

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)

Artikel: Tier und Macht : Oper im Spannungsfeld von Natur und Zivilisation

Autor: Fischer, Christine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868888>

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: 16.02.2026

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

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 werden¹, 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

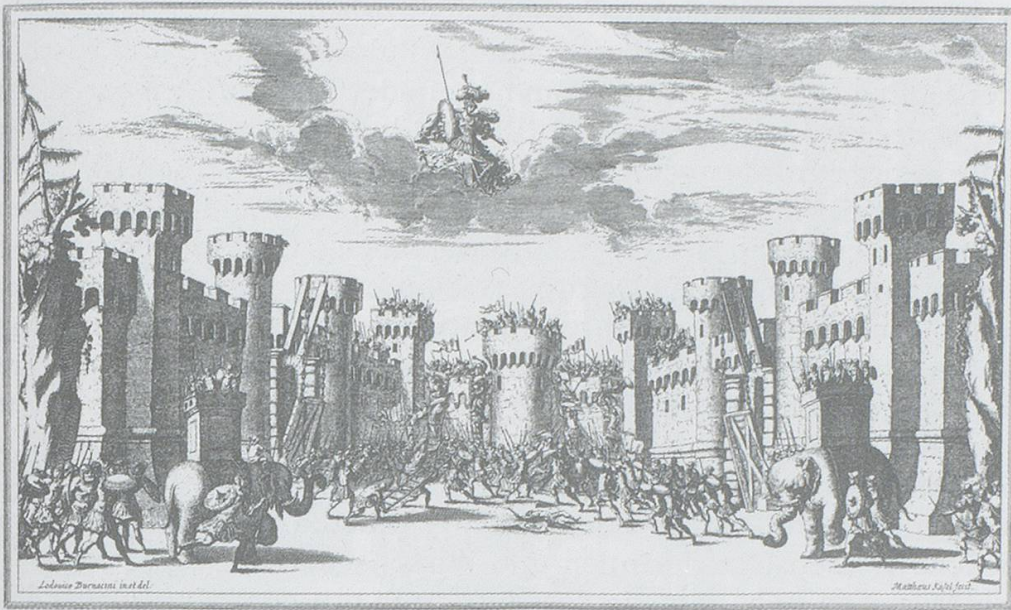


Abb. 2: Matthaeus Küsel nach Ludovico Burnacini, *Festung des Mars*, Stich aus dem Uraufführungslibretto zu *Il pomo d'oro*, Wien, 1667, Musik: Antonio Cesti, Text: Francesco Sbarra, IV.14

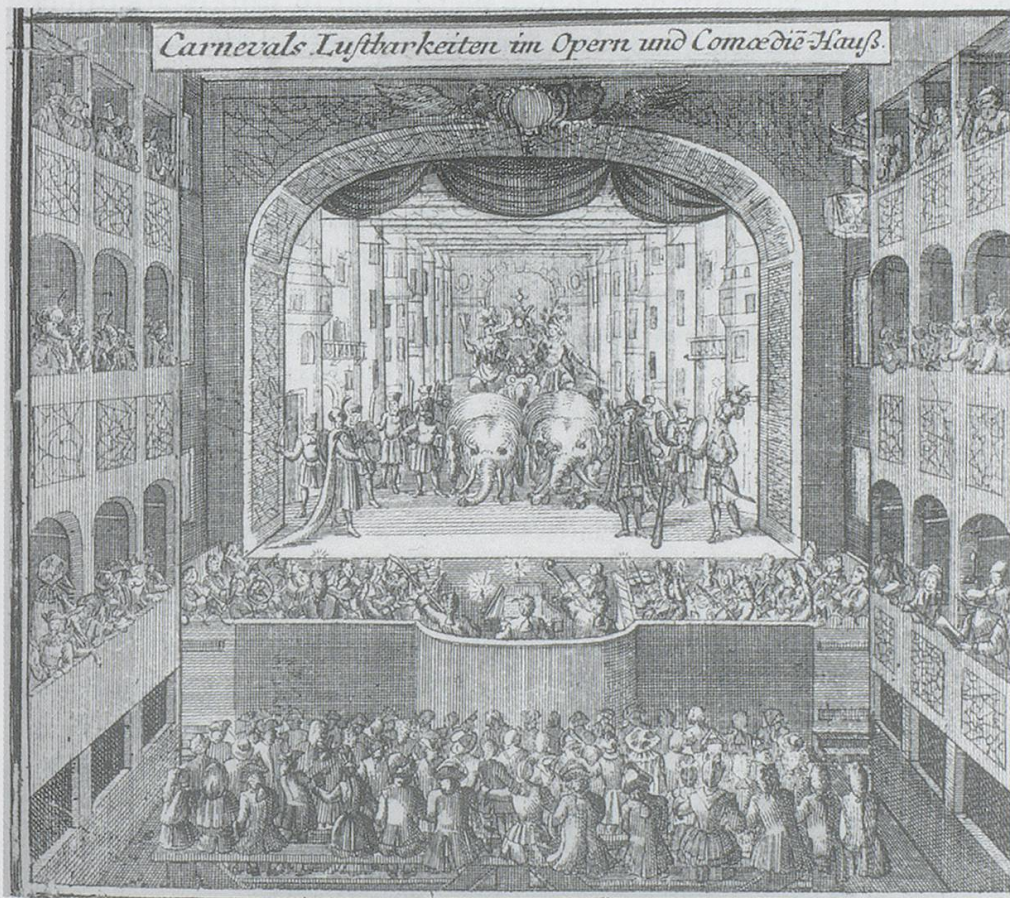


Abb. 3: Johann Baptist Homann, *Carnevals Lustbarkeiten im Opern und Comoedien-Hauß*, Stich, Nürnberg, 1721

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 eingeklebt 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 Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2007 (= Wagenbachs Taschenbuch 361), 21–23.

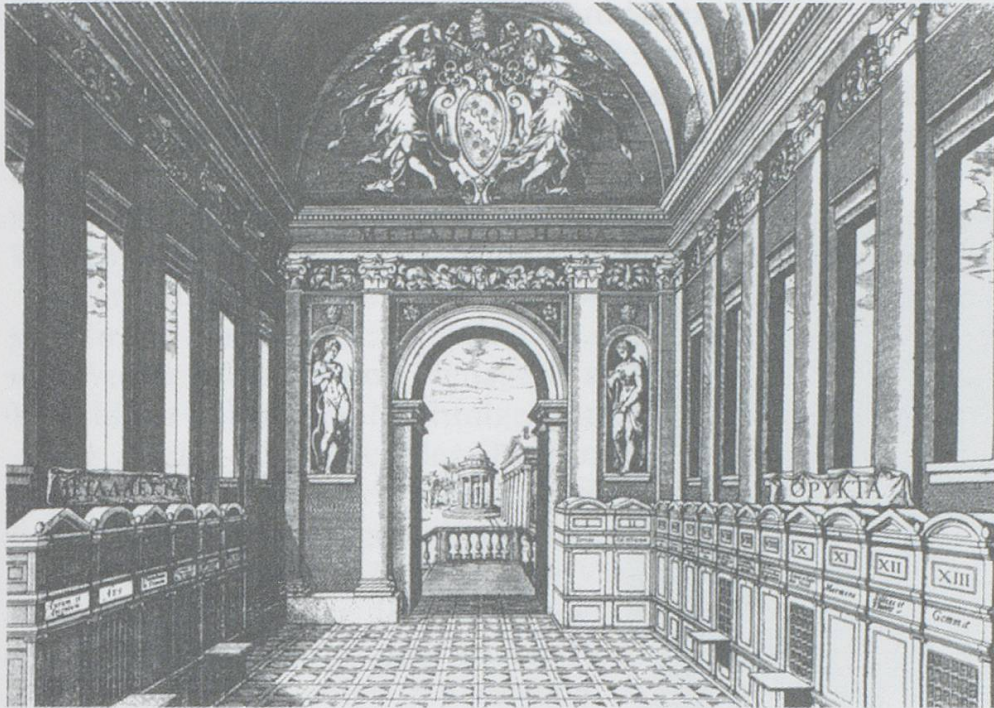


Abb. 4: Anton Eisenhoit, gestochene Ansicht der Innenräume des Museums im vatikanischen Belvedere-Hof um 1580, Frontispiz zu Michele Mercati, *Metallototeca (Vaticana)*, opus posthumum, Rom, 1717

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 Bezugfeld. 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 Membran der Vermittlung zwischen Natürlichem und von Menschen Gemachtem ein Vogelhaus herangezogen: Die Menagerie als Übergangsform zwischen Natur- und Menschen-gemachtem, 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 Paust¹¹ 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 Mabilie, „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.

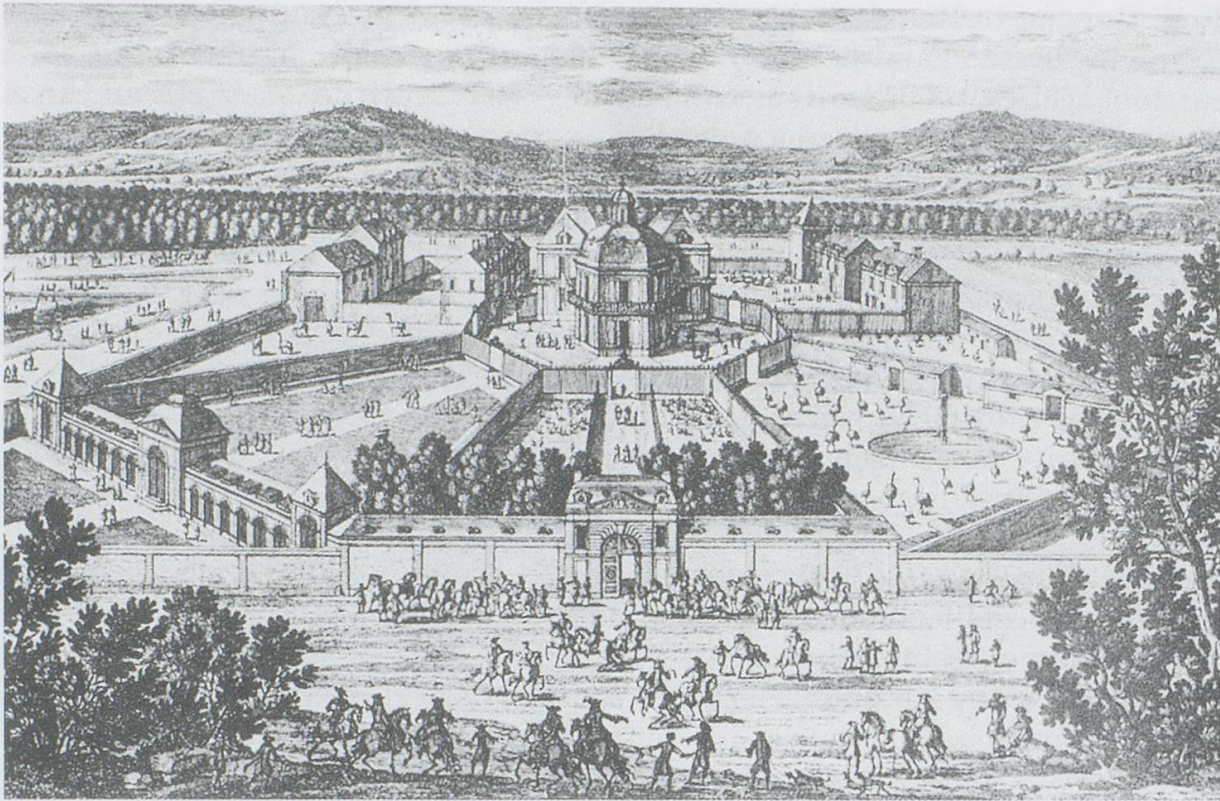


Abb. 6: André Péréle, *Menagerie von Versailles*, Stich, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Pavillon gelangte. Das Vorzimmer war mit Gemälden der Tiere der Menagerie von Nicaise Bernaerts geschmückt¹², 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 Brattig¹³ 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 Mabilie, „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.

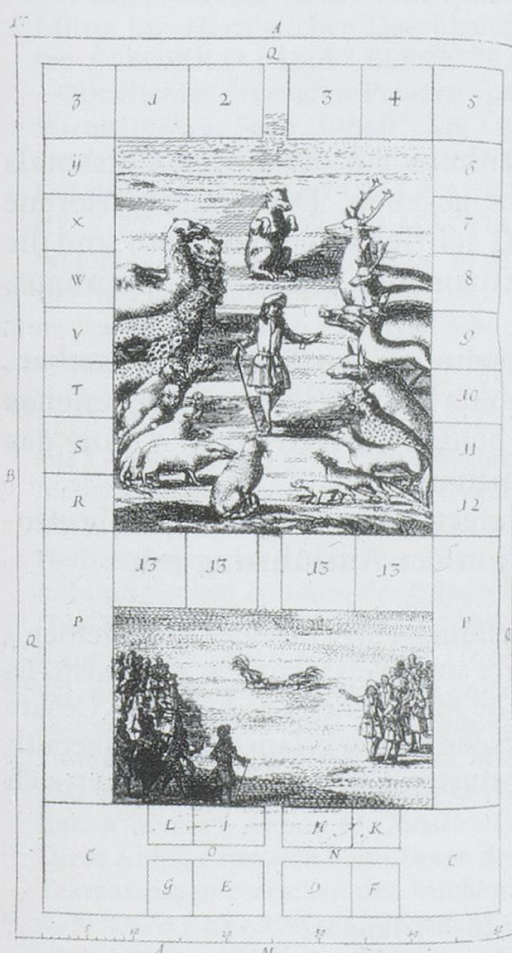


Abb. 7: Anonym, *Absonderlich Thier- oder Le-
wen-Hauß*, Stich aus Johann Tüntzer,
*Der Dianen Hohen und Niederen Jagd-
geheimnuß*, Bd. 2, Kopenhagen, 1686, 17

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 Tüntzers Schrift *Der Dianen Hohen und Niederen Jagdgeheimnuß* von 1686 abgebildete Stich eines Löwenhauses im Jägerhof (Abb. 7).¹⁶

Tüntzer 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 Lewenhaus“, 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 Libretto-tradition 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 nunmehr unter unserem Allernädigsten Kayser und Herrn Herrn LEOPOLD höchst Sig- und Rhum-reich behare. Dass auch dieselbige in das künfftige an Dero nunmehr 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 eingetragenen Stiche belegt²¹. 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 / Geborner 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 medesime M.M. Consecrata*, Vienna 1678: „Delle quattro monarchie son noti comunemente 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 Kaiserpaars: 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 Textpassagen 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.

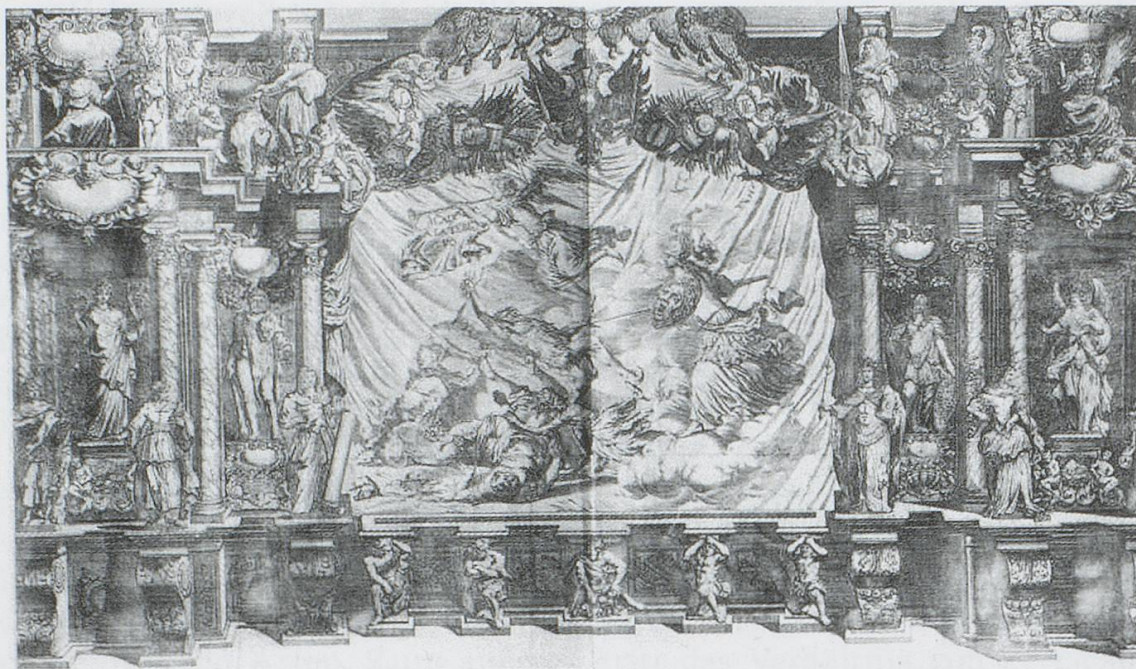


Abb. 8: Mattheus Küsel nach Ludovico Burnacini, Vorhang und Proszenium, Stich aus dem Uraufführunglibretto zu *La monarchia latina trionfante*, Wien, 1678, Musik: Antonio Draghi, Text: Nicolò Minato



Abb. 9: Mattheus Küsel nach Ludovico Burnacini, *Alegrezza hebt den Vorhang*, Stich aus dem Uraufführunglibretto 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 Aufzziehung“, 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“ bezeichnete²⁵, 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 gewesen²⁶, 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 Di 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 Zahl²⁷. 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 belegt²⁸ – 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 verdeutlicht 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 Oppl, „Etwas bisher noch nie Gesehenes. 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 Elefanten. 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).

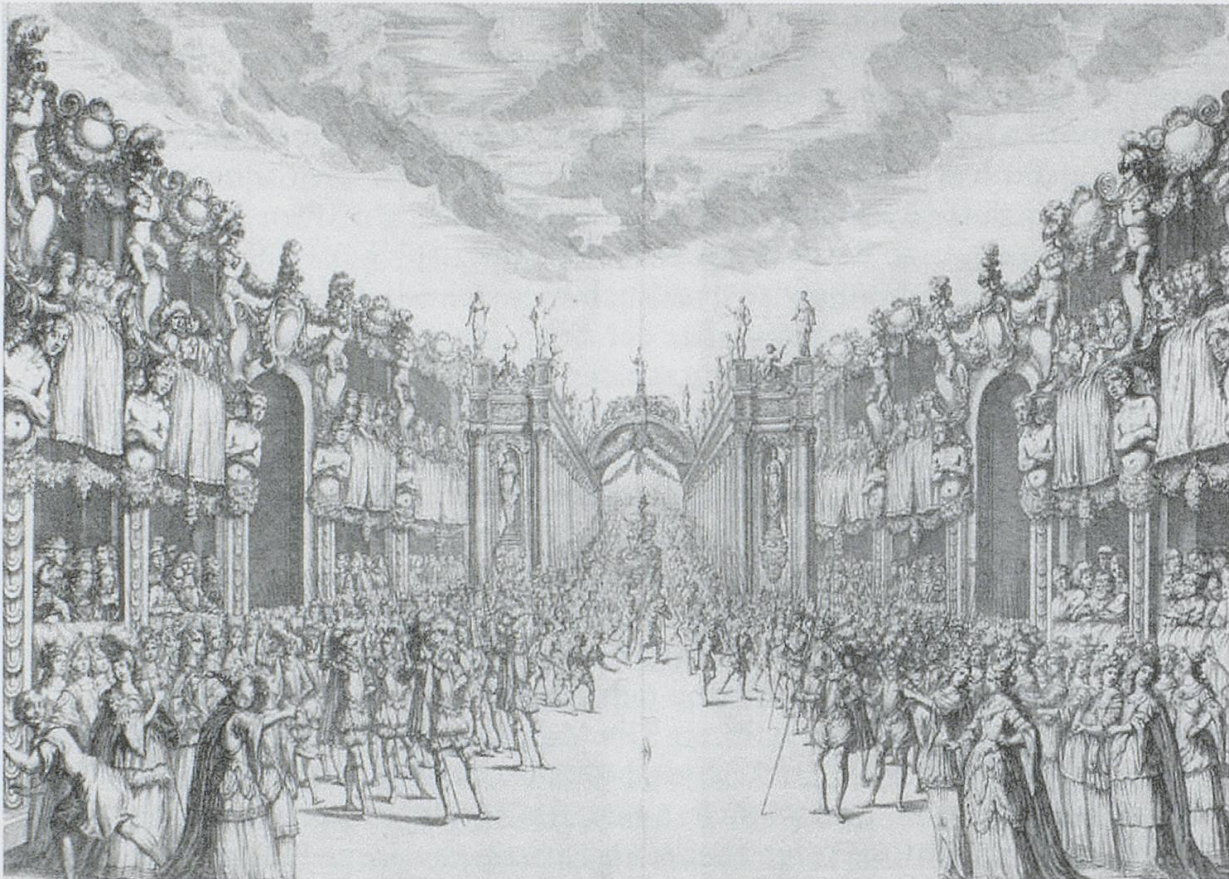


Abb. 11: Mattheus Küsel nach Ludovico Burnacini, Stich aus dem Uraufführungslibretto zu *La monarchia latina trionfante*, Wien, 1678, Musik: Antonio Draghi, Text: Nicolò Minato, letztes Bild

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 nahelegen²⁹, 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 Olympe 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 Aquila in aria volando: seguono le 6 Anime felici con lui. Egli vestito da Cesare: li 6 da Cavalieri Romani: e lo corteggiano 16 Cavalieri della Monarchia Romana. Si avvanza al suono de’ suoi Instromenti: scende dal Carro, sovrappassando 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 1753³⁴ 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 gesetzten verfertigt und geliefert wie folgt

Vier große Elephandten Vorstellent:

Tragen, zu ieder ein doppelt gebrochenes Vorder und hinter Gestell von starken Stollen und Schwingen zusammen gestemmt, 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 geschweift an die Brether der Beine biß mit den Rücken vorstellendt daran befestiget und hernach den ganzen Körper 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. geschweifte 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 vorwärtsbewegten³⁷; 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 Opernhaus 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 verursacht 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 auszubüchsen 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 anhängen kann wan sie aufgeschlagen 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 aufgeführt 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 aufgeführt 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 kam⁴¹: 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 aufwiesen⁴². Zumeist stand der Unterhaltungscharakter im Vordergrund. Deshalb wurden bestehende Libretti übernommen und auch nicht durch Lizenze 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.

Allegro

The musical score is written for five instruments: Corni (Horn), Timpani turchiesci (Turkish Drums), Oboi (Oboe), and Fagotti (Bassoon). The score is in common time (C) and D major. The Corni and Timpani parts are in the key of D major, while the Oboi and Fagotti parts are in the key of D major with a C# key signature. The score begins with a 4-measure rest for the Corni and Timpani, followed by a 4-measure rest for the Oboi and Fagotti. The Oboi and Fagotti then enter with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Corni and Timpani enter with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is marked 'Allegro' and '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.

Allegro
Coro Sul Teatro

Corni

Timpani piccoli

Oboi

Fagotti

Orchestra

Trombe

Timpani

Corni [in D]

Oboi

Violini

[Viola]

[Basso]

(Fortsetzung Bsp. 2)

4

Corni

Timpani piccoli

Oboi

Fagotti

Trombe

Timpani

Corni [in D]

Oboi

Violini

[Viola]

[Basso]

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

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloists. It consists of ten systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The second system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The third system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The fourth system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The fifth system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The sixth system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The seventh system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The eighth system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The ninth system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The tenth system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The score is in the key of D major and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for a scene from Metastasio's 'Ezio'.

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, „Metastasio 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 Żorawska-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

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Trombe, Corni, Oboi, and Fagotti. The second system includes Trombe, Timpani [in D], Corni [in D], Oboi, e Violini, Violetta, and Basso. The music is in G major and common time. The Trombe and Corni play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Oboi and Fagotti play a similar pattern. The Timpani play a pattern of eighth notes. The Corni [in D] play a pattern of eighth notes. The Oboi, e Violini play a pattern of eighth notes. The Violetta and Basso play a pattern of eighth notes. The score includes trills (tr) for the Trombe and Oboi, e Violini in the fifth measure.

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?
 Unmöglich 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 Außbugk ock ühblich manierlick seyn.⁴⁴

⁴⁴ Deutsch=Francos [Johann Christian Trömer], *Ehn Drey mal Friedrich=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 Raubtierverschleisungen 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 Neuerungschriften 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.

