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: 33 (2009)

Rubrik: [Oper als "Gesamtkunstwerk" - zum Verhältnis der Künste im barocken Musiktheater]

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: 18.08.2025

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

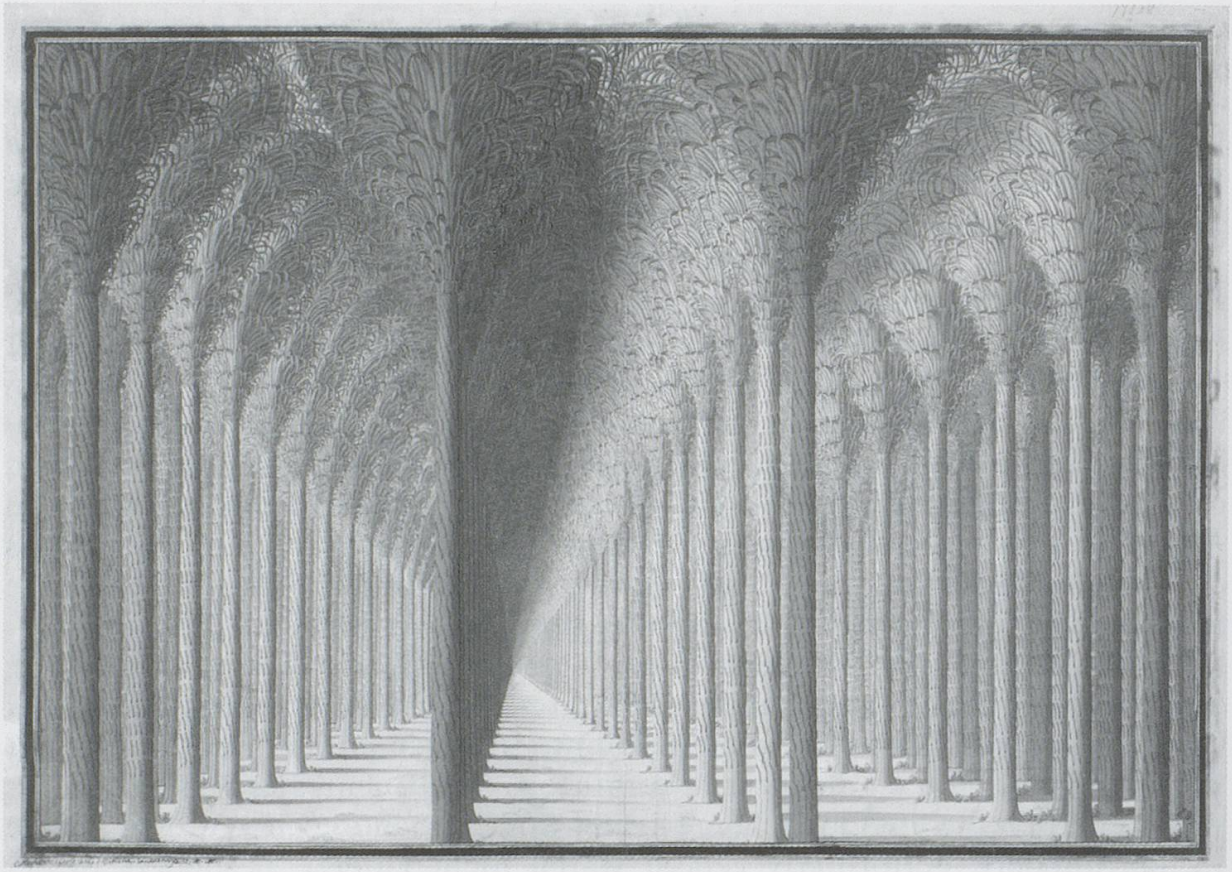
VORWORT

– Ein Elektro-Rolo als imaginärer Vorhang gibt den Blick frei auf die durch einen Fensterrahmen begrenzte Bühne. – Geordnet gestaffelte Farnpflanzen bilden den Prospekt und füllen zugleich den Bühnenraum. – Blickführend verengen sich dicht bestellte, kulissenartige Regale hin zum Proszeniumsrahmen. –

Es bedarf nur weniger visueller Hinweise, der Kombination nur weniger spezifischer Bildkomponenten, um in den Köpfen von Geisteswissenschaftlerinnen (und Fotografen) Theaterassoziationen auszulösen. Ein geweiteter Theatralitätsbegriff, der sich auf das Lebens- und Weltbild ebenso anwenden lässt wie auf die hochstilisierte Kunstform Oper, vermittelt in der Titelabbildung dieses Bandes auch grundlegende Aspekte einer theatralen Situation, die ‚barocke' Eigenschaften in sich birgt: Opernaufführungen konnten den Anspruch haben, kosmologische Systeme performativ darzustellen, so dass die Grenzen zwischen Leben und Theater verschwammen. Theatrale Ansätze prägten die Konzepte zur Strukturierung so mancher höfischen Sammlung – sei es Bibliothek oder Wunderkammer – und beeinflussten somit höfischen Erfahrungsraum auch ausserhalb des Theaters. Selbst die Strukturierung oder Organisation von Wissen allgemein konnte in sogenannten *theatra* angelegt werden, oder Wissen wurde theatral vermittelt – prominentestes Beispiel hierfür sind sicherlich die anatomischen Theater mit ihrer Blütezeit seit dem späten 16. Jahrhundert. Performativ gefasst waren nicht zuletzt, besonders in der höfischen Welt, die Verweise auf soziale Hierarchien, beispielsweise in der Sitzordnung des Opernpublikums. So kam es zu Aufführungskonstellationen, in denen ein Opernerlebnis weit über die Wahrnehmung dessen hinausging, was sich im Bühnenguckkasten abspielte.

Auch andere frühneuzeitliche Elemente können sich durch einen geführten zweiten Blick auf die theatralen Eigenheiten der Titelabbildung verdichten: Im Antagonismus zwischen Farnpflanzen und in Buchdeckeln gefangenem Wissen ist das für barockes Theater so prägende Spannungsfeld zwischen Natur und Kunst gefasst – nicht zufällig erscheint in dieser Hinsicht die Ähnlichkeit zum für den Bayreuther *L'Huomo* entstandenen Palmenhain von Carlo Galli Bibiena (Abb. S. VIII). Und sogar die Medienproblematik, die bei der Dokumentation vergangener Aufführungen so prominent ist, wird ansatzweise thematisiert: Es befinden sich neben den bereits beschriebenen visuellen Elementen auch Musik und Text (in den Büchern und Partituren) im Bild. Allein, diese beiden Elemente sind beim Betrachten nicht rezipierbar – die Musik klingt nicht, der Text ist nicht lesbar. Auch dieser Text vermag sie nicht zum Leben zu erwecken.

Wir haben es bei der Titelfotografie offensichtlich nicht mit einer Opernszene der frühen Neuzeit zu tun. Bei geführter und vertiefter Auseinandersetzung mit möglichen Bedeutungsfacetten und Charakteristika kann der Blick auf das Bild durch die ‚Barocktheater-Brille' jedoch zum besseren Verständnis einiger wichtiger Eigenschaften von frühneuzeitlichem Theater beitragen.



Carlo Galli Bibiena, *Wald*, Stift, Schwamm, Tinte und Wasserfarbe auf Papier, zu einem Bühnenbild für *L'Huomo*, Text: Luigi Stampiglia nach Wilhelmine von Bayreuth, Musik: Andrea Bernasconi, Bayreuth 1754. St. Petersburg, Staatliches Eremitage Museum, Photographie © Staatliches Eremitage Museum, Leonard Kheifets.

Wenn wir im Folgenden durch die ‚Gesamtkunstwerk-Brille' auf barockes Musiktheater blicken, dann sicherlich nicht um zu belegen, es handle sich beim Betrachteten um ‚Gesamtkunstwerke'.[1] Der Zielsetzung der Tagung, aktuelle Forschung aus verschiedenen Disziplinen zu frühneuzeitlichem Musiktheater nicht nur zusammenzuführen, sondern zu fruchtbaren Bezügen und zum Austausch zu bringen, kam jedoch eine inhaltliche Konzeption entgegen, die den Begriff mit seinen vielfältigen, in den einzelnen Fachbereichen dezidiert unterschiedlichen Facetten in den Mittelpunkt stellt. In der Tagungsarbeit, die

[1] „Das Gesamtkunstwerk gibt es nicht.", Harald Szeemann, „Vorbereitungen" in: ders. (Hg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Ausstellungskatalog Zürich, Kunsthaus, 11.2.–30.4.1983, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 19.5.–10.7.1983, Wien, Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, 10.9.-13.11.1983, Aarau etc. 1983, 16–19, hier 16; „Das ‚Gesamtkunstwerk Barock' gibt es nicht, und ebensowenig gibt es ‚Gesamtkunstwerke' in konkreten künstlerischen Schöpfungen des 17. und 18. Jahrhunderts.", Bernd Euler-Rolle, „Kritisches zum Begriff des ‚Gesamtkunstwerks' in Theorie und Praxis", in: Götz Pochat und Brigitte Wagner (Hgg.), *Barock. Regional – international*, Graz 1993 (= Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), 365–374, hier 365.

Beiträge aus Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik, Kulturwissenschaft und Theaterwissenschaft vereinte, wurden im Sinne einer interdisziplinären Kulturanalyse über die gemeinsame Reflexion der wandernden Bedeutung von ‚Gesamtkunstwerk' gemeinsame Anknüpfungspunkte an das breite Themengebiet gefunden, die zu einem vertieften Verständnis von Musiktheaterformen der frühen Neuzeit beitragen wollen.[2] Ein Verständnis, das gerade in der Forschung zu frühneuzeitlicher Oper und in der Fokussierung auf historische und historisch informierte Aufführungen immer noch massgeblich durch den Blick über den Disziplinen-Tellerrand zu gewinnen hat.[3] Es ging also nicht nur um ein Zusammen- oder Gegeneinander von Künsten in der historischen Aufführung, sondern auch um ein Miteinander der Disziplinen. Dabei überformen disziplinenübergreifende kulturwissenschaftliche Ansätze in vielen Beiträgen die fachspezifische Herkunft des oder der Forschenden. So wurden unterschiedliche Verhandlungsfelder eröffnet, die, vom Terminus ‚Gesamtkunstwerk' ausgelöst, jeweils aktuelle wissenschaftliche Zugänge aufzeigen. Die in diesem Vorgehen angelegte und beabsichtigte Bedeutungsvielfalt des Terminus konnte einerseits formalistisch-stilistische Festlegungen *der* Barockoper umgehen und die vielfältigen Ausprägungen barocken Musiktheaters in den Blick nehmen – die trotz eines proklamierten ‚Barockopern-Booms' in der Spielplangestaltung deutschsprachiger Häuser bisher kaum Spuren hinterlassen. Andererseits sollte sich das methodische Vorgehen dezidiert nicht auf Vergleichsarbeit beschränken – sei es zwischen Disziplinen oder zwischen ‚Gesamtkunstwerk'-Konzeptionen. Vielmehr sollte vom gemeinsamen vieldeutigen Begriff angeregt, über dessen variable Ränder in benachbarte Disziplinen geschaut und damit wissenschaftliche Grundlagenarbeit geleistet werden, die historischer Informiertheit von Musiktheater im gesamten den Boden bereitet; mithin einer Praxis, die über den Willen zur ‚Rekonstruktion' als defizitäres Konzept, das in Proszeniumsrahmen und Orchestergraben verhaftet bleibt, hinausgeht, sondern die barocke Mittel benutzt und sich auf sie rückbezieht, die aber auch den Willen zur Umsetzung und Übersetzung damaliger Rezeptionszusammenhänge in heutige Aufführungen

[2] Vgl. hierzu Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto 2002 (= Green College Lectures).

[3] Vgl. hierzu u. a. Heinz Becker, „Zur Situation der Opernforschung", *Die Musikforschung* 27 (1974), 153–165; Wulf Konold, „Methodenprobleme der Opernforschung", *Jahrbuch für Opernforschung* 2 (1986), 7–26, hier 24; Beate Hannemann, „Interdisziplinarität und Operngeschichte. Zur Methodologie regionaler Institutionengeschichte", in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalforschung*, hg. von Arnfried Edler und Joachim Kremer, Augsburg 2000 (= Veröffentlichungen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 9), 233–247; Reinhard Strohm, „‚Italian Opera' in ‚Central Europe', 1600–1780: Research Trends and the Geographic Imagination", *Muzikološki zbornik/ Musicological Annual* 40 (2004), 103–112; Linda Maria Koldau, „Interdisziplinarität als Methode. Annäherungsstrategien an eine musikalische Kulturgeschichte der frühen Neuzeit", in: Corinna Herr und Monika Woitas (Hgg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln etc. 2006, 269–285; Linda Hutcheon, „Interdisciplinary Opera Studies", *Proceedings of the Modern Language Association* 121 (2006), 802–810.

demonstriert. Dass eine solche Aufführungspraxis historisch informiert sein kann, ohne auf den ersten Blick barock auszusehen, beim ersten Hinhören so zu klingen – auch dafür mag das Titelbild dieses Bandes einstehen.

Die Konzeption der Tagung ging aus dem meiner SNF-Förderungsprofessur angegliederten Forschungsprojekt zu „Italienischer Oper an deutschsprachigen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts" an der Schola Cantorum Basiliensis hervor. In einem interdisziplinären Team – mit Doktorandenstellen in den Bereichen Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte – und mit einem Praxisschwerpunkt, in dem in Projektarbeit Opernaufführungen konzipiert und wissenschaftlich betreut werden, findet hier eine vielfältige Annäherung an historische Aufführungen und Vermittlung von Wissen um barockes Musiktheater statt. Methodische Reflexion zur wissenschaftlichen Annäherung an frühneuzeitliches Musiktheater und zum Austausch zwischen Wissenschaft und Praxis schliesst dieses Projekt ebenso ein wie das Erschliessen neuer Quellen in den Zentren höfischen Opernlebens dieser Zeit.

Die Tagungsarbeit zentrierte sich hauptsächlich um den ersten erwähnten methodischen Schwerpunkt – die Annäherung an gesamthaft verstandene historische Opernaufführungen. Durch die Wiederaufnahme der Projekt-Produktion von Alessandro Scarlattis und Matteo Noris' *Penelope la casta* (Neapel, 1696) anlässlich der Tagung rückte aber auch der praktische Fokus unserer Arbeit klingend in den Blick der TagungsteilnehmerInnen. Da Förderungsprofessur und Projektarbeit an sich als Instrumente der Nachwuchsförderung konzipiert sind, war auch der Tagung ein in dieser Hinsicht spezifisches Novum zu eigen: ein Doktorandenkolloquium, in dem entstehende Dissertationen in unterschiedlichen Disziplinen vor- und zur Diskussion gestellt wurden. Die Verschriftlichungen vieler dieser Beiträge reihen sich sehr bereichernd in den Reigen der Texte dieses Jahrbuchs ein.

Von der Projektarbeit geprägt ist auch eine unumgängliche inhaltliche Schwerpunktlegung der Beiträge, was die Art von neuzeitlichem Musiktheater angeht: So stehen Aufführungen neukomponierter höfischer Festopern mit einem zumindest konzeptionell angelegten Vermittlungsbedarf von politischen Anliegen eher im Mittelpunkt als Aufführungen, in denen Bestehendes an vorherrschende Aufführungsverhältnisse angepasst wurde oder Pasticcio-Praktiken, die das Opernleben der betrachteten Zeit ebenfalls prägten. Auch lag der Schwerpunkt der Tagungsarbeit eher auf italienischer und weniger auf deutscher Oper, wobei auch kleinere Ausflüge in die französische Geschichte der theatralen Gattungen unternommen werden.

In nahezu allen geisteswissenschaftlichen Disziplinen hält sich ‚Gesamtkunstwerk' als Begriff zur Beschreibung verschiedenster Phänomene – sei es in Bezug auf Personen[4] oder Gebäude unterschiedlicher Epochen (Kirche, Kloster,

[4] Vgl. u. a. Boris Efimovič Grojs, *Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur der Sowjetunion*, München ³2008 (= Edition Akzente); Thomas Bodmer (Hg.), *Untierhaltung. Das Gesamtkunstwerk Kaspar Fischer*, Zürich 2001.

Museum)[5] bis hin zur Architektur einer Stadt[6]. Der Terminus wird benutzt, um Abstrakta wie Kommunikation zu beschreiben[7], *einen* Stil (nicht nur den ‚barocken') zu fassen[8], Parks[9], Gärten[10] und Filme[11] zu charakterisieren – bis hin zur Schweizer Bergbahn[12]. Dass dieser breite Gebrauch nicht auf einem gefassten Inhalt des Terminus basieren kann, ist offensichtlich. Dennoch veranschaulicht die Praxis offenbar das Bedürfnis des Gebrauchs und die Verknüpfung des Begriffs mit einem dezidierten, weit übertragbaren Inhalt.[13]

Die wissenschaftliche Gegentendenz ist darin zu beobachten, den Begriff möglichst genau historisch zu verorten, in seiner Bedeutung festzuschreiben und somit seine ‚ahistorische' Verwendung oder den inflationären, von einem emphatischen Begriff gelösten Gebrauch des Terminus zu beklagen – ein

5 Vgl. u. a. Hartmut R. Berlinicke, *Die Alexanderkirche von Wildeshausen als lebendiges Gesamtkunstwerk. Eine kunst- und kulturhistorische Betrachtung sich wandelnder inhaltlicher religiöser Vorstellungen in der künstlerischen Gestaltung einer sächsisch-romanischen Basilika*, Berlin 2009; Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten (Hg.), *Raumkunst in Burg und Schloss. Zeugnis und Gesamtkunstwerk*, Regensburg 2005 (= Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten 8); Karlheinz Kopanski und Karl Weber (Hgg.), *Das Marmorbad in der Kasseler Karlsaue. Ein spätbarockes Gesamtkunstwerk mit bedeutenden Skulpturen und Reliefs von Pierre Etienne Monnot*, Regensburg 2003; Stefanie Kruspel, *Das Naturhistorische Museum Wien als Gesamtkunstwerk. Ein kunst- und kulturhistorischer Rundgang durch das Haus*, Wien 2000 (= Veröffentlichungen aus dem Naturhistorischen Museum Wien N.F. 27); Salvatore Pisano, *Domenico Antonio Vaccaros SS. Concezione a Montecalvario. Studien zu einem Gesamtkunstwerk des neapolitanischen Barocchetto*, Frankfurt a. M. etc. 1994 (= Europäische Hochschulschriften 28.198).

6 Vgl. u. a. Gottfried Kiesow, *Gesamtkunstwerk – die Stadt. Zur Geschichte der Stadt vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Bonn 1999; Milos Kruml, *Die mittelalterliche Stadt als Gesamtkunstwerk und Denkmal*, Wien 1992 (= Dissertationen der Technischen Universität Wien 51).

7 Vgl. u. a. Jan Flaskamp und Klaus Schmidbauer, *Kommunikation als Gesamtkunstwerk. Praxisleitfaden für die Umsetzung von integrierter Kommunikation*, Berlin 2003.

8 Vgl. u. a. Ralf Beil und Claudia Dillmann (Hgg.), *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*, Ausstellungskatalog Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 24.10.2010–13.2.2011, Ostfildern 2010.

9 Vgl. u. a. Rudolf Sühnel, *Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel Stourhead*, Heidelberg 1977 (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1977.4).

10 Vgl. u. a. Haus der Kulturen der Welt (Hg.), *Der Wundergarten des indischen Künstlers Nek Chand: ein Gesamtkunstwerk aus Müll und Geröll*, Berlin etc. 1991 (= Künstler der Welt 6).

11 Vgl. u. a. Helmut H. Diederichs, *Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk*, Marburg 1990 (= Augenblick 8).

12 Luzi Dosch, „Eine Bergbahn als Gesamtkunstwerk. Geschichte und Architektur der Berninabahn", *Werk, Bauen + Wohnen* 1993, 6–13.

13 Vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte, „Das ‚Gesamtkunstwerk'. Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre?", in: Maria Moog-Grünwald und Christoph Rodieck (Hgg.), *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1989, 61–74, hier 63: „der Begriff wird einerseits gebraucht, weil er als vage, undefiniert und daher beliebig zu füllen gilt; andererseits aber gerade aus dem entgegengesetzten Grund, nämlich weil mit ihm eine ganz bestimmte Bedeutung intendiert wird, die der Leser unter allen Umständen genau erfassen muß, wenn er die Ausführungen verstehen soll".

Gestus, der beinahe schon zum Topos avanciert ist[14]. Immer detailliertere historische Analysen und methodische Reflexionen diskutieren Verwendung und inhaltlicher Zuschreibung des Terminus in Frühromantik und in der Wagner'schen Musikdrama-Konzeption.[15] Doch selbst bei genauester historischer Betrachtung bliebt der Terminus wandelbar, nicht eindeutig festzuschreiben und bereits im ‚eigenen' Kontext nur schwer definitiv zu fassen: bei Richard Wagner besonders, was das Verhältnis der Künste, insbesondere den Stellenwert der Musik[16] betrifft, aber auch hinsichtlich der Diskussion einer praktischen Umsetzbarkeit im Verhältnis zum antiken Ideal und dessen gesellschaftlichen Voraussetzungen[17]. Jenseits von Wagner treffen wir auf unterschiedliche nationale Bedeutungsfacetten[18], nicht zuletzt auf unterschiedliche disziplinäre Ausprägungen seiner Interpretation[19].

[14] Vgl. u. a. Szeemann, „Vorbereitungen" (wie Anm. 1), 17: „beliebig verwendbare Begriffshülse"; Fischer-Lichte, „Das ‚Gesamtkunstwerk'" (wie Anm. 13), 72–73; Euler-Rolle, „Kritisches" (wie Anm. 1), 369; Guido Hiß, *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*, München 2005 (= AESTHETICA THEATRALIA), 57: „Karrierebegriff"; Anke Karen Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006, 8; Wolf Gerhard Schmidt, „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'? Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs", *Archiv für Musikwissenschaft* 68 (2011), 157–179, hier 165–166.

[15] Vgl. u. a. Udo Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a. M. 1994 (= Sozialwissenschaft Fischer); Hans Günther (Hg.), *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, Bielefeld 1994 (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft 3); Chung-Sun Kwon, *Studie zur Idee des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik. Zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer*, Frankfurt a. M. etc. 2003 (= Europäische Hochschulschriften 35.229); Hiß, *Synthetische Visionen* (wie Anm. 14); Schmidt, „Was ist ein Gesamtkunstwerk?" (wie Anm. 14).

[16] Wagner kam von seiner anfänglichen Forderung der gleichberechtigten Synthese aller Künste ab, zugunsten eines später beschriebenen Primats der Musik, vgl. Dieter Borchmeyer und Jörg Salaquadra (Hgg.), *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, Frankfurt a.M. etc. 1994, 497.

[17] Zur Abkehr vom Revolutionsgedanken und zur Tendenz hin zur praktischen Umsetzbarkeit eines ‚Gesamtkunstwerks' bei Wagner vgl. u. a. Bermbach, *Der Wahn* (wie Anm. 15), 272, 327–329; Hiß, *Synthetische Visionen* (wie Anm. 14), 80–84.

[18] Vgl. z. B. Matthias Broszka, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber 1995 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 14).

[19] Vgl. hierzu die theaterwissenschaftlich geprägten Ansätze von Erika Fischer-Lichte, „Vom Gesamtkunstwerk zur semiotischen Anstalt. Zum Problem der Bedeutungsgenerierung in der Aufführung", in: Walter Bernhart (Hg.), *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weissenstein zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1994 (= Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 10), 187–199 und Hiß, *Synthetische Visionen* (wie Anm. 14); Untersuchungen aus kunstgeschichtlicher Perspektive bei Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (wie Anm. 1) und Euler-Rolle, „Kritisches", (wie Anm. 1); schliesslich Deutungsansätze mit literaturwissenschaftlichem Hintergrund: vgl. u. a. Dieter Brochmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart 1982. Schmidt, „Was ist ein Gesamtkunstwerk?" (wie Anm. 14) reklamiert die Bedeutung einer medienwissenschaftlichen Herangehensweise an den Terminus.

Doch ‚Gesamtkunstwerk' wandert in der Praxis auch zwischen historischen Epochen[20], so dass der Wirkungskreis des Begriffs die Zeit seiner Entstehung um 1800 in der Anwendung nach vorne wie nach hinten weit überschritten hat. In neueren Schriften wird verstärkt eine Verlängerung seiner Bedeutung in die Moderne bzw. ins Internetzeitalter diskutiert.[21] Aber auch in Bezug auf die frühe Neuzeit kommt man nicht um den Begriff umhin – im Gegenteil, man steht in einer sehr ernst zu nehmenden, nicht immer ideologiefreien interdisziplinären Tradition eines Rückbezugs von ‚Gesamtkunstwerk' auf den Barock. 1888 deckte Heinrich Wölfflin generalisierend Parallelen zwischen damals zeitgenössischem und barockem Kunststreben auf[22] und legte damit Grundlagen für eine Übertragung des Terminus auf Bildwerke, deren intendierte Wirkung einem Streben nach Einheit stilistischen Ausdrucks, dem Willen aller Kunstgattungen zu einer Gesamtwirkung erklärend zugeschrieben wurde.[23] Auch dass im Hinblick auf einige Diskussionsfelder des Terminus ‚Gesamtkunstwerk' zahlreiche Vorgänger Wagners in der Operngeschichte zu finden sind, ist eine Erkenntnis, die sich bis zu Hugo von Hoffmannsthal zurückverfolgen lässt: „Die Oper ist nun einmal ein Gesamtkunstwerk, nicht etwa seit Wagner, der nur alte Welttendenzen sehr kühn und frech subjektivierte, sondern seit ihrer glorreichen Entstehung: seit dem XVII. , und kraft ihrer Grundtendenz: Wiedergeburt des antiken Gesamtkunstwerks zu sein."[24] Auch

[20] Vgl. Bal, *Travelling Concepts* (wie Anm. 2), 24: „But concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities"; ebenso Finger, *Gesamtkunstwerk* (wie Anm. 3), [7], die für die Übertragung des Terminus den Begriff des rereading benutzt: "Weiterreichen des „rereading" auf eine Epoche, die ästhetische Moderne[,] und auf einen Begriff, das Gesamtkunstwerk".

[21] Andreas Käuser, „Der anthroplogische Musikdiskurs. Rousseau, Herder und die Folgen", *Musik & Ästhetik* 4 (2000), 24–41; Holger Schulze, „Gesamtkunstwerk. Überprüfung eines historischen Begriffs anhand einiger jüngerer Strömungen der Kunst", in: Julia Gerlach, Christoph Metzger, Roland Pfrengle und Christian Thoraus (Hgg.), *Musik im Dialog IV: institutionell & andernorts*, Saarbrücken 2002 (= Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik), 115–127; Golo Föllmer, „Towards a new Gesamtkunstwerk? Total Sampling, Re-Bricolage and Media-Hopping im Netz", in: Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.), *Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit*, Mainz u. a. 2002, 19–35; Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim 2004 (= Echo. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog 6); Finger, *Gesamtkunstwerk* (wie Anm. 14); Matthew Wilson Smith, *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, New York 2007; Anke [Karen] Finger und Danielle Follett (Hgg.), *The Aesthetics of the Total Artwork. On Borders and Fragments*, Baltimore 2011 (= Rethinking Theory); Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci und Bettina Steinbrügge (Hgg.), *Utopie Gesamtkunstwerk*, Köln 2012.

[22] Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils, München*, 1888.

[23] Zu einer Auseinandersetzung mit dieser kunsthistorischen Traditionslinie, vgl. Euler-Rolle, „Kritisches" (wie Anm. 1), 365–367.

[24] Schreiben Hugo von Hoffmannsthals an Richard Strauss, 12. Februar 1919, in: Willi Schuh (Hg.), *Richard Strauss / Hugo von Hoffmannsthal. Briefwechsel*, Zürich ^{3}1964, 442, vgl. Dieter Brochmeyer, „Gesamtkunstwerk", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd.3, Kassel etc. 1995, Sp. 1282–1289, hier 1287.

die Opernforschung griff ähnliche Gedanken wiederholt und weiterführend auf.[25] Dass sich heutige Forschungstendenzen zu frühneuzeitlichem Musiktheater mit Teilbereichen des Terminus überlappen, fusst selbstverständlich auf anderen historischen Konzepten, als sie bei Hoffmannsthal mitklingen. Möglicherweise hat diese neuerliche Relevanz des Terminus auch mit dem Aufwertungscharakter seiner Anwendung zu tun, die u. a. bereits Euler-Rolle beschrieben hat[26]: Frühneuzeitliches Musiktheater wird – immer noch und im Gegensatz zur Bildenden Kunst – ‚wieder entdeckt' nach einer Zeit der inzwischen länger vergangenen wissenschaftlichen und immer noch spürbaren praktischen Negativierung. Gerade dieser Ablösungsprozess der Kunstform Oper von einem Bild sinnentleerter Verschwendungssucht macht ein erneutes Sich-Abarbeiten an möglichen Bedeutungen des Terminus für frühneuzeitliches Musiktheater in all seinen Facetten heute relevant.

Statt ahistorischen oder ungenauen Usus zu beklagen, wollte die Tagung darum die mehrdimensionale Wandelbarkeit des Begriffs als Praxis ernst nehmen, präzisieren und mit wissenschaftlichen Mitteln reflektieren – denn einmal mehr wird die Theorie erst relevant, wenn sie bis in die Praxis vorzudringen mag. Ein Reflektieren der Komponenten des Terminus, die frühneuzeitliches Musiktheater mit betreffen, stellt sich als ein Weg dar, dem Phänomen Barockoper nahe zu kommen und aktuelle Forschung aus unterschiedlichen Gebieten zum Austausch zu bringen. So wird die epochenübergreifende Auseinandersetzung mit den inhaltlichen Komponenten von ‚Gesamtkunstwerk' für ein disziplinenübergreifendes Verständnis des betrachteten Objekts fruchtbar gemacht. Der Begriff wird somit zu einer Art Leitplanke[27], die zu vertiefendem Verständnis führt – eine Funktion, die er übrigens in der wissenschaftlichen Rezeption des Wagner'schen Œuvres, in der er alles andere als zentral steht, in ganz ähnlicher Weise zum Verständnis seiner Theorie des Musikdramas eingenommen hat.

In der Tagungsarbeit haben sich vier thematische Schwerpunktsetzungen der Beiträge herauskristallisiert: zunächst Texte, die sich mit den Diskussionen um das Verhältnis der Künste zueinander beschäftigten und somit eine Situierung zwischen den Polen eines Additionsprinzips und einer Verschmelzung

[25] Vgl. hierzu u. a. Hermann Abert, „Grundprobleme der Operngeschichte", in: *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel veranstaltet anläßlich der Feier des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft*, Basel vom 26. bis 29. September 1924, Leipzig 1925, Nachdruck Wiesbaden 1969, 22–35; Dietrich Steinbeck, „‚Götter, Menschen, Bettler'. Überlegungen zum Musiktheater des Barock", *Neue Zeitschrift für Musik* 140 (1979), 125–127; Konold, „Methodenprobleme" (wie Anm. 3), 14–20; aber auch Bermbach, *Der Wahn* (wie Anm. 15), 266 verweist auf den „Weg eines integrativen Kunstverständnisses, den nahezu alle späteren Opernreformer immer wieder zu begehen suchten".

[26] Euler-Rolle, „Kritisches" (wie Anm. 1), 371.

[27] Vgl. hierzu auch Euler-Rolles Bezeichnung des Begriffs als „Verständigungsformel", die im Einzelfall genau definitiv zu fassen bleibt, Euler-Rolle, „Kritisches" (wie Anm. 1), 370.

unter einem gemeinsam anerkannten übergeordneten Prinzip vornahmen.[28] Hier wurden zumeist längere geschichtliche Verläufe aus unterschiedlicher Perspektive in den Fokus genommen und auf die Lücke zwischen konzeptioneller Theoriebildung und praktischer Umsetzung verwiesen.

Lydia Goehr beschreibt die Verhandlungen um das Verhältnis der Künste zueinander als Konstituens der Gattung Oper schlechthin. Die Konzepte *agon* und *paragone* als Komponenten der Gattungspoetologie werden in unterschiedlichen historischen Kontexten in den Opern selbst verhandelt und bleiben weit über den in der Renaissance gründenden, an der Antike ausgerichteten Diskurs der ‚Geburt' von Musiktheater hinaus präsent. Die Mehrdeutigkeit der Figur Apolls, die einerseits Musik als zentrales, väterliches Prinzip und andererseits das Bündnis der Schwesterkünste verkörpert, rückt in den Mittelpunkt der philosophischen Betrachtung von Gattungspoetologien.[29] Daran anschliessend richtet Andreas Kotte das Augenmerk auf die bisher wenig beachtete Rolle der Schauspielkunst im Gefüge der Künste des Musiktheaters. Als symptomatisch für die Bestimmung des Verhältnisses der Künste zueinander zieht er Bühnenformen und damit Konzeptionen von Bühne als Spiel- und Schauraum heran und kann so die Möglichkeiten und Grenzen visueller Illusionsbildung in einem weit gefassten historischen Verlauf untersuchen. Die einführende Trias von Beiträgen beendend zielt Bernhard Jahn in seinem Text auf die Fragen nach dem Ort der Diskussion zum Verhältnis der Künste zueinander sowie nach paragonalen Qualitäten von Opernsujets und -aufführungen ab und geht dabei auf Librettotexte vornehmlich Hamburger Aufführungen des 18. Jahrhunderts ein. Das Decorumsprinzip als leitende theoretische Grösse, aber auch als Folie einer Differenzerfahrung sind zentrale Themen seines Textes.

Ein zweiter thematischer Schwerpunkt bildete sich um einen historisierenden Anspruch im frühneuzeitlichen Musiktheater heraus. Dabei ist einerseits zu beobachten, dass in zahlreichen Traktaten und Neuerungsschriften zu barockem und auch späterem Musiktheater ein antikes Idealbild zentral steht[30], andererseits ist bei der konkreten Ausformung von Musiktheater selbstverständlich die Einflussnahme zeitgenössischer Theaterpraxis unüberseh- und unüberhörbar.

Als Träger gesellschaftlicher Idealvorstellung, die an einem antiken Ideal ausgerichtet ist, präsentiert sich höfisches Musiktheater im Beitrag der Herausgeberin. Das Spannungsfeld von Natur und Zivilisation mit einer Mittlerrolle der Antike zentriert sich in diesem Text um die Frage nach der Rolle von Tieren im Weltenabbild höfischer Opernaufführungen – seien es lebende oder

[28] Wolfgang Dömling, „‚Wiedervereinigung der Künste?' Skizzen zur Geschichte einer Idee", in: Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine und Werner Grünzweig (Hgg.), *Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Festschrift Elmar Budde zum 60. Geburtstag*, Laaber 1995, 119–126; Heiner Goebbels, „Gegen das Gesamtkunstwerk. Zur Differenz der Künste", in: Wolfgang Sander (Hg.), *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, Berlin 2002, 135–141.

[29] Vgl. zur Bedeutung Apolls auch Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, hg. von Tibor Kneiff, München 1975, 10–12.

[30] Zu Wagners Antikenbild vgl. Bermbach, *Der Wahn* (wie Anm. 15), 146–167.

solche, die als ‚belebte Maschinen' ihren Weg auf die Opernbühne fanden. Der Anspruch einer – in der intendierten Interpretation angelegten – Vermischung von Theater und Leben, der sozialen Überformung von Theater in die höfische Realität hinein als Mittel zur Befestigung des Gottesgnadentums, steht hinter solchen Festaufführungen.[31] Dem stellt Sebastian Hauck in seinem Beitrag zum Einfluss zeitgenössischer Theaterkunst auf frühes Musiktheater den hohen Stellenwert von Improvisationspraktiken und Schauspieltraditionen in früher italienischer Oper in Frankreich und Italien gegenüber – anhand eines Beispiels von ‚Export' italienischen Musiktheaters an den französischen Hof. Dass dieser Einfluss nicht nur bei darstellerischen Praktiken spürbar ist, sondern bis in die Aufnahme von Szenentypen hinein nachvollziehbar bleibt, macht sein Beitrag deutlich.[32]

Ein dritter thematischer Bereich der Tagungsarbeit bildete sich, zentriert um spezifische Beispiele von Aufführungen oder Gruppen von Opern bzw. Bildwerken, im Bereich der Rezeption höfischer Oper, die im Auftrag eines absolutistischen Herrschers entstand. Ausgehend von dieser initiierenden Zentralinstanz wurden die Hofkünstlerinnen und -künstler unterschiedlicher Sparten daraufhin verpflichtet, Musiktheater dem Anlass entsprechend und somit einer konzeptionell vorgegebenen ‚idealen' Interpretationslinie folgend, zu gestalten, mit dem Ziel, im Sinne der erstrebten Gesellschaftsform positiv verändernd auf das Publikum einzuwirken.[33] Eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Quellen zeugt heute von diesem intendierten Rezeptionsverhalten, besonders aber von den zu seiner Erlangung eingesetzten künstlerischen Mitteln, die bestehende monarchische Herrschaftsformen perpetuieren sollten – aber auch von möglichen davon abweichenden Facetten der Rezeption.

Einleitend zu diesem Abschnitt stehen zwei Texte, die anhand von Fallbeispielen in die Emotionsforschung beziehungsweise in die Rolle des Publikums bei höfischer Festoper einführen: Sebastian Werrs Beitrag gibt in der vertiefenden Analyse eines offiziellen Berichts zu einem Münchner Hoffest mit Opernaufführung Einblicke in die Konzeption emotionaler Vereinnahmung zu politischen Zwecken, die bei höfischen Aufführungen angelegt sein konnte. In Panja Mückes Text wird auf die Rolle des Publikums im Kommunikationssystem einer höfischen Aufführung ebenso eingegangen wie auf den (manchmal beschränkten) Einfluss der politischen Trägerschaft auf tatsächlichen Ablauf und somit auch auf spezifisches Rezeptionsverhalten.

Die folgenden beiden Texte nähern sich auf unterschiedliche Weise Strategien visueller Vereinnahmung im Umfeld höfischer Opernaufführungen

[31] Zu vergleichbaren Konzeptionen von Kunst in der Frühromantik vgl. Kwon, *Studie zur Idee* (wie Anm. 15), 75–84.

[32] Zur Übernahme von Wahnsinss-Szenen aus der Commedia all'improvviso und zum Antikenrückbezug in diesen Szenentypen vgl. auch Maria Ann Purciello, *„And Dionysus Laughed": Opera, Comedy, and Carnival in Seventeenth-Century Venice and Rome*, PhD Princeton University, Ann Arbor 2005, 74–123.

[33] Zum Drama als theatralischer Selbstreflexion und zur Auflösung der Trennung zwischen Darstellern und Zuhörern bei Richard Wagner vgl. Bermbach, *Der Wahn* (wie Anm. 15), 263.

an: Martina Papiro analysiert gestochene Bühnenansichten von Florentiner Festopern als Quellen zur Memoriaverlängerung von Aufführungen und fragt nach ihrer Aussagefähigkeit hinsichtlich des Verhältnisses der Künste in der dargestellten Aufführungssituation. Durch ihr Verständnis der Druckgraphik als visuelle Quelle mit eigenen medienimmanenten Aussagequalitäten, die mit der tatsächlichen Aufführungssituation nicht visuell korrespondieren müssen[34], können auch Aussagen zu einer musikalischen Organisation des dargestellten Bühnenraums getroffen werden. Ebenfalls auf visuelle Kommunikationsstrategien, diesmal allerdings von konkreten Bühnenelementen, hebt Bruno Forments Beitrag ab: Die visuelle Immersion des Zuschauers – angestrebtes Ziel verschiedenster Opernepochen und nicht zuletzt von Techniken, die im Zeichentrickfilm in den 1930er Jahre erstmals angewandt wurden – wird hier als kalkulierter Effekt von Kulissenelementen mit transparenten Durchblicken beschrieben, die den Zuschauer in das Geschehen wahrhaft hineinziehen sollten.

Helena Langewitz' Beitrag stellt die besonders hinsichtlich des Maschinentheaters geführte Diskussion um Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der technischen Konstruktionen in der Aufführung, und mithin die Frage nach den illusionistischen Möglichkeiten barocken Maschinentheaters, in einen neuen Zusammenhang: Sie untersucht die affektiven Auswirkungen eines visuell nicht präsenten Bühnenherrschers auf die Rezeption der Aufführung einer Schwetzinger Azione teatrale, die im dortigen Schlossgarten mit deutlichen konzeptionellen Bezügen zu diesem Aufführungsraum stattfand. In Wendy Hellers Text zur Interpretation einer Münchner Operntrilogie gewinnen ebenfalls unkonventionelle Aufführungsräume an Relevanz – denn 1722 wurden in München nicht nur das Opernhaus, sondern auch ein riesiger überdachter Platz vor der Residenz und eine auf der Isar schwimmende Floss-Bühne bespielt. Nur diese Anlage machte es möglich, die aufwendigen visuellen Elemente zur Vereinnahmung des Publikums und damit zur Vermittlung der geschlechterpolitischen Aussage der von ihr behandelten Operntrilogie einzusetzen. Mit den Ansätzen zur Zyklusbildung, dem Festcharakter der Aufführungen[35] sowie der finalen Zerstörung der Bühnenwelt – und, wie Heller beschreibt, auch der Gattung – im Feuer sind zudem deutliche Bezüge zu späteren Inhalten von ‚Gesamtkunstwerk' hervorgehoben.

Die beiden folgenden Texte widmen sich innovativen Wegen der heutigen Annäherung an verloren geglaubte historische Aufführungselemente: Luca Zoppelli widmet sich in seinem Beitrag Fragen der Zeitstruktur als eng mit Strategien zur affektiven Vereinnahmung des Publikums verknüpft. Im bereits in zeitgenössischen Traktaten eingeforderten Vergleich zwischen Gemälden und Opernszenen stellt er ein Mittel vor, sich Zeitstrukturen in der Affektdarstellung historischer Aufführungen und deren Bedeutung für damalige

[34] Vgl. hierzu auch die aus der Projektarbeit hervorgegangene Publikation Christine Fischer, „Engravings of Opera Stage Séttings as Festival Books. Thoughts on a New Perspektive of Well-Known Sources", *Music and Art* 34 (2009), 73–88.

[35] Bermbach, *Der Wahn* (wie Anm. 15), 266–69 zu Fest und Zyklusbildung bei Richard Wagner.

Rezeptionshaltungen zu nähern – über Analogiebildungen zu zeitlich und geographisch eng verwandten Darstellungsformen in der Malerei. Michael Mauls Text nimmt ebenfalls die Diversität der Quellen in den Blick, die uns heute noch von der Rezeption damaliger Aufführungen berichten. Mit seinem Verweis auf die überraschende Präsenz von Leipziger Opernarien in Liedersammlungen zeichnet er ungewöhnliche Medienübergänge und Rezeptionswege von musikalischen Elementen städtischer Opernaufführungen nach.

Der abschliessende Abschnitt des Bandes widmet sich mit zwei Beiträgen einem weiteren, konzeptionell anderes gelagerten und an der Tagung weniger raumgreifenden Themenbereich der Projektarbeit meiner Förderungsprofessur: der Frage nach konzeptionellen und praktischen Möglichkeiten heutiger historisch informierter Aufführungen barocken Musiktheaters. Jens Roselt vermittelt dazu grundlegende konzeptionelle Überlegungen von Seiten der Theaterwissenschaft bis hin zu dem erst in jüngerer Forschung vermehrt diskutierten Begriff des Reenactment. Abschliessend steht ein Text zu Methode und Zielen des Inszenierungsprojekts *Penelope la casta* (Opernklasse der Schola Cantorum Basiliensis, auf Initiative der SNF-Förderungsprofessur) sowie zur Rolle der Wissenschaft im Austauschprozess der Aufführungsarbeit.

Gerne komme ich der angenehmen Pflicht nach, denjenigen zu danken, die zum Gelingen von Tagung und Jahrbuch so erheblich beigetragen haben: An erster Stelle gilt mein Dank allen Beitragenden für ihre Bereitschaft, ihr Wissen zu teilen und mitzuteilen. Ohne die Hilfe des Organisationsteams (Kirsten Hanson, Claudia Schärli, Kathrin Menzel) sowie der studentischen HelferInnen hätte die Tagung nicht in solch angenehmer Stimmung und so reibungslos ablaufen können – vielen herzlichen Dank. Dem Produktionsteam, den SängerInnen und InstrumentalistInnen von *Penelope la casta* bin ich tief verbunden für die lehrreiche, unterstützende und bereichernde Zusammenarbeit. Der wissenschaftliche Beirat der Schola Cantorum Basiliensis, meine KollegInnen der Forschungsabteilung, besonders aber das Projektteam (Helena Langewitz, Holger Schumacher, Dirk Letsch) gaben zahlreiche unschätzbare Anregungen während des gesamten Projektverlaufes; auch ihnen sei von Herzen gedankt. Für die Finanzierung von Förderungsprofessur sowie für einen Tagungszuschuss bin ich dem Schweizerischen Nationalfonds mehr als dankbar, ebenso der Maja Sacher Stiftung für ihre Grosszügigkeit bei der Unterstützung der Tagung und der Wiederaufnahme der Scarlatti-Produktion. Bernhard Päuler, dem Verleger, sei an dieser Stelle herzlich für sein eingebrachtes Wissen und seine Geduld gedankt, ebenso den beiden Redaktoren dieses Bandes, Anselm Hartinger und Philipp Zimmermann, für ihre Arbeit. Nicht zuletzt geht mein besonderer Dank an Regula Rapp und Thomas Drescher, die es möglich machten, dass Tagung und Tagungsband in dieser Form vom Konzept in die Praxis überführt werden konnten.

Zum Schluss noch eine Mitteilung für langjährige wie für neue Leser des Basler Jahrbuchs: Die bis zum Jahrgang 30 (2006) jährlich veröffentlichte „Basler Bibliographie der Neuerscheinungen zur Historischen Musikpraxis“ ist nun

vollumfänglich und mit jüngeren Publikationen versehen digital zugänglich auf der Website www.rimab.ch/content/bibliographie. Es stehen ca. 25000 Titel seit 1974 zur Verfügung, die nach der bewährten Disposition durchsucht werden können. Die bibliographische Datenbank wird laufend aktualisiert. Damit ist ein wesentlicher Teil des *Basler Jahrbuchs* nun in zeitgemässer Form und für einen grösseren Kreis von Interessierten zugänglich gemacht worden. Für die finanzielle Unterstützung zur Durchführung des Projekts sind wir der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel (FAG), der Maja Sacher Stiftung und dem Verein zur Förderung der Musik Akademie Basel zu grossem Dank verpflichtet.

Basel, Juli 2012
Christine Fischer

OPER: AGON UND PARAGONE

von Lydia Goehr

1.

Dieser Essay untersucht die Gattung Oper in einem agonistischen und paragonalen Kontext, in dem die Begrifflichkeit der einzelnen Künste – Musik, Malerei, Dichtung, Bildhauerei, Architektur, Tanz oder Ballett – häufig durch einen innerhalb der Kunstwerke selbst ausgetragen Wettstreit hinterfragt wird. Die Verknüpfung des Konzepts *Oper* mit dem antiken griechischen Begriff *agon* und mit dem in der Renaissance entwickelten Konzept des *paragone* eröffnet einen zweifachen Argumentationsgang. Dieser führt das Konzept auf seine vorgeblichen Ursprünge im klassischen Athen und seine vorgebliche Geburt in Italien zurück. Obwohl der angestammte Diskurs zwischen Ursprung und Geburt nach einer gründlichen Dekonstruktion geradezu verlangt, ist sein Einfluss auf die Geschichte der Oper unbezweifelbar.

Vielleicht weil die Oper in Italien erst um 1600 und nicht bereits um 1500 ‚geboren' wurde, haben nur wenige Wissenschaftler sich mit ihren Anfängen im agonistischen Kontext des *paragone* auseinandergesetzt, der doch für die Künste so wesentlich war, als die Renaissance sich, wie es heisst, auf ihrem Höhepunkt befand. Doch es ist ausgesprochen instruktiv, dies zu tun. Der Begriff *paragone* wurde 1817 nachträglich als Titel für Aufzeichnungen Leonardo da Vincis eingeführt (Leonardo, *Paragone*, V, Anm. 1) und später in seiner Bedeutung wesentlich erweitert. Obwohl er im strengen Sinne einen *Vergleich* bezeichnet, wird er ebenso in seiner Bedeutung als *Wettstreit* eingesetzt und daher auch mit Aussagen bezüglich des höheren oder niedrigeren Ranges einer Kunst in Relation zu einer anderen in Verbindung gebracht. Eine Untersuchung dieses Wettstreits der Künste erhellt eine Geschichtsauffassung, in der die Oper nie aufgehört hat, die Bedingungen ihrer Vermittlung, ihrer Bedeutungsträger, Ziele und Werte zu hinterfragen.

2.

Richard Strauss' 1942 entstandene Oper *Capriccio* ist ein spätes Beispiel einer *agonistischen* und *paragonalen* Oper. Sie trägt den Untertitel *Konversationsstück für Musik* und bezieht in dem hier thematisierten Wettstreit zwischen „Wort" und „Ton" eine neutrale Position – „Prima le parole – dopo la musica! Prima la musica – e dopo le parole!". In einer Hinsicht kann die Oper nicht Partei ergreifen, es sei denn ihr Ziel wäre die Zerstörung der eigenen Kunstform. In einem anderen Sinne wird sie daran gehindert, Partei zu ergreifen: Obwohl der Wettstreit hier zwischen einem Dichter und einem Komponisten ausgetragen wird, werden die beiden Protagonisten auf der Bühne von einem Ensemble ergänzt, das genügend Einfluss entwickelt, den ursprünglichen Konflikt durch einen Wettstreit zwischen Gönnern und Künstlern zu ersetzen. Obwohl die Künstler von den Mäzenen geliebt werden wollen und umgekehrt die Mäzene

von den Künstlern, wird diese Liebe nur unter der Bedingung in einen Sieg der Kunst überführt, dass die Künstler den ihnen angemessenen gesellschaftlichen Rang beibehalten. Es handelt sich hier um eine typische Ersetzung, die Strategien gesellschaftlicher Disziplin reflektiert; sie ist ebenso häufig in der Oper anzutreffen wie im allgemeiner gefassten Wettstreit der Künste.

Ein zweites Beispiel ist das 1670 entstandene comédie-ballet von Jean-Baptiste Lully und Molière, *Le bourgeois gentilhomme*. Neben seiner offensichtlichen Ähnlichkeit mit *Capriccio* ist das Stück auch wegen der ironischen Rolle bemerkenswert, das es der Philosophie zuweist. Der Philosoph betritt die Bühne, um in einem Wettstreit zwischen einer Reihe von darstellenden Künstlern Frieden zu stiften. Sie möchten alle die Gunst eines aufstrebenden bürgerlichen Kavaliers gewinnen, die eigentlich gar nicht so erstrebenswert ist. Dass der Philosoph den Wettstreit eher anfacht, als ihn mithilfe von Vernunft beizulegen, streicht einen weiteren Aspekt kompetitiver Ersetzung heraus: Nämlich dass sich der Wettstreit zwischen den Künsten fast immer dem Wettstreit zwischen der Philosophie und den Künsten unterzuordnen hat.

Allgemein tendieren die (anthropomorphisierten) Künste im Wettstreit dazu, ihre Autonomie und eigene Wirkungskraft zu suchen. Als Teil dieser Suche stellen sie gerne die Frage, ob es nicht besser wäre, ihre geschwisterliche Rivalität zugunsten einer freundschaftlichen Allianz aufzugeben. Gemeinschaftlich könnten sie es mit der Philosophie oder jedem anderen – politischen oder religiösen – Widersacher aufnehmen, der ihre Bedeutung zu reduzieren beabsichtigt. Auf welche Weise sich die Oper dieser freundschaftlichen Allianz widersetzt oder sie zu ihrem eigenen Nutzen unterstützt, ist eine Frage, die sie während ihrer gesamten Daseinsgeschichte begleitet hat.

Ein weiteres aufschlussreiches Beispiel ist Antonio Salieris *Prima la musica, poi le parole* (1786), das in direkter Konkurrenz zu Wolfgang Amadé Mozarts *Der Schauspieldirektor* entstand. In den beiden Stücken, die am selben Tag an den gegenüberliegenden Enden der königlichen Orangerie in Wien uraufgeführt wurden, treten italienische und deutsche Sprache gegeneinander an, ernstes Musiktheater gegen komisches und ein Teilhaber am künstlerischen Prozess gegen den anderen. In beiden Werken werden die jeweils miteinander konkurrierenden Parteien und Elemente schliesslich in gemeinsamem Gesang vereint, um die Vorteile der Zusammenarbeit, der Gleichberechtigung und Kooperation zu demonstrieren und um – übertrieben gesprochen - die Vorzüge ästhetischer und moralischer Harmonie aufzuzeigen. In Johann Gottlieb Stephanies Libretto zu Mozarts Singspiel wird daher der Schluss gezogen, dass grosse Künstler sich dadurch auszeichnen, dass sie in ihrer Kunst überragend sein wollen; sie werden hingegen unbedeutend, wenn sie nur ihre eigene Grösse herauszustreichen suchen oder, wie Peter Shaffer es später in seinem Schauspiel *Amadeus* (UA London, 1979) immer wieder betont: Grosse Künstler werden klein, wenn sie zu viel Zeit darauf verwenden, sich mit anderen zu vergleichen. Dieses Beispiel erhellt einen weiteren Aspekt der kompetitiven Ersetzung – nämlich dass ein Komponist oder Librettist durchaus den Esprit oder die satirischen Elemente abschwächen darf, die den Handlungsverlauf einer Oper charakterisieren, indem er am Ende moralische Aufrichtigkeit

propagiert. Die Dissonanzen am Ende im Einklang der Hochherzigkeit aufzulösen, war schon lange eine bewährte Methode der Künstler, ihre Mäzene zu beschwichtigen.

Ein weiteres Beispiel für diese Art von Ersetzung, das an Mozarts *Don Giovanni* (UA Prag,1787) erinnert, ist Gioacchino Rossinis 1812 entstandene Oper *La pietra del paragone*, in der ein mit mehr Geld als Charme ausgestatteter Adliger als Preis gehandelt wird, um den drei Frauen in komödienhafter Manier wetteifern.

Auch Richard Wagners *Tannhäuser* (UA Dresden, 1845) und *Die Meistersinger* (UA München, 1868) stehen hierfür ein: In beiden Musikdramen ist der über Gesang oder Kunst ausgetragene Wettstreit untrennbar verwoben mit Auseinandersetzungen um Liebe, Leben, Natur, Gemeinschaft, Geist und Sinnlichkeit. In beiden Musikdramen wird eine Frau, die den sprichwörtlichen Lorbeerkranz in Händen hält – in *Die Meistersinger* sogar explizit – als menschlicher Preis ausgesetzt, der den künstlerischen Sieg begleitet.

Es gibt noch viele weitere Beispiele, die ernsthaft, wichtig, ironisch und satirisch sind. Zahlreiche Opern enthalten Szenen mit einem Wettstreit oder mit Rivalitäten – Bogenschiessen, Duelle, Glücksspiel und Kartenspiel. Andere gehen einem mythologischen Wettstreit zwischen Göttern und Menschen auf den Grund, der unsere Aufmerksamkeit auf olympische oder triumphale Themen lenkt. Zahllose Opern thematisieren persönliches und öffentliches Heldentum, Sieg und Niederlage. Gemeinsam ist vielen Werken – mit geistlicher oder weltliche Intention –, dass sie sich auf Apollo und seinen Lorbeerkranz beziehen. Dieser apollinische Bezug erscheint häufig in Opern, die in Kriegszeiten, in Krisen oder in einem Gewissenskonflikt die „Harmonie der Welt" wiederherzustellen suchen. Paul Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt* (1956/57), die im Zeitalter Johannes Keplers und damit in der „Geburtsstunde" der Gattung angesiedelt ist, wiederholt, was auch zahlreiche andere Werke tun – sie kehrt nach Überlegungen zur himmlischen Musik zu einem signifikanten Geburtsmoment in der Vergangenheit zurück, um sodann eine kulturelle, intellektuelle und gesellschaftliche Wiedergeburt in der Gegenwart anzuregen.

Wenn ein Wettstreit zwischen den Künsten vor allem deshalb inszeniert wird, um deren Eigenständigkeit zu bestärken, werden diese häufig als Musen dargestellt. Dies unterstützt einen anthropomorphisierten Diskurs, der die wettstreitenden „Schwester"-Künste geschlechtsspezifisch als weiblich präsentiert. Wenn allerdings ein Wettstreit zwischen Künstlern in einer Oper ausgetragen wird, sind diese meist männlichen Geschlechts. Doch welche Männer sind hier genau gemeint? Interessanterweise wählt man für die Rolle des Helden meist einen Dichter oder Maler und nicht etwa einen Komponisten oder Musiker bzw. Instrumentalvirtuosen – etwa in Gaetano Donizettis *Torquato Tasso* (UA Rom, 1833), Giacomo Puccinis *Tosca* (UA Rom, 1900) oder *La Bohème* (UA Turin, 1896) und Hindemiths *Mathis der Maler* (UA Zürich, 1938). Hans Pfitzners *Palestrina* (UA München, 1917) und Franz Lehárs *Paganini* (UA Wien, 1925) bilden allerdings Ausnahmen von dieser Regel; doch während im ersten Fall dem Komponisten Ehre erwiesen wird, wird in der letztgenannten Operette Paganini für seine teuflische musikalische Kunstfertigkeit bestraft.

Musikern bzw. Instrumentalisten werden auf der Opernbühne eher kleine, wenn auch wesentliche Rollen zugewiesen. In Mozarts *Die Zauberflöte* (UA Wien, 1791) ist das Instrument selbst von viel grösserer Bedeutung für den Handlungsverlauf als der Umstand, dass Tamino Flötist ist. Søren Kierkegaard bestreitet sogar, dass Tamino ein „musikalischer" Charakter ist: Denn wer in einer Oper „musikalisch" sei, dem müsse umfassende oder gar universale Bedeutung zukommen. Hieraus ergibt sich auch Kierkegaards Beschreibung des Don Juan bei Mozart, den er weniger als einen eigenständiger Charakter denn als eine abstrakte Rolle, die von einer „absolut musikalischen" Macht getrieben und im wörtlichen Sinne orchestriert wird, beschreibt (Kierkegaard, *Entweder – Oder*, Bd. 1, 144). Vor Hindemiths Oper über Kepler oder Wagners *Die Meistersinger* bestätigt damit schon Mozarts *Don Giovanni* eine seit langem etablierte Doktrin, die zunächst die destruktive, dissonante und verführerische Macht der Musik zeigt, dann aber ihr verbindendes, Frieden stiftendes und harmonisierendes Potential. Wenn die Musik als absolut musikalische Getriebenheit Ausdruck findet, die mit Don Giovanni gleichzusetzen ist, wird die bürgerliche Ordnung zerstört; wenn sie aber im Chor oder unisono erklingt, ist diese Ordnung wiederhergestellt.

In zahlreichen Opern ergibt sich eine Ersetzung, wenn Figuren wie Orpheus, Pan oder sogar Tristan, die in früheren Versionen ihrer Geschichten für ihre virtuosen Fähigkeiten als Instrumentalisten bekannt waren, später zu instrumentenlosen Sängern/Liebhabern/Dichtern werden. Diese spezifische Ersetzung wird häufig von einer weiteren begleitet, wenn der Wettstreit zwischen singenden Dichter-Liebhabern zu einem noch dringlicheren Wettstreit zwischen Kritikern wird. Hier betritt das Midas-Thema die Opernbühne – in Johann Sebastian Bachs auch als Dramma per musica beschriebener weltlicher Kantate *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (BWV 201, um 1729) sowie in André Ernest Modest Grétrys *Le Jugement de Midas* (UA Paris, 1778); als Spiel im Spiel in Hector Berlioz' *Benvenuto Cellini* und implizit in Wagners *Die Meistersinger*. Bekannt für seine Fähigkeit, alles, was er berührt, in Gold zu verwandeln, tritt Midas in diesen Werken häufiger als der Kritiker auf, dem man die Ohren eines Esels verleiht, nachdem er die Musikdarbietung Pans höher beurteilt als die Apollos. In *Die Meistersinger* erhält Beckmesser einen Hieb auf die Ohren – die Leute nennen ihn einen Esel –, nachdem er ein ähnlich unbedarftes Urteil gefällt hat. In dieser Szene wird Beckmesser zudem dafür gerügt, dass er es nicht schafft, seine Laute zu stimmen. Sein Mangel an *Musikalität* wird als Begründung dafür angeführt, dass solch ein Mann (mit einer Serenade) niemals die Frau bzw. den Preis gewinnen wird und dass eine Stadt, die von launenhaften Menschen bevölkert ist, der Unordnung verfallen muss. Diesbezüglich erinnert die Serenadenszene aus *Die Meistersinger* an eine vergleichbare Szene in *Don Giovanni*. Vor dem Hintergrund, dass in der einen Szene Männer und in der anderen Frauen ihre Identitäten tauschen, führt man uns in das Täuschungspotential der äusseren Erscheinung ein, zugleich aber auch in die metaphysische Notwendigkeit von Illusion: "Wahn! Wahn! Überall Wahn!" (Monolog Hans Sachs, III.1).

In der Geschichte der Oper – auf und abseits der Bühne – haben sich die Rollen der Musiker, ihre Stimmen und Instrumente als überraschend antagonistisch herausgestellt. Dass diese Antagonismen häufig in Form eines Wettstreits dargestellt wurden, hat die Oper mit dem allgemeinen Wettstreit der Künste in Kontakt gebracht. Es ist die zentrale These dieses Essays, dass „die Musik", „ihre" Musiker sowie deren Stimmen und Instrumente immer das zentrale Problem der Oper gewesen sind, und zwar in ähnlicher Weise wie sie dies auch für die „Schwesterkünste" der Musik waren. Die *Oper* als „grundlegend zu hinterfragendes Konzept" zu verstehen (wie ich es tue), bedeutet daher, zunächst das grundlegende Hinterfragen von *Musik* als Konzept zu begreifen.

3.

Der Diskurs bezüglich der Geburt der Oper zeigt, wie konsequent das Hinterfragen ihres Konzepts die ästhetischen und gesellschaftlichen Vorstellungen hat gegeneinander antreten lassen, um den Status der Gattung Oper als Kunst entweder zu bekräftigen oder zu schwächen. Dasselbe Spannungsfeld findet sich im generellen Wettstreit, wo vieles von dem, was für die einzelnen Künste auf dem Spiel stand, zugleich ihren Status als Künste eigentlich erst bewiesen hat. Hier fungieren die Begriffe *Oper*, *Kunst* und *Musik* evaluativ – positiv und negativ wertend – und dies auf eine Weise, die ihre klassifizierende Verwendung beeinflusst. Ob die Oper oder irgendeine andere Kunstform als vor allem theoretisch oder praktisch ausgerichtet, erbauend oder unterhaltsam, erhaben oder nieder, liberal oder mechanisch, tragisch oder komisch, dramatisch oder spektakulär, repräsentativ oder expressiv bewertet wird, hat sowohl auf den ontologischen, moralischen und gesellschaftlichen Status des künstlerischen Produkts als auch auf den seiner Produzenten Auswirkungen.

Im allgemeinen Wettstreit verhandeln Künstler die Begrifflichkeiten ihrer Künste, um ihren eigenen Status zu verbessern, während sie zugleich arrogant behaupten, das künstlerische Konzept perfekt umzusetzen. Aus einer agonistisch-teleologischen Perspektive ist das Ziel nicht die konkrete Verkörperung des abstrakten künstlerischen Konzepts, sondern vielmehr dessen kreative Umsetzung. Anders ausgedrückt: Es geht weniger darum, beispielhafte Modelle zu produzieren, als vielmehr darum, das einzigartige und überragende Exemplar zu erschaffen. Hier wird davon ausgegangen, dass der Kunstschaffende seine eigenen Konzepte erstellt, die allerdings einerseits von einer „klassizierenden" und kanonisierenden Tradition abgesegnet und andererseits durch apollinischen Lohn bestätigt werden. Mithilfe der Philosophie, der Geschichte und der Mythologie die Kunst zu klassizieren oder zu antikisieren, ist schon seit langem ein probates Mittel, sowohl die Produkte der Kunst als auch ihre Produzenten zu legitimieren.

Einer weiter gefasste Abhandlung dieser Aspekte würde sich der Dekonstruktion des Geburtsdiskurses widmen, der die Geschichte der Oper seit langem dominiert; hier beschränke ich meine Bemerkungen nur auf ein verwandtes und gleichermassen hartnäckig fortlebendes Erzählmuster, das Apollo zum Zentrum der agonistischen Opernbühne ernennt.

In der Etablierung der Operntradition fällt Apollo eine dominantere Rolle zu als Jupiter, er ist eine wichtigere Figur als Herkules oder Merkur oder als seine antagonistischen Gefährten Dionysus und Bacchus, selbst wichtiger als Orpheus. Auch wenn Frederick William Sternfeld *The Birth of Opera* mit dieser Passage eröffnet: „In the beginning was the myth, and the myth was that of Orpheus", erkennt er, ebenso wie andere auch, die Allgegenwart Apollos als disziplinären Standard an, der als Urteilsgrundlage für das gesamte Geschehen dient (Sternfeld, *Birth of Opera*, 1). Als Vater der Musentöchter, als philosophischer Aufseher der Schwesterkünste, als musikalischer Wettstreiter mit der Leier in der Hand, als junger Gott, der ein junges Mädchen verfolgt oder mit einem Pfeil seines Bogens eine Python erlegt, hat Apollo stets eine vielseitige Rolle gespielt, in der er genauso sehr wetteiferte wie inspirierte, die zugleich aber auch erzieherisch wirkte. Als barocke Figura, Mythos, Totem, Allegorie und Metapher hat Apollo als – personifiziertes – massgebendes Prinzip bzw. als autoritativer Standard des zwischen den Künsten und den konstitutiven Medien der Oper ausgetragenen Wettstreits gedient. Der Umstand, dass Apollo in der wahrscheinlich allerersten Oper, Jacopo Peris *La Dafne* (UA Florenz, 1600), aufgetreten ist und in der Folge als Name, Prinzip oder Agens in so vielen weiteren Opern, diente zur Legitimation nicht nur von *Oper*, sondern auch von *Musik* als *Kunst* schlechthin.

Plato rechtfertigt Apollos Auftreten in Angelegenheiten, die besonders mit der Erziehung von Staatsbürgern zu tun haben. In seinen *Nomoi* argumentiert er aus der Sicht eines Atheners, dass Erziehung, die aus der korrekten Disziplinierung von Vergnügen und Schmerz besteht, der Natur von Jungen und Alten widerspricht, die nichts von Disziplin halten, weil sie sich entweder körperlich zu viel oder geistig zu wenig bewegen wollen. In ihrem Mitgefühl für eine „zur Mühsal geborene" Menschheit geben die Götter den von den Musen und Dionysus unterstützten Απόλλων μουσαγέτες (Apollon mousagétes) den Menschen als Genossen bei Dankfesten zur Seite (Platon, *Nomoi*, Bd. 2, 38–39). Sie sollten sowohl als Perioden der Erholung als auch als Gelegenheiten, „ihre Methoden zur Disziplinierung zu justieren", dienen. Um ihr Bedürfnis nach Vergnügen und Freude zu befriedigen, zugleich aber auch zu kontrollieren, haben die Götter die Menschen gelehrt, Rhythmus und Harmonie zu erfahren. Wenn – schliesst Plato – dies eine korrekte Darstellung der menschlichen Natur ist, dann verdanken wir Apollo und den Musen – und hier verschwindet Dionysus zeitweilig aus dem Bild – den Ursprung von Erziehung und Künsten (Platon, *Nomoi*, 39).

Barbara Russano Hanning argumentiert, dass Apollo eine „Vorrangstellung" zukomme, da er in all seinem unbezwingbaren Ruhm zum wichtigsten Thema der wohl ersten Oper, Jacobo Peris favola per musica *La Dafne*, wird (Russano Hanning, „Glorious Apollo", 486). Die Wahl fällt auf Apollo, weil dies der Oper erlaubt, ein Statement zum Wesen der neuen Kunst abzugeben, zu der sie sich selbst erklärt. Die Tatsache, dass Apollo in der Angelegenheit mit Dafne leiden muss, spiegelt das Leid, das jeder Künstler erdulden muss, wenn er in der Kunst etwas *Neues* schaffen will. Als Dafne am Schluss der Oper in einen Lorbeerbaum verwandelt wird, löst sich Apollo von seinen reuevollen

Gedanken, um über das ewige Dasein nachzusinnen, das Dafne nun erlangt hat – eine Dauerhaftigkeit, die der Politik und der Kunst gleichermassen dienlich ist. Ovids Worte lauten:

> [...] at quoniam coniunx mea non potes esse,
> arbor eris certe' dixit, mea. semper habebunt
> te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae.
> tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum
> vox canet et visent longas Capitolia pompas.
>
> Da du nicht meine Gemahlin sein kannst,
> wirst du wenigstens mein Baum sein. Stets werden
> mein Haupthaar, mein Saitenspiel, mein Köcher dich tragen, Lorbeer!
> Du wirst den latinischen Feldherrn nahe sein, wenn frohe Stimmen
> das Triumphlied singen und das Capitol den langen Festzug sieht.
>
> (Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, 44, 45)

Hanning argumentiert, dieses auch von Peri in *La Dafne* angebotene Ende des Mythos unterstütze die Macht der Kunst. Auch wenn er die natürliche oder weibliche Schönheit nicht in Besitz nehmen kann, so triumphiert Apollo doch über die Natur, indem er sie durch die Kunst verewigt. Hier wird eine Analogie zu Giovanni Lorenzo Berninis berühmter Marmorskulptur *Apollo und Dafne* (um 1625) evident, die aus eben dem Stein gehauen ist, dessen Verwandlungsfähigkeit eines der herausragenden Merkmale seiner Entstehung ist. Wenn in Oper oder Skulptur die von der Kunst verlangte apollinische Metamorphose ausagiert werden soll, so muss mittels der Form der Kunst das getan werden, was dem Marmor als natürlich geformtem Material widerfahren ist.

Hanning weist auch auf die historische Bedeutung hin, die Apollos Lorbeerkranz oder -zweig in bildlichen und verbalen Darstellungen politischer Macht annimmt. Dabei konzentriert sie sich auf Cosimo I. de Medici. Doch die dem politischen Zweck der Verherrlichung dienliche Symbolik geht häufig Hand in Hand mit dem Bewusstsein, dass Apollos Sieg auch einen pyrrhischen Aspekt hat. Hanning erwähnt Opern, die eigentlich Apollos Zielstrebigkeit unterstreichen sollen, dann aber eine gewisse Resignation, was das Begehren angeht, bezeugen, ebenso wie Bitterkeit und Schwäche. Betrachten wir zum Beispiel Marco Gaglianos *La Dafne* (Wiederaufführung 1611, Florenz), in der La musica im Geiste Apollos mit Worten anhebt, die Rinuccini auch dazu verwendet, seinen eigenen Vorbehalten gegenüber dem florentinischen Hof Ausdruck zu verleihen:

> Ma quando mi credei per piu bel canto
> Di piu famoso allor fregiar le chiome,
> Turba, di cui ridir non degno il nome,
> Tolsemi ogni mio pregio, ogni mio vanto.
>
> (Hanning, „Glorious Apollo", 509,
> nach Solerti, *albori*, 104, Strophe 7)

> Doch als ich wegen meines schöneren Liedes
> meine Locken mit dem höchst ruhmvollen Lorbeer bekränzen wollte,
> beraubte mich eine Menge, deren Namen ich nicht auszusprechen wage,
> all meiner Achtung und Reputation

In der Geschichte der Oper haben Librettisten sowohl ihre Mäzene als auch ihre Kritiker häufig mit Bezugnahme auf Apollo recht freizügig kritisiert. Georgia Cowart hat kürzlich ein *livret* für ein *Aricie* betiteltes Ballett für die Pariser Opéra beschrieben, in dem Apollo „als ungerechter und grausamer Übeltäter" dargestellt wird als „the perpetrator of injustice and cruelty for his refusal to allow Marsyas, a common mortal, to challenge the eulogies of his Muses" (Cowart, *Triumph of Pleasure*, 163–167). Dieses barocke Propagandastück kritisiert die Zensurpolitik eines absolutistischen Königs, der sich mit Apollo identifiziert. Dass das Stück auf diese Weise funktioniert, zeigt allgemein gesprochen die strategischen Möglichkeiten jeder Kunst, ein doppelschneidiges Schwert zu schwingen. Ein Werk mag scheinbar Apollos Partei ergreifen, um sich auf schmeichlerische Weise die Gunst seines Mäzens zu sichern, doch es kann diese Gunst auch unterwandern, indem es Sympathien für jene zum Ausdruck bringt, die Apollo im Namen dauerhafter Ordnung und Harmonie vernichtet.

Anders ausgedrückt: Wenn ein Kunstwerk zeigt, wie Apollo Dafne zum Verstummen bringt, oder wie er der Python „Leben und Blut" entzieht, so wie er Marsyas Leben und Blut entzieht, könnte der in dem Werk dramatisierte Sieg bewusst ein Scheitern vor Augen führen – ein Scheitern im Versuch, das auszulöschen, was es zu verbergen gilt: alles was menschlich zerbrechlich, unvollkommen, temporär, sterblich und körperlich ist. Um ein Motiv aus Catherine Cléments Studie zu bemühen (Clément, *Opera*): Obwohl die Oper Frauen, (musikalische) Männer und Musiker routinemässig im Namen von Harmonie und gesellschaftlicher Disziplin zugrunde richtet, demonstriert sie zugleich auch die Fähigkeit – durch Frauen, Männer und Musiker – noch in genau demselben Werk die subversive Saat des Widerstands zu säen.

Ich denke, es gereicht der Oper zum Vorteil, sie als eine ovidische Kunst der Metamorphose zu betrachten. Ovids poetische, geistreiche, satirische und subversive Darstellung des althergebrachten Wettstreits zwischen Göttern und Menschen ist überall in der Geschichte der Oper präsent. Ovid hält die zahlreichen Wettkämpfe fest, die zum Tod, zur Verstümmelung oder sonstigen Einschränkung von Musikern, Sängern und Frauen führen, die mittels ihrer menschlichen Veranlagung – gemeint ist Talent gepaart mit Hybris – die Götter herausfordern oder, modern ausgedrückt, Fürsten, Könige und gelegentlich die Tyrannen mächtiger Staaten. Wenn Opernhistoriker die Grausamkeit beschreiben, die sich hinter dem Opernspektakel verbirgt oder von diesem herausgestellt wird, so zeigen sie nicht nur, welch eine ovidische Kunst die Oper ist, sondern demonstrieren auch deren Fähigkeit, eben als ovidische Kunst Apollo zu widerstehen und ihn gleichzeitig – im wörtlichen Sinne – in den Himmel zu loben.

4.

Wenn man Apollo beim Verfassen einer Operngeschichte den ersten Platz einräumt, so überhöht dies die Geschichte an einem Punkt, wo es – wie wir gleich sehen werden – genau um Überhöhung geht: Das Konzept der Oper wird nicht nur mit einem Narrativ über Ursprung und Geburt verknüpft, sondern auch mit einem Narrativ über einen Mythos, der spezifisch mit dem Konzept *Musik* assoziiert wird. Musik ist der zentrale Diskussionsgegenstand von Oper ebenso wie sie der zentrale Diskussionsgegenstand des uralten Wettstreits der Künste ist. Dies liegt daran, dass die Bedeutung von *Musik* immer über die instrumentale Tonkunst oder die vokale Gesangskunst hinausgegangen ist. In ihrer Bezugnahme auf einen überhöhten Musikbegriff hat sich die Oper *rückwärts* auf ihren Ursprung in der Antike orientiert, auf einen mythischen und geordneten Ursprung der Kunst, und *aufwärts* auf die himmlische oder kosmische Harmonie der Sphären (*musica mundana*). In dieser Sache haben pythagoreische Lehre, platonische Philosophie und apollinischer Mythos häufig zusammengearbeitet – im dorischen Modus.

Verschiedene Historiker haben gezeigt, dass in frühen Opern neben anderen musikalischen Figuren vor allem Apollo auftritt. Dies verleiht den Opern einen spezifischen mythischen Gehalt, der dazu dient, die Gegenwart von Musik und Gesang als notwendig und nicht nur zufällig zu rechtfertigen, was grundlegend für das Opernkonzept des „durchgehend gesungenen" ist. Ohne Mythos gibt es also weder Musik noch Gesang. Und: Ohne die ständige Gegenwart von Musik und Gesang gibt es keine Oper. Dies ist eine Forderung, die von uns verlangt, dass wir die Musik empirisch und metaphysisch als produktive Kunst und als apollinisches Prinzip moralischer Ordnung und Harmonie betrachten. In anderen Worten, war es für das Wesen der Oper anscheinend nie genug, durchweg gesungen zu werden, wenn diese sich über reinen Sport, simples Spektakel oder schlichte Unterhaltung hinaus entwickeln sollte. Damit sie einen göttlichen und erbaulichen Zweck erfüllen konnte, wurden Opernproduktionen von Anfang an mit dem Prinzip der Musik verknüpft.

In einer der ersten Opern wird bereits die Szene für das vorbereitet, was die Gattung viel später noch dem Namen nach wie auch in der Tat sicherstellen soll – Apollos Zustimmung. In Claudio Monteverdis 1607 entstandener Oper *La favola d'Orfeo* wird die Verbindung zwischen Inszenierung und Prinzip mittels einer vertikalen, platonischen Bewegung von Aufstieg und Abstieg hergestellt. Das Göttliche oder Himmlische steigt herab, um der Menschheit den Aufstieg zu erleichtern, und befreit damit das Menschliche von allem Irdischen, Unvollkommenen und Weltlichen. Zu Beginn der Oper singt La musica mit der goldenen Leier in der Hand von ihrer Fähigkeit, zu erregen und zu beschwichtigen. Dabei verfolgt sie immer das Ziel, die Menschheit zu inspirieren, nach den klangvollen Harmonien des Himmels zu streben. Zum Schluss, als Orfeo alles verloren glaubt, steigt Apollo herab, um ihm zur Seite zu stehen und damit letztlich das traditionelle unglückliche Ende umzuschreiben. In einem gemeinsamen musikalischen *ascende* singen Apollo

und Orfeo sodann von ihrem gemeinsamen Aufstieg durch Gesang zu einem Ort, wo man in Frieden und Glückseligkeit Tugend und Belohnung findet:

> Saliam cantando al cielo,
> dove ha virtù verace,
> degno premio di sé, diletto e pace
>
> (Alessandro Striggio, Claudio Monteverdi, *La favola d'Orfeo*, V.1)

> Singend steigen wir zum Himmel empor,
> Wo die wahre Tugend den ihr gebührenden
> Preis erhält: Freude und Frieden.
>
> (Jürgens-Hasenmayer (Übs.), „L'Orfeo", 81)

Nachdem er zu einem Ort der Versuchung hinabgestiegen ist, endet Orfeo hoch oben mit dem musikalischen Versprechen einer ewigen doch zugleich einsamen Belohnung.

5.

Angesichts des Einflusses von Jacob Burckhardt und August Wilhelm Ambros hat die Frage, warum (angeblich) weder die Gesangskunst noch die Instrumentalmusik in Italien um das Jahr 1500 einen den übrigen Künsten vergleichbaren Status erlangten, viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen; und auch die Frage danach, warum die Oper als dezidiert musikalische Kunstform zu einer Zeit „geboren" wurde, als die Renaissance, wie Hugo Leichtentritt es einmal ausgedrückt hat, „had fully accomplished its mission" (Leichtentritt, „Renaissance Attitude", 622). Diese abschliessende Aussage von Leichtentritts Essay suggeriert verschiedene Aussagen: dass die „Geburt" der Oper um 1600 die einer „späten", ja einer barocken Kunst war; dass die Oper als Höhepunkt sämtlicher Errungenschaften der Renaissance „geboren" wurde; oder schliesslich, dass die Oper als spezifische Kunstform einfach am Ende der Renaissance auf der Bildfläche erschien. Die letztgenannte These entspricht am ehesten Leichtentritts deflationistischen Intentionen, die verbreitete Fixierung auf das Jahr 1600 zu lösen. Bereits 1915 beabsichtigte er, die narrative Darstellung einer Geburt der Oper zu dekonstruieren, indem er die Entwicklung von Oper in einer Geschichtsdarstellung ansiedelte, in der die Musik eine Vielzahl von gesellschaftlichen Rollen erfüllt. „According to our present knowledge, instrumental music merely passed into a new phase of its development after 1600, after having been practised most extensively for centuries" (Leichtentritt, „Renaissance Attitude", 607).

In jüngerer Zeit hat Reinhard Strohm das traditionelle Narrativ modifiziert, indem er feststellte, dass, obwohl „Italy was the cradle of the Renaissance, she did not give birth to what is often called ‚Renaissance Music'" (Strohm, *Rise*, 540). Doch man sollte daraus nicht schlussfolgern – ergänzt er –, dass es in dieser Epoche daher keine bedeutende Musik gab. Die gab es in der Tat; sie wurde nur nicht zuallererst in Italien geschaffen oder, genauer gesagt, in Italien von italienischen Komponisten. Sie entstand anderswo und wurde häufig

nach Italien importiert; daher die Anwesenheit berühmter nordeuropäischer Komponisten an den italienischen Höfen. Es bleibt allerdings eine schwierige Entscheidung, ob diese Musik überhaupt unter die Rubrik „Renaissancemusik" fallen sollte. Entweder bleibt die Bezeichnung zu umfassend oder sie wird zu sehr reduziert, wenn man sie für alles verwendet, was in dieser Epoche produziert wurde.

Es gibt eine verbreitete Strategie, die Behauptung abzuschwächen, dass die Gattung Oper in Italien gleichsam ohne Vorgänger geboren worden sei. Sie besteht darin, noch einmal den Zustand der Musik vor der Geburt der Oper zu beschreiben, um die traditionelle Ansicht zu untergraben, dass von allen Künsten die Musik am wenigsten florierte. Doch auch wenn diese Strategie sehr überzeugend ist, birgt sie das Risiko, die Geburt der Oper zu einseitig an der empirischen Geschichte der Musik auszurichten. Diese Ausrichtung wirft gleich zwei Fragen auf: welche Art von Kunst die Oper bei ihrer Geburt war; und welches musikalische Konzept ihre Geschichte zu dieser Zeit und in der Folge dominierte.

Die beiden Fragen sind miteinander verwandt: Wenn das die Oper dominierende musikalische Konzept über die empirische Tonkunst hinausreicht und rückwärts sowie aufwärts auf das apollinische Prinzip der Harmonie verweist, so folgt hieraus, dass, mit welcher Kunst auch immer die Oper im Laufe der Zeit identifiziert wurde – sei es Dichtkunst, Architektur, Musik oder Drama –, sie trotzdem immer auch behaupten kann, das göttliche Prinzip zu verkörpern. Genau das ist es, was uns der Wettstreit der Künste – und besonders der *Paragone* des 16. Jahrhunderts – zu bedenken gibt. Obwohl sie den antiken Vorbildern etymologisch am nächsten steht, könnte es durchaus sein, dass die Musik als *Kunst* keinesfalls ein ausschliessliches Anrecht auf die *musica mundana* hat, beziehungsweise auf das, was in der Antike mit dem umfassenderen Begriff μουσική (*mousiké*) bezeichnet wurde. Diese Behauptung wendet sich gegen die vorgeblich enge Verwandtschaft zwischen dem griechischen Begriff *mousiké* und dem lateinischen *musica*. Als ich weiter oben in meiner Zusammenfassung von Platos Gedankengang die Bezeichnung des Apollo als *mousagétes* zitierte (s.o., S. 26), habe ich diesen Begriff unübersetzt gelassen. Das geschah, damit ich nun an dieser Stelle den immer noch verbreiteten Irrtum aufklären kann, Apollo in englischer Sprache als „the master of music" („Meister der Musik") zu beschreiben. Berücksichtigt man jedoch die in meinem Text unmittelbar zuvor erklärte Beziehung zu den Musen (s.o., S. 26), so ist der Begriff besser mit „ihr Meister" oder „der Anführer der Musen" wiederzugeben. Die sich aus einer Übersetzung der griechischen und lateinischen Begriffe mit dem einfachen Wort „Musik" ergebenden Konsequenzen sind irreführend bei der Interpretation philosophischer und theoretischer Texte, reduktionistisch für die Kunstform der Oper und einseitig zugespitzt in Bezug auf das Wohlergehen der Schwesterkünste der Musik.

Zahlreiche paragonale Theoretiker haben dafür plädiert, dass Musiker nur wenn sie ihr Fach auch theoretisch oder philosophisch begründen können – als eine *ars liberalis* oder *musica theoretica* – auch eine einzigartige Beziehung zur *musica mundana* für sich in Anspruch nehmen können. Andere behaupten,

dass auch im Falle der anderen Künste einer Selbstbeschreibung als musikalisch oder harmonisch nichts im Weg steht, wenn auch sie den Beweis antreten, dass sie zu den *artes liberales* zählen. Denn musikalisch zu sein bedeutet für die Künste, ihre Fähigkeit zu erkennen, all das zu verkörpern, wofür Apollo und die *mousiké*-inspirierten Musen stehen – Ordnung, Proportion, Einheitlichkeit und Göttlichkeit. Aus dieser Behauptung folgt eine weitere, mehr agonistische: Dass die Malerei oder die Dichtkunst sich gelegentlich – paradoxiefrei – als *musikalischer* erweisen können als die Musik selbst.

Die frühe Dreiteilung der Musik durch Anicius Manlius Severinus Boethius betont bereits, was später zum Diskussionsgegenstand wurde. Gemäss der mit dem Terminus *mousiké* assoziierten antiken Begrifflichkeit kann nicht nur die Kunstform der Musik (*musica instrumentalis*), sondern auch jede andere Form der Kunstvermittlung, genauso wie jede Angelegenheit des menschlichen Daseins (*musica humana*) danach beurteilt werden, ob sich mit ihr eine Annäherung an die stumme Harmonie der Sphären vollzieht. Auf der Basis dieser Feststellung lässt sich der *Paragone* am deutlichsten agonistisch dahingehend interpretieren, dass er den Unmut der Maler, Dichter oder Bildhauer darüber zeigt, dass ihre Künste von einem System ausgeschlossen sind, in dem die *musica instrumentalis* alleine den dritten Rang einnimmt. Wie es bei Leonardo anklingt:

> Adonque, poi chè tu hai messo la musica infra le arti liberali, o tu vi metti questa, o tu ne levi quella, e se tu dicessi li huomini vili la d'operano, e così è guasta la musica da chi non la sa. (Richter, *Paragone*, 77)

> Nachdem du der Musik einen Platz bei den freien Künsten gegeben, so stellst du nun auch entweder die Malerei dahin, oder du entfernst wieder jene. Und wenn du einwendetest, dass die Malerei geringe Leute betreiben, ganz ebenso wird auch die Musik von solchen verpfuscht, die nichts von ihr verstehen. (Lionardo, *Buch von der Malerei*, 34)

Allerdings enthält diese Feststellung ein gewisses Spannungsmoment, denn es ist nicht klar, ob der Status der *musica instrumentalis* auf dem dritten Rang aus einem absoluten oder einem relativen Urteil resultierte. Die *musica instrumentalis* absolut als rangniedrig zu erklären, würde andere Künstler davon abhalten, sich den Musikern auf dieser Stufe beizugesellen. Sie lediglich als niedriger und damit als auf dem Wege der Annäherung an eine höhere Form zu erklären, würde dagegen den Wunsch der anderen Künstler bekräftigen, ebenfalls auf diesem Rang zu stehen. Leonardo folgt der letztgenannten Interpretation. Allgemein tendieren Maler und Dichter zum Anspruch, ebenso musikalisch, wenn nicht gar musikalischer als die Musiker zu sein und daher auch einen Platz in diesem System verdient zu haben. Oder sie behaupten, dass die Musiker ohne die Gegenwart ihrer Künste ihre eigenen musikalischen oder harmonisierenden Ziele nicht erreichen könnten und deswegen auch sie, die Musiker selbst, aus dem System zu entfernen seien. Beide Behauptungen passen perfekt in den kompetitiven Diskurs zwischen den verschiedenen Medien von Oper.

In seiner 1518 entstandenen Abhandlung *Instrumentorum opus* bemerkt Franchinus Gaffurius, dass dem Mythos entsprechend zwar *alle* Musen von Apollo abstammen, dieser seinen Namen aber speziell der Kunst der Musik verleiht (Miller (Hg.), *Franchinus Gaffurius*, 197). Zahlreiche Musiker davor und danach pflichten dieser Sichtweise bei, weniger allerdings die vielen Dichter und Maler der Renaissance, die aber trotzdem von Gaffurius beeinflusst sind.

Anders wertet dies ein im späten 18. Jahrhundert von Johann Gottfried Herder (Herder, *Does Painting*, 347–356) inszenierter Wettstreit, in dem Apollo zu Gericht sitzt; hier lässt Herder den Gott die Musik dafür rügen, dass sie sich einer besonderen Beziehung zu ihm sowie zu der von ihm repräsentierten Harmonie und Ordnung rühmt. Der folgende Wettstreit, in dem die apollinische Harmonie der Schwesterkünste herausgestellt werden soll, kann auch nicht anders, als die Musik herabstufen – und dies just als sie behauptet, das Spiel auf ihrem Saiteninstrument sei eine unmittelbare Verkörperung dessen, was Apollo seiner Leier an göttlichen Klängen entlockt. Apollo reagiert hierauf, indem er seine Tochter zum einen daran erinnert, dass er als Vater aller Musen der Feder des Dichters und dem Pinsel des Malers genauso nah verwandt ist; und zum anderen stellt er klar, dass seine himmlischen Klänge notwendigerweise perfekt sind, während die irdische Musik seiner Tochter ebenso notwendigerweise nicht. Mit dieser Behauptung schwingt Apollo, unterstützt von Herder, seine zweischneidiges Schwert sowohl gegen die Musik als auch gegen die anderen Künste. Indem er die irdische Musik als notwendigerweise unvollkommen erklärt, kann Herder zum einen die angeblich degenerierte Instrumentalmusik seiner Zeit abtun und zudem an anderer Stelle, in seinem Text „Tanz. Melodrama", die Vorherrschaft der Musik in der Oper als Ursache für deren Niedergang kritisieren (Herder, „Tanz. Melodrama", 161–172). Zum anderen folgert er aus der Prämisse, die irdische Musik sei notwendigerweise unvollkommen, da sie zur Welt unvollkommener Erscheinungen gehöre, dass alle irdischen Künste unvollkommen seien. Mit dieser Konsequenz müssen sich alle Künste auseinandersetzen.

6.

In der Geschichte der Oper dominiert das bewegte Sprachbild von Abstieg und Aufstieg. Dieses Bild streicht heraus, wie sehr Oper als eine Kunst der Anwesenheit und Abwesenheit inzwischen ihre Musik und Musikalität mit Hilfe dessen darstellt, was gesehen und gehört wird, aber auch mit Hilfe dessen, was nicht gesehen und nicht gehört wird.

Nicholas Boileau hat im späten 17. Jahrhundert den Entwurf eines Opernprologs beschrieben, in dem Dichtung und Musik sich über die Vortrefflichkeit ihrer jeweiligen Kunst streiten. La Musique beginnt mit der Behauptung, sie unterhalte eine unmittelbare Beziehung zu Apollo. Darauf folgt die Beleidigung von La Poésie:

Quoy, par de vains accords et des sons impuissans
Vous croiés exprimer tout ce que je sçay dire?
Wie bitte? Mit eitlen Akkorden und machtlosen Klängen glaubt ihr,
all das auszudrücken, was ich sagen kann?

Worauf La Musique antwortet:

Aux doux transports, qu'Apollon vous inspire
Je croy pouvoir mesler la douceur de mes chants.

In die süssen Leidenschaften, zu denen Apollo Sie inspiriert,
Glaube ich die Süsse meiner Gesänge hinein mischen zu können.

Als sie am Ende sogar so weit sind, getrennte Wege zu gehen – was der Oper als Kunstwerk der Zukunft nicht zuträglich gewesen wäre –, steigt die Harmonie in der Gestalt eines Chœur des poètes et des musiciens herab, um die beiden zu versöhnen:

Oublions nos querelles,
Il faut nous accorder pour la bien recevoir.

(Boileau, „Prologue", 279–281)

Vergessen wir unsere Streitigkeiten; wir müssen, uns einigen,
damit wir sie (die Harmonie) willkommen heissen können.

„So", schliesst Boileau, „hat Apollo uns gerettet" („Sic nos servavit Apollo", Boileau, „Prologue", 278).

Leichtentritt hat schon früh bemerkt, dass bereits „nearly thrirty years before the first opera" ein Inszenierungsmodell die „great machine" zeigte, die es ermöglichte, dass die Wolken sich öffneten und die Götter oder Halbgötter aus dem Himmel herabstiegen. „‚Il ciel aperto' – the opern sky – became an indispensible requisite of opera for 150 years and longer" (Leichtentritt, „Renaissance Attitude", 617). Dem Mythos zufolge bezeichnete dieses Herabsteigen den Anfang von Zeit bzw. Menschheitsgeschichte, nämlich als La musica vom Himmel herabstieg, um eine zerstrittene und schamlose Menschheit zu disziplinieren. Allerdings war auch dieses Herabsteigen von Komplikationen begleitet. Nach Platos *Timaeus* stieg La musica nicht nur zur Erde herab, um die Menschheit, ihre Künste und ihre irdischen Taten aus der Unvollkommenheit heraus zu führen; sie fiel auch zur Erde herab, und dies wahrscheinlich zu einem früheren Zeitpunkt, sodass ewige Weisheit irdischer Ignoranz, Neidsucht und Verachtung wich. Je mehr La musica eine irdische Erscheinungsform annahm, desto mehr wurde sie mit irdischen Formen der Kunst in einen Topf geworfen – *musica instrumentalis*. Und je mehr sie so vermischt wurde, desto mehr entfremdete die Menschheit sich von der Weisheit und Güte, an die La musica auf himmlische Weise gebunden war (Platon, *Timaios*, 83–85).

In der frühen Oper und den *intermedi* stiegen Instrumentalmusiker auf Wolken maschinengesteuert vom Himmel herab – *musica ex machina*. Doch obwohl sie auf ihren Instrumenten spielten oder sangen, brachten sie wie die Engel auf zeitgenössischen Gemälden genau die stumme oder himmlische Musik zum Klingen, die gewöhnliche Sterbliche nicht zu hören vermochten. Aus dieser Idee des Herabsteigens ergab sich eine Dreiteilung, die die stumme Musik, die der himmlischen harmonischen Bewegung entspricht, von einer zweiten Musik trennt, die auf der Bühne dargestellt wird, um das Herabsteigen der kosmischen Musik zur Erde zu zeigen; diese zweite Musik wiederum wurde von einer dritten Musik getrennt, die zu hören, doch nicht immer zu sehen war. In dieser unterteilten Szenerie sollten das Spiel und die Bewegung zwischen der sichtbaren und hörbaren sowie der unsichtbaren und nicht hörbaren Musik die Aufmerksamkeit des Publikums nach oben lenken, um ihm dadurch mit einem wunderbaren barocken und schlussendlich synästhetischen Spektakel zu helfen und eine Belohnung zukommen zu lassen. Die Musiker, die man mit ihren Instrumenten auf Wolken herabsteigen sah, waren nicht notwendigerweise, oder nicht immer, identisch mit den Instrumentalisten, die die hörbare Musik spielten. In der Oper – ebenso wie in der anagogischen Malerei, in der Dichtkunst oder der Architektur – entsprach die Art, wie man das Herabsteigen der Musik ästhetisch umsetzte, der Art, wie man die Macht der Kunst darstellte, etwas zu verkörpern, das „nicht von dieser Welt" war.

Die theatrale Bewegung zwischen Ab- und Aufstieg war der Kunstform der Oper dienlich, indem sie zeigte, dass „Musik" ebenso eine visuelle und verbale Angelegenheit sein konnte wie eine akustische, demnach gleichermassen für bildliche Darstellungsfähigkeit wie für affektive Ausdruckskraft einstand, und schliesslich eine Angelegenheit der Augen und des Verstandes ebenso wie der Ohren darstellte. Dass die Musik mehr und mehr eine Sache ausschliesslich des Hörens und der Tonform wurde – damit musste sich die Oper in ihrer späteren historischen Entwicklung auseinandersetzen, solange sie weiterhin darauf bedacht war, ihren Status als theatrale Gesamtkunst zu bewahren. Als theatrale Gesamtkunst war sie vor allem um Harmonie bemüht. Was sie letztlich erreichte, war allerdings ein zuweilen produktiver und zuweilen destruktiver Wettstreit.

7.

Ich habe in meinem Essay paragonale Argumente zur Erklärung dafür herangezogen, dass bei der Oper wie auch beim weiter gefassten Wettstreit der Künste die Musik der zentrale Diskussionsgegenstand ist. Dies liegt daran, dass *Musik* sowohl als Schwesterkunst als auch als väterliches Prinzip behandelt wurde. Ich habe gezeigt, wie die komplexe Ausrichtung der Oper an der Musik und ihre gleichzeitige Identifizierung mit ihr das mit Apollo assoziierte Aufbauprinzip ins agonistische Zentrum des Konzepts von Oper gerückt hat. Dass Apollo diejenigen, mit denen er sich auf einen Wettstreit einliess, häufig ausgesprochen brutal bestrafte, zeigte sich nicht nur in den Auseinanderset-

zungen bezüglich der Form von Oper, sondern auch in der Themenwahl der Gattung. Der Lorbeerkranz versinnbildlicht Apollos Sieg über all diejenigen, die sich auf einen Wettstreit mit ihm eingelassen, seine Autorität bedroht oder sich seinen Wünschen widersetzt haben. In der Operngeschichte, die sich immer schon ebenso sehr mit Siegen geistlicher, weltlicher sowie politischer und religiöser Art beschäftigt hat wie mit moralischer und ästhetischer Disziplin, diente er als Zeichen und Bild.

Übs. Stephanie Wollny, Christine Fischer

August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1868 ([2]1885).

August Wilhelm Ambros, *The Boundaries of Music and Poetry. A Study in Musical Esthetics*, übs. von John Henry Cornell, New York 1893.

Nicolas Boileau, „Prologue d'Opéra", in: *Œuvres complètes*, hg. von Françoise Escal, Paris 1966, (275)–281.

Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, hg. von Oswyn Murray, London 1860/1990.

Catherine Clément, *Opera. The Undoing of Women*, übs. von Betsy Wing, Minneapolis 1999.

Georgia J. Cowart, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago 2008.

Ellen Rennie Flint, „Jean-Jacques Rousseau's Lettre d'un symphoniste de l'académie royal de musique à ses camarades dans l'orchestre", *The Musical Quarterly* 72 (1986), 170–179.

Johann Gottfried von Herder, „Tanz. Melodrama", in: *Sämtliche Werke*, Bd. 17 *Zur Schönen Literatur und Kunst*, Stuttgart 1830, 161–172.

Johann Gottfried von Herder, „Does Painting or Music have a Greater Effect? A Divine Colloquy", in: *Selected Writings on Aesthetics*, übs. von Gregory Moore, Princeton 2006, 347–356.

Ursula Jürgens-Hasenmayer, „L'Orfeo Favola in musica/Orpheus Oper in einem Prolog und 5 Akten", in: *Claudio Monteverdi, Orfeo. Christoph Willibald Gluck, Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare*, hg. von Attila Csampai, Dieter Holland, Hamburg 1988, 41–(81).

Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder*, hg. von Hermann Diem, Walter Rest, München 1996.

Hugo Leichtentritt, „The Renaissance Attitude towards Music", *The Musical Quarterly* 1 (1915), 604–622.

Leonardo da Vinci, *Paragone. A Comparison of the Arts*, hg. und übs. von Irma A. Richter, London 1949.

Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe nach dem Codex vaticanus 1270*, übs. von Heinrich Ludwig, Wien 1882 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance).

Clement A. Miller (Hg.), *Franchinus Gaffurius. De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, Wisconsin 1977.

Platon, *Nomoi (Gesetze). Buch I–III*, hg. und übs. von Klaus Schöpsdau, Göttingen 1994.

Platon, *Timaios*, griech./dt., hg. und übs. von Thomas Paulsen und Rudolf Rehn, Stuttgart 2009.

Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. und übs. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2007.

Barbara Russano Hanning, „Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the First Opera", *Renaissance Quarterly* 32 (1979), 485–513.

Jeffrey O. Segrave, „Pietro Metastasio's *L'Olimpiade* and the Survival of the Olympic Idea in 18th-Century Europe", *Olympika. The International Journal of Olympic Studies* 14 (2005), 1–28.

Angelo Solerti,
Gli albori del melodramma, Mailand 1904, Nachdruck Hildesheim 1969.

Frederick William Sternfeld,
The Birth of Opera, Oxford 1993.

Reinhard Strohm,
The Rise of European Music 1380–1500, Cambridge 2005.

„A WOOD NEAR ATHENS“. ZUM SPIEL- UND SCHAURAUM BÜHNE VOM 16. BIS INS 19. JAHRHUNDERT

von Andreas Kotte

Die Renaissance-Künstler streben eine Synthese der Künste an, in der wegen bereits abgeschlossener Kanonbildung die Schauspielkunst fehlt. Sie gilt als niederes Anhängsel der Rhetorik. Der Streit um den Vorrang einer Kunst innerhalb dieser Synthese bildet die ästhetische Voraussetzung der Renaissance für die romantische Idee vom ‚Gesamtkunstwerk'. Dazwischen liegt die im Laufe der Tagung ausführlich behandelte Opernpraxis des Barock, die die Streitfrage jeweils konkret beantwortet, indem sie einmal der bildkünstlerischen und einmal der musikalischen Komponente den Vorrang einräumt. Der Beitrag versucht, unter dem Gesichtspunkt der Schauspielkunst einen Bogen der Einbettung zu schlagen: Im Sinne eines „Vorher“ scheint bei Angelo Ingegneri der Vorrang des Bildkünstlerischen für ein ‚Gesamtkunstwerk' unerlässlich, während das „Nachher“ eines Richard Wagner den Vorrang des Dramas betont. Wenn das Spiel einmal der Technik des Bühnenbildes und einmal dem musikalischen Drama weichen muss, damit die Synthese als geglückt angesehen werden darf, scheint ein ‚Gesamtkunstwerk' ohne eine derartige Dominante zu keinem Zeitpunkt möglich gewesen zu sein.

Der Spielraum Bühne um 1600

Gerade ist der Schauspieler und Stückeschreiber William Shakespeare Mitbesitzer des Londoner Globe Theatre geworden, als im Jahr 1600 sein *Midsummer Night's Dream* von 1595/96 gedruckt erscheint. Shakespeare bietet im Bühnengeschehen besonders ausgiebige Bewegung, Verwandlung und Veränderung, denn die *groundlings*, die die Bühne an drei Seiten umlagern, ganz nach Belieben sitzen, stehen oder gehen, sind durch nichts besser zu bändigen als durch Aktion und Abwechslung, durch Spannung und Magie im Verein mit einer Sprachgewandtheit, die die ihrige bei weitem übertrifft. Auf einer Lithographie von Henry Marriott Paget um 1900 ist die zweite Handwerkerszene in einem elisabethanischen Playhouse zu sehen, kurz nach Zettels Verwandlung (Abb. 1). Die Lithographie erreicht eine gewisse Annäherung an heutiges Wissen über die elisabethanische Aufführungspraxis. So zeigt sie ein im Hintergrund der Bühne an einem Stab angebrachtes Ortsschild, ein so genanntes *locality board*, das auf eine Besonderheit der Plattformbühne hinweist.[1] Die im 16. und 17. Jahrhundert

[1] vgl. William John Lawrence, „Title and Locality Boards on the Pre-Restoration Stage“, *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 45 (1909), 146–170. Obwohl Lawrence nur wenige Beispiele für *locality boards* beibringen kann (Privat- und Hoftheater, keine für die Playhouses), dafür mehr für *title boards* und *scene boards*, sind diese Ortsandeutungen gute Beispiele für Imaginationsanregungen im Unterschied zu den Imaginationsvorgaben der aufkommenden Dekorationsbühnen. Diskutiert auch bei Edmund Kerchever Chambers, *The Elizabethan Stage*, Bd. 3, Oxford 2009 [1923], 40–41.

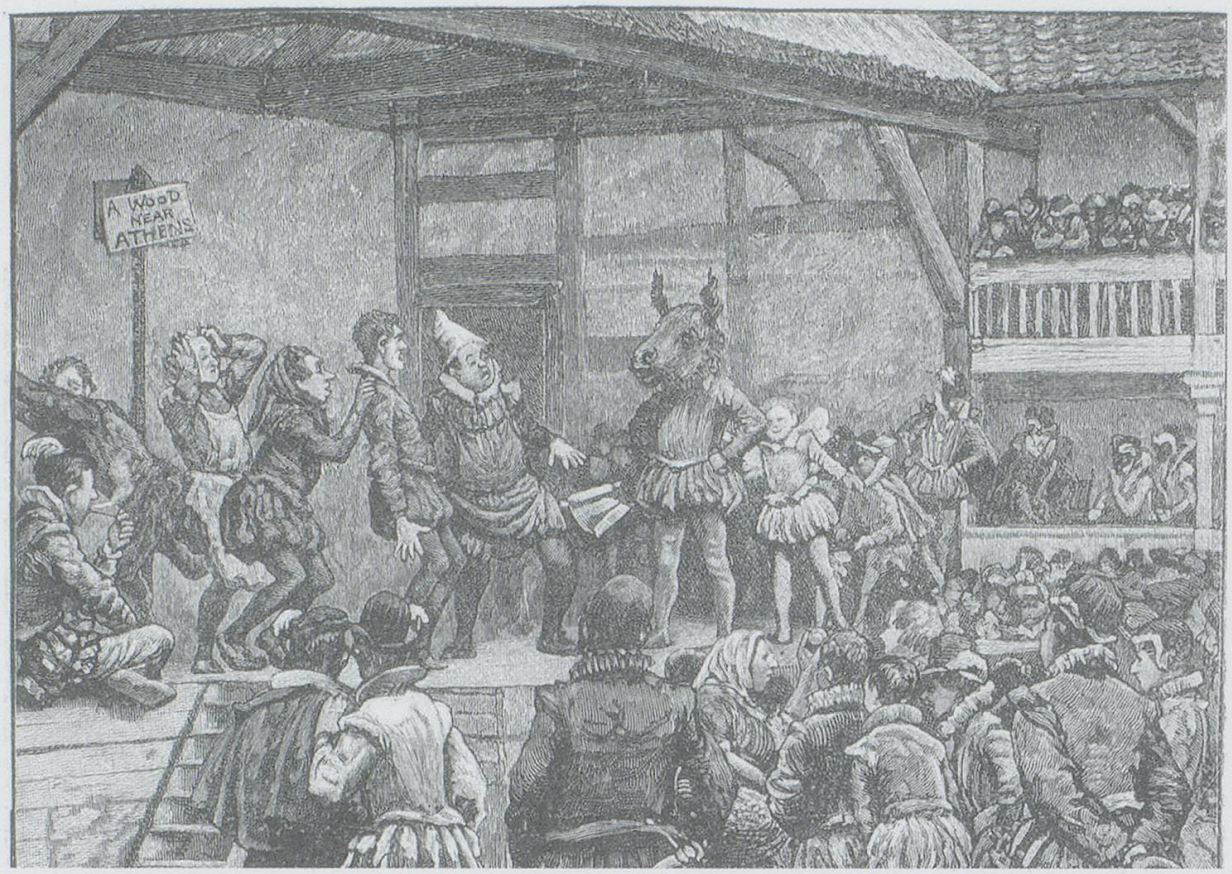


Abb. 1: Lithographie von Henry Marriott Paget, Ende 19. Jahrhundert, *A Midsummer Night's Dream*, III.1

verwendeten Ortsschilder – es gab auch Schilder mit dem Titel des Stückes oder dem Namen der Szene – scheiden das Spiel auf der Neutralbühne, die ganz Spielbühne ist, von möglicher Dekoration, trennen den Spielraum von einem nicht realisierten Schauraum. Das Schild „A wood near Athens" erinnert die Zuschauenden daran, dass zuvor Lysander gegenüber Hermia den Wald (in 1.1) schon einmal als Treffpunkt bezeichnet hatte.[2] Der Wald selbst wird nicht angedeutet, nicht einmal durch ein Versatzstück, er muss ganz und gar imaginiert werden. Das Spiel ist dominant und wird durch Imagination beschleunigt. Bei klassizistisch gebildeten Zeitgenossen, die den Vorrang der bildenden Kunst oder der Literatur vor der Schauspielkunst betonen, stösst dies auf Ablehnung. So etwa bei Sir Philip Sidney in seiner *Apologie for Poetrie*:

[2] Die Ortsangabe „A wood near Athens" wurde erstmals von Edward Capell in seiner zehnbändigen Gesamtausgabe Shakespeares von 1768 in den Text eingefügt. Sie scheint erst mit Capell Teil des Shakespeareschen „Textes" geworden zu sein (z. B. noch in der weit verbreiteten Gesamtausgabe von Peter Alexander, London 1951 ff.). Shakespeare hat Ortsangaben meist im Dialog eingebaut (wie auch die berühmte „Küste Böhmens" in *Das Wintermärchen*). In den Quarto- und Folioausgaben gibt es keine Ortsangaben, und wie ein Herausgeber der Arden-Edition von *Antony and Cleopatra* festhält, wo die Hauptschauplätze Rom und Alexandria sind, war Shakespeares Publikum an „non-localised scenes" gewöhnt." Prof. Dr. em. Werner Senn, Bern, dem der Autor für diese Auskunft herzlich dankt.

> Where you shall have Asia of the one side, and Afric of the other, and so many other under kingdoms, that the player, when he comes in, must ever begin with telling where he is, or else the tale will not be conceived. Now shall you have three ladies walk to gather flowers, and then we must believe the stage to be a garden. By and by, we hear news of shipwreck in the same place, then we are to blame if we accept it not for a rock. Upon the back of that comes out a hideous monster with fire and smoke, and then the miserable beholders are bound to take it for a cave; while, in the meantime, two armies fly in, represented with four swords and bucklers, and then, what hard heart will not receive it for a pitched field?[3]

Die Angabe „A wood near Athens“, an einem Stab angebracht oder an die Rückwand gepinnt, besitzt eine ähnliche Funktion wie hier die beiden Türen, wenn auf der einen „Afrika“ und auf der anderen „Asien“ zu lesen war.[4] Werden auch *locality boards* noch beiseite gelassen, steigt der Anspruch an die Vorstellungskraft weiter an. Dann müssen die kurzen Hinweise der Figuren genügen, die wie im Beispiel oben auch noch zeitlich versetzt wahrgenommen werden. Das Spiel aufmerksam zu verfolgen, ist unabdingbar, um sich bezüglich der Bühnenorte zurechtzufinden. Ein Manko kann nur durch Nachfrage beim Sitz- oder Steh-Nachbarn ausgeglichen werden, während das Spiel vielleicht schon wieder Zeit und Ort gewechselt hat. Ob man nun *locality boards* in Playhouses verwendet oder dort selbst auf diese Andeutungen noch verzichtet, beides erscheint radikaler als die Benennung der Türen von Häusern (*mansiones*) bei den Auftritten italienischer Schüler in Humanistendramen auf der so genannten Badezellenbühne.[5] Zwar weiss man nicht, ob konkret diese Ortsangabe „A wood near Athens“ jemals auf einer Bühne zur Shakespearezeit zu sehen war, wie dies nach Massgabe allein der Wahrscheinlichkeit die Lithographie von Henry Marriott Paget insinuiert, aber betrachtet man nur das Wirkungsprinzip der *locality boards*, so wird deutlich, dass „A wood near Athens“ unter dem Gesichtspunkt des szenischen Vorgangs ein Weglassen des Unwesentlichen bedeutet, eine Beschleunigung der Handlung, einen Rückgriff auf die Assoziationsfähigkeit und die Phantasie der Zuschauenden. Unter dem Blickwinkel der Schauspielkunst treibt die

[3] „Wenn Sie Asien auf der einen Seite haben und Afrika auf der anderen, und so viele andere Königreiche, dann muss der Spieler, wenn er hereinkommt, zuerst erklären, wo er ist, sonst wird die Geschichte nicht begriffen. Wenn Sie nun drei Damen vorbeigehen sehen, die Blumen pflücken, da müssen wir glauben, die Bühne sei ein Garten. Nach und nach hören wir Nachrichten von einem Schiffswrack am selben Ort, dann werden wir getadelt, wenn wir nicht einen Felsen sehen. Als nächstes kommt ein schreckliches Monster mit Feuer und Rauch, und die bemitleidenswerten Zuschauer müssen es als Höhle nehmen; mittlerweile fliegen schon zwei Armeen ein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilder. Welches harte Herz nähme dies nicht für ein Schlachtfeld?“ (Übs. A. K.). Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, hg. von Edward Arber, Birmingham 1868, 63.

[4] Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch*, Stuttgart 1923, 111. – vgl. auch: Margarete Munkelt, *Bühnenanweisung und Dramaturgie. Hinweise zu Interpretation und Inszenierung in Shakespeares „First Folio“ und den Quartoversionen*, Amsterdam 1981, 23.

[5] Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990, 214–219.

Ortsangabe im Text oder die Verwendung von *locality boards* die Handlung schneller voran, als dies ein Waldbild vermag. Die Schauspieler müssen ihre Spiel-Räume erspielen, Umgebung wird durch Handlung erlebbar gemacht.

Der Schauraum Bühne um 1600

Zeitgleich streben Ben Jonson und einige Zeitgenossen optische Attraktionen an, die Inigo Jones in den Masques oder 1635 in *Florimène* perfektionieren wird[6]. Das Renaissance-Prinzip der Bewegung, Verwandlung und Veränderung wird hier nicht wie in der Commedia all'improvviso oder dem Shakespeare-Theater auf das Spiel bezogen, sondern auf den wandlungsfähigen Schauraum. Er steht im Mittelpunkt der angestrebten Synthese der Künste im 16. Jahrhundert, die in der Praxis zu einer Addition der Künste gerinnt. Eine Formulierung des allumfassenden Anspruchs findet sich am Ende von Giordano Brunos Hauptwerk *Della causa, principio et uno* von 1584:

> Wie der Zehner auch eine Einheit, aber eine zusammenfassende ist, so ist der Hunderter nicht minder eine Einheit, aber noch viel mehr zusammenfassend. Was ich Ihnen hier in der Arithmetik darlege, müssen Sie in höherem und übertragenerem Sinne auf alle Dinge anwenden. Das höchste Gut, der höchste Gegenstand des Begehrens, die höchste Vollkommenheit, die höchste Seligkeit, besteht in der Einheit, die alles umfasst. Wir ergötzen uns an den Farben, aber nicht an einer einzigen ausgeprägten, welche es auch sei, sondern zumeist an einer solchen, die alle Farben einschliesst. Wir erfreuen uns an einem Klange, aber nicht an einem einzelnen, sondern an einem zusammenfassenden, der aus der Harmonie vieler entspringt. Wir ergötzen uns an einem sinnlich Wahrnehmbaren, am meisten aber an demjenigen, das alle sinnlichen Wahrnehmungen einschliesst.[7]

Mit einem solchen Anspruch verglichen, agieren Commedia all'improvviso oder das Shakespeare-Theater detailverliebt und spontan; wenn dabei doch etwas Höheres entstehen sollte, so nicht aus dem Spiel, sondern höchstens zufällig durch Textanalyse, die von der Bildung einiger Rezipienten abhing. Bei Bruno hingegen wird eine lebendige Einheit von Gott und Universum entworfen, dualistisches Denken überwunden, ein Kunstideal der Renaissance geprägt, das im allumfassenden Anspruch des Wagnerschen ‚Gesamtkunstwerkes' wiederkehrt. André Chastel und Robert Klein haben diese Ideologie des Humanismus als „grundlegende Illusion" bezeichnet, die Illusion nämlich, alles von Grund auf neu beginnen zu können. Sie meinen, man könne diese Ideologie des Humanismus aus einem einzigen Postulat ableiten, nämlich „dem

[6] Ländliches Idyll eines unbekannten Autors, aufgeführt am Hof Karl I. in Whitehall, am 21. Dezember 1635. Genutzt wird eine Winkelrahmenbühne nach Sebastiano Serlio, adaptiert für das 17. Jahrhundert. Bühnenbild von Inigo Jones, Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire. Vgl. Cesare Molinari, *Teatro. Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*, Milano 1972, 155–156.

[7] Giordano Bruno, *Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen. Akten des Prozesses gegen Giordano Bruno*, aus dem Italienischen und dem Lateinischen unter Mitarbeit von Ernst Günther Schmidt, hg. von Jürgen Teller, Berlin 1987 (= Eurobuch 26), 124.

einer grossartigen wechselseitigen Angleichung von Natur, Tugend, Schönheit, Vernunft, Antike und Christentum, die selbstverständlich sämtlich gereinigt und auf ihr ‚wahres Wesen‘ reduziert in einer einzigartigen Anschauung zusammengefasst werden können.“[8]

Schon Leon Battista Alberti stellte das Postulat auf vom Künstler als Naturforscher, Techniker und Mathematiker (nicht Schauspieler!), der nur durch Anwendung dieser Methoden zur souveränen Beherrschung der künstlerischen Mittel gelange, die ein Ganzes hervorbringen: „Jedes Haus ist eine kleine Stadt und jede Stadt ein grosses Haus.“ In dieser Ordnung in Übereinstimmung mit dem Menschen steht der Architekt neben dem Herrscher und ist der Künstler schlechthin, denn „mit einer kleinen Schar und ohne Gefahr für den Soldaten siegt der Architekt“.[9] Das ist renaissancetypisch eine programmatische Selbstüberschätzung. Alberti setzt ungemein auf die Wirksamkeit der Schönheit an sich, wenn er postuliert, „die Schönheit wird sogar gefährliche Feinde veranlassen, ihren Zorn zu zügeln und sie [die Stadt] unverletzt zu lassen; ja ich möchte sogar wagen zu behaupten, dass ein Werk durch nichts vor der Gewalttätigkeit der Menschen auf gleiche Weise so sicher und unverletzbar sei, als durch die Würde und Anmut seiner Form.“[10] Als hätten Soldaten je der Erhabenheit neu errichteter Städte wegen diese nicht angegriffen! Von hier aus eröffnet sich für die Theaterwissenschaft innerhalb von Theatralitätsgefügen[11] das Diskursfeld der Idealstadt-Entwürfe (Filarete, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Thomas Morus, Tommaso Campanella und viele andere) mit der Variante einer Debatte um die Möglichkeit eines ‚Gesamtkunstwerkes‘. Denn die architektonischen und literarischen Entwürfe werden nur in den seltensten Fällen lebenspraktisch umgesetzt, erscheinen aber auf dem Theater. Sie erscheinen nicht im Spiel-, wohl aber im Schauraum.

Im Theater können sich den verschiedenen Künsten zugewandte Individuen schneller und leichter verwirklichen als in der schwerfälligen Alltagspraxis. Die Einheit der Farben, Klänge und sinnlichen Wahrnehmungen lässt sich hier auch dann bewerkstelligen, wenn das ‚Gesamtkunstwerk‘ Idealstadt allmählich als Illusion erkannt wird. Deshalb und wegen des Wettstreits zwischen den italienischen Stadtstaaten beziehungsweise Höfen und Herrschern in Rom und Florenz, in Ferrara, Mantua, Urbino und anderen Städten, nehmen sich Schriftsteller, Altertumsforscher, Rhetoriker, Zeremonienmeister, Maler, Philosophen, Musiker, Komponisten und vor allem Ingenieure des Theaters an,

[8] André Chastel und Robert Klein, *Die Welt des Humanismus. Europa 1480–1530*, München 1963, 17.

[9] Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1991, 10–12.

[10] Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst* (wie Anm. 9), 293.

[11] Rudolf Münz, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hg. von Gisbert Amm, Berlin 1998, 66–103; Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln etc. 2005, 271–312; Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007, 317–331.

um ihren Gestaltungswillen zu zelebrieren. *Inventio* heisst das Zauberwort. Inventionen, insbesondere in den Intermedien, bieten den grössten Freiraum für ein Hervortreten des künstlerischen Impetus des jeweiligen tonangebenden Spezialisten, der sich mit den anderen Künsten schmückt, indem er sie an der Peripherie der eigenen genialen Kreation mit bedenkt und ihre Ergebnisse und Beiträge additiv aufreiht. Im Abseits der Strasse bleibt daneben das Schauspielertheater erhalten, wobei das sich herausbildende Berufstheater der Commedia all'improvviso im höfischen Fest- und Spektakelprogramm immer wieder Gastrecht erhält – wie beispielsweise bei der Medici-Hochzeit 1589 in Florenz geschehen.[12]

Um einerseits die bühnentechnische Differenzierung innerhalb des höfischen Theaters wenigstens anzudeuten und andererseits den Aufwand kenntlich zu machen, den man betrieb, um der auf der Plattformbühne gegebenen Veränderung im Spiel technisch im Schauraum der Dekorationsbühne Paroli bieten zu können, soll im Eilverfahren – und ohne jegliche Sonderentwicklungen zu erwähnen – die vorbarocke Bühnenproblematik rekapituliert werden.

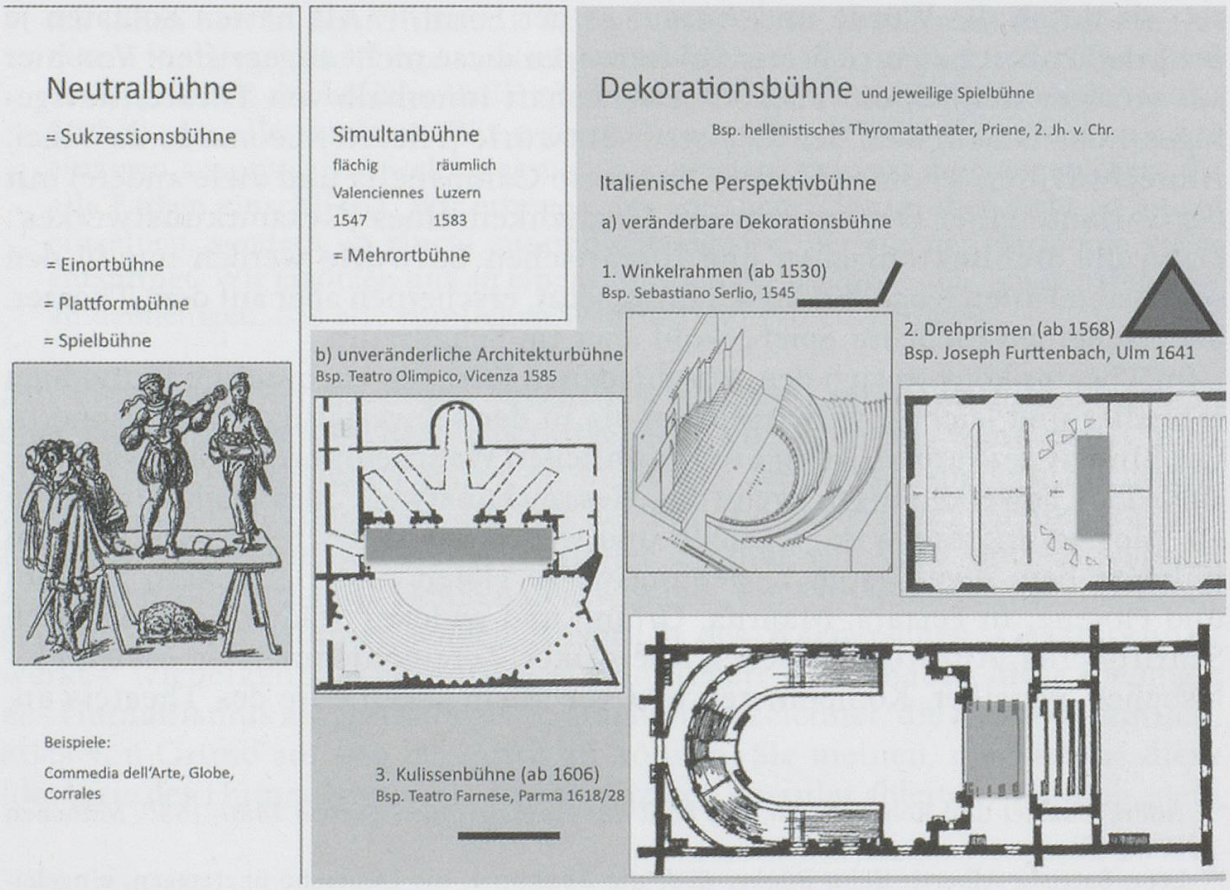


Abb. 2: Spiel- und Schauraum Bühne im 16. und 17. Jahrhundert. Schematische Darstellung des Autors.

[12] Hochzeit von Ferdinando de Medici mit Christine de Lorraine, Florenz 1589. Vgl. James M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven London 1996, 37, 50–51, 76.

Einer Neutralbühne, die vorantik als kreisrunder Tanzplatz oder rechteckiges Podium bestand, tritt eine Dekorationsbühne gegenüber, die Anleihen aus der Antike aufnimmt. Dazwischen bleibt die mittelalterliche Simultanbühne präsent, die im Gegensatz zur Neutralbühne und Dekorationsbühne keine Sukzessionsbühne ist, sondern eine Mehrortbühne. Die Spielorte sind flächig aneinandergereiht wie beim fünfundzwanzigtägigen Passionsspiel von Valenciennes 1547 oder in einem Raum verteilt wie auf dem Weinmarkt von Luzern 1583. Die Spieler und Spielgruppen bewegen sich von Ort zu Ort, während sich auf einer Plattformbühne die Orte – „A wood near Athens“ – wandeln müssen. Die Humanistenaufführungen auf der Badezellenbühne verbinden die Ortskennzeichnung – Namen der Figuren über den Eingängen der Häuser – mit einer vorgelagerten Plattform. Aber dies genügt dem zeitgenössischen Bedürfnis nach Schauwert nicht, weshalb mit bemalter Leinwand bespannte Paravents, Winkelrahmen, aufgestellt werden; den Abschluss bildet ein bemalter Prospekt. Winkelrahmen lassen sich leicht forträumen, ersetzen, oder man wirft von hinten eine neue Leinwand mit zum Beispiel einer Waldszene über die Rahmen.

Das Erstaunen gilt der Malerei, die Zuschauenden entdecken zum Beispiel eine perspektivisch perfekte Ansicht von Florenz, die dann für Wochen Tagesgespräch bleibt. Thema, Stück und Spiel verblassen schneller, wobei ohnehin jeweils nur ein schmaler Streifen für das Spiel übrig bleibt, ein Laufsteg zum Vorzeigen der Kostüme, wie man dies noch heute auf der unveränderlichen Architekturbühne in Vicenza nachprüfen kann. Die von Vitruv inspirierten Drehprismen der veränderbaren Dekorationsbühne sind „am Hof der Medici in Florenz besonders wirksam eingesetzt worden. Baldassare Lanci da Urbino, ein Schüler Gengas, Bühnengestalter im Karneval 1568 und im Frühjahr 1569, bewerkstelligte schnellen Szenenwechsel mit Periakten. Egnatio Danti beschrieb sie aus persönlicher Erinnerung, als er 1583 das von Jacomo Barozzi da Vignola unvollendet hinterlassene Werk *Le due regole della prospettiva pratica* herausgab“.[13] Die *periaktoi* genannten Drehprismen bei Danti bieten drei *loci*, fordern aber vor allem durch den Bühnenabschluss mit einem riesigen Drehprisma einen enormen technischen Aufwand, weshalb Nicola Sabbattini fahrbare Abschlussprospekte vorschlägt, die man auch bei Inigo Jones wiederfindet.

Erst die Kulissenbühne ab Anfang des 17. Jahrhunderts gestattet wirkliche Raumtiefe, Schnelligkeit der Dekorationswechsel und vor allem eine unbegrenzte Anzahl von bildhaft dokumentierten Ortswechseln. Weiterhin verhindern jedoch die Lautstärke der Maschinerie, die in Bewegung versetzt wurde, wenn der Inspizient auf den Boden stampfte, oder der unerträgliche Gestank der Fackeln, Öllampen, Talg- oder Wachskerzen die perfekte Kontemplation. Der Lichtputzer wartet deshalb bei laufender Vorstellung häufig die Kerzen. Erledigt er seine Aufgabe elegant, applaudiert man ihm. Da eine solche Beleuchtung von unten Schlagschatten auf Brust und Gesicht wirft, verlangen

[13] Herbert Alfred Frenzel, *Geschichte des Theaters Daten und Dokumente 1470–1890*, München 1984, 22.

die Schauspielerinnen Leuchter mit Wachskerzen auch auf der Bühne, wobei es keine Rolle spielt, ob man sich gerade in einer Strassenszene befindet. Ein ‚Gesamtkunstwerk' im Wagnerschen Sinne entsteht auf solche Weise nicht.

Die von der Schauspielkunst geprägte Neutralbühne bietet somit Bewegung, Verwandlung und Veränderung im und durch das Spiel. Die bildkünstlerisch geprägte Dekorationsbühne bietet hingegen Bewegung, Verwandlung und Veränderung durch Technik. Dabei geht es um den Vorrang verschiedener Künste, hier um jenen der bildenden Kunst. Während diese wie die Musik auch über die Spätantike hinaus im ästhetischen Diskurs verblieben war, wurde die Schauspielkunst – bei Cicero noch als Anhängsel und Hilfsdienst der Rhetorik betrachtet – im Mittelalter aus diesem Diskurs entfernt, indem man ihre Träger, die Angehörigen der Giulleria, bekämpfte.[14] Sich jenseits der Rhetorik mit Schauspielkunst zu beschäftigen, bringt selbst Renaissance-Humanisten keinen Ruhm ein, weil sie mit den Scherzen der Buffoni umgeht. Musik hingegen erscheint als edel, weil sie eine freie Kunst ist. Die allzu grosse Nähe zum Leben ist der Hauptmakel der Schauspielkunst, von welchem sich in den frühen Regieschriften einzig Leone de' Sommi nicht irritieren lässt.[15] Er geht in seinen Dialogen noch recht ausführlich auf das Spiel ein, während einige Jahre später einen Künstler wie Angelo Ingegneri nur mehr interessiert, was die Schöpfer der schönen italienischen Perspektivbühnen umtreibt. In seinem Traktat *Del modo di rappresentare le favole sceniche* treten die Differenzen zur Plattformbühne und die Utopie des bildkünstlerisch geprägten ‚Gesamtkunstwerks' so deutlich hervor, und seine Ansichten strahlen ausserdem so hell in das 17. und 18. Jahrhundert hinein, dass knapp darauf einzugehen ist.[16]

Die Synthese der Künste im Schauraum Angelo Ingegneris

Ingegneri führt bei der Eröffnung des Teatro Olimpico 1585 Regie. Die sich darauf beziehende Schrift lässt er aber erst 1598 drucken. Nach ihm besteht „jedes Bühnenstück aus drei Teilen", nämlich 1. dem Apparat (apparato), 2. der Aktion (azione) und 3. der Musik (musica):

> Unter Apparat versteht man die Szene, worauf die Vorstellung stattfindet, das Theater, wo die Zuschauer stehen und die agierenden Personen, bei denen man aber, was den Apparat betrifft, nur die Naturähnlichkeit und den Prunk der Ausstattung in Erwägung zieht.[17]

[14] Giulleria: Histrionen, Jokulatoren und Spielleute, im weitesten Sinne diejenigen, die darstellend handeln, dadurch andere vergnügen und damit ihren Lebensunterhalt bestreiten. Vgl. Edmond Faral, „Giulleria", in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 5, Roma 1958, 1351–1361.

[15] Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, [um 1570], hg. von Ferruccio Marotti, Mailand 1968.

[16] Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, hg. von Maria Luisa Doglio, Modena 1989.

[17] vgl. die deutsche Teilübersetzung Heinz Kindermann (Hg.), „Angelo Ingegneris Traktat: ‚Über die Kunst Bühnenstücke darzustellen', übs. von Konrad Schrögendorfer", *Maske und Kothurn* 5 (1959), 81–88, hier 81.

Es gehört also das Äussere der agierenden Personen hierher, der bildhafte Eindruck, nicht die Stimme und die Gesten, was auch tatsächlich getrennt behandelt erscheint, und damit auseinander reisst, was im Spiel sonst immer zusammen gehörte. Die agierenden Personen werden damit zunächst als Teil des Apparates dem dekorativen Schauwert des Theaters untergeordnet. Das Verschwinden des Körpers im Bild gehört zum Fundament dieses Theatertypus. Es ist keine Erfindung des Medienzeitalters, sondern vielmehr Signatur einer Ästhetik, die dem Körperlichen, Spontanen und Unberechenbaren den Garaus macht.

Nach ausführlichen Erörterungen über Dekoration, Beleuchtung und Anordnung des Zuschauerraumes kommt Ingegneri auf die Personen in ihrer äusseren Erscheinung zu sprechen. Dieser Teil des Apparates erfordere zwei Qualitäten, nämlich „natürliches Aussehen und passende Kostüme.“ Da aber der Dichter die Dinge nicht so darstellen soll, „wie sie gewöhnlich sind, sondern wie sie eigentlich sein sollten“ müsse man „einen König oder grossen Fürsten [...] so schön, so edel, so gross zeigen [...] wie dieser sein müsste, wenn ihn die Natur hätte unbehindert heranbilden können.“ Man müsse der Natur nachhelfen, zum Beispiel mit Kothurnen, mit „deren Hilfe [...] auch allen anderen Schauspielern ihre angemessene Grösse gegeben werden kann. Man ist damit in der Lage, die Personen, vom Höchstgestellten bis zum Niedersten, vom Edelsten bis zum Gemeinen, wie Orgelpfeifen abzustufen. Das heisst, dass die Natur, hätte sie bei der Erschaffung dieser Menschen ohne Hindernis walten können, sie vermutlich so geschaffen haben würde.“[18]

Diese sozial bestimmte Idealisierung oder Theatralisierung lässt den versteckten Kothurn zu, verbietet aber zugleich offene Theatermittel wie etwa die Maske. Ingegneri entwirft das Gegenbild zur Commedia all'improvviso, die die Maske nutzt und den Kothurn verschmäht:

> Auch scheint es mir kein angemessenes Hilfsmittel zu sein, wenn man diesem Darsteller [...] durch einen falschen Bauch oder eine falsche Brust eine scheinbare Körperfülle gibt. Abgesehen von der Behinderung, die das mit sich bringt, würde dann das Gesicht immer zu hässlich und zu klein wirken, ebenso der Hals viel zu kurz, was einen sehr hässlichen Anblick ergäbe. Auch würden die von den Griechen angewendeten Masken diesen Eindruck der Missgestalt nicht verwischen, sondern eher als wunderliche Übertreibung gelten und schwer zu begreifen sein. Für unsere Zeit lobe ich den von den Griechen eingeführten Maskenbrauch nicht, denn diese machen die Schauspieler gleichsam zu sprechenden Statuen; sie gestatten nicht, die durch das Wechseln der Affekte im Gesicht verursachten Veränderungen wahrzunehmen. Abgesehen davon, was nicht weniger wichtig ist, behindern die Masken auch häufig die Aussprache. Wenn der Schauspieler eine Person anderen Alters darstellen soll, würde ich ihm bloss einen Bart und eine entsprechende Haartracht geben, ihn sonst aber bei seinem natürlichen Aussehen belassen.[19]

[18] Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat“ (wie Anm. 17), 83.
[19] Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat“ (wie Anm. 17), 83–84.

Ingegneri vertritt eine zentrale Forderung späterer Schauspieltheorie, nämlich die nach der idealisierenden „Charaktermaske", welche sich gegen die Künstlichkeit der Masken der Commedia richtet und der Natur nachgebildet sein soll. Nicht unendlich viele Wechsel, hervorgebracht vornehmlich durch Körpersprache, sollen im 18. und 19. Jahrhundert Theater bestimmen, sondern die Charaktere sollen sich wahrhaftig im Gesicht spiegeln – womit man aber dem Theater das Theatrale austreibt.[20]

Besonders wichtig erscheinen dem Regisseur Ingegneri die Prunkkostüme, wofür er als Beispiel seine *Ödipus*-Inszenierung von 1585 anführt. Wenn es auch nicht mehr als neun Darsteller waren, so kamen sie doch in Begleitung von einhundertundacht prächtig gekleideten Personen herein:

> Die Kleider, die mehrere hundert Scudi kosteten, sahen so aus, als ob sie mehrere tausend Scudi gekostet hätten und es gab Herrschaften, welche nach der Aufführung die Kostüme von der Nähe aus betrachten wollten und nicht glauben konnten, dass diese nicht so viel kosteten, wie sie aus der Entfernung geglaubt hatten.[21]

Die Synthese der Künste im Schauraum dient vorrangig der Repräsentation von Werten, die auf der Plattformbühne eher Gegenstand der Ver-Handlung sind. Und schliesslich werden im Schauraum sogar die Bewegungen der Personen nach einem Prinzip von „gut und schön" arrangiert, das der Praxis einer höfischen Choreographie gleicht.[22] Daher sind die Bestimmungen Ingegneris zur Aktion auch vergleichsweise knapp. Sie besteht aus zwei Teilen: der Stimme und den Gesten. Waren die Bewegungen – als Teil des Apparates – gänzlich dem bildhaften Schauwert unterworfen, so unterliegen Stimme und Gesten eindeutig den Anforderungen des literarischen Textes.[23] Die Gesten entsprechen dem Normen-Katalog der Rhetorik. Sie bestehen aus den zweckmässigen Bewegungen des Körpers und seiner Glieder, besonders der Hände, aber noch mehr des Gesichtes und vor allem der Augen. Die Zweckmässigkeit des Gestus

[20] Heinrich Theodor Rötscher, *Die Kunst der dramatischen Darstellung, in ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt*, Berlin 1841, 355–361. Die Charaktermaske soll den Charakter der Figur zeigen, Leib und Geist der Figur verbinden, Alter, Nationalität und Stand ausdrücken und somit die Persönlichkeit wahrhaft offenbaren.

[21] Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat" (wie Anm. 17), 84.

[22] „Es war ein Wunder, wie gut alle eingeschult waren und wie vollkommen sie um ihre Stellungen und Gänge Bescheid wussten. Dies alles wurde mit der grösstmöglichen Gefälligkeit ausgeführt. Man hatte den Boden der Bühne nach Art verschiedenfarbigen Marmors ausgelegt, was auch ein sehr gefälliges Bild ergab. Jede Person wusste, nach welchem Bildschema sie sich hin und her zu bewegen hatte, nach wieviel Steinen sie Halt machen musste, und wenn auf der Bühne die Anzahl der Personen wuchs und es nötig war, die Stellung zu verändern, war jeder gut unterrichtet, in welche andere Reihe und auf welche Farbe der Fliesen er sich zurückziehen musste, so dass alle ohne Schwierigkeit und ohne Fehler ihre Rollen spielten." Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat" (wie Anm. 17), 85.

[23] „Diese beiden Teile beinhalten vollkommen Ausdruck und Wirksamkeit des Stückes, weil der eine das Hören, der andere das Sehen betrifft. Denn jeder prüft nach dem, was er sieht und hört." Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat" (wie Anm. 17), 86.

richtet sich nach der Qualität der Worte und Sätze, die man darstellen will, wie zum Beispiel belehren, zum Mitleid rühren, schelten oder ähnliches.[24]

Dem Gesamtbild wird auch die Musik einverleibt, indem sie der Räumlichkeit angeglichen wird. Bei Komödien und Pastoralen, die keine Chöre haben, soll sie als Intermedium dienen, überhaupt soll sie zwischen den Akten „zur Beruhigung und Besänftigung der Gemüter“ eingesetzt werden. Hier regieren Bild- und Sprechkunst; Musik hilft, die Schauspielkunst als solche spielt keine Rolle.

Es wird also eine Synthese angestrebt, aber gerade deshalb nicht realisiert, weil die jeweilige Leitkunst, hier die bildende Kunst – möglich auch Musik oder Dichtung – in engstirniger Weise die Eckwerte des Gesamtverständnisses vorgibt. Die anderen Künste werden additiv eingepasst. Dies ist eine ästhetische Vorgabe der Renaissance für die romantische Idee vom ‚Gesamtkunstwerk‘, entwickelt für eine feste Architekturbühne mit einer Strassenansicht Thebens, wo zumindest der Lärm der Maschinerie gemeinsam mit dieser entfällt. Das humanistische Ideal einer Stadt mit einem Theater für alle wird realisiert als ein Theater für wenige oder für einen einzigen Fürsten, der die Welt dort in seiner Zentralperspektive erblickt und den wenigen vorführen lässt. Solches Renaissancetheater, zuerst gepflegt an den Höfen Urbinos, Ferraras, Mantuas sowie in Rom und Florenz war von den bildkünstlerischen Erfindungen her gesehen Ausdruck des europäischen Zivilisationsprozesses und einer Humanitas nach machtpolitischen Gesichtspunkten, was letztlich die bürgerliche Theaterauffassung nur allzu gern übernahm.

Die Synthese der Künste im Wagnerschen ‚Gesamtkunstwerk‘

Die Shakespeare-Bühne war nichts als eine Plattform, ähnlich jener, auf welcher zu Homers Zeiten fahrende Erzähler und Sänger, Rhapsoden und Aöden, Ausschnitte der *Ilias* darboten – lange bevor in Griechenland und anderswo Theater erbaut wurden. Auch der alternde Shakespeare-Verehrer Johann Wolfgang von Goethe sieht 1816 sehr wohl noch ihre Vorteile und schätzt ihre Dynamik: „Wir springen mit ihm von Lokalität zu Lokalität, unsere Einbildungskraft ersetzt alle Zwischenhandlungen, die er auslässt, ja wir wissen ihm Dank, dass er unsere Geisteskräfte auf eine so würdige Weise anregt.“[25] Aber dann erhöht er dem Aufklärungsdiskurs folgend den Dichter gegenüber dem Theatermann und betrachtet die Plattformbühne als überwunden. Diese einfache Bühne sei kein „würdiger Raum für sein Genie gewesen“, denn er sei „mehr Dichter überhaupt als Theaterdichter“.[26] Die Neutralbühne als Plattformbühne ist für Goethe – und die ihm später folgen – nicht der stets existierende Grundtypus

[24] Und weiter: „Aus der geregelten Stimme und dem richtigen Gestus wächst notwendigerweise der Anstand und die Würde hervor, die die Vervollkommnung jedes gut dargestellten Stückes bedeuten.“ Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat“ (wie Anm. 17), 86.

[25] Johann Wolfgang von Goethe, „Shakespeare und kein Ende!“, in: *Berliner Ausgabe, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen* [Band 17–22], Bd. 18, Berlin 1972, 157.

[26] Goethe, „Shakespeare“ (wie Anm. 25), 158.

neben den zeitgebundenen Varianten von Dekorationsbühnen, wie dies hier dargelegt wird, sondern ein Relikt aus der Vergangenheit, das der Fortschritt im Bühnenwesen glücklicherweise überwunden hat:

> Die Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne ist uns durch kenntnisreiche Männer vor Augen gestellt. Es ist keine Spur von der Natürlichkeitsforderung, in die wir nach und nach durch Verbesserung der Maschinerie und der perspektivischen Kunst und der Garderobe [Anm. d. Verf.: dies alles sind nota bene auch Kriterien Ingegneris] hineingewachsen sind [...] Wer will sich nun gegenwärtig so etwas zumuten lassen?[27]

Goethe verkennt hier aus der Sicht der Weimarer Bühnenkonventionen die Gründe für Shakespeares Theatererfolge. Fortschrittsorientiert denkend geht er von linearer Perfektibilität statt Doppelsträngigkeit im Bühnenbau aus. Dieses Anknüpfen an die Denkweise der Theatralingenieure der Renaissance wie Angelo Ingegneri und an die Plattform-Kritiker wie Philip Sidney macht es nun wiederum dem ihn verehrenden Richard Wagner leicht, Goethe beizupflichten: Diese Bühne Shakespeares sei zwar öffentlich, aber ungleich weniger „schön" als zum Beispiel die „schöne Öffentlichkeit" der griechischen Bühne.[28] Die ästhetische Sicht zweier Literaten, die Shakespeare als Dichter, dagegen nicht als Schauspieler und Theatermacher vergöttern, bestimmt hier den Kampf um den Vorrang der Künste. Nach Wagner steckt in Shakespeares Werken die reine Historie. Es sei „wohl für Shakespeare [...] nicht aber für uns" [Wagner] wichtig, „der Historie" den „Stoff zum Drama zu entnehmen".[29] Wagner hingegen wird die Historie im zeitlosen Mythos transzendieren.[30] Seine Verehrung Shakespeares ist ein Mittel, eine Menschenpyramide mit seiner Person als krönendem Abschluss zu errichten. In der Zeit nach Shakespeare, so Wagner, habe „die gesamte Theatergeschichte zwischen den Extremen des elisabethanischen Theaters und dem Drama nach dem klassizistischen Muster Racines fluktuiert [...] so dass entweder ein blosses Literaturdrama in der Nachahmung Shakespeares [...] oder aber ein nur mehr antikisierendes Drama habe entstehen können."[31] Wagner subsumiert hier Goethe und Schiller unter diese minderwertigen Erscheinungen, um sich damit auf beider Schultern zu stellen. Goethes Behauptung von der „Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne" und der ihr fehlenden „Natürlichkeitsforderung" untermauernd, lässt er die Shakespearebühne auch noch Sinnlichkeit im Feuerbachschen Sinne vermissen und den Nachteil besitzen, dass sich das Publikum dort

[27] Goethe, „Shakespeare" (wie Anm. 25), 159. – vgl. auch Yvonne Nilges, *Richard Wagners Shakespeare*, Würzburg 2007, 103.
[28] Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1872, Bd. 3, 29.
[29] Wagner, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 28), Bd. 4, 25.
[30] Nilges, *Wagners Shakespeare* (wie Anm. 27), 100.
[31] Nilges, *Wagners Shakespeare* (wie Anm. 27), 101.

den Bühnenort selbst imaginieren müsse. Was für Wagner als minderwertige Phantasieleistung erscheint, notwendig lediglich für diese primitive Variante einer Spielbühne, hatte Goethe wenigstens noch beiläufig anerkannt, während es der Logik einer synchronen Sicht auf Bühnenvarianten nach eigentlich als deren grösster Vorzug zu apostrophieren wäre. *Ein Sommernachtstraum* konnte überall aufgeführt werden, es brauchte nur gute Schauspieler.

Während eine über viele Jahrhunderte ähnliche Neutralbühne in der Renaissance *neben* den Variationen der italienischen Perspektivbühne fortexistiert, später als Bühne der Wandertruppen, heute als ephemere Bühne, ist wie Goethe auch Wagner von einem unendlichen – und nicht uneigennützigen – Fortschrittsoptimismus beseelt: Der unvollkommene englische Spielraum ist für ihn durch die moderne Dekorationsbühne *überwunden* worden. Er, Wagner, arbeitet schon ab 1851 konsequent auf den Festspiel-Schauraum hin, in dem die ideale Szene auf das reale Publikum übergreifen soll, um den im musikalischen Drama vollendeten Mythos wirken zu lassen. Da er den „Gebärungsakt der Musik aus dem vollkommenen Drama“ vollziehen will[32], ist es eine Ironie der Geschichte, dass Cosima Wagner jenen abstrahierenden Schritt zur Kongenialität von Werk und Bühne ausschlägt, den Adolphe Appia ihr mit seinen Entwürfen für Bühnenausstattungen anbietet. Indem sie auch nach 1892 an den inadäquaten Bayreuther Bühnenbildern – u. a. der Firma Max Brückner aus Coburg – festhält, vertagt sie das Gelingen einer Synthese im Wagnerschen ‚Gesamtkunstwerk‘. Das Wort-Ton-Drama muss zunächst bildkünstlerisch weiter mit einem überbordenden, verlogen wirkenden Realismus auskommen, nur weil Richard Wagner diesen einst toleriert hatte. Es gibt bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wohl kein synthetisches ‚Gesamtkunstwerk‘, in dem nicht eine Kunst dominiert.

Es war die grosse humanistische Utopie der Renaissance, Kunst und Leben zu vereinigen. Realisiert wird aber letztlich immer nur ein ‚Gesamtkunstwerk‘ unter der Führung einer Kunst (Literatur, bildende Kunst, Musik), die die Eckwerte des Ganzen vorgibt. Das konnte am Beispiel der italienischen Perspektivbühnen sowie des Literaten, Szenographen und Ausstatters Angelo Ingegneri bezüglich der bildenden Kunst gezeigt werden. Betrachtet man nun aber nicht nur den üblichen Kanon der Künste, sondern bezieht die Stärken der verachteten Schauspielkunst mit ein, tritt das Verhältnis von Spielraum und Schauraum Bühne zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert in den Mittelpunkt des Interesses. Einzeluntersuchungen zu diesem Verhältnis gestatten es zu ermitteln, welche Kunst sich jeweils mit ihren Prämissen auf einer ursprünglich neutralen Bühne in den Vordergrund schiebt. Im 16. Jahrhundert ist es, wie die Bemühungen um die perspektivische Bildbühne zeigen, die bildende Kunst, im 19. Jahrhundert das Drama. Dazwischen findet eine Schwerpunktverlagerung zur Musik als Leitkunst statt, angedeutet schon in *Il Corago*[33]

[32] Nilges, *Wagners Shakespeare* (wie Anm. 27),104.

[33] *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, hg. von Paolo Fabbri und Angelo Pompilio, Florenz 1983.

(um 1630), aufscheinend zum Beispiel noch in der Musikalisierung der Repertoires in der Französischen Revolution, während zeitgleich in anderen Theaterformen die unvollkommene Neutralbühne nach wie vor das leistete, was das ‚Gesamtkunstwerk' stets leisten wollte: Sie enthierarchisiert die Künste im Spiel, ihre Synthese heisst Synergie, wie bei den Handwerkern im Wald nahe Athens.

DIE KÜNSTE ALS SCHWESTERN? DAS ZUSAMMEN- UND GEGENEINANDERWIRKEN DER KÜNSTE IN DER OPER ALS PROBLEM FÜR DIE ZEITGENÖSSISCHE OPERNTHEORIE UND -PRAXIS

von Bernhard Jahn

Jede Epoche weist in ihren Selbstbeschreibungen den ein oder anderen blinden Fleck auf, den gerade auch die zeitgenössischen Theoretiker nicht erkennen und erhellen können. Ein solcher blinder Fleck ist für die Operntheorie der Jahrzehnte vor und nach 1700 die Beschreibung des Zusammenwirkens der an der Oper beteiligten Künste. Erschwerend kommt hinzu, dass es für die Operntheorie im Gefüge des damaligen Wissenschaftssystems keinen Ort gab, an dem eine solche Beschreibung in systematischer Hinsicht zu plazieren gewesen wäre. Es gab noch nicht die Disziplin einer allgemeinen Ästhetik in der Philosophie, keine Theater-, keine Kunst- und keine Musikwissenschaft.[1] Die seit der Antike etablierte Gattung der Poetik wie auch die institutionalisierten Poetikprofessuren an den Universitäten beschränkten sich auf den Bereich der Dichtung, und die Verfasser von Poetiken öffneten erst langsam den Blick für die Künste jenseits der Poesie. Wer über Opern sprechen wollte, musste sich im 17. Jahrhundert demnach zunächst den Ort im Wissenschaftsgefüge suchen, von dem aus er dies tun konnte. Dabei erwies sich keiner der zur Verfügung stehenden Diskurse für das Phänomen der Oper als recht geeignet. Aus dem Blickwinkel jeweils einer einzelnen Kunst die Oper zu beschreiben, war zwar möglich und wurde von den Zeitgenossen auch praktiziert,[2] doch brachte man sich dadurch sozusagen vorab schon um die Pointe des Phänomens Oper. Notwendig war vielmehr eine alle beteiligten Künste umfassende Metaebene, auf der der Verbund der Künste behandelt werden konnte. Eine solche Metaebene stellten bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem Theologie und Rhetorik bereit.

Da die theologischen Dispute,[3] wenn sie auf die Oper übergriffen, sich meist mit Grundsatzfragen beschäftigen – ist die Oper moralisch erlaubt oder nicht – sich aber kaum um das Spezifische des Musiktheaters kümmerten, blieben vor

[1] Ausführlicher dazu vgl. Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raums (1680–1740)*, Tübingen 2005, 76–82.

[2] Die deutschen Poetiken des 17. und frühen 18. Jahrhunderts gehen, wenn Sie die Oper überhaupt thematisieren, dann vorrangig auf das Libretto ein oder betonen ihre Nichtzuständigkeit. Vgl. z. B. Kaspar Stieler, *Die Dichtkunst des Spaten 1685*, hg. von Herbert Zeman, Wien 1975 (= Wiener Neudrucke 5), 81, Vers 2733–2742.

[3] Vgl. Jahn, *Die Sinne und die Oper* (wie Anm. 1), 129–169. Zur theologischen Opernkritik vgl. jetzt auch Laure Gauthier, *L'Opéra à Hambourg (1648–1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville*, Paris 2010, 227–314. Zum Kontext vgl. Reimund B. Sdzuj, *Adiaphorie und Kunst. Studien zur Genealogie ästhetischen Denkens*, Tübingen 2005 (= Frühe Neuzeit 107).

allem rhetorische Konzepte. Einzelne Bausteine wurden aus dem ja ohnehin schon reichlich ungefügen Gebäude der Rhetorik herausgebrochen und für den geänderten Zweck neu behauen.[4]

Für die Beschreibung des Zusammenwirkens der Künste in der Oper war dies vor allem die Kategorie des Decorums.[5] Das schon bei Aristoteles und Quintilian ausformulierte Decorumskonzept regelt die Angemessenheit einer Rede hinsichtlich ihres Gegenstandes und ihres Publikums und ist vielleicht deshalb so gut für die Koordination der Künste geeignet, weil es Sprachliches, die Rede, mit Aussersprachlichem, etwa dem Publikum oder einem Gegenstand des Lobes, in Beziehung setzt. Das Prinzip der Angemessenheit ist relational und kann auf alle Verhältnisse übertragen werden. Diese Übertragung vollzieht sich denn auch im 17. Jahrhundert in den galanten Verhaltenstraktaten, die das Leben eines Cavaliers und einer Dame nach Decorumsprinzipien regeln.[6] Ein sprachliches Konzept, das zunächst für das Verfertigen von Reden bestimmt war, wird hier nun auf die Gestaltung des Lebens insgesamt übertragen, kann aber wegen seiner grossen Anwendungsbreite auch auf alle nichtsprachlichen Künste übertragen werden und vor allem das Verhältnis der Künste zueinander regeln.

Damit ist das um 1700 bevorzugte Beschreibungsmodell für das Verhältnis der Künste in der Oper benannt. Ein Beispiel mag genügen. So schreibt der bekannte Zeremoniell-Theoretiker Julius Bernhard von Rohr in seiner *Ceremoniel-Wissenschafft Der großen Herren* über die Kostüme:

> Bey den Auszierungen der Personen hat man insonderheit auf die Kleidung zu sehen. Es gilt nicht gleich, auf was vor Art die *Acteurs* oder Täntzer bekleidet seyn, sondern ihr *Habit* muß sich so wohl in Ansehung der *Forme*, als auch der Farbe und anderer Umstände, nach der übrigen Abhandlung der Materie *reguliren*. Werden hohe Personen angeführt, so muß auch der [sic] Pracht der Kleider mit ihrer Hoheit *correspondi*ren.[7]

Weitere Beispiele anderer Autoren und von Rohrs selbst könnten belegen, dass alle Elemente „correspondiren" müssen, d. h. im Sinne des Decorums zusammenstimmen sollten: das Bühnenbild zum Sujet der Oper, die Musik zum Text, die Gestik, Mimik, Proxemik der Sänger und Sängerinnen zum Text usw. usw.

[4] Es ist hier nicht der Ort, das weite Feld der Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik in der Frühen Neuzeit darzustellen. Die seit den 1950er Jahren in der Musikwissenschaft geführte Debatte um die musikalische Rhetorik trägt teilweise ideologische Züge und wäre nun vor allem wissenschaftsgeschichtlich aufzuarbeiten.

[5] Vgl. Jahn, *Sinne und Oper* (wie Anm. 1), 60–66.

[6] Zur Höflichkeitsliteratur vgl. Manfred Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum*, Stuttgart 1990 (= Germanistische Abhandlungen 67).

[7] Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Der großen Herren*, Berlin 1733, hg. von Monika Schlechte, Nachdruck Weinheim 1990, 800–801; zum Kostüm in der Oper vgl. Claudia Schnitzer und Petra Hölscher (Hgg.), *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, Ausstellungskatalog Dresden, Kupferstichkabinett, 10.9.–3.12.2000, Dresden 2000.

Was aber, wenn dies nicht der Fall war, wenn etwa, wie im heutigen Regietheater üblich, die Kostüme nicht zur Zeit der Handlung passen, und Giulio Cesare in der Uniform eines Oberbefehlshabers der US Army erscheinen würde? Ähnliche Beispiele sind wohl schon in der Oper des 17. Jahrhunderts gelegentlich vorgekommen. So moniert der oben zitierte Julius Bernhard von Rohr, dass in antiken Sujets keine Kanonen und Feuerwaffen auftauchen dürften.[8] Er spielt damit auf eine Hamburger Semiramis-Oper von 1683 an, in der die babylonische Prinzessin mit Kanonensalut empfangen wird.[9] Das ist in den Augen von Rohrs ein Bruch des Decorums. Immer wieder polemisieren Librettisten gegen Texte ihrer Kollegen, in denen Verstösse gegen das Decorum auftauchen, etwa, wenn griechische Prinzessinnen mit Engeln verglichen werden, die es in der griechischen Mythologie nicht gibt, oder sprechen, als ob sie Bäuerinnen vom Dorf wären.[10]

Auch die umfangreichste Kritik einer Komposition, die wir aus der frühen Neuzeit kennen, Johann Matthesons berühmt berüchtigtes „Verhör über eine gewisse Passion“[11], argumentiert mit der Kategorie des Decorums, um den nicht genannten Komponisten zu diskreditieren. Mal passt die Musik nicht zum Stand der Figur, oder sie passt nicht zum Affekt oder nicht zur dramatischen Situation, oder nicht zur Bedeutung der Worte, und schliesslich sogar in einigen Fällen nicht einmal zur Syntax.

An keiner Stelle wird in den zeitgenössischen Reflexionen die Gültigkeit der Decorumskategorie explizit in Frage gestellt. Wenn die Künste nicht im Sinne des Decorums übereinstimmen, liegt nach zeitgenössischer Auffassung schlicht ein Fehler vor. Eine produktive Differenz der Künste ist mit der Decorumslehre nicht zu formulieren. Damit ist der entscheidende blinde Fleck in der rhetorisch bestimmten Wahrnehmung des Musiktheaters in den Jahrzehnten um 1700 benannt. Die Differenz der Künste muss entweder durch das Decorum aufgehoben werden, oder sie bleibt als ein Fehler bestehen, der zum Tadel herausfordert.

Die Frage drängt sich auf, wie die Praxis des Musiktheaters in jener Zeit mit dem Decorumskonzept umging. Strukturierte das Decorum auch die Praxis der Operninszenierungen oder finden sich hier Konzepte, die mit dem Decorum nur ungenügend zu beschreiben sind? Im folgenden seien zwei Aspekte der zeitgenössischen Theaterpraxis skizziert, die mit Differenzerfahrungen der Künste arbeiten bzw. diese zu artikulieren versuchen. Der erste Bereich umfasst Opernprologe, die das Sujet vom Wettstreit der Künste aktivieren, der zweite Bereich betrifft die topische Organisation der Opernszene, die Differenzen einsetzen muss, um Langeweile zu vermeiden, was an einem

[8] Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Der Privat-Personen*, Berlin 1728, hg. von Gotthardt Frühsorge, Nachdruck Weinheim 1990, 497.

[9] Johann Martin Köhler, *Semiramis Die Aller-Erste Regierende Königin*, Hamburg 1683, I.1.

[10] Das Beispiel bezieht sich auf Christian Friedrich Hunolds Kritik an Friedrich Christian Feustkings Libretto *Almira*. Vgl. Christian Friedrich Hunold, *Theatralische / Galante Und Geistliche Gedichte / Von Menantes*, Hamburg 1706, 400–401.

[11] Johann Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, 1–56.

Beispiel aus der Kompositionspraxis Georg Friedrich Händels verdeutlicht werden soll, das mit der Differenz zwischen Musik und Szene bzw. zwischen Text und Musik spielt.

1. Der Wettstreit der Künste

Hauptsächlich für die Hamburger Oper, aber auch für Braunschweig und Wien hat sich ein gutes Dutzend Prologe erhalten, die auf den seit der Renaissance bekannten Topos des *paragone*[12] zurückgreifen, um ihn für die Oper zu modifizieren. Stritten sich in den Renaissance-Traktaten vorwiegend Malerei und Skulptur um die Frage, wer von ihnen die edlere Kunst sei, so wächst die Zahl der Künste in den Opernprologen. Meist sind Poesie, Musik, Malerei und Architektur als Kernpersonal vertreten, oft noch ergänzt durch den Tanz oder die neun Musen. Die Idee, den *paragone* in die Oper zu übernehmen, ging von Venedig aus – der Prolog zu Francesco Cavallis *Il Ciro* (1653) stellt das erste bekannte Beispiel dar – und wurde dann in Frankreich[13] und Deutschland weiter entwickelt. Für den deutschen Sprachraum lassen sich folgende Beispiele nennen:

1. Antonio Scarpini, *La gara delle Muse*, Wien 1673.

2. Nicolò Minato, *Musica, pittura e poesia. Trattenimento musicale*, Wien 1685.

3. Friedrich Christian Bressand, *Salzthalischer Mäyen-Schluß: oder Beschreibung Der auf den höchsterfreulichen Geburts-Tag Der durchleuchtigsten Fürstin und Frauen / Frauen Elisabetha Juliana [...] in Salzthal angestellter Lustbarkeiten / Im Jahr 1694*, Wolffenbüttel 1694.

4. Christian Heinrich Postel, *Vorzugs-Streit der Künste / als der Mahlerey / Ticht- und Singe-Kunst / bey der Hochzeit-Feyer (S.T.) Herrn Friderich Christian Bressands [...] zu Wolfenbüttel Den 24 Jun. 1696*, in: Christian Friedrich Weichmann, *Poesie der Niedersachsen*, Bd. 1, Hamburg 1721, 154–158.

5. Johann Ulrich König, *L'inganno fedele, Oder: Der getreue Betrug. In einem Heroischen Schäfer-Spiele Auf dem Hamburgischen Schau-Platze Musicalisch aufgeführt Im Jahr 1714. im Monath Octob.*, Hamburg 1714.

[12] Zum *paragone* vgl. an neuerer Literatur Sabine Heiser und Christiane Holm (Hgg.), *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*, Göttingen 2010; Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé und Nathalie Kremer (Hgg.), *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'epreuve de la matière (XVIe–XVIIe siècles)*, Amsterdam etc. 2009; Ekkehard Mai und Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog München, Haus der Kunst, 1.2.–5.5.2002 und Köln,Wallraf-Richartz-Museum, 25.5.–25.8.2002, Wolfratshausen 2002.

[13] Vgl. Martin Miersch, „Zum Wettstreit der Künste in einer Barockoper", in: Heiser, Holm, *Gedächtnisparagone* (wie Anm. 12), 169–189, wo Marc-Antoine Charpentiers *Les arts florissants* als Beispiel behandelt wird.

6. Johann Philipp Praetorius, *Der Hamburger Jahr-Marckt Oder der Glückliche Betrug / In einem schertzhafften Sing-Spiele Auf dem Hamburgischen Schau-Platze Vorgestellet. Im Jahre 1725*, Hamburg 1725.

7. Johann Philipp Praetorius, *Die Hamburger Schlacht-Zeit / Oder Der Mißlungene Betrug / In einem Singe-Spiel / Auf dem Hamburgischen Schau-Platze Aufgeführet. Im Jahr 1725*, Hamburg 1725.

8. Johann Philipp Praetorius, *Wett-Streit Der Poesie, Music und Mahlerei Bey Hoher Gegenwarth Verschiedener Durchlauchtigsten Häupter / Ihro sämtlichen Hochfürstl. Durchl. Durchl. Durchl. Durchl. In einem Prologo Allerunterthänigst gewidmet Von dem Hamburger Schau-Platz*, Hamburg 1725.

9. Johann Paul Kunzen, *Critique Des Hamburgischen Schau-Platzes / In einem schertzhafften Prologo [...] Auf besagten Schau-Platze Vorgestellet. Im Monaht Februarii Anno 1725*, Hamburg 1725.

10. Georg Philipp Telemann, *Prologus, welcher bey Gelegenheit einer neuen Einrichtung des Opern-Wesens Im Jahre 1727, auf dem Hamburgischen Schau-Platze vorgestellet ward*, Hamburg 1727.

11. Christoph Gottlieb Wend[t], *Die aus der Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Opera, Ward Bey neuer Eröffnung Des Hamburgischen Schau-Platzes In einem Vor-Spiele Aufgeführet Im Monath Octobris. Anno 1729*, Hamburg 1729.

12. Johann Georg Hamann, *Jauchzen der Künste An Einen Hoch-Edlen und Hoch-Weisen Rath der Kayserlichen freyen Reichs-Stadt Hamburg Bey der neuen Eröffnung des Schau-Platzes Der Opera, in einem Prologue für der Opera Judith aufgeführet*, Hamburg 1733.

13. Georg Philipp Telemann, *Prologus der Musen / Zu Ehren E. Hoch-Edlen und Hoch-Weisen Raths, wie auch E. Hochlöblichen Bürgerschafft, Oder Vor-Singe-Spiel, bey Eröffnung des Opera-Schau-Platzes zu Hamburg unter einer neuen Direction, aufgeführet*, Hamburg 1737.

In den genannten Opernprologen können zwei zentrale Handlungstypen unterschieden werden: Zunächst der casusgebundene Prolog zur Feier einer fürstlichen Person. Die Künste streiten sich, wer den Vorrang habe und wer am hohen Fest überhaupt gestaltend mitwirken dürfe. Nach allerlei Streit einigt die Kontrahentinnen am Schluss die Einsicht, dass sie alle zusammenwirken müssen, wenn es darum geht, die zu feiernde Person zu loben.

Der zweite Handlungstyp ist der modernere und speziell auf die Theatersituation zugeschnitten. Er stellt eine Form von Metatheater dar und findet sich nur in Hamburg. Den Anlass für den Prolog bildet die schwierige Wirtschaftslage des Opernunternehmens. Das Publikum bleibt aus oder das Opernhaus ist gar wieder einmal pleite gegangen. Die Künste trauern und geraten in Streit darüber, wer an diesem Untergang der Oper Schuld trage. Nach dem Austausch der Schuldvorwürfe entschliessen sich die Künste jedoch, es noch einmal gemeinsam zu versuchen und wollen das Opernunternehmen mit einem neuen Programm fortführen.

Eine weiterer aus dem *paragone* gewonnener Handlungstyp betrifft nicht mehr die Prologe, sondern integriert den Wettstreit der Künste in die Haupthandlung. Dies ist etwa in Johann Ulrich von Königs Oper *L'inganno fedele* der Fall, die mit der Musik von Reinhard Keiser 1714 in Hamburg aufgeführt wurde. Hier finden wir im schäferlichen Milieu Sireno, einen „Liebhaber der Music" und Polidor, einen „Liebhaber der Mahlerey". Sie tragen ihre Konkurrenz untereinander aus, indem sie um dieselbe Frau werben. Polidor geht aus dem Wettstreit als Sieger hervor, weil er, anders als Sireno, von hohem Stande ist.

Welche Einsichten können nun diese Wettstreit-der-Künste-Prologe vermitteln, und inwiefern gehen sie damit über die Decorumsdoktrin hinaus?

Zunächst einmal schärfen die Prologe ganz in *paragone*-Manier das Bewusstsein für die Eigenständigkeit der Künste. Im Wettstreit bemühen sich die Künste, jeweils genau jene Eigenschaften herauszustellen, die die Schwesterkünste nicht besitzen. So argumentiert etwa die Mahlerey in dem Prolog *Die aus der Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Opera* ganz pro domo:

Mahlerey: Music ergötzt
Nur das Gehöre,
Jedoch in dem, was das Gesicht hoch schätzt,
Gebühret mir die Ehre,
Die Frage kömmt hinzu:
was ist beständiger, ich oder du?

Aria.

In den gewölbten Thoren
Der allzeit offnen Ohren
Geht alles so eilig heraus als herein;
Aber was das Aug' erblicket,
Bleibet fest ins Hertz gedrücket
Und wird so leichtlich nicht vergessen seyn.[14]

Aufgrund ihrer Vergänglichkeit eignet sich Musik also nicht zur Stiftung von Memoria. Durch Argumente wie das von der Malerei vorgetragene wird der Zuschauer angeregt, über die Verschiedenheit der Künste und die Verschiedenartigkeit ihrer Wirkungsweisen nachzudenken. Zwar wird hier noch nicht direkt das Decorumsprinzip in Frage gestellt, sondern zunächst einmal nur die problemlose Konvertierbarkeit der Künste im Sinne der *ut pictura poesis*-Devise fragwürdig. Doch ist damit schon die Grundlage dafür geschaffen, die Verbundfähigkeit der Künste prinzipiell zu befragen. Dürfen sich die Künste nur decorumgemäss zueinander verhalten oder kann es hier nicht vielleicht andere, womöglich interessantere Beziehungen geben?

Den traditionellen Bildspender, wenn von Schwesterkünsten die Rede ist, bilden die neun Musen der griechischen Mythologie. Dieses Modell, das ge-

[14] S. o., Prologauflistung S. 56–57, Nr. 11, 4. Auftritt.

schwisterliche Harmonie nahelegt, wird in den Prologen anzitiert, dabei aber meist entscheidend modifiziert. So tritt im Prolog *Critique des Hamburgischen Schauplatzes* (1725) neben die Musen Terpsichore, Melpomena, Thalia und Polymnia der Maschinist der Hamburger Oper, Herr Pichon, der auf dem Pegasus einfliegt. Herr Pichon spielt dabei Herrn Pichon, den Maschinisten des Hamburger Opernhauses. Er muss sich vor Apollo rechtfertigen, weil in einer Vorstellung der Oper *Cadmus* (1725) die Bodenklappen versagten, so dass die Furien nach ihrem Auftritt nicht zur Höllen fahren konnten.[15] Der Maschinist entschuldigt sich in einem gesprochenen (!) Prosa-Monolog auf Französisch.[16]

Geht man vom anzitierten Bildbereich des Parnass und der Musen aus, liegt hier ein maximaler Decorumsverstoss vor: Maschinisten haben auf dem Parnass nichts zu suchen. Der Decorumsverstoss unterläuft jedoch nicht en passant, sondern wird unter Einsatz aller theatralen Mittel als solcher inszeniert, ein klassischer Verfremdungs-Effekt im Brechtschen Sinne wie man ihn dann im 20. Jahrhundert schätzen wird. Der Bildbruch produziert Komik, offenbart aber auch ein grundsätzliches Dilemma: Die neun Musen sind kein adäquates Modell für die an der Oper beteiligten Künste. Die Musen können sich denn auch am Ende des Prologs nicht mehr mit Herrn Pichon zu gemeinsamem Opern-Werk vereinigen, da Herr Pichon aus einer ganz anderen Welt stammt und nicht singen kann. Der Decorumsbruch wird so als Differenzerfahrung positiv deutbar.

Ganz auf das Prinzip der Decorumsverletzung und das Erfahrbarmachen von Differenz abgestimmt ist der *Prologus, welcher bey Gelegenheit einer neuen Einrichtung des Opern-Wesens im Jahre 1727* im Hamburger Opernhaus aufgeführt wurde. Ein virtuoses Stück Metatheater. Wieder dienen Apoll und die Musen als primäre Bildspender. Die Hamburger Oper ist tot und liegt in einem Mausoleum begraben. Betrauert wird sie von Figuren aus Opern, die in Hamburg aufgeführt worden sind. Etwa Georg Friedrich Händels Oper *Tamerlan* (Hamburg 1725), *Julius Caesar* (Hamburg 1725), oder Georg Philipp Telemanns *Adelheid* (Hamburg 1727) und sein Intermezzo *Pimpinone* (Hamburg 1725). Die Figuren treten in den aus den genannten Opern stammenden Rollen und Kostümen auf, singen jedoch Arien anderer aus Hamburger Opern stammender Figuren. So singt etwa Mademoiselle Monjo die Ältere im Kostüm der Vespetta ein Arioso der Cornelia aus Händels *Julius Caesar*. Oder der als Tamerlan gekleidete Herr Riemschneider singt eine Aria aus Keisers *Inganno fedele*. Das Bühnenbild mit dem Mausoleum stammt aus der 1715 aufgeführten Oper *Artemisia*. Das Decorum ist hier nun völlig ausser Kraft gesetzt. Komische Figuren zitieren aus ernsten Rollen und umgekehrt, ja man kann eigentlich nicht mehr von Rollen sprechen, sondern wie in einem postdramatischen Theaterstück werden bestehende Texte zerlegt und zu ei-

[15] S. o., Prologauflistung S. 56–57, Nr. 9, 4. Auftritt.

[16] Ebd., 5. Auftritt. Erst im Theater der Romantik, in Ludwig Tiecks 1800 erschienenem historischem Schauspiel *Die verkehrte Welt*, wird ein Maschinist wieder die Gelegenheit finden, sich vor dem Publikum zu rechtfertigen.

ner Collage neu zusammengefügt. Oder, um in der Terminologie der Zeit zu bleiben: Es ist ein auf die Spitze getriebenes Pasticcio.

Zugegeben, dieser *Prologus* aus dem Jahre 1727 stellt eine Ausnahme dar und man könnte einwenden, dass solche Ausnahmen wenig über den Normalfall aussagen. Doch andererseits lässt diese Ausnahme den Normalfall auf der Opernbühne um 1700 in einem anderen Licht erscheinen. Sie kann dem heutigen Betrachter die Augen öffnen für jene Tendenzen, die dem Decorum entgegen wirken. Dies gilt etwa für die komischen Figuren, die in der Hamburger Oper bis 1738 beliebt waren, aber auch in der sich andernorts ab den 1720er Jahren etablierenden Opera seria nicht verschwanden, da sie durch die Hintertür der Intermezzi die Bühne wieder betraten.

So wenig, wie Herr Pichon zu den Musen passt, so wenig passen die komischen Figuren in das Ensemble ihrer Herrschaften. Sie passen nicht hinein, weil sie zu einem Teil jedenfalls aus der Welt des Publikums stammen. Der Fruchthändler Bassian aus Feind/Keisers *Masagniello Furioso* beispielsweise entspringt nur zur Hälfte dem Neapel des Jahres 1648, die andere Hälfte der Figur gehört in das Hamburg des frühen 18. Jahrhunderts. Während die eine Seite der Figur in Neapel Früchte verkauft und mit den Aufständischen aneinander gerät, kann die andere Hälfte sich den Hamburger Verhältnissen widmen und bei deren genauer Kenntnis den Lebenswandel adliger Cavaliere in der Hansestadt kritisieren.[17]

Der Decorumsbruch, der durch die komischen Figuren entsteht, wurde von den Zeitgenossen kritisiert.[18] Ob man Librettisten wie Barthold Feind und Christian Friedrich Hunold ihre aus dem Decorum heraus begründete Abneigung gegen die komischen Figuren wirklich glauben darf, sei dahingestellt. Der Hinweis, diese Figuren würden nur eingefügt, weil das Publikum es so wolle, steht jedenfalls in einer langen, auch den Librettisten bekannten rhetorischen Tradition. Und der Erfolg beim Publikum war ja nicht nur in Hamburg das A und O für ein unter ökonomischen Gesichtspunkten geführtes Opernhaus.

2. Der decorumgesteuerte Aufbau der Opernszene

Können die bisher vorgestellten Beispiele für Decorumsverletzungen als Randphänomene gewertet werden, die allerdings daraufhin deuten, dass das Decorum keine unumschränkte Gültigkeit für die Opernbühne besitzt, so enthüllt sich bei der Betrachtung des Zentrums, also jenes Ortes, an dem die Einheit der Opernszene organisiert wird, ein bemerkenswertes Paradox. Die Einheitlichkeit

[17] Am deutlichsten sichtbar ist dies in der berühmten Aria Bassians „Sempron ein braver Cavallier", hat aber auch für die anderen Arien dieser Rolle Gültigkeit. Vgl. Barthold Feind, *Masagniello Furioso. Drama Musicale Da rappresentarsi nel famosissimo Teatro d'Amburgo*, Hamburg 1706, fol. A2v–A3r (I.3).

[18] Vgl. das oben stehende Zitat aus Julius Bernhard von Rohrs *Ceremoniel-Wissenschafft Der großen Herren*; ferner auch die oft zitierte Stelle bei Barthold Feind, „Gedancken von der Opera", in: ders., *Deutsche Gedichte*, Stade 1708, hg. von W. Gordon Marigold, Nachdruck Bern 1989 (= Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts 66), 74–114, hier 103–104.

einer Opernszene konzipierten die zeitgenössischen Theoretiker vom Bühnenbild her. Dabei sollte gerade auch das Bühnenbild dem Prinzip des Decorums gehorchen. Schon im 16. Jahrhundert hatten Architekten wie Sebastiano Serlio decorumgebundene Bühnenbildtypen für damals noch fest montierte Kulissen entworfen. Serlio ging dabei von je einem Bühnenbild für Tragödie, Komödie und Pastorale aus.[19] Die Forderungen des Decorums werden architektonisch umgesetzt, wenn für die Tragödie hohe Elemente wie antikisierende Säulen, Bögen und Giebel gewählt werden und die perspektivische Konstruktion auf einen Triumphbogen und einen Obelisken zuläuft. Sowohl das Zitat antiker Architektur wie auch die strenge Gliederung der Gebäude und der Einsatz hoher Elemente korrespondieren mit der Gattung Tragödie, die von Serlio wohl als antike Tragödie mit hohem Personal gedacht wird. Sein Bühnenbildentwurf für die Komödie zeigt hingegen eine perspektivisch auf eine Kirche zulaufende Strasse mit weniger streng gegliederten mittelalterlich-neuzeitlichen Gebäuden, die Läden und Schenken enthalten. Dem entspricht die in der Gegenwart spielende Renaissance-Komödie mit städtischem, mittlerem oder niederem Personal. Die Pastorale spielt im Wald, und die dem niederen Stand angehörenden Schäfer wohnen in Holzhütten.

Bühnenbild und Handlung werden – und das ist der entscheidende Punkt – über das Decorum miteinander verknüpft. Eine Komödienhandlung darf nicht im Wald spielen, denn der bleibt in diesem Ordnungskonzept den Hirten vorbehalten. Als sich dann im 17. Jahrhundert die beweglichen Kulissen durchsetzten, konnte die starre Zuordnung von Bühnenbild und Handlung modifiziert werden, da nun für jede Szene ein neues Bühnenbild möglich war. Aber auch dabei durfte das Prinzip des Decorums nicht aufgegeben werden. Ein Triumphzug musste vor antikisierender Kulisse mit Säulen und Triumphbögen stattfinden, nicht in einer pastoralen Umgebung oder in einem Garten.

Mit anderen Worten: Der Szenentyp steuert über das Decorum die Handlung der Szene. Dabei kommt es, wie an anderer Stelle nachgewiesen wurde[20], zu einem topischen Aufbau der Handlung, der sich auf bestimmte Szenentypen zurückführen lässt, die variiert immer wiederkehren. Schon die Zeitgenossen haben versucht, diese Szenentypen zu systematisieren, der bekannteste Versuch stammt von Claude François Menestrier, der elf solcher Szenentypen zu erkennen glaubte.[21] Es soll hier nicht diskutiert werden, ob sich mit diesen elf Typen alle Bühnenbilder auch der italienischen und deutschen Oper erfassen lassen. Für die Argumentation genügt die Ausgangsthese, dass zwischen Szenentyp und Handlung eine decorumgesteuerte Verbindung bestehen muss. Versucht man, diese These zu überprüfen, dann stellt man schnell fest, dass es in jeder Oper Szenen gibt, die genau nach diesem Prinzip organisiert sind –

[19] Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura* [...], Venezia 1584, fol. 49 v–51 r. Eine Abbildung der Szenentypen findet sich in Jahn, *Sinne und Oper* (wie Anm. 1), 84–86.

[20] Jahn, *Sinne und Oper* (wie Anm. 1), 82–104.

[21] Claude François Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris 1681, Nachdruck Genf 1972, 170–174.

wo also beispielsweise in einem Garten Figuren anzutreffen sind, die ihren Liebesgedanken nachhängen und in einer Arie sanft murmelnde Bäche und zwitschernde Vögel besingen.

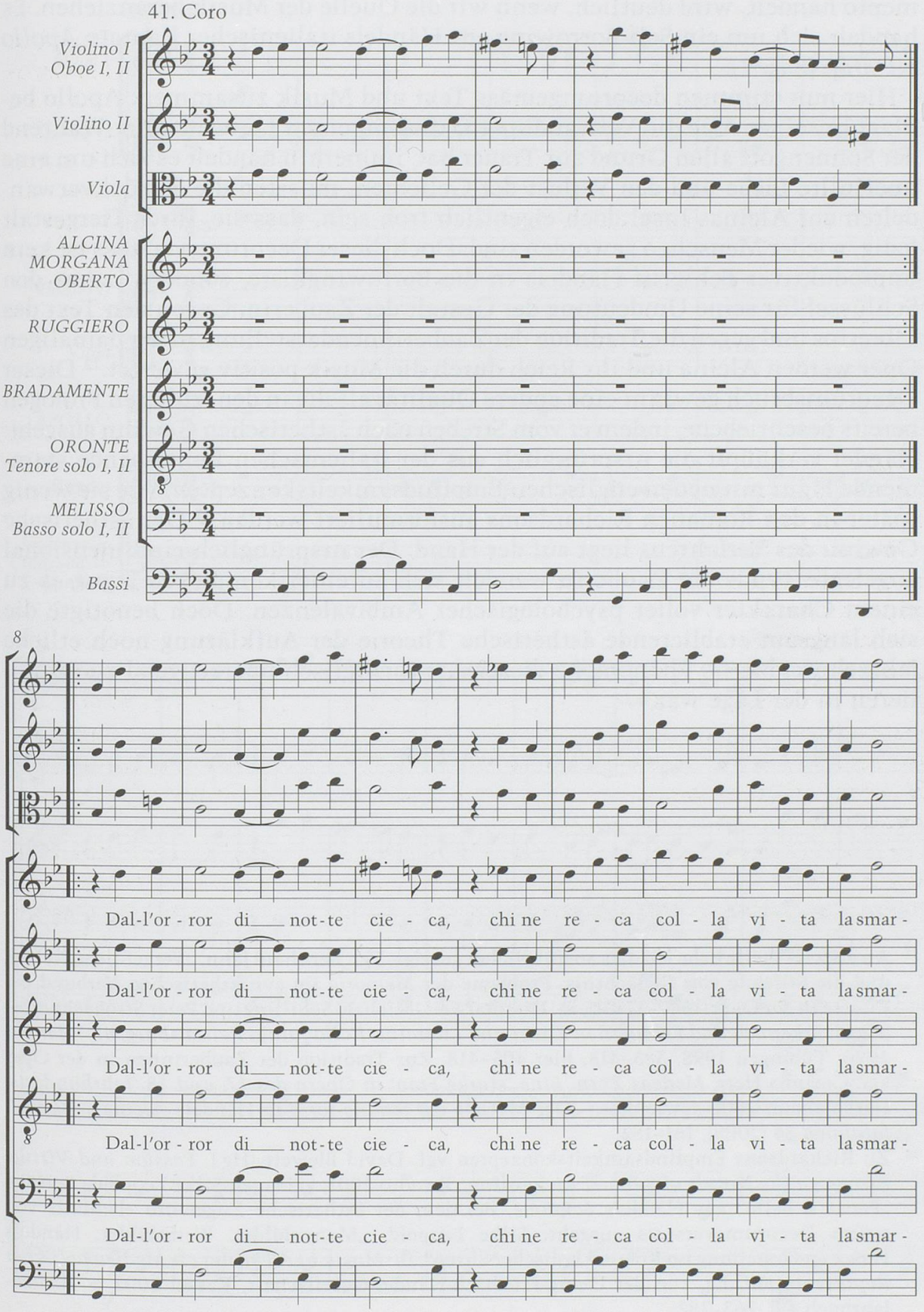
Wesentlich häufiger aber finden sich in jeweils denselben Opern Beispiele dafür, dass mindestens ein Element, sprich eine der Künste, aus dieser decorumgesteuerten Organisation ausbricht. So kann im selben Garten eben auch ein Krieger in voller Rüstung auftreten, der in den Kampf ziehen möchte und eine entsprechende Arie mit Trompeten und Fanfarenthematik singt. Decorumgemäss müsste zu dieser Arie das Bühnenbild wechseln, und ein militärischer Szenentyp erscheinen, etwa ein Feldlager. Da aber nicht bei jeder Arie das Bühnenbild wechseln kann und auch aus Gründen der Variatio nicht während eines Szenentyps drei oder fünf Arien in gleicher Affektlage und gleicher kompositorischer Machart erklingen, liegt hier ein prinzipieller Verstoss gegen das Decorum vor. Das Verlangen nach Abwechslung und die Grenzen der Bühnentechnik fordern den Decorumsbruch geradezu heraus.

Anders gesagt: Der Wettstreit der Künste, der in jeder Opernszene neu ausgetragen wird, erlaubt nicht, dass eine der Künste, die Architektur, mit ihren Vorgaben die Entfaltung der anderen Künste begrenzt. Das für das heutige Regietheater essentielle Prinzip des Gegeneinanders der einzelnen Künste fände sich demnach schon im Kern der barocken Opernszene angelegt.

Was in der Kategorie des Decorums negativ formuliert werden muss – einem Bruch des Decorums kann im Rahmen des Konzeptes nichts Positives abgewonnen werden –, gewinnt andere Dimensionen, wenn man den Blickwinkel wechselt. Jener blinde Fleck, der aufgrund der Decorumstheorie den Zeitgenossen verborgen blieb, wird nun als solcher sichtbar, und kann als produktives Gegeneinanderwirken der Künste beschrieben werden. Was durch ein solches, das Decorum verletzende Gegeneinander der Künste zu erreichen ist, sei an einem Beispiel aus Händels Oper *Alcina* illustriert. Die Künste, die hier zusätzlich zum Gegeneinander von Szenentyp und Handlung gegeneinander wirken, sind Text und Musik.

Am deutlichsten greifbar ist das Gegeneinander von Text und Musik in jenem Chor, den die einst von der bösen Zauberin Alcina in Pflanzen und Tiere verwandelten Menschen anstimmen, als sie ihre menschliche Gestalt zurückerhalten. Alcinas Zaubermacht ist zerstört, und es gibt eigentlich allen Grund, sich zu freuen.

Dennoch erklingt folgende Musik (Bsp. 1):

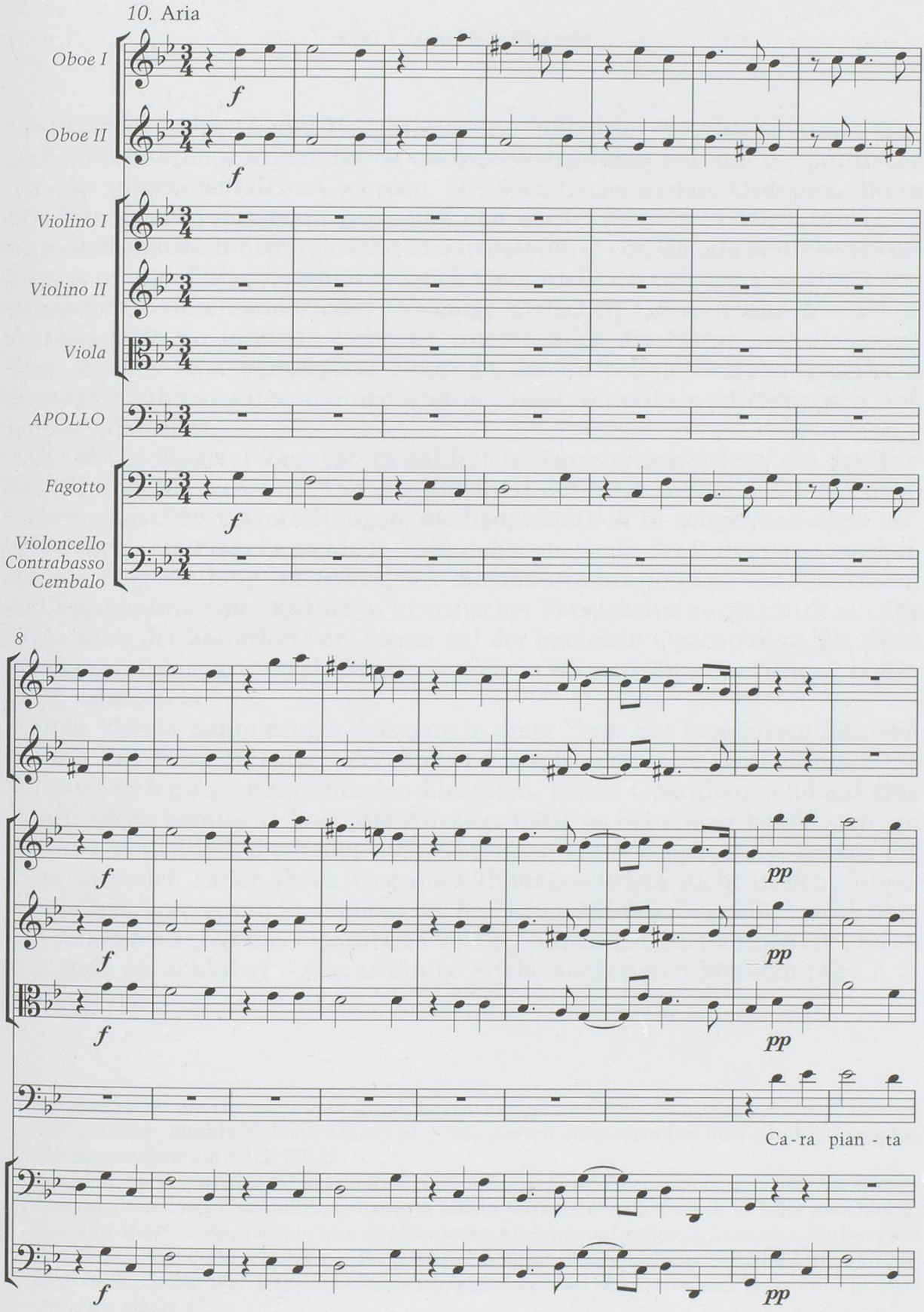
Bsp. 1: Georg Friedrich Händel, *Alcina*. Opera in tre atti, HWV 34, III.11, Chor „Dall' orror di notte cieca", T. 1–16.

C-moll und ein eher langsames Tempo wirken recht befremdlich, wenn es darum geht, Freude auszudrücken. Dass es sich hier tatsächlich um ein Lamento handelt, wird deutlich, wenn wir die Quelle der Musik heranziehen. Es handelt sich um ein Self-Borrowing aus Händels italienischer Kantate *Apollo e Dafne* (Bsp. 2).

Hier nun stimmen decorumgemäss Text und Musik zusammen: Apollo beklagt in seiner Arie die Verwandlung Dafnes in einen Lorbeerbaum. Während der Sonnengott allen Grund zur Trauer hat, immerhin handelt es sich um eine unerfüllte Liebe und den Verlust der Geliebten, müssten die Zurückverwandelten auf Alcinas Insel doch eigentlich froh sein, dass sie, ihrer Tiergestalt ledig, wieder Menschen geworden sind. Doch dieser Decorumsverstoss ist kein unproduktiver Fehlgriff Händels in die Borrowingkiste, sondern liefert den Schlüssel für seine Umdeutung der Gestalt der Zauberin. Gegen den Text des Librettos und gegen die Tradition der Zauberinnendarstellung in der damaligen Oper werden Alcina und ihr Reich durch die Musik positiv gewertet.[22] Dieser Decorumsbruch gewinnt eine andere Qualität als die in den früheren Prologen bereits beschriebene, indem er vom Streben nach ästhetischen Gewinn ausgeht: Händel verknüpft die ursprünglich aus der italienischen Renaissance stammende Figur mit neuen englischen Empfindsamkeitskonzepten, wie sie wenig später in den Romanen Richardsons ausformuliert werden.[23] Der ästhetische Gewinn des Verfahrens liegt auf der Hand: Der ursprünglich eindimensional angelegte Typus der Zauberin wandelt sich zu einer komplexen Figur, ja zu einem Charakter voller psychologischer Ambivalenzen. Doch benötigte die sich langsam etablierende ästhetische Theorie der Aufklärung noch etliche Jahrzehnte, bis sie Phänomene dieser Art theoretisch überzeugend zu formulieren in der Lage war.

[22] An anderer Stelle habe ich dies ausführlicher gezeigt. Vgl. Bernhard Jahn, „Vergeßliche Helden und die Stiftung von Gedächtnis. Probleme der *Memoria* im synästhetischen Verbund der Künste in der Oper (1640–1740)", in: Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider (Hgg.), *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisensburg, 4.–7. Januar 1996*, Tübingen 1998, 383–418, hier 405–418. Zur Tradition der Zauberinnen in der Oper vgl. Corinna Herr, *Medeas Zorn. Eine ‚starke Frau' in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2000 sowie dies.: „Der Mythos der *femme forte* in Händels *Alcina*", *Händel-Jahrbuch* 54 (2008), 161–182.

[23] Zu Richardsons Empfindsamkeitskonzepten vgl. David Blewett (Hg.), *Passion and Virtue. Essays on the Novels of Samuel Richardson*, Toronto 2001; vgl. auch Silke Leopolds Beispiel „Pensa o bella" aus Händels *Scipione*, bei dem der ästhetische Zugewinn ebenfalls von einem Decorumsverstoss ausgeht: Silke Leopold, „Mannsbilder. Weibsbilder. Händels Personendarstellung im Kontext höfischer Sitten", in: *Musik und Theater als Medien höfischer Repräsentation*, hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Kassel 2002 (= Händel-Jahrbuch 49), 263–282.

Bsp. 2: Georg Friedrich Händel, *Apollo e Dafne. La terra è liberata.* Cantata a due con stromenti, HWV 122, Aria Apollo „Cara pianta co' miei pianti", T. 1–16.



TIER UND MACHT. OPER IM SPANNUNGSFELD VON NATUR UND ZIVILISATION

von Christine Fischer

Höfische Oper des 17. und 18. Jahrhunderts führte auf verschiedenartige Weise Repräsentationsformen des damaligen Weltgefüges vor, die für politische Zwecke instrumentalisiert wurden. Die spezifische soziale Ordnung, die in den Handlungen in Gefahr gerät und neu wieder hergestellt wird, führte eine gesellschaftlich-hierarchische Idealvorstellung vor, die als erstrebenswert gesetzt wurde. Dabei beschränkte sich Oper nicht darauf, das Verhältnis von Menschen untereinander oder dasjenige zwischen Göttern und Menschen darstellerisch zu formen. Vielmehr wurden auch die Natur und die durch Tiere belebte bzw. verkörperte Natur in das universale Beziehungsgeflecht der Opernbühnen aufgenommen und in ihrem Verhältnis zu Menschen und Göttern definiert.

Gerade in jüngerer Zeit gab es zahlreiche Forschungsansätze, die das Verhältnis von Mensch und Tier als kulturell definiert in den Blick nehmen. Neben ethischen Fragestellungen, die hauptsächlich in zeitgenössischen Gesellschaften untersucht werden[1], steht dabei aus Sicht der Kulturwissenschaften die Fragestellung im Fokus, wie Repräsentationsformen von Tieren auf das Verständnis einer Kultur in historischer Perspektive zurückwirken.[2] Die Frage nach der Funktion von Tieren auf der barocken Opernbühne, die diese Problemstellungen zentral betrifft, wurde in diesem Zusammenhang bisher nicht untersucht.

Mein Thema nahm seinen Ausgang in einer Frage zur handfesten Bühnenrealität des Barocktheaters: derjenigen danach, wie Tiere, vornehmlich die auf Stichen häufig anzutreffenden Elefanten, in ein Opernhaus und auf eine Opernbühne kommen. Auch die Antwort hätte es bei einem handfesten „in den meisten Fällen überhaupt nicht" belassen können. Jedenfalls fanden die Tiere in vielen Fällen ihren Weg ins Bühnengeschehen nicht in dem Sinne, dass beispielsweise ein Elefant aus der höfischen Menagerie geführt wird, über den Bühneneingang das Opernhaus betritt, seinen Auftritt absolviert und in den Stall zurückkehrt – wie es einige Stiche suggerieren könnten (Abb.1, 2, 3, 10, S. 79).

[1] vgl. hierzu beispielsweise Linda Kalof, Seven Bryant und Amy Fitzgerald, *Animal Studies Bibliography*, Michigan State University, http://www.animalstudies.msu.edu/bibliography.php (eingesehen am 20.2.2012).

[2] vgl. hierzu beispielsweise Udo Friedrich, *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung im frühen Mittelalter*, Göttingen 2009 (= Historische Semantik 9); Julia Bodenburg, *Tier und Mensch. Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*, Freiburg i. Br. 2012 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 183); Jacques Berchtold und Jean-Luc Guichet (Hgg.), *L'animal des Lumières*, Paris 2010 (= Dix-huitième siècle 42).

Abb. 1: Domenico Rosselli, Stich aus dem Uraufführungslibretto zu *Berenice vendicativa*, Villa Contarini, Piazzola, 1680, Musik: Domenico Freschi, Text: Giovanni Maria Rapparini, I.1

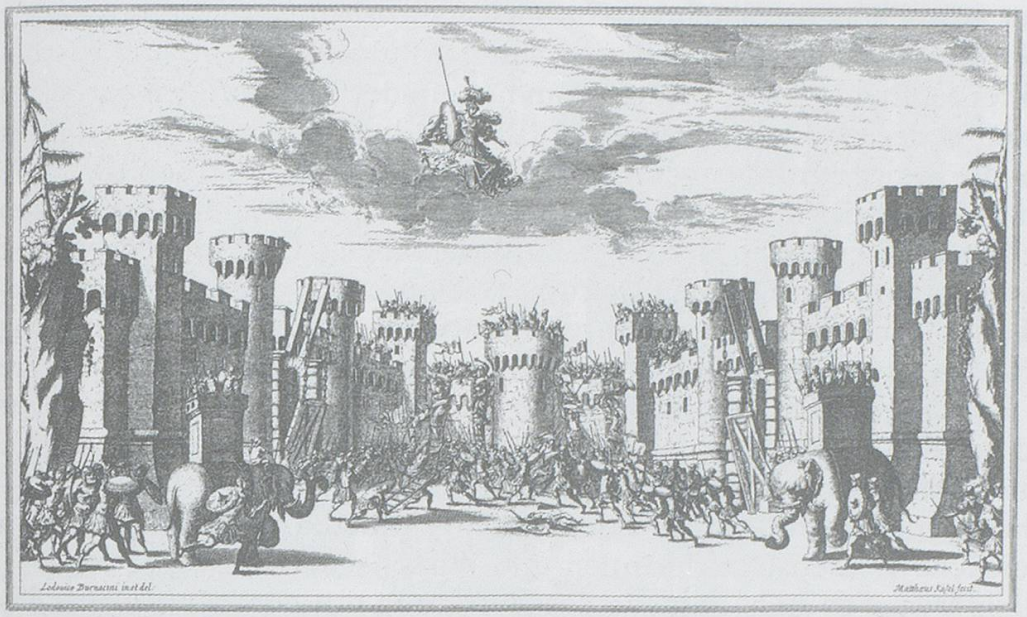


Abb. 2: Mattheus Küsel nach Ludovico Burnacini, *Festung des Mars*, Stich aus dem Uraufführungslibretto zu *Il pomo d'oro*, Wien, 1667, Musik: Antonio Cesti, Text: Francesco Sbarra, IV.14

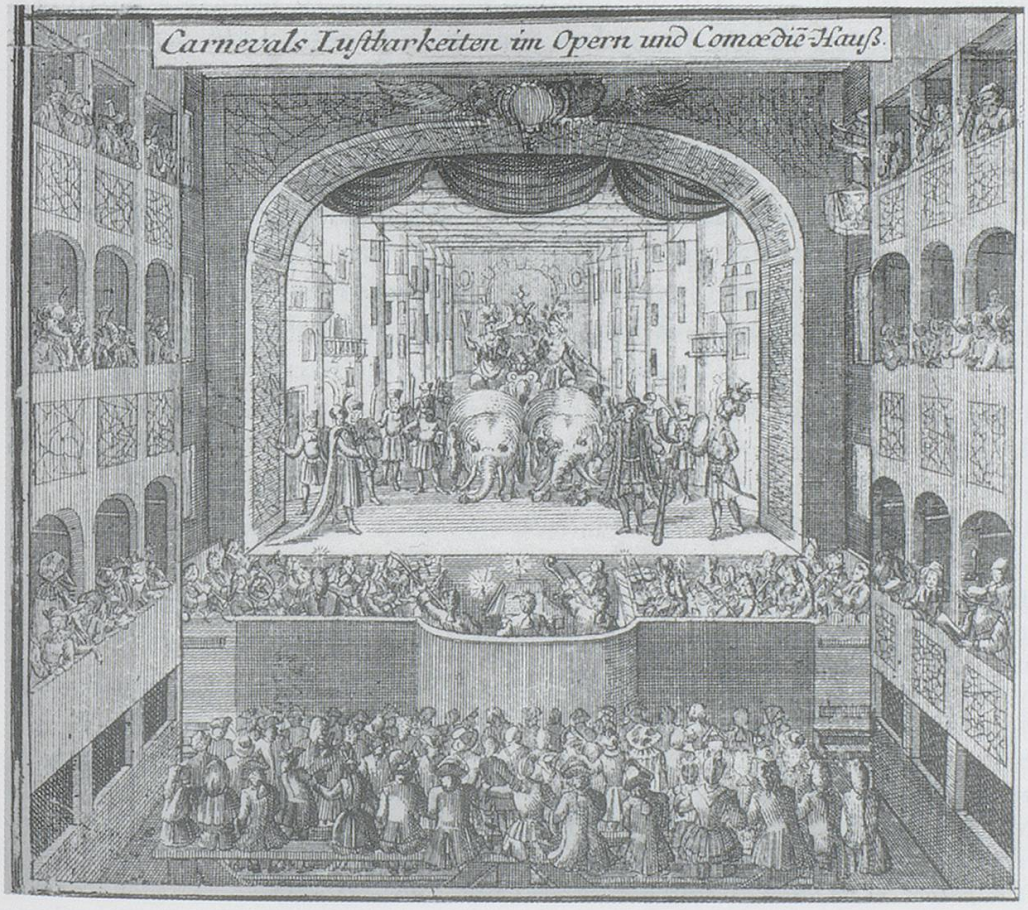


Abb. 3: Johann Baptist Homann, *Carnevals Lustbarkeiten im Opern und Comoedien-Hauß*, Stich, Nürnberg, 1721

Keine dieser gestochenen Ansichten von Opernaufführungen gibt eine reale Situation wieder, in der lebende Elefanten auf der Bühne standen. Der Festberichtcharakter solcher Drucke, die uns vom Dasein der Tiere auf den barocken Opernbühnen zeugen und die in vielen Fällen in die Textbücher eingeheftet waren, liess die Bilder zur Interpretationshilfe für die Aufführung werden, die es auch im Nachhinein möglich machen sollte, die gewünschten affektiven und inhaltlichen Intentionen der Oper zu durchleben.[3] Ihr Quellenwert ist demnach weniger im Sinne einer Dokumentation eines tatsächlichen Bühnengeschehens zu sehen, sondern in ihrer Intention, eine geleitete Erinnerung an oder geführte Interpretation des Opernereignisses zu vermitteln. Die Tiere sollten als lebendige Tiere wahrgenommen werden, auch wenn sie es nicht waren, und wurden deshalb als lebendige, sich bewegende Wesen abgebildet. Diesem Illusionscharakter, dem gewünschten Täuschungseffekt, der die Grenzen zwischen dem Lebendigen und dem Nachgebildeten verwischt, erlagen auch neuzeitliche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler.[4]

Schliesslich erwies es sich, dass die Beschäftigung mit dem Naturreich des Animalischen und seiner Einbindung in das Bühnengeschehen in barocker Oper – über tatsächliche Tiere und über deren künstliche und künstlerische Nachbildung – engzuführen ist mit der Frage nach Aufbau und Zweck barocker Opernkunst, besonders aber nach dem Sinn der Zusammenführung der Künste auf der Bühne, die letztendlich in vielfacher Weise und in unterschiedlichen historischen Situationen davon inspiriert waren, Vorstellungen von antiken Idealen nachzueifern.

1. Höfische Sammlungsstrukturen

Als Verbildlichung der Sammlungskonzepte einer fürstlichen Wunderkammer beschreibt Horst Bredekamp einen Kupferstich von Anton Eisenhoit, der von 1580 datiert (Abb. 4)[5]: Die Gestaltung der Innenräume des Museums im vatikanischen Belvedere-Hof ist hier „naturgetreu" abgebildet, während es sich beim Ausblick um eine Erfindung handelt. Der Rundtempel, der sich im Fluchtpunkt der Raumlinien im Freien befindet, ist bildliches Zitat einer Rekonstruktion des Vogelhauses, das Marcus Terentius Varro beschrieben

[3] Christine Fischer, „Engravings of Opera Stage Settings as Festival Books. Thoughts on a New Perspective of Well-Known Sources", *Music in Art* 34 (2009), 73–88; Martina Papiro, „Vom Schauraum zur Bildtafel", in diesem Band, 133–158.

[4] Alfred Wendehorst und Gerhard Pfeiffer (Hgg.), *Erlangen. Geschichte der Stadt in Darstellung und Bilddokumenten*, München 1984, Tafel 32; Annelore Rieke-Müller, „Überlegungen zur Vorführung gezähmter Tiere vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Tiere spielen Theater", *Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur* 47 (1995), 2–7; Franco Mancini, Maria Teresa Muraro und Elena Povoledo (Hgg.), *I teatri del Veneto Padova Rovigo e il loro territorio*, Bd. 3, Venedig 1988, 298–301; Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres 1660–1760*, Stanford 2007, 114.

[5] Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin ³2007 (= Wagenbachs Taschenbuch 361), 21–23.

Abb. 4: Anton Eisenhoit, gestochene Ansicht der Innenräume des Museums im vatikanischen Belvedere-Hof um 1580, Frontispiz zu Michele Mercati, *Metallotheca (Vaticana)*, opus posthumum, Rom, 1717

und das Pietro Longhi 1550 ins Bild gefasst hatte. Dahinter sind Ruinen abgebildet.

Der Tempel bildet demnach die Vermittlung zwischen menschlich gestaltetem Museum (den reellen Sammlungsräumen) und Wirken der Natur, die sich das menschlich Gestaltete wieder einverleibt (den Ruinen). In der Mitte ebendieses Tempels befindet sich eine antike Statue. Sie steht nach Bredekamp „in einem doppelten Bezugsfeld. Vom Hintergrund her ist sie der Fluchtpunkt der Natur, während sie aus der Perspektive des Museums zum Ausgangspunkt der menschlichen Naturformung wird."[6]

Sicherlich nicht zufällig ist für diese zentrale Membram der Vermittlung zwischen Natürlichem und von Menschen Gemachtem ein Vogelhaus herangezogen: Die Menagerie als Übergangsform zwischen Natur- und Menschengemachtem, als Zurschaustellung des Animalischen in einer künstlichen und kunstvoll gestalteten Architektur und einem für und von Menschen fabrizierten Zusammenhang steht an sich für diesen Liminalcharakter – ebenso wie die antike Statue in mineralogischem Sinne: als von Menschen behandeltes und geformtes Naturgestein. Dass es gerade die Übergänge zwischen den in Sammlungsverzeichnissen von fürstlichen Wunderkammern wiederkehrend gliedernden Bereichen der Naturalia, Artificialia und Scientifica sind, die besonderes Interesse erwecken, streicht Bredekamp deutlich heraus. Einer

[6] Bredekamp, *Antikensehnsucht* (wie Anm. 5), 23.

dieser Übergangspunkte, der ebenfalls in fürstlichen Sammlungen wiederholt anzutreffen ist, sind Automaten (Abb. 5). Mechanisch betriebene menschliche Figuren verursachten in ihrer Übergangsstellung zwischen unbelebter Materie und belebten Bewegungen ungläubiges Staunen und anbetende Verwunderung.

Abb. 5: Louise-Madeleine Cochin nach Charles-Nicolas Cochin, *La charmante catin*, Stich, Paris, 1731

Die Mechanik nahm, indem sie zum Mittel wurde, die Schöpfung nachzuahmen, eine wichtige Stellung im Übergang von Natur zu menschlich Gestaltetem ein. Sie belebte das Tote und war damit menschliches Mittel zum Eingriff in und zu bewusster Gestaltung der Natur.[7]

2. Die Menagerie von Versailles

Höfische Tierhaltung war eng mit dem Sammlungskonzept der Wunderkammer verknüpft – sie bedeutete die Ausdehnung der Naturbetrachtung und -sammlung auf das lebende Objekt. Die Motivation des Sammlers, die Weltbeherrschung durch Sammeln, unterscheidet sich in einigen Aspekten kaum, ob nun lebende Tiere oder Gegenstände systematisch zusammengetragen wurden: Zuvorderst ist hier sicherlich der materielle Wert einer Sammlung, also die Kostbarkeit als Sammlungsgrund zu nennen, die sowohl bei seltenen und von weit her geholten Tieren als auch bei teuren Wunderkammer-Exponaten manifest wird. Aber auch die Dominanz des Exotischen verweist sowohl auf viele fürstliche

[7] Bredekamp, *Antikensehnsucht* (wie Anm. 5), 11–16.

Sammlungen in Wunderkammern, in denen die Kategorie Exotica als eigene Abteilung bestand und sich quer über die Sammlungsfelder erstreckte, als auch auf Menagerien.[8] Schliesslich fanden viele Tiere nach ihrem Ableben ihren Weg in die Wunderkammer, wo sie als ausgestopfte Exponate für den Übergang vom Leben zum Leblosen standen. Nicht zuletzt die häufig vorgenommenen Sektionen nach dem Ableben exotischer Tiere aus Menagerien bedeuteten einen Wissensrücklauf in die Scientifica-Abteilungen der Sammlungen.[9]

Aufgrund dieser Gemeinsamkeiten wäre also grundlegend von der Erweiterung fürstlicher Sammlungen durch Menagerien zu reden. Die Gemeinsamkeiten von Wunderkammer und Menagerie sei deswegen am Beispiel Versailles, dem Vorbild für zahlreiche Nachfolgebauten an deutschen Höfen, behandelt.[10]

Nur wenige Jahre nach dem Beginn der Bauarbeiten zur Umgestaltung von Versailles vom Sommer- zum Königssitz wurde in den Jahren 1663 mit den Bauarbeiten zur Menagerie begonnen. Abgeschlossen war der Bau vermutlich zwischen 1668 und 1670. Louis Le Vau entwarf die heute nicht mehr erhaltene Anlage und legte die Grundlage für einen neuen Typus der Tierhaltung: Nicht mehr einzelne, über einen Park verstreute Häuser beherbergten die Tiere, sondern sie lebten in Tierhöfen, die sich radial um einen Mittelpavillon gruppierten (Abb. 6).

Wie Bettina Paust[11] beschreibt, befanden sich im achteckigen Bau, von dem die Tierhöfe ausgingen, im Erdgeschoss Küchenräume und Personalzimmer sowie im zentralen Raum eine Grotte mit Wasserspiel. Sie war von einem komplizierten Röhrensystem durchzogen, mithilfe dessen die ahnungslosen Anwesenden von oben mit Wasser bespritzt werden konnten. Eine Treppe führte ins Hauptgeschoss, wo man durch ein Vorzimmer in den achteckigen

[8] Bredekamp, *Antikensehnsucht* (wie Anm. 5), 38–39.

[9] Vgl. z. B. Evelyn Lehmann, *Das große Kasseler Tierbild. Das barocke „thierstück" von Johann Melchior Roos, die Kasseler Menagerien und einiges mehr über Mensch und Tier*, Petersberg 2009, 92–94.

[10] Gustave Loisel, *Histoire des Ménageries de l'antiquité à nos jours*, Paris 1912; Ursula Giese, *Wiener Menagerien Ebersdorf / Neugebäude / Belvedere / Schönbrunn*, Wien 1962; Walter Hentschel, *Die Zentralbauprojekte Augusts des Starken. Ein Beitrag zur Rolle des Bauherrn im deutschen Barock*, Berlin 1969 (= Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 60.1); Gérard Mabille, „La Ménagerie de Versailles", *Gazette des Beaux-Arts* 116 (1974), 5–36; Margitta Hensel, „Die Menagerie zu Moritzburg", *Sächsische Heimat Blätter* 2 (1988), 61–70; Bettina Paust, „Die Menagerie des Lustschlosses Belvedere bei Weimar", *Die Gartenkunst* 6 (1994), 237–247; Bettina Paust, *Studien zur barocken Menagerie im deutschsprachigen Raum*, Worms 1996 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft), hier 54–80; Marina Belozerskaya, „Menageries as Princely Necessities and Mirrors of their Times", in: Mary Morton (Hg.), *Oudry's Painted Menagerie. Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles 2007, 59–72; Bernd H. Dams und Andrew Zega, „La Menagerie de Versailles et le trianon de porcelaine. Un passé restitué", *Versalis* 2 (1999), 66–73; Patricia Brattig, „Ludwig XIV. als König der Tiere. Die Ménagerie in Versailles, ein verlorenes Meisterwerk von Louis Le Vau", in: Stefanie Lieb (Hg.), *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, Darmstadt 2001, 263–272.

[11] Paust, *Studien* (wie Anm. 10), 57–58.

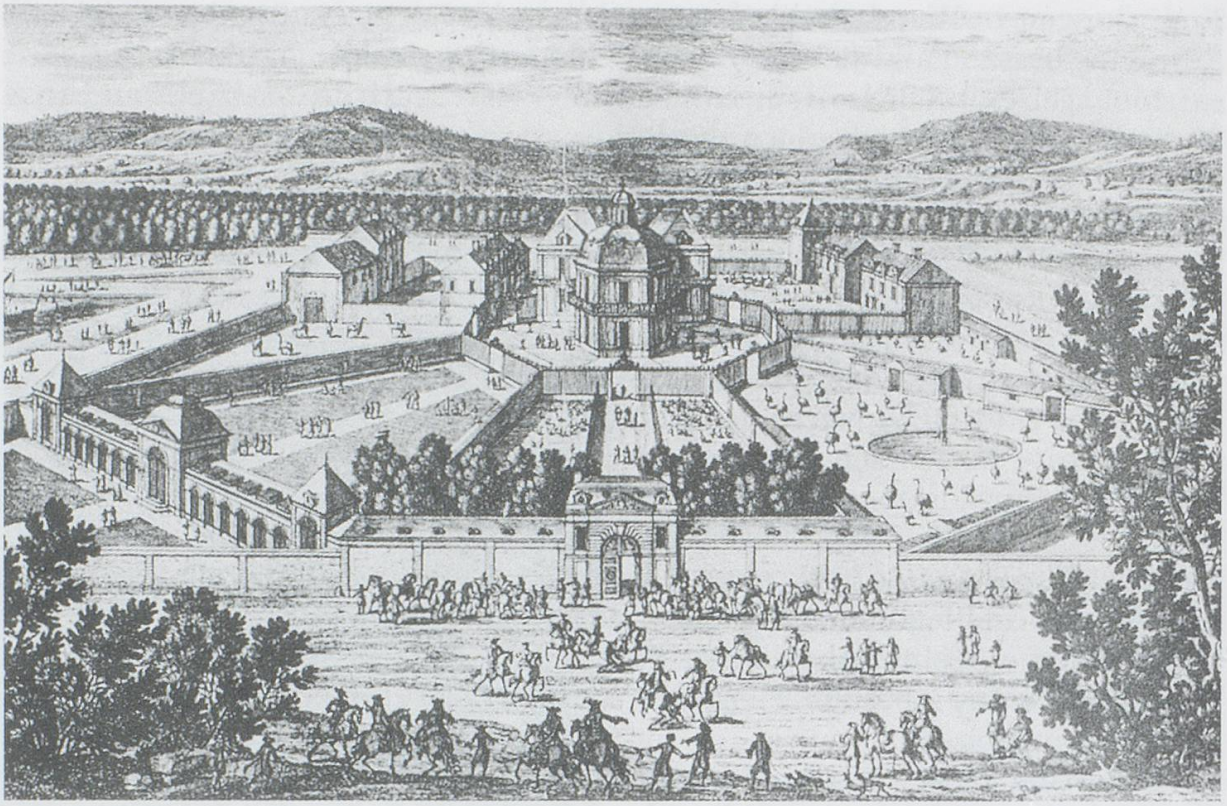


Abb. 6: André Pérelle, *Menagerie von Versailles*, Stich, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Pavillon gelangte. Das Vorzimmer war mit Gemälden der Tiere der Menagerie von Nicaise Bernaerts geschmückt[12], die heute grösstenteils nicht mehr erhalten sind. Im Zuge einer späteren Umgestaltung wurden die Tiergemälde auch im Hauptraum, dem Pavillon, gehängt.

Die Tiere konnten entweder von dem Hof, der das Schloss direkt umgab, oder vom Balkon um den Pavillon aus betrachtet werden. Ihre radial angelegten Gehege erstreckten sich an sieben Seiten des Oktogons bis an die Begrenzungsmauern. Die Abgrenzung der Tiergehege zum Hof war durch Eisengitter markiert, die wiederum von Grenzsteinen flankiert waren. Auf diesen Steinen waren Szenen aus Ovids *Metamorphosen* nachempfunden, die den Übergang von der Menschen- zur Tiergestalt thematisierten. Die Gestaltung der Höfe war auf die Bedürfnisse ihrer tierischen Bewohner ausgerichtet. Sie wurden deswegen individuell mit Gras, Sand, Brunnen und Stallungen bestückt. Dabei war die gesamte Anlage von einem komplizierten Rohrleitungssystem durchzogen, das die zahlreichen Becken, Tränken und Brunnen mit Wasser versorgte. Wasserspiele erfreuten das Auge.

Patricia Brattig[13] leitet aus Berichten von Madeleine de Scudéry über die Versailler Menagerie ab, dass als Grundgedanke hinter dem Impetus Louis

[12] Belozerskaya, „Menageries" (wie Anm. 10), 70; Paust, *Studien* (wie Anm. 10), 59; Gérard Mabille, „Les tableaux de la Ménagerie de Versailles", *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français* (1974), 89–101.

[13] Brattig, „Ludwig XIV." (wie Anm. 10), 269.

XIV. zum Menageriebau die Wiederbelebung antiker Lebensart und Traditionen stand: In der von Varro beschriebenen Villa des Hortensius bei Laurentum gab es eine Speisestätte auf einer Anhöhe inmitten eines Wildgeheges.[14] Ebenso verweist Lukullus auf Bewirtung von Gästen in einer Volière in Tusculum. Die im Versailler Pavillon abgehaltenen, von Musik begleiteten Essen im Angesicht der Tierbilder und inmitten der Tierhöfe wären demnach auch als Wiederbelebung antiker Lebensart zu verstehen.

Mit der Erweiterung der Sammlung in die belebte Natur hinein treten uns in der Menagerie von Versailles dieselben Elemente entgegen, die bereits für Wunderkammern von Bredekamp als massgeblich beschrieben wurden: die Natur in Form der Tiere; die Antike als Anlass, die Anlage zu errichten; die Kunst in den Tiergemälden und Begrenzungssteinen mit Metamorphosen-Themen sowie Maschinen in Form des komplizierten Bewässerungssystems. Wie Paust vermutet, wurde letzteres weniger dazu eingerichtet, die Bedürfnisse der Tiere zu erfüllen, als vielmehr dazu, die Möglichkeiten moderner Mechanik mit Wasserspielen zur Schau zu stellen.[15] Und auch hier treffen wir wieder auf eine prononcierte Stellung von Übergangssituationen: auf das Miteinander von lebendem Tier in den Höfen und abgebildetem Tier in Vorzimmer und Pavillon sowie auf die Ovidschen, in Stein gehauenen Verwandlungen.

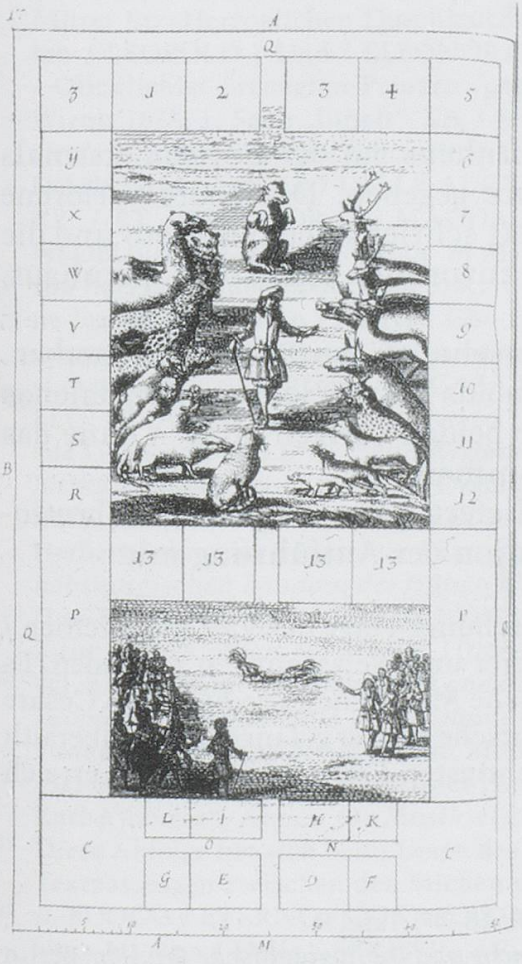


Abb. 7: Anonym, *Absonderlich Thier- oder Lewen-Hauß*, Stich aus Johann Täntzer, *Der Dianen Hohen und Niederen Jagdgeheimnuß*, Bd. 2, Kopenhagen, 1686, 17

[14] Brattig, „Ludwig XIV." (wie Anm. 10), 269.
[15] Paust, *Studien* (wie Anm. 10), 64.

Die zentrale Stellung der herrschaftlichen Räume, erhaben und in der Mitte der Tierhöfe, inszeniert deren Besucher zudem zu Machthabern, Herrschenden über die sie umgebende, systematisch geordnete Natur. Dieser Aspekt der Machtausübung durch Systematisierung und Verfügbarmachen prägte auch die „toten" Sammlungen. Mit dem lebenden Sammlungsgegenstand ging aber in diesem Zusammenhang ein besonderer Aspekt einher, nämlich derjenige der Abrichtung, der Zähmung von Tieren, die der Einübung eines Untertanenverhaltens gleichkam. Deutlich macht diese Facette höfischer Tierhaltung beispielsweise der in Johann Georg Täntzers Schrift *Der Dianen Hohen und Niederen Jagdgeheimnuß* von 1686 abgebildete Stich eines Löwenhauses im Jägerhof (Abb. 7).[16]

Täntzer war gebürtiger Sachse und erhielt 1677 eine Anstellung als Wolfsjäger in Jütland. Er blieb bis zu seinem Tod in dänischen Diensten.[17] Das „absonderlich Thier- oder Lewenhauß", das er als Teil einer imaginären idealen Jagdanlage entwirft, macht zum einen den Drang zur Systematisierung in der Tierhaltung deutlich: Jedem Tier sein Haus, links die Exoten, rechts die einheimischen Arten. Zum anderen tritt das Verhältnis von herrschendem Menschen, in diesem Falle dem Löwenwärter, zu den durch Dressur zu unterwerfenden wilden Tiere so deutlich hervor, dass er die Tiere sogar – gegen alle ihre Instinkte – im Innenhof in friedlichem Beisammensein „zum grossen Wunder der Herrschaft präsentieren" kann.[18]

3. *La monarchia latina trionfante*, Wien, 1678

Am 8. Oktober 1678 wurde in Wien im Opernhaus auf der Cortina erstmals der Einakter *La monarchia latina trionfante* gegeben. Die heute verlorene Musik stammte von Antonio Draghi, den Text schrieb Nicolò Minato und die Bühnenbilder und Maschinen gestaltete, wie zuvor auch schon das Opernhaus, Ludovico Burnacini.

Der Anlass der Aufführungen war die lang ersehnte Geburt eines Thronerben. Im Juli kam der spätere Josef I. als Sohn Leopolds I. und Eleonora Magdalenas zur Welt. Es war die dritte Ehe Leopolds, die beiden vorigen blieben ohne das Kindesalter überlebende männliche Nachkommen.

Das im Libretto abgedruckte Argomento liefert, ganz der Wiener Librettotradition folgend, die gewünschte Interpretation der Aufführung mit:

> Welt-bekannt ist die Beschaffenheit und Herrschungs-Folge der Vier Monarchien / massen auch hievon in der H. Schrifft Gesichter und Weissagungen zu finden. Es ist auch niemand unwissend / dass die Römische Monarchey / so bey Julio Cesare ihren Ursprung genumen / folgendes an die Teutsche Kayser gelanget / und alberaith durch etlich hundert Jahr bey den Durchleuchtigsten Ertz-Hauß von Oesterreich

[16] bereits beschrieben in Paust, *Studien* (wie Anm. 10), 46–47, Tafel 9.

[17] Kurt Lindner, *Deutsche Jagdschriftsteller. Biographische und Bibliographische Studien*, Berlin 1964, 77–104, hier 80.

[18] bereits beschrieben in Paust, *Studien* (wie Anm. 10), 46.

verbliben / auch nunmehro unter unserem Allergnädigsten Kayser und Herrn Herrn LEOPOLD höchst Sig- und Rhum-reich behare. Dass auch dieselbige in das künfftige an Dero nunmehro Neugebohrnen Printzen geraichen solle.[19]

Die allegorische Handlung der Oper verhandelt demnach – dem Aufführungsanlass, nämlich der Geburt des lange ersehnten Thronfolgers entsprechend – die genealogische Traditionsbildung der Österreichischen Herrschaft von der Antike bis in die damalige Gegenwart hinein.[20]

Tiere betreten in *La monarchia latina trionfante* gleich im erste Bild der Oper die Bühne – und dies ist aufwendig in Szene gesetzt, wie die Abfolge der ersten drei dem Libretto eingehefteten Stiche belegt[21]. Zunächst wird ein geschlossener Vorhang sichtbar (Abb. 8) – es handelt sich dabei um die Wiederverwendung eines Stiches aus dem Libretto zu den Wiener Aufführungen von *Il fuoco eterno* im Jahr 1674.[22]

[19] Die Sig=prangende / Römische Monarchey / Zu Befrolockung / Der beglicktisten Geburth / Ihrer Erz=Herzoglichen Durchleucht / JOSEF / Deren Römischen Kayserlichen Mayestätten / LEOPOLD / Und / ELEONORA MAGDALENA / Gebohrner Herzogin von Neüburg / Glicklichist Erzeugten Prinzen / Auf der grossen Schau=Bühne / Gesungen vorgestellt., Wienn 1678, 1. Seite „Inhalt"; LA / MONARCHIA / LATINA / TRIONFANTE / *Festa Musicale* / In Applauso del felicissimo NATALE / DEL / SERENISS: GIOSEFFO / ARCIDUCA D'AUSTRIA, / FIGLIO DELLE AUGUSTISS: / MAESTÀ / di / LEOPOLDO / IMPERATORE, / ET / ELEONORA, / MADDALENA, / IMPERATRICE, / NATA PRINCIPESSA DI NEOBURGO. / *alle medèsime M.M. Consecrata*, Vienna 1678: „Delle quattro monarchie son noti communemente e gli Stati, e gli Dominij Successivi: ed anche nelle Sagre Carte se ne leggono Visioni, e Profettie. Che veramente la Monarchia Latina, la quale in Roma cominciò con Giulio Cesare, sia passata ne' Cesar della Germania, e che già per lunghi Secoli si mantenga nell'AUGUSTISS: CASA D'AUSTRIA; e trionfi nel Clementissimo MONARCA LEOPOLDO Regnante, à l'Universo tutto è palese. Che poi sia per essere trasmessa nella sua Gloriosa PROLE", 1. Seite Argomento; vgl. zur Oper Herbert Schneider, „*La monarchia latina trionfante* von Antonio Draghi, ‚*Festa Musicale*' zur Geburt des Erbprinzen Joseph (1678) oder Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfischen Panegyrik?", in: Pierre Béhar und Herbert Schneider (Hgg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit. Kolloquium an der Universität des Saarlandes (13.–15. Juni 2002)*, St. Ingbert 2004, 109–144; Susanne Rode-Breymann, *Musiktheater eines Kaiserpaares: Wien 1677–1705*, Hildesheim 2010, 236–238.

[20] vgl. hierzu Jutta Schumann, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003 (= Colloquium Augustana 17), 256–258; zu ähnlichen Ansätzen der Funktionalisierung von Oper am Münchner Hof vgl. Reinhard Strohm, „Die klassizistische Vision der Antike. Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian Emanuel und Karl Albrecht", *Archiv für Musikwissenschaft* 64 (2007), 1–22, 77–104.

[21] Diese Abfolge hat sich beim Lesen des Librettos nicht in dieser Weise erschlossen, da jeweils Textpasssagen zwischen den Stichen platziert waren.

[22] IL FUOCO / ETERNO / CUSTODITO / Dalle / VESTALI. / Drama Musicale / per la Felicissima Nascita / Della / SERENIS: ARCIDUCHESSA / ANNA MARIA, / FIGLIA. / Delle S. S.C.C.R.r.M.M. / dell' / IMPERATORE / LEOPOLDO, / E della / IMPERATRICE / CLAUDIA Felice. / Et alle Medesime M.M. Consacrato, Vienna 1674.

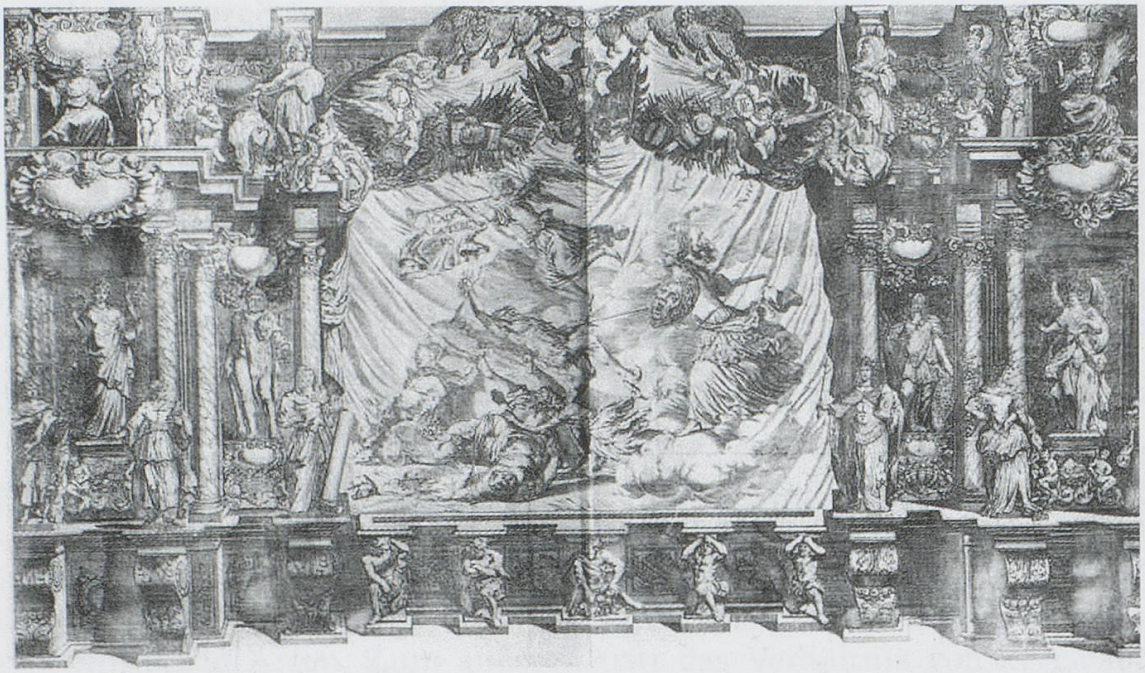


Abb. 8: Mattheus Küsel nach Ludovico Burnacini, Vorhang und Proszenium, Stich aus dem Uraufführungslibretto zu *La monarchia latina trionfante*, Wien, 1678, Musik: Antonio Draghi, Text: Nicolò Minato

Abb. 9: Mattheus Küsel nach Ludovico Burnacini, *Alegrezza hebt den Vorhang*, Stich aus dem Uraufführungslibretto zu *La monarchia latina trionfante*, Wien, 1678, Musik: Antonio Draghi, Text: Nicolò Minato, Prolog

Abb. 10: Mattheus Küsel nach Ludovico Burnacini, Stich aus dem Uraufführungslibretto zu *La monarchia latina trionfante*, Wien, 1678, Musik: Antonio Draghi, Text: Nicolò Minato, I.1

Der darauffolgende Stich zeigt die Situation, die der Mitte des Prologs zugeordnet werden kann (Abb. 9). Allegrezza hat als Allegorie der Freude über die Geburt des Thronfolgers den Aufführungsanlass feierlich beschrieben und macht nun ihr Tun, nämlich das Heben des Vorhangs und somit den Beginn der Opernhandlung, zum Thema:

> Aber / ich sehe allhier die Anstalten zu einem Schaw-Spil; Clio blumet allbereith ihre Haare mit Rosen ein: Zu was / zu was sollte dann der Vorschub sein? Fort / es erscheine die Schau-Bühne / der gantzen Versammlung zu begnügendem Ansehen / Und soll diß neidig Tuch das Aug nicht mehr verstehen.[23]

Sie hebt im Flug den Vorhang. Im folgenden Stich ist der Vorhang gelüftet (Abb. 10), was der Situation im Prolog zugeordnet werden kann, in der Allegrezza eine Arie singt und dem Publikum als letzten Satz vor ihrem Abflug

[23] Die Sig=prangende (wie Anm. 19),"Vor Auffziehung", 1. Seite; LA / MONARCHIA / LATINA / TRIONFANTE (wie Anm. 19), "Prima che s'alzi la tenda", 1. Seite: „Mà di Clio riverente / Veggo quì gl'apparati, / Già bel Serto di Rose il Crin gl'infiora. / A che più si dimora? / Sù, la Scena apparisca / De' Popoli addunati / A I curiosi sguardi. / Nè quest'invido Lin più la ritardi."

nochmals die zentrale Botschaft des folgenden Musiktheaters vermittelt: „sehet allhier / wie sich die Monarchey der Römer ob ihrem eroberenden Sige Mayestätisch erfreue / und geb die Zeit / dass EUR PRINZ ihr Atlas seye."[24] Erst danach kommt die auf dem Elefanten sitzende Bellona zu Wort und die Handlung nimmt ihren Lauf.

Was Flora Biach-Schiffmann noch als „reizenden Einfall" bezeichnete[25], sehe ich als konzeptionell durchdachte Inszenierung einer Enthüllung, die dem monumentalen Charakter des Bühnenbildes, das die Oper eröffnet, noch mehr Gewicht verleiht. Der Text von Allegrezza und vermutlich auch die (verlorene) Musik, die sie vorgetragen hat, verweisen deutlich auf die szenische Handlung – das Lüften des Vorhangs – und auf deren zeitlichen Verlauf. Betrachtet man diese Stichfolge, scheint das Bühnenbild, das enthüllt wird, jedoch im Gegensatz dazu still zu stehen. Es ist keinerlei Entwicklung sichtbar zwischen halb enthülltem und ganz enthülltem Zustand. Diese Beobachtung steht in diametralem Gegensatz zum Thema des Stiches, das dem Marsch eines Kriegsheeres mit Elefanten gewidmet ist, der sich vom Bühnenhintergrund zum Vordergrund bewegt; die lanzenbewehrten Soldaten ziehen jeweils seitlich im Bühnenvordergrund ab. Und auch die Elefanten in der Mitte scheinen diese Abgänge anzustreben – jedenfalls sobald die Reiterinnen ihren Gesangsauftritt beendet haben.

Die Verleugnung der Bewegung des Aufzuges in der Abfolge der Bilder mag auf den pragmatischen Grund zurückzuführen sein, dass so die gleiche Stichvorlage der Bühnenansicht zweimal benützt werden konnte. Sie verleiht dem Lüften des Vorhangs jedoch tatsächlich einen Bezug zur Enthüllung eines statischen, unbewegten Monuments und macht es dadurch einprägsamer und bedeutungsschwerer. Die Annahme, das ganze erste Bild sei bei der tatsächlichen Aufführung – inklusive der Elefanten – nur auf Kulissen gemalt gewesen[26], halte ich für wenig überzeugend: Gerade bei einem Aufzug, der die ureigensten Mittel einer Aufführung betont, nämlich den Verlauf und die Veränderung in der Zeit des Vorüberziehens, wäre ein solches Verfahren für die Opernbesucherin wenig überzeugend.

Der Wechselbezug zwischen Statik und Bewegung in diesen Stichen hat jedoch noch eine weitere Facette. Lebende Elefanten konnten nicht auf der Wiener Bühne gestanden haben, denn in keiner der damaligen höfischen Menagerien

[24] Die Sig=prangende (wie Anm. 19), "Vor Auffziehung", 2. Seite; LA / MONARCHIA / LATINA / TRIONFANTE (wie Anm. 19), „Prima che s'alzi la tenda", 2. Seite: „Quì contemplate / LA MONARCHIA LATINA / Fastosa, TRIONFANTE: / e'l Vostro FIGLIO un Dì ne sia l'Atlante."

[25] Flora Biach-Schiffmann, *Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*, Wien etc. 1931, 59.

[26] Biach-Schiffmann, *Theater und Feste* (wie Anm. 25), 59; Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, *Dreihundert Jahre österreichisches Bühnenbild*, Wien 1959, 23; Giese, *Wiener Menagerien* (wie Anm. 10), 32.

gab es Dickhäuter, sowieso nicht in dieser grossen Zahl[27]. Kamele dagegen hätten aus den Menagerien geholt und ins Opernhaus geführt werden können.

Elefanten-Nachbildungen, die sich ihren Weg auf Rollen durch die Kriegermassen bahnten, scheinen mir die wahrscheinlichste Form der praktischen Umsetzung im Falle von *La monarchia latina trionfante* gewesen zu sein. Dabei hatten Elefanten auf der Bühne in Wien bereits eine kurze Traditionslinie: In einer Szene des 1668 aufgeführten *Il pomo d'oro*, die in einer gestochenen Bühnenansicht überliefert ist, finden sich ebenfalls Elefanten auf der Opernbühne (Abb. 2, S. 69). Laut Regieanweisung bestand diese Schlachtenszene einzig aus einer Choreographie – Musik ist, sofern sie je existierte, nicht erhalten. Teil der Choreographie war es, dass sich die soldatenbesetzten Schlachtelefanten der Festung näherten und sich nach dem Scheitern des Angriffs wieder zurückzogen. Auch für diese Zeit sind in Wien keine Elefanten belegt[28] – geschweige denn dressierte, die einen solchen Weg auf der Bühne hätten zurücklegen können, so dass auch hier sicherlich Attrappen im Einsatz waren. Diese Attrappen hätten bei der zehn Jahre späteren Aufführung von *La monarchia latina* erneut benutzt oder nachgebaut werden können.

Trotz der naturgegebenen Statik des Bildmediums ist die Ansicht des ersten Bühnenbildes von *La monarchia latina trionfante* von Bewegung erfüllt. Der sich ins Unendliche erstreckende Rhythmus der Lanzen und Fahnen und die Schrittstellung der Soldaten, die sich zu beiden Seiten entlang der Elefantenschneise und nach aussen gesäumt von Pferden aus der Bildmitte nach vorne wegbewegen, zeichnet die Bewegungslinien des Umzugs nach, der sich unter freiem Himmel vor dem Hintergrund einer Gebirgslandschaft abspielt. Vorne begrenzen zu beiden Seiten Bäume den Stich. Dabei verläuft der Marsch des Heeres nicht in geordneten Bahnen: Die Masse der Soldaten ist variantenreich dargestellt, es wird nicht in Reih und Glied marschiert. Inmitten der Menge finden sich Elefanten und Kamele quasi als Zuschauer, und auch der Elefantenzug in der Bildmitte folgt eher dem Prinzip der losen Reihung als einem gegliederten Aufmarsch. Auf dem vorderen Elefanten sitzt Bellona, über ihr am Himmel schweben Allegorien des Hasses, der Wut und der Verwirrung.

Der Krieg, der allegorisch in der Szene verdeutlich wird, spiegelt sich in Unordnung, in Chaos wieder. Wir finden uns einer nicht geordneten Naturansicht gegenüber, in der eine Vielfalt an menschlichen Positionen mit einer ungeordneten, nicht gebändigten Positionierung von Tieren kombiniert ist. In der Kunstform der höfischen Oper, in der auf zahlreichen Ebenen künstlerisch geordnet und

[27] Lothar Dittrich, „Der Import von Wildtieren nach Europa. Einfuhren von der Frühen Neuzeit bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts", in: Dagmar Schratter und Gerhard Heindl (Hgg.), *Tiere unterwegs. Historisches und Aktuelles über Tiererwerb und Tiertransporte*, Wien 2007,1–64; Giese, *Wiener Menagerien* (wie Anm. 10), 32; Ferdinand Opll, „‚Etwas bisher noch nie Geschautes'. Zu Leben, Tod und Nachleben des ersten Wiener Elefanten", in: Dagmar Schratter und Gerhard Heindl (Hgg.), *Tiere unterwegs. Historisches und Aktuelles über Tiererwerb und Tiertransporte*, Wien 2007, 65–93.

[28] Stephan Ottermann, *Die Schaulust am Elephanten. Eine Elephantographia Curiosa*, Frankfurt a. M. 1982, 119–133.

hierarchisiert wurde, musste die Darstellung des Ungeordneten zum Blickfang werden, der aufwendig enthüllt wird. Tiere – seien es lebendige oder lebensechte Nachbildungen – und ihre Positionierung standen dabei im Mittelpunkt.

Stellen wir dieser Verbildlichung des Ungeordneten den letzten Stich der Oper gegenüber, so werden die Unterschiede der beiden Drucke durch die ähnliche Grundkonzeption geradezu noch unterstrichen (Abb. 11).

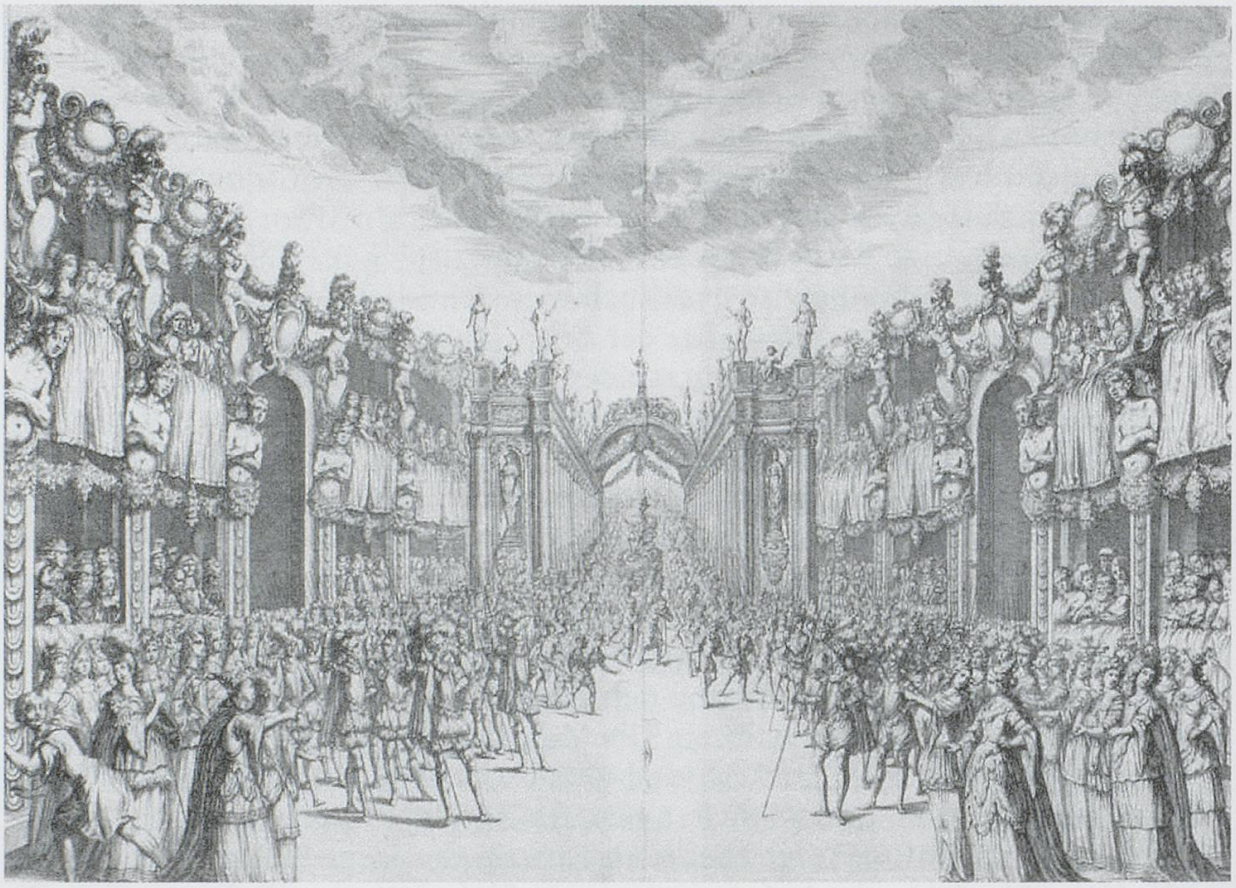


Abb. 11: Mattheus Küsel nach Ludovico Burnacini, Stich aus dem Uraufführungslibretto zu *La monarchia latina trionfante*, Wien, 1678, Musik: Antonio Draghi, Text: Nicolò Minato, letztes Bild

Auch hier bilden Ströme von Menschen einen Zug vom Bildhintergrund, der sich ins Unendliche zu erstrecken scheint, bis an den vorderen Rand der Ansicht. Es handelt sich dabei ebenfalls um einen Aufzug zur Schlacht. Allegorien der vier Monarchien, nämlich der assyrischen, der persischen, der griechischen und der römischen ziehen ein, um dem Kampf zwischen ihren berühmtesten Vertretern beizuwohnen. Dieser Stellvertreterkampf wird nach dem Einzug der Seele des Ninus für die Assyrer, derjenigen des Darius für die Perser, derjenigen des Alexander für die Griechen und derjenigen des Julius Cäsar für die Römer ausgetragen.

Doch auch die Unterschiede zum Eingangsbild sind deutlich: Wir befinden uns nicht mehr in der freien Natur, sondern in der gefassten Architektur eines Kampfplatzes. Tiere sind (noch) keine sichtbar. Die Menschen stehen

betrachtend und sind zudem in die Ordnung der Logen eingepasst – von der Dynamik und Unordnung des Eingangsbildes ist nichts geblieben. Die Oper stellt demnach den Übergang von der ungeformten zur geordneten, menschlich überformten Natur dar, vom Massenkrieg des Beginns zur Stellvertreter-Schlacht um den Frieden am Ende.

Diese Deutung mag auch die Schlacht zwischen Zeus und den Titanen nahelegen[29], die auf dem von Allegrezza gelüfteten Vorhang des Prologs abgebildet ist (Abb. 8, S. 78). Der Urzustand des Chaos vor der Einführung der göttlichen Ordnung des Olymp unter der Herrschaft Jupiters auf dem Vorhang wird somit zusammengeführt mit einer die Unordnung verkörpernden Massenszene hinter dem Vorhang. Demgegenüber verdeutlicht besonders der geregelte Auftritt der Schatten der Stellvertreter für die vier Monarchien am Ende der Oper, dass nun alles seine Ordnung hat – und hier kommen wieder Tiere und deren Positionierung auf der Bühne ins Spiel: Der Librettotext beschreibt, wie in der 20. Szene die Seele des Ninus, geführt von einer Löwin, mit sechs glücklichen Seelen auftritt – und ihren Platz in der Arena einnimmt.[30] In der 21. Szene tritt, geführt von einem Bären, die Seele des Darius mit sechs glücklichen Seelen auf – und nimmt ihren Platz in der Arena ein.[31] In der 22. Szene tritt, geführt von einem Panther, die Seele Alexanders mit sechs glücklichen Seelen auf – und nimmt ihren Platz in der Arena ein.[32] Und zu guter Letzt tritt in der 23. Szene Cäsar auf, dem ein Adler vorausfliegt. Er befindet sich auf einem Siegeswagen mit sechs glücklichen Seelen und begibt sich auf die vornehmste Stelle des Kampfplatzes.[33] Alles, auch der Kampf, ist in Hierarchien eingebunden, ein jeder Mensch und ein jedes Tier steht auf dem ihm zustehenden Platz. Die Raubtiere

[29] Mein Dank gilt an dieser Stelle Holger Schumacher, der mich hinsichtlich der ikonographischen Deutung beraten hat.

[30] Die Sig=prangende (wie Anm. 19), 37; LA / MONARCHIA / LATINA / TRIONFANTE (wie Anm. 19), s. fol.: „Comparisce l'Anima felice di Nino, Vestito d'armi all'Uso delli Rè Assirij. Preceduto da una Leonessa: col seguito di 6 Anime felici, pur armate all'Assiria. Et al suono di Stromenti Antichi, ocupano il loro Posto nella Piazza."

[31] Die Sig=prangende (wie Anm. 19), 37; LA / MONARCHIA / LATINA / TRIONFANTE (wie Anm. 19), s. fol.: „Comparisce l'Anima felice di Dario, Vestito d'Armi ad Vso delli Rè di Persia, Preceduto da un Orso, col seguito di 6 Anime felici, pur armate alla Persiane, & al suono d'Altri antichi Instromenti ocupano il loro luoco nella Piazza."

[32] Die Sig=prangende (wie Anm. 19), 38; LA / MONARCHIA / LATINA / TRIONFANTE (wie Anm. 19), s. fol.: „Comparisce l'Anima felice di Alessandro. Vestito d'armi all'Vso delli Greci. Preceduto da un Pardo: col Seguito di 6 Anime felici, pur Armate alla Persiana, & al suono d'altri Instromenti antichi ocupano il loro luoco, nella Piazza."

[33] Die Sig=prangende (wie Anm. 19), 37; LA / MONARCHIA / LATINA / TRIONFANTE (wie Anm. 19), s. fol.: „Comparisce l'Anima felice di Cesare dall'apertura d'un Lontano: dove si vede la Machina del Campidoglio di Roma: & egli viene sopra un Carro trionfante, tirato da Rè, che son figure di quelli, che furono soggiogati da' Romani. Precede un Acquila in aria volando: seguono le 6 Anime felici con lui. Egli vestito da Cesare: li 6 da Cavallieri Romani: e lo corteggiano 16 Cavallieri della Monarchia Romana. Si avvanza al suono de' suoi Instromenti: scende dal Carro, sovrapassando sul dorso delli Rè Prigioni: & ocupa con li suoi il Posto primo nella Piazza."

sind demnach nicht nur gezähmt und auf den ihrem Herrscher zugehörigen Platz verwiesen, sondern verdeutlichen symbolisch sowohl deren Herkunft als auch deren Macht, indem sie sich als wilde und gefährliche Tiere der menschlichen Ordnungsstruktur einfügen.

Zwischen Anfang und Ende, zwischen Chaos und Ordnung steht dabei die Antike in Form der Handlung der Oper. Sie hat Züge einer Zeitreise, die die Kampfesentscheidung am Schluss herbeiführt: Im Reich des Saturn entscheiden die vergangenen Zeitalter über den Wettkampf zwischen Monarchie, Aristokratie und Demokratie um die beste Staatsform – und erklären anhand von Beispielen aus den eigenen Reihen die Monarchie zur Siegerin. Ebenso spielt die Vergegenwärtigung der fernen Vergangenheit eine zentrale Rolle, wenn die Stellvertreter der vier am Ende kämpfenden Monarchien als glückliche Seelen aus den Elysischen Feldern zum Kampf abgeholt werden. Wie zuvor bei Sammlungsstruktur und Menagerie hervorgehoben, begegnen auch hier die zentralen Begriffsfelder Natur, Antike und Kunst, wobei die Antike wiederum die Mittlerrolle zwischen den beiden Polen einnimmt. Mechanik und Maschinen spielen in der gesamten Oper eine gewichtige Rolle, und es ist ihnen im Vorspann des Librettos in Form einer Auflistung auch Raum gegeben. Doch neben all den aufwendigen Maschinerien zur Darstellung des Fluges von mythologischen Figuren und Allegorien scheinen die nachgebauten, bewegten Elefanten in sich am deutlichsten den Übergang von Natur zu Kunst (oder umgekehrt) in der Kunstform Oper zu verkörpern.

4. Späte Dresdner Triumphzüge

Der Triumphzug Selims in Johann Adolf Hasses Dresdner Oper *Solimano* von 1753[34] nimmt innerhalb der Dresdner Operngeschichte eine Sonderstellung ein. Gemeinsam mit dem zwei Jahre später, also 1755, uraufgeführten *Ezio* Hasses kehrt pompöses Ausstattungstheater mit Tieren auf der Bühne nach längerer Abstinenz nur für diese beiden Opern an den Dresdner Hof zurück.[35]

Solimano handelt vom Übergang der Macht vom Vater auf den Sohn. Dabei geht es nicht um die Wiederherstellung einer verlorenen Ordnung, sondern vielmehr um die Neudefintion der Regierungsausübung. Der absolutistische Gewaltherrscher wird vom um sein Volk besorgten Monarchen abgelöst. Selim kehrt bei besagtem Triumphzug von einem erfolgreichen Feldzug gegen die Perser nach Hause. Er plädiert für eine Aussöhnung mit den Besiegten, nicht zuletzt weil er sich in die Tochter des Perserkönigs verliebt hat, und stösst damit auf die Gegenwehr seines Vaters.

[34] Rudolph Angermüller, „Johann Adolf Hasses Türkenoper *Solimano II*“, in: Friedrich Lippmann (Hg.), *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“. Siena 1983*, Laaber 1987, 233–246.

[35] Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003, 160.

Der triumphale Einzug Selims stellt eine Verlängerung der Tradition von Tiernachbildungen in der Oper dar, im Sinne der zuvor schon für Wien beschriebenen Praxis der „Elefanten-Nachbauten". Dank erhaltener Rechnungen des Opern-Tischlers Johann Michael Kauffmann lassen sich die rollenden hölzernen Dickhäuter in diesem Falle jedoch genauestens beschreiben:

> An den Königl. Opern-Hauß bey gehaltenem Carneval imstehenden 1753ten jahre, auff den Agirenden Theatro, ist bey der aufgeführten großen opra, Solimano genannt, zu einen Türckischen Aufzug an Tischler Arbeit von mir Endes gesezten verfertiget und geliefert wie folgt
> Vier große Elephandten Vorstellent:
> Tragen, zu ieder ein doppelt gebrochenes Vorder und hinter Gestell von starken Stollen und Schwingen zusammen gestempt, umb zusammen zusezen [,] von 2. Scheiben mit eisern Bändern beschlagen, und auseinander zu nehmen; bey wegschaffung wegen der Größe, durch die Thüren, an den Gestell erstl. unten in der Länge 2. lange Stücken geschweift und befestiget[.] zur Anlage des Bauchs, an denen 4. Seiten des Gestells mit aparten hohen Brethern geschweift[,] die förder und hinter Beine mit vorstellend, angemalte geschweifte Brether [.] Zu die Beine lange g[r]aue Stücken geschweifft an die Brether der Beine biß mit den Rücken vorstellendt daran befestiget und hernach den ganzen Cörper mit Faßleisten bezogen und beschlagen und eisern Nageln angenagelt, oben auff den Rücken einen Boden von 2. Stücken an jeder halffte des Corps, worauf ein Thurm vorstellent zu stehen kommen, auf 4. Personen drinnen zu stehen; von 3. blindt Rahmen, welche mit Leinwandt überzogen,
> auf der Einen Seite des Thurmes die völlige Seiten zum auffmachen einer gantzen Wandt von Brethern und mit ordentl. Stuffen drauff zum herunterschlagen und darauf aus dem Thurm herunter zu steigen, auff einer zusammengelegten Leither, biß auf den Fuß-Boden. An den VorderTheil zum Halß 2. halbrundte Winckelrahmen, die Leisten an zu nageln, oben auf den Halß einen aparte vertiefften Sitz vor einen kleinen Jungen der auf den Halß des Elephandten zu sizen[.] Zu dem Kopfe welcher von Pappe 2. geschweiffte Rahmen deren Scheibe mit löchern, wodurch Bindtfaden gezogen den Rießel zu regiren, noch 16. Stück fahnen Stäbe, auf die Thürme zu stecken, vor ieden Elephandten alles zusammen gebaut und in Ordnung gebracht à 30 Thl. [korrigiert zu 27] --- thut 120. Thllr. [korrigiert zu 108][36]

[36] Sächsisches Staatsarchiv Dresden, Geheimes Kabinett, Loc. 382/7, *Hoftheater Italienische Oper. Ausgaben. 1753–56, 1763ff.*, fol. 186r–v.

Eine ähnlich detaillierte Beschreibung ist auch für die Montage der Messingrollen erhalten, auf denen sich die Elefanten vorwärtsbewegten[37]; ebenso wie eine genaue Aufstellung der Abfolge des Aufzuges mit Elefanten, Kamelen und Pferden.[38]

Dass es sich bei den in Selims Einzug beteiligten Kamelen und Pferden um echte Tiere handelte, lässt sich nicht nur dem Bericht in den *Curiosa Saxonica* (die übrigens auch die Elefanten zu echten Tieren erklärt hatten)[39], sondern auch einer anderen Notiz entnehmen, die sich im Sächsischen Staatsarchiv Dresden erhalten hat:

> Notificatio
> An das Gouvernement
> Nachdem die Nothdurft erforderet, daß bey der izigen Opera wegen des allzukünftig zu Ansehung des von außen auf das Theatrum gehenden Aufzugs herbey lauffenden Volks, nicht allein 5. Kgl. [unleserlich] Passage von Stallthor an biß an den Eingang in das Opernhauß durch nahe ausgesagte Posten frey gehalten, sondern auch entweder mit Schließung eines Cräyses von der zum Aufzuge hinter dem Theatro gemachten Appareille oder sonst das herzu drängende Volk abgehalten werde, damit dieser Aufzug ungehindert sich rangiren und auf das Theatrum ohne Aufenthalt ziehen könne, auch durch das allzu große Getümmel die Pferde und Camehle nicht scheu gemacht und [sic] oder sonst Unordnung verursachet werden mögen.[40]

[37] Sächsisches Staatsarchiv Dresden, Geheimes Kabinett, Loc. 382/7, *Hoftheater Italienische Oper. Ausgaben. 1753–56, 1763ff.*, fol. 192r:
„16 Stück ovale Rollen mit Messingenen saubern ausgedrehten Büchsen auszubüchssen das sie nicht schreien wie jede mit 2 Flügeln und 32 Stück Holtzschrauben die Messingener büchsen mit aufzuschrauben darzu 16 Stück starke aufgehauene Eiserne Tabula nebst 16. Stück starken sauber gedrehten Eisernen Poltzen die Rollen in die gabeln einzurichten [...] und mit 96. Stück Holtzschrauben an die Elephanten Gestelle zu befestigen [...]
16 Stück große breite starke zusammen gefeilte geschweifte Bandt, jedes von 2 Scheiben und einen Metsaken dazu 36 Stück niedt und andern Nagl an das Elephanten Gestelle anzuschlagen das man solches von einander schieben kann [...]
16 Stück schmählern und geschweifte Bandt welche auch von 2 Theile mit einer verstecker nebst 32 Stück mit niedt und andern nagl an das Elephanten Gestelle anzuschlagen [...]
8. Stück lange starcke gebrochene Bandt mit geschweisten Gewinden und mit 16. Stück niedt und andern nagl anzuschlagen oben an die Treppe auf die Elephantengestelle [...]
8. Stück Hacken und 8. Stück Kolben hier anzuschlagen das man die Treppe anhengen kann wan sie naufgeschlagen wirdt [...]
8. Stück hacken mit langen lappen den Turm auf beiden seiten oben zusammen zu halten
8. Stück Hacken mit langen lappen dazu 8. Stück geschweiste Kölben mit breiten lappen, darzu 16. niedt und andere nagl zu die Elephanten Köpfe zu befestigen das man sie bewegen kann".

[38] Sächsisches Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt Nr. 61/A, *Italiänische Opern und Comoedien aufgeführet in Dressden 1752, et 1753. betr.*, fol. 123r.

[39] Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)*, Dresden 1862, 276–277.

[40] Sächsisches Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt Nr. 61/A, *Italiänische Opern und Comoedien aufgeführet in Dressden 1752, et 1753. betr.*, fol. 121r-122r.

Neben einer schieren Überwältigung des Zuschauers durch einen ungewöhnlichen, prachtvollen Anblick war das Staunen über die Willigkeit der Tiere, sich diesem Aufzug in ungewohnter Umgebung einzureihen, ebenfalls kalkulierter Teil der Wirkung. Durch die schiere Präsenz lebender Tiere auf der Bühne, die im Ablauf des Operngeschehens ihren Part spielten, weiteten sie den Einflussbereich der herrschaftlichen Machtrepräsentation über Oper auf das Reich des Animalischen aus. Im Falle des *Solimano*-Triumphzugs verwies ein visuelles Detail besonders deutlich auf diesen repräsentativen Kontext. Kathrin Schlechte hat die Entdeckung gemacht, dass unter den zahlreichen Ausleihen aus der Rüstkammer für diese Aufführungen – darunter türkische Säbel und Kostüme – auch ein besonderes Reitzeug für das Pferd des Triumphators Selim zum Einsatz kam[41]: zwei Sonnen, die am Zaumzeug angebracht waren und zuvor sowohl das Pferd Augusts des Starken als auch später dasjenige seines Sohnes Friedrich August II. beim Einzug zur Krönung als König von Polen geschmückt hatten. Auch bei höfischen Festen fanden sie Verwendung. Angesichts der Tatsache, dass erst 1750 der Sejm eine sächsische Erbmonarchie in Polen abgelehnt hatte, war dieses Reitzeug, das bereits vom Vater auf den Sohn übergegangen war, in einer Oper, die die Übertragung von Herrschaft vom Vater auf den Sohn thematisiert, sicherlich politischer Bedeutungsträger. Das ordnet *Solimano* eine Ausnahmestellung unter den Dresdner Karnevalsopern zu, die, wie Panja Mücke eindrücklich belegt hat, in den allermeisten Fällen keine konkrete politische Fokussierung aufwiesen[42]. Zumeist stand der Unterhaltungscharakter im Vordergrund. Deshalb wurden bestehende Libretti übernommen und auch nicht durch Licenze oder Zwischenakte auf einen konkreten Anlass der Aufführung zugespitzt. Für die Ausnahmestellung dieses prachtvollen Plädoyers für eine Perpetuierung der sächsischen Macht in Polen durch die Oper spricht auch, dass der Dresdner Hofdichter Giovanni Ambrogio Migliavacca das Libretto, entgegen der Dresdner Karnevals-Tradition, zu den Aufführungen 1753 neu verfasste.

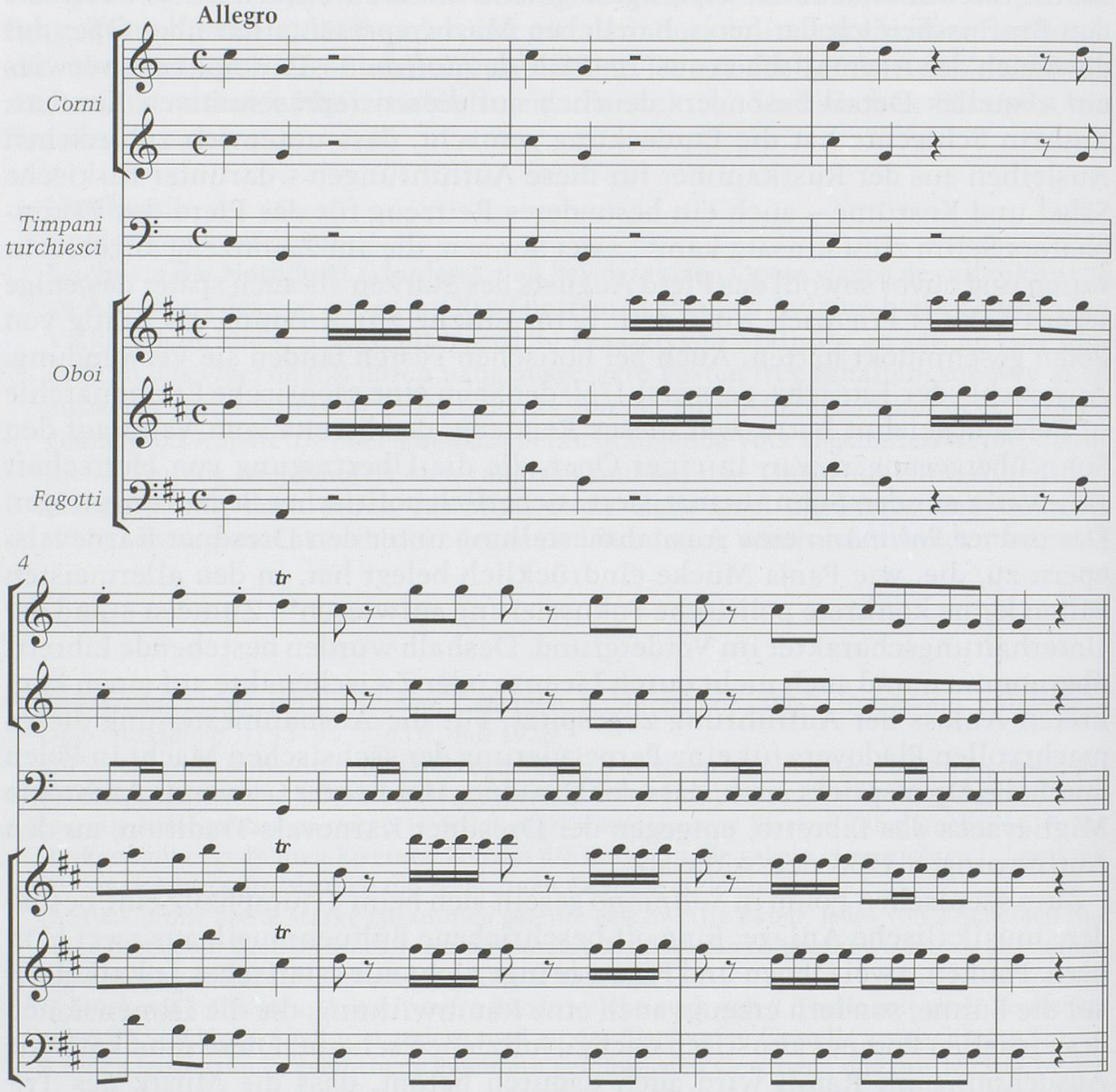
Zum szenischen Pomp in *Solimano* gesellt sich beim Triumphzug eine besondere musikalische Anlage: Eine oft beschriebene Bühnenmusik aus zwei Hörnern, Pauken, zwei Oboen und Fagott bringt nicht nur asiatisches Lokalkolorit auf die Bühne, sondern erzeugt auch eine Raumwirkung, die die Dimensionen des visuellen Pompes akustisch nachzuvollziehen scheint. Diese musikalische Ausdehnung im Raum wird auch dadurch betont, dass die Musik des Triumphzugs sich ankündigt, bevor der Zug auf der Bühne sichtbar wird (Bsp.1).

[41] Kathrin Schlechte, „*Da nun der Vorrath der Theater Garderobbe sehr ansehnlich ist*. Bühnenkostüm, Fundus und Ausstattungspraxis am Dresdner Hoftheater", in: Claudia Schnitzer und Petra Hölscher (Hgg.), *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, Dresden 2000, 46–55, hier 54.

[42] Mücke, *Hasses Dresdner Opern* (wie Anm. 35), 126, 160.

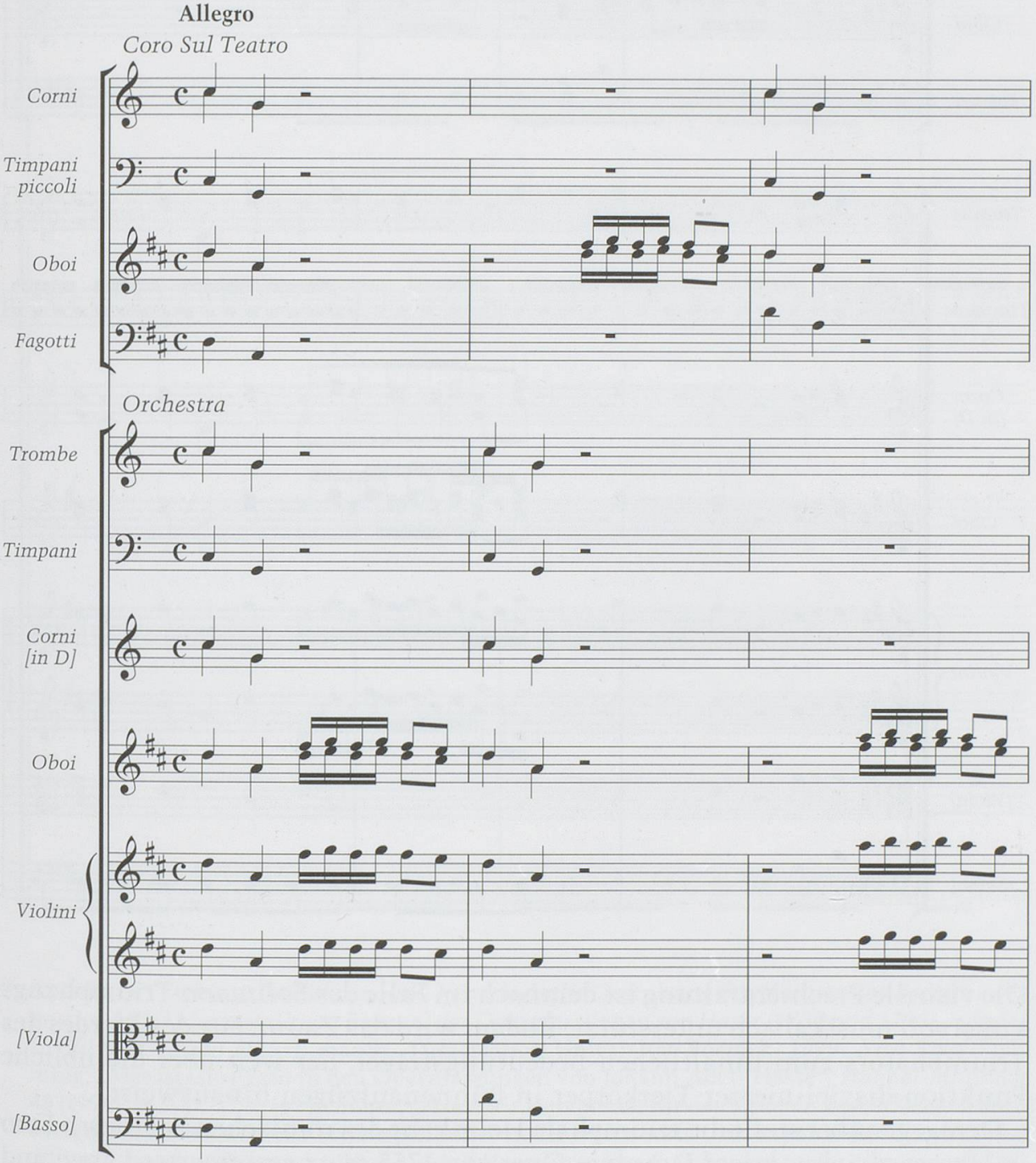
Bsp. 1: Johann Adolf Hasse, *Solimano*, Dresden, 1753, I.6, musikalische Vorwegnahme des Triumphzugs nach Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus 2477-F-68 und -F-69

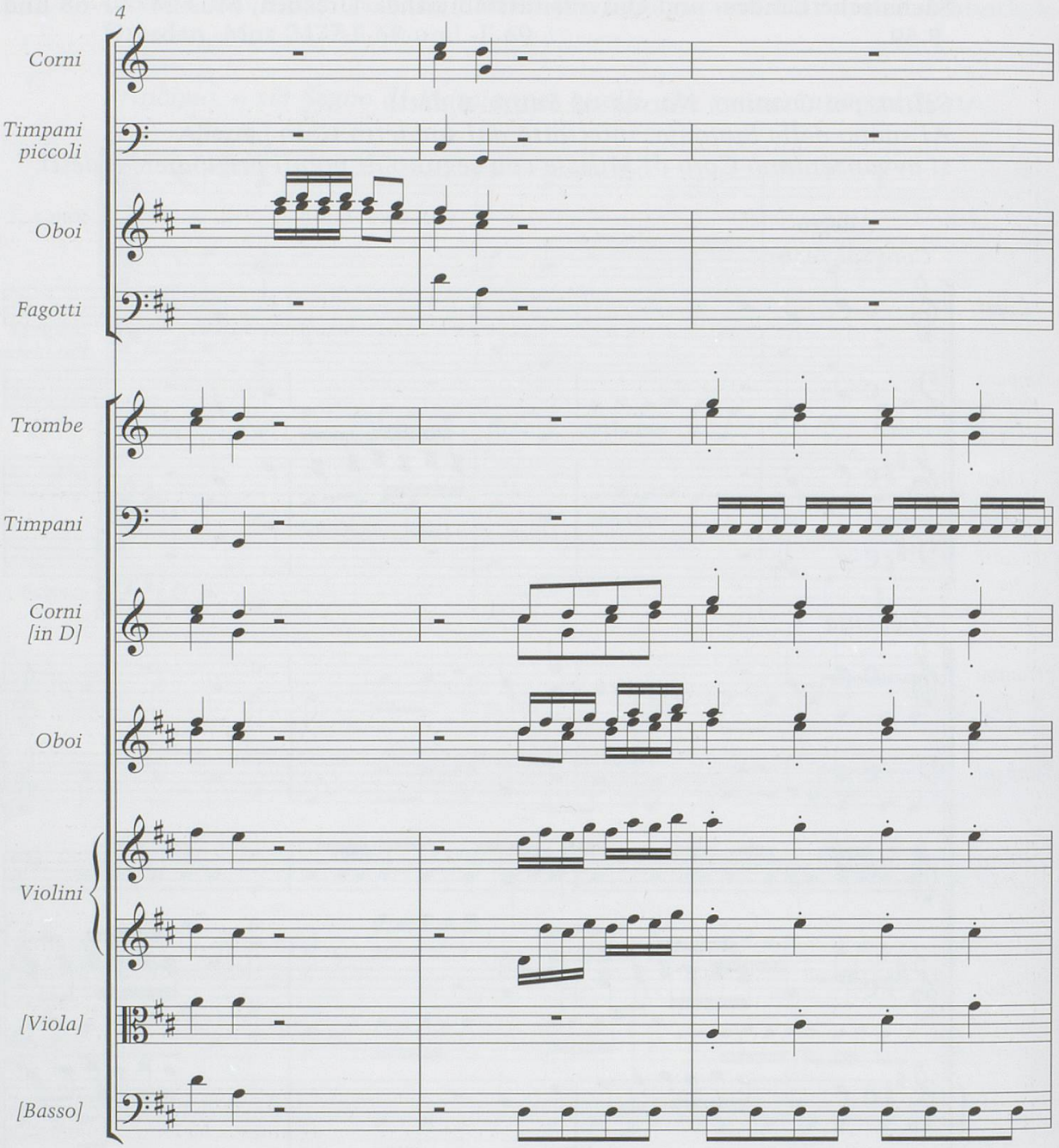
Principio, o sia Segno di Marcia, per quelli, che suoneranno sul Teatro.



Erst nach dem auf diesen Einwurf folgenden Rezitativabschnitt trifft der Zug tatsächlich ein und wird dadurch im Empfinden des Publikums länger und raumgreifender. Die eigentliche Auftrittsmusik ist ein Da-capo-Chor, in dem die Tugenden des Herrschers besungen werden. Seine dreiteilige Anlage mit kontrastierendem Mittelteil begrenzt den tatsächlichen Aufzug auf der Bühne zeitlich auf die Dauer des Stückes – es ist unwahrscheinlich, dass der ganze Chor wiederholt wurde, der an sich ja bereits aus einer Wiederholungsanlage besteht. Durch die Annäherung an die Arienform und die Textunterlegung erhält die Musik auch affektive Qualitäten, die blossen szenischen Auftrittsmusiken oft versagt bleibt (Bsp. 2).

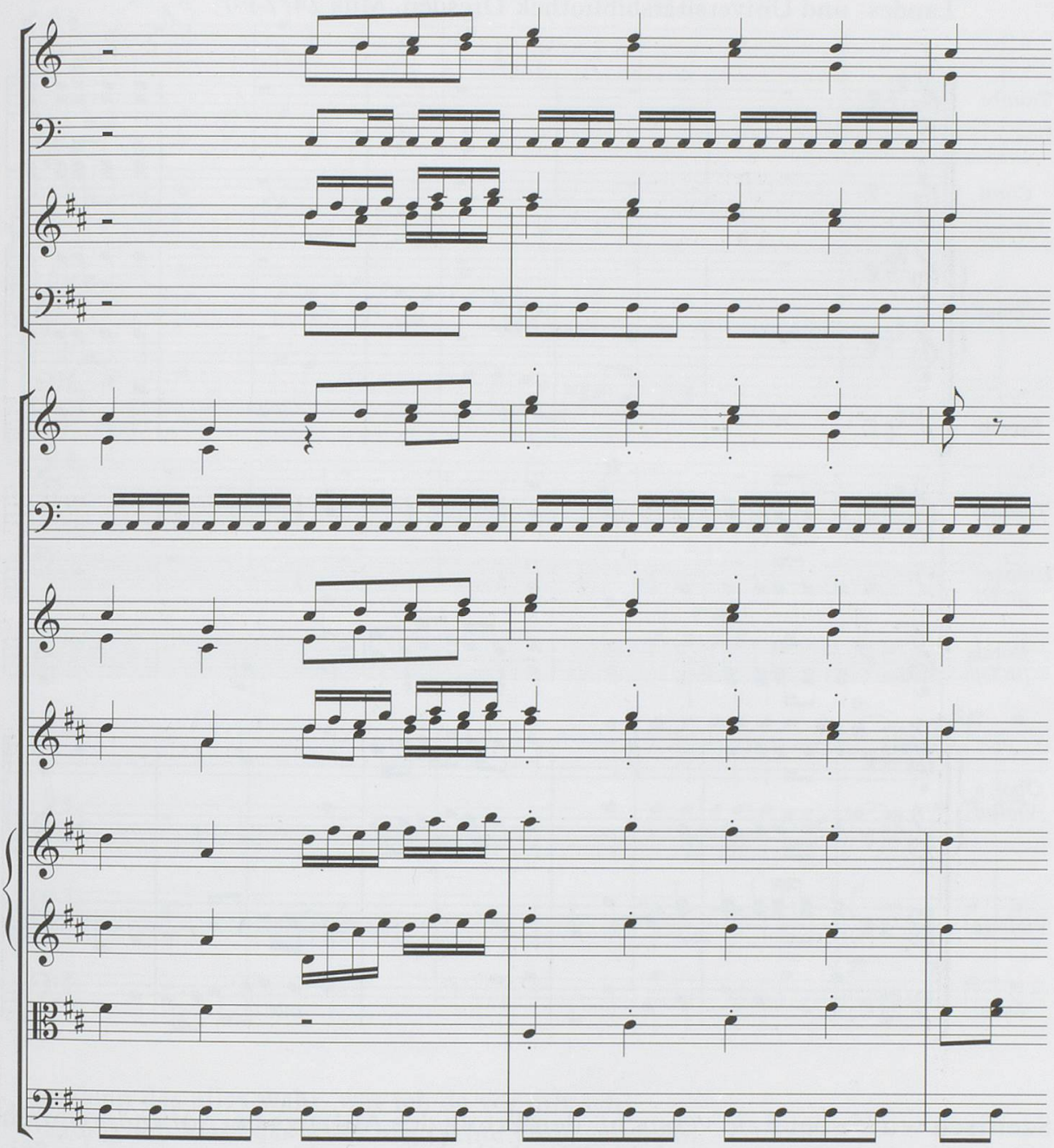
Bsp. 2: Johann Adolf Hasse, *Solimano*, Dresden, 1753, I.7, Triumphzug des Selim nach Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus 2477-F-68 und -F-69

Selim, poi Osmino, Narsea ed Emira, e detti.
Al suono della Sinfonia, interrotta dal suddetto Coro [,]
si avvanzeranno Coro di Milizie con seguito di nobili prigioniere e detti.

(Fortsetzung Bsp. 2)

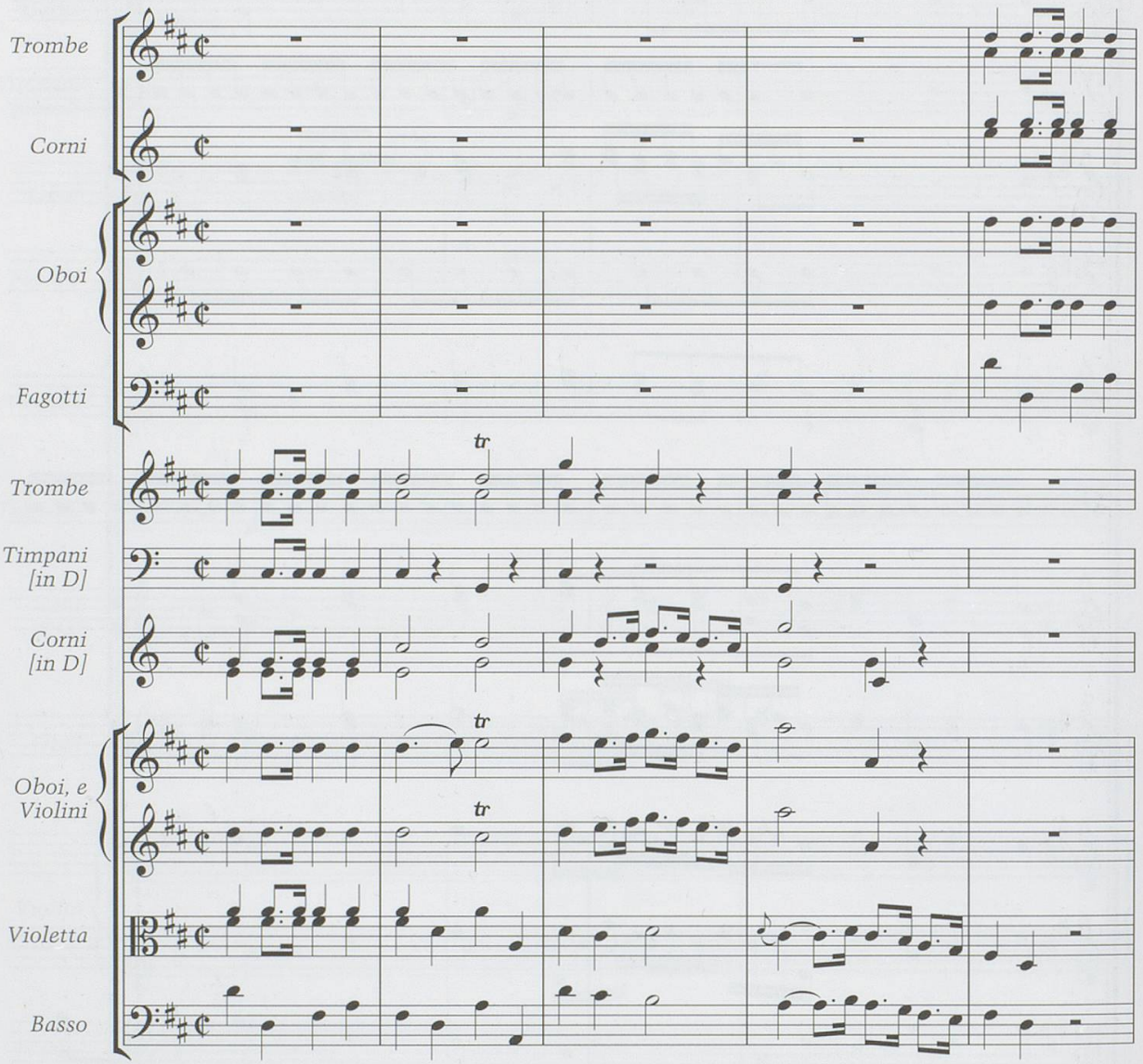


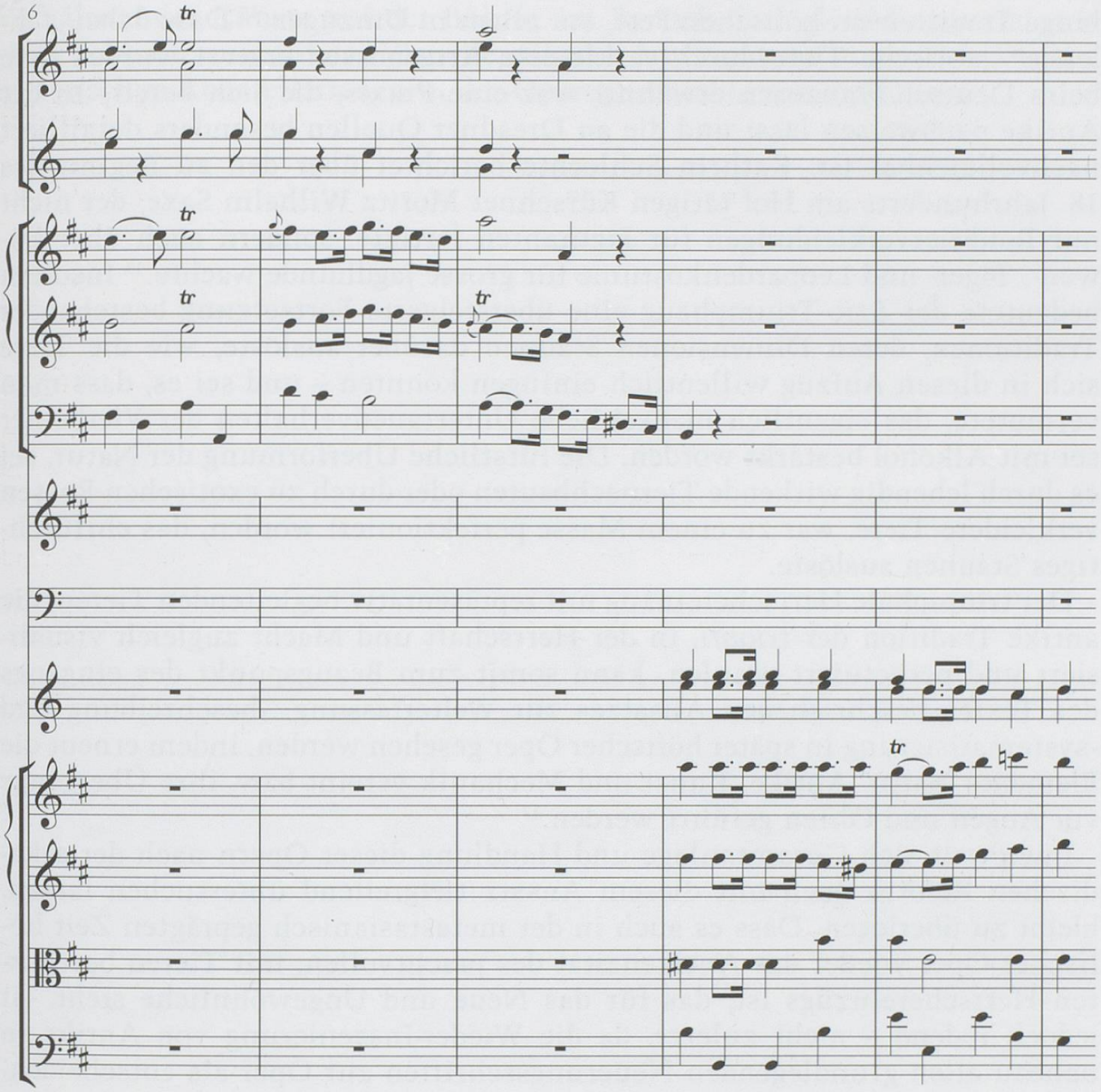
Die visuelle Prachtentfaltung ist demnach im Falle des *Solimano*-Triumphzugs kunstvoll musikalisch unterstützt. Zudem wird das Zaumzeug des Pferdes des Triumphators zum inhaltlichen Bedeutungsträger, der weit über die übliche Funktion disziplinierter Tierkörper in Bühnenaufzügen hinausweist.

Demgegenüber stellt die triumphale Heimkehr des römischen Feldherrn Ezio in Hasses gleichnamiger Dresdner Oper von 1755 trotz gesteigerter Länge und Anzahl der Tiere und Menschen in anderer Hinsicht eine Reduktion dar. Hier wird ein Instrumentalstück von ca. 1,5 Minuten Länge stetig wiederholt bis der Aufzug, der sich über 25 Minuten erstreckt haben soll, über die Bühne gegangen war (Bsp. 3).[43]



[43] Anja-Rosa Thöming, *Produktion und künstlerische Gestaltung bei Metastasios dramma per musica EZIO, dargestellt am Beispiel der Opernfassungen von Hasse (1730 und 1755), Händel (1732) und Graun (1755)*, masch., Dissertation Universität Rostock, 1999; Anja-Rosa Thöming, „Metastasios Ezio in den Opernfassungen von Johann Adolf Hasse", *Händel-Jahrbuch* 45 (1999), 165–172; Niels Niemann, „Hasse als Komponist für das Theater. Bemerkungen zum Inszenierungsstil und zur Schauspielkunst in der opera seria", in: Szymon Pączkowski und Alina Żórawska-Witkowska (Hgg.), *Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, Warschau 2002, 99–121; Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 39), 282–285.

Bsp.3: Johann Adolf Hasse, *Ezio*, Dresden, 1756, I.2, Einzug Ezios nach Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus 2477-F-7

Szenisch wurde bei *Ezio* versucht, den Erfolg des Aufzugs bei *Solimano* durch Masse zu übertrumpfen, und die Oper hält deswegen bis heute einen der Spitzenplätze bei der Auflistung von Prunkinszenierungen in Barockoper. Dass der Aufzug nach nur wenigen Minuten Rezitativ bereits zu Beginn der Oper einsetzt, noch bevor eine Handlungssituation etabliert ist, in der er sinngebend wirken könnte, unterstreicht die rein visuellen Qualitäten, die staunende Bewunderung auslösen sollten.

Der triumphale Einzug sollte – neben der aufwendigen Maschinerie, die einen Garten mit Wasserspielen auf offener Szene in eine Galerie verwandelte, neben den Balletten und einer Arie mit Oboenbegleitung – besonderes Erstaunen hervorrufen, wie es durch einen Text des „Deutsch-Franzosen", Johann Christian Trömer belegt ist. Er beschreibt einen Astronomen und Mathematiker, der zum ersten Mal in der Oper ist, als er *Ezio* in Dresden sieht:

Ist denn das alles wahr, was ich da vor mir seh?
Unmüglich kann das wohl mit rachte Ding geschehn,
Daß su viel Reuter koenn übers Thiatrum gehen,
Und och su veel Cameel und su veel Trampel-thier,
Die von die ander Thier die Masquerad agir,
Das iß ä Wunder=Werck und ä racht grußes Glücke,
Daß dos Thiatrum nich zerbrach in tausend Stücke.

Mein freund! Das mack, die Ferd sie kriegk erst bitter Wein,
Daß sie bey die Aufßugk ock ühblich manierlick seyn.[44]

[44] Deusch=Francos [Johann Christian Trömer], *Ehn Drey mal Friedrick=Fest wert Euthe celebrir*, Dresden 1756; vgl. auch den umfänglichen Aufführungsbericht Trömers zu *Ezio*, der bei Thöming, *Produktion* (wie Anm. 43), 224–235 in voller Länge wiedergegeben ist.

Der Auftritt von Tieren hatte in Dresden wie an vielen anderen Höfen eine lange Tradition im höfischen Fest, vor allem in Umzügen.[45] Dass dabei „fehlende" exotische Tiere durch verkleidete Artgenossen ersetzt wurden (wie beim Deutsch-Franzosen erwähnt), war eine Praxis, die sich bereits in der Antike nachweisen lässt und die an Dresdner Quellen besonders detailliert nachvollziehbar ist: Kathrin Schlechte berichtet über den zu Beginn des 18. Jahrhunderts am Hof tätigen Kürschner Moritz Wilhelm Saxe, der nicht nur Raubtierverkleidungen für Figuranten fertigte, sondern auch über Löwen-, Tiger- und Leopardenkostüme für grosse Jagdhunde wachte.[46] Insofern bedeutete der *Ezio*-Triumphzug eine übersteigerte Fortsetzung bestehender Traditionen, deren Dimensionen Staunen darüber auslöste, wie die Tiere sich in diesen Aufzug willentlich einfügen konnten – und sei es, dass man vermutete, das eigentlich menschliche Untertanenverhalten der Vierbeiner sei mit Alkohol bestärkt worden. Die fürstliche Überformung der Natur, sei es durch lebendig wirkende Tiernachbauten oder durch zu exotischen Rassen verkleidete Tiere, war zu einem Masse perfektioniert worden, das ehrfürchtiges Staunen auslöste.

Der triumphale Herrschereinzug mit repräsentativ begleitenden Tieren, die antike Tradition der *trionfi*, in der Herrschaft und Macht zugleich visualisiert und perpetuiert wurden, kann somit zum Bezugspunkt des eingangs des Textes beschriebenen Ansatzes zur Welterfassung, -beschreibung und -systematisierung in später höfischer Oper gesehen werden, indem erneut die Elemente Natur, Antike, Kunst und Mechanik vereint bzw. ihre Übergänge vor Augen und Ohren geführt werden.[47]

Inwieweit sich Gesamtanlage und Handlung dieser Opern nach der arkadischen Reform noch mit diesem Ansatz tiefgreifend untersuchen lassen, bleibt zu überlegen. Dass es auch in der metastasianisch geprägten Zeit höfischer Oper wieder das Antikenzitat des prachtvollen, mit Tieren bestückten Herrschereinzugs ist, das für das Neue und Ungewöhnliche steht, ist jedoch redend – nicht zuletzt, da die Wieder-Inszenierung von Antike in nahezu allen grundlegenden Neuerungsschriften zur Oper als entscheidender Motor und Impetus beschrieben wird. Diese Rolle von Antike als immer wieder genutzte Projektionsfläche für Neuorientierungen der Gattung war so dominierend, dass man lange Zeit die Augen vor den zeitgenössischen Impulsen verschloss, die auf Opern und ihre Konzeptionen einwirkten.[48]

[45] Eberhard Fähler, *Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1974, 86; Schnitzer, Hölscher, *Eine gute Figur* (wie Anm. 41), 164–165.

[46] Schlechte, „Bühnenkostüm, Fundus und Ausstattungspraxis" (wie Anm. 41), 50.

[47] Brattig, „Ludwig XIV." (wie Anm. 10), 269.

[48] vgl. hierzu beispielsweise Silke Leopold, „Die Anfänge von Oper und die Probleme der Gattung", *Journal of Seventeenth Century Music* 9 (2003), besonders Abschnitt 2, online eingesehen am 23.3.2012; und Sebastian Hauck, „*La finta pazza* in Paris", in diesem Band, 97–100.

Sie erklärt auch die immer wieder neu auftauchenden Diskussionen zum Verhältnis der Künste auf der Bühne, im Bereich Tier gleichbedeutend mit einer Fokussierung auf das Visuelle, die über Jahrhunderte in verschiedensten historischen Konstellationen in der Operngeschichte wiederkehrten.

LA FINTA PAZZA IN PARIS. ZUM VERHÄLTNIS VON COMMEDIA ALL'IMPROVVISO UND OPER

von Sebastian Hauck

> Sie haben es noch erlebt, wie die erste wälsche Operntruppe am Hof gastirte mit Strozzis La Finta Pazza, 1645 war das. Eine Revue, ein Cabaret, ein Variété ist das gewesen, ein Circus. [...] wie kindisch war jene erste Opéra in Frankreich, una pazzia italiana, so grauste es den Graubärten, der Himmel bewahre uns vor solcher ausländischer Nouveauté bei Hofe, kindisch und uncultivirt.[1]

Eine Untersuchung des historischen Phänomens Oper aus der Perspektive ihres Verhältnisses zur Commedia all'improvviso[2] wirft neue Fragestellungen auf, die das gemeinhin konzise Geschichtsbild hinterfragen, das Forschungen zur Oper allzu oft zugrunde lag. Unter den Prämissen eines entwicklungsgeschichtlichen Ansatzes wurden dabei neue Errungenschaften in künstlerischen Höchstleistungen und Innovationen gesehen. Besondere theaterhistorische Ereignisse wie die Aufführung von *La finta pazza* am 14. Dezember 1645 in Paris (oder die Florentiner Intermedien, die im Wechsel mit der Commedia all'improvviso *La pazzia di Isabella* der Gelosi-Truppe am 13. Mai 1589 aufgeführt wurden) zeigen überdeutlich, wie sehr im Status nascendi einer italienischen oder französischen Oper die Möglichkeit gegeben war, dem Publikum mehrere Theaterformen / Schauspielstile / Weltsichten und Weltbilder / anthropologische Konzepte etc. alternierend und als komplementär bzw. sich nicht als gegenseitig ausschliessend zu präsentieren.[3] Die interessantesten Überschneidungen bieten nicht diejenigen Momente, in denen Schauspieler Opern aufführten oder versuchten, eigene Libretti zu verfassen, sondern die seltenen Augenblicke, in denen am gleichen Abend, in derselben Darbietung beide Theaterformen gleichberechtigt nebeneinander existieren konnten – wie das bei der Aufführung von *La finta pazza* wohl der Fall war.

[1] Wolfgang Schlüter, *Anmut und Gnade*, Frankfurt a. M. 2007 (= Die Andere Bibliothek 265), 27.

[2] Der gängige Begriff ‚Commedia dell'Arte' ist aus historisierender Perspektive unbrauchbar. Zum ersten Mal wurde er von Carlo Goldoni in seinem Reformstück *Il teatro comico* (1750) abwertend für die zu überwindende Theaterkunst gebraucht, der er seine Reformvorstellungen als ‚Arte della Commedia' entgegenstellte. Zeitgenossen der italienischen Berufsschauspieler sprachen eher von Commedia all'improvviso, Commedia degli zanni, Commedia delle maschere, Commedia italiana, Commedia a soggetto, Commedia mercenaria, Commedia d'istrioni oder Commedia a braccio. Vgl. auch Stefan Hulfeld, „Schauspieltechniken der ‚commedia all'improviso'", *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31 (2007), 91–102.

[3] Vgl. Rudolf Münz, „Il cannocchiale per La finta pazza. Eine theaterhistorische Supermonade zur Bestimmung von Theatralitätsgefügen", in: Christel Weiler und Hans-Thies Lehmann (Hgg.), *Szenarien von Theater (und) Wissenschaft – Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin 2003 (= Theater der Zeit. Recherchen 15), 43–67.

Das Verhältnis von Commedia all'improvviso und Oper beschreibt Nino Pirotta in einem eingängigen Bild: Er vergleicht die Beziehung zweier unterschiedlicher, aber keineswegs einander ausschliessender Theaterformen mit zwei Ästen eines Baumes, die nicht in entgegengesetzte Richtungen wachsen, sondern miteinander verflochten sind, sich zeitweise trennen und dann wieder annähern.[4] Eine besonders intensive Phase solcher Annäherung beider Zweige lag in Italien etwa zwischen 1545 und 1650 vor. Auch wenn es „die Oper" – je nachdem, welcher der verschiedensten Thesen man folgen möchte – zwischen 1545 und wahlweise 1597, 1598, 1600, 1607 oder 1637 noch überhaupt nicht gab, so lassen sich auch für diesen Zeitraum Begegnungen zwischen höfischer Festkultur und der „Theater-Tradition des souveränen Schauspielers"[5] feststellen.

Auch die vermeintliche Geburt oder Erfindung der Oper fand in einem konkreten Kontext anderer Theaterformen statt. Vincenzo Galilei etwa nahm sich in seinem *Dialogo sopra la musica antica e moderna* (1581) bei der Frage der musikalischen Deklamation die Zanni der Commedia all'improvviso zum Vorbild.[6] Betrachtet man darüber hinaus, wer die sängerischen Fähigkeiten besass, der Kunstform Oper Leben einzuhauchen, so stösst man u. a. auch auf professionelle Schauspieler und – vor allem – Schauspielerinnen. Beispielsweise rettete die bekannte Schauspielkompanie der Fedeli bei der Mantuaner Fürstenhochzeit im Jahr 1608 die Aufführung von Claudio Monteverdis *Arianna*, indem die *Schauspielerin* Virginia Ramponi Andreini (Florinda) für die verstorbene *Sängerin* Caterina Martinelli einsprang und überwältigendes Lob erntete.[7]

Das Bild zweier relativ homogener Äste lässt sich aber bei näherer Betrachtung nicht aufrechterhalten. Der Theaterhistoriker Roberto Tessari spricht im Zusammenhang mit der Commedia all'improvviso von ihren „tre diversi volti" oder Erscheinungsformen.[8] Soziale Differenzierungen unterschieden zwischen *comici virtuosi*, die, in hohem Ansehen stehend, zum Teil in die höfische Festkultur integriert waren und in höchstem Mass protegiert wurden, und den *ciarlatani*, die auf Strassen und Plätzen ihre Phantasien und Waren feilboten. Theoretische Differenzierungen nahmen auf die Produktion und Durchführung bezogen Unterscheidungen in *professionisti* (*virtuosi* und *ciarlatani*) und *dilettanti* vor. Letztere waren gelehrte Laien und Akademiemitglieder, die mit Commedie ridicolose aufgeschriebene Komödien über die Commedia all'improvviso zur Aufführung brachten.

[4] Nino Pirrotta, „Commedia dell'arte and opera", *The Musical Quarterly* 41 (1955), 305.

[5] Gerda Baumbach, „Vorstellung zweier Welten und das Prinzip der Verkehrung. Die Tradition und Nestroy", in: William Edgar Yates (Hg.), *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift „Nestroyana"*, Wien 2006 (= Quodlibet 8), 71.

[6] Vgl. Paola Besutti, „L'identità nazionale in scena: il contributo degli attori e dei poeti alla nascita e alla prima affermazione dell'opera in musica", in: Gino Rizzo (Hg.), *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Bd. 1, Martina Franca 2001, 168.

[7] Vgl. Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Florenz 1999.

[8] Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. „Industria" e „arte giocosa" della civiltà barocca*, Florenz 1969, 41.

Definitionen von Oper wie die folgende verengen die Sicht und werden aus historischer Perspektive relativiert:

> der Begriff O[per lässt sich] differenzieren in: (a) das musikdramatische Werk, das in der Regel von einem Librettisten und einem Komponisten verantwortet wird, (b) die Aufführung eines musikdramatischen Werks, (c) die Institution, die Werke in Auftrag gibt und/oder zur Aufführung bringt, (d) die Gebäude, in denen die Aufführungen stattfinden[9].

Welche Oper ist da gemeint? Die in Florenz, Mantua, Rom, Venedig, London, Hamburg oder Paris? Clemens Risi überträgt eine auf poetisch-rhetorischen Prinzipien fussende, werkfixierte Definition des Theaterbegriffs, der seit den 1970er Jahren einer Revision unterzogen wurde,[10] auf das Feld Oper und klammert somit besonders Forschungen im historisch-dynamischen Kontext aus. Gerade das *Verhältnis* von Commedia all'improvviso und Oper muss in dieser Definition unberücksichtigt bleiben, was eine Kontextualisierung im Umfeld verschiedener Theaterformen erschwert und nahezu unmöglich macht.

Dagegen böte es sich an, von einem Herausbildungs*prozess* der Oper zu sprechen, der selbstverständlich Kontakte zu anderen Theaterformen nicht ausschloss, da Oper gerade nicht in einen ‚luftleeren Raum' hineingeboren wurde. In diesem Aushandlungszeitraum bestand für die *comici virtuosi* die Frage darin, inwiefern auch sie das neue Phänomen ihrem Repertoire hinzufügen konnten, das, historisierend betrachtet, unterschiedlichste Bezeichnungen erhielt – Favola in musica, Favola pastorale, Dramma musicale, Commedia per musica –, aber noch nicht Oper. Berufsschauspieler beherrschten quasi die gesamte theatrale Produktion ihrer Zeit, die von der Darbietung ihrer eigenen Improvisationskomödien über literarische Komödien, Tragödien und Pastoralen bis hin zu Intermedien (in der Bandbreite von den prunkvoll-höfischen Veranstaltungen bis zu den Unterhaltungen zwischen den Gängen eines Banketts wie akrobatischen Einlagen, Lazzi oder Burle) reichte. Am Ende dieser Periode steht als eindeutiges Ergebnis eine professionelle Spezialisierung. Im Grossherzogtum Toskana bildete den Anfangspunkt dieser Entwicklung die Eröffnung eines in Siena errichteten Theaterbaus (1647), der nach dem Vorbild des in Venedig befindlichen Teatro Novissimo nur für Opernaufführungen vorgesehen war. 1645 wurde die Oper *La finta pazza* noch im Teatro di Baldracca in Florenz gezeigt, das den professionellen *comici* vorbehalten war.[11]

[9] Clemens Risi, „Oper", in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hgg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart etc. 2005, 229.

[10] Vgl. Corinna Kirschstein, *Theater/Wissenschaft/Historiographie. Zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*, Leipzig 2009 (= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 1).

[11] Vgl. Nicola Michelassi, „La Finta Pazza a Firenze. Commedie ‚Spagnole' e ‚Veneziane' nel Teatro di Baldracca (1641–1655)", *Studi Secenteschi* 41 (2000), 313–353.

I.

> Der Mensch will immer gern Jahr und Tag wissen, wann ein Kindlein zur Welt geboren ist, und thut wohl daran, denn es ist schön, Geburtstage zu feiern, die mit Schmauß und Spiel von jeher im besten Einverständnisse standen und noch stehen. [...] Steht das mit Menschen, sogar bis auf den recht eigentlich genauen Anfang christlicher Aera so, wie sollte es wohl mit Erfindungen des Menschen anders stehen?[12]

Gottfried Wilhelm Fink, ab 1841 als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Leipziger Universität tätig, formuliert schon 1838 den für einen Gelehrten des 19. Jahrhunderts verständlichen Wunsch, einen Ursprung, einen Anfang oder ein Geburtsdatum für die Oper zu bestimmen. Auch wenn gerade Fink sich im Weiteren nicht auf einfache Antworten einlässt, hat doch die Suche nach den Anfängen des Phänomens Oper in der historischen Rückschau dazu geführt, allzu einfache Antworten zu formulieren. Für Oper in Florenz gilt dies in gleichem Mass wie für Oper in Paris: „Die angebliche Geburtsstunde der Oper in Frankreich im Jahre 1645 ist ein Mythos“[13], stellt Michael Klaper fest. Andere waren sich einig, dass 1673 mit der Tragédie en musique *Cadmus et Hermione* von Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault „recht eigentlich die Geburtsstunde der französischen Oper“[14] schlug, während häufig mit der Setzung eines absoluten Anfangs gleichsam alle zuvor unternommenen Anläufe oder Experimente, eine französische Oper zu schaffen bzw. Oper in Paris zu etablieren, zu nichtigen Vorläufern degradiert wurden. So beispielsweise die Projekte Pierre Perrins, der sich 1659, also schon eine Dekade vor der auf sein Betreiben hin veranlassten institutionellen Gründung der Académie d'Opéra (1669), mit der *Pastorale d'Issy* an einer „première Comédie Françoise en Musique“ versucht hatte und dem Lully 1672 auf Betreiben Colberts das Privilège Royal abkaufte. Als Vorläufer galten ausserdem das Ballet de cour, das Comédie-ballet (oder besser: das Tragédie-ballet, wie es 1671 mit *Psyché* versucht wurde) oder die Maschinenstücke, wie sie bis 1662 am Théâtre du Marais gezeigt wurden, darunter Pierre Corneilles Tragédie *avec* musique *Andromède* (1650) mit den Dekorationen von Giacomo Torelli.

Ausgeblendet werden dabei auch die Annäherungen unterschiedlicher Theaterformen und -sphären, wie die der Comédie italienne und der höfischen Fest- und Spektakelkultur. Das *Ballet des muses* (1666), „un ballet plum-pudding“[15], vereinte unter Mitwirkung des Königs unterschiedlichste Theaterformen: „On y met de la pastorale, de la comédie, de la *Commedia dell'Arte*, de la pantomime, de la mascarade.“[16] In der neunten Entrée, die der Muse Polyhymnia

[12] Gottfried Wilhelm Fink, *Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst*, Leipzig 1838, 15–16.

[13] Michael Klaper, „Der Beginn der Operngeschichte in Paris? Anmerkungen zu *La finta pazza* (1645)“, in: Laurine Quetin und Albert Gier (Hgg.), *Le livret en question*, Tours 2007, 91.

[14] Anna Amalie Abert, *Geschichte der Oper*, Kassel 1994, 149.

[15] Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris 1992, 329.

[16] Beaussant, *Lully* (wie Anm. 15), 329, Hervorhebungen im Original.

gewidmet war, trafen griechische Philosophen und römische Redner aufeinander. Die Philosophen wurden von den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne Montfleury, Brécourt und Raymond Poisson gespielt, die sonst in rhetorischem Stil die grossen französischen Tragödien deklamierten, die Redner dagegen von den italienischen Schauspielern, namentlich vom berühmten Arlequin Domenico Biancolelli, von Tiberio Fiorilli (Scaramouche) und Giacinto Bendicelli (Valerio), „ausquels on a laissé la liberté de composer leur rooles".[17]

Spätestens seit 1643 hatte Jules Mazarin versucht, eine italienische Operntruppe nach Paris zu holen und somit nach der Commedia all'improvviso oder Comédie italienne eine weitere italienische Theaterform in Frankreich zu etablieren. Wie sehr sich Oper als Repräsentationsinstrument eignete, hatte er zwischen 1632 und 1634 in Diensten des Kardinal Antonio Barberini erfahren. Dem Neffen des als Papst Urban VIII. regierenden Maffeo Barberini diente er als eine Art Intendant der im Palazzo der Familie seit 1632 aufgeführten Opern.

In Rom waren unter dem Pontifikat Urbans VIII. Kunst und Kultur zu einer neuen Blüte gekommen. Der Papst hatte erkannt, dass es, besonders im Kontext der Gegenreformation, von grossem Nutzen sein konnte, sich bildender Kunst oder des Theaters als eines Repräsentations- und Herrschaftsinstrumentes zu bedienen. Das römische Opernmodell war Teil dieses Anspruchs, wofür Stefano Landis *Il Sant'Alessio* exemplarisch steht. Für die Wiederaufnahmen dieser Oper zeichnete in den Jahren 1633 und 1634 Jules Mazarin verantwortlich. Im Prolog wurde ein römisches Sozialprogramm entfaltet, welches das christliche Rom als eine Vollendung des antiken heidnischen begriff. Im eigentlichen Stück nach der Vita des Heiligen Alexius wurden dann christliche Werte wie ein von Verzicht geprägtes Leben, die Geringachtung des irdischen Daseins und die Hinwendung auf das himmlische gefeiert. Ein aus klerikaler Sicht als ‚Störfaktor' empfundenes Element war der römische Karneval, den der Klerus einerseits mit Reglementierungen, die sich gegen die rituelle Gewalt und allgemeine Ausschweifung richteten, einzuschränken suchte (man denke nur an die Maskenverbote). Andererseits unternahm der Klerus mit der eigenen theatralen Prachtentfaltung in religiösen Zeremonien oder durch Opernaufführungen den Versuch, ein Gegengewicht zu etablieren.[18]

Als erster Minister Frankreichs strebte Mazarin danach, dieser römischen Prägung folgend aus Paris „une sorte de greffe tardive de la Rome d'Urbain VIII et des Barberini"[19] zu machen. Dazu gehörte auch, zahlreiche Musiker und

[17] Isaac de Benserade, *Ballet des muses. Dansé par sa Majesté à son Chasteau de S. Germain en Laye le 2. Decembre 1666*, Paris 1666, 33.

[18] Zum römischen Theatergefüge siehe Sebastian Hauck, „Gian Lorenzo Bernini zwischen den zwei Theatern. Eine Monade aus dem barocken Rom", in: Gerda Baumbach (Hg.), *Auf dem Weg nach Pomperlörel. Kritik „des" Theaters. Aufsätze*, Leipzig 2010 (= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 2), 187–230. Sowie ders., „*Comica del cielo* und *Comica virtuosa*. Die Konversion der heiligen Magdalena als Legitimation von Schauspielkunst", in: Elisabeth Oy-Marra, Ricarda Matheus und Klaus Pietschmann (Hgg.), *Barocke Bekehrungen. Konversionsszenarien im Rom der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2012 (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften 7), im Druck.

[19] Beaussant, *Lully* (wie Anm. 15), 46.

römische Künstler, darunter Gian Lorenzo Bernini, nach Paris zu ‚importieren'. Der Tod Urbans VIII. im Jahr 1644 und die Flucht seiner Neffen nach Paris schnitten Mazarins gute Beziehungen nach Rom zunächst ab. Diese Gelegenheit nutzten die Vertreter der Comédie italienne und ergriffen die Initiative, mit *La finta pazza* eine venezianische Oper aufzuführen – und wahrscheinlich richteten sich die Italiener mit dieser Unternehmung auch gegen Mazarins Pläne, in Paris ein Theatergefüge römischer Prägung zu etablieren.

Seit dem 13. Juni 1644 war eine italienische Truppe in Paris präsent.[20] Zu ihr gehörten Tiberio Fiorilli, der bekannte Scaramouche, und seine Frau Lorenza Elisabetta del Campo, die die Dienerin Marinette spielte. Hinzu kamen noch der erste Zanni Fulvio Baroncini (Brighella) und der zweite Zanni Domenico Locatelli (Trivellino) sowie die Innamorate Brigida Fedele Romagnesi (Aurelia) und Luisa Gabrielli (Lucilla).[21] Weil Baroncini und die Romagnesi nach Italien zurückkehrten, richteten die übrigen Schauspieler eine Bittschrift an die Königin, für die beiden abgereisten Schauspieler Ersatz am Hof von Parma zu finden. Da sie ein Spektakel nach Art einer venezianischen Festa teatrale planten („une de ces pièces qui, à Venise, balançaient la vogue des opéras et en lesquelles la musique, la danse, les machineries et les décorations tenaient une place considérable"[22]), forderten sie ebenfalls noch einen Ballettmeister und einen Theatralarchitekten an. Anna von Österreich schrieb am 12. März 1645 an ihren Vetter Odoardo Farnese nach Parma, der daraufhin die Schauspieler Carlo Cantù (der Zanni Buffetto), Giulia Gabrielli (detta Diana) und deren Mann Pietro Paolo Leoni sowie den Ballettmeister Giovan Battista Balbi, Tasquino genannt, und den bekannten venezianischen Theatralarchitekten Giacomo Torelli nach Paris entsandte. Beide, Balbi für die Ballett-Intermedien und Torelli für die Dekorationen, waren schon bei der Uraufführung von *La finta pazza* am Teatro Novissimo in Venedig (1641) massgeblich beteiligt gewesen.

Für sie erwies sich die Zusammenarbeit mit den Comédiens anfänglich als ausserordentlich schwierig, was offensichtlich auf einem Missverständnis beruhte. Torelli war davon ausgegangen, in Diensten der Königin zu stehen, da diese die Anfrage an Odoardo Farnese formuliert hatte. Als er in Paris erfuhr, dass er eigentlich für einfache Schauspieler zu arbeiten hatte und dazu noch (schlecht) bezahlt war, beklagte er sich am 11. Juni 1645 in einem Brief an den Sekretär des Herzogs, dies sei ihm in seinem Ansehen abträglich. Seine Befürchtungen, mit dem übel beleumundeten Berufsstand professioneller Schauspieler die eigene Reputation zu gefährden, scheinen berechtigt gewesen zu sein, denn er schreibt, Francesco Manelli habe ihn und Balbi in Venedig

[20] Zur Präsenz der Italiener in Paris vgl. Stefan Hulfeld, „Paris 1697/1716. Neue Szenen des alten ‚Théâtre italien'", in: Friedemann Kreuder, Stefan Hulfeld und Andreas Kotte (Hgg.), *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, Mainz 2007 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 36), 89–114.

[21] Sergio Monaldini, „Opera vs. Commedia dell'Arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi", in: Francesco Milesi (Hg.), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano 2000, 176 bzw. 178.

[22] Henri Prunières, *L'Opéra en France avant Lulli*, Paris 1913, 67.

schon öffentlich angeprangert. Der Streit wurde letzten Endes durch die Königin persönlich entschieden. Torelli fügte sich und arbeitete, finanziell nun grosszügig an den Einnahmen beteiligt, mit den Schauspielern zusammen. Die Premiere von *La Finta pazza* im Dezember 1645 wurde ein beachtlicher Erfolg, von dem nicht zuletzt Torelli und Balbi profitieren sollten.

Augenscheinlich gelang es den Italienern jedoch nicht, mit *La finta pazza* eine hybride Mischform aus so unterschiedlichen Theaterformen wie Commedia all'improvviso und Oper in Paris zu etablieren. Obwohl noch 1647 der Schauspieler Giovan Battista Andreini sein Stück *La Ferinda* (1622) als Teil einer „offensiva teatrale" Mazarin widmete,[23] war es diesem schon im Februar 1646 gelungen, mit *Egisto* wahrscheinlich nicht Francesco Cavallis Oper, sondern die römische Oper *L'Egisto ovvero Chi soffre speri* von Giulio Rospigliosi aufzuführen und so sein ursprüngliches Vorhaben zu verwirklichen.[24] Am 2. März 1647 wurde dann im Palais Royal die Tragicommedia per musica *L'Orfeo* des *römischen* Komponisten Luigi Rossi und des *römischen* Librettisten Francesco Buti erstmals gezeigt.

Welcher Art das Spektakel gewesen sein könnte, das die italienischen Schauspieler mit *La finta pazza* zeigten, lässt sich im Nachhinein nur schwer bestimmen. Eine ungefähre Ahnung vermittelt eine 1645 in Paris erschienene Schrift mit dem Titel *Feste Theatrali per La finta pazza*, die neben den bekannten Stichen von Torellis Dekorationen auch eine Beschreibung der Aufführung von dem Schauspieler Giulio Cesare Bianchi/Blanqui enthält. In der französischen Übersetzung unter dem Titel *Explication des décorations du théâtre et les argumens de la pièce* heißt es: „Ayant esté particulièrement fauorisé des Seigneurs Comédiens Italiens pour ouyr, voir & essayer la *Folle Svpposée* qu'ils doiuent representer dans le Petit Bourbon, une partie en Musique & l'autre à l'ordinaire."[25] Teilweise gesprochen und teilweise gesungen führten die Italiener *La finta pazza* auf. Aus dem Druck, den Blanqui mit Auszügen aus dem Libretto angereichert hatte, geht eindeutig hervor, welche Szenen gesungen und welche gesprochen wurden. Giulia Gabrielli sang die Partie der Göttin Thetis, Luisa

[23] Vgl. Silvia Carandini, „*La Ferinda* di Giovan Battista Andreini. Strategie musicali di un comico dell'Arte", in: Alessandro Lattanzi und Paologiovanni Maione (Hgg.), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Neapel 2003, 118. Im Vorwort hatte Andreini geschrieben: „Alhor, che per mia felice fortuna in Fiorenza, & in Mantova fui spettator d'Opere recitative e musicali, vidi l'Orfeo, l'Arianna, la Silla, la Dafne, la Cerere, la Psiche, cose in vero meravigliosissime; non solo per l'eccelenza de' fortunati Cigni che le cantàrono gloriose, come per la rarità de' Musici canori e armoniose, & angeliche le resero. Ond'io invaghitomi di così maravigliosi Spettacoli, conobbi forse non sarebbe stata cosa spiacente, chi havesse composto un picciol nodo di commedietta in così fatto genere." Zit. nach Paola Besutti, „Da *L'Arianna* a *La Ferinda*. Giovan Battista Andreini e la ‚comedia musicale all'improviso'", *Musica Disciplina* 49 (1995), 275.

[24] Barbara Nestola, „*L'Egisto* fantasma di Cavalli. Nuova luce sulla rappresentazione parigina dell'*Egisto ovvero Chi soffre speri* di Mazzocchi e Marazzoli (1646)", *Recercare* 19 (2007), 125–146.

[25] Zit. nach Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643–1672*, Paris 1967, 197.

Gabrielli Locatelli die Flora, die Sängerin (?) Margarita Bertolotti die Aurora, während im Falle der weiteren Partien nur Spekulationen angestellt werden können. Ob den Schauspielern dabei Raum für ihre Lazzi, Burle oder die „jeux de théâtre" (Luigi Riccoboni) eingeräumt wurde, bleibt im Verborgenen.

Ein Stück aus dem Jahr 1658 weist gleichsam indirekt darauf hin, wie eine solche Umsetzung konkret ausgesehen haben könnte. Die „Troupe Italienne" führte *La Rosaure, impératrice de Constantinople* auf „avec des plus agréables & magnifiques vers, musique, décorations, changemens de théatre & machines: entremêlée entre chaque acte, de ballets d'admirable invention"[26]; ein Stück, in dem gleichberechtigt nebeneinander nahezu alle wesentlichen Elemente des Pariser Theaters agierten: die Maschinen Torellis, die Arien der Kaiserin Rosaura nach der Musik eines (unbekannten) Komponisten, die Ballette am Ende jedes Aktes, die Deklamationen literarischer Verse – sowie die Lazzi des Schauspielers Tiberio Fiorilli dit Scaramouche: Obwohl er einen Tisch mit feinsten Speisen vor sich hat, gelingt es ihm mit den verschiedensten Tricks und Kniffen nicht, auch nur einen Bissen zu verspeisen.

> Scaramouche, que la faim pressoit, ne peut retenir les plaintes qu'il en fait à son maître: mais à peine lui a-t-il fait entendre les foibles accents, qu'il voit paroître une grande table qu'invisiblement est découverte, & paroît pleine de toutes sortes de mets, sans qu'il voye qui l'ait préparée, & qui y doit servir. Scaramouche, sans cérémonie, s'approche de la table, convié par son maître, & se mettant en devoir de se rassasier, desdites viandes; il en est empêché par tant d'accidens ridicules qui surviennent, & par des tromperies invisibles, ensorte qu'en lui, la colére et la faim également augmentent. La table est enlevée, Scaramouche la suit, au désespoir de n'avoir point mangé.[27]

Ob dieser Freiraum auch dem Zanni Buffetto (Carlo Cantù) in *La Finta pazza* – vielleicht in der kommentierenden Partie des Eunuchen, quasi als „Mittler zwischen dem Sollzustand des Helden und dem Istzustand des Menschen"[28] – zur Verfügung stand? Waren die Improvisationen, Lazzi, das leibbetonte Spiel der Italiener Teil der Aufführung? Zumindest wurden Cantù hoch entwickelte musikalische Fähigkeiten bescheinigt, wie auch aufgrund eines Stiches von Stefano della Bella nachzuweisen ist, auf dem Cantù in seiner Maske als Buffetto ein Instrument spielend abgebildet ist.[29] Auf dem Boden im Vordergrund liegen mehrere Musikinstrumente, darunter eine Flöte, eine Geige und ein einem Dudelsack ähnliches Instrument, während der Hintergrund einen zweiten Buffetto zeigt, der sich in Giacomo Torellis Dekoration aus dem ersten Akt,

[26] Das Argumento, die Inhaltsangabe, ist abgedruckt in François und Claude Parfaict, *Histoire de l'ancien théatre italien*, Paris 1753, 39–51.

[27] Parfaict, *Histoire* (wie Anm. 26), 45–46.

[28] Anke Charton, „‚Ich wollt', ich wär' ein Mädchen!' Genderverkehrung in der Oper zwischen Strukturfigur und Travestie", in: Hilde Haider-Pregler (Hg.), *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*, Wien 2006 (= Maske und Kothurn 51,4), 392–400, hier 396.

[29] Pierre-Louis Duchartre, *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*, New York 1966, 163.

die den Hafen von Skyros darstellen sollte, zu bewegen scheint. Der Prospekt zeigte nicht die Insel aus der Antike, sondern Paris, genauer den Pont Neuf und die Ile de la Cité. Dort sind die Reiterstatue Heinrichs IV. zu erkennen und – ganz im Hintergrund – die Türme von Notre-Dame.

II.

Am Beispiel von *La finta pazza* lässt sich noch ein weiterer Aspekt des Verhältnisses von Commedia all'improvviso und Oper erschliessen: Bei der ersten Aufführung 1641 in Venedig ist sie zwar nicht die erste Oper, die den Wahnsinn schon im Titel führt, sie wird in dieser Hinsicht aber wegen ihres grossen Erfolges insofern modellbildend, als die Wahnsinnsszene der Deidamia zu einem konstituierenden Element der venezianischen Oper avancierte. Unmittelbar danach arbeiteten z. B. Francesco Cavalli in *La Didone* (1641) und *L'Egisto* (1643) und Benedetto Ferrari in *La ninfa avara* (1641) ähnliche Episoden ein. Woher aber der Wahnsinn kam, lässt sich leicht beantworten – aus der Commedia all'improvviso, in der Wahnsinnsszenen zum festen Repertoire gehörten, wie die folgenden Beispiele belegen: Die Schauspielerin Giulia Gabrielli, die in Paris an der Darbietung von *La finta pazza* beteiligt war, stammte aus einer Schauspieler-Familie: Francesco Gabrielli, der als Zanni Scapino Berühmtheit erlangte, hatte am 9. November 1618 sehr zum Gefallen der Zuschauer im Florentiner Teatro di Baldracca sein Bravourstück *La pazzia di Scapino* gezeigt. Vom ebenfalls bei *La finta pazza* beteiligten Carlo Cantù (Buffetto) sind solche Wahnsinnsszenen in einer Sammlung von Spieltexten mit dem Titel *Ciro Monarca dell'opere regie* überliefert. In *Li quattro pazzi* (Nr. 37) werden im Laufe eines geschickten Verwirrspiels beide Paare, die Innamorati Leonora/Aurelio und ihre Diener Olivetta/Buffetto, wahnsinnig: In ihren anschliessenden Einzelauftritten präsentieren sie ihre „Spropositi", d.h. chaotisierende leibliche Gestikulationen und sprachlich Widersinniges:

> Leonora (fa' suoi spropositi, e via). *In questo*
> Aurelio (fa' suoi propositi, e via). *In questo*
> Olivetta (suoi spropositi, Dottore la segue). *In questo*
> Magnifico (sopra la pazzia di Buffetto). *In questo*
> Buffetto (suoi spropositi e via tutti per pigliarlo).
> Angela (lamentandosi del Prencipe). *In questo*
> Dottore (li narra, come Leonora, Aurelio, Olivetta, Buffetto sono pazzi, la consola et entrano).
> Pazzi (tutti quattro fanno il ballo, cascando in terra, e s'addormentano).[30]

Dass sich der Librettist Giulio Strozzi – die Musik stammte von Francesco Sacrati – diese Bravourstücke der professionellen Schauspieler zum Vorbild genommen hatte, legen zwei Überlegungen nahe.

[30] Anton Giulio Bragaglia (Hg.), *Commedia dell'Arte. Canovacci della gloriosa Commedia dell' Arte italiana*, Turin 1943, 79.

Erstens: Folgt man den Quellen, die Lorenzo Bianconi als Vorbilder für das Libretto bestimmt, die *Fabulae* des Gaius Julius Hyginus (2. Jh. n. Chr.) sowie Publius Papinius Statius' Epos *Achilleis* (um 95 n. Chr.), so wird man feststellen, dass Wahnsinn mit keiner Silbe erwähnt wird. Die *Fabulae* beschreiben im Wesentlichen die Handlung der Oper: Achill versteckt sich auf Anraten seiner Mutter Thetis auf der Insel Skyros vor dem prophezeiten Tod im Trojanischen Krieg, als eine der Königstöchter verkleidet. Dort verliebt er sich in Deidamia, die Tochter des Königs Lykomedes, und zeugt ein Kind mit ihr. Odysseus, der auf die Insel kommt, um Achill nach Troja zu bringen, entlarvt dessen Verkleidung durch eine List und überzeugt Achill, ihm die Unterstützung seiner Krieger, der Myrmidonen, zu gewähren.[31] Selbst Deidamias Rede an den scheidenden Achill mutet in Statius' Epos eher wie ein Lamento denn wie ein Wahnsinnsausbruch an.[32]

Zweitens: In seinem Vorwort zu der bereits erwähnten Oper *L'Egisto* von Francesco Cavalli wirbt der Librettist Giovanni Faustini um das Wohlwollen des Lesers:

> Se tù sei Critico, non detestare la pazzia del mio Egisto, come imitatione d'un'attione da te veduta altre volte calcare le Scene, *trasportata dal Comico nel Dramatico Musicale*, perché le preghiere autorevoli di personaggio grande mi hanno violentato a inserirla nell'opera, per sodisfare al Genio di chi l'hà da rappresentare.[33]

Ellen Rosands Anmerkung, dass Giovanni Faustino mit „Comico" die Commedia dell'Arte oder all'improvviso meinte („i. e., commedia dell'arte"[34]), erweist sich bei einem genaueren Vergleich der entsprechenden Wahnsinnsszenen, zwischen dem „Comico" und dem „Dramatico Musicale", mehr als gerechtfertigt.

Als Achills Aufbruch nach Troja bevorsteht und er droht, Deidamia und ihren Sohn zu verlassen, greift sie in *La finta pazza* zu einer List: Sie gibt vor, wahnsinnig zu sein und erfährt in ihrem Wahn zahlreiche Verwandlungen. Sie spricht als Soldat (1) und Helena von Troja (2), sie ändert ihr Geschlecht, wird zu einem Mann, einer Frau, gibt sich dann verzweifelt wie eine verlassene Geliebte (3), tritt aus der Rolle und reflektiert die Umstände der Aufführung wie die Bühnendekorationen und den Gesang (4), um sich schliesslich als Jäger zu gebärden (5). Ihre Stimmungen schwanken zwischen Wut, Verzweiflung, Kampfeslust und Ironie.[35]

[31] Herbert Iennings Rose (Hg.), *Hygini Fabulae*, Leyden 1957, 70.

[32] Vgl. Stace, *Achilléide*, hg. und übs. von Jean Méheust, Paris 1971, 48–49.

[33] Zit. nach Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley 1991, 422 (App. 31a), Hervorhebungen S. H..

[34] Rosand, *Opera* (wie Anm. 33), 171.

[35] Dieses Verfahren fand u. a. auch in Cavallis *L'Egisto* Anwendung. Vgl. Paolo Fabbri, „On the Origins of an Operatic Topos: the Mad-Scene", in: Iain Fenlon und Tim Carter (Hgg.), *Con che soavità. Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580–1740*, Oxford 1995, 157–195. Noch in *La finta giardiniera* (1775) singen die wahnsinnigen Sandrina und Belfiore: „Mio Tirsi, deh senti le dolce sirene, [...] / Ascolta, mia Clori, la lira d'Orfeo", Wolfgang Amadeus Mozart, *La finta giardiniera. Textbuch Italienisch/Deutsch*, Kassel 1979, 166, II.16.

[1] Gverrieri, all'armi, all'armi;
All'armi, dico, all'armi,
Oue stolti fuggite? [...]
[2] Elena bella io sono,
Tù Paride Troiano,
Sù rapiscimi, sù, Ladro melenso,
Stendi, stendi la mano. [...]
[3] Son forzata; o vicini,
Il mio honor è perduto;
Aiuto, amici, aiuto. [...]
[4] Che melodie son queste?
Ditemi? che Nouissimi Teatri,
Che numerose scene
S'apparecchiano in Sciro? [...]
[5] Alla caccia, alla caccia, al monte, al bosco,
Atheon, Atheon,
La Lepre se ne và: [...][36]

Den Librettisten Strozzi muss dieses Thema über beinahe fünfzehn Jahre beschäftigt haben, denn als Claudio Monteverdi, der mit ihm schon seit 1622 bekannt gewesen sein könnte, 1627 aus Mantua den Auftrag erhielt, ein Musikstück für Herzog Vincenzo zu komponieren, schlägt er dessen Majordomus u. a. *Licori finta pazza innamorata d'Aminta*, ein Libretto von Giulio Strozzi vor. Als Monteverdi dies am 7. Mai nach Mantua schreibt, fügt er dem Brief „un rottolino", ein kleines Päckchen, mit den zu begutachtenden Libretti bei, nicht ohne sich zu einem Kommentar verpflichtet zu fühlen, in dem er darauf hinweist, Strozzi wünsche sich sehnlich, seine Worte in Monteverdis Noten gekleidet zu sehen. Auch er selbst halte *Licori* für ein vollkommen zur Vertonung geeignetes Werk. Ob Monteverdi die ganze, heute verlorene Oper nun komponierte oder nicht,[37] im Hinblick auf die spätere Umsetzung in Venedig bleibt doch die Ähnlichkeit der Wahnsinnsszenen bemerkenswert, die der Ansicht des Komponisten zufolge nach einer erstrangigen musikalischen Besetzung verlange.

Es ist wahr, dass die Rolle der Licori, da sie sehr vielseitig ist, von einer Frau übernommen werden müsste, die bald einen Mann und bald eine Frau mit lebhaften Gesten und verschiedenen Leidenschaften spielen kann. Deshalb muss die Darstellung solch vorgetäuschter Verrücktheit folglich allein auf die Gegenwart und nicht auf die Vergangenheit und Zukunft Rücksicht nehmen und muss sich folgerichtig auf das einzelne Wort und nicht auf den Sinn des Satzes stützen. Wenn Licori also von Krieg spricht, wird sie Krieg darstellen müssen, wenn sie von Frieden spricht, Frieden, wenn sie von Tod spricht, Tod usw.
Weil die Verwandlungen und Darstellungen in kürzester Zeit vor sich gehen, so wird also, wer diese Hauptrolle zu spielen hat, die zum Lachen und zum Mitleid bewegt, eine Frau sein müssen, die jede andere Darstellung beiseite lässt ausser der

[36] Giulio Strozzi u. a., *Feste theatrali per la Finta pazza*, Paris 1645, 41–48.
[37] Vgl. Gary Tomlinson: „Twice Bitten, Thrice Shy: Monteverdi's ‚finta' finta pazza", *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983), 303–311.

> augenblicklich wirkenden, die ihr das einzelne Wort, das sie zu sagen hat, liefern wird. Trotz dieser Schwierigkeiten glaube ich, dass Signora Margherita [Basile, S. H.] dafür am vortrefflichsten sein wird.[38]

Im Brief vom 10. Juli 1627 heisst es:

> Es wird nun an Signora Margherita liegen, bald ein tüchtiger Krieger zu werden, bald furchtsam und bald wieder keck; dabei muss sie die passenden Gebärden trefflich meistern, ohne Scheu und ohne Vorlieben, denn ich strebe beständig danach, dass hinter der Bühne kräftige Nachahmungen der Musik, der Gebärden und der Rhythmen dargestellt werden. Ich glaube, das wird Ew. Gnaden nicht missfallen, weil die Passagen im Nu zwischen lauter und lärmender Musik einerseits und zarter und lieblicher Musik andererseits abwechseln werden, damit die Rede eindringlich hervortritt.[39]

Die rasche Aufeinanderfolge unterschiedlicher Erregungszustände und Affekte zeigt sich auch in Deidamias grosser Wahnsinnsszene. In der Commedia all'improvviso machten diese „Verwandlungen und Darstellungen in kürzester Zeit" die grosse Faszination der Schauspielkunst aus. Der Wiener Impresario und Schauspieler und vielleicht letzte grosse Vertreter dieses Theaters, Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon, bezeichnete dieses schauspieltechnische Verfahren des Comödien-Stils[40] im Jahr 1763 als „moltiplicità di personaggi"[41]. In *Die drey und dreyssig / Schelmereyen / des / BERNARDONS [...]*[42] beispielsweise war er in insgesamt elf Verwandlungen zu sehen, die für die Zuschauer die eigentliche Attraktion des Stücks ausmachten: u. a. als „armer Bub", „Engländischer Laquey", „Croatel", „Hussar", „Persianischer Sclaven-handler" oder „Americanische[r] Menschen-fresser". Sein Hinweis im Vorwort auf den „Italiänische[n] Compositions-geist" verweist auf eine reiche Tradition, die in Verbindung mit dem Wahnsinn besonders bei der *Pazzia di Isabella* hervortrat, der wahrscheinlich bekanntesten Wahnsinnsszene der Commedia all'improvviso und dem *cavallo di battaglia* der Schauspielerin Isabella Andreini.

Diese Aufführung fand im Jahr 1589 anlässlich der Fürstenhochzeit zwischen Christina von Lothringen und Ferdinando de' Medici statt und wurde in einem Festbericht von Giuseppe Pavoni detailliert geschildert. Isabella geriet

[38] Claudio Monteverdi, *Briefe. 1601–1643*, hrsg. von Denis Stevens, München 1989, 351–352.

[39] Monteverdi, *Briefe* (wie Anm. 38), 374.

[40] Zum Begriff des Comödien-Stils vgl. Gerda Baumbach, *Schauspieler: Historische Anthropologie des Akteurs*, Bd. 1 *Schauspielstile*, Leipzig 2012.

[41] Vgl. Rudolf Münz, „Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem von Strukturfiguren in der Theatergeschichte", in: Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst und Meike Wagner (Hgg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München 2000, 104–116.

[42] Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spasstheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn 2003, 205–212.

außer sich und rannte wie eine Wahnsinnige durch die Stadt, hielt mal da, mal dort, und sprach mal Spanisch, mal Griechisch, mal Italienisch und viele andere Sprachen, doch alle völlig wirr: Und unter anderem hob sie auch an, Französisch zu sprechen und gewisse Lieder sogar nach Art der Franzosen zu singen, was der Durchlauchten Braut eine so große Freude bereitete, dass man sich nichts Beachtlicheres vorstellen kann. Dann begann sie mit einer solchen Natürlichkeit und in einer solchen Wirrnis das Sprechen all ihrer Comici-Kollegen nachzuahmen, wie das des Pantalone, des Gratiano, des Zanni, des Pedrolino, des Francatrippe, des Burattino, des Capitan Cardone und der Franceschina, dass es unmöglich ist, die Großartigkeit und Virtuosität dieser Frau in Worte zu fassen.[43]

Isabella Andreinis *pezzo forte*, der Wahnsinn, bestand in einer Imitation der Sprachen ihrer Schauspieler-Kollegen, der anderen Maschere ihrer Truppe – des Pantalone, Gratiano, Zanni, Pedrolino, Francatrippe, Burattino, Capitan Cardone und der Franceschina –, wobei unter Nachahmung der *linguaggi* nicht nur der Dialekt und die vokalen Merkmale der Maschere in Rede standen, sondern auch die *Körper*sprache, bestimmte groteske Leibesverbiegungen und -haltungen, die viel grundlegender als Sprache zu ihren Bestandteilen zählte.

Wenn sich folglich die Protagonistin Deidamia in *La finta pazza* als Krieger, als Helena von Troja, als verzweifelte und verlassene Geliebte, als Jäger gebärdet, dann handelte es sich zweifellos um die Überführung einer in der Commedia all'improvviso wohlbekannten Schauspieltechnik ins Ambiente der Oper.

Hatte Monteverdi von Margherita Basile noch „die passenden Gebärden" für den Wahnsinn gefordert, steht in Zweifel, ob dies auch für die spätere *Finta pazza* von 1641 gilt. Möglicherweise manifestierte sich der Wahnsinn nur noch sprachlich-stimmlich auf der Ebene des Gesangs und nicht mehr leiblich-körperlich und subversiv wie in der Commedia all'improvviso. Bei der Uraufführung von 1641, als die Sängerin Anna Renzi als Deidamia zu sehen war, scheint sich dieser Aspekt in die Balletteinlagen verlagert zu haben. Sie fordert die „buffoni da corte" zum Tanzen auf, und zwar zu einem Tanz „bizzarrissimo e da pazzi", während es von ihr selbst nur heisst, sie *sage* Unsinniges – „parlando a sproposito"[44].

Welch grosses Potenzial einem Nebeneinander von Commedia all'improvviso und Oper auch der Pariser Darbietung von *La finta pazza* zu eigen gewesen sein könnte, zeigt ein Blick auf den unmittelbaren Kontext von Isabella Andreinis Wahnsinn, auf die berühmten Florentiner Intermedien von 1589. In diesen entfaltete sich, um im Anschluss an Alessandro Fontana und den italienischen

[43] Zit. nach Flaminio Scala, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, hg. von Ferruccio Marotti, Mailand 1976, Bd. 1, LXXV. Deutsche Übersetzung in Katy Schlegel, *Comica – Donna Attrice – Innamorata. Frühe Berufsschauspielerinnen und ihre Kunst*, Leipzig 2011 (=Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 3), 215.

[44] Maiolino Bisaccioni, „Il Cannocchiale per La finta pazza" (1641), in: Alessandra Chiarelli und Angelo Pompilio (Hgg.), *„Or vaghi or fieri". Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640–1740)*, Bologna 2004, 291.

Theaterhistoriker Ludovico Zorzi zu argumentieren,[45] auf einer „imaginären Szene" das Sozialprogramm der Medici – verstanden als die theatrale Evozierung eines idealen Gemeinschaftszustandes, hier des Goldenen Zeitalters, der in der Realität nicht oder noch nicht gegeben war. Die Texte der Madrigale verwiesen auf das neue Fürstenpaar Ferdinando und Christina als Garanten dieser Glückseligkeit. Gleichzeitig wurden quasi auf einer „symbolischen Szene" im Rahmen der repräsentierten Ordnung selbst durch die Darbietung der Commedia all'improvviso gewisse Ordnungsprinzipien hinterfragt.

Die Intermedien entfalteten ein tendenziell perspektivisch-symmetrisch vereinheitlichendes, auf mathematisch-harmonischen Prinzipien beruhendes Weltbild. Ästhetisch fusste es auf einer Addition unterschiedlicher Künste wie Musik, Architektur, Malerei und Rhetorik. Dieses Weltbild wurde nun konterkariert durch die Weltsicht der professionellen Schauspieler, die in ihren spielerischen Verfahrensweisen der Harmonie der kosmischen Sphären gerade die Disharmonie leiblicher Bewegung gegenüberstellten. Wurde im fünften Intermedium der Sänger Arion (Jacopo Peri) als ein Prototyp des Renaissance-Individuums gefeiert, hinterfragte Isabella in ihrem Wahnsinn dieses Konzept höfischer Repräsentation als Illusion, indem sie sich durch die ständige Vervielfältigung oder Verwandlung als ‚Dividuum' auf der Basis ihrer Figur ständig aufzulösen und wieder neu zu konstituieren wusste.

In der Pariser Aufführung von *La finta pazza* kulminierten 1645 beide Aspekte des Verhältnisses von Commedia all'improvviso und Oper zu einem Zeitpunkt, als wegen der noch nicht vollzogenenen Institutionalisierung (mit der Gründung der Académie Royale de la musique) die Möglichkeit zu freien Experimenten gegeben war. Sänger und Berufsschauspieler standen zur gleichen Zeit auf der Bühne. Sie zeigten mit *La finta pazza* eine Festa teatrale, die auf die Spieltraditionen der Commedia all'improvviso rekurrierte und damit aufzeigt, wie sehr Musiktheater im Laufe eines Ausbildungsprozesses in Interaktion mit zeitgenössischen Schauspiel- und Theatertraditionen stand – auch wenn keine Quellen zur Pariser Aufführung des Spektakels und zur Leistung der einzelnen Beteiligten überliefert sind.[46]

[45] Alessandro Fontana, „La scena", in: Ruggiero Romano und Corrado Vivanti (Hgg.), *Storia d'Italia*, Bd. 1 *I caratteri originali*, Turin 1972, 791–866; Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turin 1977; vgl. dazu Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007 (= Materialien des ITW Bern 8), 282–307.

[46] Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico, Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig 2012 (= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 4), 104–119.

VERFÜHRUNG UND DISZIPLINIERUNG. STRATEGIEN DER KOLLEKTIVEN VERMITTLUNG VON HIERARCHIEN BEIM MÜNCHNER FEST VON 1722

von Sebastian Werr

Das bei weitem aufwendigste Fest im München des 18. Jahrhunderts war zweifellos dasjenige, das 1722 zur Hochzeit des Kurprinzen Karl Albrecht mit der Erzherzogin Maria Amalia von Österreich ausgerichtet wurde. Das zwei Wochen dauernde Programm umfasste fast täglich Musiktheateraufführungen, unter anderem zweier eigens zu diesem Anlass komponierter Festopern: vier Aufführungen von *Adelaide* des Münchner Hofkomponisten Pietro Torri und drei Vorstellungen von *I veri amici* des aus Venedig angereisten Tommaso Albinoni. Ebenfalls von diesen Komponisten stammte die Musik zu den gleichfalls gross angelegten Turnierspielen *La pubblica felicità* und *Il trionfo d'amore*, zu denen der kaiserliche Hofdichter Pietro Pariati die Texte geliefert hatte und in denen mit militärischen Mitteln geführte Schauturniere mit musikdramatischen, an den Formen der zeitgenössischen Oper ausgerichteten Darbietungen verbunden wurden. Unbekannte Autoren verfassten die Pastorale *Dafni* und die Kantate *Gli applausi delle muse*.

Historische Emotionsforschung

Ziel dieses Beitrags ist jedoch nicht eine Gesamtdarstellung des Festes, die bereits an anderer Stelle geleistet wurde.[1] Das Anliegen ist es vielmehr, am Beispiel der zu diesem Fest überlieferten Quellen aufzuzeigen, inwiefern die bei den genannten Veranstaltungen hervorgerufenen Emotionen der Zuschauer zu politischen Zwecken instrumentalisiert werden sollten. Dies ist in Zusammenhang mit dem in den letzten Jahren in verschiedenen Disziplinen viel diskutierten, freilich nicht scharf umrissenen Forschungsfeld der „Historischen Emotionsforschung"[2] zu sehen. So hat die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch am Beispiel des Hofes von Ludwig XIV. die These formuliert,

[1] Siehe dazu Sebastian Werr, *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*, Köln etc. 2010, 233–249; ders., „Inszenierte Herrschaftsansprüche. Musik und Theater bei den Münchner Hochzeitsfestlichkeiten im Jahre 1722", *Musik in Bayern* 68 (2004), 95–137; Christina Schulze, „Kunst und Politik am Hofe Max Emanuels: die Hochzeit Karl Albrechts mit Maria Amalia (1722)", in: *Münchner Theatergeschichtliches Symposion 2000*, hg. von Hans-Michael Körner und Jürgen Schläder, München 2000, 54–75.

[2] Zur Diversität der Ansätze siehe insbesondere den umfangreichen Überblicksartikel von Rüdiger Schnell, „Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung", *Frühmittelalterliche Studien* 38 (2004), 173–276. Der Frage, wie in der Frühen Neuzeit in unterschiedlichen Medien Affekte zur Darstellung kamen und welche Strategien der Erweckung von Leidenschaften zu beobachten waren, widmete sich auch die im Jahre 2003 abgehaltene Tagung des Wolfenbütteler Kreises für Barockforschung. Die Beiträge sind erschienen in: Johann Anselm Steiger und Ralf Georg Bogner (Hgg.), *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Wiesbaden 2005.

dass die Hofkultur vor allem der Verführung der Hofgesellschaft diente – mit ihr wurde der Adel emotional an den Herrscher gebunden und damit gefügig gehalten.[3] Merkwürdigerweise blendet sie in ihrer Arbeit das höfische Musiktheater jedoch vollständig aus.

Die Vermutung, dass die Erzeugung von Emotionen durch höfische Veranstaltungen mitnichten Selbstzweck war, sondern in Zusammenhang mit dem der Hofkultur inhärenten Ziel der Aufrechterhaltung der politisch-sozialen Ordnung gesehen werden muss, ist insofern nahe liegend, als bereits die Zeitgenossen explizit darauf hinwiesen. So waren nach tAnsicht des Zeremonialwissenschaftlers Johann Christian Lünig die Franzosen „durch ihres grossen Ludwigs bezeigte accuratesse im Ceremoniel, und seinen so ordentlich eingerichteten prächtigen Staat dermassen bezaubert worden, dass es noch zweifelhafftig ist, ob sie ihn mehr wegen seiner grossen Thaten, als wegen seiner ungemeinen Magnificenz mit einer fast sclavischen Furcht" respektierten.[4] Sein sächsischer Kollege Julius Bernhard von Rohr erkannte im Jahre 1733 hinter den Unterhaltungsaktivitäten der Höfe explizit „nicht selten mancherley politische Absichten". Die Herrscher wollen

> die Liebe der Höhern und des Pöbels erlangen, weil die Gemüther der Menschen bey dergleichen Lustbarkeiten, die den äusserlichen Sinnen schmeicheln, am ehesten gelencket werden können, sie suchen sich etwan in der Gunst des Landes bey einer neuen Regierung zu befestigen, sie wollen die Unterthanen hiedurch zu neuen Anlagen, die sie von ihnen verlangen, desto eher disponieren, auch wohl die calamitösen Zeiten, die ein Land oder eine Residenz bedrücken, desto eher zu verberge.[5]

Jedoch verzichtet Rohr darauf, Mechanismen darzustellen, die die von ihm postulierte Verbindung von Politik und „Lustbarkeiten" erklären könnten. Hierzu können jedoch die erwähnten Forschungsansätze Lösungswege aufzeigen.

Quellen zum Münchner Fest

Historische Theatralitätsforschung steht vor der Schwierigkeit, dass selbst im Idealfall ausführlicher Dokumentation wesentliche Parameter nicht überliefert sind. Für Kolesch kann es daher nicht darum gehen, die flüchtigen Aufführungsereignisse zu rekonstruieren; ihr Anliegen ist es, durch die Untersuchung heterogener Materialien Aufschluss zu erlangen, durch welche Strategien und Techniken das Erleben der Untertanen ebenso wie ihre Wahrnehmung und Interpretation geformt und modelliert wurden.[6] Auch für den Münchner Kon-

[3] Doris Kolesch, *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt a. M. etc. 2006, 49–50.

[4] Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale historico-politicum, Oder: Historisch-Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien*, Leipzig 1719/1720, 5.

[5] Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Der großen Herren*, Berlin 1733, hg. von Monika Schlechte, Nachdruck Leipzig 1989, 733–734.

[6] Kolesch, *Theater der Emotionen* (wie Anm. 3), 10.

text lässt es die Quellenlage nur punktuell zu, tatsächliche Wahrnehmungen der Zuschauer nachzuvollziehen. Eine zentrale Quelle zum Münchner Hofleben der Zeit, das 36 Taschenkalender des Zeitraums 1717–1763 umfassende Tagebuch von Johann Maximilian Emanuel Graf von Preysing, ist lediglich für die Datierung von Aufführungen verwendbar, da er in seinem Kalender meist nur vermerkt hat, dass etwas stattfand; bestenfalls nennt er Werktitel.[7] Die um 1735 fertig gestellte autobiographische Dichtung *Frutti del mondo* des am bayerischen Hof tätigen Soprankastraten Filippo Balatri geht auf die zahlreichen Aufführungen generell nicht ein, an denen er als Sänger nachweislich teilgenommen hatte – unter anderem sang er 1722 die Partien des Evergete in Tommaso Albinonis Festoper *I veri amici* und der L'onore in Torris Turnierspiel *La pubblica felicità*.[8] Für das hier behandelte Münchner Fest gibt es jedoch einen Text, der – wenn auch mit den nachfolgend genannten Einschränkungen – Rückschlüsse auf das mögliche Erleben der Zuschauer zulässt. Hierbei handelt es sich um den offiziellen Festbericht von Pierre de Bretagne, dem Beichtvater des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel. Dieser Text erschien zuerst in einer französischen Fassung[9] und wurde 1723 auch in deutscher Übersetzung publiziert.[10]

Allerdings stellt der Text nicht das tatsächliche Erleben eines realen Festteilnehmers dar, sondern beschreibt dasjenige eines idealen Zuschauers, der alles so wahrnimmt, wie es von den Ausrichtern des Festes intendiert war. Generell können Festberichte nicht als neutrale Dokumentationen gelten, sondern müssen mit dem Germanisten Thomas Rahn als „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln" angesehen werden: Sie dienten der Überführung des vergänglichen Augenblicks des Festes in ein dauerhaftes Medium der Selbstdarstellung des Hofes durch Verbreitung der Kenntnis von Festanlass und Festinszenierung und der Bereitstellung einer „idealen" Zeugenschaftsversion des Festes, wobei der Bericht als Wahrnehmungsnachtrag auch die Informatio-

[7] Die Bände befinden sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München und sind inzwischen vollständig digitalisiert. Sie finden sich unter http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/preysing (eingesehen am 18.4.2010).

[8] Die in zwei Bänden in der Bayerischen Staatsbibliothek München überlieferten Erinnerungen wurden bisher nur in Auszügen veröffentlicht in *Frutti del mondo. Autobiografia di Filippo Balatri di Pisa (1676–1756)*, hg. von Karl Vossler, Palermo 1924. Zu Balatris Lebensgeschichte siehe allgemein Christine Wunnicke, *Die Nachtigall des Zaren. Das Leben des Kastraten Filippo Balatri*, München 2001.

[9] Pierre de Bretagne, *Rejouissances Et Fétes Magnifiques Qui Se sont faites en Baviere l'an 1722. Au Mariage De Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Prince Electoral Duc de la Haute, & Baße Baviere [...] Avec Son Altesse Serenissime Madame La Princesse Marie, Amelie Née Princesse Rojale De Boheme Et D'Hongrie [...]*, München 1723.

[10] Pierre de Bretagne, *Ausführliche RELATION von denen herrlichen Festivitäten und offentlichen Freuden-Bezeugungen welche so wohl bey Hofe in der Stadt München als auch auf denen Chur-Fürstl. Jagt- und Lust-Schlössern wegen der hohen Vermählung des Chur-Printzens zu Bayrn Durchl. CAROLI ALBERTI mit der Durchleuchtigsten Erz-Herzogin MARIA AMALIA gehalten worden und zu sehen gewesen [...]*, übs. von Daniel Walder, Augsburg 1723.

nen lieferte, die die Teilnehmer selbst nicht bemerken konnten.[11] Aber gerade aufgrund dieser medialen Besonderheiten vermitteln Festberichte die von den Veranstaltern verfolgten Ziele weit deutlicher als es die nur eingeschränkte Beobachterperspektive eines einzelnen Zuschauers vermag. Angesichts der Schwierigkeiten, Emotionen zu verschriftlichen, erscheint die Möglichkeit, reale Gemütsbewegungen zu beschreiben, allerdings ohnehin heikel. Hier sieht sich die historische Emotionsforschung mit einem generellen Problem konfrontiert, das der Mediävist Rüdiger Schnell als doppelte Codierung charakterisiert. In diesem Sinn verstehen einige Arbeiten unter „Codierung von Emotionen" zum einen die verbalen und nonverbalen Ausdrucksformen einer psychischen Befindlichkeit. So drücken sich Gefühlsregungen mittels bestimmter Gebärden, Gesten, Körperhaltungen oder auch Worte aus, an denen ebendiese Emotionen abgelesen werden können. Über diese Codierung hinaus sind zum anderen Emotionen in Texten stets auch medial vermittelt, wenn in ihnen ‚Gefühle' beschrieben werden.[12]

Eindruck verschwenderischer Üppigkeit

Der Festbericht legt die Vermutung nahe, dass es das Ziel des Festes war, in einem bisher unerreichten Masse Staunen zu machen. Zwar ist die Gattung des Festes stets vom Ziel der Überbietung des Vorhergehenden charakterisiert. Diese Strategie scheint in diesem Festbericht aber mit besonderer Deutlichkeit auf, was vielleicht darin begründet war, dass es in direkter Konkurrenz zu dem gleichfalls ausserordentlich prunkvollen, drei Jahre zuvor in Dresden veranstalteten Fest stand, bei dem die Schwester Maria Amalias, also die ältere Tochter des 1711 verstorbenen Kaisers Josephs I., nach Sachsen verheiratet worden war. Die Feste in Dresden und München sollten alles bisher Dagewesene überbieten, um anzuzeigen, dass die beiden Höfe nunmehr in die „grosse Politik" einzusteigen bereit waren. Die mit den Festen vorgespiegelte Prosperität entsprach besonders im Falle Bayerns allerdings keineswegs der Realität, da es durch den Spanischen Erbfolgekrieg und die österreichische Besatzung finanziell ausgeblutet war.

Die Strategie, die Festteilnehmer mit Sinneseindrücken zu überwältigen, versucht der Festbericht mit sprachlichen Mitteln fortzusetzen. Dabei ging es nicht darum, den Wohlstand der Wittelsbacher quasi buchhalterisch zu erfassen, sondern dem Leser durchgehend den Eindruck von verschwenderischer Üppigkeit zu evozieren, die am bayerischen Hofe herrsche. Wiederholt wird betont, dass eine derartige Pracht noch „niemals" von einem menschlichen

[11] Thomas Rahn, „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln. Gattungsbeobachtungen zu hessischen Hochzeitsberichten", in: *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, hg. von Jörg Jochen Berns und Detlef Ignasiak, Erlangen etc. 1993, 233–248, hier 234. Zur Gattung des Festberichts siehe auch ders., *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2006 (= Frühe Neuzeit 108).

[12] Schnell, „Historische Emotionsforschung" (wie Anm. 2), 177.

Auge erblickt worden sei. So wurden den Gästen in der Schatzkammer, in der man sich „geraume Zeit [...] in Bewunderung" aufhielt, Perlen gezeigt, die an „Vortrefflichkeit alle menschliche Einbildung übertreffen"[13]. Den vorgeblichen Reichtum des Landes sollten auch die Ausflüge zu den um München verstreut gelegenen Schlössern aufscheinen lassen. Zudem wird auf den von Kurfürst Max Emanuel angestrebten Machtzuwachs abgehoben, wenn betont wird, dass diese Anwesen eigentlich eines dynastisch Höhergestellten würdig seien. Schloss Schleissheim sei „ein prächtiger / eines Fürstens / ja eines Königs und Kaysers würdiger Pallast / dessen Schönheit / Ordnung und Regularität der Bau-Kunst von aussen einem gleich in die Augen fällt / und zu denen grosse Schönheiten / so man von innen mit Erstaunen erblickt".[14] Nachdem kühn behauptet wird, es sei „um viele Klastern grösser / als der Pallast der Thuilleries zu Paris" und „das allerbequemste Palais, so auf der Welt zu finden", wird das imaginäre Durchschreiten des Gebäudes als ein sinnliches Erlebnis inszeniert. Besichtigt wurde etwa eine Galerie „worinnen Mahlereyen von den berühmtesten im Original zu sehen / von denen die besten Kenner in dergleichen Kunst bekennen müssen / dass in ganz Europa keine Gallerie / welche grösser / an Mahlereyen schöner / herrlicher und wohlausgesonnener zu finden sey". Auf Marmorböden gelangte man in kurfürstliche Gemächer, deren „Eintheilung schön und unvergleichlich" war,[15] im Garten bewunderten die Gäste „die vortrefflichen Blumen-Bette" ebenso wie „eine prächtige Allee" und die „Schönheit der Bäume".[16]

Mit besonderer Ausführlichkeit wird das persönliche Erleben aus der Sicht der Braut Maria Amalia beschrieben. Diese Darstellung sollte vermutlich zum Ausdruck zu bringen, dass der Glanz des bayerischen Hofes selbst eine wahrlich an Pracht gewöhnte Erzherzogin in den Bann zu ziehen vermochte. In Schloss Schleissheim wollte sie „alles sehen und betrachten. Die Stiege und der grosse Saal gefielen ihr über die massen wohl / und auf der Gallerie hielte Sie lange Zeit bey denen Mahlereyen auf" und bewunderte „bey diesen schönen Antiquitäten und Kunst-Stücken / die subtilen Striche der Pinsel / die Schattierungen und angenehmen Vermischungen der Farben". Später würdigte sie die „köstlichen und prächtigen Meublen" sowie die in München hergestellten „Tapezereien", die den Vergleich mit importierter Ware nicht zu scheuen bräuchten, und in der als besonders schön beschriebenen Hofkapelle konnte man „die Freude gleichsam aus ihren Augen lesen" angesichts der Erwartung, dort demnächst die „Wercke ihrer Gottes-Furcht" auszuüben.[17]

[13] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. G r.
[14] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. G2 r.
[15] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. G2 r.
[16] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. G2 v.
[17] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. G2 v.

Atmosphären

Diese sich mitunter poetischer Mittel bedienenden Beschreibungen sollten beim Leser die besondere Gestimmtheit hervorrufen, die seine leibliche Teilnahme am Fest im Idealfall in ihm ausgelöst hätte. Auch die Beschreibungen der Theateraufführungen stehen ganz unter dem Primat, ihre überwältigenden Wirkung herauszustreichen. Zwar werden Erläuterungen zum Inhalt bzw. zum Ablauf der Handlung gegeben. Noch wichtiger war für den Verfasser des Festberichts aber die sinnliche Wirkung der Veranstaltungen, die „weit schöner zu sehen war[en] / als sich menschliche Gedanken einbilden können."[18]

An anderer Stelle fasst er zusammen, was die Aufführungen der opernartigen Turnierspiele so glanzvoll machte, wobei beiläufig die Rolle der Musik behandelt wird:

> Die Souverainität der hohen Häupter / die Beschaffenheit der Ritter / die Aufrichtigkeit der Richter / die Treu der Zeugen / die Pracht der Kleider / die Schönheit der Pferde / die Kostbarkeit des Geschirrs / die Triumph-Wägen / die Vortrefflichkeit der Music, die Kunst der Maschinen / die Menge der Pagen, Laqueien und Domestiquen, welche alle auf das Kostbarste gekleidet waren / die Harmonie der Trompeten und Paucken / und die Kostbarkeit der Gewänder waren also beschaffen / daß man alles dis nicht genug bewundern kunte."[19]

Neben der Übermittlung verschlüsselter politischer Aussagen, diente die bei derartigen Veranstaltungen oft kaum mehr zu überschauende Fülle an Zeichen und sinnlichen Reizen im Fest und in dessen Nachvollzug im Festbericht offenbar auch dazu, eine besondere „Atmosphäre" zu erzeugen. In der Alltagssprache bezeichnet der Ausdruck Atmosphäre in Anknüpfung an seine Funktion der Benennung der die Himmelskörper umgebenden Gashülle etwas Flüchtiges, schwer Greifbares. Der Philosoph Gernot Böhme hat ihn in den letzten Jahren in die kulturwissenschaftliche Diskussion eingeführt, um die leiblich-affektive Wirkung einer Umgebung in ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation zu beschreiben. Eine Atmosphäre sei nicht an Zeichen oder Symbole gebunden, sondern eher eine Art von Raum-Wahrnehmung, die über eine leibliche Selbst-Erfahrung gewonnen wird, aber nicht genau an ‚harten' Tatsachen festgemacht werden kann. Für Böhme werden Atmosphären bewusst ‚gemacht'; er verweist auf das in der Praxis schon immer vorhandene Wissen, dass ästhetische Arbeit darauf abzustellen ist, den Dingen Eigenschaften zu geben, die von ihnen „etwas ausgehen lassen" und in die Befindlichkeit ein-

[18] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. J3r.
[19] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. H1v.

zugreifen vermögen.[20] Besonders gelte dies für Künstler, Musiker und auch Politiker, die es alle verstünden, mit ästhetischen Mitteln für ihre jeweiligen Zwecke passende Atmosphären zu gestalten. Mit der Funktion der Einstimmung verfolge das Schaffen einer Atmosphäre im Theater generell das Ziel, dem Zuschauer über das ‚Gesagte' hinaus etwas über die einzelnen Mitwirkenden der Aufführung und ihre Beziehungen zueinander zu vermitteln.[21] Auf das höfische Fest übertragen lässt sich die These aufstellen, dass das zeremonielle Geschehen durch die Prachtentfaltung aus dem Alltag herausgehoben und so mit einer Aura des Besonderen versehen werden sollte, wofür der Verwendung festlicher Musik zweifellos besondere Bedeutung zukam. Für Böhme ist „das Akustische [...] einer der Hauptfaktoren für die Herausbildung von Atmosphäre". Auch „dessen Phänomene – Musik, Sound, Geräusche, Lärm – [werden] bewusst eingesetzt", „um Atmosphären zu erzeugen".[22] Musik sei eines der mächtigsten Mittel zur Erzeugung von Atmosphären; sie sei eine Modifikation des leiblich gespürten Raums, sie formiere „das Sichbefinden des Hörers im Raum", sie greife „unmittelbar in dessen leibliche Ökonomie ein".[23]

Gemeinschaftliches Erleben symbolischer Bedeutung

Die multimedialen Inszenierungen der Feste bezogen ihre Wirkung zur Stützung der sozialen Ordnung auch daraus, dass sie auf symbolische Bedeutungen nicht nur verwiesen, sondern diese in Form eines sinnlichen Erlebnisses gemeinschaftlich erlebbar machten. Dass die blosse Darlegung nüchtern vorgetragener Fakten eine geringere Wirkung erzeugt als eine, bei der der Zuschauer emotional eingebunden ist, war bereits für die Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts eine vollendete Tatsache. Der im späten 17. Jahrhundert in München ansässige französische Gesandte Denis de la Haye betonte, wie nachhaltig sich die bayerische Bevölkerung durch Zeremonien beeindrucken liess – bei aller ohnehin vorhandenen Fügsamkeit von Adel, Stadt- und Landbevölkerung, welche seiner Ansicht nach von deren Liebe zum Bier herrührte.[24] Der Gelehrte und Staatsmann Johann Michael von Loen erklärte die disziplinierende Wirkung von Zeremonien damit, dass sie „mit einer unvergleichlichen Macht durch die

[20] Er illustriert dies mit dem Beispiel, dass etwa einem Innenarchitekten, der einen Raum mit einer Tapete in einer besonderen Farbe ausstattet, es „nicht um die Produktion von Wänden mit dieser Farbe [gehe], sondern um die Erzeugung einer räumlichen Atmosphäre. Wenn ein Verkaufspraktiker in einem Supermarkt eine bestimmte Musik erklingen lässt, so bringt er ja nicht ein Werk zu Gehör, sondern möchte eine verkaufsgünstige Stimmung erzeugen. Am deutlichsten ist es vielleicht bei der ephemeren Kunst der Bühnenbildnerei. Hier werden nicht Werke produziert, sondern [...] atmosphärisch gestimmte Räume, in denen sich ein Drama vollziehen soll." Zitiert nach Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995, 87.

[21] Sabine Schouten, *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*, Berlin 2007 (= Recherchen 46), 209.

[22] Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München 2006, 76.

[23] Böhme, *Architektur* (wie Anm. 22), 78.

[24] Siehe Michael Strich, „Der junge Max (II.) Emanuel von Bayern und sein Hof", *Altbayerische Monatsschrift* (1915), Heft 2, 43–73, hier 72.

Sinnen dringen, und die Gemüther der Menschen bewegen".[25] Aber prächtige Aufführungen bewegen nicht nur das Gemüt: Wie der Theaterwissenschaftler Christian Horn unterstrichen hat, verfällt der Körper desjenigen, der ins Staunen gerät, in Regungslosigkeit. Der Staunende richtet alle Aufmerksamkeit auf den Staunen machenden Vorfall. Indem der Herrscher den Affekt des Staunens auslöste, übte er also eine physische Verfügungsgewalt über seinen Untertanen aus. Während andere Medien wie Bücher nur auf seine Machtposition verwiesen, konnten Aufführungen in ihrer spezifischen Medialität die Macht des Herrschers zu einem physischen Erlebnis machen.[26]

Anders als es die ‚ideale' Sicht des Festberichts suggeriert, waren die emotionalen Erfahrungen, die die Festteilnehmer machen konnten, je nach sozialem Rang höchst unterschiedlich. Diese Differenzierungen förderten die soziale Wirksamkeit der Veranstaltungen, denn es macht einen grundsätzlichen Unterschied, ob man an einem Umzug in einer Kutsche sitzend teilnimmt oder am Strassenrand stehend dem vorbeifahrenden Adel zujubelt und sich um die in die Menge geworfenen Münzen prügelt: Im ersteren Fall erlebten die Teilnehmer am eigenen Leib ihre soziale Exklusivität, in letzterem ihre Inferiorität. Ein Hinweis im Festbericht von 1722, dass nur die „alleredelste [...] Versammlung von Europa" an Aufführungen der Festopern teilgenommen habe, verweist auf die Distinktionsfunktion höfischer Oper, die schlicht darin bestand, dass sie eine zutiefst exklusive Veranstaltung war: Der Besuch von Opernaufführungen war Teil eines höfischen Lebensstils, durch den man sich seiner herausgehobenen Stellung versicherte. Dem widerspricht keineswegs, dass die Münchner Hofoper im Parkett in gewissen Grenzen bürgerlichen Schichten offen stand. Vielmehr dürfte gerade der Wunsch, am angestrebten höfischen Lebensstil zu partizipieren – und sich damit die Illusion zu verschaffen, selbst zur „alleredelsten" Gesellschaft zu gehören – ein wesentlicher, wenn auch vielleicht nicht der einzige Beweggrund für die Theaterbesuche von Mitgliedern unterer Schichten gewesen sein.

Indem man an höfischen Veranstaltungen teilnahm – und eben nicht die für den ‚Pöbel' bestimmten Lustbarkeiten wie etwa die Auftritte von Akrobaten vor dem Münchner Rathaus frequentierte – vergewisserte man sich, zur gebildeten Elite zu gehören, auf die auch die mythologischen und historischen Stoffe der Opern und anderen Veranstaltungen zugeschnitten waren. Während deren Rezeption bei den unteren Schichten – sofern diese überhaupt damit konfrontiert wurden – angesichts der fehlenden Bildungsvoraussetzungen nicht mehr als durchaus beabsichtigte Frustrationserlebnisse hervorgerufen haben dürfte, standen Adel und gebildetem Bürgertum die Entschlüsselungstechniken zur Verfügung, die nötig waren, die allegorische Festsprache und damit auch die herrschaftsbegründenden Diskurse zu verstehen. Wie Benjamin Hederich

[25] Johann Michael von Loen, *Gesammelte kleine Schriften*, 4 Teile, Frankfurt etc. 1749–1752, hg. von Johann Caspar Schneider, Nachdruck Frankfurt a. M. 1972, 216.

[26] Vgl. Christian Horn, *Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen*, Tübingen 2004 (= Theatralität 8).

in seinem 1724 erschienenen *Gründliche[n] Lexicon Mythologicum* festhält, müsse der „Polit-Homme" über derartige Kenntnisse verfügen, als er häufig „Dinge antrifft, so aus der Mythologie genommen", die er sonst „nicht anders, als wie die Kuh ein neues Thor, ansehen kan, und mithin nicht weiß, was solche Dinge eigentlich sind und bedeuten".[27] Die allegorischen Themen fungierten demnach als Distinktionsmittel, denn „dem Ausschluss des Unwissenden stand die Integration der Interpretationsgemeinschaft vor allem des Adels und des gebildeten Bürgertums in ein gemeinsames, auf Einsicht in die höheren Sinnebenen gegründetes Normensystem gegenüber".[28]

Die Hofoper fungierte nicht nur als ein Ort von Exklusivität, sondern zugleich als einer, an dem die feinen sozialen Differenzierungen innerhalb der Hofgesellschaft deutlich wurden. Dies artikulierte sich vor allem in der jeweiligen Platzierung des Einzelnen im Zuschauerraum. Durch äussere Zeichen wurde die Rolle des Einzelnen im sozialen Gefüge aufgezeigt, wobei die Bedeutung des Platzes als Ausweis der Stellung sich auch darin zeigt, dass sich selbst der bayerische Kurfürst Max Emanuel bei einem Besuch am Wiener Hof besonders befriedigt darüber zeigte, bei einer Freilichtaufführung in einer Reihe mit dem höhergestellten Kaiserpaar sitzen zu dürfen.[29] Wer welchen Platz einnehmen durfte, war streng geregelt – je höher der Rang, desto näher beim Regenten. Die „Ehr-Geitzigen" wollen in „Comoedie und Oper die besten Plätze haben", bemerkte 1732 der Zeremonialwissenschaftler Rohr.[30] Dass die Situierung des Einzelnen im Zuschauerraum in München tatsächlich als bedeutungsgeladen wahrgenommen wurde, macht ein Tagebucheintrag des erwähnten Grafen Preysing aus dem Jahre 1719 deutlich: Er notierte konsterniert, bei einer Aufführung von Pietro Torris Dramma per musica *Merope* habe der Erzbischof von Salzburg neben dem Kurfürsten gesessen und „den ersten Platz"[31] besetzt; und dies, obwohl dem kirchlichen Würdenträger dieser Platz eigentlich nicht zustand, da er incognito reiste und somit seinen zeremoniellen Rang vorübergehend ablegte.

Opern in den Festberichten

Aus gutem Grund hat die Musikwissenschaft Festberichte bisher kaum beachtet, da sie für eine Komponistengeschichtsschreibung kaum verwertbare Fakten mitteilen. Beschreibungen von Aufführungen gehen oft nicht über Feststellungen hinaus wie die, dass „ein vortreffliches Pastorale praesentiret

[27] Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon Mythologicum*, Leipzig 1724, Vorrede, fol. A3r.

[28] Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1994 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 102), 46.

[29] Siehe Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25), 20–21.

[30] Zitiert nach Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)* Tübingen 2005 (= Theatron 45), 355.

[31] Zitiert nach Otto Ursprung, *Münchens musikalische Vergangenheit*, München 1927, 149.

[wurde] / welches drey actus hatte und die Zuschauer ungemein ergötzte".[32] Aus heutiger Sicht sind diese Texte in Ermangelung all dessen, was eine musikalisch-szenische Analyse ausmacht, fraglos defizitär. Dies rührt sicherlich auch aus der fehlenden Kompetenz des Autors des Festberichts auf musikalischem Gebiet her, denn vielfach erweisen sich die Beobachtungen als ungenau, wenn man sie anhand anderer Quellen wie Partituren oder Libretti überprüfen kann. Zugleich handelt es sich aber, wie Bernhard Jahn unterstrichen hat, um ein grundlegendes Defizit von Texten aus dieser Zeit, das darin begründet ist, dass Opernaufführungen als sinnliche Ereignisse galten, die für die Zeitgenossen aus sich heraus evident waren und keiner Auslegung bedurften: Es gab noch keine Hermeneutik für die medialen Besonderheiten von Oper.[33]

Wie schon bei den Beschreibungen der anderen Festbestandteile konzentrierte sich auch die der Opernaufführungen auf das Herausarbeiten einer starken sinnlichen Wirkung. Die Darstellung der Festoper *Adelaide* beginnt mit dem Opernhaus, das charakterisiert wird als ein „sehr schönes und grosses Gebäu", das „unbeschreiblich viel Zuschauer in sich fassen"[34] könne. Es folgen knappe Bemerkungen zum Handlungsverlauf, wobei der Prolog im Mittelpunkt steht, der zwischen Bühnengeschehen und Realität vermittelte. Für ein mehr als sechstündiges Bühnenwerk fällt die Darstellung des eigentlichen Inhalts dagegen ausgesprochen knapp aus, da sie offenbar vorausgesetzt wurde. Hierzu heisst es lediglich: „Die Opera an sich handelte von einer Königin in Italien / Namens Adelais, welche mit dem König der Teutschen / Ottone, vermählt wurde."[35] Die ästhetische Qualität der Oper wird nicht im Detail betrachtet, sondern pauschal als ‚herausragend' bezeichnet. Die künstlerische Bedeutung des Librettisten Antonio Salvi und des als „berühmt" apostrophierten Komponisten Pietro Torri wird dabei über ein historisch angemessenes Mass hinaus aufgewertet; vergleichbar den Übertreibungen, mit denen an anderer Stelle etwa die Juwelen in der Schatzkammer als einzigartig gewürdigt werden. So haben Torris „vortreffliche Compositiones gantz Italien / Franckreich / Holland / Engelland / Teutschland / ja gantz Europa zu einer nicht geringen Ergötzung gedienet." Und auch in „Componirung dieser Opera" habe er einen solchen „Fleiß angewendet / und eine so vortreffliche Capacität und Wissenschaft gezeiget / daß diese Opera allein als ein Meister-Stück seiner Kunst seinen Namen unsterblich zu machen fähig gewesen."[36] Eine ausführliche Beschreibung der Bühnenbilder versucht die Fülle der erlebten visuellen Eindrücke wiederzugeben, und nach pauschalem Lob der nicht namentlich genannten Sänger, unter denen sich damals renommierte wie der Kastrat Antonia Bernacchi befanden, fasst der Autor zusammen:

[32] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. J2v.
[33] Jahn, *Die Sinne und die Oper* (wie Anm. 30), 42.
[34] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. Hr.
[35] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10).
[36] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. J3r.

„Mit einem Wort: Es war alles auf das prächtigste angestellet / und mit solcher Geschicklichkeit ausgeführt / dass alle anwesende hohe Fürsten und liebenswürdige Fürstinnen / wie auch eine sehr grosse Menge der vornehmsten Standes-Personen / so sich bey dieser Durchleuchtigsten Gesellschaft befanden / den Eifer und die Fähigkeit derjenigen / welche darinnen eine wahre Ehre gesucht / zu dem Vergnügen so hoher Personen etwas beyzutragen / nicht genug bewundern konnte."[37]

Nur wenig anders gestaltet sich die Darstellung der zweiten Festoper, *I veri amici*. Auch diese wurde „überaus wohl vorgestelt / und die Auszierungen waren allerdings schön und prächtig zu nennen." Nach Beschreibung der Bühnenbilder wird diesmal der Inhalt des Prologs nur knapp zusammengefasst, dass er nämlich „von einer Nymphe und einem Hirten [handelt] / welchen der Iser-Fluß das Glück verkündiget / so ihnen diese hohe Vermählung hoffen läßt / weßwegen ein Chor seine Freude durch ein fröhliches Singen bezeigte."[38] Die Haupthandlung nimmt hier mehr Raum ein, wobei die Namen der Protagonisten jedoch keine Erwähnung finden; es ging im Festbericht nur darum, das schon durch den Titel des Dramma per musica – *I veri amici* – verdeutlichte Thema der Freundschaft herauszuarbeiten. Dieses war das Generalthema des Festes, das die durch die Hochzeit erneuerte Freundschaft der Wittelsbacher und der Habsburger illustrieren sollte. Schliesslich wird auch hier das Erreichen einer starken Wirkung betont, denn man „verspürte zwischen denen Acteurs von der zweyten / und denen von der ersten Opera eine rühmliche Aemulation, daher ein jeder möglichstes thate / so grosse Fürsten und Fürstinnen und die alleredelste und zahlreichste Versammlung von Europa zu vergnügen."[39]

„In des Musici Hand [stehe] / die Gemüther der Zuhörer nach seinem Willen zu lencken", äusserte in anderem Zusammenhang der Opernkomponist Reinhard Keiser, „über die Zuhörer [habe er] einerley Gewalt".[40] Letztlich war der Komponist aber lediglich ein Mittler, der im Auftrag des Herrschers die beschriebenen Wirkungen zu erzielen hatte. Aus dieser Perspektive erscheint das Opernhaus als eine Art von Erlebnisraum, dessen Aufgabe es war, positive kollektive Stimmungen der dort versammelten Hofgesellschaft auszulösen, die dann mit der Person des als Urheber des Vergnügens in seiner exponierten Fürstenloge allgegenwärtigen Kurfürsten assoziiert wurden. Dass diese Aspekte einen politischen Text, als der ein Festbericht gelesen werden muss, hier so vollständig dominieren, unterstreicht, dass das durch Hofkultur erzeugte Wohlgefallen mitnichten Selbstzweck war, sondern als politisches Mittel fungierte.

[37] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. F2v.
[38] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. H1r.
[39] Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. Hr.
[40] Zitiert nach Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, 227.

ÖFFENTLICHKEIT UND KOMMUNIKATIONSSYSTEM. DAS PUBLIKUM HÖFISCHER OPERN

von Panja Mücke

In einem Erlass des Sächsischen Oberhofmarschallamtes vom 5. Januar 1750 findet sich folgender Passus:

> Demnach Se. Königl. Majest. in Pohlen und Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen höchstmißfällig wahrgenommen, daß viele Personen, bey Aufführung derer Opern und Comoedien in dem Königl. Opern-Hause, sich unterstanden, auf dem Theatro oder zwischen denen Scenen stehen zu bleiben, und dadurch die Acteurs, Täntzer, Maschinisten und Handwercks-Leute an ihren Verrichtungen zu verhindern;
> Als wird hierdurch, auf Sr. Königl. Majest. allergnädigsten Befehl, jedermänniglich, wes Standes und Würden er sey, ernstlich untersaget, künfftig bey dergleichen Theatralischen Vorstellungen auf den Theatro sich aufzuhalten, oder gar zwischen die Scenen zu treten; Wie denn auch jedermann erinnert wird, gegen die Wachen den ohnedieß gebührenden Respect zu bezeigen, und wann von selbigen eine Weisung geschiehet, sich keinesweges in unziemlichen und ungebührlichen Wort-Wechsel einzulassen, sondern, wo sich jemand wieder Vermuthen beschweret finden solte, solches folgenden Tages gehörigen Orts anzubringen.
> Besonders aber wird der Livrée, sowohl von Hofe, als von Ministren, Cavaliers und andern Personen, ausdrücklich untersaget, sich auf das Theatrum, in die Logen oder Parterre einzudringen, wiedrigenfalls sie alsofort, wenn sie sich auf Erinnern der Wache nicht gehorsam bezeigen, zum Arrest gebracht und nach Befinden bestraffet werden sollen.[1]

Man wundert sich: In Anwesenheit des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. war es offensichtlich in der Dresdner Hofoper zu Vorfällen gekommen, die es notwendig machten, unter Androhung von Gefängnisstrafe zu untersagen, dass Opernzuschauer die Sänger, Tänzer und Bühnenhandwerker während der Vorstellung auf der Bühne behinderten. Der Anordnung vorausgegangen sein müssen zudem lautstarke Wortwechsel mit den Wachen und Probleme damit, dass sich Diener in fremde Logen oder auf Plätze im Parterre gesetzt hatten. Auch andere Quellen der fürstlichen Hofopern lassen keinerlei Zweifel daran, dass sich in den Theatern der frühen Neuzeit Szenen abspielten, die dem gängigen Bild von dem strengen Regeln unterworfenen und geordneten Ablauf höfischer Aufführungen entgegenstehen: Es kam zu Streitereien, Diskussionen und heftigem Türenschlagen der Zu-spät-Kommenden im Saal, mancher widersetzte sich den Anordnungen der platzierenden Kammerherren, belog diese in Bezug auf den eigenen Rang und bedrohte sie mit Tätlichkeiten, kletterte über die Logenabgrenzungen, um in

[1] *Italiänische Opern und Comoedien aufgeführt in Dreßden ao. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. u. 1751*, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Akte des Oberhofmarschallamtes G 57a, fol. 66.

den ersten und zweiten Rang zu gelangen. Die Inneneinrichtung der Theater wurde beschädigt, Gegenstände wurden aus den Logen geworfen, Teile der Bühnendekorationen entwendet u. a. m.[2] Wie aus den Erlassen geschlossen werden kann, die sich immer wieder in den Hofakten finden, ging es in den Theatern mitunter eher chaotisch zu; anstelle eines streng nach dem Zeremoniell ablaufenden kulturellen Ereignisses mit diszipliniert-kultiviertem Publikum waren Störungen des reglementierten Ablaufs an der Tagesordnung, was einem öffentlichen Machtverlust für den Veranstalter gleichkam. Dass die Fürsten den Verstössen per Befehl zwar Einhalt zu gebieten suchten, sie aber dennoch bis zu einem gewissen Grad duldeten, dass die Machthaber an die sich ungebührlich betragenden Zuschauer nicht einfach keine der kostenlosen Karten mehr ausgeben liessen, sondern die Zwischenfälle in dem von ihnen voll finanzierten Haus in Kauf nahmen, wirft die Frage nach einer Begründung für dieses Vorgehen auf.

Oper als Kunst höfischer Repräsentation

In der theater- und musikwissenschaftlichen Forschung des letzten Jahrzehnts herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass die italienische Oper als Kunstform zu interpretieren ist, die durch ihre künstlerische und ästhetische Qualität im Dienst der höfischen Repräsentation eingesetzt wurde und auf mehreren Ebenen gleichzeitig „funktionierte". Wie Architektur, Bildende Kunst, Tapisserie und Porzellangestaltung diente die Oper der Vermittlung aussermusikalischer Inhalte. In ihren Handlungen und ihrer Emblematik spielten die höfischen Bühnenwerke auf ein breites Spektrum gesellschaftlicher und politischer Aspekte an, was Reinhard Strohm als „zweite Schicht metaphorischen Spiels"[3] bezeichnet hat. Diese Gesichtspunkte sind in den letzten Jahren verstärkt diskutiert worden – die Literatur konzentrierte sich auf die Funktion der Opern als „Medium dynastischer Grenzziehung"[4], zur Formulierung politischer Ambitionen, zur Vermittlung absolutistischer Ideologie und auf die Indienstnahme zur genealogischen Selbstdarstellung. Weniger Beach-

[2] Vgl. zum Beispiel die Berliner Opernhausordnung aus dem Jahr 1743, abgebildet in: Georg Quander (Hg.), *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, Frankfurt am Main 1992, 18; für Dresden unter Friedrich August I.: Michael Walter, „Distinktionsmerkmale des Opernpublikums am Ende des 18. Jahrhunderts", in: *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, hg. von Thomas Betzwieser, Daniel Brandenburg, Rainer Franke, Marion Linhardt, Thomas Steiert und Arnold Jacobshagen, München 2005, 489–500, insbes. 492–493; sowie für Dresden unter Friedrich August II.: Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 4), 76, 290.

[3] Reinhard Strohm, „Die klassizistische Vision der Antike. Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64 (2007), 1–22 und 77–104, hier 1.

[4] Sabine Henze-Döhring, „Kunst als Medium dynastischer Grenzziehung. Italienische Opern an deutschen Residenzen", in: Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf (Hgg.), *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, Bd. 1, Kassel etc. 2000, 161–171, hier 161.

tung fand die Perspektive, an wen sich der betriebene finanzielle Aufwand der Hofoper konkret richtete, wer sie – und in welcher Weise – zur Kenntnis nahm und nehmen konnte. Zu fragen ist nach dem Publikum der Hofoper, ihrem Öffentlichkeitscharakter und ihrer Rolle im Kommunikationssystem der frühneuzeitlichen Gesellschaft. Meine These lautet, dass die höfische Oper in ihrer im 17. und frühen 18. Jahrhundert vorherrschenden Organisationsform als komplett vom Hof finanzierter Institution für die regionale und überregionale Öffentlichkeit aller Stände konzipiert wurde. Sie ist weniger exklusiv als üblicherweise angenommen und somit als ein Element der herrscherlichen Kommunikationsstrategie aufzufassen, das auf die Legitimierung der fürstlichen Macht in allen sozialen Schichten gerichtet war. Die Kunstform Oper verknüpft in einzigartiger Weise – wie zu zeigen sein wird – die politische Kommunikation mit der symbolischen des Zeremoniells sowie die verbale bzw. nonverbale Kommunikation von Libretto und Komposition.

Die höfische Oper um 1700 stand im Spannungsfeld zwischen öffentlicher und arkaner Kunst, der Grad der Öffentlichkeit differierte entsprechend dem *casus*, also dem jeweiligen Anlass der Aufführung. Die Hochzeits- und Karnevalsopern sollten möglichst in allen Bevölkerungsschichten und überregional zur Kenntnis genommen werden, was sich in der Zusammensetzung des Publikums und den begleitenden Druckerzeugnissen deutlich niederschlägt. Daneben veranstaltete man exklusive Opernaufführungen in kleineren Theatern, zu denen nur der innere Zirkel der Hofgesellschaft Zugang erhielt und über deren Faktur kaum etwas verbreitet wurde. Letztere fielen aus dem vorherrschenden kommunikativen Rahmen, weil sie für die Höfe eine andere Funktion einnahmen.

Sitzordnung des Aufführungspublikums

Die Aufführungen in den grossen Hoftheatern zu den Hochzeiten und im Karneval formierten ein Feld symbolischer Kommunikation, wurde doch in der Sitzordnung für jedermann sichtbar, welchen Rang der Einzelne am Hofe innehatte. Den Mittelpunkt des Publikums bildete der Regent, der in der grossen Mittelloge im 1. Rang, in einer der Proszeniumslogen oder auf einem Sessel im vorderen Parterre Platz nahm; die Position der Höflinge in der sozialen Hierarchie wurde durch die räumliche Distanz zum Herrscher vor Augen geführt.

Das Publikum der Hofopern bestand um 1700 aus Vertretern des europäischen Hochadels und aus dem am jeweiligen Hof versammelten niederen Adel, den Hofbeamten und Offizieren. Zudem gab es für auswärtige Gäste und für angesehene, angemessen gekleidete Personen, also für Vertreter des gehobenen Bürgertums, die Möglichkeit, ebenfalls kostenlos ein Billett zu erhalten und auf freien Plätzen im Bereich des Parketts bzw. der auf dieser Ebene befindlichen Logen teilzunehmen. Dennoch diente der Zutritt ins Opernhaus für den Adel als ein Zeichen des Rangvorsprungs vor den Angehörigen des gehobenen Bürgertums, die – auch wenn sie über große finanzielle Möglichkeiten verfügten – nur im Einzelfall Zutritt erhielten.

Die streng vom Zeremoniell und seiner Rangabstufung bestimmte Sitzordnung in der Oper wurde sowohl an den – nach Volker Bauer[5] – „zeremoniellen Höfen" in Dresden, München, Braunschweig-Wolfenbüttel, Stuttgart und Mannheim, als auch am „geselligen Hof" Friedrichs II. praktiziert, obgleich für Berlin die Hofordnung prinzipiell eine geringere Rolle spielte. So befanden sich zum Beispiel im Karneval 1755 in Dresden im ersten Rang die Mitglieder der königlich-kurfürstlichen Familie, die Gäste aus dem polnischen und europäischen Hochadel, der päpstliche Nuntius und französische Gesandte, der Premierminister und die ranghöchsten Damen. Im zweiten Rang nahmen die wichtigsten Minister, die Geistlichen, die Damen niederen Ranges, Angehörige der Hofoper sowie die Kammerfrauen und Kammerdienerinnen Platz. Der dritte und vierte Rang war reserviert für das Hofpersonal (Hofuhrmacher und -optiker, Bibliothekare, Leib-Ärzte, Theatermaler, Feuerinspektoren, Opernzimmerleute, Schneider etc.) sowie für die Diener ausgewählter Adelshäuser. Die Hofbeamten und Offiziere wurden entsprechend der Hofordnung im Cercle auf 26 Sesseln, auf den 50 Plätzen der Galerie (einer Art Logenreihe am äusseren Rand des Parketts) und im Parterre platziert. „FrauenZimmer vom Hof und aus der Stadt" setzte man ins Amphitheater mit insgesamt 200 Plätzen am Rand des Parterres. Auswärtige Gäste und „honette Personen", also angesehene Bürgerliche, erhielten entsprechend ihrem Rang und Geschlecht einen Platz im Cercle, Parterre, Amphitheater oder auf der Galerie.[6]

Das Dresdner Beispiel zeigt die bekannten Distinktionsmechanismen, erhellt aber noch einen weiteren, für die standesübergreifende Kommunikation des Herrschers relevanten Aspekt. Die Hofopern wurden nämlich in grösserem Umfang auch vom unteren Bürgertum besucht, da die Bediensteten der adligen Herrschaften und die Handwerker der opernnahen Institutionen Logen erhielten. Ihr durchschnittlicher Anteil dürfte demjenigen des gehobenen Bürgertums im Parkett in etwa entsprochen haben und lag beispielsweise in Berlin unter Friedrich II. bei ca. einem Sechstel der Zuschauer (oberster Rang), in Dresden noch etwas höher.[7] Die voll vom Hof finanzierte Oper diente demnach zeit ihrer Existenz sowohl dazu, in der spatialen Ordnung im Opernhaus die konkreten innerhöfischen Machtstrukturen wahrnehmbar werden zu lassen als auch dazu, diese herrschaftlichen Demonstrationen der Vorführungen allen drei Ständen zugänglich zu machen. Das bedeutet, dass es das Bestreben der Regenten war, auch Zuschauer aus dem dritten Stand in das Opernpublikum zu integrieren – und vor allem dies dürfte der Grund dafür gewesen sein, die eingangs geschilderten Zwischenfälle im Opernhaus zuzulassen und die ‚Livrée' nicht prinzipiell von den Aufführungen auszuschliessen.

[5] Vgl. Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993 (= Frühe Neuzeit 12), 71.

[6] Vgl. dazu *Italiänische Opern und Comoedien in Dreßden 1754. 1755. 1756 betr.*, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Akte des Oberhofmarschallamtes G 62a, fol. 144r.

[7] In Dresden wurde bei Umbauten des Hoftheaters in den Jahren 1738 und 1750 den vorher drei Rängen ein vierter hinzugefügt, der allein dem Hofpersonal zur Verfügung gestellt wurde.

Korrespondenz und Druckmedien

Neben dem Publikum der Hofoper im engeren Sinne war in der Frühen Neuzeit eine breite Öffentlichkeit über die Aufführungen informiert.[8] Der europäische Hochadel erhielt umfassende Berichte der in seinem Auftrag handelnden Gesandten und Agenten über die Vorgänge und Feste an auswärtigen Höfen und verfügte zudem über die Informationen aus der regelmässigen Fürstenkorrespondenz. Auch die Zeitungen und Zeitschriften berichteten über die kulturellen Ereignisse der europäischen Höfe und hoben die Erlesenheit des Publikums (hier war vor allem der von weit her angereiste Hochadel der Rede wert), die Engagements neuer Kapellmeister sowie herausragender Sängerinnen und Sänger, spektakuläre inszenatorische Elemente und Bühnenbilder hervor. Die gedruckten Libretti wurden an das Publikum verteilt, aber auch an andere Höfe verschickt und waren so weit verbreitet. Im Unterschied zu den einfach gehaltenen Textbüchern für Impresario-Theater im Oktavformat druckte man an den Höfen generell aufwendiger gestaltete Bände im Quartformat. Die Ausstattung variierte je nach intendiertem Adressatenkreis. Mitunter kombinierte man den italienischen Text mit unterschiedlichen Übersetzungen (italienischer Text versus deutsche, spanische oder französische Übersetzung). Die Prachtausgaben waren in Leder oder Seide gebunden und wiesen, Goldprägung und gestochene oder radierte Bildtafeln auf; hierfür bietet der Librettodruck zu Antonio Cestis *Il pomo d'oro* (Wien 1667) mit 24 Bildtafeln ein berühmtes und oft reproduziertes Beispiel.

Auf welche Weise die Libretti gezielt in den führenden europäischen Herrscherhäusern bekannt gemacht wurden, verdeutlichen exemplarisch die Wiener Feierlichkeiten zur Hochzeit von Kaiser Leopold I. mit Margarita Teresa von Spanien, anlässlich derer diese Oper in Auftrag gegeben wurde: Leopold I. sandte 1667 an seinen spanischen Botschafter, den Grafen Franz Eusebius von Pötting, jeweils acht italienische und spanische Libretti von *Il pomo d'oro* mit der Absicht, „damitt es alda under die leutt kemben möge, indem es wol der Mueh werdt".[9] Ein analoges Vorgehen ist für die kaiserlichen Gesandten in Frankreich, Grossbritannien und den Niederlanden anzunehmen, die die Textbücher wiederum über ihr jeweiliges Kommunikationsnetzwerk weiter verbreitet haben dürften.

[8] Vgl. zu den Kommunikationsformen im Absolutismus Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1994 (=Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 103) und Volker Bauer, „Höfische Gesellschaft und höfische Öffentlichkeit im Alten Reich. Überlegungen zur Mediengeschichte des Fürstenhofs im 17. und 18. Jahrhundert", in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 5 (2003), 29–68.

[9] Zitiert nach Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsopern am Wiener Kaiserhof der Habsburger und ihre Allegorien 1622–1699*, Wien 1988 (= dramma per musica 2), 38.

Für die dynastisch bedeutsamen und herausragenden Hoffestlichkeiten kamen im 16. bis 18. Jahrhundert die gedruckten Festbeschreibungen als weitere Medien hinzu, die im Auftrag und unter der Kontrolle der Höfe angefertigt wurden und ausführliche Berichte über die Illuminationen, Feuerwerke, Turniere und anderen Divertissements enthielten. Besonders aufwendige und mit zahlreichen Bildtafeln versehene Festbeschreibungen publizierte man zur genannten Wiener Hochzeit, aber auch zu den Vermählungen 1719 in Dresden, 1722 in München und 1738 in Dresden.[10] Dass auch die Beschreibungen – analog zu den Libretti – über die Gesandten als Multiplikatoren Aussenwirkung entfalteten, zeigt wiederum das von Kaiser Leopold I. gewählte Prozedere im Umfeld der Wiener Vermählungsfeierlichkeiten: Der Kaiser liess eine italienische und deutsche Beschreibung des Rossballetts *La Contesa dell'Aria e dell'Acqua*, das am 24. Januar 1667 stattgefunden hatte, mit 27 Bildtafeln drucken und legte einem Brief an den spanischen Botschafter zehn Exemplare bei mit der Anweisung, diese an andere Gesandte und Minister zu verteilen:

> Ich soll es nit loben weilln Ich es haldten lassen. Ihr köndt aber gwisß gesicherdt sain, das a saeculis nix solches gesehn worden dahero Ich Euch hiemitt 10 Exemplaria von desßen Beschraibung mitt Kupfer schicken wollen, das Ihr auch was davon under dasige gesandten und ministros außthailen konndt, das es ein wenig in weldt komb. Verlanget Ihr noch was so will ich Eur ein etliche schicken.[11]

Sonderfall Partituren

Während die Libretti und Festberichte mit Informationen über die Opernhandlung, die Bühnenräume und Theatermaschinen kursierten, bildeten die Partituren – mit Ausnahme Frankreichs – kein Element der offiziellen Hofpublizistik.[12] Die kompositorische Gestalt der höfischen Opern blieb all denjenigen Personen verborgen, die nicht Teil des geladenen Theaterpublikums waren. Der Notendruck der Hofopern erfolgte – wenn überhaupt – im Auftrag des Komponisten und nicht des Hofes. Im Gegenteil: Die Höfe behielten an den Kompositionen die Rechte, so dass die Hofkomponisten zwar ideell Eigentümer ihrer im Auftrag des Hofes komponierten Werke blieben, sie diese ohne Einwilligung des jeweiligen Dienstherrren jedoch nicht kopieren oder

[10] Vgl. dazu die Verzeichnisse in Helen Watanabe-O'Kelly und Anne Simon, *Festivals and Ceremonies. A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe 1500–1800*, London etc. 2000 und Thomas Rahn, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2006, 188–256. Einen Überblick über die verschiedenen Arten der Festbeschreibung bietet Helen Watanabe-O'Kelly, „Festival Books in Europe from Renaissance to Rococo", in: *Seventeenth Century* 3 (1988), 181–201.

[11] Zitiert nach Seifert, *Hochzeitsopern* (wie Anm. 9), 31f.

[12] Sonderfälle bilden die Drucke von Giovanni Andrea Bontempis *Il Paride* (Dresden 1662) und der Musik Johann Heinrich Schmelzers zu den Tänzen im Rossballett *La Contesa dell'Aria e dell'Acqua*, das am 24. Januar 1667 in Wien aufgeführt wurde.

drucken lassen durften.[13] Dies bedeutete de facto auch das Verbot auswärtiger Aufführungen ohne Einverständnis des Hofes, da nach deutschem und österreichischem Recht bis ins späte 18. Jahrhundert hinein keine Verwertungsrechte für Musikautoren existierten,[14] Aufführungen also von jedermann durchgeführt werden konnten, der im Besitz eines Manuskripts oder Druckes war.[15] Um dem entgegenzuwirken, findet sich in zahlreichen Anstellungsverträgen der Hofkomponisten in Dresden, Stuttgart, Braunschweig-Wolfenbüttel und Eisenach vom späten 16. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Absatz zur umfassenden Geheimhaltung der Kompositionen.[16] Noch in Joseph Haydns Vertrag mit dem Fürsten Paul II. Anton Esterházy vom 1. Mai 1761 heisst es, dass er seine „Kompositionen mit niemandem zu kommunizieren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihre Durchlaucht einzig und allein vorzubehalten“[17] habe. Im Extremfall führte der fürstliche Ausschliesslichkeitsanspruch zur Beschlagnahme des musikalischen Nachlasses wie beim Darmstädter Hofkapellmeister Christoph Graupner durch den Landgrafen Ludwig VIII. kurz nach dem Tod des Komponisten 1760 oder zur Einbehaltung sämtlicher handschriftlicher Quellen und Autographe der höfischen Opern wie im Falle des Stuttgarter Hofkapellmeisters Niccolò Jommelli durch Herzog Carl Eugen.

Vor dem Hintergrund dieser Betrebungen zur Geheimhaltung und Eigentumssicherung zeigen die verschiedenen Höfe unterschiedliche Strategien bei der Genehmigung auswärtiger Aufführungen: Jommellis Stuttgarter Repertoire bot man ausschließlich in Stuttgart und Ludwigsburg, Pietro Torris Opern in München, und Antonio Caldaras Wiener Opern kamen nur höchst selten in Braunschweig und Venedig auf die Bühne. Einem anderen Kalkül folgte offenbar der Dresdner Hof, der aus der europäischen Reputation und breiten Rezeption von Hasses Opern repräsentativen Gewinn zu ziehen trachtete und zahlreiche Aufführungen z. B. in Berlin, Braunschweig, Mannheim, Wien, London, Hamburg und verschiedenen Theatern Italiens gestattete oder zumindest nicht verhinderte. Noch offener zeigte sich der Berliner Hof unter Friedrich II.,

[13] Ein Beleg hierfür ist Hasses Antrag an Kurfürst Friedrich August II. vom 14. Juni 1756 auf die Genehmigung zum Druck seiner „Opern und musikalischen Werke“ im Leipziger Verlag Breitkopf, die er am 31. Juli erhielt und wofür er fünf Pflichtexemplare bei Hofe abzuliefern hatte; vgl. Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, Kassel etc. 1962, 225, 296–297. Zu vermuten ist aus dem Wortlaut der Bewilligung, dass es sich nicht um eine „Gesamtausgabe“, sondern um den Druck einzelner populärer Stücke handelte. Der Siebenjährige Krieg verhinderte das Projekt.

[14] Vgl. dazu auch Sabine Henze-Döhring, „Erich Schulze und die Wahrung der Musikrechte“, in: *Festgabe zum 85. Geburtstag von Prof. Dr. Erich Schulze*, hg. von Dieter Meurer, Marburg 1999, 19–31, insbes. 20.

[15] Vgl. auch Christian Sprang, „Zwischen ‚Entdeckung‘ und Globalisierung. Das französische Musikurheberrecht des 19. Jahrhunderts“, in: *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, hg. von Hans Erich Bödeker, Patrice Veit und Michael Werner, Paris 2002, 47–61, insbes. 53.

[16] Vgl. dazu Pohlmann, *Frühgeschichte* (wie Anm. 13), 236–238.

[17] Zit. nach Pohlmann, *Frühgeschichte* (wie Anm. 13), 237.

wo es einen offiziellen Handel mit Partiturkopien, Ariensammlungen und Stimmenmaterial zu den höfischen Opern gab und Aufführungen von Werken Carl Heinrich Grauns in Darmstadt, Hamburg, Braunschweig, Stuttgart, Bonn, Mainz und Verona möglich waren.[18]

Oper als höfische Arkankunst und Publikumsinteraktion

Im Unterschied zu den Karnevals- und Hochzeitsopern gab es an den Höfen der frühen Neuzeit eine zweite Kategorie höfischer Opern, deren Aufführung im Rahmen von Kammerfesten weitgehend geheim gehalten wurde. Vor allem zu den fürstlichen Geburts- und Namenstagen bot man in den Landschlössern und deren Gärten Opern, bei denen nur ein ausgewählter Teil der Hofgesellschaft zugegen war und keine Vertreter des dritten Standes Zugang erhielten. Diese Opern fanden auch in den gedruckten Medien so gut wie keinen Niederschlag. Natürlich wurde es am Hof und in der Stadt bekannt, dass eine Festivität stattfand, wenn sich der halbe Hof auf Reisen begab; es konnte z. B. nicht verborgen bleiben, dass zahlreiche Kutschen vom Hof wegfuhren, die das Mobiliar, das Personal, den Hofstaat, das Gepäck, die Bühnenbilder und Instrumente transportierten. Der konkrete Ablauf des Festes indes blieb weitgehend im Dunkeln, woraus die Exklusivität der Veranstaltung resultierte. Mit diesen Opernaufführungen wurde die Hofgesellschaft geteilt – in diejenige Hälfte, die Zutritt zur Festlichkeit hatte, und in diejenige, für die die Feier ein Arkanum bleiben musste.

Von besonderem Interesse ist nunmehr, dass sich diese für einen geschlossenen Rahmen konzipierten Opern von den Karnevalsopern durch ein Element in der textlichen Gestaltung unterscheiden, das vorrangig zur Interaktion mit den Zuschauern gedacht war. Nur die Festopern enthalten in Musik gesetzte paratextuelle Elemente wie Licenze und allegorische Pro- und Epiloge, die der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum dienten. Die Licenze stehen in der Tradition der höfischen Casualdichtung; hierbei handelt es sich um schlichte, szenisch unspektakuläre Huldigungsgesänge aus Rezitativ und Arie bzw. Chor, die am Ende einer Opernvorstellung in der Regel vom Primo uomo oder der Prima donna vorgetragen wurden. In den Pro- oder Epilogen wenden sich allegorische Figuren an das Publikum und verknüpfen die Opernhandlung expressis verbis mit den Adressaten und dem Aufführungsanlass. Realisiert wurden diese oft mit eigens engagierten Sängern oder auch Angehörigen des Hofstaates, in einem neuen Bühnenbild, in anderer Kostümierung und unter Verwendung von Bühnenmaschinerie. Zudem konnten Initialen und Wappen als Symbole für den Auftraggeber erscheinen.

Derartige paratextuelle Elemente weisen nur die Geburts- und Namenstagsopern sowie die wenigen Hochzeitsopern auf, nicht aber die Karnevalsopern. Das heisst konkret, dass sich die Licenze, Pro- und Epiloge vor allem an den überregionalen Hochadel und den regionalen Hofadel richteten. Die Festopern waren für den Kern des Hofstaates bestimmt; die Karnevalsopern

[18] Vgl. hierzu Christoph Henzel, *Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert*, Beeskow 2009, 85, 121–123, 371.

aber – für die häufig die Geburts- und Namenstagsopern ohne die expliziten Herrscherhuldigungen wieder aufgenommen wurden – hatten eine aussen- und innenpolitische Bedeutung für alle Stände, indem sie eine möglichst grosse Öffentlichkeit erreichen sollten und erreichten.

Verschiebung der Publikumsstruktur ab ca. 1750

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ging man an vielen europäischen Höfen von der vollfinanzierten Hofoper zu einer teilsubventionierten Impresastruktur über – in Wien ab 1740, Dresden ab 1763, Stuttgart ab 1784 und München ab 1787. Diese Entwicklung wird in der Forschung überwiegend als das Ende der exklusiven Phase der Hofoper interpretiert und mit dem Schlagwort der ‚Verbürgerlichung' der Hofbühnen versehen, weil man nunmehr die Theater nicht nur einem geladenen Publikum, also Gästen des höfischen Veranstalters, sondern gegen Eintritt einem anonymen Publikum, also zahlenden Konsumenten, öffnete.[19] Übersehen wird hierbei indes der nach wie vor starke Einfluss, den die Höfe auf ihre Impresabetriebe nahmen und die große Abhängigkeit des Pächters von den höfischen Vorgaben: Der Impresario benötigte ein Privileg, musste seinen Spielplan und die Sängerengagements mit dem Hof abstimmen, während der Hof ihm das Orchester und den Fundus mit Dekorationen und Kostümen zur Verfügung stellte. Er erhielt eine Subvention als Äquivalent für Freikarten für den Hof. Hierbei konnte es sich um fast die Hälfte der Plätze im Opernhaus handeln, darüber hinaus um diejenigen mit der besten Sicht im ersten und zweiten Rang.[20] Zudem waren die Eintrittspreise der höfischen Impresa-Opern so hoch, dass sie im Grunde nur vom Adel und vermögenden Bürgertum sowie von hohen Beamten und Kaufleuten bezahlt werden konnten, während sie für breite Schichten unerschwinglich blieben. Die Logenmiete für zwei Monate im Wiener Burgtheater hätte einen Hofmusiker ein Achtel seines Jahreseinkommens gekostet, eine Köchin hätte bereits für einen Sitzplatz an einem Abend ein Fünftel ihrer jährlichen Gesamteinkünfte hergeben müssen.[21]

Das untere Bürgertum oder die Handwerkerschaft hatte im kommerziellen Betrieb folglich zwar allgemein Zutritt gegen eine bezahlte Eintrittskarte; im Gegensatz zur vollständig finanzierten Hofoper der vergangenen Jahrzehnte war dies indes kaum mehr als eine theoretische Möglichkeit. Während in

[19] Vgl. z. B. Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, 66 und dies., „Vom fürstlichen Gast zum Konsumenten. Das Hoftheaterpublikum in Deutschland vom 18. zum 19. Jahrhundert", in: *Le concert et son public* (wie Anm. 15), 347–385, insbes. 347–349.

[20] Vgl. hierzu auch: Panja Mücke, „Wandertruppe und Hofoper. Die Etablierung deutschsprachiger Opern in Dresden", in: *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, hg. von Marcus Chr. Lippe, Kassel 2007 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9), 133–152.

[21] Vgl. für die Eintrittspreise im Wiener Burgtheater Otto G. Schindler, „Das Publikum in der Josephinischen Ära", in: *Das Burgtheater und sein Publikum*, hg. von Margret Dietrich, Wien 1976, 11–96.

der zur Gänze subventionierten Hofoper als Teil der höfischen Kommunikationsstrategie alle Stände vertreten waren, wurde die Oper unter Leitung eines Impresarios in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer tatsächlich elitären Angelegenheit des Adels und des finanzkräftigen, gehobenen Bürgertums. Das untere Bürgertum ging hingegen weiterhin ins Theater, es wich nunmehr in die sich zur selben Zeit stark entwickelnden Privattheater der Vorstädte mit geringerem Eintritt und einer Konzentration auf das deutschsprachige Musiktheater aus.

VOM SCHAURAUM ZUR BILDTAFEL. DIE DRUCKGRAPHISCHE INSZENIERUNG DER FLORENTINER FESTOPERN *LA FLORA* 1628 UND *LE NOZZE DEGLI DEI* 1637

von Martina Papiro

Die offizielle Beschreibung der Florentiner Festoper *Le nozze degli dei* (1637) schliesst der Autor Francesco Rondinelli mit Betrachtungen zu ihrer Wirkungsweise:

> da una parte l'occhio rimaneva abbagliato dalla bellezza delle scene, che artifiziose, e vaghe per la ricchezza, e per la maestria del lavoro si rendevano ammirabili, e dalla pompa degli abiti, i quali con l'erudizioni mescolando il disegno, e la magnificenza della spesa, riuscivano dilettevoli al vedere, e all'intelletto, dall'altra l'udito restava incantato dalla melodia, e soavità delle voci, le quali giungendo all'anima, e facendovi penetrare la poesia, che si cantava, che per natura sua tutta dolcezza, e soavità come si conveniua alla materia, la quale si trattava, era ricevuta, ed abbracciata con maggior prontezza, e sodisfazione di coloro, che l'ascoltavano, onde questi due sentimenti del vedere, e dell'udire rimasero in maniera legati dalla maraviglia, e dal piacere, che non solo sbandirono il sonno dagli occhi, ma quasi non si accorsero quando finiti i balli restò coperta la scena.[1]

Rondinelli arbeitet zwar ein vom Wechselspiel der Künste ergriffenes, geradezu verzaubertes Sehen *und* Hören als auszeichnendes Merkmal der Aufführung heraus. Doch in dieser wie in anderen gedruckten Beschreibungen oder in den Libretti mit beigefügten Bildtafeln, durch die uns frühe Opern bekannt sind, finden die musikalischen Elemente, abgesehen von allgemeinen Würdigungen, kaum Berücksichtigung, während die spektakulären visuellen Effekte der Aufführungen einen prominenten Platz einnehmen.

Für anregende Gespräche und die kritische Lektüre geht mein Dank an Andreas Fatton, Martin Kirnbauer, Julia Saviello, Anne Smith und Claus Zittel.

[1] „Einerseits ward das Auge durch die Schönheit der Szenenausstattung geblendet, die, kunstreich (*artificiose*) und reizvoll (*vaghe*), durch ihren Reichtum und meisterhafte Fertigung bewundernswert war sowie durch die prächtigen Gewänder, welche in ihrer Mischung aus Bildung [d. h. Kenntnis der korrekten Kleidung und Attribute mythologischer Figuren] und *disegno* [konzeptueller Entwurf] sowie der überaus teuren Ausführung, Auge und Intellekt ergötzten; andererseits wurde das Gehör von der Melodie und der Lieblichkeit der Stimmen verzaubert; diese gelangen bis zur Seele und lassen dort die gesungene Poesie eindringen, deren Beschaffenheit dem behandelten Gegenstand entsprechend ganz süß und lieblich war, sodass sie [die Poesie] dort mit größerer Unmittelbarkeit, Klarheit und mit größerer Befriedigung der Zuhörer empfangen und erfasst wurde. So blieben die beiden Empfindungen des Sehens und Hörens stets durch Verwunderung (*meraviglia*) und Wohlgefallen gebunden, und vertrieben nicht nur den Schlaf aus den Augen [des Publikums], sondern dieses bemerkte fast nicht, wie nach dem Ende des Balletts die Bühne verdeckt blieb" (Übs. M. P.), Francesco Rondinelli, *Relazione delle Nozze degli dei. Favola dell'abate Gio. Carlo Coppola alla serenissima Vittoria Principessa d'Urbino Gran Duchessa di Toscana*, Florenz 1637, 47.

Die Bewahrung der Festopern wurde eigenständigen Text- und Bildgattungen im Kontext der Hofpublizistik anvertraut, in denen eine Opernaufführung entsprechend der medialen Möglichkeiten und der spezifischen Interessen der Veranstalter präsentiert wurde.

Der vorliegende Beitrag untersucht aus kunsthistorischer Perspektive das Verhältnis der Künste in der frühen Oper im Spiegel ihrer offiziellen ikonographischen Dokumentation. Da mit dem Hof der Medici nicht nur die Anfänge der Oper verknüpft sind, sondern dort auch die Modelle ihrer Dokumentation in Text und Bild geprägt wurden, bilden die illustrierten[2] Libretti zu den Florentiner Festopern des 17. Jahrhunderts einen besonders relevanten Untersuchungsgegenstand. Vor dem Hintergrund, dass solche Bildtafeln der Opernforschung als wichtige ikonographische Quelle dienen, aber zu oft in Unkenntnis ihrer Darstellungskonventionen gedeutet werden, möchte dieser Beitrag zugleich auch eine fachspezifische Annäherung an diese Bildgattung bieten.

Zuerst möchte ich kurz Funktion und Produktionskriterien der höfischen Festdokumentation umreissen, um dann das praxisbezogene Verständnis vom Verhältnis der Künste im frühbarocken Musiktheater vorzustellen, besonders im Hinblick auf die visuelle Organisation des Bühnenraums während der Aufführung. Ausgehend von jener praktischen Bestimmung werden im dritten Teil schliesslich die druckgraphischen Darstellungen zu den Festopern *La Flora* 1628 und *Le nozze degli dei* 1637 daraufhin untersucht, ob und wie sich darin das Zusammenspiel der Künste visualisiert findet.[3]

****

Höfische Festkultur und Hofpublizistik

Die Vermählung von Thronfolgern, die geschickte Verheiratung von Prinzessinnen, die Geburt von Thronerben oder der Besuch hochrangiger Gäste wurden mit besonderer Pracht gefeiert und erfuhren durch anlassgebundene theatrale Aufführungen eine zusätzliche Auszeichnung. Festopern, als exklusive, aufwendige und teure Spektakel, boten nicht nur Gelegenheit zur ostentativen Demonstration der künstlerischen und finanziellen Ressourcen, sondern wurden auch genutzt, um den eigenen Herrscherstatus zu legiti-

[2] Wenn hier der Begriff „Illustration" oder „illustriert" verwendet wird, dann ist damit nur fachtechnisch ein Textdruck mit integrierten oder beigefügten druckgraphischen Bildern gemeint.

[3] Die Exemplare der Libretti mit den zugehörigen Bildtafeln in der British Library, London, wurden digitalisiert und stehen online zur Verfügung unter den folgenden Links: *La Flora*: http://special-1.bl.uk/treasures/festivalbooks/BookDetails.aspx?strFest=0213; *Le nozze degli dei*: http://special-1.bl.uk/treasures/festivalbooks/BookDetails.aspx?strFest=0217.

mieren und zu festigen.[4] So vermittelte die Erzherzogin Maria Magdalena von Österreich – um gleich die Beispiele dieses Beitrags einzuführen – 1628 anlässlich der Vermählung ihrer Tochter Margherita mit Odoardo Farnese und des zeitgleichen Machtantritts ihres Sohnes Ferdinando II. de' Medici über die allegorisch zu deutende Handlung der Hochzeitsoper *La Flora* das Selbstverständnis ihrer Rolle und politischen Position während ihrer Regenz und der langwierigen Hochzeitsverhandlungen.[5] Und in der Oper zur Hochzeit Ferdinandos II. mit Vittoria della Rovere 1637, die den bezeichnenden Titel *Le nozze degli dei – Die Hochzeiten der Götter* – trägt, finden nach etlichen Wirren unter der Regie Jupiters vier mythologische Götterpaare zueinander. Damit wurden metaphorisch die Medici-Hochzeit als gottgewollte Verbindung inszeniert sowie paradigmatische Situationen einer um Ausgleich bemühten ‚Heiratspolitik' im Spannungsfeld individueller und übergeordneter Interessen vorgeführt.[6]

Mit gedruckten Beschreibungen und bebilderten Libretti liess sich ein Festereignis idealisiert dokumentieren und die offizielle Deutung mit der intendierten politischen Botschaft in wirkmächtiger Gestalt vorgeben (Abb. 1, 8).[7] Über diese reproduzierbaren Medien wurde das spezifisch gestaltete politisch-kulturelle Profil eines Hofs an die lokale wie europäische Öffentlichkeit kommuniziert; sie dienten somit im wesentlichen der Memoria und Propaganda. Noch vor

[4] Zu den höfischen Festen der Frühen Neuzeit in Florenz vgl. folgende Publikationen mit weiterführenden Bibliographien: Alois Maria Nagler, *Theatre Festivals of the Medici, 1539–1637*, New Haven etc. 1964; Elvira Garbero Zorzi und Mario Sperenzi (Hgg.), *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Ausstellungskatalog Florenz, Palazzo Medici Riccardi, 1.4.–9.9.2001, Florenz 2001; Sara Mamone, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Mailand 1987. Ausschliesslich der Druckgraphik aus diesem Kontext ist nach wie vor grundlegend gewidmet: Arthur R. Blumenthal (Hg.), *Theater Art of the Medici*, Ausstellungskatalog Hanover (NH), Dartmouth College Museum Galleries, 10.10.–7.12.1980, Hanover (NH) 1980.

[5] Siehe dazu den hervorragenden Beitrag von Kelley Harness, auf den ich auch für die Erörterung des Zusammenhangs von Festopern und Politik in Florenz am Beispiel der *Flora*-Aufführung von 1628 verweisen möchte: Kelley Harness, „La Flora and the End of Female Rule in Tuscany", *Journal of the American Musicological Society* 51 (1998), 437–476.

[6] Zur politischen Bedeutungsebene der Handlung von *Le nozze degli dei* siehe Benoît Bolduc, „Stefano della Bella, inventeur des gravures des *Nozze degli dei* (1637) et de *Mirame* (1641)", in: Marc Bayard (Hg.), *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Rom 2010, 481–507, hier 481–494.

[7] Einführend zu den illustrierten Festbeschreibungen siehe Helen Watanabe O'Kelly, „Early Modern European Festivals. Politics and Performance, Event and Record", in: James Ronald Mulryne und Elizabeth Goldring (Hgg.), *Court Festivals of the European Renaissance. Art Politics and Performance*, Aldershot 2002, 15–25. Zur Festbeschreibung als Textgattung unter Berücksichtigung der beigefügten Bildtafeln vgl. die grundlegende Studie von Thomas Rahn, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2007. Zur Florentiner ‚Bildpolitik' im Kontext der Festbeschreibungen und ihrer Rezeption am Beispiel der Reiterfeste vgl. Martina Papiro, „Die Florentiner Festbilder Stefano della Bellas und ihre Rezeption am Wiener Hof 1667", in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*, Tübingen 2012, 266–279.

den anderen italienischen Fürsten begannen die toskanischen Grossherzöge, im Rahmen ihrer Hofpublizistik gezielt Bilder zu integrieren, wobei sie spezialisierte Künstler mit der Visualisierung ihrer Feste und Feiern betrauten. Die Savoia in Turin oder die Gonzaga in Mantua produzierten zeitgleich vielleicht prächtigere Spektakel oder qualitätvollere Opern, verfügten aber nicht wie die Medici über qualifizierte Graphiker, um ihrer Festkultur eine historische Nachhaltigkeit zu sichern.[8] Druckgraphische Darstellungen der mediceischen Theaterfeste erlangten den Status ikonographischer Modelle, die den Massstab für die Festbilder anderer Höfe setzten. Ab 1608 liessen die Medici jeweils eine illustrierte Beschreibung zu einem Teil oder zum gesamten Festzyklus ihrer dynastischen Hochzeiten drucken.[9] Die Dokumentation wurde frühzeitig in Auftrag gegeben, sodass die Libretti oder Festbeschreibungen mit beigefügten Bildtafeln bereits wenige Wochen nach den Ereignissen vorlagen. Die Bildtafeln wurden seit 1608 von spezialisierten Graphikern radiert, die vor Ort lebten und teils selbst in die Produktion der Festereignisse involviert waren, wie etwa Giulio Parigi (1571–1635) und Alfonso Parigi (1606–1656).[10] Jacques Callot (1592–1635) und Stefano della Bella (1610–1661) waren hingegen ausschliesslich für die Konzeption und Herstellung der Bildtafeln zuständig.[11]

Während das Libretto die Namen der handelnden Personen, den Dramentext und nur sehr knappe Angaben zum Schauplatz festhält, bieten die Bildtafeln eine anschauliche Darstellung der jeweiligen Szenen-Ausstattung. So heisst es etwa im Libretto zu *Le nozze degli dei* (1637) zu Beginn der fünften Szene des zweiten Akts (S. 33), in dem „Venere, Adone, tre Grazie, Riso, Scherzo, Gioco, Choro di 14 Amorini, e sei Pastori d'Adone" auftreten, zur Bühnenverwandlung: „Si cambia la Scena nel giardino di Venere"; erst der Bildtafel aber kann man entnehmen, wie der Garten der Venus konkret gestaltet ist (Abb. 11). Selten nur wird eine Information in Text und Bild zugleich übermittelt. Die Radierungen erschliessen einen Teil der sichtbaren Elemente, das Libretto einen Teil der

[8] Siehe z. B. die vergleichende Studie von Claudia Burattelli zu den Hochzeitsfestivitäten in Turin, Mantua und Florenz 1608: Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Florenz 1999, 35–80.

[9] Gedruckte Festbilder, illustrierte Libretti und Festbeschreibungen gab es in Florenz bereits im 16. Jahrhundert und speziell zu den Hoffesten ab 1579. Diese Drucke gingen jedoch auf die Initiative privater Verleger und Autoren zurück.

[10] Zur Tätigkeit der Familie Parigi für die Florentiner Festkultur siehe Arthur R. Blumenthal, *Giulio Parigi's Stage Designs. Florence and the Early Baroque Spectacle*, Ann Arbor 1985; besonders zur Druckgraphik in diesem Kontext siehe Anna Maria Negro Spina, *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Neapel 1983.

[11] Zu den Radierungen Callots für die Florentiner Feste vgl. einführend Sara Mamone, „Le miroir des spectacles: Jacques Callot à Florence (1612–1622)", in: Paulette Choné (Hg.), *Jacques Callot 1592–1635*, Ausstellungskatalog Nancy, Musée historique lorrain, 13.6.–14.9.1992, Paris 1992, 124–144; zu Stefano della Bellas Darstellungen von Florentiner Hof-Festivitäten einführend die einschlägigen Beiträge und Katalognummern im Ausstellungskatalog: Dorit Schäfer und Jessica Mack-Andrick (Hgg.), *Stefano della Bella. Ein Meister der Barockradierung*, Ausstellungskatalog Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 4.6.–21.8.2005, Karlsruhe 2005. Die Dissertation der Autorin ist Stefano della Bellas Radierungen zu den Feste a cavallo am mediceischen Hof gewidmet.

hörbaren, beide vergegenwärtigen selektiv eine multimediale Opernaufführung. Als materielle und mediale Erweiterung werten die Bildtafeln das schlichte Librettoheft zu einem aufwendigeren und teureren Druckerzeugnis auf. Aber weit mehr, als eine prestigesteigernde Schmuckfunktion zu erfüllen, bestimmen sie die Imagination der Leser, indem sie die Schauplätze der Handlung – in bestem Licht – veranschaulichen. Text und Bild lassen sich auf diese Weise für die höfische Propaganda bei breit gefächerten Rezipientengruppen effizient einsetzen. Anders verhält es sich mit der Publikation der Partitur einer Festoper: Gedruckte Opernpartituren eignen sich kaum für eine weitläufige Repräsentation, denn sie richten sich an eine vergleichsweise kleine Gruppe von Lesern mit fundierten musikalischen Kenntnissen und einem spezifischen Interesse für die musikästhetischen Debatten um das *recitar cantando* und die *rappresentazioni sceniche in musica*.[12]

Das Wechselspiel der Künste in der Maschinenoper

Il Corago, eine handschriftlich überlieferte Abhandlung von praxisbezogenen Anweisungen für die Aufführung von Musiktheater, enthält wertvolle Hinweise zum Verständnis des Verhältnisses der Künste in der frühen Oper.[13] Entscheidend ist die Weise des Zusammenwirkens der an der Aufführung beteiligten Künste und Berufe[14]:

[12] Tim Carter bezeichnete diese Drucke als „vanity prints": ohne finanzielle Beteiligung des Verlegers publizierte Werke in limitierter Auflage für einen lokalen Rezipienten-Kreis, deren Produktionskosten vom Komponisten und/oder seinem Mäzen getragen wurden, vgl. Tim Carter, „Music Printing in Late Sixteenth and Early Seventeenth-Century Florence. Giorgio Marescotti, Cristofano Marescotti and Zanobi Pignoni", *Early Music History* 9 (1989), 27–72, hier 62.

[13] *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, hg. von Paolo Fabbri und Angelo Pompilio, Florenz 1983. Die Schrift entstand wohl zwischen 1628–1637 und wird u. a. dem Florentiner Pierfrancesco Rinuccini zugeschrieben, dem Sohn des Librettisten Ottavio Rinuccini. Als Sekretär verschiedener Kardinäle und Medici-Prinzen besass Pierfrancesco fundierte Kenntnisse über die aktuellen Opernproduktionen und war vermutlich selbst als Koordinator von höfischen Spektakeln tätig.

[14] Im ersten Kapitel werden die als „facoltà" bezeichneten Künste und Berufe der Dichtkunst (poesia) untergeordnet und wie folgt aufgelistet: „1. L'arte fabbrile de' legnaioli et anche muratori, fabricando il palco con tale inclinazione, aperture, strade etc. con misture di tavole et armature di telari et ogni altro che bisognarà; 2. l'architettura, inventando e descirvendo quei palazzi, tempii, anticaglie, teatri o case che faranno di mestiere; 3. la pittura con la prospettiva, mettendo le scene e prosceni in quella situazione, fuga e concorso de linee che sarà più a proposito; 4. l'arte vestiaria o del sartore, ordinando i recitanti con quella bizzarria e maestr[i]a di abiti che sarà più proporzionata al decoro e vaghezza; 5. l'istrionia, instruendo i recitanti a portare l'azione nella maniera convenevole; 6. la musica tanto nel sonare quanto nel cantare quando, come e quello che sarà più condecente; 7. l'arte del ballare per far passeggi, caracolli, intrecciature, danze e salti nei cori, et altre occorrenze; 8. talora vi sarà bisogno del torneare e tumultuare militarmente, onde vi vorrà in qualche parte l'arte militare e della scrima; 9. le mechaniche, per alzar machine e mostrare apparenze per terra, mare e cielo; 10. si ricerca la perspettiva in particolare per l'illuminazione della scena et accompagnamento di lume nelle machine di modo che si vedino ora più ora meno conforme al naturale et anche per far comparire talora prodigii e simulacri finti per aria come più abbasso si dirà." *Il corago* (wie Anm. 13), 22.

> Es ist kein Wunder, wenn eine solcherart inszenierte vollkommene Handlung so viel Bewunderung, Applaus und Zuspruch erhält, denn in ihr wetteifern zehn oder zwölf Künste oder Berufe, von denen jede bereits einzeln an und für sich grosses Ergötzen und Erstaunen hervorrufen

– weil alle Künste bei der Realisierung einer einzigen Handlung konkurrieren, vermag die „opera mista" das Publikum in staunende Verwunderung zu versetzen und vollkommen in ihren Bann zu ziehen.[15]

Bei repräsentativen Festopern legten die Auftraggeber grössten Wert auf die visuelle Pracht der Bühnenausstattung, der Kostüme und der Choreographien. Giovan Carlo Coppola, Librettist der Hochzeitsoper *Le nozze degli dei* 1637, vermerkt im Argomento, der Grossherzog Ferdinando II. habe ausdrücklich gewünscht, dass die Oper Feste im Himmel, im Meer und in der Hölle enthalte, um seinem Ingenieur Freiraum für vielfältige Theatermaschinen zu lassen:

> M'ordinò soggetto allegro, quale si conviene à nozze, e per dar maggior campo all'inventor delle macchine di abbellirla con varietà, e vaghezza di prospettiva; volle che contenesse festa in Cielo, in Mare e nell'Inferno: Ond'io presi per soggetto le Nozze degli Dei, trattandone quattro più celebrate da' poeti.[16]

Bestimmend – besonders vor dem Hintergrund der Florentiner Intermedientradition – war das Hyperbolische und Phantastische, nicht die gewöhnliche Handlung gewöhnlicher Sterblicher. Dem Publikum sollte eine ephemere, dynamische und sinnliche Zauberwelt erscheinen, mit übernatürlichen oder exotischen Schauplätzen, in denen antike Heroen, Götter und Dämonen agieren und mithilfe von Flugmaschinen wie selbstverständlich zwischen Himmel, Erde, Meer und Unterwelt hin- und herschweben. Diese vier topischen Umgebungen bezeichnen die entsprechenden Herrschaftsbereiche und verweisen auf die vier

[15] „Da tutto questo si raccoglie non essere meraviglia se una compita azione portata bene in scena nasce tanto ammirabile e tira seco tanto di plauso e di asclamazione, poiché in essa vi concorrono a gara dieci o dodici arti o professioni delle quali ciascuna da per sé è bastante ad apportar diletto e meraviglia grandissima. [...] non è meraviglia che una opera mesta [= mista] e fatta con tutti questi artificii ecceda tutte le altre ne l'apportare diletto, ammirazione e moto persuasivo delli animi, concorrendo ad una sola azione legnaioli, sartori, architettori, perspettivi pittori, cantori, sonatori, ballarini, istrioni, ischermitori, giostratori, torneatori, inventori di meravigliose machine e poeti della più sublime specie di poesia." *Il corago* (wie Anm. 13), 23.

[16] In der Festbeschreibung zum *Rapimento di Cefalo*, der Hochzeitsoper von 1600 (Libretto von Gabriello Chiabrera, Musik von Jacopo Peri, Maschinen und Szenenausstattung Bernardo Buontalenti), wird erstmals der Vorrang der Theatermaschinen gegenüber der Handlung erwähnt und in ein direktes Verhältnis zur *magnificenza* des Auftraggebers gesetzt: „[Chiabrera formò la favola dell'opera & la] elesse tale, che e la magnificenza di sua rappresentazione, quella di chi ciò comandava agguagliar potesse, e prestar campo agli artefici di metter in opera le più meravigliose macchine che mai fin hora ne' nostri tempi si fosser viste, intessendola egli tutta di avvenimenti divini." Vgl. Michelangelo Buonarroti (d. J.), *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissmia maestà* [...] *Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, Florenz 1600, [25]. Der Hinweis zu dieser Textstelle findet sich bei Cesare Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Rom 1968, 43.

Elemente, aus denen sich, nach antiker Vorstellung, die Welt zusammensetzte. Somit fand sich auf der Florentiner Opernbühne metaphorisch das Universum dargestellt.[17] Als Repräsentanten der jeweiligen Herrschaftsbereiche agieren die mythologischen Gottheiten und Figuren der Handlung einerseits in ihrem Element, andererseits kommunizieren sie kontinuierlich miteinander und greifen in die Handlung ein, um die gestörte Ordnung, von der die Handlung einer Festoper ihren Ausgang nimmt, wiederherzustellen. Was sich auf der Bühne abspielt, erscheint als Intervention der Götter und damit als deren unumstösslicher Wille. Diese göttlich instituierte Harmonie wurde durch hierarchisch strukturierte Himmelsglorien visualisiert und schliesslich huldigend und legitimierend zugleich auf die glückliche Verbindung des Brautpaars oder auf die Herrschaft des gefeierten Fürsten bezogen. Mithilfe von Beleuchtung, Flug- und Wolkenmaschinen sowie wandelbarer Bühnenbilder wurde diese ‚kosmische' Bedeutungsebene anschaulich; auch die Simulation von Naturphänomenen wie Morgenröte, Regen, Sturm oder Feuer, die das Publikum genauso wie übernatürliche Erscheinungen faszinierte, erschien in diesem Kontext als Ausdruck göttlicher Einwirkung. Es gab also eine eigenständige, rein visuelle szenische Aktion, die über den gesprochenen Text hinaus dem Publikum die allegorische Sinnebene der dramatischen Handlung vermittelte.

Mit ihrer wirkungsästhetischen Zielsetzung erlangte die Oper als Kunstform einen herausragenden Status. Ihr spezifischer, durch das Zusammenwirken der Künste erreichter ‚Zugriff' auf Sinneswahrnehmung und Intellekt eröffnete über ihre politische Funktionalisierung hinaus einen autonomen Spielraum, in dem die beteiligten Künste für sich eine erhöhte Aufmerksamkeit und Wertschätzung gewannen. Mit Verweis auf rhetorische Wirkungskategorien präsentiert der anonyme Autor von *Il corago* die Maschinen als eigentliche Hauptattraktion:

> Unter den vielen Dingen, die auf der Bühne repräsentiert werden, gibt es meines Erachtens nichts, was mehr als die Maschinen die Gemüter des Publikums zu ergreifen vermag, denn das Sehen von Dingen, die übernatürlich sind, etwa das Aufsteigen eines Menschen in den Himmel, die Erscheinung einer von Klängen und Gesang erfüllten Wolke mitten auf der Bühne, das Auftauchen eines Tempels aus dem Boden, die schnelle und koordinierte Verwandlung der Szene in eine Felslandschaft oder in einen Wald, die plötzliche Erscheinung eines Meeres und darin Tritonen, Gottheiten, Schiffe und ähnliche andere Dinge, verursachen unendliches Gefallen (*diletto*). Der Beweis dafür ist die Neugierde, die die Menschen haben, diese Theatermaschinen zu sehen: Sie faszinieren einerseits durch das Ergötzen, das sich dem Blick darbietet und andererseits durch die Neugierde zu erfahren, wie, auf welche Weise die Maschinen betätigt werden.[18]

[17] Vgl. Molinari, *Le nozze degli dei* (wie Anm. 16), 23, 25; John Walter Hill, „Florence. Musical Spectacle and Drama, 1570–1650", in: Curtis Price (Hg.), *The Early Baroque Era. From the Late 16th Century to the 1660s*, Houndmills etc. 1993, 127. An dieser Stelle verdienten auch die Analysen von Ulrike Hass nähere Betrachtung, was aber aus Platzgründen nicht möglich ist, vgl. Ulrike Hass, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005, insbesondere das Kapitel „Sabbattini: Analytik des Übergangs II", 335–347.

[18] *Il corago* (wie Anm. 13), Kapitel XXI, *Delle macchine*, 116 (Übs. M. P.).

Im Gegensatz zu den Anweisungen für Dichter, Komponisten, Musiker und Sängerdarsteller, wo stets der bestmögliche Kompromiss zur Anpassung an die dramatische Handlung gesucht werden muss, werden für die Realisierung von Theatermaschinen und Bühnenverwandlungen (wie bei den Kostümen und den Tänzen) keine Beschränkungen gesetzt: soweit es Logistik und finanzielle Mittel zulassen, sollen die spektakulärsten Effekte realisiert werden.

Die spezifische Erfahrungsdimension der Maschinenopern konstituiert sich über das synchronisierte multimediale szenische Geschehen, das zwar primär den Gesichtssinn des Publikums anspricht, diesen aber stets simultan durch weitere Sinneswahrnehmungen erweitert. Die Dramaturgie war so konzipiert, dass in wechselnden Kombinationen eine Kunst oder ein Medium die Leitfunktion inne hatte, während die anderen ‚unterstützend' mitwirkten. Jede Kombination hatte ihre eigenen dynamischen, figurativen und audiovisuellen Merkmale.

Ausgangspunkt für die Organisation von Handlung, Maschine und Musik war die Bühne als dynamisierter Schauraum: dieser wurde sowohl vertikal durch herabschwebende und aufsteigende Theatermaschinen als auch in die perspektivisch illusionierte Tiefe hinein erschlossen.[19] Sänger und Akteure betraten die Bühne aus den Seitengassen; die Musiker hatten noch keinen festen Standort und konnten verdeckt oder für das Publikum sichtbar sein. Der Raum hinter dem Bühnenportal war in steter Bewegung und Verwandlung begriffen, und entsprechend wechselte die Konfiguration der beteiligten Künste. Auf der Bühne sollte die perfekte Täuschung erzeugt und zugleich der *artificio* (das Kunstvolle/die Künstlichkeit) ihrer Realisierung demonstriert werden. Entsprechend gab es verschiedene Rezeptionshaltungen, die – wie in *Il corago* und in Rondinellis Beschreibung suggeriert – vom sinnlichen Genuss oder gar der schieren Überwältigung bis hin zur Würdigung der Szenographen, Ingenieure etc. reichten, die solch ingeniöse Illusionen fabrizieren konnten.[20]

Die Opernbühne in den Florentiner Festbildern

Anhand der Radierungen in den Libretti der Florentiner Hochzeitsopern *La Flora* von 1628 und *Le nozze degli dei* von 1637 soll im Folgenden untersucht werden, welche Elemente einer Opernaufführung in den Bildtafeln veran-

[19] Für die barocke Theaterbühne als Schauraum vgl. Hass, *Drama des Sehens* (wie Anm. 17), 310–359.

[20] Im 14. Absatz zum Kapitel über die Bühnenkonstruktion werden in *Il corago* die Vorzüge der modernen illusionistischen Kulissenbühne hervorgehoben, die erst die Erfindungsgabe der Szenographen als wahre Kunst hervortreten lasse: „quanto più con maniere finte meglio adorna et esprime la verità, tanto deve stimarsi più lodevole et adminrabile; imperoché altrimenti non sarebbe questa opera di molto ingegno, ma fatica di braccia." *Il corago* (wie Anm. 13), 30. Vgl. auch Alice Jarrard, „Jenseits der Herausforderung des Zeuxis. Die Materialität des Wunderbaren im Florenz und Rom des 17. Jahrhunderts", in: Erika Fischer-Lichte und Matthias Warstat (Hgg.), *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, Tübingen etc. 2009, 179–192.

schaulicht werden und vor allem auf welche Art und Weise dies geschieht.[21] Die Bildtafeln geben die visuelle Organisation des Bühnenraums wieder, wobei sie aber eigenen Konventionen folgen und andere Akzente setzen. Bereits ihre formalen Eigenschaften bestimmen entscheidend die Möglichkeiten der Re-Inszenierung der Opernaufführung im Bildmedium sowie die Rezeptionsbedingungen für die Leser-Betrachter. Sowohl hinsichtlich des Formats und der Art der Einbindung in das Libretto als auch hinsichtlich der Bildkomposition gab es 1628 bereits etablierte Konventionen: Die Radierungen hatten in der Regel das Format einer Doppelseite des Textbuchs (ca. 21x30 cm), sodass sie komfortabel eingebunden und betrachtet werden konnten (Abb. 2). Ihre Inschriften informieren nur über die visuellen Elemente der Aufführung und über die Urheber ihrer bildlichen Darstellung. Auf allen Bildtafeln von 1628 und 1637 sind der Bühnenbildner bzw. Theateringenieur und der Graphiker genannt. 1628 hatte Alfonso Parigi beide Aufgaben übernommen, also sowohl Bühnendekoration und Theatermaschinerie konzipiert als auch die Bildtafeln nach eigenen Vorlagen radiert; daher führt die Textleiste jeder Bildtafel nebst der Betitelung des Bühnenbilds auch seinen Namen an, zwar in kleinerer Schrift, doch immer noch gut lesbar „Alfonsus Parigius deli*neavit* et fecit 1628".

1637 wurde Stefano della Bella mit Entwurf und Ausführung der Radierungen betraut, weshalb er die Tafeln entsprechend mit: „Alfon*sus* Parig*ius* Inv*enit*, Stefa*nus* / Della Bella Deli*neav*it e F*ecit*." signierte. Die Betitelung bezieht sich auf die Bühnenausstattung und gibt nicht über die dramatische Handlung Auskunft. So werden 1637 die Schauplätze angegeben, etwa „Prima Scena Rappresentante Fiorenza" (Abb. 9), „Terza Scena Giardino di Venere" (Abb. 11) oder „Quarta Scena di Mare" (Abb. 13). Da die Bühnenbilder mehrfach verwendet wurden, entspricht ihre Numerierung nicht der Szenenfolge des Librettos. Die Titel der Bildtafeln zu *La Flora* von 1628 hingegen informieren zwar über die dargestellte Szene und die abgebildeten Personen – etwa „Avviso di Mercurio a Berecintia Dea della Terra et alle Ninfe de' Campi" (erste Tafel, Abb. 3), oder „Amore chiede la Gelosia a Plutone" (dritte Tafel, Abb. 5) – doch diese Titel reichen nicht aus, um die dramatische Handlung nachvollziehbar zu machen, zumal die zwei Hauptfiguren Clori und Zefiro gar nicht vorkommen.

[21] *LA FLORA / O vero / IL NATAL DE' FIORI, / Fauola d'Andrea Saluadori, / Rappresentata in Musica recitativa nel Teatro / del Serenissimo GRAN DVCA, / PER LE REALI NOZZE DEL SERENISSIMO / ODOARDO FARNESE, / E DELLA SERENISSIMA / MARGHERITA DI TOSCANA [...] IN FIRENZE, Per Pietro Cecconcelli, 1628. / Con licenza de' SS: Superiori.* Mit einem Frontispiz und fünf Radierungen von Alfonso Parigi. Aufführung 14.10.1628, Florenz, Palazzo Pitti; Libretto: Andrea Salvadori, Musik: Marco da Gagliano und Jacopo Peri; Bühnenbilder und Theatermaschinen: Alfonso Parigi.
LE NOZZE / DEGLI DEI / FAVOLA / Dell' Ab. Gio. Carlo Coppola / Rappresentata in Musica in Firenze / NELLE REALI NOZZE / De Serenis. mi Gran Duchi di Toscana / FERDINANDO II. E VITTORIA / PRINCIPESSA D'URBINO / In Firenze per Amadore Massi, e Lorenzo Landi 1637 / Con Licenza de' Superiori. Mit einem Frontispiz und sieben Radierungen von Stefano della Bella. Aufführung 8. 7. 1637, Florenz, Hof des Palazzo Pitti; Libretto: Giovan Carlo Coppola; Musik: fünf anonyme Komponisten (darunter Marco da Gagliano?); Bühnenbilder und Theatermaschinen: Alfonso Parigi.

Die fünf Bildtafeln sind im Libretto zu Beginn eines jeden Aktes eingebunden, sodass der Eindruck eines regelmässigen, mit den Akten korrelierten Wechsels der Bühnenbilder entsteht. Die zweite Tafel mit der Ankunft von Venus in der Meeresbucht illustriert eigentlich die zweite Szene des ersten Akts. Sie wurde aus Gründen der Symmetrie jedoch am Beginn des zweiten Akts placiert, denn im Libretto wird erst gegen Ende des dritten Akts wieder ein Bühnenbildwechsel verlangt. So zeigt die dritte Bildtafel mit dem Höllenpalast (Abb. 5) eine Dekoration, die nur kurz in der sechsten Szene des dritten Akts verwendet wurde.[22] Im Libretto von 1637 hingegen ist die Position der sieben Bildtafeln mittels Seitenangaben in einem Verzeichnis am Ende des Büchleins bestimmt. Kaum eine Bühnendekoration ist hier an der Stelle ihrer ersten Verwendung dokumentiert;[23] die Verteilung richtet sich vielmehr nach inhaltlichen und visuellen Kriterien (s. u. S. 141, 143–146). Die Bilderfolge im Kontext des Librettos vermittelt also einen anders rhythmisierten Eindruck der Bühneneinrichtung, weil sie eben vorrangig die Schauplätze dokumentiert und nicht die Handlung, die sich dort abspielt.

Die Bildtafeln vergegenwärtigen den Bühnenraum als Gesamtzusammenhang, bestehend aus einem topischen Schauplatz[24] sowie den Theatermaschinen und Akteuren. Es handelt sich um Simultandarstellungen, die jede verwendete Maschine und alle Elemente einer Szeneneinrichtung abbilden; die dramatische Chronologie ist dabei sekundär. Diese Darstellungskonvention lässt sich exemplarisch anhand der ersten Bildtafel zu *La Flora* erläutern (Abb. 3): Leicht zurückversetzt, in der Mitte der Szene, erhebt sich vor einem Meer-Horizont ein Fels, dessen Spitze gerade der Götterbote Merkur betritt, und der zugleich als Grotte eine thronende Gestalt birgt. Zu beiden Seiten staffeln sich dicht belaubte hohe Bäume; davor sind als Nymphen und Satyrn kostümierte Akteure in diagonalen Reihen von den äusseren Ecken zur Bildmitte hin disponiert.

[22] Die erste Bildtafel zeigt die Bühneneinrichtung des ersten Akts mit der tyrrhenischen Küste und der Theatermaschine des Felsens; die zu Beginn des vierten Akts eingefügte Bildtafel visualisiert eine Bühnendekoration, die während der Aufführung von der fünften und letzen Szene des vierten Akts bis zur dritten des fünften Akts zu sehen war. Auf der letzten Bildtafel ist die Einrichtung für das abschliessende Ballett der Oper zu sehen.

[23] Beispielsweise wird das Bühnenbild mit der Schmiede Vulkans erstmals in II.1 verwendet (Libretto S. 20), die Bildtafel dokumentiert diese Bühneneinrichtung erst bei der Schaukampf-Szene in IV.10–12 (Libretto S. 77, Bildtafel bei S. 79); oder die Meeresbucht, die erstmals in III.6–8 (Libretto S. 50–61) erscheint, wird erst zu V.1–2 illustriert, weil dann die erste der Götterhochzeiten – zwischen Neptun und Amphitrite – stattfindet (Libretto S. 85–90, Bildtafel bei S. 85). Vgl. auch Bolduc, „Stefano della Bella" (wie Anm. 6), 487.

[24] Zu den topischen Schauplätzen gehören: waldige Landschaft, Meer- oder Hafenansicht, kunstvoller Garten, repräsentatives Atrium eines Königspalastes, lodernde Höllenstadt oder der Götterhimmel mit Wolkenglorie. Für eine Übersicht der Szenentypen in der (barocken) Oper vgl. Esther Viale Ferrero, „Theaterikonographie", in: Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (Hgg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Laaber 1991, Systematischer Teil, Bd. 5, 40–68. Zur symbolischen Bedeutung der Schauplätze vgl. S. 146–147 in diesem Beitrag.

Der Himmel ist mit ‚naturalistischen' Wolkenformationen markiert. Das Arrangement der Szenenelemente und Akteure auf der Bildtafel summiert alle Auftritte und Erscheinungen der ersten Szene des ersten Akts. Im Libretto aber taucht der Fels erst auf Geheiss Merkurs von der Unterbühne auf, um sich dann zu öffnen und den Blick auf die thronende Berecintia freizugeben. Diese ruft darauf ihr Gefolge aus dem Wald zu sich, erst danach schreitet die dramatische Handlung voran. Der Verwandlungsprozess auf offener Bühne, der während der Aufführung einen Teil der Attraktion ausmachte, kann auf der Bildtafel nicht dargestellt werden. Dafür aber zeigt sie die vollständig entfalteten Möglichkeiten der Bühnenmaschinerie in einer Komposition, die sich hinsichtlich der Aufstellung der Chorsänger an die ikonographischen Vorbilder der Intermedien 1589 orientiert (und damit auf die Florentiner Tradition verweist).[25]

Alfonso Parigi hebt in seiner Radierung zwei Momente hervor: Zunächst den ‚elementaren' Aspekt, mit der für die Erde stehenden üppigen Vegetation und den kaum sich davon abhebenden Nymphen und Satyrn sowie den das Element der Luft bezeichnenden Wolken und Vögeln. Die Placierung Merkurs mit ausgebreiteten Armen und Flügeln auf der Felsspitze zeigt den Beginn der Begegnung der (Be-)Reiche Himmel und Erde an – diese ist emblematisch für das Thema der Oper, in der die der Erde zugeordnete Nymphe Clori den Frühlingswind Zefiro heiraten soll.

Der zweite bei Parigi zentrale Aspekt betrifft die Darstellung von Herrschaft: Auf den meisten solcher Bildtafeln thronen die Gottheiten oder Fürsten, mit Herrschaftsinsignien und Gefolge ausgestattet, in der Mittelachse oder gar im Fluchtpunkt der zentralperspektivischen Komposition und werden so zu ihrer bestimmenden Hauptfigur. Der Graphiker setzte die bildlichen Gestaltungsmittel und das Kompositionsprinzip so ein, dass sie unabhängig vom Librettotext die in den Elementarreichen imaginierte wie auch in der Wirklichkeit geltende Herrschaftsordnung veranschaulichen.

Evidentere Simultandarstellungen finden sich auf der ersten und zweiten Bildtafel zu *Le nozze degli dei* (Abb. 9, 10): Die zweite zeigt Diana mit ihrem Gefolge sowohl auf dem Waldboden des Hains (I.2., S. 12) als auch während des späteren Aufstiegs zum Götterhimmel auf einer Wolkenmaschine (I.4., S. 19). Zweimal sind dieselben Gestalten abgebildet, ohne dass die dramatische Handlung – eine Nymphe wird bekränzt, weil sie einen Hirsch erlegt hat; Merkur steigt herab und verkündet, dass Diana den Meergott Neptun heiraten soll – dabei einsichtig würde. Auch lässt sich die Bewegungsrichtung der Wolke nicht erkennen. Der Aufstieg am Ende der Szene hat keine fundamentale Bedeutung für die folgende Handlung, gab aber Gelegenheit zum

[25] Die Position der Solisten in der Rolle des Merkur und der Berecintia entspricht nicht derjenigen, die sie zum Singen einnahmen; von ihrem dargestellten Standort auf der Bühne wären sie für das Publikum nicht hörbar gewesen, sie mussten sich dazu zum Proszenium begeben. Für den Vergleich mit den Intermedien-Darstellungen 1589 siehe Blumenthal, *Theater Art of the Medici* (wie Anm. 4), Katalognummern 4, 5.

effektvollen Einsatz der grossen Theatermaschinerie.[26] Als szenotechnische Attraktion musste sie zwingend auf der Bildtafel dokumentiert werden. Della Bella gestaltet mit höchster graphischer Virtuosität den dichten dunklen Hain, der im Hintergrund in einer fein gestrichelten Hügellandschaft ausläuft. Er inszeniert die Leuchtkraft der himmlischen Sphäre sowie die mächtige Maschine, indem er zwischen der Wolkenunterseite mit breit gesetzten Schraffuren (wodurch ihr Volumen zur Geltung kommt) und den nur zart angedeuteten Umrissen der erhellten Partien und Strahlen des himmlischen Lichts aus der Bildmitte einen starken Helldunkel-Kontrast erzeugt. Exemplarisch zeigt sich hier, wie della Bella mit der ausgewogenen Bildkomposition und der superben technischen Beherrschung des Mediums seine Radierkunst vorführt – die Bildtafeln laden dazu ein, die Art der Darstellung, vielleicht noch mehr als den Inhalt, zu bewundern.

Das jeweils Charakteristische eines Szenentyps ist illusionistisch und idealisiert bzw. perfektioniert wiedergegeben. Die Bühneneinrichtung erscheint stets monumentaler, höher, weiter und tiefer als in der Realität. Die Bäume sind im Bild nicht als bemalte Periakten oder Winkelrahmen erkennbar, ihre graphische Darstellungsweise unterstützt die intendierte Fiktion der Szenerie, beispielsweise als „Wald" (vgl. Tafeln zu *La Flora*, Abb. 3, 4 und 6 oder die Wald-Szenen in *Le nozze degli dei*, Abb. 9, 10). Andererseits aber markiert ihre symmetrische Anordnung mit parallelen Lichtungen für die Seitengassen sowie die seitliche Beleuchtung mit Schattenwürfen hin zur Szenenmitte, dass eine Theaterbühne dargestellt ist. Das deutlichste Indiz dafür ist die statische Bildkomposition mit dem zentralperspektivisch weit in die Tiefe fluchtenden, spiegelsymmetrisch konstruierten Raum.[27] Dieses Kompositionsprinzip lag gewiss auch anderen Bildgattungen zugrunde, wie etwa der Vedute oder den Historienbildern mit Architekturprospekten, aber es wurde dort nicht derart statisch und unverhüllt angewendet. Eine weitere Perfektionierung betrifft die Darstellung der Sänger und Akteure, die im zentralperspektivischen Bildfeld massstabgerecht eingesetzt sind – auf der realen Bühne waren sie gezwungen, sich nur im vorderen Bereich aufzuhalten, um die Illusionswirkung der Raumtiefe nicht zu stören. Die Bühne war nicht so tief, wie es sämtliche Radierungen della Bellas 1637 suggerieren; eine Ansicht wie beim Venusgarten war nur dann möglich, wenn Kinder die Rollen der Amouretten in der zweiten hinteren Reihe übernahmen und nicht erwachsene Tänzer (Abb. 11). Weitere

[26] Im Libretto wird der Aufstieg damit motiviert, dass Diana selbst die Gründe ihrer Weigerung, Neptun zu heiraten, exponieren will (S. 17–19). Bolduc deutet die Bildtafel als Veranschaulichung des moralischen Inhalts: „La chaste déesse qui conteste l'ordre d'épouser Neptune se montre tout de même obéissante en acceptant de se présenter devant Jupiter. *L'appréhension doit céder à la volonté céleste.*" Bolduc, „Stefano della Bella" (wie Anm. 6), 491 [Die Kursiv-Setzung ist original und markiert die moralische Sentenz, die Bolduc jeder Bildtafel zuschreibt]. So reizvoll und korrekt diese Deutung ist, hängt sie m. E. zu stark vom Libretto-Text ab und kann nicht als Sinndimension direkt dem Bild, seiner ikonischen Struktur, entnommen werden.

[27] Die Öffnung in den Tiefenraum mit einem niedrigen Horizont, sei sie optisch simuliert oder real vorhanden, ist ein Charakteristikum der frühbarocken Bühne.

Spezialeffekte sind vollkommen illusionistisch visualisiert, beispielsweise die Flammen des Höllenpalastes oder die als Kentauren verkleideten Tänzer auf der Bildtafel „Scena quinta d'Inferno" 1637 (Abb. 14): der Darstellungsmodus entlarvt diese nicht als theatrale Fiktion. Mehr noch schmückt della Bella das Höllenszenario mit Teufelchen und Monstern, die nie auf diese Art zu sehen waren. Ziel ist stets die möglichst suggestive Darstellung des jeweiligen Szenentyps.

Mehrheitlich beleben Statisten, Chorsänger und Tänzer die radierten Szenen. Im Vergleich zu den Dimensionen des Bühnenraums sind ihre Körper fast winzig, sodass sie innerhalb der Komposition nur als grössere Gruppenformation eine gewisse Relevanz erlangen. Die Sänger in den Hauptrollen erscheinen meist nur im Moment ihres Auftritts auf oder in einer Maschine, also bevor ihre eigentliche Aktion beginnt. Der Bereich des Affektausdrucks, bei dem die Qualität des Textes, der Vertonung und der sängerischen Interpretation zur Geltung kommt, wird in den Bildtafeln nicht vergegenwärtigt. Vielmehr sind Sänger und Akteure so disponiert, dass sie den allgemeinen Charakter des Schauplatzes gemäss den etablierten Konventionen illusionistisch ergänzen: Im Wald hausen Nymphen und Satyrn, im Meer leben Tritonen und Seeungeheuer, Monster und Dämonen bevölkern die Unterwelt. Die mythologischen Götter erscheinen als thronende Herrscher oder mit ihrem Gefolge auf angemessenen (Flug)Maschinen: Pfauen ziehen den Wagen Junos, Tritonen und Delphine denjenigen Neptuns, Eroten und Tauben denjenigen der Venus etc.

Die dargestellten Theatermaschinen indizieren die Kommunikation zwischen der himmlischen Sphäre und dem irdischen Aktionsraum, die charakteristisch für die Plots der frühen Festopern ist: Kontinuierlich steigen himmlische Boten oder die antiken Götter selbst auf die Opernbühne herab und wieder hinauf.[28] Die Bildtafeln verweisen nur indirekt auf die komplexe Ingenieurskunst, derer es zur Herstellung der Maschinen bedurfte, indem sie in ihrer intendierten Illusionsform gezeigt sind, ohne Seile und Stützkonstruktionen, wobei die kreisförmige, konzentrische Gestalt der Wolkenformationen dennoch die Funktionsweise der Trägerstruktur dahinter erkennbar bleibt (Abb. 7, 9, 10, 12). Die Alterität der göttlichen oder mythologischen Sphäre, in der Schwerkraft und Zeitmass aufgehoben sind, offenbart sich anschaulich durch die geteilte Ordnung des Bühnenraums. Anders als in konventionellen Landschaftsdarstellungen, in denen Himmel und Erde eine atmosphärische Einheit bilden, kontrastieren auf den Bildtafeln die zentralperspektivisch organisierten Kulissen der Erdzone mit den Wolken- und Flugmaschinen des himmlischen Bereichs: die in der Luft schwebenden Figuren lassen sich im perspektivischen System des Bodenniveaus nicht lokalisieren (meist ist unklar, ob sie sich im Vorder-, Mittel- oder Hintergrund befinden) – sie bedeuten einen Bruch im rational-

[28] Insbesondere Iris und Merkur waren als Götterboten auf der Festopern-Bühne dauernd zwischen Himmel und Erde unterwegs. In *La Flora* tritt Merkur gleich zu Beginn als Überbringer göttlicher Beschlüsse auf, in *Le nozze* schwebt er in derselben Funktion auf der ersten und dritten Bildtafel herab. Vgl. auch Bolduc, „Stefano della Bella" (wie Anm. 6), 491.

perspektivischen irdischen Aktionsraum. Diese Darstellungsweise stimuliert zwei verschiedene Rezeptionshaltungen: Zum einen zeigt sie das Wundersame der Erscheinung (schwebende Personen) und unterstützt damit die theatrale Illusion, zum anderen weist sie den Betrachter durch die atypische Wolkengestalt darauf hin, dass er es mit einer kunstvollen Täuschung zu tun hat. Die soeben genannten Merkmale der Bildtafeln signalisierten den Betrachtern also, dass hierbei der spezifische ästhetische Erfahrungsraum der Maschinenoper gemeint war. Dies zeigt ein Vergleich mit einer beliebigen zeitgenössischen Landschaftsdarstellung, etwa von della Bella (Abb. 16): Von verschatteten Repoussoir-Elementen seitlich und im Vordergrund gerahmt, öffnet sich der Blick in die Weite und Tiefe der Landschaft, die aber nicht symmetrisch und zentralperspektivisch fluchtet; im Himmel bezeichnen lockere Schraffuren atmosphärische Formationen, die keine konturierte Gestalt annehmen. Es sind gleichsam komponierte Ansichten, die aber einen frei schweifenden Blick zulassen, im Gegensatz zur statischen Perspektive auf den Bühnenraum mit den betonten Konstruktionsachsen.

Zu Schwierigkeiten führten die divergierenden Darstellungsmodi in den Bildtafeln bei der Visualisierung simulierter Naturphänomene. Die Radierung aus der Oper *La Flora* mit der Szene, in der Amor einen Sturm in der Toskana auslöst, zeigt in einem Simultanbild die Kombination von Naturnachahmung und übernatürlichen Erscheinungen (Abb. 6): Auf Veranlassung Amors und der Eifersucht, die rechts unten stehen, tobt ein Regensturm, vor dem die Nymphen fliehen; anstelle des Frühlingswindes Zephirus wehen die kalten Winde Auster und Boreas; ein gewaltiger Blitz wird durch graphische Schraffuren zusätzlich betont. Diese hyperbolische Darstellung von Regen, Donner und Blitz möchte suggerieren, dass auf der Bühne die realistische Nachahmung von Naturphänomenen gelang.[29] Der im Hintergrund von links auftretende Neptun mit seinem Gefolge und der oben in einer Wolkenmaschine thronende Jupiter sind vorausgenommene Figuren, die erst im nächsten Akt ihren Auftritt haben. Im Kontext dieser Bildtafel stehen sie aber als überirdische, göttliche Erscheinungen in einem Widerspruch zu den Naturphänomenen, sowohl auf bildästhetischer wie bildlogischer Ebene.

Die Bildtafeln nehmen insofern auf das kosmologische Konzept des Operntheamas Bezug, als sie entsprechende elementare Szenentypen dokumentieren. Die erste bis vierte Bildtafel zu *La Flora* (Abb. 3–6) zeigen Kombinationen von Luft und Erde, Wasser und Erde, Feuer und Wasser; dagegen nehmen die Bildtafeln zu *Le nozze* die Bühnenausstattung für Himmel/Luft, Meer/Wasser sowie Unterwelt/Feuer erst bei ihrem letzten Einsatz auf, da zu diesem Zeitpunkt

[29] Dieser Theatereffekt war bereits 1625 im Kontext des religiösen Musikdramas *La Regina S. Orsola* (Libretto: Andrea Salvadori, Musik: Marco da Gagliano, Bühnenbild und Maschinen: Giulio Parigi) eingesetzt worden. Die spätere Radierung zu *La Flora* emphatisiert den Blitz als plötzliche Erscheinung, um das Ausserordentliche dieses Kunststücks von Natursimulation zu betonen.

die Hochzeit des entsprechenden Götterpaars gefeiert wird.[30] Doch sollten die Radierungen keineswegs auf diese Funktion reduziert werden – mehr noch: Die bisher geschilderten Darstellungskonventionen der Simultaneität und der starren zentralperspektivischen Komposition scheinen die Graphiker dazu herausgefordert zu haben, in der schöpferischen Anwendung der oben beschriebenen Darstellungsmittel aus den Tafeln eine ästhetisch ansprechende Bildgattung zu machen. Dies wird am Beispiel der zweiten Tafel zu *La Flora* „Sbarco di Venere [...] nelle spiagge Tirrene" (Abb. 4) deutlich: Szenographie und Maschinen (waldige Küste, Meereswogen, Muschelboot der Venus und ihre Gefolges) sind dokumentiert und eine wichtige Figur und Aktion markiert (Venus erscheint, um in die Handlung einzugreifen); da es sich aber um keine ‚packende' Situation handelt, sucht Parigi dieses Manko mit der Feinheit der Gestaltung aufzufangen – etwa mit dem vielfältig schattierten Laubwerk oder den in Stufenätzung sehr zart und detailliert ausgeführten Figuren des Hintergrunds.

Die Visualisierung von Musik in den Bildtafeln

Bei welcher Konstellation der Künste während der Aufführung wurde das Musikalische anschaulich?[31] Befand sich die Bühnenmaschinerie in Bewegung, so wurde nicht solistisch gesungen und die dramatische Handlung stand solange still – dies nicht zuletzt, weil der Lärm der Mechanik die Sängerstimme übertönt hätte. Zudem endete fast jeder Akt mit einem Tanz, der den Bühnenraum choreographisch rhythmisierte. Die Momente, in denen der Bühnenraum am stärksten dynamisiert war, sei es durch Verwandlungen, Flüge und Erscheinungen oder durch die Bewegung des Tanzensembles, wurden von vielstimmiger Instrumentalmusik und gegebenenfalls strophischen Chorliedern begleitet. Zwischen der visuellen und der klanglichen Ebene herrschte dann ein anderes Verhältnis, als in Momenten, in denen die verständlich zu vermittelnde sprachliche Aktion durch statische Solisten im Vordergrund stand. Die Interaktion zwischen visuellen Elementen und Musik war hier durch einen gemeinsamen rhythmischen Ablauf koordiniert und wurde somit auch für das Publikum unmittelbar und anschaulich erfahrbar. Entsprechend kann eine visuelle Konfiguration, die mit einer bestimmten klanglichen korreliert ist, eindeutiger bildlich dargestellt werden, als eine gesungene, sprachlich vermittelte Handlungssituation.

Während Alfonso Parigi nur in der letzten Bildtafel die Tänzer des abschliessenden „Ballo delle Aure" integrierte (Abb. 7), wählte Della Bella für

[30] Vgl. Bolduc, „Stefano della Bella" (wie Anm. 6), 489: „[Les estampes] extraient d'un spectacle riche en effets visuels une séquence de trois décors représentant les trois étages du monde (surface du globe, enfers et ciel) évoquant trois de quatre éléments (eau, feu, ciel) auxquels s'ajoute le quatrième (terre) où se déroule le mariage princier, traduisant ainsi la portée universelle et cosmique du mariage Médicis-Rovère."

[31] Mit dem Problem der Visualisierung von Musik im Bild am Beispiel frühneuzeitlicher Gemälde befasste sich am Symposium Klaus Krüger in seinem Vortrag „Imaginarien der Evokation. Gemalte Musik".

fünf seiner sieben Bildtafeln Bühnensituationen, die von dem beschriebenen Verhältnis zwischen Musik und visuellen Elementen bestimmt sind. Della Bella veranschaulicht die klangliche Ebene mithilfe von mimetischen Indikatoren für Bewegung und Dynamik: Gebauschte Gewänder, Schattenwürfe, richtungsweisende Schraffuren für Winde, Lüfte und Flammen, gepaart mit einer virtuosen Helldunkel-Regie. Entscheidend ist aber, dass della Bella die abschliessenden Tanzeinlagen einer Szene in den Vordergrund stellt. Die Tänzer sind beim Tanzen (Abb. 11 „Terza Scena Giardino di Venere", Abb. 13 „Quarta Scena di Mare", Abb. 15 „Sesta Scena di tutto Cielo") oder beim Schaukampf (Abb. 12 „Scena Grotta di Vulcano", Abb. 14: „Scena quinta d'Inferno") dargestellt – sie visualisieren die musikalische Dimension durch ihre rhythmisierte, harmonische Bewegung. Ihre choreographierte Formation indiziert das für diese Momente spezifische Verhältnis von Musik und Visualität auf der Bühne. Im Gegensatz zu den Sängern, die stets nur frontal stehen, sind die Tänzer in Profilansicht mit weiten Schrittstellungen und Armgesten und sogar während eines Luftsprungs schwebend gezeigt. Sie bilden ein koordiniertes, dynamisches, in symmetrischen Gruppen disponiertes Ensemble (die Sänger sind jeweils nur locker gereiht), das sich ornamental in die symmetrische Bildstruktur fügt und diese zusätzlich unterstreicht. Vor allem durch die Rhythmisierung der Choreographie und durch die Darstellung koordinierter Bewegung wird die musikalische Dimension repräsentiert, und zwar so, dass sich die gemeinsamen Parameter (Rhythmus, Dynamik, Koordination der Stimmen) als visuelle, bildliche Funktionen der Bildstruktur einschreiben und den Bildraum als einen musikalisch organisierten erscheinen lassen.[32]

*****

Die Radierungen in den Libretti zu Florentiner Festopern 1628 und 1637 fokussieren nicht die dramatische, singend artikulierte Personenhandlung. Vielmehr halten sie den durch die mythologisch-allegorische Handlung spezifisch konnotierten Bühnenraum fest. Auf der Bühne der Maschinenoper verbanden sich die Künste zu einem simultan auf verschiedene Sinne einwirkenden Spektakel, und in der szenischen Aktion trafen der zentralperspektivisch organisierte ‚rationale' Bühnenraum und ihn aufhebende ‚überirdische' Erscheinungen aufeinander. Die druckgraphischen Darstellungen vermitteln die ästhetische Verfasstheit dieses Schauraums mit den ihnen eigenen künstlerischen Mitteln. Sie zeigen die intendierte Bühnenillusion – also das, was gesehen werden sollte – und bieten zugleich eine Illusionsbrechung, indem sie das Dargestellte als theatrale Inszenierung markieren. Was die Bildtafeln nicht leisten, ist die Repräsentation der visuellen und akustischen Dynamiken der Aufführung: Der Graphiker muss sich für ein aussagekräftiges Kompositum entscheiden,

[32] Dies impliziert auch, dass die von della Bella dargestellten Formationen der Tänzer nicht zwingend der Realität der Aufführung entsprechen, denn sie müssen primär als figurative Elemente im zweidimensionalen Bild funktionieren. Für Rückschlüsse auf zeitgenössische Aufführungspraxis und Tanzchoreographie ist Vorsicht geboten.

und darin alle Elemente so arrangieren, dass das Charakteristische eines Szenentypus evident wird und für eine allegorische Deutung im Sinne des Themas der Oper offen bleibt.

Die Libretti mit beigefügten Bildtafeln repräsentieren die höfischen Festopern in einem handlichen Format – dauerhaft und reproduzierbar. Sie können und sollen das reale Ereignis nicht ersetzen, doch sind sie weit mehr als blosse Dokumentationen. Bewusst engagierten die Medici für ihre Hofpublizistik innovative Graphiker wie Alfonso Parigi, Jacques Callot oder Stefano della Bella, die es verstanden, suggestive Visualisierungsmodi für die Florentiner Spektakel zu finden. Diese Künstler entwickelten eine spezifische Bildgattung, die nicht zuletzt durch die Qualität der Bilderfindung und die Feinheit der technischen Ausarbeitung zum unabdingbaren Medium der Repräsentation höfischer Opern wurde.

Della Bellas Radierungen zur Festoper von 1637 evozieren erstmals gezielt die musikalische Dimension der Aufführung, indem die Bühne, besonders durch die Disposition der Figuren, als rhythmisierter und dynamisierter Raum erscheint. Hierin vollzieht sich der Schritt zu einer Darstellung, die nicht nur die sichtbare Bühnendekoration perfektioniert wiedergibt (wie Alfonso Parigi für *La Flora* 1628), sondern auch das Erlebnis der multimedialen Aufführung bildlich umzusetzen sucht. Die Musikspektakel und ihre bildliche Inszenierung werden somit vergleichbar hinsichtlich des innovativen Einsatzes der einzelnen Künste und der gesteigerten Wirkungsweise im ergänzenden Wechselspiel: Wie von Rondinelli in der eingangs zitierten Festbeschreibung dargestellt, ergreift die Poesie – Trägerin des konzeptuellen, politischen Gehalts – mittels der anderen Künste eindringlicher Augen, Ohren und Intellekt der Zuschauer, sodass diese die Vermittlung von Herrschaftsrepräsentation kaum von der kunstästhetischen Erfahrung trennen können (s. o. S. 133).

Die radierten Bildtafeln bringen emblematisch verdichtet die konzeptuellen Aspekte des Librettos hervor, doch, aufgrund ihrer Qualität, vermitteln sich diese dem Betrachter auch als künstlerische Artefakte. Es stellt sich die gleiche, durchaus produktive Ambivalenz zwischen der politischen Funktionalisierung und einer autonomen ästhetischen Wirkkraft ein, die sich einer totalen Vereinnahmung entzieht. So, wie das Publikum die virtuosen Sänger oder die Theatermaschinen um ihrer selbst willen bestaunte und bewunderte, boten sich besonders die Radierungen della Bellas als künstlerische Druckgraphik dar, die auch unabhängig vom Libretto gesammelt wurde.

Abb. 1: Alfonso Parigi, Frontispiz des Librettos zu *La Flora*, Florenz, 1628, Radierung. Abbildungen 1 sowie 3–7 nach dem Exemplar Florenz, Biblioteca Riccardiana, Sign. 3618, mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

ATTO QVARTO.
SCENA PRIMA.
Mercurio solo.
Mer. H miseri Mortali,
Qual veggio a danni vostri
Venuta Furia da' Tartarij Chio-
Meglio fora per voi (stri
Primar trà'l pianto eterno,
Rassodar, ogn'or fugace,
o Avello, ogn'or sovrare,
Che mai nel vostro petto
Dar alla cruda Gelosia ricetto.
Troppo spietata, e rea
E fiera tua vendetta,
Figlio di Citerea:
E si questo puoi fare,
Tu non sei Dio d'Amore,
TEMPESTA COMMOSSA DA ARPIE NE CAMPI ISCINI

Abb. 2: In das Libretto zu *La Flora* eingebundene Bildtafel, IV.1 (Archiv der Autorin)

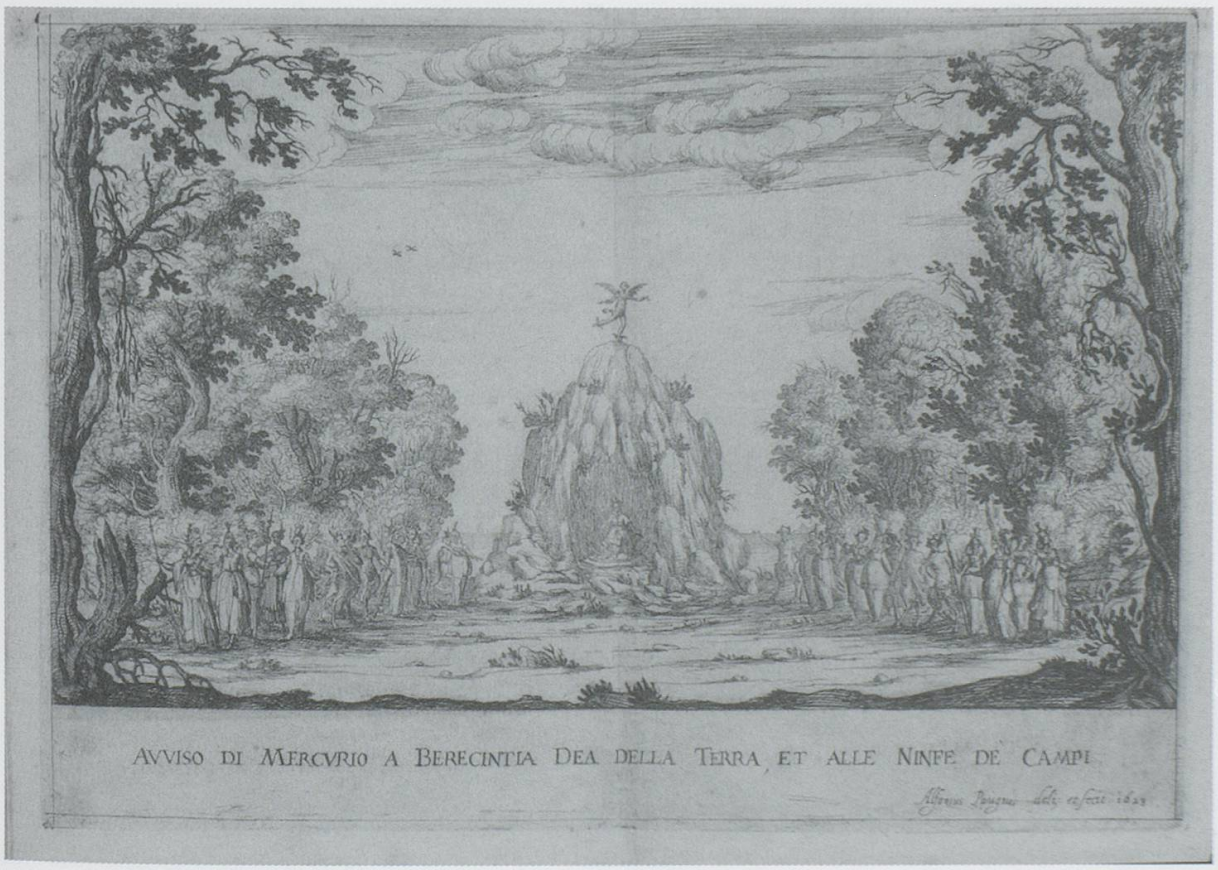

AVVISO DI MERCVRIO A BERECINTIA DEA DELLA TERRA, ET ALLE NINFE DE' CAMPI

Abb. 3: Alfonso Parigi, 1. Bildtafel in *La Flora*, Florenz, 1628: *Avviso di Mercurio a Berecintia Dea della Terra, et alle Ninfe de' Campi*

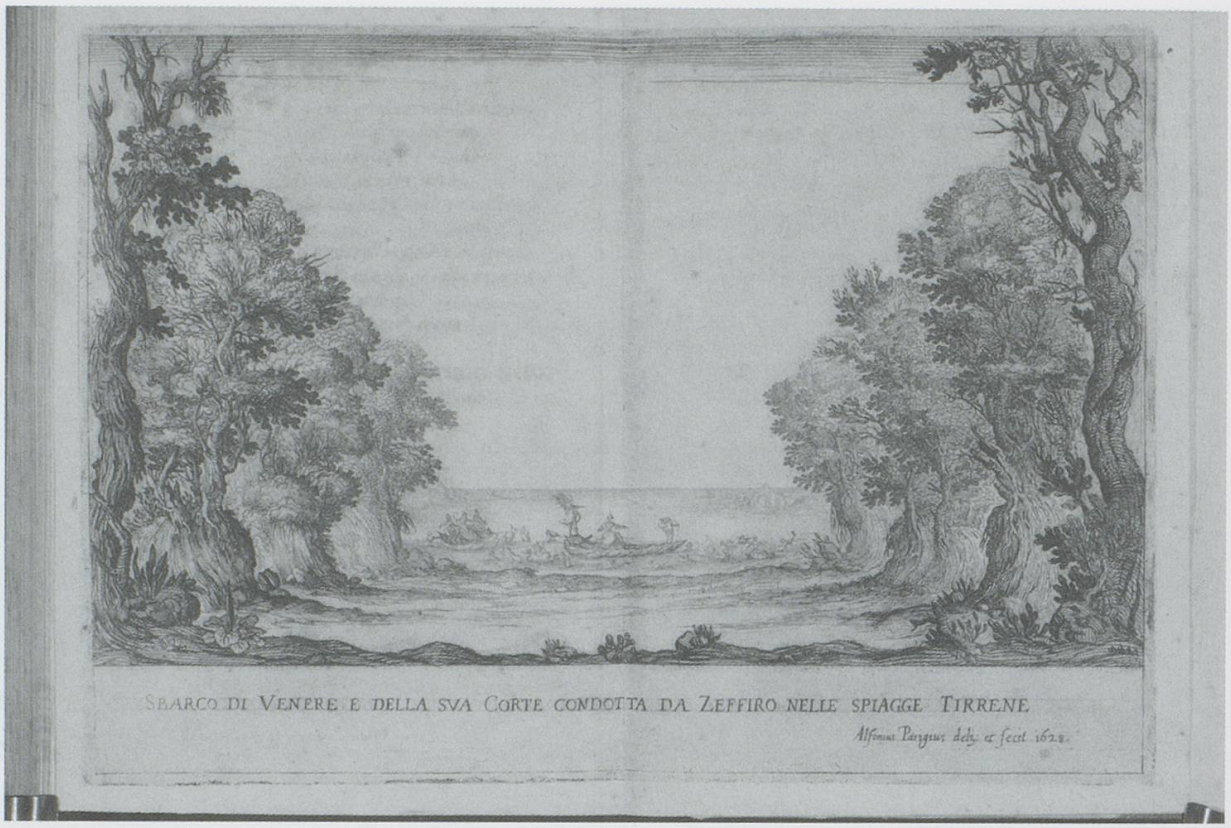


Abb. 4: Alfonso Parigi, 2. Bildtafel in *La Flora*, Florenz, 1628: *Sbarco di Venere e della Sua Corte condotta da Zeffiro nelle spiagge Tirrene*

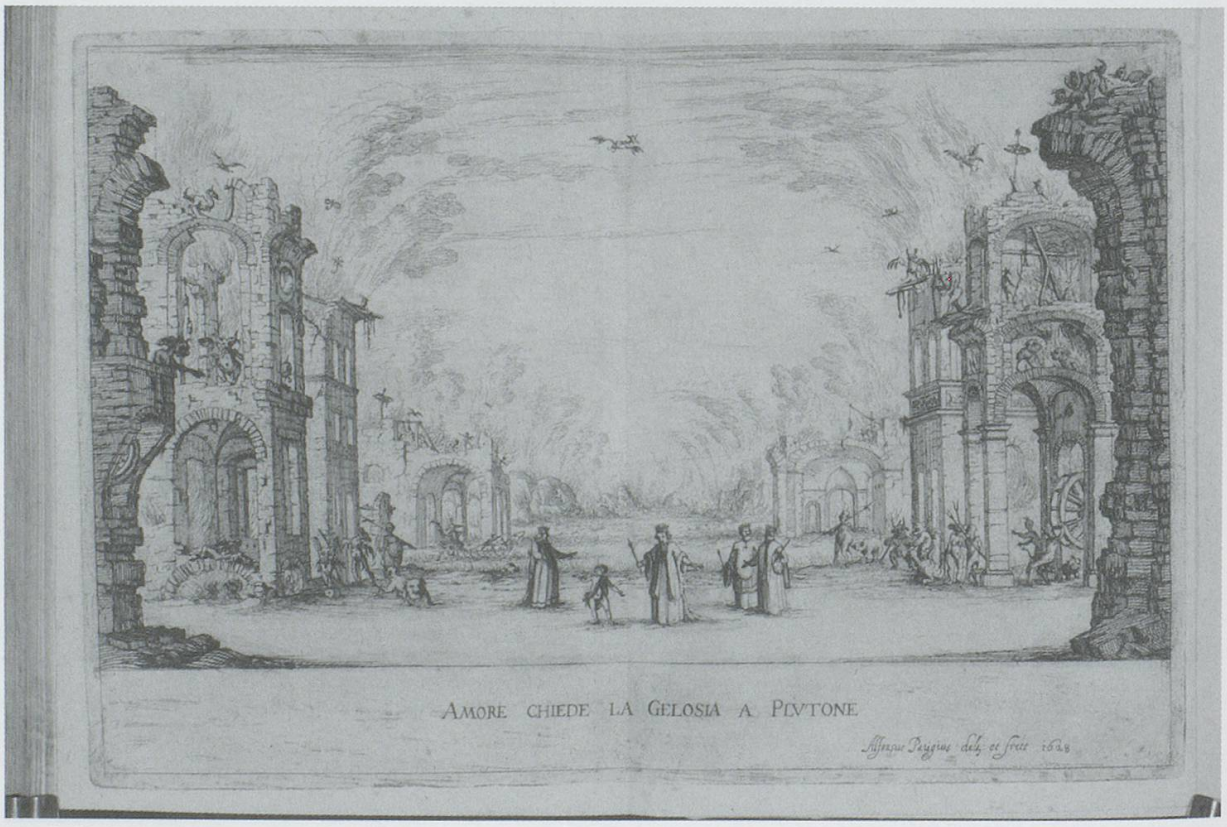


Abb. 5: Alfonso Parigi, 3. Bildtafel in *La Flora*, Florenz, 1628: *Amore chiede la Gelosia a Plutone*

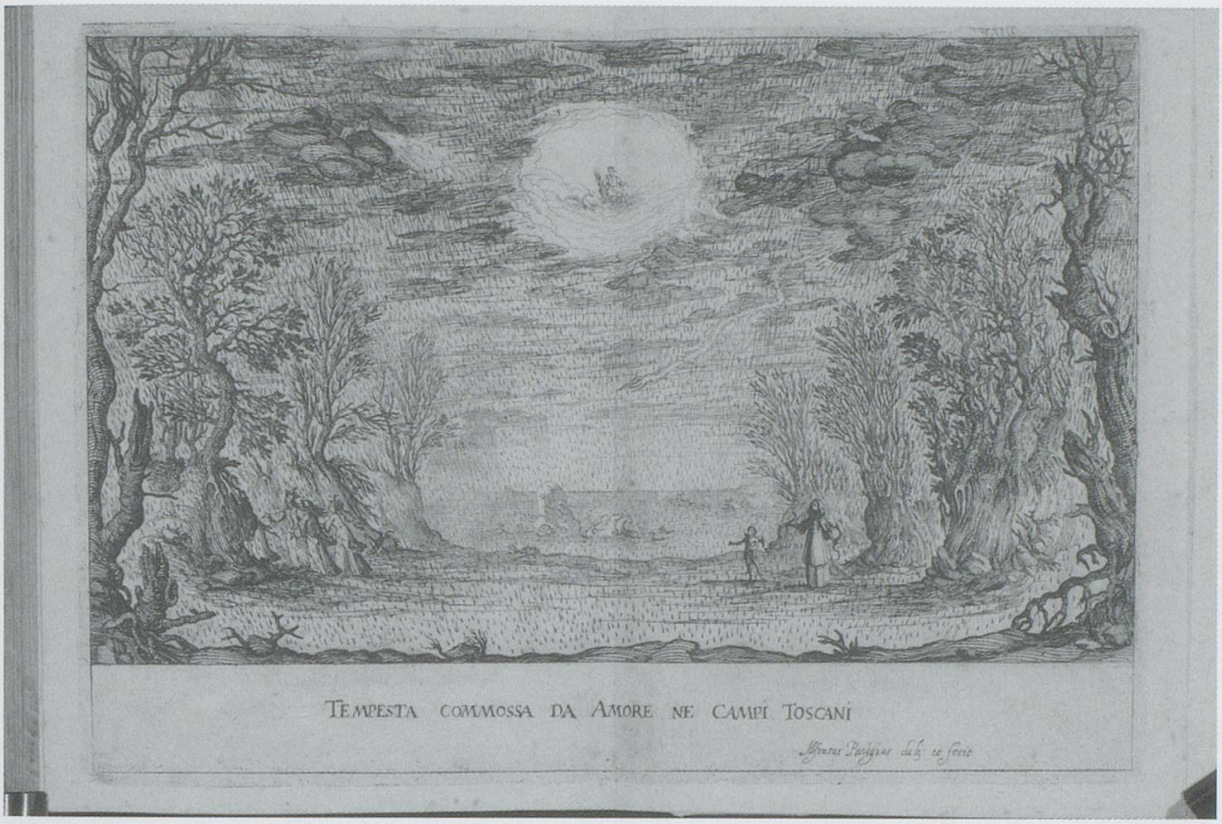


Abb. 6: Alfonso Parigi, 4. Bildtafel in *La Flora*, Florenz, 1628: *Tempesta commossa da Amore ne' Campi Toscani*

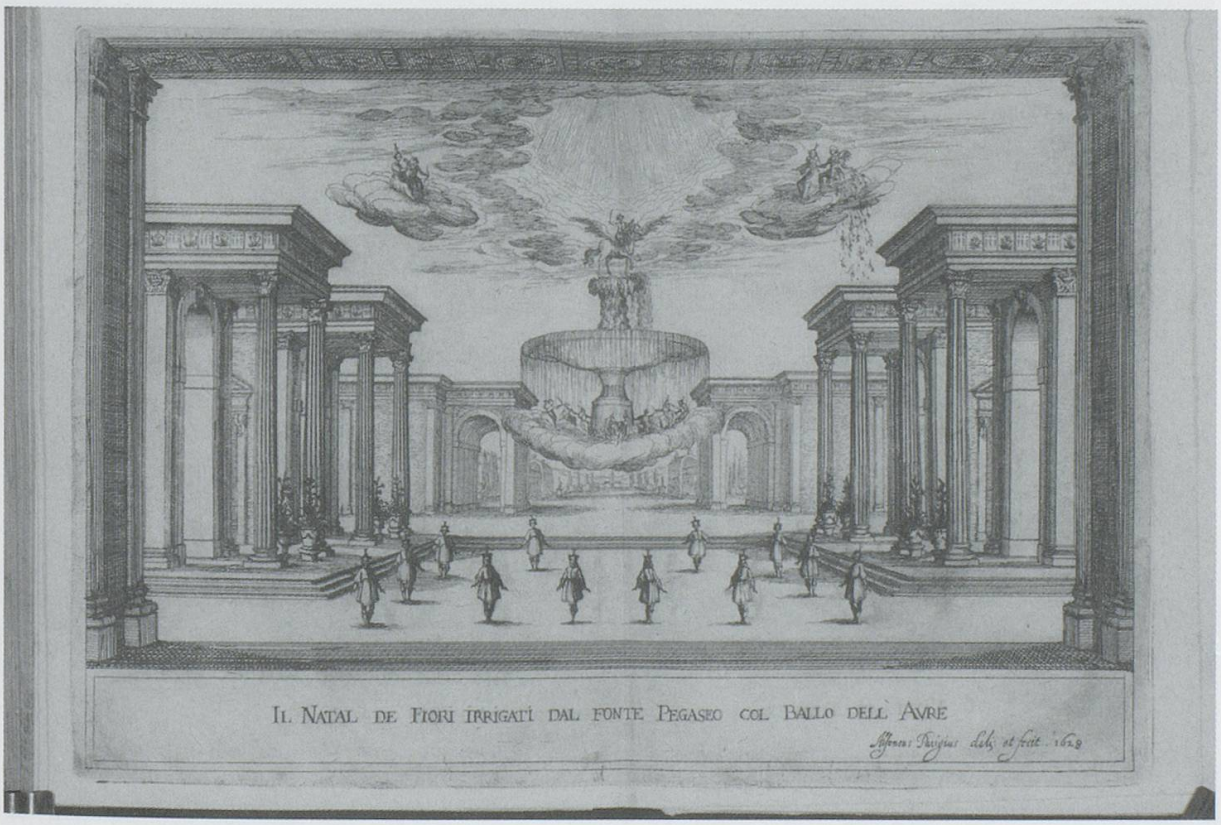


Abb. 7: Alfonso Parigi, 5. Bildtafel in *La Flora*, Florenz, 1628: *Il Natal de' Fiori irrigati dal fonte Pegaseo col Ballo dell'Aure*

Abb. 8: Stefano della Bella, Frontispiz des Librettos zu *Le nozze degli dei*, Florenz, 1637, Radierung.
Alle Abbildungen aus *Le nozze degli dei* nach dem Exemplar Florenz, Biblioteca Riccardiana, Sign. 3602, mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Abb. 9: Stefano della Bella, 1. Bildtafel in *Le nozze*, Florenz, 1637: *Prima Scena rapresentante Fiorenza*

Abb. 10: Stefano della Bella, 2. Bildtafel in *Le nozze*, Florenz, 1637: *Seconda Scena Selva di Diana*

Abb. 11: Stefano della Bella, 3. Bildtafel in *Le nozze*, Florenz, 1637: *Terza Scena Giardino di Venere*

Abb. 12: Stefano della Bella, 4. Bildtafel in *Le nozze*, Florenz, 1637: *Scena Grotta di Vulcano*

Abb. 13: Stefano della Bella, 5. Bildtafel in *Le nozze*, Florenz, 1637: *Quarta Scena di Mare*

Abb. 14: Stefano della Bella, 6. Bildtafel in *Le nozze*, Florenz, 1637: *Scena quinta d'Inferno*

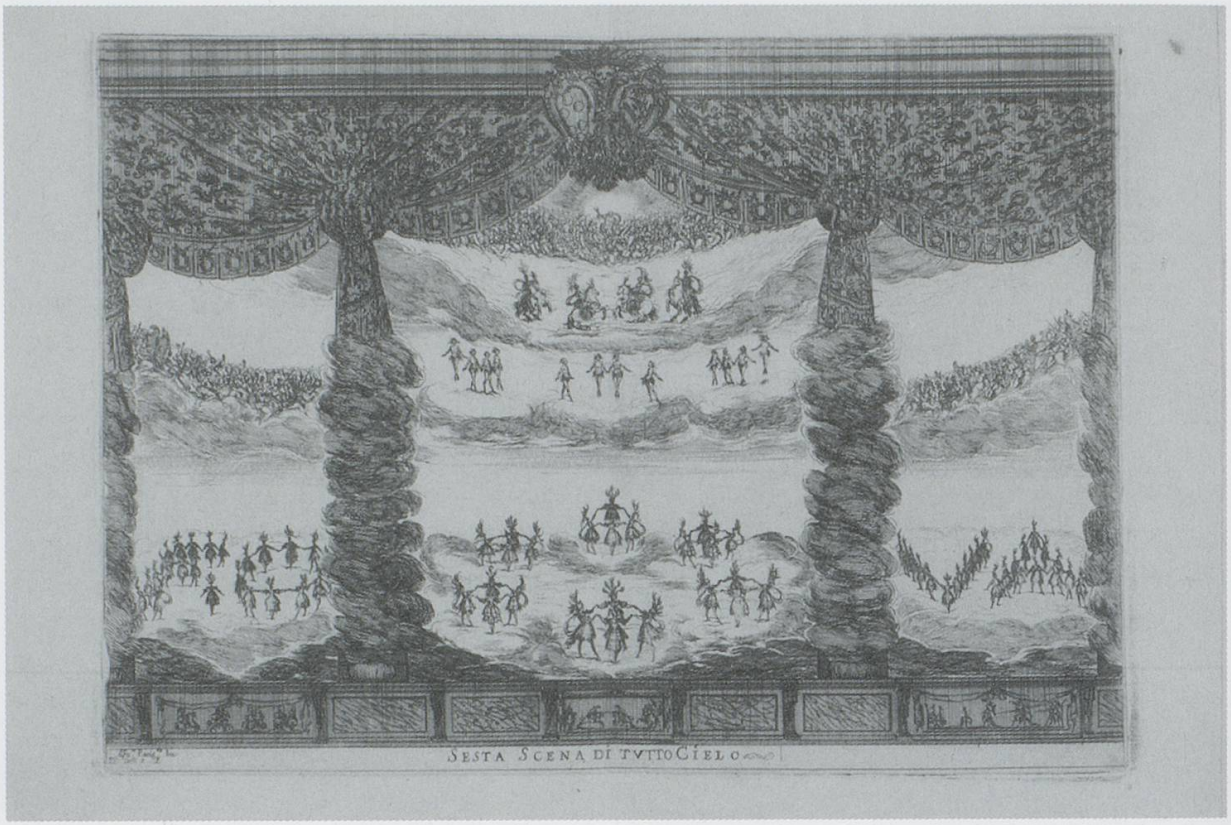


Abb. 15: Stefano della Bella, 7. Bildtafel in *Le nozze*, Florenz, 1637: *Sesta Scena di tutto Cielo*

Abb. 16: Stefano della Bella, Radierung Nr. 5 aus der Serie *Diverses Paisages* um 1643/46. Nach dem Exemplar London, British Museum, Inv. 1871,0513.709 © Trustees of the British Museum

SURROUNDED BY SCENERY. WHAT DISNEY CAN TEACH US ABOUT VISUAL IMMERSION IN THE DRAMMA PER MUSICA

by Bruno Forment

In the 1930s, Walt Disney and his competitors grappled with a deficiency endemic to the very medium with which they had conquered the silver screen. How, they wondered, could convincing illusions of depth be acquired from flat surfaces made up of cellophane and paper? The issue, long rendered obsolete by digital graphics, seriously troubled the animation industry in the years predating *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937).[1] For now that Disney had taken the perilous decision to go feature-length, new technology was required to keep up with live-action cinema and its ever-heightening realism. Unfortunately, Hollywood's classical trickery was not to be transferred to the animated picture as such. Long shots with zoom lenses, for instance, produced proportional bloopers when applied to static backgrounds: Thus, when zooming in on a nocturnal landscape, the moon grew unintentionally larger together with the remainder of the setting.[2]

A solution was found in multiplane, the principle of breaking down backgrounds to various layers according to their implied distance from the viewer. No later than 1926, the German animator Lotte Reiniger had experimented with this method when separating animated silhouettes from drawn backgrounds in her silent feature *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. In 1933, two multiplane configurations were tested almost simultaneously by Willis O'Brien and Ub Iwerks. O'Brien's so-called miniature rear projection enabled directors to mingle pre-shot footage, stop-motion elements (which are modified before each shot), and painted scenery into thrilling science-fiction scenes, typically starring oversized animals (e.g., *King Kong*, 1933). Ub Iwerks obtained awkward panning and rotation effects from four horizontal planes of animation positioned in front of a mobile camera.[3]

The most versatile multiplane setup was patented in 1937 by the head of Disney's camera department, William E. Garity.[4] Garity hung up the camera

[1] See David R. Smith, „New Dimensions. Beginnings of the Disney Multiplane Camera", in: Charles Solomon (Ed.), *The Art of the Animated Image. An Anthology*, Los Angeles 1987, 37–49; Donald Crafton, „Planes Crazy. Transformations of Pictorial Space in 1930s Cartoons", *Cinémas* 15 (2005), 147–180; Jay P. Telotte, *The Mouse Machine. Disney and Technology*, Urbana 2008, 56–67.

[2] Walt Disney himself demonstrated this problem in „Tricks of Our Trade", an episode of the *Disneyland* television series aired on 13 February 1957, see *Behind the Scenes at the Walt Disney Studio. A Glimpse Behind the Studio Magic* (2002) DVD, 240 Minutes, USA, Walt Disney.

[3] Iwerks first applied the technique in his ‚ComiColor' cartoon *The Headless Horseman* (1934), see Jay P. Telotte, „Ub Iwerks' (Multi)plain Camera", *Animation* 1 (2006), 9–24.

[4] US patent no. 2,198,006 („Control device for animation").

vertically above a mastodontic crane holding as many as seven sheets of scenery painted in oils on glass. As both the horizontal and vertical position of each individual plane could be modified along with its lighting, an infinite array of hitherto impossible shots came within reach of Disney's personnel. Speaking to its impact and endurance, Garity's system, which garnered an Academy Award on its first appearance in the 'Silly Symphony' *The Old Mill* (1937), continued to inspire memorable episodes up to *The Little Mermaid* (1989).

Multiplane would eventually do more for Disney than just enhance the optical quality of its pictures, however. What it optimized above all was the viewer's immersion in the picture, being the „experience through which a fictional world acquires the presence of an autonomous [...] reality populated with live human [and non-human, we may add in Disney's case] beings."[5] Multiplane shots enveloped the animated characters in such sophisticated surroundings that audiences worldwide were lured into the realms they inhabited – *Bambi*'s forest (1942; fig. 1), *Pinocchio*'s Italian village (1940), but also the bald mountain of the horrific creatures in *Fantasia* (1940). Perhaps it was only from the introduction of multiplane on that animation began to approach the ultimate target of virtual art: namely, to „offer a completely alternative reality that gives the viewer the strongest impression possible of being at the location where the images are".[6]

fig. 1: Still from Walt Disney's animated feature *Bambi* (1942), exemplifying the intricate perspective accomplished through the superposition of planes with oil-painted scenery.

[5] Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001, 14; see also pages 14–15, where the author argues that „For a text to be immersive [...] it must create a space to which the reader, spectator, or user can relate, and it must populate this space with individuated objects. It must, in other words, construct the setting for a potential narrative action".

[6] Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, trans. Gloria Custance, Cambridge etc. 2003, 14.

While we may think of the multiplane principle as a purely cinematic, hence twentieth-century, phenomenon, Walt Disney himself considered it no different from photographing the scale-model of a theatrical set, the distances between the animated cels and scenery being roughly equivalent to those between the actors and backdrops in the theater.[7] The illusionistic stage had indeed been constructing such pseudo-three-dimensional views from painted flats in plans – rather than planes – since the very seventeenth century.[8] Given that opera cultivated the latter tradition to no mean degree, it might be wondered what can be learned about the immersive ideals of the musical drama of the Baroque... from watching cartoons.

Our modest contribution aims to tackle that question in two chronological steps. First, we will reconsider the narrative function of early operatic scenography by taking a closer look at the legacy of Giacomo Torelli (1608–1678). Acclaimed for his scenic wizardry in his own day, Torelli was arguably the first set designer of European note to cultivate a form of scenic montage that framed the plot in dramaturgically effective fashion. But how exactly did his scenarios support and mediate the operatic narratives at the time? Second, we will pay attention to the scenic technologies endorsed by opera seria, the eighteenth-century brand of Italian opera brought to fruition by Pietro Metastasio (1698–1782). Against the background of the breathtaking developments in set design during Metastasio's lifetime, we shall again investigate the ways in which theatrical scenery helped viewers become absorbed in the operatic action and clear up a number of misunderstandings in the course of matters.

Perspective as narrative disclosure

Giacomo Torelli constitutes the logical point of departure for almost any inquiry on the role of stage design in opera.[9] Already in his first documented scenario, for Giulio Strozzi and Francesco Sacrati's *La finta pazza* (Venice 1641), Torelli enchanted his audience by disclosing the plot's pivotal regions in one fluent motion, uninterrupted by curtain drops: the harbor, courtyard,

[7] Walt Disney, „Mickey Mouse présente...", in: Nancy Naumburg (ed.), *Silence! On tourne. Comment nous faisons les films*, trans. Jean George Auriol, Paris 1938, 267–284, here 280: „le principe de base en [of the multiplane camera] est simple: les arrières-plans et les cellulos sont espacés les uns des autres de sorte que lorsque l'appareil photographie un cadre de film dessiné, c'est comme s'il photographiait une maquette dans laquelle il y a une distance réelle entre les objects, – de même qu'il y a une distance entre l'acteur sur un plateau, les autres interprètes de la scène et la toile de fond." See also page 279, where one reads that „Nos [Disney's] décorateurs sont en général des artistes qui ont une grande expérience de la couleur, du paysage, du décor et de l'éclairage de théâtre."

[8] Telotte, *The Mouse Machine* (see n. 1), 62.

[9] Important volumes on Torelli are Anton Giulio Bragaglia, *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli, scenotecnici marchigiani*, Pesaro 1952; Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961; Massimo Puliani (ed.), *Giacomo Torelli (1604–1678). Scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano. Atti del convegno tenuto a Fano nel 1996*, Fano 1998; Francesco Milesi (ed.), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano 2000.

grand square, garden, and so forth. His newly-invented machinery, which allowed for swift, coordinated shifts of the symmetrical flats, overhangs, and backdrops, exerted an immersive power – a *meraviglia* – by itself, puzzling the beholder for a number of seconds, and then imbuing him or her with new expectations as to the upcoming incidents.

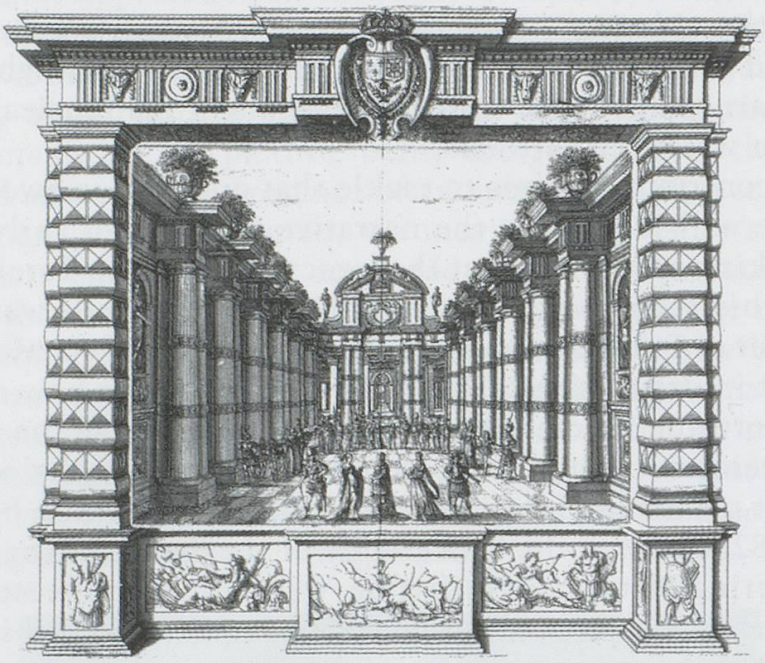


fig. 2a: Giacomo Torelli, *Corte della reggia del Re di Sciro* for the Parisian revival of *La finta pazza* (1645), I.3.

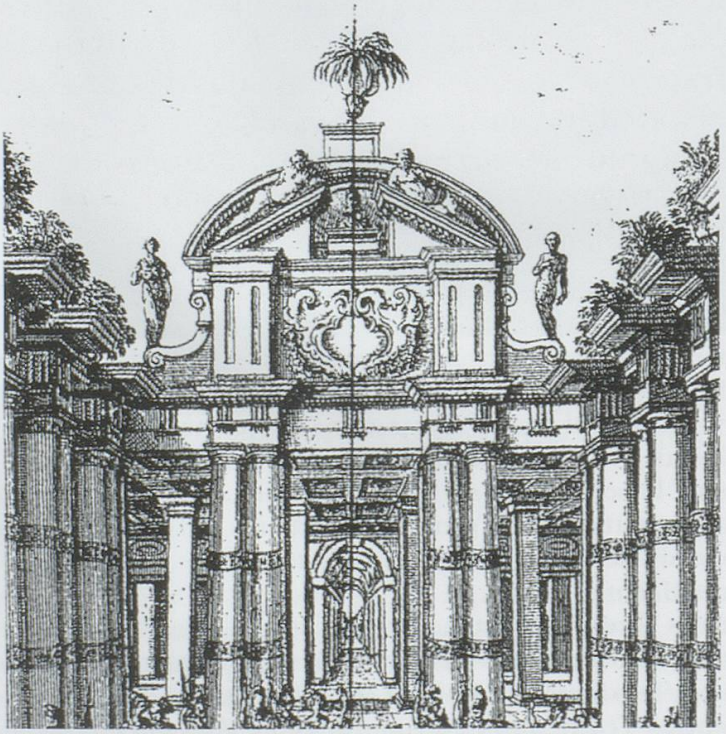


fig. 2b: detail of figure 2a showing the prospetto.

However, it was not the mere succession of *loci* that embodied the visual magic of Torelli's scenography; each individual pictorial space appears to have caught the viewer's attention, through its cunning use of perspective. Let us immediately clarify this point by taking a look at the „Corte della reggia del Re di Sciro" for *La finta pazza*, Act I, scene 3 (fig. 2a). The inner space behind the majestic portico at the back of this symmetrical setting in central perspective was initially hidden from sight by a curtain: it is the area where the travestied Achilles has his amorous encounters with King Lycomedes' daughter, Deidamia. The relevant *locus amœnus* (fig. 2b), on which Torelli lavished extraordinary care,[10] is itself comprised of a pillared atrium introducing, next to Deidamia's labyrinthine apartments, an archway that leads straight into the gardens – a typical spot for making love in opera. By having the lines of perspective drag the beholder's sight from the forestage, where the 'official' action with King Lycomedes takes place, towards the vanishing-point, where Achilles' amorous affairs are confined to a (deceptively) deep physical shelter behind the royal façade, Torelli juxtaposed the two poetic realms of Strozzi's libretto – the royal-heroic / public versus the amorous / private – within one and the same set.

Torelli's portfolio abounds with such 'discovery spaces' and *prospetti*, competing for attention with the symmetrical architectures in front. One specific multiplane setting – if we are allowed to apply the term in this context – even became a signature design of himself and of illusionistic stage design in general: the arched tunnel,[11] the deep perspective and rustic texture of which were

[10] Witness Giulio Cesare Bianchi's „Descrittione delle presenti feste theatrali", in: Giulio Strozzi et al., *Feste theatrali per la Finta pazza*, Paris 1645, 12–13: „Chiudeva quest[']ordine [of columns] in faccia un portico, o passaggio [...] questo passaggio venia chiuso da una superbissima cortina di broccato d'oro come, che dentro quella stessero riposte cose pretiose, & non a tutti mostrabili. [...] Chiesero gl'Ambasciatori al Re che loro mostrasse le Donzelle; ond'egli fatte svelare le cortine apparve il Paradiso terreno; poiche sotto una soffittata loggia adorna al possibile si viddero Deidamia figlia del sudetto Rè, Achille in habito feminile, & un Coro di otto Damigelle con quattro paggi [...] Al partir, che fecero dal Cortile questi personnaggi si scoperse (cosa non prima osservata dalle parti) un longhissimo ordine di cammere, che con regolato traforo terminava in un più lontano giardino, & nell arco di mezzo si scorgevano le porte, che sul muro concorrente del portico situate stavano, che ancor egli alla medema veduta terminava del giardino, e qui talmente era osservata la regola di prospetiva; che l'occhio ingannato la misurava per una distanza veramente esistente". The original Venetian libretto published in 1641 does not give descriptions for the settings.

[11] See his „La grotta dei venti nell'Eolie" for *Bellerofonte* (Venice 1642), the „Orrido e spaventoso inferno" for *Venere gelosa* (Venice 1643), the „Paysage" for *Andromède* (Paris 1650), and the „Grotte du centaure Chiron" for *Les noces de Pelée et de Thetis* (Paris 1654). The former two are included in Giacomo Torelli's *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo*, Venice 1644, the third in some copies of Pierre Corneille's tragedy as published by Lauren Maurry (Paris 1651), and the fourth in Giacomo Torelli's *Scene e Machine preparate alle Nozze di Teti*, Paris 1654. For modern publications featuring reproductions of these engravings, see note 9.

rehearsed in countless sets.[12] Curiously, a sequence in *Snow White* plays with this very motif, zooming in on the protagonist to guide us through arches of trees and mushrooms, shot in multiplane (fig. 3). In the latter episode, too, the viewer's gaze is steered to a secret, protective place that is normally hidden from view, and in particular from the eyes of the evil Queen: the dwarfs' cottage in the deep forest.

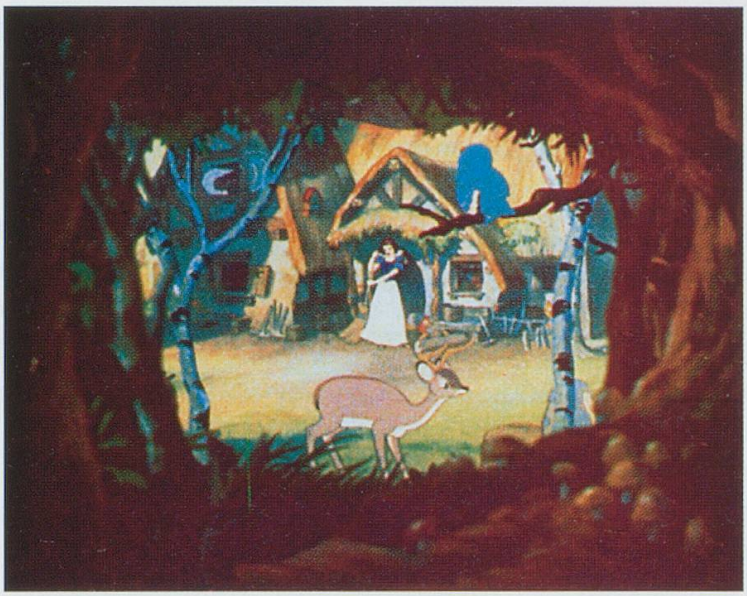


fig. 3: Still from the ‚housecleaning' sequence in Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), one of the many multiplane shots in the movie.

A basic tenet of such deep scenes (*scene lunghe*) is their immersive alternation of penetrable and impenetrable zones. In many designs by Torelli, for instance, the vista *al infinito* is actually limited to a number of sections in the picture plane, each offering a supplementary glimpse of an inner space.[13] By thus restricting, rather than extending, the illusionary space, Torelli appears to have paid tribute to the etymological roots of 'perspective' in the Latin verb *per-spicere* (to look through) and to the earliest demonstrations of geometric perspective, in the Quattrocento. Between 1416 and 1425, for example, Filippo Brunelleschi startled the Florentines by having them gaze at the mirrored reflection of a drawing through a tiny hole in the back of the image.[14] Generations of *trompe l'œil* painters, *quadraturisti*, and theater deco-

[12] See, for instance, Jean Bérain's „Jardin, grotte et la mer" for *Phaëton* (Paris 1682) in one of the *Recueils des Menus Plaisirs du Roi* (Paris, Archives nationales, Maison du roi, O/1/*/3239/48), or Ugo Gheduzzi's „La grotta di Mime" for *Sigfrido* (Turin 1905) in Alberto Basso, *Il teatro della città dal 1788 al 1936*, Turin 1976, (= Storia del Teatro Regio di Torino 2), tav. XXXI.

[13] On the endurance of the inner stage in illusionist scenography, see George Riley Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago 1944, in particular 103–108 and 189–191.

[14] The relevant passage from Antonio Manetti's biography of Brunelleschi is offered in Lawrence Wright, *Perspective in Perspective*, London etc. 1983, 56–57.

rators followed suit, each in their own way teasing the public with peepshows of intimate activities and rooms.[15] The voyeuristic pleasure of leering upon forbidden tableaux became equally characteristic of the illusionistic theater, whose proscenia, archways, and tunnels offered incomplete views of spaces and incidents that were ordinarily impenetrable – Achilles' and Deidamia's illicit flirting behind a curtain in *La finta pazza*, but also Snow White's sheltered existence in the forest.[16]

Seeing the forest through the trees

A tenacious misapprehension about the eighteenth-century stage is that it continued to confine the pictorial illusion to a mechanized and symmetrical ensemble of wings (*telari*), overheads (*cieli* or *soffitti*), and backdrops (*fondali*). The floor plans of stage settings would thus have remained open and trapezoid, as a small number of surviving theaters on the European periphery seems to imply. This overtly simplistic idea is contradicted by the technical solutions for stage designs that have come down to us, in particular from the Italian peninsula (fig. 4). They indicate that freestanding set pieces and practicables could be applied at every imaginable position, not simply as extensions of the lateral wings to the rear (in which case they were called *lontani*),[17] but equally to block off large areas of the stage floor. Second, heavy reliance was made on large canvases with cutouts and transparencies, which could be illuminated from behind.[18] Depending on their shape and size, these transverse screens

[15] Typical examples are Antonello da Messina's *Saint Hieronymus in his study* (c. 1474), Samuel van Hoogstraten's *Peepshow with views of the interior of a Dutch house* (1655–60), and Giambattista Tiepolo's *Banquet of Cleopatra and Anthony* (1747–50), all London, National Gallery.

[16] Tellingly, a contemporary of Torelli termed Act I, Scene 3 of *La finta pazza* the „Scena del Palazzo col prospetto serrato" (Scene of the Palace with the shut view), thus underscoring the surprise sparked by the revelation of a warrior's hidden passions. See the handwritten annotation in the third edition of *La finta pazza* (Venice 1644) preserved at the Biblioteca Nazionale Braidense, Milan, Racc. dramm. 725, p. 15.

[17] See Beth Lise Glixon and Jonathan Emmanuel Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, New York 2006, 227–276; Nicodemus Tessin, *Travel Notes, 1673–77 and 1687–88*, ed. Merit Laine and Börge Magnusson, Stockholm 2002 (= Nicodemus the Younger: Sources, Works, Collections 3), 365, which mentions „gewisse kleine höltzer" that were „auf dem palco überall eingeschlagen [...] worzwischen man die scenen [i. e., the *lontani*] hineinsetzt".

[18] For descriptions of backlit, transparent decors, see Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, trans. N. Stedt, Stockholm etc. 1977, (= Stockholm Studies in Theatrical History 2), 39 on Leonardo's use of stained glass in *Il paradiso* (Milan 1490); Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961, (= Nationalmusei skriftserie 7, Figura. New Series 2), 57 on Sebastiano Serlio's discussion of „lumi artificiali della scena" in the *Secondo libro di prospettiva* (1618); Romain Rolland, *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris 1931, 134, on transparencies in *Il Sant'Alessio* (Rome 1634); Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe, avec les pensées sur la declamation*, Paris 1738, 45, on ‚windows' in *Il Gordiano* (Venice 1688); Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852, 132, on the ‚glass temple' in *Fetonte* (Berlin 1750).

were dropped (in which case they were referred to as *fondali*, i. e. backdrops), divided and slid from the sides in continuous grooves (*spezzati*, i. e. shutters), or even hoisted from the understage.[19] Authentic models offer a rare glimpse of the striking multiplanes created from these contrivances.[20]

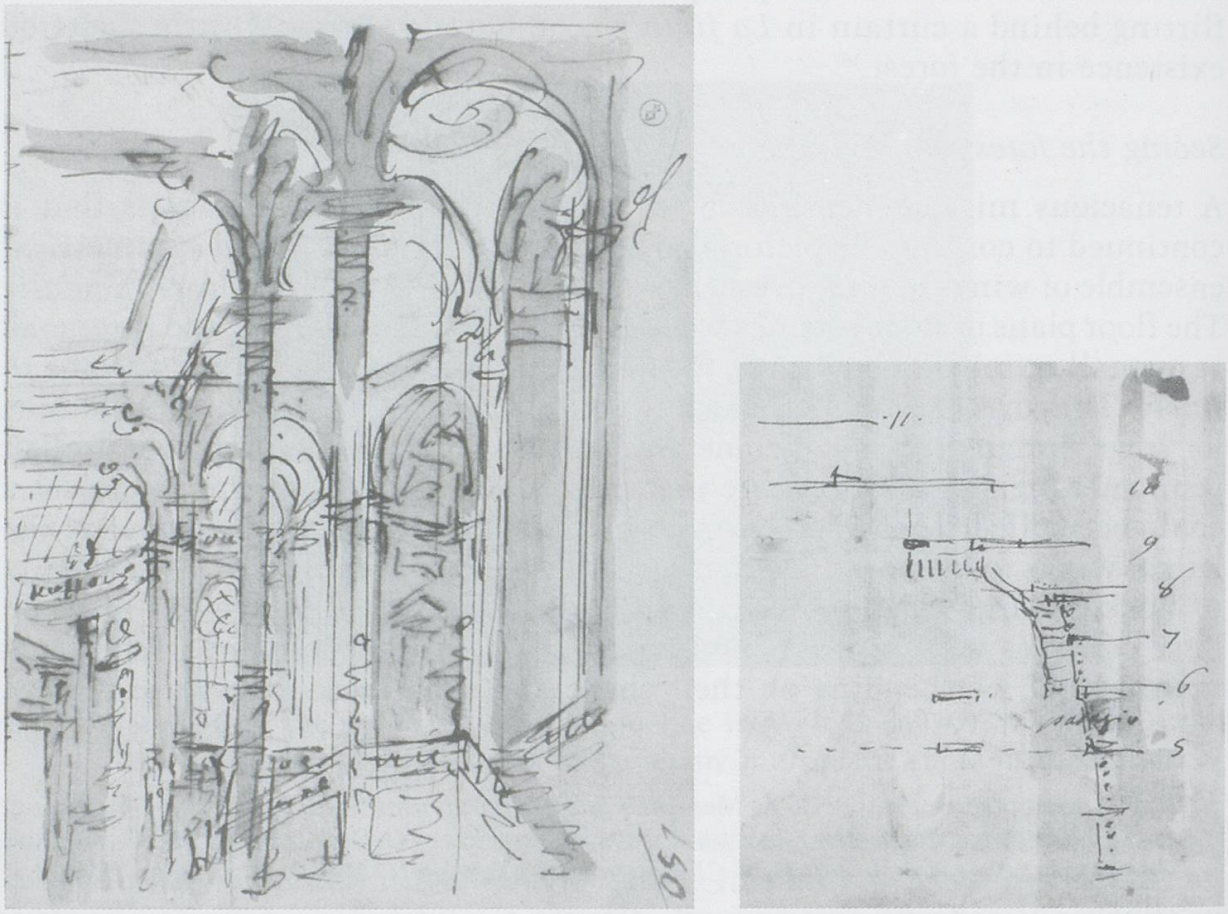


fig. 4: Fabrizio Galliari, *Gran Sala del Reale Consiglio tutto circondata da Tribune praticabile per il Popolo* for *Artaserse* (Turin 1760), II.8. While conceived in symmetrical perspective, this design demonstrates the use of freestanding flats, practicable elements (stairs) and overlapping traforati for deep ‚see-through' effects. Sketch and solution preserved at the Biblioteca Reale, Turin, Ms. Varia 327, fol. 149v–150r.

With growing numbers of flats appearing all over the stage floor, it became impossible for designers to assign every piece of scenery to a trolley in a groove, attached with ropes to a winch. Even so, scene changes (*mutazioni*) continued

[19] See Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936*, Turin 1980 (= Storia del Teatro regio di Torino 3), 143–146, which discusses the increased use of „decorazioni pendenti [...] con uso prevalente di spezzati traforati e fondali, in luogo dei telari laterali" at the Teatro Regio in Turin.

[20] E.g., Lorenzo Sacchetti's „Reggia d'Apollo" (Venice 1781) as reproduced in the exhibition catalogue Oskar Pausch (ed.), *Vom Bild zum Raum. Bühnenmodelle 1781–1987*, Grossebersdorf 1993, cat. no. 12.

to be performed in full sight, and often in a far more disorderly way than we tend to imagine. Not coincidentally, Jean-Jacques Rousseau, who in 1728–9 witnessed operatic performances at Turin, deployed the image of the Italian scene change as a metaphor for his chaotic writing process in the *Confessions* (1769; first published 1782):

> Have you never seen an opera in Italy? During the scene changes, a disagreeable disorder rules over these grand theaters which lasts for a pretty long time; all decorations are intermingled; a painful commotion is witnessed from all sides, and one believes that everything will be overthrown; yet we feel surprised to see the tumult succeeded by a delightful spectacle.[21]

All the more disconcerting details as regards operatic staging in eighteenth-century Italy can be glossed from travel accounts and correspondence. Thus, during the 1730–1731 carnival season, Karl Ludwig, Baron von Pöllnitz, noted that the scenic transformations at the Roman Teatro delle Dame were „by no means done with the diligence customary in our [German] Spectacles," for „every [stagehand] puts down a piece", and only „when everything is in order", the result „has its merit."[22] On witnessing the inaugural production at the Teatro alla Scala in Milan (Antonio Salieri and Mattia Verazi's *Europa riconosciuta*, 1778), furthermore, Pietro Verri expressed his genuine amazement in a letter to his brother Alessandro (5 August 1778) about the fact that Fabrizio and Bernardino Galliari's sets appeared on stage „without the carpenters having to come in bearing the columns and the light boxes", suggesting that the opposite was the norm.[23] And in the years 1778–80, the Swedish architect Erik Palmstedt commented that there were

> no machines at any of these [Roman] theaters, so the wings are pulled out manually, one by one, and the change is going on all through that scene. It is not agreeable to see the stagehands carrying candles and pieces of decorations across the stage while the actors are engaged in reciting.[24]

[21] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, vol. 1, Paris 1973, 159: „N'avez-vous point vu quelquefois l'opéra en Italie? Dans les changements de scènes il règne sur ces grands théâtres un désordre désagréable et qui dure assez longtemps; toutes les décorations sont entremêlées; on voit de toutes parts un tiraillement qui fait peine, on croit que tout va renverser: cependant, l'on est tout surpris de voir succéder à ce long tumulte un spectacle ravissant." (transl. B. F.)

[22] Karl Ludwig von Pöllnitz, *Mémoires du Baron de Pollnitz contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages et le caractere des personnes qui composent les principales cours de l'Europe*, vol. 3, Amsterdam 1734–1735, 13: „les changemens de scène ne se font point avec la diligence usitée dans nos Spectacles; chacun y place une piece: néanmoins, quand tout est rangé, cela a son mérite." (transl. B. F.)

[23] Cited from Mercedes Viale Ferrero, „Stage and Set", in: Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli (Eds.), *Opera on Stage*, trans. Kate Singleton, Chicago 2002 (= The History of Opera 5), 1–124, here 31.

[24] Cited from Bergman, *Lighting* (see n. 18), 116.

What must have been agreeable, by contrast, was the substitution of settings in symmetrical, one-point perspective with constructions conceived in oblique, multiple-point perspective.[25] The *scena per angolo* enhanced the viewer's immersive pleasure by no mean degree, and in two particular ways. First, as suggested above, it extended the spatial impenetrability of the setting to the concrete, physical disposition of the flats, not just restricting the (deep) vista towards the back, but also imposing limits on the *per-spective* in front. As the gateways to the infinite became increasingly narrow, and mere glimpses were offered of architectural spaces whose implied dimensions were arresting, audiences delighted in adding imaginatively what was blocked from view.[26] A second innovation consisted in saturating the pictorial space with multiple points of attraction (leafage, flowers, fountains, statues, columns, etc.), dispersed over the various plans – rather than concentrated in the center or to the sides, as had been the case in earlier times. Already from the 1710s onwards, Filippo Juvarra pioneered a ‚picturesque'[27] style of composition with a proliferation of visual attractions that paradoxically worked towards the viewer's immersion in the picture.[28] In keeping with the mid-eighteenth-century concept of pastoral painting, such varied and asymmetrical settings promoted a „part-by-part and implicitly temporal reading of the scene", endowing the viewer with the sense of magically entering the scenery.[29]

Perhaps no poet has better understood both possibilities of the *scena per angolo* than Pietro Metastasio, the leading librettist of opera seria. Metastasio's stage directions are effectively rife with multi-layered vistas and off-centered props. The opening scene of *Didone abbandonata* (Naples 1724), for example,

[25] See my article „Trimming Scenic Invention: Oblique Perspective as Poetics of Discipline", *Music in Art. International Journal for Music Iconography* 34 (2009), 41–53.

[26] See Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, vol. 1, Bologna 1783, 332–333, where he contends that: „Come il gran segreto delle belle arti è quello di presentar gli oggetti in maniera, che la fantasia non finisca dove finiscono i sensi, ma che resti pur sempre qualche cosa da immaginare allo spettatore allorchè l'occhio più non vede, e l'orecchio non sente, così il discostarsi talvolta dalle prospettive che corrono al punto di mezzo, che sono, per così dire, il termine della potenza visiva, e della immaginativa, fu lo stesso che aprire una carriera immensa alla immaginazione industriosa, e inquieta di coloro, che guardano da lontano le scene."

[27] Francesco Algarotti would associate this style with Chinese gardening, see „Saggio sopra l'opera in musica", in: *Opere del Conte Algarotti*, vol. 2, Livorno 1764, 251–390 at 307–308: „La Cina ancora [...] fornir ne potria di bellissime scene. [...] I giardinieri della Cina sono come altrettanti pittori, i quali non piantano mica un giardino con quella regolarità, ch'è propria dell'arte dell'edificar le case; ma, presa la Natura come esemplare, fanno quanto sanno d'imitarla nella irregolarità e varietà sua. Loro costume è di scegliere quegli oggetti, che nel genere loro piacciono il più alla vista, disporgli in maniera, che l'uno sia all'altro di contrapposto, e ne risuti dall'insieme un non so che di peregrino, e d'insolito."

[28] I firmly disagree with Darwin Reid Payne's classical tract *The Scenographic Imagination*, Carbondale etc. 1984, 184, which maintains – without argument whatsoever – that a „minuteness of detail" in stagecraft leads automatically to a greater focus on the setting rather than on the performer.

[29] Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1988, 132–135, here 134.

calls for a „Magnificent place designed for the public audiences, *with a throne to one side*" („Luogo magnifico destinato per le pubbliche udienze, con trono da un lato") and a „View in perspective of the city of Carthage under construction" to the back („Veduta in prospetta della città di Cartagine che sta edificandosi"). More importantly, the relevant set no longer forced the singing actor to perform all his acting business on the forestage; quite the contrary, Queen Dido and her following were explicitly summoned to appear „Dal fondo della scena" (an action to which Metastasio allotted seven lines of recitative), while King Iarba's Ethiopian army was to enter, in *Aïda*-like fashion, „da lontano", that is, over a practicable bridge or staircase, as can be seen in Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena's rendering of this setting for Barcelona (1753).[30]

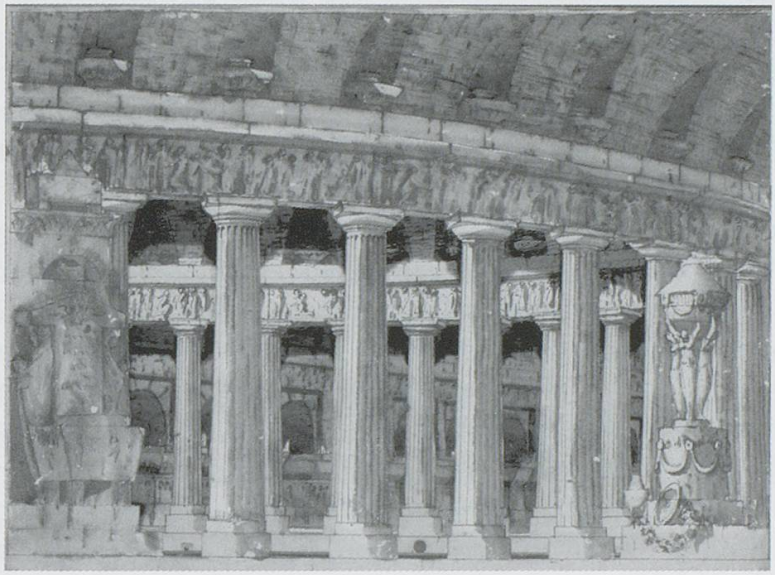


fig. 5: Ignazio Fontanesi, *Vasto tempio sotteraneo destinato pei sepolchri dei Re di Babilonia, i quali tra molti ordini di colonne si scorgono sull'indietro illuminati da lugubri fiaccole* for *La vendetta di Nino* (1793), II.10. This model is comprised of three layers: two transverse screens with cutouts and a backdrop. Civici Musei, Reggio Emilia, inv. C 121.

By the end of the eighteenth century, scenic artists superposed vast, pierced screens of scenery with increasing effect (fig. 5). The call for backgrounds that merely decorated the action was transcended through settings with intricate, *claire-obscure* scenery that surrounded the singers and mediated their gestures – if not physically barring their way. Disney's multiplanes came to be anticipated in most direct fashion when sets began to be illuminated

[30] See Maria Alice Beaumont, *Eighteenth-Century Scenic and Architectural Design. Drawings by the Galli Bibiena Family from Collections in Portugal*, Alexandria 1990, 74 (drawing), 88 (model). Other instances in which Metastasian characters appear from or withdraw to the back are *Catone in Utica* (Rome 1728), III.12 („Si vedono venir Cesare e Fulvio dal fondo") and *Il Ruggiero o vero L'eroica gratitudine* (Milan 1771), I.8 („Le guardie si ritirano al fondo della scena").

using independent light boxes (candles and oil lamps in movable reflectors) and when they were shifted in layers, if only during a short lapse of time in the eighteenth century – and during a much longer one from Wagner's era onwards (think of the moving panorama and cyclorama: immense backloths enveloping the entire stage). The multiplane principle, in other words, was not so much the product of modern cinematography than a forgotten, visionary instrument of the Italian Baroque. The media deployed to achieve its effect might have changed throughout the centuries, yet its central target remained essentially the same: to absorb the viewer by surrounding acting bodies with virtual realities.

DER ABWESENDE KÖNIG ODER WAS MACHT DAS GOLDENE ZEITALTER AUS? *L'ARCADIA CONSERVATA*, EINE AZIONE TEATRALE ZUR GENESUNG DES KURFÜRSTEN CARL THEODOR VON DER PFALZ IM JAHRE 1775

von Helena Langewitz

Im Mai 1775 erkrankt Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz schwer. Als sich seine zunächst als harmlos eingestufte Erkrankung zusehends verschlimmert, wird auch die Bevölkerung dazu angehalten, ihren Beitrag zur Heilung des Kurfürsten zu leisten und öffentlich zu beten.[1] An vier aufeinanderfolgenden Tagen kommt die Bevölkerung dieser Aufforderung nach. Obwohl sich die Ärzte Carl Theodors im Nachhinein dahingehend äussern, dass sie die sichere Heilung des Kurfürsten nie in Frage gestellt hätten,[2] ist die Angst des kurpfälzischen Volkes vor einem drohenden Verlust seines Herrschers berechtigt. In seinem Tagebuch hält Kabinettssekretär Stephan Freiherr von Stengel fest, dass zu dieser Zeit viele Menschen an derselben Krankheit, einer Angina, sterben: „In diesem Sommer richtete eine epidemische Angina in Mannheim und Schwezingen groses Unheil an. Wenige Familien waren ohne Sterbfall. Der Churfürst selbst lag sehr gefährlich daran."[3]

Auch der Kurfürst hält seine Genesung keineswegs für selbstverständlich. Wie er seinem Vertrauten Matthäus Freiherr von Vieregg zu verstehen gibt, steht er die Krise schicksalsergeben durch: „Vous me connoissez, je n'ai pas craint un seul moment; c'est une nécessité de mourir. Peu m'emporte [sic], si c'est aujourd'hui ou demain pourvu que j'accomplisse en cela la volonté de Dieu."[4]

Christian Friedrich Daniel Schubart, ein aufmerksamer Beobachter des pfälzischen Hofes, stilisiert das Ereignis von Carl Theodors Genesung in der durch ihn herausgegebenen *Deutschen Chronik* gar zum Wunder, das durch die Unterstützung des Volkes und Gottes guten Willen möglich wurde:

[1] Der Dresdner Gesandtschaftssekretär Zapffe berichtet stellvertretend für Andreas Graf von Riaucour am 29. Mai 1775 aus Schwetzingen: „on ordonnoit aussi des priéres publiques dans les cinq Eglises qui sont ici, où tout le monde des Trois Religions s'assembloit à l'heure indiquée"; vgl. Andreas von Riaucour, *Des Legations = Raths von Riaucour Abschickung an den Chur = Pfälzischen Hof und dessen daselbst geführte Negociation betr:*, Sächsisches Staatsarchiv Dresden (fortan D-Dla), Geheimes Kabinett, Loc. 2628, fol. 105v.

[2] Vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 106r.

[3] Stephan Freiherr von Stengel, *Denkwürdigkeiten*, hg. von Günther Ebershold, Mannheim 1993 (= Schriften der Gesellschaft der Freunde Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz 23), 78.

[4] Schreiben Nikolaus Abbé Maillot de la Treilles an Thomas Antici vom 1. Juni 1775, Bayerisches Staatsarchiv München (fortan D-Msa), Päpstlicher Stuhl 1062, zit. nach Stefan Mörz, *Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor (1742–1778)*, Stuttgart 1991 (= Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg 120), 98–99.

> Fast wäre diess Land um seinen Seegen – um den besten, vortrefflichsten Fürsten gekommen. Es wütet seit einigen Wochen in Mannheim und dasiger Gegend ein bösartiger Friesel der schon vielen Menschen das Leben kostete. Auch Karl Theodor wurde von dieser Krankheit überfallen. Aber der Schutzgeist der Pfalz, der ihn von Gott erbat, und ein kniendes, betendes Volk um ihn her – riß den besten Fürsten wieder aus den Händen des Todes, und Karl Theodor lebt! – Die neusten Briefe aus der Pfalz sind so erfreulich, daß man keine weitere Gefahr befürchten, sondern vielmehr hoffen darf, daß die Gesundheit des gnädigsten Churfürsten durch diese glücklich überstandene Krankheit aufs neue bevestiget worden.[5]

Carl Theodors „überraschend" wieder hergestellter Gesundheitszustand dient nicht nur als Anlass für die Veranstaltung kleinerer und grösserer Feste in seinen Ländern,[6] sie regt darüber hinaus zur thematischen Auseinandersetzung mit der Krankheit des Kurfürsten und seiner Rückkehr ins Leben an.

Anlässlich des grossen Genesungsfests am 25. Juni 1775 im Schwetzinger Schlossgarten verfasst der kurpfälzische Hoflibrettist Mattia Verazi die Azione teatrale *L'Arcadia conservata*, die unmissverständlich auf den positiven Ausgang von Carl Theodors Erkrankung Bezug nimmt.[7] In der Azione teatrale, deren Aufführung gleichzeitig der Einweihung des Gartentheaters beim Apollotempel dient, verlegt Verazi den Schauplatz der Bedrohung vom kurpfälzischen Schwetzingen in die Stadt Pallantea in Latium. Hier schildert er die Auswirkungen der Gefangennahme des Arkadierkönigs Evander durch seinen Erzfeind, den „Götterverächter Mezentius",[8] auf das arkadische Volk. Bereits zu Carl Theodors Zeit wird die Azione teatrale als „allegorique à la convalescence d'Electeur" verstanden.[9] Neben der unübersehbaren Ähnlichkeit zwischen Anlass und inhaltlicher Gestaltung von *L'Arcadia conservata* macht ein weiterer, bisher wenig beachteter Aspekt die vertiefte Auseinandersetzung

[5] Christian Friedrich Daniel Schubart (Hg.), *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774–1777*, 2 (1775), hg. von Hans Krauss, Nachdruck Heidelberg 1975 (= Deutsche Neudrucke. Reihe Goethezeit), 47. Stück, 12. Junius 1775, 369–370.

[6] Bericht Zapffe vom 1. Juli 1775: „On celebre également la Convalescence de ce Prince dans tous les grands Baillages du Palatinat", vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 129v.

[7] Zapffe legt seinem Bericht vom 24. Juni 1775, in dem er das Schwetzinger Genesungsfest ankündigt, das italienische Libretto von *L'Arcadia conservata* bei (Mattia Verazi, *L'Arcadia conservata*, Mannheim o. J.).
Mattia Verazi (um 1730–1794) wurde 1756 als Hofpoet angestellt. Von 1762 bis 1778 hatte er ausserdem das Amt des geheimen Sekretärs inne. Danach verfasste er Opern für die Eröffnung der Mailänder Scala 1778–1779, vgl. Marita McClymonds, „Transforming Opera Seria: Verazi's Innovations and their Impact on Opera in Italy", in: Marita McClymonds und Thomas Baumann (Hgg.), *Opera and the Enlightenment*, Cambridge 1995, 119–132.

[8] Publius Vergilius Maro (Vergil), *Aeneis. Epos in 12 Gesängen*, hg. und übs. von Wilhelm Plankl, Stuttgart 2007, 8. Gesang, V. 7.

[9] Vgl. Bericht Zapffes vom 24. Juni 1775, D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 124v.

mit der Azione teatrale lohnenswert: Der König, der zuletzt durch Pallas Athene befreit in seine Stadt zurückkehrt, tritt in der Azione teatrale kein einziges Mal auf![10]

Gerade aber was die Wahrnehmung eines Herrschers durch sein Volk angeht, spielt seine Sichtbarkeit eine grosse Rolle. Das lässt sich am Beispiel Carl Theodors durch die Berichte des Dresdner Gesandtschaftssekretärs Zapffe beispielhaft belegen. Die unterschiedlichen Stadien der Erkrankung des Kurfürsten werden u. a. danach bewertet, ob und in welchem Grad der Kurfürst öffentlich in Erscheinung tritt.

Ziel dieses Aufsatzes ist es, zu zeigen, wie in *L'Arcadia conservata* über Text und Musik ein Bild des Herrschers als einer Instanz vermittelt ist, die auch ohne reale Anwesenheit in der Empfindungswelt der Untertanen verankert ist. Gleichzeitig soll dargestellt werden, wie sich der ausbleibende Auftritt des Bühnenherrschers auf die Wahrnehmung des Publikums ausgewirkt haben mag – auch vor dem Hintergrund, dass Carl Theodor selbst der Aufführung beiwohnte.

Libretto

Neben dem italienischsprachigen Libretto Mattia Verazis existiert auch eine Übersetzung ins Deutsche, die vom Sohn des Librettisten, Johann Baptist Verazi, angefertigt wurde.[11]

Im Vorwort des Librettos gibt Verazi an, sich auf eine Sequenz aus Vergils *Aeneis* zu beziehen, die vom Arkadierkönig Evander[12], handelt. Dieser verlässt mit „unermessenen Schätzen"[13] beladen und in Begleitung seines Volkes sein Vaterland noch vor dem Brand Trojas und zieht nach Italien. Im Latium gründet er an der Stelle, an der später Rom errichtet werden sollte, die Stadt Pallantea. Als das Lidiervolk gegen seinen eigenen König Mezentius revoltiert und die Arkadier um Beistand bittet, zieht Evander in den Krieg. Dabei gerät er in Gefangenschaft. Die von Verazi verfasste Handlung setzt kurz vor der Befrei-

[10] Vgl. Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898 (= Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz 1), 106; Lili Fehrle-Burger, *Die Welt der Oper in den Schloßgärten von Heidelberg und Schwetzingen*, Karlsruhe 1977, 81; Mörz, *Aufgeklärter Absolutismus* (wie Anm. 4); Silke Leopold, Bärbel Pelker (Hgg.), *Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur*, Heidelberg 2004, 141; einzig Martin Spannagel thematisiert die Abwesenheit des Herrschers, vgl. Martin Spannagel, „Carl Theodor als pfälzischer Apoll, der Palatin und die arkadische Vorgeschichte Roms", in: Max Kunze (Hg.), *Der Pfälzer Apoll. Kurfürst Carl Theodor und die Antike an Rhein und Neckar*, Ruhpolding 2007, 25–29, hier 28.

[11] Mathias Verazi, *Das errettete Arkadien, in einer Übersetzung von Johann Baptist Verazi*, Mannheim o.J.

[12] Ich werde im Folgenden die deutsche Schreibweise der Namen, wie sie durch Johann Baptist Verazi vorgegeben ist, verwenden.

[13] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), [5].

ung Evanders durch eine Gottheit ein und behandelt besonders, wie der König „den Thränen, und den Wünschen seiner treuen Unterthanen wieder zurück gegeben“ wird.[14]

L' Arcadia conservata besteht aus neun Szenen. Die gesamte Handlung spielt beim Apollotempel, so dass von einer Einheitsdekoration ausgegangen werden kann. Geschickt verknüpft Verazi dabei den „historischen“ Ort des Geschehens mit dem Apollotempel im Schwetzinger Schlossgarten, der dem dortigen Gartentheater als feststehender Abschlussprospekt dient.

La scena si finge nel bosco de' sagri allori in prospetto del tempio d'Apollo eretto nella sommità del monte Palatino sovra l'antro degli oracoli.	Der Schauplatz ist in den geheiligten Lorberwäldern Arkadiens, um den Tempel des Apollo, der auf der Spitze des Berges Palatinus über der Höhle des Orakels erbauet ist.[15]

Der begehbare Apollotempel (Abb. 1) kann direkt bespielt und die unter dem Tempel liegende Grotte (Abb. 2) für pyrotechnische Effekte genutzt werden.

Abb. 1: Schwetzinger Gartentheater und Apollotempel im heutigen Zustand. Die Treppen zu beiden Seiten der Kaskade erlauben dem Besucher den Zugang zur Grotte unter dem Apollotempel. Foto: Helena Langewitz 2010

[14] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), [6].

[15] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), Titelblatt, und Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), [6].

Abb. 2: Begehbare Grotte unter dem Apollotempel mit Ausblick zu der dem Theater abgewandten Seite im heutigen Zustand. Foto: Helena Langewitz 2010

Nacheinander treffen hier Numantes, der Hohepriester Apolls, Karmenta, die Hohepriesterin der Vesta, Ladone, Befehlshaber von Pallantea, und seine beiden Töchter Klelia und Sabella zusammen.

Handlung

Szene 1 Der Hohepriester Numantes ruft in Anwesenheit Karmentas und Klelias den Beistand Apolls herbei. Im Tempel donnert es „mit schrecklichem Widerhalle", Blitze schiessen aus der dunklen Höhle hervor.[16] Mit den Worten „Dies ist Gott! – Gott ist's!" geht Numantes in den Tempel.[17]

Szene 2 Karmenta, die Lärm und Blitzen als schlechte Zeichen deutet, ist ausser sich vor Angst. Die Erinnerung an einen furchtbaren Traum verfolgt sie: Ein Schatten forderte sie darin auf, die Flammen der Altäre am Leben zu erhalten. Als sie gehorchen wollte, schrie plötzlich eine weitere Stimme dazwischen: Nur eine himmlische Hand könne die Flamme erhalten. Jetzt fürchtet sich auch Klelia – für sie ein vollkommen neuer affektiver Zustand – und sie wünscht sich ihren Heldenmut zurück.

Szene 3 Alleingelassen kommentiert Karmenta Klelias Wunsch als „Eitle[n], unnütze[n] Mut! Oft pralt mit Standhaftigkeit die trügende Lippe."[18] Ein aufrichtiges Herz habe in der Angst zu beben. Von weitem meint sie die Seufzer des Volkes zu vernehmen.

[16] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 10.
[17] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 11.
[18] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 13.

Szene 4 Ladone und Numantes beratschlagen, was zu tun sei. Mezentius, der den König in seiner Gewalt hat, droht diesen umzubringen, wenn sich die Stadt nicht sofort ergibt. Ladone berichtet von dem stark verunsicherten Volk, das beim Vestatempel Zuflucht sucht.

Szene 5 Sabella kann von der Bereitschaft des Volkes berichten, jedes Opfer für seinen König zu bringen. Aber anstatt sich gleich zu ergeben, drängt Numantes darauf, bis Sonnenaufgang zu warten und auf Gebete zu setzen.

Szene 6 Das Beten zahlt sich aus: Klelia teilt hocherfreut mit, dass König Evander, durch Pallas Athene befreit, im Tempel der Vesta auf Ladone warte.

Szene 7 Der Himmel hat sich aufgehellt, Sabella kann in den Blicken der sie Umgebenden schon die ersten Anzeichen von Freude entdecken. Der wiederkehrende Frühling ermuntert den Hirten nach der überstandenen winterlichen Härte wieder zum Singen.

Szene 8 Zum Klang eines kurzen Marsches kehrt Ladone mit adeligen Arkadiern und der Leibwache vom Besuch beim König zurück. Numantes und Sabella treten aus der Höhle. Alle haben sich versammelt, um den Göttern zu danken. Die noch im Tempel befindlichen Götter machen sich durch „heiligen Donner" bemerkbar, das Ensemble kündigt ihren Auftritt an.

Letzte Szene Apoll und Athene treten gemeinsam mit den arkadischen Naturgottheiten auf. In der abschliessenden Rede ermahnt Numantes das Volk, seinen König gut zu behandeln. Obwohl es bedauerlich sei, dass die Götter dem König keine Unsterblichkeit verleihen können, sollen diese wenigstens ein Auge auf den haben, der ihnen so ähnlich ist. Das gesamte Ensemble wünscht dem König neues Leben und neue Kraft und beschliesst, die Schrecken zu vergessen und fortan in Freude zu leben.

Die Partien sind mit dem Tenor Anton Raaff (Numantes), den Sopranistinnen Dorothea Wendling (Karmenta), Franziska Danzi (Klelia) und Barbara Strasser (Sabella) sowie Giovanni Battista Zonka (Ladone), der die Bass-Partie interpretiert, hochkarätig besetzt. Abgesehen vom Tenor Raaff, der eine Anrufung *und* eine Arie zu singen hat, singen alle ProtagonistInnen eine Arie.[19]

[19] Zu Anton Raaff (1714–1797), Dorothea Wendling (1737–1811), Franziska Danzi (1756–1791), Barbara Strasser (1758–?), Giovanni Battista Zonka (1728–1809), vgl. Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 84-86. Schubart zufolge scheint Raaff den Zenit seiner Leistungsfähigkeit zum Zeitpunkt der Aufführung von *L'Arcadia conservata* bereits überschritten zu haben:„Schade, daß Raff, dieser vortrefliche Sänger und Akteur, zu seinen Jahren nicht sagen kann, was Josua zur Sonne sagte: Steh still!", vgl. Schubart, *Deutsche Chronik* (wie Anm. 5), 1775, 52. Stück, 29. Junius, 211. Trotzdem scheint der Sänger, der 1781 in der Uraufführung von Wolfgang Amadé Mozarts *Idomeneo* die Titelrolle verkörpern sollte, weiterhin als Star-Tenor gehandelt worden zu sein. 1778 rangiert er zusammen mit den Kastraten Silvio Giorgetti und Giovanni Battista Coraucci mit einem Verdienst von 1600 Gulden im obersten Verdienstsegment der Mannheimer Hofkapelle als bestverdienender Sänger. Dicht gefolgt wird er von Dorothea Wendling und Giovanni Battista Zonka mit 1300 und 1200 Gulden Verdienst. Franziska Danzi verdient 1000, Barbara Strasser lediglich 500 Gulden, vgl. Bärbel Pelker, „‚Ein Paradies der Tonkünstler'? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Karl Theodor", in: Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Rüdiger Thomson-Fürst (Hgg.), *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?*, Frankfurt a. M. 2002 (= Quellen und Studien zur Mannheimer Hofkapelle 8), 9–33, hier 24.

Unter der Rubrik „Nebenpersonen" werden ausserdem Opferpriester des Apollo, Vestalen, „Adeliche" Arkadier und Wachen aufgeführt.

Das angekündigte Ballett rekrutiert zusätzliches Personal, kostümiert als Apollo und Athene mit einem Gefolge der arkadischen Naturgottheiten. Aus der Regieanweisung erfahren wir, dass sich die Tänzer, gleich einem Tableau vivant, „in schöner Ordnung um den Tempel"[20] her stellen. Die Choreographie des Ballettes stammt von Étienne Lauchery, der seit 1772 als Directeur de l'Académie de danse in Mannheim wirkt.[21]

Musik

Es ist wahrscheinlich, dass zwischen dem Auftrag, die Genesungsoper zu schreiben, und dem Aufführungstermin nur wenig Zeit zur Verfügung gestanden hat. So verwundert es nicht, dass Verazi sich grösstenteils bereits existierender Musik bedient hat.

Allerdings findet der Komponist der verwendeten Stücke weder im Libretto noch bei Zapffe Erwähnung. Bis zu der von Silke Leopold und Bärbel Pelker herausgegebenen Monographie *Hofoper in Schwetzingen*[22] galt der Urheber der Musik als unbekannt, das italienischsprachige Libretto als einzige Quelle zur Azione teatrale. Leopold und Pelker haben Niccolò Jommelli und Ignaz Holzbauer (1 Arie) als Komponisten der Musik zu *L'Arcadia conservata* erkannt.[23] Damit haben sie erstmals einen Zusammenhang zwischen einer Oper Jommellis gleichen Titels, die Hermann Abert bereits 1908 erwähnt hatte, und der in Schwetzingen aufgeführten Azione teatrale hergestellt.[24] Bärbel Pelker konnte *L'Arcadia conservata* als Pasticcio identifizieren, das sich aus übernommenen Arien und ganzen Szenen verschiedener Jommelli-Opern sowie der erwähnten, von Holzbauer vertonten Arie zusammensetzt.[25] Zum Teil wurden diese Szenen ohne Änderungen übernommen, bei Bedarf auch mit passendem Text versehen und musikalisch leicht verändert an die neuen Gegebenheiten angepasst. Manche der verwendeten Szenen stammen aus Opern, bei denen

[20] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), letzter Auftritt, 22.

[21] Étienne Lauchery (1732–1820) konnte ab 1772 den durch Jean-Georges Noverres Neuerungsbestrebungen modernisierten Tanz als Choreograph und Pädagoge am Mannheimer Hof etablieren, vgl. Sybille Dahms, „Étienne Lauchery, der Zeitgenosse Noverres", in: Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reutter (Hgg.), *Mozart und Mannheim, Kongreßbericht, Mannheim 1991*, Frankfurt a. M. 1994 (= Quellen und Studien zur Mannheimer Hofkapelle 2), 145–155, hier 151–152.

[22] Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10).

[23] Verzeichnis „Opernrepertoire des Schwetzinger Schlosstheaters", in: Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 87–154, hier 140–141.

[24] Abert gibt an, dass er die damals im Pariser Konservatorium liegende Partitur nicht habe einsehen können. Vgl. Hermann Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie*, Halle 1908, 3. Das Partiturmanuskript befindet sich heute in der Bibliothèque nationale in Paris: Niccolò Jommelli, *L'Arcadia conservata*, F-Pn D. 6217.

[25] Bärbel Pelker gilt mein herzlicher Dank für diesen wertvollen Hinweis.

Verazi und Jommelli zusammengearbeitet hatten.[26] Es ist zudem wahrscheinlich, dass Holzbauer neben einer Arie, die an prominenter Stelle eingefügt ist, das eine oder andere Rezitativ hinzukomponiert und die Musik dem neuen Text bzw. der neuen Besetzung angeglichen hat. Zu seinen Aufgaben als Hofkomponist gehörte es auch, anderenorts bereits gespielte Opern für die Aufführung am Mannheimer Hof einzurichten.

Wo ist der König, wenn nicht auf der Bühne?

Es ist auffallend, dass der König nach seiner Befreiung nicht mit Ladone zusammen auf der Bühne erscheint und den Göttern für seine Befreiung dankt. Die Herrscherfigur wird bis zuletzt nicht mit ihren spezifischen Eigenschaften und Tugenden gezeigt oder als handelnde Figur in den szenischen Vorgang eingeführt. Evander wird, ohne persönliches Erscheinen, allein durch das repräsentiert, was andere, nämlich die Protagonisten, für ihn empfinden oder was sie von den Reaktionen des Volkes auf sein Schicksal zu berichten wissen.

> Absens, abwesend, heist in Rechten der nicht da, zugegen ist, den man nicht weiß, wo er sich aufhält. So wird auch derjenige für einen Abwesenden gehalten, der nicht an demjenigen Orte anzutreffen, wo man ihn verlanget.[27]

Dieser Ausschnitt aus Johann Heinrich Zedlers Definition von „abwesend" macht deutlich, dass jemand als abwesend erst dann wahrgenommen wird, wenn er die Erwartung, dass er anwesend sein möge, enttäuscht. So kann auch die Lücke, die durch das Fehlen der „Hauptperson" auf der Bühne entsteht, nur dann vom Zuschauer als solche wahrgenommen werden, wenn eine explizite Äusserung auf die abwesende Person verweist.[28] Verweise auf den abwesenden König finden sich im gesungenen Text, der vom Bangen der Protagonisten und Untertanen um ihren König berichtet, und in der musikalischen Gestaltung. Beispiele für beide Formen der Erwähnung des Königs werden in den folgenden Abschnitten dargestellt.

[26] Die 1. Szene von *L'Arcadia conservata* beispielsweise stellt eine Bearbeitung der Eröffnungsszene der Oper *Fetonte*, einer Zusammenarbeit von Verazi und Jommelli, dar. Diese war 1768 im Auftrag Herzog Carl Eugens von Württemberg mit grossem Erfolg in Ludwigsburg aufgeführt worden. In meiner in Vorbereitung befindlichen Dissertation widme ich mich ausführlich der Musik Jommellis und den verschiedenen Szenenvorlagen.

[27] Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, Halle und Leipzig 1732, Bd. 1, Sp. 185.

[28] Vgl. Wolfgang Ernst, „Absenz", in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2000, 1.

Verweise auf den König im Text –
Der Vestatempel als Ort der Begegnung zwischen Herrscher und Volk

Als ein Beispiel dafür, dass der abwesende König explizit angesprochen wird, mag die 5. Szene dienen. In dieser berichtet Sabella von der beunruhigten Stimmung im Volk und von dessen Opferbereitschaft, die durch die Nachricht von der Todesdrohung des Mezentius ausgelöst wurden.

È la cittade, il regno Tutto in tumulto. Al tempio Corre di Vesta ognun. L'afflitte madri, Le vedove dolenti, L'imbelle ancora, e la caduca etade Di gemiti, e lamenti Empion le vie. Ciascuno alla salvezza Del re t'affretta [Ladone]; nè v'è un sol fra tanti, Che pronto a offrir per lui, Tutto il resto non sia de' giorni sui.[29]	Die Stadt, das ganze Reich ist aufrührisch. Ein jeder flieht zum Tempel der Vesta. Die betrübten Mütter, die traurigen Wittwen, das noch unmündige und das graue Alter füllen die Strasen mit Weinen und Wehklagen. Alles, alles flehet dich [Ladone] um das Heil des Königes an. Keiner ist unter allen, der sich nicht glücklich schätzte, sein Leben für das Leben des Königs hinzuopfern.[30]

Der Tempel der Vesta, hier definiert als Zufluchtsort der opferbereiten Untertanen, wird dem Apollotempel als Ort der Beratung von Gottesdienern und dem Oberbefehlshaber der Stadt gegenübergestellt. Die Bedeutung des Vestatempels wird zusätzlich dadurch betont, dass dieser vom König direkt nach seiner Befreiung durch Pallas Athene aufgesucht wird. Dies erfahren wir durch Klelia, die ihrer Schwester und dem erstaunten Vater in der 6. Szene von der Rückkehr Evanders berichtet.

[...] Impaziente Già di Vesta nel tempio Il re t'attende [Ladone].[31]	[D]er König erwartet dich [Ladone] mit Ungeduld in dem Tempel der Vesta.[32]

Dass Vesta als „Schützerin des römischen Staatsherds, [... die] als Garantin des Fortbestandes von Rom [gilt]“[33] in der Azione teatrale ins Zentrum der Erörterungen gerückt wird, unterstreicht die staatstragende Bedeutung, zu der die Wiedergenesung des Kurfürsten stilisiert wird. Besonders bleibt, dass die Göttin Vesta in *L'Arcadia conservata* lediglich vertreten durch ihre Priesterin Karmenta „auftritt“. Im Gegensatz zu Apoll und Athene, die in der letzten

[29] Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), 18–19.
[30] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 17.
[31] Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), 21.
[32] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 19.
[33] Christine Harrauer, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*, Purkersdorf 2006, 559.

Szene auf der Bühne erscheinen und ausserdem im Schwetzinger Schlossgarten beide einen ihnen geweihten Tempel vorweisen können, tritt Vesta nur gedacht in Erscheinung. Das mag einerseits ihrem Kult geschuldet sein, demzufolge die „römische Vesta ausschliesslich das Numen, dessen Gestalt seinem Wesen nach uns verborgen bleibt“[34] repräsentiert. Zum anderen aber wird gerade durch die Unbestimmtheit dieser göttlichen Gestalt und ihres Aufenthaltsortes möglich, dass der Vestatempel für jeden individuell vorstellbar ist und er damit potenziell ubiquitär wird. Er wird erwähnt als der Ort, an dem die Abwesenheit des Königs schmerzhaft erfahren, im Gebet seine Anwesenheit herbeigewünscht, schliesslich die Wiedervereinigung von Volk und Herrscher erreicht wird.

Zieht der König die Gesellschaft seines Volkes der herrschaftlichen Repräsentation auf der Bühne vor? Und wenn das so wäre, wie wirkt sich dies auf das Verhältnis zwischen Herrscher und Volk aus? Auch die Musik kann auf diese Frage eine Antwort geben.

Verweis auf den König in der Musik – hörbare Vergegenwärtigung des anwesenden Herrschers

In der Arie, die Holzbauer für den Bass Ladone in der 4. Szene komponiert hat, wird der Herrscher musikalisch vergegenwärtigt, indem der Komponist auf ein Instrumentarium und einen musikalischen Gestus zurückgreift, der mit der Anwesenheit des Herrschers verknüpft ist. Die Verwendung von Pauken und Trompeten ist massgeblich für die Ausnahmestellung verantwortlich, die die Arie im Ablauf der Azione teatrale und im Vergleich mit den anderen Arien einnimmt. Das Erklingen von Instrumenten, die auch am Mannheimer Hof im Wesentlichen der herrschaftlichen Repräsentation gedient haben, legt die Annahme nahe, dass die Arie als direkt ans Publikum adressiert zu verstehen ist.[35] Bestärkt wird diese Annahme durch einen Blick auf den der Arie zugrunde liegenden Text. Im Wesentlichen schildert dieser die schwierige Situation eines Volkes, dessen König in Todesgefahr geraten ist. Damit nimmt er nicht nur direkten Bezug auf die Grundkonstellation der Handlung von *L'Arcadia conservata* sondern in allegorischem Sinn auch auf die Erkrankung Carl Theodors.

[34] Hans-Karl Lücke, Susanne Lücke, *Die Götter der Griechen und Römer*, Wiesbaden 2007, 120.

[35] Vgl. Manfred Hermann Schmid, „Trompeten als Zeichen der Repräsentation am Mannheimer Hof. Mit einem Restaurierungsbericht von Ursula Menzel und Christian Segebade“, in: Finscher u. a., *Mozart und Mannheim* (wie Anm. 21), 41–64. Da die Hofmusik über keine eigenen Trompeter und Paukisten verfügte, wurden diese bei Bedarf aus dem Stab des Obristhofmarschallamts rekrutiert, vgl. Pelker, „Ein Paradies der Tonkünstler“ (wie Anm. 19), 23.

Al funesto annunzio il core Trema in seno a ogni alma forte: Il sembiante della morte Si terribile non è.	Des Todes trauriger Both Erschüttert die Seelen der Stärksten: Der Blick des Todes selbsten Ist so schreckbar nicht.
D'ogni rischio il più crudele, D'ogni male il mal peggiore Per un popolo fedele Il periglio è del suo re.[36]	Die grausamste aller Gefahren, Das fürchterlichste der Uebel, Ist für ein treues Volk Seines Königs Gefahr.[37]

Während die erste Strophe die beängstigende Ahnung einer unbestimmt-tödlichen Bedrohung wachruft, konkretisiert Verazi die Situation in der zweiten Strophe auf ein Volk, das um seinen in Gefahr befindlichen Herrscher bangt.

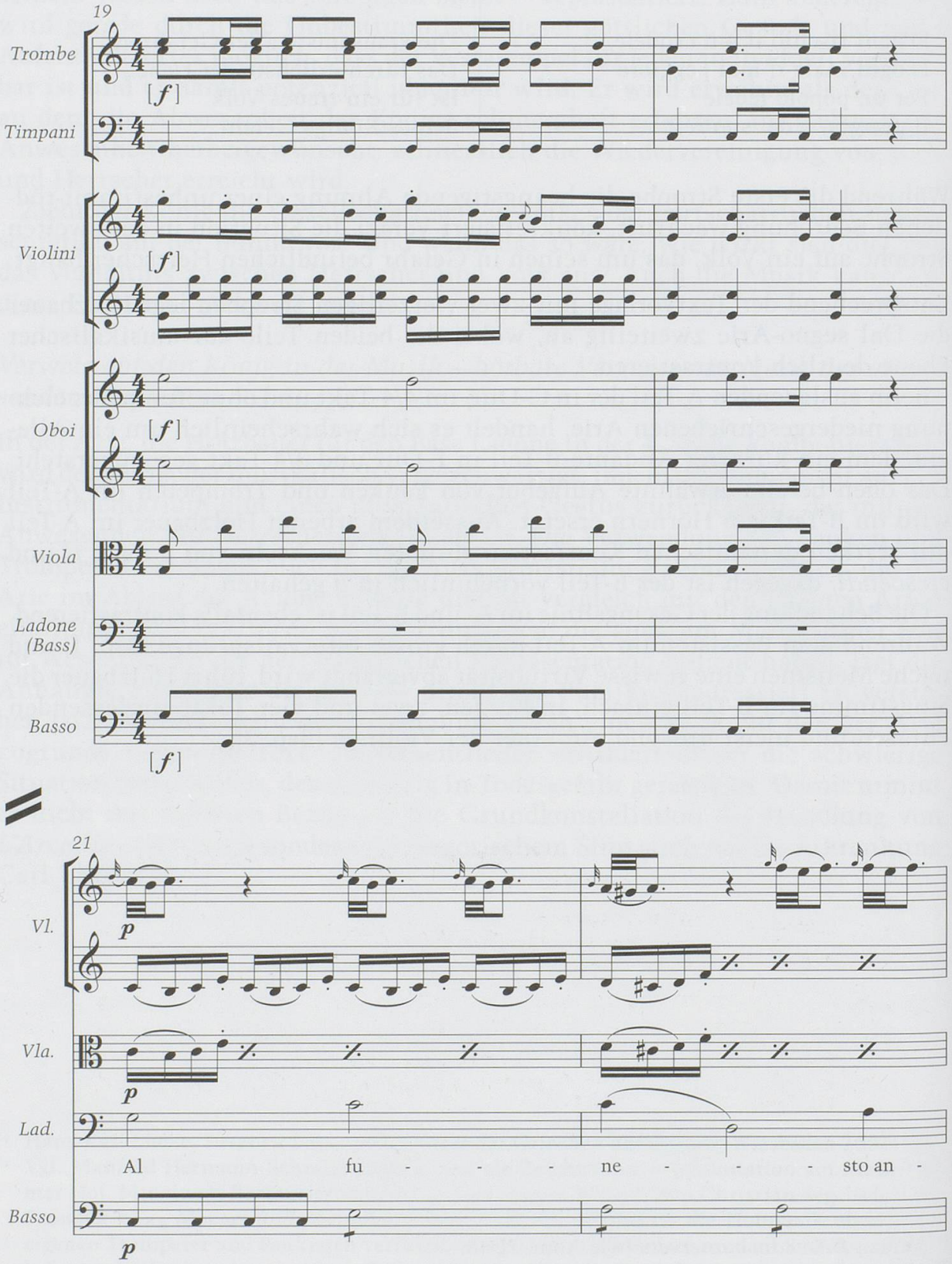
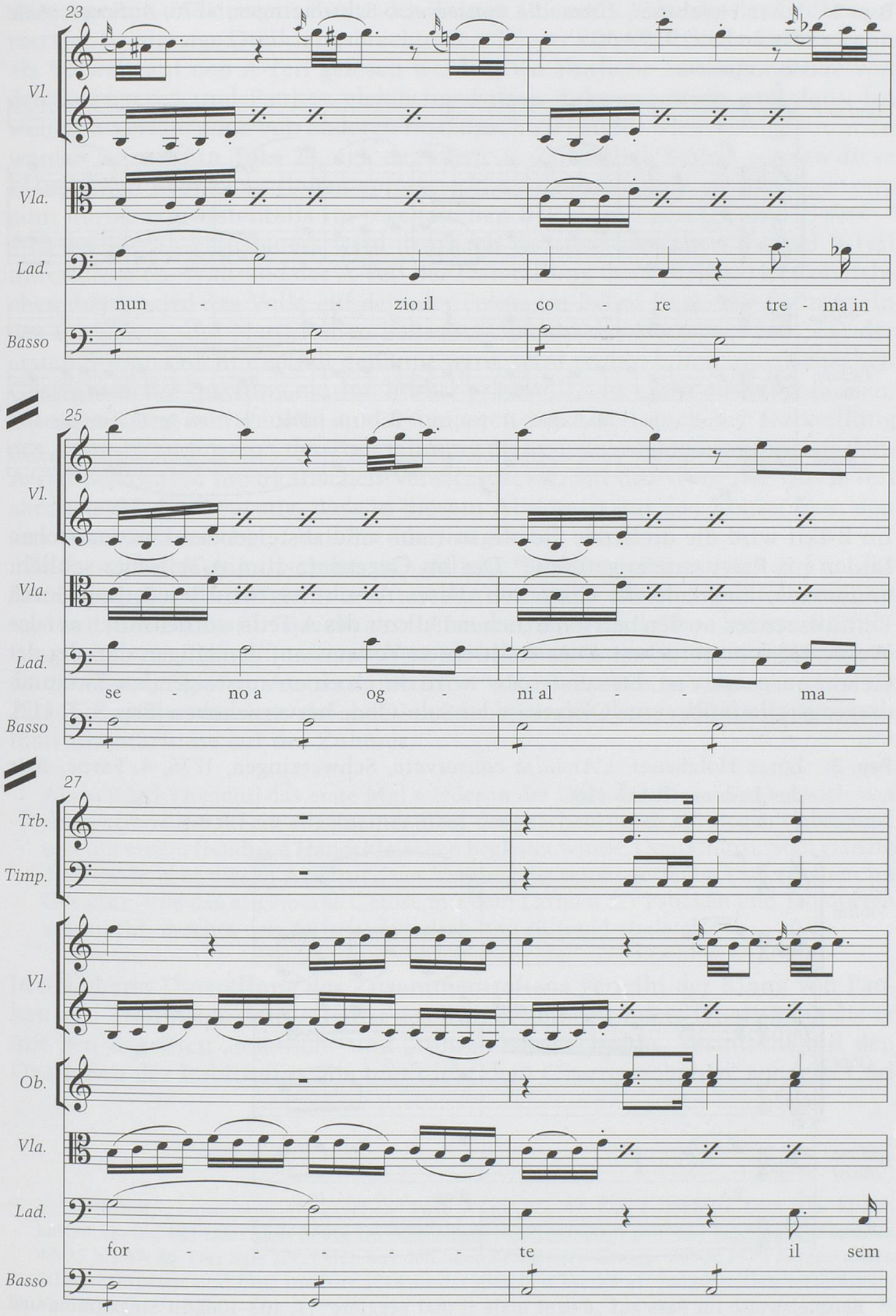
Entsprechend der Textvorlage mit zwei vierzeiligen Strophen legt Holzbauer die Dal segno-Arie zweiteilig an, wobei die beiden Teile auf musikalischer Ebene deutlich kontrastieren.

Beim ausladenden A-Teil der in C-Dur, im 4/4-Takt und ohne Tempobezeichnung niedergeschriebenen Arie, handelt es sich wahrscheinlich um ein Allegro, dem ein kürzerer Andante-B-Teil in F-Dur und 3/4-Takt gegenübersteht. Das oben bereits erwähnte Aufgebot von Pauken und Trompeten im A-Teil wird im B-Teil von Hörnern ersetzt. Ausserdem arbeitet Holzbauer im A-Teil mit starken dynamischen Kontrasten, abrupten Wechseln von *p* nach *ff* und *crescendi*, dagegen ist der B-Teil vornehmlich in *p* gehalten.

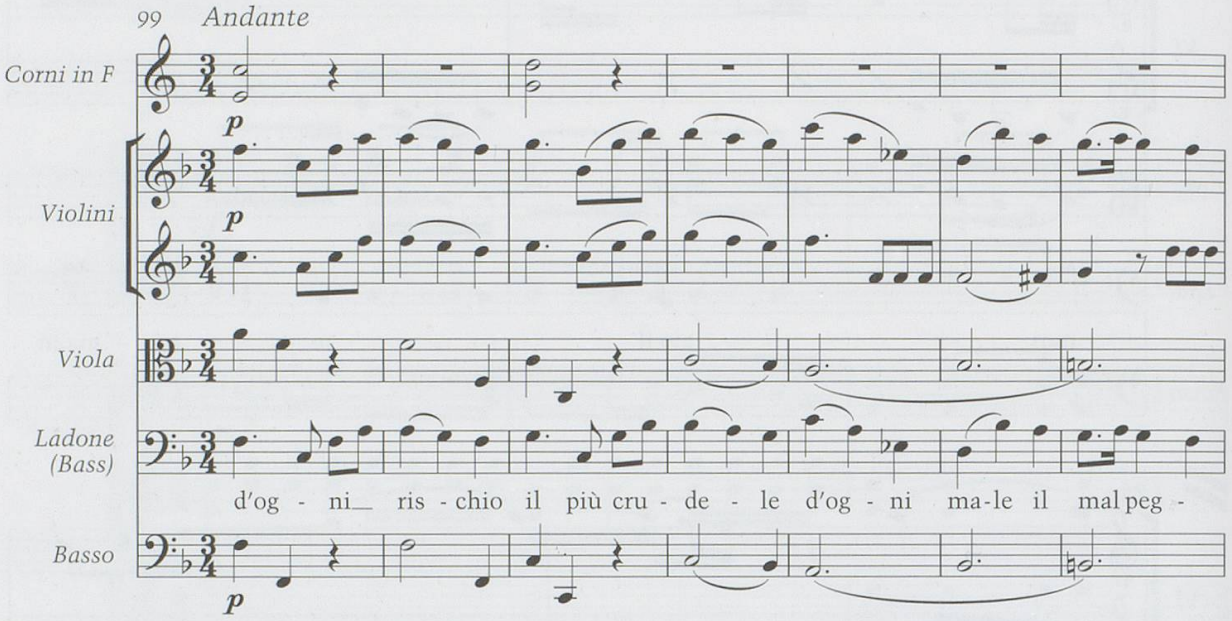
Die Behandlung der Gesangslinie im A- und B-Teil ist ebenfalls kontrastierend. Während dem Bassisten im A-Teil durch grosse Intervallsprünge (Bsp. 1) und reiche Melismen eine gewisse Virtuosität abverlangt wird, führt Holzbauer die Singstimme im B-Teil einfach, in kurzen, zwei und vier Takte umfassenden Phrasen und meist *unisono* mit einer der Violinen (Bsp. 2).

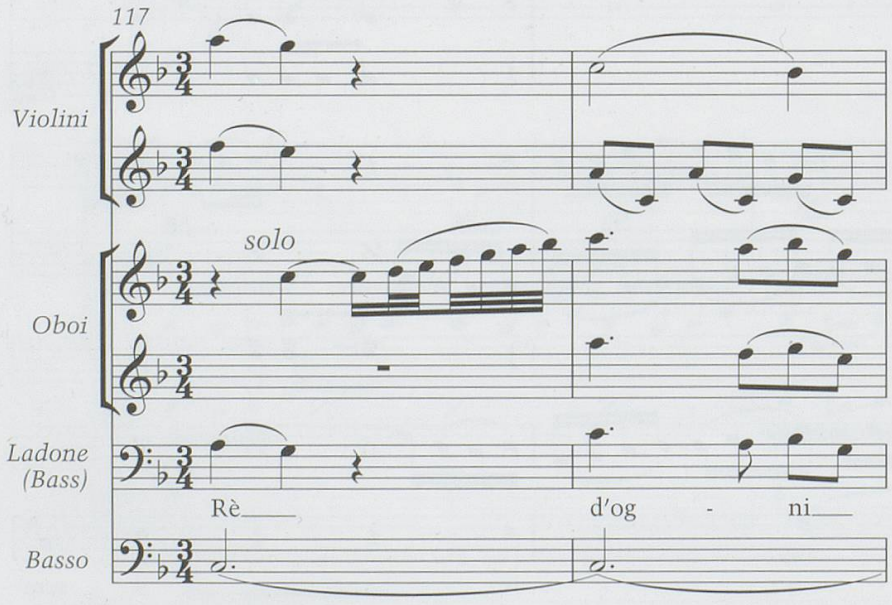
[36] Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), 18.
[37] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 16.

Bsp. 1: Ignaz Holzbauer, *L'Arcadia conservata*, Schwetzingen, 1775, 4. Szene, Arie des Ladone „Al funesto annuncio", T. 19–28, nach Bibliothèque nationale, Paris, D. 6217.



23
Vl.
Vla.
Lad.
nun - - - zio il co - re tre - ma in
Basso
25
Vl.
Vla.
Lad.
se - no a og - ni al - - ma
Basso
27
Trb.
Timp.
Vl.
Ob.
Vla.
Lad.
for - - - - - te il sem
Basso

Bsp. 2: Ignaz Holzbauer, *L'Arcadia conservata*, Schwetzingen, 1775, 4. Szene, Arie des Ladone, T. 99–105

Im B-Teil wird die drohende Gefahr mit auf- und absteigenden chromatischen Linien ins Bewusstsein gerufen.[38] Der im Gegensatz zum A-Teil eher schlicht anmutende musikalische Charakter dieses Abschnitts wird wiederholt durch Reminiszenzen an den herrschaftlichen Duktus des A-Teils, vornehmlich auf das Wort „Rè", unterbrochen. Dies stellt einen Verweis auf denjenigen dar, der der Gefahr ausgesetzt ist: Das erste „Rè" wird durch einen aufsteigenden Zweiunddreissigstellauf über eine Oktave in der Solo-Oboe hervorgehoben (Bsp. 3, T. 117).

Bsp. 3: Ignaz Holzbauer, *L'Arcadia conservata*, Schwetzingen, 1775, 4. Szene, Arie des Ladone, T. 117–118

[38] Beispielsweise im Bass auf „d'ogni male il mal peggiore" (T. 103–106), in Singstimme und Violinen auf „periglio" (T. 113–115).

Zum zweiten und dritten „Rè" in den Takten 125 und 127 bringt das Orchestertutti fanfarenartige Dreiklangsbrechungen. Dieser herrschaftliche Gestus kann als Verweis auf den A-Teil gelesen werden, wo ähnliche Fanfarenmotive von den Trompeten und Pauken gleich im dritten Takt exponiert und dann im weiteren Verlauf auch von anderen Instrumenten immer wieder aufgenommen werden (so etwa in Takt 28, vgl. dazu Bsp. 1). Zusätzlich betont werden diese klanglichen Repräsentationen von Herrschaft dadurch, dass sie im Gegensatz zum übrigen, grösstenteils im *p* gehaltenen B-Teil im *f* gesetzt sind.

In der Musik Holzbauers wird demnach deutlich zwischen A- und B-Teil unterschieden. Während der A-Teil der Darstellung des Erhaben-Herrschaftlichen dient, wird das Volk, auf dem der Fokus im B-Teil liegt, mit Stilmitteln des Einfachen und Natürlichen bedacht. Obwohl der Herrscher im Text der ersten Strophe nicht explizit genannt wird, wird er durch den musikalischen Gestus und die Instrumentation hörbar präsent. Es ist nicht auszuschliessen, dass der Klang von Pauken und Trompeten im A-Teil auch der Darstellung des „funesto annunzio", der Todesahnung dient. Die Verwendung von aus dem A-Teil bekannten musikalischen Versatzstücken auf das Wort „Rè" im B-Teil aber erlaubt die Deutung, dass in diesem Abschnitt auf den König, bzw. den anwesenden Herrscher, Carl Theodor, angespielt wird.

Eine solche musikalisch-herrschaftliche Repräsentation scheint für das Erscheinen des Kurfürsten an offiziellen Anlässen als massgeblich erachtet worden zu sein. Dafür spricht der Umstand, dass Carl Theodor im Aufführungsjahr von *L'Arcadia conservata* mit sieben neuen Silbertrompeten aus der Werkstatt Haas in Augsburg beliefert wird.[39] Zudem bezeugt ein weiteres Zitat Schubarts aus dem gleichen Jahr die beeindruckende Wirkung besagten Instrumentariums auf die Zuhörer.

> Als er [Carl Theodor] das erste Mal wieder in der Oper erschien; so erhob sich von dem Parterre hinauf ein allgemeiner Jubel, der sich bald durch alle Bogen verbreitete, und mit einem freudigen Händeklatschen begleitet wurde. Dem Churfürsten glänzte die Freude über diesen Ausdruck des Vergnügens seiner getreuen Unterthanen im Gesichte, und das allgemeine Getöse mit dem Lärmen der Paucken und Trompeten vermischt, machte den Auftritt feyerlich und rührend zugleich.[40]

In Schubarts Darstellung des Zusammentreffens verleiht der Klang von Pauken und Trompeten dem Auftritt des Kurfürsten besondere Qualitäten, die er mit den Begriffen „feierlich" und „rührend" umschreibt. Vermischt mit den Ovationen des Publikums, die hier nicht dem Operngeschehen, sondern Carl

[39] Vgl. Schmid, „Trompeten als Zeichen" (wie Anm. 35), 47. Der komplette Satz von 12 Silbertrompeten befindet sich heute im Münchner Stadtmuseum mit den Inventar-Nummern 47–25 bis 47–36. Der Satz setzt sich aus den oben bereits erwähnten sieben 1775 hergestellten Silbertrompeten und fünf im Jahr 1744 in der gleichen Werkstatt hergestellten zusammen. Vgl. a. a. O., 51-52.

[40] Schubart, *Deutsche Chronik* (wie Anm. 5), 1775, 18. Stück, 2. März, 140.

Theodor gewidmet sind, trägt er wesentlich dazu bei, dass das „Vergnügen" der Untertanen mit der „Freude" des Kurfürsten in ein Gemeinschaft stiftendes Erlebnis überführt wird.

Es ist vorstellbar, dass die Musik der 4. Szene von *L'Arcadia conservata* einem ähnlichen Zweck dient. Der wieder genesene Carl Theodor vermag als Adressat der Azione teatrale mit seiner Präsenz im Publikum die Lücke, die die Abwesenheit des Herrschers auf der Bühne hinterlässt, zu füllen. Seine Präsenz wird durch die fehlende Herrscherfigur sogar zusätzlich betont und das Bangen um den Herrscher in einer lebensbedrohlichen Lage kann direkt auf die Person des Kurfürsten bezogen werden. Ladones Arie, die inhaltlich so genau auf die Situation der Untertanen während Carl Theodors Erkrankung abgestimmt ist, schlägt musikalisch die Brücke zum im Publikum anwesenden Herrscher.

Die Lücke, die durch den ausbleibenden Auftritt des Bühnen-Königs entsteht, erfüllt demnach mehrere Funktionen. Zuallererst wirkt sie sich positiv auf die Glaubwürdigkeit des Gesagten aus: Auf den König ausgerichtete Zuneigungsbekundungen seitens der Protagonisten oder seines Volkes wirken aus sich selbst heraus motiviert und scheinen nicht auf das Gefallen einer auf der Bühne anwesenden Herrscherfigur ausgerichtet zu sein. Durch die ungewöhnliche Strategie Verazis, den Bühnen-Herrscher nicht auftreten zu lassen, wird die Einzigartigkeit des Kurfürsten auf besondere Weise unterstrichen. Carl Theodors Person kann auf der Bühne nicht durch das Auftreten eines Vertreters dargestellt, seine Position nicht gedoppelt werden. Diese von Verazi gewählte Darstellung bzw. Nicht-Darstellung des Bühnenherrschers ist gerade im Vergleich mit dem herkömmlichen Dramma per musica ungewöhnlich. Hier wird für gewöhnlich die Möglichkeit genutzt, den Bühnenherrscher mit all den Tugenden auszustatten, mit denen man die Regierung des realen Herrschers ausgezeichnet wissen möchte. Eine Dopplung der Herrscherfigur aber wird bei *L' Arcadia conservata* bewusst vermieden. Ausschlaggebend dafür scheint auch die gattungsspezifische Anlassgebundenheit der Azione teatrale sein. Denn durch die Abwesenheit Evanders von der Bühne wird die wieder gewonnene Sichtbarkeit Carl Theodors, der der Aufführung beiwohnt, unterstrichen.

Der abwesende Kurfürst

Die Gesandtenberichte Zapffes zeigen, dass der Grad an Sichtbarkeit des Kurfürsten variabel, bzw. direkt mit seinem Gesundheitszustand verknüpft ist. So schildern die Dresdner Gesandtenberichte während Carl Theodors Erkrankung zwischen dem 26. Mai und dem 10. Juni 1775 nicht nur den Verlauf der Krankheit und der zu Heilungszwecken herangezogenen Behandlungsmethoden. Der Beginn seiner ernsthaften Erkrankung wird u. a. dadurch kenntlich,

dass der Kurfürst nicht mehr zum Abendessen erscheint.[41] Auf dem Wege der Besserung scheint er sich dann zu befinden, als die Rede davon ist, dass der Kurfürst bald wieder ausgehen könne.[42] Beginnend mit einer Spazierfahrt in die umliegenden Wälder und einem Überraschungsbesuch bei seiner Gattin Elisabeth Auguste in Oggersheim bis hin zu einem ersten Mahl unter den Augen der Öffentlichkeit berichtet Zapffe weiter über die verschiedenen Stadien seiner Genesung. Die Darbietung eines Te Deums aus Dankbarkeit für die Gesundung des Kurfürsten findet in Schwetzingen unter Beteiligung der gesamten Hofmusik statt. Die Zeremonie, die in allen Kirchen wiederholt wird, scheint gleichzeitig auch Carl Theodors Rückkehr in die Öffentlichkeit abzuschliessen.[43]

Den durch Gerüchte genährten Befürchtungen, im Falle eines Ablebens Carl Theodors sei die Erbfolge keineswegs eindeutig geregelt gewesen, wurde im Zuge der Genesung des Kurfürsten entschieden entgegengetreten. Der zweite Teil des eingangs erwähnten Schubart-Zitats veranschaulicht zum einen die Sorgen der kurpfälzischen Untertanen und legt zudem die Vermutung nahe, dass auch beim Tod des Kurfürsten ein Erbfolgekrieg wenig wahrscheinlich gewesen wäre:

> Man kann sich die Freude der treuen Pfälzer leicht vorstellen, die sie über die Genesung ihres besten Fürsten haben. Inzwischen ist der Ausblick in die Zukunft eben nicht so schauericht, als ihn sich einige furchtsame Seelen vorgestellt haben, wenn sich der traurige Fall ereignen, und der unsterbliche Karl Theodor ohne Erben seinen Fürstenstuhl verlassen sollte. Die Erbfolgsrechte des hohen Zweybrückischen Hauses auf die Pfalz sind allgemein anerkannt. Der Tod des Churfürsten wird also gewiß nicht jene traurige Auftritte veranlassen, den der Blödsinn weissagen will.[44]

Existenzielle Ängste der Untertanen, die sowohl auf der Sorge um eigene, von der Krankheit betroffene Familienmitglieder gründen, als auch auf der ungewissen Zukunft, die durch den Tod des Kurfürsten gegeben wäre, wandeln sich schliesslich in allgemeine Erleichterung.

Gleichwohl ist die Thematik der Vergänglichkeit unumstösslich in das Bewusstsein Carl Theodors und seiner Bevölkerung geholt worden. Auch der

[41] Zapffe am 29. Mai 1775: „Msgr. l'Electeur alla avanthier coucher à Manheim [...] et en revint vers le soir ici, incommodé d'un mal de gorge, ce qui L'empecha de paraoitre au Souper", vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 104r–v.

[42] Zapffe am 6. Juni 1775: „La Convalescence de Msgr. l'Electeur va de mieux en mieux, et on compte, qu'il pourra sortir dans quelques jours.", vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 110r.

[43] Zapffe am 10. Juni 1775: „Mecredi passé Msgr. l'Electeur Palatin sortit dépuis Sa maladie pour la premiere fois en voiture et fit une promenade dans les bois aux environs [...] Avanthier l'après midi S. A. S. E le alla à Oggersheim, faire par la visite une surprise agréable à Mad.e l'Electrice; Ce Prince a diné hier en public, et aujoud'hui on chante à la Parvisse d'ici le Te Deum avec toutte la musique de la Cour en action de grace de la Convalescence ; La même devotion sera repetée dans touttes les Églises des États de S. A. S. E le.", vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 114r–v.

[44] Schubart, *Deutsche Chronik* (wie Anm. 5), 1775, 47. Stück, 12. Junius 1775, 369–370.

Kurfürst ist sterblich und es stellt sich die Frage, wie sich die Untertanen seiner erinnern werden. Vorwurfsvoll wird die Sterblichkeit des Regenten ebenfalls in *L'Arcadia conservata* thematisiert:

Ah perchè mai chi tanto a voi somiglia Immortal non rendete, amici Dei?[45]	Ach warum, o gütige Götter, warum begabt ihr nicht mit Unsterblichkeit den, der euch so ähnlich ist?[46]

Das Publikum nimmt König Evander im Spiegel der Ängste wahr, die seine Untertanen aufgrund der Ungewissheit über sein Schicksal durchleben. Wir erfahren nicht, wie er ist, sondern – was viel wichtiger zu sein scheint – auf welche intensive Art und Weise sein Volk von seinem Schicksal unmittelbar betroffen zu sein scheint. Dieses Volk, das seine Opferbereitschaft demonstriert, liebt seinen König allem Anschein nach bedingungslos. Im letzten Auftritt der Azione teatrale hält Numantes eine Ansprache an das Volk, zu dem in diesem szenischen Zusammenhang wohl auch das Publikum gerechnet werden darf. Die dem König entgegengebrachte Liebe werde von diesem auf väterliche Art und Weise erwidert. Allerdings öffne er sein Vaterherz nur denjenigen, die ihm treu dienen. Das Gefühl der Liebe wird zur Grundlage für eine zum Ideal stilisierte Beziehung zwischen Herrscher und Untertanen gemacht.

Popoli, a' vostri, voti Se arrisero gli Dei; libero, e illeso Se, mercè loro, il vostro re di nuovo Oggi adorate in trono, Custodite gelosi un sì gran dono. Ai sudditi fedeli oh quali, oh quante Dal soglio a tutte l'ore Luminose ei darà prove d'amore! Giusto, saggio, clemente, e glorioso Il suo regno sarà. Ciascuno a lui, Servendo rispettoso il suo regnante, Troverà in seno un cor di padre amante.[47]	Völker! wenn die Götter euere Wünsche begünstiget haben, wenn ihr heute euern König frei und unverlezt wieder auf dem Throne anbetet: so bewahret sorgfältig ein so groses Ge- schenk. Wie viel glänzende Beweise der Liebe wird er dem treuen Volk ertheilen. Billig, weise, mild, und ruhmvoll wird seine Regierung sein. Jeder, der seinem Regenten ehrerbietig dienet, wird in dessen Brust ein Vatterherz erblicken.[48]

Ein Denkmal der Liebe – Carl Theodors Regierung als Wiederkehr des goldenen Zeitalters

In einer ebenfalls zum Anlass der Genesung verfassten Festschrift wird das liebevolle Miteinander zwischen Herrscher und Volk auch zum Qualitätsmerkmal von Carl Theodors Regierung erhoben. Verfasser der Festschrift ist

[45] Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), 27.
[46] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 23.
[47] Verazi, *L'Arcadia conservata* (wie Anm. 7), 26–27.
[48] Verazi, *Das errettete Arkadien* (wie Anm. 11), 23.

der ehemalige Jesuit Anton Klein, der im Jahr 1774 von Carl Theodor zum Professor der „Weltweisheit, schönen Künste und Wissenschaften“[49] ernannt wird. Die Genesungsfestschrift trägt den Titel *Denkmal der Ehre Karl Theodors und der Liebe seiner Unterthanen. Bei Gelegenheit seiner Genesung von schwerer Krankheit*.[50] Die darin erhaltene Rede „Karl Theodor der Vatter des Vatterlandes“ trägt den Vermerk, „im kurfürstlichen Kollegium öffentlich vorgelesen.“[51] Darin leistet Klein eine Bestandsaufnahme von Carl Theodors Regierungstätigkeit und eine Rückschau auf dessen Verdienste. Implizit widmet er sich ausserdem der Frage, wie sich ein an Werten der Aufklärung orientiertes Miteinander zwischen Herrscher und Volk in Zukunft gestalten könnte. Von der Situation des Volks, bzw. der kurpfälzischen „Bürger“, während und nach der Bedrohung des Kurfürsten durch Krankheit ausgehend, thematisiert er die Beziehung zwischen Regent und Volk und formuliert Werte eines erstrebenswerten Miteinanders. Um dem Vorwurf der Heuchelei zu entgehen, gibt Klein vor, mit der Stimme des Volkes zu sprechen, die keine Verstellung kenne.

> Sie [die Stimme des Volkes] urtheilet daher ohne Nachsicht, weil sie nicht kann bestochen werden; sie tadelt ohne Furcht, weil sie unter keiner Gewalt steht; sie lobet ohne Vergrößerung; weil sie sich nicht verblenden läßt; ja sie lobet selten genug; weil sie öfters ungerecht ist, und niemals schmeicheln kann.[52]

Anders als der Hof stehen die Mitglieder der Volksgemeinschaft für eine idealisierte ursprüngliche und naturgemässe Lebens- und Ausdrucksweise. Das Volk handelt Klein zufolge aus Überzeugung und echter Zuneigung zu seinem Kurfürsten. Dem durch Verazi stilisierten Arkadiervolk nicht unähnlich, setzt es sich selbstlos für das Wohl seines Kurfürsten ein. Am Beispiel eines prototypischen „Jünglings“, der nichts lieber täte als die ihm verbleibenden Tage auf das Lebenskonto des Kurfürsten gutschreiben zu lassen, erhebt Klein Opferbereitschaft zu einer erstrebenswerten Tugend.[53] Selbstlosigkeit findet sich bei Klein aber nicht nur auf Seiten des Volkes. Er stellt auch den Kurfürsten als jemanden dar, der bereit ist, zum Wohl seiner Untertanen zu verzichten. Ausserdem sei es dem Kurfürsten wichtig, die Liebe, die ihm entgegengebracht wird, gleichermassen zu erwidern.[54]

[49] Schubart, *Deutsche Chronik* (wie Anm. 5), 1 (1774), 54. Stück, 3. Oktober 1774, 431. Anton Klein (1746–1810) hielt ab 1774 öffentliche Vorlesungen. Die für ihn eingerichtete Professur der schönen Künste war der Oberaufsicht des Hofes unterstellt und unabhängig von jedem Lehrkörper. Zu seinen Schülern soll u. a. Johann Baptist Verazi gehört haben. Vgl. Karl Krükl, *Über das Leben des elsässischen Schriftstellers Anton von Klein am Hofe Karl Theodors von der Pfalz und seine Beziehungen zu Wieland, Schubart, Schiller, Babo u. a.*, Diss., Eisenach 1901, 11–12, 23.

[50] Anton Klein, *Denkmal der Ehre Karl Theodors und der Liebe seiner Unterthanen. Bei Gelegenheit seiner Genesung von einer schweren Krankheit*, Mannheim 1775.

[51] Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 5.

[52] Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 11.

[53] Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 8.

[54] Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 18.

Ungeachtet ihres Standes und Glückes werden alle in der übergeordneten ‚Familie' Staat mit gleicher Intensität vom Kurfürsten geliebt. Bei Klein wird Carl Theodor mehreren, oft divergierenden Rollen zugleich gerecht. Er sei „Bürger und Regent zugleich, Beherrscher und Vatter, und ein ebenso grosser Menschenfreund als Fürst"[55], der aufgrund seiner Bescheidenheit auch als Privatperson gelten könne. Liebe als bindendes Gefühl dient der Legitimation des Regimes eines Herrschervaters, der für seine Familie „das Beste" will.[56]

Als „Herrschaft der Liebe"[57] apostrophiert Klein denn auch die Regentschaft Carl Theodors, unter der eine Art goldenes Zeitalter über das kurpfälzische Volk gekommen sei. Die Liebe in den Herzen seiner Untertanen ist es, die, von Generation zu Generation weitergegeben, Carl Theodor ein unvergängliches Denkmal schafft.

> Deine Ehre, groser Kuhrfürst, wird von Enkeln zu Enkeln fortgepflanzt werden. Den Ruhm derjenigen, die man Helden nennet, weil sie den Erdboden verwüsten, wird die Zeit mit dem Staube ihrer Ehrensäulen verwehen; aber die Denkmäler deiner Liebe werden ewig dauern; weil sie in die Herzen deines Volkes eingegraben sind.[58]

An dieser Stelle lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die Vergil'sche Vorlage von *L'Arcadia conservata* zu werfen. Denn auch hier kommt dem Motiv des selbstlos liebenden Vaters eine wichtige Bedeutung zu.

König Evander als liebender Vater

Verazi hat sich auch in der Zusammenfassung der Vorgeschichte der Handlung von *L'Arcadia conservata* grosse Freiheiten gegenüber der antiken Vorlage genommen. Abgesehen davon, dass Evander bei Vergil in sehr bescheidenen Verhältnissen lebt, weil er auf der Flucht all seinen Reichtum verloren hat, ist Vergils König durch sein hohes Alter charakterisiert. Aus diesem Grund kann er auch nicht selbst in den Krieg ziehen, sondern gibt Äneas seinen Sohn Pallas als Anführer des Arkadiervolkes mit in die Schlacht. Vergil lässt Evander als selbstlosen Herrscher und Vater auftreten, der, was ihm das Liebste ist, seinen Sohn, opfert, damit er für das Wohl fremder Völker kämpfe.[59]

[55] Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 26.

[56] „Die Liebe, die er zu uns trägt, ist der Grund unserer Glückseligkeit, gleichwie sie der Grund seiner Gröse ist. [...] Die Liebe unseres Fürsten ist eine immerwirksame Liebe, die alle seine übrigen grosen Eigenschaften und Tugenden zur Thätigkeit beseelet und anfeuert; ich sehe sie durch diese Triebfeder alle in Bewegung, alle beschäfftiget, uns zu beglücken.", Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 12, 20.

[57] Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 13.

[58] Klein, *Denkmal der Ehre* (wie Anm. 50), 11.

[59] Vgl. Vergil, *Aeneis* (wie Anm. 8), 8. Gesang.

Es ist anzunehmen, dass den gebildeten Mitgliedern des Hofes das Vergil'sche Original geläufig und der mitklingende Subtext des Herrschers als opferbereiter Vater bewusst war. Es bleibt dabei die Frage, wem sich der Inhalt von *L'Arcadia conservata* bereits während der Aufführung mitgeteilt hat. Dafür ist es notwendig, das die Aufführung rahmende Fest zu betrachten.

Genesungsfest im Schwetzinger Schlossgarten – Von der Abwesenheit des Volkes bei der Aufführung

> On donnera demain ici une fête dans le jardin de la Cour devant le Temple d'Apollon, ou l'on a fait ajuster le Theatre qui s'y trouve en verdure, pour y représenter un Dramme en musique, nommé: *L'Arcadia conservata*; allegorique à la convalescence d'Electeur [...] La piece finie, la Cour soupera dans la salle des bains à une table de 14 Couverts, et independamment de celle là, il y en aura encore deux autres chacune de 50 personnes. Cette partie du jardin sera illuminée et la fête doit finir par un Bal et un feu d'Artifice.[60]

Aus Zapffes Ankündigung des Festes sind wir über die *divertissements* unterrichtet, die auf die Aufführung der Azione teatrale folgen: ein Souper für Angehörige des Hofstaats, Illumination des das Badhaus umgebenden Gartens, Ball und Feuerwerk. In der Rückschau auf die Festlichkeiten, die sehr zur Zufriedenheit des Kurfürsten ausgefallen waren, berichtet Zapffe, dass dem Volk die Teilnahme am Ball erlaubt gewesen sei. Allerdings tanzten Volk und Adel nicht gemeinsam, sondern in von einander abgegrenzten Bezirken.

> La fête qu'on a donnée ici dimanche dernier [...] étoit très manifique dans touttes ses parties et duroit bien avant dans la nuit sous les acclamations continuelles du peuple, auquel on avoit permis de danser dans le parterres, tandis que la Noblesse prenoit le même Divertissement sur le Théâtre, où l'on avoit donné auparavant le Spectacle. Il y avait une affluence de monde étonnante, et on a compté au delà de 200. voitures, qui à cette occasion étoient venûës ici de Mannheim, Heidelberg, Spire et Worms.[61]

Auch wenn der Garten unter einem stetigen Besucherandrang stand und das Volk am Ball teilnahm, ist es wenig wahrscheinlich, dass es der Aufführung von *L'Arcadia conservata* ebenfalls beigewohnt hat. Zum einen lassen der Tagebucheintrag von Minister Freiherr von Beckers und eine Einladung Nicolas de Pigages[62], Architekt des Gartentheaters, an den Heidelberger Stadtdirektor Sartorius darauf schliessen, dass dort vornehmlich der Hof und wenige privi-

[60] Zapffe am 1. Juni 1775, vgl. D-Dla Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 124r–v.
[61] Zapffe am 1. Juli 1775, vgl. D-Dla Geheimes Kabinett, Loc. 2628 (wie Anm. 1), fol. 129r–v.
[62] Nicolas de Pigage (1723–1796), der 1749 als „Intendant dero Gärthen und Wasserkünsten" am kurpfälzischen Hof angestellt wurde, erhielt 1762 seine Ernennung zum Direktor des Schwetzinger Gartens. Er ist u. a. für die Anlage der neuen Orangerie und des Naturtheaters verantwortlich, vgl. Annette Frese, „Nicolas de Pigage (1723–1796). Leben und Werk", in: Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 247–250.

legierte Gäste zugegen waren.[63] Zum anderen weisen Anlage und Grösse des Zuschauerraums des Gartentheaters darauf hin, dass lediglich eine überschaubare Anzahl Zuschauer der Aufführung beiwohnen konnte.

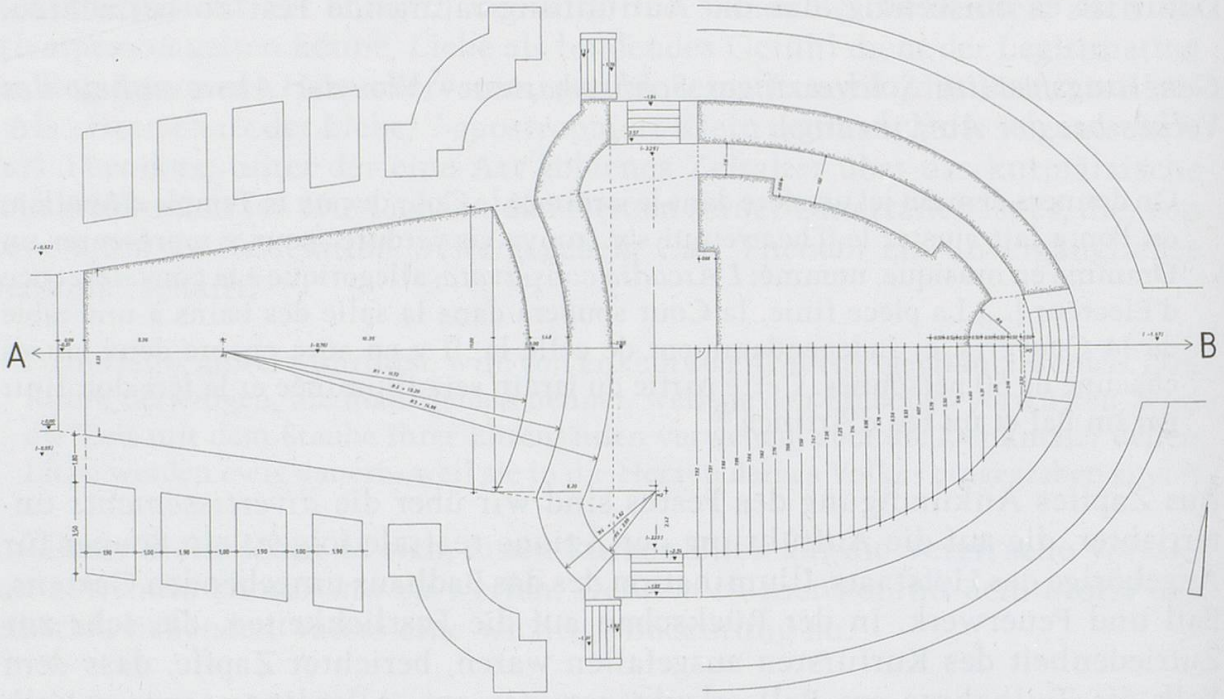


Abb. 3: Hubert Wolfgang Wertz, Grundriss des Naturtheaters nach dem Plan von Friedrich Ludwig von Sckell (1783) und Grabungsbefunden, Massstab 1:50, 1983, in: Christian Bauer und Walter Schwenecke, *Parkpflegewerk. Zur Instandsetzung und Unterhaltung des Gartens der kurfürstlichen Sommerresidenz Schwetzingen*, 4 Teile, unter Beteiligung von Uta Schmitt und Hubert Wolfgang Wertz, [Stuttgart] 2005. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg.

63 „hern. der gantze Hoff in den hofgarten, allwo Eine operette: L'arcadia conservata sur le theatre de verdure exhibieret wurde. Hern. grand Souper in dem großen Speißsaal: nach welchem in das bad haus die schöne illumination mit dem gantzen hoff ansahe". Heinrich Anton Freiherr von Beckers, D-Msa, Kasten blau 433/7½ vom 25. Juni 1775, zitiert nach Ralf Richard Wagner, *In seinem Paradiese Schwetzingen ... Das Badhaus des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz*, Ubstadt-Weiher 2009, 53; „spectacle italien sur notre Théâtre de verdure au devant du Temple d'Apollon, à 8½ heure, le grand souper, illumination etc." Generallandesarchiv Karlsruhe (fortan D-Gla KA) 204/3000 vom 22.6.1775, zitiert nach Wiltrud Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurpfälzischen Residenzen Mannheim und Schwetzingen*, Worms 1986 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 10), 489.

Der in Abb. 3 abgedruckte Plan wurde nach einem Gesamtplan des Schwetzinger Schlossgartens von Friedrich Ludwig Sckell[64] aus dem Jahre 1783 und auf der Grundlage von Grabungsfunden im Jahre 1983 angefertigt.[65] Er diente der Wiederherstellung der Gesamtstruktur des Gartentheaters, bei der Geländehöhen nivelliert und die Rasenteppiche neu angelegt wurden.[66] Die trapezförmige Spielfläche hat einschliesslich der zum Publikum gewölbten Rampe eine Tiefe von ca. 17 Metern und ist ca. elf Meter breit, gemessen an ihrer jeweils tiefsten und breitesten Ausdehnung. Sie liegt zwischen vier paarweise angeordneten Heckenkulissen. Der Zuschauerraum besteht aus dem in einer Senke gelegenen, zur Bühne hin leicht abfallenden Parterre mit 10,3 Metern Tiefe und 13,5 Metern Breite sowie einem auf Bodenniveau liegenden Umgehungsweg. Über einen Erdwall ist dieser mit dem Parterre verbunden. Spielfläche, Parterre und Erdwall sind von einem Grasteppich überzogen – die angegebenen Masse beziehen sich jeweils auf diese markierte Grasfläche. Drei Treppen, je eine rechts und links an der Stirnseite des Zuschauerraums und eine in der Mitte beim Eingang des Theaters, verbinden Parterre und Weg miteinander. Auch zu beiden Seiten der Bühne führt eine Treppe auf den Umgehungsweg. Der Orchestergraben ist als Kiesfläche gestaltet und vor der Bühne situiert. Auf einem Stich nach Carl von Graimberg (Abb. 4) ist ersichtlich, dass der Zuschauerraum zur Zeit der Aufführung mit Treillage-Wänden[67] von der umgebenden Natur abgeschirmt wurde. Diese müssen Zaungästen das Mitverfolgen des Operngeschehens zumindest erschwert haben. Heute wird der Zuschauerraum von einer Hainbuchen-Hecke umschlossen.[68]

[64] Friedrich Ludwig von Sckell (1750–1823) erhält 1777 seine erste Anstellung als Hofgärtner in Schwetzingen, vgl. Carl Ludwig Fuchs und Claus Reisinger, *Schloss und Garten zu Schwetzingen*, Worms 2001, 108–116.

[65] Mein Dank gilt an dieser Stelle Hubert Wolfgang Wertz, der mich auf den Plan aufmerksam gemacht hat, und Hartmut Troll, der mir besagten Plan freundlicherweise hat zukommen lassen.

[66] Vgl. Wagner, *In seinem Paradiese Schwetzingen* (wie Anm. 63), 41.

[67] 1762 berichtet Nicolas Pigage zum Bauzustand: „les treillages sont en ouvrage, les fondemens de la cascade et de son reservoir sont faits, il ne s'agit que d'Elever; le théâtre champêtre s'achevera petit a petit, on y pose déja les berceaux de treillage, on va aussi y poser les dégres en pierre.", vgl. D-Gla KA 213/109 vom 31. 7. 1762, zitiert nach Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage* (wie Anm. 63), 485. Zum Zeitpunkt der Aufführung waren die Arbeiten an Theater und Apollotempel noch nicht vollständig abgeschlossen. Pigage berichtet im Mai, dass es am vorderen Teil der Bühne an den „deux pieces d'architecture, qui doivent former l'avant Scene du Theatre" fehle, vgl. D-Gla KA 211/39 vom 16. 5. 1775, zitiert nach Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage* (wie Anm. 63), 488. Am 1. 6. 1775 wird Pigage der Befehl erteilt, Modelle der zwei Treillage-Proszenien zu fertigen. Heber geht dementsprechend davon aus, dass die Aufführung mit Modellen der geplanten Proszeniumsarchitektur stattgefunden habe, vgl. Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage* (wie Anm. 63), 489.

[68] Die Hainbuchen, die heute als Abschluss des Gartentheaters dienen, wurden 1990 als Ersatz für die Treillage-Wände gepflanzt, vgl. Wagner, *In seinem Paradiese Schwetzingen* (wie Anm. 63), 41.

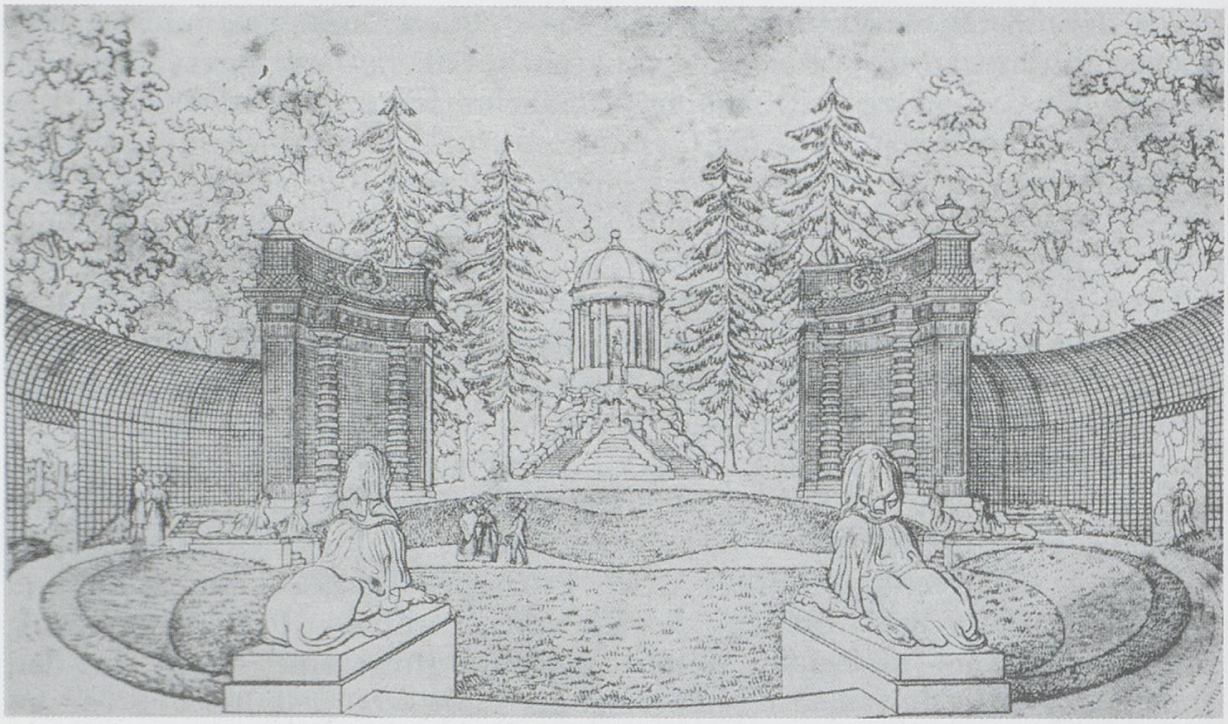


Abb. 4: Ansicht des Appollotempels, Stich nach Carl von Craimberg, 1809, vgl. Kurt Martin, *Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Mannheim. Stadt Schwetzingen*, Karlsruhe 1933 (= Die Kunstdenkmäler Badens), 203.

Masse und Form der Zuschauerräume des Schwetzinger Gartentheaters und des ebenfalls von Pigage 1752 erbauten Hoftheaters (im Zustand zwischen 1762 und 1937) sind einander relativ ähnlich. Der Zuschauerraum des Hoftheaters misst 13 Meter in der Tiefe und 12 Meter in der Breite und ist somit etwas tiefer, aber weniger breit angelegt als das Gartentheater.[69] Das Parterre, auch hier zur Bühne hin leicht abfallend, war durch einen Mittelgang geteilt, der auf direktem Wege zu den vor der Bühne stehenden Sesseln des Kurfürstenpaares führte. Rechts und links dieses Ganges waren neun einfach gepolsterte Holzbänke aufgestellt, die den Zuschauern als Sitzgelegenheit dienten[70]. Wenn wir davon ausgehen, dass das Publikum im Gartentheater ähnlich verteilt gewesen ist, dürfte die Zuschauerzahl die Anzahl der von Zapffe erwähnten „Souper-Gäste" – insgesamt 114 – nur wenig überschritten haben.[71] Wenn auch nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist, wie viele Personen tatsächlich der Aufführung von *L'Arcadia conservata* beigewohnt haben, dürfen wir annehmen, dass das

[69] Vgl. Heber, *Die Arbeiten des Nicolas de Pigage* (wie Anm. 63), 377.

[70] Auf einem undatierten Plan Pigages vom Längsschnitt des Hoftheaters sind sowohl die Sitzbänke als auch die kurfürstlichen Sessel sichtbar. Abgebildet bei Monika Scholl, „Bretterbude? Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte des Theaters", in: Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 251–301, hier 264–265. Zusätzlich zu den Parterresitzen und -logen boten zwei Ränge weiteren Zuschauern Platz.

[71] Vgl. Anm. 60.

Volk, dessen Beitrag zur Gesundung Carl Theodors zu einem wesentlichen Faktor stilisiert wird, letztlich von seiner eigenen zentralen Rolle im Fest und in der Azione teatrale nur wenig mitbekommen hat.

Die Meisterschaft Verazis, einzelne Szenen effektvoll zu kombinieren und so passend auf das gerade Erlebte zurechtzuschneiden, ermöglicht es den – privilegierten – Zuschauern von *L'Arcadia conservata*, noch einmal in die vergangenen Schrecken der Erkrankung des Kurfürsten einzutauchen. Damit erreicht die Azione teatrale, dass die Angst und die darauf folgende Erleichterung, die zunächst von jedem alleine durchlitten wurden, abschliessend nochmals von allen Anwesenden in der Teilnahme an der theatralischen Abhandlung erlebt werden. Die Zuschauer werden so in eine neue Gemeinsamkeit überführt und der Kurfürst wird der Zuverlässigkeit und Zuneigung seines Volkes versichert. Im utopischen Raum des Vestatempels wird der Blick in eine Zukunft eröffnet, in der Volk und König als nahezu gleichberechtigte Partner zusammenkommen. Während Adel und Priester mühsame Repräsentationspflichten erfüllen, können Volk und Herrscher in *L'Arcadia conservata* im geschützten Raum das goldene Zeitalter als ein Zeitalter der gegenseitigen Liebe erleben.

Durch die Abwesenheit von König und Herrscher auf der Bühne umgeht Verazi die schwierige Aufgabe, das Verhältnis von Herrscher und Volk unmittelbar darstellen zu müssen. Gerade durch das Offenlassen der Details im konkreten Umgang miteinander erreicht er, dass die Zuschauer in eine gemeinsame Situation eintauchen können, die für alle Anwesenden durch den gemeinsam überstandenen Schrecken charakterisiert ist. Dass der Apollotempel nach der Aufführung von *L'Arcadia conservata* während der Regierungszeit Carl Theodors nicht mehr bespielt wird[72], hebt seine besondere Stellung als Spielort in dieser Azione teatrale hervor; man könnte ihn als Symbol für den in einer – nachträglich zum politischen Modell stilisierten – persönlichen Krise gemeinsam zurückgelegten Weg durch Angst und Vereinzelung zur alle ergreifenden hellen Freude deuten.

[72] Vgl. Bärbel Pelker, „Chronologie zu Musik und Theater in Schwetzingen (1734–2003)", in: Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 389-432. Ralf Richard Wagner weist in seinem Aufsatz „Arkadien auch in Schwetzingen?", in: Leopold, Pelker, *Hofoper in Schwetzingen* (wie Anm. 10), 39–54, hier 54 auf einen Tagebucheintrag des Hoffouriers Nicolas Hazard hin, der den Verdacht nahe legt, dass die Azione teatrale am 28. Juni 1775 ein zweites Mal aufgeführt wurde. Besagtes Hoftagebuch wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Vgl. auch Rudolf Meyer, *Hecken- und Gartentheater in Deutschland im XVII. und XVIII. Jahrhundert*, Emsdetten 1934 (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte), 209.

LOVING THESEUS. THE SPECTACLE OF FEMININE PASSIONS ON THE MUNICH STAGE (1662)

by Wendy Heller

It is perhaps surprising that one of the seventeenth century's most elaborate and massive spectacles involving Italian opera should have taken place not on the Italian peninsula, but rather in Munich in 1662, as part of the celebrations for the birth of Maximilian II, the son of Elector Ferdinand Maria (1636–1679) and Henriette Adelaide of Savoy (1636–1676).[1] Not content to stage a single opera, the Elector and Electress presented a trilogy of three operatic-style entertainments performed over a period of eight days. The *Applausi festivi*, as it was called, included *Fedra incoronata*, a drama regio based on the Venetian model presented on September 24th, 1662 at the Elector's theatre at Salvatorplatz; *Antiopa*, a drama guerriero or tournament opera, featuring processions, floats, mock battles, and tableaux with musical interludes performed in the palace courtyard on September 26; the trilogy was concluded on 1 October with *Medea vendicativa*, a firework opera on a floating stage in the River Isar.[2]

The Munich entertainments were remarkable from a number of perspectives, not the least of which was the sheer extravagance of both the visual and musical experience. Although no music survives, the printed librettos penned by the Vicenza librettist and nobleman Pietro Paolo Bissari (1595–1663) with descriptions and engravings provide us more than a hint of the enormity of the undertaking.[3]

[1] On opera in Munich in the preceding decades, see Max Zenger, *Geschichte der Münchener Oper*, ed. by Theodor Kroyer, Munich 1923; Hubertus Bolognaro-Crevenna, *L'arpa festante. Die Müncher Oper 1651–1825 von den Anfängen bis zum „Freyschützen"*, Munich 1963, 31–35; Colin Timms, *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and his Music*, Oxford 2003, 10–15.

[2] This impressive theatrical spectacle is frequently mentioned in studies of Italian festivals and scenography in the seventeenth century. See Helen Watanabe-O'Kelly, *Triumphal Shews. Tournaments at German Speaking Courts in their European Context 1560–1730*, Berlin 1992, 85–94; Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Rome 1968, 194–196; see also Jürgen Schläder, „Die Inszenierung des Lebens. Theater und Politik unter Kurfürst Ferdinand Maria", in: Hans-Michael Körner and Jürgen Schläder (eds), *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*, München 2000 (= Studien zur Münchner Theatergeschichte 1), 27–39 and idem, „Das Fest als theatrale Fiktion von Wirklichkeit. Über die Bühnenästhetik der Münchner *Applausus festivi* von 1662", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 23, 1999, 41–58; Eberhard Straub, *Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Müncher Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Munich 1969 (= Miscellanea Bavarica Monacensia 14), 217–234.

[3] Pietro Paolo Bissari, *Fedra incoronata, Drama Regio Musicale. Attione Prima De gli Applausi fatti alla nascita Dell'Altezza Ser.ma Di Massimiliano Emanuele* [...], Munich 1662; *Antiopa giustificata, Drama guerriero. Attione seconda De gli Aplausi fatti alla nascita Dell'Altezza Ser.ma Di Massimiliano Emanuele* [...], Munich 1662; *Medea Vendicativa. Drama di foco. Attione Terza De gli Applausi fatti per la Nascita Dell'Altezza Ser.ma Di Massimiliano Emanuele* [...], Munich 1662.

The performances called upon the most sophisticated skills of the team of artists, which included the engineer and designer Francesco Santurini who had worked extensively in Venice.[4] The dances were choreographed by Vincenzo Castiglione, and the music – now lost – was written by the court composer Johann Kaspar Kerll (1627–1693). The entire project was overseen by Bissari, who collaborated in Venice with no less a composer than Francesco Cavalli included *La Torilda* (1648) and *La Bradamante* (1650)

The goal of the directorial team seems to have been to provide the Munich audiences with a particularly novel theatrical experience. Even the most „conventional" of the three entertainments, *Fedra incoronata*, the first of the trilogy and the only one performed at the court theater, included remarkable stage effects. Consider, for example, Bissari's account of the opening of the prologue. Santurini and Bissari did not seek merely to recreate a natural phenomenon – a storm – but rather to take the viewer beyond the ordinary world, to a supernatural universe in which the clouds not only put forth rose-scented rain, but also provide a resting place for singing gods and goddesses (fig. 1).

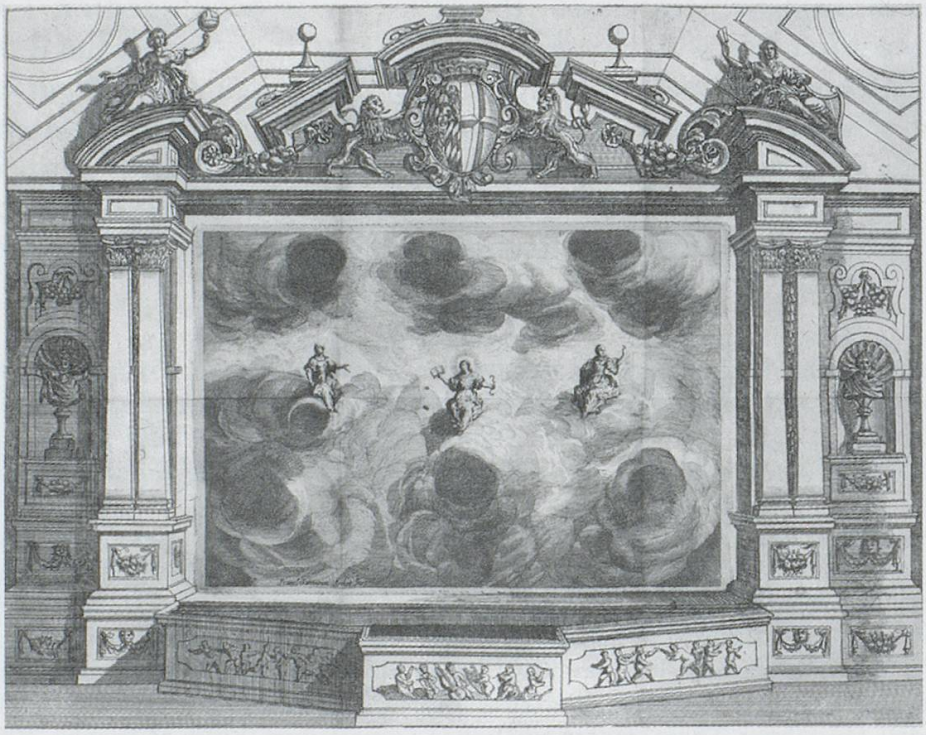


fig. 1: Melchior Küsel after Caspar Amort, etching for *Fedra incoronata*, Prologue: Iride, Hebe, and Lucinda in the clouds, set design: Francesco Santurini. Courtesy of Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

[4] On Santurini, see Mercedes Viale Ferraro, „Stage and Set," in: Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli and Kate Singleton (eds), *Opera on Stage*, Chicago 2002, 43–54.

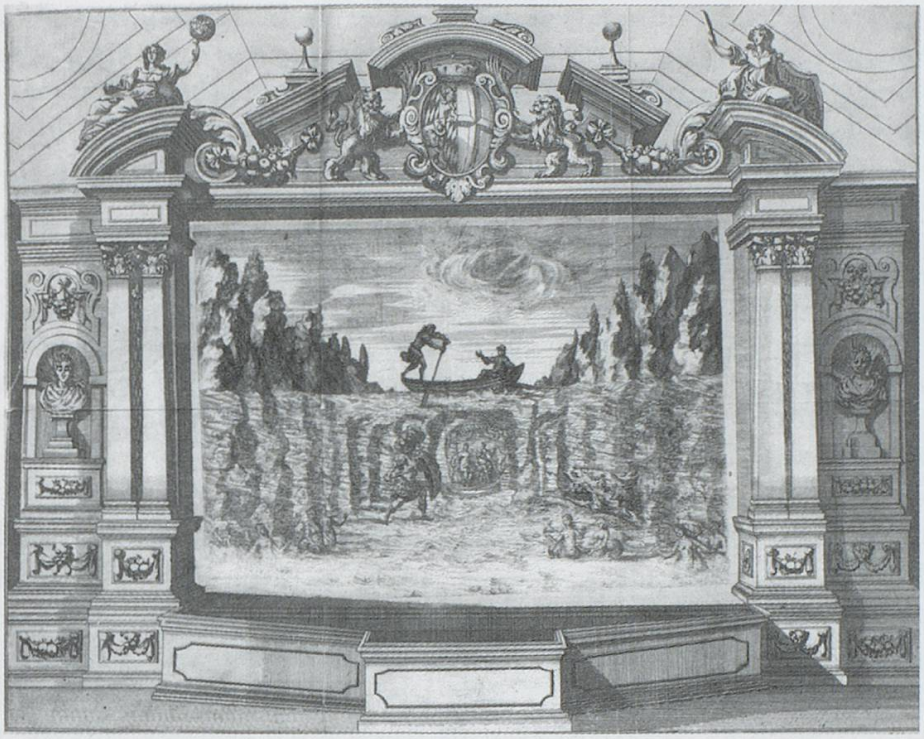


fig. 2: Melchior Küsel after Caspar Amort, etching for *Fedra incoronata*, I.16: Alico and Ferebea on a small boat above over the sea, showing the scene below, set design: Francesco Santurini. Courtesy of Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

fig. 3: Melchior Küsel after Caspar Amort, etching for *Fedra incoronata*, II.21: Centaurs, with Theseus and Pirithous, set design: Francesco Santurini. Courtesy of Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

> At the sound of a horrid sinfonia, accompanied by booming thunder and lightening bolts, the theatre darkens, and the curtain disappears, and one sees the scene filling up with clouds moving from various directions, from which lightening flashes are visible. One of the clouds breaks off and advances towards the audience and disperses a light rain with perfumed water, ending, as the thunder crescendos, with a sweet tempest. At the lowering of the clouds, the thunder stops, and the theatre is illuminated, and shows, opening up, Iride on an arch, with Hebe and Lucinda seated separately. After a trio, Iride, with silky veils, descends to present the opera to their Highnesses, and the other two rise up on a separate cloud, joining Iride for another trio; after dispensing sonnets, they depart together. The clouds disappear completely from the scene along with them, going off in all directions and they bring into view the scene and machines for the prologue, accompanied by a warlike sinfonia.[5]

This introduced the various allegorical figures who dominate the heavens and seas – Jupiter, Juno, Minerva, Vulcan, and Apollo (including the satirical Momus, who by the end of the prologue is knocked out of the clouds by Jupiter's thunder). The remainder of the opera is equally spectacular, calling for no fewer than twelve set changes. There are sumptuous scenes in Theseus's Athenian palace, such as the royal atrium lined with statues and the rotunda in the courtyard. There are classic seaside settings, including the rock on the island of Naxos where Theseus will abandon Ariadne and the „ritiro delitioso alla Marina" – the delightful retreat at the marina – where Antiopa awaits Theseus' return. There is also an abundance of supernatural scenes, enlivened by special effects and *balli*. Thus, in the kingdom of Neptune at the bottom of the ocean, the audience witnesses Theseus' and Pirithous' battle with maritime monsters that emerge from the mouth of a giant fish, which are subsequently slain by Theseus. The set showed not only Neptune's underworld kingdom, but also the comic servants, Alico and Ferebea, in a boat on the water's surface. The first act ends as Alico, falling into the water, joins the Nereids and sea monsters in a ballo (fig. 2). Bissari also includes an obligatory trip to the underworld in the opening of Act II, where Theseus and Pirithous encounter Proserpina, fight monstrous spirits, and are then lulled to sleep by Morpheus (who appears on a tortoise shell), while Act II concludes on the island of the sirens and their *ballo* with the centaurs (fig. 3).

[5] Bissari, *Fedra incoronata* (see n. 3), n.p. Presentatione dell'opera: „Al suono d'un orrida sinfonia accompagnata da ribombo di tuoni, e di saete s'oscura il teatro, e sparrita la tenda, si vede occupata la scena da mobili nubi, da varie parti, delle quali si vedon lampi. Allo staccarsi di una di quelle, che s'avanza verso l'udienza, si sparge una lieve piogga d'acqua odorosa, che, col crescimento de' tuoni, termina in una dolce tempesta. Al calar delle nube fermano i tuoni, si rischiara il teatro, e mostra, apprendosi, avere in sè Iride su l'arco, & Hebe, e Lucina sedute a parte. Dopo un terzetto cala Iride a presentare ai Seren.mi l'opera, con alcuni zendadi, et l'altre due nella separata nube vano alzandosi, sin che, a loro riunita Iride, con nuovo terzetto, e con dispensa di sonetti unitamente si partono. Spariscono con esse le nube tutte dalla scena, che a varie parti si portano aprendo alla vista, con una sinfonia guerreria, la scena del prologo, e le sue machine." All transl. by W. H. Orthography and punctuation have been lightly edited to reflect modern usage.

The scenographic challenges were even greater for the other two installments: the tournament opera *Antiopa giustificata* was presented in what was described as a „piazza coperta" – a drawing of which is reproduced in the libretto (fig. 4), for which Bissari provides dimensions (360 feet long, 80 feet wide, and about 100 feet high).[6]

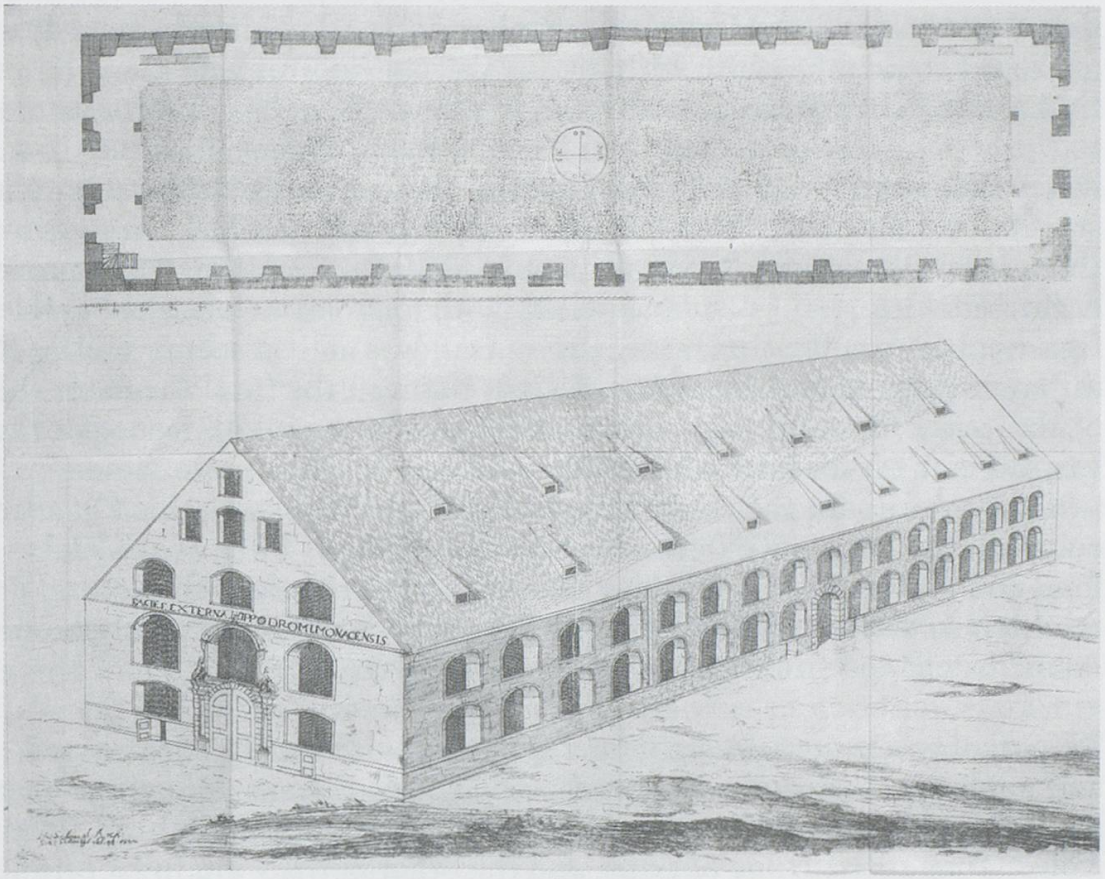


fig. 4: Melchior Küsel after Caspar Amort, etching for *Antiopa giustificata, Piazza Coperta*. Courtesy of Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

The space needed to be large enough to accommodate Medea's first dramatic aerial appearance on a fire-breathing dragon accompanied by her evil spirits to the sound of another „horrid sinfonia", not to mention the some five hundred noblemen who would participate in the subsequent nine *comparsi* or processions. According to Bissari's description, the action would commence from one of the two platform stages placed at either end of the structure, one decorated with the arms of the house of Bavaria and the other with those of the house of Savoy, each of which also had a platform at the highest point where the trumpets and drums resided. They would be put into service depending upon from which stage the procession commenced, thus creating a kind of ‚stereophonic' effect that matched the choreography. Lighting, too, was an important part of the experience; Bissari claims that they were able

[6] Bissari, *Antiopa giustificata* (see n. 3), 5.

to achieve „notte nel giorno" – night in day – yet this was „not less clear than day," since the illumination in so many scenes was enhanced by the torches carried by flying cupids or spirits and monkeys.[7]

The stage and sets for the third installment, *Medea vendicativa*, were even more elaborate. The theater, with a 360-foot circumference, was built away from the city in „open country" where „two days ago one could see nothing but naked earth"; thus, the fireworks, mock navel battles, and ultimate destruction of the set could take place without any damage to Munich.[8] Here, however, we find one of Santurini's most novel inventions: the noble viewers seated closest to the action were protected from harm through the construction of moveable boxes that were brought forward so that the guests might be able to hear the singers, and then could be moved backwards in a timely fashion so as to protect them from fireworks, cannons, or spurting water fountains.[9] The proscenium, decorated with statues and bas-reliefs with appropriate classical emblems and figures placed on floating rafts on river Isar, was able to accommodate the eight different stage sets; there was sufficient room in the final scene for the surges of the water fountain that measured 88 feet high and 46 feet wide, leaving a vast horizon on the lake where one could see six ships, sails, canons, and other water machines for the concluding water battle.[10] Nor was this all: at the other end of the field – over 270 feet away – stood Medea's fortress at Colchis, 80 feet long and 60 feet high, with four grand towers in Ionic architectural style and two pyramids that – like the rest of the set – would ultimately be destroyed in the battle and fireworks in the opera's finale.

Remarkably, this entire elaborate spectacle with newly constructed theaters and noble participation was in the service of a coherent dramatic conception.[11] As Bissari makes explicit in the printed librettos, these three „musical actions" – one recited, one of arms, and the other of fire – are in fact linked, each

7 Bissari, *Antiopa giustificata* (see n. 3), 6: „[N]el tempo delle quali comparsi si trovò in questo luogo la notte nel giorno, mà del giorno non men' chiara, perché, oltre la ricca illuminatione del sito, ogna comparsa era arrichitta di tanti lumi, che rendeano charissima quella notte".

8 Bissari, *Medea vendicativa* (see n. 3), argomento, n. p.: „Le ordinarie provisioni, e pericoli del fuoco di queste provincie, non han permesso luogo in Monaco ad un Drama di fuoco; al quale però fu assegnato, subito fuori de' bastioni della città, lontana da case, e dea' pericoli: In aperta campagna dunque, dove due giorni avanti altro non si vede, che la nuda terra."

9 Bissari, *Medea vendicativa* (see n. 3), argomento, n. p.: „se ben si portava avanti alla metà dell'Udienza per maggiormente godere la Recita Musicale, al tempo però de' fuochi, e per quante volte occurevano, facevo il Palco con tutto il suo carico, una subita retirata."

10 Schläder, „Das Fest als theatrale Fiktion" (see n. 2), 51–56, demonstrates how the temporary stages for both *Antiopa giustificata* and *Medea vendicativa* were designed according to the same principles as the theatre at Salvatorplatz.

11 There are series of operas in the Venetian tradition that can be considered to be trilogies, though there are no other recorded instances in which three operas were performed successively. See Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilogy*, Berkeley 2007, who argues that Monteverdi's final three operas should be considered a trilogy.

one „taking up an event from the previous one."[12] Thus, in *Fedra incoronata*, Theseus abandons the Amazon Antiopa for Fedra; in *Antiopa giustificata*, the Amazon's champion and unrequited lover Solois challenges all of the other knights to defend Antiopa's name by fighting Theseus (or, more accurately, by defeating the attributes of perfidy, deception, and infidelity that Theseus' actions presumably embodied); notably this role was played by Ferdinand Maria himself. In the final firework drama the sorceress Medea seeks vengeance – not merely on behalf of Theseus, but also for the sheer pleasure of reeking havoc on virtually every mythological figure that might ever have wronged her – Jason, Creusa, Orpheus, Bunus.

This essay provides a preliminary examination of this remarkable series of entertainments. Indeed, this trilogy might well be regarded as a prototype of a ‚Gesamtkunstwerk' as it embodies a synthesis of the arts that may well surpass any other musical theater production in the Baroque. However, I am particularly interested in exploring how the competing media created a complex dramatic entity in which the conventional heroic elements that one might expect to find in a dynastic celebration are undermined by female power, yet the ultimate result is a an unambiguous celebration of the unity of the Houses of Savoy and Bavaria. What is remarkable here is not merely the fact that the dramas were conceived of as a coherent trilogy with spectacular scenic effects. Rather, I am intrigued by the unusual trajectory of a series of music dramas that begins with the amorous and heroic exploits of the hero Theseus and ends with the uncontrolled fury of Medea – and the ultimate destruction of the entire operatic enterprise. As the spectacular elements become increasingly elaborate – and the drama expands from the confines of the theater to the *piazza coperta* and finally to a newly constructed theater on the lake – the dramatic logic becomes looser, and the distance between spectacle and spectator dissolves as the male nobility take the stage. The emphasis on the heroic feats of Theseus – ostensibly so central to Bissari's stated goal of using the hero to represent Bavarian glory – is temporarily undone as the representations of feminine power – embodied first by the destabilizing presence of Amazons and ultimately by the sorceress Medea – become predominant. In so doing, Bissari and his colleagues exploit the conventions of Venetian opera with which they are so familiar and use them to push the genre to the breaking point.

Venetian opera in Munich

An important element that differentiates the Munich entertainments from operatic court festivities at some other seventeenth-century courts is the almost exclusively Venetian training of those most responsible for the shape of the trilogy – in particular, the librettist Pietro Paolo Bissari. Indeed, we might

[12] Bissari, *Fedra incoronata* (see n. 3), n.p., L'auttore: „Vertiscono gli Applausi in tre Musicali Attioni, una di Recita, una d'Armi, una di Fuoco, che prendendo ciascuna causa dell'altra."

wonder what happens when a figure such as Bissari – so seeped in the libertine heterodox thinking of the Veneto academies such as Venetian Accademia degli Incogniti, and accustomed to producing operas that so suited the Republican sensibilities of the theaters in Venice and Vicenza, – ends up as the chief architect of one of the century's most elaborate dynastic celebrations. Or to put in another way – how did Bissari negotiate the space between the Venetian commercial opera world, in which noble patronage played a relatively minor role, and the world of the aristocracy as he prepared a celebration intended exclusively to glorify a royal birth?

Bissari and the Accademia degli Incogniti

Born into a noble family in Vicenza and trained as a lawyer, Bissari was one of a number of noblemen from the Veneto who participated in the various academies, wrote poetry, and ultimately devoted a substantial amount of energy to writing opera librettos for the public theaters.[13] His own life was by no means conventional – he maintained a long relationship with a married woman with whom he had several children. It is therefore not surprising that when sent to Venice by the Accademia Olimpica of Vicenza to study Venetian opera with the goal of establishing public opera theater in his home city, he would have become a regular participant in the Venetian Accademia degli Incogniti. At the center of the Venetian literary world, the Incogniti, with their libertine, heterodox attitudes towards conventional morality and religion, attracted both Venetian and foreign poets and noblemen, eager to exchange ideas and publish their work free from Papal censorship.

Of particular significance for the many opera librettos penned by their members were their ambivalent views about women and the nature of female sexuality, one of their favorite topics for debate. In the writings of their founder, Giovanni Francesco Loredano, for instance, we find tension between his admiration for female beauty and condemnation of the power that women assert over men, tinged with more than a touch of misogyny.[14] Not only did these writings incite a series of literary debates, including a spirited response from the Venetian nun Arcangela Tarabotti, but the fact that so many of the first librettists were Incogniti members meant that this ambivalence towards women became central to the conventions of Venetian opera.[15]

[13] On Bissari, see Gioachino Brognoligo, „La vita di un gentiluomo italiano del seicento: Pietro Paolo Bissari vicentino," in: *Studi di letteratura italiana* 8 (1980), 292–400 and 10 (1912), 16. On Bissari and *Medea vendicativa*, see also Annamaria Cecconi, „Medea vs Orfeo. Alla ricerca di un mito della potenza della musica al feminile", in: Stefano A. E. Leoni (ed), *Orfeo, il mito, la musica. Percorsi tra musicologia e antropologia musicale*, Turin 2002, 127–144.

[14] For a discussion of the philosophies of the Venetian Accademia degli Incogniti in relation to opera and bibliography of relevant sources, see Wendy Heller, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley 2003, 48–81.

[15] Heller, *Emblems of Eloquence* (see n. 14), 57–68.

Bissari was deeply involved with all of the central figures in the Venetian opera industry and the contemporary polemics about women.[16] He collaborated with Francesco Cavalli, the most important opera composer of the day, for *La Torilda* (1648) and (possibly) *La Bradamante* (1650), the second opera of the century (after Francesca Caccini's *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*) to treat episodes from Ariosto's *Orlando Furioso*, thus showing his original approach to adapting varied literary sources for the stage. He also corresponded with the Venetian nun Arcangela Tarabotti, who in fact lavished praise on his *Bradamante* libretto. At least one of his poems, *Chiamata a la nuova amante* was set by the Venetian composer Barbara Strozzi and published in her *Cantate, ariett, e duetti [...] Opera seconda* (1651), and Bissari included poems dedicated to the opera singer Silvia Manni in his collection *Le sçorse olimpiche* (1650).[17]

Classical Precedents

We also know a fair amount about Bissari's attitudes towards contemporary opera from some of his other writings, in particularly the lengthy preface to *La Torilda*, replete with numerous citations from Greek and Latin authorities, that sets out to demonstrate the extent to which modern theatre represents a renewal of the practices of the ancients.[18] Notably, Bissari is able to cite classical precedents for virtually all of the features of his operas and those of his contemporaries: the use of song, frequent scene changes, stage machinery, a preference for complex plots with multiple strands, the use of the *deus ex machina*, the Venetian preference for dance rather than choruses as a *divertissement* between the acts, and willingness to contradict the Aristotelian unities. The goal of drama, Bissari states, is to bring pleasure to the audience, which is derived from the intricacy and complexity of the drama; „the *invenzione* and *tessitura* [intricacy] of this drama [*Torilda*] are sisters, because as daughters of the same pen they are united in the goal of dressing the event in a garb that will render its appearance on the carnival stage more worthy."[19] His mention of carnival is by no means coincidental; Bissari recognized the economic, social, and artistic necessity of reconfiguring the principles of the ancients to render drama acceptable to audiences during this period in the liturgical calendar.

[16] Heller, *Emblems of Eloquence* (see n. 14), 61–63.

[17] Beth Glixon, „New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi", *The Musical Quarterly* 8 (1997), 311–335 and eadem, „Scenes from the Life of Silvia Galiarti Manni", *Early Music History* 15 (1996), 97–146.

[18] On Bissari's preface to *La Torilda* and the implications of his views on ancient tragedy for *Fedra incoronata*, see Wendy Heller, „Phaedra's Handmaiden. Tragedy as Comedy and Spectacle in Seventeenth-Century Opera," in: Peter Brown and Suzana Ograjenšek (eds), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford 2010, 67–84.

[19] Pietro Paolo Bissari, *La Torilda* , Venice 1648, 3: „L'inventione, e tessitura di questo Dramma saran sorelle, perché figlie di una sol penna concorrono unite a mascherar un successo di quell'habito, che sù d'un Carnovale possi render più riguardevole la sua comparsa."

Visual Spectacle

All of these elements, not surprisingly, would also be useful in Munich, regardless of the rather different circumstances. By the time the coach of the Elector Ferdinand Maria arrived unexpectedly from Bavaria at Bissari's home in Vicenza, commanding him to take charge of the 1662 entertainments, the Munich court was already quite familiar with Italian-style opera since 1651, when it had been part of the wedding celebrations of Ferdinand Maria and Henriette Adelaide's marriage by proxy.[20] Furthermore, upon Henriette's arrival in Munich, she brought in an Italian to serve as Kapellmeister, Giovanni Giacomo Porro, who was succeeded in 1656 by the Italian-trained Johann Kaspar Kerll (1627–1693). The Munich court also had available the services of the Italian stage designer Francesco Santurini (1627–1688), who formally entered the service of the Munich court in 1662. Santurini had worked in Venice with Gasparo Mauro on such productions as Pietro Ziani's *L'incostanza trionfante* (1658) and had also been the designer for two important Munich productions that preceded *Fedra incoronata*, and were performed at the theatre at Salvatorplatz: *Oronte* (1657) and *Erinto* (1658) with music by Kerll and – in the case of the latter with words by Bissari.

What Bissari brought to the project – besides a noble birth that also made his participation in the entertainments socially acceptable – was a remarkably flexible and original vision of how to use the various elements of stagecraft – sets, stage machinery, dances, chorus, costumes – in the service of a vibrant and somewhat eclectic vision of the ancient world. The Munich commission allowed Bissari to go far beyond what would have been possible in the commercial opera world of Venice in terms of the scale of production, the number of performers, the sonic and coloristic variety of the orchestra, the size of the chorus, and the use of the natural environment in the service of the drama. He was likely provided with a budget that was large enough to create more than the illusion of luxury in sets and costumes. In this instance, the enhancement of the visual and sonic elements went hand in hand with a reduction in the importance of language. The libretto is far less densely written than would have been typical for an Italian audience; there is a minimal amount of recitative and the variety in poetic styles suggests that Kerll's music for the differing characters was sufficiently distinctive to convey the substance of drama and characterization, regardless of the linguistic skills of the listeners. (We might imagine as well that the acoustics could not have been ideal, and that the sounds of the machines, the special effects, and the movements of some 500 participants might well have made intelligibility a problem).

[20] Bissari, *Fedra incoronata* (see n. 3), A3. „Io frà tanto honorato di veder improvisa una Carozza di questa Serenissima Elletore Altezza alla mia Casa di Vicenza in Italia, e da quella condotto a ricevere il commando della compositione, ordine, e diretione di tutte le cose." (I was in the meanwhile honored to see suddenly the carriage of this Most Serene Highest Elector at my House in Vicenza in Italy, and from whom the command was conveyed for the composition, ordering, and direction of everything.)

At the same time, Bissari retains much of his uniquely Venetian perspective. He does not abandon the ambivalent attitude towards women or the ironic, carnivalesque perspective nurtured in the carnival culture of the Most Serene Republic. Instead, he and his colleagues exaggerate those elements still further to suit the larger canvas, providing Munich audiences with an overripe journey through a host of operatic conventions – somewhat miraculously – seemed an appropriate means of honoring the birth of a much-desired male heir.

Intertextual Games

One of Bissari's most important skills, which he discussed some twelve years earlier in the preface to *La Torilda*, is the masterful control and melding of ancient sources. Indeed, we might observe here that Bissari not only united differing modes of expression – architecture, music, poetry and dance – but also references to a host of literary and theatrical genres – history, myth, the tragedies of Seneca and Euripides, Renaissance epic, and canzonetta poetry.

The story of Theseus, as Bissari notes in his preface, was „transmitted by Plutarch among the most distinguished histories, from the true type of poetic drama, that is to represent history under the guise of fable."[21] Plutarch certainly provided numerous elements of the plot, particularly for *Fedra incoronata*, which begins after Theseus has defeated the Minotaur as he returns home to Athens with both Phaedra and Ariadne in tow. Bissari derived several elements of the plot from Plutarch: Theseus' journey with Ariadne and Phaedra and the abandonment of Ariadne on Naxos; the war with the Amazons that led to the capture of Antiopa (who in Act I, scene 1 of *Fedra incoronata* waits patiently for Theseus's return); the character of Solois, who is in love with Antiopa – in Plutarch he kills himself for love of the Amazon, but in the Munich entertainments Solois serves as her protector and defender; his friendship with Pirithous and their abduction of the young Helen; and Pirithous' passion for Persephone which leads to an unsuccessful trip to the underworld.[22]

But Bissari inflects the Plutarchan narrative with disconcerting echoes of the Senecan and Euripidean tragic traditions. It is not coincidental, for example, that the drama borrows elements from ancient tragedies that feature two of the most notorious of all ancient women associated with Theseus – Phaedra and Medea. Though Bissari omits the most damning episodes (such as Medea's infanticide and Phaedra's attempt to seduce her stepson Hippolytus),

[21] Bissari, *Fedra incoronata* (see n. 3), n.p. Argomento del Primo Drama: „Gli accidenti favoleggiati in Tese`o Re`d'Athene, portati da Plutarco tra` le più degne historie, formano il vero tipo del Drama Poetico, ch'è di rappresentare l'historia sott'habito favoloso." In choosing Plutarch, Bissari may well have been emulating a familiar Venetian opera: Francesco Piccioli's *L'incostante trionfante, overo Theseo* (Venice, 1658), set by Pietro Andrea Ziani, likely seen by Bissari, for which Santurini served as an engineer. Unusually, the printed libretto includes the relevant passages drawn directly from Plutarch in both Latin and Italian – one of most purposeful demonstrations of classical erudition in a Venetian libretto.

[22] On the sources for *Fedra incoronata*, see Heller, „Phaedra's Handmaiden" (see n. 18), 77–78. On the role of Medea, see Cecconi „Medea vs Orfeo" (see n. 13), 129–135.

as we shall see, there are sufficient reminders of the tragic discourse for a knowledgeable audience.[23]

Consider, for example, how Bissari represents Phaedra's tragic love for her stepson Hippolytus, mentioned only in passing by Plutarch, but well known in early modern Europe in translations and adaptations of both Seneca's *Phaedra* and Euripides' *Hippolytus*.[24] Phaedra's fate would also have been familiar to viewers through her characterization in Ovid's *Heroides*, which had in turn influenced the construction of numerous women in early opera, including Arianna and Medea (both of whom play a role in the Munich festivities). In *Fedra incoronata* it is not the heroine herself who attempts to seduce the chaste Hippolytus, sworn to chastity in the service of Diana (as in Euripides); instead it is her servant Ferebea who disguised herself as Phaedra, just like Dalinda in the Ariodante episode of *Orlando furioso* (Canto 5.26), which Bissari had used as the basis of *La Bradamante*. Similar to Ginevra in *Orlando furioso*, Phaedra is held responsible for the act of adultery committed by her servant in disguise, is sent to prison, and bemoans her fate in a classic operatic lament in *versi sdruccioli*.[25] Given the debates in early modern Italy about the relative merits of tragedy and epic, Bissari's conflation of these two narratives is not a careless gesture, but rather a masterful statement about genre in the modern theater, since it allows for Phaedra to be simultaneously lauded as a virtuous heroine and criticized for her infamous reputation. The persistent presence of the Amazons provides yet another destabilizing feminine influence.

Bissari's adroit intertexual references, however, include not only literary genres but also opera itself. All three entertainments, in fact, are saturated with operatic conventions that were already well established by the midseventeenth century, particularly in the Venetian repertory. These include, for instance, a host of lamenting women in *Fedra incoronata*: Antiopa, Phaedra, and Arianna all express their love of Theseus, and even the servant Ferebea parodies the Ovidian tradition in the *Heroides* by writing a love letter to Hippolytus (II.12).

There are also numerous references to one of the most popular and widely disseminated operas of the century – Cavalli's and Cicognini's *Giasone*, including allusions to the famous scene in which Medea invokes the furies from the underworld.[26] Significantly, even the spirit of Orpheus hovers over these operas. He appears for the first time in *Antiope giustificata* playing a lyre on his Argonaut ship in the eighth *comparsa*, the procession dedicated to Jason and the argonauts (fig. 5). However, he is a major figure in *Medea vendicativa*,

[23] It is interesting to note, for example, that Giacino Cicognini's libretto for Cavalli's *Giasone* (1649) pointedly avoids any reference to Medea's most dreadful deads, while the first act of Bissari's *Medea vendicativa* invokes the Euripidean tragedy explicitly by introducing Creusa and her marriage to Jason.

[24] Heller, „Phaedra's Handmaiden" (see n. 18), 81–82.

[25] Bissari wrote two librettos inspired by *Orlando furioso*: *La Bradamante* (Venice 1650) and *Angelica in India* (Vicenza 1656).

[26] Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley etc. 1991, 344.

where he tries yet again to rescue his beloved Euridice from the underworld with his musical skills. In fact, Medea actually functions as the anti-Orpheus in this imaginative operatic universe, as Annamaria Cecconi has shown in her perceptive article on *Medea vendicativa*.[27] In an extraordinary send up of opera convention and Ovidian myth, it is Medea – not Orpheus – who crosses the river Styx with Charon (I.7). Medea even claims to have contrived for Eurydice to be bitten by the poisonous snake (I.8), and demonstrates her power by persuading Pluto and the other figures of the underworld to show pity on the heartbroken musician. The Orpheus myth ends in the usual fashion, with the bard's defeat – albeit with more pyrotechnics than in Monteverdi's version: after the underworld spirits snatch Euridice, the underworld explodes into seething flames that frighten Orpheus away, and then twelve „desperate souls" perform a *ballo* of tormented and tortured beings (I.10), of the sort made famous in Monteverdi's *Ballo delle ingrate*.[28]

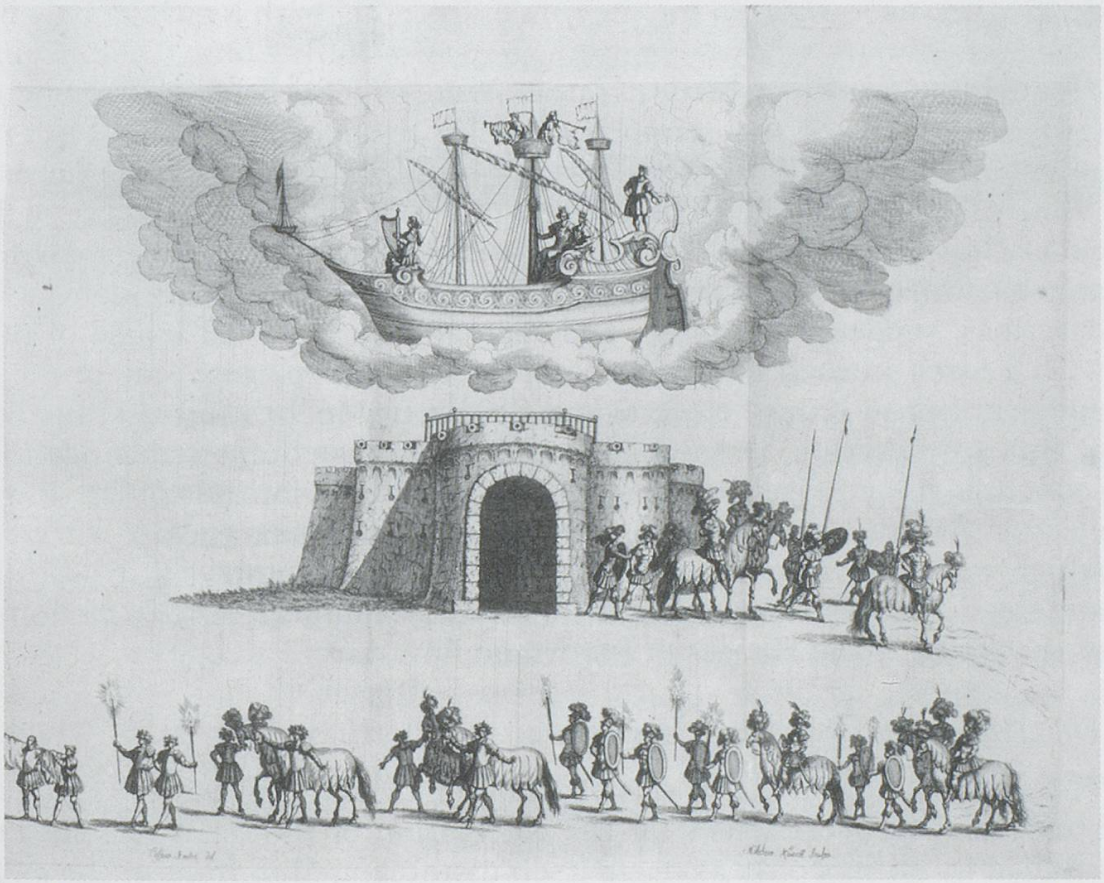


fig. 5: Melchior Küsel after Caspar Amort, etching for *Antiopa giustificata*, Eighth procession, Jason and the Argonauts. Courtesy of Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

[27] Cecconi, „Medea vs. Orfeo" (see n. 13), 129–135.
[28] Bissari, *Medea vendicativa* (see n. 3), 12.

Opera Destroys Itself

Myth may well be flexible in Seicento opera; yet librettists more often than not softened rather than exaggerated the evils of their female protagonists, usually contriving for them to be contained in a happy ending.[29] Not in this case, however, where Medea's fury is given full display. In fact, in a certain sense, it is not Medea who is punished for her lack of restraint and self-control, but rather opera itself. From the outset of *Medea vendicativa*, the remarkable predominance of fire as a scenic element seems to show the genre on the verge of self-destruction: At the end of Act I, scene 6, for instance, the palace where Creusa plans to be wed is destroyed by a fire that emerges from a small coffin from which Jason, Creusa, and Medea's confidant barely escape. In Act II scene 5, Phateon's burning chariot falls into the river, as the flames from the wheels ignite the houses and trees in the countryside; lest the audience feel that they have had enough fire by this time, Act II, scene 6 presents Medea in a valley surrounded by mountains shooting forth flames. The most elaborate scenic design, however, is saved for the finale. It begins with a naval battle between Medea and Bunus, who (as the mythographer Natalis Conte recounts) had been bequeathed Corinth by Medea's father Aeetes.[30] This battle, commencing with the canons and the monstrous fish with fire-shooting eyes that sets Bunus' ships afire, is described in vivid detail in the final pages of the libretto.

The spectacle playfully combines symbols of victory with those of destruction. Thus, for instance, we have the appearance of a flame-spewing eagle atop the imperial globe that is supported by two lions. This globe, as Bissari describes, suddenly opens up, and Victory emerges from inside of the globe with a torch in each hand. She then flies to the opposite side of the theater and sets fire to Bunus' towers, and finally to Medea's fortress. In the midst of this annihilation, the audience would not have despaired, since they subsequently saw illuminated an „M" and an „E", the initials of the newly-born elector Maximilian Emanuel, followed by the appearance of an arch upon which was shown the Latin phrase „Laetemur in unum" (fig. 6). Destruction and the defeat of Medea are thus followed by an unmistakable demonstration of the unity of the Houses of Savoy and Bavaria.

The Triumph of Theseus

The result is both a marvelous affirmation of Bavarian powers and a curious indictment of opera itself, for the celebration of the birth of Max Emanuel reached its climax only as opera itself disintegrated in front of the audience's eyes. The triumph of Bavarian power is underscored here by the defeat not

[29] On the reformation of Dido in Cavalli's *La Didone*, see Heller, *Emblems of Eloquence* (see n. 14), 112–135.

[30] Natale Conti is the only other writer that Bissari specifically credits in the argomento to *Medea vendicativa*: „[C]ome habbia dal Natal Conte la consegna dello Scettra fatta dal Padre di Medea à Bruno", see Natale Conti, *Natalis Comitis Mythologie, sive explicationis fabularum*, Geneva 1656, 569.

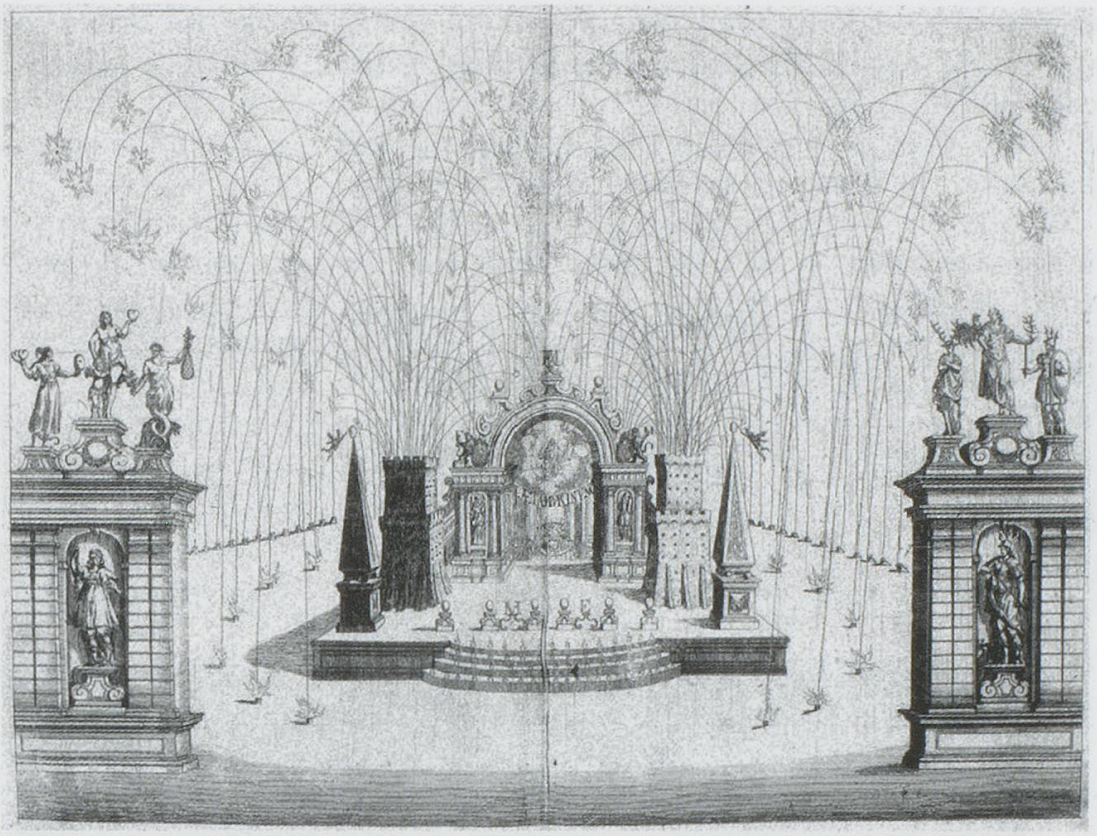


fig. 6: Melchior Küsel after Caspar Amort, etching for *Antiopa giustificata*, Medea's fortress in flames. Courtesy of Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

only of Medea, but the ultimate erasing of the mythological women brought to the stage – Ariadne, Phaedra, Euridice, and the Amazon Antiopa – all of whom were seen in opposition to the hero Theseus, who may well have served as an allegorical representation of Bavarian power.

But perhaps what is most remarkable is that this was the result of another union – between the aesthetics associated with court entertainments and commercial opera – what is essentially a marriage between the ephemeral style of musical theater usually described as festa teatrale with the conventions of Venetian public opera. By enlisting Venetian veterans Bissari and Santurini, the Bavarian court gained not only the technical expertise in stagecraft that would allow for a truly spectacular performance, but also insured – for better or worse – that the festivities would incorporate the musical and dramatic conventions associated with Venetian opera, in particular the ambivalent mixture of praise and blame that marked the treatment of historical and mythological women that Bissari knew so well from his encounters with the Venetian Accademia degli Incogniti.[31] With the full financial backing of the Munich court, Bissari and Santurini thus created opera that went beyond opera – a theatrical experience in which the genre spilled out of the theater into the

[31] Heller, *Emblems of Eloquence* (see n. 14), 18–24.

city, and in so doing managed not only to gently parody itself, but to explode under the weight of its own conventions. Indeed, even the most spectacular court celebrations that followed – such as the production of Antonio Cesti's *Il pomo d'oro* in Vienna in 1668 – never reached the level of sheer excess apparent in the Munich *Applausi festivi* of 1662.

Finally, we might note that for the nobles who attended the performance, what might have been most memorable was not necessarily the professional singing and dancing or even the elaborate stage illusions and fireworks, but rather the opportunity to take part in the tournament opera *Antiopa giustificata*. It is by no means accidental that while *Antiopa giustificata* begins with Medea's spectacular entrance on a fire-breathing dragon, the subsequent nine processions, with their eclectic mix of beasts, heroes, and amazons were performed exclusively by the male noble guests, dutifully listed in the libretto. We can only imagine the pleasure that the guests took in dressing up in costumes and claiming new transgressive identities in a manner not unlike their Venetian counterparts during carnival. In so doing, they claimed Munich as an exclusively male sphere – a world in which the power of women was mere illusion, reserved for the highly volatile and fragile world of opera.

ZEITLICHE DISKONTINUITÄT, OPTISCHE DISKONTINUITÄT? FRAGEN ZU EINER DRAMATURGIE DES EXEMPLARISCHEN

von Luca Zoppelli*

I.

Immer wieder hat die Historienmalerei von Giambattista Tiepolo zu eindrucksvollen Parallelen mit der Opera seria seiner Zeit angeregt. Grund dafür sind die übereinstimmenden Sujets und die Tatsache, dass Tiepolos Malerei in denselben Regionen Europas rezipiert wurde, in denen auch die aristokratische Opera seria venezianischer Herkunft verbreitet war (Norditalien, das katholische Deutschland, Österreich und Spanien). Diese Tendenz wird dadurch verstärkt, dass Tiepolos Figuren oftmals wie auf einer Bühne wirken und ihre Gestik wie auch die Kostüme etwas Theatralisches haben (Abb. 1).

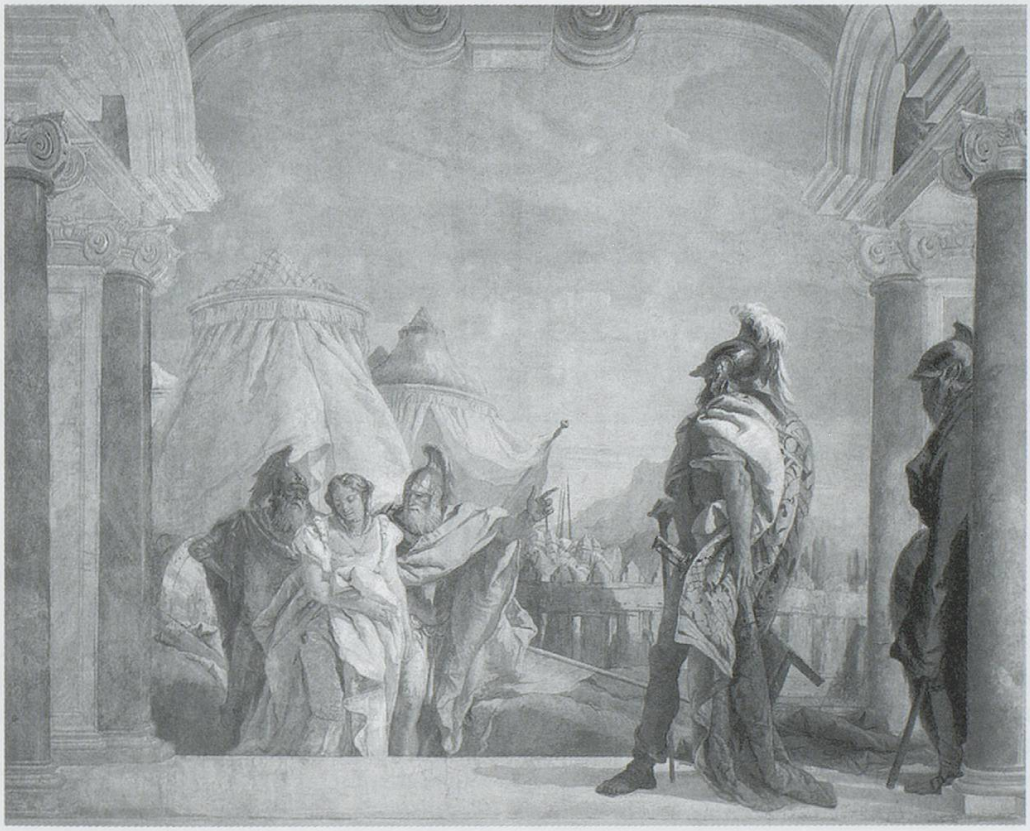


Abb. 1: Giambattista Tiepolo, *Briseis wird vor Agamemnon geführt* (1757), Fresko, Vicenza, Villa Valmarana
(Für die Datierung der Werke Tiepolos stütze ich mich auf Massimo Gemin und Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venedig 1993.)

* Andrea Garavaglia, Christoph Riedo und Victor Stoichita (Fribourg) haben mir mit Kommentaren, Korrekturen und bibliographischen Hinweisen wesentlich geholfen. Dafür gilt ihnen mein herzlicher Dank.

Dass diese Ähnlichkeiten eigentlich zu vage sind, um für eine echte visuelle Rekonstruktion der heroischen Oper relevant zu sein, wurde von der Forschung längst erkannt, auch wenn es immer wieder – teils recht naive – Versuche gibt, das Gegenteil zu belegen.[1] Die Kunst von Tiepolo und seinen Zeitgenossen kann uns jedoch helfen, einige kulturelle und anthropologische Voraussetzungen der Darstellung von Handlungen und Affekten in jener Zeit und bei Tiepolos Publikum besser zu verstehen. Bis heute waren es vor allem Kunsthistoriker, die sich mit solchen Parallelen beschäftigt haben. Ihre Interpretationen sind manchmal von grosser Bedeutung, stützen sich aber bezüglich der Operndramaturgie auf Sichtweisen, die in der Theater- und Musikwissenschaft nicht mehr akzeptiert sind.

1957 veröffentlichte Michael Levey einen wichtigen Aufsatz zu den Fresken der Villa Valmarana (Vicenza). Obwohl er ein grosser Kenner und Bewunderer von Tiepolos Werk war, zeigt sich Levey offenbar enttäuscht von den undramatischen Handlungen der dargestellten Geschichten. Er akzeptierte eine verbreitete Meinung, dass in der Opera seria dramatische Wenden nur auf Kosten der formalen Organisation möglich seien.[2] Seiner Meinung nach waren in Tiepolos Idiom dramatische Wenden ebenso wenig möglich; in dessen Bildern finden wir ständig eine essentiell statische Würde.[3] In Bezug auf die Fresken des Palazzo Labia (Venedig) sagte er, dass in Tiepolos Bildern, wo auch immer wir in einem Gesichtsausdruck oder einer Geste nach einer Reaktion suchen, uns nur eine starre, prachtvoll gekleidete Marionette entgegenblickt.[4] (Abb. 2)

Fast vierzig Jahre später stiessen Svetlana Alpers und Michael Baxandall im Rahmen ihrer Analyse zu Tiepolos künstlerischer Sprache[5] auf dieselben Phänomene, auch wenn das Werturteil nun ins Positive gekehrt wird. Tiepolos Malerei wird von ihnen zwar ebenfalls als undramatisch gesehen, aber aufgrund ihrer optischen, rein visuellen Qualitäten rehabilitiert; ihr wird eine „pictorial intelligence" attestiert, die mittels visueller Montagen,

1 Für eine angemessen skeptische Darstellung vgl. William Barcham, „Costume in the Frescoes of Tiepolo and Eighteenth-Century Italian Opera", in: Michael Collins und Elise K. Kirk (Hgg.), *Opera and Vivaldi*, Austin 1984, 149–69. Übereinstimmungen und Parallelen werden dagegen von Matthias Stephan von Orelli betont: „Giambattista Tiepolos Werk als Dokument der Inszenierungspraxis zeitgenössischer Opern", *Music in Art* 25 (2000), 56–78. Barchams wichtiger Text wird in dieser Studie nicht einmal erwähnt.

2 „The real reason for the stagnation of high opera before Gluck is [...] that the forms of music known before 1750 could not express dramatic change without losing artistic organization". Michael Levey, „Tiepolo's Treatment of Classical Story at Villa Valmarana", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957), 305. Das Zitat stammt aus Donald Toveys Artikel „Opera" für die *Encyclopaedia Britannica*, Ausgabe von 1911.

3 „No more could Tiepolo's idiom deal with dramatic change" und „Essentially static dignity of treatment". Levey, „Tiepolo's Treatment" (wie Anm. 2), 311.

4 „Again and again in Tiepolo where we might look to reaction in a face or a gesture, nothing but the stolidity of a splendidly-dressed lay-figure greets us". Levey, „Tiepolo's Treatment" (wie Anm. 2), 309.

5 Svetlana Alpers und Michael Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven etc. 1994.

Abb. 2: Giambattista Tiepolo, *Das Gastmahl der Kleopatra* (ca. 1747), Fresko, Venedig, Palazzo Labia (Ausschnitt)

Parallelismen und Eurythmien eine wunderbare Schönheit erzeugt. Als Beispiel kann man Tiepolos *Auffindung des Moses* heranziehen.[6] Zu Tiepolos Figuren schreiben Alpers und Baxandall:

> [they] do not react to each other as we expect in a pictorial group. They are all performing at once. [...] A unit consists of the same figural pose multiplied. [...] The elements of such a Tiepolo unit are differentiated by conventional types. [...] Tiepolos figures are not designed to exchange words with one another. [...] In matching words to such a painting one finds oneself with a running list rather than a consecutive narrative. [...] They do not exchange expressive glances with each other or in any usual sense interact. [...] They make for a particular kind of performance which is theatrical but anti-dramatic, as distinct from the dramatic enactment of the kind presupposed by Lessing. [...] In opera, as Goldoni knew very well, the librettist's words are a pretext for singing. The singers are human instruments making music on the stage. The display of animated figures in Tiepolo's paintings may be compared to opera in this sense. This is opera not as dress-drama, but as animated or figured music.[7]

[6] ca. 1735–40, Edinburgh, National Gallery of Scotland.
[7] Alpers, Baxandall, *Tiepolo* (wie Anm. 5), 16, 40, 45.

Seit Leveys Zeit hat sich die Sicht auf die Barockmusik verändert. Damit war zwar eine ästhetische Rehabilitierung der Musik etwa von Antonio Vivaldi oder Georg Friedrich Händel verbunden, kaum jedoch ein Versuch, deren spezifische Dramaturgie zu verstehen. In der Tat scheint eine solche Lessingsche oder Diderotsche Perspektive noch stark verwurzelt zu sein. Auch in Michael Frieds berühmten Buch *Absorption and Theatricality* von 1980 wird der Begriff „theatricality", Theatralität, als ein Negativum dargestellt. Damit wird eine Pose bezeichnet, eine artifizielle oder stilisierte Haltung, mittels welcher die Figur sich inszeniert, als wäre ihr bewusst, von einem Betrachter gesehen zu werden.[8] Offenbar sorgt die *longue durée* der bürgerlich-protestantischen Kultur mit ihrer Innerlichkeits-Obsession dafür, dass solche versteckte und moralische Werturteile andauern.

Abgesehen von solchen Werturteilen können jedoch viele technische Bemerkungen von Alpers und Baxandall von grossem Nutzen sein. Ich versuche nun solche Bemerkungen auf ein Gemälde anzuwenden, das Alpers und Baxandall zwar nicht im Detail erwähnen, das aber einem thematischen Komplex angehört, der auch für die Metastasianische Oper von grosser Bedeutung ist: die Grossmütigkeit, die *clemenza*, von antiken Helden wie Alexander dem Grossen und Scipio Africanus.

Syphax vor Scipio, auch bekannt als *Scipio schenkt Massiva die Freiheit*, gilt als eines der letzten Jugendwerke Tiepolos (Anfang der 1720er Jahre, Abb. 3).

Abb. 3: Giambattista Tiepolo, *Syphax vor Scipio* (1719–21), Öl auf Leinwand, Baltimore, Walters Art Collection

[8] vgl. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1980.

Es wäre eine Übertreibung zu sagen, dass hier jede narrative Koordination fehlt. Dafür sorgt etwa Scipios Blick, dem Syphax aus Stolz nicht antwortet, sowie die zeitliche Einheit des Ereignisses, die hier respektiert wird. Jedoch wird diese Einheit durch unterschiedliche Mittel (wie die räumliche Separation der Gruppen, die Oppositionen zwischen reinen Farben und die zentrifugale Körperhaltung) klar artikuliert. Die Gruppe des Syphax besteht aus einer Vervielfachung derselben figuralen Pose, wie Alpers und Baxandall sie an anderen Beispielen beschrieben haben. Die Figuren scheinen nicht viel miteinander zu tun zu haben, da jede von ihnen in eine andere Richtung sieht. In der zweiten Gruppe finden wir einen echten Topos der Malerei von Tiepolo: einen *admoniteur*, einen Knaben, dessen Blick aus der Szene heraus in die Richtung des Betrachters führt. Solche Figuren haben die Funktion, den illusionistischen Moment zu begrenzen, aber auch, uns reflektierend zu involvieren. Sie signalisieren, dass das Bild einen Sinn hat, den wir ergründen sollen. Ähnliche Züge finden sich in einem anderen Gemälde derselben Periode: *Die Ansprache der Zenobia vor den Soldaten* (Abb. 4).

Abb. 4: Giambattista Tiepolo, *Die Ansprache der Zenobia vor den Soldaten* (1725–30), Öl auf Leinwand, Washington, National Gallery of Art

Der Blickaustausch scheint hier noch befremdlicher als im vorigen Beispiel. Es ist unverkennbar, dass jede Figur für sich steht, als autonome Verkörperung einer *fonction actancielle*, eines Affektes, eines Konzepts; eine optische Diskontinuität also, die stark an die begrenzten Einheiten der geschlossenen Nummern der Oper erinnert. Es ist auch klar, dass eine solche Autonomie für jede Figur nach einer gewissen formalen Vollendung verlangt, und dass diese Vollendung auf

Parallelismen und Isomorphien basiert (fast alle Arien in Da-capo-Form usw.). Anstatt diese Anlage als Anwendung einer rein abstrakten, kompositorischen Logik zu interpretieren, wie es Alpers und Baxandall wollen – und zwar in Bezug auf eine formalistische Musikästhetik, die wir nicht mehr akzeptieren können[9] –, sollte dies als eine ernstzunehemnde Dramaturgie verstanden werden. Wie Keith Christiansen gezeigt hat,[10] fanden Tiepolos Zeitgenossen seine Handlungs- und Affektdarstellung keineswegs abstrakt und dekorativ, sondern ganz und gar überzeugend und gemütsbewegend. Wenn ganze Generationen eine solche *theatricality* als angemessenes Ausdruckmittel empfunden haben, sollten wir sie nicht bloss als angenehme Arabeske abtun.

II.

Für das Sprech- und Musiktheater jener Epoche sollte dies trotz Kritiken und Reformbestrebungen ebenso Gültigkeit haben. Als Lessing die Unterscheidung zwischen Literatur und bildenden Künsten machte – „[Der Dichter] malt fortschreitende Handlungen, [der Maler] für sich bestehende Wesen"[11] –, versuchte er eine neue Konzeption zu verteidigen, die sich gegen die Prinzipien des Barocktheaters richtete. „Fortschreitende Handlungen" stellt das Barocktheater nur in begrenztem Sinn dar und unter Anwendung einer zeitlichen Diskontinuität, die viel gemeinsam hat mit der optischen Diskontinuität der bildenden Künste. Dieser Vergleich lässt sich gerade für diese Epoche auch kulturgeschichtlich fundieren. Es ist bekannt, dass Theatertheoretiker der Barockzeit Bilder als Muster für die Rezitation ansahen: „es kann sehr viel nützen" – so die *Dissertatio de actione scenica* von Pater Franciscus Lang (1727) – „wenn jemand die Bilder erfahrener Maler oder die Skulpturen von Künstlern [...] oft und fleissig betrachtet".[12] Noch in Marmontels Artikel „Déclamation Théâtrale" in der *Encyclopédie* ist zu lesen:

> Celui qui se distingue le plus aujourd'hui dans la partie de l'action théâtrale et qui soutient le mieux par sa figure l'illusion du merveilleux sur notre scène lyrique, M. Chassé, doit la fierté de ses attitudes, la noblesse de son geste et le bon goût de ses vêtements aux chefs d'œuvre de sculpture et de peinture qu'il a savamment observés.[13]

[9] „The likeness between fragments such as these is not freighted with metaphorical value. [...] We are familiar with the phenomenon in many media – from the patterns of textile or wallpaper design to music or the dance". Alpers, Baxandall, *Tiepolo* (wie Anm. 5), 17.

[10] vgl. Keith Christiansen, „Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality", *Art Bulletin* 81 (1999), 665–691.

[11] Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*. Zitiert nach: *Lessings Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe*, hg. von Heinrich Kurz, Hildburghausen [1867], 182.

[12] Zitiert nach Karin Zauft, „Die Dissertatio de actione scenica von Pater Franciscus Lang", in: Bert Siegmund (Hg.), *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. 28. internationale wissenschaftliche Arbeitstagung (Michaelstein, 19.–21. Mai 2000)*, [Blankenburg] 2003, 95–105, hier 97.

[13] Zitiert nach Jean-François Marmontel, *Œuvres complètes*, Bd. 13, Paris 1818, 30. Viele ähnliche Aussagen finden sich in Dene Barnett, *The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg 1987.

Ich überlasse es den Theaterhistorikern zu entscheiden, ob die Posen von Schauspielern und Sängern als Folge dieser Konzeption tatsächlich so statisch waren. Doch ist es klar, dass im Rahmen dieser Tradition eine gewisse Starrheit nicht störte, wie es Wilhelm von Humboldt für das französische tragische Theater noch 1799 bemerkte:

> [Im Gebärdenspiel] mischt sich nun aber vornehmlich das Bestreben nach malerischen Bewegungen, das überall auf der Bühne herrschend ist, daher sieht man auch oft Attitüden verlängern, die bei uns schneller wechseln würden. So geht der Schauspieler, nach einer bedeutenden Scene, mit einer gleichsam verlängerten Gebärde von der Bühne ab.[14]

Jedenfalls liessen sich Schauspieler in malerischen Posen darstellen, wie etwa Mlle Duclos als Ariane im gleichnamigen Stück von Thomas Corneille, 1712 von Nicolas Largillière gemalt (Abb. 5). Mlle Duclos, die ursprünglich Sängerin an der Académie Royale de Musique war, bekam später viel Beifall als Schauspielerin der Comédie française. Auch wenn diese Starrheit teilweise eine Folge der Transposition in das Medium Malerei und insofern keine echte Abbildung einer schauspielerischen Körperhaltung sein könnte, weist die Botschaft, die ein solches Bild vermittelt, kulturgeschichtlich doch sehr stark in Richtung einer Identität von Rezitation und Malerei.

Abb. 5: Nicolas Largillière, *Mlle Duclos als Ariane* (um 1712), Öl auf Leinwand, Paris, Collections de la Comédie-Française

[14] Wilhelm von Humboldt, „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen", in: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Berlin 1843, 153.

III.

Diese Technik von zeitlicher Ausdehnung, Artikulation und formaler Geschlossenheit der Segmente entspricht einer Dramaturgie, die nicht primär Ereignisse, sondern Konzepte, Exempla und Affekte darstellt. Stoff einer exemplarischen Darstellung ist nicht die Handlung an sich, sondern, wie es Karlheinz Stierle gezeigt hat, eine Konstellation von paradigmatischen Oppositionen, die sich syntagmatisch als Momente der Handlung verkörpern.[15] Künste haben vor allem in der Barockzeit eine Deutungsfunktion. Sie sollen die Lebenssituationen mittels eines Systems von Erkenntnissen und Klassifizierungen lesbar machen. Die Handlung ist nur insofern wichtig, als sie dank einer paradigmatischen Konstellation von exemplarischen Teilmomenten lesbar wird.

Selbst der Affekt wird in dieser Ästhetik nicht als Impuls konzipiert, den man später rationalisieren und kontrollieren soll. Er zeigt sich als schon stabilisierte und überformte Reaktion. Dass Affekte als codierte, durchgearbeitete und erkennbare Momente wie in den Pathosformeln der Malerei oder in einer Opernarie dargestellt werden, ist nicht nur ein Fall von „künstlerische[r] Ausformung gesellschaftlicher Verhaltensnormen", wie Silke Leopold schreibt,[16] sondern der Grund liegt noch viel tiefer, nämlich auf anthropologischem Niveau, in der sofortigen [permanenten] kulturellen Ausformung unseres biologischen Fundus. Oder mit den Worten René Descartes': „l'utilité de toutes les passions ne consiste qu'en ce qu'elles fortifient & font durer en l'âme des pensées, lesquelles il est bon qu'elle conserve, et qui pourroient facilement, sans cela, en être effacées".[17] Eine *passion* ist also schon am Anfang, im Moment ihrer Geburt, das Produkt einer Deutung, eine Fixierung, ein semantischer Akt. Kurz, sie ist ein Zeichen, das es uns und anderen erlaubt, den Impuls zu verstehen und zu klassifizieren. Eine theatralische Handlung ist eine Art Gerüstbau für eine Konstellation solcher exemplarischer Momente, die sich als ein System anordnen lassen, um ein komplexes Deutungsmuster des menschlichen Handelns zu entwerfen.

Deswegen wird für die Barockopernforschung die Frage nach der Zeitstruktur sehr wichtig und zugleich schwierig zu beantworten sein. Das erfolgreiche Modell von Carl Dahlhaus, das die Verlangsamung oder das Erstarren der „dargestellten Zeit" in der „Zeit der Darstellung" studiert,[18] war und bleibt von immenser Bedeutung für die Oper des 19. Jahrhunderts, ist aber wenig geeignet für die barocke Opera seria. Der Grund ist einfach: eine echte „dargestellte Zeit", einen implizierten zeitlichen Inhalt, als sozusagen natürlichen Stoff der künstlerischen Verformung gibt es hier nicht. Was wir in einer

[15] Karlheinz Stierle, „Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte", in: ders., *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München 1975, 14–48, hier 21.

[16] Silke Leopold, „Über die Inszenierung durch Musik. Einige grundsätzliche Überlegungen zur Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper", *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 23 (1999), 9–40.

[17] René Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris 1649, Art. 74, 100.

[18] Carl Dahlhaus, „Zeitstrukturen in der Oper", *Die Musikforschung* 34 (1981), 2–11.

Narration der Barockzeit finden, ist keine Erzählung der Sukzession, sondern eine Darstellung der konzeptuellen Struktur, d.h. des Systems von oppositionellen Basiskonflikten, die sich in der Zeit (auf der Bühne) bzw. im Raum (in der Malerei) anordnen lassen, eigentlich aber keiner ‚echten' Zeit in der Wirklichkeit entsprechen.

Es ist unverkennbar, dass Malerei und Theater unterschiedlichen zeitlichen Prinzipien folgen. In Tiepolos *Rinaldo* sind, wie es Reinhard Wiesend betont, „raffigurati, come simultanei, affetti e motivazioni del tutto diversi"[19] und „il quadro li deve rappresentare solo in una forma sincronica"[20]. Die Dramaturgie der Opera seria dagegen „si serve, come elemento fondamentale, dell'espressione di un singolo affetto che si concretizza di volta in volta in un'aria".[21] Trotzdem – es mag paradox erscheinen – sind gerade deswegen die Übereinstimmungen bezüglich der Frage der Temporalität in der Malerei eindrücklich. Diese Simultaneität impliziert eine Autonomisierung der verschiedenen Affekte. Sie werden als Momente einer antinarrativen Konstruktion, einer exemplarischen und intellektuellen Konstellation, kalkuliert.

Wichtig ist daher, über Sinn und Form dieser scheinbaren Synchronie, dieser Simultaneität, in der Barockmalerei nachzudenken. Seit der Renaissance gilt die Regel, dass ein Bild nur einen bestimmten Augenblick der Geschichte darstellen kann. Wie Diderot sagte:

> Le peintre n'a qu'un instant ; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre.[22]

Deswegen suggeriert Lessing das Prinzip des „fruchtbaren Moments":

> Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen, [...] so ist es gewiss, dass jeder einzige Augenblick und einzige Gesichtpunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt.[23]

Diese normative Sicht (eine Art Momentaufnahme, möglicherweise darauf angelegt, dem Betrachter etwas über den „einzigen Augenblick" hinaus zu

[19] Reinhard Wiesend, „Armida tra pittura e opera seria: i quadri di Tiepolo a Würzburg e il Rinaldo di Händel", *Musica e storia* 2 (1999), 447–464, hier 454.

[20] Wiesend, „Armida" (wie Anm. 19), 458.

[21] Wiesend, „Armida" (wie Anm. 19), 458.

[22] Denis Diderot, *Œuvres*, hg. von André Billy, Paris 1946, 1178. Auch Rousseau ist der Meinung: „il faut voir ce qui précède et ce qui suit et donner au temps de l'action une certaine latitude". Jean-Jacques Rousseau, „Sujets d'estampes pour la nouvelle Héloïse", in: *Oeuvres complètes*, Bd. 9, Paris 1824, 559.

[23] Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 11), 22.

suggerieren) richtet sich aber gegen einen tradierten Zustand, den Lessing offenbar für unbefriedigend hält:

> in grossen historischen Gemälden ist der einzige Augenblick fast immer um Etwas erweitert [... nicht jede Figur] hat die Bewegung und Stellung, die sie in dem Augenblick der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere hat eine etwas spätere.[24]

Eine solche Betonung der Faktizität und der Momentgebundenheit der Darstellung sowie die Kritik an einer Tradition, die dies nicht ganz respektiert, richteten sich gerade gegen eine ‚barocke' Konzeption der dargestellten Zeit, die sich auf unterschiedliche konzeptuelle Basen stützte.

Nicolas Poussins Hauptwerk *Die Sammlung des Manna*[25] hat gerade wegen seiner Zeitstruktur unzählige Diskussionen ausgelöst. Das Gemälde ist in zwei Zonen gegliedert, die nicht denselben Augenblick, sondern die Lage des Volks Israel vor bzw. nach dem Wunder darstellen. Bindeglieder zwischen den beiden Gruppen, den Hungernden und den Satten, sind die Figuren von Moses und Aaron, die ein wenig in den Hintergrund gerückt sind. In einem berühmten Brief erklärt Poussin, dass es seine Absicht war, eine Konstellation menschlicher Attitüden und Affekte darzustellen: „vous reconnaîtrez quelles [figures] sont celles qui languissent, qui admirent, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repaître, de consolation et autres".[26] Nicht das Wunder an sich, das Ereignis oder die Anekdote sind es, die ihn interessieren, es sind die unterschiedlichen menschlichen Reaktionen. Er übertragt ein Zitat Tassos auf die Malerei, wenn er schreibt:

> la peinture n'est rien d'autre que l'imitation des actions humaines, lesquelles sont proprement actions imitables; les autres ne sont point imitables pour elles-mêmes, mais par accident et non comme parties principales, mais comme accessoires.[27]

Einige Jahrzehnte später findet das Gemälde einen Verteidiger in Charles Le Brun:

> Le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer [...] il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose [...] M. Poussin [...] a cru [...] qu'il fallait, pour marquer la grandeur de ce miracle, faire voir en même temps l'état où le peuple juif était alors : [...] ces différents état et ces diverses actions lui tenant lieu de discours et de paroles pour faire entendre sa pensée.[28]

[24] Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 11), 110.
[25] 1637–39, Paris, Musée du Louvre.
[26] Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, hg. von Anthony Blunt, Paris 1964, 36.
[27] Poussin, *Lettres et propos* (wie Anm. 26), 169.
[28] zitiert nach: Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003, 357.

Ein Bild ist also die Verkörperung einer *pensée*, einer konzeptuellen Struktur, nicht eines blossen Ereignisses, einer Faktizität. Es ergibt deshalb wenig Sinn zu fragen, wie lange die Szene in der Wirklichkeit dauern sollte, welches ihre „dargestellte Zeit" sein könnte. Die Historienmalerei ist, nach der pointierten Formel von Pierre Fresnault-Deruelle, „un monde pictural où l'espace et le temps n'ont plus prise sur les protagonistes [...] où les marques du temps n'étaient que le faire-valoir de configurations monumentales".[29] Diese Überlegungen können für uns als Opernforscher von grosser Bedeutung sein.

Man spürt aber, dass sich am Ende des 17. Jahrhunderts, zumindest in Frankreich, die Lage verändert. Charles Perrault kritisiert in seiner *Parallèle des Anciens et des Modernes* ein Gemälde von Veronese mit den Worten: „tous les personnages sont à la vérité dans la même chambre, mais ils y sont aussi peu ensemble que s'ils étaient dans des lieux séparés". Dagegen preist er das berühmte Hauptwerk von Le Brun, *Die Familie des Darius' zu Füssen Alexanders* (Abb. 6), für seine narrative Einheit und Kompaktheit: „rien n'est de plus lié, de plus réuni, et de plus un, si cela se peut dire, que la représentation de cette histoire".[30]

Abb. 6: Charles Le Brun, *Die Familie des Darius zu Füssen Alexanders* (ca. 1660), Öl auf Leinwand, Versailles, Musée du Château

Ein halbes Jahrhundert später malt Francesco Trevisani, ein Künstler venezianischer Herkunft, der aber in Rom tätig war, eine Neuauflage von Le Bruns *Alexander*. Bei derselben *dispositio*, ohne Zweifel ein Zitat, bemerkt man eine grössere Atomisierung und Monumentalisierung sowohl der Körperhal-

[29] Pierre Fresnault-Deruelle, *Le silence des tableaux*, Paris 2004, 20–21.
[30] Hénin, *Ut pictura theatrum* (wie Anm. 28), 368–370.

tungen als auch der Handlung, was Licht und Farbe betrifft (Abb. 7). Wenn Perrault die Handlung desselben Sujets von Tiepolo hätte sehen können, hätte er sicher die Narration nicht so „liée" und „réunie" gefunden (Abb. 8). Hier finden wir nochmals eine gewisse Isolation und Starrheit der Figuren, jede als Verkörperung ihrer Pathosformel, sowie eine zentrifugale Tendenz, besonders der Nebenfiguren (was aber nicht nur für diese gilt, denn gerade die jüngste Tochter von Darius blickt dem Betrachter entgegen).

Abb. 7: Francesco Trevisani, *Die Familie des Darius zu Füssen Alexanders* (ca. 1735), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

Es ist möglich dass Perrault, als Verfechter der *modernes*, die Avantgarde einer Konzeption darstellte, die später in Diderot und Lessing ihre Vollkommenheit finden sollte. Jedenfalls scheint es mir, dass diese Entwicklung im französischen Raum schneller vonstatten ging als im italienischen.

Nachfolgend möchte ich einige Umsetzungen ein und desselben Sujets, *Die Enthaltsamkeit des Scipio*, von verschiedenen berühmten venezianischen Malern des beginnenden 18. Jahrhunderts betrachten. Dieses Sujet kommt immer wieder in der Malerei wie auch in der Opera seria dieser Epoche vor. Zwar sind die stilistischen Merkmale unterschiedlich, jedoch scheint mir, dass diese Bilder eine gewisse gemeinsame Haltung zeigen, was unsere Frage der spezifischen *theatricality* betrifft.

Sebastiano Ricci, ein Maler, der ebenso als Opernbühnenbildner tätig war, zeigt uns die drei Hauptpersonen der Szene als Protagonisten dreier autonomer Haltungen und Momente (Abb. 9). Der Held hat noch nicht entschieden,

Abb. 8: Giambattista Tiepolo, *Die Familie des Darius zu Füssen Alexanders* (1743), Fresko, Montecchio/Vicenza, Villa Cordellina (Ausschnitt)

Abb. 9: Sebastiano Ricci, *Die Enthaltsamkeit des Scipio* (1705), Öl auf Leinwand, London, Royal Art Collection

ob er die hübsche Beute für sich behalten darf, oder ob er sie tugendhaft an ihren Verlobten zurückgeben will. Die junge Dame bittet zwar, wird aber vor allem dargestellt, um ihre Schönheit zu unterstreichen, denn sonst wäre die Tugendhaftigkeit des Helden nicht so heroisch. Der Verlobte, Scipios besiegter Feind, wartet auf die Entscheidung, ohne jedoch die anderen anzuschauen.

Giovanni Antonio Pellegrini scheint bei einer ganz unterschiedlichen *dispositio* ebenso die Bewunderung Scipios für die Schönheit der jungen Dame zu betonen, was jedoch nicht als Ereignis, sondern als Affekt und Moraldilemma verstanden werden muss (Abb. 10).

Abb. 10: Giovanni Antonio Pellegrini, *Die Enthaltsamkeit des Scipio* (1708–13), Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum

In der Fassung von Giambattista Pittoni erzeugen die Entfernung der Figuren voneinander, die Farbkontraste und die symmetrische zentrifugale Haltung der Nebenfiguren eine gewisse Stilisierung des Bildes (Abb. 11). Die stark semantisierte Gestik und die Körperhaltungen sind perfekte Beispiele der *theatricality*.

Tiepolo schliesslich wählt einen späteren Augenblick des Geschehens aus (Abb. 12). Es handelt sich um jenen Moment, in dem Scipio die Liebenden bereits wiedervereinigt hat und ihnen die Schätze anbietet, die als Lösegeld

Abb. 11: Giambattista Pittoni, *Die Enthaltsamkeit des Scipio* (1733–35), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

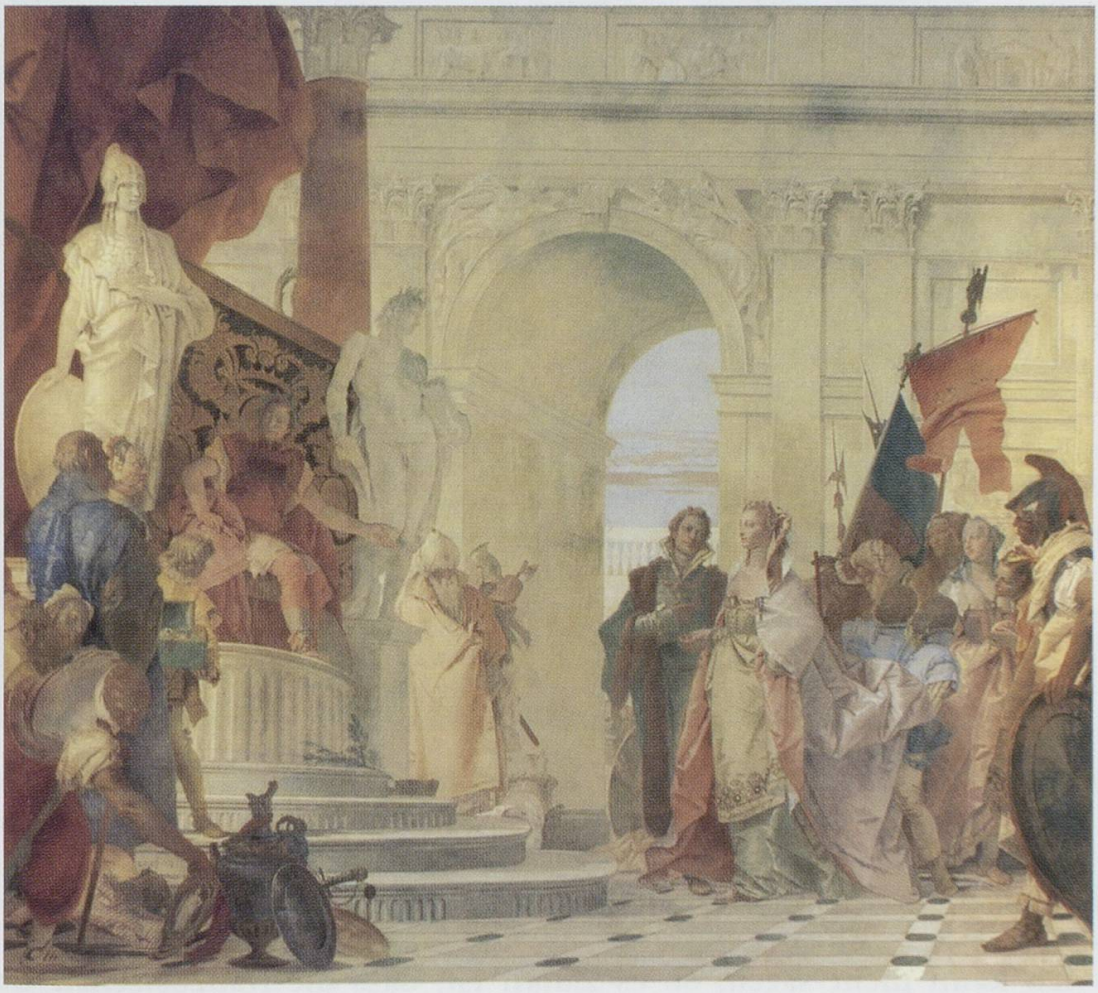


Abb. 12: Giambattista Tiepolo, *Die Enthaltsamkeit des Scipio* (1743), Fresko, Montecchio/Vicenza, Villa Cordellina

dienen sollten. Da der dramatische Höhepunkt der Handlung schon vorbei ist, wird das junge Paar als stiller Betrachter der Grossmütigkeit Scipios dargestellt. Es scheint, als würde Scipio seine eigene Tugend als ethisches Beispiel unterstreichen und erläutern. Wie Metastasios Tito könnte er sagen:

> Se la fé de' regni miei
> con l'amor non assicuro,
> d'una fede io non mi curo
> che sia frutto del timor. (III.8)

Dass die zeitgenössische Malerei in Frankreich eine ganz andere Art der Narrativität vorzieht, scheinen mir die folgenden Beispiele zu zeigen: Im Gemälde von François Lemoyne über dasselbe Sujet sind fast alle Elemente zentripetal einkalkuliert (die *vraisemblance* ermöglicht nur den Säuglingen im Vordergrund von der tugendhaften Szene unbeeindruckt zu bleiben...); die Zeiteinheit wird strikt respektiert; die Dynamik der Figuren vermittelt den Eindruck, die gemalte Szene sei tatsächlich der Schnappschuss eines Ereignisses (Abb. 13).

Abb. 13: François Lemoyne, *Die Enthaltsamkeit des Scipio* (1726), Öl auf Leinwand, Nancy, Musée des Beaux-Arts

Dieselbe Art der Zeiteinheit herrscht, nur etwas dynamischer, im Gemälde von Jean Restout (Abb. 14).

Ich kann nicht sagen, ob es Zufall ist, dass die französischen Gemälde, die ich zu diesem Sujet gefunden habe, eine solch andersartige Konzeption von Zeit zeigen. Auf diese Frage könnte die Kunstgeschichte eine Antwort

Abb. 14: Jean Restout, *Die Enthaltsamkeit des Scipio* (ca. 1750), Öl auf Leinwand, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen

geben. Für die Musikwissenschaft allerdings drängt sich der Parallelismus zur Dramaturgie der Tragédie en musique geradezu auf. In der französischen Opernästhetik ist die zeitliche Diskontinuität – zumindest ausserhalb der *divertissements* – nicht so auffallend wie in der italienischen Oper. Vielleicht sind diese unterschiedlichen Formen der Darstellung von Zeitstruktur in Malerei und Musiktheater ein weiteres Indiz in Richtung einer sich ändernden anthropologischen Struktur, die sich in den sozial unterschiedlich geprägten Regionen Europas nicht parallel entwickelte.

Wir werden eine solche Hypothese vielleicht nie beweisen können. Dennoch ist es denkbar, dass eine Art mentaler Struktur, die den Menschen einer Epoche eine spezifische Form der Ordnung des Ablaufs von Zeit suggeriert, gleichsam in mehreren Ausdrucksformen, wie der Malerei und dem Musiktheater, Anwendung findet. Wie es der Urheber des Copyright unseres Stichwortes ‚Gesamtkunstwerk' gesagt hätte: „zum Raum wird hier die Zeit" – oder umgekehrt.

„BEHILFLICHER MONSIEUR", „LIEBENDE VENUS" UND „LUSTIGER ARLECHINO". DIE OPERNARIE AUF DEM WEG ZUM GASSENHAUER

von Michael Maul

I.

Die Zeitspanne vom ausgehenden 17. bis zum dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts galt der älteren Forschung als „liederlose Zeit".[1] Gewählt hatte Hermann Kretzschmar diesen Begriff, weil er bei der Nachzeichnung der Gattungsgeschichte für die Jahre zwischen den gedruckten Liedersammlungen etwa Adam und Johann Kriegers (ab 1657) auf der einen und der erstmals 1736 im Druck erschienenen *Singenden Muse an der Pleiße* von Sperontes auf der anderen Seite kaum auf musikalische Quellen gestoßen war und das wenige Überlieferte oft den Anschein erweckte, es handele sich um keine genuinen Kompositionen, sondern um Kontrafakturen, Parodien oder lediglich textierte Tänze.

Arnold Schering benannte für den postulierten Rückgang der Liedproduktion im Falle Leipzigs (und der dort augenscheinlich verstummten Sangesfreude der Studenten) zweierlei Ursachen: den „mit kurfürstlichen Mandaten" bekämpften „Sittenverfall des Studententums" und die Existenz eines örtlichen Opernhauses (bespielt 1693–1720). Letzteres habe „die Musikinteressen in neue Bahnen gelenkt" und dabei nicht als „Liedspender" fungieren können, weil in Leipzig – anders als zeitweise in Hamburg – niemals die Praxis aufgegriffen wurde, die Arien einer Oper zumindest teilweise gedruckt vorzulegen.[2] Heute indes deutet die Forschung den schmalen Fundus an mittel- und norddeutschen Liedersammlungen aus der Zeit um die Jahrhundertwende weniger als einen Beleg für eine Abkehr von der Liedpflege per se, als vielmehr als ein Symptom für den:

> Rückfall der Gattung [Lied] aus den Kategorien der Wert- in die der Funktionsästhetik mit Folgen für ihre Verbreitungsform: was nicht mit dem Anspruch des Kunstwerks auftrat, wurde auch nicht im auf Dauer angelegten Druck publiziert.[3]

Was damals in den Studenten- und Bürgerstuben, auf den Straßen, in den Gassen und Wirtshäusern musiziert wurde, lässt sich jedoch noch immer kaum nachvollziehen – nicht zuletzt, weil die oft allein darüber Auskunft gebenden Quellen, nämlich die hier und da überlieferten Lieder-, Liedertext- und Cla-

[1] Erstmals so bezeichnet bei Hermann Kretzschmar, *Geschichte des neuen deutschen Liedes. I. Teil: von Albert bis Zelter*, Leipzig 1911, 142–161.

[2] Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, 377.

[3] Siehe Siegfried Kross, *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt 1989, 57; zur Relativierung des Begriffes der „liederlosen Zeit" siehe auch den Artikel „Lied", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 5, Kassel etc. 1996, Sp. 1284–1285 (Peter Jost).

vierbücher des 18. Jahrhunderts, anders als diejenigen des 17. Jahrhunderts, noch nie bibliographiert oder systematisch ausgewertet wurden; ihre Inhalte sind selbst in den Katalogen mancher großer Bibliotheken nicht präzise erfasst.

Im Rahmen meiner Studien zur Barockoper in Leipzig habe ich mich intensiv mit diesen Quellen auseinandergesetzt – notgedrungen, weil Leipziger Opernmusik in Originalfassungen kaum überliefert ist, und ich die Arbeitshypothese verfolgte, die Bühnenwerke könnten das zeitgenössische Liedrepertoire beeinflusst haben.[4] Um es vorwegzunehmen: Dies ist tatsächlich der Fall und nicht allein eine Leipziger Besonderheit. Arien, und hier speziell diejenigen der bürgerlichen Opernhäuser, erweisen sich vielfach als ‚Rohlinge' für alsbald beliebte ‚Volkslieder'. Dieses für die vermeintlich „liederlose Zeit" in Deutschland charakteristische Phänomen soll im folgenden durch Fallbeispiele belegt werden; zugleich gilt es, nach den Voraussetzungen und Wegen eines solchen Arientransfers zu fragen.

II.

Das einleitende Beispiel ist ein bereits bekanntes, jedoch in vielerlei Hinsicht bemerkenswertes. Im zweiten Clavierbüchlein Anna Magdalena Bachs, angelegt im Jahr 1725, ist die berühmte und lange Zeit Johann Sebastian Bach zugeschriebene Aria „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh" BWV 508 enthalten – ein bis heute viel musiziertes Generalbasslied, das sich seinen Hörern stets als schlichtes Gegenstück zur von barocker Todessehnsucht geprägten Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen" aus der Kantate „Ich habe genug" BWV 82 präsentierte[5] und textlich „jenem eigentümlichen, pietistische Haltung verratenden Zwischenbereich anzugehören" schien, „da irdische und himmlische Liebe in eins verfließen".[6] Dazu hat es aber allein die Rezeptionsgeschichte werden lassen. Denn wie Peter Huth im Jahr 1999 zeigen konnte,[7] handelt es sich bei dem Stück mitnichten um ein „zwischen Jesusfrömmigkeit und Gattenliebe" angesiedeltes geistliches Lied,[8] in dem der Beistand des Herrn, der Ehefrau, ja gar – aus der Sicht des vermeintlichen Autors Johann Sebastian Bach – Anna Magdalena Bachs in der

[4] Siehe hierzu ausführlich Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg 2009 (Voces: Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte, Band 12/1–2), 159–197.

[5] Ebenfalls im Clavierbüchlein A.M. Bachs enthalten.

[6] So Georg von Dadelsen, in: Johann Sebastian Bach. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 4: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, Kritischer Bericht*, Leipzig 1957, 124.

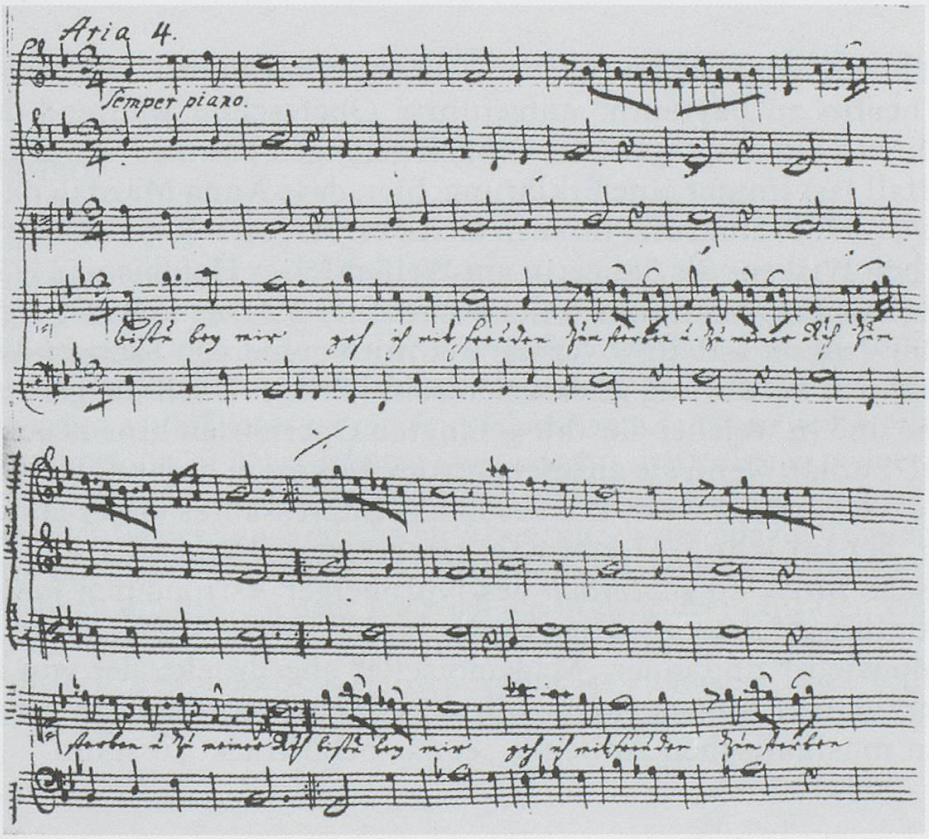
[7] Peter Huth, *Zwischen Fürstenlob und Bürgermoral – Bemerkungen zum Opernschaffen Gottfried Heinrich Stölzels*, ungedruckter Vortrag, gehalten im Rahmen eines Kolloquiums anlässlich des 250. Todestages von Gottfried Heinrich Stölzel am 27. November 1999 in Michaelstein; siehe auch Andreas Glöckners Ausführungen in: Christoph Wolff u.a., *Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme*, in: Bach-Jahrbuch 2002, 172–174.

[8] Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk*, Hamburg 2000, 293.

Todesstunde besungen wird,[9] sondern um die textlich unveränderte Bearbeitung einer Arie aus Gottfried Heinrich Stölzels Oper *Diomedes*, aufgeführt während der Bayreuther Karnevalssaison im Jahr 1718.[10] Der gleichnamige Protagonist der Handlung bezieht sich hier einzig auf seine geliebte Pulcheria, und dies aus ganz weltlichen Gründen: Gestrandet auf der feindlichen Insel, versichert er ihr seine Liebe bis in den Tod; im strophischen Wechselgesang antwortet sie ihm auf die gleiche Musik (vgl. Bsp. 1, 2):

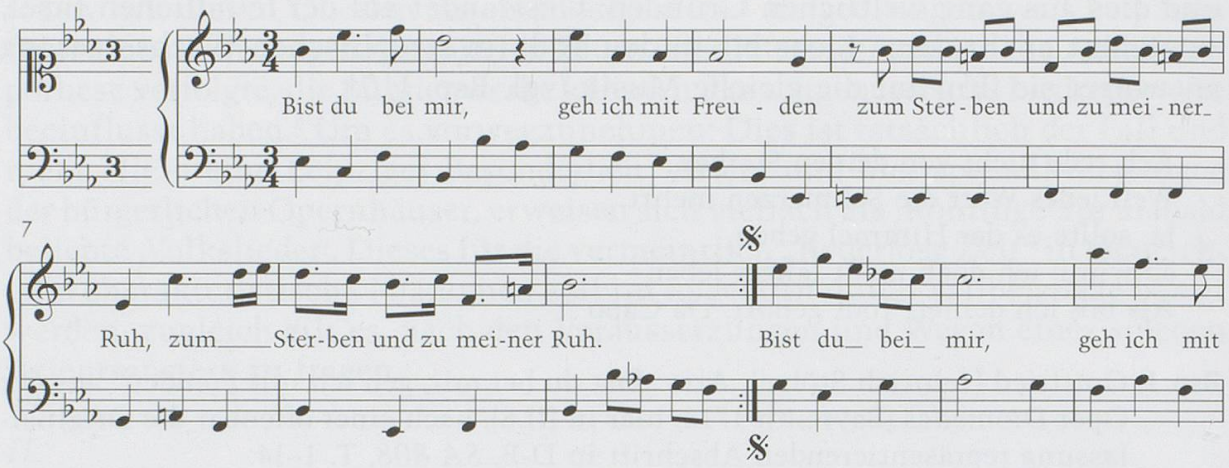
Ach rede nicht von deinen Sterben.
Weil jedes Wort die Schmerzen mehrt.
Ja, sollte es der Himmel geben,
so würd' ich doch nicht länger leben
Als biß ich deinen Todt gehört. Da Capo

Bsp. 1: Gottfried Heinrich Stölzel, Arie „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden" aus der Oper *Diomedes* (Bayreuth 1718; hier in III.8); nach einer offenbar die Originalfassung repräsentierenden Abschrift in D-B, *SA 808*, T. 1–14:



[9] Zu den verschiedenen Deutungen siehe auch *Paul Frederick Foelber, Bach's treatment of the subject of death in his choral music*, Washington 1961, 387, und C. Hubert H. Parry, *Johann Sebastian Bach*, New York etc. 1909, 144.

[10] *DIOMEDES | Oder: | Die triumphirende Unschuld / | Wurde | An dem höchst-erfreulichen | Hohen Geburts-Fest / | Des | Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn / | Herrn | Georg Wilhelms /| [...] Welches den 16. Novembr. 1718. glücklich erschienen / | [...] In einer Musicalischen OPERA | Auf dem grossen Theatro zu Bayreuth | unterthänigst vorgestellet*; hier in III/8. Exemplar des Textbuchs in der Universitätsbibliothek Bayreuth, *47/LR 53500 B 361*.

Bsp. 2: Gottfried Heinrich Stölzel, Arie „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden"; in der Fassung für Gesang und B.c. im zweiten Clavierbüchlein Anna Magdalena Bachs, T. 1–12:

Zu fragen bleibt, wie eine im Februar 1718 vor erlauchtem Publikum „auf dem großen Theatro zu Bayreuth" aufgeführte Oper schon während der frühen 1720er Jahre in ein Leipziger Clavierbuch gelangen konnte.[11] Zwar findet sich im Einzelfall fast immer eine Erklärung; hier, dass Anna Magdalena Bach geb. Wilcke (1701–1760) aufgrund ihrer in Zeitz verbrachten Jugendjahre und ihres anfänglichen Wirkens als Sängerin am Weißenfelser Hof (bis um 1720) durchaus mit den Opernproduktionen des Bayreuther Markgrafens Georg Wilhelm (1678–1726) – dieser seit 1699 verheiratet mit Sophia von Sachsen-Weißenfels (1684–1752) – in Berührung gekommen sein könnte. Doch die generelle Frage lautet: Wie und in welcher Gestalt gelangten Opernarien hinaus aus dem Musentempel, zumal, wenn sie abgesehen vom Arientext nicht publiziert waren?

Es gibt der Szenarien viele. Ein besonders interessantes bietet ein damaliger Bestseller, der im Jahr 1717 erstmals erschienene Briefsteller *Die Leichteste Art Teutsche Briefe zu schreiben* des Nürnberger Astronomen Johann Leonhard Rost alias „Meletaon". Hier ist der beispielhafte Briefwechsel zwischen einem „Monsieur" und einer „Mademoiselle" abgedruckt, der von seiten des „Monsieur" darauf hinauslaufen soll, dem „Frauenzimmer" in einem vorgeschobenen musikalischen Anliegen „etwas behülflich" zu sein:

[11] Im übrigen nicht nur dorthin. Die Gesangsstimme kehrt in leicht abweichender Form auch im Clavierbuch der Herzogin Sophie Charlotte Albertine von Sachsen-Weimar, geb. Prinzessin von Brandenburg-Culmbach (1713–1747), wieder (in: D-WRl, *Hausarchiv, Abt. A XV, Nr. 1*; siehe Hans Rudolf Jung, „Ein unbekanntes ›Clavier-Buch‹ mit Klavierstücken und Arien von Georg Philipp Telemann in Weimar", in: *Georg Philipp Telemann. Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 9. Telemann-Festtage 1987*, hrsg. von Wolf Hobohm und Carsten Lange, Köln 1991, 75–94, speziell 86 und 89.

Das 10. Anerbietungs-Schreiben. An ein Frauenzimmer / welcher wir zu etwas behülflich seyn wollen.

Mademoiselle.
Ich weiß daß Sie eine grosse Liebhaberin der *Music*: und habe erfahren wie Sie so gerne etliche *Arien* aus der letzt gespielten *Opera* besitzen möchten. Nun ist nicht zu läugnen daß sie der Herr Capell-Meister nicht eher *communici*ren will biß die *Opera* nicht mehr *recitir*et wird; dieweilen mir aber eine Ehre und Vergnügen daraus mache / wenn einem so artigen Frauenzimmer zu ihrer Belustigung etwas beytragen kan: als erbiete mich *Mademoisellen* die Abschrift davon / dennoch zu verschaffen / woferne es Ihnen nicht entgegen / nur noch etliche Tage in Gedult zu stehen. Sie belieben mir demnach diejenigen *Arien*, wornach Sie sich sehnen / in beykommenden Operen-Buch / mit einem gefälligen Zeichen zu bemercken und wo nicht heute Abends / doch Morgen Vormittage zu überschicken; indem ich sie sonsten von dem Herrn Capell-Meister / nicht zu fodern weiß. Wollen Sie ausser dem mir noch was mehrers befehlen; oder bin ich vermögend Ihnen mit andern anständigen *Musicalien* an die Hand zu gehen: so erwarte *Ordre*, in was Stücken ich mich erzeugen solle

Mademoiselle *votre tres humble Serviteur*
N. N.

Die Antwort.

Monsieur.
Ich rathe hin und her / so kan ich mich doch nicht entsinnen / wer Ihnen müsse gesaget haben / als ob ich nach etlichen *Arien*, aus der letzt-gespielten *Opera*, ein Verlangen trüge. Unterdessen seyn Sie so gütig / daß Sie mir darzu behülflich seyn wollen / ob sie schon / der Herr Capell-Meister N. N. noch zur Zeit nicht aus den Händen geben will. Dieses ist ein deutliches Kenn-Zeichen Ihrer Höflichkeit; die ich darum um so viel höher schätze / weil sie zur Befriedigung meiner Neugierigkeit gereichet: und diejenige Zufriedenheit in mir erneuen soll / welche ich aus der lieblichen Music der annehmlichsten *Arien*, gleichsam nur im Trauren genossen. Ich hoffe mich aber um so viel nachdrücklicher daraus zu vergnügen / wenn ich sie von Ihnen erhalte. Zu dem Ende ich sie in dem überschickten *Opern*-Buch / mit dreyen Sternen bezeichnet. Gefällt es Ihnen / mir die *Composition* persönlich zu überliefern: und mögen Sie sonsten was neues zu meiner Laute mitbringen: so will Ihnen mündlich sagen / wie hoch vor solche Gefälligkeiten verbunden

Monsieur *votre Servante*
N. N.[12]

Unsere musterhafte Korrespondenz ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zunächst, weil in den damaligen Briefstellern stets Situationen aus dem wahren Leben nachgespielt wurden, und dazu gehörte folglich auch schon in Deutschland der Besuch eines Opernhauses. Sodann war es anscheinend

[12] *Die Leichteste Art Teutsche Briefe zu schreiben. Durch Regeln und Exempel überaus deutlich und gründlich verfasset von Johann Leonhard Rost*, Nürnberg 1717, 227–229.

sattsam bekannt, dass die auf der Bühne gesungenen Arien begehrte, aber nicht eben leicht erreichbare Sammelobjekte für galante, musikalisch gebildete „Frauenzimmer" waren, die diese daheim auf der Laute oder dem Clavichord in reduzierten Fassungen nachzuspielen und zu singen pflegten. Es gab sicherlich vielerlei Wege, an die gewünschten Musikalien zu gelangen. Dass in Rosts Schilderung das Operntextbuch zum ‚Bestellzettel' umfunktioniert wurde, mag überraschen. Dieser Hinweis liefert aber für die vielfach in Hamburger oder Leipziger Operntextbüchern vorhandenen Anstreichungen (teils tatsächlich in der Form von Kreuzen) einen ganz neuen Erklärungsansatz.[13] Aufschlussreich ist ferner, dass – nach den Briefen zu urteilen – der erwähnte „Kapellmeister" sein Werk nur für die Dauer der Spielzeit schützte. Danach wäre er – als Urheber und neben dem Veranstalter wohl einziger Besitzer der Partitur – bereit gewesen, die Musik aus der Hand zu geben. Wie unser ambitionierter „Monsieur" dennoch vorfristig an die Noten einzelner Arien zu gelangen gedachte, bleibt sein Geheimnis. Für eine für „Mademoiselle" bestimmte Bearbeitung könnte es aber ausgereicht haben, der Gesangsstimme und einer – nicht unbedingt den Urtext wiedergebenden – Generalbasspartie habhaft zu werden. Mit anderen Worten: Die Überredung eines Sängers zur Indiskretion hätte „Monsieur" genügt, um die gewünschte Musik liefern zu können. Inwieweit die an „Mademoiselle" verehrte Komposition dann noch dem Original entsprach, steht dahin.

Anschauungsmaterial für solche, möglicherweise illegal nach außen gelangte Klangproben aus dem Opernhaus bietet das Clavierbuch von Gottfried Lincke, 1717–1760 Organist im sächsischen Schneeberg (D-LEm, *II. 6. 22*). Lincke hatte 1716/17 in Leipzig studiert und dürfte damals einige wenige Arien der Opernbühne abgelauscht und alsbald in sein Clavierbuch eingetragen haben. Kommentarlos steht hier etwa das anonyme Lied „Sag indessen, werte Schöne", das sich als die Bearbeitung einer Arie aus der ab 1712 in Leipzig aufgeführten Operntrilogie *Die asiatische Banise* erweist (Bsp. 3).[14] Über den Grad der Bearbeitung informiert eine zweite Quelle des Stücks, überliefert innerhalb eines Konvolutes Leipziger Provenienz, das Claviermusik meistenteils aus den 1720/30er Jahren enthält (D-B, *Mus. ms. 30382*) (Bsp. 4).[15] Obwohl diese Fassung wohl auch schon eine Bearbeitung des verschollenen Originals darstellt, ist hier die Gesangsstimme vergleichsweise stark ausgeziert und fällt die in Takt 22 markierte Sängerkadenz noch ‚arienmäßiger', opernhafter aus als der ausgeschriebene liedhafte Durchgang in der Fassung des Schneeberger Clavierbuchs. Am Ende des A-Teils bietet die Leipziger Quelle im Continuo sogar noch Reste der sicherlich originalen instrumentalen Überleitung zum

[13] Vgl. hierzu Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 159–163.

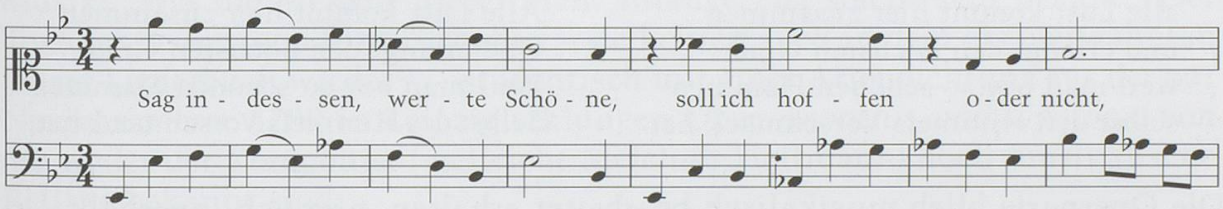
[14] Zu dem Clavierbuch und seinem Besitzer siehe ausführlich Wolfgang Eckhardt, Mitteldeutsche Tastenmusik um 1700. Zu Geschichte und Repertoire der Sammelhandschrift II. 6. 22 der Leipziger Städtischen Bibliotheken – Musikbibliothek, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2002*, Schneverdingen 2004, 290–304; außerdem Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 164–167.

[15] Siehe hierzu Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 166–168.

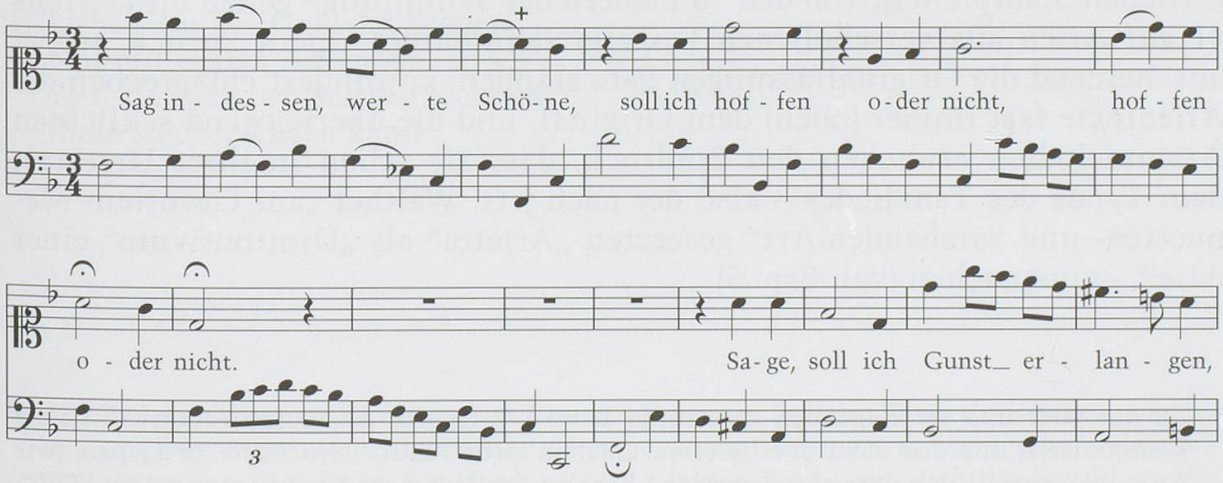
B-Teil. Postulieren ließe sich also, dass diese Fassung eine Bearbeitung der Opernarie auf der Basis des vollständigen Notentextes darstellt, während für die Version im Schneeberger Clavierbuch wohl nur auf die originale Melodie zurückgegriffen und der Generalbass – er weicht wesentlich von der Leipziger Quelle ab – nachkomponiert wurde. So ließen sich im übrigen auch im Falle von „Bist du bei mir" die Abweichungen zwischen mutmaßlicher Originalfassung und Generalbasslied in Anna Magdalena Bachs Clavierbüchlein erklären; freilich mit dem Unterschied, dass hier ein weitaus talentierterer Nachschöpfer (vielleicht J.S. Bach) am Werk war (vgl. Bsp. 1, 2). An der Gegenüberstellung der Notentexte wird aber noch ein weiteres liedgeschichtliches Phänomen deutlich: Der Umwandlung einer kunstmäßigen Opernarie in eine dem zeitgenössischen Lied angepasste Fassung gingen unterschiedliche Stadien der melodischen Vereinfachung und satztechnischen Reduktion voraus. Und deren Vielfalt wurde durch das Fehlen gedruckter Fassungen kein Einhalt geboten.

Bsp. 3–4: Melchior Hoffmann, Arie „Sag indessen, werte Schöne" aus der Oper *Balacin* (*Die asiatische Banise I*, Leipzig, Ostermesse 1712, II.8, Arie des Zarang) nach den bearbeiteten Fassungen in *Schneeberger Clavierbuch* (D-LEm, *II. 6. 22*, Nr. 39), T. 1–8, und in D-B, *Mus. ms. 30382*, fol. 66v, T. 21–38:

Schneeberger Clavierbuch



Mus. ms. 30382



III.

Wie schnell derartige Metamorphosen vollzogen wurden, und dass sie vor allem – zumindest im Falle Leipzigs – im studentischen Milieu anzusiedeln sind, sollen weitere Beispiele demonstrieren.

a) Zur Neujahrsmesse 1712 wurde in Leipzig die textlich und musikalisch wohl von Georg Philipp Telemann herrührende Oper *Ariadne* aufgeführt.[16] 18 Monate später schrieb der Jenaer Student Johann Georg Linzmeyer (aus Nürnberg stammend) seinem Kommilitonen einen Liedtext ins Liederbuch, bei dem es sich um eine minimal parodierte Fassung einer Ariendichtung aus *Ariadne* handelt:

Eintrag von J.G. Linzmayer vom 29. Juni 1713 im *Hortus Musicus* des Studenten Friedrich Jakob Laue aus Aschersleben (GB-Lbl, *Ms. Egerton 2513*, fol. 10r):[17]

Menuet
Nichts vergnügters ist zu finden,
als ein Herz das Labsal gibt
wenn zwey Herzen sich verbinden,
u. man liebet was uns liebt
alle Lust kommt hier zusammen
und erlangt den höchsten Grad
weil man bey so schönen Flammen
selbst deß Himmels Vorschmack hat.

Ariadne (Leipzig, Neujahrsmesse 1712), I/9:

Arie der Phædra
Nichts Vergnügters ist zu finden /
Das ein grössers Labsahl giebt /
Als wenn Hertzen sich verbinden /
Wenn wir lieben / was uns liebt /
Alle Lust kommt hier zusammen
Und erlangt den höchsten Grad /
Weil man bey so schönen Flammen
Selbst des Himmels Vorschmack hat.

Die Opernarie blieb musikalisch bearbeitet erhalten, nämlich innerhalb der Arienanthologie *Musicalische Rüstkammer* für Harfe und Gesang (D-LEm, *III. 5. 26*), angefertigt im Jahr 1719 offenbar in Leipzig (vielleicht von einem örtlichen Stadtpfeifer). Von den 78 Liedern der Sammlung[18] gehen mindestens 41 auf Arien aus verschollenen Leipzig/Naumburger Opern zurück, wobei anscheinend die Originalfassungen Pate standen; zumindest entsprechen die Arientexte fast immer (noch) dem Original, und die überwiegend schlichten Arienmelodien erwecken den Eindruck, dass sie schon in ihrer Urgestalt dem Typus des Tanzliedes – also der nach J.G. Walther „auf Gavotten- Menuetten- und Sarabanden-Art" gesetzten „Arietta" als „Diminutivum" einer Arie[19] – entsprachen (vgl. Bsp. 5).

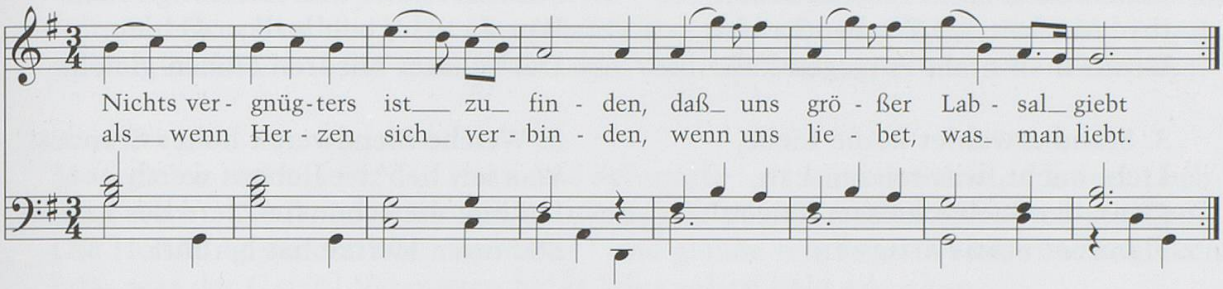
[16] Zu den hier und im folgenden genannten Leipziger Opern, den dafür verantwortlichen Komponisten und den dazu überlieferten Quellen siehe Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), speziell den dort abgedruckten „Katalog der Leipziger Barockopern (1693–1720)", 853–1054.

[17] Zu Laues Liederbuch siehe ausführlich Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 793–807.

[18] Sie enthält außerdem 22 instrumentale Sätze. Zur Sammlung siehe Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 168–197.

[19] Definition laut Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon* [...], Leipzig 1732, 47.

Bsp. 5: Georg Philipp Telemann, Arie „Nichts vergnügters ist zu finden, das ein (uns) größer Labsal giebt“ aus der Oper *Ariadne* (Leipzig, Neujahrsmesse 1712, I.9, Arie der Phædra), nach der Bearbeitung für Gesang und Harfe in *Musicalische Rüstkammer* (D-LEm, *III. 5. 26*, S. 125), T. 1–8:



b) Im Jahr 1713 publizierte der Leipziger Tanzmeister Johann Philipp Gaspari eine kleine Anleitung zum Tanzen, die sich an die „Jugend“ und Personen, „welche in der Music nicht erfahren“, richtete.[20] Überschrieben mit „Texte auff die gebräuchlichsten Tänze“, bietet er seinen Lesern insgesamt acht Dichtungen auf bekannte Modetänze der Zeit, darunter auf die „Menuet d'Anjou“, die „L'Aimable vainquer“ und „La Princesse de Savoye“. Bei einem nur als „Menuet“ betitelten Stück, beginnend mit dem Text „Liebe sieht das Gold der Kronen“, genügte Gaspari der folgende Hinweis auf die zugrundegelegte Musik: „Was die Melodie dieser Men. anlanget, ist solche sehr bekant.“ Der Text der ersten (von fünf) Strophen – sie kehren auch in dem oben erwähnten Jenaer Liederbuch wieder[21] – ist identisch mit einer Ariendichtung aus der zur Neujahrsmesse 1709 in Leipzig erklungen Oper *Acontius und Cydippe*, von der weder der Komponist (vielleicht Melchior Hoffmann) noch musikalische Relikte bekannt sind.

Acontius und Cydippe, Leipzig, Neujahrsmesse 1709, III/4, Arie der Cydippe:

Liebe sieht das Gold der Kronen
Nur mit eckeln Augen an,
Weil sie auch, wo Sclaven wohnen,
Ihren Zucker finden kann.

[20] *TEXTE | Auff | die gebräuchlichsten | Täntze, | Darinnen in ieden Tantz die | Sylben, wieviel in demselben Tantz ein Pas | (verstehe ein Pas compose) ausmachen, abgetheilet; | wodurch sich diejenigen, welche in der Music nicht | erfahren, und sonderlich die Jugend, in der | Cadence leichte helffen können. | Worbey zuletzt etliche Fragen vom Tantzen | vor die Jugend mit angehänget. | Auff Begehren etlicher Scholaren | heraus gegeben | Von | Iemanden, der Pflegt von Galanten* [d. h.: Johann Philipp Gaspari] *| Tantzen ein Liebhaber zu seyn. | Gedruckt im Jahr 1713*. Exemplar in D-B, *Mus. T 273*.

[21] *Hortus Musicus* (bei Anm. 17), fol. 5–6.

Hinzugefügte Strophen in: *Texte auff die gebräuchlichsten Täntze* [...], Leipzig 1713, S. 11–12:

2. Schöner Augen heiter Blicke
Leuchten auch in Hütten schön,
Ihre Macht trägt Zauber-Stricke,
Drum man nicht entgegen kan.

3. Stand erwehlet keine Liebe,
Liebe sucht, was reitzen kan,
Denn der Seelen heisser Triebe
Flammet etwas artigs an.

4. Klage Worte in der Seele
Sind an Krafft und Reitzung reich:
Wer die Klugheit will erwehlen,
Der schätzt Niedren Hohen gleich.

5. Weiche Blendwerck hohes Standes!
Was ich lieb' ist liebens werth.
Du bist die schönste Zierd des Landes,
Die mein Hertze hat bethört.

Einen ähnlichen Fall bieten die handschriftlichen Gedichtbände des *Görlitzischen Collegium poeticum* – einer Leipziger Studentenvereinigung, die später in Gottscheds Deutscher Gesellschaft aufging.[22] Hier verfasste ein gewisser „Scipio" (Pseudonym) um den Jahreswechsel 1710/11 zwei Ariendichtungen (innerhalb eines mit „Cantata" überschriebenen Textes), versehen mit dem Hinweis „Nach der Melodeÿ: Unverzagt verl. etc." bzw. „Nach der Melodeÿ: Der Himmel will etc.".[23] Erstere Bemerkung bezieht sich auf die verschollene Arie „Unverzagt, verliebtes Herze" aus der Leipziger Oper *Cosroes* (Michaelismesse 1708; Komponist und Textdichter unbekannt), letztere auf die Arie „Der Himmel will ich soll ein Ziel des unbarmherz'gen Glücks beständig bleiben" aus dem ebenda aufgeführten *Mario* (Ostermesse 1709, Musik von G.P. Telemann, G. Bononcini und wohl auch von P. Hebestreit; Libretto wohl von Georg Philipp Telemann). Auch in diesen Fällen genügte das Textincipt der musikalisch unveröffentlichten, jedoch offenkundig allseits bekannten Parodievorlage, um deutlich zu machen, wie der Text zu singen ist. Die eindrucksvolle und sprachrhythmisch intrikate *Mario*-Arie ist ebenfalls innerhalb der Leipziger Arienanthologie *Musicalische Rüstkammer* erhalten geblieben. Sie folgt dem schlichten Arietten-Typus (Bsp. 6).[24]

Arientexte aus der Kantatendichtung von „Scipio" (Leipzig 1710/11) und ihre Vorlagen:

Aria
Nach der Melodeÿ: Unverzagt verl. etc.

Nur Geduld, du mußt doch endlich
einmahl auch gelücklich seÿn.
Denn von Hagel, Blitz und Regen
läst der Himmel sich bewegen
und verspricht uns Sonnenschein

Cosroes (Leipzig, Michaelismesse 1708), II/1, Arie des Alcandro:

Unverzagt verliebtes Hertze,
Diß schreib dir zur Losung ein.
Denn es wird mit einen Streiche
Nimmermehr wohl eine Eiche
Sincken, und gefället seyn. *Da Capo*

[22] Siehe hierzu Detlef Döring, *Die Geschichte der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Von der Gründung bis in die ersten Jahre des Seniorats Johann Christoph Gottscheds* (Frühe Neuzeit, Band 70), Tübingen 2002.

[23] Universitätsbibliothek Leipzig, *Rep. VI. 16[b]: Tomus III. Miscellaneorum Poeticum*, fol. 326v–327r.

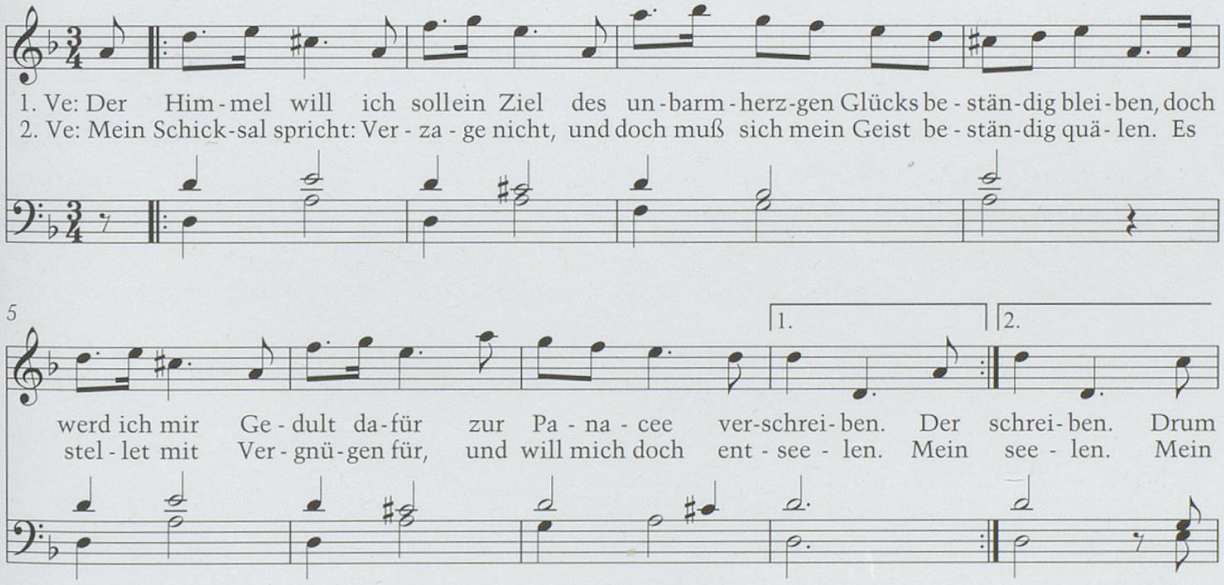
[24] Zu ihr siehe ausführlich Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 404–408.

Aria Ima
Nach der Melodeÿ: Der Himmel will etc.

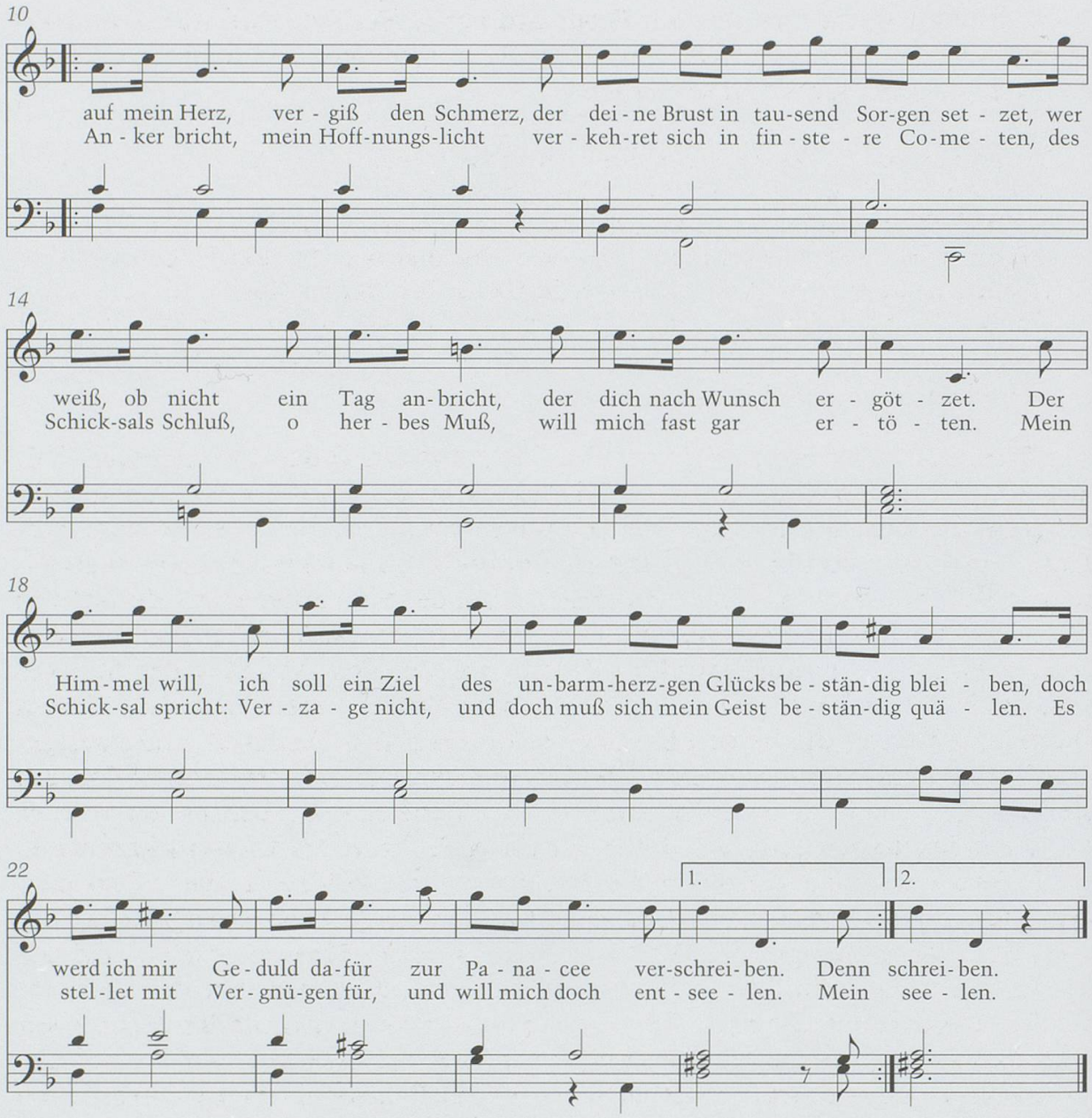
Mein Hertze denckt | das was dich kränckt | Das muß sich endlich doch nach Wunsch verliehren | Der Himmel wird | das was dich irrt | zum guten Ausgang führen. | Drum soll die Brust | von nichts als Lust | und innerlicher Ruh und Freude wissen |Mein Geist der muß | doch den Verdruß | zuletzt erwünscht vermissen.

Aria 2ta
Muß gleich mein Hertz | in Noth und Schmertz | als wie ein Schiff in lauter Triebsand stehen | so denck ich doch | es werde noch | nach meinem Wunsch ergehen. | Die Hoffnung spricht | verzage nicht | und glaube nur es wird sich alles schicken | das was der Geist | Vergnügen heißt | das solstu bald erblicken.

Bsp 6: Georg Philipp Telemann, Arie „Der Himmel will ich soll ein Ziel" aus der Oper *Mario* (Leipzig, Ostermesse 1709, I.7, Arie des Icilio), nach der Bearbeitung für Gesang und Harfe in *Musicalische Rüstkammer* (D-LEm, *III. 5. 26*, S. 66–67). Abweichend vom Originaltextbuch wurde hier eine zweite Strophe unterlegt, die sich im Textbuch der zur Peter und Paulsmesse 1709 in Naumburg aufgeführten Oper *Olimpia vendicata* wiederfindet (Libretto von Georg Christian Lehms, Musik – eine abweichende Vertonung – von Johann David Heinichen).[25]



[25] Zur Frage der Autorschaft der Arie, des Arientextes und der ganzen Oper siehe Maul 2009 (wie Fußnote 4), S. 404–408, 712–716 und 723–737, sowie Michael Maul, „‚daß die Poësie die beste und schlimmste Wißenschafft sey' – Neues zum frühen Schaffen von Georg Christian Lehms", in: *Musikalische Handlungsräume im Wandel: von der barocken Oper zur frühklassischen Sinfonie – 50 Jahre Hofkapellmeister Christoph Graupner in Darmstadt. Symposium aus Anlass des 250. Todestages von Christoph Graupner*, Darmstadt 2011, 181–208.



c) Das eingängige Strophenlied „Laß es gehn, wie es geht“ erfuhr in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung. Es findet sich anonym in dem erwähnten *Hortus musicus* eines Jenaer Studenten (angelegt 1711), sodann in der besagten Leipziger *Musicalischen Rüstkammer* (1719) und ebenfalls in einem heute in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrten Clavierbuch (D-Mbs, *Mus. ms. 1579*, Nr. 22).[26] Dabei unterscheidet sich die Melodie nur in Nuancen; Zahl und Gestalt der Strophen variieren indes erheblich (siehe Übersicht weiter unten und Notenbeispiel 7). Die häufige Überlieferung ist vergleichbar mit derjenigen des Liedes „Du strenge Flavia“ (auf die Melodie der Folie d'Espagne), das selten in zeitgenössischen Lieder(text)büchern fehlt.

[26] Siehe Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 712–716.

Über dieses – immerhin aus der Feder Erdmann Neumeisters stammend –,[27] schrieb Johann Friedrich Gräfe im Jahr 1737 angewidert und sozusagen durch die Brille der Gottschedianer blickend:

> hat sich irgend worin der schlechte Geschmack unserer Landes-Leute verrathen, so ist es gewiß in diesen kleinen Arbeiten geschehen. Ich glaube nicht, daß ich nöthig habe hier einen weitläufigen Beweis zu führen, ein jeder wird die Wahrheit erkennen, der sich nur erinnern will, wie oftermahls er in seinem Leben die so elenden als bekannten Arien: Du strenge Flavia, Ihr Sternen hört, und dergleichen elendes Zeug hat rühmen, mit Vergnügen absingen und spielen gehöret. Es ist zu verwundern, wie dieses fade und abgeschmackte Zeug auch zu unsern Zeiten noch immer Liebhaber gefunden[28]

Die Frage nach der Herkunft von „Laß es gehn" wird durch eine Musikbeilage im *Hamburgischen Journal* 1764/65 zumindest teilweise geklärt. Hier erschien das Lied unter dem Titel „Genügsamkeit" und wurde mit dem Vermerk versehen: „Von Pantelon und Telemann" – an der Richtigkeit der Autorenangabe kann nicht gezweifelt werden, denn der Herausgeber der Zeitschrift Michael Christian Bock stand damals in geschäftlichen Beziehungen mit dem greisen Hamburger Musikdirektor Telemann, der den Abdruck des Stückes sicherlich autorisierte.[29] Der Text der ersten Strophe folgt hier den älteren Quellen, während die beiden folgenden Strophen den Eindruck einer zeitgenössischen Ergänzung erwecken. Die Frage nach dem ursprünglichen Kontext bleibt unbeantwortet. Erst der Blick in das Textbuch des bereits erwähnten Leipziger *Mario* aus dem Jahr 1709 erhellt auch diese: Im Libretto kommt es in III/8 zu einem strophischen Wechselgesang der beiden lustigen Personen der Oper, Floro („ein lustiger Corporal") und Blesa (dessen Braut), wobei die erste Strophe derjenigen in sämtlichen übrigen Quellen entspricht und die zweite zumindest im Jenaer *Hortus musicus* wiederkehrt. Für die Oper ist die Autorschaft Telemanns auch unabhängig von der Angabe im *Hamburgischen Journal* bezeugt; der Komponist war um Weihnachten 1708 zunächst zum Konzertmeister (später Kapellmeister) am Eisenacher Hof avanciert, wo er auf den „Director von der Music" Pantaleon Hebestreit (1668–1750) traf, der in irgendeiner Form an der Entstehung der Arie (vermutlich als Komponist) und wohl auch an der gesamten Oper beteiligt gewesen sein dürfte.

[27] Erstdruck in: Menantes, *Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* [...], Hamburg 1707, 171–173.

[28] *Sammlung verschiedener und auserlesener Oden zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertiget worden*, 1. Teil, Halle 1737, Vorwort. Vgl. auch die spöttischen Bemerkungen über „Du strenge Flavia" in Gottscheds Zeitschrift *Die vernünftigen Tadlerinnen*, 42. Stück, Leipzig, 17. Oktober 1725, 373–374.

[29] Zu dieser Arie und den Entstehungsumständen des Leipziger *Mario* siehe Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 712–737.

Die *Mario*-Arie „Laß es gehn, wie es geht“ und ihre nachweisbaren Bearbeitungen

Mario (Leipzig, Ostermesse 1709), III/8, strophischer Wechselgesang von Blesa und Floro:

Blesa:
Laß es gehn / wie es geht / | Ob es gleich ein bißgen Mäuse setzt. | Wer das Spiel recht versteht / | Der gewinnt zuletzt. | Trifft der Wunsch nicht heute ein / | Kan es doch wohl morgen seyn / | Daß die Karte beym Labeth | Sich verdreht. | Laß es gehn / wie es geht.

Floro:
Laß es gehn / wie es geht. | Und dem lieben Glücke nur getraut. | Endlich wird man noch erhöht / | Und erlangt die Braut. | Denn es fügt sich offt geschwind / | Daß der ungezogne Wind / | Wenn der Ochs' am Berge steht / Lieblich weht / | Laß es gehn / wie es geht.

Hamburgisches Journal 1764/65:

Genügsamkeit

1. Laß es gehn, wie es geht, | ob es gleich ein bißgen Grillen setzt! | Wer das Spiel recht versteht, | Der gewinnt zuletzt. | Trifft der Wunsch nicht heute ein, | Kann es doch wol morgen seyn, | Daß die Karte beym Labeth | Sich verdreht. | Laß es gehn wie es geht!

2. Dann entfliehet das Glück, | Wenn mans hitzig an sich reißen will, | Lacht ein einziger Blick, | Freund, so sey du still! | Kömmt es willig her ins Haus, | O so hälts auch länger aus. | Aber braucht Hans ohn Geschick | Kett' und Strick, | Dann entflieht das Glück.

3. Mich vergnüget nicht viel | Von den Schätzen dieser eitlen Welt, | Da mein einziges Ziel | Bloß dahin gestellt: | Daß, von Nahrungssorgen frey, | Stille Lust mein Alles sey, | Wie der Thoren Geldgewühl | Nur ein Spiel. | Mich vergnügt nicht viel.

Hortus musicus. Nr. 23:[30]

Nach d. Melodey. Laß es gehn, wie es geht. etc.

1. Nun, wie geht's und wie stet's, | Jungfer Liesgen, blickst du noch nicht raus, | siehst du nicht Tag und Licht, | gehst du schon ins Haus, | hat dir noch nicht ausgeträumt, | bist du nicht recht aufgeräumt, | oder hast du diese Nacht | was betracht', | das dich schläfrig macht?

2. Liebes Kind, fein geschwind | zeuch dich an und säume dich nicht viel, | denn man schlägt und bewegt | schon das Trummelspiel. | Soll ein Liebster dich erfreu'n, | mußt du frisch und munter sein, | sonsten wirst du, wie man sagt, | ganz betagt | und zur alten Magd.

3. Liesgen, fort, auf mein Wort, | kriech in Rock und ins Cachet hinein, | willst du nicht hinters Licht, | noch geführet sein. | Wenn du fein commode bist, | wart' auf eine kleine Frist, | wird der süße Zweck vielleicht | noch erreicht, | der dich kirre deucht.

[30] Vgl. S. 238 und Anm. 17.

Ebenda, Nr. 27:

1. Immerhin aus dem Sinn, | geht das Glück mit mir nicht ehrlich um, | wird aus Treu Heuchelei, | was scher ich mich drum. | Meine Ruh bleibt unverletzt, | ob es gleich Histörgen setzt, | würde mir auch was getan, | wen geht's an, | wen ich leiden kann.
2. Ob sich oft unverhofft | in die Lust mit unter Hacksel mengt, | man läßt's gehn, der lebt schön, | der sich drum nicht kränkt. | Kennt man seinen Glücksprofit, | so macht man bisweilen mit, | wessenwegen ist man drum | nicht so dumm, | man denkt hintenrum.
3. In der Welt sich versteckt, | dies soll künftig meine Losung sein, | schlau und schlecht ist schon recht, | und bringt Nutzen ein. | Wer ein eitles Wesen gläubt | und weiß, wie die Kreide schreibt, | der acht' auch das schlimmste Spiel | nicht gar viel, | es mag gehn, wie's will.

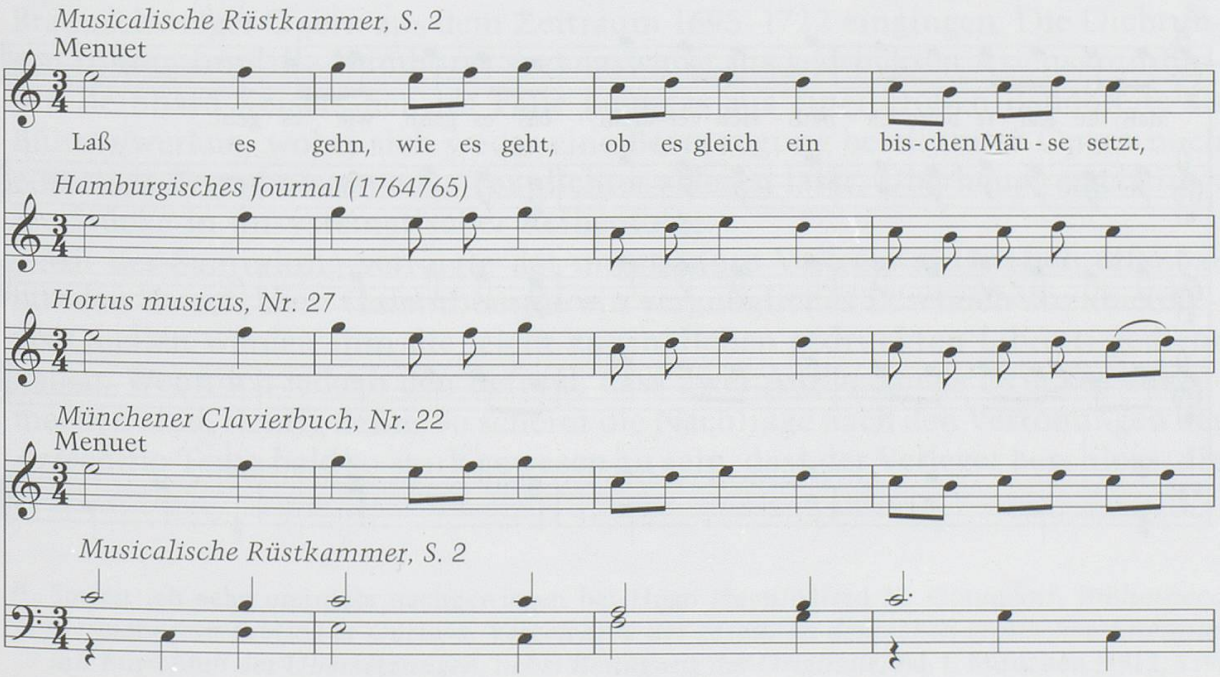
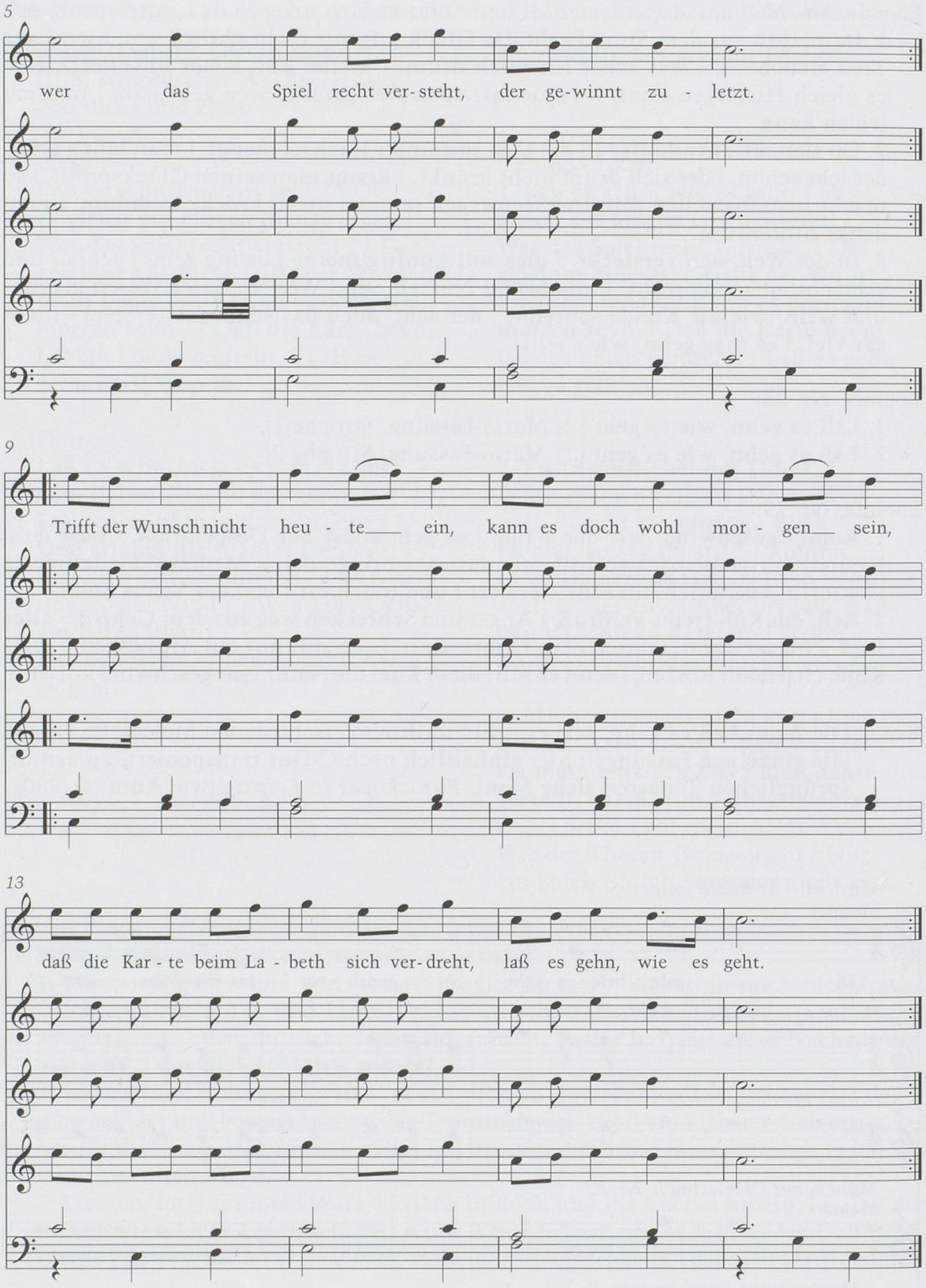
Ebenda, Nr. 28:

1. Laß es gehn, wie es geht [...; *Mario*-Fassung, Strophe 1];
2. Laß es gehn, wie es geht [...; *Mario*-Fassung, Strophe 2]

Ebenda, Nr. 29:

1. Komm geschwind, wie der Wind, | es geht sonst zur Desperation, | hast du's, Freund, gut gemeint, | so hilf mir davon, | bringe deine Medizin, | allerliebste Doktorin, | denn ich bin sehr blessiert | und touchiert | von der Venus Sohn.
2. Ach, ein Kuß treibt Verdruß, | Angst und Schrecken weg aus dem Gehirn, | alles Leid wird zerstreut, | durch dein Embrassir'n. | Gib mir nur ein Allmösgen, | artig Kind, charmant Rösgen, | denn es hilft diese Kur | die Natur | gar geschwind kurier'n.

Bsp. 7: Die Arie „Laß es gehn, wie es geht" in ihren verschiedenen Melodiefassungen (die einzelnen Fassungen hier einheitlich nach C-Dur transponiert; zu den ursprünglichen Tonarten siehe Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 980):



5
wer das Spiel recht ver-steht, der ge-winnt zu - letzt.
9
Trifft der Wunsch nicht heu - te ein, kann es doch wohl mor - gen sein,
13
daß die Kar - te beim La - beth sich ver-dreht, laß es gehn, wie es geht.

Die gelieferten Beispiele erscheinen insofern als repräsentativ für eine Opernarie, die in das zeitgenössische Liedgut überging, als dass es sich bei ihnen – soweit sich dies nachprüfen lässt – um Kompositionen handelt, die offenkundig schon in ihrer Urgestalt einen liedhaften Charakter hatten. Denn es waren allem Anschein nach vor allem die von vornherein volkstümlich angelegten Arien mit Gassenhauerqualitäten (vorzugsweise dargeboten von den lustigen Personen), die den Weg in die zeitgenössischen Liederbücher fanden, während die virtuosen Glanzstücke der Opernpartituren hier gänzlich fehlen. Sicherlich – und dies macht auch den Wert damaliger Clavier- und Liederbücher aus – spiegeln sich in der in unseren Quellen anzutreffenden Auswahl die Favoritstücke der Zuhörer wider.

IV.

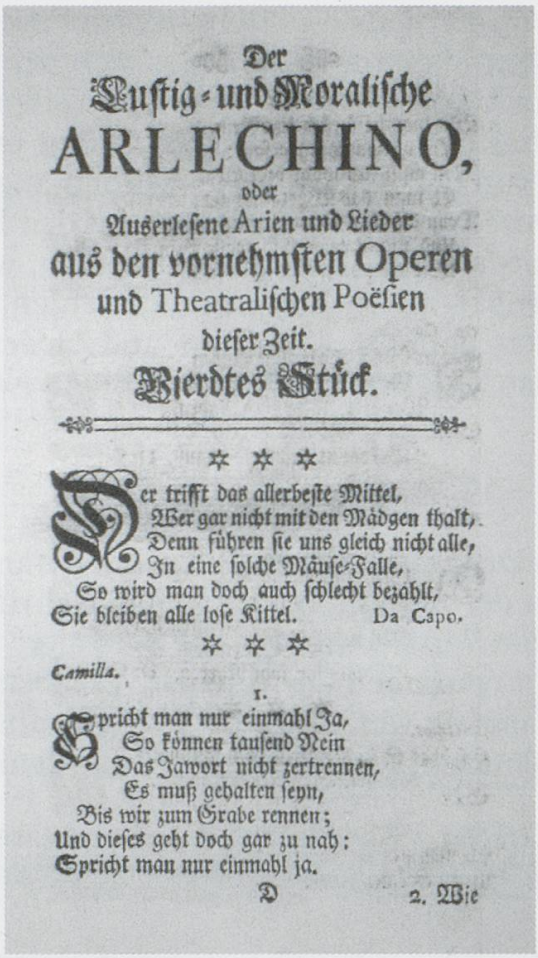
Trotz der weitgehend unterbliebenen Drucklegung von Opernarien muss es im protestantischen Deutschland neben der mündlichen bzw. handschriftlichen Verbreitung auch einen professionellen Vertrieb für die „Ohrwürmer" aus den aktuellen Produktionen der jungen bürgerlichen Opernhäuser gegeben haben. Ein Schlaglicht auf diese Art des Transfers werfen zwei bislang kaum beachtete Druckwerke, zunächst eine undatierte 64seitige Schrift mit dem Titel:

> Der Lustig- und Moralische ARLECHINO, | Auserlesene Arien und Lieder | aus den vornehmsten *Oper*en | und *Theatrali*schen *Poësi*en | dieser Zeit. | Erstes [bis Vierdtes] Stück.[31]

Die vierteilige Sammlung enthält insgesamt 181 Arientexte. Diese wurden überwiegend kommentarlos abgedruckt; manche wurden mit kurzen Angaben zur Herkunft versehen (Abb. 1). Eine bezogen auf die Libretti der Opernhäuser zu Leipzig und Hamburg systematische, sonst stichprobenartige Recherche ergibt, dass in den *Arlechino* vor allem Texte aus Hamburger, Leipziger und Braunschweiger Opern aus dem Zeitraum 1695–1722 eingingen. Die Dichtungen rühren im Falle Hamburgs vorzugsweise aus gedruckten Ariensammlungen Reinhard Keisers her, im Falle Leipzigs aus einer großen Bandbreite an Bühnenwerken, wobei sich weder eine Bevorzugung bestimmter Opern noch einzelner Komponisten oder Textdichter ablesen lässt. Überhaupt erscheinen die Stücke in unsystematischer Reihenfolge.

Mit der Sammlung verfolgte der ungenannte Verleger anfänglich offenbar nur den Zweck, dem Galanthomme ein vergnügliches Lesebuch anzubieten – als Quellen werden ihm die leicht zugänglichen gedruckten Libretti gedient haben. Wenn ich jedoch den Befund, dass zwei Auflagen des Druckes auszumachen sind, richtig deute, so scheint die Nachfrage nach den Vertonungen der *Arlechino*-Texte bald so stark gewesen zu sein, dass der Verleger beschloss, die

[31] Soweit ich sehe erstmals nachgewiesen bei Hugo Hayn/Alfred N. Gotendorf, *Bibliotheca Germanorum Erotica et Curiosa: Verzeichnis der gesamten deutschen erotischen Literatur mit Einschluß der Übersetzungen, nebst Beifügung der Originale*, Bd. I, München ³1912, 119.



Der
Luſtig- und Moraliſche
ARLECHINO,
oder
Auserleſene Arien und Lieder
aus den vornehmſten Operen
und Theatraliſchen Poëſien
dieſer Zeit.
Vierdtes Stück.

✲ ✲ ✲

Wer trifft das allerbeſte Mittel,
Wer gar nicht mit den Mädgen thalt,
Denn führen ſie uns gleich nicht alle,
In eine ſolche Mäuſe-Falle,
So wird man doch auch ſchlecht bezahlt,
Sie bleiben alle loſe Kittel. Da Capo.

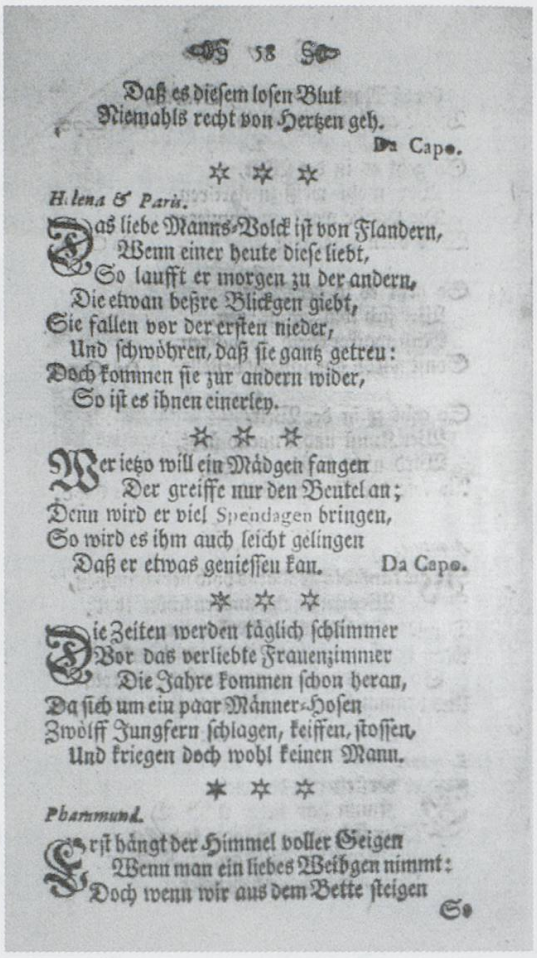
✲ ✲ ✲

Camilla.

1.

Spricht man nur einmahl Ja,
So können tauſend Nein
Das Jawort nicht zertrennen,
Es muß gehalten ſeyn,
Bis wir zum Grabe rennen;
Und dieſes geht doch gar zu nah:
Spricht man nur einmahl ja.

D 2. Wie



58

Daß es dieſem loſen Blut
Niemahls recht von Hertzen geh.
Da Capo.

✲ ✲ ✲

Helena & Paris.

Das liebe Manns-Volck iſt von Flandern,
Wenn einer heute dieſe liebt,
So laufft er morgen zu der andern,
Die etwan beßre Blickgen giebt,
Sie fallen vor der erſten nieder,
Und ſchwöhren, daß ſie gantz getreu:
Doch kommen ſie zur andern wider,
So iſt es ihnen einerley.

✲ ✲ ✲

Wer ietzo will ein Mädgen fangen
Der greiffe nur den Beutel an;
Denn wird er viel Spendagen bringen,
So wird es ihm auch leicht gelingen
Daß er etwas genieſſen kan. Da Capo.

✲ ✲ ✲

Die Zeiten werden täglich ſchlimmer
Vor das verliebte Frauenzimmer
Die Jahre kommen ſchon heran,
Da ſich um ein paar Männer-Hoſen
Zwölff Jungfern ſchlagen, keiffen, ſtoſſen,
Und kriegen doch wohl keinen Mann.

✲ ✲ ✲

Pharamund.

Erſt hängt der Himmel voller Geigen
Wenn man ein liebes Weibgen nimmt:
Doch wenn wir aus dem Bette ſteigen
So

Abb. 1: *Der Lustig- und Moralische Arlechino [...] Vierdtes Stück*, ohne Ort und Jahr (Exemplar D-Rs, 999/Germ.128), S. 54 und 58.
Die Arientexte auf S. 54 liessen sich keinem überlieferten Libretto zuweisen; die Texte auf S. 58 stammen aus folgenden Opern (in der Reihenfolge des Erscheinens): *Der gestürzte Epopeus*, Leipzig 1715 (J. U. König/G. Ph. Telemann?); 3x aus *Helena und Paris*, Naumburg 1710 (G. C. Lehms?/J. D. Heinichen); *Pharamundi*, Leipzig 1710 (?/M. Hoffmann?).

Musikstücke ebenfalls zum Verkauf anzubieten. Jedenfalls fügte er in einem inhaltlich identischen, nur hinsichtlich des Buchschmucks und des Seitenfalls partiell abweichenden (Nach-)Druck[32] die folgende Bemerkung ein (S. 64 unten):

[32] Exemplare der mutmaßlichen Erstauflage: D-Rs, *999/Germ.128* (vollständig); D-BAs, *22/Bip.L.g.o.5* (nur „Erstes Stück"); D-Ju, *8 Art. lib. XIV, 86 (2)* (nur „Vierdtes Stück"); offenbar vollständiges Exemplar ehemals in D-B, *Y 827* (Kriegsverlust).
Exemplare der mutmaßlichen Nachauflage: Pl-Wn, *XVIII.2.5850* (vollständig); D-Mbs, *P.o. germ. 1496* (S. 15–32 fehlt; an dieser Stelle eingebunden die entsprechenden Seiten aus: *Die Liebend- und Lehrende Venus*, wie bei Anm. 33).

> Pro Memoria.
> Denen Liebhabern der Music dient zu beliebter Nachricht, daß die *Musicali*sche *Composition* dieser *Ari*en, nebst vielen andern neuen galanten *Ari*en, *Canta*ten, *Sona*ten und *Menuets*, in Menge in *Manuscripto*, und zwar iede *Ari*e mit Basso à 1. gr. in Berlin und Leipzig zu haben, auch wird nechste Messe die *Continuation* gegenwärtiger G.G. zum Vorschein kommen.

Hinter der angekündigten Fortsetzung des *Arlechino* dürfte sich die folgende, ebenfalls anonym publizierte und dabei 30 Seiten (und 102 Texte) umfassende Sammlung verbergen:

> Die | Liebend- und Lehrende | VENUS, | oder | Sammlung auserlesener, galanter, | Moralischer und verliebter *Ari*en | und Lieder, | aus den vornehmsten *Oper*en | und Theatralischen Poësien | dieser Zeit. | Berlin und Leipzig.[33]

Ihr Aufbau folgt dem *Arlechino* insofern, als der Inhalt ebenfalls von Hamburger und Leipziger Arientexten bestimmt ist, die nun jedoch in alphabetischer Reihenfolge – zunächst die ersten 52 Stücke von A–Z, desgleichen sodann die übrigen 50 – präsentiert werden (Abb. 2); dazwischen erscheinen hin und wieder Verse aus gedruckten Gedichtsammlungen Christian Günthers (1695–1723) und Gottfried Benjamin Hanckes (1693?– nach 1739). Auch in *Venus* findet sich ein „Pro memoria". Es verweist wiederum auf die Möglichkeit des Musikalienkaufs und deckt zudem den Namen des Verlegers auf:

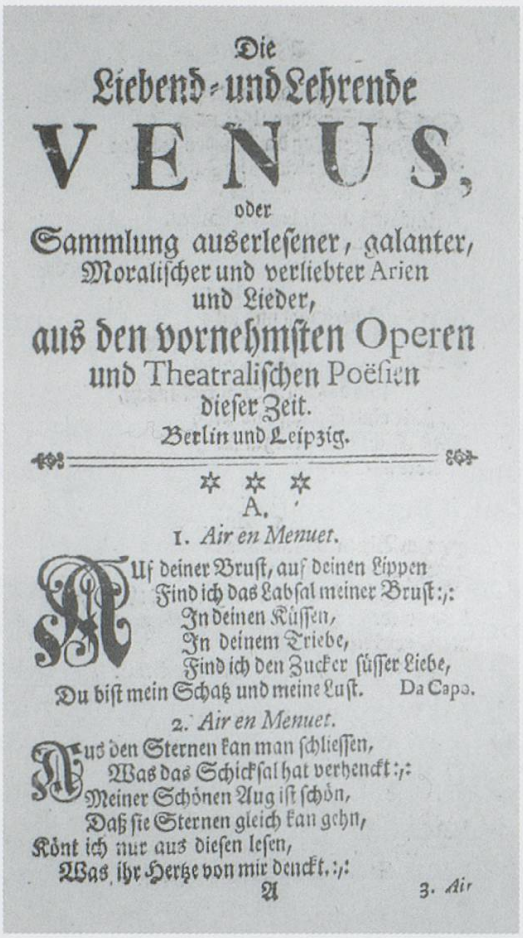
> *Die musicali*sche *Composition* dieser *Ari*en, nebst vielen *Sona*ten, neuen *Canta*ten und *Menuets* samt *Basso*, ist in Berlin und in Leipziger Messen bey dem Verleger J.J. Rembold zu haben.

Dass J.J. Rembold mit beiden ‚Arienkatalogen' auf einen breiten Absatz zielte, erscheint gewiss, vor allem, weil sich hinter ihm ein offenbar in Berlin ansässiger Verleger verbirgt, der während der 1720/30er Jahre vor allem billig aufgemachte galante Anthologien[34] und diverse Anleitungsbücher im Programm hatte.[35] In diesen Zeitraum werden auch die Veröffentlichungen von *Arlechino* und *Venus* gefallen sein.

[33] Wohl erstmals nachgewiesen bei Hayn/Gotendorf, *Bibliotheca Germanorum Erotica* (wie Anm. 31), Band VIII, 83 (in 3. Auflage, München 1914). Exemplare: D-FRva, *Frei 99: V 3/1600* (vollständig); D-Mbs, *P.o. germ. 1496k* (unvollständig, nur S. 1–14).

[34] Etwa von: *Das Lustige Moral- und Satyrische Frauenzimmer-Cabinet, Oder: Sammlung artiger Gedancken über die unartige Art desselben, In auserlesenen kurtzen Versen und Epigramatibus vorgestellet*, o.O. 1724.

[35] Der Name nicht nachgewiesen bei David L. Paisey, *Deutsche Buchdrucker, Buchhändler und Verleger 1701–1750*, Wiesbaden 1988. Zu Rembolds Ausgaben siehe Robert P. Bareikis, „Die deutschen Lyrik-Sammlungen des 18. Jahrhunderts", in: *Die deutschsprachige Anthologie, Band 2: Studien zu ihrer Geschichte und Wirkungsform*, Frankfurt a.M. 1969, 67–68.



Die
Liebend- und Lehrende
VENUS,
oder
Sammlung auserlesener, galanter,
Moralischer und verliebter Arien
und Lieder,
aus den vornehmsten Operen
und Theatralischen Poësien
dieser Zeit.
Berlin und Leipzig.

✲ ✲ ✲
A.

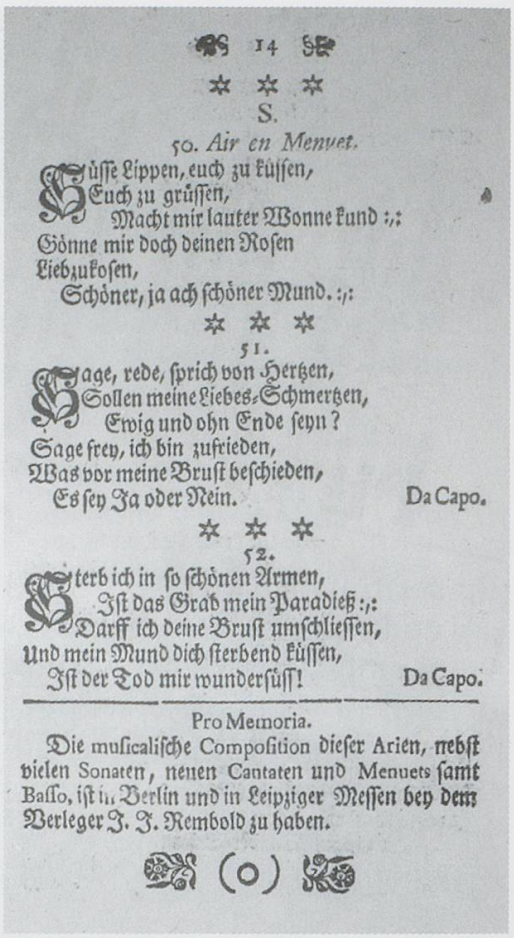
1. *Air en Menuet.*

Auf deiner Brust, auf deinen Lippen
Find ich das Labsal meiner Brust :,:
In deinen Küssen,
In deinem Triebe,
Find ich den Zucker süsser Liebe,
Du bist mein Schatz und meine Lust. Da Capo.

2. *Air en Menuet.*

Aus den Sternen kan man schliessen,
Was das Schicksal hat verhenckt :,:
Meiner Schönen Aug ist schön,
Daß sie Sternen gleich kan gehn,
Könt ich nur aus diesen lesen,
Was ihr Hertze von mir denckt. :,:

A 3. Air



14

✲ ✲ ✲
S.

50. *Air en Menuet.*

Süsse Lippen, euch zu küssen,
Euch zu grüssen,
Macht mir lauter Wonne kund :,:
Gönne mir doch deinen Rosen
Liebzukosen,
Schöner, ja ach schöner Mund. :,:

✲ ✲ ✲
51.

Sage, rede, sprich von Hertzen,
Sollen meine Liebes-Schmertzen,
Ewig und ohn Ende seyn?
Sage frey, ich bin zufrieden,
Was vor meine Brust beschieden,
Es sey Ja oder Nein. Da Capo.

✲ ✲ ✲
52.

Sterb ich in so schönen Armen,
Ist das Grab mein Paradieß :,:
Darff ich deine Brust umschliessen,
Und mein Mund dich sterbend küssen,
Ist der Tod mir wundersüss! Da Capo.

Pro Memoria.

Die musicalische Composition dieser Arien, nebst vielen Sonaten, neuen Cantaten und Menuets samt Basso, ist in Berlin und in Leipziger Messen bey dem Verleger J. J. Rembold zu haben.

(o)

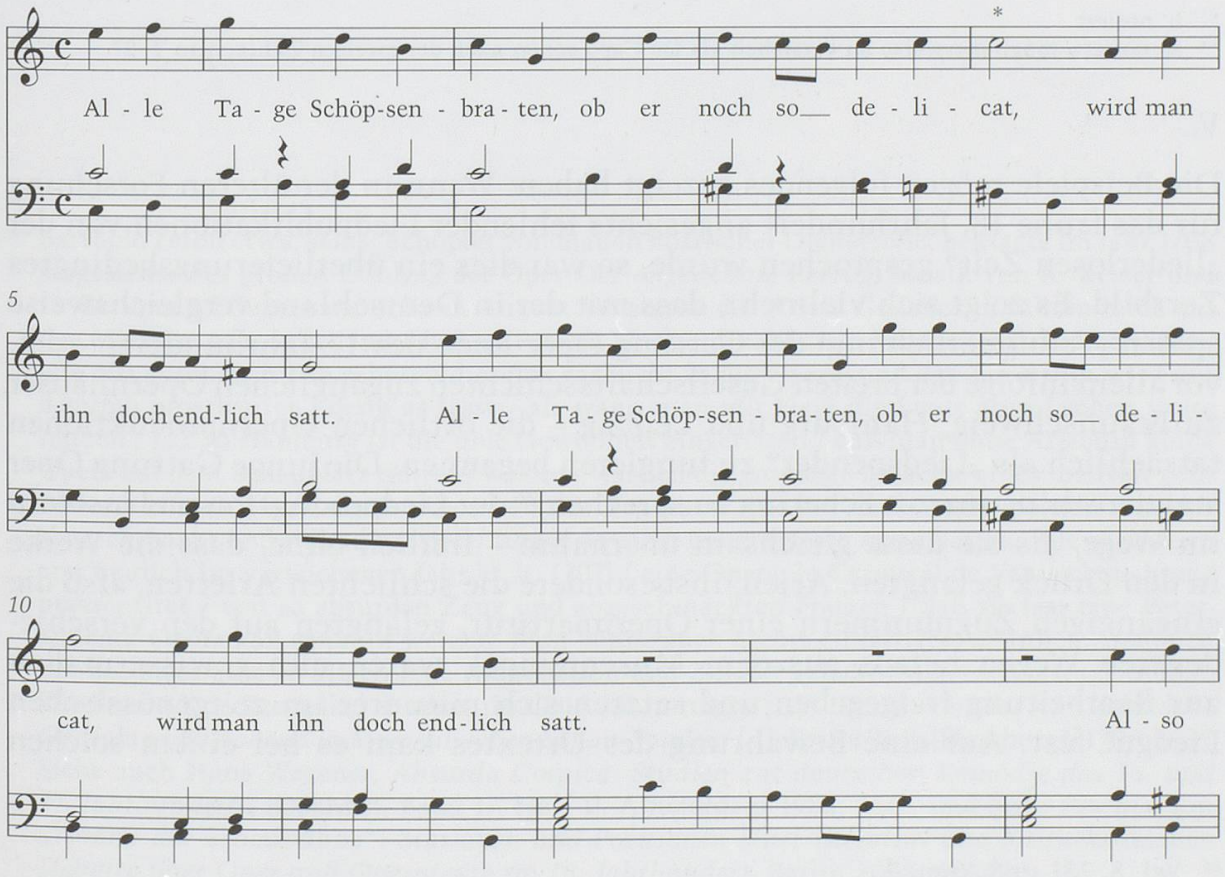
Abb. 2: *Die Liebend- und Lehrende Venus* [...], Berlin etc. o. J. (Exemplar D-FRva, Frei 99: V 3/1600), S. 1 und 14.
Die Arientexte auf S. 1 liessen sich keinem Libretto zuweisen; die Texte auf S. 14 stammen aus (in der Reihenfolge des Erscheinens): *La costanza sforzata*, Hamburg 1706 (B. Feind/R. Keiser); anonym; *L'inganno fedele*, Hamburg 1714 (J. U. König/R. Keiser).

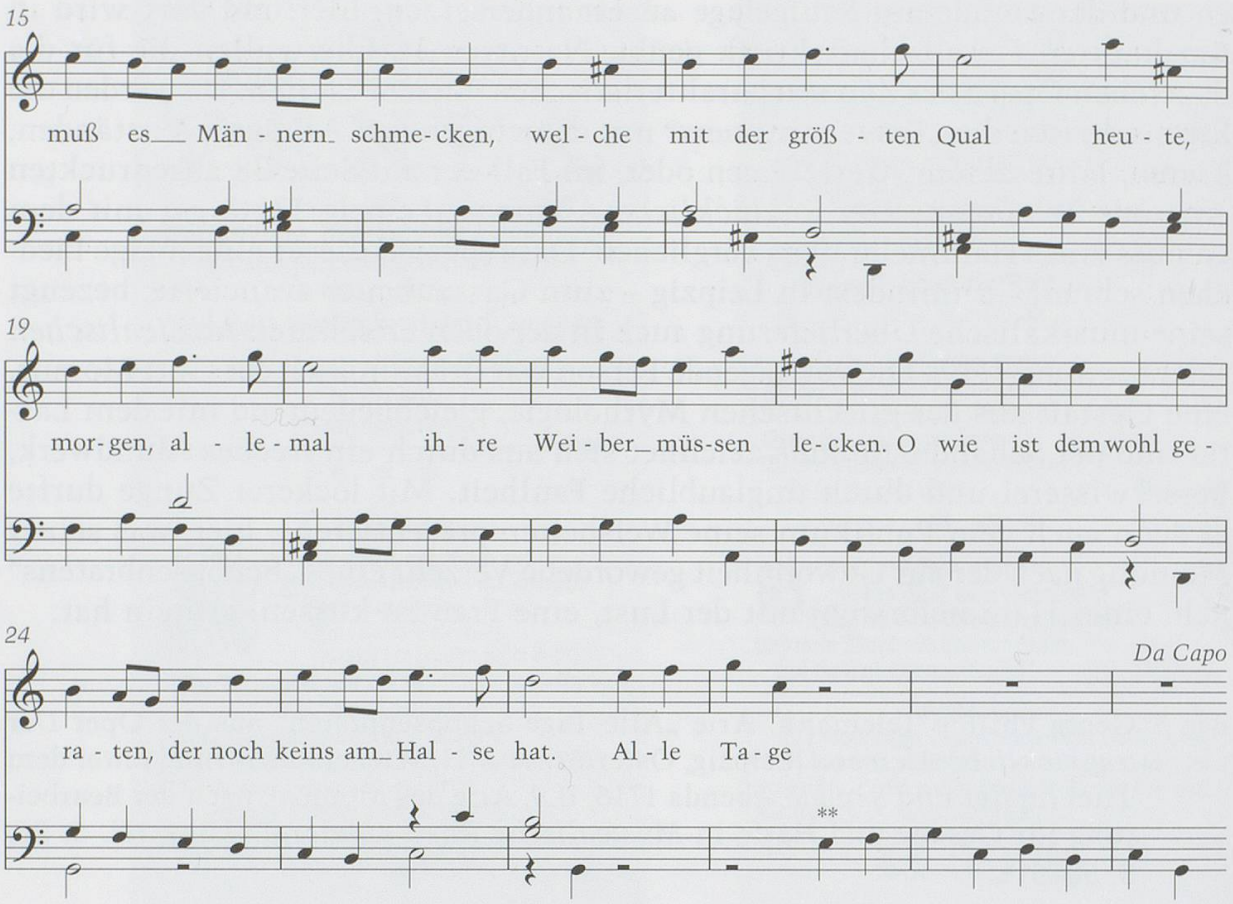
Wie mögen nun die von Rembold vertriebenen Abschriften ausgesehen haben? Zwar lassen sich derzeit keine musikalischen Quellen zwingend mit den Katalogen in Verbindung bringen, doch legt Rembolds Hinweis, er liefere die Noten „mit Basso" bzw. „samt Basso", die Annahme nahe, dass er die Arien in reduzierten Fassungen (als Generalbasslieder) verkaufte. Sie dürften daher eine ähnliche Gestalt, wie die hier wiedergegebenen Bearbeitungen gehabt haben und dienten womöglich zum Teil als Ausgangspunkt für die Metamorphose einer kunstmäßigen Opernarie in ein zeitgenössisches Lied.

Von wem Rembold seine Vorlagen bezog – im Falle des Leipziger Repertoires müssten dies die Opernveranstalter selbst gewesen sein – muss offenbleiben. Bemerkenswert ist indes seine getroffene Arienauswahl. In *Venus* bot er Werke feil, die von Liebesfreud und Liebesleid handeln. *Arlechino* hingegen enthält fast ausnahmslos die berühmt-berüchtigten Arien der deutschen Hanswurstgestalten, also Dichtungen, die sich zumeist mit den Qualitäten der Frau-

en und der Freude am Saufgelage auseinandersetzen; hier und dort wird in Karikaturen Gesellschaftskritik geübt. Naturgemäß überwiegen die für die deutschen Opern der Zeit so charakteristischen Gleichnisarien. Da werden die Eigenschaften des „Frauenzimmers" mit denjenigen von Alltagsgegenständen, Tieren, Jahreszeiten, Wetterlagen oder, im Fall der auf Seite 38 abgedruckten Arie aus Telemanns *Der unglückliche Alcmeon* (Leipzig 1711), gar mit dem Genuss eines Hammelbratens verglichen. Dass speziell dieses eingängige Liedchen schnell – zumindest in Leipzig – zum Gassenhauer avancierte, bezeugt seine musikalische Überlieferung auch in der oben erwähnten *Musicalischen Rüstkammer* (1719). Die vortragende Person war ursprünglich der Gott Momus, eine Gestalt aus der griechischen Mythologie, gleichbedeutend mit dem Laster und der Schande. Momus zeichnet sich aus durch ein freches Mundwerk, Besserwisserei und durch unglaubliche Faulheit. Mit lockerer Zunge durfte er denn auch dem Publikum seine Weisheiten präsentieren – hier, was seiner Meinung nach der zur Gewohnheit gewordene Verzehr eines „Schöpsenbratens" (d.h. eines Hammelbraten) mit der Lust, eine Frau zu küssen, gemein hat:

Bsp. 8: Georg Philipp Telemann, Arie „Alle Tage Schöpsenbraten" aus der Oper *Der unglückliche Alcmeon* (Leipzig, Ostermesse 1711, Wiederaufführung unter dem Titel *Jupiter und Semele*, ebenda 1716, II.9, Arie des Momus), nach der Bearbeitung für Gesang und Harfe in *Musicalische Rüstkammer* (D-LEm, *III. 5. 26*, S. 50–51):





* h′ notiert
** so notiert; möglicherweise zu verstehen als Da Capo schon nach der zweiten Zählzeit in T. 27

V.

Die Beispiele mögen folgendes gezeigt haben: Wenn in der älteren Forschung für das frühe 18. Jahrhundert angesichts fehlender Liedpublikationen von der „liederlosen Zeit" gesprochen wurde, so war dies ein überlieferungsbedingtes Zerrbild. Es zeigt sich vielmehr, dass mit der in Deutschland vergleichsweise späten ‚Verbürgerlichung' der Gattung Oper Ende des 17. Jahrhunderts – d.h. vor allem infolge der breiten Gesellschaftsschichten zugänglichen Opernhäuser zu Braunschweig, Hamburg und Leipzig – die örtlichen Opernproduktionen tatsächlich als „Liedspender" zu fungieren begannen. Die junge Gattung Oper stand mithin, um mit Schering zu sprechen,[36] der Liedproduktion nur insofern im Wege, als sie diese gleichsam übernahm – freilich ohne, dass die Werke in den Druck gelangten. Arien, insbesondere die schlichten Arietten, also die eingängigen Zugnummern einer Opernpartitur, gelangten auf den verschiedensten Wegen heraus aus dem Musentempel, waren nun gewissermaßen zur Bearbeitung freigegeben und setzten sich mitunter im zeitgenössischen Liedgut fest. Auf eine Bewahrung des Urtextes kam es bei einem solchen

[36] Vgl. S. 231 und Anm. 2.

Umwandlungsprozess keineswegs an. Eher diente eine Arie als Rohmaterial, das nun einerseits textliche Veränderung (mit dem Ziel einer allgemeinen Verwendbarkeit) und Erweiterung (durch die Hinzufügung von Strophen) erfahren konnte, andererseits aber musikalisch verschlankt wurde. Gerade die lustigen Dienerarien, denen schon manche Zeitgenossen – angeblich auch mancher Librettist[37] – nur mit Unverständnis und Abneigung gegenüberstanden, waren es, deren Lebenszeit sich durch dieses Phänomen um ein vielfaches verlängern konnte. Als Gassenhauer wurden sie wahrscheinlich noch musiziert, als ihre ursprünglichen Komponisten längst verstorben, ihr Entstehungskontext längst vergessen und die Opernhäuser zu Hamburg und Leipzig längst bankrott waren.

[37] Barthold Feind etwa, selbst Schöpfer von manch köstlicher Dienerrolle, beklagte im Jahr 1708 (angesichts des großen Erfolges der Oper *Der angenehme Betrug*, Musik von R. Keiser und C. Graupner; Libretto von Johann August Meister u. a.): „Diese Gedancken führen mich auf den Mimum, oder so genandte lustige Person. Noch einmahl mein Bedencken davon zu sagen / wie offt geschehen / so gehören dieselbe gar nicht in die Opera, und das Theatrum wird nur dadurch prostituiret / denn es lässt / als wann man mit Fleiß die Leute zum Lachen wolte reitzen / [...]. In Hamburg ist die üble Gewonheit eingerissen / daß man ohne Arlechin keine Opera auf dem Schauplatz führet / welches warlich die grösseste bassesse eines mauvait gôut und schlechten Esprit des Auditorii an den Tag leget. Was bey der gantzen politen Welt für abgeschmackt und ridicul passiret/ findet daselbst die grösseste Approbation: Wie man denn erst neulich im verwichenen Jahr [d. h. 1707] / eine Opera, le Carneval de Venise benahmt / praesentiret / von so absurden Zeug und abgeschmackten Fratzen / daß sie fast eine Peter-Squentz-Opera kan genannt werden. Man könne auch nichts einfältigers ersinnen. Dennoch hat das Sujet eine so allgemeine Approbation und Zulauff gehabt / daß es fast unglaublich. Die Brauer-Knechte selber musten ihr Geld dahin tragen [...]." (*Barth. Feindes / Lt. Deutsche Gedichte / Bestehend in Musicalischen Schau-Spielen/* [...], Erster Teil, [Hamburg?] 1708, 103). Siehe auch Hans Wagener, *Absurda Comica: Studien zur deutschen Komödie des 16. und 17. Jahrhunderts*, (Daphnis, Band 17, Heft 1), Amsterdam 1988, 26ff., und Bodo Plachta, *Ein „Tyrann der Schaubühne"? Stationen und Positionen einer literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntexte im 18. Jahrhundert*, Berlin 2003, 46–49.

ARCHÄOLOGIE DER EREIGNISSE. PERFORMATIVITÄT UND THEATERHISTORIOGRAPHIE

von Jens Roselt

Rekonstruktion und Aufführungsanalyse

Die Schlagworte „Rekonstruktion" und „Aufführungsanalyse" treffen einen empfindlichen Nerv der Theaterwissenschaft und tangieren auf schmerzliche Weise die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Theatergeschichtsschreibung. Denn die Rekonstruktion einer historischen Aufführung setzt deren Analyse voraus. Andererseits: Wie kann man eine Aufführung analysieren, die (noch) nicht rekonstruiert ist? Wer Rekonstruktion und Analyse in einem Atemzug nennt, fordert damit unverhohlen dazu auf, ein Sakrileg zu begehen, nämlich mit dem Dogma der neueren Theaterwissenschaft zu brechen, das da lautet: Die Analyse historischer Aufführungen ist nicht möglich, da ihre Rekonstruktion methodisch fragwürdig bleibt.

Diese Annahme ist allerdings eine Rolle rückwärts der Theaterwissenschaft. Denn als diese zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem Schatten der Literaturwissenschaft heraustrat und sich anheischig machte, eine eigene Universitätsdisziplin zu werden, geschah dies mit dem expliziten Anspruch, die Rekonstruktion historischer Aufführungen anzustreben. Dieser Gedanke geht auf den Berliner Theaterwissenschaftler Max Herrmann zurück, der als Experte für die Literatur der Frühen Neuzeit erkannt hatte, dass man beispielsweise die Stücke von Hans Sachs zwar lesen und interpretieren kann, dass man sie aber recht eigentlich nicht verstehen wird, wenn man nicht die historische Aufführungssituation rekonstruiert, für die diese Texte geschrieben wurden. Dabei dachte Herrmann vor allem an die räumlichen Bedingungen, wobei er Raum nicht mit Bühnenraum bzw. mit dem auf der Bühne dargestellten Raum gleichsetzte, sondern den Raum des Theaters als einen Interaktionsraum begriff, der Schauspieler und Zuschauer umfasst.[1] Ob ein Drama in einem Kirchenraum, auf dem Marktplatz unter freiem Himmel oder in einem geschlossenen Theatersaal aufgeführt wird, ist entscheidend für das Wechselverhältnis zwischen Bühne und Publikum. Der Raum ist demnach nicht lediglich die Hülle einer Aufführung, sondern deren bedingende und prägende Voraussetzung. Damit schärfte Herrmann zugleich das Bewusstsein dafür, dass Theater nicht notwendig in jenen Gebäuden stattfinden muss, die nach dem Guckkastenprinzip gebaut sind und die als Denkmale bürgerlichen Gemeinsinns in keiner Stadt fehlen durften:

[1] Vgl. Max Herrmann, „Das theatralische Raumerlebnis" (1931), in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie*, Frankfurt am Main 2006, 501.

> Was uns eigentlich angeht, ist nicht zu allen Zeiten dasselbe, weil das Urwesen des Theaters in den verschiedenen Kultursituationen sehr verschiedenartige Erscheinungsformen zutage fördert, – die wichtigsten Einzelgebiete, die wir zu erhellen haben, sind das Theaterpublikum, die Bühne mit ihren verschiedenartigen Einrichtungen, die Schauspielkunst und endlich die künstlerische Leistung der Vorstellungen. Alles Faktoren einer nach eigenen Gesetzen lebenden Eigenkunst sozialen Charakters.[2]

Wenn Raumform und Ästhetik einander bedingen, kann Theater auch nicht mehr ohne weiteres auf das bürgerliche Repräsentationstheater reduziert werden. Damit hat Herrmann das Theaterverständnis (nicht nur) seiner Zeit entscheidend relativiert und den Theaterbegriff mit folgendem im Jahr 1920 formulierten Credo erweitert:

> [Der] Ur-sinn des Theaters [...] besteht darin, daß das Theater ein soziales Spiel war, – ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind, – Teilnehmer und Zuschauer. [...] Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst. Es bleiben so viel Teilvertreter übrig, die das Theater-Fest bilden, so daß der soziale Grundcharakter nicht verloren geht. Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden.[3]

Versteht man unter Theater nicht in erster Linie die „äußere Exekution des dramatischen Kunstwerks“[4], sondern ein soziales Fest, kann der Begriff „Aufführung“ ein Dispositiv sein, das nicht mehr nur explizit auf das Theater bezogen werden muss. In den 1950er Jahren etwa hat der amerikanische Ethnologe Milton Singer den Begriff der kulturellen Aufführung (*cultural performance*) definiert, der neben dem Theater auch bei Hochzeiten, Sportveranstaltungen oder Gottesdiensten in Anschlag gebracht werden kann. Eine kulturelle Aufführung lässt sich durch ihre besondere zeitliche und örtliche Verfasstheit, die Teilnehmer sowie ihren Ablauf und Anlass bestimmen. Sie zeichnet sich genauer aus durch „a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience, and a place and occasion of performance.“[5]

Dieses weite Verständnis der *cultural performance* tangiert auch die Theateraufführung im engeren Sinne, insofern diese nicht mehr ausschließlich auf das Bühnengeschehen reduziert werden kann. In Hinblick auf die Frage nach der Möglichkeit einer Rekonstruktion historischer Aufführungen scheinen zwei Konsequenzen aus Herrmanns Überlegungen heute aufschlussreich zu sein:

[2] Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Teil 1, Berlin 1914, Nachdruck Berlin 1954, 14.

[3] Max Herrmann, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes“ (1920), in: Helmar Klier (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981, 15–24, hier 19.

[4] Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986 (= Werke in zwanzig Bänden 15), 504.

[5] Milton Singer, *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia 1959 (= Publications of the American Folklore Society 10), XIII.

Wer von einer Aufführung spricht, muss die Zuschauer als deren konstitutiven Teil einbeziehen. Zugleich schärft Herrmann das Bewusstsein für die grundsätzliche Historizität ästhetischer Prozesse. Demnach müsste jede Rekonstruktion mit einer historischen Differenzerfahrung beginnen, weil das Theater vergangener Zeit grundsätzlich andere Formen und Konventionen hatte als das Theater der jeweiligen Gegenwart.

Herrmanns Überlegungen stehen durchaus im Kontext einer Reihe von Versuchen zur Rekonstruktion von Aufführungen, die bereits im 19. Jahrhundert unternommen wurden. So hatte Ludwig Tieck 1841 in Potsdam eine antikisierende Inszenierung von *Antigone* unternommen und 1843 mit dem Berliner *Sommernachtstraum* die historische Shakespearebühne zu adaptieren versucht. Bei seiner Auseinandersetzung mit den Vorschlägen Tiecks weist der Theatermacher Karl Leberecht Immermann 1833 darauf hin,

> daß nämlich unser Theater durch seine Konstruktion nichts unterläßt, was das Gedicht dem Zuschauer entfremden kann. Dieser sitzt entfernt, zwischen ihm und der Handlung breitet sich zuvörderst wie ein unwegsames Meer das Orchester aus, dann schneidet die Lampenreihe noch mehr ab, die Gardine hinter dem Vorhange kommt hinzu, unbedeutende, bunte Wände führen endlich zu dem eigentlichen Gegenstande der Szene. Die Theater sind hoch und tief, statt breit und kurz zu sein, was ein Basrelief gäbe.[6]

Trotz dieser Experimente vermochten antike Tragödien, insbesondere der Chor, weiterhin Generationen von im Guckkastentheater sozialisierten Exegeten zu befremden und herauszufordern. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts heisst es in einem viel gelesenen Regiehandbuch: „Die Bühnenklassiker des Altertums mit ihren uns im allgemeinen doch ferner liegenden Stoffen und Ideen, mit ihrer eigenartigen dramaturgischen Technik und dem schweren, heute kaum lösbaren Chorproblem, können wir auf unserem Theater zur Not entbehren."[7]

Dass alte Texte als Fremde auf der Bühne der Gegenwart erscheinen, ist also nicht nur eine methodische, sondern auch eine ästhetische Herausforderung. Was die Methode der Rekonstruktion angeht, sah Herrmanns Forschungsprogramm die Möglichkeit vor, die historische Distanz zu überbrücken. Dabei ging er davon aus, dass man bei der Sammlung und Sichtung des historisch überlieferten Materials nicht stehenbleiben sollte:

> In allererster Reihe gilt es sich die Aufgabe zu stellen, durch kritische Würdigung des gesammelten Materials, durch eine die Lücken der Überlieferung kombinatorisch ergänzende Rekonstruktion die theatralische Einzelleistung der Vergangenheit, die wirkliche Gesamtvorstellung mit allen ihren Teilen wieder lebendig werden zu lassen.[8]

[6] Karl Leberecht Immermann, „Reisejournal", in: Klaus Hammer (Hg.), *Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Berlin 1987, 304.

[7] Carl Hagemann, *Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung*, Berlin, Leipzig ^{5}1918 (= Moderne Bühnenkunst 1), 86 .

[8] Herrmann, *Forschungen* (wie Anm. 2), 15.

Dass man dem Gedanken einer Verlebendigung heute skeptisch gegenüberstehen kann, hat auch mit der Entwicklung einer Theorie zu tun, die sich unter dem Schlagwort Performativität in den 1990er Jahren vollzogen hat, wobei diese performative Wende von Seiten der Theaterwissenschaft explizit auf die Überlegungen Herrmanns rückbezogen wurde.[9] Unter Rekurs auf die Innovationen der modernen Avantgarde machte diese Neuorientierung Ernst mit der Erkenntnis, dass die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern das Spezifikum des Theaters sei und eine Aufführung nicht nur begleitet oder auszeichnet, sondern diese recht eigentlich konstituiert. Die Aufführung ist in erster Linie nicht die Umsetzung eines Textes oder einer Partitur, sondern eine strukturierte Begegnung von Teilnehmern, die unterschiedliche Formen ästhetischer Erfahrungen möglich macht. Damit wurde die Ereignishaftigkeit von Aufführungen betont, und das Theater und die Theaterwissenschaft konnten in einem sich rasant wandelnden medialen Umfeld Kategorien wie Präsenz, Authentizität, Sinnlichkeit, Stimmlichkeit, Körperlichkeit und Materialität wie Joker aus dem Ärmel ziehen, um angesichts der Dominanz von Medien technischer Reproduktion im Alltag einen Stich für das Theater zu machen. Unerörtert blieb dabei die Frage, warum diese Joker so lange im Ärmel blieben. War ein Schauspieler im 19. Jahrhundert weniger präsent als ein zeitgenössischer? Verstand die Stimme eines Sängers im 18. Jahrhundert weniger zu affizieren als heute? Solche Fragen konnten ausgeklammert werden, insofern sich die theoretische Neuorientierung deutlich durch das zeitgenössische vornehmlich experimentelle Theater und die Performancekunst inspiriert sah. Zudem schien die unmittelbare Erfahrung beispielsweise von Präsenz historisch eben nicht rekonstruierbar.

Der Vorteil dieser Entwicklung besteht in der Fokussierung auf die Aufführung, d.h. auf den aktuellen Vollzug, die Wahrnehmungen und Erfahrungen, die methodisch eine Herausforderung sind, da die Position des analysierenden Zuschauers stets eingeschlossen ist. Prägnant ließe sich das auf die Faustregel bringen: Eine Aufführung, an der man nicht teilgenommen hat, kann man nicht analysieren. Damit wird nicht nur mit einer akademischen Tradition gebrochen, sondern das Tradieren selbst wird fraglich, wenn ausschliesslich das aktuelle Erleben die Basis für Erkenntnis sein soll. Merkwürdigerweise sprechen und schreiben Theaterwissenschaftler dennoch (meistens) über Aufführungen, die sie nicht gesehen haben. Mehr noch: Kurioserweise werden gerade jene Ur-Performances von John Cages *4'33"* (Woodstock, 1952) oder Joseph Beuys' *I like America and America likes me* (New York, 1974), an denen das Paradigma der Performativität entwickelt wurde, durch die Bank von Wissenschaftlern

[9] Vgl. Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt, „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe", in: Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hgg.), *Theorien des Performativen*, *Paragrana* 10 (2001), 237–254, hier 238.

thematisiert, die daran selbst nicht teilgenommen haben. Methodisch ist dies insofern gerechtfertigt, als in die Performativitätstheorie ein kleines Hintertürchen eingebaut wurde, nämlich die Unterscheidung von Aufführung und Inszenierung.

Eine Inszenierung umfasst diesem Verständnis zufolge sämtliche szenischen Elemente und ihr Arrangement, also Schauspieler, Dramen, Licht, Kostüme, Regieeinfälle, Bewegungen usw. Der Ablauf einer Inszenierung folgt einem Plan und hat Struktur. Ihre Dramaturgie ist geprobt und beruht auf Festlegungen und Absprachen der Beteiligten. Eine Inszenierung ist wiederholbar und auch rekonstruierbar. Die Aufführung (einer Inszenierung) ist hingegen stets auf die konkrete Situation und ein spezifisches Publikum bezogen. Sie umfasst die Wahrnehmungen, Aufmerksamkeiten, Wechselwirkungen und Transformationen zwischen Bühne und Publikum. Eine Aufführung ist deshalb prinzipiell nicht wiederholbar und also auch nicht rekonstruierbar. Das gilt nicht nur für die Aufführung von vor 200 Jahren, sondern auch für die Aufführung von gestern Abend. Die gestrige Aufführung ist nicht wiederholbar, weil die Zuschauer und Zuhörer nicht wiederholbar sind. Selbst wenn man heute Abend in identischer Konstellation wie gestern Abend wieder ins Theater ginge, wäre man nicht mehr derselbe. Eben die Erfahrung der gestrigen Aufführung macht nicht zuletzt den Unterschied zwischen dem Selbst von gestern und dem von heute Abend aus.

Der Rekonstruktion einer historischen Aufführung wäre damit vom theaterwissenschaftlichen Standpunkt aus eine klare Absage zu erteilen. Dennoch vermag der blosse Gedanke daran zu faszinieren. Und die entsprechenden Ergebnisse der historischen Aufführungspraxis von Musik sind verlockend. Was mit Noten, Tempi und Instrumenten möglich ist, sollte für Bewegungen, Gesten und Körper ausgeschlossen sein?

Es scheint vielmehr, als seien die Konsequenzen der performativen Wende für die Theaterhistoriographie und vor allem die theoretische und künstlerische Auseinandersetzung mit historischer Aufführungspraxis noch gar nicht gezogen. Auch die folgenden Überlegungen werden dieses Desiderat nicht ausräumen. Es soll vielmehr eine Reihe von Beobachtungen angestellt werden, die Aufführungen mit rekonstruierendem Ansatz anders und vielleicht schräger erscheinen lassen. Dabei wird die These vertreten, dass die Auseinandersetzung mit historischem Material und Aufführungszeugnissen in seiner ganzen Bandbreite und Heterogenität von der Partitur über Bühnenskizzen, alte Requisiten, Probennotizen, Rechnungen, Tagebucheintragungen, Rezensionen, Zuschauer- oder Schauspielererinnerungen usw. nicht nur dem wissenschaftlichen Gestus des Aneignens, Verstehens und Erklärens folgen sollte, sondern auch einen Sinn entwickeln muss für die Fremdheit, die uns bei dieser Konfrontation entgegenschlagen kann.

Lächerliche Natürlichkeit

Für die Auseinandersetzung mit der spätbarocken Schauspielkunst im 18. Jahrhundert ist die *Abhandlung über die Schauspielkunst* von Franciscus Lang eine viel beachtete Quelle.[10] Man kann seine Schauspieltheorie etwa daraufhin untersuchen, wie der Jesuitenpater Natürlichkeit definiert und durch welche Konventionen und Techniken seine Schauspieler Natürlichkeit vor Zuschauern auf der Bühne herzustellen haben. Dabei kommt man auch um das berühmte Bühnenkreuz *(crux scenica)* nicht herum, mit dem Lang die körperliche Grundhaltung des Schauspielers beschreibt. Mit Hilfe von Langs Anweisungen und den dazugehörigen Zeichnungen ist es auch möglich, die körperliche Haltung des Bühnenkreuzes selbst einzunehmen oder anderen vorzumachen. Wer dies tut, wird schnell Lachen ernten, insbesondere wenn man zeigt, wie man in der Contrapost-Haltung des Bühnenkreuzes zu gehen habe (leicht tänzelnd, zwei Schritte vor, einen zurück, immer zum Publikum gewandt). Dieses Lachen ist erklärungsbedürftig und der entsprechende geistesgegenwärtige akademische Reflex führt zu der Feststellung, dass die Zuschauer im 18. Jahrhundert selbstverständlich nicht gelacht haben, wenn die tragischen Helden auf der Bühne sich im Sinne Langs natürlich gaben. Für das Publikum damals war Natürlichkeit auf der Bühne eine todernste Sache. Dem passionierten Theatergänger waren der auf Harmonie und Kontrolle ausgerichtete göttliche Naturbegriff (der nichts mit heutiger Alltäglichkeit zu tun hat) und die entsprechenden Darstellungskonventionen vermutlich hinlänglich vertraut.

Das amüsierte aktuelle Erleben wird so durch die knappe kulturhistorische Kontextualisierung gebannt. Doch mit dem eigenen Lachen im Ohr, kann man Langs Text auch anders lesen. Dann bemerkt man beispielsweise, wie oft Lang selbst über die lächerliche Wirkung seiner Exerzitien spricht: „Einige werden vielleicht sagen, das sei eine verschrobene und gekünstelte Art des Schreitens. Eine alberne Possenreißerei."[11] Er räumt ein, dass manches „neu, ungewöhnlich oder allzu gesucht und erkünstelt erscheinen mag"[12]. Aus dieser verschobenen Perspektive auf den Text fällt auch auf, wie viel mehr Zeit und Engagement Lang darauf verwendet, zu beschreiben, was man alles falsch machen kann: Die unangebrachte Parallelstellung der Füsse oder die tabuisierte Haltung der Hand unter der Gürtellinie werden akribisch beschrieben, anhand von Skizzen gezeigt und geahndet. Womöglich haben die zeitgenössischen Zuschauer die Kunst der Darsteller doch nicht so selbstverständlich wahrgenommen, wie man sich heute glauben machen will? Vielleicht bestand gerade im riskanten Spiel mit der Peinlichkeit ein Reiz dieser Aufführungen für ihr Publikum? Lang selbst beschreibt an einer Stelle die Gefahr, im formvollendeten Bühnenschritt unter Umständen von der Bühne zu purzeln. Und als würde er unser Lachen

[10] Franciscus Lang, *Abhandlung über die Schauspielkunst*, hg. und übs. von Alexander Rudin, Bern etc. 1975

[11] Lang, *Abhandlung* (wie Anm. 10), 173.

[12] Lang, *Abhandlung* (wie Anm. 10), 173.

hören, schreibt er: „Im allgemeinen sind die Zuschauer von der Art solcher Menschen, die sich an Possen oder an der Bühnenausstattung, die das Auge befriedigt, ergötzen."[13] Man kann heute zuhauf peinliches Theater erleben, warum sollte das im 18. Jahrhundert anders gewesen sein? Der springende Punkt aber ist, dass eine Konsequenz eines Aufführungsbegriffs, der die gemeinsame Teilhabe am Ereignis in den Mittelpunkt stellt, darin besteht, das Aufführungsgeschehen nicht ausschliesslich aus der Perspektive bzw. von den Intentionen der Produzenten her zu begreifen, sondern auch die Seite der Rezeption zu berücksichtigen. Das bedeutet auch für die Rekonstruktion, dass man nicht stets nur dasjenige Publikum im Sinn haben darf, das sich die Akteure vor und hinter der Bühne vorgestellt haben mögen. Der Kulturphilosoph Georg Simmel hat in diesem Zusammenhang von einem idealen Publikum gesprochen, das ein ideelles, also rein gedankliches Konstrukt der Produzenten ist und „dessen prinzipielle Forderungen als die inneren, sachlichen Gesetze der Kunstleistung auftreten"[14]. Für den Moment einer realen Aufführung konstatiert Simmel einen potenziellen Konflikt zwischen dem idealen Zuschauer, der den Komponisten, Regisseuren oder Schauspielern vorgeschwebt haben mag, und dem realen Zuschauer, der tatsächlich vor ihnen sitzt:

> Der Schauspieler indes [...], der in jedem Augenblick ein reales Publikum sieht und fühlt, – ist in unvergleichlichem Maße der Versuchung ausgesetzt, jenem idealen Zuschauer, der der Brennpunkt für die Gesetze seiner Kunst ist, den realen, vor ihm sitzenden zu substituieren und damit aus der Sphäre der Kunst überhaupt herauszufallen.[15]

Die Rekonstruktion einer Aufführung droht deshalb permanent, ihr Publikum (und damit die gesamte Aufführung) nachträglich zu idealisieren. Demgegenüber erscheinen gerade jene Konfliktsituationen spannend, in denen reale und ideale Zuschauer sozusagen in einer Person miteinander hadern mochten. Von solch einer Krisensituation eines historischen Zuschauers soll nun berichtet werden.

Ein Preusse im Parkett

Am 27. Oktober 1855 besucht Theodor Fontane eine Aufführung von *Othello* im Londoner Surrey Theatre. Zweifellos war Fontane einer der scharfsinnigsten und aufmerksamsten Theaterzuschauer seiner Zeit. Noch heute zeugen seine Rezensionen von versierter Beschreibungskunst und einer Beobachtungsfähigkeit und Auffassungsgabe, der auch die kleinsten Nuancen von Stimmen, Betonungen oder Bewegungen nicht entgingen. Doch als Fontane nach der Aufführung am selben Abend seine Beobachtungen in seinem Tagebuch niederschreibt, verschiebt sich seine Aufmerksamkeit komplett.

[13] Lang, *Abhandlung* (wie Anm. 10), 213.
[14] Georg Simmel, „Über den Schauspieler. Aus einer ‚Philosophie der Kunst'", in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstadt, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2001, 24.
[15] Simmel „Über den Schauspieler" (wie Anm. 14), 24.

Nicht die Protagonisten auf der Bühne, sondern die Zuschauer um ihn herum geraten ihm in den Blick und schliesslich steht er selbst im Zentrum seiner eigenen Betrachtung. Der Anlass war eine markante Fremderfahrung als Zuschauer, die ihn zunächst entsetzte und die er durch den Tagebucheintrag zu verarbeiten sucht. Denn Fontane erlebte sich inmitten eines Publikums, dessen Verhalten ihm kurios und vor allem unangebracht erschien: „Ich habe nirgend [sic] bisher [...] ein solches Missverhältnis zwischen der künstlerischen Leistung und dem Publikum wahrgenommen“[16]. Während es von der Schauspieltruppe zunächst nur lapidar heisst, sie sei „sehr gut“, unterzieht Fontane das „Getriebe“ um ihn herum einer eingehenden Analyse. „Getriebe“ muss hier wohl wörtlich verstanden werden, denn die Disziplinlosigkeit der Londoner Zuschauer lässt ihn die „ganze Welt der Schule, Bildung und des Anstands“ vermissen. Besonders angesichts des Parterres (in dem er selbst offenbar sass) zweifelt Fontane an der „Bildungsfähigkeit der Massen“:

> Die Unsitte des beständigen Verkaufs von Früchten, Sodawasser, Eis und auch Brandy vermutlich, kommt hinzu. Ein langer weißjackiger Kerl treibt sich zwischen den Bänken umher und überschreit mit seinem ‚penny each!‘ die Klänge des Walzers, der heruntergefiedelt wird. Plötzlich rollt der Vorhang in die Höh. Das Parterre ist wie eine unruhige See; der Sturm des Zwischenakts ist vorüber, aber die Wellen gehen hoch trotz alledem. Die erste Szene jeden neuen Akts ist immer zur Hälfte verloren. [...] Oben auf der Galerie wurde während des zweiten Aktes gestohlen; man schrie, man hieb drauflos, man schmiß raus und verhaftete. Die Schauspieler spielten ruhig weiter und im Parterre richtete sich kein einziger Kopf nach oben, um die Ursache des Lärms kennen zu lernen. Man ist solche Szenen völlig gewöhnt.[17]

Es geht jetzt nicht darum, sich aus gesicherter historischer Distanz über das Londoner Publikum zu mokieren. Das macht im Übrigen auch Fontane nicht, denn er ist abgeschreckt und fasziniert zugleich, und versteht es sehr wohl, den Trouble [Trubel] im Parkett kulturhistorisch zu begreifen, indem er auf die Tradition des Volkstheaters verweist, den Status des öffentlichen Lebens in Grossbritannien erwähnt und dies mit den Bräuchen in südeuropäischen Kirchen vergleicht. Aufschlussreich scheint in diesem Zusammenhang weniger, welches Urteil Fontane über das Londoner Publikum fällt, als vielmehr, dass er dabei unversehens beginnt, über sich selbst als Zuschauer zu Gericht zu sitzen. Er fragt sich nämlich, ob man sich daran gewöhnen soll oder ob die Unsitte lieber zu brandmarken wäre, und gesteht, dass er darauf keine eindeutige Antwort geben kann. Im Grunde wird ihm und dem heutigen Leser immer unklarer, wer sich eigentlich falsch verhalten hat. Das unruhige Publikum, das sich aber immerhin von dem Tumult im Rang nicht aus der Konzentration bringen liess, oder Fontane, der sich permanent von dem ablenken liess, was er eigentlich zu sehen gedachte.

[16] Theodor Fontane, *Tagebücher 1852, 1855–1858*, hg. von Charlotte Jolles, [Berlin] ²1995 (= Grosse Brandenburger Ausgabe. Tage- und Reisetagebücher 1), 57.

[17] Fontane, *Tagebücher 1852* (wie Anm. 16), 57–58.

Die Erfahrung des Fremden schlägt um in die Erfahrung der Fremdheit des Eigenen, d. h. die Souveränität als Zuschauer wird für Fontane fragwürdig und zumindest in seinem Tagebuch macht er diesen Prozess transparent, denn er räumt ein:

> Schon jetzt, wo ich diesen Trubel noch mit Ärger beobachte, kann ich doch andererseits nicht leugnen, daß die Stücke trotz alledem zu voller Wirksamkeit kommen, ja die Unterbrechungen erhalten einen frisch, und wenn man einzelnes dadurch einbüßt, wird man gleichzeitig befähigter, den Rest in seiner ganzen Schönheit zu genießen.[18]

Nicht die Leistung der Schauspieler, sondern die *Performance* der Zuschauer beginnt Fontane zu würdigen, indem er die Aufführung als ein Ereignis wechselnder Aufmerksamkeiten betrachtet, was den Preussen im Parkett schliesslich zu dem Geständnis führt:

> unzerstückelt gibt sich das Kunstwerk und unzerstückelt verlangt es Sinn und Seele des Beschauers. Aber diese Ganzheit, diese Konzentration ist nicht jedermanns Sache, und ich selber muß eingestehen, daß ich fünf Akte ohne ein Stück Kuchen oder eine Flasche Sodawasser kaum aushalten kann. Die Sache stellt sich vielleicht so: diese Mischung von Bierhaus und historischer Tragödie ist durchaus unideal und unkünstlerisch, aber, – praktisch, in Erwägung der gemeinen Menschennatur.[19]

Wir erkennen hier in Fontane einen durchaus nicht idealen Zuschauer, der ausgehend von einer Krisenerfahrung in einer Aufführung eine Transformation durchmacht, die sein Selbstbild als Zuschauer verändert. Diese Form der Schwellenerfahrung ist ein zentraler Aspekt der aktuellen *Ästhetik des Performativen*. So heißt es im gleichnamigen Buch von Erika Fischer-Lichte:

> Wenn Gegensätze zusammenfallen, das eine auch zugleich das andere sein kann, dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Übergang von einem Zustand zum anderen. Es öffnet sich der Raum zwischen den Gegensätzen, ihr Zwischen-Raum. [...] Immer wieder hat sich gezeigt, daß die ästhetische Erfahrung, die Aufführungen ermöglichen, sich zuallererst als eine Schwellenerfahrung beschreiben läßt, die für den, der sie durchläuft, eine Transformation herbeizuführen vermag.[20]

Dass es sich hierbei nicht nur oder nicht in erster Linie um eine intellektuelle Prozedur handelt, macht Fontanes Beispiel deutlich. Denn bei aller scharfsinnigen (Selbst-)Analyse erlebt er Wahrnehmung im Theater zunächst als einen körperlichen Vorgang, der Kondition und Konditionierung notwendig macht und sein vertrautes Rezeptionsgebaren überfordert. Dass sich die Aufmerksamkeit nicht mehr ausschliesslich auf die Bühne und das Drama konzentriert, dürfte

[18] Fontane, *Tagebücher 1852* (wie Anm. 16), 58
[19] Fontane, *Tagebücher 1852* (wie Anm. 16), 58–59.
[20] Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, 305.

nicht nur Mitte des 19. Jahrhunderts für manchen Theaterzuschauer den grössten annehmbaren ästhetischen Unfall seiner Erfahrungswelt bedeutet haben. Soll das etwa Kunst sein, wenn Fontane die Augenlider schwer werden, der Magen knurrt und sich sein trockener Gaumen nach Sodawasser sehnt? Hier nun wird die Radikalität des Konzepts der Performativität kenntlich. Denn wenn wir die Aufführung nicht nur als Rahmenprogramm der Inszenierung eines Dramas auffassen, sondern tatsächlich davon ausgehen, dass erst die Wechselbeziehungen sämtlicher Teilnehmer die Aufführung konstituieren, gehört Fontanes leerer Magen dazu, was jede ästhetische Theorie zum Knurren bringen muss, die von einer konstitutiven Trennung zwischen Kunst und Leben ausgeht. Bei Fischer-Lichte heißt es dazu: „Es scheint vor allem das Kollabieren des Gegensatzes von Kunst und Wirklichkeit sowie aller weiterer von ihm generierten Oppositionen zu sein, welches die Beteiligten in einen Schwellenzustand versetzt."[21] Dass Rezeption im Theater damit nicht zur reinen Privatsache wird, sondern immer eine soziale Dimension hat, macht Fontanes Beschreibung ebenfalls deutlich, denn Ausgangspunkt seiner Betrachtung war ja, dass er sich als Teil einer Gemeinschaft erfährt, zu der er nicht vorbehaltlos gehören möchte, in die er sich aber schliesslich doch einpasst.

Eine Konsequenz für den Gedanken der Rekonstruktion von Aufführungen ist, dass auch Erfahrungs- und Wahrnehmungsvorgänge weder heute noch damals rohe, spontane, unmittelbare oder authentische Akte, sondern ein kulturell und historisch codierter Prozess sind, der gerade im Blick- und Hörregime des Theaters besonders restriktiv wirken kann.

So beschreibt der Schauspieler und Intendant der Berliner Hofbühne August Wilhelm Iffland in seiner autobiografischen Schrift *Ueber meine theatralische Laufbahn* (1798), wie er als Kind von seinem Vater für einen Theaterbesuch instruiert wurde: „Er gab mir Lehren, wie ich mich im Schauspielhause zu betragen hätte. Ich sollte still, sittsam, ruhig seyn, nicht umhergaffen, die Augen nach dem richten, was auf dem Theater vorginge, wohl Acht haben, was dort für nützliche Dinge gesagt würden."[22] Doch das bedeutet eben nicht, dass sich Theaterzuschauer immer so verhalten haben, wie Ifflands Vater sich das idealerweise vorgestellt hat. Und das müsste bei der Rekonstruktion mitgedacht werden.

Perspektiven künstlerischer Forschung

Die performative Wende der letzten Jahre hat eine Neubewertung der Kunst der Aufführung vorgenommen, die auch die Versuche zur Rekonstruktion von Aufführungen berührt. Zentrale Aspekte dieser Entwicklung sind der Übergang

[21] Fischer-Lichte, *Ästhetik* (wie Anm. 20), 307.

[22] August Wilhelm Iffland, *Ueber meine theatralische Laufbahn*, hg. von Hugo Holstein, Heilbronn 1886 (= Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 24), 8.

vom Werk- zum Ereignischarakter, die Thematisierung des Interaktionsraums Theater und der Intentionalität der Zuschauer (die nicht identisch sein muss mit der der Macher), sowie die Wertschätzung der sozialen Dimension von Aufführungen. Die Aussicht auf die Möglichkeit einer Rekonstruktion trübt sich damit allerdings ein, wenn diese mit dem Anspruch vorgetragen wird, historische Exaktheit zu gewährleisten oder gar Authentizität zu verbürgen.

Der Gedanke an die Revitalisierung eines authentischen Aufführungsmoments wird damit ausgeschlossen, wenn er mit Fontanes Beschreibung im Ohr nicht ohnehin als nicht wünschenswert erscheint. Demgegenüber hatte Herrmann noch explizit zur Nachahmung der historischen Vorgänge aufgerufen:

> Das Wichtigste wird doch immer sein, den papiernen Ermittlungen dadurch zum Leben zu verhelfen, daß man sie in die Praxis der eigenen Stimme, des eigenen Körpers, der eigenen Seele überträgt und so in unwillkürlicher Ergänzung aus der lückenhaften Überlieferung ein blutvolles Gesamtbild herstellt.[23]

Dabei ist für Herrmann „das Ziel aller solcher Untersuchungen im wesentlichen die Herstellung verlorengegangener Leistungen, bis sie in der Anschaulichkeit eines unmittelbaren Abbildes vor uns stehen“[24].

Für Nachahmung oder Verlebendigung als wissenschaftliche Methode der Rekonstruktion haben wir heute wohl keinen Sinn, obwohl ähnliche Überlegungen noch in den 1970er Jahren in der Ethnografie angestellt wurden.[25] Trotzdem übt die Idee einer vergegenwärtigenden Beschäftigung mit historischem Material einen Reiz aus, und zwar nicht als wissenschaftliches Verfahren, sondern als ästhetische Praxis. Denn was Herrmann beschreibt, weist voraus auf unterschiedliche neuere Entwicklungen im Gegenwartstheater, die aktuell gemeinsame genreartige Merkmale aufzuweisen beginnen: das *Reenactment*. Gemeint war damit zunächst ab den 1960er Jahren das Wiederdarstellen historischer Schlachten als Freizeitvergnügen von Laiendarstellern. Doch inzwischen ist eine künstlerische Praxis entstanden, die gerade im Theater und in der Performancekunst erprobt wird. So hat das Living Theatre 2007 eine eigene New Yorker Inszenierung von 1963 (*The Brig*) unverändert (und eben doch anders) wiederaufgeführt. Und Marina Abramovic hat 2005 im New Yorker Museum of Modern Art (*Seven Easy Pieces*) Klassiker der Performancekunst wiederaufgeführt. Die möglichst exakte und akribische Wiederholung historischer Abläufe gewährt dabei eben nicht die authentische Rekonstruktion des Ereignisses. Es könnte sinnvoll sein, in Zukunft die Aufführung historischer Formate nicht als Rekonstruktion zu betrachten, die den Anspruch auf Authentizität behauptet, sondern als *Reenactement*, das eine aktuelle Erfahrung

[23] Herrmann, *Forschungen* (wie Anm. 2), 17.
[24] Herrmann, *Forschungen* (wie Anm. 2), 17.
[25] Vgl. Victor Witter Turner, „Theaterspielen im Alltagsleben und Alltagsleben im Theaterspielen oder: Dramatisches Ritual – Rituelles Drama“, in: ders., *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main 2009, 141.

möglich macht, die einem vielleicht befremdlich vorführen kann, wie historisch man selbst als Theaterzuschauer ist. Für die künstlerische Forschung eröffnet sich hier ein weites Feld.[26]

[26] Erste Schritte auf diesem neuen Forschungsfeld wurden 2010 auf einer theaterwissenschaftlichen Tagung an der Universität Hildesheim mit dem Titel „Nicht hier, nicht jetzt – Das Theater als Zeitmaschine und die Geste des Reenactments" unternommen, vgl. Jens Roselt und Ulf Otto (Hgg.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2012 (= transkript Theater 45).

WISSENSCHAFT UND AUFFÜHRUNG. ZUR INSZENIERUNGSARBEIT AN *PENELOPE LA CASTA* (ALESSANDRO SCARLATTI/MATTEO NORIS, NAPOLI 1696)

von Christine Fischer, Johannes Keller und Francesco Pedrini

Neben der wissenschaftlichen Annäherung an italienische Oper des 17. und 18. Jahrhunderts, der die diesem Band zugrunde liegende Tagung gewidmet war, bildet die praktische Arbeit einen Schwerpunkt der SNF-Förderungsprofessur von Christine Fischer. Ein erstes grosses Praxisprojekt hatte im Mai 2009 Premiere: Die neuzeitliche Erstaufführung von Alessandro Scarlattis/Matteo Noris' *Penelope la casta*.[1] Anlässlich der Tagung „Oper als ‚Gesamtkunstwerk' – zum Verhältnis der Künste im barocken Musiktheater" wurden die Aufführungen im November 2009 wieder aufgenommen.

Die Inszenierung, die mit der Opernklasse der Schola Cantorum Basiliensis, der von Andrea Marcon geleiteten Klasse Maestro al cembalo und einem eigens zusammengestellten Projektteam unter der Regie von Manfred Weiß[2] erarbeitet wurde, hatte u. a. zum Ziel, an einer unbekannten Oper, zu der die Forschung in den Anfängen steckte[3], die Grenzen und Möglichkeiten einer vertieften Dramaturgie auszuloten: einer dramaturgischen Arbeit, die von der Beschaffung der Quellen, über die Analyse von Text und Musik bis hin zum Erkunden der konkreten historischen Aufführungsumstände in Neapel und dem Nachspüren eines zeitgenössischen Verständnisses von Musik, Text und Szene vielfältige Aufgaben übernahm. Eine Leitfrage der wissenschaftlichen Annäherung an die neapolitanischen Aufführungen des Jahres 1696 galt dem Verhältnis der Künste zueinander und den spezifischen Wirkungen, die durch ihr Zusammenspiel vermittelt werden sollten.

Alle an der Produktion Beteiligten strebten von Anfang an keine theatralische Annäherung im Ganzen an historische Aufführungen an. Es ging nicht darum, die Illusion einer Zeitreise zu vermitteln, es war nicht das Ziel der Inszenierung, die neapolitanischen Aufführungen vom Ende des 17. Jahrhunderts zu „rekonstruieren". Die erheblichen Quellenlücken in der Aufführungsdokumentation früher neapolitanischer Oper waren hierfür nur einer der Gründe. Massgeblich war vor allem die Überzeugung, dass Aufführung von

[1] Die Aufführungen wurden von der internationalen Presse sehr positiv aufgenommen. Im Jahrbuch der Opernwelt erhielt die Produktion mehrfach Nennungen in den Kategorien „Wiederentdeckung" und „Nachwuchskünstler".

[2] Zu vollständigen Angaben zum Team der Produktion siehe Kasten am Ende des Textes.

[3] Steffen Voss, „*Penelope la casta* und *Didone delirante*. Zwei neapolitanische Opern Alessandro Scarlattis aus dem Jahre 1696", in: Bianca Maria Antolini, Teresa Maria Gialdroni und Annunziato Pugliese (Hgg.), „*Et facciam dolci canti*". *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65 compleanno*, Lucca 2003, 738–796.

historisch Entferntem immer einen Übersetzungsakt darstellt, den es nicht zu verschleiern, sondern bewusst zu gestalten gilt. Somit wurde eine historisch informierte Vermittlung angestrebt, die sich auf wichtige historische Bezugspunkte stützt, jedoch moderne und barocke Ausdrucksmittel vereint. Die Grenzen der wissenschaftlichen und praktischen Annäherung an lange verklungene Aufführungen sollten nicht überdeckt werden, sondern vielmehr die Brüche, die der Übergang von damals nach heute mit sich bringt, produktiv genutzt und ein Austauschprozess zwischen Geschriebenem, Gedachtem und Aufgeführtem initiiert und ausgelotet werden.

Dieser Text möchte einen Einblick in bestimmte Aspekte des Wegs zur Inszenierung geben und erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es werden einige Punkte zur Sprache gebracht, die das Verhältnis der Künste im Hinblick auf die Tagungsthematik aus der Perspektive praktischer Inszenierungsarbeit konturieren.

Ulisse und sein Diener Gildo stranden nach einem Seesturm und langen Jahren der Abwesenheit in ihrer Heimat Ithaka. Sie treffen auf Lutezio, der Penelope bei einem nächtlichen Stelldichein den Hof macht. Er hofft darauf, dass sich Penelope wegen der langen Abwesenheit ihres Mannes Ulisse dazu entschliessen wird, wieder zu heiraten. Ulisse und Gildo beobachten, wie Lutezio einen Brief erhält und rauben ihn. In dem Schreiben verspricht Penelope Lutezio die Ehe. Daraufhin beschliesst Ulisse, die Treue Penelopes auf die Probe zu stellen: Verkleidet als sein eigener Kampfgefährte übergibt er ihr einen Brief, der die Nachricht von seinem Tod enthält. Er beobachtet die verzweifelte Reaktion seiner Frau, die nun dazu verpflichtet ist, innert eines Tages einen neuen König zu wählen und zu heiraten. Ihre bisherige Taktik, bei der sie die Freier geschickt mit Versprechungen bis zur Rückkehr Ulisses hinhalten konnte, greift nun nicht mehr.

Während Ulisse ungerührt bleibt, empfindet Gildo Mitleid mit der ehrlich liebenden Penelope und unterläuft das Intrigenspiel seines Herrn. Er erzählt Penelope und ihrer Tochter Elvida heimlich von Ulisses Verkleidung.

Penelope möchte Ulisse ihre Treue beweisen, bevor sie zu erkennen gibt, dass sie seine Täuschung durchschaut hat. So ernennt sie den verkleideten Ulisse zu ihrem Berater, um ihn in die Verantwortung für die Wahl des neuen Königs einzubinden. Er lehnt es jedoch ab, Ratschläge zu geben. Auch den Heiratsantrag, den Penelope ihm anschliessend macht, wertet er als weiteren Beweis ihrer Treulosigkeit.

Schliesslich ist die Zeit abgelaufen, Penelope muss vor versammeltem Hof einen neuen Gatten erwählen und der verkleidete Ulisse, den sie erwählen möchte, ist nicht auffindbar. Doch Penelope hat vorgesorgt, indem sie ihre Vertraute Ariene als germanischen Prinzen Arconte bei Hofe eingeführt hat. Nun wählt sie die verkleidete Frau zu ihrem neuen Gatten. Kaum ist dies geschehen, tritt Ulisse ohne Verkleidung auf und wirft Penelope Untreue vor. Sie rechtfertigt sich, indem sie Arienes Verkleidung offen legt. Ulisse gibt sich im Spiel der Verstellung geschlagen und bittet seine Gattin um Verzeihung. Man versöhnt sich.

Material

Scarlatti arbeitete an *Penelope la casta* während seines ersten Neapel-Aufenthalts, der mit der Ernennung zum Königlichen Kapellmeister im Jahr 1684 begann. Musikalisch ist die Oper erst seit der Wiederentdeckung der Notenbestände der Sing-Akademie zu Berlin in Kiew im Jahre 1999 wieder zugänglich[4]: Die in dieser Sammlung erhaltene Abschrift von neapolitanischer Hand gibt die Musik vollständig wieder, während die einzigen anderen, in Brüssel[5] und Neapel[6] erhaltenen musikalischen Quellen nur einen kleinen Teil der Arien und keines der Rezitative der insgesamt über vierstündigen Oper enthalten.

Die Berliner Quelle, die uns von der Sing-Akademie freundlicherweise als Grundlage des Aufführungsmaterials zur Verfügung gestellt wurde, befand sich ursprünglich im Besitz Sophie Charlottes von Preussen (1668–1705).[7] Die umfangreiche Musikaliensammlung der künstlerisch begabten und komponierenden preussischen Königin ist inzwischen weit verstreut und nicht mehr in allen Teilen rekonstruierbar.[8] Vermutlich gelangte die Partitur zu *Penelope la casta* über Carl Friedrich Zelter in die Bestände der Sing-Akademie.[9] Wie bereits Steffen Voss festgestellt hat, deutet die neapolitanische Schreiberhand auf eine Entstehung im Umfeld der Erstaufführungen.[10] Das Manuskript ist die einzige Quelle für 24 der insgesamt 53 Arien und für alle Rezitative.

Die Brüsseler Sammlung enthält 30 Arien, von denen eine in keiner anderen Quelle zu *Penelope la casta* enthalten ist.[11] Dabei beschränkt sich die Notationsweise auf Gesangslinie und Generalbass, die in anderen Quellen belegten Soloinstrumente sind hier nicht in die Ariennotation eingebunden. Das zweibändige Manuskript gibt die *Penelope*-Arien gemeinsam mit Arien aus Scarlattis *Nerone* und *Massimo Puppieno* wieder, die in Neapel 1695, also ein Jahr vor *Penelope*, erstmals aufgeführt wurden. Die Anordnung im Manuskript folgt nicht dem Verlauf der Opern.

4 SA 1188, olim ZC 1092a, vgl. Voss, „*Penelope la casta*“ (wie Anm. 3), 784.

5 Brüssel, Königliches Konservatorium, Litt R, No. 15.321.

6 Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica 33.5.39.

7 Korah Ghayegh-Pisheh, *Sophie Charlotte von Preussen. Eine Königin und ihre Zeit*, Stuttgart 2000, hier 187–205; Rolf Thomas Senn, *Sophie Charlotte von Preussen*, Weimar 2000.

8 Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, s. v. „Sophie Charlotte, Königin v. Preussen“, 554–555, hier 554; Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, Nachdruck Hildesheim etc. 1977, 85; Rashid Sascha Pegah, „‚Hir ist nichts als operen undt commedien'. Sophie Charlottes Musik- und Theaterpflege in den Jahren 1699 bis 1705“, in: Generaldirektion Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.), *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen*, München 1999, 83–89.

9 Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 8), 24, 30, 35.

10 Voss, „*Penelope la casta*“ (wie Anm. 3), 785.

11 Es handelt sich um Elvidas Arie „Scherzerò tra'l vero e il finto“ in II.7.

In Neapel sind zwölf Arien aus *Penelope* erhalten, die jeweils auch in Brüssel und Berlin zu finden sind. In dieses Manuskript wurden nur Sopran-Arien aufgenommen, auch hier folgt die Reihenfolge nicht dem Ablauf der Oper.

Die Lesarten der Quellen unterscheiden sich wenig. Für das Aufführungsmaterial unserer Produktion diente das Berliner Manuskript als Hauptquelle.

Neben dem erhaltenen Libretto zu den neapolitanischen Erstaufführungen von *Penelope la casta*[12], ist auch die Vorgängerquelle, das anlässlich der Aufführung der verlorenen Vertonung Carlo Pallavicinos in Venedig gedruckte Textbuch von Matteo Noris erhalten[13]. Die Bearbeitung für Neapel weist einige veränderte bzw. neu eingefügte Arientexte auf. Insgesamt trägt sie Spuren einer Anpassung an neues Sängerpersonal. So wurde die komische Rolle Gildos, des Dieners von Ulisse, gegenüber der Vorlage ausgebaut, vor allem indem dem Usus der Scarlatti-Opern der Zeit entsprechend am Aktende Soloszenen eingefügt wurden.[14] Ebenso wurde die Rolle Elvidas, der Tochter Ulisses, leicht erweitert, dafür die Auftritte Arienes, der Vertrauten Penelopes, zurückgenommen.

Ein bedeutender Unterschied zwischen venezianischer Vorlage und neapolitanischer Bearbeitung zeigt sich in der Rahmenhandlung: Während im venezianischen Textbuch mit Prolog, zwei Intermezzi und Nachspiel eine allegorisch erklärende Rahmung des Handlungsverlaufes abgedruckt ist[15], verzichtet die neapolitanische Quelle ganz auf Texte vor, zwischen und nach den Akten. Die Frage nach den Gründen hierfür führt zur – auch für die dramaturgische Arbeit – grundlegenden Frage nach dem Verhältnis der Künste in den neapolitanischen Aufführungen von *Penelope la casta*.

[12] PENELOPE / LA CASTA / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro / di S. Bartolomeo / CONSECRATO / ALL'ECC. SIGNORA / LA SIGNORA / D. ANNA CATERINA / LA CERDA, / ED ARAGONA. / Vedova della Fel. mem. dell'Ecell. / Sig. D. Pietro Antonio d'Ara- / gona già Vicerè in questo / Regno di Napoli. / Napoli 1696.

[13] PENELOPE / LA CASTA. / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Famo- / sissimo Teatro Grimano in / S. Gio: Chrisostomo. / L'ANNO M. DC. LXXXV. / *Di Matteo Noris.* CONSACRATA / *All'Altezze Serenissime / delli Signori Duchi* / GIORGIO, / ET / ERNESTO / AUGUSTO / DUCHI DI BRUNSVICH / LUNEBURGO, &c. / Venezia 1685.

[14] Hellmuth Christian Wolff, „Die Buffoszenen in den Opern Alessandro Scarlattis", in: Wolfgang Osthoff und Jutta Ruile-Dronke (Hgg.), *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, Tutzing 1979 (= Würzburger musikhistorische Beiträge 7), 191–200.

[15] In der Rahmenhandlung treten Allegorien von abstrakten Begriffen wie „das Mögliche", „der Zweifel" u. ä. auf, um Hintergründe der Handlung zu liefern und ihren Verlauf zu kommentieren. So wird Ulisses Schiffbruch zu Beginn der Oper mit dem Willen der Götter, ihn scheitern zu lassen, erklärt. Die Fama vom Tod Ulisses (die er in der Handlung selbst initiiert) wird im Rahmentext zunächst unter der Erde gefangen gehalten, schliesslich aber von den Allegorien der Politik und Notwendigkeit befreit; vgl. auch Hendrik Schulze, *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. etc. 2004 (= Perspektiven der Opernforschung 2), 339–340.

Verhältnis der Künste – zum Visuellen

Das Vorwort des neapolitanischen Librettos mag einen Erklärungsansatz dafür liefern, warum auf die venezianische Rahmenhandlung verzichtet wurde:

> Dieser Erfolg [der Aufführungen in Venedig] hat bewirkt, dass man es [das Drama] an diesem Theater [San Bartolomeo, Neapel] unter Weglassung einiger idealer Maschinen, die lediglich als Verzierungen und nicht als Substanz im Gebrauch der venezianischen Theater waren, wieder aufnimmt.[16]

Der Bedarf an aufwendiger Theatermaschinerie beschränkte sich in der Oper auf die Rahmenhandlung vor, zwischen und nach den einzelnen Akten, die die Handlung allegorisch kommentierte und erklärte: Hier wird zwischen den verschiedenen Sphären der Erde, des Unterirdischen und des Himmels immer wieder geflogen. Der Verzicht auf diese Rahmung im neapolitanischen Libretto bedeutete auch, dass keine aufwendige Theatermaschinerie zum Einsatz kommen konnte.

Dieser Verzicht war im Teatro San Bartolomeo, dem neapolitanischen Uraufführungsort, zu dieser Zeit vermutlich Notwendigkeit[17]. Das Theater wurde um 1620 gebaut und zunächst als Sprechtheater genutzt.[18] Opern zogen mit dem Engagement von Reisetruppen 1654 erstmals in das Theater ein. Ab 1675 wurde es, in Kooperation mit der Königlichen Hofkapelle, regelmässig zu Opernaufführungen wechselnder Truppen bespielt. Franco Mancini bezeichnet die erhaltene gestochene Innenansicht eines Theaters aus dem späteren 17. Jahrhundert als Ansicht des Teatro San Bartolomeo. Er datiert den Stich auf die Periode zwischen 1652 und 1696, dem Jahr der Erstaufführungen von *Penelope la casta* (Abb. 1). Kurz nach den *Penelope*-Aufführungen wurde das Theater umgebaut, da ein neuer Vizekönig den Opernbetrieb in Neapel voranbringen wollte. Während aus der Zeit nach diesem Umbau auch Bühnenbildansichten erhalten sind, ist dies für die Zeit bis und mit *Penelope* nicht der Fall.

Stellt der Stich tatsächlich eine Ansicht des San Bartolomeo dar, wird deutlich, dass der Verzicht auf Maschinerie vermutlich unumgänglich war: Der Raum über der Bühne ist durch einen Säulenumgang verbaut. Der Verzicht auf aufwendige maschinelle Effekte in Neapel war somit ein Stück

[16] PENELOPE / LA CASTA (wie Anm. 12), Vorwort: „Onde la Fama hà fatto, che si rinnovi in questo Teatro, toltene alcune Machine Ideali, che erano abbellimenti e non sotanziali all'uso de' Teatri Veneti." (alle Übs. C. F.)

[17] Lorenzo Bianconi, „Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlattis", in: Osthoff, Ruile-Dronke, *Colloquium* (wie Anm. 14), 13–116, hier 17–33; Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano 1996, besonders 57–60 (= Civiltà Musicale Napoletana); Franco Mancini, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli 1980 (= *Collana di storia dell'architettura, ambiente, urbanistica, arti figurative*), 14–16.

[18] Alba Cappellieri, „Il teatro di San Bartolomeo da Scarlatti a Pergolesi", *Studi Pergolesiani/ Pergolesi Studies* 4 (2000), 131–156, hier 134–135; Benedetto Croce, *I teatri a Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, hg. von Giuseppe Galasso, Milano 1992, 71–85.

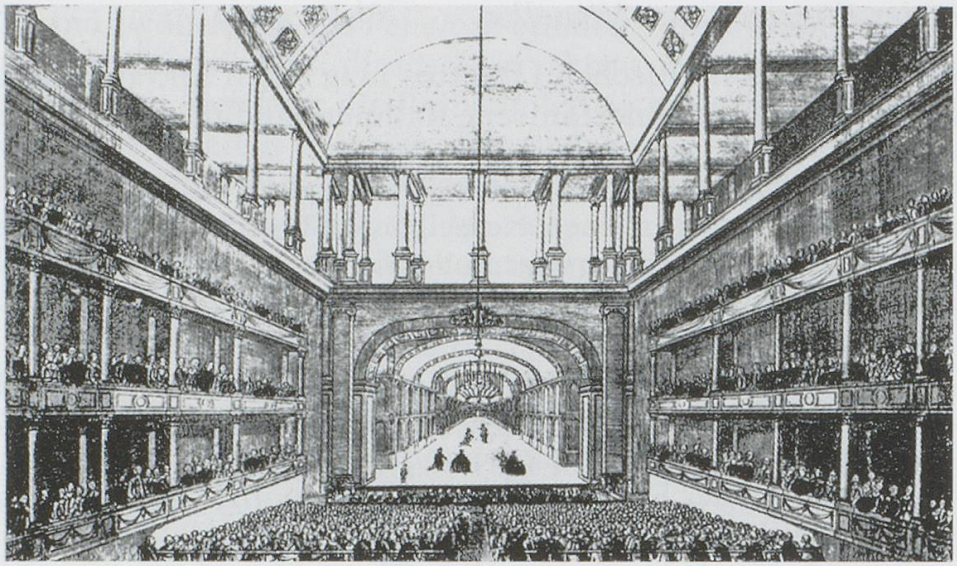


Abb. 1: anonyme gestochene Ansicht einer Theaterszene, vermutlich Innenansicht des Teatro San Bartolomeo vor 1696

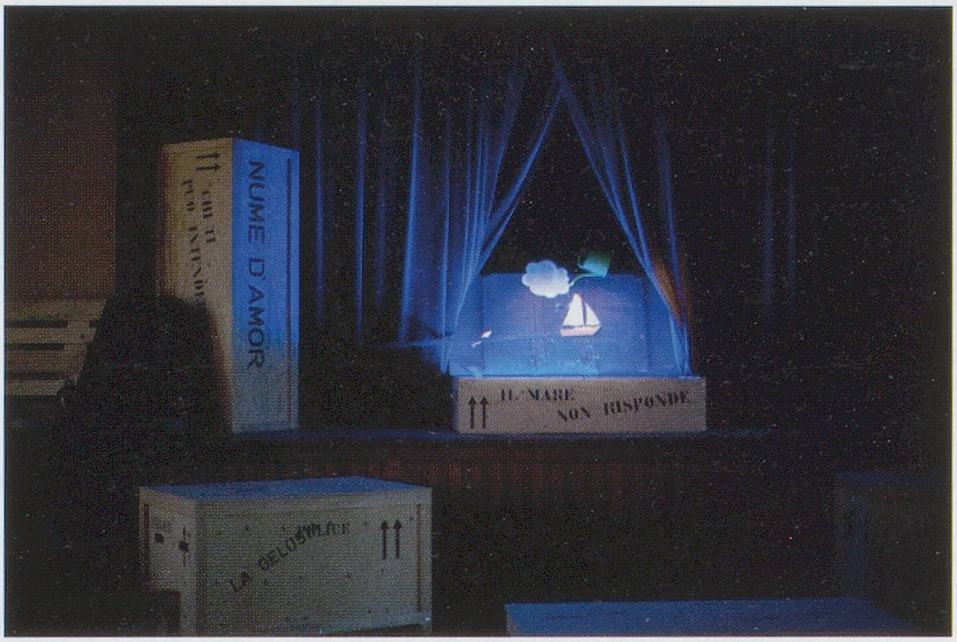


Abb. 2: Seesturm aus der Transportkiste, Szenische Umsetzung der Sinfonia aus *Penelope la casta*, Basel, Mai 2009, Foto: Susanna Drescher

weit erzwungen, da kein Raum für Maschinerieaufhängungen zur Verfügung stand. Offen bleibt, ob zum Seesturm, der Ulisse vor dem Beginn der Handlung zum Kentern bringt und der in der Sinfonia der Oper musikalisch dargestellt ist[19], in Neapel maschinelle Effekte – vermutlich in der

[19] Die programmatische Ausrichtung der Sinfonia stellt eine Ausnahme unter den Scarlatti-Opern dieser Zeit dar, vgl. Alfred Lorenz, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 1, Augsburg 1927, 226–229; Voss, „*Penelope la casta*" (wie Anm. 3), 792.

Unterbühne – zum Einsatz kamen, oder ob eine rein musikalische Schilderung der dramatischen Landung Ulisses in seiner Heimat genügen musste.

Da eine Vorlage für eine Rahmenhandlung in den neapolitanischen Quellen fehlte, richtete das Produktionsteam der Basler Aufführungen eine neu entworfene Rahmenhandlung an den eingeschränkten technischen Möglichkeiten des damaligen Theaters aus: Die Sängerinnen und Sänger kamen als Mitglieder einer fahrenden Theatertruppe im Aufführungssaal an, die ihre Requisiten aus mitgebrachten Reisekisten zogen. Sie spielten an einem neuen Spielort eine improvisierte, „handgemachte" Aufführung von *Penelope la casta*, in der sie auch den Seesturm in Puppentheatergrösse selbst ausführten (Abb.2). Nach diesem auf der konventionellen Bühne des Saales gespielten Kastentheater öffnete sich mit dem Schliessen der Puppentheaterkiste der bespielte Raum in den Saal: Das Bühnenbild Marion Menzigers bestand aus einem Steg aus Transportpaletten, der sich durch den ganzen Saal erstreckte. Reisekisten unterschiedlicher Grösse dienten nicht nur als Seesturmtheater, sondern auch als variable Kulissen: vom Sarg über ein Denkmal bis hin zum Versteck. Der Eindruck des ad hoc-Bespielens wurde auch in den Kostümen aufgenommen, die barocke Bestandteile aufwiesen, aber auch aus modernen Kleidungsstücken bestanden.

Um die Rahmenhandlung auch musikalisch gestalten zu können und um mehr Studierenden die Teilnahme am Projekt zu ermöglichen, wurde zudem eine neue Rolle kreiert, die ein historisches Vorbild hatte, nämlich den Soprankastraten Matteo Sassano, genannt „Matteuccio". Er erhielt seine Ausbildung Mitte der 1670er Jahre am Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo und absolvierte in den 1680er Jahren erste Auftritte in Neapel. Wegen seiner klaren und flexiblen Stimme erlangte er bald Berühmtheit und debütierte am San Bartolomeo ein Jahr nach den *Penelope*-Aufführungen.[20] Der zur *Penelope*-Zeit aufsteigende Star der neapolitanischen Gesangszene wurde in der Rahmenhandlung zum verkannten Bühnenarbeiter, der zur Überraschung aller anderen Mitglieder der Reisetruppe plötzlich auch musikalisch zeigt, was in ihm steckt: mit der Arie „Con forza ascosa ne' raggi suoi" aus Alessandro Scarlattis *La caduta de' decemviri*, die Matteuccio 1697 in Neapel gesungen hat[21].

[20] Ulisse Protea-Giurleo, „Matteo Sassano detto ‚Matteuccio' (Documenti napoletani)", *Rivista italiana di musicologia* 1 (1966), 97–119; Sylvie Mamy, *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIIIe siècle*, Liège 1994, 67–69; Leticia de Frutos, „Virtuosos of the Neapolitan Opera in Madrid: Allessandro Scarlatti, Matteo Sassano, Petruccio and Filipo Schor", *Early Music* 37 (2009), 187–200.

[21] Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Bd. 4: *Elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881 con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici*, Napoli 1882, Nachdruck Bologna 1969 (= Bibliotheca musica Bononiensis III.7), 6–7.

Verhältnis der Künste – zur Musik

Zu Beginn des dritten Akts enthält *Penelope la casta* eine Szene der Konzentration auf das Musikalische. Elvida wird sich in ihren Zimmern ihrer Liebe zu Lutezio bewusst. Nach einer Arie, in der sie dem Klopfen ihres Herzens lauscht, und einem Rezitativ, während dessen sie einen Liebesbrief schreibt, folgt im Libretto die Regieanweisung „Va al cembalo, e canta un'Arietta a suo genio".[22] Diese Situation, in der Elvida sich selbst am Instrument begleitet und selbstvergessen ihre Liebe musikalisch zum Ausdruck bringt, ist ein in der venezianischen Oper der Zeit verbreiteter Szenentypus. Auch dass in den musikalischen Quellen zu *Penelope la casta* keine Musik zu dieser Situation erhalten ist, entspricht venezianischem Usus.[23] Gegenstand dieser Szenen ist Musik und ist das Musizieren (ein selbst gespieltes Begleitinstrument ist ebenfalls prägend), sie haben keinerlei Relevanz für den Fortgang der Handlung und dienen allein der Vertiefung eines affektiven Zustands (der im Falle Elvidas ja bereits in der vorherigen Arie mit Rezitativ geschildert worden war).

Diese für damalige Verhältnisse nicht ungewöhnliche Szene stellt ein heutiges Opernteam gleich vor mehrere Herausforderung. Belässt man die inhaltliche Wiederholung der Abfolge Arie/Rezitativ/Arietta Elvidas, die alle drei Elvidas Liebe zum Gegenstand haben, wird die schiere Länge der Darbietung ein und desselben Gemütszustands zum Problem. Zum anderen stellt sich natürlich die Frage, wie die Musiklücke, die die Partitur zum selbstbegleiteten Gesang offen lässt, geschlossen werden kann. Während der Probenarbeit wurden vier Varianten der Szene geprobt und diskutiert. Letztendlich zur Aufführung gelangten zwei – eine in der ersten Aufführungsserie, eine andere bei den Wiederaufnahmen:

Zum einen wurde angedacht, die Konzentration auf den musikalischen Affektausdruck in dieser Szene durch einen Zeit- und Genresprung hervorzuheben. Johannes Keller erarbeitete ein Arrangement von Cindy Laupers 1986 komponierter Ballade „True Colors" für Cembalo und Sopran. Der Verweis des Textes auf die wahren Farben einer Persönlichkeit, die unter gesellschaftlicher Maskerade durchscheinen, war kombiniert mit der gefühlsbeladenen Musik ein Stück weit modernes Abbild der höfischen Tugend des Sich-Verstellens, die die Oper deutlich prägt, und auch der konkreten Situation Elvidas in dieser Szene. Auch die *queer*-Aspekte der Rezeption von Laupers Ballade, nahmen besondere Facetten einer Liebe von Sopran (Elvida) zu Sopran (Lutezio) in den Blick.

Weiterhin wurde versucht, die musikalische Lücke mit einer Improvisation zu füllen. Elvida sollte über einer fallenden Lamento-Quart auf den Namen ihres Geliebten „Lutezio" improvisieren – dies stellt einen Bezug zu Elvidas

[22] „Sie geht ans Cembalo und singt eine Arietta wie sie ihr in den Sinn kommt". Die Berliner Partitur enthält an dieser Stelle die Variante „Qui andata al Cimbalo Elvida canta un Aria à suo gusto" – „Nachdem sie hier ans Cembalo gegangen ist, singt Elvida eine Arie nach ihrem Geschmack".

[23] Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley 1991, 333–334.

Verweis darauf dar, dass die Liebe ihr Schmerz verursachte.[24] Mit einer kleinen Harfe liess es sich in dieser Variante sogar bewerkstelligen, dass die Sängerin sich selbst begleitete.

Schliesslich wurde auch eine Kapitulationslösung verhandelt, in der gar nicht erst versucht wurde, musikalisch Neues einzubringen: Elvidas auf die Musizierszene folgende Arie wurde vorgezogen[25] und nicht als selbstvergessenes Musizieren, sondern situativ eingebunden vorgetragen, nämlich als Ständchen für den inzwischen hinzugekommenen Lutezio. Der begleitende Lautenist kam in dieser Variante zur Sängerin auf den Bühnensteg, um zumindest die Musiziersituation der ursprünglich gemeinten musikalischen Einlage noch anzudeuten.

Als weitere und letzte hier beschriebene Variante wurde die Villanella „Occhietti amati" aus Andrea Flaconieri Napoletanos 1616 verlegtem *Libro primo di Villanelle* von Elvida gesungen: Villanelle hatten schon im 16. Jahrhundert in der Gegend um Neapel theatrale Aufführungskontexte. Zusätzlich zu diesem historischen Argument sprach für diese Form der musikalischen Einlage, dass sie sich von der übrigen Musik der Oper deutlich abhob und durch ihren einfachen, volkstümlichen Duktus neapolitanisches Lokalkolorit in die Aufführung einbrachte.

Verhältnis der Künste – Sprache als Schlüssel zur Musik

Das folgende Interview Christine Fischers mit den beiden Maestri der Produktion, Johannes Keller und Francesco Pedrini, reflektiert die Situation nach den Wiederaufnahmen der Produktion Ende 2009.

CF: Die musikalische Arbeit an *Penelope la casta* war ein zeitlich recht umfangreicher Prozess, der mit der Quellenarbeit begann und sich über die Edition von Partitur und Stimmenmaterial sowie Probenarbeit mit zwei Besetzungen bis hin zu den Aufführungen erstreckte. Gibt es eine Spezifik des Probenprozesses, die für die Besonderheiten des Dramma per musica *Penelope la casta* einsteht?

FP: Da *Penelope* zu einem überwiegenden Grossteil aus langen und detailliert auskomponierten Rezitativen besteht, lag für mich der Schlüssel zum Zugang zur Oper in der Sprache. Im Probenprozess, besonders bei der musikalischen Einstudierung mit den SängerInnen, bedeutete dies einen klaren Fokus auf Sprachverständnis und -deklamation. Da ein Grossteil der SängerInnen nicht aus Italien stammte, haben wir uns auf toskanische Ausspracheregeln verständigt. Damit folgten wir den Angaben bei Andrea Perrucci[26], Pier Francesco Tosi[27],

[24] III.1 Elvida: „Eh sgombri il canto L'inteso duol pria che ti sforzi al pianto".

[25] III.2 Elvida: „Sento amor, chè à poco à poco"

[26] Andrea Perrucci, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) / Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, hg. und übs. von Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck und Thomas F. Heck, Lanham 2008.

[27] Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723, Nachdruck Bologna 1997 (= Bibliotheca musica Bononiensis II.50).

und Giambattista Mancini[28], die alle für einen italienischen Gesangstext toskanische Aussprache fordern. Das hat sich als sehr effizient erwiesen: Wenn die Sprache und Deklamation gut vorbereitet waren, funktionierte die Probe auch musikalisch und szenisch.

JK: Da kann ich mich nur anschliessen – auch ich habe die Erfahrung gemacht, dass, sobald die sprachliche Basisarbeit gut gemacht worden war, musikalisch kaum Diskussionsbedarf bestand. Auch die Continuo-Spieler konnten gut deklamierte Rezitative normalerweise auf Anhieb sinnvoll begleiten. Die Notationsweise der Rezitative ist reduziert: Die komplexe rhythmische Struktur der Sprache kann durch die Notenwerte Viertel, Achtel und Sechzehntel nur annäherungsweise dargestellt werden. Der notierte Rhythmus muss beim Singen also gemäss der sprachlichen Deklamation modifiziert bzw. verfeinert werden.

Eine weitere Vereinfachung der Notation betrifft die Länge der Bassnoten. Scarlatti notiert die Bass-Stimme wie üblich durchgehend gebunden. Bei den szenischen Proben hat sich deutlich gezeigt, dass eine kurze Ausführung der Bassnoten die SängerInnen wesentlich besser unterstützt und anspornt als eine gebundene Ausführung (die in den zeitgenössischen Quellen – beispielsweise von Gasparini[29] – eigentlich beschrieben wird). Dabei war mir wichtig, dass wir Instrumentalisten die Notendauern nicht festlegten und notierten, sondern stets im Moment kommunizierten. Das setzt natürlich bestimmte Konventionen voraus.

CF: Hat sich eine ähnliche Relativierung von Wissen aus Traktaten in der Praxisarbeit auch bei anderen musikalischen Aspekten ergeben oder war das eher eine Ausnahme?

JK: Eine für mich persönlich prägende Erkenntnis war, dass es für die Leitungsfunktion vom Cembalo aus weit wichtiger ist, den Fokus der Aufmerksamkeit auf das Zusammenspiel des Ensembles und die szenische Gesamtsituation zu richten als auf Details der konkreten Ausführung des Generalbasses zu achten. In der Aufführungs- und Probensituation hat sich für mich einiges an theoretischer Vorkenntnis aus Traktaten deutlich relativiert.

CF: Wir haben uns früh dafür entschieden, deutsche Übertitel zum italienischen Gesang einzublenden – das Publikum konnte also die Einlassungen der Sänger auch inhaltlich aufnehmen. Zahlreiche Reaktionen haben gezeigt, dass das sehr geschätzt wurde: Trotz aller Kürzungen wurde das Libretto in seiner – für das Publikum ungewohnten – Mischung der Stilebenen von Komödie und Tragödie sehr positiv aufgenommen. Ohne das inhaltliche Sprachverständnis hätte sich auch die Rezeption durch das Publikum viel schwieriger gestaltet. Ist die Sprachlastigkeit dieses Operntyps auch der Grund dafür, dass er heute

[28] Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano 1777, Nachdruck Bologna 1970 (= Bibliotheca musica Bononiensis II.40).

[29] Francesco Gasparini, *L'Armonico Practico Al Cimbalo. Regole, Osservazioni, ed Avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta, ed Organo*, Bologna 1722, Nachdruck Sala Bolognese 2001 (= Bibliotheca musica Bononiensis IV.90).

bei weitem seltener aufgeführt wird als beispielsweise das „musiklastige" 18. Jahrhundert, das sicherlich leichter zugänglich ist – auch mit keinem oder wenig Sprachverständnis?

JK: *Penelope* hätte ohne Übertitel kaum erfolgreich aufgeführt werden können: Die musikalischen oder szenischen Mittel einer Aufführung reichen nicht aus, um das auszudrücken, was in der Sprache auch inhaltlich angelegt ist. Aber natürlich wäre es am besten, wenn das Publikum den gesungenen Text direkt verstehen könnte. Feinheiten des Textes, wie Sprachwitz oder versteckte Anspielungen können bei Übertiteln leicht untergehen. Das hat sich mir auch in den unterschiedlichen Publikums-Reaktionen von Italienern und Nicht-Italienern auf die Aufführung gezeigt.

FP: Bei den Händel-Aufführungen in London hat sehr wahrscheinlich ein Grossteil des Publikums nicht verstanden, welcher Text gesungen wurde, da wurde der Klang frenetisch bejubelt. Hier sind die Arien wichtiger, die Sprache der Rezitative zurückgestuft. Die heute beherrschende Rezeption dieses Operntyps hat möglicherweise auch dazu geführt, dass das barocke Libretto vor Metastasio als eigenständige Kunstform lange Zeit nicht wahrgenommen und geschätzt wurde. Das Libretto zu *Penelope la casta* ist mit seinen ausgedehnten Rezitativpassagen, die vom Publikum im neapolitanischen Teatro San Bartolomeo auch inhaltlich verstanden wurden, ganz anders konzipiert. Trotz seiner kurzen Entstehungszeit als Bearbeitung aus einem venezianischen Vorgängerlibretto heraus, ist es ein perfekt funktionierendes Textbuch, das viele verschiedene Stilebenen vereint.

CF: Hat sich die musikalische Einschätzung von *Penelope la casta* im Laufe des Arbeitsprozesses geändert?

JK: Auf dem Papier erscheint die Musik schlicht bis langweilig: ellenlange Rezitative, harmonisch wenig komplexe Rezitative, in den Arien häufig wiederkehrende Rhythmen und Motive, wenig wirklich einprägsame Melodien. Die Musik, in Rezitativen wie in Arien, funktioniert erst in der Aufführung, in der spezifischen Kombination mit Text und dargestellter Situation. Das war für mich persönlich wirklich eine grosse Überraschung – diese enorme Änderung in der Wirkung der Musik als Teil der Szene. Darin sehe ich auch die besondere Qualität von Alessandro Scarlatti als Opernkomponist: Er versteht die Komposition in der Oper als Weg, die anderen Künste ideal zu ergänzen. Deswegen setzt er in der Oper völlig andere musikalische Mittel ein als beispielsweise in seinen – harmonisch teilweise hochkomplexen – Kammerkantaten. Vor diesem Hintergrund fiel es mir anfänglich sogar schwer zu glauben, die Musik stamme tatsächlich von Scarlatti.

CF: Bedeutet das, Scarlatti hat sich als Opernkomponist musikalisch zurückgenommen?

JK: Ich würde eher sagen, Scarlatti hat als Opernkomponist nicht nur an die Partitur, sondern primär an das Ganze gedacht. Ich bin überzeugt, dass dies eine mindestens ebenso anspruchsvolle Aufgabe ist, wie eine isolierte

komplexe Partitur zu schreiben. In der Oper muss jede Kunstform den Dialog zulassen, sich öffnen, integrationsfähig machen. Das hat Scarlatti meisterhaft beherrscht. Ich betrachte dies auch als eine Qualität, die heute nicht mehr bewusst wahrgenommen wird, wo die Anzahl neu komponierter Opern drastisch zurückgegangen ist. Zudem liegt das Interesse bei heutigen Produktionen üblicherweise auf spektakulären Partituren und innovativen Regiekonzepten – und weniger auf qualitativ hochwertigen Libretti.

CF: Wir hatten langwierige Diskussionen in der Produktion über Komik, die in der Oper angelegt ist, und Komik, die möglicherweise nicht angelegt ist, sich einem heutigen Publikum aber deutlich mitteilt. Neben der zweifelsfrei komischen Dienerrolle des Gildo betrifft das vor allem die beiden Freier Penelopes, Gismondo und Lutezio. Gibt es musikalische Hinweise auf Komik in *Penelope*?

FP: Es gibt zumindest komische Effekte, die auch musikalisch angelegt sind, wie beispielsweise zahlreiche unterbrochene Arien.[30] In den Arien Gildos tritt musikalische Komik deutlich zutage: Hier treffen wir – zu einem grammatikalisch oft nicht korrekten Text – auf wiederkehrende, manchmal holpernde Rhythmen, unterbrochene Phrasen; formale Zäsuren wie Versenden werden musikalisch übergangen.[31]

JK: Ja, aber die beiden Freier sind nicht überdeutliche Buffo-Charaktere, wie man sie in anderen Repertoires finden kann, wenn beispielsweise Tanzrhythmen ins Absurde verzerrt werden oder bizzare Melodien erklingen. Lutezio und Gismondo sind auf dem Papier sicher ernste Rollen – aber dann muss ein heutiger Darsteller nur eine übertriebene Geste machen und das Publikum lacht, weil ihr Verhalten aus heutiger Sicht kaum glaubwürdig sondern eben lachhaft erscheint. Musikalisch geben diese Rollen aus meiner Sicht keinen Aufschluss in Sachen Komik. Hier entsteht im Zusammenspiel von Text, Musik und Szene ein interpretatorischer Freiraum. Die Partitur gibt keine eindeutige Antwort.

CF: Wir kennen die Besetzung der neapolitanischen Hofkapelle zur Zeit *Penelopes* recht genau.[32] Welche Rolle haben diese Quellen bei der Ensemblebesetzung gespielt?

[30] vgl. hierzu beispielsweise Gildos Arie „Oh chi sapesse leggere" in III.18.

[31] vgl. hierzu beispielsweise Gildos Arie „In quanto à mè d'amor" in I.19.

[32] Ulisse Protea-Giurleo, „Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei sec. XVII – XVIII", in: Ulisse Protea-Giurleo (Hg.), *Il teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952, 17–146, hier 66 listet die Mitglieder der Königlichen Hofkapelle Neapel im Juni 1702 wie folgt auf: „1o MAESTRO: Alessandro Scarlatti [...] – 2o MAESTRO: Francesco Provenzale – ORGANISTI: Gaetano Veneziano, Cristoforo Caresana, Andrea Basso, Domenico Scarlatti. – ARCILIUTI: Giseppe Mazzante, Pietro Ugolini. – VIOLINI: Pietro Marchitelli, Gian Carlo Cailò, Francesco Mirabella, Giovanni Sebastiano, Andrea Binda, Baldassare de las Infantas, Giuseppe Grippa, Giuseppe Avitrano. – VIOLE: Rocco Greco, Giulio Marchetti. – ARPA: Francesco de Rise. – CONTRABASSO: Nicola Pagano".

JK: Bereits die Partitur lässt auf eine recht konkrete Besetzung schliessen: mindestens sechs Geigen, zwei Lauten (davon vermutlich eine Erzlaute und eine Theorbe), ein Violone (wobei damit wahrscheinlich ein Cello gemeint ist) und mindestens zwei Cembali. Das deckt sich auch weitgehend mit den Angaben aus den Besetzungslisten – und mit der Besetzung, die wir benutzt haben. Allein die Geigen waren aus organisatorischen Gründen kleiner besetzt. Da die Musik aber vom Continuo aus konzipiert und geschrieben ist und die Streicher praktisch nur eine Variante der Generalbass-Aussetzung darstellen, funktionierte auch diese Besetzung sehr gut.

CF: Wann kam welches Generalbassinstrument zum Einsatz?

JK: Die Zuständigkeit der Generalbassinstrumente zur Sängerbegleitung haben wir nicht mit einem am Schreibtisch entwickelten Konzept festgelegt, sondern zumeist während der Probenarbeit pragmatische Zuordnungen vorgenommen. So spielte beispielsweise in den meisten Fällen einfach das Cembalo, das näher beim Sänger, bei der Sängerin stand. An besonders leisen Stellen spielte nur eine Laute. Natürlich gab es auch Passagen, in denen wir über die Besetzung ganz bestimmte Stimmungen unterstützen wollten. Teilweise finden sich auch in Scarlattis Partitur entsprechende Hinweise.

CF: Die SängerInnen standen bei unserer Aufführung meist nicht auf der Bühne, sondern bewegten sich im Saal – vor allem auf einem Mittelsteg, aber auch zu beiden Seiten des Publikums. Das machte die Sichtverhältnisse, die visuelle Verbindung zu den Maestri schwierig. Welche Konsequenzen hatte das für die musikalische Leitung?

JK: Auch aus diesem Grund habe ich meine Hände nur in Krisensituationen eingesetzt, um visuelle Zeichen zu geben. Zumeist habe ich akustische Zeichen im Spiel bevorzugt, also „Maestro" mit der Betonung auf „al cembalo". Die skizzenhafte Notation erlaubte wie gesagt zahlreiche Freiräume in der zeitlichen Gestaltung. Mit kleinen Arpeggi oder eingefügten Auftakten, Mini-Einleitungen konnte ich vom Generalbass aus auch die Gestaltung von Übergängen akustisch in die Hand nehmen. Ich denke, das macht das Zuhören auch für das Publikum natürlicher und ist nicht nur bei einer schwierigen Sichtverbindung mit den SängerInnen nützlich.

CF: *Penelope la casta* wurde 1698 in enorm kurzer Zeit nicht nur geschrieben, sondern auch einstudiert – insofern herrschten in unserer Produktion was die konkrete Probenarbeit betrifft historisch „authentische" Bedingungen. Wie hat die Kürze der Probenzeit sich auf den Arbeitsprozess ausgewirkt – eine Frage, die ja auch in historischer Perspektive, zur Annäherung an mögliche Charakteristika der damaligen Probenpraxis, bedeutungsvoll ist?

JK: Wir haben – wie gesagt – beispielsweise nicht versucht, genaue Notendauern im Continuo auszuschreiben, sondern das Ensemble zu dem Punkt gebracht, an dem alle die richtige Dauer erfühlten – dann wird der Generalbass praktisch prima vista aufführbar. Das gleiche gilt für Übergänge zwischen den Stücken. Dieses System überträgt die Verantwortung für die musikalische Gestaltung

zu einem Grossteil an die SängerInnen (die selbst wiederum über die Sprachdeklamation an die musikalische Gestaltung herangeführt werden müssen). Der Maestro hat dann im besten Fall im Moment der Aufführung nur noch eine katalysierende und anspornende Funktion, weniger eine kontrollierende und korrigierende. Deshalb kam es bei den beiden unterschiedlichen Sänger-Besetzungen auch zu sehr unterschiedlichen musikalischen Resultaten, die jeweils ihre eigenen Qualitäten hatten. Dank dieser offenen Form der Einstudierung konnte sich das Orchester mühelos den Eigenheiten der SängerInnen anpassen. Unsere Probenarbeit sollte die Ausführung nicht fixieren, sondern einen Rahmen für Flexibilität schaffen.

Verhältnis der Künste –
die Rolle des Librettisten, eine Stimme aus dem „off"

Nicht nur für die Aussprache des Italienischen, sondern auch für das Zusammenspiel der Künste in *Penelope la casta* ist Andrea Perruccis Traktat *Dell'arte rappresentativa*[33] eine wertvolle Quelle. Der Jesuit, der zur Zeit *Penelopes* am Teatro San Bartolomeo als Librettist wirkte,[34] veröffentlichte die Schrift 1699 in Neapel, so dass mit ziemlicher Sicherheit von einer zeitlichen und geographischen Nähe des Inhaltes zu den *Penelope*-Aufführungen ausgegangen werden kann. Im Kapitel zu den unterschiedlichen theatralen Genres hält Perrucci ein Plädoyer für die – nicht immer auf den ersten Blick und Klang wahrnehmbaren – Verdienste von Librettisten:

> Es gibt keinen Zweifel daran, dass die höchste Ehre und der grösste Ruhm in diesen Melodrammi den Musikern, Architekten und Tänzern gebührt, während der Dichter den kleinsten Teil davonträgt, weil das Publikum sich mehr damit vergnügt, passende Erscheinungen zu sehen, um es mit Horaz zu sagen, als sie zu hören; aber dennoch ist es nicht wenig rühmenswert, so viele Maschinen erfunden zu haben, der Kunst, sie zu bedienen den Gegenstand verliehen zu haben, so viele unterschiedliche Arien mit verschiedenen Metren und Versen [erfunden zu haben] und noch wichtiger, die Handlung in Kanzonen reduziert zu haben, so dass sie gleichzeitig dem Ohr mit der Harmonie schmeicheln und die Seelen mit Neugier erfüllen.[35]

Perrucci scheint hier – so lässt sich vermuten – aus der Sicht der eigenen Librettistenzunft gegen die immer wichtiger und raumgreifender werdenden visuellen und akustischen Eindrücke anzuschreiben – eine Tendenz, die in der

[33] Perrucci, *Dell'arte* (wie Anm. 26).
[34] Croce, *I teatri* (wie Anm. 18), 108.
[35] Perrucci, *Dell'arte* (wie Anm. 26), 31: „Non vi è dubbio che l'onore principale, e la gloria maggiore in questi melodrammi è de musici, degli architetti, e de' ballerini, havendone la minor parte il poeta, dilettandosi più l'uditorio di vedere gli atti apparenti, come dissi con Orazio, che d'udirli; ad ogni modo poca gloria non è haver ritrovato tante invenzioni di machine, dando materia all'arte di adoperarle, tante varietà d'arie, con diversità di metri, e versi, e quel ch'é più, ridurre gl'intrecci in canzone, acciò che nello stesso tempo lusinghino l'udito con l'armonia, et appaghino gli animi con la curiosità."

neapoletanischen *Penelope* sicher noch nicht völlig zur Entfaltung gekommen ist. Die im Interview bereits herausgestellte hohe Qualität des Librettos und grosse Bedeutung der Sprache für die Umsetzung der Musik bestätigt sein Anliegen auch aus der heutigen praktischen Arbeit heraus.

Zum Zusammenwirken aller Künste – Penelope als höfische Oper im Festzusammenhang

Die Spuren ihres Entstehungszusammenhangs, des höfischen Neapel, sind in *Penelope la casta* auf vielfältige Weise anzutreffen – in formalen Aspekten der Hierarchisierung ebenso wie in Verhaltensweisen des Personals oder in einer politischen Funktionalisierung der Titelrolle über das Vorwort.

Unter den zahlreichen kurzen Arien in *Penelope* überwiegen zahlenmässige diejenigen, in denen Scarlatti sich für die formale Anlage des Da capo entschieden hat. Diese Anlage ist in sich jedoch sehr variabel – man kann ebenso auf gross angelegte Arien mit Soloinstrumenten[36] treffen wie auf einfache und kurze Generalbassarien[37]. Die formale Anlage mit zwei jeweils wiederholten Teilen ist weniger häufig, jedoch kommt sie in allen Rollen mit Ausnahme derjenigen Ulisses zur Anwendung.

Eine Hierarchisierung des Personals ist in *Penelope* weniger über die Arienform als vielmehr über die Instrumentierung der Arien vorgenommen. Begleitende Soloinstrumente in Arien sind umso häufiger, je höher der soziale Status der Rolle ist, der sie zugeordnet sind. Auch die Anzahl der Arien gibt selbstverständlich über die Wichtigkeit der Rolle Auskunft: Penelope führt hier die Hierarchie an mit zwölf Arien und zwei Duetten, gefolgt von Elvida mit zehn Arien (die nur im Brüsseler Manuskript[38] stehende ebenso wie die nicht notierte Arietta am Cembalo[39] sind nicht mitgerechnet), Schlussmenuett und zwei Duetten. Die beiden Freier Gismondo und Lutezio, die sich Arien häufig in variablen Duettformen teilen, folgen mit acht bzw. sieben Auftritten. Ebenfalls sieben Mal solistisch im Einsatz sind Ariene, die verlassene Verlobte Lutezios, und Gildo, Ulisses Diener. Bemerkenswert bleibt, dass Ulisse mit nur zwei Arien, die er zu Beginn der Oper singt, zu Buche steht – ein formaler Befund, der sowohl seiner sozialen Stellung als auch seiner Rolle als treibende Kraft des gesamten Handlungsablaufes musikalisch nicht gerecht wird.

Dies mag mit einer inhaltlichen Eigenheit von *Penelope la casta* verknüpft sein, die wiederum deutlich auf den höfischen Kontext der Oper verweist: Das Sichverstellen bis hin zum Verhüllen der Identität ist wie üblich ein zentrales Handlungsmotiv. So tritt Ariene nicht nur als Penelope, sondern auch als germanischer Prinz Arconte auf und verbringt somit deutlich mehr Zeit mit verhüllter Identität auf der Bühne als in ihrer eigentlichen Rolle als enttäuschte

[36] So z. B. die mit szenisch aufgestellten Violinen ausgestaltete Echo-Arie Penelopes in II.1: „Placidi venti Zefiri alati"

[37] So z. B. II.2 Gildo: „Ò quanto mi dispiace".

[38] s. o. S. 269, auch Anm. 11.

[39] s. o. S. 274–275.

Verlobte Lutezios. Bemerkenswert dabei ist, dass sie ihre Arien nur in den wenigen Szenen singt, in denen sie als Ariene und nicht mit vorgetäuschter Identität vor dem Publikum steht. Berücksichtigt man diese Konstellation auch für Ulisse, mag eine Erklärung für die geringe Arienzahl seiner Rolle gegeben sein: Gegenüber seiner auffallenden Präsenz in der Identität seines eigenen Kampfgefährten Orimedonte, treten seine Auftritte als Ulisse deutlich in den Hintergrund. Und auch er hat musikalische Soloauftritte nur in den Szenen, in denen er als Ulisse auftritt. Es scheint als ob Arien, die besonders tiefen Einblick in den affektiven Zustand der Rolle geben, einen quasi unverstellten Blick auf das Innenleben geben. Mit einer falschen Identität sind sie in *Penelope la casta* nicht kombinierbar.

Angesichts des höfischen Hintergrunds dieser Tugend des Sichverstellens ist es wenig verwunderlich, dass gerade der – textlich und musikalisch – sozial niedriger kategorisierte Gildo als einziger das Versteckspiel falscher Identitäten bereits zu Beginn des zweiten Aktes durchbricht und sich Penelope als Diener Ulisses zu erkennen gibt. Neben der Verkleidung als Facette höfischer Verstellungskunst[40], trifft man zudem auch fortwährend auf Verstellung als soziales Spiel – auf Situation der Täuschung des Gegenübers über den eigenen Wissensstand, die eigene Vergangenheit oder die eigenen Absichten.

Die neapolitanische Oper der Zeit war grundlegend mit dem absolutistischen Regierungssystem verknüpft. Ein von der spanischen Krone eingesetzter Vizekönig bestimmte in vollem Ausmass über Wohl und Wehe des Opernbetriebs. Dass die Vizekönige nach oft kurzen Regierungsperioden abberufen wurden, verlieh dem neapolitanischen Opernbetrieb wenig Kontinuität. Zur Einführung eines stehenden Opernbetriebs kam es erst in den späten 1640er Jahren, auch um – wie immer wieder gedeutet wird – dem aufflammenden aktiven Widerstand der Neapolitaner gegen die spanische Besatzung entgegenzuwirken.[41]

Dass Oper als Regierungsinstrument betrachtet wurde, macht auch das konkrete politische Umfeld der *Penelope la casta*-Aufführungen deutlich. Im Januar traf in Neapel die Nachricht ein, dass ein neuer Vizekönig berufen sei, Luigi La Cerda, Duca di Medinaceli[42] (er sollte nach den *Penelope*-Aufführungen den Umbau des Teatro San Bartolomeo veranlassen). Bereits am 15. Februar reagierte man mit der ersten Aufführung von *Penelope la casta* auf diese Nachricht: Catarina La Cerda, die Widmungsträgerin, war die Schwester des designierten und Witwe eines ehemaligen neapolitanischen Vizekönigs. Die Widmungsschrift des Librettos parallelisiert die beiden Königswitwen Penelope und La Cerda hinsichtlich ihrer Tugenden:

[40] Zur Verkleidung in venezianischer Oper siehe Silke Leopold, „Einige Gedanken zum Thema: Komische Oper in Venedig vor Goldoni", in: Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann (Hgg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel etc. 1984, 85–93, hier 90.

[41] Bianconi, „Funktionen" (wie Anm. 17), 17.

[42] Giuseppe Galasso, *Napoli Spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società*, Firenze 1982 (= Politica e storia), 482–483.

> Penelope, die Keusche, die von Homer als die unter den Heldinnen klügste Prinzessin besungen worden ist, wird es geniessen, sich vom Licht jener Ehren überstrahlt zu sehen, die bewirken, dass Sie [La Cerda] unter den Prinzessinnen Spaniens als die eigentliche Verkörperung der schönsten Tugenden zu betrachten sind, welche aus dem kostbarsten Blut der Granden stammt.[43]

Penelope la casta erweist sich demnach als Referenz an die – vor dem Eintreffen des neuen Vizekönigs – in Neapel anwesende nächste Verwandte des designierten Machthabers.

Die *Penelope*-Aufführungen in Neapel waren zudem eingebunden in die Karnevalsveranstaltungen des Jahres 1696. Der ersten Aufführung vom 15. Februar ging ein Maskenumzug voraus, der die Kutsche des noch amtierenden Vizekönigs in die Oper eskortierte. Für die Vorstellung am 22. Februar ist eine genauere Beschreibung des Umzugs erhalten, in dem der Einbezug aller Sinne in das Festerlebnis zum zentralen Thema wird:

> Sehr anmutig zu betrachten war der Umzug auf der Strada di Toledo, der reich an fröhlichen und wunderschönen Masken war, unter denen vor allem ein Wagen alle Augen auf sich zog, der besonders einfallsreich ausgedacht war und den höchste Hofmänner gemacht hatten; er stellte den Berg Parnass dar, auf dem man den Musenchor mit Apollo sah, reich geschmückt, und das Pferd Pegasus und die Quelle des Helikon, wie es die Dichter erzählen. Auch fiel gleichfalls der Wagen auf, den man Brotkarren nannte und den Sig. Filippo Morcaldi, von diesem Volk und im Namen desselben gewählt, gemacht hatte, reich und vornehm geschmückt, der nicht weniger das Auge mit den Brotarrangements wie das Ohr mit der Musik erfreute und dann auch dem Geschmack des zahlreichen Volkes Genugtuung gab, das, als ihm der Sack gegeben wurde, unter dem Königlichen Palast zusammen lief, wo es sich auf dem Balkon an seiner Eminenz erfreuen konnte, der sich dann mit reich geschmückter Kutsche über die Gran Strada di Toledo ins Teatro San Bartolomeo begab, um nochmals die beschriebene Oper mit dem Titel Penelope la casta zu hören.[44]

[43] „Penelope la Casta, che fù decantata per la Principessa più Prudente l'Eroine dalla penna d'Omero, goderà vedersi superata dal lume di quelle Glorie, che la rendono tra le principesse delle Spagne l'Idea delle più belle Virtù, che possano arricchire una GRAN Dama, che tragge l'origine dal più prezioso sangue de GRANDI.", PENELOPE / LA CASTA (wie Anm. 12), Widmungsschrift

[44] „Vaghissimo fù il Corso per la strada di Toledo di capricciose, e bellissime Maschere ripieno, trà quali tirò a se gl'occhi di tutti un Carro di bizzarra inventione, fatto da Cavalieri principali, che figurava il Monte Parnasso, ove vedeasi con Apollo il Coro delle Muse, riccamente adornate, col Cavallo Pegaso, e'l Fonte d'Elicona, come favoleggiano i Poeti. Uscì parimente il Carro detto del Pane, fatto dal Sig. Filippo Morcaldi Eletto di questo Popolo fedelisssimo à nome del medesimo, ricco, e nobilmente adornato, che dilettava, non meno l'occhio con l'apparato del Pane, che l'udito, con l'armonia della musica, e poscia sodisfece anche il gusto della numerosa Plebe, che quando fù datogli il sacco, concorse sotto il Real Palazzo, a' cui Balconi ne godette sommamente S.E. quale passeggiò di poi in ricco Cocchio per la gran Strada di Toledo, con principali Signori, fino all'imbrunire della sera, portandosi poscia l'E.S. nel Teatro di S. Bartolomeo à sentire di nuova la scritqa [sic] Opera, intitolata, Penelope la Casta", *Gazzeta di Napoli*, 22. Februar 1696, zitiert nach Thomas Griffin, *Musical References in the „Gazetta di Napoli", 1681–1725*, Berkeley 1993 (= Fallen Leaves Reference Books in Music 17), 20.

Penelope ist demnach auch als krönende Fortsetzung dieser Konzeption eines Zusammenwirkens aller verfügbaren Kunstformen zu betrachten. Diesem Bild einer perfekt auf ein ergänzendes Zusammenspiel bauenden Wirkung der Oper – wie sie im Festbericht auftaucht – stehen jedoch Hinweise darauf entgegen, dass die Aufführung auch Spuren des Improvisierten, nicht zu Ende Gearbeiteten tragen musste.

Zeit

Im Vorwort zum Libretto von *Penelope la casta* wird berichtet, die Musik zur Oper sei innerhalb weniger Tage und Stunden geschrieben worden.[45] Das scheint nicht nur ein Bescheidenheitsgestus zu sein, da der oben rekonstruierte Zeitrahmen der Entstehung zwischen Januar 1696, dem Zeitpunkt, zu dem bekannt wurde, dass ein neuer Vizekönig ernannt wurde, bis zur Aufführung von *Penelope* am 15. Februar, tatsächlich knapp bemessen war – gerade wenn man die Zeit einrechnet, die die Libretto-Bearbeitung, Inszenierung und Einstudierung in Anspruch genommen haben muss.

Ähnlich kühn mutet die Behauptung im Vorwort an, Scarlatti habe mit *Penelope* die 60. Oper vollendet[46] – bisher sind weit weniger Opern belegbar, so dass hier als Erklärungsansatz herangezogen wurde, dass auch Überarbeitungen und Pasticci Scarlattis in die Zählung einbezogen wurden. Angesichts dieser Konstellation vermutet Roberto Pagano, dass es sich bei der neapolitanischen *Penelope* um eine Bearbeitung einer bereits im Jahr 1694 für Scarlattis Heimatstadt Palermo geschriebenen Oper handelt. Ein Libretto aus Palermo ist erhalten, es gibt allerdings keine Belege dafür, wer es vertont hat.[47]

Zeitknappheit prägte aber nicht nur die Aufführungsvorbereitungen, sondern auch den Handlungsverlauf der Oper selbst. Die dramatische Aktion stellt einen Wettlauf gegen die Zeit dar, nämlich denjenigen Penelopes gegen das Ablaufen ihrer Tagesfrist bis zur Gattenwahl. Das Libretto ist durchzogen mit Zeithinweisen, die verdeutlichen, dass sich die Handlung in der Zeitspanne eines Tages

[45] PENELOPE / LA CASTA (wie Anm. 12), Vorwort: „l'abilità del sig. Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella di questo Regio Palazzo, che sempre instancabile ne' sudori, nel breve termine di poche hore, non che di giorni [...] ci dà il Terzo [dramma].“; „die Kunstfertigkeit des Herrn Alessandro Scarlatti, Kapellmeister des hiesigen Königlichen Palastes, der sich immer unermüdlich grossen Anstrengungen unterzieht, gibt uns das dritte [dramma] innerhalb der kurzen Zeitspanne von wenigen Stunden, nicht einmal Tagen.“.

[46] PENELOPE / LA CASTA (wie Anm. 12), Vorwort: „venendo con questo à compire il numero di sessanta opere Drammatiche, che in sedici anni, in Roma, in Napoli, ed in diversi Teatri d'Italia hà posti in Musica.“ „vervollständigt mit dem vorliegenden die Zahl von 60 Bühnenstücken, die er in sechzehn Jahren in Rom, in Neapel und in verschiedenen italienischen Theatern in Musik gesetzt hat“.

[47] Roberto Pagano, „La vita musicale a Palermo e nella Sicilia del seicento“, *Nuova Rivista musicale italiana* 3 (1969), 439–466, hier 463; ders., *Alessandro and Domenico Scarlatti. Two Lives in One*, übs. von Frederick Hammond, Hillsdale 2006 (Lives in Music 6), 78; vgl. hierzu Reinhard Strohms Lesart einer eingeschränkten Autorschaft Scarlattis in „Alessandro Scarlatti und das Settecento“, in: Osthoff, Ruile-Dronke, *Colloquium* (wie Anm. 14), 153–163, hier 156, Anm. 265; Protea-Giurleo, „Breve storia“ (wie Anm. 32), 54.

abspielte: Von der Ankunft Ulisses in Ithaka bei Mondlicht[48], bis hin zu Penelopes Zeitnot, wenn sie dem Tag zur Mitte des zweiten Aktes nur noch wenige Stunden gibt,[49] die sie am Ende des Aktes nochmals unterstreicht[50], bevor Ende des 3. Aktes deutlich wird, dass der Tag vorüber ist[51]. Eine verstärkende Rolle in diesem gelungenen Spannungsaufbau spielt Penelopes Kammerdiener Orimante, der gegenüber Penelope die Rolle des Mahnenden einnimmt. Wiederholt erinnert er seine Herrin daran, dass sie bald ihrer Regierungspflicht nachkommen müsse, einen neuen Gatten zu wählen[52]. Um diese Rolle Orimantes und den zeremoniellen Charakter seiner Äusserungen zu unterstreichen wurde in den entsprechenden „mahnenden" Passagen in den Basler Aufführungen barocke Gestik eingesetzt.

In unserer Inszenierung wurden Zeit und Zeitverlauf aber auch auf einer ganz anderen Ebene zum Diskussionsgegenstand: *Penelope la casta* ist beinahe doppelt so lange überliefert wie sie in der Basler Inszenierung aufgeführt wurde. Gekürzt wurden vor allem weite Teile der Nebenhandlung zwischen den beiden Freiern Gismondo und Lutezio. Als eine der letzten Szenen wurde sogar die meisterhaft angelegte Begegnung zwischen dem verkleideten Ulisse und seiner Tochter Elvida, die von seiner Verkleidung weiss, ihr Wissen aber verbergen muss, „geopfert". Angesichts der Raumsituation, die es verbot eine längere Pause anzusetzen, musste die Dauer der Vorstellung auf eine – für SängerInnen und Publikum – zu bewältigende Aufmerksamkeitsspanne reduziert werden.

Komik und Ernst

Wie im Interview mit den Maestri bereits thematisiert, wurde das Verhältnis von Komik und Ernst zu einem zentralen Diskussionspunkt der Inszenierungsarbeit. *Penelope la casta* ist das bekannte und viel beschriebene venezianische Mischgenre zwischen ernsten und komischen Elementen. In mancher Hinsicht ist eindeutig zu klären, was in der Vorlage komisch angelegt war (wie zum Beispiel die Rolle Gildos) und was sicher auf der ernsten Seite stand (die ergreifenden Auftritte Penelopes beispielsweise, in denen sie die Sehnsucht nach dem fernen Gatten oder die Trauer über seinen Tod überwältigt). Besonders die Rollen der beiden Freier jedoch bewegen sich in einem Graubereich zwischen Ernst und Komik, den Maria Anne Purciello bereits beschrieben hat.[53] Heute wirken die Freier in ihrem durchschaubaren Werben um Penelo-

[48] I.1 Ulisse: „Col raggio della Luna andiam notturni Al sol di queste luci".

[49] II.6 Penelope: „Elvida senti: poiche poc'ore Anco restan al giorno in cui mi è forza Se non discopro Ulisse Abbracciar altro sposo".

[50] II.12 Penelope: „pria che il di trabocchi Eleggermi lo sposo".

[51] III.15 Orimante: „Reina il giorno cade".

[52] I.14 Orimante: „è saggia Ti ricomponi"; II.11: „S'è fatto per chi regge: Reggio voler non può alterar la legge"; III.15: „Reina il giorno cade, e infra I tumulti La risoluta plebe Vuol eleggersi il Prence".

[53] Maria Anne Purciello, *And Dionysos Laughed: Opera, Comedy and Carnival in Seventeenth-Century Venice and Rome*, PhD, Princeton University 2005; vgl. u. a. Leopold, „Einige Gedanken" (wie Anm. 40).

pe – ein verkapptes Machtstreben – und dem Wettbewerb, der daraus resultiert, komisch. Und der einfachste Weg aus dieser Fremdheitserfahrung heraus wäre es sicherlich, das Publikum durch Lacher für die Inszenierung einzunehmen.

Aus historischer Perspektive scheint es plausibel, dass der Wettkampf der Freier grundlegend dafür war, den Fortbestand der Regierung und höfischer Normen zu sichern. Vor diesem Hintergrund wirken komische Komponenten der Rollen unwahrscheinlich. Auch Perrucci zufolge gab es keine Charaktere die komische und ernste Elemente in einer Rolle vereinen: entweder eine Rolle war adlig und damit ernst oder von niedriger Herkunft und damit komisch.[54] Dennoch wirken diese Kategorisierungen starr – selbst wenn man vom Entfremdungseffekt der historischen Lücke von über 300 Jahren abstrahiert, zumal die Reaktionen des Publikums damals wie heute nicht planbar bleiben. Gerade in Mischgenres, aber vermutlich bei weiten nicht nur in ihnen, bleibt die Frage nach den Anteilen von Komik und Ernsthaftigkeit in Übersetzungen barocken Musiktheaters in die heutige Zeit eine zentrale und sicher nie endgültig zu lösende.

Die Arbeit an *Penelope* hat einmal mehr gezeigt, dass Aufführungen nicht das Ende einer argumentativ und inhaltlich geschlossenen Geschichte sein können. Die Austauschprozesse während der Probenarbeit verlaufen nicht immer geradlinig, oft genug spielen Zufall und menschliche Konstellationen eine ausschlaggebende Rolle dabei, wie eine Szene letztendlich musiziert wird, wie sie auf die Bühne kommt. Alle aktiv an der Produktion Beteiligten befinden sich im Austausch mit dem Quellenmaterial oder dessen Vermittlung durch die Dramaturgie. Sie bringen sich laufend neu in den Probenprozess ein und werden laufend – intellektuell, künstlerisch und nicht zuletzt auch menschlich – durch ihn verändert. Dieser Austauschprozess entzieht sich durchgreifender Systematisierung; er kann beschrieben, aber letztlich nicht völlig erklärt und rational gefasst werden. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Quellen war wichtiger Teil in der Aufführungsarbeit zu *Penelope la casta* – auch wenn sie in vielen Fällen nicht geradlinig auf die Inszenierung Einfluss nahm. Sie war viel mehr Teil des Weges zur Inszenierung als konkret wahrnehmbares Resultat der Aufführungen.

Christine Fischer

[54] Perrucci, *Dell'arte* (wie Anm. 26), 80–81.

Alessandro Scarlatti, Matteo Noris

Penelope la casta

Neapel Teatro S. Bartolomeo, 1696

Aufführungen am 28. Mai, 2., 3., 5. Juni,
18., 20., 21. November 2009
Wettsteinsaal Basel

Opernklasse der Schola Cantorum Basiliensis
Musikalische Leitung: Johannes Keller, Francesco Pedrini
(Klasse Maestro al cembalo Andrea Marcon)
Regie: Manfred Weiß
Bühne: Marion Menziger
Kostüme: Judith Fischer
Licht: Cornelius Hunziker
Dramaturgie: Christine Fischer
Regieassistenz: Helena Langewitz
Aufführungsmaterial: Johannes Keller
Librettoübersetzung: Nicoletta Gossen
Projektorganisation: Kirsten Hanson

ABSTRACTS

Lydia Goehr

Oper: Agon und Paragone

Der Essay untersucht das Verhältnis von Oper zu Prinzipien des Wettstreits zwischen den Künsten und Medien. Mit kurzen einleitenden Überlegungen zu Opern von Jean-Baptiste Lully, Antonio Salieri, Wolfgang Amadé Mozart, Richard Strauss u. a. wird ein thematischer Rahmen abgesteckt, um anschliessend vertieft auf die zentrale Frage einzugehen: Welche spezifische Rolle spielte Musik in der theatralen Kunstform Oper? Spezifische Musikkonzepte, die in den Opern verhandelt wurden, werden zur ambivalenten Rolle Apolls in der Mythologie sowie zum Diskurs der Geburt von Oper in Beziehung gesetzt. Dabei zeigt der Essay auf, welch zentrale Rolle der Musik im paragonalen Verhandlungsfeld „Oper" zukommt.

Opera: Agon and Paragon

This essay examines the relationship of opera to principles of rivalry between the arts and the media. Through brief introductory reflections on operas of Jean-Baptiste Lully, Antonio Salieri, Wolfgang Amadé Mozart, Richard Strauss and others, a thematic framework will be defined in order to approach the central question with a deeper understanding: What particular role does music play in the theatrical art form opera? Specific music concepts applied in opera will be related to the ambivalent role of Apollo in mythology as well as to the birth of opera. In the process, the essay demonstrates the central role accorded to music in the opera as paragonal field.

Andreas Kotte

„A wood near Athens". Zum Spiel- und Schauraum Bühne vom 16. bis ins 19. Jahrhundert

Wird die Neutral- und Plattformbühne als Shakespeare-Bühne im Zuge der Entfaltung bürgerlichen Theaters vervollkommnet? Oder ist sie der einzige Typus, der bestehen bleibt, auch wenn technische Erfindungen die Verwandelbarkeit von Bühnen erhöhen? Kann der Streit um den Vorrang einer Kunst innerhalb einer Synthese der Künste als die ästhetische Voraussetzung der Renaissance für die romantische Idee vom Gesamtkunstwerk angesehen werden? Der Vortrag schlägt von der italienischen Bildbühne über Angelo Ingegeneris Bestimmung der Bühnenkunst einen Bogen zu Richard Wagner und zeigt, was geschieht, wenn Einzelkünste Theater dominieren: Die Veränderung durch Spiel weicht einer Veränderung durch Technik, Musik oder Drama. Die gewollte Synthese der Künste gerinnt in der Praxis zu einer Addition der Künste.

‚A wood near Athens'. The Stage as a Space for Performance and Presentation from the 16th to 19th Centuries

Is the neutral and platform stage as Shakespearean stage perfected in the course of the development of the bourgeois theater? Or is it the only type to subsist, even though technical inventions increase the convertibility of the stage? Can the struggle for primacy of one art form within the synthesis of the arts in general be seen as the esthetic prerequisite of the Renaissance for the romantic notion of the ‚Gesamtkunstwerk'? This paper attempts to make a link from the Italian ‚Bildbühne' over Angelo Ingegneri's definition of stagecraft to Richard Wagner, and shows what occurs when individual arts dominate theater: diversification in acting yields to diversification in technique, music or drama. The intended synthesis of the arts congeals to a summation of the arts in practice.

BERNHARD JAHN

Die Künste als Schwestern? Das Zusammen- und Gegeneinanderwirken der Künste in der Oper als Problem für die zeitgenössische Operntheorie und -praxis

Der Beitrag geht am Beispiel von Hamburger Opernprologen der Frage nach, welche Konzepte in der Zeit um 1700 das Verhältnis der Künste zueinander regelten. Neben einer durch die Gesetze des Decorum festgelegten Angemessenheit, die das Miteinander der Künste bestimmt, findet sich auch die Möglichkeit, die Künste im Sinne eines absichtlichen Decorumsbruches gegeneinander zu setzen. Durch das Gegeneinanderwirken der Künste können in der Oper um 1700 Verfremdungseffekte erzeugt werden, die denen des modernen Regietheaters nahekommen.

The Arts as Sisters? The Collaboration and Competition of the Arts in Opera as a Problem for Contemporary Opera Theory and Practice

Based on the example of opera prologues from Hamburg, this article pursues the question of which concepts regulated the relationship among the arts in the period around 1700. In addition to the appropriateness defined by the rules of decorum that determine the cooperation among the arts, there is also the possibility of setting the arts against each other in the sense of an intentional breach of decorum. Through this mutual counteraction of the arts a sense of alienation can be created in opera around 1700, coming close to that of modern director's theater.

Christine Fischer

Tier und Macht. Oper im Spannungsfeld von Natur und Zivilisation

Im Kontext aktueller kulturwissenschaftlicher Fragestellungen nach der Funktion von Tierrepräsentation in historischen Gesellschaftsformen nimmt der Text die Funktion der Bühnenpräsenz von Tieren in barocken Musiktheaterformen in den Blick. Weltdarstellungen auf der Opernbühne lag ein Bestreben nach Ordnung und Systematisierung der Vielfalt der Schöpfung nach ideologischen Idealen zugrunde, das in frappierend ähnlicher Form auch in Wunderkammern und fürstlichen Menagerien angewandt wurde und in besonderem Masse die Übergänge zwischen Natur und Kunst auslotete. Antiken Vorbildern von Herrschern, Herrschaftsdarstellung in Triumphzügen und Aufzügen zu Schlachten folgend fanden lebende Tiere, aber zu einem Grossteil auch Nachbauten oder Verkleidungen von Tieren zu exotischen Arten, ihren Weg auf die Opernbühne. Sie faszinierten mit ihrer Präsenz in ungewohntem Kontext einerseits dadurch, dass sie Untertanenverhalten zeigten, indem sie sich in den Ablauf der Aufführung einfügten; andererseits dadurch, dass sie mithilfe von Verkleidung oder Mechanik „realitätsnah" vergegenwärtigt wurden.

Power and the Animal. Opera between Nature and Civilization

In the context of current questions in the field of cultural studies concerning the function of animal representation in historical social systems, this text focuses on the function of animals' presence on the stage in baroque music theater. The representation of the world on the opera stage was based on an attempt to organize and systematize the diversity of creation according to ideological models. The same phenomenon can be observed in a strikingly similar form in the cabinets of wonder and courtly menageries. It encompasses in particular the transitions between nature and art. By imitation of antique models of rulers, of the demonstration of dominance in triumphal processions, and of deployment to battle, live animals (sometimes disguised as exotic species) as well as artificial replicas appeared on stage. They fascinated the audience by their presence in an unusual context on the one hand through their submissive behavior while integrating into the process of the performance; on the other hand that they really „come to life" through disguises and mechanical devices.

Sebastian Hauck

La finta pazza in Paris. Zum Verhältnis von Commedia all'improvviso und Oper

Am Beispiel der Oper *La finta pazza* und ihrer Aufführung 1645 in Paris lassen sich zwei Aspekte des Verhältnisses von Commedia all'improvviso und Oper genauer erläutern: Der unmittelbare Kontext der Aufführung zeigt, wie von den *comici* (höchstwahrscheinlich) eine Symbiose beider Theaterfor-

men angestrebt wurde, sodass Schauspieler und Sänger gleichzeitig in ihren jeweiligen Schauspielstilen agierten. Die grosse Wahnsinnsszene der Protagonistin Deidamia rekurriert auf die grossen Bravourstücke der italienischen Schauspieler(innen) wie Isabella Andreini, für die Wahnsinnsdarstellungen zum festen Repertoire gehörten.

La *finta pazza* in Paris. On the Relationship between Commedia all'improvviso and Opera

The opera *La finta pazza* and its performance in Paris in 1645 is a good example to elucidate two aspects of the relationship between commedia all'improvviso and opera. The immediate context of the performance shows how the *comici* (in all probability) aspired to a symbiosis of the two theater forms, so that actors and singers could operate in their respective performance styles simultaneously. The great madness scene of the protagonist Deidamia draws on the brilliant bravura pieces of Italian actors and actresses such as Isabella Andreini, for whom madness scenes were a part of the standard repertory.

SEBASTIAN WERR

Verführung und Disziplinierung. Strategien der kollektiven Vermittlung von Hierarchien beim Münchner Fest von 1722

Dass die Oper der „Ergötzung" des Hofes diente, liegt auf der Hand – aber wie fügt sich dies in die in der Hofkultur allgegenwärtigen Bestrebungen, der Repraesentatio majestatis Ausdruck zu verleihen und so den Untertanen die Einsicht in die Unterordnung unter den Herrscher zu vermitteln? Ausgehend von der These, dass die Erzeugung von Emotionen durch die Hofkultur im allgemeinen und Oper im besonderen genau dieser Zielsetzung dienten, will der Beitrag am Beispiel des Münchner Hochzeitsfests von Kurprinz Karl Albrecht mit Maria Amalia von Österreich im Jahre 1722 Möglichkeiten und Grenzen der historischen Emotionsforschung und ihrer Anwendung in der Opernforschung aufzeigen.

Seduction and Disciplinary Action. Strategies for the Communication of Social Hierarchies at the Munich Festivities of 1722

That opera served to delight the court is obvious – but how does this comply with the constant efforts of court culture to accentuate the repraesentatio majestatis, thereby conveying to their subjects insight into their subordination to the sovereign? Taking as a point of departure the assumption that the creation of collective emotion through court culture in general and opera in particular served just this purpose, this article will use the example of the Munich wedding festivities of Kurprinz Karl Albrecht and Maria Amalia of Austria in 1722 to demonstrate the possibilities and limitations of historic emotion research and its implementation in opera research.

Panja Mücke

Öffentlichkeit und Kommunikationssystem. Das Publikum höfischer Opern

Die zeremonielle Funktion des Opernbesuchs führte zur an vielen Höfen sehr ähnlich gehaltenen Sitzordnung nach dem jeweiligen Rang – der Status der Opernbesucher spiegelte sich in ihrem Sitzplatz. Somit wird die spezifische Zusammensetzung des höfischen Opernpublikums als eine Variante der ausser- und innerhöfischen Kommunikation greifbar und kann in Zusammenhang mit Medien wie Kupferstichen, Zeitungen, Notenkopien und -drucken betrachtet werden. In dieser Gesamtschau zeigt sich, dass die höfische Oper in ihrer im 17. und frühen 18. Jahrhundert vorherrschenden Organisationsform als komplett vom Hof finanzierter Institution ein Element der herrscherlichen Kommunikationsstrategie bildete, das auf die Legitimierung der fürstlichen Macht in allen sozialen Schichten gerichtet war.

Publicity and Communication System. The Public of Court Opera

The ceremonial character of attending the opera led to very similar conventions of seating order according to social standing. At many courts, the status of the opera-goers was reflected by the location of their seats. Thus the specific composition of the courtly opera public as a variant of communication outside as well as within the court context becomes manifest, and can be examined in connection with media such as copperplate engraving, newspapers, and the copying and printing of music. In this overall view it appears that courtly opera in the organizational form predominant in the 17th and early 18th centuries, an institution entirely financed by the court, constituted an element of monarchal communication strategy, which was focused on the legitimation of lordship over all social levels.

Martina Papiro

Vom Schauraum zur Bildtafel. Die druckgraphische Inszenierung der Florentiner Festopern *La Flora* 1628 und *Le nozze degli dei* 1637

Festopern wurden in Form von Libretti mit beigefügten Bildtafeln bewahrt und im Kontext der Hofpublizistik der Öffentlichkeit und der Nachwelt zugänglich gemacht. Die Bildtafeln in diesen Drucken zeigen die Bühnenräume mit den Szenendekorationen und allen eingesetzten Theatermaschinen. Dabei changieren sie zwischen der faktischen Dokumentation und einer idealisierten Darstellung der Aufführung.
Anhand der Radierungen zu den Florentiner Festopern von 1628 und 1637 anlässlich der Hochzeiten von Mitgliedern der regierenden Medici-Familie werden die Konventionen dieser Bildgattung vorgestellt. Die punktuelle Untersuchung der Inszenierungsstrategien soll zeigen, ob und wie im zweidimensionalen Bildmedium das höfische Musiktheater als Zusammenspiel der Künste vergegenwärtigt wurde.

From the Stage to the Etching Plate. The Pictorial Restaging of the Florentine Festive Operas *La Flora* (1628) and *Le nozze degli dei* (1637)

Festive operas were preserved in the form of libretti with accompanying graphic plates and, in the context of court publicity, made available to the public and to posterity. The illustrations show the stage area with scenery decoration and all the theater machines employed. They oscillate between factual documentation and an idealized portrayal of the performance. In this paper, the conventions of this type of picture are introduced with the help of etchings of the Florentine festive operas on the occasion of the weddings of members of the ruling Medici family. This selective examination of strategies of stage production should show whether and how the courtly music theater as an interaction of the arts was represented in the two-dimensional medium.

BRUNO FORMENT

Surrounded by Scenery. What Disney Can Teach Us about Visual Immersion in the Dramma per Musica

Against established knowledge, which conceives of the Baroque stage as a uniform, neatly mechanized ensemble of wings, borders, and backdrops, multiple sources suggest that seventeenth- and eighteenth-century set designers added various *pièces détachées* to the standard machinery. Thus, free-standing flats were applied manually (by the stagehands) in irregular positions all over the stage floor, and large perforated (or transparent) canvases were mounted on frames and slid (rather than dropped) towards center stage. The present paper will throw light on these lesser-known techniques, while also focusing on their dramaturgic relevance for both the dramma per musica and one of its twentieth-century heirs: the art of animation. Midway the 1930s, it was the Baroque's multiplane effects that Disney and his competitors adopted in order to overcome the two-dimensionality of the animated picture so detrimental to its visual-dramatic effect. An unexpected continuity between Metastasian opera and *Snow White* thus lies in both art forms' cultivation of scenic perspective according to the original, Latin definition of the term: the display of see-throughs in which the spectator's eye (and mind) could immerse itself completely.

Von Szenerie umgeben. Was Disney uns über optische Immersion im Dramma per musica lehren kann

Entgegen der verbreiteten Auffassung von Barockbühne als standardisiertes, raffiniert mechanisiertes Ensemble von Seitenprospekten, Sofitten und Kulissen, geben verschiedene Quellen Hinweise darauf, dass in der Bühnenausstattung des 17. und 18. Jahrhunderts *pièces détachées* die Standardmaschinerie ergänzt haben. So wurden freistehende Kulissen manuell (von den Bühnenarbeitern) über der ganzen Bühne unregelmässig verteilt eingesetzt, und grosse perforierte

(oder transparente) Leinwände wurden auf Rahmen gespannt und gegen die Bühnenmitte geschoben (seltener heruntergelassen). Der Artikel beleuchtet diese unbekannteren Techniken und nimmt auch deren dramaturgische Funktion sowohl für das Dramma per musica wie für die Animationskunst – einen Nachfolger des Dramma per musica im 20. Jahrhundert – in den Blick. Es war genau diese barocke Technik mit mehreren Ebenen, die Mitte der 1930er-Jahre von Disney und seinen Mitstreitern eingesetzt wurde, um die Zweidimensionalität, die dem optisch-dramatischen Effekt des Animationsfilms so abträglich war, zu überwinden. So zeigt sich eine überraschende Kontinuität zwischen der Metastasianischen Oper und *Schneewittchen* durch den Einsatz szenischer Perspektive im ursprünglichen Wortsinn eines Durch-Blickens, das dem Auge (und dem Geist) der Zuschauenden ein komplettes Eintauchen ins Geschehen ermöglicht.

Helena Langewitz

Der abwesende König oder Was macht das Goldene Zeitalter aus? *L'Arcadia conservata*, eine Azione teatrale zur Genesung des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz im Jahre 1775

Die Genesung des Kurfürsten Carl Theodor von einer schweren Erkrankung bot 1775 den Anlass zur Aufführung der Azione teatrale *L'Arcadia conservata* im Schwetzinger Gartentheater, die als „Allegorique à la Convalescence d'Électeur" zu verstehen ist. Am Beispiel des in Gefangenschaft geratenen Arkadierkönigs Evander führt der kurpfälzische Hofdichter Mattia Verazi das Schicksal eines Herrschers vor Augen, der in Lebensgefahr schwebt. Eine besondere Wirkung erzielt er dadurch, dass er nicht die Perspektive des Königs einnimmt – dieser tritt bis zuletzt nicht auf –, sondern diejenige der um ihren Herrscher bangenden Untertanen. Die durch die Bühnenfiguren schmerzlich erlebte Abwesenheit des Herrschers nimmt damit Bezug auf die Situation der kurpfälzischen Bürger während der Erkrankung ihres Kurfürsten. Dabei wird König Evander trotz seiner realen Abwesenheit von der Bühne durch Text und Musik solcherart veranschaulicht, dass er in der Empfindungswelt seiner Untertanen verankert wird und gleichsam anwesend erscheint. So wurde auch während der Erkrankung Carl Theodors dessen öffentliche Wahrnehmung durch den Aspekt der Abwesenheit massgeblich mitbestimmt.

The Absent King or What constitutes the Golden Age? *L'Arcadia conservata*, an Azione Teatrale upon the Recovery of Prince Elector Carl Theodor von der Pfalz in 1775

To celebrate his recuperation from a serious illness, Prince Elector Carl Theodor von der Pfalz was honored with a performance of the azione teatrale *L'Arcadia conservata* in the castle garden in Schwetzingen which was meant to be understood as „allegorique à la convalescence d'Electeur". In his text, Mattia Verazi, the poet laureate of the court, shows the fate of a ruler taken

captive and hovering in mortal danger, based on the story of the Arcadian king Evander. What is remarkable is that the story is not told from the perspective of the king – he does not appear until the end – but from that of his worried subjects. Despite his physical absence on the stage, Evander is portrayed so clearly through the text and music of Niccolò Jommelli and Ignaz Holzbauer that his subjects seem to sense his presence. The distress expressed by the figures on the stage at the absence of their ruler refers to the situation experienced by the citizens during the illness of their prince elector: the way he was perceived by the public was also significantly influenced by his absence.

WENDY HELLER

Der liebende Theseus. Die Darstellung weiblicher Leidenschaft auf der Münchner Bühne (1662)

1662 feierten der Kurfürst von Bayern und seine Gemahlin die Geburt ihres Sohnes mit einem der spektakulärsten musiktheatralischen Ereignisse des damaligen Jahrhunderts. Die Feier umfasste drei unterschiedliche Arten szenischer Darbietung, alle in der Ausstattung von Francesco Santurini, mit (nicht erhaltener) Musik des Hofkomponisten Johann Kaspar Kerll und auf Libretti von Pietro Paolo Bissari: *Fedra incoronata*, ein Drama per musica nach venezianischem Vorbild, *Antiopa giustificata*, ein Drama guerriero mit Umzügen, Tableaux und nachgestellten Schlachten auf künstlichen Seen, und zum Schluss *Medea vendicativa*, eine Feuerwerksoper, die auf einer schwimmenden Bühne auf der Isar gespielt wurde. Zwar ist jeder Teil dieser Trilogie nach einer weiblichen Protagonistin benannt, als Bindeglied zwischen den einzelnen Episoden dient jedoch der Held Theseus. Gesang, Tanz und ausgeklügelte Bühneneffekte zeigen dabei die Folgen einer Liebe zu einem oft zweifelhaften Helden auf. Der Artikel erkundet die Darstellung weiblichen Verlangens und männlichen Heldentums im Rahmen dieses opulenten Theaterevents, wobei nicht nur die erhaltene Dichtung (einschliesslich der damit verbundenen musikalischen Implikationen), sondern auch die Beschreibungen und Stiche von Santurinis Inszenierung, die im Libretto überliefert sind, in den Blick genommen werden.

Loving Theseus. The Spectacle of Feminine Passions on the Munich Stage (1662)

In 1662 the Elector of Bavaria and his wife celebrated the birth of their son with one of the most spectacular musical theatrical events of the century. Designed by Francesco Santurini, with music (non-extant) by the court composer Johann Kaspar Kerll and libretto by Pietro Paolo Bissari, the celebration included three different types of entertainments: *Fedra incoronata*, a drama per musica on the Venetian model, *Antiopa giustificata*, a drama guerriero featuring processions, floats, mock battles, and tableaux with musical interludes, and concluding with *Medea vendicativa*, a firework opera presented on a floating stage in the river Isar. While each of the installments of the trilogy

are named for a female protagonist, it is the hero Theseus who serves as the link between these various episodes, in which song, dance, and elaborate stage effects show the consequences of loving an often dubious hero. The article explores the representation of female desire and male heroism in the context of this lavish theatrical event, focusing not only on the surviving poetry (and the musical implications therein), but also the descriptions and engravings of Santurini's designs, preserved in the printed libretto.

Luca Zoppelli

Zeitliche Diskontinuität, optische Diskontinuität? Fragen zu einer Dramaturgie des Exemplarischen

In der Malerei von Tiepolo und von seinen Zeitgenossen wurde immer wieder auf eine gewisse Unabhängigkeit der dargestellten Personen von der Narration hingewiesen: Jede Figur ist weitgehend isoliert und unabhängig als Verkörperung eines Affekts oder einer exemplarischen Haltung dargestellt. Das durch die Kombination solcher Haltungen definierte Beziehungsgefüge hat weniger einen narrativen, als vielmehr einen konzeptuellen Charakter und bildet ein Interpretationsmodell für das menschliche Verhalten. Die Dramaturgie der heroischen Oper jener Zeit wiederum basiert mit ihren geschlossenen Nummern auf der Isolation, Klassifikation, Analyse und der Montage von emotionalen Reaktionen: Das Dispositiv ist identisch, nur dass es sich in der Zeit, und nicht im bildnerischen Raum entfaltet. Dies ist im französischen Bereich weniger ausgeprägt, wo sich sowohl ein mehr ‚linearer' und narrativer visueller Stil wie auch eine Operndramaturgie findet, die weniger auf der formalen Diskontinuität gründet.

Temporal Discontinuity, Visual Discontinuity? Questions Regarding Dramaturgy of the Exemplary

In the paintings of Tiepolo and his contemporaries, a sort of independence of the figures portrayed from the ‚narration' of the subject of the picture has often been pointed out. Each person is largely isolated and depicted as an embodiment of an affect or an exemplary attitude. The relationship structure defined by the combination of such attitudes is less narrative than conceptual in character, and creates a model for interpreting human behavior. Furthermore, the dramaturgy of heroic opera of the period, with its self-contained pieces, is based on the isolation, classification, analysis and construction of emotional reactions. The deployment is the same, only it develops in time and not in physical space. This is less pronounced in French opera, in which there is a more linear and narrative visual style as well as a dramaturgy in which formal discontinuity plays a less important role.

MICHAEL MAUL

„Behilflicher Monsieur", „Liebende Venus" und „Lustiger Arlecchino". Die Opernarie auf dem Weg zum Gassenhauer

Entgegen der ‚Lehrbuchmeinung' hat die ‚liederlose Zeit' in Deutschland, also die Phase zwischen den gedruckten Liedersammlungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und den 1740er Jahren, ein umfangreiches Repertoire an nur handschriftlich überlieferten Liedern hervorgebracht. Die Ursprünge dieser mitunter weitverbreiteten Stücke liegen zumeist im Dunkeln. Doch verfolgt man die Spur zurück, so erweisen sich manche Stücke als ‚Ohrwürmer' aus den jungen bürgerlichen Opernhäusern, die in reduzierten und textlich erweiterten Fassungen noch gesungen wurden, als man längst nichts mehr von ihrem eigentlichen Kontext wusste und die Bühnen, für die sie einst entstanden, längst geschlossen waren. So gesehen erweisen sich die Opern Georg Philipp Telemanns, Reinhard Keisers, Gottfried Heinrich Stölzels oder Johann David Heinichens als ‚Liedspender' für eine ganze Generation.

‚Helpful Sir', ‚Loving Venus', ‚Comical Arlecchino'. From Opera Aria to Hit Song

Contrary to the opinion expressed in textbooks, the ‚songless period' in Germany – the phase between the printed song collections of the mid 17th century and the 1740's – actually yielded a substantial repertoire of manuscript songs. We are generally speaking in the dark as to the sources of these often well-distributed and popular pieces. However, if we follow the traces back, it turns out that some of these pieces were catchy tunes from the young bourgeois opera houses. They were revised musically and extended textually, performed long after anything was known about their original context, and long after the stages for which they were intended were shut down. From this perspective, the operas of Georg Philipp Telemann, Reinhard Keiser, Gottfried Heinrich Stölzel or Johann David Heinichen provided song material for a whole generation.

JENS ROSELT

Archäologie der Ereignisse? Performativität und Theaterhistoriographie

Ausgehend von den Innovationen der Performance Art und der Theoriebildung der Linguistik und Gendertheorie hat sich im letzten Jahrzehnt eine kulturwissenschaftliche Neuperspektivierung vollzogen, die als performative Wende bezeichnet wurde. Im Hinblick auf das Theater rückte so der Ereignischarakter von Aufführungen gegenüber dem Werkcharakter von Texten und Inszenierungen in den Fokus. Diese Forschungen waren in erster Linie durch die Arbeiten der zeitgenössischen performativen Künste inspiriert, insofern die Erlebnisweisen, Erfahrungen und Wahrnehmungen thematisiert wurden, die das Gegenwartstheater produzierte und provozierte. Doch in dem Masse, wie das aktuelle und individuelle Erleben einer Aufführung als

Basis der Analyse deklariert wird, kann die Auseinandersetzung mit historischen Aufführungen ins Hintertreffen geraten, wenn sie aus methodischen Gründen nicht von vorneherein ausgeschlossen wird. Der Beitrag geht von der These aus, dass die Umorientierung auf den „Untersuchungsgegenstand" Aufführung auch Hinweise und Perspektiven für die Auseinandersetzung mit historischen Aufführungen liefern kann. Hierzu werden die zentralen Aspekte einer Ästhetik des Performativen bzw. der daraus abgeleiteten Methode der Aufführungsanalyse rekapituliert. Ziel des Beitrags ist es nicht, eine neue Methode zu destillieren, sondern zu einer neuen Perspektive auf mitunter allzu vertraute Phänomene zu ermutigen.

Archaeology of Events? Performatives and Historiography of the Theater

Based on the innovations of Performance Art and the concepts of linguistic theory and gender studies, a new perspective on cultural studies has emerged in the last decade, the so-called performative turn. With regard to the theater, performance as an event became more important than the ‚Werkcharakter' of text and staging. This research was primarily inspired by the contemporary performing arts, focusing on different kinds of experience and perception which the modern theater produced and provoked. However, in view of the fact that actual and individual experience becomes the basis of analysis, interest in historic performance practice may fall into the background, even more if it is excluded a priori for methodical reasons. The point of departure of this paper is the assumption that the reorientation towards a view of the performance as object of investigation may provide clues and perspectives for the discussion of historic performance practice. For this purpose, the central aspects of performance esthetics as well as the methods of analysis derived therefrom are recapitulated. The intention is not to distill a new method, but rather to encourage a new perspective on phenomena which often seem all too familiar.

Christine Fischer, Johannes Keller und Francesco Pedrini

Wissenschaft und Aufführung. Zur Inszenierungsarbeit an *Penelope la casta* (Alessandro Scarlatti/Matteo Noris, Napoli 1696)

Neben der wissenschaftlichen Annäherung an italienische Oper des 17. und 18. Jahrhunderts bildet die praktische Arbeit einen Schwerpunkt der SNF-Förderungsprofessur von Christine Fischer. Ein erstes grosses Praxisprojekt hatte im Mai 2009 Premiere: Die neuzeitliche Erstaufführung von Alessandro Scarlattis/Matteo Noris' *Penelope la casta* (Neapel, 1696). Im Rahmen der Inszenierungsarbeit galt es, die Grenzen und Möglichkeiten einer vertieften Dramaturgie auszuloten, die von der Beschaffung der Quellen über die Analyse von Text und Musik bis hin zum Erkunden der konkreten historischen Aufführungsumstände in Neapel und dem Nachspüren eines zeitgenössischen Verständnisses von Musik, Text und Szene vielfältige Aufgaben übernahm.

Ziel der Inszenierungsarbeit war es, die historische Annäherung als Grundlage einer Übersetzung in die heutige Aufführungssituation heranzuziehen, die barocke und heutige Elemente vereint.
Der Text möchte einen Einblick in ausgewählte Aspekte des auch wissenschaftlich geprägten Weges zur Inszenierung geben und das Verhältnis der Künste zueinander im Hinblick auf die Tagungsthematik und aus der Perspektive praktischer Inszenierungsarbeit heraus konturieren.

Scholarship and Performance. On the Staging of *Penelope la casta* (Alessandro Scarlatti/Matteo Noris, Napoli 1696)

In addition to research on the subject of Italian opera of the 17th and 18th centuries, practical work is a focal point of Christine Fischer's SNSF professorship. A first major practical project had its premiere in May 2009: a first modern-day performance of Alessandro Scarlatti's/Matteo Noris' *Penelope la casta* (Naples, 1696). A part of the process of recreating the staging was to use the extremes of possibility for a substantial dramaturgy starting with the acquisition and examination of the sources, then analyzing text and music, and learning about the conventions of historic performance practice, specifically the circumstances of that era in Naples. The goal of the stage production was to draw on an historic approach as a basis for translation to a modern performance situation, uniting elements of the Baroque and the 21st century. The intention of this paper is to provide insight into selected aspects of a process toward performance which integrates scholarly and practical work, as well as to illustrate the relationship among the arts, with regard to the theme of the symposium and from the perspective of practical staging.

Die Autorinnen und Autoren

Lydia Goehr is Professor of Philosophy at Columbia University. She works on the Philosophy of Music, Aesthetics, Critical Theory, Philosophy of History, and European Philosophy, and is internationally renowned for her innovative, cross-disciplinary work on the relationship between music, politics, history, and philosophy. Her thesis that the very idea of a musical 'work' is a distinctive product of early 19th century culture has been widely debated. She is the author of *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford, 1992, 2007); *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy* (Oxford, 1998), and *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory* (Columbia, 2008).

Andreas Kotte: Studium der Theaterwissenschaft, Kulturwissenschaft und Ästhetik an der Humboldt-Universität zu Berlin; Promotion dort 1985 mit einer Arbeit zum *Halberstädter Adamsspiel*, einem Grenzfall mittelalterlicher Theaterkultur. 1988 Habilitation zu den Strukturveränderungen im ungarischen Theater 1980–1987. Seit 1992 Direktor des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Herausgeber der Buchreihen *Theatrum Helveticum* und *Materialien des ITW Bern*, bisher zwanzig Bände, sowie des dreibändigen, viersprachigen Werkes *Theaterlexikon der Schweiz*, Zürich 2005. Forschungen zur europäischen Theatergeschichte und zur Systematik der *Theaterwissenschaft* (Köln 2005). Gemeinsam mit Prof. Dr. Hans van Maanen (Groningen) Leitung des Grossprojektes *STEP – Project on European Theatre Systems*.

Bernhard Jahn, Professor für deutsche Literatur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit an der Universität Hamburg, studierte in München Germanistik und Musikwissenschaft. Habilitation 2002 an der Universität Magdeburg. Forschungsschwerpunkte: Theater in der Frühen Neuzeit, Intermedialität, Genealogie, Zeremoniell, Darstellung des Krieges. Zahlreiche Publikationen zum frühneuzeitlichen Musiktheater, zuletzt zusammen mit Wolfgang Hirschmann (Hg.): *Johann Mattheson als Initiator und Vermittler. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2010.

Christine Fischer, SNF-Förderungsprofessorin an der Schola Cantorum Basiliensis, studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Italianistik in München und Los Angeles. Seit 1996 freiberufliche Mitarbeit beim Bayerischen Rundfunk. 1996 Magister Artium mit einer Arbeit über die italienische Madrigalkomponistin Cesarina Ricci de' Tingoli. 1997–2004 Assistentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern bei Prof. Dr. Anselm Gerhard. Dort 2004 Promotion mit der Arbeit *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht – Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung* (Bärenreiter, 2007). Seit Mai 2007 als Förderungsprofessorin des Schweizerischen Nationalfonds an der SCB mit dem Forschungsprojekt „Italienische Oper an deutschsprachigen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts".

SEBASTIAN HAUCK: Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Leipzig. Studium der Theaterwissenschaft und Französistik. 2007–09 Mitarbeiter bei dem SNF-Projekt „Humanitas und Zivilisation in der italienischen Improvisationskomödie des 16. Jahrhunderts" am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Seit 2007 Promotionsstudium am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig zum Thema „Die Harmonie der Sphären und der Wahnsinn der Isabella. Florentiner Intermedien und Commedia all'improvviso".

SEBASTIAN WERR studierte Musikwissenschaft an der FU Berlin. Er promovierte an der Universität Bayreuth, wo er anschliessend in der Lehre und Forschung tätig war. 2008 habilitierte er sich mit der Arbeit *Politik mit sinnlichen Mitteln. Opern und Fest am Münchner Hof, 1680–1745* (Köln und Weimar 2010). 2007–2010 leitete er an der LMU München das DFG-Projekt „Von klanglicher Vielfalt zu Uniformität. Entwicklung und Standardisierung der Holzblasinstrumente seit 1800 am Beispiel des Fagotts", seit 2010 ist er wissenschaftlicher Projektleiter des SNF-Projekts „Le basson Savary" an der HKB Bern. Seine Forschungsschwerpunkte liegen neben der Geschichte und Praxis der Holzblasinstrumente vor allem auf dem Musiktheater vom 17. bis zum 21. Jahrhundert und der Sozialgeschichte der Musik. Zuletzt erschien seine *Geschichte des Fagotts* (Augsburg 2011).

PANJA MÜCKE studierte Musikwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Medienwissenschaft in Marburg/Lahn und promovierte 2000 mit der Arbeit *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (Laaber 2003, ausgezeichnet mit dem Marburger Universitätspreis). 2000–2010 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bonn und Wissenschaftliche Assistentin an der Universität Marburg. Die Habilitation erfolgte 2008 mit der Studie *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und Szenische Collage bei Kurt Weill.* Nach Vertretungsprofessuren an den Universitäten Münster und Marburg ist sie derzeit als Gastprofessorin an der Universität Wien tätig.

MARTINA PAPIRO: Studium der Kunstgeschichte, Musik- und deutschen Literaturwissenschaft in Basel, Berlin und Florenz. Sie war als Doktorandin Mitglied der Max-Planck-Research-Group „Das wissende Bild" am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut und hat bei Prof. Dr. Klaus Krüger an der FU Berlin über die Fest- und Theaterdarstellungen des Graphikers Stefano della Bella (1610–1664) promoviert. Forschungsschwerpunkte: Florentiner Druckgraphik des 17. Jahrhunderts, Musikikonographie, Porträtmalerei, Performance-Kunst der 1960er. Tätigkeit als Kuratorin, Projektleiterin sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin, zuletzt in Berlin beim Forschungsverbund „Theater und Fest in Europa". Jüngste Publikationen: (Mithrg. & Autorin) *Der Schall. Mauricio Kagels Instrumentarium*, Saarbrücken/Basel 2009; „Vaghissimo componimento. Andrea Sacchis Inszenierung des Sängerkastraten Marc' Antonio Pasqualini", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 73 (2010), 211–236.

Bruno Forment is Postdoctoral Fellow at Universiteit Gent and Lecturer at the Vrije Universiteit Brussel, where he specializes in opera of the eighteenth century and the Belle Époque. Recipient of various grants and awards, he has recently edited the volume *(Dis)Embodying Myths in Ancien Régime Opera: Multidisciplinary Perspectives* (Leuven University Press, 2012) and written articles for *Early Music*, *Studi Musicali*, *Cambridge Opera Journal*, and *Journal of the Alamire Foundation*. He has also served as musicological adviser to the period orchestra *Il Fondamento* and as guest dramaturge to *Musica Antiqua Festival* Bruges (2012 edition).

Helena Langewitz studierte Musik- und Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Diplom 2008). Seit Februar 2008 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Forschungsprojekts „Italienische Oper an deutschsprachigen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts" an der Schola Cantorum Basiliensis. Im Rahmen ihres Promotionsprojekts (Prof. Dr. Andreas Kotte, Institut für Theaterwissenschaft, Universität Bern) untersucht sie die Rolle von Natur und Garten in der theatralen Herrscherselbstdarstellung am Beispiel Carl Theodors von der Pfalz und Schwetzingen.

Wendy Heller ist Professor of Music und Director of the Program in Italian Studies am Woolworth Center of Musical Studies der Princeton University. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts in breiter, interdisziplinärer Perspektive, mit einem besonderen Focus auf Gender und Sexualität sowie Kunstgeschichte. Ihre Lehr- und Forschungstätigkeit führte sie an die renommiertesten akademischen Institutionen, wie die Princeton, Harvard, Columbia und Brandeis University. Wendy Hellers umfassende Publikationsliste weist u. a. Titel zu Monteverdi, Händel, Cavalli sowie zur venezianischen Oper auf.

Luca Zoppelli: Studium in Venedig, Lehrtätigkeit in Padua, Vicenza (Konservatorium), Lecce (Universität). Seit 2000 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Fribourg (Schweiz). Schwerpunkte: Musikästhetik (Barockzeit, Händel), Musikgeschichte Venedigs, Musiktheater (19. Jahrhundert, komparatistisch betrachtet: Verdi, Wagner), Edition (Bellini, Donizetti), musikalische Semiotik und Narratologie. Editor des SJfM, Leiter der kritischen Ausgabe Bellini (Ricordi) und der Serie Musik aus Schweizer Klöstern (Kunzelmann, Lang).

Michael Maul studierte Musikwissenschaft, Journalistik und Betriebswirtschaftslehre in Leipzig. 2006 Promotion in Freiburg mit einer Arbeit zur Barockoper in Leipzig (1693–1720). Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv Leipzig und Lehrbeauftragter an der Universität Leipzig sowie an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig; zahlreiche Veröffentlichungen zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts.

JENS ROSELT: Theaterwissenschaftler, seit 2008 Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim. Von 2001 bis 2008 Geschäftsführer des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen" an der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik des zeitgenössischen Theaters und der Performancekunst, Geschichte und Theorie der Schauspielkunst, Aufführungsanalyse. Jüngste Publikationen: *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, hg. mit Melanie Hinz, Berlin 2011; *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, hg. mit Ulf Otto, Bielefeld 2012.

JOHANNES KELLER: Studium an der Schola Cantorum Basiliensis. Diplom für Alte Musik mit Hauptfach Cembalo bei Jörg-Andreas Bötticher (2008) und Master of Arts für Generalbass und Ensemble-Leitung bei Jesper Christensen und Andrea Marcon (2010). Diverse Preise. Mitbegründer des Basso-Continuo-Ensembles *Il Profondo* und des Duos *L'Istante*. Regelmässige Zusammenarbeit mit Andrea Marcon, u. a. als Assistent für Opernproduktionen am Theater Basel und an der Oper Frankfurt. Weitere Zusammenarbeiten mit Christian Curnyn (Oper Frankfurt und Staatstheater Stuttgart) und Michael Form (Theater Heidelberg). Neben CD-Produktionen und einer regen Konzerttätigkeit forscht Johannes Keller im Rahmen eines eigenen Projekts über chromatisch-enharmonische Instrumente und Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

FRANCESCO PEDRINI: Aufbaustudium bei Andrea Marcon und Jean-Claude Zehnder an der Schola Cantorum Basiliensis. Orgeldiplom „mit Auszeichnung" und Diplomarbeit über *L'Arte d'appropriare concerti all'organo*. Preisträger der internationalen Orgelwettbewerbe Brügge und Borca di Cadore. Seit 2007 Korrepetitor der Opernklasse an der Schola Cantorum Basiliensis, wo er 2008 die Oper *Penelope la casta* von Scarlatti dirigiert hat. Musikalischer Assistent und Continuospieler bei Opernproduktionen in Valladolid, Vannes und Schwetzingen. 2009 und 2012 „Chef de Chant" an der *Académie Baroque Européenne d'Ambronay*. Korrepetitor beim Cesti-Wettbewerb 2011 und 2012 in Innsbruck (Innsbrucker Festwochen der Alten Musik).