

[Freier Beitrag]

Objektyp: **Group**

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): **35-36 (2011-2012)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

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.

RAUM, EREIGNIS, DARSTELLUNG – DIE BILDТАFELN
ALFONSO PARIGIS ZU FRANCESCA CACCINIS BALLETTOPER
LA LIBERAZIONE DI RUGGIERO (FLORENZ, 1625)

VON HOLGER SCHUMACHER

Am 3. Februar 1625 ging Francesca Caccinis Ballettoper *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* in der Villa Poggio Imperiale bei Florenz erstmalig über die Bühne. Die glanzvolle Aufführung bildete den Höhepunkt der Festveranstaltungen, die Erzherzogin Maria Magdalena von Österreich, Großherzogin von Toskana, zu Ehren ihres Neffen Władisław von Polen ausrichten ließ. Zugleich war dies die erste Gelegenheit, bei der die Regentin ihren aufwendig renovierten Landsitz vor den Toren der Stadt einer erweiterten Hofgesellschaft und Teilen der Bevölkerung präsentierte.¹

Mit dem Besuch Władisławs verband Maria Magdalena, die seit 1621 in Vormundschaft für ihren noch unmündigen Sohn Ferdinando regierte, keine geringen Hoffnungen: Sie beabsichtigte, den polnischen Thronanwärter für den Zusammenschluss in einer „Katholischen Liga“ zu gewinnen und zur Stärkung der dynastischen Bande zwischen der Toskana, Habsburg und Polen mit ihrer zweitältesten Tochter Margherita zu verheiraten.² Dementsprechend nutzte sie das Medium Oper, um ihre politischen Ziele zu verdeutlichen und zugleich auf ihre Herrschaftsbefähigung zu verweisen. Die Handlung von *La liberazione*, ein beziehungsreiches Spiel um Leidenschaft und Pflichterfüllung nach Motiven aus Ariosts *Orlando furioso* und Tassos *Gerusalemme liberata*, ist sowohl auf die Verherrlichung wehrhaften Handelns wie auf die Legitimation weiblicher Macht ausgerichtet:³ Die weise Zauberin Melissa, das literarische Alter Ego Maria Magdalenas, vermag es nicht nur, ihren Schützling Ruggiero – gleichzusetzen mit Władisław – aus dem Bann der Verführerin Alcina

¹ Maria Magdalena hatte die vormalige Villa Baroncelli im Jahre 1622 erworben und den eher bescheidenen Renaissancebau zu einer repräsentativen, symmetrisch ausgerichteten Anlage in frühbarockem Stil umgestalten lassen. Die Arbeiten waren im Mai 1624 abgeschlossen, und kurz darauf wird von ersten Aufenthalten des Hofes in den neu ausgestatteten Räumen berichtet (siehe hierzu Ilaria Hoppe, *Die Räume der Regentin. Die Villa Poggio Imperiale zu Florenz*, Berlin: Reimer 2012, 35–39). Festveranstaltungen in Poggio Imperiale mit auswärtigen Gästen und unter Einbezug der Öffentlichkeit sind vor der Aufführung von *La liberazione* nicht überliefert.

² Vgl. Kelley Harness, *Echoes of Women's Voices. Music, Art, and Female Patronage in early Modern Florence*, Chicago und London: University of Chicago Press 2006, 153 und 162; Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago und London: University of Chicago Press, 2009 199. Die angestrebte Ehe kam nicht zustande. Margherita heiratete 1628 Odoardo I. Farnese, Herzog von Parma und Piacenza, Władisław nahm 1637 Cäcilia Renata von Österreich, eine Nichte Maria Magdalenas, zur Frau.

³ Zu den literarischen Vorlagen von *La liberazione* und zu den in die Opernhandlung eingearbeiteten Anspielungen auf die historischen Umstände der Aufführung s. Harness, *Echoes* (wie Anm. 2), 153–162; Cusick, *Francesca Caccini* (wie Anm. 2), 207–208.

zu befreien und zu Waffenpflicht und Gattentreue zurückzurufen, es gelingt ihr auch, das auf Trug und Verstellung beruhende Zauberreich Alcinas zu vernichten und eine neue Herrschaftsordnung zu etablieren.

Die Bedeutung, die dem Aufführungsereignis von der Auftraggeberin beigegeben wurde, spiegelt sich nicht zuletzt in seiner ausführlichen Dokumentation. Sowohl das von Ludovico Saracinelli verfasste Libretto als auch die Partitur, die uns Francesca Caccinis einzige erhaltene Opernkomposition überliefert, erschienen im Druck. Dazu entstanden fünf in Radiertechnik hergestellte Bildtafeln (Abb. 1–5), in denen die einzelnen Stationen der Veranstaltung festgehalten sind: Vier der Graphiken geben Szenen aus der Opernaufführung wieder, die im Innenhof der Villa stattfand, die fünfte und letzte zeigt das Anwesen von Poggio Imperiale aus der Vogelschau mit dem abschließend im Vorhof dargebotenen Pferdeballett. Bildunterschriften erläutern die jeweils dargestellte Szenerie. Die großformatigen Graphiken wurden in die Libretti sowie in einen Teil der Partituren eingebunden, wodurch diese in ihrem Wert eine maßgebliche Steigerung erfuhren.⁴ Mit der Herstellung und Verbreitung illustrierter Druckschriften war die Memoria der Aufführung über den Hof und den Zuschauerkreis hinaus gesichert. Der ausführliche Festbericht, der sich in der handschriftlich verfassten Hofchronik des Cesare Tinghi erhalten hat, war vermutlich nur für den hofinternen Gebrauch bestimmt, stellt aus heutiger Sicht jedoch eine wertvolle Ergänzung zu den gedruckten Quellen dar.⁵

Die fünf Bildtafeln zu *La liberazione* vermitteln eine Vorstellung von der theatralen Wirkung der Festaufführung sowie von den erheblichen Ressourcen, die für ihre Realisierung eingesetzt wurden. Dabei werden nicht nur die Bühnenausstattung und das szenische Geschehen, sondern auch die herrschaftliche Villa als Austragungsort des Ereignisses ins Licht gerückt. Geschaffen wurden die Graphiken laut Signaturen von Alfonso Parigi, Sohn und Mitarbeiter des renommierten Hofarchitekten, Theaterdekorateurs und Graphikers Giulio Parigi, der in den Jahren 1622 bis 1624 den Umbau der Villa Poggio Imperiale geleitet hatte.⁶ Als Schüler und Nachfolger Bernardo Buontalenti war Giulio Parigi über viele Jahre hinweg für den mediceischen Hof tätig gewesen und hatte sich bei der Ausstattung von Bühnenereignissen insbesondere durch die Entwicklung ausgefeilter Verwandlungsmechanismen Wertschätzung er-

⁴ Bis heute haben sich zwei illustrierte Partituren erhalten, aufbewahrt in der Biblioteca Casanatense in Rom, Inv.-Nr. 51600, und in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig, Inv.-Nr. Musica 1075, 96610. Illustrierte Libretti sind relativ weit verbreitet, u. a. finden sich Exemplare in der Biblioteca Marucelliana in Florenz, Inv.-Nr. CF990963120, und in der New York Public Library, *MGTZ-Res. (*La liberazione di Ruggiero*); vgl. hierzu Cusick, *Francesca Caccini* (wie Anm. 2), 386, Anm. 7. Ungebundene Exemplare der Bildtafeln Alfonso Parigis finden sich ebenfalls in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen, eine vollständige Serie beispielsweise im British Museum in London, Inv.-Nr. 1861,0713.1465/1486–89.

⁵ Cesare Tinghi, *Diario e cerimoniale*, Bd. 3, Archivio di Stato di Firenze, MM 11, fol. 109v–111r, ediert bei Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari*, Florenz: Bemporad & Figlio 1905 (Nachdruck Bologna: Forni 1969), 179–183.

⁶ Zum Umbau der Villa unter Giulio Parigi siehe Hoppe, *Räume* (wie Anm. 1), 36–55.

worben. Sohn Alfonso wiederum war von seinem Vater ausgebildet worden und sollte später mit eigenen Projekten im Dienst der Medici hervortreten.⁷ Durch die Verwendung der Signaturkürzel „I et F“ (Invenit et Fecit) nimmt der 18-jährige Nachwuchskünstler nicht nur die Ausführung der Bildtafeln, sondern auch die Entwürfe zur Bühnenausstattung von *La liberazione* für sich in Anspruch. In der Partitur wie auch in Tinghis Festbericht wird jedoch Vater Giulio als verantwortlicher Bühnenbildner genannt.⁸ Der Formenschatz der im Bild überlieferten Szenerien verweist denn auch in vielerlei Hinsicht auf ältere Arbeiten Giulios.⁹ Bereits bei Ausrichtung des Mysterienspiels *La Regina Sant'Orsola* im Jahre 1624 hatte Alfonso die druckgraphische Dokumentation übernommen und mit „Alfonso Parigi I“ signiert, obwohl die Dekorationen nachweislich auf seinen Vater zurückgingen.¹⁰ Es liegt nahe, dass in beiden Fällen Giulio die Arbeiten verantwortlich leitete, seinem Sohn und Nachfolger jedoch erlaubte, als Bühnenbildner und Zeichner zugleich zu firmieren.¹¹

Als signifikantes Beispiel mediceischer Bühnengraphik und Zeugnis der Dekorations- und Zeichenkunst der Parigi fanden die Bildtafeln zu *La liberazione* bisher in einigen Überblickswerken zum Florentiner Festgeschehen sowie in Abhandlungen zum Schaffen Francesca Caccinis Beachtung. Eine eingehende monographische Untersuchung der Darstellungen unter künstlerischen, aufführungspraktischen und kontextuellen Aspekten wurde jedoch noch nicht vorgenommen und soll in diesem Beitrag geleistet werden.¹² Vorangestellt werden grundsätzliche Überlegungen zum Realitätsgehalt historischer Bühnenansichten unter Berücksichtigung ihrer Funktion, Herstellungsweise und Einbindung in den Produktionsprozess von Aufführungen.¹³ Danach werden Hinweise auf die Einrichtung der Bühne zu *La liberazione* im Innenhof der Villa Poggio Imperiale ausgewertet, die sich aus einer Zusammenschau von Bild- und

⁷ Zur Tätigkeit Giulio und Alfonso Parigis für den mediceischen Hof s. Annamaria Negro Spina, *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Neapel: Società editrice napoletana 1983; Arthur R. Blumenthal, *Giulio Parigi's Stage Designs. Florence and the Early Baroque Spectacle*, Ann Arbor, MI: Garland 1986.

⁸ Die Angabe in der Partitur lautet: „La scena, e le macchine furono del Sig. Giulio Parigi“, s. *La liberazione di Ruggiero ... Facsimile-Edition von Libretto, Partitur und Bildtafeln*, Alessandro Magini (Hg.), Florenz: Studio per Ed. Scelte 1998, 75. Cesare Tinghi überliefert: „Le machine composte da Giulio Parigi, ingeniere di loro Altezze“, s. Solerti, *Musica* (wie Anm. 5), 183.

⁹ S. hierzu Arthur R. Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, New York: Hanover, NH: Dartmouth College Museum & Galleries 1980, 138. Signifikante Vergleiche mit anderen Dekorationsarbeiten Giulio Parigis s. ebd., 143–144.

¹⁰ ebd., 137.

¹¹ Vgl. hierzu Arthur R. Blumenthal, „Giulio Parigi and Baroque Stage Design“, in: Antoine Schnapper (Hg.), *La scenografia barocca*, Bologna: Ed. Clueb 1982, 25; ders., *Theater Art* (wie Anm. 9), 138.

¹² Die Beschäftigung des Verfassers mit dem Thema erfolgte im Rahmen des Forschungsprojekts „Italienische Oper an deutschsprachigen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts“ (2009–2013) an der Schola Cantorum Basiliensis, Fachhochschule Nordwestschweiz, unter der Förderung des Schweizerischen Nationalfonds.

¹³ Der Verfasser dankt Christine Fischer, Basel, für den fachlichen Austausch in der Frage des Realitätsbezugs von Bühnengraphik.

Schriftquellen ergeben. Im anschließenden Hauptteil wird untersucht, welche künstlerische Konzeption Giulio Parigi beim Entwurf der Bühnenausstattung verfolgte und in welcher Weise die Szenerien die von der Auftraggeberin intendierte inhaltliche Ausrichtung der Aufführung widerspiegeln. Außerdem werden auch die spezifischen Gestaltungsmittel angesprochen, die Alfonso Parigi bei der bildlichen Präsentation von Bühne und Szene anwendete.

Bühnengraphik und Bühnenrealität

Bereits seit dem späten 16. Jahrhundert wurden die Festdokumentationen des mediceischen Hofes durchweg druckgraphisch illustriert. Den aufwendig gestalteten Berichten, Libretti und Partituren kam eine bedeutende Rolle im Rahmen der Selbstdarstellung des Hofes zu.¹⁴ Man nutzte die suggestive, nicht an Sprachgrenzen gebundene Wirkung des Mediums Bild, um die propagandistischen Inhalte, die sich mit der Durchführung einer Festveranstaltung verbanden, an eine breite Öffentlichkeit zu vermitteln. Operndarbietungen, die bei Hochzeiten, Geburtstagen oder Staatsbesuchen das Programm bereicherten, widmete man Serien von Bühnensichten, in denen die einzelnen Szenenverwandlungen sowie signifikante Handlungsmomente zur Darstellung kamen. Die Anfertigung dieser Graphiken war in den Produktionsprozess der Aufführung eingebunden, erfolgte also vor dem Festereignis. Nach den Entwürfen des verantwortlichen Bühnenbildners entstanden Reinzeichnungen, die anschließend – weitestgehend in Radiertechnik – druckgraphisch umgesetzt wurden. Zuweilen wurden die drei Arbeitsschritte in Personalunion vom Bühnenbildner selbst durchgeführt, meist jedoch lagen Reinzeichnung und Fertigung der Druckplatte in den Händen anderer spezialisierter Künstler. Über die Aufgabenverteilung geben in relativ einheitlicher Terminologie die Signaturen unter den Darstellungen Auskunft: Entwurf (*invenit*), Reinzeichnung (*delineavit*) und druckgraphische Umsetzung (*fecit/sculpsit*). Als Gestalter von Bühnengraphik standen dem mediceischen Hof über die Jahre kompetente Künstler zur Verfügung, wobei außer Vater und Sohn Parigi insbesondere

¹⁴ Zu Funktion und Ausprägung illustrierter Festdokumentationen s. 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: Ashgate 2002, 15–25; dies., „The Early-Modern Festival Book: Function and Form“, in: James Ronald Mulryne, Helen Watanabe-O’Kelly und Margaret Shewring (Hgg.), *Europa triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, Aldershot: Ashgate 2004, 3–17; Thomas Rahn, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen: Niemeyer 2006; 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: Francke 2012, 266–279.

Jacques Callot und Stefano della Bella zu nennen sind. Für die Aufgabe, ein aus vielfältigen Sinneseindrücken zusammengesetztes Bühnenereignis bildlich festzuhalten, entwickelte sich in diesem Umfeld ein Kanon spezifischer Darstellungskonventionen und ikonographischer Modelle, die europaweite Gültigkeit erlangten.¹⁵

Die repräsentative Funktion historischer Bühnengraphik im höfischen Kontext legt es nahe, nach dem Realitätsgehalt der dargestellten Szenerien zu fragen. In der Forschung wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, dass eine Bühnenansicht nicht als authentische Wiedergabe dessen betrachtet werden kann, was auf der damaligen Theaterbühne tatsächlich zu sehen war, sondern darüber Auskunft gibt, wie das Ereignis der Nachwelt übermittelt werden sollte.¹⁶ Die Aufführung und ihre Ausstattung sollten möglichst überwältigend, kunstvoll und aufwendig erscheinen, um Reichtum, Geschmack und politische Bedeutung der Auftraggeberin oder des Auftraggebers zu dokumentieren. Hinzu kommt, dass eine Bühnenansicht neben ihrer Funktion als Aufführungsdokument auch als eigenständiges künstlerisches Erzeugnis anzusehen ist, dessen Gestaltung ästhetischen Zielsetzungen unterlag. Daher ist grundsätzlich von einem gewissen Maß an Idealisierung und Stilisierung auszugehen, sowohl bei der Gestaltung des Entwurfs, der den Auftraggeber von der Qualität der Konzeption überzeugen sollte, als auch bei der Anfertigung der Reinzeichnung, von der das Erscheinungsbild der Druckgraphik und damit letztendlich die Nachwirkung des Ereignisses abhing.¹⁷ Zugleich war es aber auch Aufgabe einer Bühnenansicht, die Dekorationen, Verwandlungsmöglichkeiten und Maschineneffekte, die den Wert eines Aufführungsereignisses in den Augen des damaligen Betrachters maßgeblich bestimmten, detailliert und vollständig zu dokumentieren. Daher ist anzunehmen, dass bei der idealisierenden Aufarbeitung eines Szenenentwurfs für den Druck weniger der vorgesehene konstruktive Bestand einer Dekoration verändert, sondern in erster Linie versucht wurde, das Geplante schöner, großartiger und illusionistischer erscheinen zu lassen, als es letztendlich auf der Bühne umgesetzt

¹⁵ S. hierzu Martina Papiro, „Vom Schauraum zur Bildtafel. Die druckgraphische Inszenierung der Florentiner Festopern ‚La Flora‘ 1628 und ‚Le nozze degli dei‘ 1637“, in: *BJbHM* 33 (2009), 136–137 und 149. Papiro gibt einen umfassenden Einblick in Darstellungskonventionen wie Simultaneität, Andeutung der Beschaffenheit von Bühnendekoration und Maschinerie, maßstäbliche Anpassung der Figuren an den Bühnenraum, Veranschaulichung von Musik und Bewegung durch Rhythmisierung des Bildraums u. a.

¹⁶ S. hierzu Watanabe-O’Kelly, *Festival Books* (wie Anm. 14), 12; Rahn, *Festbeschreibung* (wie Anm. 14), 60; Christine Fischer, „Engravings of Opera Stage Settings as Festival Books: Thoughts on a New Perspective of Well-Known Sources“, in: *Music in Art* 34, Nr. 1–2 (2009), 74–77; Papiro, *Florentiner Festopern* (wie Anm. 15), 134–135.

¹⁷ Insbesondere hinsichtlich des Größenverhältnisses von Figur und Dekoration, der Wiedergabe räumlicher Tiefe oder bei der Simulation von Naturgewalten wie Feuer, Regen und Sturm sind Übertreibungen und Perfektionierungen vorauszusetzen, s. Papiro, *Florentiner Festopern* (wie Anm. 15), 144–145 und 147.

werden konnte.¹⁸ In der Frage, wie nahe man dabei an den tatsächlichen Gegebenheiten verblieben sein mag, sind im konkreten Einzelfall Kenntnisse über den Ort und die historischen Umstände der Aufführung, ihren detaillierten Ablauf sowie das Zusammenwirken der an Ausstattung und Bilddokumentation beteiligten Kräfte hinzuzuziehen.

Im Falle von *La liberazione* ist von einer unmittelbaren Verknüpfung von Entwurfsprozess und druckgraphischer Umsetzung auszugehen. Der junge Alfonso Parigi dürfte sich bei der Anfertigung der Radierungen eng an die Dekorationsentwürfe seines Vaters Giulio, der mit dem Ort und den Möglichkeiten zur Realisierung einer Operndarbietung eng vertraut war, angelehnt haben. In der zeichnerischen Ausführung sind die Radierungen zu *La liberazione* gegenüber den ambitionierten künstlerischen Erzeugnissen eines Jacques Callot oder Stefano della Bella einfacher gehalten, hingegen scheint ihr Dokumentationscharakter stärker ausgeprägt zu sein.¹⁹ Wie noch zu zeigen sein wird, lässt Alfonso in einigen Details das Bestreben erkennen, den Betrachter über bestimmte konstruktive Zusammenhänge innerhalb der Szenerie zu informieren, ohne dabei die Illusionswirkung aufzugeben. In der Frage nach dem Realitätsbezug seiner Arbeiten erweist sich außerdem der Festbericht Cesare Tinghis als hilfreich.²⁰ Die hier enthaltenen Angaben zur Bühnenausstattung von *La liberazione* stimmen mit dem, was in Alfonsos Graphiken dargestellt ist, überein. Auch der eher summarische Bericht des Festteilnehmers Jagodynski, der später das Libretto Saracinellis ins Polnische übersetzte, gibt zumindest den motivischen Bestand der Bühnendekorationen gleichlautend wieder.²¹ Aufgrund dieser Faktoren kann den Radierungen Alfonsos ein gewisser dokumentarischer Wert zugesprochen werden, der es erlaubt, über die gestalterischen Intentionen seines Vaters Giulio als Schöpfer der Bühnenausstattungen zu sprechen.

Die Bühne zu La liberazione

Wie Tinghi berichtet, fand die Aufführung der Oper im Innenhof der Villa Poggio Imperiale statt, einem nach oben offenen, von einer Arkadenloggia

¹⁸ Gravierende Abweichungen zwischen Aufführungsrealität und Bilddokumentation sind zu erwarten, wenn Bühnenansichten nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der dargestellten Aufführung entstanden, die ausführenden Künstler also nicht auf das zugehörige Entwurfsmaterial, sondern auf anderweitige Quellen zurückgriffen. Beispiele nachweisbarer Diskrepanz, die allerdings ins spätere 17. bzw. ins 18. Jahrhundert datieren, nennt Fischer, *Engravings* (wie Anm. 16), 74–76 und Anm. 10. Aspekte einer Aufführung, die zum Zeitpunkt der Herstellung der Bühnengraphik noch nicht festgelegt waren, beispielsweise Kostüme oder inszenatorische Details, mussten zwangsläufig der Fantasie entnommen oder an den Dokumentationen vorausgegangener Ereignisse orientiert werden.

¹⁹ Vgl. Blumenthal, *Theater Art* (wie Anm. 9), 144–145.

²⁰ Vgl. Solerti, *Musica* (wie Anm. 5), 179–183.

²¹ Übersetzt und zitiert bei Matteo Glinski, *La prima stagione lirica italiana all'estero (1628)*, Siena: Ticci 1943 (Quaderni dell' Accademia Chigiana IV), 65.

umgebenen Raum mit einer Grundfläche von ca. 13 x 13 Metern.²² Die vor der Südwand des Hofes errichtete ephemere Bühne muss die Möglichkeit zu Szenenverwandlung und Maschinentzauber geboten haben, über ihr Aussehen und ihre Beschaffenheit wird jedoch nur wenig berichtet. Blumenthal geht davon aus, dass Giulio Parigi aufgrund des Spielortes unter freiem Himmel kein Proszenium zur Verfügung stand und er mit eingeschränkten technischen Möglichkeiten umzugehen hatte.²³ Dass dies nicht zwingend der Fall gewesen sein muss, zeigt der Vergleich mit der Aufführung von *Le nozze degli dei*, die Alfonso Parigi 1637 im Innenhof des Palazzo Pitti realisierte. Die als Frontispiz des Librettos abgedruckte Bühnenansicht von der Hand Stefano della Bellas gibt zu erkennen, dass man zwischen den Wänden des Hofes einen Architrav gespannt hatte (Abb. 6). Von diesem hing ein riesiger, in der Mitte teilbarer Vorhang herab, hinter dem sich zweifellos die für Flugeffekte notwendige Obermaschinerie verbarg. Die Bühnentiefe entsprach einer Fensterachse der Hoffassade. An den Seiten der Bühne boten zwei halbhohe Verblendungen mit figürlichem Dekor die Möglichkeit zum verdeckten Auftritt.²⁴ Es scheint durchaus denkbar, dass man zwölf Jahre zuvor auch im Innenhof von Poggio Imperiale Einbauten vorgenommen hatte. Einen Hinweis hierzu liefert der Bericht Jagodynskis, der den Beginn der Aufführung wie folgt schildert: „Il theatrum ci sembrò dapprima non vasto ma quando cominciò l'azione i sipari e i veli sparirono e apparve un largo mare ...“ (das *theatrum* erschien uns zunächst nicht groß, aber als die Handlung einsetzte, verschwanden die Vorhänge und Tücher und es erschien ein weites Meer ...).²⁵ Offenbar hatte man im Hof eine Vorrichtung angebracht, die das Verhüllen der Szene mittels Vorhängen ermöglichte.²⁶ Da die verhängte Bühne vermutlich bis an die Mitte des Cortile heranreichte, dürfte der verbliebene Raum recht beengt erschienen sein. Umso effektvoller gestaltete sich beim Entfernen der Vorhänge der Blick auf die vorgestellte großzügige Meereslandschaft. Aus akustischen Gründen könnte auch der gesamte Hof nach oben hin abgedeckt worden sein, so wie dies im Palazzo Pitti bei vergleichbaren Anlässen geschah. Ein entsprechendes Velum, das mit Zugseilen hin und her bewegt werden konnte, war laut Inventar auch in Poggio Imperiale vorhanden.²⁷

²² Zu den Maßen des Innenhofs siehe Ornella Panichi, „Cenni storici“, in: *Villa di Poggio Imperiale 1976. Lavori di restauro e di Riordinamento 1972–75*, Florenz: Edam o.J., 10.

²³ Blumenthal, *Giulio Parigi* (wie Anm. 11), 26.

²⁴ Zur theatralen Nutzung des Innenhofs des Palazzo Pitti s. auch Elvira Garbero Zorzi, „I modelli dei luoghi teatrali a Firenze: Introduzione a una riproposta“, in: Elvira Garbero Zorzi und Mario Sperenzi (Hgg.), *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Florenz: Olschki 2001, 35–36.

²⁵ Gliniski, *Lirica Italiana* (wie Anm. 21), 65 (Übers. H. S.).

²⁶ Vermutlich handelte es sich, wie im Fall von *Le nozze degli dei*, um einen zweigeteilten Zugvorhang, der zu Beginn der Vorstellung nach beiden Seiten aufgezogen wurde. Zur Geschichte des Theatervorhangs im 17. Jahrhundert in Italien s. Marlies Radke-Stegh, *Der Theatervorhang. Ursprung, Geschichte, Funktion*, Meisenheim am Glan: Hain 1978, 257.

²⁷ S. Hoppe, *Räume* (wie Anm. 1), 57 und 290, Dokument 9.

Die Radierungen Alfonso Parisi liefern einige wenige Hinweise zur Beschaffenheit der Bühne. Auf der zweiten und dritten Darstellung ist zu erkennen, dass ein Bühnenpodium vorhanden war, das die Spielstätte um ein gewisses Maß über den Grund des Cortile erhob. In der vierten Bildtafel wiederum sind zu beiden Seiten der Bühnenfront schmale Verkleidungen in Gestalt von Felsformationen angedeutet. Hierbei könnte es sich um stehende Bühnenrahmungen gehandelt haben, die während der gesamten Aufführung unverändert erhalten blieben. Sie könnten die Funktion von Proszeniumswänden erfüllt haben, die den Abstand zu den Loggien des Cortile überbrückten und sowohl technische Vorrichtungen verbargen als auch den unabdingbaren verdeckten Auftritt der Sänger gewährleisteten. Einen oberen Proszeniumsbalken besaß die Bühne, den Darstellungen zufolge, hingegen nicht, sodass der Blick frei auf den an der Südwand des Hofes befestigten Rückprospekt fiel und die Bühne keinen völlig geschlossenen Illusionsraum bildete. Zwar stellen die Bildtafeln keinen zweifelsfreien Nachweis für die tatsächliche Beschaffenheit der Bühne dar, es ist jedoch zu bemerken, dass innerhalb von Bilderfolgen zu mediceischen Bühnenergebnissen in der Regel zumindest eine der Darstellungen Hinweise zur Beschaffenheit der Bühnenrahmung liefert. So deutet Alfonso Parigi in der fünften und letzten Graphik zu *La Flora* das Proszenium des Teatro Grande in den Uffizien an, während sich die anderen Darstellungen auf die Szene beschränken. Es ist denkbar, dass auch die vierte Tafel zu *La liberazione* – gleichfalls die letzte Darstellung, die sich auf das Opernereignis bezieht – einen Hinweis auf die vorgesehene Gestaltung des Bühnenrahmens enthält.

Unter diesem Aspekt ist es auch wenig wahrscheinlich, dass bei *La liberazione* Flugeffekte einbezogen wurden. Ohne Bühnenabdeckung, die eine Obermaschinerie verbergen konnte, hätte mit offenen Vorrichtungen gearbeitet werden müssen. Im Libretto ist zwar eine Flugbewegung angegeben – Alcinas Flucht während des Infernos –, die zugehörige Bildtafel gibt jedoch keinen Vorgang dieser Art wieder. Zu vermuten ist, dass die Veranstaltung von vorne herein so konzipiert war, dass eine Flugmaschinerie obsolet wurde. Den Radierungen zufolge nutzten sowohl die auftretenden Gottheiten wie auch die beiden Zauberinnen Maschinen, die sich im Wasser fortbewegten. Der zweifellos nicht unerhebliche technische Aufwand bei *La liberazione* dürfte demnach auf die Kulissenverwandlung, den Wechsel der Rückprospekte, die Veränderung der Bodenbeschaffenheit und die Realisierung von Wassereffekten – sei es durch echtes Wasser oder Wellenmaschinen – ausgerichtet gewesen sein.²⁸

Was die Kulissenteknik betrifft, so kamen mit hoher Wahrscheinlichkeit Periakten, drehbare Prismen mit vermutlich quadratischem Grundriss, zur Anwendung.²⁹ In Tinghis Bericht findet sich zweimal die Formulierung „Et

²⁸ Die Formulierung Jagodyniskis „E subito da quel mare emerse Nettuno“ (Glinski, *Lirica Italiana* [wie Anm. 21], 65) deutet auf den Einsatz einer Wellenmaschine hin, die ein Auftauchen zwischen den rotierenden Balken ermöglichte. Es scheint jedoch denkbar, dass die Brunnen-schale in der Bühnenfront durch echtes Wasser gespeist wurde, das durch eine Zuleitung herbeigeführt wurde.

²⁹ Vgl. Blumenthal, *Giulio Parigi* (wie Anm. 11), 26–27.

voltata la prospettiva“³⁰, was zum einen auf eine Schnellverwandlung hinweist, zum anderen darauf, dass diese mittels einer Drehbewegung vonstatten ging. Unter den drei Möglichkeiten zur Kulissenverwandlung, die Nicola Sabbattini in seinem 1638 erschienen Traktat über die Herstellung von Theaterdekorationen und -maschinen beschreibt,³¹ lässt sich die Anwendung von Periakten mit den Gegebenheiten im Cortile von Poggio Imperiale am ehesten in Verbindung bringen. Eine Skizze Michelangelo Buonarrotis d. J. zu *Il giudizio di Paride* (1608), die einen Bühnengrundriss mit der Andeutung von beidseitig vier quadratischen Prismen und entsprechenden Erläuterungen vorstellt, gilt als Nachweis dafür, dass das Periakten-System zu dieser Zeit im Florentiner Theatergeschehen noch allgemein Verwendung fand und dass Giulio Parigi mit dieser Technik vertraut war.³² Eine Formulierung in Jagodynskis Bericht lässt noch auf eine zusätzlichen Verwandlungsmöglichkeit schließen: „Nel secondo quadro da questo mare spuntarono gli alberi ...“ (im zweiten Bild erhoben sich die Bäume aus dem Meer...).³³ Es ist denkbar, dass außer der Drehbewegung der Periakten auch ein Auf- und Abtauchen von Bühnenelementen mittels Maschinerie in der Unterbühne bewerkstelligt wurde.

Tafel 1

Prolog: Auftritt Neptuns auf seinem Wagen
(Prima scena dove intreviene Nettunno)

Die Bühne stellt eine Bucht an der toskanischen Küste vor, die von spärlich bewachsenen Felsen eingefasst wird (Abb. 1). Den Vordergrund nimmt eine steinige Mulde ein, in der eine Quelle entspringt und sich in ein rundes Becken ergießt. Die Mulde wird von einem Pfad umlaufen, der sich zum Zuschauer-raum hin absenkt. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass die vordere Bühnenbegrenzung nicht sichtbar ist, wodurch der Eindruck entsteht, der Betrachter befände sich innerhalb der Szenerie. Zugleich wird das im Hintergrund vor sich gehende szenische Geschehen dem Auge näher gerückt. Soeben erhebt sich ein von zwei Wasserrössern gezogener Wagen aus den Fluten. Auf seinem Sitz thront Neptun, mit der erhobenen Rechten den Dreizack schwingend. Haltung und Gestik verbildlichen den Gesangsvortrag. Den Wagen begleiten fünf Najaden, die in den Wellen ihr Spiel treiben, sowie ein bärtiger Triton, der den Flussgott Vistola (Weichsel) vorstellt.³⁴ Auch dieser hat die Arme im

³⁰ Solerti, *Musica* (wie Anm. 5), 181 und 182.

³¹ Alberto Perrini (Hg.), *Nicola Sabbattini, Scene e macchine teatrali della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, Neuedition der Ausgabe von 1638, Rom: E & A 1989, 74–80.

³² Vgl. Blumenthal, *Theater Art* (wie Anm. 9), 39 und Abb. 18.

³³ Glinski, *Lirica Italiana* (wie Anm. 21), 65 (Übers. H. S.).

³⁴ Blumenthal, *Theater Art* (wie Anm. 9), 143, spricht von „six tritons and mermaids“. Der einzelne bärtige Triton ist jedoch anhand der ausgebreiteten Arme als der singende Vistola zu erkennen.

Deklamationsgestus ausgebreitet und stimmt gemeinsam mit Neptun das Lob des edlen Gastes, des siegreichen Feldherrn Władisław, an.³⁵

Die Szenerie vergegenwärtigt eine weitgehend unberührte Natur in realitätsnaher und ungeschöner Wiedergabe. Die schroffen Felsen, die knorrigen Äste und der kahle, steinige Boden schaffen ein Ambiente, wie es in einer südlichen Küstengegend häufig anzutreffen ist. Ungleichmäßig auf und ab schwingende Linien unterstreichen das natürlich Gewachsene des Landschaftsbildes. Die einzigen Artefakte, Neptuns Wagen und das Wasserbecken im Vordergrund, sind so mit Naturmaterialien verkleidet, dass sie als Teil der Umgebung erscheinen. Mit dieser Betonung des Natürlichen tritt die Prologszenerie in deutlichen Gegensatz zum zweiten Bild, das eine kunstvoll gestaltete Gartenlandschaft vor dem Betrachter ausbreitet. Der im Libretto thematisierte Konflikt zwischen Wirklichkeit und Trug, Natürlichkeit und Künstlichkeit, wird bereits im Kontrast der ersten beiden Bühnendekorationen visualisiert. Zugleich zeigt sich die Vorliebe Giulio Parisi für die möglichst kontrastreiche Gestaltung aufeinander folgender Szenenbilder.³⁶

Aufmerksamkeit verdient die im Vordergrund der Darstellung angedeutete Verbindung von Bühne und Zuschauerraum. Durch das Öffnen der Mulde zum Betrachter hin und das beidseitige Herabführen des Pfades entsteht ein fließender Übergang, der sich aus der Beschaffenheit der Landschaft zu ergeben scheint. Wie noch zu zeigen sein wird, thematisierte Giulio Parigi die räumliche Anbindung der Bühne bereits bei früheren Gelegenheiten. In den Dekorationen zu *La liberazione*, seinen letzten graphisch dokumentierten Arbeiten, erzielte er hierin eine neue Qualität: die Schaffung eines nicht nur räumlich sondern auch inhaltlich definierten Kontinuums, das den Zuschauer in besonderer Weise in das Bühnengeschehen integriert.³⁷ Diese Einbindung der Festgesellschaft durch ein optisches Überwinden der Bühnengrenze wird in allen vier Szenerien realisiert und macht sich somit als grundlegendes Anliegen der Aufführungskonzeption kenntlich.³⁸

Bei der graphischen Erfassung des Bühnenbildes lässt Alfonso Parigi das Bestreben erkennen, Information und Illusion in Balance zu bringen, womit er den eingangs erwähnten Darstellungskonventionen für das Medium der Bühnenansicht Rechnung trägt. So ist beispielsweise das Wasserbecken im Vordergrund durch seinen gleichmäßigen Umriss als künstliches Objekt gekennzeichnet, obwohl es in der Szenerie die Funktion eines natürlichen Teiches

³⁵ Władisław von Polen hatte zwar einige militärische Erfolge im Interesse der Wasa-Dynastie errungen, doch entsprach die Stilisierung zum Kriegshelden eher der Absicht Maria Magdalenas, die polnische Seite zu einem Vorgehen gegen das protestantische Schweden und das Osmanische Reich zu bewegen. S. hierzu Harness, *Echoes* (wie Anm. 2), 161–162.

³⁶ Vgl. Blumenthal, *Giulio Parigi* (wie Anm. 11), 26.

³⁷ Eine frühe Form der Vereinheitlichung von Bühne und Zuschauerraum realisierte Bernardo Buontalenti in *Il rapimento di Cefalo*, s. Mario Fabbri, Elvira Garbero Zorzi u. a. (Hgg.), *Il luogo teatrale a Firenze*, Ausstellungskatalog Palazzo Medici Ricardi, Museo Mediceo, 31.3.–31.10.1975, Mailand: Electa Editrice 1975, 93 und 116–117.

³⁸ Vgl. hierzu Cesare Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Rom: Bulzoni 1968, 76; Fabbri, *Luogo teatrale* (wie Anm. 37), 93.

besitzt. Die Form des Beckens erklärt sich in Zusammenhang mit der zweiten Szenerie, in der an gleicher Stelle eine Brunnenschale als Teil einer Gartendekoration erscheint, wobei es sich vermutlich um dieselbe Schale handelt, die beim Szenenwechsel in situ verblieb.³⁹ In der Prologszene musste die Schale bestmöglich als Landschaftselement ‚maskiert‘ werden. Dazu wurde sie mit natürlich erscheinender Tektonik umhüllt und ihr gerade noch sichtbarer Rand mit einer unregelmäßig gezackten Struktur bedeckt, um sie der Umgebung anzupassen. Für die zweite Szene dürfte die Schale dann enthüllt worden sein.⁴⁰ In der graphischen Wiedergabe visualisiert Alfonso Parigi sowohl die szenische Funktion der Schale als auch deren tatsächliche Beschaffenheit. Die Darstellung vermittelt, dass die Illusion einer natürlichen Landschaft auf der Bühne gelang, ohne zu verbergen, dass bestimmte technische und materielle Voraussetzungen wahrnehmbar blieben.⁴¹

Tafel 2

Zweite Szene: Das Inselreich Alcinas
(Isola d'Alcina seconda muta delle scene)

Die zweite Szenerie entführt in einen lieblichen Garten am Wasser (Abb. 2). Den Vordergrund der Bühne flankieren mit Figurennischen geschmückte Mauersegmente, hinter denen Laubbäume und Zypressen emporragen. Innerhalb einer rechtwinklig eingefassten Lagune erhebt sich Alcinas Zauberpalast aus dem Wasser, ein dreigeschossiges Villengebäude mit einer von Balustraden gesäumten Terrasse und zwei zum Wasser hinabführenden Rampen. Am vorderen Rand der Lagune ist die Zauberin Melissa zu sehen, die sich auf dem Rücken eines Delphins dem Inselreich Alcinas nähert, um ihren im Liebeszauber gefangenen Schützling Ruggiero zu befreien. Auch sie erscheint im Gestus lebhafter gesanglicher Deklamation. Am unteren Bildrand ist die Front des Bühnenpodiums erkennbar, die in der Art einer Gartenterrasse gestaltet ist. Ihre Mitte nimmt eine grottierte Nische ein, in der die bereits erwähnte Brunnenschale platziert ist. Aus einer Tiermaske ergießt sich Wasser in die Schale. Zu beiden Seiten der Nische führt eine geschwungene Treppe von der Bühne hinab.

³⁹ Das Erscheinen einer Brunnenschale in den ersten drei Bildtafeln lässt an die Möglichkeit denken, dass im Hof ein Brunnen vorhanden war, der in die Bühnengestaltung einbezogen wurde. Im späteren 17. Jahrhundert ist hier tatsächlich ein Brunnen nachweisbar – vermutlich erhob er sich in der Mitte des Raumes, wo heute eine quadratische Bodenplatte die mögliche Brunnenöffnung bedeckt. Das Inventar von 1625 erwähnt jedoch noch keinen Brunnen. Vgl. Hoppe, *Räume* (wie Anm. 1), 57.

⁴⁰ Der Erdboden in der Prologszene könnte aus textilen Materialien geformt worden sein, die zur zweiten Szene entfernt wurden. Da der vordere Bühnenbereich in der Prologszene vermutlich nicht von Darstellern betreten wurde, wäre kein stabiler Untergrund erforderlich gewesen.

⁴² Vergleichbare Andeutungen der technischen Voraussetzungen von Dekorationselementen und Bühnenmaschinen finden sich in den Bildtafeln zu *La Flora* (Alfonso Parigi) und *Le nozze degli dei* (Stefano della Bella), s. Papiro, *Florentiner Festopern* (wie Anm. 15), 145.

Die vorgespiegelte körperliche Schönheit, mit der Alcina ihre Liebhaber zu betören vermag, findet im artifiziellen Charakter des von ihr geschaffenen Zaubergartens die passende Entsprechung. Auch hier tritt das Element des Wassers in Erscheinung – allerdings architektonisch und künstlerisch überformt in Gestalt der umbauten Lagune und des Zierbrunnens im Vordergrund. Zugleich vermittelt die Gestaltung der Szenerie in bildhafter Weise die Vorgeschichte der Opernhandlung, mit der sich der Librettist Ludovico Saracinelli an Ariosts *Orlando furioso* orientierte:⁴² Die Figuren in den Nischen repräsentieren die ehemaligen Liebhaber Alcinas, die in Bäume verwandelt wurden und nun, gefangen hinter der Gartenmauer, ein trauriges Dasein fristen. Dieser inhaltliche Zusammenhang, der im Libretto nicht erwähnt, aber beispielsweise in Tinghis Beschreibung aufgegriffen wird⁴³, dürfte sich aufgrund der Ariost-Begeisterung der Zeit einer Vielzahl von Zuschauern auch ohne Erklärung erschlossen haben. Das Bild, mit dem Giulio Parigi die Geschichte visualisiert, ist von suggestiver Stärke: Die Mauernischen erscheinen wie Grabmäler, die den dahinter befindlichen Bäumen zugeordnet sind und den eigentümlichen Zustand der Verwandelten zwischen Leben und Tod verbildlichen. Zugleich lässt der vordergründig dekorative Charakter des grausigen Arrangements das Trügerische von Alcinas Herrschaft in sinnfälliger Weise zu Tage treten.

Jagodynskis Beschreibung der zweiten Szene liefert wertvolle Hinweise zu deren bühnentechnischer wie auch inszenatorischer Umsetzung: „Nel secondo quadro da questo mare spuntarono gli alberi i quali, ritmicamente oscillanti, sembravano compiangere Ruggiero e il cerchio dei nobili cavalieri e delle donzelle incantati da Alcina e trovantisi sugli stessi alberi“ (im zweiten Bild tauchten aus diesem Meer die Bäume auf, die, rhythmisch hin und her schwingend, Ruggiero und den Kreis der von Alcina verzauberten edlen Ritter und Hofdamen, die sich an/auf diesen Bäumen befanden, zu beweinen schienen).⁴⁴ Die Beschreibung lässt darauf schließen, dass die Bäume nicht Teil der auf die Periakten gemalten Dekoration waren, sondern dass sie mittels gesonderter, hinter den Mauersegmenten emporgeführter Objekte dargestellt wurden, die im Rhythmus bewegt werden konnten. Vermutlich zwischen den Bäumen verborgen, trugen die Chorsängerinnen und -sänger den *Coro di piante incantate*, den flehentlichen Gesang der um Befreiung bittenden Pflanzen vor. Dabei erfahren wir, dass es sich offenbar um einen gemischten Chor aus Männer- und Frauenstimmen handelte, was der Partitur nicht eindeutig zu entnehmen ist. Auch wenn der polnische Hofmann den inhaltlichen Zusammenhang nicht vollständig wiedergibt, so verdanken wir seinem Bericht die Vorstellung von einem zweifellos eindrucklichen inszenatorischen Moment.

Das Zentrum der Szenerie nimmt der Zauberpalast ein, der vermutlich auf den Rückprospekt gemalt war und dessen Gestaltung der traditionellen Bautypologie

⁴² Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, canto VI, Verse 29–56, Erstdruck Ferrara 1516. Siehe hierzu auch Blumenthal, *Theater Art* (wie Anm. 9), 143; Cusick, *Francesca Caccini* (wie Anm. 2), 203.

⁴³ Solerti, *Musica* (wie Anm. 5), 181

⁴⁴ Glinski, *Lirica Italiana* (wie Anm. 21), 65 (Übers. H. S.).⁴⁴

einer toskanischen Villa folgt.⁴⁵ Die Tatsache, dass Alcinas Herrschaftssitz nicht als exotische Stätte gestaltet ist, also nicht, wie es denkbar gewesen wäre, in einem Prozess des „Othering“ als Teil einer fernen, fiktiven Welt präsentiert wird, verdeutlicht die symbolische Sinnenebene des Bühnengeschehens: Das Phantasie Reich, in dem Alcina ihre Gäste zu Wollust und Pflichtvergessenheit verführt, erweist sich als Vision einer Toskana unter der Herrschaft einer unwürdigen Regentin. Die positiven Eigenschaften, die dieses Reich aufgrund seines repräsentativen Äußeren zu besitzen scheint, bestehen nur an der Oberfläche – dahinter lauert Verderben. Im weiteren Handlungsverlauf wird zu dieser Vision ein Gegenmodell präsentiert, herbeigeführt durch eine befähigte, moralisch orientierte Führungspersönlichkeit. Auf dem Rücken eines Delphins, dem traditionell als gutartig und menschenfreundlich eingestuften Wasserwesen, trifft diese Hoffnungsträgerin gerade ein: Melissa sc. Maria Magdalena, die sich anschickt, den jugendlichen Helden der Geschichte seiner eigentlichen Bestimmung zuzuführen und damit der Welt Frieden und Wohlergehen zu sichern.⁴⁶ Die dynamische Erscheinung, in der Alfonso Parigi die Figur der Melissa zeichnet, kontrastiert mit der statischen Gesamtwirkung der vorgestellten Szenerie und verdeutlicht den inhaltlichen Aspekt, dass die Zauberin im Begriff ist, die scheinbar friedliche Idylle des Zauberreiches aufzubrechen. Der engagierte Duktus, der Melissas erstes Rezitativ sowohl in textlicher als auch in musikalischer Hinsicht kennzeichnet, findet in dieser Darstellungsweise seine Entsprechung.

Auch in der zweiten Dekoration realisierte Giulio Parigi eine bildhafte Lösung für die räumliche Anbindung der Bühne an den Zuschauerraum. Durch die Gestaltung der Podiumsfront in der Art einer Gartenterrasse mit Treppenabgang ist der Höhenunterschied zwischen Spielfläche und Fußboden zu einem architektonischen Phänomen innerhalb der Szenerie umgedeutet, und der imaginäre Handlungsraum der Darsteller setzt sich wie selbstverständlich auf dem Boden des Cortile fort.

Für das Motiv der Brunnenschale mit begleitender Treppe lässt sich ein mögliches Vorbild benennen: Laut einem Aufführungsbericht aus dem Jahr 1586 waren auf die Bühnenfront des Teatro Grande, der von Bernardo Buontalenti ausgestatteten Hauptspielstätte der Medici in den Uffizien, eine Treppe und drei Brunnen gemalt, angeblich so täuschend echt, dass einige Zuschauer versuchten, über die Treppe auf die Bühne zu gelangen.⁴⁷ Eine Vorstellung vom möglichen Aussehen dieser Treppe vermittelt eine erhaltene Entwurfszeichnung Buontalentis für die Altarbrüstung der Kirche Santa Trinita in Florenz (Abb. 7).⁴⁸ Die Ähnlichkeit des in dieser Zeichnung vorgestellten Treppenmotivs mit dem, das Giulio Parigi für die Bühnenfront von *La liberazione* verwendete,

⁴⁵ Vgl. Negro Spina, *Giulio Parigi* (wie Anm. 7), 120–121.

⁴⁶ Vgl. hierzu Cusick, *Francesca Caccini* (wie Anm. 2), 207–208.

⁴⁷ Axel Stähler, ‚Perpetuall Monuments‘. *Die Repräsentation von Architektur in der italienischen Festdokumentation (ca. 1515–1640) und der englischen court masque (1604–1640)*, Bonn: Lit 2000 (Studien zur englischen Literatur 12), 168

⁴⁸ Uffizien, Nr. 2324 A.

ist augenfällig.⁴⁹ Die Vermutung liegt nahe, dass Parigi diese Gestaltungsidee aus dem Teatro Grande bezog, für das er viele Jahre, zunächst als Mitarbeiter Buontalenti, später als leitender Bühnenausstatter, tätig gewesen war.

Tafel 3

Dritte Szene: Das brennende Inselreich Alcinas
(Isola d'Alcina ardente terza muta delle scene)

Nach der Zurückweisung Alcinas durch Ruggiero wandelt sich ihr Reich in ein brennendes Inferno (Abb. 3). Zwischen den Segmenten der Gartenmauer schlagen Feuer und Rauch hervor, die Brunnenschale an der Bühnenfront steht in Flammen und ebenso vier weitere große Gefäße, die zusätzlich vor der Bühne aufgestellt wurden. In der Lagune tobt indessen ein lebhafter Tumult: Alcina sitzt unbekleidet, mit aufgelöstem Haar und wild gestikulierend auf einer Barke, die aus dem Skelett eines walfischartigen Fabelwesens gebildet ist. Zwei Monstergestalten mit grotesken Köpfen sind im Begriff, das grausige Gefährt über den linken Seitenkanal aus dem Bühnenbereich zu rudern. Im Wasser tummeln sich weitere Monster aus Alcinas Gefolge, und auch der Delphin Melissas ist zu sehen, der am Ufer entlang das Weite sucht.

Der Brand von Alcinas Reich markiert den Moment der Transformation, durch den das Hervortreten einer neuen Ordnung ermöglicht wird.⁵⁰ Das Element Feuer entfaltet seine zerstörende und zugleich reinigende Wirkung. Die trügerische Fassade des Paradieses löst sich auf, Alcina und ihre Gefährtinnen stürzen sich ins Inferno. Sinnfälligerweise ist die bildliche Präsentation der Zauberin und ihres Hofstaates nicht in die Idylle der zweiten Szenerie eingebracht, sondern in das, was aus ihrem Reich am Ende wird: ein Chaos. Sie selbst wird auch nicht in ihrer betörenden Gestalt dem Betrachter vorgeführt, sondern in ihrem eigentlichen, monsterhaften Wesen. Im Libretto wird Alcina durchaus auch mit positiven Attributen gezeichnet. Ihre Worte sind wohlgesetzt, ihre Liebe erscheint wahrhaftig und der Schmerz über den Sinneswandel Ruggieros nachvollziehbar. Musikalisch profiliert sich ihre Partie gegenüber der Melissas durch eine größere melodische Bandbreite. Gerade dadurch vermittelt sich jedoch auch ihre Gefährlichkeit, sie ist überzeugend und zieht damit ihre Opfer ins Verderben. In der Bilderserie, die sich auf wenige Handlungsmomente beschränken muss, wird das inhaltliche Konzept der Veranstaltung auf den Punkt gebracht. Dem Betrachter bleibt Alcina als Symbol für unwürdige Herrschaft, ihr Untergang als Warnung vor Unmoral und Betrug in Erinnerung.

Wie das Feuer in der Inferno-Szene realisiert wurde, muss offen bleiben. Unter den technischen Möglichkeiten, die aus dieser Zeit übermittelt wurden, sind verschiedene Varianten denkbar. Vermutlich drehten sich die Periakten (Tinghi: „Et voltata la prospettiva ...“)⁵¹ und zeigten die Gartenmauer in brennendem

⁴⁹ Vgl. hierzu Molinari, *Le nozze* (wie Anm. 38), 76–77.

⁵⁰ Vgl. Cusick, *Francesca Caccini* (wie Anm. 2), 205–206.

⁵¹ Solerti, *Musica* (wie Anm. 5), 182.

Zustand. Anstatt der Bäume stiegen Bündel von Flammen und Rauch imitierenden Versatzstücken hinter den Mauersegmenten empor. Dazu wechselte der Rückprospekt und zeigte den Zauberpalast und die umgebenden Zierarchitekturen ebenfalls in Flammen. Für den Einbezug von echtem Feuer schlägt Nicola Sabbattini eine Methode vor, die er selbst jedoch als recht gefährlich einstuft und von der er grundsätzlich abrät: Man taucht Leinwände in Aquavit, breitet sie über die entsprechenden Bühnendekorationen und zündet sie an, kurz bevor sich die Periakten drehen und die brennende Seite nach vorne tritt.⁵² Auch diese Methode könnte in *La liberazione* zur Anwendung gekommen sein, allerdings wäre das Risiko, dass dabei die Periakten selbst Feuer fangen, sicher nicht gering gewesen. Mit einiger Wahrscheinlichkeit dürften jedoch die Brunnenschale und die wohl eigens zu diesem Zweck vor der Bühne aufgestellten Gefäße mit brennbarer Flüssigkeit gefüllt und in Brand gesetzt worden sein. Auf diese Weise hätte man das knisternde Geräusch und den Geruch von Feuer erzeugt, ohne dass die Handhabung allzu risikoreich gewesen wäre.

Nach Angabe des Librettos verwandelt sich die Barke Alcinas am Ende der Szene in ein geflügeltes Meeresungeheuer, auf dem die Zauberin davonfliegt. Die Realisierung dieser Vorgabe hätte eine Flugmaschinerie vorausgesetzt. Selbst wenn man annimmt, dass der technische Aufwand einer offenen Flugvorrichtung wegen eines einzigen Vorgangs dieser Art betrieben wurde, so scheint es wenig wahrscheinlich, dass Alfonso Parigi einen solchen dramatischen Effekt nicht im Bild festgehalten hätte. In allen vier Bildtafeln kommen szenische Momente zur Darstellung, die den Einsatz von Bühnenmaschinerie beinhalten: Neptuns Auftritt auf seinem Wagen, Melissas Ritt auf dem Delphin, Alcinas Fahrt auf der Barke und, wie noch zu zeigen sein wird, das Öffnen des Bühnenpodiums im letzten Bild. Als Hauptattraktionen im Aufführungsgeschehen mussten die „ingegni“ auch in der druckgraphischen Dokumentation angemessen zur Geltung kommen. Ein Flugeffekt, so er geplant gewesen wäre, hätte dabei gewiss Beachtung gefunden. Alfonsos Darstellung zufolge verließ Alcina in der Aufführung die Szenerie zu Wasser, und die theatrale Wirkung ihres Abgangs dürfte aufgrund der Feuereffekte und des allgemeinen Tumultes auch ohne Flugbewegung groß gewesen sein. Es steht zu vermuten, dass die Erwähnung des Fliegens im Libretto einem Formulierungstopos in Zusammenhang mit Zauberwesen folgte, der szenisch nicht zur Umsetzung kam.

Tafel 4

Vierte Szene: Der Tanz der befreiten Edelleute

(Quarta muta dove escono delle grott i cavalieri e dame
dopo escono i cavalieri a cavallo)

Nach dem Verschwinden von Alcinas Zauberreich tritt eine karge Felslandschaft hervor (Abb. 4). Im Mittelgrund bilden sich zwei Plateaus aus, in deren Wandung Höhleneingänge erkennbar sind. Dazwischen verläuft eine Schlucht,

⁵² Perrini, *Scene e macchine* (wie Anm. 31), 85.

die sich zum Betrachter hin in einen Vorplatz öffnet. Auf den Plateaus sind zahlreiche Edelmänner versammelt, die durch Melissas Wirken aus ihrem Dasein als verzauberte Pflanzen befreit wurden. Einige von ihnen – vier zu jeder Seite – steigen soeben über zwei seitliche Rampen auf den Grund der Schlucht hinab, wo sie von gleichfalls befreiten, aus den Höhlen hervorgetretenen Edel-damen zum Tanz erwartet werden. Zugleich erscheint am hinteren Ende der Schlucht eine Gruppe von Reitern, deren Pferde eine Levade vollführen. Es handelt sich um Akteure des Pferdeballetts, die laut Tinghi nach Abschluss des höfischen Tanzes das Bühnenbild und den Innenhof durchquerten, um sich anschließend im Vorhof der Villa zu versammeln.

Das trostlose Felsambiente des vierten Bildes bietet den größtmöglichen Kontrast zum lieblichen Zauberreich Alcinas, das zuvor die Bühne eingenommen hatte. Durch die Transformation im Brand wurde das Paradies der Lüste seiner trügerischen Eigenschaften entkleidet und stellt sich nun als das dar, was es wirklich ist: eine kahle Ödnis, die nichts Anziehendes besitzt. Die zum Tanz versammelten Edelleute sind in völliger Symmetrie im Bildraum verteilt, wodurch die Szene einen zeremoniellen Charakter erhält. Gegenüber der Wiedergabe von Gesang, den Alfonso Parigi durch lebendige Körperhaltung und sprechende Gestik durchweg als dynamischen Vorgang kennzeichnet, besitzt die Darstellung des Tanzes im vierten Bild durch die Andeutung normierter, gemessener Bewegungen und die gleichmäßige Rhythmisierung des Bildraums einen eher statischen Charakter.

Die Wandlung von der dritten zur vierten Szenerie muss den größten technischen Aufwand im Aufführungsablauf erfordert haben. Nicht nur der Rückprospekt wechselte und die Periakten drehten sich – die ganze Bühnenmitte tat sich auf, um die Schlucht mit den seitlichen Höhlenöffnungen sowie den Vorplatz freizugeben.⁵³ Was zurückblieb, stellte eine in Art und Ausmaß ungewöhnliche Vereinheitlichung von Bühne und Zuschauerraum dar, die unter anderem zur Folge hatte, dass die Darsteller ihren Tanz auf gleicher Höhe mit dem Publikum vollführten. Sowohl für den Tanz zu ebener Erde als auch für das auffällige Motiv der seitlichen Rampen lässt sich ein Vorläufer benennen: Das Ende des ersten Aktes im Bühnenspiel *La liberazione di Tirreno*, das Cosimo II. 1617 anlässlich der Hochzeit seiner Schwester Caterina im Teatro Grande aufführen ließ und zu dem Giulio Parigi die Ausstattung schuf.⁵⁴ Eine Radierung Jaques Callots zeigt den Theatersaal mit der Bühne im Hintergrund, die die Insel Ischia als bewaldete Szenerie vorstellt (Abb. 8). Vom Bühnenpodium führt eine halbrunde Treppe in den Saal hinab, begleitet von zwei symmetrisch geschwungenen Rampen. Am oberen Ende der Treppe steht das herzogliche Paar, Cosimo II. und Maria Magdalena, in den Rollen der befreiten Tirreno und Arnea. Sie sind von Hofleuten umgeben, von denen einige gerade über die

⁵³ Tinghi: „Aprendosi la scena per il mezzo...“, Solerti, *Musica* (wie Anm. 5), 182; Jagodynski: „... vedremmo nude montagne e rocce. Queste, nell’ultima scena, sparirono anch’esse per dare luogo ad una vasta piazza“, Glinski, *Lirica Italiana* (wie Anm. 21), 65–66.

⁵⁴ Vgl. Molinari, *Le nozze* (wie Anm. 38), 77.

Rampen in den Saal hinabsteigen, um sich einer dort versammelten Gruppe von Tänzern anzuschließen. Da sich auch zahlreiche Kongruenzen im Handlungsverlauf finden, steht zu vermuten, dass dieses Bühnenstück bei der Konzeption von *La liberazione di Ruggiero* in mancher Hinsicht vorbildgebend war.⁵⁵

Der Abschluss der Opernhandlung von *La liberazione di Ruggiero* und das anschließende Pferdeballett wurden inszenatorisch eng verknüpft. Laut Tinghis Bericht traten die beteiligten Reiter durch die Mitte des Bühnenbilds, den Innenhof und das Portal hinaus auf den Rasen vor der Villa, um dort ihre Darbietung zu beginnen.⁵⁶ Die Voraussetzungen für die Realisierung dieses außergewöhnlichen theatralen Effekts waren gegeben:⁵⁷ Die Reiter konnten ihre Pferde aus dem rückwärtigen Garten zu ebener Erde durch die südliche Pforte in die Loggia des Cortile lenken, das in der Mitte geöffnete Bühnenpodium und den Zuschauerraum durchqueren und anschließend durch die nördliche Loggia und das Hauptportal in den Vorhof hinausgelangen. Das Überwinden einiger Treppenstufen dürfte für die speziell trainierten Pferde, die zu diesem Ereignis unter anderem aus Modena herbeigeholt worden waren,⁵⁸ kein Hindernis dargestellt haben. In seiner Darstellung greift Alfonso Parigi das inszenatorische Konzept auf, indem er den Tanz der Edelleute und den Auftritt der Reiter in Simultandarstellung vereint. Die Bildunterschrift klärt dabei die Reihenfolge der Abläufe und betont zudem, dass die Reiter tatsächlich zu Pferde durch das Bühnenbild traten: „...dopo escono i cavalieri a cavallo“. In Übereinstimmung mit Tinghis Darstellung, der von vierundzwanzig Reitern in vier Mannschaften spricht, die gruppenweise in den Hof treten, sind im Bild die ersten sechs Reiter zu sehen. Auch hierdurch bestätigt sich die dokumentarische Absicht in der bildlichen Wiedergabe.

Tafel 5

Das Pferdeballett im Vorhof der Villa Poggio Imperiale
(Imperiale Villa della Serenissima Arciducessa di Toscana)

Die fünfte und letzte Tafel zeigt das Anwesen von Poggio Imperiale in einer idealisierten Ansicht aus der Vogelschau (Abb. 5). In symmetrischer Perfektion präsentiert sich das dreigeschossige Villengebäude mit einem mächtigen

⁵⁵ Die gleichfalls an Ariost orientierte Handlung von *La liberazione di Tirreno* weist zahlreiche Elemente auf, die in *La liberazione di Ruggiero* wiederkehren: ein Held, der mit seinen Gefährten in die Gewalt einer bösen Zauberin gerät, die Verwandlung in Bäume, das Heraustreten aus Höhlen nach der Befreiung, der gemeinsame höfische Tanz, die sofortige Wiederbewaffnung und der Kampf gegen die Mächte der Unterwelt, die von der zornigen Zauberin heraufbeschworen werden. Vgl. hierzu Fabbri, *Luogo teatrale* (wie Anm. 37), 123.

⁵⁶ Solerti, *Musica* (wie Anm. 5), 183. Tinghi erwähnt zwar nicht explizit, dass die Reiter den Innenhof und das Hauptportal zu Pferd passierten, die Szenendarstellung Alfonso Parigis und die zugehörige Bildunterschrift verweisen jedoch ausdrücklich auf dieses offenbar für wichtig erachtete inszenatorische Detail.

⁵⁷ In dieser Frage waren Hinweise von Ilaria Hoppe zu den baulichen Voraussetzungen in der Villa Poggio Imperiale hilfreich.

⁵⁸ Harness, *Echoes* (wie Anm. 2), 152.

rustizierten Eingangportal, einem Belvedere, das drei Fensterachsen überspannt, und mit eingeschossigen Erweiterungen zu beiden Seiten der Front, auf denen Terrassen angelegt sind. Den weiträumigen Vorhof begrenzen zwei im rechten Winkel nach vorne tretende Seitenflügel, die allerdings nicht den historischen Gegebenheiten entsprechen. Tatsächlich vorhanden waren lediglich zwei Sichtmauern mit absidialen Einbuchtungen, in denen sich Durchgänge zu den dahinterliegenden Gärten befanden.⁵⁹ Im Vorhof wird gerade das Pferdeballett präsentiert, an dem, kongruent Tighis Bericht,⁶⁰ vierundzwanzig Reiter beteiligt sind. Das adelige Publikum ist an den Fenstern, an den Balustraden der Terrassen und auf dem Balkon über dem Hauptportal zu erkennen. Vor den Gebäudewänden und auf zwei Holztribünen am vorderen Ende des Hofes drängt sich das Volk, das zu dieser Veranstaltungsteil offenbar zugelassen war.⁶¹ Außerhalb des Hofareals erstreckt sich ein Vorplatz, eingefasst von der im Halbrund geführten Balustrade, die heute noch den vorderen Abschluss des Anwesens bildet.

Mit der Austragung eines Pferdeballetts knüpfte Erzherzogin Maria Magdalena an eine lange Tradition mediceischer Festritten an.⁶² Zugleich bot der Wechsel zwischen den beiden Spielorten im Innenhof und auf dem weiträumigen Rasenplatz vor dem Gebäude Gelegenheit, die Villa als Austragungsort des Festereignisses in die Wahrnehmung der Gäste einzubeziehen. Es liegt nahe, dass die Veranstaltung in Poggio Imperiale nicht nur dazu diente, dem polnischen Gast die Ehre zu erweisen, sondern zugleich den neuen Herrschaftsraum, den sich Erzherzogin Maria Magdalena nach ihren Wünschen hatte einrichten lassen, der Festgesellschaft zu präsentieren. Die Wohn- und Repräsentationsräume der Villa hatte die Fürstin mit Bildprogrammen ausmalen lassen, die der Legitimation weiblicher Herrschaft sowie den dynastischen Traditionen des habsburgischen und des mediceischen Herrscherhauses gewidmet waren.⁶³ Der Gang durch das Innere des Gebäudes zwischen der Opernaufführung und dem Pferdeballett stellt sich somit als wesentlicher konzeptioneller Aspekt des Veranstaltungsprogramms dar.

Die prominente Präsentation des Villengebäudes am Ende der Bilderserie zu *La liberazione* steht mit dieser Konzeption in Einklang. Die Darstellung des Pferdeballetts im Vorhof wird dazu genutzt, die Schaufassade des Anwesens

⁵⁹ Hoppe, *Räume* (wie Anm. 1), 44.

⁶⁰ Solerti, *Musica* (wie Anm. 5), 182–183.

⁶¹ Die Tatsache, dass in der Darstellung zwei mit Speeren bewaffnete Soldaten den Zugang zum Vorplatz bewachen, lässt vermuten, dass es eine selektierte Öffentlichkeit war, die zur Betrachtung des Pferdeballetts zugelassen war.

⁶² Zu den frühneuzeitlichen Reiterfesten s. Helen Watanabe-O'Kelly, *Triumphall Shews. Tournaments at German-speaking courts in their European context 1560–1730*, Berlin: Gebr. Mann 1992. Zur florentinischen Tradition s. Martina Papiro, „Choreographie der Herrschaft: Die druckgraphischen Darstellungen der mediceischen ‚feste a cavallo‘ im 17. Jahrhundert“, in: Anna-Maria Blank, Vera Isaiasz und Nadine Lehmann (Hgg.), *Bild – Macht – Unordnung. Visuelle Repräsentationen zwischen Stabilität und Konflikt*, Frankfurt und New York: Campus Verlag 2011, 89–110.

⁶³ Siehe hierzu die ausführliche Darstellung in Hoppe, *Räume* (wie Anm. 1), 95–225.

in ihrer eindrucksvollen Erscheinung dem Betrachter vor Augen zu führen. Die Bildunterschrift, die nicht auf die Darbietung sondern nur auf die Villa Bezug nimmt, bestätigt diese Intention. Zugleich entspricht das Vorgehen, die Wiedergabe des Pferdeballetts in eine großräumige Architekturkulisse einzubinden, einer Tradition, die sich im Kontext mediceischer Festbeschreibungen für diese Bildaufgabe entwickelt hatte.⁶⁴ Um die symmetrischen Formationen, die durch die Choreographie vorgegeben waren, zur Geltung zu bringen, wird die Dressurdarbietung aus einer gewissen Entfernung gezeigt. Dadurch erscheinen die Reiter relativ klein, der Austragungsort hingegen gewinnt in der Darstellung größere Bedeutung. Als Vorbilder, auf die Alfonso Parigi bei der Anlage seines Blattes zurückgreifen konnte, sind beispielsweise Matthias Greuters Ansicht des Pferdeballetts *La giostra dei venti* (1608) und Jacques Callots Übersichtsdarstellung zum Reiterspiel *Guerra di bellezza* (1616) zu nennen.⁶⁵ Beide Graphiken bieten als architektonischen Rahmen eine Vedute der Piazza Sta. Croce in Florenz, jenes Ortes, an dem bis zur Vollendung des Amphitheaters hinter dem Palazzo Pitti Veranstaltungen dieser Art ausgerichtet wurden.⁶⁶

Es ist davon auszugehen, dass Alfonso Parigi für die Darstellung des Villengebäudes Entwurfsmaterial seines Vaters nutzen konnte, das in Zusammenhang mit den Planungen zum Umbau von Poggio Imperiale entstanden war. Die idealisierende Wiedergabe der Seitenflügel könnte dabei einem Planungszustand entsprechen, der nicht zur Ausführung kam. Ansonsten dürfte Alfonsos Radierung den tatsächlichen Zustand der Anlage wiedergeben.⁶⁷ In die vorgegebene Architekturvedute integriert er als dem Anlass zugehörige Bildelemente die Darstellung des Pferdeballetts und seiner zahlreichen Zuschauer. Außerdem fügt er einige zusätzliche Handlungsmotive ein, die sich am Rande des Festgeschehens abspielen: zwei mit Speeren bewaffnete Soldaten, die den Eingang zum Vorplatz bewachten, am Boden spielende Kinder, eine Gruppe sich unterhaltender Männer sowie eine Kutsche, die auf dem umlaufenden Pfad einherfährt. Interessant ist die Darstellung eines Reiters, der mit seinem Pferd eine Levade übt. Möglicherweise verfügte man damals bereits über Reservisten, die sich bereithielten, falls einem der Teilnehmer des Rossballetts etwas zustieß. Dieses erweiterte szenische Konzept ist auch in Jacques Callots Darstellung des Rossballetts von 1616 zu beobachten, die im Vordergrund, außerhalb der Festarena, lebhaftes Alltagsgetriebe präsentiert. Diese betont zufälligen Ereignisse kontrastieren mit dem streng choreographierten Geschehen innerhalb des höfischen Raumes und stellen das Fest-

⁶⁴ Vgl. Papiro, *Feste a cavallo* (wie Anm. 62), 96.

⁶⁵ Zum Anlass und zur graphischen Erfassung der beiden genannten Veranstaltungen s. Blumenthal, *Theater Art* (wie Anm. 9), 30–37 und 102–109. Zu Callots Übersichtsdarstellung zu *Guerra di bellezza* s. auch Papiro, *Feste a cavallo* (wie Anm. 62), 96–97.

⁶⁶ Papiro, *Feste a cavallo* (wie Anm. 62), 99.

⁶⁷ Dies legt der Vergleich mit einer Vedute von Remigio Cantagallina aus dem Jahre 1628 nahe, die den Baubestand gleichartig wiedergibt und in der nur die inzwischen hinzugekommenen Skulpturen am Eingang zum Vorplatz ergänzt sind, s. Hoppe, *Räume* (wie Anm. 1), 43, Anm. 12.

ereignis in einen gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang, in dem jeder seinen Platz besitzt und die bestehende hierarchische Ordnung bestätigt wird.⁶⁸

Der Abschluss der Festveranstaltung mit dem Pferdeballett im Hof vervollständigte die Präsentation des Herrschaftsbereichs der toskanischen Regentin. Von den Aussichtspunkten aus betrachteten die Gäste nicht nur die Aufführung, ihr Blick fiel zugleich über den Vorhof hinaus in die Umgebung und auf die zentrale Wegachse, die in die Stadt Florenz hineinführte und von Giulio Parigi in Zusammenhang mit dem Ausbau der Villa dekorativ ausgestaltet worden war.⁶⁹ Dargeboten wurde auch der Blick auf die begeisterte Bevölkerung, die gewiss nicht ohne Bedacht auf Tribünen gegenüber der Fassade platziert worden war. Herrschaftssitz, Herrschaftsgebiet und Untertanen der gastgebenden Regentin wurden durch diese Inszenierung gleichermaßen im Bewusstsein der Festteilnehmer verankert, womit sich der Sinn der gesamten Veranstaltung erfüllte. Mit der eindrucksvollen Visualisierung dieses formalen wie inhaltlichen Höhepunktes schließt die druckgraphische Dokumentation des Ereignisses.

Die Betrachtung der fünf Bildtafeln zu *La liberazione* unter Einbezug der erhaltenen Schriftquellen ergibt zahlreiche Anhaltspunkte zur praktischen Realisierung des Festereignisses. Die Einrichtung der Bühne, die Szenenverwandlungen und letztendlich der Ortswechsel vom Innenhof auf den Vorplatz der Villa Poggio Imperiale werden in ihren technischen bzw. logistischen Voraussetzungen fassbar. Die künstlerische Konzeption Giulio Parigis bei der Ausstattung von Bühne und Szene erscheint in vielem als Summe seiner in langjähriger Theaterarbeit gesammelten Gestaltungsideen. Insbesondere für die optische und inszenatorische Vereinheitlichung von Bühne und Zuschauerraum, die der Dekorateur bereits in früheren Arbeiten angestrebt hatte, entwickelte er neue, suggestive Lösungen. Bemerkenswert ist weiterhin, dass inhaltliche Aspekte, die aus der literarischen Vorlage der Opernhandlung bekannt waren, im Libretto aber nicht explizit Erwähnung fanden, im Bühnenbild visualisiert und auf diesem Weg dem Zuschauer ins Bewusstsein gerufen wurden. Darüber hinaus unterstützte die Bühnengestaltung die Ausdeutung des szenischen Geschehens im Sinne der Intentionen der Auftraggeberin. Es darf daher von einem engen konzeptionellen Zusammenhang zwischen den Aufführungselementen Text, Musik und Bühnenbild sowie einer unmittelbaren Einbindung der verantwortlichen Künstler in den Planungsprozess ausgegangen werden. Die grafische Erfassung des Ereignisses durch Giulio Parigis Sohn Alfonso lässt das Bestreben erkennen, Realität und Illusion in Einklang zu bringen und dabei Bühnengeschehen, Ausstattung und Austragungsort ins beste Licht zu rücken. Die Festaufführung und ihre schriftliche wie bildliche Dokumentation erweisen sich letztendlich als einheitliche Inszenierung im Interesse der

⁶⁸ Papiro, *Feste a cavallo* (wie Anm. 62), 110.

⁶⁹ Hoppe, *Räume* (wie Anm. 1), 41

Selbstdarstellung der Auftraggeberin Maria Magdalena von Österreich, der Präsentation ihres Herrschaftsraumes und der Vermittlung ihrer politischen Zielsetzungen an Gäste, Hofgesellschaft und Volk.

Anhang



Abb. 1: Alfonso Parigi, erste Bildtafel zu *La liberazione di Ruggiero*, 1625, Radierung. Nach dem Exemplar im British Museum, London, Inv.-Nr. 1861,0713.1486. Mit freundlicher Genehmigung des British Museum.

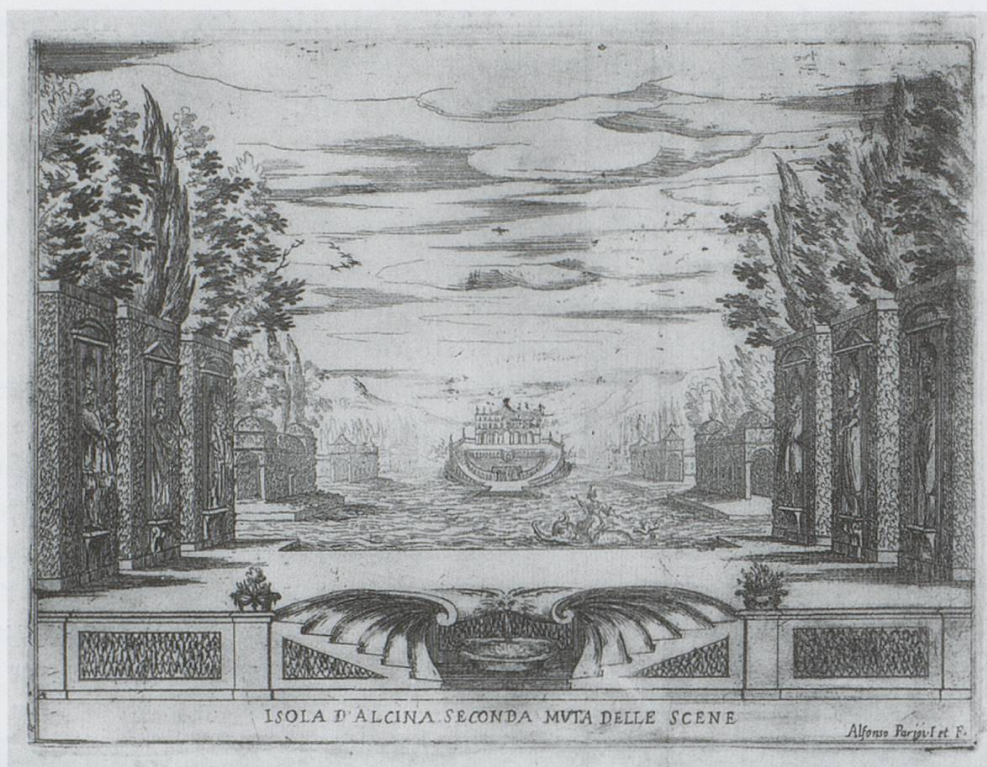


Abb. 2: Alfonso Parigi, zweite Bildtafel zu *La liberazione di Ruggiero*, 1625, Radierung. Nach dem Exemplar im British Museum, London, Inv.-Nr. 1861,0713.1487. Mit freundlicher Genehmigung des British Museum.



Abb. 3: Alfonso Parigi, dritte Bildtafel zu *La liberazione di Ruggiero*, 1625, Radierung. Nach dem Exemplar im British Museum, London, Inv.-Nr. 1861,0713.1488. Mit freundlicher Genehmigung des British Museum.

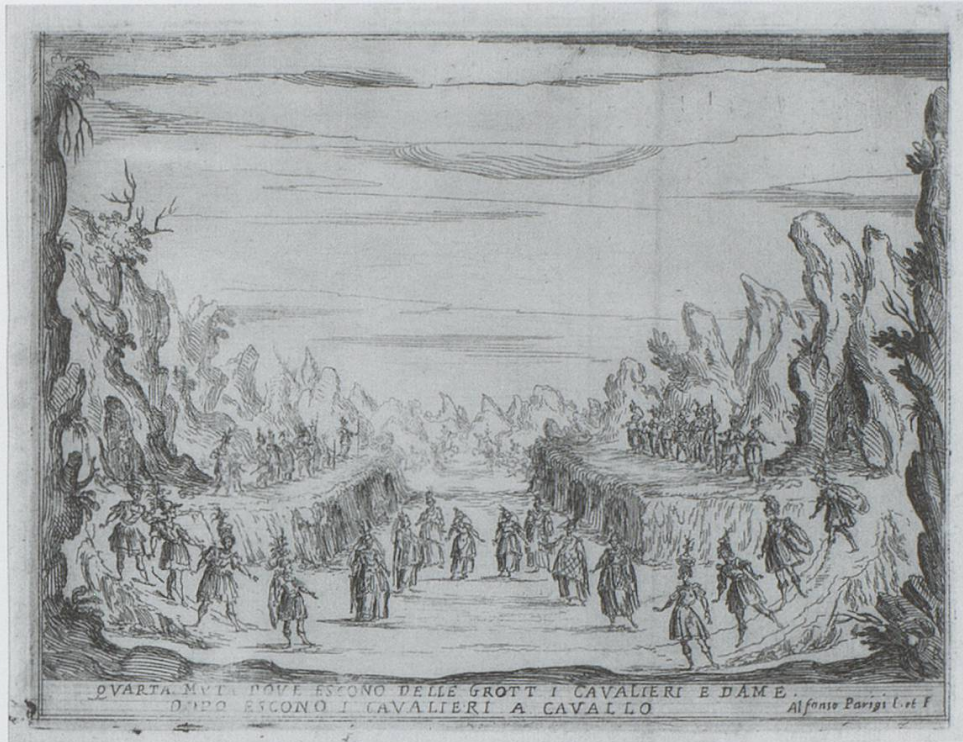


Abb. 4: Alfonso Parigi, vierte Bildtafel zu *La liberazione di Ruggiero*, 1625, Radierung. Nach dem Exemplar im British Museum, London, Inv.-Nr. 1861,0713.1489. Mit freundlicher Genehmigung des British Museum.

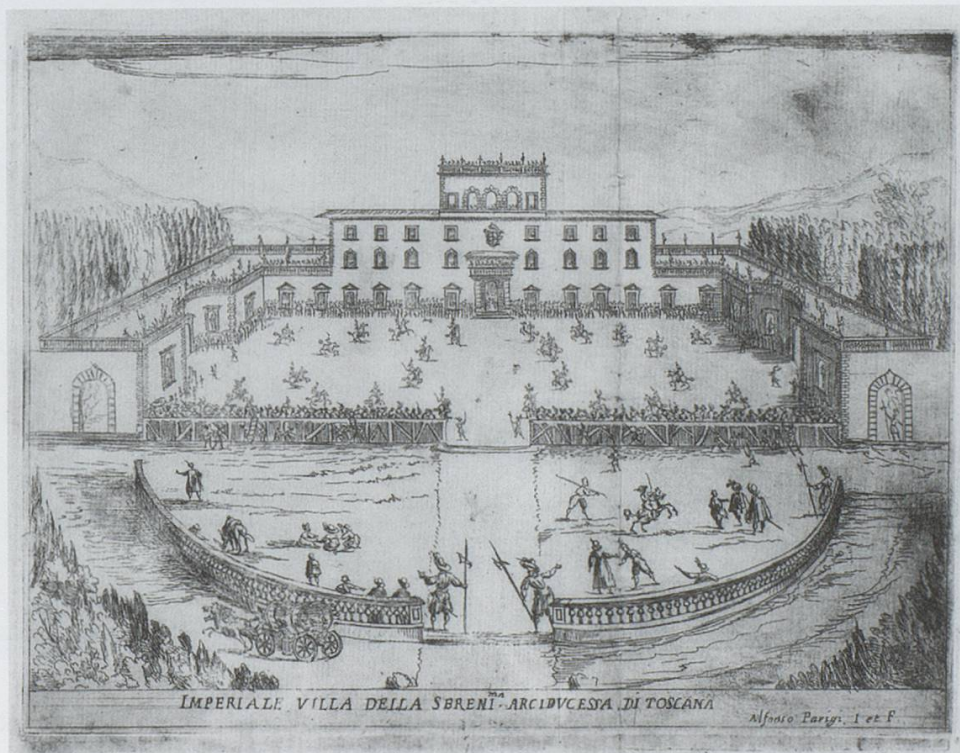


Abb. 5: Alfonso Parigi, fünfte Bildtafel zu *La liberazione di Ruggiero*, 1625, Radierung. Nach dem Exemplar im British Museum, London, Inv.-Nr. 1861,0713.1465. Mit freundlicher Genehmigung des British Museum.



Abb. 6: Stefano della Bella, Frontispiz des Librettos zu *La Flora*, Florenz, 1628, Radierung. Abbildung nach dem Exemplar in der Biblioteca Riccardiana, Florenz, Inv.-Nr. 3618. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

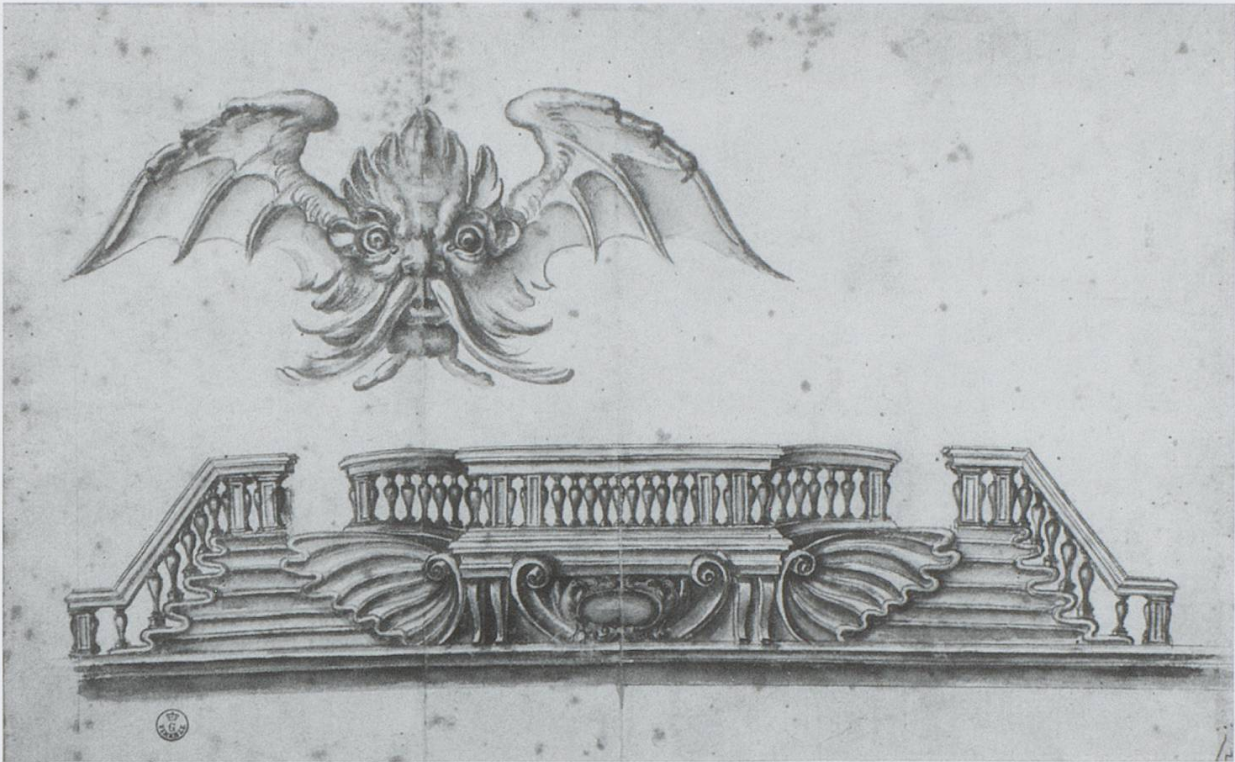


Abb. 7: Bernardo Buontalenti, Entwurf für die Altarbrüstung der Kirche Santa Trinità in Florenz, um 1574, lavierte Federzeichnung, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. FC 631184, 2324 A. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

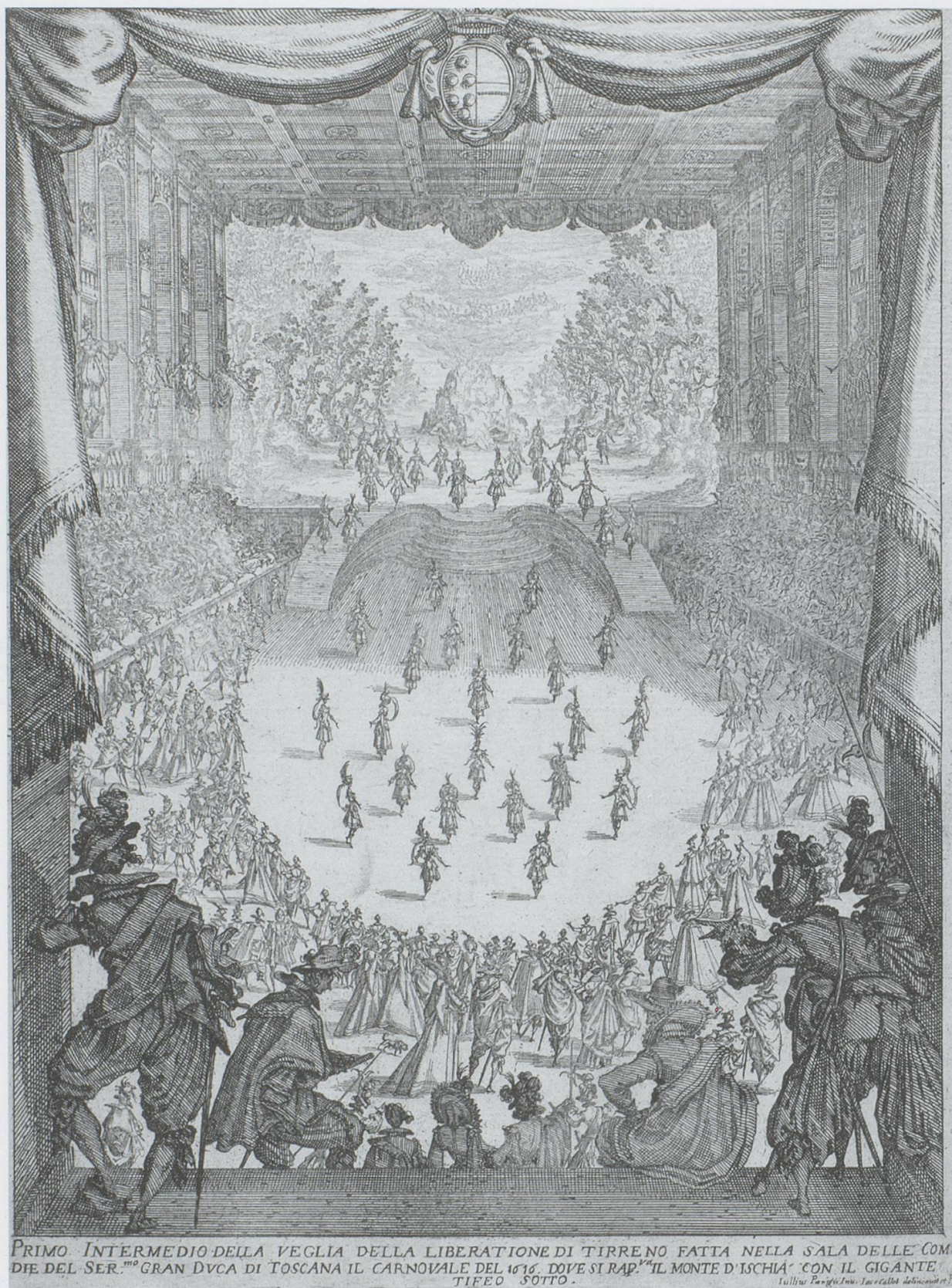


Abb. 8: Jaques Callot, erste Bildtafel zu *La liberazione di Tirreno*, 1617, Radierung. Nach dem Exemplar im Theatermuseum München, Inv.-Nr. IV_5753. Mit freundlicher Genehmigung des Theatermuseums München.