Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 23 (1999)

Artikel: Das Bühnenbild der Opera seria im 18. Jahrhundert : Versuch einer Inventarisierung

Autor: Sutherland, Willem

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868981

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

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

DAS BÜHNENBILD DER OPERA SERIA IM 18. JAHRHUNDERT: VERSUCH EINER INVENTARISIERUNG*

von WILLEM SUTHERLAND

„Die Decoration ziehet in der Oper vor allen andern vorzüglich und zuerst die Augen auf sich. Sie bestimmt den Ort der Handlung und macht einen Theil der Bezauberung aus, wodurch der Zuschauer nach Egypten, nach Griechenland, nach Troja, nach Mexico, in die Elyseischen Felder oder auf den Olymp gebracht wird."[1] Mit dieser Bemerkung des Grafen Algarotti aus dessen *Saggio* sind wir mitten im Thema der folgenden Überlegungen: Das Bühnenbild der Opera seria im 18. Jahrhundert.

In diesem Zusammenhang stellen sich etliche Fragen: Was wissen wir vom Bühnenbild dieser Zeit? Welcher Terminologie bedienten sich die Librettisten? Können unterschiedliche Typen von Bühnenbildern ausgemacht werden, und, wenn ja, welche Bühnenbilder kommen am häufigsten vor? Lassen sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts Veränderungen beobachten? Um wie viele Opern geht es in dieser ersten Untersuchung?

Um mich diesem Fragenkreis anzunähern, möchte ich einen Inventarisierungs-Entwurf vorlegen. Dabei werde ich mich auf die Anweisungen für das Bühnenbild beschränken, wie sie sich in den Libretti von Apostolo Zeno und Pietro Metastasio befinden, wobei im Falle von Zeno auch die Texte berücksichtigt werden, die er zusammen mit Pietro Pariati geschrieben hat.[2] Von Metastasio habe ich neben den Libretti zu Opere serie auch Componimenti, Feste Teatrale und andere Gelegenheitsstücke aufgenommen, deren Bühnenbild-Anweisungen von den in der Opera seria gebräuchlichen nicht wesentlich abweichen. In diesem Rahmen haben wir es insgesamt mit 96 Texten zu tun, die etwa 550 Anweisungen für das Bühnenbild enthalten. Auf der Basis der Texte von Zeno und Metastasio – der beiden Patriarchen des Opera seria-Librettos – sind zwischen 1695 und 1815 an die 1600 verschiedene Opern geschrieben und aufgeführt worden.

Wahrscheinlich muß von einer noch größeren Anzahl von Werken ausgegangen werde. Denn zum einen tauchen in Archiven noch immer neue Hinweise auf Quellen und Aufführungen auf; zum anderen ist die Herkunft eines Titels nicht immer zweifelsfrei zu klären. Ist beispielsweise *Der Streit zwischen kindlicher Pflicht und Liebe oder die Flucht des Aeneas nach Latien* (Hamburg

* In diesem Aufsatz finden Materialien Verwendung, die ich im Rahmen einer größeren Arbeit über dieses Thema zu veröffentlichen beabsichtige.

1 Zitiert nach der Übersetzung von R.E. Raspe, *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musikalischen Opera, aus dem Italienischen des Grafen Algarotti*, Kassel 1769, 273 f.

2 Benutzte Ausgaben: Apostolo Zeno, *Poesie drammatiche*, 11 Bde., Orléans 1785–1786. Pietro Metastasio, *Opere, conforme l'Edizione di Lucca del 1781*, 6 Bde., Firenze 1814–1815. Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 Bde., Milano 1943–1954.

1731) eine neue Oper? Das Libretto ist eine Bearbeitung von Metastasios *Didone abbandonata*, die Arien stammen aus Porporas gleichnamiger Oper von 1725, und die Rezitative hat Telemann beigesteuert.[3] Die Frage, wie ein solches Werk zu beurteilen ist, ist im gegebenen Zusammenhang freilich von untergeordneter Bedeutung.

I.

Die Opera seria des 18. Jahrhunderts bezog ihre Auffassungen über das Bühnenbild aus dem 17. Jahrhundert. Zwei Werke des späten 17. Jahrhunderts mögen als Beispiel dienen: *Il Lisimaco* von Bernardo Pasquini nach einem Text von Comagio Maldosini (Rom 1681)[4] und *L'Hermione* von Giuseppe Bernabei nach einem Libretto von Ventura Terzago (München 1680).[5]

Für die erstgenannte Oper sind dreizehn Bühnenbildern überliefert:

I–1 Campagna con Esercito e Padiglioni, e la Città di Susa in prospettiva
I–7 Cortile
I–15 Giardino con Fonte
II–1 Cortile
II–7 Tempio di Giove con Statua, e Altare in prospettiva
II–11 Giardino
II–13 Carcere
II–15 Campagna col Mare in prospettiva
III–1 Cortile
III–12 Carcere
III–14 Cortile
III–20 Giardino con Sedia in riposo
III–23 Anfiteatro con Popolo affacciato d' intorno

Der Innenhof erscheint also vier Mal, der Garten drei Mal, Gefängnis und Landschaft zwei Mal, wobei hier möglicherweise unterschiedliche Prospekte verwendet wurden.

Das zweite Vorbild, die Oper *L'Hermione*, weist – im 17. Jahrhundert eine Seltenheit – nur sechs Bühnenbilder auf:

I–1 Boschetto delizioso con peschiere e fontane animate da un prezipizio artifizio d' acqua, e parte della reggia in lontano.
I–10 Stanze della Regina
II–1 Galleria
II–8 Stalle Regie

[3] Vgl. u.a. Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 210.
[4] Libretto im Reiss Museum Mannheim, Theatersammlung.
[5] Libretto im Reiss Museum Mannheim, Theatersammlung.

III–1 Logge terrene corrispondenti in prospetto di Giardino lontano
III–9 Solitaria con vestigie antiche di fabbriche diroccate.

Fast alle Sujets, die hier vorgeschrieben sind – Feld, Innenhof, Zimmer, Waldstück, Galerie, Loggia, Tempel etc. – erscheinen auch bei Zeno und Metastasio. Es sei darüber hinaus auf das bekannte Musikdrama *Il pomo d'oro* von Marc' Antonio Cesti nach einem Libretto von Francesco Sbarra (Wien 1664) hingewiesen. Dieses Stück zählt nicht weniger als 23 unterschiedene Dekorationen: u.a. Paläste von Pluto, Jupiter, Mars und Venus, einen königlichen Innenhof, einen Garten der Venus, einen Hafen, den Eingang zur Unterwelt (bocca d'inferno), ein stürmisches Meer, ein Amphitheater. Dazu kommen noch die komplizierten Bühnenmaschinerien für die notwendigen Göttererscheinungen, Natureffekte (Sturm auf dem Meer) und die Verwandlungen. Für derartige Theater-Spektakel waren Architekten und Bühnenbildner von zentrale Wichtigkeit, so etwa Giacomo Torelli (1608–1678) oder Lodovico Burnacini (1636–1707), der *Il pomo d'oro* ausstattete.[6]

Bei den Bühnenbildern läßt sich trotz aller Vielfalt eine gewisse Ordnung feststellen, auf die im übrigen schon früh hingewiesen worden ist: Der Franzose Claude-François Ménestrier (1631–1705) beschreibt in seinem Werk *Des représentations en musique anciennes et modernes* (Paris 1681) das Italienische Theater und unterscheidet beim Bühnenbild elf verschiedene Typen.[7]

> Toutes ces décorations se réduisent à quinze ou seize espèces qui se multiplient à l'infini.
> *Les Celestes* sont des assemblées des Dieux, des Nuées, les diverses Spheres, l'Arc en Ciel, le Firmament, le lever ou le coucher du Soleil, les Eclaires, les Tempétes, etc.
> *Les Sacrées* font voir des Temples, des Autels, des Sacrifices, des Antres sacrez, les demeures des Prétres, des Augures, des Vestales, etc.
> *Les Militaires* sont les Villes assiégées, dont les Remparts, les Murailles, et les dehors sont garnis de Soldats, d'Artillerie, de Machines de Guerre, des places d'Armes, des Tentes, un Camp, les Quartiers des Generaux, des Sales d'Armes, des Arsenaux, des Trophées, des Campagnes couvertes de Cadavres, etc.
> *Les Rustiques ou Champètres* sont infinies, parce que'elles peuvent representer toutes sortes de païsages, des Montagnes, des Vallées, des Rochers, des Camps, des Solitudes, des Forets, des Prairies, des Grottes, des Villages, des Hameaux, des Fêtes rustiques. La campagne selon les quatre saisons couverte de Neige, de Fleurs, de Verdure, de Fruits, des Ruissaux, des Bocages, des Colines, des Vignes, des Rivages, etc.
> *Les Maritimes* representent la Mer, des Vaissaux, des Galeres, des Ports, des Isles, des Eceuils, des Tempetes, des Naufrages, des Monstres Marins, des Combats de Mer, etc.

[6] Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque stage design*, Stockholm 1961; Sabine Solf, *Festdekoration und Groteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Burnacini: Inszenierung barocker Kunstvorstellung*, Baden-Baden 1975.

[7] S. 171–174; Neudruck Genève 1972. Dieser Text wurde auch aufgenommen von Hellmuth Christian Wolff in: *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Kassel 1981, S. 86–88.

Les Royales sont des Palais, des Trones, des Façades de bâtimens enrichies de Colomnes, de Statuës, et d'autres ornemens, des Balcons, des Sales, des Galeries, des Appartemens, de Cabinets, des Jardins, des Fontaines, des Lits d'honneur, des Ecuries remplies de Chevaux de prix, des Garderobes, des Tresors, etc.
Les civiles sont des Rues de Ville, des Boutiques de marchands, des Ateliers de Peintres, de Sculpteurs, et d'Artisans, une Foire, un Magasin, des Maisons particulieres, des Prisons, des Maisons en feu, des Edifices commencez, des Ruines, etc.
Les Historiques sont les Villes particulieres Rome, Athenes, Constantinople, Thebes, certains endroits de la Grece ou de la Thessalie, ou de l'Europe, où se sont faites les actions qu'on represente, l'Antre de la Sybille, l'Antre de Cacus, etc.
Les Poëtiques sont les Palais du Soleil, de Thetys, d'Eole, de la Fortune, de la curiosité, et le temple de la mort, de l'honneur, de la Renommée. Les Lieux qu'Homere, Vergile, l'Ariost, et le Tasse ont decrits.
Les Magiques sont des Palais et des Isles enchantées, le sabbath et des solitudes affreuses habitées de Démons, l'Enfer, la Cour de Pluton, les champs Elysiens, le Styx, le Cocyte, l'Averne, les Cavernes des Magiciens, où tout est noir et plein de Spectres.
Les Academiques sont les Bibliotheques, les cabinets des Sçavans,avec des Livres et des Instrumens de Mathematique, un cabinet d'antiques, une Ecole de peinture, etc. [8]

[8] „Alle diese Dekorationen lassen sich auf 15 oder 16 Kategorien zurückführen, die man bis ins Unendliche vervielfachen kann. *Die himmlischen Szenerien* betreffen Versammlungen der Götter, Wolken, verschiedene Sphären, Regenbögen, das Firmament, Sonnenauf- und Sonnenuntergang, Blitze, Stürme etc. *Die weihevollen Szenerien* zeigen Tempel, Altäre, Opferfeiern, geweihte Höhlen, Aufenthaltsorte für Priester, Auguren, Vestalinnen etc. *Die Militärszenerien* stellen belagerte Städte dar, deren Wälle, Mauern und Umgebung von Soldaten besetzt sind, ferner Artillerie, Kriegsmaschinen, Paradeplätze, Zelte, ein Feldlager, Generalsunterkünfte, Waffenkammern, Arsenale, Siegeszeichen, mit Leichen übersäte Felder etc. *Die rustikalen oder ländlichen Szenerien* sind ohne Zahl, denn sie können allerlei Arten von Landschaften darstellen: Berge, Täler, Felsen, Felder, einsame Orte, Wälder, Wiesen, Höhlen, Dörfer, Weiler, ländliche Feste. Die Landschaft ist, je nach Jahreszeit, mit Schnee, Blumen, Grün, Früchten, Bächen, Büschen, Hügeln, Weinbergen, Gestaden etc. bedeckt. *Die maritimen Szenerien* stellen das Meer dar, Schiffe, Galeeren, Häfen, Inseln, Riffe, Stürme, Schiffsuntergänge, Meeresungeheuer, Seeschlachten etc. *Die königlichen Szenerien* zeigen Paläste, Throne, Gebäudefassaden mit Säulen, Statuen und anderen Ornamenten; Balkone, Säle, Galerien, Wohnungen, Kabinette, Gärten, Springbrunnen, Ehrenbetten (lits d'honneur), Stallungen voll edler Pferde, Garderoben, Schatzkammern etc. *Die bürgerlichen Szenerien* zeigen Strassen in der Stadt, Kaufmannsläden, Werkstätten von Malern, Bildhauern und Handwerkern, einen Markt, ein Lagerhaus, Privathäuser, Gefängnisse, brennende Häuser, im Bau befindliche Häuser, Ruinen etc. *Die historischen Szenerien* betreffen die besonderen Städte Rom, Athen, Konstantinopel, Theben, bestimmte Orte in Griechenland, Thessalien oder Europa, wo sich die dargestellten Szenen ursprünglich abgespielt haben; die Grotte der Sibylle, die Grotte des Cacus etc. *Die poetischen Szenerien* sind die Paläste der Sonne, der Thetis, des Aeolus, der Fortuna, der Wißbegierde, die Tempel des Todes, der Ehre, des Ruhms. Die Schauplätze, die Homer, Vergil, Ariost und Tasso beschrieben haben. *Die magischen Szenerien* zeigen verzauberte Paläste und Inseln, Hexensabbath und einsame und schreckliche Orte der Dämonen, die Unterwelt, die Hofhaltung des Pluto, die elyseischen Gefilde, den Styx, den Kokytos, den Avernus lacus, die Höhlen der Zauberer, in denen alles schwarz und voller Gespenster ist. *Die akademischen Szenerien* sind die Bibliotheken, die Studierstuben der Gelehrten mit Büchern und mathematischen Instrumenten, Räume mit Antiquitäten, eine Malschule etc.

Ménestrier beendet dieses Kapitel mit der Mitteilung, daß man diese Übersicht nach Belieben ausweiten und das Theater mit Hunderten anderer optischer Reize ausstatten könne.

Hellmuth Christian Wolff vermutet, daß ein durchschnittliches Theater in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts über zwölf feste Dekorationen verfügte: Garten, Straße, Platz, Saal, Hof, Kerker, Fluß oder Hafen, Wolken, Treppen, Grotten, Turm, Theater auf dem Theater und Zimmer.[9] Ich denke, daß auch ein Tempel dazu gehörte – diese Dekoration ist innerhalb und außerhalb Italiens häufig belegt. Für das „Theater auf dem Theater" sind mir demgegenüber keine Belege bekannt, es sei denn, man stuft das antike Amphitheater in diese Kategorie ein. Mit diesen nahezu stereotypen Bühnenausstattungen konnte praktisch jede Oper bedient werden.

Bei besonders festlichen Premieren wurden neue Dekorationen hergestellt, die in einigen Fällen in den Fundus des Theaters integriert, in anderen vernichtet wurden, wenn sie ihren Zweck erfüllt hatten. Im Amsterdamer Theater zum Beispiel, das nicht gerade berühmt war für verschwenderische Produktionen, hat „de aloude Hofgallerij", 1681 von Gerard de Lairesse (1640–1711) gemalt, bis zum Theaterbrand von 1772 Dienst getan.[10] Diese Dekoration wurde immer dann hervorgeholt, wenn man einen Saal in einem Palast brauchte.

II.

Bevor ich mich der Beschreibung des Bühnenbildes in der Opera seria des 18. Jahrhunderts zuwende, möchte ich einen kurzen theatergeschichtlichen Rückblick geben. Ausgangspunkt für das Bühnenbild der Renaissance waren die *Zehn Bücher über die Architektur* des Vitruvius,[11] der je eine Dekoration für die Tragödie, für die Komödie und für die Satyrspiele vorsah. Für die Tragödie verlangte Vitruvius Dekorationen mit Säulengängen sowie mit Säulen versehene Paläste und Giebel, für die Komödie kleine Bürgerhäuser und für die Satyrspiele Landschaften. In der Renaissance wurden diese Angaben erstmals in Holzschnitten umgesetzt, mit denen Sebastiano Serlio (1475–1554) sein nach dem Vorbild des Vitruvius verfaßtes Werk *Sieben Bücher über die Architektur* illustriert hatte.[12]

Wie die klassische Architektur, so ist auch das Bühnenbild des 16. und 17. Jahrhunderts symmetrisch, was sich auch nach der Erfindung der Schiebekulissen zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht änderte. Im Gegenteil, die Symmetrie wurde sogar noch stärker betont – man denke etwa an Theaterbauten mit sehr

[9] Hellmuth Christian Wolff, *Oper – Szene und Darstellung von 1600–1900*, Leipzig s.d. [1968] (Musikgeschichte in Bildern Bd 4, Lieferung I), S. 9.

[10] Ben Albach, „Een inventaris van toneeldecors uit 1688", in: *Scenarium* 8, Zutphen 1984, S. 37–72.

[11] Vitruvius, *De Architectura libri decem*, Ausgabe Lateinisch-Deutsch, Darmstadt 1976, S. 232–235.

[12] Der zweite Band, in dem diese Holzschnitte enthalten sind, erschien 1545.

tiefen Bühnenhäusern, wie z.B. Amsterdam (28 Meter), Bayreuth (31 Meter), Dresden (32 Meter) oder Stuttgart (45 Meter).

Veränderungen im Hinblick auf die Symmetrie erfolgten erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Ein Beispiel hierfür bieten die Arbeiten von Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743). Er entwarf 1687 für die Oper Didio Giuliani von Lotto Lotti in Piacenza einige Bühnenbilder, in denen der perspektivische Fluchtpunkt nach einer der beiden Seiten hin verrückt war, was den Effekt zur Folge hatte, daß man die Dekoration von der Seite her einzusehen meinte. Mit dieser Erfindung ist eigentlich schon eine „scena al angolo" geboren, die in das Bühnenbild eingebrachte Winkelperspektive. Galli Bibiena vervollkommnete seine Gedanken im Jahre 1703, dem offiziellen Geburtsjahr der „scena al angolo", mit seinem Werk *Varie opere di prospettiva*, dem 1711 die *Architettura civile* folgte.[13]

Beide Dekorationstypen, der symmetrische und der asymmetrische, blieben nebeneinander bestehen. Aber der visuelle Eindruck der Opera seria wird meist – und zu Recht – mit den asymmetrischen Dekorationen der Bibiena und ihrer Zeitgenossen verbunden: mit Bühnendekorationen, die nur noch einen Teil der Architektur zeigen und die das Auge einladen, in verschiedene Blickrichtungen zu wandern. Entsprechend schreibt Algarotti: „Von nun an wurden die gewöhnlichen Straßen, Alleen und Gallerien, die immer auf den Mittelpunct zuliefen, in dem sich mit dem Gesicht auch die Einbildungskraft des Zuschauers endigen mußte, viel zu trocken".[14] Mit Hilfe der Dekorationen mit der neuen Perspektive wurde es nun möglich, auch auf kleinen Bühnen sehr große Räume zu simulieren.

Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß die Bühne der phantastischen Oper des 17. Jahrhunderts mit rationalen, symmetrisch ausgerichteten Bühnenbildern ausgestattet war, wobei das phantastische Element durch die Maschinerie bewirkt wurde, während die rationalere Opera seria eher die irrationalen, asymmetrischen Bilder der Bibiena, des Juvarra, Righini oder der Brüder Galliari kannte.

Auf die in den Libretti verwendete Terminologie hatte die neue Erfindung freilich keinen Einfluß. Zenos Anweisungen aus den Jahren um 1705 und später unterscheiden sich in nichts von denen aus früheren Jahren. Die Umschreibungen der dargestellten Orte bleiben dieselben; es ist die Umsetzung, die sich ändert.

[13] Ferdinando Galli Bibiena, *Varie opere di prospettiva*, Bologna 1703–1708; idem, *L'Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettiva*, Parma 1711.

[14] Algarotti/Raspe, op. cit., S. 275.

III.

Nach diesem historischen Exkurs soll nun die Opera seria im Zentrum stehen. Hier ist für das 18. Jahrhundert eine Änderung zu verzeichnen: Mit dem Verschwinden des phantastischen Elements aus den Libretti vermindert sich auch die Anzahl der Dekorationswechsel. Zeno schreibt in seinem ersten Stück *Gl'i inganni felici* noch zwölf verschiedene Dekorationen vor; nach 1705 sehen wir in seinen Libretti demgegenüber niemals mehr als neun Dekorationswechsel. Metastasio wird noch mäßiger als sein Vorgänger am Wiener Hof. Im Jahre 1724 verlangt er in *Didone abbandonata* noch neun verschiedene Bühnenbilder, nach 1740 im Durchschnitt nur noch sechs. Mehrfache Verwendung desselben Bühnenbildes ist unüblich. Sie kommt jeweils nur ein Mal vor: in Zenos *Narciso* (IV–1 und V–1) von 1696 und in Metastasios *Issipile* (I–8 und II–1) von 1732. In der Regel spielt die Handlung also nicht zwei Mal genau am selben Ort.

Eine interessante Frage stellt sich im Hinblick auf die Veränderungen, denen Libretti in späteren Versionen unterworfen wurden: Welchen Einfluß hatten diese Veränderungen auf das Bühnenbild?

Wurde ein Werk – sei es bearbeitet oder unbearbeitet – in einer späteren Aufführung unter anderem Titel gegeben, dann wurden die Bühnen-Anweisungen oft unverändert übernommen. Gelegentlich gab es kleine Änderungen. Ein Vergleich zwischen Leonardo Vincis Oper *Alessandro nell' Indie* (Rom 1729), Johann Adolph Hasses *Cleofide* (Dresden 1731) und Georg Friedrich Händels *Poro* (London 1736)[15] zeigt auffallende Übereinstimmungen. Die Szenenfolge mag sich jeweils unterscheiden, die Reihenfolge der Bühnenbilder bleibt aber dieselbe.

Nur Händels Londoner Bühne ging oft eigene Wege. Dort gab man sein Geld bevorzugt für gute Sänger aus[16] und sparte eher an der Ausstattung, indem man, statt sich an die Anweisungen zu halten und entsprechende Bühnenbilder herzustellen, auf den eigenen Fundus zurückgriff. So sah das Publikum beispielsweise im *Poro* statt „Arkaden in den königlichen Gärten" eine „Deliziosa", einen Lustgarten (III–1) und später (III–7) einen „Boschetto di Palme e Cipressi".[17] In Händels Londoner *Ezio* von 1732 ist die Zahl der Dekorationswechsel zwar unverändert, und diese finden auch an denselben Stellen statt; aber die Bühnenbilder sind unterschiedlich. Wieder griff das Theater wohl auf den eigenen Fundus zurück: Aus Metastasios „Forum Romanum" wurde ein „kaiserlicher Saal mit einem Thron" („Sala imperiale con Trono") und aus den

[15] Für die Londoner Libretti siehe: Ellen T. Harris (ed.), *The librettos of Handel's operas*, vol. 11, New York 1989.

[16] Joachim Eisenschmidt, *Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit, zweiter Theil*, Wolfenbüttel und Berlin 1941, S. 100 ff.

[17] In der alten englischen Übersetzung heißt es: „a Garden of Pleasure" und „a Grove of Palm and Cypress Trees".

hängenden Gärten wiederum eine „deliziosa."[18] Es kam in London auch schon einmal vor, daß eine Oper ohne Bühnenbild gegeben wurde, so etwa Händels *Amadigi* am 23. Februar 1717. In der Ankündigung hieß es: „Diese Oper wird ohne Kulissen vorgestellt. Die Bühne zeigt dasselbe großartige Aussehen wie bei einem Ball."[19]

Für gewöhnlich lassen sich aber auch dann, wenn zwischen Uraufführung und späterer Bearbeitung ein langer Zeitraum liegt, kaum wichtige Unterschiede feststellen. Dies zeigt etwa ein Vergleich zwischen dem 1728 in Venedig aufgeführten *Ezio* von Porpora nach einem Text von Metastasio und der gleichnamigen Oper von Carl Heinrich Graun in der Textbearbeitung von Giovanni Pietro Tagliazucchi, die 1755 in Berlin aufgeführt wurde.[20] Entsprechendes läßt sich aus einem Vergleich zwischen Caldaras *Clemenza di Tito* (Wien 1734) sowie Mozarts (Prag 1791) und Ignaz Holzbauers (Mannheim 1757)[21] gleichnamigen Werken ersehen: Die Anweisungen für das Bühnenbild sind oft Wort für Wort beibehalten.

IV.

Vergleicht man die Terminologie von Claude-François Ménestrier mit derjenigen, die in den Dekorationsanweisungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts verwendet wird, dann zeigt sich ein mehr oder weniger übereinstimmendes Bild. Wie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind es Paläste, Tempel, Gärten und Landschaften, die die wichtigste Rolle spielen.

Es sind aber auch Veränderungen zu konstatieren. Nicht alle von Ménestrier genannte Dekorationen haben ein Jahrhundert lang überlebt. In den Libretti von Zeno und Metastasio – also immerhin in 1600 Opern – fehlen diejenigen Ausstattungen, die Ménestrier unter dem Titel „Akademische Szenen" nennt: beispielsweise eine Malerschule oder die Studierstube eines Gelehrten. Wenn dann, wie in Metastasios *Atenaide* (1762) doch einmal eine Bibliothek Ort der Handlung ist, dann wird diese Szenerie nur angedeutet: „Gabinetto, corrispondente a magnifica bibliotheca".

Auch die magischen und die himmlischen Szenen sind fast gänzlich verschwunden. Sie werden nur noch als „licenza" am Ende der Oper verlangt, als Reverenz an den Fürsten. Ein Beispiel: Für die Aufführungen von Nicola Confortos *Adriano in Siria*[22] 1757 in Madrid schrieb Metastasio eine spezielle „licenza". Darin kommt die ganze, in der Tradition des 17. Jahrhunderts funktionierende Maschinerie zur Wirkung: „Bey dem Schall einer fröhlichen Zusammenstimmung rauschender Klingspiele, entdeckt sich der beleuchtete

[18] Ellen Harris (ed.), op. cit. Vol. 6.

[19] Eisenschmidt, op. cit., S. 102.

[20] Libretto in der Staatsbibliothek Berlin und im Reiss-Museum Mannheim, Theatersammlung.

[21] Libretto im Reiss Museum Mannheim, Theatersammlung, mit Erwähnung neuer Dekorationen und Namen des Bühnenbildners Stefan Schenk.

[22] Erstmals war die Oper, vertont von Caldara, 1732 in Wien aufgeführt worden.

Palast der Sonne. Man sieht die Gottheit auf ihrem goldenen Wagen sitzen, wie sie im Begriff ist, die feurigen Pferde aufzuhalten. Um sie herum sind die Stunden, die Jahreszeiten und andre Arten Geister als ihre Diener und Nachfolger ....“[23]

Metastasio nennt derartige Möglichkeiten explizit in einem Brief vom 8. März 1749 an Farinelli. „Eine andere Methode, um eine glanzvolle Szene mit jeder Maschinerie, die Sie sich wünschen, einzuführen ist eine Licenza oder Compliment am Ende, völlig losgelöst vom Inhalt des Dramas.“[24] Sonst kommt die alte Spektakel-Maschinerei nur in der Schlußszene von *Didone abbandonata* zu Ehren: Das wütende Meer löscht die Flammen von Didos Schloß, und der leuchtende Palast des Neptun erscheint. Himmlische und magische Szenen bleiben beschränkt auf „Feste Teatrali“, wie sie in *Partenope* (Hasse, Wien 1767), *Alcide al bivio* (Hasse, Wien 1760) oder kleineren Gelegenheitswerken wie *Astrea placata* (Predieri, Wien 1739) oder *L'asilo d'amore* (Caldara, Wien 1732) vorkommen. In der Opera seria bleiben himmlische und magische Szenen die – etwa mit Händels *Alcina* und *Ruggiero* gegebene – Ausnahme.

Diese Entwicklung verwundert nicht. Im 18. Jahrhundert verschwindet die Mythologie mehr und mehr von der Bühne, und die Geschichte nimmt ihren Platz ein. „Statt der fabelhaften Argumente“, schreibt Algarotti, „die so zu sagen Himmel und Erde in sich fassen und von Natur sehr kostbar sind, wandten sie [die Veranstalter] sich zu den historischen, die weit engere Schranken haben. Nur dergleichen brachten sie auf die Scene; und so fiel die Oper mit eins vom Himmel auf die Erde herab, verlor die Gemeinschaft der Götter und hatte es nur mit Menschen zu thun“.[25] Die Ablösung himmlisch-kostspieliger durch irdische Themen in der Oper hatte neben anderem also auch ökonomische Ursachen!

Neben „akademischen“ und mythischen Szenarien gibt Ménestrier für die Oper des 17. Jahrhunderts auch Läden, Künstlerstudios und Märkte an, die aber bei Zeno und Metastasio gleichfalls keine Aufnahme finden. Sie waren für die Opera seria zu wenig ernsthaft, wie man einer Äußerung Metastasios entnehmen kann. Der beantwortete am 12. Februar 1756 einen Brief von Farinelli, worin dieser ihn gefragt hatte, ob er als Bühnenbilder einen Markt mit beleuchtete Läden zeigen dürfe, negativ. „Ein Markt“ schreibt Metastasio „und beleuchtete Läden sind komisch, und ich weiß nicht, wie sie von den Zuschauern aufgenommen würden. Stampiglia hat sie im letzten Jahrhundert

[23] Deutsche Übersetzung aus *Des Herrn Abt Peter Metastasio, Kayserl. Königl. Hofpoetens Dramatische Gedichte, aus dem Italienischen übersetzt* [von Th.A. Koch?] Erster Band, Frankfurt und Leipzig 1769.

[24] Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Bd. III, Milano 1951, S. 377; Charles Burney, *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio*, London 1796 (Reprint New York 1971), Vol. I, S. 256: „L'altra maniera d'introdurre una scena magnifica con macchina e con quanto mai si desideri nell'ultimo è quella di fare una licenza staccata affatto dalla tessitura del componimento ...“

[25] Algarotti/Raspe, op. cit., S. 228 f.

in seinem Drama Appius Claudius eingeführt. Aber in diesem Drama hatten komische Charaktere einen wichtigen Anteil, und Opern waren damals die Bastarde von Komödie und Tragödie, die allmählich zu unterschiedlichen Familien geworden sind." Statt beleuchteter Läden empfahl er folgendes: „Sie können gut einen illuminierten Platz bei Nacht und statt Läden beleuchtete Tempelvorhallen und andere öffentliche Gebäude zeigen, aber ich würde es nicht wagen, in meinen Anweisungen einen Markt oder einen Laden zu verlangen."[26] In diesem Zitat ist ein Echo auf Vitruvius nicht zu überhören. Noch immer gilt es, im Hinblick auf die Dekoration einen deutlichen Unterschied zwischen dem Musikdrama und der musikalische Komödie zu machen.

Im übrigen ist es erstaunlich, daß Farinelli, seit Jahrzehnten „nourri dans le sérail" der Opera seria, so eine Frage überhaupt stellt. Könnte man vielleicht aus dieser Korrespondenz von 1756, Mozarts Geburtsjahr, ableiten, daß das unerschütterliche Gebäude der Opera seria auch im Hinblick auf die Bühnenbilder allmählich ins Wanken geriet?

Was die in Ménestriers Typologie aufgeführten Militärszenen betrifft, so bleiben sie der Opera seria erhalten, verlieren aber an Beliebtheit. Zeno, mehr noch in den Traditionen des 17. Jahrhunderts verwurzelt als Metastasio, verwendet Dekorationen mit Feldlagern etwa doppelt so häufig wie jener. In der 1727 von Caldara vertonten Oper *Ornospade* schreibt er – noch ganz in der Tradition des 17. Jahrhunderts – sogar ein richtiges Schlachtfeld mit Gefallenen vor. Waren vielleicht diese Leichen auf der Bühne die Ursache dafür, daß nach Caldara kein einziger Komponist diesen Text mehr vertont hat? Jedenfalls scheint es, daß die Librettisten, je weiter das Jahrhundert voranschritt, desto seltener Schlachtfelder und Belagerungen verlangten.

Im Werk von Metastasio läßt sich eine ähnliche Entwicklung ablesen. In seinen Dramen aus den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts kommen noch einige Militärszenen und Verwüstungen vor: Derartige Sujets weisen vier von insgesamt acht Szenen in *Catone in Utica* (Vinci, Rom 1727), drei von sieben in *Alessandro nell' Indie* (Vinci, Rom 1729) und zwei von acht in *Semiramide* (Vinci, Rom 1729) auf. Demgegenüber zeigt in *Ciro riconosciuto* von 1736 (Caldara, Wien) nur noch eines von vier Bühnenbildern Kriegszelte, und in *Temistocle* aus dem selben Jahr (Caldara, Wien) ist das Heer in den Hintergrund gedrängt. Im Zentrum der Szene steht „ein großes und reiches Gezelt" mit Thron, das dieselbe Funktion hat wie ein Palast. In den späteren Texten bleibt das Heer in der Peripherie; in *Il trionfo di Clelia* von 1762 (Hasse, Wien) wird

[26] Siehe Anm. 24: Metastasio, op. cit., S. 1095; Burney, op.cit. Vol. II, S. 162 f.: „... la *Fiera con botteghe illuminate* è affatto comica: i nostri spettatori non so come la soffrirebbero in un'opera seria. Stampiglia la introdusse in un suo dramma intitolato *l'Appio Claudio*; ma nel secolo passato, quando i buffi erano personaggi interessati nell'opera, e l'opera era un bastardismo di tragedia e di commedia, che a poco a poco si è devuto correggere. Si potrebbe ben fare una piazza festivamente illuminata in tempo di notte, e in vece del fondo delle botteghe illuminare portici, vestiboli di tempii o d'altri edifizi pubblici; ma io non ardirei assolutamente di nominar *fieri* o *bottega* nell' enunciazione delle mutazioni di scena."

es nur noch – durch ein Palastfenster oder von einer Loggia aus – in der Ferne gesehen.

Man spürt auch hier die Aesthetik der französischen Klassik. Das Böse wird in der Handlung gemäßigt und Greueltaten werden nach Möglichkeit vermieden, oder sie spielen sich hinter den Kulissen ab. Das Schreckliche wird ins Angenehme, das Fürchterliche ins Liebliche gewendet.[27] „Was auch immer der Künstler darstellt, er hat sich an das Prinzip der bienséance (Schicklichkeit) und der convenance (Angemessenheit) zu halten", heißt es im französischen Regelkanon des späten 17. und 18. Jahrhunderts.[28]

V.

Bei den unterschiedlichen Landschaftsbeschreibungen, wie sie sich bei Zeno und Metastasio finden, denkt man unwillkürlich zurück an die Pastoralen der Renaissance und an Vitruvs Anweisungen für die Dekorationen der Satyrspiele, wo es heißt: „Für Satyrspiele wird die Dekoration nach Art eines gemalten Landschaftsbildes mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen ausgeschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft."[29] Auch in der Opera seria und in den Feste teatrale erscheinen solche Szenen. Metastasio gibt in seinen Dramen u.a. folgende Anweisungen: „Ein weites Feld zu Füßen eines Berges mit verstreuten Hirtenhütten"; „eine weite und angenehme Gegend"; „das Innere einer großen und angenehmen Grotte"; „eine steinige Höhle am Meeresufer".[30]

Bei den Palästen und Festsälen wird man leicht dazu verleitet, den Begriff „luogo magnifico" – „prächtiger Ort" mit den Neuerungen auf den Bühnenbildern der Bibiena zu verbinden. Einen luogo magnifico könnte man als Intensivierung der Sala reale oder imperiale beschreiben, obwohl nicht immer deutlich ist, ob der luogo magnifico ein Innen- oder ein Außenraum ist. Ein luogo magnifico ist im Grunde mehr als nur ein prächtiger Ort – man könnte ihn fast als ein visuelles Symbol für die ganze Opera seria sehen. Der Terminus kommt bei Zeno und Metastasio vierzehn Mal vor (fünf Mal bei Zeno, neun Mal bei Metastasio); meines Wissens ist es Zeno, der ihn 1701 in *Griselda* (Pollarolo, Venedig) erstmals benutzt, zwei Jahre vor dem Erscheinen von Ferdinando Bibienas Abhandlung. Nach 1703, dem Geburtsjahr der „scena al angolo", erhielt der luogo magnifico unverhoffte Möglichkeiten, wie sich aus zwei Entwürfen nachweisen läßt. Der erste zeigt einen architektonischen Raum als Ganzes, der zweite nur einen Teil, wobei die Illusion vermittelt wird, das Ganze könne sich hinter dem Proszenium noch unendlich weit ausbreiten.

[27] Margret Dietrich, *Europäische Dramaturgie*, Wien 1952, S. 138 ff.; Reinhard Strohm, *Dramma per musica*, New Haven/Londen 1997, S. 208 ff.

[28] Wladislaw Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Bd. 3, Basel und Stuttgart 1987, S. 363, 400.

[29] Vitruvius, op. cit,. S. 234 f.

[30] Deutsche Übersetzung: siehe Anm. 23.

Abb. 1: Gerard de Lairesse, De aloude Hofgallerij, Theater Amsterdam 1681. Stich von A. van der Laan, um 1768. Amsterdam, Sammlung Theater Instituut Nederland. (Foto Th.I.N.).

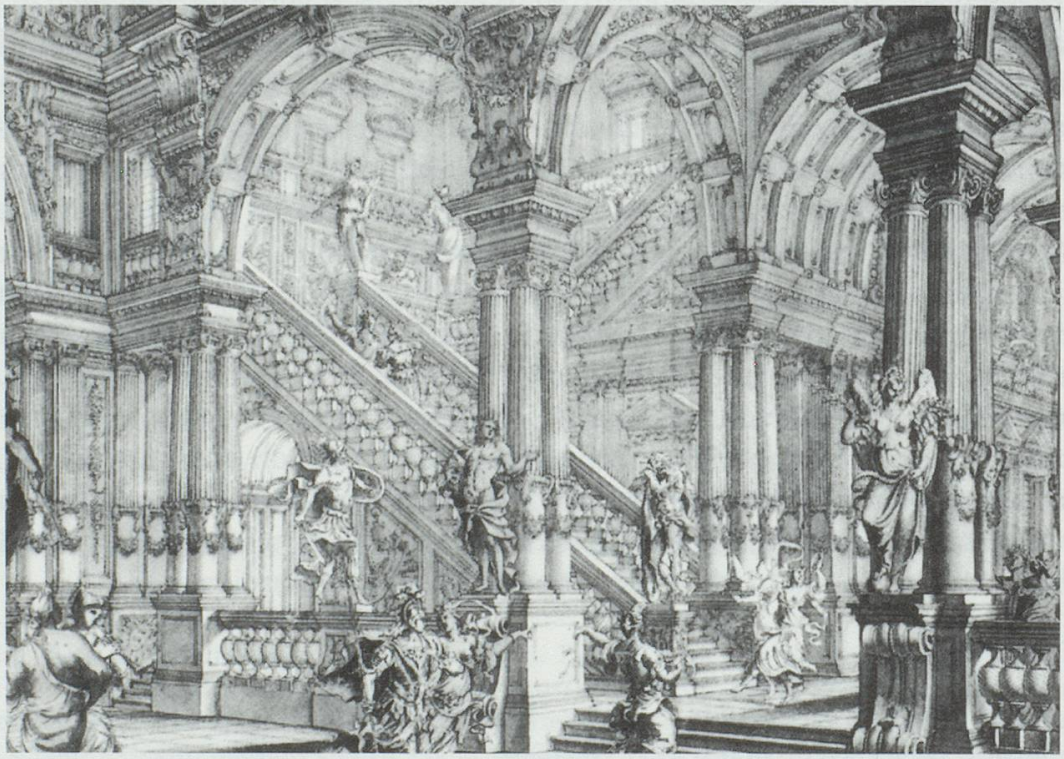

Abb. 2: Giuseppe Galli Bibiena: Entwurf zu einem „Luogo Magnifico". Wien, Sammlung Albertina, reproduziert als Nr. 10 in: Joseph Gregor, Denkmäler des Theaters, Bd. 2 München 1925. (Foto Th.I.N.)

Eine weitere Bemerkung betrifft Gefängnisse und andere Orte des Schauders. Man hat in Zenos Anweisungen für derartige Bühnenbilder, z.B. „campagna orrida" – „öde Landschaft" (*Aminta* III–5, *Svanvita* I–6) oder „atrio di prigioni, con sotterraneo" – „Gefängnis-Vorhalle mit unterirdischem Kerker" (*Ornospade* III–1), einen Vorboten der Frühromantik sehen wollen.[31] Ich kann mich einer solchen Ansicht nicht anschließen. Mir scheinen diese Anweisungen vielmehr ins 17. Jahrhundert, vielleicht sogar zum Manierismus zurückzuweisen. Bereits 1688 kennt die Oper *Il Greco in Troia* von Matteo Noris eine „prigione oscurissima" (III–9) und im *Didio Giuliano* von Lotto Lotti aus dem Jahr 1687 wird ein „sotterraneo" (II–17) vorgeschrieben.[32]

VI.

Im folgenden werde ich eine erste Inventarisierung der Bühnenbilder der Opera seria auf der Basis der Texte von Zeno, Zeno-Pariati und Metastasio entsprechend der von Ménestrier vorgegebenen Typus-Reihenfolge versuchen. Die Übernahme von Ménestriers Reihenfolge läßt sich dadurch rechtfertigen, daß die meisten seiner Rubriken auch nahezu hundert Jahre später noch gültig waren. Paßt man Ménestriers Schema den Verhältnissen an, wie sie in den Texten von Zeno und Metastasio gegeben sind, dann erscheint folgende Klassifizierung als sinnvoll:

1. Wohnungen der Götter (Les Célestes)
2. Tempel mit ihren Vorhöfen und Nebengebäuden (Les Sacrées)
3. Militäre Szenen (Les Militaires)
4. Landschaften und pastorale Szenen (Les Rustiques ou Champètres)
5. Häfen, Küsten und Inseln (Les Maritimes)
6. Paläste und Landsitze mit ihren Innenhöfen und Arkaden, Fürstliche Räume inkl. des luogo magnifico, aristokratische Gärten und Parks (Les Royales)
7. (Historische) Städte und Vorstädte
8. Gefängnisse
9. Verschiedenes.

Eindeutigkeit ist hier freilich nicht immer möglich. Soll man beispielsweise den Porticus eines am Hafen gelegenen Palastes unter „Royales" oder „Maritimes" einordnen? In welche Kategorie gehört ein Feldlager neben einer Tempelruine? Bei einer Einteilung wie dieser ist eine gewisse Subjektivität unvermeidlich.

Eine Übersicht über die 547 Bühnenbild-Anweisungen (330 von Zeno bzw. Zeno/Pariati; 217 von Metastasio) ergibt folgende Zuordnung:

[31] Lorenzo Bianconi et alii., *Geschichte der Italienischen Oper*, Bd V, Laaber 1991, S. 86.

[32] Cesare Molinari, *Le nozze degli dei, un saggio sui grande spettacolo italiano nel seicento*, Roma 1968, ill. 229 und 218.

1. Wohnungen der Götter:
   Bei Zeno kann diese Rubrik vernachlässigt werden, da sie nur zu 0,9% vertreten ist. Demgegenüber können bei Metastasio 10% seiner Anweisungen (22 der 217 Bühnenbilder, vor allem in den Serenate und Licenze) dieser Rubrik zugeteilt werden.

2. Tempel mit ihren Vorhöfen und Nebengebäuden:
   Bei Zeno 3,3%, bei Metastasio 8,3%.

3. Militärszenen:
   Bei Zeno 14,9% (49 von 330), bei Metastasio 6,5% (14 von 217). Das oben erwähnte Abnehmen kriegerischer Handlungen innerhalb der 76 Jahre, die zwischen Zenos *Gl'i inganni felici* von 1695 und Metastasios *Ruggiero* von 1771 liegen, spiegelt sich also auch in diesen Zahlen.

4. Landschaften und pastorale Szenen:
   Bei Zeno 8,2%, bei Metastasio 8,7%.

5. Häfen, Küsten und Inseln:
   Bei Zeno 2,4%, bei Metastasio 5,1%.

6. Paläste und Landsitze mit ihren Innenhöfen und Arkaden, Fürstliche Räume inkl. der luogo magnifico:
   „Les Royales" machen den wichtigsten Teil der Bühnenbilder aus: Bei Zeno 60%, bei Metastasio 54,4%. Eine genauere Betrachtung ergibt folgendes Bild:
   – Arkaden, Vor- und Innenhöfe: Bei Zeno 15,7%, bei Metastasio 14,8%.
   – Innenräume und Luoghe magnifiche: Bei Zeno 32,1%, bei Metastasio 27,6%.
   – Gärten und Parks: Bei Zeno 12,2%, bei Metastasio 12%.

7. Städte und Vorstädte:
   Diese Rubrik ist bei beiden Autoren ziemlich spärlich vertreten. Natürlich kommen Städte häufig vor, aber meist wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ein Detail gerichtet, das wichtiger ist als die Stadt. (z.B. Seleukeia mit der Ansicht des königlichen Palastes in Metastasios *Siroe* von 1726: hier ist der Palast das wichtigste Element des Bühnenbildes). Die Rubrik „Städte" kommt bei Zeno zu 3,6%, bei Metastasio zu 2,3% vor.

8. Gefängnisse:
   Bei Ménestrier ist diese Rubrik den zivilen Szenen zugeordnet; ich gebe ihr eine eigene Rubrik, weil Zeno und Metastasio auch Gefängnisse verlangen, die Teil eines Palastkomplexes sind. Bei beiden Autoren kommen sie fast gleich häufig vor: bei Zeno 3%, bei Metastasio 2,8%.

9. Verschiedenes:
   – Amphitheater: 8 Anweisungen (6 bei Zeno, 2 bei Metastasio).
   – Gräber zwei Mal (bei Zeno),

- Aquädukt: ein Mal (Metastasio).
- Hippodrom zwei Mal (1 bei Zeno, 1 bei Metastasio).
- Bäder: zwei Mal (beide bei Zeno).
- Pyramide: ein Mal (Zeno).

Von den insgesamt 16 Anweisungen entfallen auf Zeno 12 oder 3,6%, auf Metastasio 4 oder 1,8%.[33]

Die Bühnenbild-Anweisungen Zenos unterscheiden sich darin von denjenigen Metastasios, daß sie im allgemeinen weniger spezifisch sind. Fast die Hälfte von Zenos Anweisungen besteht aus kurzen Hinweisen: sala, bosco, salone imperiale, prigiono, padiglione reale u.s.w. Erst in seinen letzten Stücken *Imeneo* (1727), *Mitridate* (1728), *Cajo Fabrizio* (1729) und *Enone* (1734) wird er deutlicher. Auch Metastasio ist in seinen ersten Dramen *Didone abbandonata* (1724) und *Siroe* (1725) noch sparsam mit seinen Hinweisen: cortile, appartamenti reali con tavolino e sedia, atrio, gabinetto con sedie, parco reale. Später werden die Anweisungen ausführlicher. In seinem letzten Werk *Il Ruggiero* (1771) verwendet er allerdings in fünf der sechs Anweisungen wieder einzeilige Hinweise. Trotzdem besteht bei Metastasio nur ein Viertel, bei Zeno demgegenüber etwa die Hälfte der Anweisungen aus kurzen Hinweisen.

VII.

Welchen Sinn haben die hier vorgebrachten Erkenntnisse? In heutigen Aufführungen von Opere serie des 18. Jahrhunderts wird das Ohr bedeutend mehr verwöhnt als das Auge. Immer häufiger werden diese Opern mit zeitgenössischen Instrumenten und in historisierender Aufführungspraxis gegeben, wobei an Sänger und Instrumentalisten höchste Ansprüche gestellt werden. Dem Auge wird demgegenüber meist ein Szenarium des 20. Jahrhunderts geboten, allenfalls garniert mit einigen Kostümen oder Ornamenten, die auf die Entstehungszeit des Werkes hindeuten. Nur selten wird den Zuschauern eine Vorstellung von der Einheit zwischen Musik und Bild vermittelt, wie sie im 18. Jahrhundert selbstverständlich war. Diese Situation ist unbefriedigend – eine ausführliche Inventarisierung der alten Bühnenbilder könnte hier weiterhelfen.

Und noch ein zweiter Gesichtspunkt ist zu bedenken: In vielen Bibliotheken und Museen liegen hunderte, wenn nicht Tausende von Zeichnungen von

[33] Natürlich könnte man diese Bühnenbilder auch den Rubriken „Städte" (Amphitheater, Hippodrom, Bäder) oder „Landschaften" subsumieren, aber dann ginge das Spezifische der Bezeichnung verloren. Dennoch habe ich vier Mal das Innere einer Hirtenhütte der Rubrik „Landschaften und pastorale Szenen" zugeteilt. Eine Pagode (ein Mal bei Metastasio) und ein Aufenthaltsort der Vestalinnen (ein Mal bei Metastasio) habe ich der Kategorie „Tempel und ihre Nebengebäude" zugeordnet.

Bühnenbildern, von der einfachen Skizze bis zum detaillierten Entwurf.[34] Oft sind diese Blätter mit Notizen versehen, die, wie ich immer wieder feststellen konnte, sehr genau die Anweisungen wiederholen, die im Libretto stehen. Aber diese Anweisungen sind nur wenig bekannt. Drei Beispiele sollen diesen Sachverhalt illustrieren:

1. In der großen Bibiena-Ausstellung der *Fondazione Cini* in Venedig wurde eine Zeichnung mit der fragmentarischen Randbemerkung „Scena seconda – Logge interne nella Reggia d'Argo veduta da un lato di vastissima campagna irrigata del fiume Inaco e dall' alte di Maestose ..." gezeigt – „Innerräumliche Laubengänge des Königlichen Palastes von Argos. Aussicht auf der einen Seite auf eine sehr weite, von dem Fluß Inaco durchflossenen Landschaft, auf der anderen auf majestätische ..." Die Ausstellungsmacher vermuteten, daß diese Zeichnung ein Entwurf für die Oper *Telesilla* von Giuseppe Porsile nach dem Text Claudio Pasquinis sei.[35] Das einzige Bühnenbild für diese Festa Teatrale lautet: „La scena si figura su le rive del fiume Inaco a fronte della Città d'Argo" – derselbe Ort der Handlung also. Die Zuschreibung ist verlockend, aber leider nicht richtig. Der Text auf der Zeichnung ist nämlich wörtlich die Bühnen-Anweisung für die siebente Szene des ersten Aktes der Oper *Ipermestra* von Metastasio. Die Zeichnung von Giuseppe Galli Bibiena betraf wahrscheinlich die Uraufführung des Werkes 1744 in Wien zur Musik von Johann Adolf Hasse und Luca Antonio Predieri. Ein Blick in das Libretto klärt uns auch darüber auf, was dem „Maestoso" noch folgt: „ruine d'antiche fabbriche" – in der Raspe-Übersetzung „überbliebener Denkmahle alter herrlicher Gebäude".

2. In der ehemaligen Sammlung Lodewijk Houthakkers in Amsterdam befand sich eine gleichfalls von Giuseppe Galli Bibiena angefertigte Zeichnung, der Entwurf für einen Saal in einem Palast mit der Überschrift: „Sala Terrena in una Casa di Campagna corrisp. agli Allogiam ... ".[36] Auch hier läßt sich der Satz vervollständigen: „agli alloggiamenti di Q. Fabio." Es handelt sich um den

[34] Über den Weg von der Skizze zur Aufführung gibt es kaum Literatur. Paul Zucker vermutet in seinem Buch *Die Theaterdekoration des Barock* (Berlin 1925, S. 23), daß der Entwurf in drei Schritten entstand. 1. eine kleine skizzierte Federzeichnung; 2. ein Aquarell in sepia oder Terra di Siena, das im wesentlichen das Verhältnis von Hell und Dunkel regelt; 3. der definitive Entwurf, in dem die Farben festgelegt werden. Ich denke daß es bei Opernproduktionen noch einen vierten Schritt gab: eine sehr detaillierte „Prunkzeichnung" mit Figuren, die dem Fürsten oder einem anderen Auftraggeber als Erinnerung an die Vorstellungen dediziert wurde. – Was die Skizzen betrifft, so findet man in Sammlungen oder bei Versteigerungen gelegentlich erste Federzeichnungen auf mit Öl präpariertem Transparentpapier. Dies ist möglicherweise ein Hilfsmittel, um Skizzen auf Normalpapier zu übertragen. Es ist nicht immer zu entscheiden, ob eine solche vom Bühnenbildner selbst oder von seinem Atelier ausgeführt wurde. Meines Wissens ist dieses Problem, auch in kunsthistorischen Untersuchungen, noch nicht zur Sprache gebracht worden.

[35] *Katalog Bibiena Ausstellung*, Venedig 1970, Nr. 72.

[36] Peter Fuhring, *Design into art, drawing for architecture and ornament, The Lodewijk Houthakker Collection*, London 1989 Vol. 2, no. 874.

Entwurf zu einem Bühnenbild (III–1) für Caldaras Oper *I due dittatori* nach einem Text von Zeno (Wien 1726). Im übrigen läßt sich auch die Zuschreibung an Bibiena vervollständigen: Für *I due dittatori* arbeitete Giuseppe Bibiena mit seinem Bruder Antonio zusammen.

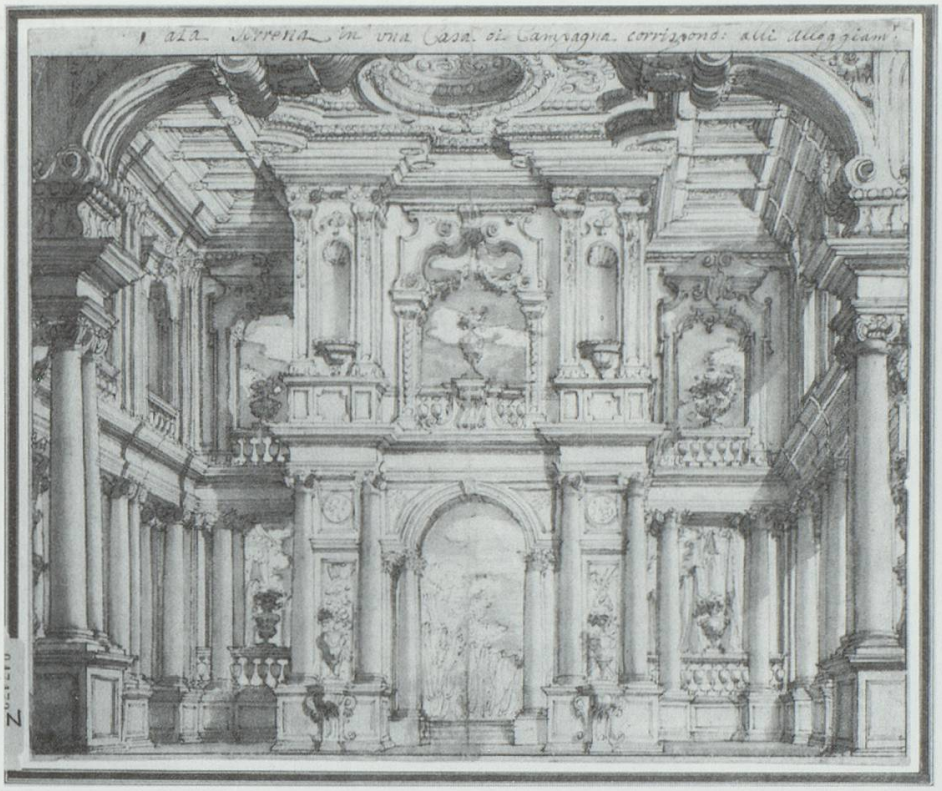

Abb. 3: Giuseppe und Antonio Galli Bibiena: Entwurf für die Oper *I due dittatori* (III–1) von Antonio Caldara nach einem Text von A. Zeno, Wien 1726. Amsterdam, Ehemalige Sammlung Lodewijk Houthakker.

3. Ein letztes Beispiel zeigt, daß auch dann, wenn eine Zeichnung keinen Text hat, die Kenntnis der ursprünglichen Anweisungen für die Bühnenbilder einen Anhaltspunkt für die Identifikation einer Bildquelle darstellen kann: In den Sammlungen des Royal Institute of British Architects in London befindet sich eine Zeichnung von Vincenzo dal Re, Bühnenbildner in Neapel, die im Vordergrund ein herrschaftliches Zelt mit Thron, im Hintergrund einen Palast zeigt. Auf den ersten Blick möchte man in ihr einen Entwurf für die Serenata *Il sogno di Olimpia* von Giuseppe de Majo nach einem Text von Raniero de Calzabigi (Neapel 1747) vermuten.[37] Wer die Anweisungen für die Bühnenbilder des 18. Jahrhunderts kennt, sieht aber sofort, daß es sich um einen Entwurf für Metastasios *Alessandro nell' Indie* (I–1) handelt. Die entsprechende Anweisung

[37] Wynne Jeudwine, *Stage designs (The RIBA drawing series)*, London 1968, Nr. 32.

lautet: „Gran padiglione d'Alessandro vicino all' Idaspe. Vista della reggia di Cleofide su l'altra sponda del fiume" – „Ein grosses Zelt Alexanders nahe dem Hydaspes. Ansicht mit der Burg der Cleophide am andern Ufer des Flusses." Der Entwurf betrifft wahrscheinlich die gleichnamige Oper von Domenico Sarro, die 1743 im Teatro San Carlo in Neapel aufgeführt wurde.[38]

Abb. 4: Vincenco dal Re: Entwurf, wahrscheinlich für die Oper *Alessandro nell'Indie* (Musik: D. Sarro, Text: P. Metastasio) angefertigt, die 1743 in Neapel uraufgeführt wurde. London, Sammlung des Royal Institute of British Architects, RIBA (Foto: A.C. Cooper).

Schon vor 35 Jahren hat Franz Hadamowsky im Hinblick auf die Identifikation von Bühnenbildern den Weg gewiesen.[39] In seinem Buch über die Familie Galli Bibiena nahm er von 89 Opern, Feste Teatrale und Serenate, die zwischen 1710 und 1744 in Wien zur Aufführung kamen, die textgetreuen Anweisungen für die Bühnenbilder auf. Diese Liste hat in vielen Fällen dazu beitragen können, Bühnenbilder zu identifizieren.

[38] Siehe u.a. den Artikel „Vincenzo dal Re" von Mercedes Viale Ferrero in *The New Grove dictionary of opera*, London 1992. Vielleicht könnte man auch noch an *Alessandro nell' Indie* von Joh.Chr. Bach, Neapel, Teatro San Carlo, Januar 1762 denken.

[39] Franz Hadamowsky, *Die Familie Galli-Bibiena in Wien, Leben und Werk für das Theater*, Wien 1962.

Es wäre wünschenswert, die vollzähligen Bühnenbild-Anweisungen in den Opernlibretti des 18. Jahrhunderts an zentraler Stelle zu sammeln und zu klassifizieren. Mit Hilfe der heutigen technischen Möglichkeiten ist dies leichter zu verwirklichen als je zuvor. Eine solche Klassifizierung müßte natürlich ein feineres Raster bieten als die grobe Einteilung Ménestriers oder diejenige, die ich hier vorgenommen habe.

Freilich wird es auch bei größter Genauigkeit nicht möglich sein, jeden Entwurf zu identifizieren. Hierfür lassen die so häufig vertretenen einfachen Anweisung wie Sala, Giardino, Reggia, Bosco, Prigiono einen zu großen Spielraum. Andererseits gibt es noch viele Zeichnungen, die darauf warten, der Oper zugewiesen zu werden, für die sie angefertigt worden sind. So könnten Auge und Ohr einander wieder näher gebracht werden.