

Vom Schauraum zur Bildtafel : die druckgraphische Inszenierung der Florentiner Festopern La Flora 1628 und Le nozze degli dei 1637

Autor(en): **Papiro, Martina**

Objektyp: **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: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868892>

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.

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

VON MARTINA PAPIRO

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

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

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

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

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

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

Der vorliegende Beitrag untersucht aus kunsthistorischer Perspektive das Verhältnis der Künste in der frühen Oper im Spiegel ihrer offiziellen ikonographischen Dokumentation. Da mit dem Hof der Medici nicht nur die Anfänge der Oper verknüpft sind, sondern dort auch die Modelle ihrer Dokumentation in Text und Bild geprägt wurden, bilden die illustrierten² Libretti zu den Florentiner Festopern des 17. Jahrhunderts einen besonders relevanten Untersuchungsgegenstand. Vor dem Hintergrund, dass solche Bildtafeln der Opernforschung als wichtige ikonographische Quelle dienen, aber zu oft in Unkenntnis ihrer Darstellungskonventionen gedeutet werden, möchte dieser Beitrag zugleich auch eine fachspezifische Annäherung an diese Bildgattung bieten.

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

Höfische Festkultur und Hofpublizistik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Wechselspiel der Künste in der Maschinenoper

Il Corago, eine handschriftlich überlieferte Abhandlung von praxisbezogenen Anweisungen für die Aufführung von Musiktheater, enthält wertvolle Hinweise zum Verständnis des Verhältnisses der Künste in der frühen Oper.¹³ Entscheidend ist die Weise des Zusammenwirkens der an der Aufführung beteiligten Künste und Berufe¹⁴:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Opernbühne in den Florentiner Festbildern

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

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

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

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

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

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

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

Die Bildtafeln vergegenwärtigen den Bühnenraum als Gesamtzusammenhang, bestehend aus einem topischen Schauplatz²⁴ sowie den Theatermaschinen und Akteuren. Es handelt sich um Simultandarstellungen, die jede verwendete Maschine und alle Elemente einer Szeneneinrichtung abbilden; die dramatische Chronologie ist dabei sekundär. Diese Darstellungskonvention lässt sich exemplarisch anhand der ersten Bildtafel zu *La Flora* erläutern (Abb. 3): Leicht zurückversetzt, in der Mitte der Szene, erhebt sich vor einem Meer-Horizont ein Fels, dessen Spitze gerade der Götterbote Merkur betritt, und der zugleich als Grotte eine thronende Gestalt birgt. Zu beiden Seiten staffeln sich dicht belaubte hohe Bäume; davor sind als Nymphen und Satyrn kostümierte Akteure in diagonalen Reihen von den äusseren Ecken zur Bildmitte hin disponiert.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Visualisierung von Musik in den Bildtafeln

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

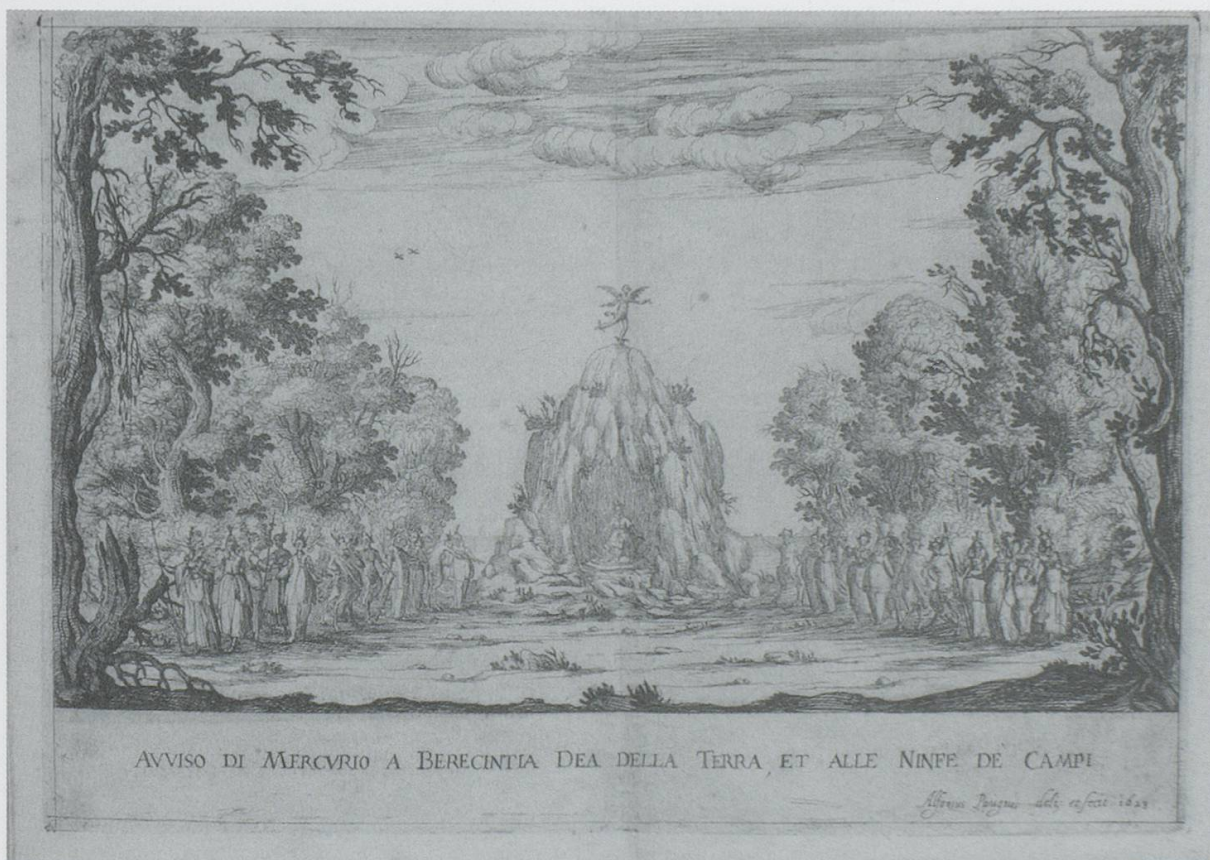


Abb. 3: Alfonso Parigi, 1. Bildtafel in *La Flora*, Florenz, 1628: *Avviso di Mercurio a Bercintia Dea della Terra, et alle Ninfe de' Campi*

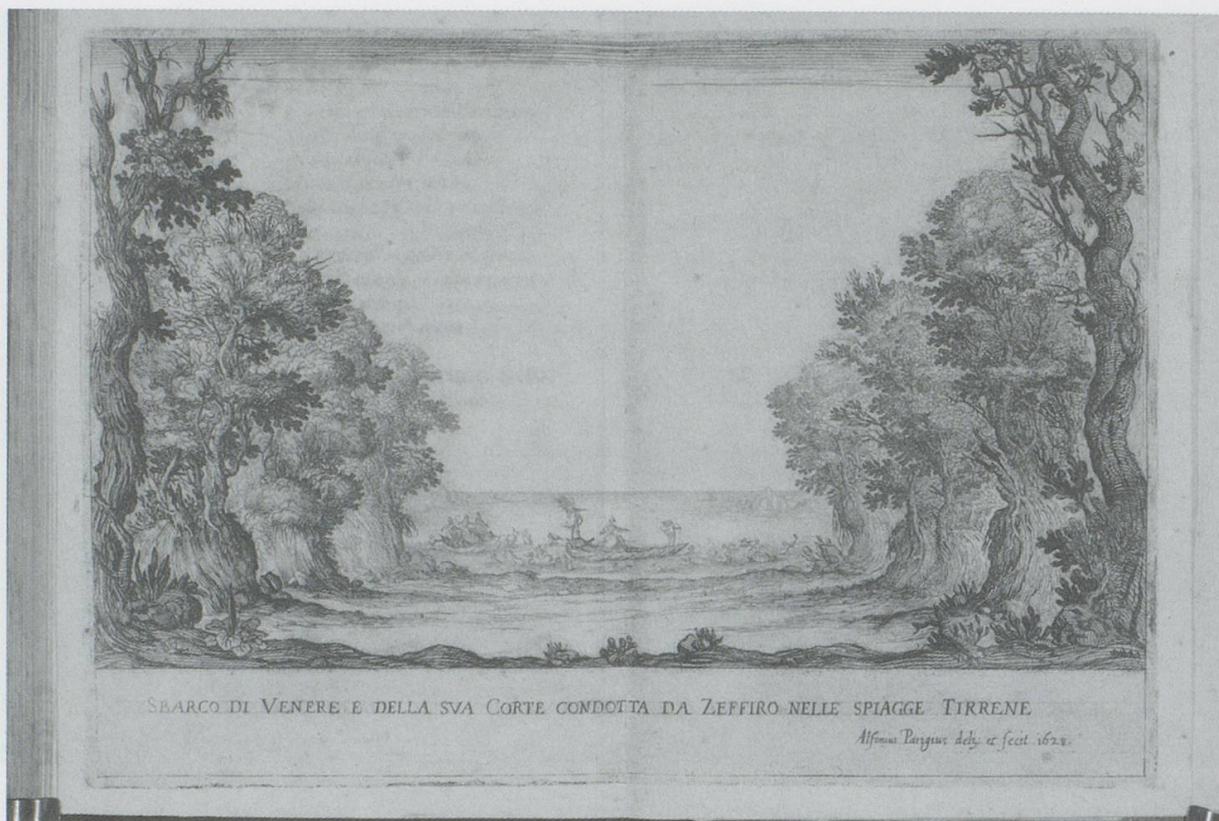


Abb. 4: Alfonso Parigi, 2. Bildtafel in *La Flora*, Florenz, 1628: *Sbarco di Venere e della Sua Corte condotta da Zeffiro nelle spiagge Tirrene*

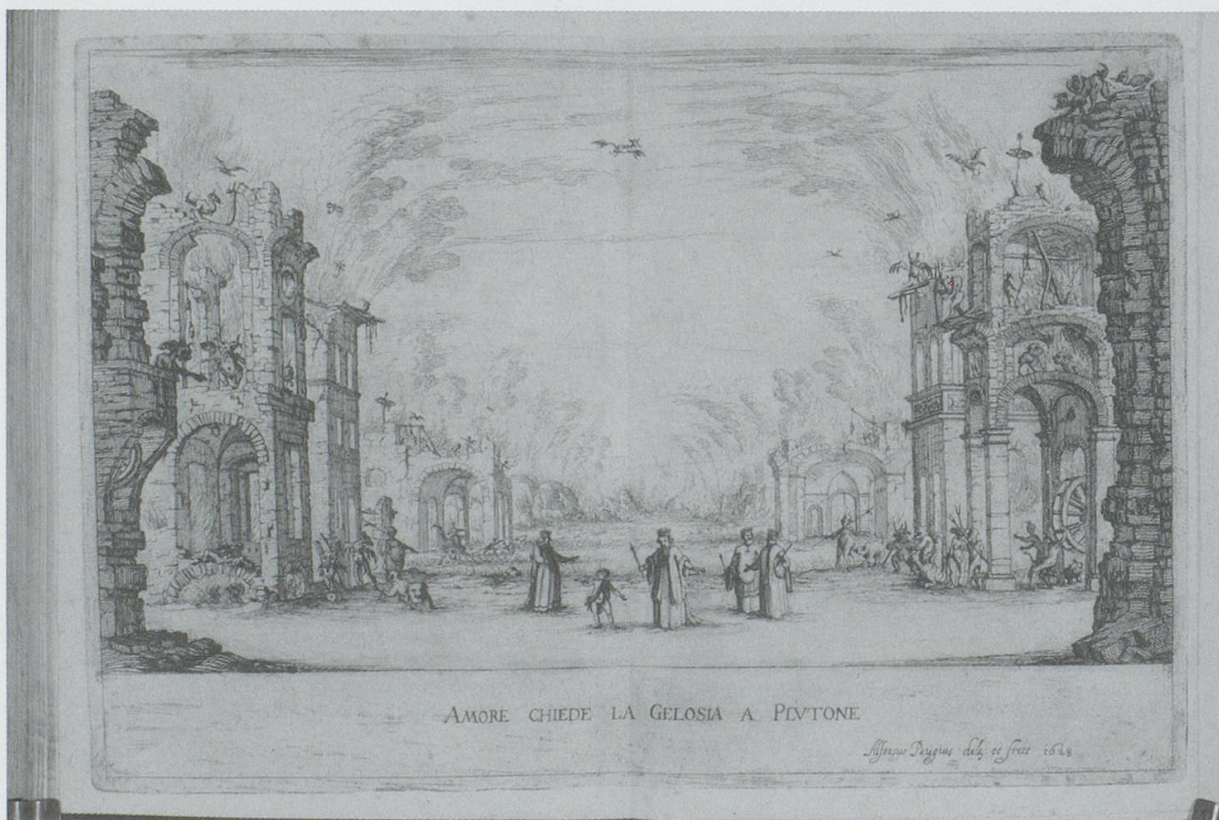


Abb. 5: Alfonso Parigi, 3. Bildtafel in *La Flora*, Florenz, 1628: *Amore chiede la Gelosia a Plutone*



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

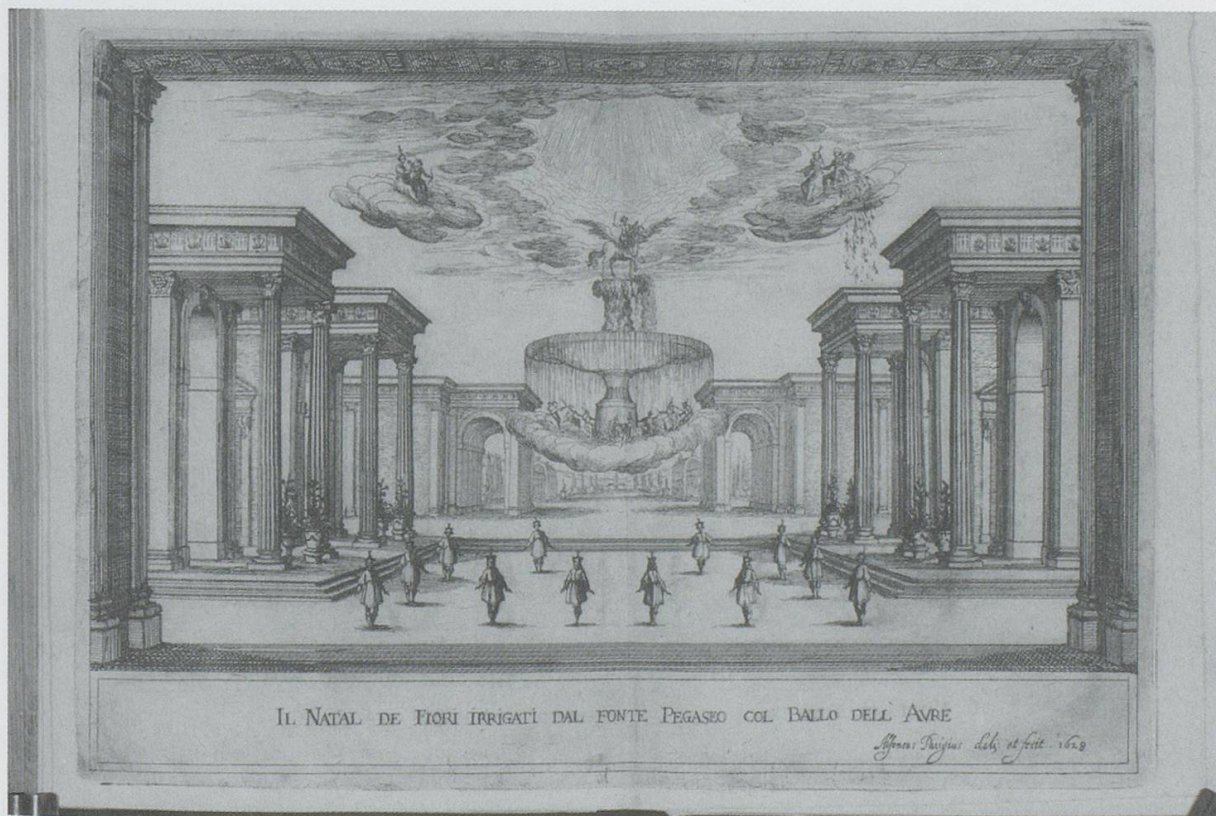


Abb. 7: Alfonso Parigi, 5. Bildtafel in *La Flora*, Florenz, 1628: *Il Natal de' Fiori irrigati dal fonte Pegaseo col Ballo dell'Aure*



Abb. 8: Stefano della Bella, Frontispiz des Librettos zu *Le nozze degli dei*, Florenz, 1637, Radierung.

Alle Abbildungen aus *Le nozze degli dei* nach dem Exemplar Florenz, Biblioteca Riccardiana, Sign. 3602, mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

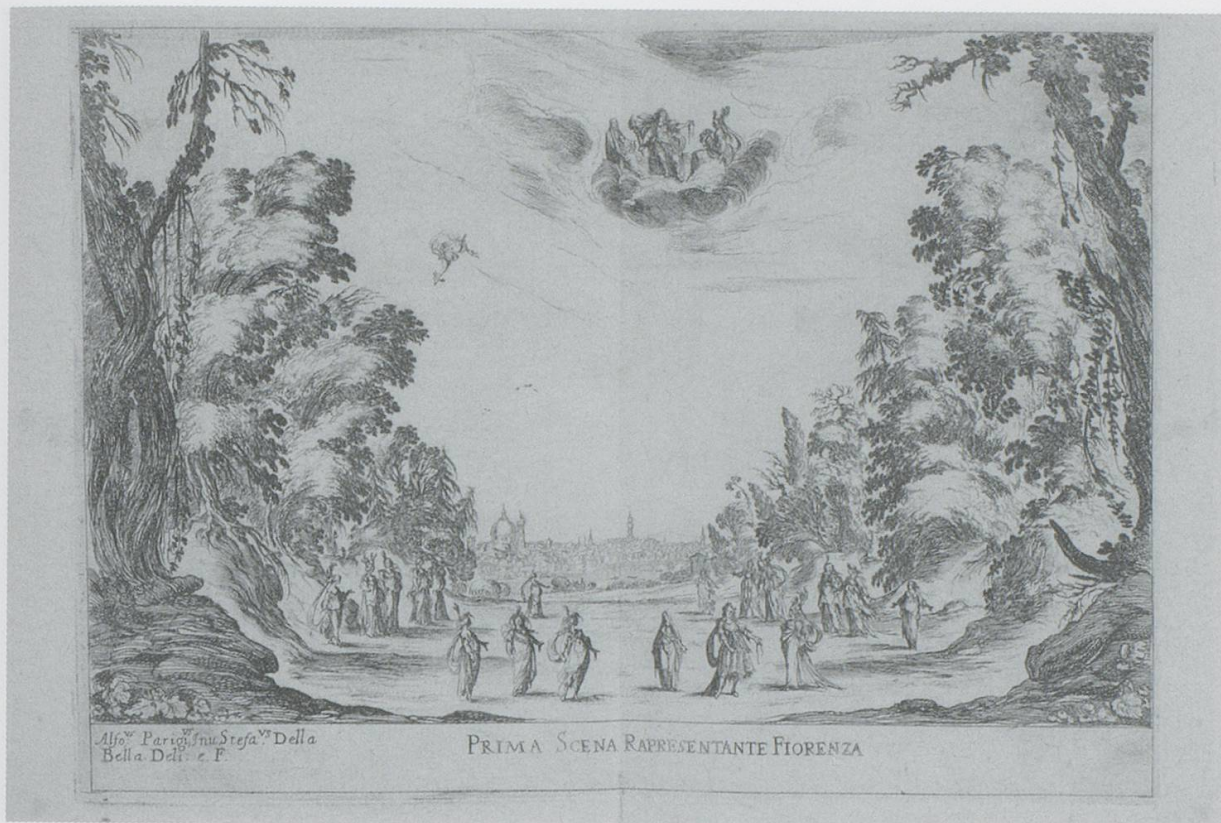


Abb. 9: Stefano della Bella, 1. Bildtafel in *Le nozze*, Florenz, 1637: *Prima Scena rappresentante Fiorenza*



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



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



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



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



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

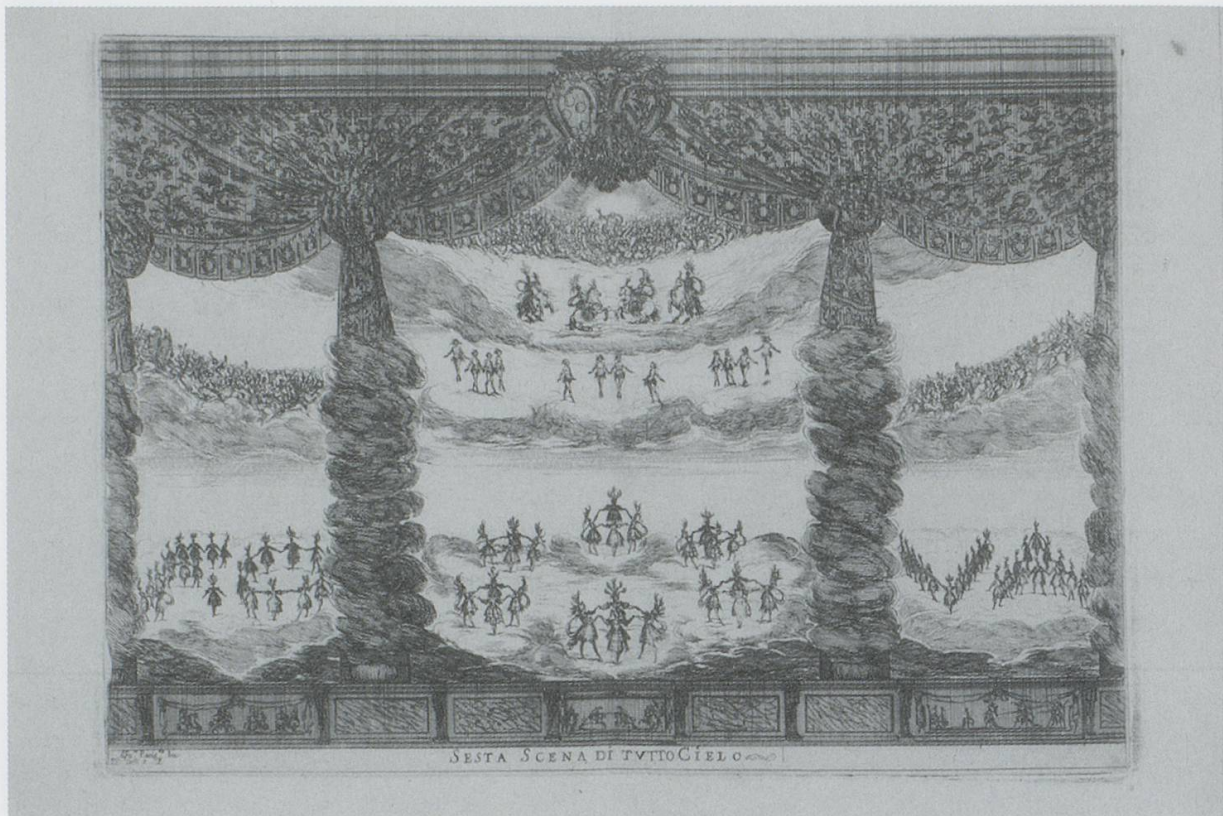


Abb. 15: Stefano della Bella, 7. Bildtafel in *Le nozze*, Florenz, 1637: *Sesta Scena di tutto Cielo*



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