



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die barocke Oper als Synthese der Künste - Inszenierung zweier
Prunkopern von Lodovico Ottavio Burnacini im Spiegel
barocken Kunstbewusstseins

verfasst von | submitted by
Martina Pfeifer BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Herbert Karner Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Barockoper im Allgemeinen	4
1.1 Barockoper als Repräsentation	8
1.2 Theatrum Mundi	13
2. Lodovico Ottavio Burnacini	19
3. Kaiser Leopold I.	21
4. Bildquellen	22
5. Entstehung des Theaters auf der Cortina.....	26
Exkurs: „Il Pomo d’Oro“	27
5.1 Zuschauerraum	29
5.2 Proszenium	31
5.3 Bühne.....	34
5.4.1 Versatzstücke	36
5.4.2 Soffitten	37
5.4.3 Graben, die große Versenkung	37
6. Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali.....	38
6.1 Inhalt der Oper	39
6.2 Libretto	42
6.3 Beschreibung der Bühnenbilder	42
7. La Monarchia Latina Trionfante	54
7.1 Inhalt der Oper.....	54
7.2 Libretto	56
7.3 Beschreibung der Bühnenbilder	57
8. Technische Künste – Die Entwicklung des Kulissensystems	65
8.1 Die Perspektive im Bühnenbild.....	66
8.2 Der Szenenwechsel/Die Verwandlung	69
8.3 Die Beleuchtung	70
8.4 Die Maschinen.....	74
8.5 Die Effekte	76
9. Synthese der Künste	77
9.1 Kunst und Theater in der Entwicklung von der Renaissance zum Barock... 78	

9.2 Künstlerische Synergie	84
9.3 Gestaltungsprinzipien bei Lodovico Ottavio Burnacini	84
9.3.1 Ornament, Dekoration und Allegorie	86
9.3.2 Verschmelzung von statischen und dynamischen Elementen in der Architektur.....	89
9.3.3 Staffelung und Wiederkehr von Elementen in Fassade, Straße und Innenraum	89
9.3.4 Die malerische Dimension des Bühnenraums	91
9.3.5 Darstellung von Architektur in Verbindung mit Landschaftsmalerei ..	93
9.3.6 Bühnenbild und Barockgarten	96
9.3.7 Einflüsse des Theaters auf Architektur und Malerei	97
Résumé	98
Literaturverzeichnis.....	102
Abbildungsverzeichnis	108
Abbildungsteil	112
Abstract (Deutsch).....	142
Abstract (Englisch).....	142

Dank

Mein Dank gilt allen Menschen, die mich beim Verfassen dieser Arbeit sowie im gesamten Studium begleitet haben. In besonderer Weise möchte ich mich bei Herrn Univ.-Doz. Mag. Dr. Herbert Karner bedanken, der meine Masterarbeit betreut hat. Auch danken möchte ich meiner Familie und meinen Freunden, die mich in meiner gesamten Studienzeit unterstützt und motiviert haben und mit stets zur Seite gestanden sind.

Einleitung

Die Oper ist ein Kunstwerk, in dem die unterschiedlichsten Kunstgattungen zu einer Einheit verschmelzen, seien es bildende Künste, darstellende Künste und die dazugehörige Bühnentechnik. Sie alle dienen dieser Kunstform, die in der Epoche des Barock in ihrer Ausstattung, ihrer Pracht und ihrem Prunk einen Aufschwung erlebt hat und zur höchsten Blüte kam. Für die Bühnenszenierungen wurde ein enormer Aufwand betrieben, solche Aufführungen stellten die Höhepunkte herrschaftlicher Festprogramme dar. In Kupferstichen und Libretti, von denen sich noch einige erhalten haben, wurden die spektakulären Bühnenbilder festgehalten und für die damalige Zeit als Propaganda und Ausdrucksmittel der Macht benutzt; heute sind sie wertvolle Zeugnisse damaliger Inszenierungskunst. Im Wien der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707) die Vorherrschaft über die bühnenkünstlerische Gestaltung der Opern. Er stand im Dienst Kaiser Leopolds I., der ein Musikliebhaber war und die Oper entsprechend förderte. Welch hoher Stellenwert ihr beigemessen wurde zeigt der Umstand, dass von ihm sogar ein eigenes Theater, das „Theater auf der Cortina“ errichtet wurde, wo zu besonderen Anlässen des Kaiserhauses wie Hochzeiten und Geburten eigens dafür komponierte Opern gespielt wurden. Der Inhalt war immer mit einer Huldigung an das Kaiserhaus verbunden, was auch im architektonischen Aufbau des Theaters und in den Bühnenbildern zum Ausdruck kam. In der typisch barocken Auffassung der Welt als Bühne und dem Verlangen nach Illusion und Schein war die Oper der perfekte Ort, in dem das barocke Kunstbewusstsein zum Ausdruck gebracht werden konnte.

Im ersten Teil der Arbeit wird versucht, auf diese charakteristisch barocke Sicht auf die Welt und die Kunst in Zusammenhang mit der Oper einzugehen. In einem zweiten Schritt wird die barocke Oper in Wien unter der Ägide Burnacinis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beleuchtet, wobei nach einer Beschreibung des Theaters auf der Cortina und seiner Ausstattung ein besonderes Augenmerk auf die Bühnenbilder zweier von ihm inszenierten Opern gelegt werden soll: „Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali“, auf Deutsch „Das vestalische ewige Feuer“ aus dem Jahr 1674 und „La Monarchia Latina Trionfante“, auf Deutsch „Die Siegpangende Römische Monarchie“ aus dem Jahr 1678. Diese Stücke wurden nach Entwürfen von Burnacini von Matthäus Küsel gestochen und sind heute noch als Kupferstiche, sowohl als Einzelblätter als auch eingebunden in die Libretti der Opern, erhalten. Aus der Betrachtung dieser Bildzeugnisse, die zunächst einzeln beschrieben werden, ergibt sich auch die zentrale Forschungsfrage: Welche Wechselbeziehungen zwischen bildender und darstellender Kunst sind in den gewählten Opern zu beobachten? Wie haben sich die Künste gegenseitig beeinflusst? Es wird dabei versucht, einerseits die Wechselbeziehungen und die gegenseitige

Einflussnahme zwischen bildender und darstellender Kunst, andererseits die Verschmelzung der einzelnen bildenden Künste auf der Bühne selbst zu untersuchen und darzustellen. Was trug die bildende Kunst zur Gestaltung des höfischen Barocktheaters bei? Die Art und Weise, wie die Opern inszeniert wurden und welche Mittel dabei zur Anwendung kamen kommt ebenso zur Sprache wie die Parallelen zwischen der Entwicklung des Bühnenraums und den Raumvorstellungen in Architektur und Malerei. Die kunstgeschichtliche Entwicklung spiegelt sich in der Gestaltung barocker Theaterbilder wider, was in Kapitel 9.1 beschrieben wird. Inwiefern auch umgekehrt die bildende Kunst vom höfischen Theater profitierte, wird einen weiteren Aspekt der Arbeit bilden. Im Zuge dieser Fragen wird auf die Gestaltungsprinzipien eingegangen, die in der barocken Oper allgemein und besonders in den Inszenierungen Burnacinis angewandt wurden. Die dargestellten Themen, der Gebrauch von Allegorie und Symbolik, der Umgang mit Ornamentik, Wiederholung und Aneinanderreihung von Motiven, die Anwendung von Perspektive, die malerische Behandlung des Bühnenraumes, die Auffassung von Landschaft und Garten, die Stadtgestaltung, Vergleiche mit profaner Architektur und Bezugnahmen auf sakrale Raumeindrücke sind dabei von zentraler Bedeutung. Nicht zu vergessen sind dabei die technischen Vorrichtungen, ohne die eine Aufführung mit all ihren Szenenwechseln, Himmelserscheinungen und spektakulären Effekten, welche das Publikum mit Überraschung und Staunen erfüllen sollten, nicht denkbar gewesen wären. Die praktischen Aspekte der Bühne wie die Kulissen und der abschließende Prospekt mit ihrer perspektivischen Wirkung, die aufwendige Maschinerie und ihre Handhabung, die Beleuchtung, der Ablauf eines Szenenwechsels und die zahlreichen Effekte werden im 8. Kapitel einer Betrachtung unterzogen. Mithilfe all dieser Mittel entstand ein fruchtbarer künstlerischer Austausch, in dem Theater und bildende Kunst einander wechselseitig beeinflussten und bereicherten.

Wenn im Zuge der Betrachtung die Frage aufkommt, wie sich barocke Operninszenierungen mit denen von Heute vergleichen lassen und ob sich mit einer barocken Opernaufführung in all ihren Eigenheiten auch heute noch eine vergleichbare Wirkung auf das Publikum erzielen ließe, muss schon gleich zu Beginn gesagt werden, dass so ein Vergleich schwerlich gemacht werden kann. Sowohl die Gesellschaft als auch das Publikum, mit den dazugehörigen Weltanschauungen und Umständen, die in die barocke Opernwelt wesentlichen Einfluss nahmen und mit denen gespielt wurde, haben sich seit dem Barockzeitalter grundlegend gewandelt. Auch in künstlerischer Hinsicht ist es heute schwierig, Opern in barocker Aufführungspraxis auf eine Bühne zu bringen. Die beiden zu behandelnden Opern von Burnacini ließen dies ohnehin nicht zu, da sich die Partitur nicht erhalten hat. Aber auch bei

erhaltener Musik wie jener der ebenfalls von Burnacini ausgestatteten Oper „Il Pomo d’Oro“ kann in bühnentechnischer Hinsicht die Wirkung auf das Publikum wohl nicht in einer solchen Intensität erreicht werden, wie dies beim barocken Publikum der Fall war, denn heute hat ein Theatererlebnis ganz andere Voraussetzungen und Ansprüche.

Zum allgemeinen barocken Theatergeschehen ist bereits viel geforscht worden. Besonders der Katalog zur Ausstellung „Spettacolo barocco“ aus dem Jahr 2016 im Theatermuseum Wien gibt einen breiten Überblick über die Bedeutung des Theaters im Zeitalter des Barock und behandelt verschiedene Aspekte des barocken Theaters.¹ Richard Alewyn und Karl Sätzle² sowie der Ausstellungskatalog „Theatrum Mundi“³ gehen darauf ein, wie sehr das Theater in die Lebenswelt der Menschen gegriffen hat und zeigen, welche Rolle die Aufführungspraxis im Barock spielte. Zum Theater auf der Cortina in Wien gibt es eine umfassende Dissertation von Peter Fleischacker, in der Aufbau und Funktion erörtert werden.⁴ Eine eingehende Beschäftigung mit der Entwicklungsgeschichte von Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst stammt von Hans Tintelnot aus dem Jahr 1939, er kommt darin zum Schluss, dass es im Zeitraum von Renaissance und Barock zu einer engen Wechselbeziehung zwischen Theater und Kunst gekommen sei.⁵ In Bezug zu konkreten Opern dieser Zeit in Wien wurde in der Literatur in erster Linie die Oper „Il Pomo d’Oro“ untersucht, was auch daran liegt, dass es für dieses Werk die meisten Quellen gibt und sich die vollständige Partitur erhalten hat. Andrea Sommer-Mathis hat einige Artikel verfasst, in denen sie diese Oper in Bezug auf die Festlichkeiten und die damit verbundene Repräsentation am habsburgischen Hof setzt. Aus kunsthistorischer Sicht gibt es eine umfassende Monografie von Sabine Solf, in der sich die Autorin mit den Bühnenbildern in Verbindung zur bildenden Kunst auseinandersetzt.⁶ Zu den beiden in dieser Masterarbeit behandelten Opern und ihren Bühnenbildern wurde bisher weniger geforscht. Es gibt ein Buch von Flora Biach-Schiffmann zu Giovanni und Lodovico Burnacini, in dem von ihnen ausgestattete Opern unter anderem in Bezug auf die Bühnenbilder beschrieben werden; dieses Buch ist jedoch schon älteren Datums.⁷ Herbert Schneider befasst sich in einem Artikel mit der Oper „La Monarchia Latina Trionfante“ und beschreibt auch die einzelnen Kulissen näher.⁸ In der vorliegenden Arbeit werden nun die Ergebnisse der bereits vorhandenen Literatur zusammengetragen, verglichen und auf zwei

¹ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016.

² Alewyn/Sätzle 1959.

³ Küster 2003.

⁴ Fleischacker 1962.

⁵ Tintelnot 1939.

⁶ Solf 1975.

⁷ Biach-Schiffmann 1931.

⁸ Schneider 2004.

weniger bekannte Opern angewandt. Außerdem wird versucht, neue Schlüsse und Vergleiche zu ziehen und damit einen Beitrag für die Forschung zu leisten.

1. Barockoper im Allgemeinen

Im Barock hatten das Theater und die Oper einen sehr hohen Stellenwert. Kein anderes Zeitalter hat sich so intensiv damit beschäftigt. Die Aufführungen wurden zu einem Fest des Sehens und Hörens, das durch große künstlerische Meisterschaft glänzte.⁹ In keiner anderen Epoche der Theatergeschichte wurde ein vergleichbar hoher materieller, zeitlicher und organisatorischer Aufwand für eine einzige Aufführung betrieben.¹⁰ Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, eine große Förderin der Oper in der Barockzeit schreibt:

Das Operntheater erfordert etwas Großes in dem Äußerlichen der Vorstellung. Die Augen und das Gemüthe müssen auf gleiche Weise gerührt werden; jene durch das Neue und durch das Wahre in der Nachahmung; dieses durch die Musick, und durch die Schilderung der verschiedenen Leidenschaften, die man aufführt.¹¹

Bei den prunkvollen Festen dieser Epoche wurden nahezu alle Künste eingesetzt: die bildenden Künste wie Architektur, Plastik und Malerei, darstellende Künste wie Mimus, Gesang, Literatur und Tanz sowie technische Innovationen wie Flugmaschinen, Licht, Wasser und Feuer.¹² Die Oper galt im Barock als vollkommenes Kunstwerk, da sie all diese Kunstformen vereinte.¹³ Zu den vielfältigen theatralischen Vergnügungen zählte alles, was ein „Schauspiel“ im wörtlichen Sinne darstellte – von Opern, Komödien und Tragödien über Turniere und Reitballette bis hin zu Feuerwerken, Illuminationen, ländlichen Festen und Maskenbällen. Das barocke Spektakel war stets mit einer ausgeprägten sinnlichen „Schaulust“ verbunden.¹⁴ Ein zentraler Aspekt jeder großen Inszenierung des 17. Jahrhunderts war die Dominanz visueller Effekte.¹⁵ Der Fokus lag dabei weniger auf Text und Musik als auf der aufwändigen Inszenierung und den spektakulären Effekten – sie bestimmten deren Gestaltung maßgeblich. Prunkvolle Bühnenbilder, aufwendige Dekorationen und komplexe Bühnentechnik waren oft von größerer Bedeutung als die sprachliche Verständlichkeit des Stücks. Eine Analyse, die sich ausschließlich auf den Text

⁹ Baur-Heinhold 1966, S.9.

¹⁰ Keil-Budischowsky 1983, S.40.

¹¹ Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth im Vorwort zu dem von ihr verfassten Singspiel „Almatea“, zitiert nach Küster 2003, S.30.

¹² Baur-Heinhold 1966, S.7.

¹³ Baur-Heinhold 1966, S.99.

¹⁴ Sommer Mathis/Großegger/Wessely 2018, S.7.

¹⁵ Sommer-Mathis 2000, S.410.

stützt, kann daher nur ein unzureichendes Bild barocker Aufführungspraxis vermitteln.¹⁶ Die Kontraste zwischen den Szenenwechseln sowie die überraschenden Effekte der Bühnentechnik prägten sowohl die Struktur des Textes als auch den Charakter der Musik. Barocke Bühnenbildner nahmen eine dramaturgisch einflussreichere Rolle ein als Dichter oder Komponisten. Poetische Kreativität und musikalische Harmonie mussten sich den Anforderungen von szenischer Gestaltung und visueller Wirkung unterordnen.¹⁷ Textdichter und Komponist mussten sich nach den Vorgaben des Bühnenbildners richten. Ständig neue Verwandlungen auf der Bühne waren gewünscht und sollten sich auch in Musik und Text widerspiegeln. So war es beispielsweise sinnvoll, eine Szene mit einer Arie zu beginnen, wenn die Bühnentechnik – etwa eine Maschine – von oben herabgelassen wurde, damit die nötige Zeit dafür gegeben war. Ein Einstieg mit einem Rezitativ wäre ungeeignet gewesen, da die Technik noch nicht sichtbar und der Gesang noch nicht hörbar gewesen wäre. Auch beim Rückzug der Maschine in den Schnürboden war auf eine entsprechende musikalische Gestaltung zu achten.¹⁸ Die Wirkung barocker Theateraufführungen beruhte also auf einer Gesamtschau sinnlicher Eindrücke: die Künste verschmolzen zu einer Einheit, die alle Sinne gleichzeitig ansprach: „Schließt man das Auge, so wird das Ohr noch betäubt, verstopft man die Ohren, so werden die Augen geblendet.“¹⁹

Der Zauber lag in der „Auserlesenheit der Musik, der Herrlichkeit des Schauplatzes, der Vornehmheit der Szenerie, dem Reichtum der Kostüme, der Zahl der Komparsen, der Mannigfaltigkeit der Maschinen usw.“, wie der Textdichter der Oper „Il Pomo d’Oro“, Francesco Sbarra, schreibt.²⁰ Das Publikum kam ins Theater, um überrascht zu werden. Die Beliebtheit und das Ansehen eines Bühnenkünstlers hingen davon ab, wie gut es ihm gelang, kontinuierliches Staunen hervorzurufen. Dafür standen ihm reich ausgestattete Kulissen, aufwendig gearbeitete Soffitten und Versatzstücke zur Verfügung, die oft und plötzlich gewechselt werden konnten. Ergänzt wurde dies durch die aufwendige Bühnenmaschinerie und spektakuläre Lichteffekte, deren er sich schon zu dieser Zeit in ständiger Abwechslung und mit großer Perfektion zu bedienen wusste.²¹ Ziel der eingesetzten Künste und Maschinen war es auch, im Publikum Affekte zu erregen. Es wurde davon ausgegangen, dass die dargestellten Affekte über die Wahrnehmung vom Körper der SchauspielerInnen auf den der ZuschauerInnen

¹⁶ Alewyn/Sätzle 1959, S.51.

¹⁷ Sommer-Mathis 2000, S.410.

¹⁸ Solf 1975, S.67.

¹⁹ Alewyn/Sätzle 1959, S.51.

²⁰ Zitiert nach Fleischacker 1962, S.34.

²¹ Fleischacker 1962, S.34.

übertragen werden und diese dadurch eine Verwandlung erfahren würden.²² Der sich stets verändernde Raum mit den verschiedenen Atmosphären und die performative Repräsentation der Affekte durch die SchauspielerInnen wirkten unablässig auf die Sinne des Publikums ein. Das Theater des 17. Jahrhunderts lässt sich demnach als eine „Affektmaschine“ beschreiben – eine Maschinerie, die permanent und wohlkalkuliert auf alle Sinne Einfluss nahm.²³

Der Vorgang der Verwandlung lässt sich nicht unmittelbar bildlich darstellen – jede Veränderung vollzieht sich in der Zeit. Doch auf der Bühne kann Verwandlung sichtbar gemacht werden. Dabei entsteht ein Spiel mit Täuschung und Vortäuschung – von Materialien, Gegenständen, Räumen. Es geht um Magie und Verzauberung, um das Unwirkliche und Irrationale. Die theatralischen Mittel werden mit höchster illusionistischer Konsequenz eingesetzt, sodass eine Form von „Augenzauber“ entsteht – eine gestaltete Kunstwelt. Insbesondere die Bühnenbilder von Burnacini gelten als ein Triumph des Artistischen und Illusionistischen. Sie zeichnen sich aus durch übersteigerte Raumformen, überbordende Dekorationen, eine Dominanz allegorischer Darstellungen, dynamische Kompositionen und eine Vorliebe für das Irrationale.²⁴ Ziel höfischer Theateraufführungen im Barock war es also, das Publikum nicht nur zu unterhalten, sondern vor allem zu beeindrucken.²⁵

Im Zentrum stand die Inszenierung fürstlicher Macht und Größe. Die großen Feste am Kaiserhof stellten dabei singuläre, anlassbezogene Ereignisse dar, die wenig mit dem alltäglichen Leben der breiten Bevölkerung gemein hatten.²⁶ Das Publikum war neben der kaiserlichen Familie und ihrem Hofstaat hoher und niederer Adel, Geistlichkeit, Botschafter und Gesandte und andere bedeutende ausländische Gäste. Die Oper war ein Ort, wo diplomatische Angelegenheiten besprochen werden konnten, man aß und trank und unterhielt sich.²⁷ Im 17. Jahrhundert war das Volk in den Hoftheatern weitgehend ausgeschlossen. Erst Ende des 17. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde es erlaubt, dass auch das bürgerliche Publikum diese Theater besuchte, was zu einer Umstrukturierung der Sitzordnung führte, der Monarch übersiedelte in die Fürstenloge, die vom Rest des Publikums getrennt war.²⁸ Auch als darstellendes Personal erhielt das einfache Volk nur selten eine eigene

²² Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.17f.

²³ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.25.

²⁴ Solf 1975, S.107-109.

²⁵ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.249.

²⁶ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.249.

²⁷ Seifert 1985, S.17.

²⁸ Baur-Heinhold 1966, S.36.

Stimme. Regiebemerkungen belegen zwar, dass Figuren aus sozial niederen Schichten auf der Bühne präsent waren, jedoch spielten sie keine große Rolle.²⁹

Im 17. und 18. Jahrhundert etablierte sich innerhalb der Rhetorik ein eigenes System gestischer Ausdrucksformen – eine regelgeleitete Körpersprache –, die von allen Personen, die öffentlich auftraten, beherrscht werden musste. Da auch das Publikum mit dieser Sprache vertraut war, konnte eine unmittelbare, wechselseitig verständliche Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum entstehen. Auch die Anleitungen zum Gesellschaftstanz und Ballett gaben Auskunft über Körperhaltungen, Fußsetzungen, Armbewegungen usw.³⁰ Durch die Reduktion auf wenige zentrale Grundformen in Form von Ballettpositionen entstand eine so starke Abstraktion von natürlicher, realistischer Körperbewegung, dass eine gewisse Starrheit und Formstrenge unvermeidlich war, welche das Ballett damals zur typischen Ausdrucksform des Absolutismus machten. Die in dieser Form entwickelten Bewegungsregeln wurden in der Oper übernommen und führten dort zu einer strengen formalen Begrenzung individueller Gefühlsäußerungen – obwohl gerade diese ursprünglich das Ziel gewesen waren. Daraus wird der barocke Zwiespalt zwischen Emotion und Abstraktion deutlich, der der im höfischsten aller Kunstbereiche, dem der kaiserlichen Prunkoper zugunsten einer stilisierten Darstellung entschieden wurde. Diese Regelmäßigkeit prägte das barocke Theater an den europäischen Fürstenhöfen. Aufgrund dieser systematischen Ordnung, der klaren Strukturierung und Strenge lässt sich die Bühnenkunst des Barock einer ästhetischen Richtung zuordnen, die das Kunstschöne über das Naturschöne stellt.³¹ Im 17. Jahrhundert galten für Malerei und Schauspielkunst gemeinsame Regeln, die den idealen Ausdruck von Gesten und Affekten bestimmten.³² Die Bewegungen und Drehungen auf der Opernbühne übertrug man dann auch auf die Heiligendarstellungen in der Kirche.³³ Äußere Haltungen galten als Träger innerer Bedeutungen und konnten entsprechend gelesen werden – eine Fähigkeit, die als Ziel der Bildung verstanden wurde.³⁴ Die Darstellung auf der Bühne war immer ins Grandiose übersteigert. Das Pathos herrschte in Gebärden, Bewegungen, Stimme und Mimik.³⁵ Diese Epoche war geprägt von einer Künstlichkeit, die in jeder Art des körperlichen Ausdrucks zum Vorschein kam. Der Klang, der der umso prachtvoller war, je unnatürlicher er war, und der eine so große Faszination auf das Publikum ausübte, verlangte das Opfer des Körpers und der

²⁹ Rainer 1987, S.100.

³⁰ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.31f.

³¹ Solf 1975, S.57.

³² Küster 2003, S.39.

³³ Solf 1975, S.56.

³⁴ Bauer 1997, S.13.

³⁵ Baur-Heinhold 1966, S.62.

Identität des Künstlers, was besonders deutlich bei Kastraten zum Ausdruck kommt.³⁶ Barocke SchauspielerInnen besaßen keinen Eigenwert als DarstellerInnen – sie waren Bestandteil der Dekoration; der Mensch hat nur den Wert einer dekorativen Kunstfigur.³⁷ Der Einzelne wurde in das barocke Kunstwerk integriert – er verliert seine Identität, er ist nur ein unbedingt notwendiger Bestandteil, gleichrangig mit Architektur, Dekor und ornamentaler Ausstattung.³⁸ Die barocke Bildregie stellt die Personen der Handlung nur als dekorative Versatzstücke auf die Bühne; sie erhalten den Wert eines Ornaments, welches dem Individuellen entgegenarbeitet und es zuletzt ausschaltet. Die Möglichkeit einer spontanen Handlung wird ausgeschlossen und es entsteht eine formelhafte Allgemeingültigkeit der Erscheinungen.³⁹ Die AkteurInnen waren Teil der Bühnenbild-Illusion. Das Spektakel im Zuschauerraum war eine Ergänzung zum Spektakel auf der Bühne.⁴⁰ Das streng durchkomponierte Zeremoniell, das auf der Bühne wie auch in der höfischen Wirklichkeit allen Beteiligten eine genau definierte Rolle im Ablauf des Geschehens zuweist, führte zu einer Stilisierung und Entpersönlichung des Menschen.⁴¹ Säulen, Standbilder, Allegorien, DarstellerInnen und Publikum haben den gleichen Realitätscharakter.⁴² Theater wurde als ein Zusammenspiel von Sprache und Bild konzipiert, seine Bedeutung entstand durch deren wechselseitige Bezugnahme.⁴³ Der deutsche Barockdichter Georg Philipp Harsdörffer nennt 1648 das Schauspiel ein „lebendiges Gemähl“, weil „die Rede nicht bilden, das Bild aber nicht reden kann, beedes aber durch die lebendigen Personen des Schauplatzes ausgewürket wird“,⁴⁴ oder auch ein „lebendiges Spiel und selbstredendes Gemähl“.⁴⁵ Die scheinbaren Mängel von reiner Schrift und reinem Bild werden durch die Einbildungskraft ausgeglichen, die auf der Bühne beides vereint und dem Dargestellten Sinn verleiht.⁴⁶

1.1 Barockoper als Repräsentation

Kunst war im Barock, aber auch in anderen Epochen, einem spezifischen ideologischen oder gesellschaftlichen System untergeordnet.⁴⁷ Theater und Fest dienten den absolutistischen Fürsten nicht nur der Unterhaltung ihres unmittelbaren Umfeldes, des Hofes, sondern vor allem der Demonstration fürstlicher Macht und Größe, der Glorifizierung des eigenen Hauses und der

³⁶ Küster 2003, S.40.

³⁷ Solf 1975, S.56.

³⁸ Solf 1975, S.29.

³⁹ Solf 1975, S.53.

⁴⁰ Küster 2003, S.23.

⁴¹ Solf 1975, S.29.

⁴² Solf 1975, S.56.

⁴³ Bauer 1997, S.14f.

⁴⁴ Zitiert nach Küster 2003, S.13.

⁴⁵ Zitiert nach Solf 1975, S.38.

⁴⁶ Küster 2003, S.13.

⁴⁷ Rainer 1987, S.147.

Manifestation von Herrschaftsansprüchen anderen Dynastien gegenüber. Da sich Theater und Fest als besonders geeignet für politische Repräsentation im Sinne fürstlicher Selbstinszenierung erwiesen, wurden sie in der Frühen Neuzeit zu unverzichtbaren Elementen der Herrschaftspraxis. Sie zählten zu den wichtigsten Medien der Interaktion zwischen Herrschern und Beherrschten aber auch der politischen Kommunikation inner- und außerhalb des Hofes.⁴⁸ Die in den Opern gestellten Machtansprüche des Kaisers ließen sich sowohl aus den Texten, als auch aus den Bühnenbildern ablesen. Macht und Herrschaft wurden in ein ästhetisches Konzept gebracht.⁴⁹

Die Anwesenheit eines Mitglieds der kaiserlichen Familie war ausschlaggebend für die Denkwürdigkeit des Ereignisses.⁵⁰ Ein bedeutendes Merkmal der barocken Oper war ihre Kontrollierbarkeit durch den Herrscher.⁵¹ Hier kam es zu einer besonders starken Verschränkung von Kunst und Politik.⁵² Die Kunst dieser Zeit war Auftragskunst im Dienst mächtiger Personen. Funktion und Inhalt der Kunst bedingen einander. In der Oper konnte der Herrscher durch aufwendige Inszenierungen seinen Reichtum demonstrieren, seinen Ruhm erfahrbar werden lassen, durch die Beschäftigung erstklassiger Künstler das hohe kulturelle Niveau seines Hofes unterstreichen, er konnte im Rahmen dieser gesellschaftlichen Ereignisse selbst repräsentieren und andererseits über die Inhalte politisches Gedankengut vermitteln lassen.⁵³ Die Oper war Spiegelbild des Staates, in dessen Zentrum die Rolle des Herrschers stand; er war – wie auch im höfischen Alltag – der eigentliche Mittelpunkt. Oper im Barock bedeutet die Umsetzung solcher Bildallegorien in die Dreidimensionalität der Bühne.⁵⁴ Der Fürst und seine Familie waren umgeben von SchauspielerInnen, die dessen „Rolle“ durch ihr Spiel erläuterten, und vor allem vom Publikum, die durch dieses Schauspiel von der Macht und dem Rang der Herrscher beeindruckt werden sollten.⁵⁵ Das Erscheinen des Herrschers im höfischen Zeremoniell war dem Erscheinen der SchauspielerInnen auf der Bühne ähnlich.⁵⁶ Das Theater muss als ein Gesamtes betrachtet werden, in dem eine klare Trennung zwischen ästhetischer Realität und Lebenswelt nicht zugelassen wird.⁵⁷ Der ganze Zuschauerraum war Teil der Ausstattung, er wurde auch zum Spielort. Der Herrscher als idealer Betrachter saß nicht nur im Zuschauerraum, sondern dessen Tugenden wurden auch auf der Bühne spiegelartig

⁴⁸ Sommer-Mathis 2016, S.132f.

⁴⁹ Rainer 1987, S.146.

⁵⁰ Rainer 1987, S.41.

⁵¹ Rainer 1987, S.107.

⁵² Sommer-Mathis 2016, S.143.

⁵³ Rainer 1987, S.25.

⁵⁴ Küster 2003, S.209.

⁵⁵ Küster 2003, S.49.

⁵⁶ Küster 2003, S.189.

⁵⁷ Bauer 1997, S.34.

vorgeführt.⁵⁸ Fürsten und Mitglieder des Hofes wurden auf der Bühne häufig als identifizierbare Figuren mit klarer gesellschaftlicher Stellung inszeniert. Teilweise übernahmen sie selbst verkleidet Rollen, um ihre besondere Position symbolisch zur Geltung zu bringen.⁵⁹ Mit dieser Darstellung realer Personen wurde der Illusion im Theater entgegengetreten. In Opern mit Schauplätzen im republikanischen oder kaiserzeitlichen Rom wurde der sogenannte „habit à la romaine“ bewusst im Stil der Spätrenaissance beibehalten, um historische Authentizität zu suggerieren – etwa in der Oper „Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali“.⁶⁰ Götter- und Heldenfiguren trugen körperbetonte Rüstungen nach dem Vorbild antiker Kaiserstandbilder, die den Leib bis zu den Hüften umspannten und aus denen unten ein steifabstehendes Ballettröckchen hervorquoll, ergänzt um Trikothosen und Stiefel. Mythologische Inhalte wurden zudem oft an zeitgenössische Kontexte angepasst oder mit historischen Stoffen verknüpft.⁶¹ Der Inhalt dieser Stücke bringt eine Apotheose des Herrscherhauses und die Bühnenbilder überbieten sich in den Darstellungen höfischer Pracht, am Ende werden die Mitglieder des Herrscherhauses in den Himmel gehoben und erscheinen mit den olympischen Göttern in den Wolken.⁶² Der Souverän wird in den Opern etwa als Apoll, Herkules oder als Retter der Christenheit ins mystisch überhöhte Bild gesetzt, was auch in der bildenden Kunst zum Ausdruck kommt.⁶³ Die Feste nahmen in verschlüsselter Weise auf die politischen Bedeutungen der eingegangenen Verbindungen, auf die Lage Europas und manchmal auch auf persönliche biografische Details Bezug.⁶⁴ Viele dieser Bezüge lassen sich heute nicht mehr entschlüsseln. Auch Allegorien, Symbole und Embleme spielten eine wichtige Rolle. Die Stiche von Lodovico Ottavio Burnacini sind ein gutes Beispiel für die Illustration der Weltmacht der Habsburger. Die Schlusszene der Oper „Il Pomo d'Oro“ beispielsweise war eine Verherrlichung des österreichischen Hofes mit den Statuen von Kaiser Leopold I. und seiner Frau Margarita Teresa in der Mitte, umgeben von Bildern der Vorfahren der Habsburger und Leopold als letztem männlichen Spross einer aussterbenden Dynastie. Das Bild der Kaiserin erscheint und zeigt sie mit einer unendlich erscheinenden Zahl von Nachkommen (Abb.1).⁶⁵ In den Vorreden der Opern werden die Widmungsträger mit den Hauptfiguren verglichen, die jeweils eine herausragende Tugend verkörpern, die ihnen letztlich zum Sieg verhilft. Der Kaiser erscheint als die Verkörperung aller Tugenden in einer Person. Das Kunstwerk

⁵⁸ Bauer 1997, S.30f.

⁵⁹ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.194.

⁶⁰ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.199.

⁶¹ Alewyn/Sätzle 1959, S.118f.

⁶² Biach-Schiffmann 1931, S.13.

⁶³ Schneider 2004, S.126.

⁶⁴ Seifert 1988, S.8.

⁶⁵ Schneider 2004, S.126.

„Herrscherdarstellung“ beginnt und endet mit seiner Regierungszeit. Die Librettisten halten sich nur soweit an das überlieferte Schicksal der Opernfiguren, solange die Tragödie nicht sichtbar ist. Bekannte und überlieferte Geschichten werden daher häufig umgestaltet – stets mit dem Hinweis in der Vorrede, dass es sich um eine Erfindung oder Änderung des Autors handelt. Ziel war stets eine Idealisierung der bestehenden Ordnung. In ihrer Gesamtheit zeichnen die Protagonisten der Opern das Bild eines idealen Herrschers nach damaligen Vorstellungen. Es wird suggeriert, dass dieses Ideal in der Realität durch Leopold I. verkörpert wird.⁶⁶ Als idealer Beobachter der Geschichte ist er dazu befähigt, die Geschicke seines Volkes zu lenken.⁶⁷

Hans Sedlmayr stellte für die barocke Kunst fest, dass nicht zwischen sakraler und profaner Kunst zu unterscheiden sei, sondern vielmehr zwischen imperialer und kirchlicher Kunst. Beide gelten als sakral, da sie einem „erhöhten Sein“ Ausdruck verleihen – einem Sein, das im Herrscher verkörpert gesehen wurde.⁶⁸ Das Fest war für alle Beteiligten die sichtbar gemachte Sakralisierung des Herrschers, seine triumphale Entrückung in eine Sphäre zwischen Himmel und Erde.⁶⁹ Diese Form künstlerischer Darstellung bringt insbesondere das barocke Theater in die Nähe kultischer Handlungen. Denn das höfische Fest, in das die Oper eingebettet war, kann als kultischer Dienst am Herrscher verstanden werden. Gerade die Oper – zentraler und krönender Bestandteil des höfischen Festes – erwies sich als besonders geeignetes Medium zur Vermittlung dieses Weltbildes. Sie präsentierte dem Publikum unmissverständlich die herausgehobene Stellung des Herrschers, indem dieser am Ende vieler Werke als Inkarnation eines antiken Gottes gefeiert wurde.⁷⁰ Der Himmel wird zur symbolischen Sphäre profaner Ideale – Ideale, denen der Herrscher gerecht werden soll. Zugleich steht dieser Himmel für die Abgehobenheit und Exklusivität der Mächtigen. Dabei tritt er nicht in Konkurrenz zum religiösen Himmel, wie ihn die Kirche verheißt. Vielmehr wird durch diese Darstellung nur weltliche Macht beansprucht und inszeniert.⁷¹ Kennzeichnend für das Empfinden der Zeit ist das Nebeneinander heidnischer und christlicher Begriffe. Diese Durchmischung unterschiedlichsten Gedankengutes prägt auch die Allegorien der bildenden Kunst. Sie erschwert zugleich den Zugang zu einer eindeutigen Deutung der vielschichtigen Inhalte.⁷²

In der barocken Prunkoper diente die Überhöhung nicht nur der Darstellung individueller Figuren, sondern vor allem auch der Repräsentation einer politischen Institution, einer

⁶⁶ Rainer 1987, S.140f.

⁶⁷ Bauer 1997, S.23.

⁶⁸ Rainer 1987, S.124.

⁶⁹ Küster 2003, S.49.

⁷⁰ Rainer 1987, S.124.

⁷¹ Rainer 1987, S.127.

⁷² Solf 1975, S.43.

Dynastie, die stellvertretend für das gesamte Imperium stand und deren Machtanspruch und Legitimation sichtbar gemacht werden sollte. Die Kontinuität des Reiches war ebenso wichtig wie die Selbstdarstellung des gegenwärtigen Herrschers. Dies spiegelt sich auch in der dramatischen Struktur wider: umrahmt wurde die Oper durch einen Prolog mit allgemeiner Huldigung, abgeschlossen durch die sogenannte „licenza“ – eine feierliche Gratulations- oder Huldigungsszene für den Widmungsträger als Ort der Selbstdarstellung – meist mit Ballett, was den Höhepunkt bildete.⁷³ Es sind jene Eigenschaften, die den Widmungsträger für das Amt qualifizieren. Gleichzeitig wird jedoch auch stets auf die konkrete Person verwiesen und ihre vorbildhafte sowie außergewöhnliche Natur betont. Einer der zentralen Gründe für die Akzeptanz seiner Herrschaft lag im Glauben an seine göttliche Berufung.⁷⁴ Die Opern zielten auf Verteidigung bestehender Machtbefugnis und Privilegien. Der Sieg der römischen Monarchie in der Oper „La Monarchia Latina Trionfante“, als deren Reinkarnation das Deutsche Reich gefeiert wurde, ist die deutlichste Manifestation dieser Idee.⁷⁵ Der Triumph Caesars geht am Ende in ein Huldigungsszenario auf das Herrscherpaar über.⁷⁶

Die Oper wurde also gezielt eingesetzt, um bei bedeutenden Anlässen durch aufwendige und kostspielige Inszenierungen politischen Einfluss und kulturelle Überlegenheit zu demonstrieren – ein Potenzial, das die europäischen Herrscher früh erkannt und systematisch genutzt hatten. Daher verstrich kaum ein großes Ereignis, ohne dass eine Oper direkt auf den Anlass zugeschnitten und verschwenderisch aufgeführt wurde.⁷⁷ Die absolutistische Prachtentfaltung an den Fürstenhöfen trug viel zum Aufblühen des Theaters bei. Der rege kulturelle Austausch zwischen den Staaten bot die Möglichkeit, sich Kultur- und damit Machtprestige zu erwerben.⁷⁸ Eine Analyse der höfischen Alltagskultur ist unerlässlich, um die strukturellen Parallelen zwischen gesellschaftlicher Lebenswelt und ästhetischer Wahrnehmung im 17. Jahrhundert nachvollziehen zu können. Erst im Kontext des engen Systems sozialer Abhängigkeiten lässt sich der Stellenwert, den Theater und Kunst einnehmen, feststellen. Im Zeitalter des Absolutismus wurde die Legitimation von Herrschaft unter Zuhilfenahme aller zur sinnlichen Wahrnehmung geeigneten Ausdrucksformen dargestellt. Sowohl Kunst als auch Realität bedienten sich einer „magischen“ Macht der Bilder.⁷⁹

⁷³ Solf 1975, S.37.

⁷⁴ Rainer 1987, S.17.

⁷⁵ Rainer 1987, S.32.

⁷⁶ Schneider 2004, S.126.

⁷⁷ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.29.

⁷⁸ Rainer 1987, S.47.

⁷⁹ Bauer 1997, S.7f.

Das barocke Schlosstheater des 17. Jahrhunderts war durch eine repräsentative Ausstattung und eine streng hierarchische Raumstruktur geprägt, die dem höfischen Zeremoniell entsprach.⁸⁰ Die Etikette galt auch bei einem Opernbesuch, wenn man die Architektur und den Dekor des Gebäudes mit den Augen jener Zeit sehen will.⁸¹ Das höfische Leben spielte sich wie auf einer Bühne ab, welche ja auch von Mitgliedern des Hofes bespielt wurde. Der Zeitgenosse Julius Bernhard von Rohr bemerkte dazu in seiner 1729 erschienenen „Ceremoniel-Wissenschaft“:

Niemand schickt sich zu dieser Verrichtung besser als die Hof=Leute, weil ein Hof nichts anderes zu nennen ist, als ein stets wählender Schau=Platz, auf welchem immer eine Comoedie nach der anderen gespielt wird, und allwo immer neue Personen auftreten, welche ihrer Vorfahren Masquen angenommen. Ist ein Schauspiel geendigt, so werden schon neue Masquen, Scenen, Maschinen, Decorationen, und andere zur Verstellungs=Kunst benötigten Dinge ausgearbeitet, um der Welt ein abermahliges Schau=Spiel vorzustellen.⁸²

1.2 Theatrum Mundi

Als „Theatrum Mundi“ wird die im Barockzeitalter enge Verflechtung von Kunst, Bühne und Lebenswelt bezeichnet. Theater beschränkte sich nicht nur auf Oper, Schauspiel oder Ballett, sondern wurde als Darstellung aller Lebensbereiche verstanden – die Welt selbst wurde als Bühne inszeniert, zumindest im höfischen Kontext.⁸³ Das Theater wurde zu einem Spiegelbild, einer Metapher der Welt: Die Bühne symbolisiert die Welt, die SchauspielerInnen verkörpern die Menschen, und das aufgeführte Stück steht für das Leben.⁸⁴ Der Regisseur, der die Welt anweist, die Bühne zu sein, auf der die Menschen als SchauspielerInnen agieren, ist ein Synonym für Gott. Obwohl er sich außerhalb der dargestellten Welt befindet, bleibt er gleichzeitig Teil davon, da auch er innerhalb der Bühnenrealität agiert.⁸⁵

In einer Zeit, welche die ganze Welt als Bühne und die Menschen als (Schau)SpielerInnen begriff und in der Kunst Synthese und Transzendenz anstrebte, gelangte die Oper zu höchster Entfaltung, denn in ihr konnte genau dieses Weltbild vermittelt werden. Kein anderes künstlerisches Ausdrucksmedium entsprach dem Denken dieser Epoche so vollkommen wie das Bühnenkunstwerk, dessen Aufschwung mit der höchsten Blüte des Absolutismus zusammenfällt – jenes Herrschaftsmodells, dessen Glanz und Machtanspruch sich in der Oper eindrucksvoll spiegeln und verherrlichen kann. Die Oper ist ein inszeniertes Fest innerhalb

⁸⁰ Schneider 2004, S.121.

⁸¹ Küster 2003, S.49.

⁸² Zitiert nach Küster 2003, S.48f.

⁸³ Küster 2003, S.7.

⁸⁴ Alewyn/Sätzle 1959, S.48.

⁸⁵ Küster 2003, S.13.

eines tatsächlich gefeierten Festes. Die Mittel, mit denen das barocke Fest auf der Bühne realisiert wird, entsprechen jenen, die auch den Theaterraum selbst gestalten. Burnacinis Bühnenbilder belegen eindrucksvoll, wie nahtlos der Übergang gelingt: ZuschauerInnen und AkteurInnen sind austauschbar; Zeitbild und Bühnenbild, Alltagskostüm und Theaterkostüm – sie sind einander gleich. Geschichte und Fiktion verschmelzen zu einer Einheit. Diese Annäherung von Wirklichkeit (Peripherie, Rahmen) und Erfindung (Zentrum, Bühne) führt dazu, dass Publikum sowie AkteurInnen gleichermaßen in den Dienst der Verherrlichung des Absolutismus gestellt sind – die einen durch ihre Rolle im höfischen Zeremoniell, die anderen durch ihre allegorische Funktion auf der Bühne. Beide sind hier, um dem Herrscher zu huldigen, in welchem sich die Realitätsebenen vermischen. Beide existieren nicht unabhängig voneinander: Die ZuschauerInnen sind ein Bestandteil des Geschehens auf der Bühne. Die Theatermaschinerie spiegelt das präzise Räderwerk des Zeremoniells. Diese Verschmelzung von Leben und Kunst vollzieht sich vor allem am Hof, im Bereich des Staatlichen oder Religiösen und in der Architektur. Das ungeformte, zufällige Element – repräsentiert durch die Volksmenge – hat im höfischen Fest keinen Platz und wird ausgeschlossen. Das Volk tritt nur dann in Erscheinung, wenn es selbst zum Dargestellten wird – etwa in sogenannten „Wirtschaften“, in denen der Hof das Volksfest als inszenierungswürdiges Schauspiel adaptiert und zur Schau stellt.⁸⁶

Burnacinis Bühnenbilder demonstrieren also die zentrale Bedeutung des Theaters im Barock, das durch den Einsatz sämtlicher künstlerischer Ausdrucksformen und mithilfe raffinierter Bühnentechnik zum Spiegel einer theatral verstandenen Welt wurde. Trotz seiner technischen Meisterschaft zeigt sich Burnacinis besondere künstlerische Begabung in der Fähigkeit, über die rein visuelle Wirkung hinaus emotionale und symbolische Tiefe zu vermitteln. Durch imaginative Kraft gelingt es ihm, die Essenz des barocken Lebensgefühls sichtbar zu machen.⁸⁷ Das barocke Weltverständnis lässt sich in zwei zentralen Aussagen zusammenfassen: Nichts ist von Dauer und alles ist bloßer Schein.⁸⁸ Dies kommt auch in den Operninszenierungen zum Ausdruck. Die barocke Opernaufführung vereinte das Streben nach sinnlicher Überwältigung durch prächtige Bühnenbilder und Musik sowie das Bewusstsein für die Vergänglichkeit und Wandelbarkeit aller Dinge und die Unbeständigkeit menschlicher Verhältnisse, was sich in der ständigen Verwandlung der Szenerie und der ephemeren Natur von Klang und Inszenierung manifestierte – und spiegelte damit den barocken Zeitgeist wider.⁸⁹ Für das damalige

⁸⁶ Solf 1975, S.28-31.

⁸⁷ Solf 1975, S.133.

⁸⁸ Alewyn/Sätzle 1959, S.49.

⁸⁹ Küster 2003, S.24.

Theatererlebnis war weniger die statische Gesamtwirkung entscheidend als vielmehr die Dynamik von Wandel, Erneuerung und Vergänglichkeit. Im Zentrum stand nicht das festgehaltene Bild, wie es etwa durch Kupferstiche vermittelt wird, sondern das Bild im Ablauf der Zeit – ein sich entfaltendes Geschehen. Ähnlich wie ein Kupferstich die ästhetische Wirkung eines Balletts nicht einfangen kann, kann auch das Bühnenbild allein die eigentliche Aktion nicht richtig wiedergeben. Es war gerade die Handlung in ihrem zeitlichen Verlauf, die das Publikum emotional ergriff. Das barocke Bühnengeschehen war somit in erster Linie durch Bewegung und räumliche Veränderung geprägt.⁹⁰

Die konstante Bewegung und der unablässige Wandel monumentaler Bühnenbilder waren die wirkungsvollsten Mittel, um die Gunst des Publikums zu gewinnen. Die Kulisse als zentrales „Werkzeug“ dieser Theaterkunst, die Voraussetzung aller raschen und zahlreichen Möglichkeiten des Szenenwechsels, wurde zur Schlüsselerfindung des barocken Illusionstheaters. Sie verkörpert den Übergang zur dynamischen Inszenierungskunst im Barock. So wie das barocke Weltbild Leben und Wirklichkeit als ständige Verwandlung begreift, das von plötzlichen Umschwüngen des Schicksals geprägt ist, ermöglicht die Kulissentechnik und die Maschinerie den mehrfachen, sogar offenen Szenenwechsel während einer Aufführung. Die Kulisse und der veränderbare Prospekt bilden dabei den Rahmen einer lebendigen szenischen Einheit.⁹¹ Feste, stabile Räume fallen in sich zusammen, zerstört von der Macht der Elemente, und es stellt sich heraus, dass das, was stabil, fest und für die Ewigkeit gebaut erschien, ebenso ephemere ist wie ein Windhauch.⁹² Alles spitzt sich auf den Moment zu, der zugleich von Vergänglichkeit bedroht ist. Das unmittelbare Erleben intensiviert die sinnliche Wahrnehmung. Entscheidend ist, was direkt auf die Sinne wirkt, damit alle Empfindungen im Hier und Jetzt erfahrbar werden. Das Ereignis berührt die Seelen der Anwesenden und bewegt ihre Gedanken und Gefühle. In diesem Zusammenhang werden Sinnsprüche und Embleme in Szene gesetzt.⁹³ Letztendlich ist es das Erlebnis, was vom Fest in Erinnerung bleibt. Das Ephemere lebt davon, dass es wieder verschwindet. Was danach an Erinnerung folgt, ist meist nur Bild und Schrift und kann das Geschehene nie wirklich einholen.⁹⁴

Zudem gilt die Bereitschaft, sich seiner Fähigkeit zur Illusion hinzugeben, als charakteristisch für dieses Zeitalter und bildet eine zentrale Voraussetzung für das Verständnis seiner symbolisch aufgeladenen Bildwelt. Dabei erscheint die Bühne nicht als isolierte Scheinwelt, sie ist vielmehr

⁹⁰ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.43f.

⁹¹ Fleischacker 1962, S.34f.

⁹² Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.22.

⁹³ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.53.

⁹⁴ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.56f.

Teil der Scheinwelt, die das ganze Leben ist.⁹⁵ Das zunehmende Bedürfnis des barocken Menschen nach Verzauberung, nach einer Flucht in eine andere Welt angesichts existenzieller Ängste führte zur wachsenden Bedeutung illusionistischer Bühnennittel.⁹⁶ Die barocken Inszenierungen boten dem Publikum die Möglichkeit, dem alltäglichen Dasein zumindest für eine kurze Zeit zu entfliehen und in eine andere, oft idealisierte Sphäre einzutauchen.⁹⁷ Die in der Architektur, der Malerei, der Gartenkunst, der Musik und der Dichtung zum Ausdruck gebrachte Ordnung im Barock stand im Gegensatz zum Chaos des Krieges.

Wesentlich für das barocke Theater war das Bestreben, die Grenze zwischen Wirklichkeit und Schein zu verwischen – und den Grenzübergang zu verschleiern. Damit wurde auch die Realität infrage gestellt. Aus der Tiefe der Bühne strömt die Täuschung hervor.⁹⁸ Die Gestaltung des Bühnenraums bedeutete zugleich die Erschaffung von Wirklichkeit. Durch aufwendige Bühnentechnik und apparative Mittel sowie die eindrucksvolle Darstellung des Bühnengeschehens entstanden für das Publikum illusionäre Räume, die als reale Wirklichkeit empfunden wurden.⁹⁹ Es ist die Kulisse, welche die Aufgabe hat, den Übergang zu vermitteln und zu verbergen. Wie die gemalten Decken die Architektur des Raumes scheinbar fortführen, setzt auch der Prospekt die Architektur der Kulisse fort – bis er schließlich in einen imaginären Raum, in die Unendlichkeit, überleitet. Oft greifen plastisch gestaltete Elemente in die gemalte Fläche über, sodass nicht mehr klar erkennbar ist, wo die reale Form endet und das gemalte Bild beginnt. Die zentrale Frage jedes barocken Bühnenbilds – wo endet die Kulisse und wo beginnt der Prospekt? – bleibt unbeantwortet. Im Gegensatz zur festen Struktur der Architektur bildet im Theater die Bühne selbst mit den AkteurInnen das Zwischenreich: der Ort der Handlung, der weder ganz der Wirklichkeit noch der Illusion angehört. Der Stoff, aus dem die Welt der Bühne besteht, ist ein hybrides Gefüge aus Wirklichkeit und Schein. Hier, in diesem unbestimmten Übergangsraum, entfaltet sich das Spiel.¹⁰⁰

Handelt es sich aber um eine Flucht aus der Wirklichkeit? Diese Deutung liegt aus heutiger Perspektive zwar nahe, ist aber von der „romantischen Illusion“ zu unterscheiden. Denn die barocke Illusion ist eine bewusste, gezielt eingesetzte Täuschung. Sie zielt nicht darauf ab, die Seele zu verführen oder den Verstand zu hintergehen, sondern nur die Sinne. Gerade deshalb bleibt sie stets an der Oberfläche des Scheins, ohne in dessen Tiefe abzutauchen. Sie bewegt sich bewusst am Rand der Illusion – jederzeit bereit, die Grenze zu überschreiten und den

⁹⁵ Küster 2003, S.13.

⁹⁶ Baur-Heinhold 1966, S.121.

⁹⁷ Sommer Mathis/Großegger/Wessely 2018, S.25.

⁹⁸ Alewyn/Sätzle 1959, S.62.

⁹⁹ Sommer Mathis/Großegger/Wessely 2018, S.8.

¹⁰⁰ Alewyn/Sätzle 1959, S.63.

Schein wieder aufzulösen.¹⁰¹ Die Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit verläuft nicht nur auf der Bühne – sie geht auch durch jeden Menschen im Publikum mitten hindurch. Publikum und Bühne gehören dabei zum gleichen Illusionsraum. Die ZuschauerInnen sind zugleich verzaubert und wach: Ihre Sinne und ihre Seele werden von der Illusion berührt, und doch bleiben sie sich stets bewusst, dass sie sich im Theater befinden und allem nur ein Spiel zugrunde liegt, dass die Welt der Bühne eine Welt der Täuschung ist.¹⁰² Gerade dieses Spiel mit der Illusion, der Reiz sich der Täuschung hinzugeben, ohne aber der Täuschung zu verfallen, macht das Wesen des Barock aus. Es ist diese doppelte Haltung, die das Theatererlebnis prägt. Hat Theater also etwas mit „Abbildung“, mit Illusion von Realität zu tun? Die illusionistische Täuschung barocker Bühnenbildkunst hatte zum Ziel, einerseits Staunen im Publikum über die Kunstfertigkeit und Perfektion der szenischen Darbietung zu erwecken, gleichzeitig aber diese Scheinwelt auch als solche zu entlarven. Die Bühnenbildner benutzten die Illusion als Stilmittel, um ein feines Netz von Verbindungen mit dem Publikum zu knüpfen.¹⁰³

Das Theater konnte nur deshalb behaupten, ein vollständiges Abbild der Welt zu sein, weil es zugleich deren vollkommenes Sinnbild war. Das Leben – ein Traum, die Welt – ein Theater. Und all das ist vergänglich. Paläste werden gebaut, Heere kämpfen, Elemente geraten in Aufruhr, Weltreiche stehen auf dem Spiel – doch hinter all dem offenbart sich eine grundlegende Illusion: Der König ist nur ein kostümierter Schauspieler, sein Thron ein einfaches Holzgestell, sein Palast bloß bemalter Stoff. Und um Mitternacht ist alles vorbei. Alles ist Maske und Schminke, Täuschung und Verstellung, flüchtig und nichtig. Genau darin spiegelt das Theater das Wesen der barocken Welt. Das Theater ist genau das, was für den barocken Menschen die Welt: sinnlich erfahrbar, aber nicht wirklich. Doch im Gegensatz zur Täuschung der Welt bleibt die Täuschung des Theaters harmlos. Denn das Theater weiß, dass es nur Trug ist. Das, was in der Welt ein gefährlicher Trug ist, wird auf dem Theater ein erlaubtes Spiel. Wo die Illusion gewollt und bewusst ist, wird sie nicht zur Gefahr. Darum folgt der theatralen Illusion keine Enttäuschung. Das barocke Theater vereint alle Verlockungen der Welt – aber stets mit dem Eingeständnis ihrer Nichtigkeit. Nur in einer Zeit, in der die Welt als vergängliches Nichts, als Illusion – unter der immer bewusst bleibenden Perspektive des Jenseits – und das Leben als Traum verstanden wurde, konnte solch ein Theater entstehen.¹⁰⁴ Zum „Theatrum Mundi“ passt auch das Theater im Theater, welches eine Schöpfung des Barock ist. Immer wieder teilen sich die SchauspielerInnen auf der Bühne noch einmal in

¹⁰¹ Alewyn/Sätzle 1959, S.64.

¹⁰² Alewyn/Sätzle 1959, S.68.

¹⁰³ Küster 2003, S.29-31.

¹⁰⁴ Alewyn/Sätzle 1959, S.68-70.

ZuschauerInnen und solche, denen zugeschaut wird.¹⁰⁵ Wenn jedoch auch die Wirklichkeit der ZuschauerInnen selbst nur ein Theater ist, dann ist das Theater in Wirklichkeit schon „Theater im Theater“. In diesem Fall steht das Publikum nicht außerhalb des Geschehens, sondern bereits selbst auf einer Bühne. Ob es das weiß oder nicht – es spielt mit. Gute SchauspielerInnen in diesem großen Spiel dürfen sich aber nicht täuschen lassen. Sie erkennen, dass selbst die prachtvollste Dekoration nur Illusion ist, dass auch das prunkvollste Kostüm nur geliehen bleibt. Und dennoch werden sie ihre Rolle so gut spielen, wie sie können. Denn im Hintergrund gibt es einen übergeordneten Beobachter - den Zuschauer aller Zuschauer – Gott. Er ist als Einziger nicht der Vergänglichkeit ausgesetzt. In der Mitte dieser barocken Weltsicht steht der Mensch: zugleich Schauspieler und Zuschauer im Großen Welttheater.¹⁰⁶

Du weist / dass unser Leben gerade ist wie ein Schau=Spiel / in welchem die Person eines Königs oder Knechts von einem jeden lebenden / nach dem sie ihm zugeeignet ist / vertreten wird: Diese Welt ist die Schaubühne / welche in mancherley Vorthönungen / und so mancherley Aufzügen mit Waltzung eines Rads von der wandelbaren Göttinn immerzu verändert wird. Wann aber die letzte Abhandlung vorbey / wartet man vergeblich auf neue Veränderungen Menschlicher Dinge und Zustände. Die Lichter werden ausgelöscht / mit dem Leben zugleich alle Hoffnung. Ist also sich selbst entleiben nichts anders / als sich aller Hoffnung gänzlich verzeihen“ – AURINDO: „Und was hab ich zu hoffen?“ – MOMO: „Dass die Scena verändert werde.“¹⁰⁷

Die Barockoper ist also nicht zeitlos.¹⁰⁸ Besonders im Bereich dieser Kunstform wird eine Distanz deutlich, etwa in der Frage, ob das Wesen der Barockoper überhaupt erfassbar ist, wenn man beispielsweise nie einen Kastraten auf der Bühne erlebt hat. Das Lebensgefühl und das Verständnis der Welt haben sich gewandelt, die Umstände sind nicht mehr dieselben. Daher bleibt sie für uns heute nur schwer rekonstruierbar. Erhalten geblieben sind vor allem die Libretti und Partituren, einige wenige originale Theaterbauten mit barocker Maschinerie, schriftliche Beschreibungen, dekorative Überreste sowie zahlreiche bildliche Darstellungen – in Zeichnungen, Druckgrafiken und Gemälden. Trotz dieser historischen Quellen haben wir weder ein klares Bild von der musikalischen und dramatischen Aufführungspraxis jener Zeit noch von der konkreten Funktionsweise der komplexen Bühnentechnik im Zusammenspiel mit

¹⁰⁵ Alewyn/Sätzle 1959, S.66.

¹⁰⁶ Alewyn/Sätzle 1959, S.70.

¹⁰⁷ Zitat aus der Oper „Il Pomo d'Oro, Sbarra 1668, S.83f.: „MOMO: [...] tu sai, che il viver nostro è giusto una commedia, in cui la parte o di servo, o di re, ch'assegnata se gli è, si rappresenta da ciascuno, che vive, questo mondo è la scena, che in varie prospettive, ed apparati di sì diversi stati al girar d'una rota la volubile deà cangia in un tratto; ma dopo l'ultim'atto invan s'attende dell'umane vicende altra nuova apparenza, perché quando la favola è finita, restano spenti i lumi della speme non men, che della vita, onde quel darsi morte è un rinunciare a tutte le speranze. AURINDO: E che posso sperare? MOMO: Che si cangi la scena, [...]“, zitiert nach Solf 1975, S.133.

¹⁰⁸ Rainer 1987, S.143.

dem szenischen Geschehen. Die Annäherung an das barocke Theater erfordert daher vor allem die imaginative Leistung des Betrachtenden und eine bewusste Bereitschaft zur Illusion.¹⁰⁹

2. Lodovico Ottavio Burnacini

„E le Machine, e le macchine furono Inventioni bellissime des sublime Spirito del Sig. Ludovico Burnacini, Ingegniero di S.M.C., il quale è un Fonte inessicabile di rarità, e di Maraviglie.“¹¹⁰ Lodovico Ottavio Burnacini wurde vermutlich im Jahr 1636 in Venedig geboren. Sein Vater Giuseppe war ein gefragter Theaterarchitekt am Kaiserhof in Wien und führte dort das Kulissensystem ein.¹¹¹ Ab seinem 24. Lebensjahr lebte auch Lodovico in Wien. Anfangs orientierte er sich noch an der Bühnenarchitektur seines Vaters, die sich durch einen rechteckigen Rahmen und einen nicht so tiefen Bühnenraum auszeichnete. Im Laufe der Zeit perfektionierte er jedoch die florentinisch-venezianische Kulissenbühne, wie sie durch seinen Vater nach Wien gebracht worden war und entwickelte sie mit persönlichem Stil weiter.¹¹²

Nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1655 übernahm Lodovico Ottavio Burnacini dessen Position und wirkte fast ein halbes Jahrhundert lang – bis zu seinem Tod im Jahr 1707 – als kaiserlicher Hofarchitekt und Bühnenbildner. In dieser Funktion war er für sämtliche Theateraufführungen am Kaiserhof verantwortlich, sowohl für weltliche als auch für geistliche Inszenierungen.¹¹³ Burnacini prägte das geistliche und weltliche (Musik-)Theater des Wiener Hofes maßgeblich. Als künstlerische Autorität genoss er hohes Ansehen und wurde vom Kaiser persönlich geschätzt und ausgezeichnet. Neben seiner Tätigkeit als Bühnenbildner wirkte er auch als Gestalter höfischer Feste – von kirchlichen und weltlichen Hochfesten bis hin zu den aufwendig inszenierten Faschingsfeiern des Adels. Darüber hinaus entwarf er die Ausstattung für die „Sacre rappresentazioni“ der Karwoche sowie für großangelegte Freiluftaufführungen in den Gärten und auf dem Teich der Favorita. Berühmtheit erlangte besonders das Rossballett von 1667, das sich an italienischen Vorbildern orientierte.¹¹⁴

Burnacini prägte das Wiener Theaterleben nachhaltig und machte die Stadt zu einer der führenden Theatermetropolen Europas.¹¹⁵ In seinen Inszenierungen entwickelte Burnacini eine

¹⁰⁹ Küster 2003, S.11.

¹¹⁰ „Die Szenen und Maschinen waren wunderbare Erfindungen des erhabenen Geistes von Signor Ludovico Burnacini, Ingenieur Seiner kaiserlichen Majestät, der eine unerschöpfliche Quelle von Seltenheiten und Wundern ist.“, Minato 1674, Machine nel Atto III.

¹¹¹ Solf 1975, S.9.

¹¹² Küster 2003, S.134.

¹¹³ Küster 2003, S.134.

¹¹⁴ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.65.

¹¹⁵ Küster 2003, S.134.

eigene und unverkennbare Art künstlerischen Ausdrucks – einen „Wiener Stil“ –, der auch andere Bühnenbildner beeinflusst hat.¹¹⁶ Mit seinen aufwendigen Inszenierungen trat Burnacini in Konkurrenz zu den Theaterproduktionen am Hof des französischen Königs Ludwig XIV. in Versailles, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die europäische Vorherrschaft auf dem Gebiet höfischer Repräsentation beanspruchte. Burnacini entfaltete den in Italien entwickelten Formenschatz des barocken Bühnenbilds jenseits der Alpen in all seinen Facetten und erweiterte dessen Möglichkeiten. Er gilt daher als ein bedeutender Vorläufer und Wegbereiter des deutschen und insbesondere des Wiener Hochbarock.¹¹⁷

Wie viele Künstler seiner Zeit war er auf vielen Gebieten der Kunst tätig, er war Architekt und Theateringenieur, der die Bühnenbilder, Kostümentwürfe und Maschinen zu den Opern schuf, war Maler und erfüllte daneben als technischer Regisseur, Organisator und Inspizient vielschichtige Aufgaben. Sein Lebenswerk umfasst die Dekorationen zu Opern und Oratorien, Entwürfe zu Kostümen, Grotesken, Prunkschlitten und naturalistische Skizzen.¹¹⁸ Burnacini inszenierte Opern, die zu den herausragendsten Ereignissen der barocken Theaterwelt zählen. Insgesamt gestaltete er Bühnenbilder, Dekorationen, Maschinerien und Kostüme für mehr als 115 Opernproduktionen.¹¹⁹ Repräsentativ für sein Œuvre gelten die Produktionen „Il Pomo d’Oro“, „Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali“ und „La Monarchia Latina Trionfante“. Burnacini hatte über viele Jahre hinweg fast ständig die Alleinherrschaft über die optische Gestaltung des Theaters am Kaiserhof und behielt sie bis zu seinem Tod.¹²⁰

Die Werke Burnacinis waren jedoch ephemere – für den Moment geschaffen und nicht auf Dauer angelegt. Nur ein kleiner Teil seiner Bühnenkunst hat sich erhalten. Von den über 115 nachweislich von ihm ausgestatteten Stücken sind nur zu wenigen Opern Dekorationen in Form von Kupferstichen überliefert.¹²¹ Insgesamt sind mehr als 100 Stiche sowie eine Reihe von Handzeichnungen erhalten geblieben.¹²²

In seiner Stellung als Architekt baute er in den Jahren 1660 bis 1665 einen Flügel der Hofburg an der Stelle des heutigen Leopoldinischen Traktes und war an Bauten kaiserlicher Schlösser in Burg bei Wien, Laxenburg und Ebersdorf, sowie am Wiederaufbau der Favorita beteiligt. Von ihm stammt auch der Entwurf zu der Dreifaltigkeitssäule in Wien, der sogenannten Pestsäule.¹²³

¹¹⁶ Sommer-Mathis 2000, S.394.

¹¹⁷ Solf 1975, S.8.

¹¹⁸ Biach-Schiffmann 1931, S.47.

¹¹⁹ Baur-Heinhold 1966, S.52.

¹²⁰ Seifert 1985, S.378.

¹²¹ Solf 1975, S.10.

¹²² Fleischacker 1962, S.1.

¹²³ Solf 1975, S.10.

Vielleicht war Burnacini einer der letzten universalen Bühnen- und Theatermeister; denn mit dem Auftreten der Familie Galli-Bibiena wurden die Tätigkeiten weiter spezialisiert.¹²⁴

3. Kaiser Leopold I.

Europäische Bedeutung erlangte das Wiener Barocktheater erst unter Kaiser Leopold I., als die besten italienischen Künstler in der kaiserlichen Residenzstadt Wien versammelt waren.¹²⁵ Der Kaiser, der 1658 den Thron bestieg, war ein Theaterenthusiast, in dessen Regierungszeit viele Opern auf die Bühne gebracht wurden.¹²⁶ In dieser Epoche nahm das höfische Theaterwesen in Wien seinen Aufschwung, wobei vor allem die italienische Oper einen großen Erfolg feiern konnte, da viele italienische Künstler in der Stadt tätig waren.¹²⁷ Im Jahr 1651 begann Giovanni Burnacini mit dem Bau des ersten Wiener Opernhauses, das bereits ein Jahr später eröffnet wurde. Mit dieser Spielstätte wurde der Auftakt für die Wiener Oper gegeben.¹²⁸ Der Aufstieg der italienischen Oper in Wien während des 17. Jahrhunderts lässt sich wesentlich auf die engen kulturellen Beziehungen zu den italienischen Höfen zurückführen.¹²⁹ Bei zahlreichen Festen waren italienische Opern, *Commedie dell'arte*, Gesang und Tanz die Hauptträger der theatralischen Ereignisse. Unter der Regentschaft Leopolds I. wurde das Theater regelmäßiger Bestandteil des höfischen Lebens. Zuvor waren Aufführungen nur festlichen Anlässen vorbehalten gewesen. Die Festoper, vormals ein singuläres Ereignis, wurden nun mehrfach auf die Bühne gebracht, und die Zahl der Vorstellungen nahm deutlich zu.¹³⁰

Kaiser Leopold I. entsprach in seinem Charakter und äußeren Erscheinungsbild nicht dem idealisierten Heldenbild, das ihm durch seine Hofkünstler zugeschrieben wurde – ein Bild, das auch Bühnenkünstler wie Giovanni Burnacini in den aufwendigen Prunkopern inszenieren mussten (Abb.2). Zeitgenössische Beschreibungen zeichnen das Bild eines introvertierten, tief religiösen Herrschers, der trotz aller erforderlichen Repräsentation eine zurückhaltende, bescheidene Persönlichkeit zeigte und seine Rolle als Monarch als schwere Verantwortung empfand. Dennoch war er ein sehr theater- und musikbegeisterter Fürst. Der hochmusikalische Kaiser pflegte nicht nur eine enge Beziehung zur Oper, sondern brachte sich auch selbst aktiv ein: Er verfasste eigene Arien, die in die Werke seiner Hofkomponisten eingefügt wurden, und

¹²⁴ Baur-Heinhold 1966, S.128.

¹²⁵ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.249.

¹²⁶ Schneider 2004, S.124.

¹²⁷ Baur-Heinhold 1966, S.22.

¹²⁸ Baur-Heinhold 1966, S.166.

¹²⁹ Biach-Schiffmann 1931, S.21.

¹³⁰ Baur-Heinhold 1966, S.22.

komponierte mehrere Oratorien selbst.¹³¹ Die Oper war die bevorzugte Kunstform und die kaiserliche Hofmusikkapelle erlebte unter seiner Herrschaft eine glanzvolle Blütezeit. Leopolds persönliche Leidenschaft für Musik und Komposition garantierte eine intensive Förderung sowie großzügige finanzielle Unterstützung. Während seiner rund fünfzigjährigen Regierungszeit, die von 1658 bis 1705 dauerte, fanden etwa 400 musikdramatische Aufführungen statt – darunter Opern, Serenaden, Ballette, Oratorien und Komödien. Diese Veranstaltungen waren eng mit festlichen Anlässen wie den Geburts- und Namenstagen des Kaisers, der Kaiserin und später des Thronfolgers verknüpft. Die Thematik der jeweiligen Werke wurde stets auf den Anlass abgestimmt und das höfische Leben war von diesen musikalischen Produktionen in hohem Maße bestimmt.¹³²

4. Bildquellen

Die aufwendig gestalteten höfischen Prachtpublikationen boten mit ihrer kostbaren Ausstattung und den reichhaltigen Kupferstichen ein anschauliches Bild der glanzvollen Hoffeste und Prunkoper.¹³³ Von den Wiener Opern sind gedruckte Libretti überliefert, die durch Szenenstiche ergänzt wurden. Sie geben zudem Auskunft über Schauplätze der Handlung und beschreiben, was zu sehen ist.¹³⁴ Darüber hinaus existieren großformatige Kupferstiche, die unabhängig von den Libretti entstanden und von Matthäus Küsel nach Entwürfen von Burnacini gestochen wurden. Im 6. und 7. Kapitel der Masterarbeit werden sie im Detail beschrieben. Diese Reproduktion der Opern am Wiener Hof erfolgte im Auftrag des Kaisers selbst und diente repräsentativen sowie propagandistischen Zwecken. Sie muss als Reaktion auf den französischen Rivalen gesehen werden, als direkte Reaktion auf die aufwendigen Festlichkeiten am französischen Hof Ludwigs XIV. in Versailles. Anders als die französischen Feste wurden sie in Wien sofort publiziert, während in Frankreich länger damit gewartet wurde. Die erst 1670 und 1673 erschienenen französischen Prunkwerke könnten daher auch als Antwort auf die publizistische Offensive Leopolds I. gedeutet werden. Zahlreiche Druckwerke entstanden auch im Auftrag von Landständen, Städten und anderen Institutionen, die damit unterschiedliche politische oder wirtschaftliche Interessen verfolgten. Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts führte dies zu einem bedeutenden Aufschwung im Bereich der Kunstgewerbe: Besonders die Kupferstecherei und der Buchdruck erreichten in dieser Zeit sowohl qualitativ

¹³¹ Solf 1975, S.131f.

¹³² Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.126f.

¹³³ Tintelnott 1939, S.239.

¹³⁴ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.32.

als auch quantitativ einen Höhepunkt. Die Produkte richteten sich an ein breit gefächertes Publikum.¹³⁵ Den Höhepunkt dieser publizistischen Bestrebungen bildeten die Hochzeitsfeierlichkeiten mit der spanischen Infantin Margarita Teresa. Auch spätere Prunkopern wurden durch qualitätvolle, großformatige Kupferstiche dokumentiert – so etwa bei „Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali“.¹³⁶ Auch die Bühnenbilder der Oper „La Monarchia Latina Trionfante“ wurden in Kupferstichen publiziert.¹³⁷ Vergleiche mit den Handzeichnungen Burnacinis zeigen, dass Matthäus Küsel sich in seinen Darstellungen möglichst genau an die Vorlagen hielt, was auf eine hohe Authentizität der Wiedergaben schließen lässt.¹³⁸

Der jeweilige Anlass hatte maßgeblichen Einfluss auf die Dimensionierung sowie die dramatische Struktur der Libretti und Bühnenbilder. Da kaum schriftliche Quellen zum tatsächlichen Bühnengeschehen überliefert sind, stützt sich die Rekonstruktion barocker Operninszenierungen in erster Linie auf erhaltene Kupferstiche. Dies führt jedoch zu Problemen, da sie weder die Dreidimensionalität noch Lichteffekte oder Farbgebung wiederzugeben vermögen.¹³⁹ Bildliche Darstellungen barocker Aufführungen können den tatsächlichen Eindruck nur unzureichend vermitteln, da zentrale Aspekte wie Klang, Bewegung und die räumliche Wirkung nicht erfasst werden können.¹⁴⁰ Zwar liefern die Druckgrafiken zahlreiche Hinweise zu den barocken Festlichkeiten, doch sind sie – trotz ihrer häufigen Bezeichnung als „wahre Abbildung“ – nicht als exakte Dokumentationen des Bühnengeschehens zu verstehen. Viele dieser Darstellungen entstanden bereits vor dem tatsächlichen Ereignis und geben somit eher den geplanten Idealzustand wieder.¹⁴¹ Aufgrund des errechneten Bühnenausschnittes muss man annehmen, dass die von Burnacini entworfenen Szenenstiche auch in Bezug auf die wirklichen Bühnengegebenheiten Idealisierungen darstellen.¹⁴² In den politischen Auseinandersetzungen der Zeit wurde aber mit den Kupferstichen ebenso Propaganda betrieben wie mit den Festen selbst – auch wenn die Darstellungen in den Festbüchern nicht zuletzt mithilfe der Vogelschau auch Ansichten boten, die vor Ort in dieser Form nicht gegeben waren.¹⁴³ Der dokumentarische Gehalt dieser Abbildungen ist daher nur mit erheblicher Einschränkung als authentisch zu bewerten, insbesondere im Hinblick auf die exakte Wiedergabe von Szenensituationen wie

¹³⁵ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.99-102.

¹³⁶ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.112f.

¹³⁷ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.116.

¹³⁸ Solf 1975, S.36.

¹³⁹ Sommer-Mathis 2000, S.396.

¹⁴⁰ Alewyn/Sätzle 1959, S.51.

¹⁴¹ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, 118.

¹⁴² Fleischacker 1962, S.19.

¹⁴³ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.118.

Bühnenbildern, Personengruppierungen oder Himmels- und Wassererscheinungen. Obwohl die Stiche manchmal beinahe fotografisch wirken, dürfen sie keinesfalls als präzise Wiedergabe der tatsächlichen Bühnengestaltung gesehen werden. Vielmehr ist anzunehmen, dass gerade Burnacini, der sich neben seiner Tätigkeit als Bühnenbildner auch als Barockmaler betätigte, seine Entwürfe als dekorative Bilder verstand. Dabei wurde genau darauf geachtet, vieles vielleicht von ihm selbst als etwas unzulänglich Empfundenes innerhalb seiner gesamten Bühnengestaltung in der bildlichen Darstellung zu glätten oder abzurunden und der künstlerischen Fantasie größtmöglichen Spielraum zu lassen. Die Stiche sind somit nicht als Grundlage für Burnacinis Inszenierungen zu interpretieren. Vielmehr sind sie als „Bilder“ des Malers Burnacini zu verstehen – inspiriert von seiner Bühnengestaltung, jedoch mit großer künstlerischer Gestaltungsfreiheit ausgeführt.¹⁴⁴ Zwar existieren Darstellungen von Aufführungen, die die Handlung auf der Bühne relativ deutlich wiedergeben. Jedoch sind kaum Abbildungen überliefert, auf denen das Kulissensystem deutlich zu erkennen wäre. Auch ist es schwer vorstellbar, wie die Entwürfe technisch auf der Bühne realisiert wurden. Dekorationen oder dreidimensionale Modelle, die die technische Umsetzung der komplexen Bühnenarchitekturen anschaulich machen könnten, sind nicht überliefert. Die Umsetzung der ständigen Verwandlungen der Kulissen hat wohl aus heutiger Sicht auch ihre Mängel gehabt. Das vom Bühnenbildner angestrebte perfekte Gesamtbild entstand daher vermutlich erst durch die Bildfolgen sowie durch die Einbildungskraft des Publikums, das technische Schwächen in Kauf nahm. Dass man sich dieser Mängel durchaus bewusst war, belegt ein Brief von Charles Perrault vom 27. Januar 1674 über die Aufführung von Jean Baptiste Lullys „Alceste“. Er berichtet von dem starken Eindruck, den die Bühnenbilder und Verwandlungen auf ihn gemacht hätten – auch wenn man zu viele Seile gesehen und es „einige kleine wenig glückliche Maschinen“ gegeben habe.¹⁴⁵

Zudem ist in den bildlichen Darstellungen meist jener Moment festgehalten, der als besonders eindrucksvoll, handlungsentscheidend oder visuell wirkungsvoll gilt. Ziel war es dabei nicht nur, das Bühnenbild der jeweiligen Szene zu zeigen, sondern zugleich auch die entsprechenden Himmelserscheinungen darzustellen - damit wollte man die als Ganzes zu verstehende Einheit zwischen barockem Bühnenbild, barockem Kostüm und barocken Himmelserscheinungen festhalten.¹⁴⁶ Wenn der Stecher sich nicht darauf beschränkt, nur den spannendsten Augenblick darzustellen, hält er möglichst alle Flug- und sonstigen Erscheinungen einer Szene gleichzeitig

¹⁴⁴ Fleischacker 1962, S.94.

¹⁴⁵ Küster 2003, S.12f.

¹⁴⁶ Fleischacker 1962, S.95.

im Bild fest, die eigentlich nacheinander passierten.¹⁴⁷ Die Hauptszenen der Handlung werden mit allen Effekten der Bühnenmaschinerie dargestellt. Dabei liegt der Fokus nicht auf der Darstellung der Struktur der Bühnenarchitektur oder Maschinerie. Die Szenenstiche zeigen nicht einzelne Soffitten und Versatzstücke, vielmehr wird die gesamte szenische Architektur als durchgehender Raum dargestellt, der Gesamteindruck der Bühne steht im Vordergrund.¹⁴⁸ Entscheidend ist die visuelle Geschlossenheit des reichen optischen Eindrucks.¹⁴⁹ Im Bild hebt sich der Unterschied zwischen realer, ephemerer und vorgetäuschter Architektur auf. Gleichzeitig ist auch die Unmittelbarkeit des im Moment gelebten Ereignisses mitaufgehoben. Die Stiche sind ein völlig anderes, für sich selbst sehendes Erinnerungswerk in Text und Bild. Ihnen steht der Charakter des einmaligen Ereignisses einer Aufführung entgegen.¹⁵⁰ Da die Stiche weder über planmäßige Angaben noch über technische Detailbezeichnungen verfügen, sind sie daher für moderne Rekonstruktionsversuche problematisch.¹⁵¹ Die Frage, die sich jedoch auch in Zusammenhang mit den gedruckten Libretti, in denen die Stiche bereits zu sehen sind, stellt, ist die nach dem Überraschungseffekt. Dieser verschwindet, wenn das nächste Bühnenbild schon als Abbildung in der Hand vorhanden ist und es somit möglich wird in die Handlung vorzublicken. Waren die Textbücher dazu da, während der Oper mitzulesen, oder erfüllten sie lediglich den Zweck der Dokumentation und Propaganda? Es ist wohl letzteres der Fall, wenn man bedenkt, welche Wichtigkeit dem Geschehen auf der Bühne beigemessen wurde, dass dem Text weniger Bedeutung zukam und dass viele der Gesten und Allegorien klar verständlich waren, ohne dafür eine schriftliche Erklärung zu benötigen.

In der Renaissance und im Barock bildete sich ein Kanon stilistischer und formaler Mittel zur Repräsentation heraus. Der Grund dafür, dass diese ursprünglich vergänglichen Theater- und Festinszenierungen späteren Generationen überhaupt zugänglich blieben, ist vor allem ihrer schriftlichen und bildlichen Dokumentation zu verdanken. Eine zentrale Rolle spielten dabei Programmhefte und Festbeschreibungen: Sie dokumentierten nicht nur die Vielfalt höfischer Repräsentationsformen und vermittelten zugleich deren Inhalte und Intentionen, sondern dienten auch als Deutungshilfen für die häufig komplexen allegorischen, mythologischen und rhetorischen Strukturen der Inszenierungen.¹⁵² Eine weitere Bedeutung der Szenenstiche liegt darin, dass sie konkrete Regieeinfälle festhalten und damit zu aufschlussreichen Quellen für die Erforschung der Barockregie werden. Ein besonders charakteristisches Beispiel bietet das erste

¹⁴⁷ Solf 1975, S.37.

¹⁴⁸ Tintelnot 1939, S.240.

¹⁴⁹ Tintelnot 1939, S.236.

¹⁵⁰ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.53.

¹⁵¹ Küster 2003, S.36.

¹⁵² Sommer-Mathis 1016, S.133.

Bild der Oper „La Monarchia Latina Trionfante“: Die Darstellung zeigt, wie die personifizierte Fröhlichkeit gemeinsam mit dem Vorhang in die Höhe schwebt – ein Effekt, der den Momentcharakter eines Szeneneffektes besonders deutlich hervorhebt. Während sich der Vorhang hebt, wird die untere Bühnenhälfte sichtbar und damit auch die unmittelbar einsetzende, dynamische Handlung: Soldaten stürmen nach vorne und aus der Tiefe der Bühne treten Elefanten hervor (Abb.3).¹⁵³

5. Entstehung des Theaters auf der Cortina

Am 20. Februar 1666 erließ Kaiser Leopold I. ein Dekret, das den genauen Standort sowie die Ausmaße des neuen Theaters festlegte. In den Jahren 1666 und 1667 errichtete Lodovico Burnacini dieses neue Opernhaus für die Hochzeitsoper „Il Pomo d’Oro“. Der Bau entstand auf der sogenannten Cortina, dem Wall neben dem Hofgarten, dort, wo heute der Bibliothekshof hinter dem Direktionstrakt der Nationalbibliothek liegt, nicht aber an der Stelle der Nationalbibliothek, wie meist angegeben wird (Abb.4).¹⁵⁴ Dieses Theater war das erste freistehende Theater seiner Art in Wien. Während der massive Unterbau mit einer großen Unterbühne aus Stein bestand, war der gesamte Oberbau aus Holz gefertigt. Äußerlich wirkt das Gebäude sehr schlicht und erinnert beinahe an eine Scheune, was sich wohl aus der hölzernen Bauweise erklärt und auch bei anderen Theaterbauten des 17. Jahrhunderts zu beobachten ist. Der rückwärtige, niedrigere und schmalere Gebäudeteil diente als Hinterbühne.¹⁵⁵ Nahezu alle zeitgenössischen Darstellungen des Theaters zeigen einige charakteristische Merkmale: zwei Dachgiebel, den südöstlich gelegenen schmaleren Baukörper sowie mindestens einen niedrigeren Seitenanbau mit abgeschrägtem Dach. Das Theater war vermutlich durch zwei Gänge mit der Alten Burg verbunden – einer führte aus dem Erdgeschoss, der andere aus dem ersten Stockwerk. Die Außenmaße des Gebäudes lassen sich anhand des kaiserlichen Dekrets und einer erhaltenen Abbildung des Fundaments auf etwa 65 Meter Länge, 27 Meter Breite und 15 Meter innerer Höhe festlegen. Die Bühnentiefe betrug über 26 Meter, die Breite der Bühnenöffnung 13 Meter. Damit zählte das Theater zu den größten Bühnenbauten seiner Zeit – lediglich das Teatro Farnese in Parma übertraf es an Größe.¹⁵⁶ Nach zweijähriger Bauzeit wurde das neue Hoftheater im Juli 1668 mit der Oper „Il Pomo d’Oro“ eröffnet. Diese Aufführung bildete den glanzvollen Höhepunkt der international

¹⁵³ Tintelnot 1939, S.241.

¹⁵⁴ Seifert 1985, S.400.

¹⁵⁵ Seifert 1988, S.39.

¹⁵⁶ Seifert 1985, S.401-404.

beachteten Hochzeitsfeierlichkeiten Kaiser Leopolds I. mit der spanischen Infantin Margarita Teresa (1651-1673). Das Theater diene jedoch nicht dem regelmäßigen Spielbetrieb, sondern blieb besonderen, aufwendig inszenierten Anlässen vorbehalten. So wurde es im Jahr 1674 anlässlich des Geburtstags des Kaisers erneut genutzt, diesmal für die Oper „Il ratto delle Sabine“. Auch dieses Werk zeichnete sich durch aufwendige Ausstattung aus und war in zwei Aufführungstage unterteilt. Aufgrund der dafür gebrauchten komplexen Theatermaschinerie entschied man sich, auch „Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali“ zur Feier der Geburt des ersten Kindes im Jahr 1674 sowie „La Monarchia Latina Trionfante“ zur Geburt des Thronfolgers im Jahr 1678 in diesem Theater aufzuführen. Diese wenigen belegten Aufführungen verdeutlichen den temporären, ephemeren Charakter des barocken Hoftheaters. Der Bau selbst erwies sich langfristig als wenig widerstandsfähig, immer wieder waren Reparaturen notwendig. Im Zuge der osmanischen Belagerung Wiens im Jahr 1683 wurde das Theater schließlich aufgrund der akuten Brandgefahr abgetragen, da es sich unmittelbar im Schussfeld befand.¹⁵⁷

Exkurs: „Il Pomo d’Oro“

Den Höhepunkt der Wiener Barockoper sowie auch barocker, höfischer Theaterkunst allgemein war die Aufführung der Oper „Il Pomo d’Oro“ mit Musik von Antonio Cesti (1623-1669), Text von Francesco Sbarra (1611-1668), Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer (um 1623-1680) und Inszenierung von Lodovico Ottavio Burnacini. Diese Huldigungsoper wurde anlässlich des bevorstehenden Einzugs der Braut Kaiser Leopolds I., Margarita Teresa, im Jahr 1666 in Auftrag gegeben, sogar ein eigenes Opernhaus, das Theater auf der Cortina, wurde dafür erbaut. Da dieses erst im Jahr 1667 fertig gestellt wurde, konnte die Oper wegen der Schwangerschaft der Kaiserin und des darauffolgenden Todes des Thronfolgers erst 1668, zum Geburtstag der Kaiserin, auf die Bühne gelangen.¹⁵⁸

Anders als die zu dieser Zeit am Kaiserhof üblichen dreiaktigen Opern hatte dieses Stück fünf Akte, das Bühnenbild wechselte ganze zweiundzwanzig Mal und es gab zahlreiche Effekte wie Flug- und Bühnenmaschinen. Wegen ihrer Länge wurde es auf zwei Nachmittage am 12. und 14. Juli aufgeteilt, um dem Publikum nicht mehr als fünf Stunden am Stück zuzumuten. Für die Realisierung des Werkes wurde ein für eine einzelne Opernproduktion sowohl früher als auch später nie wieder erreichter Aufwand betrieben, Burnacini konnte seiner Kunst freien Lauf

¹⁵⁷ Seifert 1985, S.404f.

¹⁵⁸ Küster 2003, S.134.

lassen.¹⁵⁹ Die überlieferten Kupferstiche mit seinen Bühnenbildern zeigen die ins Extrem getriebene Entfaltung von Pracht und Vielfalt dieses Ereignisses. Ganze Schiffe und Gärten voller Blumen sollen auf der Bühne gestanden haben.¹⁶⁰ Dass diese prunkvolle Produktion auch der Repräsentation diene, zeigt die weite Verbreitung des in vier verschiedenen italienischen Ausgaben und in spanischer Übersetzung sowie deutscher Zusammenfassung erschienenen Librettos und der Umstand, dass viele Adelige aus den habsburgischen Erbländern gekommen waren, um dem Stück beizuwohnen.¹⁶¹

Bereits das erste Bild mit der Verherrlichung des Hauses Habsburg, verdeutlicht, wie sehr das barocke Theater in der Lage war, die technischen Möglichkeiten der Bühne mit den künstlerischen Errungenschaften des 17. Jahrhunderts zu vereinen und zur Vollendung zu führen. Mit größter Selbstverständlichkeit bringt Burnacini dreizehn Reiterstandbilder auf die Bühne – gefertigt aus Pappmaché, Holz und Farbe (Abb.1). Das barocke Reiterstandbild, eine der prachtvollsten und charakteristischsten Ausdrucksformen seiner Zeit, vereint triumphale Monumentalität mit dynamischer Bewegung.¹⁶²

Im Zentrum der Oper steht der goldene Apfel aus der griechischen Mythologie, den die Göttin der Zwietracht auf die Erde geworfen hat und das Urteil des Paris, der einen Kampf der Götter hervorruft. Diesen Streit schlichtet Jupiter, indem er den Apfel der Würdigsten auf Erden, also der jungen Kaiserin überreicht.¹⁶³ Ausgangspunkt der Oper war also eine Huldigung des Kaisers und seines Hauses durch dessen irdische Untertanen. Am Ende verehren nicht nur sie das Herrscherpaar; auch die Götter haben es in ihre Sphäre erhoben und verneigen sich vor ihm. Aus der Perspektive des Zuschauerraums betrachtet das kaiserliche Paar seine eigene Apotheose; es wird noch zu Lebzeiten Zeuge seiner Verklärung und Immortalisierung.¹⁶⁴ Die antike Sage gab Burnacini alle Möglichkeiten, um über Räume und Zeit, Himmel und Erde, Wasser, Feuer und Luft frei zu verfügen. Ziel war ein rauschhaftes Gesamterlebnis aus Bewegung, Farbe und Klang. Die Schauplätze, auf denen sich das dramatische Geschehen abspielt waren vielfältig und spektakulär: die Unterwelt und der Olymp, eine idyllische Gebirgslandschaft eines idealisierten Arkadiens, der Palast des Paris, das Meer mit seinen Schiffen, die Festung des Mars, der Tempel der Athene und schließlich der Himmel selbst samt Milchstraße. Das Geschehen vollzieht sich in einem Wechselspiel zwischen den Sphären, es

¹⁵⁹ Küster 2003, S.134.

¹⁶⁰ Biach-Schiffmann 1931, S.17.

¹⁶¹ Seifert 1988, S.37.

¹⁶² Solf 1975, S.58.

¹⁶³ Biach-Schiffmann 1931, S.53.

¹⁶⁴ Solf 1975, S.83.

gibt ein ständiges Auf und Ab zwischen Himmel und Erde.¹⁶⁵ In der Partitur der Oper finden sich zahlreiche Instrumentationsangaben: Trompeten, Viola da Gamba, Cornetti, Fagott, Regal, Violine und so weiter. Sie geben Auskunft über gewünschte Klangfarben, jedoch nicht über die Größe der Besetzung.¹⁶⁶

5.1 Zuschauerraum

Der Stich mit dem rechteckig gestalteten Theaterinnenraum stammt vom flämischen Künstler Frans Geffels (1625-1694), der auch die illusionistische Deckenmalerei schuf (Abb.5). Es handelt sich um die einzige erhaltene Innenansicht des Theaters.¹⁶⁷ Das Deckengemälde zeigt eine hochbarocke, stark verkröpfte Architektur, die eine Öffnung zum belebten Himmelsraum vortäuscht und so den Eindruck eines unendlichen Raums erzeugt.¹⁶⁸ Über dem Parkett sind drei Ränge angeordnet, deren Brüstungen aus Balustersäulen entweder parallel oder rechtwinklig zur Rampe ausgerichtet sind – eine unübliche Anordnung, da sonst meist halbrunde oder ovale Formen vorherrschten. Diese Bauweise erschwerte vielen ZuschauerInnen die Sicht auf das Bühnengeschehen erheblich.¹⁶⁹ Die Ränge selbst sind nicht in Logen unterteilt; lediglich einige in regelmäßigen Abständen platzierte Pfeiler dienen als tragende Stützen. Die Säulenstellungen des Bühnenportals werden in den Wandmalereien fortgeführt und verstärken den Eindruck eines einheitlichen architektonischen Rahmens.¹⁷⁰ Anhand des Stiches und der Ausmaße des Hauses kann die Anzahl der Plätze auf ca. 1000 Personen festgelegt werden.¹⁷¹ Auch wenn es im Schlusswort des „Pomo d’Oro“ heißt, dass 5000 Leute Platz gefunden hätten:

Il Sig. Lodovico Burnaccini Ingegnero di S.M.C., che ha inventate, e mirabilmente espresse co’suoi spiritosi disegni le scene, le Machine, e gl’habiti, è stato anche l’Autore del famoso Teatro, che a tale effetto con magnificenza non più veduta s’è fabricato di pianta così ben inteso, e disposto, che non ostante la sua vastità capace di 5000. spettatori, non ha lasciato desiderarsi da i più remoti la perfetta intelligenza delle voci [...].¹⁷²

¹⁶⁵ Baur-Heinhold 1966, S.128.

¹⁶⁶ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.29.

¹⁶⁷ Küster 2003, S.67.

¹⁶⁸ Keil-Budischowsky 1983, S.47.

¹⁶⁹ Seifert 1988, S.40.

¹⁷⁰ Küster 2003, S.67.

¹⁷¹ Fleischacker 1962, S.29.

¹⁷² „Herr Lodovico Burnaccini, Ingenieur Seiner kaiserlichen Majestät, der die Szenen, die Maschinen und die Kostüme erfand und mit seinen geistreichen Entwürfen bewundernswert zum Ausdruck brachte, war auch der Autor des berühmten Theaters, das zu einem solchen Effekt, mit nie gesehener Pracht, nach einem so gut durchdachten und gut entworfenen Plan gebaut wurde, dass es trotz seiner Größe, die 5000 Zuschauer fassen kann, die perfekte Intelligenz der Stimmen nicht im Entferntesten zu wünschen übrig ließ...“, zitiert nach Fleischacker 1962, S.129f.

Es gibt demnach nur zwei Möglichkeiten, entweder dass die Innenansicht völlig falsch wiedergegeben ist, oder dass die angegebene Zahl übertrieben wurde. Zweiteres ist wahrscheinlicher.¹⁷³

In der ersten Reihe des Parketts befand sich der Platz der kaiserlichen Familie auf einem um drei Stufen erhöhten Podest (Abb.5b). Dieser befand sich exakt gegenüber der zentralperspektivisch und symmetrisch angelegten Dekoration auf der Höhe des Fluchtpunktes und hatte somit als einziger die ideale Sicht auf das Bühnenbild.¹⁷⁴ Nicola Sabbatini schreibt 1638 in seiner „Pratica di fabricar scene e machine ne‘teatri“ dazu: „Man achte hier besonders darauf, den Platz möglichst nahe am Entfernungspunkt zu wählen und so hoch über dem Boden des Saales, dass sich das Auge des Sitzenden in gleicher Höhe mit dem Fluchtpunkt befindet. Denn so werden alle auf der Szene gezeichneten Gegenstände sich besser darstellen als von irgendeinem anderen Platze aus.“¹⁷⁵ Die Perspektivkonstruktion wurde gezielt als Mittel politischer Machtdemonstration eingesetzt.¹⁷⁶ Alle anderen ZuschauerInnen hatten, auch wenn sie die ganze Bühne überblicken konnten, einen falschen Blickwinkel auf die perspektivische Malerei; ihre Sicht blieb illusionistisch verzerrt.¹⁷⁷ Besonders auffällig ist der breite, leere Streifen zwischen dem Orchestergraben und dem erhöhten Platz des Kaiserpaares. Dies hatte zur Folge, dass der Monarch für das Publikum ins Zentrum des Sichtfeldes rückte.¹⁷⁸ Alles dreht sich um ihn und für ihn, alle anderen bleibt bloß der Abglanz des Geschehens. Er wurde nicht nur als Zuschauer, sondern als Mittelpunkt der gesamten Theaterordnung inszeniert. Dieser Anordnung entsprach exakt die Stellung des absolutistischen Herrschers im barocken Weltbild.¹⁷⁹ Die Position des Kaisers im Zuschauerraum spiegelte seine herausgehobene Rolle in der höfischen Gesellschaft wider. Hinter und seitlich von ihm bis unter die Logen saßen und standen ranggestaffelt Mitglieder des Hofadels und Diplomaten, die das Bühnengeschehen nur eingeschränkt verfolgen konnten, dafür aber die größte räumliche Nähe zum Herrscher hatten.¹⁸⁰ Das Publikum wurde selbst zu SchauspielerInnen indem es den Fürsten in seiner Rolle als idealer Betrachter sehen und verfolgen sollte. Die Rolle des Hofes bestand darin, Zeugen dieser idealen Betrachterrolle zu sein.¹⁸¹ Wachen mit Hellebarden flankierten das Parkett.¹⁸²

¹⁷³ Fleischacker 1962, S.30.

¹⁷⁴ Küster 2003, S.67.

¹⁷⁵ Sabbatini 1638, S.206.

¹⁷⁶ Küster 2003, S.28.

¹⁷⁷ Küster 2003, S.24.

¹⁷⁸ Rainer 1987, S.40.

¹⁷⁹ Küster 2003, S.24.

¹⁸⁰ Küster 2003, S.67.

¹⁸¹ Küster 2003, S.54.

¹⁸² Sommer-Mathis 2004, S.242.

Erst mit dem Umzug in das Theater nächst der Burg im Jahr 1744 zog sich die kaiserliche Familie in eine Loge im ersten Rang zurück und separierte sich somit weiter vom Publikum.¹⁸³ Das Theater diente im Barock also nicht allein der Rezeption des Bühnengeschehens, sondern erfüllte zugleich eine bedeutende Funktion als Ort sozialer Selbstinszenierung des Publikums. „Sehen und gesehen werden“ bildete ein zentrales Moment des Theaterbesuchs, weshalb Theater- und Opernhäuser gezielt als Repräsentationsräume konzipiert wurden. Dabei kam der Innenarchitektur eine größere Bedeutung zu als der äußeren Erscheinung des Gebäudes. Der meist schlicht gehaltene Logenvorraum stand in starkem Kontrast zum reich ausgestatteten Zuschauerraum; der Eintritt in diesen festlich gestalteten Raum sollte eine Transformation bewirken, er sollte einen sinnlich überhöhten Eindruck erzeugen und das Theater als außerordentlichen, beinahe sakralen Ort erfahrbar machen.¹⁸⁴ Der Zuschauerraum wurde somit zum Ort der Sakralisierung weltlicher Herrschaft.¹⁸⁵

5.2 Proszenium

Das feststehende Proszenium erscheint als reich im barocken Stil ausgestattetes Portal, welches das Bühnengeschehen einfasst wie der Rahmen bei Gemälden (Abb.6). Architektonisch ist es von der Form des Triumphbogens abgeleitet, dessen Grundstruktur es übernimmt: niedrigere Seitenöffnungen flankieren eine zentrale, durch ihre Höhe und Breite hervorgehobene Hauptöffnung, die im Bereich der Attika durch eine Inschriftentafel oder Trophäen bekrönt wird.¹⁸⁶ Es zeichnet sich durch eine malerische Bewegtheit aus, die das Auge von einem Ornament zum nächsten lenkt und den Rhythmus des Aufbaus zunächst überspielt.¹⁸⁷ Der Bühnenvorhang ist beidseitig von kompositen Säulen eingefasst. Zwischen diesen Säulen befinden sich auf hohen Sockeln Nischenfiguren – allegorische weibliche Gestalten –, jeweils zwei auf der linken und zwei auf der rechten Seite.¹⁸⁸ Säulen, Figuren und ihre Sockel ruhen auf einem hohen Unterbau mit vorspringenden, volutenförmig geschwungenen Konsolen, die in den Zuschauerraum hineinragen. Auf diesen stehen vor den Säulen beidseitig jeweils drei weibliche Figuren mit Emblemen in den Händen. Über den Säulen verläuft ein breit verkröpftes Gesims, das mit reich verzierten Kartuschen geschmückt ist. Darüber erhebt sich eine hohe, üppig dekorierte Attika, die durch ein ebenfalls verkröpftes Kranzgesims abgeschlossen wird. Den oberen Abschluss des Proszeniums bildet ein reich verzierter Bogen über dem Vorhang,

¹⁸³ Küster 2003, S.67.

¹⁸⁴ Küster 2003, S.11.

¹⁸⁵ Rainer 1987, S.147.

¹⁸⁶ Solf 1975, S.38f.

¹⁸⁷ Solf 1975, S.41.

¹⁸⁸ Biach-Schiffmann 1931, S.99.

über dem sich zentral der kaiserliche Doppeladler mit den Insignien Krone, Szepter und Schwert als Emblem befindet. Bekrönt wird er von einer Kartusche auf Lambrequins und umgeben von Trophäen sowie einer Draperie.¹⁸⁹ Sobald der Vorhang geöffnet ist, erscheinen diese Dekorelemente als freischwebend.¹⁹⁰ Zwei Putti halten in Lorbeerkränze gerahmte Initialen des Kaiserpaares – „L“ für Leopold und „CF“ für Claudia Felicitas – und setzen damit einen weiteren personalisierten Herrscherbezug.¹⁹¹ Das Proszenium fungiert somit als Träger eines allegorischen Programms von vielschichtiger Bedeutung.¹⁹² Die Gesimsverkröpfungen unterhalb des Bühnenvorhangs werden von fünf knieenden Atlanten getragen. Hinter ihnen war das Orchester in einer Laibung untergebracht.¹⁹³ Der Bühnenvorhang wurde nach dem Aufziehen kunstvoll drapiert hinter der letzten Säule des Proszeniums befestigt.¹⁹⁴

Das Proszenium entfaltet durch seine Ikonografie bereits ein deutliches Programm: die Verherrlichung des Hauses Habsburg.¹⁹⁵ Es fungiert als Träger eines allegorisch-emblematischen Sinngehalts und steht für die Komplexität barocker Bildsprache. Der reich ausgestaltete Proszeniumsbogen mit seinen zahlreichen Allegorien offenbart die barocke Freude am symbolischen Spiel mit Attributen und Bedeutungsvielfalt.¹⁹⁶ Dabei verfolgt das Proszenium nicht das Ziel, zwei Realitätsebenen sichtbar voneinander zu trennen. Vielmehr stellt es eine vermittelnde Schwelle dar, ein architektonisches Bindeglied zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum. In der barocken Aufführungspraxis existieren SchauspielerInnen und Publikum auf derselben Realitätsebene. Als prunkvoller Rahmen bleibt das Proszenium während der gesamten Vorstellung präsent und wirkt durch seine allegorischen Bezüge im Hintergrund weiter – gleichsam als permanente visuelle Einbettung des Geschehens in eine höhere Ordnung.¹⁹⁷ Es scheint nach dem Publikum zu greifen, dieses sozusagen in das dargestellte Geschehen hineinzuziehen.¹⁹⁸ Damit wird das Proszenium zu einem Übergang von der festen Architektur des Zuschauerraumes hin zu den gemalten, austauschbaren Kulissen des Bühnenbildes.¹⁹⁹ Besonders deutlich wird diese Verschmelzung im ersten Bild des „Pomo d’Oro“, wo die architektonische Gliederung des Proszeniums auf der Bühne fortgeführt wird: Reiterstandbilder sind zwischen Säulen platziert, die von einem Gesims abgeschlossen werden

¹⁸⁹ Biach-Schiffmann 1931, S.112.

¹⁹⁰ Fleischacker 1962, S.18.

¹⁹¹ Biach-Schiffmann 1931, S.112.

¹⁹² Solf 1975, S.43.

¹⁹³ Biach-Schiffmann 1931, S.112.

¹⁹⁴ Solf 1975, S.42.

¹⁹⁵ Biach-Schiffmann 1931, S.54.

¹⁹⁶ Solf 1975, S.44.

¹⁹⁷ Bauer 1997, S.35.

¹⁹⁸ Keil-Budischowsky 1983, S.47.

¹⁹⁹ Bauer 1997, S.36.

– eine Übertragung des Proszeniumsmotivs in den Bühnenraum.²⁰⁰ Auch die Ableitung aus dem Triumphbogen unterstreicht, dass das Proszenium keine Trennwand sein kann, sondern Durchgang, Übergangszone ist.²⁰¹ Die Ränge beginnen nicht unmittelbar nach der Bühnenwand, sondern sind durch einen hohen Wandstreifen abgesetzt. Dieser schafft nicht nur eine bessere Sicht für die seitlichen Plätze, sondern nimmt auch die Eingänge zum Parterre auf. Dieser Zwischenraum erzeugt jedoch keine Trennung, sondern markiert vielmehr einen gestalterischen Übergang.²⁰²

Auch die ornamentale Strukturierung des Theaters lässt die angestrebte Einheit des Raumes erkennen, wie der Stich der Innenansicht belegt (Abb.5). Der gesamte Raum folgt der vitruvianischen Ordnung, wobei deren klassische Abfolge nicht wie üblich in der Vertikalen, sondern horizontal gegliedert ist: Zuschauerraum, Proszenium und Bühne bilden drei harmonisch ineinandergreifende Zonen, jeder dieser Bereiche ist einer spezifischen Säulenordnung zugewiesen. Die Logenränge werden von ionischen Pfeilern getragen, das Proszenium, das sich in Anklang an die Kulissen dreifach nach hinten staffelt, ist mit kompositen Säulen versehen. Zwischen dem Abschluss der Logen und dem Beginn des Proszeniums dienen korinthische Pilaster in der Türzone als Übergangsform, die auf die Kompositgliederung des Proszeniums vorbereiten. Wird auf der Bühne Architektur dargestellt, entfaltet sich schließlich die ganze Fantasie Burnacinis in einer Vielzahl immer neuer Variationen der Komposita. Die Mischung aus statisch-abstrakten und organisch-bewegten Elementen im Proszenium führt zum Bühnenraum hinüber in den Bereich der reinen Bewegung, in der nichts mehr Dauer oder Beständigkeit hat, die Menschen ebenso wenig wie die Szenerie.²⁰³

Der Bühnenvorhang zeigt eine bewegte Komposition, in welcher Pallas Athene, von einem Engel in den Lüften angeführt, gegen die feindlichen Gewalten der staatlichen Ordnung und des Herrscherhauses losstürmt.²⁰⁴ Im rechten oberen Bereich erscheint die Göttin aus den Wolken kommend in faltigem Gewand, mit Helm, Lanze und Schild. Sie wird von einem schwebenden Engel begleitet, der in der oberen Mitte des Vorhangs dargestellt ist. An dessen Posaune ist eine Fahne mit einer Inschrift befestigt. Athene jagt eine Gruppe von Gegenspielern: Zwietracht, Verwirrung, Hass und Wut, die als feindliche Gewalten auftreten. Diese vier Figuren nehmen die linke untere Hälfte des Bildes ein und werden von der Göttin zu

²⁰⁰ Solf 1975, S.56.

²⁰¹ Solf 1975, S.39.

²⁰² Tintenlot 1939, S.51.

²⁰³ Solf 1975, S.39.

²⁰⁴ Biach-Schiffmann 1931, S.56.

Boden geworfen. Der bildliche Kontrast zwischen der heroischen Göttin und den chaotischen Kräften unterstreicht die Botschaft vom Sieg der Vernunft und Ordnung über die Unordnung. Links unten im Bild befindet sich die Signatur des kaiserlichen Theateringenieurs: „Lodouico Burnacini Ingegniero di S.M.C. in“, rechts unten jene des Kupferstechers: „Matteo Küsel Intagliatore di S.M.C.F.“. Der Kupferstich mit dem Proszenium trägt durch seine allegorische Bildsprache maßgeblich zur politischen Deutung des Bühnenraums bei.²⁰⁵

Zu Beginn einer Vorstellung wurde der Vorhang in die Höhe gezogen und rollte sich dabei auf einer großen, über dem Bühnenportal angebrachte Welle auf. Die technische Vorrichtung war so konstruiert, dass Gegengewichte – beispielsweise ein schwerer Sandsack – die Anstrengung der Bühnenarbeiter erheblich reduzierten. Durch die präzise Ausbalancierung von Vorhanggewicht und Gegengewicht war es möglich, den Vorhang mit wenig Kraftaufwand von nur einer Person zu heben oder zu senken.²⁰⁶

5.3 Bühne

Die Bühne war in Vorderbühne und Hinterbühne unterteilt und von einem Hintergrundprospekt abgeschlossen, hinter dem sich ein kleiner Raum als Aufbewahrungs- und Aufenthaltsraum befand.²⁰⁷ Da das Theater auf der Cortina nicht mehr erhalten ist, werden Vergleichsabbildungen aus anderen Opernhäusern zur besseren Veranschaulichung herangezogen (Abb.7). Die barocke Bühne hatte eine Öffnung nach hinten, um den Einsatz von Bühnenwagen und Tierauftritten zu ermöglichen.²⁰⁸ Zwischen Vorder- und Hinterbühne konnte ein Mittelprospekt eingesetzt werden, diese Zone fällt unmittelbar zu Beginn der Hinterbühne. An der Grenzlinie zwischen der Vorder- zur Hinterbühne konnten Stoffvorhänge angebracht werden, die jedoch, nur selten zugezogen, die Vorderbühne nicht abschlossen, sondern als Drapierungen die Hinterbühne einrahmten, falls dies zum Bild passte.²⁰⁹ Der Schlussprospekt schloss das Gesamtbild ab und fasste es zu einer einheitlichen Raumwirkung illusionär zusammen. Er wurde ähnlich wie der Bühnenvorhang auf eine große Welle gewickelt oder zweifach gerafft in die Oberbühne gezogen.²¹⁰ Auf Vorder- und Hinterbühne konnten je bis zu fünf Kulissenpaare und ein Schlussprospekt eingesetzt werden. Bei der Vorderbühne machte Burnacini auch davon Gebrauch, während er die Hinterbühne größtenteils ohne Kulissen nur

²⁰⁵ Biach-Schiffmann 1931, S.112.

²⁰⁶ Küster 2003, S.31.

²⁰⁷ Fleischacker 1962, S.38.

²⁰⁸ Baur-Heinhold 1966, S.122.

²⁰⁹ Fleischacker 1962, S.42.

²¹⁰ Küster 2003, S.31.

mit einem Prospekt einsetzte.²¹¹ Kulissen, vom französischen Wort „courir“, was so viel heißt wie „gleiten“, waren auf Holzrahmen gespannte Leinwände mit perspektivischer Malerei, die paarweise auf beiden Seiten der Bühne angeordnet waren und in sogenannten „Gassen“ hintereinander gestaffelt wurden (Abb.8). Sie waren auf fahrbaren Wagen, den Kulissenwagen befestigt, die auf Rollen in Führungsschlitzen in der Unterbühne hin- und herbewegt werden konnten (Abb.9). Sobald eine Kulisse aus dem Sichtfeld des Publikums gezogen wurde, konnte gleichzeitig eine neue hineingeschoben werden. Über einen zentralen Wellbaum in der Mitte der Unterbühne war es möglich, alle Kulissenwagen miteinander zu verbinden. Dadurch ließ sich der Kulissenwechsel in kürzester Zeit simultan und auf offener Bühne vollziehen – ein Effekt, der zu den spektakulärsten Attraktionen des barocken Theaters zählte.

Auf einigen Stichen fällt das Fehlen des hintersten der fünf Kulissenpaare der Vorderbühne auf. Dadurch entsteht eine besonders breite Gasse, die entweder für groß angelegte Auftritte innerhalb der Szene benötigt wurde oder dazu diente, einen Bildausschnitt auf der Hinterbühne deutlicher sichtbar zu machen. Vorder- und Hinterbühne erlaubten tiefenräumliche Bewegungen, wodurch die räumlichen Grenzen der Bühne aufgehoben und der Bühnenraum als unbegrenzt erfahrbar wurde. Je weiter die Kulissen zur Rampe hin positioniert sind, desto größer wird der Abstand zwischen ihnen, wodurch sich ein breiteres Bildfeld eröffnet. Nach hinten hin rücken die Kulissenpaare zur Mitte immer enger zusammen, so dass sich die perspektivische Wirkung des Bühnenbildes entfalten kann.²¹² Nur gestaffelte Dekorationsteile konnten das Tiefenbild überzeugend gestalten. Diese mussten eng aufeinander folgen und sich so überschneiden, dass keine illusionsstörenden Einblicke zwischen den einzelnen Kulissen möglich waren.²¹³

Die Vorderbühne dürfte elf Meter in die Tiefe gereicht haben, die einzelnen Gassen zwischen den Kulissen waren im Durchschnitt 1,85 m breit. Dieser Raum musste Platz für die Auf- und Abtritte der SchauspielerInnen, für die zwischen den Kulissen stehenden Versatzstücke und für die einzelnen Kulissen jeder Kulissengruppe einräumen. Dieser Abstand kann auch auf die Hinterbühne übertragen werden. Die Verhältnisse der Hinterbühne lassen sich jedoch auf Burnacinis Stichen noch weniger deutlich erkennen als die der Vorderbühne. Die Breite der einzelnen Kulissen war auf der Vorderbühne gering, auf der Hinterbühne konnte sie weiter ausgedehnt werden.²¹⁴ Die Höhe der Seitenkulissen dürfte zwischen 5,50 und 6 Meter betragen haben. Es wurde aber je nach Bedarf mit variablen Kulissenhöhen gespielt, die Kulissen wurden

²¹¹ Seifert 1985, S.380.

²¹² Fleischacker 1962, S.39.

²¹³ Tintelnot 1939, S.219.

²¹⁴ Fleischacker 1962, S.40.

nach hinten hin immer kleiner, wodurch sich eine Abstufung der ganzen Bühne ergibt.²¹⁵ Auf der Vorderbühne sind keine Versenkungen oder Auftritte aus dem Bühnenboden heraus nachweisbar. Die Bühne war unterkellert und die Hinterbühne stieg an.²¹⁶ Laut Fleischacker sollte die Bühne tausend Mitwirkenden Platz geboten haben. Die einzelnen Chorstimmen wurden von je zwei bis vier SängerInnen ausgeführt; die Masse der Personen auf der Bühne agierte im Hintergrund als Komparserie.

Eine häufig gestellte Frage betrifft die Dimension der Kulissen – vor allem, ob es sich dabei ausschließlich um zweidimensional bemalte Flächen oder auch um plastisch ausgearbeitete, bildhauerische Elemente handelte. Da mit Sicherheit davon auszugehen ist, dass die einzelnen Kulissen stets als Teil größerer Kulissengruppen konzipiert waren und somit auch die Kulissen eines gesamten Aktes gleichzeitig in den zwischenliegenden Gassen untergebracht werden mussten, ist eine umfassende plastische Durcharbeitung aus Platzmangel kaum vorstellbar. Im Zentrum stand daher in erster Linie die gekonnte Illusionsmalerei, die dem Bühnenbild die gewünschte Tiefenwirkung und Räumlichkeit verlieh. Ergänzt wurde diese malerische Illusion durch sogenannte Versatzstücke – freistehende, plastische Elemente –, die zwischen den Kulissen eingeschoben wurden. Diese bildeten gemeinsam mit der Kulissenmalerei eine kunstvoll abgestimmte Symbiose und trugen zur Steigerung der Bildplastizität bei.²¹⁷

5.3.1 Versatzstücke

Im barocken Theater findet man neben der rein malerisch-illusionistischen Gestaltung von Kulissen, Prospekten und Vorhängen auch einer Vielzahl an plastischen Elementen, den sogenannten Versatzstücken (Abb.10,11). Diese dienten einerseits der Verstärkung des Illusionseffekts, andererseits dem Spiel mit der Wahrnehmung zwischen echt und gemalt. Sie stellten somit einen wichtigen Bestandteil des barocken Bühnenbildes dar. Ein Nachteil dieser Objekte lag – und liegt bis heute – in ihrer begrenzten Praktikabilität: Sie waren nur schwer rasch auszutauschen und beanspruchten während ihrer Nichtverwendung hinter der Bühne viel Platz. Es ist anzunehmen, dass viele dieser Versatzstücke auf kleinen Rädern oder Walzen liefen, um einen möglichst geräuschlosen Umbau zu ermöglichen. Allerdings handelte es sich häufig gar nicht um tatsächlich dreidimensionale Objekte, sondern mit größter Plastizität ausgeführte Requisiten als flächige, malerische Höchstleistungen. Sogar Schiffe, Reiterstandbilder oder Springbrunnen wurden nur vom Publikum plastisch wahrgenommen, dem die desillusionierende Beobachtung der Requisiten als bemalte Leinwände, die auf

²¹⁵ Fleischacker 1962, S.45f.

²¹⁶ Fleischacker 1962, S.128.

²¹⁷ Fleischacker 1962, S.46f.

Leistenrahmen gespannt sind, erspart blieb. Es ist zudem zu vermuten, dass ein Teil der Requisitenflächen aus der Oberbühne bis zum Bühnenboden herabgelassen werden konnten.²¹⁸

5.3.2 Soffitten

Der Raum der Oberbühne brauchte eine Abdeckung, einerseits, um die zahlreichen Maschinerien, die sich dort befanden, vor den Augen des Publikums zu verstecken, andererseits, um die Kulissen nach oben hin zu vervollständigen, seien es Himmelsdarstellungen oder Innenräume (Abb.8). Es gibt also die Variante der geschlossenen Einrichtung sowie der freien Himmelsdekoration, die es ermöglichte, Wolken, Wolkenwagen und andere Flugwerke einzusetzen.²¹⁹ Hierfür kamen die sogenannten Soffitten zum Einsatz. Sie hingen an Zügen, die ebenfalls über einen großen Wellbaum auf dem Schnürboden gehoben oder gesenkt werden konnten. Mit dem Verschwinden einer Soffitte konnte gleichzeitig eine andere herabgelassen werden.²²⁰ Bei den verwendeten Soffitten bieten sich zwei verschiedene Arten an: Auf Walzen montierte, einrollbare Stoffsoffitten, die jedoch aufgrund des Zeitaufwandes nicht verwendet wurden und absenkbare Soffitten aus hartem Material, die zu „Soffittenpaketen“ gestaffelt waren und hochgezogen werden konnten. Für jedes Einzelkulissenpaar auf der Bühne gab es eine dazugehörige Ergänzung nach oben. Diese wurde dann gleichzeitig mit den Kulissen ausgewechselt. Zudem musste der Übergang des Himmels zum Bühnenportal des Theaters mitgedacht werden. Dieser Abschlussstreifen konnte mit Festons, Laub oder Früchten, in der Mitte das Wappen des Fürsten, versehen werden.²²¹ Bei Burnacini wird der Raum nach oben hin nur selten abgeschlossen, er ist meist offen beziehungsweise stellt Himmels- oder Wolkendekorationen dar. Der Platz musste zugunsten der Erscheinungen in den Lüften frei bleiben. Bei den durch Soffitten abgeschlossenen Dekorationen handelt es sich um solche, wo keine größeren Maschinen zum Einsatz kamen, also die Soffitten sich nicht störend auf dessen Verwendung auswirkten.²²²

5.3.3 Graben, die große Versenkung

Zwischen Vorder- und Hinterbühne wurde in manchen Szenen der sogenannte Graben eingesetzt, eine Versenkung, die beispielsweise zur Darstellung eines Flusses eingesetzt wurde (Abb.12). Die Grabenzone befand sich unmittelbar hinter der Mittelprospektzone am Beginn der Hinterbühne, also nach den fünf Kulissenpaaren der Vorderbühne. Sie war etwa 8 Meter

²¹⁸ Fleischacker 1962, S.56.

²¹⁹ Fleischacker 1962, S.47f.

²²⁰ Küster 2003, S.31.

²²¹ Fleischacker 1962, S.49-51.

²²² Fleischacker 1962, S.45.

breit und ging 6,5 (oder möglicherweise 5) Meter in die Tiefe. Die Funktion des Grabens war dreifach: Sie diente der Unterbringung der in der Mittelprospektzone befindlichen Vorhänge und Prospekte. Sie beherbergte außerdem die für szenische Versenkungen benötigten Plateaus und Bühnenmaschinen. Und sie ermöglichte die Installation sämtlicher Walzen und Vorrichtungen, die für die Illusion von Meer- oder Flussdarstellungen notwendig waren. Darüber hinaus konnten auch Personen mithilfe der Versenkung spektakulär verschwinden oder auftauchen. Der sich öffnende Bühnenboden sollte in der restlichen Zeit durch eine Art von Klapptüre geschlossen bleiben. Es scheint auch die Annahme einer zweigeteilten Versenkung zugunsten eines raschen Szenewechsels plausibel. Demnach wäre es möglich gewesen, auch während eines Aktes das jeweils unter dem Bühnenboden sich befindliche Plateau mit den Meeresdekorationen, Thronen oder Türmen zu versehen, und so während der Verwandlung durch simultanes Hinauf- und Hinunterlassen der beiden Plateaus Verwunderung und Erstaunen hervorzurufen.²²³

6. Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali

Anlässlich der Geburt der Erzherzogin Anna Maria, Tochter aus Kaiser Leopolds I. zweiter Ehe mit Erzherzogin Claudia Felicitas, wurde die Festoper „Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali“ am 30. Oktober 1674 im Theater auf der Cortina aufgeführt.²²⁴ Die Vorbereitungen für diese groß ausgestattete Oper begannen während der Schwangerschaft der Kaiserin, die Oper sollte die mögliche Geburt eines männlichen Erben feiern.²²⁵ Sie wurden auch nicht abgebrochen, als statt des sehnlichst erwarteten Thronfolgers ein Mädchen geboren wurde.²²⁶

Das Libretto, also das Textbuch zur Oper, stammt vom italienischen Hofdichter Nicolò Minato (1627-1698), der seit 1669 am Hof Leopolds I. tätig war. Es wurde vom kaiserlichen „intendente delle musiche teatrali“ Antonio Draghi (1634-1700) vertont, der später Hofkapellmeister wurde.²²⁷ Einige Musikstücke stammen vom Kaiser selbst; die Ballettmusik komponierte Johann Heinrich Schmelzer. Für das Bühnenbild und die spektakulären Bühnenmaschinerien war Lodovico Ottavio Burnacini verantwortlich.²²⁸ Die zwölf Bühnenbilder wurden einigen Ausgaben des Librettos als Kupferstiche beigelegt. Sie sind alle am unteren Rand mit dem Namen des Ausstatters und den Namen des Stechers beschriftet.

²²³ Fleischacker 1962, S.53-55.

²²⁴ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.255.

²²⁵ Veselá 2023, S.229.

²²⁶ Seifert 1988, S.45.

²²⁷ Veselá 2023, S.229.

²²⁸ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.255.

Auch Kupferstiche der Bühnenbilder als großformatige Einzelblätter sind erhalten, sie wurden von Matthäus Küsel nach Entwürfen von Burnacini gestochen. Diese Oper sticht durch die Vielzahl an Flugmaschinen sowie Wasser- und Feuereffekten hervor. Sie besteht aus drei Akten mit jeweils zwanzig Szenen. Burnacini hatte hier Gelegenheit, die in seinem Theater steckenden Möglichkeiten zu demonstrieren. Neben 35 Rollen gab es sechs Chorgruppen und zwölf Gruppen von Komparsen, dazu drei Ballette.²²⁹ Die Kostüme waren höfisch-barock-antikisierend und überladen.²³⁰ In der Vorrede an den Leser wird vom Librettisten Nicolò Minato der Wunsch geäußert, dass der allegorische Sinn des Werkes beachtet werde; mit dem gleich abgedruckten Schlüssel wird auch eine Handhabe dafür geboten.²³¹

6.1 Inhalt der Oper

Die Oper spielt in der Römischen Republik und stützt sich auf drei antike Autoren: Livius, Valerius Maximus und Ovid.²³² In dieser historischen Periode wurde der Stadtstaat von gewählten Vertretern des Volkes regiert: Konsuln, Senat und im Falle einer militärischen Bedrohung von Diktatoren. Das Werk ist vor allem eine Hommage an den Herrscher mit dramatischer Handlung; sein Hauptzweck war es, das kaiserliche Paar durch eine Allegorie darzustellen und sie und ihre zukünftigen Nachkommen zu feiern. Die Oper thematisiert zudem die Frage, ob der Friede durch die Verheiratung von Römern, in dessen Nachfolge sich die Habsburger sahen, mit bestehenden oder potentiellen Verbündeten erreicht werden kann.²³³ Sie spielt auf die Umstände der Brautwahl an und schmückt die Hochzeit als zentrales Thema allegorisch aus.²³⁴ Das Libretto thematisiert rückblickend die politischen Argumente für und gegen die Brautwahl sowie die Hoffnung auf Nachkommenschaft und das dadurch gesicherte Fortbestehen des Erzhauses. Hauptfiguren sind der römische General Publio Scipione, der als „Bester aller Römer“ bezeichnet wird und Leopold I. repräsentiert, und die Vestalin Claudia Quinta, deren mehrmaliges Eingreifen die Handlung zu einem glücklichen Ende bringt; sie steht für Kaiserin Claudia Felicitas.²³⁵

Die Handlung beruht auf einer Prophezeiung der Sibyllinischen Bücher, die besagt, dass einmal eine steinerne Statue der Mutter aller Götter, der Magna Mater (im Libretto als Mater Idea bezeichnet), aus Phrygien nach Rom gebracht werden und alle Feinde aus Italien vertreiben

²²⁹ Seifert 1988, S.45.

²³⁰ Biach-Schiffmann 1931, S.112.

²³¹ Seifert 1988, S.45.

²³² Veselá 2023, S.235.

²³³ Veselá 2023, S.228f.

²³⁴ Seifert 1988, S.45.

²³⁵ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.255.

würde. Weil ein möglicher Krieg auszubrechen droht, schicken die Römer daraufhin fünf Gesandte zu Atalo, dem König von Asien. Unterwegs wird das Orakel von Delphi befragt, das ihnen einen günstigen Ausgang ihrer Mission verheißt sowie die Weisung, dass man in Rom den besten Mann auswählen solle, der die Mater Idea entgegennehmen solle. Der Senat sieht den jungen Publio Scipione als geeignet dafür. Atalo übergibt den Gesandten die Mater Idea und schickt seine Tochter Acrisia mit nach Rom, um sie mit dem Mann zu verheiraten, der als der Beste unter den Römern ausgewählt worden war. Das Schiff mit der Statue läuft jedoch bei der Tibermündung auf eine Sandbank und lässt sich nicht mehr bewegen. Nur die Vestalin Claudia kann es mithilfe ihres Gürtels weiterziehen. Zudem vermag sie als Einzige, das kurz zuvor erloschene Feuer im Vestalischen Tempel mit Sonnenstrahlen wieder zu entfachen, die sie durch eine optische Linse bündelt. Es wurden bereits Verhandlungen über eine Heirat Claudias mit Magone, dem Bruder Hannibals, geführt, denn man hoffte, er werde sich dadurch von den Karthagern ab- und den Römern zuwenden, doch im Senat ist man sich nicht einig darüber. Auch Claudia wäre damit nicht zufrieden; sie bevorzugt Publio als Mann, ist aber bereit, sich dem Staatswohl zu opfern. Sempronio kommt als schlauer Intrigant ins Spiel, der mithilfe von Täuschung seine Absicht, Claudia mit Magone zu verheiraten, durchzusetzen versucht: Er zeigt Publio die Portraits der beiden Frauen, ohne ihre Identität zu verraten. Als Publio auf das Bild Claudias zeigt, die ihm besser gefällt, sagt Sempronio, es stelle Acrisia dar. Schließlich heiraten trotzdem Publio Scipione und Claudia; Acrisia gibt sich mit dem Sohn des Diktators, Claudio Metello, zufrieden, der sich auf den ersten Blick in sie verliebt. Das entspricht dem Handlungsschema der Oper des 17. Jahrhunderts: Die beiden Paare können am Ende nur dann zusammenfinden, wenn bei einer Person die Vernunft die Gefühle besiegt.²³⁶

Der Librettist Nicolò Minato erklärt im Textbuch die Bezüge zur Aktualität: Das ewige Feuer symbolisiert das Haus Habsburg als legitimen Nachfolger des Römischen Reiches; wie bei den Römern werde die Herrschaft nun in der Flamme ewig bei diesem Kaiserhaus bleiben. Publio Scipione, der Kaiser Leopold I. repräsentiert, wurde durch die Kurfürsten mit Recht als der „Beste der Welt“ gewählt und für würdig befunden, die Herrschaft zu führen. Die Mater Idea demonstriert die Nachkommenschaft Leopolds, die Frieden und Freiheit versichern werde. Wie Idea als Mutter der Götter gilt, so wird auch die Nachkommenschaft Leopolds zahlreiche Helden hervorbringen. Das gestrandete Schiff mit der Statue steht für die zu diesem Zeitpunkt noch unerfüllte Hoffnung auf einen Thronfolger. Das Verlöschen des Feuers im Tempel der Vesta verweist auf den Tod der ersten Gemahlin Leopolds, Margarita Teresa. Die Szenen, in denen die Vestalin Claudia das Schiff ans Ufer zieht und das Feuer neu entfacht, sind

²³⁶ Seifert 1988, S.45f.

symbolisch dafür zu verstehen, dass Kaiserin Claudia als Einzige einen Nachfolger gebären kann und damit das leuchtende Feuer des Hauses Habsburg erneut entzünden werde, das ewig brennen solle. In der Vorrede an den Leser macht Minato deutlich, dass die in der Oper ausgesprochenen Glückwünsche an Latium in Wirklichkeit dem Haus Habsburg gelten und das Lob Claudias nicht die Vestalin, sondern die Kaiserin meine.²³⁷ „Claudia, edle Kaiserin, ich habe dich hier als Vestalin versteckt, um deinen Tugenden zu huldigen“, singt Vesta. Wie die Vestalin Claudia den besten Mann der Römer heiraten konnte, ist Kaiserin Claudia mit dem besten Mann der Welt vereint. In der Schlusszene wendet sich Vesta an das kaiserliche Paar²³⁸: „Edle Helden, möge eure Nachkommenschaft unsere Welt von Westen bis Osten erhellen, so wie es die Sonne tut.“²³⁹ Die Tugend und alle Götter beschließen die Oper mit einem Tanz und einem Refrain: „Freu dich, Kaiser, und freu dich, Claudia, denn die Quelle deiner Fruchtbarkeit wird bald den Sphären neue Atlanten und der Welt einen neuen Herkules schenken.“²⁴⁰

Die zentrale Handlung der Oper ist also der unruhige Weg des Paares zur Ehe, in dem Leopold I. nach dem Tod Margarita Teresas im Jahr 1673 eine neue Frau wählt. Die Handlung wird vor allem von Göttern und allegorischen Figuren vorangetrieben. Die Schlüsselrolle des Feuers wird im Titel sowie in Minatos Widmung an den Kaiser hervorgehoben. In der Oper gibt es fast so viele mythische Figuren wie Sterbliche, die menschliche Eigenschaften und Schwächen aufweisen. Sie können direkt in die Welt der Sterblichen eingreifen. Claudia und Publio sind jedoch zu edel und frei von menschlichen Lastern, um als normale Menschen zu gelten. Selbst wenn Minato im Vorwort nicht die allegorische Bedeutung angedeutet hätte, wäre es nicht schwer gewesen, in ihnen das kaiserliche Paar zu identifizieren. Dank Claudias Entscheidung für die Tugend verleihen ihr die Götter die Macht, die beiden Wunder zur Rettung ihres Landes zu vollbringen. Erst dann werden auch ihre eigenen Wünsche erfüllt: Sie heiratet den Mann, den sie liebt, und das Paar bringt Hoffnung für die Zukunft Roms. Claudias Rolle in der Handlung ist zudem mit einer der Schlüsselfragen verbunden, nämlich wie sich die Republik Rom vor ihren Feinden schützen kann. Diese Frage bestimmt die Haupthandlung, da die Figuren versuchen, die Sicherheit und das Wohlergehen des Staates durch Heiratspakte zu gewährleisten. Die Senatoren und der Diktator sollen letztendlich jedoch erkennen, dass nicht sorgfältig geplante Heiratsbündnisse mit fremden Mächten die Sicherheit Roms garantieren, sondern göttlicher Schutz. Dieser Schutz wird nur dann gewährt, wenn Bürger und Herrscher

²³⁷ Seifert 1988, S.45f.

²³⁸ Veselá 2023, S.235.

²³⁹ „CLAVDIA, Regnante AVGUSTA, Quanto d’vna Vestal qui t’hò scoperto, Fù riuerente Idea del tuo Gran Merto“, Minato 1674, S.82.

²⁴⁰ „Godi CESARE, Godi CLAVDIA, Godete, sì. Poco andrà inanti, C’hauran dal Vostro GERME fecondo Le Sfere Atlanti, Ercoli il Mondo“, Minato 1674, S.83.

gleichermaßen Tugenden pflegen. Nur die Vereinigung zweier von den Göttern gesegneter Römer wird die gewünschten Nachkommen hervorbringen.²⁴¹

Die Oper ist in einer Zeit entstanden, als eine reale Gefahr des Aussterbens der Habsburger-Dynastie in der männlichen Linie bestand. Irena Veselá schließt daraus, dass Leopold deshalb auf die Demonstration von Stärke und Macht verzichtete und sich bewusst nicht auf der symbolischen Ebene als Gott der Antike oder als absoluter Herrscher des antiken römischen Reiches darstellte. Die Handlung spielt in der Zeit der antiken römischen Republik, die ihre Bürger vor feindlichen Invasionen schützte. Allerdings kann sie dies nur durch das Eingreifen der Götter und die Ausübung von Tugenden, nicht durch Gewalt. Auch deutlich wird die Ablehnung von Angeboten für politisch motivierte Ehen zwischen den Römern und feindlichen Dynastien zum Erhalt und Schutz des römischen Staates. Leopold I. stützt sich auf die Hoffnung auf baldige männliche Nachkommenschaft.²⁴²

6.2 Libretto

Im Libretto der Oper findet man zu Beginn, vor dem eigentlichen Text der Oper, die Widmung an das Kaiserhaus, gefolgt vom Vorwort an den Leser und dem „Argomento“, in dem die Geschichte der Oper beschrieben wird, eingeteilt in dem, was aus der Geschichte überliefert ist und was man dazu erfindet. Es folgt die „Allegoria del drama“, wo nochmal beschrieben wird, worauf das Drama hinweisen soll und wer wen repräsentiert. Auch die „Intervenienti“, also die vorkommenden Personen im Stück, die einzelnen Szenen, die Maschinen, Akt für Akt getrennt, die „Attioni et Apparenze“, also die Aktionen und Auftritte und die „Balli“, die Tänze, werden bereits zu Beginn aufgelistet. Im Vorwort an den Leser heißt es unter anderem „[...] in essere una Rappresentatione sì faticosa per la Musica, sì numerosa di Virtuosi, abondante di tante Machine, sì ripiena d’Attioni, e ricca di tante apparenze, [...]“²⁴³ Die zum Einsatz kommenden Maschinen werden beschrieben und Burnacini als deren Urheber genannt.

6.3 Beschreibung der Bühnenbilder

Titelkupfer (Abb.13)

Zwei allegorische weibliche Figuren halten eine Draperie, auf der eine Inschrift angebracht ist. Hinter ihnen erhebt sich zentral auf einem Hügel mit Scheiterhaufen der Phönix – Symbol für Erneuerung und Unsterblichkeit. Im Hintergrund sind ein paar Baumgruppen zu erkennen, in

²⁴¹ Veselá 2023, S.236-239.

²⁴² Veselá 2023, S.252.

²⁴³ „[...] eine Aufführung zu sein, die so anspruchsvoll für die Musik ist, so zahlreich an Virtuosen, so reich an vielen Maschinen, so voll von Handlungen und so reich an Erscheinungen [...]“, Minato 1674, „Lettore“.

der linken oberen Ecke erscheint die Sonne als menschliches Gesicht, von dem Strahlen auf die Szene herabgesendet werden.

Akt I, Szene 1-4: Saal des römischen Senats (Sala del Senato Romano) (Abb. 14)

In dieser Szene wird Publio Scipione vom römischen Rat als würdigster des Senates erwählt und dazu ausersehen, die Mater Idea aus Asien entgegenzunehmen.²⁴⁴

Die Szenerie ist in Vorder- und Hinterbühne geteilt und durch eine Draperie voneinander getrennt.²⁴⁵ Die Vorderbühne zeigt einen prunkvollen barocken Vorsaal, der durch fünf Kulissenpaare gegliedert ist. Die Basis der Wand bilden verkröpfte Sockelgesimse, die als Träger für reich verzierte Voluten mit römischen Büsten dienen. Darüber folgt eine zweite Reihe von Voluten mit Engelsköpfen, welche große Kartuschen stützen. Von den Voluten hängen Fruchtgirlanden bis zu den Büsten herab. Über den Kartuschen stehen Putten, welche die Konsolen der Decke tragen. Die Wandgestaltung ist horizontal gegliedert durch aufgespannte Gobelins, die etwa zwei Drittel der Wandhöhe einnehmen. Über ihnen befindet sich eine Reihe von Fenstern. Der Bereich zwischen Wandteppichen und Fensterzone ist mit Muschelmotiven verziert, das obere Kranzgesims mit Kartuschen und Fruchtgirlanden.²⁴⁶ Auch die Decke ist reich ornamentiert und mit Voluten und hängenden Lambrequins ausgestattet. Die freien Flächen sind bemalt und in der Mitte läuft alles in ein Krone-ähnliches Element zusammen. Während die Raumstruktur noch an die Renaissance erinnert, ist der Dekor typisch für den Hochbarock. Durch die zur Seite gezogene Draperie öffnet sich der Blick in die Hinterbühne, die einen Senatssaal darstellt. Er geht sehr stark in die Tiefe, was eine große Tiefenwirkung erzeugt.²⁴⁷ Die Wände des Saals sind mit vertikalen Streifenornamenten und dazwischen hängenden Wandleuchtern gegliedert. Im Zentrum der Rückwand befindet sich ein hoher Thron, auf dem der Diktator in herrscherlicher Pose sitzt. Beidseitig des Throns sitzen in zwei übereinander angeordneten Reihen die Senatoren. Drei Figuren – zwei Priester mit halbmondförmigem Kopfschmuck und Büchern sowie ein Krieger – befinden sich zentral im Saal. Im Vorraum sind auf beiden Seiten Wachen in römischer Tracht aufgestellt.²⁴⁸ Insgesamt erzeugt die szenische Komposition eine eindrucksvolle, monumentale Raumwirkung.²⁴⁹

Hier kommt es zur höchsten Steigerung des barocken Innenraumes, er ist vollräumlich durchgebildet. Die eigentliche Handlung findet hinter dem Vorhangbogen im tiefen Thronsaal

²⁴⁴ Fleischacker 1962, S.107.

²⁴⁵ Biach-Schiffmann 1931, S.56.

²⁴⁶ Biach-Schiffmann 1931, S.112.

²⁴⁷ Biach-Schiffmann 1931, S.56.

²⁴⁸ Biach-Schiffmann 1931, S.112.

²⁴⁹ Biach-Schiffmann 1931, S.56.

auf der Hinterbühne statt. Die Verlegung der Haupthandlung in die äußerste Bildtiefe und die im Laufe des Spiels stattfindende Bewegung von der Bildtiefe nach vorne sind als charakteristische Eigenschaften des barocken Bühnenspiels nun voll entwickelt.²⁵⁰ Zu Beginn des 1. Aktes ist die typische Voraussetzung für ein „Doppelspiel“ zwischen den beiden Zonen gegeben, welches auch in szenischen Anmerkungen verlangt wird. In der 4. Szene dieses Bildes soll Publio Scipione aus dem Senatssaal in den Vorraum kommen, woraufhin der Senatssaal abgeschlossen wird. Es bleiben nur der Vorraum und die Wachen sichtbar. Gegen Schluss der gleichen Szene soll sich die Tür, die als Vorhang zu denken ist, nochmals öffnen und dem Diktator sowie den Senatoren den Eintritt in die Vorderbühne frei machen.²⁵¹

Akt I, Szene 5-8: Vorraum des Vesturiums der Vestalinnen (Atrio des Vestuario delle Vestali) (Abb.15)

Claudia bittet die Göttin Vesta um Hilfe. In dieser Szene erscheinen Amor und Tugend, die Claudia Schutz anbieten, Claudia wendet sich der Tugend zu, woraufhin Amor drohend davonfliegt. Zuletzt erscheint Vesta und verspricht Claudia ihren Beistand.²⁵²

Die Bühnenarchitektur zeigt eine durch Pilaster gegliederte Wand, bestehend aus fünf Kulissenteilen, der eine doppelte Säulenordnung vorgestellt ist. Diese ruht auf einem Sockelgesims und wird abgeschlossen durch einen Architrav und einem verkröpften Gebälk. Gekrönt wird das Ensemble von einer hohen Attika, die mit blumengefüllten Vasen besetzt ist. Zwischen den Säulen und den Wandpilastern sind gleichmäßig gereihte Blumengestecke eingefügt. Diese Ordnung setzt sich in einem illusionistisch in die Tiefe gehenden Mittelprospekt fort. Im Hintergrund laufen die seitlichen Wände in eine zentrale Nische zusammen. Im Zentrum des Mittelgrundes steht ein Standbild der Vesta auf hohem Sockel; sie ist in ein wallendes Gewand gehüllt. Rechts im Vordergrund wendet sich Claudia mit ausgebreiteten Armen der Göttin zu. Amor nähert sich von rechts oben fliegend Vesta, während sich zur Linken die Tugend auf einer Wolke herabsenkt. Von oben aus der Mitte des Himmels erscheint Vesta umgeben von Flammen auf einer leuchtenden Wolke. Diese Darstellung wird in den Regieanweisungen unter den Lichteffekten aufgeführt, auch Maschinen, welche die drei Figuren aus dem Schnürboden auf die Bühne sinken lassen, kommen hier zum Einsatz.²⁵³

²⁵⁰ Tintelnot 1939, S.58.

²⁵¹ Fleischacker 1962, S.41.

²⁵² Fleischacker 1962, S.107.

²⁵³ Biach-Schiffmann 1931, S.112f.

Akt I, Szene 9-15: Zimmer im Diktatorenpalast in Rom (Stanze, nel Palazzo del Dittatore in Roma) (Abb.16)

Der Diktator empfängt seinen Sohn Claudio Metello, die Gesandten aus Asien und Acrisia, die Tochter des Königs von Asien, aufgrund der geplanten Heirat mit Publio Scipione.²⁵⁴

Die Seitenwände des Thronsaals sind durch fünf Kulissen in doppelte Pilasterrisalite gegliedert. Auf der linken Seite wird diese Gliederung nach der dritten Kulisse vom Thron mit Baldachin unterbrochen, auf der rechten Seite von einer Nische. Die Wandflächen sind mit gemusterten Stoffen bespannt, deren Hauptmotiv Kartuschen darstellen. Über dem verkröpften Gebälk spannt sich eine ornamentierte Balkendecke. Den hinteren Abschluss des Saals bildet eine Wand, die eine zentrale Türöffnung mit zurückgeschlagenem Vorhang aufweist. Zu beiden Seiten der Tür stehen verdeckte Truhen. Im Vordergrund befinden sich rechts und links jeweils ein niedriger Sessel. Auf dem Thron sitzt der Diktator, auf beiden Seiten von bewaffneten Wachen und Kriegern umgeben. Der römische Krieger im Mittelpunkt der Bühne ist wahrscheinlich sein Sohn Claudio Metello. Auch auf der rechten Seite der Bühne stehen einige Männer im Waffenrock.²⁵⁵

Akt I, Szene 16-17 und 20: Straße in Rom mit Landungsplatz am Tiber (Strada in Roma, ove s'imbarca nel Tevere) (Abb.17)

Publio Scipione besteigt auf dem Tiber in Rom ein Schiff, um die „Mater Idea“ nach Rom zu bringen. Eine große Volksmenge ist dabei anwesend.²⁵⁶

Dargestellt ist eine breite Straße, die in die Tiefe der Bühne führt und am Fluss Tiber mündet. Die aus fünf Kulissen bestehenden Häuser der Vorderbühne sind alle verschiedentlich gestaltet und fallen durch die Höhe des Erdgeschosses auf, die durch die Enge der Türöffnungen und der architektonischen Gliederung noch verstärkt wird. Auch die Fenster der oberen Stockwerke weisen verzerrte Proportionen auf. Im Vordergrund links steht ein Gebäude, dessen Dreiecksgiebel, hohe Bogenöffnung und vorgelagerte Stufen an den Eingang einer Kirche erinnern. Direkt daneben befindet sich ein Bau mit einer Art Geschäft im Erdgeschoss: Eine Bogenöffnung, überdacht von einem vorspringenden Dach, gibt den Blick auf eine Theke frei, auf der verschiedene Krüge und Lebensmittel präsentiert werden. Gefolgt wird dieses Haus von einem Brunnen, aus dem Wasser hervorsprudelt, und einem weiteren schlichten Haus. Das nächste Gebäude wird durch hohe Pilaster gegliedert. Den Abschluss dieser Häuserreihe zum

²⁵⁴ Fleischacker 1962, S.108.

²⁵⁵ Biach-Schiffmann 1931, S.113.

²⁵⁶ Fleischacker, S.108.

Fluss hin bildet eine vorgelagerte Arkade, die niedriger ist als die übrigen Bauten und eine Terrasse aufweist. Die rechte Häuserflucht beginnt mit einem Bauwerk, das von vier Säulen getragen wird und durch ein Bogenornament ergänzt ist. Die Fenster des Obergeschosses enden in kleinen Bögen, während entlang des Dachabschlusses ein Fries aus Eierstab-Ornamenten verläuft. Das benachbarte, durch Pilaster gegliederte Haus trägt eine Vase als oberen Abschluss. Es folgt ein weiteres Gebäude mit einer konvex geschwungenen Balustrade im Obergeschoss, die von Voluten gestützt und von zwei Vasen bekrönt wird. Nach einem weiteren schmalen Haus wird die rechte Häuserreihe von einem Pavillon abgeschlossen, der auf drei Stufen erhöht steht, nach allen Seiten offen ist und einen hohen Aufbau mit Fenstern und einer Kuppel aufweist. Aus allen Richtungen strömt eine große Menschenmenge zusammen. Auf dem Tiber schwimmt rechts im Bild ein bemanntes Prunkschiff; dafür kam der Graben zum Einsatz und vermutlich wurde auch eine Wellenmaschine verwendet. Der Fluss läuft durch den Mittelgrund, am anderen Ufer sind drei Straßenzüge zu sehen, die ebenfalls am Tiber münden und einen Weg am Ufer freilassen.²⁵⁷ Diese auf den Mittelprospekt illusionistisch gemalte Straßenflucht lässt an den barocken Städtebau denken, wo Achsen und der Blick in die Tiefe essentiell waren. Ein Beispiel, das diesem Prospekt nahekommt, ist die Piazza del Popolo in Rom (Abb.18). Dort führen auch drei Straßenzüge axial in Richtung Süden, und verleihen dem Platz eine enorme Tiefenwirkung. Dieses Motiv als Schlussprospekt kommt auf der Bühne des 17. Jahrhunderts häufig vor. Es ist zudem ein Anklang an Andrea Palladios Theater in Vicenza, wo die Gassen strahlenförmig und korrespondierend zu den Bogenöffnungen angeordnet sind (Abb.19).²⁵⁸ Womöglich wurden auch nur 4 Kulissenpaare eingesetzt, um einen größeren Bildausschnitt im Hintergrund freigeben zu können.²⁵⁹ In der Luft schwebt Amor mit Pfeil in der Hand auf der rechten Seite, in der Mitte ist die Tugend zu sehen, während links Vesta in einer Wolke herabschwebt.²⁶⁰ Diese Szenen in der Luft spielen sich in einer Einschubscene (Szene 18-19) ab, welche die Schmiede des Vulkan darstellt, welche aus der Unterbühne aufsteigt. Da es von dieser jedoch keinen Stich gibt, sind sie zugleich mit der Flussdekoration wiedergegeben. In der 20. Szene, in der die Flussdekoration wieder zum Vorschein kommt, erhebt sich der Tiber mit seinen Nymphen aus dem Wasser. Am Ende des 1. Aktes fällt er wieder ins Wasser zurück, die Nymphen treten heraus und tanzen. Dies ist auf der Abbildung jedoch nicht dargestellt.²⁶¹

Akt II, Szene 1-9: Waffensaal (Sala d'Armi) (Abb.20)

²⁵⁷ Biach-Schiffmann 1931, S.113.

²⁵⁸ Biach-Schiffmann 1931, S.56.

²⁵⁹ Fleischacker 1962, S.40.

²⁶⁰ Biach-Schiffmann 1931, S.113.

²⁶¹ Fleischacker 1962, S.110.

Die Wände des Saales sind durch fünf Kulissen gegliedert, die offene Pfeilerarkaden darstellen. Dahinter schimmern die festen Mauern hervor, dicht behangen mit Waffen. Sowohl die Pfeiler als auch das Gebälk sind reich mit Rüstungen, Trophäen, Trommeln und weiteren Waffen gefüllt und auch an den Balken der kassettierten Decke sind in regelmäßigen Abständen Trophäen angebracht. Burnacini treibt die Ausstattung bewusst ins Opulente, was dem dekorativen Geschmack des ausgehenden 17. Jahrhunderts entspricht. Durch die drei Arkaden, welche die Vorderbühne im Mittelgrund abschließen, öffnet sich der Blick in eine perspektivische Flucht weiterer Waffensäle, die auf dem Schlussprospekt illusionistisch gemalt sind und den monumentalen Eindruck des Raumes zusätzlich verstärken.²⁶² Die szenische Wirkung entsteht durch das Zusammenspiel von Soffitten und Kulissen, die sich wechselseitig ergänzen und ein geschlossenes, kompakt wirkendes Bühnenbild ergeben. Im Vordergrund stehen Claudia und Acrisia sowie zwei Herren, die sich nicht eindeutig identifizieren lassen. Links im Bild befindet sich das männliche Gefolge in Waffenröcken.

Dieser Stich gleicht der „Sala d’Arsenale“ im „Pomo d’Oro“, man erkennt fast nichts als „Arsenal“, also Waffen und Rüstungen (Abb.21).²⁶³

Akt II, Szene 10-11: Ort außerhalb Roms, wo Zelte gespannt sind, um die Mater Idea zu empfangen (Luoco fuori di Roma, dove son tesi Padiglioni per riceversi la M.Idea) (Abb.22)

Dargestellt ist hier der Streit zwischen Vesta und Amor betreffend Claudias Liebe.²⁶⁴

Zu sehen ist eine breite Straße, die von Laubwerkbögen gesäumt wird. Auf beiden Seiten wird die Bühne von einem solchen Laubbogen mit dahinterliegenden Bäumen eingefasst. Links führt dieser Bogen durch einen geöffneten Eingang, dem eine weitere Bogenöffnung folgt, die in ein Gebäudeinnere führt. Das nächste Haus zeigt im Obergeschoss einen Balkon, über dessen Brüstung Stoffe gehängt sind. Darauf folgen zwei niedrigere Häuser sowie ein eingeschossiges kleines Gartengebäude. Überhaupt nimmt die Höhe der Häuser in der linken Straßenflucht nach hinten hin ab, wohingegen sie rechts überall die gleiche Höhe aufweisen. Der Beginn der rechts befindlichen Kulissen macht auch ein Laubbogen; er umrahmt ein Tor, das in einen mit Bäumen gefüllten Garten führt. Das anschließende Gebäude besteht aus drei gleich gestalteten Geschossen, aus dessen zahlreichen schmalen Fenstern Stoffe herunterhängen. Auch weitere Fenster der Häuserfront sind mit Stoffen dekoriert. Aus einem der oberen Fenster ragt eine Fahne. Ein hohes Bogentor verbindet dieses Haus mit dem nächsten, das im Obergeschoss über einen Balkon mit Laubbogen verfügt. Es schließen sich ein Gebäude mit rundem Erker, ein

²⁶² Biach-Schiffmann 1931, S.113.

²⁶³ Sommer-Mathis 2000, S.409.

²⁶⁴ Fleischacker 1962, S.110.

weiteres mit zwei Türmen und Walmdach sowie ein abschließendes mit runden Fensteröffnungen im Obergeschoss an. Diese architektonischen Bauformen bringen Variation in die sonst gleichförmige Fassadengestaltung. Im Hintergrund sind zwei Reihen kegelförmiger Zelte aufgestellt, zwischen denen weitere Laubwerkbögen platziert sind. Den oberen Bühnenraum nimmt die große Himmelsmaschine der Hinterbühne ein, bestehend aus drei Gruppen von Wolkenbändern, wobei das oberste kreisförmig angelegt ist; in ihnen befinden sich die Götter des Olymp.²⁶⁵ Auf einer Wolke links schleudert Vesta von ihrem Wolkenwagen aus eine Flamme in Richtung Amor, der zentral in der unteren Wolkenzone positioniert ist, woraufhin sich seine Flügel entzünden und er zu Boden fällt.²⁶⁶ Unten rechts steht Claudia mit zum Himmel erhobenem Blick.²⁶⁷ Die gesamte Szene ist ein typisches Bühnenbild der Epoche und orientiert sich in der Anlage an der Straßensicht der Renaissance. Vergleichbare Straßenfluchten lassen sich auch im „Pomo d’Oro“ finden. Die Kunst der barocken Bühnenbildner bestand darin, so ein Grundmodell mit immer neuen Lösungen zu variieren.²⁶⁸

Akt II, Szene 12-16: Arsenalsaal/Schiffzeughaus außerhalb Roms (Una Sala d’Arsenale fuori di Roma) (Abb.23)

Es wird nach Werkzeug gesucht, um das gestrandete Schiff mit der Mater Idea bewegen zu können. Im Verlauf dieser Szenen werden die Portraits Acrisias und Claudias von Publio Scipione verglichen, er entscheidet sich zugunsten letzterer.²⁶⁹

Dargestellt ist ein offener Ziegelhof, an dessen seitlichen Wänden Belagerungs- und Verteidigungsmaschinen aus den hohen Bogenöffnungen hervorragen, was einen dreidimensionalen Effekt erzeugt. Fünf Kulissen, welche die Vorsprünge der Seitenwände bilden, gliedern das Bild. Die Rückwand des Hofes zeigt drei große Bogentore, durch die eine perspektivische Flucht weiterer, gleichartiger Höfe im Hintergrundprospekt sichtbar wird. Ein aus gekreuzten Balken gebildetes Vordach bildet den oberen Abschluss der Seitenwände. Auf der rechten Seite sind mehrere Männer an den Maschinen beschäftigt. Im Vordergrund befinden sich vier Figuren, zwei Frauen und zwei Männer: Publio Scipione und Claudia, Claudio Metello und Acrisia. In der oberen Zone der Szenerie erstreckt sich der offene Himmel.²⁷⁰

²⁶⁵ Biach-Schiffmann 1931, S.113f.

²⁶⁶ Fleischacker 1962, S.111.

²⁶⁷ Biach-Schiffmann 1931, S.114.

²⁶⁸ Sommer-Mathis 2000, S.409.

²⁶⁹ Fleischacker 1962, S.112.

²⁷⁰ Biach-Schiffmann 1931, S.114.

Akt II, Szene 17-20: Tiberbucht mit einer Brücke, die darüberführt (Bocche del Tevere, con un Ponte, che di sopra vi passa) (Abb.24)

Durch die Hilfe von Vesta gelingt es Claudia, das gestrandete Schiff mit Publio Scipione und der Mater Idea von einem Ruderboot aus mit ihrem Gürtel, den sie an das Schiff bindet, wieder in Bewegung zu setzen.²⁷¹

In diesem Bild ist eine weitläufige Landschaft dargestellt, durch welche sich im Mittelgrund der Tiber zieht. Obwohl es sich um eine freie Landschaft handelt, ist die Komposition immer noch symmetrisch angelegt. Der Vordergrund wird auf beiden Seiten von hohen Felsen und Bäumen gerahmt. Am Ufer des Flusses, auf mittlerer Bildtiefe, hat sich eine große Menge von Menschen eingefunden. Über den Fluss führt zu Beginn der Hinterbühne eine hohe Brücke mit zwei Bögen, die auch von einer dichten Menschenmenge bevölkert ist. Weiter im Hintergrund setzt sich die bewaldete Landschaft fort, in der sich ebenfalls zahlreiche ZuschauerInnen versammelt haben. Das sich in der linken Bildhälfte befindende Prunkschiff ist mit Figuren besetzt. In einem kleineren Boot, das sich in der Mitte des Flusses befindet, sitzt Claudia mit einem Ruderer. Ein heller Lichtstrahl fällt auf ihr Haupt, der von Vesta, die über den Wolken schwebt, herabgesandt wird.²⁷² Im hier zum Einsatz kommenden Graben konnten sowohl das prächtige Schiff als auch das Rettungsboot ein- und ausgefahren werden.²⁷³ Vermutlich kamen auch in diesem Bild nur vier Kulissenpaare zum Einsatz, um einen größeren Bühnenausschnitt im Graben freizugeben.²⁷⁴ Innerhalb dieser Szenen erschienen weitere, im Stich jedoch nicht festgehaltene Maschinen aus der Luft.²⁷⁵ Der 2. Akt wird von einem Ballett abgeschlossen.

Akt III, Szene 1-3: Siegestempel in Rom (Tempio della Vittoria in Roma) (Abb.25)

Zu Beginn des 3. Aktes wird aus Freude über die wiedererlangte Mater Idea im Tempel gefeiert.²⁷⁶

Die Szene zeigt eine offene Halle, die von einer halbrunden Nische abgeschlossen wird. Die Wandfläche wird durch fünf Kulissenvorsprünge gegliedert, bestehend aus jeweils zwei Pfeilern. Diese ruhen auf Konsolen, die mit Kartuschen und Laubgirlanden verziert sind und große Kugeln tragen. Diese Kugeln tragen auf der vorderen der beiden Pfeiler Helme mit Lorbeerkränzen, darauf stützen sich zwei blumengefüllte Füllhörner und darüber befindet sich eine Kartusche mit einem Adler. Auf der hinteren der beiden Pfeiler sind zur Bühne hin

²⁷¹ Fleischacker 1962, S.112.

²⁷² Biach-Schiffmann 1931, S.114.

²⁷³ Sommer-Mathis 2000, S.405.

²⁷⁴ Fleischacker 1962, S.40.

²⁷⁵ Fleischacker 1962, S.114.

²⁷⁶ Fleischacker 1962, S.114.

gewandte Karyatiden zu sehen. Das Gebälk ist üppig ornamentiert, enthält weitere Kartuschen und wird von einem Gesims abgeschlossen, das mit blumengefüllten Vasen dekoriert ist. Zwischen den vorspringenden Pfeilern werden in den flachen Wandzonen Arkadengänge angedeutet, eingerahmt von Kartuschen und Blattgirlanden. Die zentrale Nische im Mittelgrund ist mit hohen, schmalen rechteckigen Feldern versehen, die jeweils eine Figur zeigen. Darüber verläuft ein Band kleinerer Felder mit Kartuschen, die mit kleinen Vasenaufsätzen bekrönt sind. Ornamental gemalte Bänder führen halbrund nach oben zu einem zentralen Punkt zusammen. Den oberen Abschluss der Nische bilden eine Girlande, volutenartige Dekorationen und fünf große, blumengefüllte Vasen. Vor der Nische befindet sich ein Altar, der aus Voluten geformt ist und auf einem Sockel ruht. Um ihn stehen Priester mit halbmondförmiger Kopfbedeckung. Eine festlich gekleidete Menschenmenge hat sich um den Altar versammelt. In der linken Bildhälfte sind Posaunenbläser und ein Paukenspieler zu sehen, rechts ein weiterer Bläser.²⁷⁷

Akt III, Szene 4-13: Garten des Palastes des Diktators (Giardino del Palazzo del Dittatore)
(Abb.26)

Auch der Gartenraum ist in streng architektonischer Ordnung inszeniert: Er folgt einer symmetrischen Zentralperspektive und ist seitlich von Laubarkaden eingefasst, hinter denen sich eine Reihe von Pappeln erstreckt. Vor den Arkaden stehen Volutenpostamente mit Blumentöpfen. Zur Bühne hin wird die Szenerie durch fünf Kulissen gegliedert, welche als monumentale Volutenpostamente gestaltet sind, auf denen Faune ein volutenförmiges Gebälk mit daran anschließendem Bogen tragen, der sie mit den Arkaden optisch verbindet. Auf den Gebälken thronen reich verzierte Töpfe, in denen Fruchtbäume gepflanzt sind. Besonders deutlich tritt in diesem Szenenstich der Übergang zwischen Vorderbühne und dem illusionistisch gemalten Hintergrundprospekt hervor. Dieses zeigt weiter Gartenarchitektur, die Pappelreihe wird in die Tiefe weitergeführt und endet in einer gemalten Nische in der Ferne. Im Vordergrund der Szene ist Publio Scipione zu sehen, wie er ein Schriftstück unterzeichnet, das ihm Sempronio überreicht. Neben ihm hält ein Page das Tintenfass. Rings um sie herum stehen weitere Senatoren, auch einige Frauen sind unter den Anwesenden. In den Wolken erscheint Amor, der von zwei Genien in den Himmel getragen wird.²⁷⁸

²⁷⁷ Biach-Schiffmann 1931, S.114.

²⁷⁸ Biach-Schiffmann 1931, S.114f.

Akt III, Szene 14-16: Mit Menschen gefüllter Platz, wo das im Tempel der Vesta erloschene Feuer in den Strahlen der Sonne neu entfacht wird (Piazza piena di Popolo, dove si riaccende a'raggi del Sole il fuoco estinto nel Tempio di Vesta) (Abb.27)

Das Feuer wird im Beisein der vestalischen Jungfrauen und des römischen Adels durch das Brennglas Claudias von den Sonnenstrahlen entzündet.²⁷⁹

Im Zentrum der Bühne verläuft eine breite Straße, die perspektivisch in die Tiefe führt und beidseitig von einer Häuserfront umsäumt wird. Auf der linken Seite befindet sich zunächst ein Gebäude, das zum Zuschauerraum hin ein bogenförmiges Fenster mit Butzenscheiben sowie eine darüberliegende Kartusche aufweist. Über dem ebenfalls bogenförmigen Eingangstor ist ein quadratisches Relief mit Muschelmotiv eingelassen. Das darüberliegende, niedrigere Obergeschoss zeigt Fensteröffnungen und wird von einem Satteldach mit Dreiecksgiebel abgeschlossen. Es schließt sich ein Gebäudevorsprung an, dessen Untergeschoss von zwei kannelierten Säulen mit korinthischen Kapitellen getragen wird. In der darüberliegenden Etage befindet sich ein Bogenfenster. Es folgt ein Haus, das im Obergeschoss einen flachen Balkon mit zwei flankierenden Blumenvasen aufweist. Daran anschließend findet sich ein Bauelement mit großer Bogenöffnung und reich verziertem Abschluss, weiters ein vorspringendes Bauwerk, das auf allen Seiten durch Bögen geöffnet ist und dessen oberer Abschluss mit Blumenvasen dekoriert ist. Schließlich ergänzt ein weiteres Gebäude mit tonnenförmigem Giebel die linke Häuserreihe, bevor diese in den illusionistisch gemalten Hintergrundprospekt übergeht. Im rechten Vordergrund der Bühne befindet sich ein Rundbau, dessen Erdgeschoss mit Ziegelmauerwerk versehen ist, das an Rustika erinnert. Ein bogenförmiger Eingang durchbricht die Wandfläche. Ein Gesims mit Akanthusranke trennt die Geschosse. Das Obergeschoss, ebenfalls mit Rustikamauerwerk, ist durch Säulen gegliedert, die jeweils eine Bogenöffnung umfassen. Das darüberliegende Gebälk ist mit Ornamenten überladen. Gekrönt wird der Bau von einer gedrückten Kuppel, die von einem feinen Liniennetz überzogen ist und in einem Blätterknauf ihren Abschluss findet. Daran anschließend folgt ein Gebäude, das im unteren Bereich ein Relief zeigt, welches bis zum Boden reicht und dadurch den Zugang zur darüberliegenden, rechteckigen Tür architektonisch blockiert. Über dieser Tür erhebt sich ein reich verzierter, tonnenförmiger Giebel, dem ein niedriges Geschoss folgt, abgeschlossen von einem Dreiecksgiebel. Das darauffolgende Haus zeigt eine klare Gliederung durch eine Säulenordnung, die zwei Geschosse trennt. Gekrönt wird das Gebäude von einem tonnenförmigen Dach, dessen Abschluss eine hohe Blumenvase bildet. Es folgt ein

²⁷⁹ Fleischacker 1962, S.115.

zweigeschossiges Gebäude, das durch Gesimse gegliedert ist. Entsprechend der linken Häuserreihe erscheint auf der rechten Seite ebenfalls ein vorspringendes Bauelement, das auf allen Seiten durch Bögen geöffnet ist und damit symmetrisch das Straßenbild ausbalanciert. Den Abschluss der rechten Häuserfront bildet ein schlichtes Gebäude. Im Hintergrund in der Mitte der Szenerie erhebt sich ein Rundtempel, der den vestalischen Tempel darstellt. Er ist durch Pilaster und Statuen bergende Nischen gegliedert, ein zentrales Bogentor bildet den Eingang, darüber befindet sich eine Kartusche mit Inschrift. Das Gebälk ist reich geschmückt und trägt weitere Statuen. Auch die Kuppel des Tempels wird von einer Statue bekrönt. In der Himmelszone rechts erscheint Apollo, der auf seinem Sonnenwagen aus Sonne und Wolken hervortritt und den Tierkreis von rechts nach links durchquert. Auf einer Wolke links oben ist Vesta vertreten, wie sie Apollo bittet, Claudia für die Wiederentzündung des erloschenen Feuers die Flamme zu spenden.²⁸⁰ Vier prächtig gekleidete Vestalinnen im Mittelgrund der Bühne halten konvexe Kristalle in den Händen, welche die Sonnenstrahlen auffangen sollen, um das heilige Feuer wieder zu entzünden. Der Kristall Claudias fängt das himmlische Feuer auf. Im Mittelgrund links ist der Diktator thronend dargestellt. Die dichtgedrängte, symmetrisch angeordnete Menschenmenge, welche den Blick auf das himmlische Geschehen richtet, vervollständigt das abwechslungsreiche und zugleich harmonisch geschlossene Bild. Der Vordergrund bleibt wie üblich weitgehend frei, um die Tiefenwirkung der Szenerie zu verstärken.²⁸¹ Die dramatischen Vorgänge der 16. Szene, in der der Eigennutz versucht, das Feuer im Tempel zu löschen, Monster aus der Erde steigen, durch Jupiters Blitz vertrieben und wieder in die Erde geschleudert werden, woraufhin Jupiter auf seinem Adler davonfliegt und auch Vesta die Bühne durch die Luft verlässt, sind nicht bildlich dargestellt.²⁸²

Die architektonischen Konstruktionen der Bauten orientieren sich formal am 16. Jahrhundert, sind jedoch derart reich mit Ornamenten verschiedenster Art überladen, dass ein eindeutig hochbarocker Gesamteindruck entsteht. Besonders augenfällig ist dies am rechts befindlichen Rundtempel, der als Beispiel für eine barocke Umdeutung historischer Vorbilder gelesen werden kann: Zwar verweist seine Grundform auf das Grab Theoderichs in Ravenna, doch wird diese Referenz durch das Hinzufügen von Rustika, Akanthusranken und Kartuschen in eine zeitgenössische Ästhetik transformiert. Auch die Kuppel erhält eine bewegte Silhouette. Die anderen schmalen, in die Höhe gezogenen Häuser sind in den Formen der Renaissance gestaltet. Ein Beispiel hierfür sind die Butzenscheiben in den Fenstern des vorderen linken Gebäudes,

²⁸⁰ Biach-Schiffmann 1931, S.115.

²⁸¹ Biach-Schiffmann 1931, S.57.

²⁸² Fleischacker 1962, S.117.

ein in der Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts verbreitetes Element. Zahlreiche weitere Motive aus dem 15. bis 17. Jahrhundert dienen der dekorativen Anreicherung der Fassaden. Der Rundtempel im Hintergrund erinnert an den Tempietto von Donato Bramante in Rom (Abb.28). Zudem ist er auch eine Anspielung auf den vestalischen Tempel, der sich tatsächlich im Forum Romanum in Rom befand und als zentrales Heiligtum der Stadt galt. Heute sind nur noch Reste davon erhalten (Abb.29). Die manieristisch hochgezogenen, schmalbrüstigen Bauformen kommen bei Burnacini immer wieder zum Einsatz.²⁸³ Dieses Bühnenbild ist eine Erweiterung einer Komposition Torellis zu „Andromède“, 1651 in Paris aufgeführt (Abb.30). Den Platz des Rundtempels nimmt in dieser Oper ein beschädigter Rundbogen ein.

Akt III, Szene 17-20: Hell erleuchteter Tempel der Vesta (Tempio di Vesta, tutto mirabilmente luminoso) (Abb.31)

Großer Jubel und das Zusammenströmen zahlreicher Menschen aller Gesellschaftsschichten Roms, um das von Claudia neu entfachte Feuer im Tempel der Vesta zu sehen.²⁸⁴

Der halbrunde Platz wird von einer Arkadenarchitektur eingefasst, wobei sich Nischen und offene Bögen abwechseln. In den hohen, schmalen Bögen stehen überlebensgroße weibliche Statuen auf kunstvoll gestalteten Postamenten aus Akanthusblättern, sie werden von einem zierlich schlanken Bogen eingerahmt. Diese Anordnung lässt sich mit barocken Gärten vergleichen, in denen Statuen auch häufig in eine Nische aus zurechtgeschnittenen Hecken hineingestellt werden (Abb.32). Vor den Nischen befinden sich Blendbögen, die bis zum Bogenansatz aus Laub bestehen und den Wandabschluss tragen, der sich aus Voluten und Kartuschen zusammensetzt und mit Blumentöpfen und Fruchtgirlanden reich dekoriert ist. Zwischen den Nischen führen jeweils drei perspektivisch angeordnete Laubbögen in Alleenform in die Tiefe. Über ihren Scheiteln sind geschwungene Kartuschen mit Putten angebracht, die brennende Flammen halten. Aus den Alleen blicken weitere Putten hervor. Im Zentrum der Szenerie steht der Hauptbogen, der von Putten mit Flammen und Girlanden eingerahmt wird und in dessen Mitte sich der Altar mit dem neu entfachten ewigen Feuer befindet. Dahinter setzen sich die Laubbögen in die Tiefe fort und konvergieren in einem perspektivischen Fluchtpunkt. Die große Maschine der Hinterbühne kommt in diesem Bild zum Einsatz: Auf Wolken herabschwebend, erscheint Vesta, begleitet von weiteren Göttern. Eine große Menschenmenge hat sich auf dem Platz versammelt und blickt empor zu dieser göttlichen

²⁸³ Biach-Schiffmann 1931, S.57.

²⁸⁴ Fleischacker 1962, S.116.

Erscheinung, wobei sie die Mitte für den Blick auf das Zentrum freilässt.²⁸⁵ Die Oper wird von einer Huldigung an das Kaiserhaus und den Spielen der Vesta in Form von Tanz abgeschlossen.

7. La Monarchia Latina Trionfante

Die Oper - oder präziser - die „festa musicale“ „La Monarchia Latina Trionfante“ wurde im Jahr 1678 anlässlich der Geburt des Thronfolgers, des späteren Kaiser Joseph I., uraufgeführt. Es handelt sich um das letzte theatralische Dekorationswerk von Lodovico Ottavio Burnacini, dessen Bühnenbilder durch Kupferstiche überliefert sind. Das Libretto verfasste Nicolò Minato, die Komposition stammt von Antonio Draghi.²⁸⁶ Auch diese Oper war sehr aufwendig inszeniert. Burnacini schuf sechs Bühnenbilder und setzte insgesamt 16 Bühnenmaschinen ein; durch eine Balletteinlage sowie eine Kampfszene wurde der spektakuläre Eindruck weiter gesteigert.²⁸⁷ Auch Chor und Komparsen fehlten nicht. Zudem wurde eine Fülle bewegter Dekorationen auf die Bühne gebracht. Zu den szenischen Erscheinungen zählten unter anderem Kamele und Elefanten, malerisch gegliederte Lanzen- und Fahngruppen, das sich drehende Rad des Saturn, geflügelte Stundengläser sowie magische Visionen wie Hexenerscheinungen. Überliefert sind diese Dekorationen in Form von Kupferstichen, die Matthäus Küsel nach den Entwürfen Burnacinis anfertigte. Sie zeichnen sich durch eine hohe künstlerische Qualität aus, immer wieder ist auch eine simultane Darstellung mehrerer Szenen innerhalb eines Bildes zu sehen.²⁸⁸ Auch in dieser Serie wurden die Stiche mit dem Namen des Ausstatters und Stechers am unteren Rand außerhalb des Bildes versehen.

Die Kostüme, die von Burnacini entworfen wurden, sind unter anderem klassizistisch-barocke Rüstungen für die Krieger, Priester und Senatoren erscheinen in langen, fließenden Gewändern. Der Hofnarr tritt in einem phantasievollen Kostüm auf, die weiblichen Figuren sind in überreiche, bauschige Gewänder gekleidet, die mit opulentem Kopfputz kombiniert werden. Diese Theatertracht orientiert sich nur ganz allgemein an der höfischen Mode ihrer Zeit.²⁸⁹

7.1 Inhalt der Oper

Zu Beginn der Oper klagt die allegorische Figur der Erde vor dem Thron Jupiters gegen die feindlichen Mächte Müßiggang, Regiersucht, Grimm, Hass und Verwirrung, die durch ihre aufrührerischen Reden gegen Frieden, Frömmigkeit und Überfluss die Erde ins Chaos gestürzt

²⁸⁵ Biach-Schiffmann 1931, S.115.

²⁸⁶ Biach-Schiffmann 1931, S.59.

²⁸⁷ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.257.

²⁸⁸ Schneider 2004, S.128-130.

²⁸⁹ Biach-Schiffmann 1931, S.61.

und verheert haben. Die Götterversammlung beschließt daraufhin, die Zeitalter der Menschheit zu untersuchen, um die friedvollste Herrschaftsform einzusetzen. Es werden die vier großen Monarchien der Weltgeschichte herbeigerufen – die assyrische, persische, griechische und römische – personifiziert durch die Schatten ihrer Herrscher Ninos, Darius, Alexander den Großen und Caesar. Durch die Zwietracht gegeneinander aufgebracht, geraten diese Monarchen in einen Kampf, in den sich auch die Götter einmischen. Letztlich geht Caesar als Sieger hervor, wodurch das römische Imperium als die überlegene Herrschaft bestätigt und Kaiser Leopold I. als legitimer Repräsentant dieses Reiches gefeiert wird.²⁹⁰

In dieser Oper geht es um die Wiederherstellung der kosmischen Ordnung, die zuvor der Zwietracht und dem Chaos ausgesetzt war. Die Geburt des Thronfolgers wird dabei als Garant für den Fortbestand des Hauses Habsburg inszeniert. Bereits die Widmung des Librettos von Minato richtet sich an den neugeborenen Erbprinzen, der als aufgehende Sonne gepriesen und dessen Geburt als tugendhafter, siegreicher Triumph des Glaubens verherrlicht wird. Im „Argomento“ des Librettos wird der Topos der „translatio imperii“ aufgegriffen, demzufolge die habsburgische Monarchie die legitime Erbin des von Caesar begründeten römischen Imperiums sei, dessen Herrschaft nun durch die Geburt Josephs I. fortgeführt werde. Die Regierung Leopolds I. wird als Garant für Ruhm, Sicherheit, Frieden und Freiheit des Reiches dargestellt, womit der unmittelbare Realitätsbezug der Oper klar formuliert ist.²⁹¹ Die glorreiche Nachkommenschaft gilt als göttliches Zeichen des besonderen Schutzes, den Gott dem Haus Österreich gewährt. Dies bildet, wie ausdrücklich betont wird, den ideologischen Grundpfeiler der gesamten Inszenierung. Unter der Herrschaft der frommen und gottesfürchtigen Habsburger sei das Imperium zur vollkommenen und ruhmreichen Monarchie geworden. Auch diese Oper stand somit im Dienst der Politik, was auch im Vorwort erwähnt wird.²⁹² Das Gottesgnadentum bildete das ideologische Fundament des politischen Systems und galt als selbstverständlich. Zudem wurde die Alleinherrschaft des Monarchen propagiert. Die symbolische Verbeugung der drei großen Weltmonarchien vor dem römischen Reich am Ende der Oper ist ein Symbol der universalen Anerkennung der Überlegenheit dieses Reiches und seines Repräsentanten.²⁹³ Insgesamt ist dieses Werk ein eindrucksvolles Zeugnis der Inszenierung habsburgischer Machtansprüche auf der Opernbühne.²⁹⁴

²⁹⁰ Schneider 2004, S.126f.

²⁹¹ Schneider 2004, S.127f.

²⁹² Rainer 1987, S.113.

²⁹³ Rainer 1987, S.118.

²⁹⁴ Rainer 1987, S.120.

Im Libretto ist die Dimension der Zeit aufgehoben. Vier weltgeschichtliche Monarchien unterschiedlicher Epochen erscheinen gleichzeitig auf der Bühne und werden als gegenwärtig erfahrbar gemacht. Zugleich wird durch die Darstellung der „Elisischen Freudenfelder“ – ein Zwischenreich zwischen Himmel und Erde, in dem die Schatten verstorbener Helden verweilen – auch ein Blick ins Jenseits gewährt. Dort sind die Seelen der vier antiken Helden von paradiesischer Ruhe und Freude umgeben, während sie auf ihre Erlösung warten. Das Reich wird somit aus der Geschichtlichkeit herausgenommen, Historisches und Gegenwärtiges verschmelzen zu einer überzeitlichen Einheit, das Reich an sich bleibt unveränderbar, alles ordnet sich ihm unter. Während den übrigen Monarchien ihr Untergang vorgehalten wird, bleibt das Reich des Hauses Habsburg überzeitlich und unbegrenzt. Ein Grund für diese Dauerhaftigkeit ist die militärische Stärke, das Heer wird als tragende Säule des Reiches gewürdigt. Dennoch warnt Astraea davor, den Sieg allein dieser weltlichen Macht zuzuschreiben, denn nur der göttliche Wille und die Gnade werden als Grundlagen der Herrschaft anerkannt. Die römische Monarchie wurde zur Hauptfigur eines theatralen Werks, das nicht nur der Repräsentation diene, sondern auch große Möglichkeiten zur Identifikation bereithielt. Die zentrale Intention war es, das habsburgische Reich zu verherrlichen und ihm ein Denkmal zu setzen. Im Verlauf der Handlung wurde der Weg aus dem anfänglich geschilderten Zustand des Chaos gewiesen.²⁹⁵ Die als negativ charakterisierte Ausgangssituation verdeutlicht die Absicht des Herrschers, das Reich in ein „Goldenes Zeitalter“ zu führen. Er sollte gleichzeitig Kontinuität und Veränderung bewirken. Dabei wurde auch der Handlungsspielraum des Herrschers als eingeschränkt imaginiert. Die Oper suggeriert vielmehr, dass auch Kaiser Leopold nicht vor Gegnern geschützt ist, aber solange er regiert, bleibt die gottgewollte Ordnung gewahrt.²⁹⁶ „La Monarchia Latina Trionfante“ ist somit ein exemplarisches Werk allegorischer Herrscherverherrlichung und Ausdruck eines politischen Theaters, das den Gedanken der dynastischen Hausmacht in symbolisch überhöhter Form zum Ausdruck bringt.²⁹⁷

7.2 Libretto

In Minatos Vorwort an den Leser, welches nach der Widmung an das Kaiserhaus folgt, schreibt er, dass dieser in der Musik, in den Maschinen, in den Szenen und in jeder anderen Aktion eine Rarität finden wird. Er wird staunen darüber, dass man sich eine solche Vielzahl an Dingen, die zu sehen sein sehen werden, in kürzester Zeit vorstellen kann. Abschließend schreibt er: „Vedi

²⁹⁵ Rainer 1987, S.120-123.

²⁹⁶ Rainer 1987, S.128-131.

²⁹⁷ Tintelnot 1956, S.347.

dunque la Rappresenatione di questa Festa con ammiratione di chi la Commanda: con lode à chi la dirige: con applauso à chi la rappresenta: e con benigno compatimento alla mia debolezza. E vivi felice.”²⁹⁸ Dann fährt er mit dem „Argomento“ fort, wo der geschichtliche Bezug hergestellt wird. Nach dem Stich des Proszeniums listet er die „Intervenienti“, das darstellende Personal, auf, gefolgt von einer Auflistung der einzelnen Szenen und Maschinen, der „Attioni et Apparenze“, des „Combattimento“ und des „Balletto“.

7.3 Beschreibung der Bühnenbilder

Titelkupfer (Abb.33)

Im Zentrum der Darstellung befindet sich Venus mit erhobenen Händen, zu ihrer Linken steht Amor, beide sind nur teilweise bekleidet; locker über den Rücken gelegte, nach vorn fallende Tücher bedecken ihre Körper auf antikisierende Weise (Abb.33). Zwischen ihnen ist im unteren Bildbereich ein Adler zu sehen, der als Herrschaftssymbol auf den Kaiser verweist. Amor hält eine Schlange in seinen Händen und tritt mit dem rechten Fuß auf das abgeschlagene Schlangenhaupt. Rechts stützt sich Mars in voller Rüstung und Kopfputz auf einen Löwen, er hält ein Schriftband, auf welchem ein lateinisches Sprichwort von Horaz steht: „Fortes creantur Fortibus“ was so viel bedeutet wie „Starke zeugen Starke“.²⁹⁹

Prolog: Bevor sich der Vorhang hebt (Prima che s'alzi la tenda) (Abb.3)

Zu Beginn der Oper erscheint die Allegorie der Fröhlichkeit in einem wallenden Gewand vor dem noch geschlossenen Vorhang und preist das Glück des Hauses Österreich, einen Erben bekommen zu haben. Sie ist dargestellt in dem Moment, wo sie den Vorhang anhebt und die Bühne durch die Luft verlässt, sodass der untere Teil der ersten Szene sichtbar wird.³⁰⁰ Der Vorhang selbst zeigt den Sturz der Giganten, ein aus der antiken Mythologie überliefertes Motiv, das auch in der bildenden Kunst immer wieder dargestellt wurde, besonders eindrucksvoll in der „Sala dei Giganti“ im Palazzo Te in Mantua (Abb.34). Die Giganten hatten den Versuch unternommen, den Olympe zu erstürmen und die Götter zu stürzen. Verärgert über diesen Vorstoß schleuderte Jupiter seine Blitze auf die Gegner, welche unter dem herabstürzenden Gestein des Berges vernichtet werden. Diese Szene sollte bereits auf den guten Ausgang des Geschehens hinweisen und fungiert zugleich als politische Allegorie: Jupiter mit

²⁹⁸ „Du siehst also die Darstellung dieses Festes mit Bewunderung für den, der es leitet: mit Lob für den, der es dirigiert: mit Beifall für den, der es darstellt: und mit gütigem Mitleid für meine Schwäche. Und lebe glücklich.“, Minato 1678, „Lettore“.

²⁹⁹ Biach-Schiffmann 1931, S.118.

³⁰⁰ Biach-Schiffmann 1931, S.118.

dem Adler steht sinnbildlich für Kaiser Leopold I., während die Giganten als Verkörperung feindlicher Mächte wie Frankreich, dem Osmanischen Reich und weiterer Gegner des Hauses Österreich zu verstehen sind. Es wurde schon zu Beginn demonstriert, wie es den Mächten ergeht, die es wagen, das Kaiserreich anzugreifen. Der Herrscher ist mit göttlicher Macht ausgestattet, um das Reich gegen jede Form von Bedrohung zu verteidigen. Die Fröhlichkeit begrüßt den neugeborenen Kronprinzen, der Tugend, Ruhm und Treue des Hauses Habsburg weiterführen und Hinterlist und Neid besiegen wird.³⁰¹

Szene 1-3: Feld mit marschierender Armee, mit Kamelen und Elefanten (Campagna con Essercito in Marcia, con Camelli, & Elefanti) (Abb.35)

Unter dem nun erhobenen Vorhang entfaltet sich eine weite Landschaft mit Gebirgen und Felsformationen im Hintergrund. Im Vordergrund dominieren hohe Laubbäume das Bild. Über die Tiefe des Bühnenraums zieht ein gewaltiges Kriegsheer hinweg. Eine eindrucksvolle Masse an Fußsoldaten marschiert mit Lanzen und Fahnen auf den Vordergrund zu und lässt dabei in der Mitte einen Weg frei. Seitlich hinter ihnen folgen dicht gedrängt Reiter, unter ihnen auch Kamele und Elefanten – eine Demonstration der militärischen Macht des Herrschers. Auch in der Ferne sind Reiter zu erkennen, teils ebenfalls auf Kamelen. Bis zum äußersten Hintergrund ziehen sich Reihen von Lanzen und Bannern.³⁰² Im Zentrum des Bildes tragen vier mit Satteldecken geschmückte Elefanten Reiter, zuvorderst sitzt die Kriegsgöttin Bellona, ausgestattet mit Helm, Federbusch, Schild und Lanze und scheint zum Kampf aufzurufen. Die rechts neben ihr stehende weibliche Figur dürfte die „L’Auditá di regnare“ sein, die in der ersten Szene erwähnt wird. Über der Szenerie in den Wolken schweben drei Allegorien: links der Hass mit Schlangenhaupt und Fackel, rechts die Wut mit expressiver Armbewegung, in der Mitte die Verwirrung als weibliche Figur, die als Bedrohung für den Frieden, der Eintracht und der staatlichen Einheit zu bekämpfen sind. Sie heben sich deutlich vom düsteren Himmel ab.³⁰³ Die Komposition der Szene erhält durch die rhythmisch gesetzten Lanzen und Fahnen eine monumentale Wirkung.³⁰⁴ Es erscheint nicht ausgeschlossen, dass echte Elefanten und Kamele eingesetzt wurden: Der statische Halt der Bühne hätte dies ermöglicht und im kaiserlichen Tiergarten soll es tatsächlich Elefanten gegeben haben.³⁰⁵

³⁰¹ Schneider 2004, S.130f.

³⁰² Biach-Schiffmann 1931, S.118f.

³⁰³ Schneider 2004, S.131.

³⁰⁴ Biach-Schiffmann 1931, S.59.

³⁰⁵ Sommer-Mathis 2000, S.407.

Szene 4-7: Unterirdische Grotten in der Erdkugel (Grotte sotterranee nel Globo della Terra)
(Abb.36)

In dieser Szene tritt eine Grotte aus großen Quadersteinen in Erscheinung – der einzige Innenraum, der in der gesamten Oper dargestellt wird. Im linken Vordergrund stehen die Allegorien des Friedens und der Religion, rechts sind Erde und Überfluss zu sehen, jeweils mit ihren Attributen und reichen Fantasiekostümen ausgestattet.³⁰⁶ Frieden, Religion und Überfluss beklagen den durch den Krieg verursachten Verlust des Lichts, der Luft und des Sternenhimmels. Die Erde erhebt sich erst in der fünften Szene aus der Tiefe und schildert ihr leidvolles Schicksal. Daraufhin stürzt der hintere Teil der Grotte mitsamt Felsen ein, Klüfte öffnen sich und dadurch wird der Blick auf den Himmel freigegeben, wo die Götter versammelt sind: Jupiter thront an oberster Stelle, umgeben von Venus, Apoll, Diana, Mars, weiter unten Merkur, der sich gerade zum Abflug anschickt, sowie weiteren Gottheiten. Mars fragt, ob die Monarchie, die Aristokratie oder Demokratie die angemessene Herrschaftsform für die Erde sei. Venus rät zur Milde und spricht sich dafür aus, dem Volk die Herrschaft zu überlassen.³⁰⁷ Die Szenerie besteht aus fünf Kulissenpaaren. Die ersten vier sind mit Soffitten in Bogenform abgeschlossen, es wird der Eindruck rauer Felsen erzeugt; die letzte Kulisse bleibt hingegen nach oben hin offen, um Raum für den inszenierten Einsturz zu schaffen.³⁰⁸ Der Mittelprospekt war zwecks Einsturzdarstellung in Verwendung, jedoch durchbrochen, weil dahinter die große Himmelsmaschine der Hinterbühne zum Einsatz kam.³⁰⁹ Möglich ist auch der Gebrauch von Felsblöcken aus Versatzstücken. Ob vor dem Einsturz ein anderer Prospekt heruntergelassen war, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen – dramaturgisch wäre dies jedoch naheliegend.

Szene 8-12: Sitz des Saturn mit Blick auf die Jahrhunderte (Reggia di Saturno, con veduta de'Secoli) (Abb.37)

Die Kulissen schließen sich aus einer architektonisch gegliederten Wand zusammen, die vorspringende Postamente aufweist, welche aus liegenden Stundengläsern und Architekturfragmenten zusammengesetzt sind. Auf diesen Plattformen befinden sich geflügelte, nackte und bärtige Männergestalten, die widerstrebende Putten festhalten. Vor ihnen sind Sensen aufgestellt – eine deutliche Anspielung auf Saturn, den Gott der Zeit, dessen Reich hier inszeniert wird. Auch in der bildenden Kunst wird Saturn häufig in ähnlicher Weise dargestellt. An der Mauer dahinter lehnen Kartuschen mit gekreuzten Trompeten. Darüber sitzen jeweils

³⁰⁶ Biach-Schiffmann 1931, S.119.

³⁰⁷ Schneider 2004, S.131f.

³⁰⁸ Sommer-Mathis 2000, S.409.

³⁰⁹ Fleischacker 1962, S.119.

zwei nackte Jünglinge, die als Träger der Gebälkverkröpfungen fungieren. Auf diesem Aufbau reiten Putten auf Störchen, welche Reptilien im Schnabel halten. Vervollständigt wird er durch geflügelte Stundengläser mit Flammen, die ebenfalls von Putten getragen werden. Auf den Voluten-Fragmenten zwischen ihnen stehen zerbrochene Vasen – Hinweise auf Zerstörung und Vergänglichkeit. Im Zentrum der Hinterbühne sitzt Saturn auf einem Thron aus Trümmern, umgeben von einer Wolkennische. Ein Bogen, gebildet aus ineinander verschlungenen Menschenleibern, die das Stundenglas mit Fruchtkränzen über sein Haupt halten, rahmt ihn ein.³¹⁰ In der 10. Szene erscheinen Personifikationen vorangegangener Jahrhunderte nacheinander auf einem den Saturn umgebenden, sich drehenden Wolkenrad. Hierfür kam ein Mechanismus über dem Graben zum Einsatz. Zu beiden Seiten der Bühne stehen Götter, unter anderem Apoll, Mars und Jupiter, sowie verschiedene Allegorien in aufwendig gestalteten Fantasiekostümen. Auf der rechten hinteren Seite der Vorderbühne sind drei bärtige Männer zu sehen. Herbert Schneider beschreibt diese als Türken, da sie einen Turban tragen; den Mann ihnen gegenüber identifiziert er als Apoll. Bei näherer Betrachtung des Librettos ist es jedoch wahrscheinlicher, dass hier die drei Staatsallegorien Monarchie, Aristokratie und Demokratie dargestellt sind. Der Mann mit der Krone ihnen gegenüber ist wohl eher Jupiter, der als oberster Gott die Krone trägt, Apoll ist weiter vorne mit Lorbeerkranz und Strahlenkrone zu erkennen. Im Verlauf der Szene sprechen sich alle drei Staatsformen für die Monarchie aus, da sie auf einem göttlichen Dekret beruhe und somit als einzig legitime Regierungsform gelte. In den bewegten Wolken, die einen fließenden Übergang aus der Wolkennische Saturns bilden, erscheinen zwei weitere Allegorien: der Ruhm (Fama), dargestellt mit Posaune links in der Luft, und die Zwietracht in Gestalt einer Hexe mit Schlangenhaar rechts.³¹¹

Saturns Herrschaft wurde oft als „Goldenes Zeitalter“ bezeichnet, da er Frieden und Überfluss brachte und den Menschen die Landwirtschaft lehrte. Symbolische Bedeutung kommt insbesondere den geflügelten Stundengläsern mit Flammen zu: Saturn, hier als greiser Mann dargestellt, ist der Gott und Vater der Zeit oder Ewigkeit. Die Stundengläser stehen dabei für die verflossene Zeit. So thematisiert die Szene auf vielschichtige Weise die Vergänglichkeit von Mensch, Gesellschaft und Herrschaft.³¹² Sie ist aber auch eine Allegorie auf Kaiser Leopold I., dessen Herrschaft als goldenes Zeitalter gepriesen wird.

Szene 13-15: Festsaal der Astraea mit Palastfassade und Aufstieg einer großen Treppe (Reggia d'Astrea, con Faccia di Palaggio, & ascesa di gran Scalinata) (Abb.38)

³¹⁰ Biach-Schiffmann 1931, S.119.

³¹¹ Schneider 2004, S.133.

³¹² Schneider 2004, S.132.

Die hochbarocken Seitenkulissen dieser Szene bestehen aus je zwei übereinandergestellten, dynamisch geschwungenen Voluten. Die obere Volute nimmt etwa zwei Drittel der Gesamthöhe ein und ist mit einem Schuppendekor versehen. In und auf den unteren Voluten winden sich jeweils zwei männliche Figuren. Der untere der beiden hält einen abgeschlagenen Kopf in seinen Händen, während der enthauptete Leib unter seinen Füßen sichtbar ist. Vor den oberen Voluten steht je eine weitere männliche Figur, die mit erhobener Axt zum Schlag ausholt und sich mit den Füßen auf die darunterliegende Figur stützt. Die Gesichtszüge und Körperhaltungen der dargestellten Männer variieren untereinander.³¹³ Diese drastische Szenerie vermittelt dem Publikum, dass im Kaiserreich die Gerechtigkeit mit aller Strenge und Härte durchgesetzt wird. Über den Voluten thronen gekrönte Statuen der Gerechtigkeit mit Waage und Schwert – ikonografisch als Astraea zu identifizieren, die Tochter von Jupiter und Themis, der Göttin der Gerechtigkeit, die im Goldenen Zeitalter den Menschen das Gerechtigkeitsgefühl vermittelte. Damit wird symbolisch auf den Sieg des Hauses Habsburg über seine Widersacher angespielt.³¹⁴ Dem unruhigen Aufbau der Seitenkulissen steht der harmonisch-klassizistische triumphbogenartige Aufbau im Hintergrund gegenüber. Er erhebt sich über mehrere Stufen, weist eine korinthische Säulenordnung auf und die Attika wird von schlanken Figuren bekrönt.³¹⁵ Durch ein reich dekoriertes Bogentor, das mit Kartuschen und einer hohen Vase verziert ist, schreitet Astraea mit ihrem Hofstaat auf vier festlich gekleideten, zentral auf der Bühne stehenden Monarchien zu: die Römische, Assyrische, Persische und Griechische Monarchie. Links flankieren ein männlicher und rechts ein weiblicher Chor die Szene. Alle Figuren sind perspektivisch und kompositorisch in die Raumstruktur eingebunden und unterstützen den perspektivischen Aufbau der Bildanlage. In den schwarzen Wolken im oberen Bereich der Bühne zieht die Zwietracht vorbei, sie schleudert Flammen auf die vier Monarchien herab und betont von oben die axiale Ordnung der Komposition.³¹⁶

Diese Szene vereint sämtliche Tendenzen der spezifischen Ausprägung barocker Bühnenkunst durch Burnacini. Der dargestellte Raum löst sich völlig von der realen Architektur. Durch die Staffelung von Raumgliedern, bestehend aus einer bewegten Mischform aus Gigantenleibern und massiven Voluten, wird eine extreme räumliche Tiefe erzeugt. Der Chor ist in zwei Reihen angeordnet und in diesen Tiefenzug eingebunden. Seine Kostümierung wirkt wie eine Verbindung von antikisierenden Elementen und zeitgenössischen modischen Strömungen. Die eigentliche Handlung spielt sich vor einem architektonischen Aufbau in der Tiefe des Bildes

³¹³ Biach-Schiffmann 1931, S.119.

³¹⁴ Schneider 2004, S.134.

³¹⁵ Biach-Schiffmann 1931, S.119.

³¹⁶ Schneider 2004, S.134.

ab, der in seiner Gestaltung einem barocken Hochaltar oder einem Triumphbogen gleicht und als *point de vue*, als Blickpunkt fungiert (Abb.39). Er dient nicht als klassischer Prospekt, sondern als Wirkungspunkt der Handlung: aus ihm heraus bewegt sich der vom Chor erwartete feierliche Zug die Stufen hinab durch die Hauptgasse des Bühnenraumes, genau axial nach vorne Richtung Publikum. Die vier Monarchien stehen mit dem Rücken zum Zuschauerraum vor den Stufen und erwarten den herannahenden Zug. Ihre Haltung erzeugt eine Gegenbewegung entlang der zentralen Achse des Raumes, die sich vom Zuschauerraum aus in die Tiefe der Bühne erstreckt, wodurch die Dynamik zwischen Bühne und Zuschauerraum verdichtet wird. Die Verschmelzung von räumlicher Tiefe im Sinne des Wechselspiels von Vordringen und Zurückweichen ist hier erreicht, es entsteht ein Phantasieraum, in dem sich beide Bewegungstendenzen zu einer dynamisch organischen Einheit verbinden.³¹⁷ Burnacini hat sich hier vermutlich als Atlant links im Vordergrund verewigt.³¹⁸

Szene 16-17: Elisische Freudenfelder (Campi Elisii) (Abb.40)

Wie dieser Stich deutlich zeigt, konnten auch Landschaftsdarstellungen durch die strenge Symmetrie der Dekorationen eine architektonisch wirkende Ordnung gewinnen. Beidseitig führen je zwei Baumreihen in die Tiefe des Bühnenraumes. Die hinteren Reihen bestehen aus hohen, fruchttragenden Bäumen, die paarweise dicht zusammenstehen, während die vorderen aus kleineren Orangenbäumchen gebildet sind. Dahinter breitet sich eine felsige Landschaft mit Gebüsch aus. Schmale Tulpenbeete ziehen sich zwischen den Baumreihen in den Mittelgrund hinein. Der Hintergrundprospekt setzt die Baumreihe fort und schließt sie mit einer Gebirgslandschaft ab.³¹⁹ In der griechisch-römischen Mythologie wird der Aufenthaltsort der Seelen der Toten, die ein tugendhaftes Leben geführt haben, Elysium genannt. Burnacini zeigt die Seligen der Tradition entsprechend als einzeln oder in Gruppen wandelnde Gestalten, die zwischen den Tulpenbeeten stehen oder im Raum schweben. Der Chor der Seligen besingt den ewigen Frühling und die Fruchtbarkeit des Landes. Ergänzend dazu trat die Bühnenmusik auf, welche die Musik der Szene zu begleiten hatte: im rechten Vordergrund ist eine Lautenspielerin dargestellt, weiter hinten im Mittelgrund ist ein Ensemble aus Streichern und einer weiteren Laute erkennbar. In den Wolken schweben vier Gottheiten und vier Monarchien. Dabei handelt es sich auf der linken Bildseite um Diana und Mars, auf der rechten um Venus und Apoll – letzterer durch einen Glorienschein hervorgehoben. Die ihnen jeweils zur Seite gestellten Personen repräsentieren die vier Monarchien. In der Szene erklärt sich die römische Monarchie

³¹⁷ Tintelnot 1939, S.58.

³¹⁸ Schneider 2004, S.130.

³¹⁹ Biach-Schiffmann 1931, S.120.

zur Siegerin über die übrigen Reiche.³²⁰ Unter der großen Wolkenformation schweben die vier „beglückten Seelen“ der Herrscher dieser Monarchien: Ninus, Darius, Alexander und Caesar. Nach Fleischacker kamen für diese Szene sowohl die große Himmelsmaschine der Hinterbühne als auch dreizehn symmetrisch angeordnete Einzelflugmaschinen auf der Vorderbühne zum Einsatz. Welche Figuren auf welchen Maschinen platziert waren, lässt sich aus dem Stich allerdings nicht eindeutig ablesen.³²¹

Szene 18-26: Königlicher Platz mit Fenstern, pompös mit Tapisserien behangen (Piazza Reale con Finestre pomposamente adobbate di Tapezzerie) (Abb.41)

Dieser geschlossene Bühnenbau ist wie ein Amphitheater konzipiert und wird durch zwei übereinanderliegende Logenreihen horizontal gegliedert. Die untere Logenreihe ist durch Hermen strukturiert, die auf Pilastern mit Schuppendekor ruhen, und wird von Laubgirlanden abgeschlossen. Die obere Logenreihe wird durch Kartuschen unterteilt, auf denen Putten Helme mit Visier und Helmbusch tragen. Sie wird von reichem Dekor abgeschlossen, den wiederum Kartuschen und Girlanden dominieren. Von den Brüstungen der Logen hängen Teppiche herab. Die Logen selbst sind dicht besetzt mit verschieden gekleideten Angehörigen verschiedener Völker. Zwei hohe Bogentore, jeweils in der dritten Kulisse, durchbrechen beide Logenreihen. Sie sind ebenfalls mit Kartuschen und Laubgirlanden geschmückt. Der gesamte Logenbau konvergiert gegen den Hintergrund und mündet in zwei schmalen, hohen Nischen, in denen weibliche Statuen auf hohen Sockeln stehen. Von diesen Nischen führt ein Säulengang mit korinthischen Säulen illusionistisch in den Bühnenhintergrund. Dort wird die Szene von einer hohen Archivolt abgeschlossen, die mit Voluten und Statuen bekrönt ist. Über den Nischen und Säulen erhebt sich eine Attika, die ebenfalls mit Figuren besetzt ist.³²² Die beiden Bogentore und insbesondere die zwei Reihen korinthischer Säulenstellungen, die sich in scheinbar unbegrenzte Tiefe erstrecken, verleihen der Szenerie eine räumliche Entfaltung in alle Richtungen. Während der Logenbau durch die kraftvoll-naturalistischen Hermen eine gewisse Schwere vermittelt, strahlt die Säulenhalle mit ihrem fein gegliederten Bogenabschluss und den eleganten Statuen des Gebälks eine gewisse Grazie aus.³²³ Vor einer Öffnung in die Ferne, durch die der römische Kapitolsplatz, der im Libretto erwähnte „Campidoglio“, sichtbar wird, erscheint die „beglückte Seele“ Caesars auf einem Triumphwagen, den von den Römern unterworfenen Könige ziehen. Begleitet wird er von römischen Kavalieren und anderen Rittern;

³²⁰ Schneider 2004, S.135f.

³²¹ Fleischacker 1962, S.122.

³²² Biach-Schiffmann 1931, S.120.

³²³ Biach-Schiffmann 1931, S.60.

ein Adler führt den Zug an. Weder der Adler noch der Kapitolsplatz sind jedoch auf dem Stich dargestellt. Vor Caesar hatten bereits der assyrische Herrscher Ninus, der persische König Darius und Alexander der Große in Gestalt von „beglückten Seelen“ ihren Auftritt. Eine riesige Menschenmenge in prachtvoll-ausladender Gewandung füllt den gesamten Platz und beobachtet das sogenannte „Combattimento“; der Wettstreit der Krieger in Rüstungen mit Waffen.³²⁴ Der Zug der Turnierteilnehmer und die auf dem Platz anwesenden Personen sind in einer streng symmetrischen und perspektivischen Ordnung arrangiert.³²⁵ Nach Schneider hat sich Burnacini in diesem Stich links im Vordergrund erneut selbst dargestellt.³²⁶ Das eigentliche Kampfgeschehen ist allerdings nicht wiedergegeben.³²⁷ Caesar geht schließlich als Sieger hervor. Daraufhin tritt aus der großen Himmelsmaschine der Hinterbühne – ebenfalls nicht dargestellt – das personifizierte Schicksal mit zahlreichen weiteren Gottheiten hervor. Die gesamte Gruppe wird aus der Ferne auf die Bühnenmitte gefahren, wo sie gemeinsam mit dem Chor den Sieg der „Monarchia Latina“ und damit die Fortsetzung des habsburgischen Kaisertums feiert. Es wird verkündet, dass die Welt solange in Freude leben werde, wie das Haus Österreich herrscht und triumphiert. Zum Ende hin nehmen die Seelen von Ninus, Darius, Alexander und Caesar sowie ihre Gefolgsleute wieder ihre Schattengestalt an, welche sie vorher in den Elisischen Feldern hatten und verschwinden wahrscheinlich mit Hilfe der Grabenversenkung langsam unter die Erde. Auch dieser Vorgang ist bildlich jedoch nicht wiedergegeben.³²⁸ Den Abschluss der Oper bildet ein festliches Ballett römischer Ritter – ein Zeichen des Triumphes und der Freude.

Diese *fiesta musicale*, deren musikalische Komposition leider nicht überliefert ist, rückt Kaiser Leopold I. und das Haus Habsburg ins Zentrum des Geschehens. Er repräsentiert in dieser allegorisch-mythologischen Inszenierung militärisch, politisch, kulturell und als Bewahrer der wahren Religion das führende Regime der damaligen Welt, er fungiert somit als Vertreter der weltlichen und geistlichen Überlegenheit des Wiener Kaiserhofs. Der Thronfolger, dessen Geburt den Anlass für das Werk bildete, wird im Prolog und in der finalen Szene erwähnt. Ziel der Oper war es, anlässlich der Geburt des lang ersehnten Erbprinzen die Überlegenheit der monarchischen Staatsform und die göttlich legitimierte „Monarchia Latina“ vor der gesamten Weltöffentlichkeit zu feiern und zu demonstrieren.³²⁹

³²⁴ Biach-Schiffmann 1931, S.120.

³²⁵ Biach-Schiffmann 1931, S.60.

³²⁶ Schneider 2004, S.130.

³²⁷ Schneider 2004, S.136.

³²⁸ Fleischacker 1962, S.126.

³²⁹ Schneider 2004, S.137.

8. Technische Künste – Die Entwicklung des Kulissensystems

Als der erste, der das Kulissensystem einsetzte, gilt Giovanni Battista Aleotti (1546-1636). Im von ihm zwischen 1618 und 1619 erbauten Teatro Farnese in Parma kam erstmals jene Technik zur Verwendung, die er bereits 1606 entworfen hatte.³³⁰ Seine Verwandlungen auf offener Szene begründeten die perspektivisch-illusionistische Bühnenpraxis des Barock. Das bis dahin vorherrschende Konzept eines festen und stabilen Bühnenraums wurde infrage gestellt und durch die Idee eines dynamischen, performativen Raumes ersetzt.³³¹ Die Kulisse entsprach exakt den Anforderungen des barocken Theaters: dem Drang zur ständigen Überraschung und permanenten Veränderung.³³² Diese Methode der Verwandlung des Bühnenbildes beanspruchte aber noch relativ viel Zeit. Aleottis Schüler Giacomo Torelli (1604/08-1678) entwickelte das Kulissensystem weiter. Sein Ziel war es, den Szenenwechsel noch schneller und möglichst simultan ablaufen zu lassen. Dafür konstruierte er 1641 in Venedig eine Maschinerie, durch die er die Kulissen durch Schlitze im Bühnenboden – sogenannte Freifahrten – in die Unterbühne führen ließ, wo sie auf bewegliche Wagen gesetzt wurden, welche hin- und hergefahren werden konnten. Über einen horizontal liegenden Wellbaum in der Mitte der Unterbühne waren sämtliche Kulissenwagen miteinander verbunden. Auf diese Weise konnte das gesamte Bühnenbild innerhalb weniger Sekunden vollständig ausgetauscht werden. Die Bühne wurde durch aufwendig gestaltete Bühnenbilder bereichert, die malerische Qualität, Einfallsreichtum und große Plastizität vereinen sollten. Eine zentrale Rolle bei der Entwicklung des barocken Maschinentheaters kommt Nicola Sabbatini (1574-1654) zu, dessen 1638 in Ravenna veröffentlichtes Werk „Pratica di fabricar scene e machine ne’teatri“ („Anleitung, Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen“) als grundlegender Beitrag gilt. Besonders bedeutend sind seine Ausführungen und praktischen Regeln zur perspektivischen Gestaltung des Bühnenbildes sowie seine Anleitungen zur Konstruktion und Anwendung neuartiger Maschinen (Abb.42).³³³ Großer Wert wird auf die korrekte Anlage des Fluchtpunkts und der perspektivischen Gestaltung gelegt. Sabbatini dokumentiert, wie die Lichtsituation auf der Bühne beim Ausmalen der Szenerie zu berücksichtigen ist und von welcher Seite die Lichtquelle kommt. Ein großer Teil widmet sich auch der Darstellung von Licht und Schatten sowie verschiedenen Beleuchtungsarten auf der Bühne (Abb.43).³³⁴ Auch die Konstruktion szenischer Verwandlungen, beispielsweise wie man darstellen kann, dass Felsblöcke oder Klippen sich in

³³⁰ Fleischacker 1962, S.35.

³³¹ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.22.

³³² Alewyn/Sätzle 1959, S.57.

³³³ Fleischacker 1962, S.36-38.

³³⁴ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.63.

Menschen verwandeln wird genau beschrieben, welche mithilfe von Assistenten unterhalb der Bühne ausgeführt wurden.³³⁵

Zur Zeit von Burnacini war das Kulissensystem in Wien bereits weiterentwickelt. Die Bühnenstruktur war an die Anforderungen einer Verwandlungsbühne angepasst, deren Dimension und technische Ausstattung jene der italienischen Bühnen übertrafen. Das Kulissen-Prospekt-System, das sich am venezianischen Modell orientierte, war nun voll entwickelt und die Bühnentiefe war erheblich erweitert worden.³³⁶ Von Torelli bis hin zu Burnacini wurde das Bühnenbild zunehmend zu einem geschlossenen, organischen Gesamtbild weiterentwickelt.³³⁷ Aleotti und Torelli dienten Burnacini also als Vorbilder im Hinblick auf die Kulissenbühne und deren Wandelbarkeit; Sabbatini bildete die Grundlage für die Bühnenmaschinerie und deren Effekte. Als malerisches Vorbild in seiner Gewagtheit der Kulissenformen und dekorativen Gestaltung der Kulissen gilt unter anderem Alfonso Parigi (1606-1656). Nicht zuletzt war es sein Vater Giovanni, der ihn in praktischer Hinsicht in die Bühnentechnik einführte. Burnacini vereinte all diese Einflüsse, verfeinerte sie und führte sie zu einer gestalterischen Vollendung, wie sie zuvor kaum erreicht worden war. Zwar trug er nichts grundlegend Neues zur technischen Entwicklung des Theaters bei – doch seine Leistung bestand in der meisterhaften Synthese und Anwendung des bereits Bestehenden.³³⁸

8.1 Die Perspektive im Bühnenbild

Im Laufe der Zeit ist die Bühnentiefe immer mehr gewachsen.³³⁹ Es entwickelte sich ein aus den Gesetzen der Perspektive entstandener künstlicher Raum. Bis zur Erfindung der „scena per angolo“ („Winkelbühne“) durch Giuseppe Galli-Bibiena war die Zentralperspektive für das Bühnenbild vorherrschend.³⁴⁰ Diese setzt einen Horizont voraus, auf dem sich die Fluchtpunkte befinden.³⁴¹ Die Komposition des Bühnenbildes war im Gegensatz zur Tafel- und Freskomalerei bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts streng zentralsymmetrisch angeordnet, ohne immer gleichseitig zu sein, was auch bei den Stichen der behandelten Opern festzustellen ist.³⁴² Deshalb genügte es, nur eine Seite zu entwerfen, die andere konnte gespiegelt werden.³⁴³ Bei Burnacini erhielt die Perspektive eine große Tiefenspannung, deren Unendlichkeitsstreben

³³⁵ Küster 2003, S.28.

³³⁶ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.63.

³³⁷ Solf 1975, S.87.

³³⁸ Fleischacker 1962, S.38.

³³⁹ Alewyn/Sätzle 1959, S.59.

³⁴⁰ Solf 1975, S.50.

³⁴¹ Fleischacker 1962, S.57.

³⁴² Biach-Schiffmann 1931, S.18.

³⁴³ Küster 2003, S.136.

dem Anliegen der Zeit, die Raumgrenzen zu durchbrechen, entsprach. Erst das Theater auf der Cortina ermöglichte es, diese barocke Raumkonzeption auf der Bühne zu verwirklichen. Die Bühnentiefe wurde voll ausgenützt: es folgen drei Raumschichten aufeinander, die in starker perspektivischer Verkürzung nach hinten zu immer irrealer werden: Auf der Vorderbühne orientierten sich die Proportionen möglichst am menschlichen Körper. Auf der Hinterbühne nahmen die Größenverhältnisse schrittweise ab, bis schließlich ein vollständig illusionistischer Raum auf dem gemalten Schlussprospekt folgte.³⁴⁴ Diese Illusionsmalerei diente dazu, die perspektivische Wirkung zu verstärken. Künstler liebten es, die Motive der Kulissen auf dem Hintergrundprospekt fortzuführen, um den Eindruck einer unendlichen räumlichen Tiefe zu erzeugen.³⁴⁵ Verallgemeinernd lässt sich sagen: Auf der Vorderbühne fand das irdische Geschehen statt, während die Hinterbühne samt der Versenkung und der Aufhängungen für die Flugmaschinen dem Bereich immaterieller Erscheinungen vorbehalten war. Da die Apparate jedoch nicht nur auf Seitwärtsbewegungen beschränkt waren, konnten sich die Sphären auch überschneiden.³⁴⁶ Der eigentliche Spielraum befand sich meist zwischen den fünf Kulissenpaaren der Vorderbühne. Nach den fünf Kulissen verengte sich die Bühne, beispielsweise in einen geschmückten Säulengang. Über die tatsächliche Bühnentiefe hinaus wurde eine Tiefe vorgetäuscht, die nur für das Publikum bestand, nicht für die AkteurInnen. Das Auge erblickte Plätze, flankiert von Palästen, in die Tiefe führende Straßen, es sah Alleen, gesäumt von Statuen, die scheinbar auf einen Tempel oder Palast in der Ferne zuliefen oder weite offene Hallen, die ineinander übergingen, ergänzt durch imposante Treppenanlagen - doch was der prüfenden Hand begegnet wäre, war nur Leinwand, Latten und Karton.³⁴⁷ Die illusionistische Perspektivmalerei, die ihren Fluchtpunkt im Unendlichen vermuten lässt, erfüllt eine ähnliche Aufgabe wie in der Palastarchitektur die als „Enfilade“ bezeichneten Zimmerfluchten, die ihre Fortsetzung oft in den Garten- und Parkanlagen finden.³⁴⁸ Auch dort soll der Eindruck einer nie zu enden scheinenden Raumfolge erzeugt werden.

Es gehört zu den Errungenschaften der barocken Malerei und somit auch der Bühnenbildgestaltung, aus dem Wissen um die „echten perspektivischen Voraussetzungen“ die sogenannte „falsche Perspektive“ entwickelt zu haben. Dessen Ziel ist es, Raumverhältnisse vorzutäuschen, die von den wahren Gegebenheiten stark abweichen. Durch eine Abnahme der Kulissenhöhe und durch das räumliche Zusammenlaufen der Kulissen zur Mitte hin konnten

³⁴⁴ Solf 1975, S.50f.

³⁴⁵ Keil-Budischowsky 1983, S.51.

³⁴⁶ Solf 1975, S.51.

³⁴⁷ Alewyn/Sätzle 1959, S.61.

³⁴⁸ Bauer 1997, S.35.

Perspektivwerte vorgetäuscht werden, wie sie auch das tiefste Bühnenhaus nicht aufweisen könnte. Der Nachteil davon ist die Auftritts- bzw. Nichtauftrittsmöglichkeit von Personen im hinteren Teil der Bühne. Eine Lösung zur optischen Umsetzung des perspektivischen „Kleinerwerdens“ auf der Hinterbühne bestand darin, vor allem Kinder als Komparsen einzusetzen. Aufgrund ihrer geringeren Körpergröße entsprachen sie ideal dem verkleinerten Maßstab dieser Bühnenzone. In den Stichen hingegen zeigen die Kulissen scheinbar keine Abnahme der Höhe. Auch die Kulissenpaare scheinen nicht gegen den Hintergrund hin zu konvergieren, sondern werden so dargestellt, als ob es sich bei den Verbindungsgeraden wirklich um parallele Gerade handeln würde. Während mit Sicherheit auf der Bühne falsche perspektivische Verhältnisse herrschten, wurden die Stiche so angefertigt, als ob es sich dabei um die Wiedergabe von Szenen handelte, die auf einer wirklich so tiefen Bühne stattgefunden hätten. Burnacini verschleierte jede Möglichkeit zur Kontrolle der Verhältnisse. Zur Unterstützung der falschen perspektivischen Verhältnisse bediente sich Burnacini auch der Malerei: Die Kulisse wird zum prächtigsten und sorgfältigsten ausgearbeiteten Teil des Bildes – sie ist am kräftigsten gemalt, um eine starke Tiefenwirkung zu erzeugen. Zusätzlich verstärkt sich dieser Effekt durch eine malerische Technik: Je weiter Objekte in der Darstellung entfernt sind, desto weicher und weniger detailliert werden sie ausgeführt – ein bekanntes Mittel aus der Malerei.³⁴⁹ Indem gleich große Objekte in unterschiedlichen Größen auf die Leinwand gesetzt werden, entsteht der Eindruck räumlicher Tiefe. Durch die geometrische Konstruktion aller Elemente von einem gemeinsamen Punkt entsteht die Illusion eines geschlossenen, einheitlichen Raumes – ein Prinzip, das wir aus der Bildwahrnehmung gewohnt sind. Im Barock diente die Perspektive dazu, Realität in Schein zu verwandeln. Ein Bild wurde so in den Raum hinein komponiert, dass der Rahmen gleichzeitig Teil der Raumdekoration ist und damit die Grenze zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit ästhetisch verschleiert.³⁵⁰ Im Theater entspricht diesem Rahmen das den Bühnenausschnitt umgebende Proszenium.

Im Barock erhielt das Bühnenbild den Charakter einer „symbolischen Form“. Als solche ist auch die strenge Achsenbezogenheit der zentralperspektivischen Gestaltungsweise der „offiziellen Kunst“ in der Blütezeit des Absolutismus zu verstehen. Burnacini und seine Zeitgenossen legten den Fluchtpunkt stets in die Mittelachse der Bühne und verliehen dem Bühnenbild damit eine hierarchisch-symbolische Bedeutung. Dass eine besondere Würde in der mittigen Gestaltungsweise liegt, wurde bereits vom klassizistisch geprägten Architekten Andrea Palladio betont. Diese starke Achsenbezogenheit spiegelte sich auch in der Figurenanordnung

³⁴⁹ Fleischacker 1962, S.60-64.

³⁵⁰ Alewyn/Sätzle 1959, S.61.

wider: Die Hauptpersonen wurden bevorzugt frontal inszeniert, im rechten Winkel zur Hauptachse, sie nahmen meist in der vordersten Linie dem Publikum gegenüber Aufstellung. Aber auch die Nebenfiguren wurden in eine frontale Haltung gebracht.³⁵¹ Die Positionierung der DarstellerInnen folgte ebenfalls den Regeln der Perspektive, indem ihre Anordnung in Einzel- oder Gruppenkonstellationen symmetrisch strukturiert wurde.³⁵²

8.2 Der Szenenwechsel/die Verwandlung

Der Szenenwechsel war ein zentraler Teil barocker Opern und sollte beim Publikum vor allem Staunen und Verwunderung hervorrufen (Abb.44). Es schien, als ob dabei geheimnisvolle, magische Kräfte am Werk waren, die nicht von einem gewöhnlichen Menschen in Gang gesetzt werden konnten.³⁵³ In der Verwandlung auf offener Bühne bewies sich das Können des Bühnenarchitekten. Das, was auf einem Gemälde nur statisch dargestellt werden konnte, wurde auf der Bühne in reale Bewegung gesetzt. Hauptziel war es, eine größtmögliche Dynamik im Bühnenbild sowie bei Requisiten und Versatzstücken zu erzeugen. Diese Verwandlungen hatten einen großen Reiz und beeindruckten das Publikum besonders dann, wenn sie mit hoher Geschwindigkeit und nahezu unbemerkt vollzogen wurden. Sabbatini empfahl dazu den gezielten Einsatz von Ablenkungsmanövern durch Trompeten oder andere Lärmquellen.³⁵⁴

Im Theater auf der Cortina konnten bis zu fünfzig Szenenverwandlungen in einer Oper stattfinden. Es ist anzunehmen, dass die Austauschbarkeit der Kulissengruppen jeweils Akt für Akt zu denken ist. Für die Vorderbühne lässt sich demnach pro Kulissengruppe eine maximale Anzahl von sechs Kulissen feststellen – was darauf hindeutet, dass der Bühnenboden der Vorderbühne über sechs Schlitze für Kulisseneinschübe verfügte. In Akten mit besonders hohem Kulisseneinsatz ergibt sich daraus eine Gesamtanzahl von bis zu sechzig Kulissen nur auf der Vorderbühne. Das Fehlen von Kulissen der Hinterbühne schließt ihren Einsatz nicht aus; vor allem in Szenen mit Meeres- oder Flussdekoration ist der Prospekt der Hinterbühne als Schlussabdeckung zu denken, ohne dass dabei Kulissen notwendig gewesen wären.³⁵⁵

Ein Wechsel in der Nutzung von Vorder- und Hinterbühne sowie ihre gemeinsame Verwendung lässt sich erkennen. Dies ermöglichte es, während einer laufenden Szene auf der Vorderbühne gleichzeitig Umbauten auf der Hinterbühne vorzunehmen, sobald durch einen geschlossenen Mittelprospekt die Sicht auf die Hinterbühne verdeckt wurde. Diese Methode bedeutete eine erhebliche Erleichterung, besonders im Hinblick auf die komplexen Anforderungen des

³⁵¹ Solf 1975, S.52f.

³⁵² Baur-Heinhold 1966, S.123.

³⁵³ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.23.

³⁵⁴ Fleischacker 1962, S.64.

³⁵⁵ Fleischacker 1962, S.72.

barocken Maschinentheaters und dessen häufige Szenenwechsel. Die technischen Einrichtungen der Vorderbühne hingegen mussten alle Veränderungen oft bei offenem Szenenvorhang ermöglichen. Der Hauptvorhang wurde am Ende eines Aktes geschlossen, die Veränderungen des Schauplatzes bei offener Bühne beziehen sich nur auf Veränderungen innerhalb der Szenen eines Aktes.³⁵⁶

Im barocken Theater standen verschiedene Techniken zur Verfügung, um während der Vorstellung Szenenveränderungen vorzunehmen – durch Schieben, Drehen oder Hochziehen der Bühnenelemente. Die Qualität einer Aufführung wurde nicht zuletzt an der Anzahl und Vielfalt der Dekorationen gemessen, mit denen man bereits auf dem Bühnenzettel warb. Es ist daher kein Zufall, dass man auch heute noch von „Verwandlungen“ in Zusammenhang mit Szenenwechsel spricht. Diese Verwandlungen konnten Wetterumschwünge und Lichtwechsel umfassen, das übernatürliche Erscheinen oder Verschwinden von Figuren und Gegenständen, alle Arten von Zerstörungen durch Einsturz, Brand und Blitz, durch Erdbeben und Überschwemmung, ausgelöst entweder durch göttliche Wunder oder durch weltliche Zauberei. Felsen öffneten sich und entließen singende, tanzende, fechtende Gestalten; Bäume begrünten sich, Statuen erwachten zum Leben, begannen zu singen, verließen ihre Sockel und tanzten im Reigen. Alles war in Bewegung: Es drehte sich, schwebte, glitt, kreiste, hob sich oder sank. Kein Dekorationselement und kein Requisit war statisch – jederzeit konnte es seinen Ort verlassen oder seine Form verändern. Selten endete eine Szene in demselben Bild, in dem sie begonnen hatte.³⁵⁷

8.3 Die Beleuchtung

Auf dem Kupferstich, der den Innenraum zeigt, ist kein Beleuchtungskörper zu sehen (Abb.5). Auch Fenster dürfte es keine gegeben haben, somit kam das Licht auch nicht von außen. Es kommt von der Bühne, sodass der Orchestergraben seinen Schatten in den Saal wirft. Die Licht- und Schattenwirkung wird nur auf diese Lichtquelle berechnet. Spielte man also bei einem verdunkelten Zuschauerraum? Dies wird eigentlich erst einem viel späteren Zeitpunkt zugeschrieben. Anhand des Stiches lassen sich zwar keine Anhaltspunkte für Beleuchtungskörper feststellen, jedoch muss davon ausgegangen werden, dass der Saal beleuchtet gewesen ist.³⁵⁸ Fast alle höfischen Aufführungen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fanden bei erleuchtetem Zuschauerraum statt. Das Publikum wollte gesehen werden, es wollte

³⁵⁶ Fleischacker 1962, S.73.

³⁵⁷ Alewyn/Sätzle 1959, S.58.

³⁵⁸ Fleischacker 1962, S.78.

mitspielen, es ging vor allem um Repräsentation.³⁵⁹ Der Kaiser und sein Gefolge musste daher im gleichen Glanz erscheinen wie die SchauspielerInnen auf der Bühne.³⁶⁰ Es wird daher angenommen, dass die Leuchter zu Beginn der Vorstellung in die Höhe gezogen und in der Decke verschwunden sind.³⁶¹ Zudem könnte an eine Beleuchtung durch in den Logen befindliche Lichtquellen gedacht werden; das Parkett könnte parallel durch Handfackeln der auf der Abbildung sichtbaren Garde beleuchtet werden. Es gab also eine allgemeine Beleuchtung für den Zuschauerraum, die Kulissen wurden separat beleuchtet.³⁶²

Performative Räume sind immer auch atmosphärische Räume. Ein großer Teil der Theatermaschinerie des 17. Jahrhunderts hatte die Aufgabe, bestimmte Stimmungen und Atmosphären zu erzeugen. Neben der Musik spielte dabei vor allem die Lichttechnik eine zentrale Rolle. Mit vergleichsweise einfachen Mitteln – etwa Metallscheiben, mit Wasser gefüllten Glaskugeln oder Spiegeln – konnten erstaunliche Lichteffekte erzielt werden.³⁶³ Für die Beleuchtung der Bühne standen Kerzen, Öllampen und Fackeln zur Verfügung. Dabei ist zu unterscheiden zwischen der jeweiligen Bühnenausleuchtung und dem Licht, welches bei szenischen Effekten erzeugt werden sollte.³⁶⁴ Zu den szenischen Lichteffekten zählten einerseits grelle Feuereffekte, die häufig mit lärmenden, bedrohlichen Geräuschen kombiniert wurden. Diese akustischen Reize drangen unmittelbar über das Ohr in den Körper des Publikums ein und sollten emotionale Reaktionen auslösen. Andererseits kamen auch sanfte Lichteffekte zum Einsatz – etwa bei der Darstellung von Heiligenscheinen, aufleuchtenden Wolken, in denen Heilige oder Engel zur Erde herabstiegen, und vor allem bei den prachtvollen Schlussapothosen, wo die Insignien des Reiches, der Namenszug des Herrschers oder das Kreuz in strahlendem Glanz erschienen. Wenn aus der Dunkelheit des Bühnenraums in leuchtenden Buchstaben der Name des Herrschers aufglänzte oder die Hostie im Strahlenkranz erschien und die Bühne mit ihrem Licht durchflutete, tauchte das Publikum in diese besondere Atmosphäre ein, war von ihr umgeben und überwältigt.³⁶⁵ Die Lichteffekte, die man anfangs erzielen konnte, waren im Vergleich zu den heutigen Möglichkeiten zwar bescheiden. Dennoch wird auch schon im 17. Jahrhundert von Lichteffekten berichtet, wo Wolken golden glänzten oder von innen heraus erleuchtet wurden, sodass sie durchscheinend wirkten. Sterne wurden so angestrahlt, dass ihre Strahlen reflektiert wurden. Mit bengalischem Feuer wurden Wolken zum

³⁵⁹ Baur-Heinhold 1966, S.34.

³⁶⁰ Rainer 1987, S.40.

³⁶¹ Fleischacker 1962, S.78 und Solf 1975, S.36.

³⁶² Fleischacker 1962, S.78.

³⁶³ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.24.

³⁶⁴ Fleischacker 1962, S.78.

³⁶⁵ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.24.

Leuchten gebracht, ehe sie verglühten; Höllenfeuer loderten in Hell- und Dunkelrot. Farbe und Licht steigerten sich gegenseitig zu immer stärkeren beeindruckenden Illusionen. Spiegel reflektierten das Licht und vervielfältigten den festlichen Glanz auf der Bühne. Auch die Kostüme der Darsteller traten durch das Licht effektiv hervor: Gold- und Silberbesätze, glänzende Seidenstoffe und farbige Schmucksteine begannen zu funkeln und erzeugten beim Publikum Staunen und Überraschung. Zudem konnten Akzente mit dem Licht gesetzt werden. Ein Auftritt oder eine Handlung wurde hervorgehoben, während der übrige Bühnenraum in gleichmäßigem, neutralem Licht verblieb. Viele moderne Beleuchtungseffekte sind also im Barock schon vorgezeichnet.³⁶⁶

Bei Burnacinis Lichteffekten findet man alle zuvor in Italien gebräuchlichen Beleuchtungseffekte in vielfältiger Verwendung wieder.³⁶⁷ Zahlreiche Anweisungen erhält er aus Sabbatinis „Pratica di fabricar scene“, in der beispielsweise beschrieben wird „wie man zeigen kann, daß die ganze Szene brennt“³⁶⁸ „wie man die Morgenröte aufsteigen lassen kann“³⁶⁹ oder „wie man es anstellen kann, daß die ganze Szene in einem Augenblick verdunkelt wird“.³⁷⁰ Der Einsatz feuerspeiender Ungeheuer, plötzlich auftauchender Höllendarstellungen, hell auflodernder Flammen, brennender Szenen, farbig beleuchteter Wolken und ähnlichem ist bei Sabbatini genau beschrieben. Bei einem Gewitter war beispielsweise eine Aufhellung und Abdunkelung einzelner oder mehrerer Beleuchtungskörper der „Bühnenausleuchtungsanlage“ gebräuchlich. Szenische Anweisungen in der Oper „Il Fuoco eterno custodio dalle Vestali“ beschreiben beispielsweise, dass Vesta in einem Feuerwagen erscheint, dass es Nacht wird und ein Licht entzündet wird, dass in der Schmiede des Vulkan die Funken des Feuers sprühen, während die Zyklopen das Eisen schmieden, dass Vesta einen leuchtenden Strahl auf Claudia herabschießt und der Kopf derselben beleuchtet wird oder dass der Tempel der Vesta mit angezündetem Feuer erscheint.³⁷¹ In der Oper „La Monarchia Latina Trionfante“ kommen Lichteffekte in der 14. Szene vor, wo die Zwietracht Flammen auf die Erde wirft.

Bei Sabbatini ist auch beschrieben, wie Lichter innerhalb der Szene für die generelle Beleuchtung der Bühne anzubringen sind. Dabei ist auf einiges zu achten: Sie sind so anzubringen, dass sie nicht im Weg stehen, sowohl beim Wechsel der Dekorationen als auch bei der Handhabung der Maschinen: „Zuerst also hängt man längs des Festons und des Wappens, die nach Kapitel XXXII am Vorderrande des Himmels angebracht worden sind, d. h.

³⁶⁶ Baur-Heinhold 1966, S.122.

³⁶⁷ Fleischacker 1962, S.78.

³⁶⁸ Sabbatini 1638, S.227.

³⁶⁹ Sabbatini 1638, S.274.

³⁷⁰ Sabbatini 1638, S.227.

³⁷¹ Fleischacker 1962, S.79f.

an der Innenseite nach der Szene zu, eine gute Menge Öllampen auf, die, von den Zuschauern ungesehen den ganzen Himmel beleuchten und eine treffliche Wirkung tun. Desgleichen in jeder Gasse, jedoch so weit einwärts, daß die Lampen von außen nicht gesehen werden und daß sie, wie gesagt, kein Hindernis abgeben für den Dekorationswechsel und für die Ab- und Zugehenden.“³⁷² Es wurden also einerseits von oben kommende Lichtquellen eingesetzt. Bei der Betrachtung des Stiches kann durch den vom Orchestergraben verursachten Schlagschatten ein ziemlich steiler Einfallswinkel der Lichtstrahlen festgestellt werden. Tatsächlich fällt auch der Schatten der auf der Bühne rechts stehenden Personen fast mit deren Grundriss zusammen, was wiederum auf eine sehr steil einfallende Lichtstrahlung aus der Oberbühne schließen lässt.³⁷³ Für die Beleuchtung der Kulissen stand hinter jeder solcher ein Pfosten mit übereinander angeordneten Öllampen oder Kerzen, die die folgende Kulisse anstrahlten. Eine derartige Beleuchtungsleiste aus dem Jahr 1766 ist im Schlosstheater von Český Krumlov erhalten: Der Beleuchtungskörper besteht aus einer Holzleiste, auf der in verschiedenen Höhen drei metallene Lampenschirme montiert sind; daran sind Haken befestigt, in die jeweils eine Kerze gesteckt werden kann. Manche dieser Leisten konnten über ihre Achse gedreht werden oder man konnte die einzelnen Blenden verstellen, um die Lichtintensität zu regulieren.³⁷⁴ Aus dem Schlosstheater Drottningholm gibt es noch einen Kerzenhalter sowie eine Öllampe (Abb.45) Doch das Licht dieser Leisten reichte nur für die Kulissen. Zur Bühnenmitte hin nahm die Lichtstärke immer weiter ab – dort, wo sich die SängerInnen am meisten aufhielten, war es am dunkelsten.³⁷⁵ Eine direkte Beleuchtung der Spielfläche war also nicht möglich. Zwar konnten Lichter auf Hölzern angebracht werden, welche senkrecht durch den Bühnenboden hindurchgingen und in der Unterbühne verankert wurden. Eine solche untere Rampenbeleuchtung scheint im Theater auf der Cortina jedoch nicht vorhanden gewesen zu sein. Laut Sabbatini ist diese Art der Beleuchtung auch nicht förderlich: „Man glaubt nämlich die Bühne heller zu machen, bekommt sie aber dunkler und finsterer.“³⁷⁶ Diese Art der Beleuchtung hätte keine Wirkung, wenn nicht sehr viele und starke Dochte innerhalb dieser Blendlampen angebracht wären. Die erzeugen aber so viel Rauch, „daß sich zwischen die Blicke der Zuschauer und die Szene ein Nebel zu legen scheint, welcher das Unterscheiden der kleineren Teile der Szene hindert.“³⁷⁷ Auch der schlechte Geruch der Öllampen, die Verfärbung der Gesichter und die starke Blendwirkung der auf der Bühne Agierenden sprach gegen die

³⁷² Sabbatini 1638, S.211.

³⁷³ Fleischacker 1962, S.78.

³⁷⁴ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.301.

³⁷⁵ Küster 2003, S.23.

³⁷⁶ Sabbatini 1638, S.212.

³⁷⁷ Sabbatini 1638, S.212.

Verwendung dieser Beleuchtung. Burnacini hatte wohl genauso mit den Mängeln der Ölbeleuchtung zu kämpfen, da sich die Beleuchtungstechnik bis in seine Zeit nicht wesentlich verändert hatte. Die gleichzeitige Verdunkelung der gesamten oder eines Großteils der Beleuchtungsanlage dürfte Burnacini auch durch eine von Sabbatini beschriebene Technik realisiert haben. Dabei konnten einzelne Lichtquellen durch über sie gesenkte Zylinder abgedeckt werden, die zentral gesteuert wurden. Sabbatini beschreibt zudem sogenannte „Blendlämpchen“, bei denen es sich vermutlich um Öllampen mit angebrachten Spiegeln handelte. Es ist anzunehmen, dass Burnacini zahlreiche kleinere technische Verbesserungen vornahm – konkrete Nachweise oder Quellen dazu sind jedoch nicht überliefert.³⁷⁸ Bei Betrachtung der Stiche kann jedenfalls nicht davon ausgegangen werden, dass der Lichteinfall und die Schattenwirkung immer richtig dargestellt sind, denn sie sind nicht konsequent auf allen Stichen gleich. Die festen Kulissen und Prospekte waren wohl ohne Schattenwurf gemalt.

8.4 Die Maschinen

Ein zentrales Merkmal der barocken Bühnentechnik war der Einsatz einer hölzernen Maschinerie und menschlicher Arbeitskraft. Um Kulissen und Soffitten gleichzeitig wechseln zu können, verständigten sich die Bühnenarbeiter mithilfe von Zurufen oder Piffen. Solche akustischen Signale sowie das Knarren und Ächzen der Maschinen gehörten zur Atmosphäre der Aufführungen. Die Musik hatte dabei die Aufgabe, diese Geräusche zu übertönen.³⁷⁹ Über das Schlosstheater Drottningholm wird folgendes berichtet: „Wenn die Winde windet und die Trommeln sich drehen, wenn die Seile sich spannen durch Blöcke und Gegengewichte, dann gibt es ein Krachen und Quietschen, das klingt wie die schönste Musik.“³⁸⁰

Während sich das Bühnenbild in der Renaissance vor allem in die Tiefe der Bühne entwickelte, erweiterte es sich in der Barockzeit zunehmend in die dritte Dimension. Versenkungen im Bühnenboden eröffneten neue theatrale Möglichkeiten: Figuren konnten überraschend aus dem Bühnenboden erscheinen oder darin verschwinden. Ebenso konnten gedeckte Tafeln, Blumenarrangements oder sogar Vulkane scheinbar wie durch Zauberei aus dem Boden emporsteigen. Diese Versenkungen stellten eine direkte Verbindung zur Unterwelt her. Doch nicht nur nach unten, auch nach oben öffnete sich der Handlungsspielraum: Der „deus ex machina“ konnte auf einem Flugwagen aus dem Himmel herabschweben, ganze Götterversammlungen wurden eingeflogen, Hexen und Geister erschienen und verschwanden. Möglich machten dies Winden und Trommeln, die auf dem sogenannten Schnürboden

³⁷⁸ Fleischacker 1962, S.80-82.

³⁷⁹ Küster 2003, S.31.

³⁸⁰ Zitiert nach Küster 2003, S.30.

angebracht waren und sowohl vertikale als auch horizontale Bewegungen erlaubten. Besonders bei mythologischen Stoffen wurden häufig Wolken gebraucht – mit speziellen Maschinen kamen diese scheinbar aus dem Nichts hervor und landeten auf der Erde.³⁸¹ Das Theater entsprach damit dem ganzen Raum des christlichen Kosmos: von Himmel durch die Menschenwelt zur Hölle.

Die barocken Bühnenmaschinen erfüllten unterschiedliche Funktionen. Einerseits dienten sie der Veränderung des Szenenbilds – etwa dem Austausch von Kulissen auf der Vorder- und Hinterbühne, dem Wechsel von Soffitten, Schluss- und Mittelprospekten sowie der Versenkungen. Andererseits kamen spezielle Flugmaschinen und Vorrichtungen zur Darstellung von Himmelserscheinungen zum Einsatz. Dabei unterschieden sich große Maschinerien für Gruppenszenen und kleinere Flugvorrichtungen für einzelne Figuren. Eine weitere Gruppe bildeten Maschinen zur Erzeugung szenischer Effekte: Dazu zählten Maschinen zur Darstellung von Feuer und Wasser, zur Steuerung der Bühnenbeleuchtung, zur Erzeugung von Gewittern (Blitz, Donner, Geräusche) oder zum Einsturz von Palästen und anderen Gebäuden. Der gesamte Bühnenmechanismus erforderte dafür eine beträchtliche Kapazität.³⁸²

Die von Burnacini entwickelten Flugmaschinen und Versenkungen galten als Meisterwerke der Mechanik und zeugten zugleich von großem Einfallsreichtum.³⁸³ Es liegt nahe, dass die Regiearbeit an Barockopern in erster Linie als eine technische zu verstehen ist, was erklärt, warum Burnacini viele seiner Opern selbst inszenierte. Für das reibungslose Funktionieren der Technik waren zahlreiche Proben mit dem gesamten Bühnenpersonal unerlässlich.³⁸⁴

Die technischen Gegebenheiten der barocken Bühne hatten großen Einfluss auf die Aufführungspraxis. So konnten die Kerzen, die zur Beleuchtung dienten, nur in den Aktpausen ausgetauscht werden – ihre Brenndauer bestimmte daher die Länge eines Aktes. Die Dauer, die für das Heraufkurbeln von Gegengewichten benötigt wurde, legte fest, wann der nächste Bühnenbildwechsel erfolgen konnte.³⁸⁵

Anhand der szenischen Bemerkungen in den Textbüchern, die Informationen zu Szenen- und Aktwechseln sowie zum Zeitpunkt und zur Art des Einsatzes von Bühnenmaschinen liefern, und mithilfe überlieferter Szenenstiche lässt sich ein Einblick in die Verhältnisse des barocken Maschinentheaters gewinnen. Allerdings erlauben diese Quellen nur quantitative Rückschlüsse über die Anzahl der verwendeten Maschinen und die auf der Bühne befindlichen Personen. In

³⁸¹ Küster 2003, S.31f.

³⁸² Fleischacker 1962, S.83.

³⁸³ Keil-Budischowsky 1983, S.52.

³⁸⁴ Fleischacker 1962, S.84.

³⁸⁵ Küster 2003, S.31.

den beiden besprochenen Opern sind Angaben zu Maschinen, SchauspielerInnen und Auftritten im Text in Form von „Programmpunkten“ in technischer Hinsicht hervorgehoben.³⁸⁶

Im Teatro Farnese in Parma existiert eine Darstellung einer Wolken- und Göttermaschine, die es ermöglichte, mehrere Personen übereinander gestaffelt in vertikaler Anordnung aufzunehmen – wie es beispielsweise in der 10. und 11. Szene des zweiten Aktes in der Oper „Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali“ gefordert wird (Abb.46). Ob eine solche Maschine auch in Wien zum Einsatz kam, ist nicht bekannt, doch Burnacini vermochte komplexe szenische Anforderungen zu erfüllen – selbst solche, die zunächst kaum realisierbar erschienen. Seine Himmelsmaschinen bewegen sich in ihrer Ausführung zwischen der einfachsten Form eines oder mehrerer gewöhnlich herablassbarer Plateaus und technisch aufwendigeren Anlagen wie jener aus Parma.³⁸⁷

8.5 Die Effekte

Spektakuläre Effekte gehörten in der Barockoper zu einer Aufführung dazu. Man interessierte sich oft mehr für die Leistungen der Bühnentechniker als für die Stimmen der SängerInnen und den Inhalt der Stücke. Mit überraschenden Effekten wurde das Publikum unterhalten und in eine andere Welt entführt.³⁸⁸ Zur Grundausstattung einer Barockbühne gehörten Effektmaschinen wie Wind-, Donner- und Regenmaschinen sowie Vorrichtungen, um Blitze auszulösen. Donner wurde zum Beispiel mit einem Blech erzeugt, das gebogen und geschüttelt wurde, oder einem Holzkasten, gefüllt mit Klötzen, die beim Heben und Senken ein donnerndes Geräusch erzeugen (Abb.47). Auch das Geräusch von Wind konnte nachgeahmt werden.³⁸⁹ Dabei wurde ein grober Leinenstoff über ein Holzrad mit Kurbel gespannt. Setzte man das Rad in Bewegung, rieb es sich am Stoff und erzeugte das Geräusch eines Sturmes (Abb.48).³⁹⁰ Blitze konnten erzeugt werden, indem man in einer Schale explosionsartig verbrennende Blütenstände sammelte. In der Mitte der Schale befand sich ein Loch, durch das eine brennende Fackel gesteckt wurde. Um einen Blitz auszulösen, zog man die Fackel in der Schale nach unten, wodurch sich die Blütenstände entzündeten. Ähnliche Effekte kamen bei der Darstellung von Höllenszenen zum Einsatz. Solche Experimente mit Feuereffekten – in Kombination mit der Beleuchtung durch Öl- und Kerzenlicht – stellten die größte Brandgefahr für die Theaterbauten dar.³⁹¹ Die Nachahmung von Regengeräuschen konnte durch einen Schacht erreicht werden, in

³⁸⁶ Fleischacker 1962, S.85f.

³⁸⁷ Fleischacker 1962, S.136-138.

³⁸⁸ Küster 2003, S.30.

³⁸⁹ Küster 2003, S.32.

³⁹⁰ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, 301.

³⁹¹ Küster 2003, S.32.

dem Blechlamellen versetzt angebracht wurden; schüttete man getrocknete Erbsen oben in den Schacht, so rieselten sie über die Lamellen nach unten (Abb.49).³⁹² Auch eine mit Erbsen oder kleinen Steinen gefüllte sich drehende Trommel konnte das Geräusch von Regen erzeugen.³⁹³ In der Barockzeit sollten alle vier Elemente auf der Bühne geboten werden. Somit musste es auch möglich sein, Wasser, etwa als Meereswellen, auf der Bühne darzustellen.³⁹⁴ Diese konnten mit Handkurbeln gedreht werden. Zwischen den Wellen verlief eine Führungslinie, durch die ein Segelschiff durch die Dekoration gezogen werden konnte (Abb.11,12).³⁹⁵

9. Synthese der Künste

Das europäische Theater der Neuzeit ist eine Synthese der Künste. Dichtung, Musik, Sprache, Gesang sowie Mimik, Gestik und Tanz verbinden sich mit Malerei, Plastik, Architektur und den dekorativen Künsten und bilden das lebendige Wesen des Theaters. In diesem Zusammenspiel beeinflussen sich die unterschiedlichen Kunstformen gegenseitig. Insbesondere im Barock erreicht die Zusammenarbeit zwischen Fest- und Bühneninszenierung, bildender Kunst und Architektur ihren Höhepunkt.³⁹⁶ Aus den vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen bildender Kunst und szenischer Darstellung ergeben sich zentrale Fragen:

1. Was trug die bildende Kunst zur Gestaltung des höfischen Barocktheaters bei?

Auf welche Weise gestaltet der bildende Künstler die Inszenierung auf der Bühne? Wie spiegelt sich die kunstgeschichtliche Entwicklung in der Gestaltung barocker Theaterbilder wider? Welche Parallelen bestehen zwischen der Entwicklung des Bühnenraums und den Raumvorstellungen in Architektur und Malerei? In welcher Form wurden bekannte Werke der bildenden Kunst vom Theater aufgegriffen und wie vollzieht sich die Transformation und Verwendung historischer Stilformen in der Bühneninszenierung?

2. Was verdankt die bildende Kunst dem höfischen Theater?

Inwiefern ließ sich die bildende Kunst durch die Gestaltungsprinzipien der Theaterinszenierung beeinflussen?³⁹⁷

Diese Fragen werden im Folgenden versucht zu beantworten.

³⁹² Küster 2003, S.181.

³⁹³ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.301.

³⁹⁴ Küster 2003, S.32.

³⁹⁵ Küster 2003, S.178.

³⁹⁶ Tintelnot 1939, S.9.

³⁹⁷ Tintelnot 1956, S.338.

9.1 Kunst und Theater in der Entwicklung von der Renaissance zum Barock

Mit der Renaissance entwickelte sich die Oper parallel zu den kunstgeschichtlichen Strömungen sowie zur Herausbildung des Bühnenbildes und trat in ein wechselseitiges Verhältnis zur bildenden Kunst. Das Theater wurde zunehmend zu einem in sich geschlossenen Gestaltungskomplex im Rahmen fürstlicher Bautätigkeit und höfischer Repräsentationskunst.³⁹⁸ Einen entscheidenden Impuls erhielten diese Entwicklungen durch zwei grundlegende architekturtheoretische Werke: Leone Battista Albertis „De re aedificatoria“ von 1485 und Vitruvs „De architectura libri decem“. Gestützt auf die theoretischen Erkenntnisse dieser Autoren, vollzog die in dieser Zeit heranwachsende Generation von Malern und Architekten – die sich zugleich auch mit dem Theater beschäftigte – zu Beginn des 16. Jahrhunderts den entscheidenden Schritt zur praktischen Umsetzung.³⁹⁹

Erst gegen Ende der Renaissance lässt sich von einem „Bühnenbild“ im eigentlichen Sinne sprechen. Zuvor diente die Bühnendekoration lediglich als gemalter Hintergrund – ein reines Bild, das dem Spiel im Vordergrund als Kulisse diente, jedoch räumlich noch nicht aktiv für das Spiel genutzt wurde.⁴⁰⁰ Mit dem Übergang zur Hochrenaissance setzte die Entwicklung der illusionistischen Deckenmalerei ein, die maßgeblichen Einfluss auf die Entstehung des Bühnenbildes nahm.⁴⁰¹ Dennoch erreichte die Bühne die simultane Bildauffassung der Renaissance, die in der Malerei bereits etabliert war, erst mit erheblicher zeitlicher Verzögerung, etwa zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Entwicklung vollzog sich dabei weniger in den Kunstakademien oder Gilden, sondern vor allem an norditalienischen Höfen.⁴⁰² In dieser Zeit wurden die grundlegenden Formen für die zentralen Merkmale des neuzeitlichen Theaters entwickelt.⁴⁰³ Wie im Raumbild der Malerei und in den Raumkonzeptionen der Architektur, begann nach 1560 eine Entwicklung auch im Bühnenbild spürbar zu werden. Die Inszenierungen des Manierismus zwischen 1550 und 1610 verfolgten das Ziel, den Bühnenraum zunehmend räumlich zu aktivieren.⁴⁰⁴ Die Gesetze der Perspektive wurden nun auch auf die Bühnenkunst angewandt und verbindlich. Im stilistischen Wandel von der Renaissance über den Manierismus bis zum Barock veränderte sich die räumliche Durchdringung und Nutzung der Bühnentiefe: Während in der Renaissance noch mit statischen, unveränderlichen Dekorationen gearbeitet wurde, wurde im weiteren Verlauf durch die

³⁹⁸ Tintelnot 1956, S.339.

³⁹⁹ Solf 1975, S.16f.

⁴⁰⁰ Tintelnot 1956, S.339.

⁴⁰¹ Solf 1975, S.15.

⁴⁰² Tintelnot 1956, S.339.

⁴⁰³ Solf 1975, S.15.

⁴⁰⁴ Tintelnot 1956, S.340.

zunehmende Beherrschung technischer Mittel die gesamte Bühnenfläche beispielbar.⁴⁰⁵ Dabei kam es – ähnlich wie in der Raumdarstellung der Malerei – zu einer Diskrepanz zwischen realem Tiefenraum und der übersteigerten perspektivischen Raumillusion des Prospektbildes, vor dem die Handlung stattfand. Entscheidend ist die der bildenden Kunst entsprechende Hinwendung zur Dynamik des Raumbildes, was auf dekorativer Ebene einer Bereicherung der szenischen Mittel durch die Ornamentik des Manierismus entspricht.⁴⁰⁶

Der neuzeitliche Theaterbau ist ein Produkt des ausgehenden 16. Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts.⁴⁰⁷ Die Renaissancemaler haben die neue Errungenschaft ihrer Epoche, die Perspektive, auch für die Bühnenbildgestaltung zu nutzen gewusst und sich von der antiken Reliefbühne ab- und der tiefenräumlichen Perspektivbühne zugewandt. Den Grundstein dafür bildet das „Teatro Olimpico“ in Vicenza, das 1585 als erstes geschlossenes Theater eröffnet wurde. Es gilt als Ausgangspunkt für die barocken Theaterarchitekturen. Bereits in der erhaltenen Bühnendekoration dieses Theaters zeigt sich ein zentrales Merkmal der barocken Szenographie: Das Bühnenbild in seiner räumlichen Ausdehnung und seinem Wechselverhältnis zum Zuschauerraum nimmt eine Zwischenstellung zwischen Architektur und Gemälde ein. Es fungiert einerseits als räumliche Fortsetzung des Zuschauerraums und Teil von ihm und andererseits als ein eigenständiges Bild, das als gemalte Architekturdarstellung aus dem Raum herausgelöst ist. Mit diesem Ansatz beginnt ein grundlegender Prozess: die Synthese plastischer und malerischer Elemente zur Erzeugung illusionistischer Raumwirkungen auf der Bühne.⁴⁰⁸ Wie in der barocken Architektur weicht nun die klare Trennung einzelner Raumeinheiten einer dynamischen Verschmelzung, es dominieren Raumachsen, die in die Tiefe gehen und den Blick mitreißen; statt starrer Raumbilder entfaltet sich ein beweglicher Bühnenraum, der durch technisch beeindruckende Verwandlungsmöglichkeiten immer neue Bildwelten erschließt. Gerade dieser Reichtum an szenischen Bildern prägt die barocke Theaterästhetik besonders.⁴⁰⁹

In der neuen Form der szenischen Darstellung wurde – im Gegensatz zur „idealen“ Darstellungsweise des Mittelalters, die keine Illusion brauchte – der Handlungsort nun bildhaft definiert. Mithilfe von Malerei und Plastik entstanden Scheinarchitekturen, die eine spezifische Raumvorstellung vermittelten. Erst durch die kunstgeschichtliche Entwicklung und das zunehmend enge Zusammenspiel von Malerei, Plastik und Architektur wurde das

⁴⁰⁵ Solf 1975, S.18.

⁴⁰⁶ Tintelnot 1956, S.340.

⁴⁰⁷ Küster 2003, S.53.

⁴⁰⁸ Solf 1975, S.19.

⁴⁰⁹ Tintelnot 1956, S.340f.

illusionistische, einheitlich gedachte Bühnenbild möglich. Voraussetzung dafür war, dass die einzelnen Kunstgattungen ihre jeweilige Eigenständigkeit soweit entwickelt hatten, dass sie sich – ohne sich selbst zu gefährden oder aufzugeben – miteinander verbinden konnten. Die Grenze zwischen Steinbild und Menschenbild wurde von der Kunst aufgehoben; das Bühnenbild integrierte den Menschen als bewegliches Element in eine künstlich geschaffene Bildwelt. Plastik und Mensch erschienen auf derselben visuellen Ebene – als gleichwertige Bestandteile eines größeren bildlichen Zusammenhangs. Parallel dazu wandelte sich auch das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum.⁴¹⁰ Der Existenzraum des fürstlichen Gastes wurde auf die Bühne übertragen, wo antike Helden und Kaiserschicksale dargestellt wurden, um dem Herrscher zu huldigen. Das Bühnengeschehen griff in die Erfahrungswelt der Zuschauenden ein; die Grenzen zwischen Aktionsraum und Bühnenbild, zwischen Spiel und Rezeption, zwischen Alltagswelt und Illusionsraum wurden zunehmend durchlässig.⁴¹¹ Nicht nur die stilistischen Mittel, sondern auch der barocke Zeitgeist selbst rückte die bildende Kunst – die stets darstellend ist – in enge Nähe zum Theatralischen.⁴¹² Die theatrale Gestaltung reichte dabei weit über die Bühne hinaus. Sie prägte die Inszenierung großer höfischer Festprogramme und drang tief in andere Lebensbereiche ein.

In die Zeit des künstlerischen Wandels von der Renaissance zum Barock fällt die Entstehung der höfischen Prunkoper, in der Sprache, Musik sowie bildende und darstellende Kunst zu einer Einheit verschmolzen.⁴¹³ Die in Florenz populäre *festa teatrale* diente als Vorbild für die Entwicklung der italienischen wie auch der europäischen barocken Festtheaterkultur.⁴¹⁴ Zentral dabei war die Verwendung einer antik-mythologischen Ikonologie, die in sämtlichen Kunstgattungen zur Verherrlichung fürstlicher Macht herangezogen wurde. Ihre volle Entfaltung fand die Prunkoper an den Höfen absolutistischer Monarchen im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. In dieser Phase entstanden in Italien, Frankreich und England die großen Bauten des Hochbarock, in denen sich die Architektur stark der darstellenden Kunst annähert. Kunsthistorisch ist dies die Zeit der klassischen Säulenordnungen von Vitruv – dorisch, ionisch und korinthisch –, die auch in den Bühnenbildern Verwendung findet.⁴¹⁵ Architektur wurde nun auch auf der Bühne als dynamischer Prozess erlebbar gemacht.⁴¹⁶ Bewegung und Licht – Themen, die zu dieser Zeit auch die bildende Kunst durchdrangen – wurden in die szenische

⁴¹⁰ Solf 1975, S.17f.

⁴¹¹ Tintelnot 1956, S.340f.

⁴¹² Solf 1975, S.28.

⁴¹³ Solf 1975, S.20.

⁴¹⁴ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.61.

⁴¹⁵ Solf 1975, S.20f.

⁴¹⁶ Küster 2003, S.27.

Gestaltung übernommen; die künstlerische Ausrichtung der Zeit bewirkte die Entstehung beweglicher, von Beleuchtung und Maschinenkünsten beherrschter Bühnenbilder.⁴¹⁷

Die Gestalter der neuen dynastisch-allegorischen Bühnenästhetik waren durchwegs Architekten oder Malerarchitekten, in dessen Zusammenhang Bernardo Buontalenti (1531-1608) zu nennen ist.⁴¹⁸ Als Schüler Giorgio Vasaris (1511-1574), der als zentraler Wegbereiter der Barockinszenierung auf technischem Gebiet gilt, entwickelte er Bühnenbilder, die für die Barockoper verbindlich wurden.⁴¹⁹ Vasari und Buontalenti sind als Schlüsselfiguren einer manieristischen Phase des Bühnenbildes zu verstehen, die eine Distanzierung von der Bühneninszenierung der Renaissance und Grundlage der höfischen Barockdekoration darstellt.⁴²⁰ Buontalentis technische Erfindungen, darunter Flugmaschinen oder Lichteffekte, eröffneten ein reiches Repertoire an szenischen Möglichkeiten für das barocke Theater. Es entstand ein vielfältiger Fundus an Motiven, optischen Lösungen, maschinellen Hilfsmitteln, Ratschlägen und Handwerksregeln, die das barocke Musiktheater mit Bausteinen versorgten und je nach Inszenierung neu kombiniert, adaptiert und weiterentwickelt werden konnten.⁴²¹

Die Dekorationen Bernardo Buontalentis boten eine Vielzahl an exemplarisch gestalteten Handlungsorten und wirkten stilbildend für die barocke Ausstattungskunst.⁴²² Mit ihnen wurde das Bedürfnis nach wechselnden Szenarien gestillt, denn die Inszenierung begnügte sich nicht mehr mit nur einem Schauplatz.⁴²³ Dies bedeutete zugleich die Abkehr der aristotelischen Einheit von Ort und Zeit, was für die Entwicklung der Oper wichtig ist. Die Dekorationen für die verschiedenen Szenen wurden kategorisiert und entsprachen bestimmten Topoi. Der Ursprung dieser Typologie liegt in den klassischen Kategorien des antiken Architekturtheoretikers Vitruv. Sebastiano Serlio (1475 - um 1554), einer der wichtigsten Architekten und Architekturtheoretiker der Renaissance, griff in seinem Buch „Secondo libro di prospettiva“, das 1545 in Paris erschien, darauf zurück. Zudem lieferte er in diesem Werk genaue Erklärungen, wie man Häuser als Bühnendekoration anfertigen müsse – mit bemalter Leinwand in Holzrahmen und zusätzlichen Holzteilen für die Gesimse, Balkone und Schornsteine. Serlio behandelte auch bereits das Hauptproblem der tiefenräumlichen Perspektivbühne, nämlich die Ausrichtung aller Teile auf einen einzigen Augpunkt. Von Vitruv übernahm er drei klassische Bühnentypen: die „scena tragica“ mit ihren Tempeln und Palästen,

⁴¹⁷ Biach-Schiffmann 1931, S.14.

⁴¹⁸ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.61.

⁴¹⁹ Solf 1975, S.19.

⁴²⁰ Tintelnot 1939, S.298.

⁴²¹ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.62f.

⁴²² Küster 2003, S.25.

⁴²³ Baur-Heinhold 1966, S.120.

die „scena comica“ mit den Bürgerhäusern und die Landschaften der „scena satirica“ (Abb.50). Auf diesen Kategorien wurde im Folgenden aufgebaut, sie wurden nun auf Leinwand oder Holz zu Kulissen gefertigt und auf einen entsprechenden Hintergrundprospekt gemalt. Das Libretto wurde dem Kanon der Dekorationen untergeordnet, und passte sich den szenischen Voraussetzungen an. Die Themen kamen überwiegend aus der idealisierten, antik-mythologischen Bilderwelt. Künstlerische Originalität zeigte sich im Variationsreichtum. Die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts, die stilprägend auch für die Wiener Prunkoper war, entwickelte zwölf Dekorationstypen:

1. Garten (oder Park – oft mit Gebäude – Hain, Wald)
2. Straße (mit Palazzi oder mit Burg, auch mit Triumphbögen oder Bäumen)
3. Platz (oder Waffenlager, Schlachtfeld, Campo di Marzo)
4. Saal (oder Vorhalle, Atrium, Waffensaal, Festsaal)
5. Hof (z.B. im Palast, oder Gefängnishof)
6. Kerker
7. Szenen am Wasser (Hafen, Meer, mit Felsen, am Fluss, usw.)
8. Szene in den Wolken
9. Treppenanlagen (Brücken)
10. Grotte (Höhle, Bergwerk, Hölle)
11. Turm (Balkon)
12. Theater auf dem Theater

Eine vergleichbare Typologie szenischer Dekorationen lässt sich in allen großen Opernhäusern der Barockzeit feststellen. Ihre kunstvollste und aufwendigste Ausprägung erhielt sie in den Bühnenbildern Lodovico Ottavio Burnacinis für die Huldigungsoper „Il Pomo d’Oro“.⁴²⁴ In Wien fanden die Typen Säulenhalle (Cortile, Vorhof), Garten, Saal, Gefängnis oder Grotte, Palast oder Tempel besonders häufig Verwendung. Hinzu kamen weitere Szenentypen wie fürstliche Wohnräume, Galerien mit Waffen, Gemälden, Statuen oder Musikinstrumenten, Waldlandschaften, Schlachtfelder mit Zelten sowie Straßen- oder Platzszenen.⁴²⁵ Ein wichtiges Gestaltungsmittel war dabei der Kontrast zwischen den aufeinanderfolgenden Szenen. So konnte auf eine idyllische Landschaft unmittelbar eine Höllendarstellung folgen oder auf eine Meeresszene ein Hof. Diese Gegensätzlichkeit in der Abfolge der Bühnenbilder entsprach dem dramaturgischen Prinzip des Barock, und erlaubte gleichzeitig die Abwechslung zwischen

⁴²⁴ Küster 2003, S.25f.

⁴²⁵ Seifert 1985, S.384.

„langen“ und „kurzen“ Szenen: Während manche Szenen die gesamte Bühnentiefe einbezogen, beschränkten sich andere auf eine Nutzung der Vorderbühne. Vollständig neue Dekorationen wurden nur für besonders bedeutende theatralische Ereignisse hergestellt.⁴²⁶

Die barocken Bühnenbilder waren auf vielfältige Weise mit der Handlung verknüpfbar und erfüllten unterschiedliche Funktionen. Sie konnten generell sein wie etwa Garten, Festsaal oder Hafen oder funktional, also eine bestimmte Aktion ermöglichen, wie etwa eine begehbare Brücke, Vulkans Schmiede oder eine Stadtmauer, in die eingebrochen wird. Daneben gab es spezifische Bühnenbilder, die klar identifizierbare Orte wie den Vesta-Tempel, das Kapitol, die Pyramiden oder Karthago darstellten.⁴²⁷ Ein besonders beliebter Dekorationstyp war die Stadtansicht, die links und rechts der Bühne eine Aneinanderreihung von Gebäudefassaden mit dazwischenliegenden Gassen vor einem Hintergrundprospekt zeigte. Diese Form geht bereits auf Vitruv zurück, der für die „scena tragica“ und „scena comica“ Stadtansichten als Dekorationen verlangte. Nach der Wiederaufnahme seiner Typen blieb diese Dekoration ein gängiges Motiv. Ein berühmtes Beispiel stellt Vincenzo Scamozzis fest installierte Stadtdekoration im „Teatro Olimpico“ in Vicenza dar (Abb.19).⁴²⁸ Auch Landschaftsdarstellungen fanden Eingang in die barocke Bühnenpraxis, das Publikum wurde in einen „locus amoenus“ versetzt, ein idyllischer Ort in der Natur. Im Laufe der Entwicklung bis zum Hochbarock entstanden aus dieser vitruvianischen „scena satyrica“ eine Vielzahl unterschiedlicher landschaftlicher Bühnenbilder, die sich als Spiegel barocker Landschaftsmalerei erwiesen. In ähnlicher Form prägten Topoi auch die Themen der Malerei, was die zunehmende Neigung der Künstler, sich auf bestimmte Sparten in der Kunst zu spezialisieren, beeinflusst haben dürfte. Eine weitere zentrale Ausdrucksform waren allegorische Darstellungen, die sowohl in der bildenden als auch in der darstellenden Kunst eine zentrale Rolle spielten. Sie wurden in den Bühnenbildern eingebaut und traten häufig in personifizierter Form auf.⁴²⁹ Diese allegorische Denkweise, die sowohl Bild als auch Wort im 17. Jahrhundert durchdrang, ermöglichte auf der Bühne eine Verschmelzung von Bildkunst und Dichtung.⁴³⁰

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Einheit der dargestellten Epoche in Kunst- und Theatergeschichte durch für beide gültige Konstanten gezeigt wird: die Verwendung von Perspektive, Dynamik und Beleuchtung, der räumliche Tiefendrang, die Verschmelzung der

⁴²⁶ Sommer-Mathis 2000, S.395.

⁴²⁷ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.42.

⁴²⁸ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.300.

⁴²⁹ Solf 1975, S.24-27.

⁴³⁰ Solf 1975, S.38.

Kunstgattungen, die vitruvianischen Säulenordnungen und Bühnenbildtypen und die Verwendung antik-mythologischer Allegorie im Dienst der Verherrlichung von Fürst und Herrscherhaus.⁴³¹ Die Entwicklung der Künste in der Oper folgt denselben ästhetischen und ideologischen Prinzipien wie die der bildenden Künste. Diese Prinzipien gipfeln in der barocken Prunkoper als Ausdruck absolutistischer Machtentfaltung und kunstvoller Weltinszenierung.

9.2 Künstlerische Synergie

Der Auftrag für Festgestaltungen an bildende Künstler verdeutlicht, wie sehr das Theater im Barock als Teil der bildenden Künste verstanden wurde.⁴³² Besonders die Oper bot die Möglichkeit, verschiedene Kunstformen in einem einzigen Werk zu vereinen. In ihr konnte eine Synthese von bildender Kunst und Dichtung, Allegorie und Repräsentation, Symbolismus und dynastischer Verherrlichung verwirklicht werden, die dem höfischen Anspruch entsprach, alle zeremoniellen Bereiche mit künstlerischen Mitteln zu durchdringen.⁴³³ Auch Burnacini integrierte Einflüsse angrenzender Kunstbereiche in seine Inszenierungen und gestaltete sie szenisch weiter.⁴³⁴ Zudem war die enge Zusammenarbeit von bildender Kunst und Bühnentechnik wichtig. Die Entwicklung hin zum Kulissensystem ist unter anderem Ausdruck eines Bestrebens der bildenden Kunst, den bildkünstlerischen Wert zu steigern. Erst das technisch voll entwickelte Bühnenbild des Barock eröffnete der künstlerischen Fantasie ihre volle Entfaltungsmöglichkeit. Dies zog zahlreiche Architekten an und es waren auch Maler-Architekten, die die Entwicklung des barocken Bühnenbildes maßgeblich prägten.⁴³⁵ Auf der Bühne kommt der Umstand dazu, dass bewegte und unbewegte Elemente miteinander in Einklang gebracht werden mussten. Die Bühnentechnik war dazu da, diese Illusion zu perfektionieren. Auch in der Theatergrafik zeigt sich eine enge Zusammenwirkung verschiedener Kunstgattungen. Wieder waren es vielseitig ausgebildete Künstler, die dieses Feld bestimmten. Sie traten zugleich als Inszenatoren, Illustratoren, Ornamentisten und Schilderer der von ihnen ausgestatteten Feste in Erscheinung. Ihr Ziel war es, möglichst viele Bereiche des höfisch-künstlerischen Lebens zu durchdringen und miteinander zu verbinden.⁴³⁶

9.3 Gestaltungsprinzipien bei Lodovico Ottavio Burnacini

⁴³¹ Solf 1975, S.7.

⁴³² Tintelnot 1939, S.10.

⁴³³ Tintelnot 1939, S.54.

⁴³⁴ Solf 1975, S.131.

⁴³⁵ Tintelnot 1939, S.54.

⁴³⁶ Tintelnot 1956, S.346.

Burnacinis Gestaltungsprinzipien sind typisch für das gesamte barocke Theater. Wie in dieser Epoche üblich, bezog er das Proszenium in das Gesamtbild der Inszenierung mit ein und nutzte es als Träger allegorisch-emblematischer Bedeutungen. Zur Glorifikation des Herrschers und seines Hauses griff er auf antik-mythologische Inhalte zurück. Der Einsatz des Kulissensystems, das Dekorative als übergreifendes Gestaltungsmittel und die Verwendung von Vorbildern aus der bildenden Kunst sind auch bei ihm zu beobachten.⁴³⁷

Burnacinis Bühnenbilder, welche Architektur zeigen, sind als hochbarocke Weiterentwicklung einer im Manierismus begonnenen Gestaltungstradition zu sehen, die auf den antiken Vorbildern Vitruvs basiert.⁴³⁸ Im architektonischen Aufbau folgen sie den Gesetzmäßigkeiten der Renaissance, die Säulenordnungen sind im Stil des italienischen Architekten Vignola gegliedert, während der dekorative Schmuck eindeutig dem Hochbarock zuzuordnen ist. Auch der Einfluss des Manierismus ist in den überlangen Figuren der Massengruppen mit kleinen Köpfen und langen Hälsen erkennbar.⁴³⁹ Beim Aufbau von Innenräumen, Höfen oder Gärten nutzt Burnacini Kulissen, deren strukturelle Formen – etwa Säulen oder Pfeiler – den architektonischen Raum vollständig bestimmen, er entsteht überhaupt erst durch diese architektonischen Dekorationselemente. Die Säulengliederungen folgen dabei einer klaren Ordnung: Sockel, Schaft und Kapitell sowie Kämpfer und Architrav sind stets eindeutig erkennbar. Besonders auffällig ist die Betonung von Sockel und Architrav – dem tragenden und abschließenden Teil der Säule –, wodurch eine tektonische Stabilität der Scheinarchitektur suggeriert wird. Diese ist zudem reich mit ornamentalem Schmuck versehen, der die einzelnen Kulissen sowohl in sich als auch untereinander zusammenhält.⁴⁴⁰ Abgeschlossen werden die Bühnenbilder nach hinten hin immer wieder durch eine Nische, die aus unterschiedlichen Bauteilen zusammengesetzt ist und auf welche die illusionistische Tiefenwirkung zuläuft. Dies ist beispielsweise beim „Siegestempel in Rom“ (Fuoco, Akt III, Szene 1-3) der Fall (Abb.25). Auch in der Architektur war dies ein beliebtes Gestaltungsmittel, unter anderem bei Donato Bramantes „Cortile del Belvedere“ im Vatikanischen Palast, der auch als Freiluftbühne für Veranstaltungen genutzt wurde (Abb.51).

Ein weiteres Gestaltungsprinzip Burnacinis ist die symbolische Fortführung des Hofstaates vom Zuschauerraum auf die Bühne. Zwei Halbkreise fügen sich zu einem geschlossenen Kreis zusammen. Die Pole der höfischen Welt sind hier austauschbar: Der Kaiser, um den sich im Zentrum des Saales das höfische Zeremoniell entfaltet, ist identisch mit dem Kaiser, der auf der

⁴³⁷ Solf 1975, S.61.

⁴³⁸ Solf 1975, S.99.

⁴³⁹ Biach-Schiffmann 1931, S.86.

⁴⁴⁰ Solf 1975, S.55f.

Bühne im Mittelpunkt des szenischen Geschehens steht. Statue und Ebenbild spiegeln einander und die Grenze zwischen Sein und Schein wird aufgehoben. Das dazwischenliegende Dekorationsschema, das diese beiden Ebenen verbindet, kann seine Wirkung nur entfalten, solange beide Bestandteile – Bild und Abbild – erhalten bleiben. Würde eines von beiden entfernt, würde es in sich zusammenbrechen.⁴⁴¹

Auch in der bildenden Kunst waren Herrscherallegorien ein beliebtes Thema der Zeit. Ein enger Zusammenhang bestand insbesondere zwischen der Historienmalerei und der Bühnenkunst, der sich in kompositorischen wie inhaltlichen Parallelen zeigte.⁴⁴² Schauspielszenen sowie Porträts von SchauspielerInnen wurden oft im Stil klassischer Historienbilder gemalt; deren Gesten fanden ihren Weg in die Malerei. Dabei galt: Historienbilder, vor allem solche mit denselben Themen wie auf der Bühne, sollten mit der gleichen Einbildungskraft erlebt werden, mit der man sich auch Theateraufführungen widmete. Die Gemälde forderten die BetrachterInnen zu Teilhabe am Geschehen und Mitleid am Schicksal der Dargestellten auf.⁴⁴³

Im Unterschied zu den bildenden Künstlern hatten Bühneningenieure die Möglichkeit, ihr Werk im Vollzug erlebbar zu machen. Während die bildenden Künstler bemüht waren, einen Bewegungsablauf in einem einzigen Augenblick festzuhalten, konnte das Theater diese Dynamik unmittelbar darstellen.⁴⁴⁴ Auf der Bühne wurde das malerische Ideal zur Realität – es entfaltete sich vor den Augen des Publikums als lebendiges Bild. Doch diese Realität ist letztlich flüchtig. Die Bühnenkunst bleibt ein Schauspiel, das vorübergeht und nur durch gemalte Bilder festhaltbar ist.⁴⁴⁵ Man versuchte das, was auf der Bühne stattfindet, zu verewigen, wie dies später auch mithilfe der Fotografie gemacht wurde, kann aber nur einen Moment des Ganzen festhalten. Dennoch und genau deswegen gelingt es dem Ephemeren mehr als alles andere, die ganze Aufmerksamkeit auf den einen Moment zu konzentrieren und damit die Wahrnehmung und den Genuss zu verstärken.⁴⁴⁶

9.3.1 Ornament, Dekoration und Allegorie

Der Manierismus stellte eine Blütezeit des Dekorativen dar, es hielt in dieser Zeit Einzug in die bildende und darstellende Kunst und eröffnete die Dimension des Fantastisch-Dämonischen. Bereits im 16. Jahrhundert wurden jene Ornamentformen entwickelt, die die folgenden zwei Jahrhunderte prägen sollten, vor allem die Groteske war sehr beliebt. Im Barock wurde das

⁴⁴¹ Solf 1975, S.55.

⁴⁴² Küster 2003, S.7.

⁴⁴³ Küster 2003, S.13.

⁴⁴⁴ Solf 1975, S.72.

⁴⁴⁵ Solf 1975, S.94f.

⁴⁴⁶ Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S.50.

Dekorative zum vorherrschenden Gestaltungsprinzip – insbesondere auf der Bühne, die sich nun selbst als „Dekoration an sich“ verstand. Das Ornament übernahm dabei eine vermittelnde Rolle zwischen Architektur, Publikum und festlichem Geschehen und verband diese drei Elemente zu einer gestalterischen Einheit. Was auf den ersten Blick wie ein chaotisches dekoratives Durcheinander erscheint, in dem das Auge kaum Einzelheiten erkennen kann, erweist sich bei genauerer Betrachtung als genau berechnete optische Täuschung. Die anfängliche Verwirrung löst sich auf, sobald man erkennt, dass das Gesamtbild in Wahrheit aus der kontinuierlichen, allerdings endlos scheinenden Wiederholung weniger Motive besteht.⁴⁴⁷ Ornamentale, plastische und malerische Elemente greifen so eng ineinander, dass die Grenzen zwischen ihnen zunehmend verschwimmen; das Ornament verselbständigt sich so sehr, dass es selbst zum tragenden Element wird, aus dem Architektur und Raum gebildet werden kann. Burnacini bedient sich dabei nur weniger ornamentaler Formen, die er jedoch oft wiederholt und dem Rhythmus der Perspektive folgend aneinanderreihet. Er formt aus grotesken Elementen Umwelt und belebt diese wiederum mit Grotesken.⁴⁴⁸ Sein Bildaufbau entsteht durch Reihung, Häufung und Wiederholung ornamentaler Motive, die sich schließlich zu einem zentralperspektivisch gegliederten Gesamtbild fügen.⁴⁴⁹ Besonders eindrucksvoll kommt dieses Prinzip im „Sitz des Saturn“ („Monarchia“, Szene 8-12, Abb.37) „Festsaal der Astraea“ („Monarchia“, Szene 13-15, Abb.38) und im „Waffensaal“ („Fuoco“, Akt II, Szene 1-9, Abb.20) zum Ausdruck, in der sich aus einer Vielzahl ornamentaler Einzelformen eine architektonische Struktur herausbildet.

Beim „Arsenal di Marte“ (Pomo, Akt III, Szene 6, Abb.21) und auch „Waffensaal“ („Fuoco“, Akt II, Szene 1-9, Abb.20) zeigt sich exemplarisch, wie das Dekorationsmotiv der Trophäe in die architektonische Form der Säulenhalle überführt wird. Die klassische Trophäe wird dabei in ihre Einzelteile zerlegt, vervielfältigt und in eine neue Dekoration zusammengefügt: Die gesamte Halle erscheint als raumgewordene, monumental gesteigerte Trophäe. Andere plastische Dekorationsmotive besitzen wiederum einen tektonischen Charakter, etwa die Stützvolute, die Herme oder die Karyatide, die auch in der hochbarocken Architektur des ausgehenden 17. Jahrhunderts häufig an die Stelle klassischer Säulen treten, insbesondere an Übergangs- und Repräsentationsorten wie Portalen, Treppenhäusern oder Festsälen. Diese Steigerung der Gestaltungsmöglichkeiten, die in einem einzigen Motiv angelegt sind, lässt sich

⁴⁴⁷ Solf 1975, S.53-55.

⁴⁴⁸ Solf 1975, S.88f.

⁴⁴⁹ Solf 1975, S.99.

wohl nur mit den ephemeren Mitteln der barocken Bühnenbildkunst erzielen. Sie erweist sich als Vollenderin des barocken Formwillens.⁴⁵⁰

Das Prinzip, einzelne Dekorations- und Bildmotive zu monumentalisieren und sie zu Architekturträgern zu erheben, begegnet im barocken Bühnenbild immer wieder. Es erinnert an die Kunst- und Wunderkammern der Zeit, in denen Sammlungsobjekte zusammengetragen, systematisch angeordnet und als kostbare Schaustücke präsentiert wurden. Burnacini greift in seinen Bühnenbildern häufig auf tatsächliche Elemente des höfischen Lebens zurück. So nimmt er beispielsweise Anregungen aus den höfischen Banketten und Prunkmahlzeiten und stellt sie als Scheinarchitektur auf der Bühne dar. Diese Ausstattungen waren von so hoher Bedeutung, dass sie, ebenso wie Opernaufführungen, in großformatigen Kupferstichen dokumentiert wurden. Solche Festessen waren durchdrungen von theatralischen Elementen: Sie wurden durch musikalische und tänzerische Darbietungen unterbrochen und gleichsam wie Theaterszenen inszeniert, was ein Beweis für die selbstverständliche, enge Durchdringung barocken Lebens mit dem Theatralischen ist.⁴⁵¹

Auch die Darstellung von Allegorien war im Barock ein beliebtes Mittel in der Kunst, sowohl in der bildenden als auch in der darstellenden. Die Welt und ihre Geschicke wurden in verschlüsselter Weise dargestellt, als Bilder, die erst entschlüsselt und gedeutet werden müssen. Der barocke Mensch war dies jedoch gewohnt und es war ihm klar, welche Allegorie auf wen oder was anspielt. Besonders eindrucksvoll manifestiert sich dies in der Oper „La Monarchia Latina Trionfante“, wo viele der handelnden Figuren nicht mehr reale Personen sind, sondern vielmehr als Götter, Allegorien und mythische Gestalten erscheinen. Entsprechend phantastisch und symbolhaft sind auch die Bühnenbilder konzipiert: Im „Sitz des Saturn“ („Monarchia“, Szene 8-12, Abb.37) und dem „Festsaal der Astraea“ („Monarchia“, Szene 13-15, Abb.38) bestehen die Kulissen aus übereinandergeschichteten Allegorien von Zeit und Vergänglichkeit oder Sieg und Gerechtigkeit. Architektur und Dekoration sind hier fast völlig anthropomorph geworden. Die allegorischen Figuren sind durch den Rhythmus der Kulissen zwar in regelmäßigen Abständen positioniert und vertikal abgestuft, jedoch unterscheiden sie sich in ihren Details und Bewegungen, was ihnen eine lebendige Wirkung verleiht. Die Wirkung des Phantastisch-Irrationalen entsteht besonders durch die Verschiebung der Größenverhältnisse zwischen DarstellerInnen und Kulissenfiguren; letztere erscheinen als monumentale Wesen, die von den Seiten her gegen die Spieler andrängen. Die Dominanz der Allegorien verdrängt die

⁴⁵⁰ Solf 1975, S.90.

⁴⁵¹ Solf 1975, S.92f.

Bedeutung der tatsächlich Handelnden.⁴⁵² Auch die zentralperspektivische Raumstruktur der Barockbühne ist nicht nur technisch, sondern auch allegorisch zu verstehen. Dessen symbolischer Charakter verweist auf eine tiefere Bedeutungsschicht, in der Symmetrie mit Harmonie und Vollendung gleichgesetzt wird.⁴⁵³ Charakteristisch ist die bewusste Verbindung zweier gegensätzlicher Gestaltungselemente: einerseits der geometrischen, perspektivisch geordneten Raumgestaltung, andererseits der allegorisch-symbolischen Dimension. Gerade in dieser spannungsvollen Verbindung liegt ein wesentlicher Aspekt barocker Ästhetik.⁴⁵⁴

9.3.2 Verschmelzung von statischen und dynamischen Elementen in der Architektur

Auch in der barocken Architektur zeigt sich die Verbindung von Bühne und allgemeiner künstlerischer Entwicklung. Statik und Ordnung werden durchdrungen von Spannung und Bewegung. Alle Bauglieder werden organisch miteinander verwoben und dem dominierenden Hauptraum untergeordnet, der nicht mehr geschlossen in sich ruht, sondern zum Träger eines Bewegungs- und Tiefendranges geworden ist. Diese Tendenz zur räumlichen Bewegung durchzieht sakrale und profane Innenräume sowie die Gestaltung von Freiräumen.⁴⁵⁵

In der hochbarocken Bauweise wird die Oberfläche für den Gesamteindruck bestimmend und Bewegungssillusion kann in das Statische eindringen. Im barocken Theater wird diese Tendenz besonders gut sichtbar: Zur feststehenden Kulissenarchitektur gesellen sich dynamische Elemente wie Flug- und Wolkenmaschinen und menschliche AkteurInnen werden als „Kunstfiguren“ eingefügt. Wolkenbänke erinnern an Freskomalerei, die hier in dreidimensionaler Form zur Anwendung kommt. Statuen im Kulissenbereich erhalten eine ähnlich vermittelnde Rolle zwischen den spielenden Figuren und den übernatürlichen Erscheinungen wie die stuckierten oder gemalten Atlanten, Karyatiden und Hermen in der Übergangszone zwischen realer Architektur und illusionistischer Malerei.⁴⁵⁶

9.3.3 Staffelung und Wiederkehr von Elementen in Fassade, Straße und Innenraum

Das Kulissensystem des Barocktheaters ist in seiner Struktur auf Reihung und Wiederholung angewiesen, um räumliche Tiefe und perspektivische Wirkung zu erzeugen. Damit verkörpert es ein typisches Gestaltungsprinzip barocker Gliederungen, das sich in allen Kunstformen findet. Die Vorliebe dafür begegnet etwa in der Gestaltung von Fassaden, Kirchenschiffen oder den durchgehenden Raumfolgen, den Enfiladen barocker Paläste (Abb.52). In Burnacinis

⁴⁵² Solf 1975, S.106f.

⁴⁵³ Solf 1975, S.104.

⁴⁵⁴ Solf 1975, S.133.

⁴⁵⁵ Tintelnor 1939, S.123.

⁴⁵⁶ Solf 1975, S.93f.

Bühnenbildern tritt sie in dicht gedrängter Form auf. Die Straßenzüge sind durch Vor- und Rücksprünge der Fassaden, Balkone, Säulenhallen, Loggien, Statuen und Brunnen gegliedert. Zudem wird aus den Bühnendekorationen deutlich, dass es auf den barocken Straßen auch handelnde Personen braucht, denn sie waren für Menschenmengen und repräsentative Aufzüge konzipiert. Die Differenz zwischen der leeren und der festlich belebten Bühnenstraße zeigt, dass barocke Architektur nicht nur betrachtet, sondern durchschritten und belebt werden will – sie ist auf Handlung und Prozessualität hin entworfen, nur so kann sie voll erfahren werden.⁴⁵⁷ Die Bedeutung des Altarraums in Kirchen lässt einen Vergleich mit den barocken Bühnenbildern zu. Wie im Langhaus die Seitenkapellen gleichmäßig in den Kirchenraum hineinragen, entsprechen sie den Kulisseneinheiten des Theaters. Das darauffolgende Intervall bestehend aus Querarmen und Kuppelraum findet seine Entsprechung in der Grabenzone des Theaters. Hinter dieser raumweitenden Zone schließt sich die Hinterbühne oder der gemalte Illusionsraum des Prospekts an. In den barocken Langhauskirchen entspricht diesem Bereich das Presbyterium, der Altarraum, der durch Triumphbögen und vergleichbare Formen als zweite Tiefenzone erscheint und dem liturgischen Handlungsschauplatz einen schaubildartigen Charakter verleiht. Räumliche Intervalle oder triumphbogenartige Zwischenräume im barocken Kirchenraum fungieren als Mittel der Raumverschmelzung oder Raumverhüllung: Der zwischen ihnen liegende Abschnitt ist in seiner Ausdehnung nicht eindeutig fassbar. Dieselbe Wirkung wird auf der Kulissenbühne durch die Mittel der Perspektive erreicht. Auch hier werden die Tiefenabstände zwischen Vorder- und Hinterbühne durch die Einfügung einer räumlich unbestimmbaren Zwischenzone verwischt.⁴⁵⁸ Bühnenbilder mit halbrundem Abschluss erinnern an die Apsis im Altarraum. Doch auch der gesamte Theaterraum, nicht nur die Bühne, ist mit einem Kirchenraum vergleichbar. Dabei entspräche dem Zuschauerraum das Langhaus, dem Proszenium das Querschiff und der Bühne der Altarraum mit Apsis. So wie in der Kirche werden diese beiden Bereiche durch die stattfindenden Handlungen miteinander verknüpft, sie gehen ineinander über, verschmelzen und bedingen sich gegenseitig. Der Gottesdienst kann als eine Art Theater verstanden werden, der auf die Gläubigen in der Kirche wirken und dessen Handlung sie verwandeln soll. Auch der kirchliche Bereich wurde im Barock als „Theatrum Sacrum“ verstanden und als heiliger Aufführungsraum ausgerichtet, in dem göttliches Geschehen für die Sinne erfahrbar gemacht wird. Es wurde mit Beleuchtung gespielt, mit Gerüchen in Form von Weihrauch, mit Musik und nicht zuletzt kam der bildenden Kunst eine bedeutende Rolle zu. Viele Deckenfresken waren illusionistisch gemalt und gaben den

⁴⁵⁷ Solf 1975, S.95-97.

⁴⁵⁸ Tintelnott 1939, S.124f.

Blick in den scheinbaren Himmel frei, Figuren stiegen auf Wolken in den Himmel auf, ganz wie es bei Operninszenierungen durch die Wolkenmaschinen erreicht wurde. Daneben fand auch eine Bewegung nach unten statt, ganze Personengruppen schienen ins Langhaus einzubrechen. Diese dem Theater verwandte Theatralik lässt sich besonders eindrucksvoll in den Deckenfresken der Kirchen „Il Gesù“ und „Sant’Ignazio“ in Rom beobachten (Abb.53). Es gab sogenannte „Altarbühnen“, beispielsweise beim Altar des Heiligen Ignatius in „Il Gesù“, der gleich einem Kulissenwechsel auf der Bühne in wenigen Augenblicken ausgetauscht werden konnte. Der Hochaltar der Franziskanerkirche in Wien weist auch eine Kulissenarchitektur auf, die einzelnen Bauteile sind wie auf der Bühne hintereinander gestaffelt. Ein gegenseitiger Einfluss von Theater und sakraler Architektur ist demnach evident. Auch die Gestaltung profaner Innenräume im Barock folgt in ihrer Wirkung einer Logik, die der barocken Bühnendekoration, vor allem den Interieurszenen, vergleichbar ist. Der Tiefenachse des Bühnenbildes entspricht in der Innenarchitektur die Steigerung der Raumflucht, sowohl in quantitativer als auch in optischer Hinsicht: Säle wurden so miteinander verbunden, dass alle Türen exakt auf einer Linie lagen und sich somit eine starke Perspektive ergab – mit jeder geöffneten Tür eröffnete sich ein neuer Raumeinblick. Bei Burnacini sind die größten optischen und inhaltlichen Effekte – Throne, Prunkarchitekturen, Einzugsportale – stets in der äußersten Raumtiefe positioniert und die wichtigsten Ereignisse des Bühnengeschehens spielen sich davor ab. Besonders deutlich wird dies in der Thronszene vom „Saal des römischen Senats“ („Fuoco“, Akt I, Szene 1-4, Abb.14). Laut Regieanweisung blickt das Publikum zuerst durch einen Vorsaal, der aus fünf Kulissengassen besteht, in denen die Wache postiert ist. Dahinter öffnet sich der Thronsaal selbst, der mit Bühnenportal und Vorhangdrapierung gegen den Vorsaal geöffnet ist, und zeigt erneut fünf Kulissengassen, in denen die Chöre der Räte seitlich entlang der Wände sitzen. Diese Raumorganisation folgt der Struktur des höfischen Zeremoniells, wie es in den barocken Schlossanlagen üblich war: Auch dort erfolgte der Blick – und der Zugang – entlang einer zentralen Achse durch mehrere Vorsäle hindurch in den Hauptraum. Das höfische Zeremoniell war überhaupt in hohem Maße theatralisch. Es war genau geregelt, welche Personen wie weit in die Raumfolge vordringen durften. Wie in einer Regieanweisung hatten alle Höflinge ihre klar zugewiesene Rolle, an die sie sich unweigerlich zu halten hatten.⁴⁵⁹

9.3.4 Die malerische Dimension des Bühnenraums

⁴⁵⁹ Tintelnot 1939, S.125f.

Die Perspektive als zentrales Gestaltungsprinzip aller barocken Kunstformen führt zu einer Architektonisierung des Bühnenbildes: Weite Raumdimensionen werden mit malerischen Mitteln jedoch lediglich vorgetäuscht. Das barocke Bühnenbild lässt sich daher auch als „Bild“ innerhalb des Rahmens der Proszeniumsöffnung verstehen und mit den Raumbildern der Malerei vergleichen. Der Bühnenraum bildet eine räumlich-architektonische Einheit und ist zugleich bespielter und funktional genutzter Aktionsraum, dessen Kulissen, obwohl gemalt, dabei eine raumbegrenzende, raumerklärende und raumsteigernde Funktion übernehmen. Innerhalb dieses illusionistischen Tiefenraumes entsteht der Eindruck einer geschlossenen Einheit, die als fiktives Pendant zum realen Zuschauerraum gedacht ist.⁴⁶⁰ Wie in der barocken Malerei wird auch auf der Bühne der Gegensatz zwischen BetrachterIn, Bildraum und Bildhintergrund aufgehoben. Es ergibt sich eine Raumkontinuität zwischen Zuschauerraum und Bühne. Das Publikum wird zum Mitakteur, gleichwie in der Malerei versucht wurde, die Grenze zwischen BetrachterIn und Bild aufzuheben. Ein weiteres Charakteristikum des barocken Bühnenbildes und auch der Malerei ist die Interpretation des Tiefenraumes als dynamischer Bewegungsfaktor im Bild. Eine allseitig freie, kompositionell ungebundene Gestaltung des Bühnenbildraumes, entsprechend der Malerei, war im gleichen Zeitabschnitt des 17. Jahrhunderts jedoch noch nicht möglich. Anders als in der Malerei, der in der Raumgestaltung große Freiheit gelassen wurde, war das barocke Bühnenbild an bestimmte Rahmenbedingungen gebunden: Der festgelegte Bildausschnitt, die Größe der Bühne und deren technische Ausstattung musste berücksichtigt werden.⁴⁶¹ So war es beispielsweise nicht möglich, Staffagen beliebig im Raum zu platzieren oder Seitenausblicke frei zu gestalten, denn das Kulissensystem erforderte eine seitliche Abdeckung des Bildraumes sowie eine strenge Ordnung der Dekoration in genau aufeinander abgestimmten Gassen. Diese strenge Axialität ist kennzeichnend für die erste Entwicklungsstufe der barocken Bühnendekoration, der sich auch Landschaft und Architektur unterordneten. Selbst eine Wildnis wurde auf der Bühne nach den ästhetischen Prinzipien barocker Gartenanlagen gestaltet. Vom Standpunkt der barocken Landschaftsmalerei her gesehen wurden die streng axial gebauten Architekturlandschaften und Freilichtszenen auf der Bühne jedoch nicht als Notlösung angesehen.⁴⁶² Man behalf sich damit, den abschließenden Bühnenprospekt malerisch im Sinne eines überdimensionierten Architekturgemäldes zu behandeln. Die Verwandtschaft von Bühnenbild und Gemälde ist demnach eine doppelte: Einerseits ähnelt der räumliche Gesamteindruck des Bühnenbildes einem gemalten Bild,

⁴⁶⁰ Tintelnot 1939, S.121.

⁴⁶¹ Tintelnot 1939, S.217.

⁴⁶² Tintelnot 1939, S.122.

andererseits kann auch der Schlussprospekt als geschlossenes Bildwerk für sich stehen.⁴⁶³ In dieser Doppelfunktion als architektonisches und bildliches Ganzes verbindet sich das barocke Bühnenbild mit der bildenden Kunst der Zeit. Erst im Spätbarock beginnt sich durch technische Neuerungen die Axialität zugunsten freierer Raumanordnungen allmählich aufzulösen.⁴⁶⁴

Dennoch lassen sich auch in der Malerei noch Tendenzen feststellen, die mit den eingeschränkten Gegebenheiten des Bühnenbildes vergleichbar sind. So finden sich auch in Gemälden immer wieder Kulissenelemente und ein Hintergrundprospekt als Ausblick, wenn sie den Blick über seitliche Rahmungen wie Bäume oder Felswände und den Mittelgrund hinweg in die Tiefe zu fernen Bergketten, zu Wolken oder weiten Horizonten lenken. Diese Form der Gestaltung entspricht der italienischen Raumauffassung, in der der Bildraum als Kontinuum perspektivisch gestaffelter Linien aufgebaut ist. Im Gegensatz dazu steht die nordeuropäische, speziell die niederländische Vorstellung von Freiraum, der sich nach allen Seiten entfaltet. Aufgrund der Bühnentechnik des 17. Jahrhunderts konnte der Bühnenbildner jedoch nur der südlich geprägten, italienischen Raumkonzeption folgen.⁴⁶⁵

Eine dem Bühnenprospekt vergleichbare Funktion übernimmt im Bereich der Innenraumgestaltung des Barock das illusionistische Prospektbild. Es war üblich, glatte Wandflächen durch illusionistische Malerei optisch zu durchbrechen und so den realen Raum um Scheinräume zu erweitern. Wie im Theater wurde auch hier mit perspektivischen Fluchtlinien gearbeitet, die eine perspektivisch korrekte Tiefenwirkung erzeugen sollten. Die Illusion konnte nur von einem festgelegten Standpunkt aus erzeugt werden. Der illusionistische Bildraum wurde oft durch einen Rahmen vom Realraum abgegrenzt, der dieselbe Funktion erfüllte wie zwischen Publikum und Bühne das Proszenium. Die Architektur wird zur abschließenden Schauwand in einem theatralisch konzipierten Illusionsraum.⁴⁶⁶

9.3.5 Darstellung von Architektur in Verbindung mit Landschaftsmalerei

In den 1660er- und 1670er-Jahren setzte eine Entwicklung des Architekturbildes und des Ruinenbildes in der Malerei ein. Frei erfundene Architekturformen und Ruinendarstellungen wurden aufgrund ihres malerischen Reizes und ihrer perspektivischen Tiefenwirkung zu beliebten Motiven. Parallel dazu gewann die Ruinenlandschaft auch in der Szenografie zunehmend an Bedeutung. Eine entscheidende Phase wechselseitiger Beeinflussung der beiden Bereiche lässt sich um das Jahr 1670 feststellen.⁴⁶⁷ Was in der Tafelmalerei im kleineren

⁴⁶³ Tintelnot 1939, S.217.

⁴⁶⁴ Tintelnot 1939, S.123.

⁴⁶⁵ Solf 1975, S.102.

⁴⁶⁶ Tintelnot 1939, S.222f.

⁴⁶⁷ Tintelnot 1939, S.219.

Maßstab verwirklicht wurde, realisierten Bühnenmaler auf großflächigen Kulissen unter Anwendung illusionistischer Perspektivtechniken und der Quadraturmalerei. Die Beziehung zwischen Architekturmalerei und Bühnenbildgestaltung vertiefte sich dann, als die Aufführungspraxis zunehmend die Darstellung identifizierbarer Stadtansichten forderte. Dies führte zu vedutenhaften, topografisch bestimmaren Architekturansichten im Bühnenbild. Wurde kein spezifischer Handlungsort verlangt, näherte sich die barocke Szenografie der malerischen Architekturphantasie an. Auch Sammelveduten, in denen sich topografisch identifizierbare Einzelbauten oder Bauelemente mit frei erfundenen Motiven mischen, wurden im Bühnenbild verwirklicht. In vielen barocken Libretti, die auf antike Sagen oder römische Geschichte Bezug nahmen, wurde das antike Rom oft als Handlungsort vorgegeben. Die szenische Umsetzung erforderte daher die Einbindung bekannter Bauwerke der Antike, um das Bühnenbild als „Rom“ kenntlich zu machen. Die Prospekte wurden so zu groß angelegten Sammelveduten oder Ruinenlandschaften.⁴⁶⁸

Im „Meerhafen“ der Oper „Il Pomo d'Oro“ (Akt II, Szene 1-5, Abb.54) wird die symmetrische Bühnenachse in einer Tiefe von acht Kulissengassen als Ruinenlandschaft inszeniert. Dabei zeigen sich die klassischen Elemente des Ruinenlandschaftsbildes: Säulenkoppelungen, verfallene Türme, Portale und zerbröckelte Bögen bilden das architektonische Grundgerüst der Szenerie. Dazwischen lockern wucherndes Gebüsch sowie verstreut liegende Säulen- und Gesimsfragmente, Felsblöcke und Trümmerteile das steife Nebeneinander der Bildmotive auf. Dieses Bestreben, das strenge Kulissenschema durch malerische Elemente zu verkleiden, ist charakteristisch für die Bühnenbildästhetik dieser Zeit.⁴⁶⁹

In seinen Landschaftsdekorationen gelang es Burnacini, eindrucksvolle Bildwirkungen zu erzeugen, die seine malerische Begabung unter Beweis stellten. In seinen romantischen Lichtungen zeigt sich bereits etwas vom anmutigen Geist der Schäferszenen des Rokoko. Trotz der aufwendigen und freien Gestaltung der Landschaften blieb das Prinzip der zur Zentralachse hinführenden Kulissengassen deutlich ablesbar.⁴⁷⁰ Die unterschiedlichen Landschaftstypen fungierten als atmosphärische Hintergründe für die Handlung und ließen sich als „Stimmungswerte“ verstehen. In diesen Szenerien erwies sich Burnacini als profunder Kenner der zeitgenössischen Landschaftsmalerei, die sich an Künstlern wie Annibale Carracci, Domenichino, Paul Bril, Adam Elsheimer, Salvatore Rosa, Nicolas Poussin und Claude Lorrain orientierte. Seine zahlreichen Landschaftsstudien zeigen eine fortwährende

⁴⁶⁸ Tintelnot 1939, S.216f.

⁴⁶⁹ Tintelnot 1939, S.219.

⁴⁷⁰ Solf 1975, S.64.

Auseinandersetzung mit diesem Thema. Einige seiner Darstellungen enthalten arkadisch-idyllische Motive, andere nehmen von den romantisch-heroischen Landschaftsbildern Salvatore Rosas bizarre Felsen und Klippen, dramatische Wolkenformationen und vom Wind zerzauste Bäumen auf. Der Meereshafen in „Il Pomo d’Oro“ (Akt II, Szene 1-5, Abb.54) erinnert an Lorrain, dessen klassische Landschaft in ihrem Aufbau der zentralperspektivischen Bühnenauffassung des 17. Jahrhunderts besonders nahekommt (Abb.55). Salvator Rosas „Große Reiterschlacht“ lässt an das „Feld mit marschierender Armee, mit Kamelen und Elefanten“ („Monarchia“, Szene 1-3, Abb.35) denken, sowohl hinsichtlich des Themas der Darstellung, als auch der Komposition. Beide sind dicht mit Menschen besetzt und weisen eine ähnliche Landschaft auf, mit ihren Bäumen und gegen den Hintergrund auslaufenden Felsen (Abb.56). Die „Wiederkehr der Astraea“, ebenfalls von Rosa, behandelt sogar ein der Oper „La Monarchia Latina Trionfante“ verwandtes Thema, nämlich die Rückkehr der Göttin Astraea, die ein neues goldenes Zeitalter einleitet (Abb.57). Astraea kommt auf einer Wolke rechts im Bild vom Himmel auf die Erde herabgefahren, was sehr stark an die Wolkenmaschinen in der Oper erinnert. Burnacinis bewusste Auswahl dieser stilistischen Vorbilder zeigt seine Fähigkeit, die Kontraste zwischen Rosas wilder Dramatik und Lorrains idealisierter Ruhe zu erkennen und wirkungsvoll für die Inszenierung zu nutzen.⁴⁷¹

Die Bühnenpraxis des 17. Jahrhunderts, die auf einen reibungslosen Wechsel von Szenenbildern aus einem begrenzten Repertoire an Kulissenelementen angewiesen war, erklärt zentrale Merkmale der idealen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Auch wenn immer wieder dieselben „Versatzstücke“ in einem festgelegten kompositorischen Aufbau verwendet wurden, entstanden aus den Händen verschiedener Maler unverwechselbare Bildschöpfungen.⁴⁷² Durch die Anordnung großer Linienführungen wie der Silhouetten von Bergen, des Horizonts, der Gruppierung der Bäume und der Verteilung von Felsenarchitektur wurde diesen Landschaften der Charakter des Dauernden und Allgemeinen, des „Idealen“, jedoch auch des Dekorativ-Repräsentativen verliehen. Ebenso wie das einheitliche Bühnenbild verdankt das barocke Landschaftsgemälde diese Geschlossenheit den römischen Fresken Annibale Carraccis. Dort verbinden sich Struktur und Dekoration zu einer klar gegliederten Raumvorstellung. Der Mensch wie auch die Landschaft werden gleichermaßen von der Bildregie in ihrer dekorativen Wirkung behandelt, sie haben als dekorative Kompositionselemente den gleichen Wert. Für die großen Opern des 17. Jahrhunderts wird das Problem der Beziehung zwischen Figur und Landschaft bzw. Raum nicht gestellt, da es keinen Unterschied zwischen Staffage und Kulisse

⁴⁷¹ Solf 1975, S.100f.

⁴⁷² Solf 1975, S.74.

gibt. Die Szenenbilder zeigen daher auch eine ideale Personenführung. Aus dieser Auffassung von Landschaft und Raum als dekorative Einheit erklärt sich auch die vergleichsweise statische Entwicklung des Landschaftsbildes auf der Bühne.⁴⁷³

Burnacini hat die verschiedenen Landschaftstypen zudem in die Nähe der Allegorie gerückt. Seine „Unterirdische Grotten in der Erdkugel“ (Monarchia, Szene 4-7, Abb.36) erinnern an Giulio Romanos Fresko in der „Sala dei Giganti“ im Palazzo Te in Mantua: die Rückwand der Grotte bricht hinter den streitenden Tugenden zusammen und enthüllt die olympische Götterversammlung, von wo die Lösung des Konfliktes kommen wird (Abb.58). Die Bedeutung des Topos Grotte im höfischen Fest beweisen auch die zahlreichen Grotten- und Felsentheater in den barocken Parkanlagen.⁴⁷⁴

9.3.6 Bühnenbild und Barockgarten

Burnacini orientierte sich in der Anlage seiner Bühnenbilder an den gestalterischen Prinzipien des französischen Barockgartens. Das landschaftliche Areal wurde mittels streng geführter Sichtachsen erschlossen, die sich auf den Palast als Zentrum und Schlüsselbau der Anlage hin orientieren. Die perfekt zurechtgeschnittenen Baumwände erscheinen wie Mauern, deren Tiefenzug von Statuen, Wasserspielen und Brunnen begleitet wird. Der klassische französische Garten ist als Projektion des Schlosses in die Landschaft zu verstehen, als Erweiterung der höfischen Repräsentationsräume in den Außenraum. Es entsteht ein fließender Übergang von gebauter Architektur zur geformten Natur, wobei sich erneut eine Verschmelzung verschiedener Ebenen beobachten lässt, wie dies bereits im Kirchenraum und im Innenraum festgestellt wurde. Durch ihre Künstlichkeit spiegeln die Gartenanlagen auch hier das höfische Zeremoniell wider und werden somit zum sichtbaren Ausdruck barocker Repräsentationskultur. Wie für die barocke Gestaltung typisch, folgt auch der barocke Garten einem streng geometrischen Ordnungsprinzip. Als architektonisch geformter Außenraum ähnelt er einem Bühnenbild, das aus Versatzstücken zusammengesetzt ist, die nach einem rhythmischen System variiert werden. Aus dieser engen Verbindung von Gartenkunst und Theaterdekoration erklärt sich, dass sich die sogenannten „plein-air“-Szenerien in barocken Bühnenbildern häufig dem Erscheinungsbild des Parks oder Garten als architektonisierter Landschaft annähern, dem barocken Idealbild von Natur. Der künstlich gestaltete „Garten des Palastes des Diktators“ („Fuoco“, Akt III, Szene 4-13, Abb.26) besteht fast ausschließlich aus Versatzstücken und gibt bei vollständigem Verzicht auf frei wachsende Natur das vollendete Bild einer höfischen Gartenanlage wieder.⁴⁷⁵ Das

⁴⁷³ Solf 1975, S.102f.

⁴⁷⁴ Solf 1975, S.104f.

⁴⁷⁵ Solf 1975, S.97f.

nicht-Beschneiden der Natur würde nicht in die Zeit passen; eine Natur, die sich nicht dem Ordnungsformalismus unterwirft, würde dem Chaos zu nahe rücken.⁴⁷⁶ Auch die Gartenplastik wurde in Form von Versatzstücken auf die Bühne gebracht. Diese enge Beziehung erklärt auch die Blütezeit des Freilufttheaters in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, speziell in Form von Hecken- und Gartentheatern (Abb.59). Ausgewählte Stellen der Parkanlagen dienten dabei als Schauplätze: Gespielt wurde an Kreuzungen von Alleen oder in Bosketten, es wurden Bühnen auf Pontons über Kanälen errichtet oder Teiche und Brunnen in die Szenerie integriert. Österreich verfügt mit dem Felsentheater im Park von Hellbrunn über das älteste erhaltene Freilufttheater dieser Art. In Wien gestaltete Burnacini Gartenfeste an Orten wie der Favorita, in Laxenburg, Schönbrunn oder dem Taborgarten, bei denen auch Opernaufführungen stattfanden. Der Garten wurde zum Theater.⁴⁷⁷

9.3.7 Einflüsse des Theaters auf Architektur und Malerei

Über die zeit- und stilgeschichtlich bedingte Parallelität zwischen Bühnenbild und barocker Architektur hinaus lassen sich auch Ansätze eines Einflusses des Theaters auf die Architektur feststellen. Dieses Verhältnis ist jedoch mit größter Vorsicht zu behandeln, da dem heutigen Publikum der gesamte Barock auf allen Gebieten bereits als „theatralisch“ erscheint. Die barocke Tendenz zur Auflösung von Grenzen und zur Steigerung optisch-sinnlicher Wirkungen ist auch als Ausdruck einer generellen theatralischen Grundhaltung jener Epoche zu sehen. Aber die eigentliche Theatralik dieser Zeit, so wie sie von den Zeitgenossen selbst wahrgenommen wurde, erschließt sich erst bei genauer Betrachtung des barocken Theaters in seinen spezifischen Erscheinungsformen: etwa durch die spektakulären Bühneneffekte und Wunderszenen, den Maschinenkünste und der Beleuchtung, welche die szenischen Höhepunkte waren. Als einzig entscheidendes Kriterium für tatsächlich „theatralische“ Momente in der Architektur gelten daher ausschließlich die räumlichen und dekorativen Mittel, die einem Bauwerk oder Innenraum jene Wirkung verleihen, wie sie aus der Praxis barocker Bühnenkunst, Regie und Ausstattung bekannt ist. Nur dort, wo Mittel eingesetzt wurden, die auf der Bühne möglich oder üblich waren, kann von einem Einfluss des Theaters auf die Architektur gesprochen werden. Eine gezielte Spurensuche empfiehlt sich besonders bei Architekten, die zugleich als Theaterdekorateure tätig waren.⁴⁷⁸ Theatralische Einflüsse lassen sich beispielsweise bei kirchlichen Dekorationen und ephemerer Festarchitektur, etwa in

⁴⁷⁶ Rainer 1987, S.129.

⁴⁷⁷ Solf 1975, S.98.

⁴⁷⁸ Tintelnot 1939, S.130f.

Turnierhöfen, Prunkarenen oder Triumphbauten finden.⁴⁷⁹ Dennoch bleibt eine direkte Auswirkung des barocken Theaters auf die Baukunst nur schwer belegbar, auch wenn es zu zahlreichen Parallelerscheinungen und verwandten Raumbildungen kommt.

Es gibt auch Anregungen, die das Theater der höfischen Malerei gab. Es stellte den Malern eine Aufgabe, die seiner Funktion als synthetisches Kunstwerk entspricht: die überzeugende Gestaltung einer Fiktivwelt mit denselben malerischen Mitteln, die auch zur Darstellung der realen Welt verwendet werden.⁴⁸⁰ Auch Bewegung und Dynamik, die auf der Bühne selbstverständlich waren, mussten im Bild glaubhaft dargestellt werden. In der Darstellung von Gesten und Leidenschaften konnten Maler durchaus vom Theater und der Oper lernen. So forderte das Theater die Malerei heraus, das Flüchtige und Ephemere des Bühnengeschehens in der Statik des Bildes wirksam darzustellen.

Résumé

In der barocken höfischen Prunkoper sind alle Kunstformen miteinander verschmolzen, die bildenden Künste, die darstellenden Künste sowie auch die dazugehörige Bühnentechnik. Alle diese Bereiche gingen eine Synthese ein, sie bedingten sich gegenseitig, sie wurden kombiniert, um etwas Neues zu schaffen und trugen dazu bei, die Aufführung als spektakuläres Ereignis für alle Sinne erfahrbar zu machen. Auch wenn dem Bühnengeschehen oft die größte Bedeutung zukam, mehr als der Musik und dem Text, hatten alle Bereiche einen wichtigen und zentralen Stellenwert und zogen Vorteile aus dieser gemeinsamen Wechselbeziehung. Zweck der groß angelegten Inszenierungen war es in erster Linie, den Herrscher und sein Haus zu verherrlichen. Dies kam einerseits im Text und der Musik zum Ausdruck, in denen die Kaiserfamilie, in diesem Fall das Haus Habsburg mit Kaiser Leopold I. als dessen Vertreter, hochgepriesen wurde und andererseits in den Bühnenbildern und in den handelnden Personen auf der Bühne, die ihm in Form von Allegorien ihre Reverenz erwiesen. Nicht zu vergessen ist der Platz des Kaisers in der Mitte des Zuschauerraums, der von allen Seiten, vom gesamten Publikum zu sehen war und zugleich die einzig ideale Sicht auf den zentralperspektivisch ausgerichteten Bühnenraum hatte. Der Umstand, dass alle anderen ZuschauerInnen eine verzerrte oder in manchen Fällen sogar so gut wie keine Sicht auf die Bühne hatten, unterstreicht die herausgehobene Stellung und Wichtigkeit des Fürsten. Das generelle Weltverständnis der Zeit wurde auch auf die Bühne und den Zuschauerraum übertragen. Analog zum Theater wurde nämlich die gesamte Welt, das

⁴⁷⁹ Tintelnot 1939, S.135.

⁴⁸⁰ Tintelnot 1956, S.343.

gesamte Leben, als Schauspiel verstanden, als „Theatrum Mundi“. Die ganze Welt galt als Bühne, in der jedem Menschen eine Rolle zugeteilt wurde, die er zu spielen hatte. Dies kam im höfischen Bereich besonders deutlich im streng geregelten Zeremoniell zum Ausdruck, alle wussten genau, was sie in diesem Räderwerk zu tun hatten. Nichts wurde dem Zufall überlassen und die Regeln für die Schauspielerkunst und dem alltäglichen Leben waren einander ähnlich, sodass es dem Publikum nicht schwerfiel, bestimmte Gesten und Ausdrücke, die auf der Bühne gezeigt wurden, zu entschlüsseln. Doch auch in allen Bereichen der Kunst wurde dieser enorme Drang zur Ordnung und Regelhaftigkeit sichtbar. In der Musik und Literatur wurde dies durch festgelegte Normen ausgedrückt, die zwar immer neu variiert wurden, aber vom ursprünglichen Aufbau nicht abweichen durften. In der Stadtplanung und -gestaltung wurde großer Wert auf Sichtachsen gelegt, die weit in die Ferne führen konnten und auf einem bestimmten Blickpunkt ausgerichtet waren. Selbst die Natur wurde in strenge Formen gezwungen, was in der Gartenkunst, in der Gestaltung von barocken Parks evident wird, wo jeder Baum und jeder Strauch zurechtgeschnitten ist, um ein einheitliches Bild zu erzeugen und es mit der Architektur und Plastik in Einklang zu bringen. Auch die Anordnung in den Kunst- und Wunderkammern dieser Zeit folgte bestimmten Regeln. Die bildende Kunst folgte einer festgelegten und bestimmbaren Ikonografie und auch dort wurden Leidenschaften und Handlungen der dargestellten Personen mit denselben Gesten ausgedrückt, wie sie auch auf der Bühne angewandt wurden. Der Mensch wurde gewissermaßen zur Kunstfigur. Zudem kamen der Perspektive und Symmetrie eine bedeutende Rolle zu, sie waren ein beliebtes Mittel der Zeit und illusionistische Darstellungen in Malerei und sakraler sowie profaner Architektur wurden im Barock zu einer bisher nicht erreichten Meisterhaftigkeit getrieben. Auch im Bühnenbild waren Illusion und Verwendung von perspektivischer Tiefenwirkung von großer Bedeutung. Alle Bühnenbilder, die in der vorliegenden Arbeit betrachtet wurden, weisen solch eine Behandlung des Bildraumes auf. Ein weiteres Charakteristikum barocker Bühnenarchitektur und überhaupt barocker Weltauffassung war der Drang zur ständigen Veränderung des Bühnenbildes. Nichts sollte von Dauer sein, alles war bloßer Schein. Es sollten ständig neue Illusionen, die an sich schon theatralisch sind, geschaffen werden, mit den BetrachterInnen gespielt werden, sie in Staunen, Überraschung und Verwunderung versetzen, frei nach dem Prinzip: „Genug ist nicht genug“. Diese „Verwandlungen“ des Bühnenbildes, begleitet von spektakulären Effekten und Maschinerien, wo Menschen aus der Versenkung von unten und aus dem Schnürboden von oben auf der Bühne erscheinen und verschwinden konnten, machten den Reiz einer Aufführung aus. Das Publikum sollte im ersten Moment eine Täuschung erleben, diese aber in einem zweiten Moment als solche entlarven. Wie auch in der bildenden Kunst

immer wieder mit Täuschung und Ent-Täuschung gespielt wurde, wurde dies auch in der Oper gemacht, hier aber mit allen Künsten gleichzeitig. Es gab also einerseits Dynamik und Verwandlung, andererseits strenge Regeln in der Personenführung und alles unterlag einem Regelwerk, wodurch auch keine vollkommene Illusion zustande kommen konnte.

Neben der Synthese zwischen den Künsten fand auch eine Verschmelzung zwischen bewegten und unbewegten Elementen statt, was in dieser Form auch nur auf der Bühne erreicht werden konnte. In Malerei, Plastik und Architektur konnte lediglich versucht werden, so gut wie möglich eine gewisse Dynamik und Bewegung hineinzubringen, was im Barock als Ziel der Kunst verstanden wurde. Im Theater wurde diese Bewegung sowohl in den Dekorationen, Kulissen und Prospekten sowie auch in der Aktion der beweglichen Figuren erreicht und hatte damit eine doppelte Wirkung. Im Theater wurden Gemälde und Statuen lebendig; das Bühnenbild und seine AkteurInnen können als in Bewegung umgesetzte Malerei verstanden werden. Die Oper galt als höchste Kunstform, da in ihr so viele charakteristische Aspekte der barocken Kunst umgesetzt werden konnten. Im Streit der Künste, welche unter ihnen die bedeutendste ist, geht im Barock wohl die Oper als Gewinnerin hervor, denn dort geben alle Künste zusammen ein ideales Erlebnis, sie ist ein Fest für Augen und Ohren.

In den beiden behandelten Opern „Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali“ und „La Monarchia Latina Trionfante“ wurde versucht zu zeigen, welche Elemente aus Malerei, Plastik und Architektur auf der Bühne umgesetzt wurden und wie sich diese miteinander verbunden haben. In der Darstellung von Landschaft und Garten, der Behandlung des Bildraumes, der Verbindung von Architektur und Ornamentik, der Straßen- und Fassadengestaltung und der Themenauswahl wurde festgestellt, dass es viele Berührungspunkte zwischen diesen Sparten gibt und dass sich auch die Entwicklung in der Kunst und im Theater in dieser Zeit weitgehend parallel vollzog und sich gegenseitig beeinflusste. Lodovico Ottavio Burnacini, der führende Künstler im Gebiet der Operninszenierung, war jedoch nicht nur in diesem Bereich tätig, sondern erfüllte auch Aufgaben als Architekt und Maler. Somit brachte er Anregungen auch aus diesen Gebieten in seine Arbeiten mit ein. Die bildenden Künste und technischen Künste, zu denen die großen und kleinen Himmelsmaschinen, die Effektmaschinen, die Beleuchtung, die Kulissen, Soffitten und Versatzstücke gehörten, gingen also einerseits untereinander im Bühnenbild eine Synthese ein und traten auch in eine Wechselwirkung mit anderen, für sich stehenden Künsten außerhalb der Bühne. Antik-mythologische Inhalte und die große Bedeutung allegorischer Darstellungen zur Verherrlichung des Herrscherhauses waren sowohl in bildender als auch darstellender Kunst zentral. Überhaupt war eine ausgeprägte Symbolik allgegenwärtig, man versuchte, die Welt und ihre Ordnung durch Symbole zu erklären, die von allen verstanden und zugeordnet werden

konnten. Die Lichtregie lässt sich auf den Stichen nur schwer nachvollziehen und kann daher als Vergleich mit der Malerei keinen Beitrag leisten. Die durch die Kulissen zustande gebrachte, in die Tiefe führende Wiederholung von Motiven kann mit der Enfilade in Palästen verglichen werden. Architektonische Formen und Dekor aus Renaissance und Barock sowie die Bezugnahme auf italienische Bauwerke sind in den beiden Opern immer wieder zu beobachten. Auch die sakrale Architektur stand in enger Verbindung zur profanen Bühne, nicht zuletzt in der Funktion des barocken Kirchenraums als „Theatrum Sacrum“. Wie auf der Bühne eine Handlung stattfand, so geschah dies auch im Altarraum, das Langhaus fungierte als Zuschauerraum. Das Proszenium kann analog zum Übergang zwischen diesen beiden Ebenen oder auch als Rahmen eines Gemäldes gesehen werden, welcher die Brücke zwischen BetrachterInnen und Illusionsraum bildet. Es ist in beiden Fällen jedoch nicht als Trennung zu sehen, sondern lediglich als Übergangszone. Wie bei einem Triumphbogen bildet das Proszenium die vermittelnde Schwelle zwischen den beiden Zonen. Es hat sich bis heute als Standard gehalten; wir stehen im Theater also immer noch mit einem Bein im Barock.

Heute ist uns jedoch nur noch die Abbildung der Aufführung erhalten, eine Erinnerung an dieses Ereignis als Kupferstich, der zwar versucht, die bedeutendste Handlung und die wichtigsten Augenblicke darzustellen, aber nur noch die Pracht und den Aufwand errahnen lässt, der damals auf die Bühne gebracht wurde. Es gibt zwar unter anderem im Schlosstheater Český Krumlov in Tschechien ein Barocktheater mit originaler Bühnenmaschinerie und Originalkulissen, das regelmäßig mit Barockopern und deren typische Inszenierungen bespielt wird. Dennoch beherrschen wir heutzutage nicht jene Herangehensweise, die sie unserem Verständnis näherbringen könnte. Festopern wie die hier behandelten, die in ihrer Entstehungszeit voll und ganz dem damaligen Geschmack entsprachen, wirken gerade durch ihre zeitgebundenen Besonderheiten und die der damaligen Gesellschaft ganz anderen Sichtweisen auf die Welt auf uns fremd – auch in künstlerischer Hinsicht. Wir haben heute ganz andere Gegebenheiten auf der Bühne, angefangen bei der Beleuchtung und den szenischen Effekten, die damals zwar als spektakulär angesehen und beschrieben wurden, jedoch mit den Möglichkeiten der heutigen Technik nicht vergleichbar sind. Und auch im Zuschauerraum herrschen heute ganz andere Sitten als damals, das Kunstverständnis und der Blick auf das Kunstwerk, sei es aus der bildenden oder der darstellenden Kunst kommend, hat sich enorm gewandelt. Somit sind die Kupferstiche zwar als beeindruckende Zeugnisse der damaligen Ereignisse zu werten, können aber mit den Augen der heutigen Zeit nie ganz verstanden werden.

Literaturverzeichnis

Quellen

Sbarra 1668

Francesco Sbarra, Il Pomo d'Oro. Festa Teatrale Rappresentata in Vienna Per L'Augustissime Nozze Delle Sacre Cesaree Reali Maesta Di Leopoldo, E Margherita, Wien 1668.

Minato 1674

Nicolò Minato, Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali. Drama musicale per la nascita della arciduchessa Anna Maria. Posto in musica dal Sr. Antonio Draghi, Wien 1674.

Minato 1674

Nicolò Minato, Das Vestalische Ewige Feur, Zur Geburts-Befrolokung Deren Römischen Kayserlichen Mayestätten Leopold und Claudia, Durchleuchtigsten Prinzessin Anna Maria. Auff der grossen Schau-Bühne Gesungener vorgestellt, Wien 1674.

Minato 1678

Nicolò Minato, La Monarchia latina trionfante. Festa Musicale In Applauso del Natale del Gioseffo Arciduca d'Austria figlio di Leopoldo Imperatore. Posta in Musica dal S. Antonio Draghi, Wien 1678.

Minato 1678

Nicolò Minato, Die Sig-prangende Römische Monarchey Zu Befrolockung Der beglicktisten Geburth Josef Deren Kayserlichen Mayestätten Leopold und Eleonora Magdalena Theresia Gliklichist Erzeugten Prinzen gesungener vorgestellt, Wien 1678.

Sabbatini 1638

Nicola Sabbatini, Anleitung Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen. Übersetzt und mitsamt dem Urtext herausgegeben von Willi Flemming „Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri“, teilweise Nachdruck der Ausgabe Ravenna 1638, Weimar 1926.

Sekundärliteratur

Adler 1959

Guido Adler, Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Il Pomo d'Oro. Bühnenfestspiel, Band 1: Prolog und erster Akt, Partitur, (unveränd. Abdr. der 1896 in Wien erschienenen Ausg.), Wien/Graz 1959.

Adler 1959

Guido Adler, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Il Pomo d'Oro. Bühnenfestspiel, Band 2: Zweiter bis fünfter Akt, Partitur, (unveränd. Abdr. der 1897 in Wien erschienenen Ausg.), Wien/Graz, 1959.

Alewyn/Sätzle 1959

Richard Alewyn, Karl Sätzle, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung, Hamburg 1959.

Bauer 1997

Gerald Bauer, Theatrale Repräsentation am leopoldinischen Kaiserhof. Eine Spurensuche nach den Spezifika theatraler Ausdrucksmittel im Wiener Absolutismus, Wien 1997.

Baur-Heinhold 1966

Margarete Baur-Heinhold, Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert, München 1966.

Biach-Schiffmann 1931

Flora Biach-Schiffmann, Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe, Wien/Berlin 1931.

Bletschacher 1985

Richard Bletschacher (Hg.), Rappresentazione sacra. Geistliches Musikdrama am Wiener Kaiserhof, Wien 1985.

Brauneck 1996

Manfred Brauneck, Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 2. Band, Stuttgart/Weimar 1996.

Fleischacker 1962

Peter Fleischacker, Rekonstruktionsversuch des Opernhauses und des Bühnenapparates in dem Theater des Ludovico Ottavio Burnacini, Wien 1962.

Karner/Jeitler/Kurdiovsky 2014

Herbert Karner/Markus Friedrich Jeitler/Richard Kurdiovsky, Die Wiener Hofburg 1521-1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz, Wien 2014.

Keil-Budischowsky 1983

Verena Keil-Budischowsky, Die Theater Wiens, Wien/Hamburg 1983.

Kihs 1996

Kerstin Kihs, Die Hofoper zur Zeit Kaiser Leopolds I. am Beispiel von Antonio Draghis "Il fuoco eterno custodito dalle Vestali", Wien 1996.

Küster 2003

Ulf Küster (Hg.), Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24.Mai-21.September 2003), Wolfratshausen 2003.

Maler 2002

Anselm Maler (Hg.), Theater und Publikum im europäischen Barock, Frankfurt am Main/Wien 2002.

Rainer 1987

Ulrike Rainer, Aspekte der sozialen und politischen Bedeutung der Oper am Hof Leopolds I., Wien 1987.

Risatti 2024

Rudi Risatti, Die Burnacini in Wien. Die Übersiedlung einer Familie von Theaterarchitekten von Venedig an den kaiserlichen Hof, in: Römische historische Mitteilungen, 2024, Vol.1, S.313-334.

Schneider 2004

Herbert Schneider, La Monarchia Latina Trionfante von Antonio Draghi, „Festa Musicale“ zur Geburt des Erbprinzen Joseph (1678) oder Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfischen Panegyrik?, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.), Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit, St. Ingbert 2004, S.109-144.

Seifert 1974

Herbert Seifert, Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I, in: Österreichische Musikzeitschrift, 1974-12, Vol.29, S.6-16.

Seifert 1985

Herbert Seifert, Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert, Tutzing 1985.

Seifert 1988

Herbert Seifert, Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik. 1622-1699, Wien 1988.

Signaturet 2003

Françoise Signaturet, Armonia e contrappunto. Sull'iconologia de Il pomo d'oro, in: Mariateresa Dellaborra (Hg.), La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo, Florenz 2003, S. 173-190.

Solf 1975

Sabine Solf, Festdekoration und Grotteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini: Inszenierungen barocker Kunstvorstellung, Baden-Baden 1975.

Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016

Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.), Spettacolo barocco! Triumph des Theaters (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Theatermuseum Wien, 3. März 2016-30. Jänner 2017), Petersberg 2016.

Sommer Mathis/Großegger/Wessely 2018

Andrea Sommer-Mathis/Elisabeth Großegger/Katharina Wessely (Hg.), Spettacolo barocco. Performanz, Translation, Zirkulation, Wien 2018.

Sommer-Mathis 1990

Andrea Sommer-Mathis, Nozze imperiali–teatro imperiale, in: Maria Teresa Muraro (Hg.) L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio, Florenz 1990, S. 239–250.

Sommer-Mathis 1998

Andrea Sommer-Mathis, Il pomo d'oro. Der habsburgische Apfel in bourbonischen Händen, in: Elisabeth Theresia Hilscher (Hg.), Österreichische Musik - Musik in Österreich, Tutzing 1998, S. 113-129.

Sommer-Mathis 2000

Andrea Sommer-Mathis, Lodovico Ottavio Burnacini. Scenografo e costumista di Antonio Draghi, in: Emilio Sala/Davide Daolmi (Hg.), "Quel novo Cario, quell divin Orfeo". Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 2000), Lucca 2000, S. 387-410.

Sommer-Mathis 2002

Andrea Sommer-Mathis, „Von denen Divertissements und Lustbarkeiten“. Höfische Feste im Zeitalter des Absolutismus, in: Eva Kreissl (Hg.), Feste feiern (Katalog zur Oberösterreichischen Landesausstellung Stift Waldhausen 2002), Linz 2002, S. 161-168.

Sommer-Mathis 2004

Andrea Sommer-Mathis, Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666-1673), in: Fernando Checa Cremades (Hg.), Arte barroco et ideal clásico, Aspectos del arte cortesano e la segunda mitad del siglo XVII (Ciclo de conferencias, Roma, mayo-junio de 2003), Madrid 2004, S. 231-256.

Sommer-Mathis 2016

Andrea Sommer-Mathis, Höfische Repräsentation in Theater und Fest der Frühen Neuzeit, in: Gernot Gruber/Monika Mokre (Hg.), Repräsentation(en). Annäherungen an einen umstrittenen Begriff, Wien 2016, S.131-149.

Sommer-Mathis 2017

Andrea Sommer-Mathis, The Imperial Court Theatre in Vienna from Burnacini to Galli-Bibiena, in: Zdravko Blazekovic (Hg.), Music in Art XLII/1-2, Montreal 2017, S. 71-96.

Tintelnot 1939

Hans Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939.

Tintelnot 1956

Hans Tintelnot, Die Bedeutung der „festa teatrale“ für das dynastische und künstlerische Leben im Barock, in: Archiv für Kulturgeschichte, 1956-12, Vol.37 (1), S.336-351.

Veselá 2023

Irena Veselá, “La difesa del ciel vince ogni Sforza”. Symbolical Presentation of the Habsburgs' Dynastic Situation in the Operas *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674) and *Costanza e Fortezza* (1723), in: *Opera historica*, 2023-04, Vol.23 (2), S.227-252.

Programmheft

Programmheft zu *Il Pomo d'Oro*. Festa teatrale in einem Prolog und fünf Akten. Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, 6., 8., 12. u. 15. Juli 1989. Konzertante Aufführung in italienischer Sprache, Wien 1989.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog, Blatt 2,
<https://viewer.onb.ac.at/10017F96>.

Abb.2: Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Katalog,
<https://www.khm.at/kunstwerke/kaiser-leopold-i-1640-1705-im-theaterkostuem-in-ganzer-figur-2399>.

Abb.3: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/1002EAA4>.

Abb.4: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://onb.digital/result/1118DBCA>.

Abb.5: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10017F96>.

Abb.5b: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10017F96>.

Abb.6: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.7: Wikimedia Commons via
https://de.wikipedia.org/wiki/Schlosstheater_%C4%8Cesk%C3%BD_Krumlov#/media/Datei:Krumlov_Augusto_4.jpg.

Abb.8: Schlösserblog der bayerischen Schlösserverwaltung,
<https://schloesserblog.bayern.de/hinter-den-kulissen/vorhang-auf-die-rekonstruktion-einer-barocken-buehne-im-neuen-opernhausmuseum-bayreuth>.

Abb.9: Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24.Mai-21.September 2003), Wolfratshausen 2003, S.182, Abb.124.

Abb.10: Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24.Mai-21.September 2003), Wolfratshausen 2003, S.179, Abb.119.

Abb.11: Schlösserblog der bayerischen Schlösserverwaltung,
<https://schloesserblog.bayern.de/hinter-den-kulissen/vorhang-auf-die-rekonstruktion-einer-barocken-buehne-im-neuen-opernhausmuseum-bayreuth>.

Abb.12: Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24.Mai-21.September 2003), Wolfratshausen 2003, S.178, Abb.118.

Abb.13: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.14: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.15: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.16: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.17: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.18: Headout blog via <https://www.headout.com/blog/piazza-del-popolo/>.

Abb.19: Wikimedia Commons via
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Teatro_Olimpico_\(Vicenza\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Teatro_Olimpico_(Vicenza).jpg).

Abb.20: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.21: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog, Blatt 14,
<https://viewer.onb.ac.at/10017F96>.

Abb.22: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.23: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.24: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.25: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.26: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.27: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.28: Wikimedia Commons via
https://de.wikipedia.org/wiki/Tempietto_di_Bramante#/media/Datei:Tempietto_di_San_Pietro_in_Montorio.jpg.

Abb.29: Wikimedia Commons via
[https://de.wikipedia.org/wiki/Tempel_der_Vesta_\(Forum_Romanum\)#/media/Datei:Rom_vest_a_tempel.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Tempel_der_Vesta_(Forum_Romanum)#/media/Datei:Rom_vest_a_tempel.jpg).

Abb.30: Wikimedia commons via
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Set_design_Act1_of_Androm%C3%A8de_by_P_Corneille_1650_-_Gallica_2010.jpg.

Abb.31: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/10035F89>.

Abb.32: Vecteezy via <https://www.vecteezy.com/photo/16674774-gardens-of-the-famous-palace-of-versailles-in-france>.

Abb.33: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/1002EAA4>.

Abb.34: Wikimedia Commons via
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giulio_Romano_-_View_of_the_Sala_dei_Giganti_\(north_wall\)_-_WGA09553.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giulio_Romano_-_View_of_the_Sala_dei_Giganti_(north_wall)_-_WGA09553.jpg).

Abb.35: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/1002EAA4>.

Abb.36: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/1002EAA4>.

Abb.37: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/1002EAA4>.

Abb.38: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/1002EAA4>.

Abb.39: Wien Geschichte Wiki via
https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Datei:Ehrenpforte_1690_Darstellung.jpg.

Abb.40: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/1002EAA4>.

Abb.41: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog,
<https://viewer.onb.ac.at/1002EAA4>.

Abb.42: Nicola Sabbatini, Anleitung Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen.
Übersetzt und mitsamt dem Urtext herausgegeben von Willi Flemming „Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri“, teilweise Nachdruck der Ausgabe Ravenna 1638, Weimar 1926, S.21.

Abb.43: Nicola Sabbatini, Anleitung Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen.
Übersetzt und mitsamt dem Urtext herausgegeben von Willi Flemming „Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri“, teilweise Nachdruck der Ausgabe Ravenna 1638, Weimar 1926, S.22.

Abb.44: Rauschenbach via https://www.rauschenbach.de/deutschland/bayreuth_oper.htm.

Abb.45: Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24.Mai-21.September 2003), Wolfratshausen 2003, S.182, Abb.125a/b.

Abb.46: Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24.Mai-21.September 2003), Wolfratshausen 2003, S.133, Abb.83d-e.

Abb.47: Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24.Mai-21.September 2003), Wolfratshausen 2003, S.180, Abb.121.

Abb.48: Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24.Mai-21.September 2003), Wolfratshausen 2003, S.181, Abb.122.

Abb.49: Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24.Mai-21.September 2003), Wolfratshausen 2003, S.181, Abb.123.

Abb.50: Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Theatermuseum Wien, 3. März 2016-30. Jänner 2017), Petersberg 2016, S.60, Abb.2a-c.

Abb.51: Wikimedia Commons via https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Musei_vaticani_-_cortile_della_pigna_01161.JPG.

Abb.52: Pinterest via <https://www.pinterest.com/pin/enfilades-beautiful-architectural-elements--79938962112460854/>.

Abb.53: Wikimedia Commons via https://commons.wikimedia.org/wiki/File:G.B.Gaulli-Triumph_of_the_Name_of_Jesus.jpg.

Abb.54: Österreichische Nationalbibliothek, Online-Katalog, Blatt 8, <https://viewer.onb.ac.at/10017F96>.

Abb.55: Wikimedia Commons via https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_009.jpg?uselang=de.

Abb.56: Akademie der bildenden Künste via [Kunstsammlungen der Akademie der bildenden Künste Wien](https://www.kunstsammlungen.at/) de.

Abb.57: Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Katalog, *Wiederkehr der Astraea - Kunstwerke - Kunsthistorisches Museum - KHM*.at.

Abb.58: Wikimedia Commons via <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giulio-romano-fall-of-the-giants-fresco-in-the-sala-dei-giganti-palazzo-del-te-1530-1532.jpg>.

Abb.59: Planet Wissen via <https://www.planet-wissen.de/geschichte/neuzeit/barock/pwwb-barock-gartenarchitektur-100.html>.

Abbildungsteil



Abb.1: Melchior Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Pomo d'Oro*, 1. Akt, Prolog: Teatro della Gloria Austriaca, 1667, Kupferstich koloriert, 26 x 33,5 cm, ÖNB, Wien.



Abb.2: Jan Thomas, Kaiser Leopold I. im Theaterkostüm, in ganzer Figur, 1667, Kupfer, 33,3 × 24,2 cm Gemäldegalerie, KHM, Wien.



Abb.3: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *La Monarchia Latina Trionfante*, Prolog, 1678, Kupferstich, 29,1 cm x 42,1 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.4: Joseph Mulder, *Vogelschauplan* (Detail des Komödienhauses-Bildmitte), 1685, 76 x 150 cm, ÖNB, Wien.

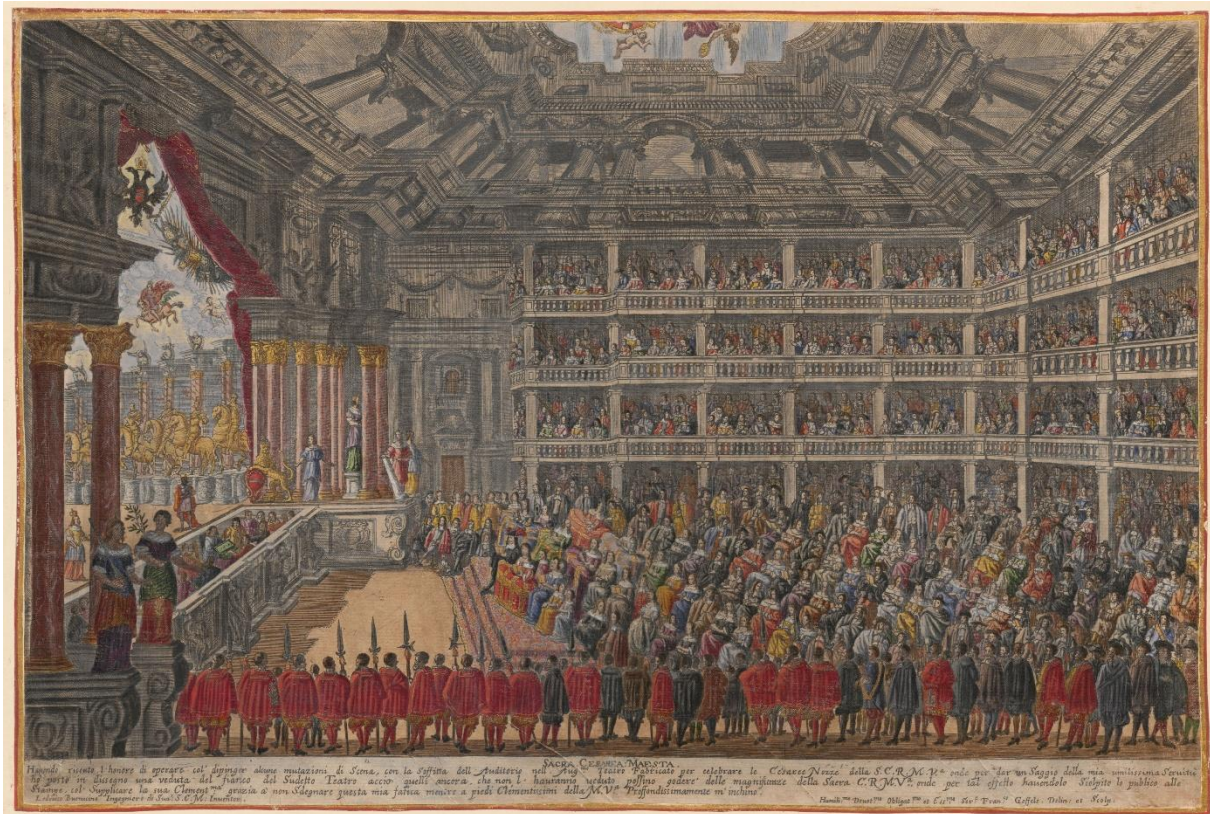


Abb.5: Frans Geffels nach Lodovico Burnacini, Innenansicht des kaiserlichen Theaters in Wien, während der Aufführung von „Il pomo d'oro“, 1667, Kupferstich koloriert, 34,2 x 50,5 cm, ÖNB, Wien.



Abb.5b: Frans Geffels nach Lodovico Burnacini, Innenansicht des kaiserlichen Theaters in Wien (Detail), während der Aufführung von „Il pomo d'oro“, 1667, Kupferstich koloriert, 34,2 x 50,5 cm, ÖNB, Wien.

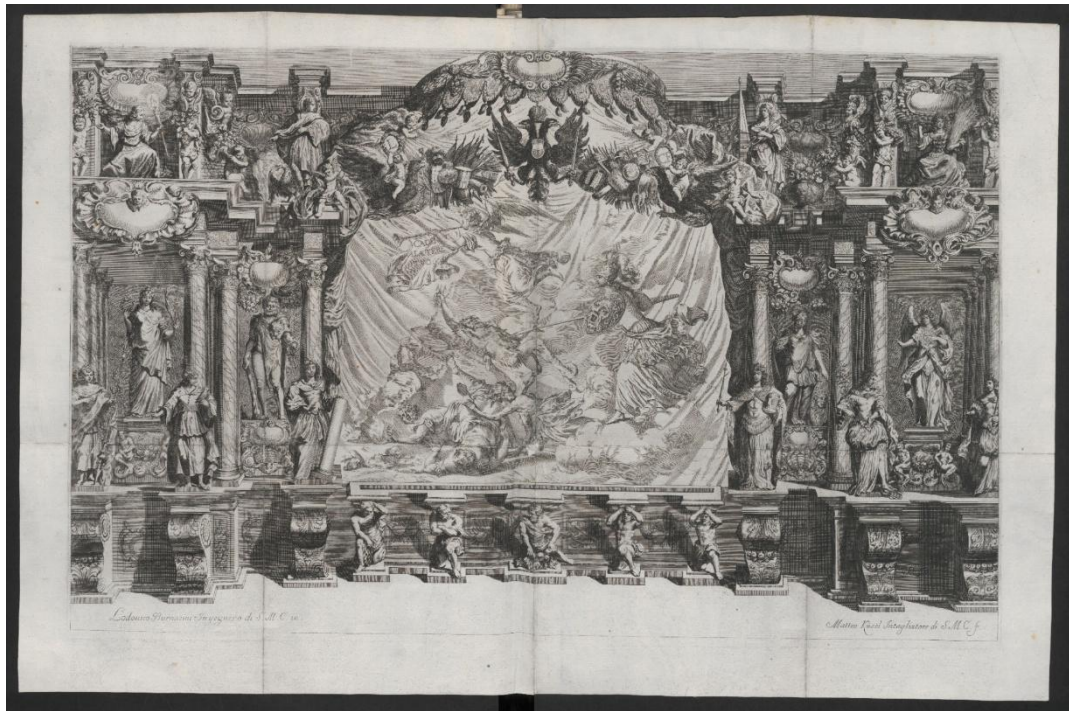


Abb.6: Matthäus Küsel, nach Lodovico Burnacini, Proszenium des Theaters auf der Cortina, 1674, Kupferstich, 45x71 cm, ÖNB, Wien.

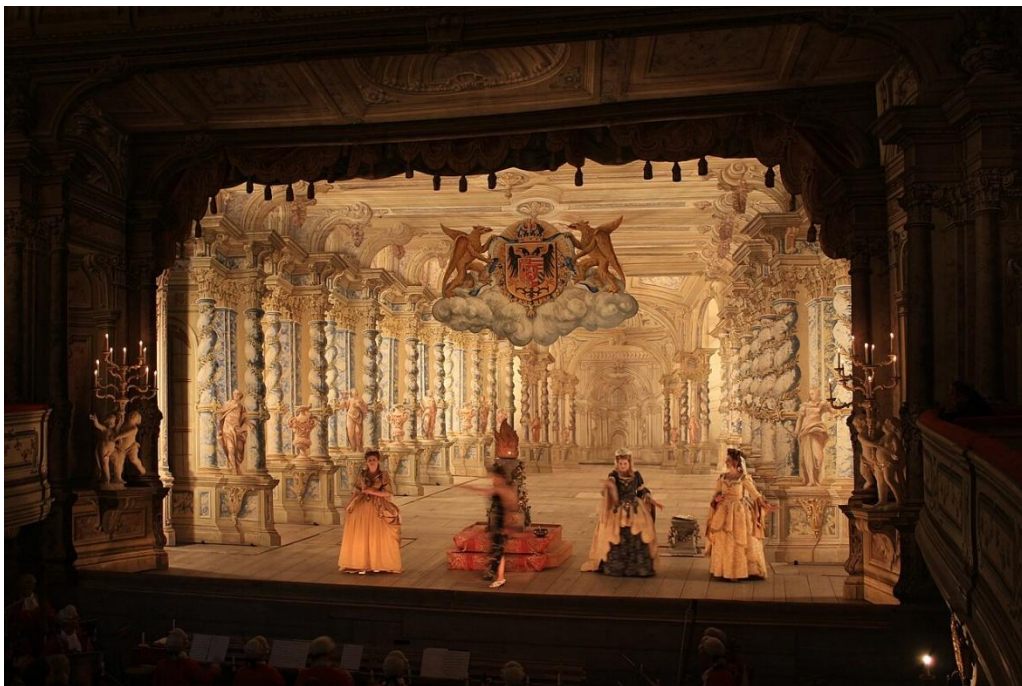


Abb.7: Schlosstheater Český Krumlov, ab1680, Schlosstheater Český Krumlov.



Abb.8: Rekonstruktion einer barocken Bühne im Opernhausmuseum Bayreuth.



Abb.9: Kulissenwagen, 1775, 150x147x10cm, Ekhof-Theater Gotha.



Abb.10: Jacob Mörck/Eric Rehn, Versatzstück: Schiff, 1781, Tempera auf Holz, 170x200cm, Sveriges Theatermuseum, Stockholm.



Abb.11: Szenerie Meereswellen auf der Museumsbühne, Opernhausmuseum Bayreuth.

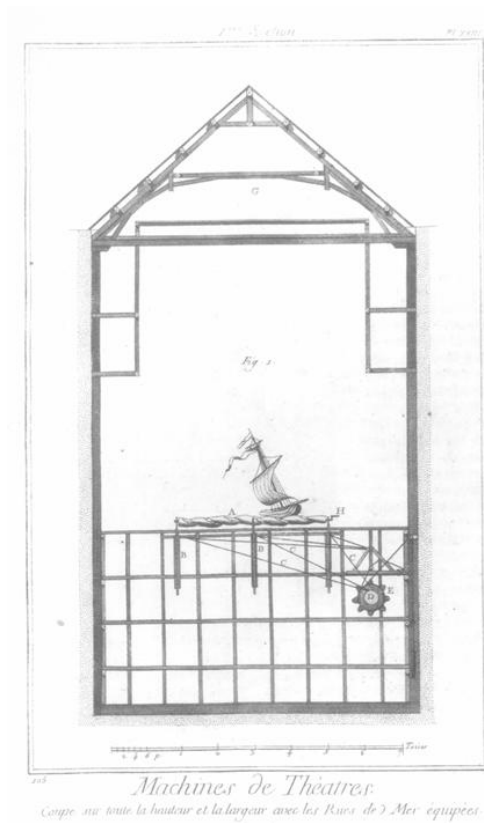


Abb.12: Radel, Wellenmaschine mit Schiff, 1772, Kupferstich, 42x28cm, Deutsches Theatrumuseum, München.



Abb.13: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali, Titelpupfer, 1674, Kupferstich, 30,3 cm x 42,5 cm, Theatrumuseum, Wien.

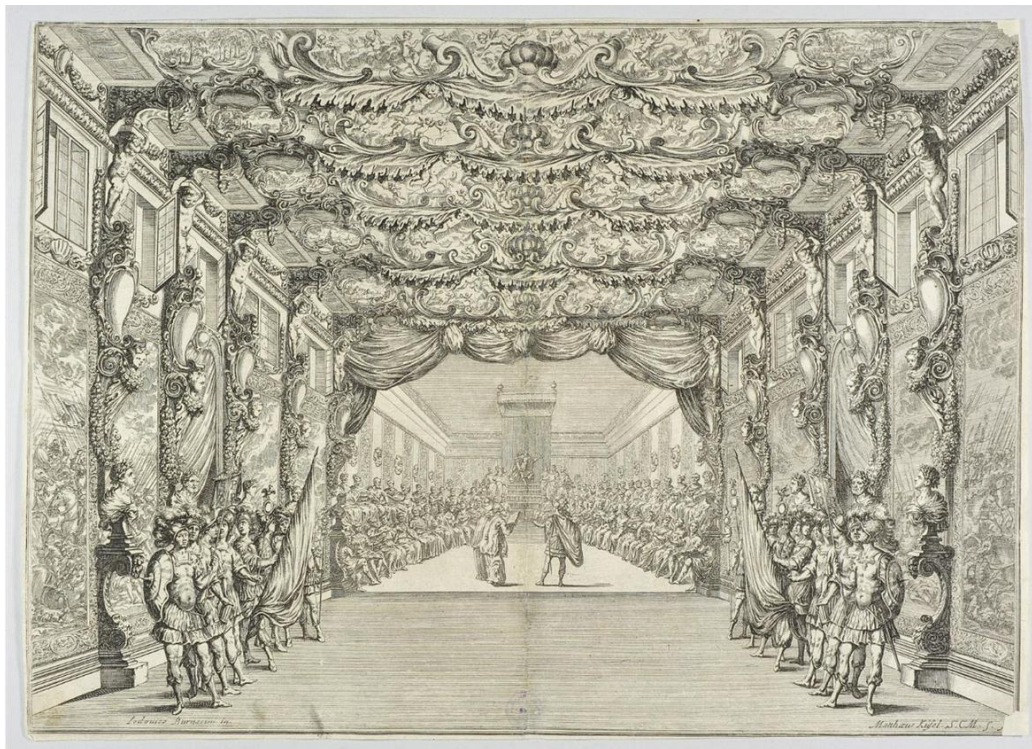


Abb.14: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, 1. Akt, Szene 1-4: Saal des römischen Senats, 1674, Kupferstich, 30,3 cm x 42,5 cm, Theatermuseum, Wien



Abb.15: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt I, Szene 5-8: Vorraum des Vesturiums der Vestalinnen, 1674, Kupferstich, 29,4 cm x 42 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.16: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt I, Szene 9-15: Zimmer im Diktatorenpalast in Rom, 1674, Kupferstich, 30,3 cm x 42,5 cm, ÖNB, Wien.



Abb.17: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt I, Szene 16-17 und 20: Straße in Rom mit Landungsplatz am Tiber, 1674, Kupferstich, 30 cm x 41 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.18: Piazza del Popolo, Rom.



Abb.19: Andrea Palladio (& Vincenzo Scamozzi), Teatro Olimpico, ab 1580, Vicenza.



Abb.20: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt II, Szene 1-9: Waffensaal, 1674, Kupferstich, 30,8 cm x 43,3 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.21: Melchior Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Pomo d'Oro*, Akt III, Szene 6: Arsenal di Marte, 1667, Kupferstich koloriert, 26 x 33,5 cm, ÖNB, Wien.



Abb.22: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt II, Szene 10-11: Ort außerhalb Roms, wo Zelte gespannt sind, um die Mater Idea zu empfangen, 1674, Kupferstich, 30,6 cm x 41,9 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.23: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt II, Szene 12-16: Arsenalsaal/Schiffzeughaus außerhalb Roms, 1674, Kupferstich, 30,8 cm x 42,3 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.24: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt II, Szene 17-20: Tiberbucht mit einer Brücke, die darüberführt, 1674, Kupferstich, 30,8 x 42,4 cm, ÖNB, Wien.



Abb.25: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt III, Szene 1-3: Siegestempel in Rom, 1674, Kupferstich, 29 cm x 41,7 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.26: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt III, Szene 4-13: Garten des Palastes des Diktators, 1674, Kupferstich, 30,8 cm x 42,3 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.27: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt III, Szene 14-16: Mit Menschen gefüllter Platz, wo das im Tempel der Vesta erloschene Feuer in den Strahlen der Sonne neu entfacht wird, 1674, Kupferstich, 30,8 x 42,4 cm, ÖNB, Wien.



Abb.28: Donato Bramante, Tempietto, ca. 1500–ca. 1510, Rom.



Abb.29: Reste des Tempels der Vesta, Forum Romanum, Rom.



Abb.30: François Chauveau nach Giacomo Torelli, *Andromède*, Akt I: Venus in ihrer Glorie, 1651



Abb.31: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Akt III, Szene 17-20: Hell erleuchteter Tempel der Vesta, 1674, Kupferstich, 29,8 cm x 41,4 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.32: André Le Nôtre, Schlosspark Versailles, ab 1662.



Abb.33: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, La Monarchia Latina Trionfante, Titelkupfer, 1678, Kupferstich, 32,4 cm x 44,2 cm, Theatrummuseum, Wien.



Abb.34: Giulio Romano, Sala dei Giganti (Detail), 1532-1535, Palazzo Te, Mantua.



Abb.35: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, La Monarchia Latina Trionfante, Szene 1-3: Feld mit marschierender Armee, mit Kamelen und Elefanten, 1678, Kupferstich, 29,9 cm x 42,4 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.36: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *La Monarchia Latina Trionfante*, Szene 4-7: Unterirdische Grotten in der Erdkugel, Kupferstich, 29,1 cm x 42,1 cm, ÖNB, Wien.



Abb.37: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, *La Monarchia Latina Trionfante*, Szene 8-12: Sitz des Saturn mit Blick auf die Jahrhunderte, 1678, Kupferstich, 29,9 cm x 42,4 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.38: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, La Monarchia Latina Trionfante, Szene 13-15: Festsaal der Astraea mit Palastfassade und Aufstieg einer großen Treppe, 1678, Kupferstich, 32,4 cm x 44,2 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.39: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Ehrenpforte zur Krönung Josephs I., 1690, Wien.



Abb.40: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, La Monarchia Latina Trionfante, Szene 16-17: Elisische Freudenfelder, 1678, Kupferstich, 32,4 cm x 44,2 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.41: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, La Monarchia Latina Trionfante, Szene 18-26: Königlicher Platz mit Fenstern, pompös mit Tapisserien behangen, 1678, Kupferstich, 30,8 cm x 43,3 cm, Theatermuseum, Wien.



Abb.42: Nicola Sabbatini, Illustrationen für die Dekorationsmalerei in der „Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri“, 1638, Ravenna.



Abb.43: Nicola Sabbatini, Illustrationen für die Dekorationsmalerei in der „Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri“, 1638, Ravenna.



Abb.44: Rekonstruktion einer barocken Bühne im Opernhausmuseum Bayreuth.



Abb.45: Theaterbeleuchtung aus dem Schlosstheater von Drottningholm, Kerzenhalter und Öllampe, 1766, Sveriges Theatermuseum, Stockholm.

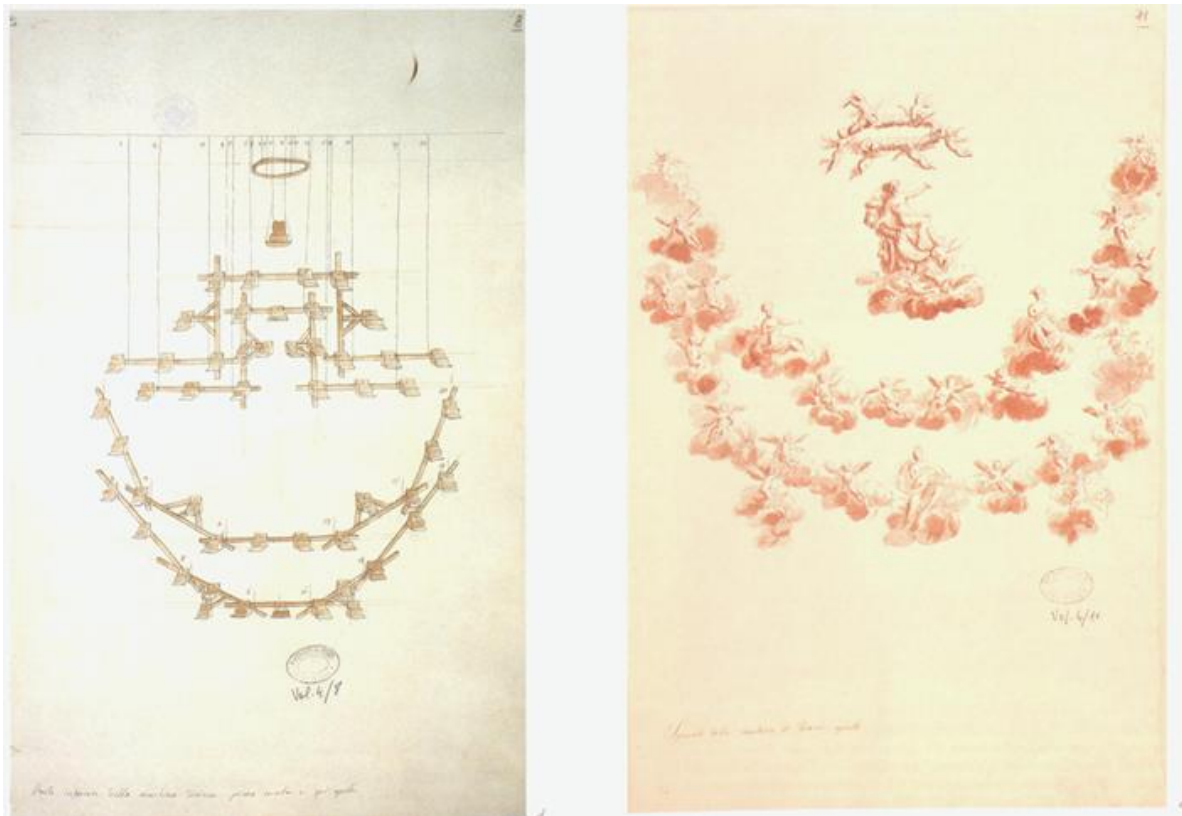


Abb.46: Anonym, Zeichnungen für Bühnenmaschinen aus dem Teatro Farnese in Parma, 17.Jahrhundert, Tinte über Graphit, laviert und aquarelliert, Archivio di Stato, Parma.



Abb.47: Donnermaschine des Drottningholmer Schlosstheaters (Nachbau), 1995, Bayreuth.



Abb.48: Windmaschine des Drottningholmer Schlosstheaters (Nachbau), 1995, Bayreuth.



Abb.49: Regenmaschine des Ostankino-Theaters in Moskau (Nachbau), 1995, Bayreuth.



Abb.50: Scena comica, tragica e satirica aus Sebastiano Serlio, Tutte l'opere d'architettura et prospettiva [...], Venedig 1600, ÖNB, Wien.



Abb.51: Donato Bramante, Cortile del Belvedere, Vatikanischer Palast, ab 1505.

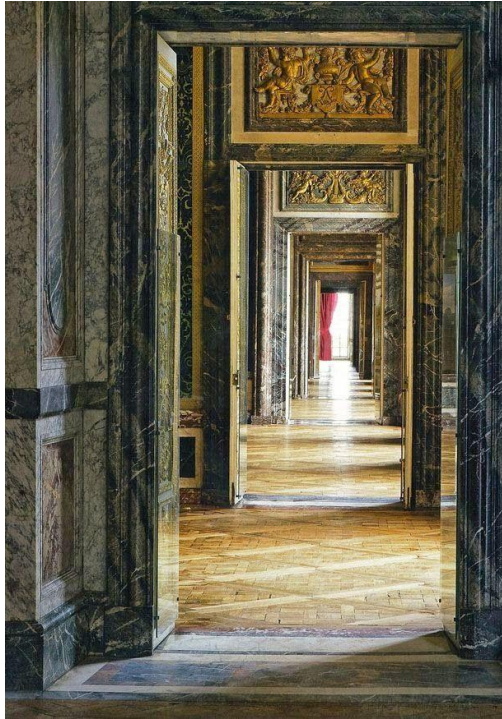


Abb.52: Charles Lebrun, Enfilade im Schloss Versailles, ab 1661.



Abb.53: Giovanni Battista Gaulli, Deckenfresko mit Triumph des Namens Jesu, 1672-1677, Il Gesù, Rom.



Abb.54: Melchior Küsel nach Lodovico Burnacini, *Il Pomo d'Oro*, Akt II, Szene 1-5: Meerhafen, 1667, Kupferstich koloriert, 26 x 33,5 cm, ÖNB, Wien.



Abb.55: Claude Lorrain, *Hafen bei Sonnenuntergang*, 1649, Öl auf Leinwand, 97x119 cm, Eremitage Museum St. Petersburg, Russland.



Abb.56: Salvator Rosa, Große Reiterschlacht, 1645, Öl auf Leinwand, 345 x 229 cm, KHM, Hofjagd- und Rüstkammer, Wien.



Abb.57: Salvator Rosa, Wiederkehr der Astrea, um 1640/1645, Öl auf Leinwand, 139,5 × 209 cm, KHM, Gemäldegalerie, Wien.



Abb.58: Giulio Romano, Sala dei Giganti (Detail), 1532-1535, Palazzo Te, Mantua.



Abb.59: Brand Westermann, Boskett- oder Heckentheater in den Herrenhäuser Gärten, 1689-1692, Hannover.

Abstract (Deutsch)

Die zentrale Frage dieser Arbeit ist, welche Wechselbeziehungen zwischen bildender und darstellender Kunst in zwei barocken Opern von Lodovico Ottavio Burnacini – „Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali“ (1674) und „La Monarchia Latina Trionfante“ (1678) zu beobachten sind und wie sich die Künste gegenseitig beeinflusst haben. Anhand von erhaltenen Kupferstichen, welche die einzelnen Bühnenbilder zu den beiden Opern darstellen, wird diese Synthese der Künste analysiert. Um das barocke Kunstverständnis nachvollziehen zu können, wird zuerst ein Überblick über die Bedeutung des Theaters und der Oper in dieser Zeit gegeben. Der Oper kam ein zentraler Stellenwert zu, da in ihr Malerei, Plastik und Architektur, sowie Musik, Literatur, Tanz und die dazugehörige Bühnentechnik in Einklang gebracht wurden. Es fand eine Kombination verschiedener Elemente aus allen Sparten der Kunst statt, auf der Bühne wurden sie schließlich zusammengefügt und gingen eine Beziehung miteinander ein. Die von Burnacini angewandten Gestaltungsprinzipien wie der Umgang mit Ornamentik, Wiederholung und Aneinanderreihung von Motiven, die malerische Behandlung des Bühnenraumes, die Auffassung von Landschaft und Garten, die Stadtgestaltung, Vergleiche mit profaner Architektur und Bezugnahmen auf sakrale Raumeindrücke werden betrachtet und mithilfe dieser gezeigt, in welcher Art und Weise die gegenseitige Bezugnahme stattgefunden hat. Dabei wird deutlich, dass ab der Renaissance ein gegenseitiger Austausch und eine parallel geführte Entwicklung in Kunst und Theater stattgefunden hat, wobei insbesondere die Perspektive, die Verwendung von symbolischen und allegorischen Darstellungen und die Behandlung von Themen aus Antike und Mythologie in Zusammenhang mit der Verherrlichung des regierenden Herrscherhauses von zentraler Bedeutung waren.

Abstract (Englisch)

The central question of this thesis is what interrelationships can be observed between visual and performing arts in two baroque operas by Lodovico Ottavio Burnacini - ‘Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali’ (1674) and ‘La Monarchia Latina Trionfante’ (1678) - and how the arts influenced each other. This synthesis of the arts is analysed on the basis of surviving copperplate engravings depicting the individual stage sets for the two operas. In order to understand the Baroque understanding of art, an overview of the importance of theatre and opera in this period is first given. Opera played a central role, as it harmonised painting, sculpture and architecture, as well as music, literature, dance and the associated stage technology. A combination of different elements from all branches of art took place, which were finally brought together on stage and entered into a relationship with each other. The design principles applied by

Burnacini, such as the use of ornamentation, the repetition of motifs, the painterly treatment of the stage space, the conception of landscape and garden, the urban design, comparisons with secular architecture and references to sacral concepts are examined and the way in which the mutual reference took place is shown with the help of these. It becomes clear that from the Renaissance onwards there was a mutual exchange and a parallel development in art and theatre, whereby perspective, the use of symbolic and allegorical representations and the treatment of themes from antiquity and mythology in connection with the glorification of the ruling dynasty were of central importance.