Zeitliche Diskontinuität, optische Diskontinuität? : Fragen zu einer Dramaturgie des exemplarischen

Autor(en): **Zoppelli, Luca**

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **33 (2009)**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-868896

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

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).

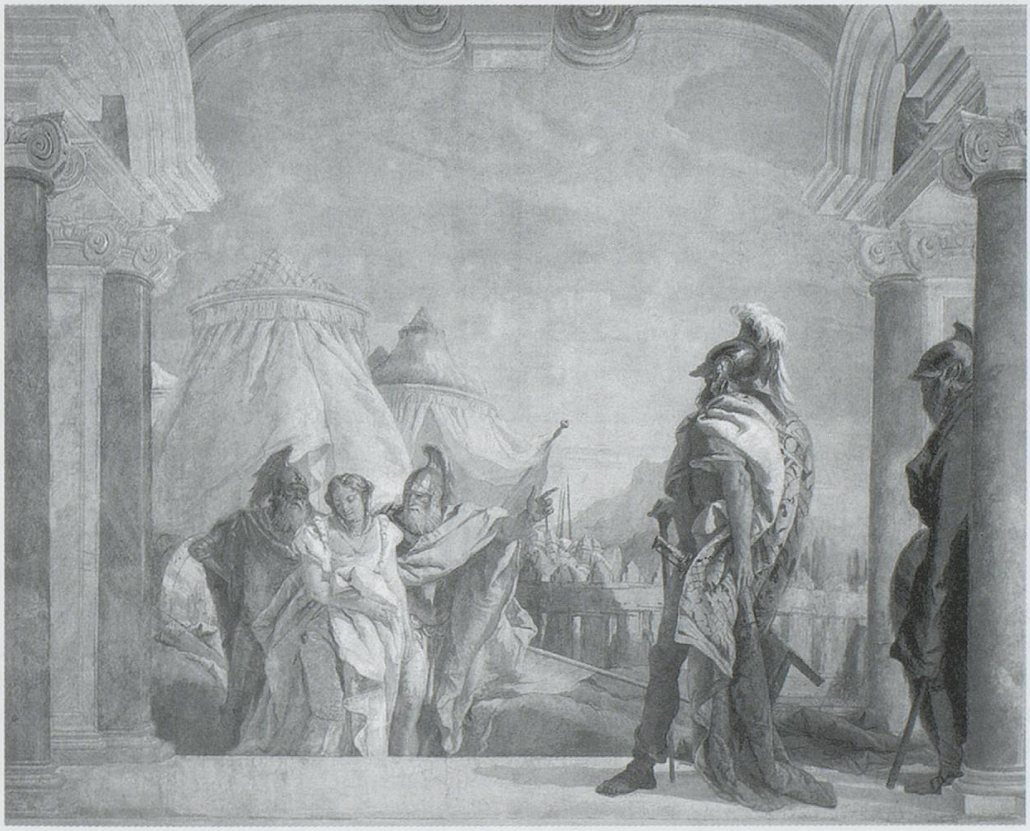

Abb. 1: Giambattista Tiepolo, *Briseis wird vor Agamemnon geführt* (1757), Fresko, Vicenza, Villa Valmarana
(Für die Datierung der Werke Tiepolos stütze ich mich auf Massimo Gemin und Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venedig 1993.)

* 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

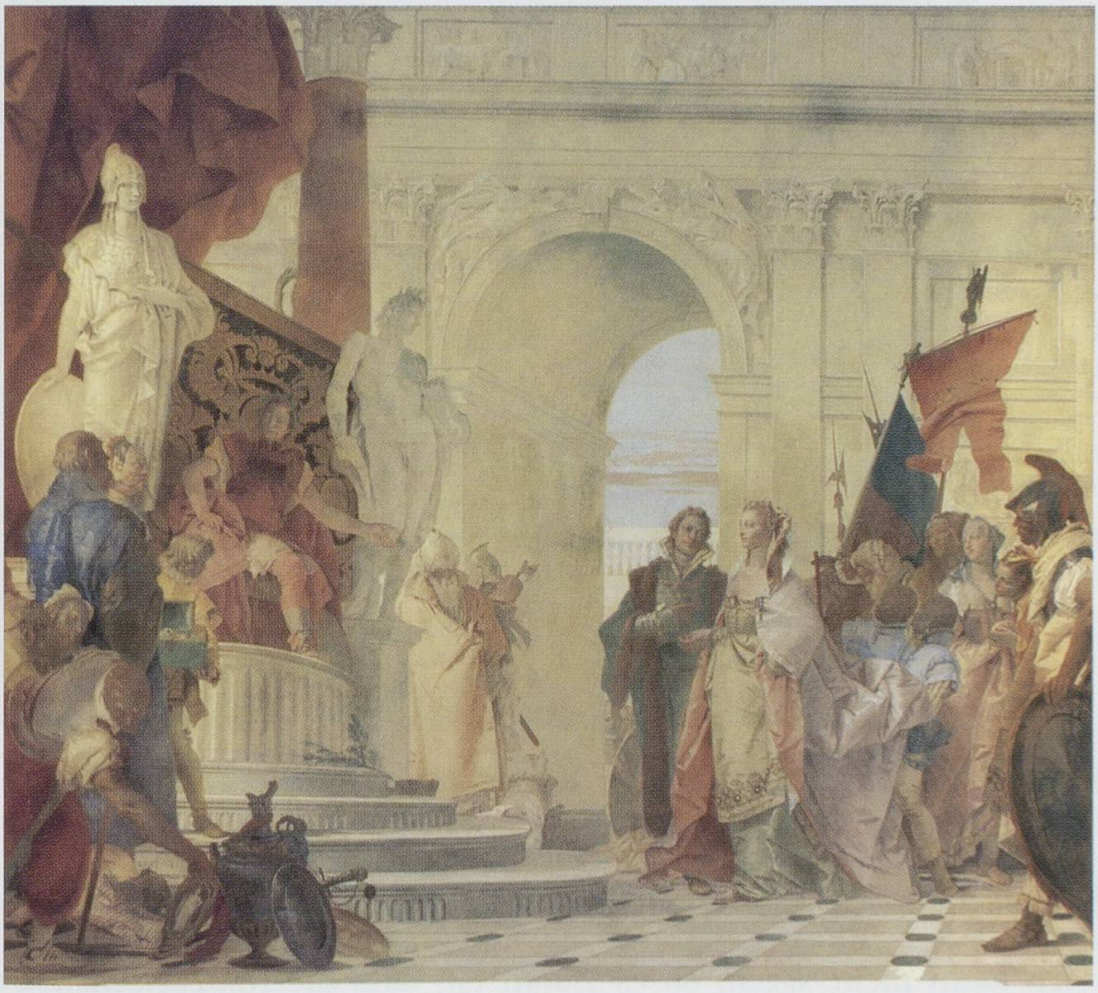

Abb. 12: Giambattista Tiepolo, *Die Enthaltsamkeit des Scipio* (1743), Fresko, Montecchio/Vicenza, Villa Cordellina

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.