

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:	24 (2000)
Artikel:	Direktion und Dirigieren in der Barockoper
Autor:	Miehling, Klaus
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868927

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: 15.02.2026

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

DIREKTION UND DIRIGIEREN IN DER BAROCKOPER

von KLAUS MIEHLING

1. *Der „Corago“*

Der Ursprung der Oper liegt bekanntlich in Italien, und die Operndirektion konnte nahtlos aus der Direktion der Schauspiele und Intermedien an den italienischen Fürstenhöfen der Renaissance hervorgehen. Was die Oper von Schauspielen und Intermedien unterschied – der durchgängig gesungene Text im Gegensatz zum Schauspiel, die sich über mehrere Akte erstreckende zusammenhängende Handlung im Gegensatz zu den Intermedien – machte für die grundlegenden Anforderungen an die Leitung des Werkes keinen großen Unterschied.

Das Zusammenwirken so vieler Handwerke und Künste in Schauspiel, Intermedium und Oper erforderte neben diversen Spezialisten einen Koordinator. 1598 erschien Angelo Ingegnieris Traktat *Del modo di rappresentare le favole sceniche*, in welchem er sich immer wieder auf seine Arbeit an dem 1585 zur Eröffnung des Teatro Olimpico in Vicenza aufgeführten *Edipo Tiranno* bezieht, „che potesse valere per esempio universale“.¹ Darin handelt er auch ausführlich von den Anforderungen, die an die Musik und an die Sänger zu stellen sind, so daß wir durchaus eine Brücke von diesem Traktat zur gleichzeitig entstehenden Oper schlagen können. Eine Generation später, zwischen 1628 und 1637, entstand in Florenz ein Buch mit dem Titel *Il Corago*,² welches das gleiche Thema behandelt. Der Autor ist möglicherweise Pierfrancesco Rinuccini, der Sohn des ersten Operndichters Ottavio Rinuccini. Wer die Aufgaben eines „Corago“ übernahm, war nicht festgelegt. In der Frühzeit der Oper finden wir aber normalerweise den Komponisten in dieser Funktion. So organisierte beispielsweise Emilio Cavalieri die Florentiner Intermedien zu *La Pellegrina* von 1589 (er war hier einer von mehreren Komponisten); ebenso zeigt das Vorwort zu Cavalieris *Rappresentazione di anima, et di corpo* (im Februar 1600 im römischen Oratorio del Crocifisso aufgeführt) die Verantwortung des Komponisten für den gesamten Ablauf der Aufführung. Er sagt selbst, daß seine Anweisungen für „das vorliegende Werk, oder ähnliche andere“³ gälten. Im Oktober desselben Jahres inszeniert Cavalieri im Florentiner Palazzo Pitti anlässlich der Hochzeit von Maria de' Medici mit Heinrich IV. von Frankreich die Oper *L'Euridice* mit Musik von Jacopo Peri und Giulio Caccini.

¹ Zit. nach Leo Schrade: *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico*, Paris 1960, 52.

² Von griechisch χορηγός – Chorführer. Zur Begriffsgeschichte vgl. Roger Savage / Matteo Sansone: „*Il Corago* and the staging of early opera: four chapters from an anonymous treatise circa 1630“, *Early Music* 17 (1989) 495–511, hier 495.

³ „VOLENDO rappresentare in palco la presente opera, overo altri simili, [...]“ Zit. nach Heinz Becker (Hg.): *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Kassel u.a. 1981, 13.

Auch Marco da Gagliano hat als Komponist eine ausführliche Vorrede zu einer Oper veröffentlicht, und zwar zu *La Dafne* von 1608. Wie Cavalieri zeigt er sich nicht nur um die angemessene Interpretation der Musik, sondern auch um Bühnenbild, Kostüme und Inszenierung besorgt. Weitere Beispiele, wie der Komponist auf die szenische Gestaltung eines Bühnenwerks Einfluß nahm, sind Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* und sein *Ballo delle ingrate*. Bekannte Beispiele aus dem 18. Jahrhundert, in denen ein Librettist bzw. ein Sänger als „Corago“ fungieren, sind Pietro Metastasio und der Kastrat Farinelli.⁴

Die Funktion des „Corago“ gab es nicht nur in Italien. In Frankreich erwähnt Saint-Hubert 1641 einen „maître d’ordre“ mit vergleichbaren Aufgaben.⁵ Jean-Baptiste Lully war durch das Privileg von Louis XIV. quasi mit der uneingeschränkten Gewalt über die ganze Opernproduktion ausgestattet. Lecerf de la Viéville, der als erster Lully-Biograph gelten kann,⁶ berichtet, daß Lully nicht nur die Musik einstudierte, sondern schon im Vorfeld in das Libretto eingriff, den Sängern das Agieren auf der Bühne beibrachte und Choreographien für die Tänze entwarf. Darüber hinaus trat er in zwei seiner *Comédie-ballets* als Sänger auf und tanzte in fast allen seiner frühen Bühnenwerke bis 1669 eine oder mehrere Rollen.⁷ Von Lully selbst, aus dem Vorwort zu *Bellerophon*,⁸ wissen wir schließlich, daß er sogar Kostüme entworfen hat.

Am Wiener Hof war ein „Cavalier direttore della musica“ für die Theaterproduktionen zuständig, ein Posten, der von der Errichtung des Opernhauses auf der Cortina im Jahr 1666 an bis weit in das 18. Jh. hinein von adeligen Personen des Hofes bekleidet wurde.

In Dresden wird 1709 der Kammerherr Baron Johann Siegmund von Mordaxt – man könnte sagen, nach Lullyschem Vorbild – von August dem Starken zum „Surintendant de la Musique und Directeur des Plaisirs“ ernannt. Er wurde in dieser Hinsicht mit „absoluter Verfügungsgewalt“ („pouvoir absolu“) ausgestattet und hatte u.a. die Aufgabe, die Musiker anzustellen und die Rollen an die Sänger zu verteilen.⁹

2. Die Proben

Der Zeitraum, der für die Proben angesetzt war, reichte im allgemeinen von einem bis zu fünf Monaten. In England beanspruchte die Produktion einer

⁴ Vgl. Roger Savage: „Staging an opera: letters from the Cesarian poet“, *Early Music* 26 (1998) 583–595, dort 590f.

⁵ In seiner *Manière de composer et faire réussir les ballets*. Vgl. Roger Savage / Matteo Sansone, a.a.O., 506.

⁶ Jean Laurent Le Cerf de la Viéville: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 3 Bde., Bruxelles 1704–06, Ndr. Genève 1972.

⁷ Vgl. Philippe Beaussant: „Lully ou le musicien de soleil“, o.O. 1992, 112–115.

⁸ Becker, a.a.O. 151.

⁹ Vgl. Moritz Fürstenau: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861/62, Ndr. Leipzig 1979, II, 44f.

Semi-Opera in der Art von Purcells *King Arthur* oder *Fairy Queen* sogar sechs Monate bis zwei Jahre.¹⁰ Freilich sind diese Daten nicht sehr aussagekräftig, solange man nicht weiß, wie viele Proben in dieser Zeitspanne tatsächlich stattfanden.

Die nur zwanzig Tage, die zur Erarbeitung von Pietro Andrea Zianis *L'Annibale in Capua* 1661 in Venedig zur Verfügung standen, veranlaßten den Textdichter Berengan zu entschuldigenden Worten im Libretto,¹¹ so daß eine solch kurze Probenzeit für die heutige Wiederbelebung barocker Opernproduktion nicht als vorbildhaft anzusehen ist. Zu den „schnellen“ Produktionen zählen auch 1620 in Rom Filippo Vitalis *L'Aretusa*, die innerhalb von sechs Wochen komponiert und geprobt wurde,¹² sowie 1690 die Oper *Penelope* eines unbekannten Komponisten am Gothaer Hof, mit einer Probenzeit von etwa vier Wochen.¹³ Dagegen erforderte Monteverdis *Arianna* fünf Monate Probenzeit – und zwar, nachdem sie von den Sängern bereits auswendig gelernt war!¹⁴

In der Regel war der Komponist für die Auswahl der Sänger und das Einstudieren des Werkes verantwortlich, wobei er häufig noch während der Proben Änderungen vornahm. Erste Proben fanden bisweilen im Hause des „Corago“ statt (soweit dieser nicht ohnehin mit dem Komponisten identisch war), im Beisein des Tanzmeisters und eines Lautenisten als Korrepetitor.¹⁵ In Hamburg probte man beispielsweise im Hause von Gerhard Schott,¹⁶ der Eigentümer des 1678 eröffneten Opernhauses war (er starb 1702).

Was die Sänger betrifft, so weist Benedetto Marcello in seiner bekannten Satire *Il teatro alla moda*¹⁷ immer wieder auf die bedeutende Rolle des Gesanglehrers beim Einstudieren einer Oper hin – dies gewiß als Seitenhieb auf die musikalische Ignoranz mancher Sänger. Es leuchtet aber durchaus ein, daß auch mitten im Berufsleben stehende Sänger noch mit einem Gesanglehrer arbeiteten. Dies ist ja auch heute noch der Fall, da der Sänger im Gegensatz zum

¹⁰ Vgl. Andrew Pinnock: „Play into opera: Purcell's *The Indian Queen*“, *Early Music* 18 (1990) 3–21, dort 7.

¹¹ Vgl. Jane Glover: *Cavalli*, London 1978, 114.

¹² Vgl. Frederick Hammond: *Music and spectacle in Baroque Rome*, New Haven und London 1994, 186.

¹³ Ebd. 103.

¹⁴ In einem Brief lehnt Monteverdi ab, die bereits begonnene Oper *Andromeda* schnell fertigzustellen, um sie zum nächsten Karneval aufführen zu können: „[...] mi stupisco che il Sig.r Margiani si volia mettere a così dubiosa impresa; che ne anche sarebbe statto a tempo l'haverla principata avanti Natale a provare no<n> che ad inpararla [...]“ Und weiter unten: „[...] et lo sa l'Arianna, che ci volsero cinque mesi di prova co<n> molta instanza, dopo finita et inparata a mente; [...]“ Zit. nach Sabine Ehrmann: *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989, 82f.

¹⁵ Hammond, a.a.O. 186, 210.

¹⁶ Vgl. Gerhard Braun: *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*, Saarbrücken 1987 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge, Bd. 1).

¹⁷ Englische Übersetzung in Reinhard G. Pauly: „Benedetto Marcellos satire on early 18th century opera“, *MQ* 34 (1948) 222–233, 371–403 u. 35 (1949) 85–105.

Instrumentalisten die von ihm produzierten Töne in anderer Weise hört als ein Außenstehender. Die bekannten Anekdoten über unwissende und gleichzeitig arrogante Sänger geben indes ein verzerrtes Bild der Verhältnisse. Viele Sänger traten als Regisseure und sogar als Opernkomponisten auf oder waren zumindest in der Lage, ihre Partien am Cembalo selbst einzustudieren. So wurde 1706 in London zu Proben für die Oper *Camilla* dreien der Gesangssolisten je ein Spinett zur Verfügung gestellt, das vermutlich in den Garderoberäumen stand und zum Einsingen, vielleicht auch zum Einstudieren gedient haben dürfte.¹⁸ Und Pierfrancesco Tosi verlangt 1723 von einem Sänger (in der Übersetzung von Agricola): „Er lerne sich selbst mit dem Claviere zu begleiten, wenn er Lust hat, gut singen zu lernen“.¹⁹

Christian Friedrich Daniel Schubart erzählt, daß der Komponist Carl Heinrich Graun „die Kunst, Sänger zu bilden“ verstand und daß „Die ersten [Opern-] Sänger, z.B. ein Carestini und Salembini [Salimbeni], gestanden, noch sehr viel von Graun gelernt zu haben“.²⁰

Bei den Proben zu Lullys Opern überwachte sein Schwiegervater Michel Lambert die Sänger. Später, in den Statuten der *Académie* von 1713/14, heißt es: „L'emploi de maître de musique sera de se trouver au moins trois fois la semaine tous les matins à neuf heures précises au magasin, où il aura une salle ou chambre destinée, dans laquelle il fera étudier et répéter les Roles aux Actrices“.²¹

Eigentlich ist, daß hier nur von den „Actrices“ gesprochen wird. Waren die „Acteurs“ demgegenüber für das Einstudieren ihrer Rollen selbst verantwortlich? Charles Collé schreibt 1754 in sein Tagebuch über die debutierende Sängerin Davaux, „qu'elle eût un bon maître de chant et un bon maître de déclamation, elle deviendroit une première actrice“.²² Bemerkenswert ist dabei die Erwähnung eines eigenen Lehrers für die Deklamation neben dem Gesanglehrer. Etwas später bemerkt Collé, Davaux werde jetzt von Claude-Louis-Dominique de Chassé unterrichtet.²³ Dieser sang selbst an der Oper und wurde weniger wegen seines Gesanges als wegen seiner darstellerischen Fähigkeiten gerühmt.

¹⁸ Vgl. Judith Milhous und Curtis Price: „Harpsichords in the London theatres, 1697–1715“ *Early Music* 18 (1990) 38–44, dort 41.

¹⁹ Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723, übersetzt und kommentiert von Johann Friedrich Agricola als: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, Facs. Leipzig 1966, rev. Ndr. Wiesbaden 1994, 167.

²⁰ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Neudr. Leipzig 1977, 91.

²¹ Zit. nach Nicholas McGegan und Gina Spagnoli: „Singing style at the Opéra in the Rameau period“, in: Jérôme de La Gorce (Hg.): *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la société Rameau, Dijon 21–24 septembre 1983*, Paris und Genève 1987, 209–233, dort 210.

²² Vgl. Honoré Bonhomme (Hrsg.), *Journal et mémoires de Charles Collé*, Bd. I, Paris 1868, 421.

²³ Ebd., 444.

In Italien wie in Frankreich waren normalerweise Zuschauer bei den Proben zugelassen. Marcello empfiehlt, Mitglieder der gehobenen Gesellschaft sollten (statt der Aufführungen) nur die Proben besuchen.²⁴ Dies ist gewiß eine Anspielung auf eine bestehende Praxis, sich um den Kauf der Eintrittskarten zu drücken. Noch Charles Burney berichtet, daß bei der ersten Probe zu Jommellis *Demofoonte* in Neapel – es waren erst zwei Akte komponiert – „das Parterre ... ganz voll [war] und viele Logen mit Leuten von Stande besetzt“.²⁵ In Frankreich berichten du Tralage²⁶ und Louis Ladvocat²⁷ von Zuhörern bei Proben. Dies betrifft nicht nur die Proben auf der Bühne, sondern auch die Proben in kleiner Besetzung, die in Privathäusern stattfanden.

Eine Vorstellung von solchen Proben geben vielleicht zwei um 1709 entstandene Bilder des zu dieser Zeit in London wirkenden italienischen Malers Marco Ricci, die möglicherweise Szenen einer Opernprobe wiedergeben.²⁸

François Lesure glaubt, daß eine mit „*Academia Musica*“ betitelte Vignette auf einem Stich, der Louis XIV. als Oberhaupt der Wissenschaften und Künste zeigt, eine Probe an der *Académie Royale de Musique* – und damit also eine Opernprobe – darstelle.²⁹ Wir sehen darauf innerhalb eines Raumes drei offenbar unabhängig voneinander musizierende Gruppen sowie, von diesen abgesondert, eine Dame am Cembalo. Diese Situation erinnert ein wenig an den Bericht des Sängers Michael Kelly, der 1779 in einem Konservatorium in Neapel erlebte, wie zahlreiche Schüler in ein und demselben Raum verschiedene Instrumente, Gesang und Komposition üben mußten.³⁰ Was man in Neapel den Kindern zumutete, dürfte aber für die *Académie Royale de la Musique* unwahrscheinlich sein; diese Darstellung hat wohl eher symbolischen Charakter.

Mit den Vorbereitungen zu Molières und Charpentiers *Le Malade imaginaire* begann man am 22. November 1672, dreieinhalb Monate vor der Uraufführung

²⁴ Ebd., 104. Kurz darauf meint Marcello jedoch, sie sollten Eintrittskarten „auf Probe“ kaufen und die Oper jeweils nach 15 Minuten verlassen. Auf diese Weise könnten sie an zwölf Abenden (umsonst) die ganze Oper sehen.

²⁵ Charles Burney: *Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch einer Musikalischen Reise [...] Aus dem Englischen übersetzt von C.D. Ebeling*, Hamburg 1772, Neudr. Leipzig 1968, dort 179f.

²⁶ Du Tralage weist auf den großen Beifall hin, den Charpentiers *David et Jonathas* bereits während der Proben erhalten habe: Le Bibliophile Jacob [Paul Lacroix]: *Notes et documents sur l'Histoire des théâtres de Paris au XVIIe siècle, extraits du Manuscrit de J.N. du Tralage*, Paris 1880, 81.

²⁷ Vgl. Jérôme de La Gorce (Hg.): *Louis Ladvocat: Lettres sur L'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Description de la Vie et Mœurs, de l'Exercice et l'État des Filles de l'Opéra*, o.O. 1993, passim.

²⁸ Vgl. Milhous und Price a.a.O., 38 u. 43. Auf die Wiedergabe der während des Vortrages gezeigten Abbildungen wird hier verzichtet, da alle bereits anderswo veröffentlicht sind.

²⁹ François Lesure (Hg.): *L'opéra classique français*, Genève 1972 (Iconographie Musicale 1), Planche 1.

³⁰ Vgl. Hubert Ortkemper: *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, München 1995, 46.

am 10. Februar des nächsten Jahres. Dies geht aus dem *Registre de la Grange* hervor, einem der Rechnungsbücher von Molières Schauspieltruppe.³¹ Am 5. Dezember wurde mit der Herstellung der Bühnenbilder und Maschinen begonnen, am 19. mit den Tanzproben, die von da an fast täglich stattfanden und sich jeweils über mehrere Stunden hinzogen. Am 22. Dezember fingen die Proben für die Sängerinnen an; für eine von ihnen wurde von der Truppe eigens ein Lehrer engagiert, der ihr beim Auswendiglernen helfen sollte. Ab dem 22. Januar, also zweieinhalb Wochen vor der Premiere, erfolgten die *grandes répétitions* mit Musikern und Tänzern zusammen.

Für Lullys opéra-ballet *Le Triomphe de l'Amour*, das am 21. Januar 1681 uraufgeführt wurde, fanden seit dem Oktober des Vorjahres Proben statt. Zunächst probten offenbar Sänger und Orchester getrennt, die adeligen Tänzer übten allein mit ihren Tanzlehrern. Über die Proben ab Dezember sind wir genauer unterrichtet, dank eines *Mémoire*, d.h. einer Rechnung, über Wein, Brot, Gläser und Flaschen, die für die Proben geliefert wurden.³² Parallel dazu existiert ein weiteres *Mémoire* über die Lieferung von Holz und Kohle zur Beheizung der Probenräume.

Welche Personen bei den Proben eine führende Rolle spielten, lässt sich daran ersehen, wer persönlich genannt ist und eine doppelte Ration zugesprochen bekam. Neben Lully sind dies: sein Schwiegervater Michel Lambert, zuständig für die Betreuung der Sänger; Quinault, der Textdichter; Pierre Beauchamps, der Tanzmeister; und Mademoiselle de St-Christophe, die Sängerin der Rolle der Nacht (*La Nuit*). Ebenfalls namentlich genannt, aber nur mit der einfachen Ration, ist Anne Rebel, die vier kleinere Rollen sang.

Bemerkenswert in dieser Aufstellung ist der Name Quinaults. Sollte man doch meinen, er habe mit Ablieferung des Librettos und Ausführung der von Lully verlangten Korrekturen seine Schuldigkeit getan. Stattdessen ist er an sämtlichen Proben anwesend; und das gewiß nicht zum Zeitvertreib, zumal er wie Lully, Lambert, Beauchamp und die „erste“ Sängerin Anspruch auf die doppelte Ration hat.

Am 5. Dezember gab es die „premiere répétition de la danse“, d.h. die erste Probe mit dem gesamten Tanzensemble; am 16. Dezember „la musique et la simphonie ont commencé à repeter“, d.h. jetzt probten erstmals Sänger und Orchester gemeinsam. Weiterhin fanden Gesangsproben „chez M. de Lully“ statt, d.h. entweder in Lullys Pariser Haus, oder wahrscheinlicher in einer eventuellen Unterkunft des Komponisten am Probenort Saint-Germain. Ab dem

³¹ Vgl. John S. Powell: „Musical practices in the theater of Molière“, *RdM* 82 (1996) 5–37, dort 34f. Hier auch das weitere zu den Proben zu *Le Malade imaginaire*.

³² Vgl. André Tessier: „Un Document sur les répétitions du ‚Triomphe de l'Amour‘ à Saint-Germain-en-Laye (1681)“, in: *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art organisé par la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris 1924, 874–894, sowie ders.: „Les répétitions du *Triomphe de l'Amour* à Saint-Germain-en-Laye“ *RM* 6 (1925) 123–131.

5. Dezember, also ohne die bereits im Oktober und November stattfindenden Einzelproben, belegen die Dokumente 33 Tanzproben, 19 Musikproben (d.h. Gesang und Orchester) sowie 7 Gesangsproben in Lullys Privaträumen. Daß die Tanzproben dominieren, dürfte damit zusammenhängen, daß den Tänzern keine Noten zum Üben nach Hause mitgegeben werden konnten. Zwar hatte Beauchamps möglicherweise schon eine Vorstufe zur 19 Jahre später von Feuillet veröffentlichten Tanznotation entwickelt; sie mag aber noch nicht in der Lage gewesen sein, alle Details wiederzugeben, und vor allem ist fraglich, ob die Tänzer diese Schrift bereits zu lesen verstanden. Doch schon allein die Kompliziertheit, die der höfische Tanz mit Hunderten von Schrittvarianten und der Einbeziehung von Arm- und Kopfhaltungen in die Choreographie erreicht hatte, dürfte die Anzahl der Proben erklären. Vier Jahrzehnte zuvor hatten, wie dem Balletttraktat von St. Hubert zu entnehmen ist,³³ ein bis zwei Wochen zur Vorbereitung eines Balletts ausgereicht, wobei jeweils ein Tanzmeister an drei bis vier Entrées gearbeitet hatte.

Die Gesangsproben in Lullys Privaträumen werden im *Mémoire* am seltensten verzeichnet; dies läßt sich dadurch erklären, daß ja gerade diese Art von Proben bereits im Oktober und November stattgefunden hatte, während das Tanzensemble einerseits und Chor und Orchester andererseits erst im Dezember zusammengekommen waren. Du Tralage berichtet, daß Lully gelegentlich auch im Hause seiner „maitresse“ M^{lle} Certain Proben für seine Opern abgehalten habe.³⁴ Nach all den bisher genannten Proben zu *Le Triomphe de l'Amour* fanden noch acht „répétitions générales“ statt, d.h. Proben mit dem gesamten Ensemble, normalerweise auf der Bühne und mit allem, was später zur Aufführung gehört. So finden wir denn auch ab der ersten „répétition générale“ am 4. Januar 1681 einen weiteren Namen als Empfänger einer doppelten Ration von Brot und Wein: M[onsieur] Vigarany, den Bühnenbildner und Maschinenmeister. Ab der vierten „répétition générale“ am 15. Januar nimmt auch der Kostümbildner Jean Berain an den Proben teil; also wurde ab jetzt in den Kostümen geprobt.

Was jetzt noch fehlte, wäre ein Regisseur gewesen. Als „metteur en scène“, was dem Begriff des Regisseurs entspricht, wird im Zusammenhang mit Lullys *Psyché* und *Isis* der Tanzmeister Beauchamps genannt.³⁵ Normalerweise jedoch scheint diese Aufgabe von Lully persönlich übernommen worden zu sein. La Viéville berichtet:

Lulli sçavoit aussi parfaitement faire executer un Opera & en gouverner les executeurs, que le composer. Du moment qu'un Chanteur, une Chanteuse, de la voix desquels

³³ Saint-Hubert: *La manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris 1641. Vgl. Hammond a.a.O. 195.

³⁴ A.a.O. 87.

³⁵ Vgl. Pierre Mélèse: *Analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à répertoire Paris sous Louis XVI 1659–1715*, Paris 1934, 105.

il étoit content, lui étoient tombez entre les mains, il s'attachoit à les dresser avec une affection merveilleuse. Il leur enseignoit lui-même à entrer, à marcher sur le Theatre, à se donner la grace du geste & de l'action.³⁶

So dürften die Proben bei Lully, die in dem zuvor besprochenen *Mémoire* erwähnt werden, nicht zuletzt der schauspielerischen Gestaltung der Rollen gedient haben. Es wurden jeweils vier Flaschen Wein dorthin geliefert. Je nachdem, welche Ration man annimmt, werden also nur zwei bis vier Personen an diesen Proben teilgenommen haben: Lully, ein oder zwei Sänger bzw. Sängerinnen und ein oder zwei Instrumentalisten zur Korrepetition. Ob diese Proben in Fontainebleau oder in Paris stattfanden, ist nicht festzustellen; jedenfalls hatte Michel Lambert eine Wohnung in Lullys Pariser *Hôtel*,³⁷ so daß er im allgemeinen an dort stattfindenden Proben teilgenommen haben wird.

Wenn man François Raguenet³⁸ glauben will, so tun sich die Franzosen im Gegensatz zu den Italienern mit dem Einstudieren neuer Musik schwer. In bezug auf die „repétitions particulières“ für eine Oper schreibt er (in der Übersetzung von Mattheson):

[...] die Privat=Proben von einer Opera / ehe sie in den Stand kommt / sich öffentlich sehen zu lassen / sind unzehlich. Da fängt der eine zu frühe / der andere zu spät an. Dieser singt falsch / der andere nicht nach dem Tact. Der Componist quälet sich mit dem Halse und mit der Hand / er krümmt und drehet alle Glieder seines Leibes auf hunderterley Art / und hat doch noch genug zu thun / daß er seinen Zweck erreiche.³⁹

La Viéville zufolge scheint nach dem Tode Lullys manches aus dem Ruder geraten zu sein:

[...] sous l'empire de Lulli, les Chanteuses n'auroient pas été enrhumées six mois l'année, & les Chanteurs yvres quatre jours par semaine. Ils étoient accoutumez à marcher d'un autre train, & il ne seroit pas alors arrivé que la querelle de deux Actrices se disputant un premier rôle, ou de deux Danseurs se disputant une Entrée brillante, eussent retardé d'un mois la representation d'un Opera. Il les avoit tous mis sur le pié de recevoir sans contestation le personnage qu'il leur distribuoit.⁴⁰

³⁶ A.a.O. II, 225. „Lully wußte in ebenso vollkommener Weise eine Oper aufführen zu lassen und die Ausführenden zu leiten, wie sie zu komponieren. Sobald ihm ein Sänger oder eine Sängerin mit einer ihn zufriedenstellenden Stimme in die Hände geriet, bemühte er sich mit einer wundervollen Zuneigung, sie heranzubilden. Er selbst lehrte sie aufzutreten, sich auf der Bühne zu bewegen, sowie ihrer Gestik und Bewegung Anmut zu verleihen.“

³⁷ Joyce Newman: *Jean-Baptiste de Lully and his tragédies lyriques*, o.O. 1979 (Studies in Musicology 1) 42.

³⁸ A.a.O.

³⁹ A.a.O. II, 147.

⁴⁰ A.a.O., II, 231. „Unter Lullys Herrschaft waren die Sängerinnen nicht sechs Monate im Jahr erkältet, die Sänger nicht vier Tage in der Woche betrunken. Sie waren eine andere Gangart

Die neue Leitung war Lullys Schwiegersohn Jean-Nicolas de Franchine (auch: Francine) zugefallen,⁴¹ der, wenn wir dem Abbé de Vassetz glauben dürfen, von Musik keine Ahnung hatte. Dieser Abbé verfaßte um 1694 eine anonyme Streitschrift mit dem Titel *Description de la Vie et Mœrs, de l'Exercice et l'état des Filles de l'Opéra*.⁴² Mit den „Filles de l'Opéra“ sind die Sängerinnen gemeint; übrigens nicht nur die jungen – damals konnte der Begriff „Fille“ auch für ältere Damen verwendet werden. Das Schicksal der Sängerinnen, klagt de Vassetz mit Anspielung auf Franchine,

[...] dépend d'un seul homme qui est le grand maître absolu et souverain de tout l'Opéra, lequel pour l'ordinaire ne sait aucune note de musique, n'ayant aucun goût ni talent, ni acquis ni naturel pour connaître les belles voix, ni aucun discernement pour en découvrir la finesse ou la rudesse, parce que c'est la faveur seule qui lui acquiert ce privilège d'être maître seul de l'Opéra.⁴³

Als Geistlicher beklagt sich der Verfasser auch darüber, daß die Sängerinnen „quasi tous les jours de leur vie“ mit Proben und Aufführungen verbringen, ohne die Sonn- und Feiertage zu beachten.⁴⁴ Unter Punkt 7 der Streitschrift werden einige wichtige Personen genannt, denen die Sängerinnen „den Hof machen“ müssen:

Savoir au grand maître entrepreneur [Opernunternehmer, d.h. Franchine], au maître de musique battant la mesure, au maître répétiteur, au poète ou à celui qui les fait entrer à propos au théâtre, à celui qui leur souffle derrière les coulisses [...]⁴⁵

Schließlich müssten sie sich auch noch mit den übrigen Solisten, mit den Chorsängern und Tänzern arrangieren. Aus dieser Textstelle erfahren wir unter anderem, daß es einen Souffleur gab, der aber nicht wie heute in einem Souffleurkasten saß, sondern hinter den Kulissen stand. Und wir erfahren, daß ein „répétiteur“ existierte, der die Gesangsproben leitete und offenbar nicht immer identisch mit dem „maître de musique“ gewesen ist. Der Begriff des

gewohnt, und es wäre nicht möglich gewesen, daß der Streit zweier Sängerinnen um die Hauptrolle oder zweier Tänzer, die sich um eine brillante Entrée zanken, die Aufführung einer Oper um einen Monat hinausgezögert hätte. Er hätte sie alle dazu gebracht, ohne Widerrede die Rolle anzunehmen, die er ihnen zuteilte.“

⁴¹ Direktor von 1687–1704 und von 1712–1735.

⁴² Wiedergegeben bei de La Gorce a.a.O.

⁴³ Ebd. 78. „[...]hängt von einem einzigen Manne ab, welcher der große absolute Meister und Herrscher der ganzen Oper ist, der normalerweise keine Note kennt, weder Geschmack noch Talent besitzt, weder Kenntnis noch Gefühl für eine schöne Stimme hat, und der über keinerlei Unterscheidungsvermögen für ihre Feinheiten oder Grobheiten verfügt; denn es ist die Gunst allein, die ihm das Privileg verschafft, der alleinige Herrscher der Oper zu sein.“

⁴⁴ Ebd. 79.

⁴⁵ Ebd. 80. „Nämlich dem großen Opernunternehmer, dem *maître de musique*, der den Takt schlägt, dem *maître répétiteur*, dem Textdichter oder demjenigen, der sie zur rechten Zeit ins Theater einläßt, demjenigen, der hinter den Kulissen souffliert [...]“

„répétiteur“ begegnet uns übrigens auch noch vier Jahrzehnte später in einer Komödie mit dem Titel „*La Répétition interrompue*“, von der die Brüder Parfaict in ihrem *Dictionnaire des Théâtres de Paris* eine Inhaltsangabe liefern:⁴⁶ Als sich die Akteure beklagen, die Rollen seien nicht gut verteilt, entgegnet der „répétiteur“, dies sei die Entscheidung des Dichters gewesen. Es kommt auch eine Souffleuse vor, die zu laut spricht. Am Ende geraten sich noch ein Musiker und ein Tanzmeister in die Haare.

Über die Zustände an der Oper einige Jahre nach Lullys Tod erfahren wir auch etwas aus den Briefen, die der vielseitige Gelehrte Louis Ladvocat zwischen 1694 und 1698 an den Abbé Dubos geschrieben hat.⁴⁷ Im Brief vom 5.9.1694 scheint von einem Vorsingen die Rede zu sein, das im Hause des Tanzmeisters Pecourt unter Anwesenheit des Komponisten Pascal Colasse stattfand (S. 21):

[...] jeudi dernier [31.8.], Mr Pecourt fit venir chez lui Mlle Cherier. Il n'y avait dans la chambre que Colasse. Elle chanta et m'ayant prié de dire mon avis après qu'elle fut sortie, je leur dis que je lui trouvais la voix égale et beaucoup de justesse, qu'elle avait quelques cadences trop longues et trop tremblantes, que cela se pourrait corriger dans la suite, que la représentation sur le théâtre en serait agréable, quoique d'ailleurs elle ne fût aussi touchante que les actrices que nous avons“.⁴⁸ (Es folgt eine weitere Beschreibung ihrer Fähigkeiten.)

Aus einer anderen Stelle im selben Brief geht hervor, daß man in der Gesellschaft bereits an der Entstehung einer neuen Oper Anteil nahm (S. 21f):

J'ai entendu lire l'opéra de *Théagène et Chariclée*, où il manque deux actes. [...] [es folgt eine Beurteilung] ... Desmarests en a fait le premier Air qui répond parfaitement à la noblesse du sujet qui est grave et sérieux [...].⁴⁹

Leider ist aus dieser Formulierung nicht ersichtlich, ob die Lesung des Textes bereits mit verteilten Rollen, möglicherweise gar durch die künftigen Gesangsinterpreten stattfand. Nachdem Ladvocat am 21.10.1694 (28f) über „quelques brigues contre l'opéra nouveau“ (Circé von Desmarests) berichtet hat, schreibt er am 9.12. von einer Probe zu einer weiteren Oper von Desmarests, nämlich (29):

⁴⁶ [François und Claude Parfaict]: *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris 1756, 433–437.

⁴⁷ Ebd. Die Seitenangaben zu den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁴⁸ „[...] am vergangenen Donnerstag [31.8.] ließ Mr. Pecourt Mll. Cherier zu sich kommen. Es war sonst niemand im Raum außer Colasse. Sie sang, und indem sie mich nach dem Herausgehen um meine Meinung bat, sagte ich ihr, ich fände ihre Stimme gleichmäßig und sehr genau [in der Intonation], daß sie einzige zu lange und zu zitternde Triller habe, daß sich dieses noch korrigieren ließe, daß die szenische Darstellung anmutig sei, obgleich sie sonst nicht so anrührend war wie die Darstellerinnen, die wir [bereits] haben.“

⁴⁹ Ich hörte die Oper *Théagène et Chariclée* lesen, der [noch] zwei Akte fehlen. [...] Desmarests hat davon [bereits] das erste Air komponiert, das vollkommen zum edlen Charakter des Sujets paßt, welches schwer und ernsthaft ist.“

La mort d'Armide, dont on fit la répétition chez Colasse, mardi dernier [7.12.], en présence de Mr de Franchinne [wie schon erwähnt, seit Lullys Tod Direktor der Oper], du Baron de Beauvais et d'autres que l'on ne m'a pas nommés. Le lieu était si peu spacieux qu'il n'y avait que deux violons, une basse de viole, un théorbe, Renaud pour chanter les rôles de femmes ou filles, Thevenart, Ardouin [zwei Basses-tailles] et quelques autres en très petit nombre. ... Le sieur Duché [Textdichter] n'était pas présent à cette répétition, ni Desmarests, qui espèrent bien que *Théagène et Chariclée*, dont on a donné mardi dernier [also am gleichen Tag] les rôles, aura ses approbateurs, [...]⁵⁰

Colasse übernahm hier offenbar die Aufgabe des *Répétiteurs*. Die Abwesenheit von Textdichter und Komponist wird eigens erwähnt, da beide für gewöhnlich an den Proben teilnahmen. Offenbar waren sie bereits mit ihrer neuen Oper *Théagène et Chariclée* beschäftigt, die vier Monate später, am 12. April des nächsten Jahres, aufgeführt wurde.

Aus den Briefen ist ersichtlich, daß dem Operndirektor Franchine die Entscheidung oblag, wer einen Operntext vertonen sollte. Noch während eine Oper im Entstehen begriffen war, fanden Lesungen und erste Proben in Privaträumen statt, in der Regel im Beisein des Komponisten und des Dichters. Diese Proben konnten sowohl für die Gesangssolisten wie auch für das Orchester bestimmt sein; Gesangsproben wurden von einem kleinen Instrumentalensemble begleitet. Erwies sich bei den folgenden Generalproben eine Oper als zu lang, so wurde nachträglich gekürzt. Als obere Grenze ist eine Dauer von drei Stunden inklusive Prolog anzusehen. Zu den Proben waren auch Unbeteiligte – wie z.B. der Briefeschreiber Ladvocat – zugelassen, in dessen Wohnung übrigens auch einmal eine Probe stattfand.

3. Der Librettist

Am Anfang einer Oper steht der Text. Oft wird er neu geschrieben, bisweilen greift man auch auf ältere Libretti zurück. Es ist bekannt, daß das Verhältnis von Text und Musik in der Operngeschichte einem Wandel unterworfen war. Für die ersten Opernautoren der Florentiner Camerata stand der Text im Vordergrund; die Musik diente vor allem der Steigerung des Textausdruckes und trat nur in kurzen Ritornellen und Tanzeinlagen mehr in den Vordergrund. So liegt nahe, daß sich die Rolle des Librettisten nicht in der Ablieferung des Textes erschöpft haben wird. Belege für die Mitwirkung des Librettisten an den Proben und an

⁵⁰ *La mort d'Amide*, die vergangenen Dienstag [7.12.] im Beisein von Mr de Franchinne [seit Lullys Tod Operndirektor], des Baron de Beauvais und anderer, die man mir nicht genannt hat, bei Colasse geprobt wurde. Der Ort war so wenig geräumig, daß man nur zwei Violinen, eine Bassgambe und eine Theorbe hatte, dazu Renaud, um die Rollen der Frauen oder Mädchen zu singen, Thevenart, Ardouin [zwei Basses-tailles] und einige wenige andere. [...] Weder der Sieur Guché [Textdichter], noch Desmarests waren bei diesen Proben anwesend, die sehr hoffen, daß *Théagène et Chariclée*, für die man am Dienstag [7.12.] die Rollen verteilt hat, ihre Lobredner haben wird.“

der Gestaltung der Aufführung finden sich aber erst später – und außerhalb Italiens. So zeigt sich Johann Philipp Harsdörffer, der Autor des „geistlichen Waldgedichts“ *Seelewig* mit Musik von Sigmund Theophil Staden, auch mit den Problemen der darstellerischen Aufführungspraxis befaßt und äußert sich im vierten Band seiner *Frauenzimmergesprächsspiele* zu Fragen der Musik, der Bühne und der Kostüme.

Auch die Initiative zur französischen Oper ging von einem Dichter aus: Pierre Perrin. Lange bevor er 1671 von Ludwig XIV. das Opernprivileg erhielt, schrieb er eine „Comedie en musique“, nach dem Ort ihrer Uraufführung 1659 als *Pastorale d'Issy* bekannt. Die Musik von Robert Cambert ist nicht erhalten. Der 1661 gedruckten Fassung des Textes stellte Perrin einen Brief an den Botschafter des Herzogs von Savoyen voran (von Perrin irrtümlich als Erzbischof von Turin tituliert).⁵¹ Daraus geht hervor, daß er, der Textdichter, die Sänger selbst ausgesucht hat. Ihr Alter läge zwischen 15 und 30 Jahren, und sie seien seit vielen Jahren von den besten Meistern unterrichtet worden. Auch Lullys Textdichter Philippe Quinault muß eine Rolle bei den Proben gespielt haben, wie wir am Beispiel des Opéra-ballet *Le triomphe de l'Amour* sehen konnten.

Im 18. Jahrhundert weisen Marcello und Arteaga auf die niedere Stellung der Librettisten in der italienischen Oper hin.⁵² Gleichwohl scheint er zumindest einen Anteil an der Unterweisung der Sänger gehabt zu haben; andernfalls hätte Marcello in seinem *Teatro alla moda* nicht spöttisch darauf hinweisen können, der Dichter solle sich nicht darum kümmern, wenn die Sänger die Worte undeutlich aussprächen, und wenn sie ihn etwas zur Aktion oder zu den Kostümen fragen sollten, so möge er das alles ganz in ihr Belieben stellen.⁵³ In der Tat war der berühmteste Librettist spätbarocker italienischer Opern, Pietro Metastasio, am Wiener Kaiserhof, wo er den größten Teil seiner beruflichen Laufbahn verbrachte, mit dem Inszenieren genauso beschäftigt wie mit dem Dichten. Mehr noch: Anlässlich seiner Oper *Il re pastore* in der Vertonung von Giuseppe Bonno klagt er: „Ich mußte mich ganz allein um die Ausführung der Dekorationen kümmern und um die geringsten Kleinigkeiten, die die Vorbereitung eines solchen Schauspiels mit sich bringt“.⁵⁴ Für außerhalb Wiens stattfindende Aufführungen erteilte Metastasio auf brieflichem Wege Anweisungen für das Bühnenbild und die Aufstellung und Bewegungen der Sänger;

⁵¹ Becker, a.a.O. 105–110.

⁵² Vgl. Reinhard G. Pauly: „Benedetto Marcellos satire on early 18th century opera“, *MQ* 34 (1948) 222–233, 371–403 u. 35 (1949) 85–105. Dort 380.

⁵³ Ebd. 379. Vgl. eine ähnliche Bemerkung, dort aber mit dem Komponisten als Lehrer der Sängerin, bei Aristoxenus dem Jüngeren [Johann Mattheson]: *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musicalischen Geschmacksprobe*, Hamburg 1744, Facs. Leipzig 1975, 166: „Wenn der Compositore etwa eine Sängerinn unterrichtet, so lasse er sie gar nicht auf eine deutliche Aussprache sehen; [...]“

⁵⁴ Übers. zitiert nach Alois M. Nagler: „Metastasio – der Hofdichter als Regisseur“, *Maske und Kothurn* 7 (1961) 274–284, dort 277.

Beschreibungen wie „auf der Höhe des zweiten Cembalos“ und „auf der Seite des ersten Cembalos“ zeigen dabei, daß das Vorhandensein zweier Cembali in der italienischen Oper als Selbstverständlichkeit betrachtet wurde.⁵⁵ Im Textbuch zu *Ruggiero*, 1771 von Hasse vertont, gibt Metastasio auch eine Beschreibung der Kostüme.⁵⁶ In vielen gedruckten Libretti nicht nur Metastasios – bereits des 17. Jahrhunderts – gibt es Hinweise des Dichters zu den Maschinen, zur Bewegung und den Gemütszuständen der Akteure.⁵⁷

4. Der Tanzmeister

Der Tanz spielt in der Barockoper eine bedeutende Rolle. Bekannt ist das aus Frankreich, aber auch in italienischen Libretti findet man regelmäßig Hinweise auf Tanzeinlagen, wenngleich die dazu gespielte Musik, die häufig von einem anderen Komponisten stammte als die Vertonung des Librettos, nicht immer in den Partituren steht. Es konnten auch mehrere Tanzmeister an einer Oper arbeiten.⁵⁸ Cavalieri schreibt, der Schlußtanz seiner *Rappresentazione di anima, et di corpo* „sia composto dal miglior mastro, che si ritroui“. Der Tanzmeister war auch für die Choreographie der Schlachten- und Fechtszenen verantwortlich, falls nicht ein spezieller Fechtmeister zur Verfügung stand.⁵⁹ Pierre Beauchamps, der Tanzlehrer Ludwigs XIV., leitete 1671 in Vertretung Lullys sogar Proben und Aufführungen des „tragédie-ballet“ *Psyché*, und zwar – neben seiner Tätigkeit als Choreograph – sowohl als „batteur de la mesure“ als auch als „metteur en scène“.⁶⁰ In letzterer Funktion wird er auch 1677 im Zusammenhang mit Lullys „tragédie-lyrique“ *Isis* genannt (s.o.).

5. Der Komponist und die musikalische Direktion

Ob die ersten Opern in irgendeiner Weise dirigiert wurden, ist nicht bekannt. Die kleine Orchesterbesetzung der venezianischen Opern erübrigte jedenfalls ein Dirigieren im heute geläufigen Sinne. Die musikalische Leitung oblag freilich weiterhin dem Komponisten. Peri und Caccini, die ersten Opernkomponisten, wirkten zudem als Sänger in ihren Werken mit.

Der Vertrag zwischen dem Theaterdirektor Marco Faustini und dem Komponisten Francesco Cavalli vom 24. Juli 1658 enthält u. a. die Bestimmungen, daß der Komponist bei allen Proben persönlich anwesend zu sein und bei jeder Aufführung das „P.o istromento“ zu spielen habe.⁶¹ Mit diesem ist das erste

⁵⁵ Ebd. *passim*.

⁵⁶ Ebd. 281.

⁵⁷ So in Matteo Noris' *Totila* (Musik von Legrenzi). Vgl. *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1992, Art. *Production*, III, 1109.

⁵⁸ Vgl. Eva Stanzl: „Das Ballett in der Wiener Barockoper“, *Maske und Kothurn* 7 (1961) 313–328, dort 327.

⁵⁹ *The New Grove Dictionary of Opera*, a.a.O. 1108.

⁶⁰ Vgl. Powell, a.a.O. 31.

⁶¹ Vgl. Becker a.a.O. 72.

Cembalo gemeint, von dem aus die Aufführung geleitet wurde. Diese Art der Operndirektion blieb bis weit in das 18. Jahrhundert hinein bestimmt für die italienische Oper und wurde auch dann noch praktiziert, als größere Orchesterbesetzungen üblich wurden.⁶² So sitzt noch für Marcello der „Dirigent“ selbstverständlich am Cembalo,⁶³ und auch ein zweiter Cembalist wird erwähnt.⁶⁴ Wohlbekannt ist die Geschichte, nach der Johann Mattheson 1704 in seiner Oper *Cleopatra* die Rolle des Antonius sang; nach dessen Selbstmord wollte er dann am bis dahin mit Händel besetzten Direktionscembalo weiterspielen, „welches doch unstreitig ein jeder Verfasser besser, als ein anderer, thun kann; [...].“⁶⁵ Auch Händel leitete später in London seine Opern an einem von zwei Cembali.⁶⁶

François Raguenet lobt die Fähigkeiten der Italiener, Opern aufzuführen und schreibt (in der Übersetzung von Mattheson):⁶⁷

[...] so sind sie in der Music so fertig / und / so zu reden / dermassen unfehlbar / daß sie eine ganze Opera mit der äusersten Richtigkeit zuwege bringen / ohne daß jemand einmahl denTact schlage / noch schier wisse / wer der Componist sey / der die Opera aufführen lasse.

Auch der erste Geiger, der „Konzertmeister“, spielte zumindest im 18. Jahrhundert bei Opernaufführungen eine führende Rolle, denn Marcello empfiehlt der Sängerin, zu Beginn einer Arie genau auf den Dirigenten und den Konzertmeister zu achten und darauf zu hoffen, einer von beiden werde ihr ein Zeichen zum Einsatz geben.⁶⁸ Die Zusammenarbeit von Kapellmeister und Konzertmeister dokumentiert Johann Adam Hiller am Beispiel von Hasse und Pisendel:⁶⁹

[...] Hasse schrieb keine Oper, wo er nicht vorher, wegen Bezeichnung der Bogenstriche, und anderer zum guten Vortrage nöthiger Nebendinge, sich mit dem Concertmeister besprach, und in diesem Stücke gänzlich auf ihn verließ. Pisendel sahe sodann die Stimmen, wenn der Copist sie fertig hatte, alle mit Aufmerksamkeit durch, und zeichnete jeden kleinen die Ausführung betreffenden Umstand sorgfältig an; so daß, wenn man das damalige Orchester beysammen und in der Arbeit sahe, es in

⁶² Dies gilt auch außerhalb Italiens. So erscheint 1669 in Wien Kaiser Leopold höchstpersönlich am Cembalo als „Dirigent“ einer Oper von Draghi. Vgl. Seifert a.a.O. 67.

⁶³ Pauly a.a.O. 386, 390.

⁶⁴ Ebd. 89.

⁶⁵ Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Facs. des Neudr. Berlin 1910: Kassel und Graz 1994, 95.

⁶⁶ Vgl. z.B. Winton Dean: „A French traveller's view of Handel's operas“, *M & L* 55 (1974) 172–178, dort 177.

⁶⁷ François Raguenet: *Paralèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris 1702. Dt. Übers. in: Johann Mattheson: *Critica Musica*, Hamburg 1722–1725, Ndr. Amsterdam 1964, I, 146f.

⁶⁸ Ebd. 401; zum Konzertmeister vgl. auch S. 88.

⁶⁹ Johann Adam Hiller: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Ndr. Leipzig 1975, 192f.

Ansehung der Violinisten nicht anders schien, als ob ihre Aerme, womit sie den Bogen führten, durch einen verborgenen Mechanismus, alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden.

Bekannt ist Rousseaus Skizze von der Aufstellung des Dresdner Opernorchesters.⁷⁰ Wie in der italienischen Oper üblich, sehen wir zwei Cembali. Das Instrument des „Maître de la Chapelle“, wie ihn Rousseau nennt, steht in der Mitte, die Spitze zur Bühne gewandt; die Position des Kapellmeisters ist also dieselbe wie noch heute im Orchestergraben, doch steht er nicht an einem Dirigierpult, sondern sitzt am Cembalo. Hinter ihm – wie auch hinter dem zweiten Cembalisten, dessen Instrument auf der linken Seite mit der Spitze nach innen, auf das Cembalo des Maître de la Chapelle gerichtet, steht – befinden sich noch je ein Violoncellist und ein Kontrabassist, die offenbar aus der auf dem Cembalo liegenden Partitur mitlasen. Dagegen sieht man auf einer Abbildung des Dresdner Opernorchesters aus dem Jahr 1719 ausnahmsweise nur ein Cembalo.⁷¹

Abbildungen von italienischen Bühnen zeigen für gewöhnlich das Direktionscembalo auf der vom Zuschauer aus gesehen linken Seite; diese ist traditionell auch die „vornehme“ Seite auf der Bühne. Gegenüber, auf der rechten Seite, befindet sich das zweite Cembalo. Im Notfall machte sich der Kapellmeister durch Klopfen des Taktes an der Seitenwand des Instrumentes bemerkbar; so ist z.B. Nicola Logroscino auf einer Zeichnung von Pier Leone Ghezzi (1753) dargestellt.⁷²

Was das Dirigieren im französischen Barock betrifft, so ist zum einen Jean-Jacques Rousseaus Kritik am „bruit désagréable et continual“ zu erwähnen, den der Dirigent mit seinem Taktstock (bâton) verursacht, wobei Rousseau sich ausdrücklich auf die Oper bezieht;⁷³ zum anderen die Umstände, die zu Lullys Tod geführt haben – dies allerdings nicht während einer Oper, sondern während der Aufführung seines *Te Deum*. Mit einem Taktstock, wie er auf zeitgenössischen Abbildungen zu sehen ist, konnte sich Lully freilich nicht in den Fuß stoßen. La Viéville, der die Geschichte erzählt, spricht denn auch

⁷⁰ Wiedergegeben bei Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, Ndr. Hildesheim u.a. 1987, 200.

⁷¹ Edmund A. Bowles: *Musical Ensembles in Festival Books, 1500–1800*, Ann Arbor u. London 1989, Fig. 206 u. 206a.

⁷² Wiedergegeben in: Roger Parker, *The Oxford illustrated history of opera*, Oxford etc. 1994, 61.

⁷³ Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1767, Art. BATTRE LA MESURE. Diese Art des Taktierens war zur Zeit Rousseaus nicht auf Frankreich beschränkt, wie aus einem Bericht über eine Opernaufführung im Teatro Olimpico zu Vicenza am 27. 7. 1753 hervorgeht: „Il di lei Direttore batte la battuta con una bacchetta, che incommoda li Uditori“. Vgl. Stefano Mazzoni: *L’Olimpico di vicenza: un teatro e la sua „perpetua memoria“*, Firenze 1998, 247. Wir sehen freilich hier wie bei Rousseau, daß eine solche Praxis eher aus der Not geboren war und keineswegs als erforderlicher Bestandteil einer „authentischen“ Opernaufführung zu werten ist.

von einer *canne*, einem Spazierstock, wie er zu dieser Zeit in Mode war.⁷⁴ Daß Lully ihn zum Taktieren verwendet hat, dürfte eine Ausnahme gewesen sein, denn auf zeitgenössischen Abbildungen sehen wir ihn mit einem kurzen, relativ dicken Stock oder einer Notenrolle. Bei einer Aufführung 1674 in einem temporären Pavillon in den Gärten von Versailles, sieht man ihn sogar mit zweien solcher Stöcke oder Notenrollen, freilich ohne irgendeinen erreichbaren Gegenstand, auf den er damit hätte schlagen können.⁷⁵ Die Tradition des Dirigierens mit Stock und Notenrolle läßt sich in Frankreich übrigens bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen.⁷⁶

Daß in der französischen Oper der Takt keineswegs immer laut geschlagen wurde, zeigt auch der Bericht Giacomo Casanovas über eine Aufführung von Campras *Les Fêtes Venitiennes* im Jahr 1750 oder 1751, wo er sich nur über die „heftigen Bewegungen nach rechts und links“ des Dirigenten beschwert.⁷⁷

Der Komponist dirigierte entweder selbst oder instruierte einen Assistenten. So dirigierten Lalouette, Colasse und Marais bisweilen an Stelle Lullys. Nach dem *Essai sur les spectacles des petits cabinets* (die 1748 eröffnete Bühne in den „Petits Appartements“ von Versailles) von Laujon (Vorname unbekannt) hatte jeder Komponist das Recht, die eigenen Werke selbst zu dirigieren.⁷⁸ 1755 wurde mit Pierre-Montan Berton ein „maître de musique“ an der Oper angestellt, dessen kompositorische Tätigkeit sich mehr auf Ergänzungen und Bearbeitungen älterer Werke erstreckte als auf eigene Opern. Er war auch Dirigent der späten Opern Rameaus. Rameau selbst nahm aber natürlich an Proben teil und soll sogar als Choreograph tätig geworden sein.⁷⁹

6. Die Orchesteraufstellung

Mit der Orchesterdirektion ist die Frage nach der Aufstellung der Instrumente unmittelbar verbunden. In den ersten zwei bis drei Jahrzehnten der Operngeschichte und zum Teil noch darüber hinaus wurden die Instrumente hinter

⁷⁴ Vgl. Beaussant a.a.O. 788f.

⁷⁵ Vgl. Neal Zaslaw: „Lully's orchestra“, in: Jérôme de La Gorce und Herbert Schneider (Hg.): *Jean-Baptiste Lully. Actes du Colloque / Kongreßbericht Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, Laaber 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 18), 539–579, dort Pl. 21.

⁷⁶ Vgl. A[lois] M. Nagler: *A source book in theatrical history*, o.O. 1952, ²New York 1959, Abb. S. 52 und 54. Die dargestellten Stöcke dürften eine Länge von etwa 80–90 cm haben und werden nach oben gehalten.

⁷⁷ Giacomo Casanova: *Geschichte meines Lebens*, dt. Übers. v. Heinz von Sauter, 12 Bde., Neuausg. Frankfurt/M. u. Berlin 1985, III, 178.

⁷⁸ Vgl. Thierry-G. Boucher: „Rameau et les théâtres de la cour (1745–1764)“, in: Jérôme de La Gorce (Hg.): *Jean-Philippe Rameau, Colloque international organisé par la société Rameau, Dijon 21–24 septembre 1983, Actes*, Paris u. Genève 1987, 565–577, dort 572.

⁷⁹ La Dixmerie berichtet 1770, Rameau habe für den Tänzer Dupré die Choreographie der Chaconne in *Les Indes galantes* entworfen. Vgl. Cuthbert Girdlestone: *Jean-Philippe Rameau – his life and works*, ²New York 1969, 347.

den Kulissen gespielt – wenn der dramaturgische Zusammenhang es erlaubte, auch auf der Bühne.⁸⁰ Dann aber waren die Musiker Bestandteil der Handlung. In Cavalieris *Rappresentazione* standen die Instrumente „dietro le tele della scena“, d.h. „hinter den Kulissen der Bühne“. Aber auch Tänzer spielten Instrumente und sangen: für den Schluß der *Rappresentazione* wird eigens erwähnt, daß in den Ritornellen vier Personen „senza cantare“ tanzen sollen. In den Intermedien dagegen, die vor dem Prolog und nach den Akten des Hauptstückes gespielt werden, sollen die Instrumente „dentro la scena“ wirken. Auch Peri schreibt in der Vorrede zu seiner Vertonung der *Euridice*, daß die Instrumente „dentro alla Scena“ gespielt hätten und erwähnt Cembalo (gespielt vom Leiter der Camerata, Jacopo Corsi), Chitarrone, Lira grande und Liuto grosso. Die Bedeutung des Begriffes „dentro alla scena“ ist unklar. Er kann sowohl das gleiche wie „dietro la scena“ bedeuten, also „hinter der Szene“, aber auch „inmitten der Szene“, das hieße, für das Publikum sichtbar. Vermutlich ist aber das erste gemeint, wie sich aus einem Brief Monteverdis schließen läßt, in welchem er die Komposition einer *Favola maritima delle nozze di Tetide* aus verschiedenen Gründen ablehnt. Unter anderem beklagt er,

[...] che li concerti descritti in tal favola sono tutti bassi et vicini alla terra, mancamento grandissimo alle belle armonie; poiche le armonie saranno poste ne fiati piu grossi del aria della sena, fatti cosi da essere da tutti udite et dentro alla sena da essere concertate [...]⁸¹

Gagliano schreibt in seiner Vorrede zu *Dafne*, „che gli strumenti, che devono accompagnare, le voci sole, sieno situati in luogo, da vedere in viso i recitanti acciochè meglio sentendosi vadano unitamente“.⁸² Dies würde bedeuten, daß die Continuoinstrumente – denn sie sind es, die in den ersten Opern die Solisten begleiteten – wohl hinter den ersten Seitenkulissen aufgestellt waren. Man beachte, daß sich Gagliano ausdrücklich auf die „strumenti, che devono accompagnare, le voci sole“ bezieht, d.h. auf die Continuogruppe. Die Instrumente, welche die Ritornelle spielten und die Chöre begleiteten, befanden sich möglicherweise weiter hinten. Gagliano schreibt weiter, die den Sänger des Apollo begleitenden Streichinstrumente sollten „in una delle strade più vicina“ (d.h. der Straßen zwischen den Seitenkulissen) postiert werden. Dabei sollten sie den Eindruck erwecken, der Klang röhre von der Leier her, die der Sänger

⁸⁰ Zum Spiel auf der Bühne vgl. Jirí Hilmera: „Die Aufstellung des Opernorchesters in der Barockzeit“, *Maske und Kothurn* 7 (1961) 60–71, dort 63.

⁸¹ Zit. nach Ehrmann, a.a.O. 69. „[...] daß die vokalen Ensembles in dieser *favola* alle niedrig und der Erde nahe sind, ist ein gewaltiger Nachteil für eine wohlklingende Musik, da die Ensembles an den der Akustik förderlichen Stellen des Bühnenraumes plaziert werden müssen, damit sie von allen gehört und hinter der Bühne von Instrumenten begleitet werden können.“

⁸² Zit. nach Becker, a.a.O. 23. „[...] daß die Instrumente, die die Solisten begleiten müssen, an einem Ort aufgestellt werden, wo sie die Rezitierenden im Blick haben, damit sie, indem sie sich besser hören, einträchtig forschreiten.“

zu spielen vorgibt.⁸³ In Adriano Banchieris *La savienza giovenile* von 1628 waren nicht nur die Instrumente, sondern auch der Chor hinter den Kulissen aufgestellt.⁸⁴

Seit den 1620er Jahren ist die Aufstellung vor der Bühne bekannt, auf der Höhe des Parketts, von diesem jedoch durch eine Trennwand abgeschlossen.⁸⁵ So hatten die Musiker Blickkontakt zu den Sängern, andererseits konnte die Illusion einer unsichtbaren Musik weitgehend aufrecht erhalten werden.⁸⁶ Nicola Sabbatini beschreibt noch 1638 die Aufstellung „dentro le scene“; er empfiehlt aber eine Aufstellung „fuori della scena“ auf eigens dafür angebrachten Balkonen, damit die „suoni“ und „canti“ besser zu hören seien.⁸⁷ Außerdem behindere eine Aufstellung hinter der Szene die Bühnenmaschinerie. Die in bezug auf die Lautstärke größere Präsenz dürfte zwei Gründe haben: zum einen die zunehmende Größe der Auditorien – im Jahr zuvor war in Venedig das erste öffentliche Opernhaus eröffnet worden –, zum andern die Reduzierung des Orchesters von einer größeren gemischten Besetzung einschließlich relativ lauter Blasinstrumente, wie sie aus Monteverdis *Orfeo* bekannt ist, zu einer kleinen Streicherbesetzung nebst verschiedener Continuoinstrumente.

In der frühen deutschen Oper wurde offenbar ebenfalls die Orchesteraufstellung hinter den Kulissen gepflegt, auch wenn sie in Italien inzwischen nicht mehr üblich war. Entsprechend dem italienischen „dietro alla scena“ wird von Harsdörffer, dem Librettisten des „geistlichen Waldgedichts“ *Seelewig*, hier die Musik als „hinter dem Fürhang“ spielend dargestellt, „allermassen bey den Italiänern dergleichen nicht ungewohnet ist“.⁸⁸ Zu einem *Spiel von den Tugendsternen* aus dem fünften Band der *Frauenzimmergesprächspiele* schreibt Harsdörffer:

Wann man bey diesem Aufzug nicht grosse Unkosten thun wil / kan man alle Personen / in dem hintersten Tepicht / der mitten in dem Schauplatz nach der Sehkunst gezieret wird / gemahlt vorstellen / und die Stimmen / benebens der Laute oder Theorbe / hinter dem Vorhang hören lassen.⁸⁹

In einem anderen Spiel (*Der Schauplatz*) lässt er einen Protagonisten von den anlässlich der Hochzeit von Maria de' Medici mit Heinrich IV 1600 in Florenz aufgeführten Intermedien berichten; und da wird von „verborgener Instrumental

⁸³ Ebd. 26.

⁸⁴ Vgl. Hilmera, a.a.O. 61.

⁸⁵ Nach Seifert wurde der Orchesterraum vor der Bühne erstmals 1627/28 in Parma eingerichtet: Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, Tutzing 1985, 369.

⁸⁶ Hammond, a.a.O. 189.

⁸⁷ Nicola Sabbatini: *Pratica di fabricar scene*, Ravenna 1638, übers. u. mitsamt dem Urtext hg. v. Willi Flemming, Weimar 1926, 57 u. 207.

⁸⁸ Vgl. Becker a.a.O. 167.

⁸⁹ Zit.nach Peter Keller: *Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Johann Philipp Harsdörffer*, Bern 1977, 49.

Music“ gesprochen.⁹⁰ Von „verborgenen Instrumenta“ ist auch im Zusammenhang mit einem 1662 für Weimar konzipierten Schauspiel Georg Neumarks die Rede.⁹¹ In Weimar stand erst 1697 eine Bühne mit Orchestergraben zur Verfügung.⁹²

Zur Zeit von Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* hat sich der Orchestergraben auch in Deutschland durchgesetzt: „Die Sänger müssen allenthalben voran stehen; ausser in Opern, wo es sich nicht anders schicken will, als daß man die Instrumente den Zuhörern zwar am næhesten, aber doch auch am niedrigsten setzt“.⁹³

In Frankreich nennt Samuel Chappuzeau 1674 drei Möglichkeiten, das Orchester aufzustellen: „ou derriere le Théâtre, ou sur les aisles, ou dans vn retranchement entre le Théâtre & le Parterre, comme en vne forme de Parquet“.⁹⁴ Chappuzeau weiter: „Depuis peu on les [i.e., les violons] met dans vne des Loges du fond, d'où ils font plus de bruit que de tout autre lieu où on les pourroit placer“.⁹⁵ Das *Registre de la Grange* teilt mit: „Jusques icy les Musiciens et Musiciennes n'auroient point voulu parroistre en public. Ils chantoient a la Comedie dans des loges grillés et treillissés“.⁹⁶

In England zeigt ein Plan für das Theater in Whitehall Palace aus dem Jahr 1665 „über der Hinterbühne eine stufenförmige Tribüne für die Musiker“.⁹⁷

Wenn wir Abbildungen französischer Bühnenaufführungen des 17. Jahrhunderts betrachten, dann fällt auf, daß abgesehen von der Notenrolle in der Hand des Dirigenten nirgends Noten oder Notenständer zu sehen sind. Anders ist es manchmal bei der Aufführung von Kammermusik oder von Musik im Kirchenraum – aber in Bühnenwerken scheint man in Frankreich von den Instrumentalisten das gleiche erwartet zu haben wie von den Sängern: den auswendigen Vortrag. Mattheson bestätigt und lobt in seinem *Neu-eröffneten Orchestre* das Auswendigspiel der Franzosen, das demnach im zweiten Jahrzehnt des 18. Jhs. noch gepflegt wurde.⁹⁸

⁹⁰ Ebd. 52f.

⁹¹ Erdmann Werner Böhme: *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Stadtdroda 1931, Ndr. Giebing/Obb. 1969, 192.

⁹² Ebd.

⁹³ Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Facs. ³Kassel 1980, 484.

⁹⁴ Samuel Chappuzeau: *Le Théâtre français*, Paris 1674, zitiert nach Powell, a.a.O. 18. „[...] entweder hinter der Bühne, oder an den Seiten, oder in einer Abteilung zwischen der Bühne und dem Parterre, wie eine Art Parkett.“

⁹⁵ Ebd. 39. „Bis vor kurzem“ hätte man die Instrumente „in einer der unteren Logen aufgestellt, wo sie lauter zu hören waren als an jedem anderen Ort, an dem man sie hätte plazieren können.“

⁹⁶ Ebd. 26. „Bisher wollten die Musiker und Musikerinnen nicht öffentlich in Erscheinung treten. Sie sangen in der Komödie in vergitterten und verhängten Logen.“

⁹⁷ Hilmera, a.a.O. 68.

⁹⁸ In: *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, 226. Vgl. Frederick Neumann: „Mattheson on performance practice“, in: George J. Buelow und Hans Joachim Marx (Hg.): *New Mattheson studies*, Cambridge 1983, 257–268, dort 259.

Die früheste französische Abbildung, die in Zusammenhang mit einem Bühnenwerk Noten zeigt, ist die Darstellung einer Aufführung von Rameaus *La Princesse de Navarre* 1745.⁹⁹ Allerdings ist zu vermuten, daß dieser Brauch schon früher eingesetzt hat. Spätestens 1733 mit Rameaus *Hippolyte et Aricie* dürften die Partituren für ein Auswendiglernen zu komplex geworden sein; 1738 jedenfalls gilt das Auswendigspiel einem anonymen Autor als der Vergangenheit zugehörig.¹⁰⁰ Orchesterstimmen sind freilich schon aus Lullys Zeit erhalten, da sie zum Einstudieren erforderlich waren. Demnach beweisen erhaltene Orchesterstimmen noch nicht, daß sie Verwendung während der Aufführungen fanden.

Die Orchesterräume der französischen Theater waren jedenfalls nach heutigen Maßstäben sehr klein gehalten. Während man heute von etwa einem Quadratmeter pro Spieler ausgeht, ergeben die ikonographisch oder anderweitig verbürgten Orchesterbesetzungen nur 0,33 qm in der *Salle de la Comédie* des *Grand Trianon* und 0,5 qm im Theater des *Palais-Royal*.¹⁰¹

7. Konsequenzen

Was bedeutet nun dies alles für die Aufführung barocker Opern in unserer Zeit?

Die Proben konnten sich über wenige Wochen, aber auch über mehrere Monate erstrecken. Entscheidend war damals wie heute das Ergebnis. Die verschiedenen bei einer Opernproduktion anfallenden Aufgaben konnten von einem in Italien „Corago“ genannten Organisatoren geleitet und koordiniert werden, der wiederum gleichzeitig der Komponist oder der Librettist des Werkes sein konnte. Die Aufgabe des Librettisten könnte heute ein Literatur- oder Sprachwissenschaftler übernehmen. Zwar steht für den Hörer die Musik im Vordergrund; aber letztlich ist die Oper ein vertontes Drama. Wer das respektiert, wird z.B. nicht auf die Idee kommen, Szenen einer Oper zu kürzen oder zu streichen, oder den Ausgang der Handlung nach eigenem Gutdünken zu verändern. Und wer den Text als Grundlage einer Oper begreift, der wird berücksichtigen, daß das Französische und das Englische im 17. und 18. Jahrhundert anders als heute ausgesprochen wurde.

Die musikalische Direktion liegt natürlich in der Regel beim Komponisten. Er überwacht die Musikproben und fungiert in der französischen Oper als „batteur de la mesure“, falls er diese Aufgabe nicht einem in seinem Sinne

⁹⁹ Vgl. Edmund A. Bowles: *Musical ensembles in festival books, 1500–1800*, Ann Arbor und London 1989, Fig. 228. Darstellungen dreier Bälle aus demselben Jahr zeigen hingegen noch auswendig spielende Musiker (ebd. Fig. 224–226).

¹⁰⁰ „LETTRE écrite de Paris le 29. Juillet 1738, sur les Memoires pour servir à l'Histoire de la Musique“, in: *Mercure de France*, Aoust 1738, 1721–1737, dort 1726 unter Bezug auf die Zeit Lullys: „on ne sçavoit ce que c'étoit que d'exécuter à livre ouvert; on aprenoit tout pour ainsi dire par cœur.“

¹⁰¹ Vgl. Barbara Coeyman: „Theatres for opera and ballet during the reigns of Louis XIV and Louis XV“, *Early Music* 18 (1990) 22–37, dort 30 bzw. 33.

wirkenden Assistenten übertragen hat. In der italienischen Oper dirigiert er am ersten Cembalo, in späterer Zeit unterstützt vom Konzertmeister.

Während diese Verhältnisse heute oft berücksichtigt werden, ist mir nicht bekannt, wo in einer modernen Aufführung jemals die Aufstellung des Orchesters hinter der Bühne oder zwischen den Seitenkulissen realisiert worden wäre, wie sie in der frühen italienischen und der frühen deutschen Oper üblich und auch in Frankreich nicht unbekannt war. Eine wichtige Konsequenz dieser Aufstellung dürfte für die Zuhörer eine geringere Lautstärke der Instrumente gegenüber der Aufstellung in einem zwar ebenfalls abgeschirmten, aber doch dem Publikum näheren Orchestergraben sein. Dies wiederum erlaubt den Sängern, insgesamt weniger laut zu singen. Bekanntlich leidet bei großer Lautstärke die Textverständlichkeit und die für Koloraturen erforderliche Beweglichkeit. Vor allem aber besteht ein Zusammenhang zwischen großer Lautstärke und unkontrolliertem Vibrato, das jenen befremdlichen Stilbruch zwischen dem Klang des Orchesters einerseits und dem Klang der Sänger andererseits bewirkt, wie wir ihn aus den meisten Aufführungen und Einspielungen von Barockopern kennen. Noch im 18. Jahrhundert war man sich der dynamischen Grenzen eines angenehmen Gesangstones bewußt. Mattheson schreibt in bezug auf die inzwischen übliche Plazierung des Orchesters vor der Bühne: „Und eben deswegen sollte das Orchester sich nicht so starck hervorthun, wie geschiehet, wenn offt ein schwaches Stimmlein mit einem Dutzend Instrumenten begleitet wird. [...] Des Regenten Amt erfordert es, solchem üblen Gebrauch mit guter Art abzuhelfen.“¹⁰²

Gedanken machen müssen wir uns auch über das Auswendigspiel in der französischen Oper des 17. Jahrhunderts. Es dürfte eine Tradition bestanden haben, Tanzmusik auswendig zu spielen, wie sie durch zahlreiche ikonographische Zeugnisse belegt ist. Diese Gewohnheit wurde in das Ballet de cour übernommen, und schließlich in die Oper. Das Fehlen von Noten und Notenständern erlaubt eine kompaktere Sitzordnung und dürfte auch die Klangabstrahlung beeinflussen. Die Vorstellung, eine ganze Oper auswendig zu spielen, mag erschrecken. Es ist aber zu bedenken, daß kein einziges Instrument durchgehend gespielt wurde. In Lullys Opern hatten die Bläser nur wenig zu tun: man denke an die nicht von ungefähr kommende Bezeichnung „airs de violon“ für die Tanzsätze; wenn die Solisten sangen, schwiegen meist auch die Streicher, und der Cembalist pausierte in der Ouverture und in den Tanzsätzen.¹⁰³ Diese letztgenannte, heute oft ignorierte Praxis erhält durch das Auswendigspiel eine zusätzliche Begründung, denn kaum ein Instrumentalist wäre in der Lage gewesen, die gesamte Oper auswendig zu lernen. Auch die Streichbaßinstrumente teilten sich aus diesem Grund in zwei Gruppen. Gleichwohl scheinen auch musikalische Gründe für das Pausieren des Cembalos bestanden zu haben – denn noch zur Zeit Rameaus, als das Auswendigspiel längst aufgegeben war,

¹⁰² A.a.O. 484.

¹⁰³ Vgl. Graham Sadler: „The role of the keyboard continuo in French opera 1673–1776“, *Early Music* 8 (1980) 148–157.

schwieg das Cembalo in den Tanzsätzen, häufig auch in den Chören.

Zu bedenken ist in der französischen Oper zudem die Position des Dirigenten am Bühnenrand. Er war demnach mindestens so sehr für die Sänger da wie für das Orchester. Vielleicht hat er als Souffleur geholfen, wenn der eigentliche Souffleur hinter den Kulissen nicht zu verstehen war, vielleicht hat er wie ein Chorleiter die Sänger an Ausdruck, Dynamik und deutliche Aussprache erinnert. Die Instrumentalisten konnten gleichwohl den Schlag des Dirigenten abnehmen, kommunizierten aber auch viel untereinander, jedenfalls zur Zeit Lullys, als sie noch auswendig spielten. Zeitgenössische Abbildungen zeigen das überaus deutlich.

Wurden Opern auswärtiger Komponisten und Librettisten gespielt, so mußten sie natürlich ohne deren Beteiligung einstudiert werden. Dabei kam es durchaus vor, daß man das Werk durch Streichungen, Ergänzungen und Umarbeitungen den eigenen Wünschen anpaßte – ein Risiko, gegen das sich Lully wohlweislich durch das königliche Privileg abgesichert hatte. Man glaube also nicht, diese Praxis sei von den Komponisten immer gebilligt worden und berechtle uns heute zu einem ähnlichen Umgang mit barocken Opern! So führt Vivaldi den Mißerfolg seiner Oper *Siroe* in Ferrara auf die Änderung der Rezitative durch den dortigen ersten Cembalisten (und damit musikalischen Leiter) Beretta zurück und klagt:

Die Sache liegt so, daß in meinem Original weder eine Note noch eine Nummer gestrichen werden darf, weder mit dem Messer noch mit der Feder, [...] ich kann es nicht dulden, daß ein derartiger Dummkopf sein Glück durch die Vernichtung meines armen Namens macht¹⁰⁴.

Man kann Vivaldi und jedem anderen Komponisten nur wünschen, daß ihre Opern heute von Menschen geleitet werden, die sich ihrer historischen und künstlerischen Verantwortung bewußt sind. Und das betrifft nicht nur die Musik. Wenn wir zeitgenössische Berichte oder Kritiken über Barockopern lesen, stellen wir fest, daß Bühnenbild, Kostüme und Maschinen eine ebenso große Rolle zu spielen scheinen wie Musik und Tanz. Arteaga schreibt (in der Übersetzung Forkels),

[...] daß weder die aufs schönste beschriebene Handlung des Dichters, noch die beste Musik des Componisten ihre vollkommene Wirkung thun können, wenn der Ort der Handlung nicht so beschaffen ist, wie er den handelnden Personen zukommt, und wenn der Decorator nicht eine solche Übereinstimmung zwischen Augen und Ohren bringt, daß die Zuschauer glauben können, sich wirklich nach und nach an den verschiedenen Orten zu befinden, wo sie die Melodien hören.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Brief vom 2. Januar 1739 an den Marchese Guido Bentivoglio. Übers. von Ute Grabow, in: Karl Heller: *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991, 383.

¹⁰⁵ Esteban Arteaga: *Geschichte der Italiänischen Oper*, dt. Übers. v. Johann Nikolaus Forkel, Leipzig 1789, Faks. Heidelberg 1973, I, 60f.

Die Oper hat nicht nur *Zuhörer*, sie hat auch *Zuschauer!* Wir werden dem Phänomen Barockoper nicht gerecht, wenn wir es auf die Musik reduzieren und den Rest aktualisierungswütigen Regisseuren, Bühnenbildnern und Kostümbildnern zur freien Verfügung überlassen.

Für den barocken Zuschauer bestand die Faszination „Oper“ gerade im sich gegenseitig ergänzenden Zusammenwirken der verschiedenen Künste. „Direktion und Dirigieren in der Barockoper“, das sollte für uns bedeuten, dieses kulturelle Erbe zu respektieren und stellvertretend für die damaligen Komponisten, Textdichter, Choreographen, Bühnen- und Kostümbildner zu bewahren.

