

Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*

VON HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, LEIPZIG

Die Geschichte der Barockoper war mit dem Auftreten Glucks und Mozarts im 18. Jahrhundert nicht abgeschlossen, auch opéra comique und Singspiel konnten den bestimmenden Einfluß des barocken Opernstils nicht ausschalten. Schon der Bau der Opernhäuser mit ihrem Rang- und Logenprinzip war ein Erbe der barocken Oper, das sich bis in unsere Gegenwart hinein gehalten hat. Nachwirkungen des barocken Operntheaters erstreckten sich weit bis in das 19. Jahrhundert hinein und finden auf dem Theater der Gegenwart wieder ein besonderes Interesse¹. Es sind nicht nur die Stoffe der alten Oper und ihre Konzentration auf den Gesangssolisten, welche auf das Operntheater des 19. Jahrhunderts weitergewirkt haben, sondern auch der schnelle Wechsel verschiedenartiger Bilder, die typisierte und stilisierte Art der Darstellung und nicht zuletzt die Befriedigung eines Schaubedürfnisses — Aufgaben, die heute zum Teil vom Film übernommen werden. Ganz besonders waren es der szenische Apparat, die Bühnenanlage und die Bühnendekorationen der alten Oper, welche eine ungeheure Nachwirkung hatten.

Die Geschichte der Oper ist bisher einseitig vom Text und der Musik und von deren Wechselbeziehungen her beurteilt worden, wie es zuletzt Hermann Abert im Jahre 1924 formuliert hat². Die Bedeutung des Szenischen wurde dabei jedoch unterschätzt. Die alte Oper war nicht nur zum Hören da, sondern auch zum Sehen. Man suchte nicht nur Affektdarstellung und Gefühlseindrücke, sondern auch optische Wirkungen, das Staunen vor dem Wunderbaren und Überraschenden. Die Schauwirkung auf dem Theater wurde von der frühen Oper in einzigartiger Weise entwickelt, viel stärker als im Schauspiel. Flugmaschinen, Versenkungen, Verwandlungen, Verzauberungen dienten einem neuen Erlebnisbereich des Theaters, der über das rhetorische Bildungstheater der Renaissance weit hinaus ging. Die Wiederbelebung und Nachahmung des antiken Dramas wurde von der frühen Oper mit völlig neuartigen Mitteln vorgenommen. Antik waren die Stoffe, antik war allenfalls der monodische Vortrag der Texte, völlig un-antik waren die Elemente der Überraschung, der Verwandlung, des Wunders. Schon die Wahl der Opernstoffe läßt dies erkennen — die ersten Opern hießen nicht Antigone, Elektra, Ödipus, sondern Dafne und Orpheus —, die Verwandlung der Dafne in einen Baum, die Wiedererweckung der toten Euridice, die Erscheinungen des Totenreiches gehören dem nicht-klassischen Stilbereich an, den man seit einiger Zeit als „Manierismus“ bezeichnet. Die frühe Oper entnahm entscheidende Anregungen der manieristischen bildenden Kunst und Literatur aus der Zeit von etwa 1520 bis 1650.

* Dieser Aufsatz gibt dem Text eines Vortrags wieder, den der Verfasser auf der Jahresversammlung der Gesellschaft für Musikforschung im Jahre 1965 in Coburg gehalten hat.

¹ Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Die Händel-Oper auf der modernen Bühne*, Leipzig 1957, S. 9—11. Auf einer 1965 stattgefundenen Tagung der deutschen Schauspiel dramaturgen in Salzburg stand das Barocktheater im Mittelpunkt der Vorträge und Diskussionen.

² Hermann Abert, *Grundprobleme der Operngeschichte*, Kgr.-Bericht Basel 1924, auch als selbständige Schrift Leipzig 1926 erschienen. Auf die Bedeutung von Bild und Geste für die Geschichte der frühen Oper wurde von Wolfgang Osthoff hingewiesen (*Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig*, Castrum Peregrini, H. 65. Jg. 1964, S. 10—49).

Der Stilbegriff des Manierismus ist seit dem ersten Weltkrieg zusammen mit der Kunst des Expressionismus hervorgetreten. Die Kunstwissenschaftler Max Dvořak und Werner Weisbach wiesen zuerst auf seine Bedeutung für die nicht-naturalistische Kunst eines Greco und der Gegenreformation des 16. Jahrhunderts hin³. Inzwischen hat sich der Manierismus-Begriff immer mehr durchgesetzt und beginnt heute, die Stilbegriffe der Renaissance und des Barock zu verdrängen. Der Barock in seiner Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit, in seiner „*Neigung zu Extremen*“ und seiner scheinbaren „*Stilspaltung*“, wie es Friedrich Blume bezeichnet hat⁴, erfuhr durch die Gegenüberstellung von Klassizismus und Manierismus eine neue innere Gliederung. Die große Manierismus-Ausstellung in Amsterdam 1955⁵ gab den Anstoß für eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Stil, dem man eine umfassende, allgemeine Bedeutung zuerkannte, man dehnte ihn auf alles Nicht-Klassische und Anti-Klassische überhaupt aus. Ernst Robert Curtius und Gustav René Hocke wiesen auf die allgemeine geistesgeschichtliche Bedeutung des Manierismus hin, der es ermöglichte, die Erscheinungen der modernen Kunst unserer Zeit durch Vergleiche mit historischen Kunstwerken zu stützen. Große Bögen ließen sich spannen von der Vor-Antike zur gotischen Kunst des Mittelalters, vom Barock über die Romantik bis in die Gegenwart. Hocke gab seinem bekannten Buch *Die Welt als Labyrinth* den Untertitel *Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520–1650 und in der Gegenwart*. Er zieht auch die Musik heran und sieht in der gesteigerten Chromatik, in den schnellen Akkordwechseln und unerwarteten Melodiesprüngen manieristische Kennzeichen gesteigerter Schmerz- und Angstdarstellung — auf die Oper im einzelnen geht er kaum ein, wenn er auch in den Werken Monteverdis Höhepunkte des Manierismus sehen will. Hocke weist auf die Figuren der Mythologie in der manieristischen Kunst hin, ferner auf die Verbindung heterogener Dinge wie Christentum und Magie oder Sinnlichkeit und Erbauung — beides ist auch in der frühen Oper anzutreffen. So wird in der italienischen Oper *La Santa Eugenia*, Viterbo 1686, die als *Die heilige Eugenia* in Hamburg 1688 in deutscher Übersetzung von Postel aufgeführt wurde, christliche Askese der heiligen Eugenia der sinnlichen Liebe einer orientalischen Priesterin gegenübergestellt, diese verliebt sich in die Heilige, eine Liebesszene der beiden Frauen wird auf der Bühne gezeigt — wie sie erst später bei Wedekind wieder anzutreffen ist —, doch Eugenia widersteht, Feuer fällt vom Himmel, der heidnische Tempel wird zerstört und die Stadt Alexandria wird zum Christentum bekehrt⁷. Ähnliche Gegensätze von Askese und Sinnlichkeit findet man bei Richard Wagner wieder, im *Tannhäuser* wie im *Parsifal*. Auf die enge Verwandtschaft der deutschen romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts zum Manierismus hat neuerdings Marianne Thalmann in *Romantik und Manierismus* (Stuttgart

³ Max Dvořak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1928. Werner Weisbach, *Manierismus und Gegenreformation*, Repertorium für Kunstwissenschaft 1928. Eine umfassende Bibliographie der neueren Manierismus-Literatur bei Giuliano Briganti, *Der italienische Manierismus (La maniera italiana)*, Rom 1961, Dresden 1961.

⁴ Friedrich Blume, *Begriff und Grenzen des Barock in der Musik*, Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel 1963.

⁵ Vgl. den Ausstellungskatalog *Le Triomphe du manierisme européen de Michel-Ange au Greco*, Amsterdam 1955.

⁶ Hamburg 1957.

⁷ Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Wolfenbüttel 1957, I, 36.

1963) hingewiesen, die in Tiecks *Geneveva*-Drama einen Höhepunkt des romantischen Manierismus sieht — es bildete die Grundlage für die *Geneveva*-Oper Robert Schumanns (Leipzig 1850). Es sind die gleichen Elemente des Wunders, der Verzauberung, die hier wiederkehren — im einzelnen hatte Tieck direkte Anregungen aus den barocken Dramen Calderons erhalten, vor allem was die lyrische Anlage und strenge Versform seiner Dichtung betraf.

Für die Geschichte der barocken Oper ist das Buch eines jüngeren französischen Philologen und Kunsthistorikers bedeutsam, Jacques Bousquet, der die Malerei von 1520 bis 1620 auf die Bildinhalte untersuchte⁸. Ein großer Teil der von Bousquet genannten Motive kehrte auf den Opernbühnen des 17. Jahrhunderts wieder: Szenen der Grausamkeit, der Melancholie, des Traums, des Entsetzens, Brände, die Hölle, Ruinen, Toten- und Dämonendarstellungen, Nachtszenen, ferner die Perversion der Erotik, Zauberei aller Art. Der Einfluß der Malerei auf die Anlage der alten Opernlibretti ist ganz offensichtlich und läßt sich in vielen Einzelheiten belegen. Die angebundenen Frauen, wie sie Veronese und Vasari gemalt haben, kehren in den Andromeda-Opern wieder, Zauberei und Verwandlung ist durch die vielen Circe-Opern bekannt geworden, in denen die Liebhaber in Tiere verwandelt werden. Medusa mit ihren Schlangenhaaren findet man in den Perseus-Opern. Mord- und Selbstmordszenen gehörten zum dauernden Bestand der Oper, der Geschlechtertausch — Frauen als Männer verkleidet, Kastraten in Frauenrollen — war Kennzeichen des manieristischen Stils. Viele dieser Motive kehrten auch in der Oper des 19. Jahrhunderts wieder — man muß die „Hosenrollen“ hierzu rechnen, den koloratursingenden Pagen Oskar in Verdis *Maskenball* wie die Besetzung des Romeo in Bellinis *Romeo und Julia*-Oper mit einem dramatischen Sopran (in Dresden sang 1831 die Schröder-Devrient den Romeo)^{9a}.

Als manieristische Ausdruckselemente des Wunders und der Verzauberung sind vor allem die Flugmaschinen der Barockoper anzusehen. Die in der Luft erscheinenden und durch die Luft fliegenden Personen erhielten ihre Anregung durch die religiöse Malerei des 16. Jahrhunderts. Himmelfahrtsszenen, das Jüngste Gericht, fliegende Engel bei Wundern etwa auf Gemälden von Tintoretto oder Greco waren die Vorbilder für die zahllosen Götter und Göttinnen der Barockoper. In Draghis Oper *Il fuoco eterno* (Wien 1674) erscheint die Göttin Vesta am Himmel und sendet einen Lichtstrahl, um ein Wunder hervorzurufen, die Errettung eines vollbesetzten gestrandeten Schiffes, das durch ein kleines Boot wieder flott gemacht wird. Dicht gedrängt stehen die Menschen am Ufer und auf einer Brücke, mehrfach geteilte Chöre sind musikalisch beteiligt. Das Bühnenbild Ludovico Burnacinis war zweifellos von Altarbildern und kirchlichen Mysterienspielen beeinflusst, an denen Burnacini in Wien ebenfalls mitgearbeitet hat^{9b}. Lullys *Isis*-Oper brachte in Paris 1677 in einer Schluß-Apotheose ganze Gruppen schwebender Götter und

⁸ Jacques Bousquet, *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*, München 1963/1964.

^{9a} Nachweis und Abbildung bei Hellmuth Christian Wolff, *Geschichte der Oper in Bildern* (in Vorbereitung im Deutschen Verlag für Musik in Leipzig in der Serie *Musikgeschichte in Bildern*, hrsg. von Max Schneider und Heinrich Bessler, Bd IV/1).

^{9b} S. Flora Blach-Schiffmann, *Giovanni und Ludovico Burnacini*, Wien-Berlin 1931. Dieser Kupferstich wird wie einige weitere der im folgenden genannten Abbildungen von mir mit Kommentaren und Quellenangaben veröffentlicht in der *Geschichte der Oper in Bildern*.

fliegender Engel⁹, diese waren zweifellos nicht gemalt, sondern wurden real dargestellt. Die Barockoper entwickelte ein kompliziertes System von Flugapparaten, in denen sich oft gleichzeitig mehrere Personen schnell durch die Luft bewegen konnten — die französische *Encyclopédie* von d'Alembert und Diderot widmete noch im Jahre 1772 einen ganzen Sonderband der Theatertechnik, hier sind Flugmaschinen in ihrer technischen Ausführung genau beschrieben. Große Gruppen von Göttern und Engeln wurden in Legrenzis Oper *Germanico sul Reno* in Venedig 1675 auf die Bühne gebracht — sie befinden sich auf einem Wolkenpalast, der nicht nur von hinten nach vorn bewegt, sondern dessen Teile in kreisende Bewegung versetzt wurden. Ein in der Pariser Opernbibliothek erhaltenes Skizzenbuch enthält auch die technischen Zeichnungen für dieses Bühnen-Gerüst¹⁰.

Das „Wunder“ beweglicher Dekorationen wurde im 19. Jahrhundert von der Oper in Paris wieder angewendet, und zwar zuerst in der Ballettpantomime *La Belle au bois dormant* im Jahre 1829. Von da an kehrten solche Wandeldekorationen auch in vielen Opern wieder¹¹ — Richard Wagner griff im *Parsifal* also auf ein längst bekanntes Verfahren zurück. Das Erstaunen über den schnellen Wechsel farbiger Bilder gehörte zu den Grundformen barocker Opern, die in der Regel in jedem ihrer drei Akte jeweils vier Bilder zeigten, die durch schnelle Verwandlungen seitlich angebrachter Kulissenrahmen verändert wurden. Erst der Rationalismus und Klassizismus des 18. Jahrhunderts übte Kritik an diesen scheinbaren „Äußerlichkeiten“ und „Guckkastenbildern“ (Wieland) und beschränkte die Bühnenbilder auf einige wenige für jede Oper. Die Oper der Romantik fand dagegen wieder Gefallen an den szenischen Wundern, so kam es zu einer Wiedergeburt der Bilderfülle des Barocktheaters, wenn auch teilweise mit anderen Mitteln wie Gasbeleuchtung und Dioramas — zweiseitig bemalten und wechselnd beleuchteten Kulissen, die allmähliche, bewegte Übergänge erlaubten. Die Barockoper hatte mit ihren transparenten Kulissen, die von hinten beleuchtet wurden, hier bereits vorgearbeitet. Die barocken Flugmaschinen wurden auf der Opernbühne der Romantik wieder hervorgeholt — Richard Wagner ließ seine drei Rheintöchter über die Bühne schweben, wie der Entwurf von Josef Hoffmann für Bayreuth 1876 zeigt (Abb. 1). Wenn hier auch fahrbare Wagen verwendet wurden, so entstand doch der Eindruck des Schwebens. An vielen Bühnen verwendet man hier auch richtige Flugmaschinen. Die unter Wasser spielende Szene, über die viel gespottet worden ist („Hurenaquarium“), gehört in den Bereich des märchenhaften, unrealistischen Theaters. Man hat die Naturbilder Wagners symbolisch gedeutet¹² oder diese Wasserszene sogar auf Wagners Aufenthalt in einer Schweizer Wasserheilanstalt zurückführen wollen¹³ — in Wirklichkeit lag hier ein Erbe der Barockoper vor, wie man aus der 1662 in München aufgeführten Oper *La Fedra incoronata* (mit der Musik von Johann Kaspar Kerll) sehen kann (Abb. 2). Der italienische Bühnen-

⁹ Es handelt sich um einen Stich von Sebastian Leclerc, der sich u. a. im Kupferstichkabinett Dresden befindet (Sign. 8932).

¹⁰ Vgl. *Geschichte der Oper in Bildern*, Abb. 20 a und b.

¹¹ Marie-Antoinette Allevy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Diss. Paris 1938, S. 42—60.

¹² Werner Wahle, *Richard Wagners szenische Visionen und ihre Ausführung im Bühnenbild. Ein Beitrag zur Problematik des Wagnerstils*, Diss. München 1937, Zeulenroda 1937.

¹³ Max Fehr, *Richard Wagners Schweizer Zeit*, Aarau-Leipzig 1924, I, 124 ff.



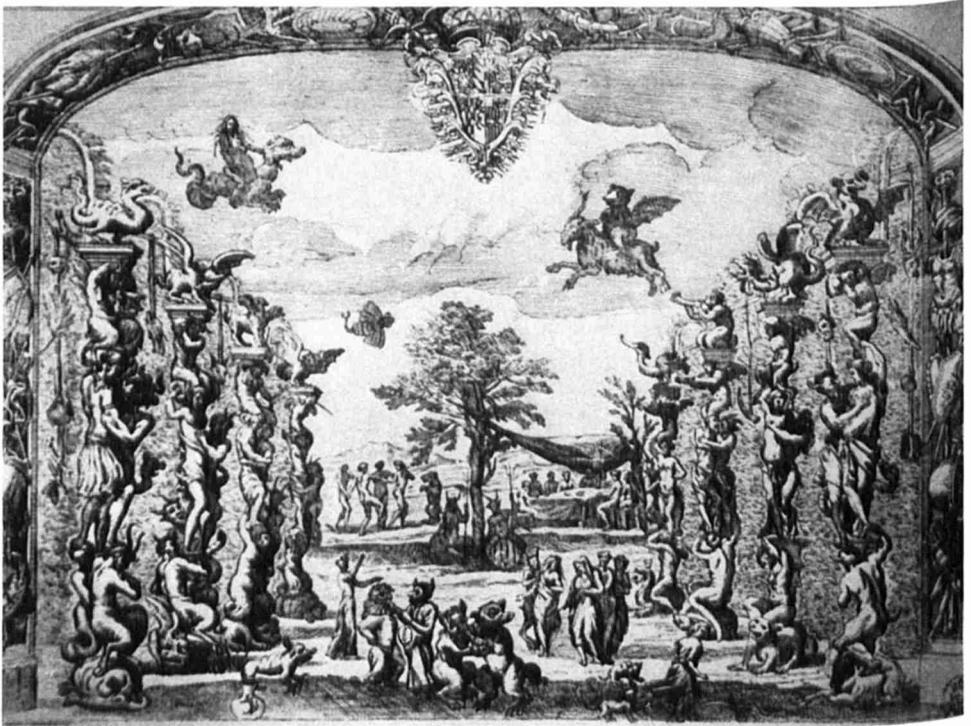
1. *Das Rheingold*, 1. Bild. Entwurf von Josef Hoffmann für Bayreuth 1876.



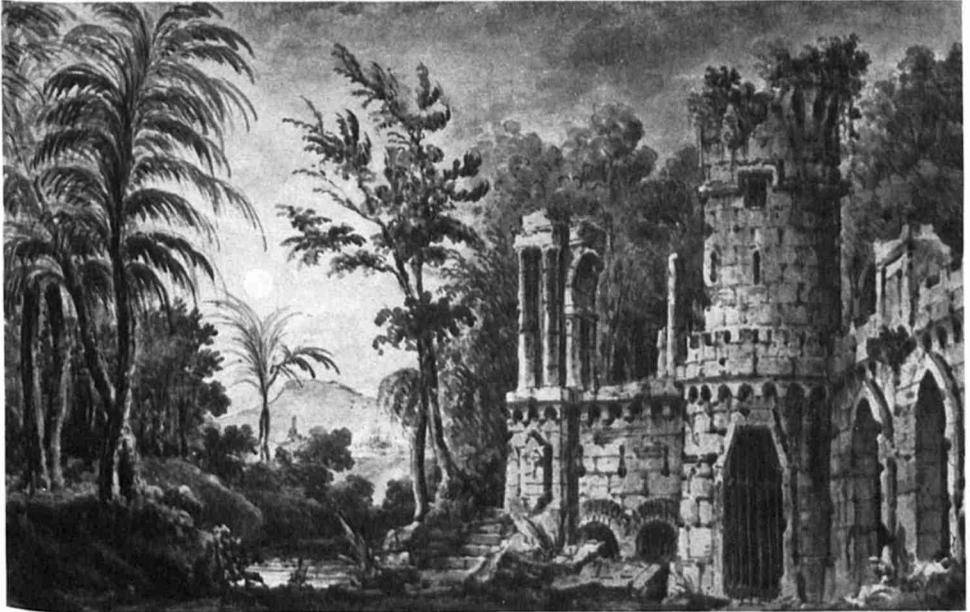
2. *La Fedra incoronata*, München 1662. Bühnenbild von Francesco Santurini im Libretto.



3. Der Freischütz II, 6. Stich von J. G. A. Frenzel nach H. Ramberg im Orpheus-Taschenbuch 1824.



4. Grotteskes Tierballett. Anonymer Stich des 17. Jahrhunderts.



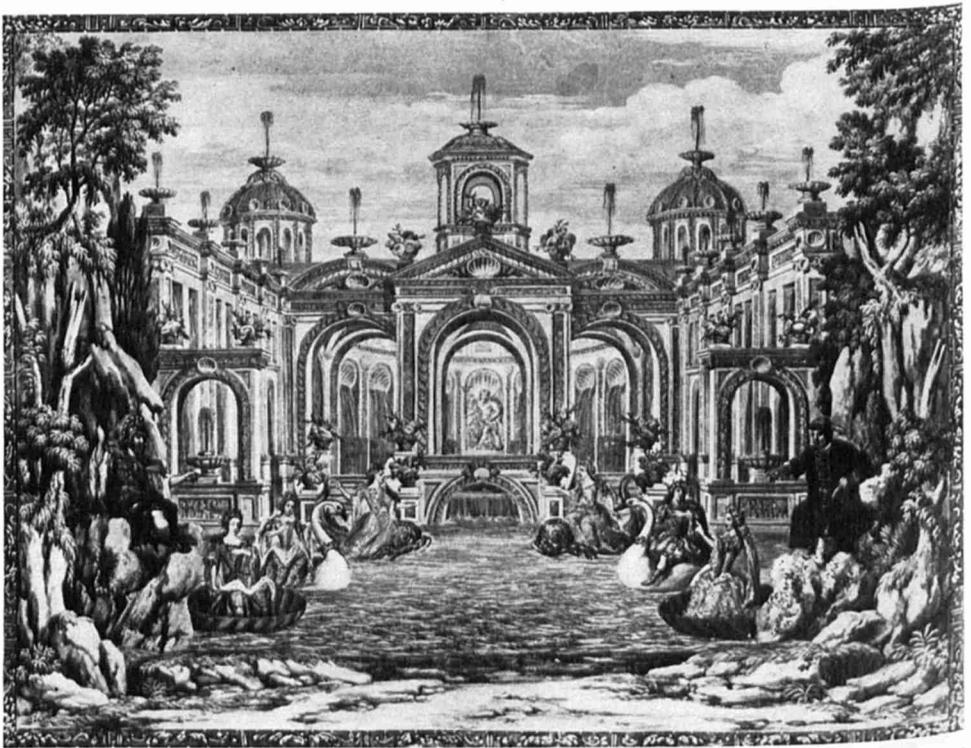
5. *Bathmendi* (Karl August von Lichtenstein), Wien 1801. *Burgruine*, Entwurf von Joseph Platzer.



6. *Servio Tullio* (Agostino Steffani), *Garten*. Bühnenbild von Domenico Mauro, München 1685.



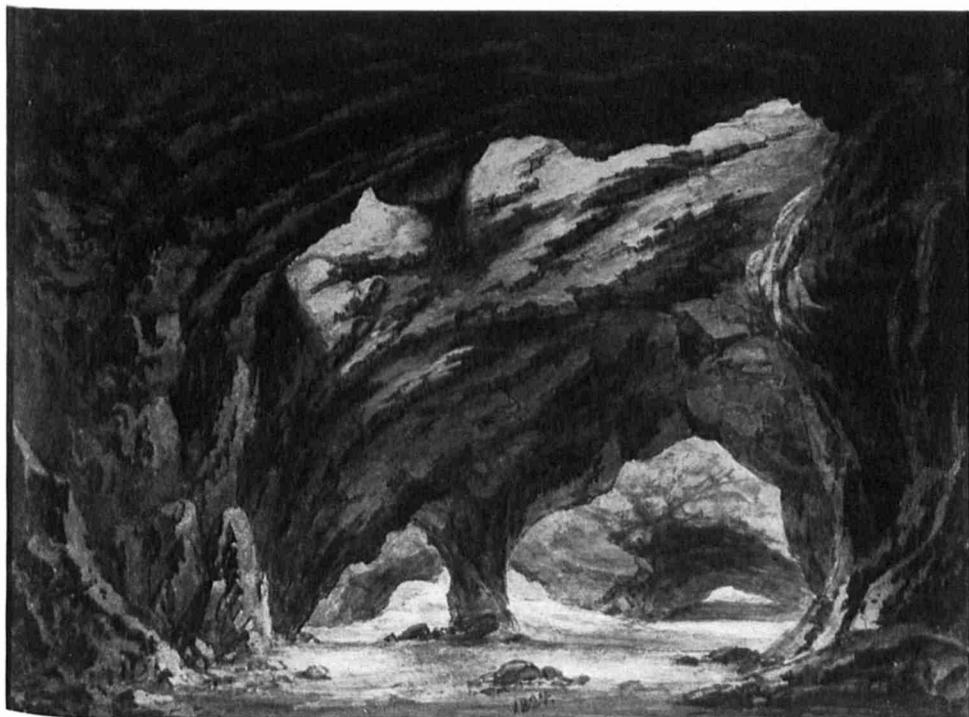
7. *Lohengrin* (R. Wagner), Gemälde von Pixis 1876.



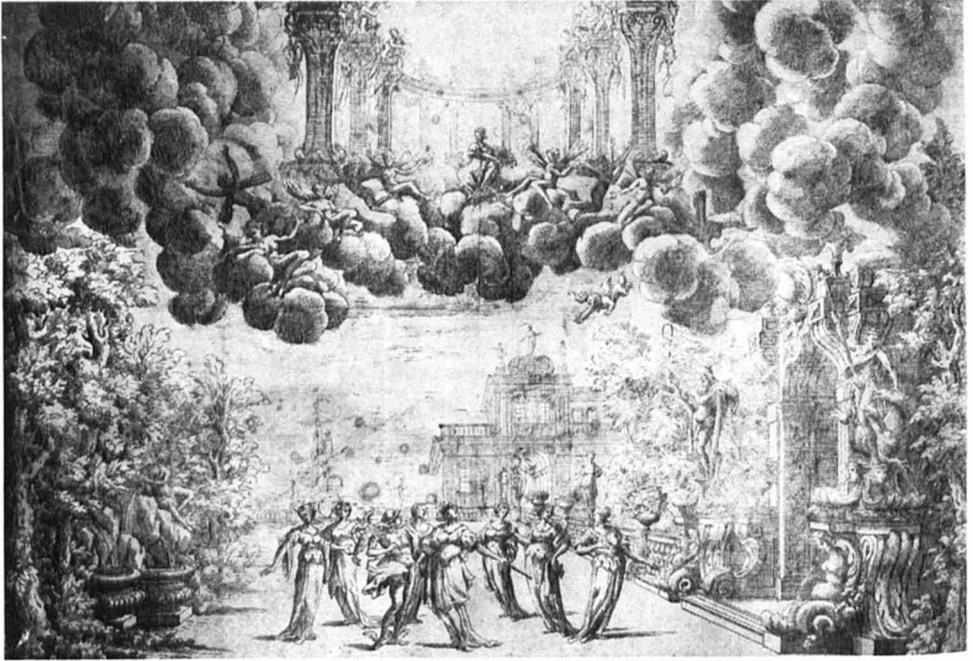
8. Das höchst-preisliche Crönungsfest Ihr. Kgl. Majestät in Preussen, Opernballett Hamburg 1701 und 1702. Wasserpalast des Neptun, Bühnenbild von Johann Oswald Harms.



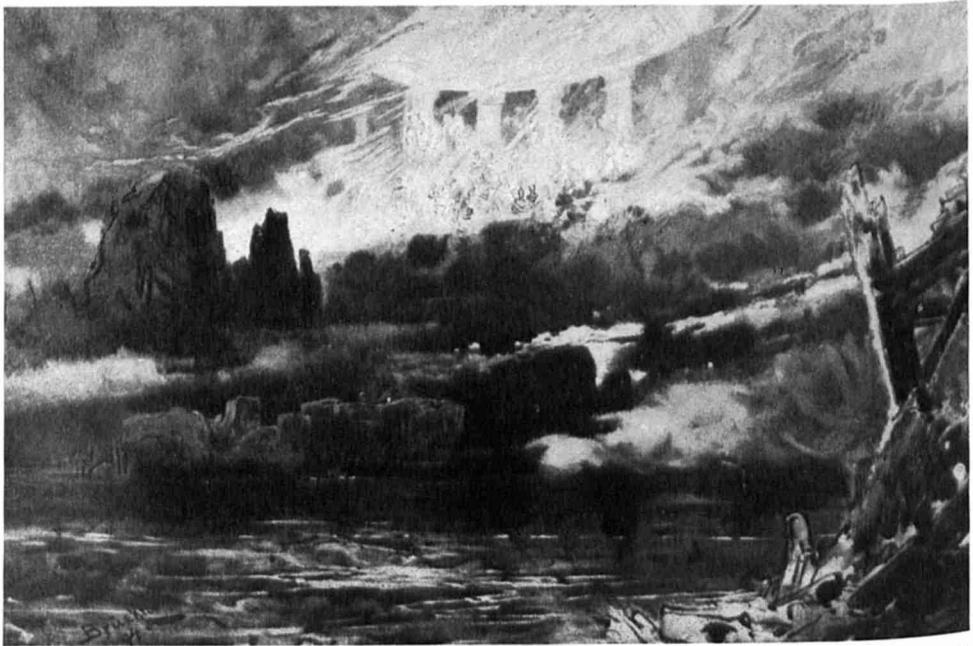
9. Räuberhöhle von Johann Oswald Harms (wahrscheinlich für Klaus Störtebecker von Reinhard Keiser), Hamburg 1701.



10. Weite Höhle, Bühnendesign von Carl Blechen für Berlin 1824.



11. Oben: Reggia della Fortuna, aus *L'Idia di tutte le perfezioni* (Text von Lotto Lotti, Musik von Giuseppe Tosi), Piacenza 1690. Tafel 5 des Libretto, *Deliziosa di Cibele, quali viene accompagnata dalle Damigelle*.



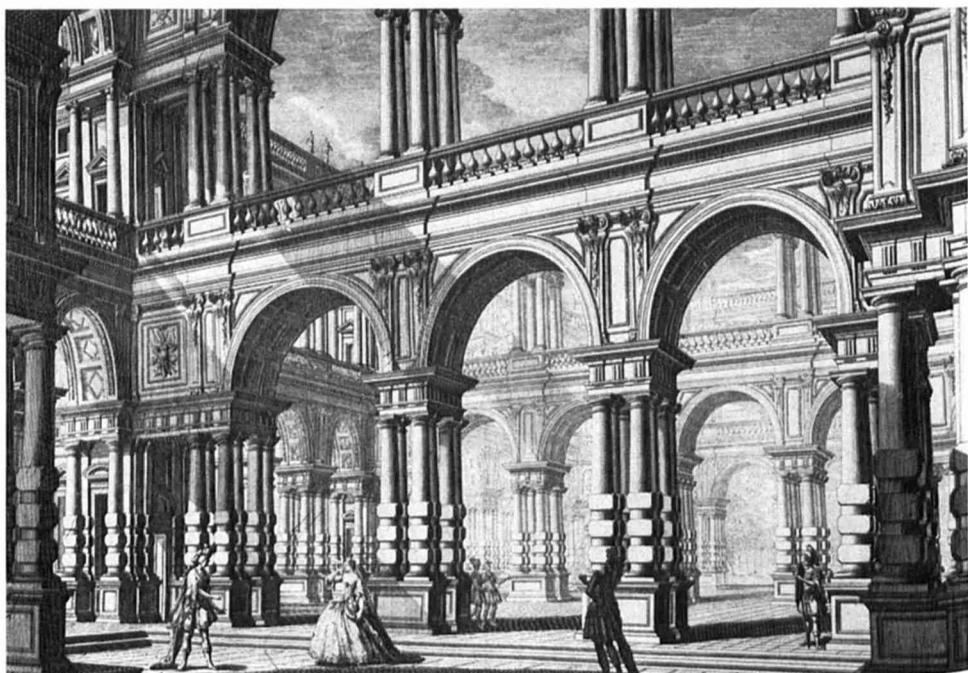
12. Götterdämmerung, Untergang Walhalls. Gemälde von Brückner, nach der Aufführung in Bayreuth 1894.



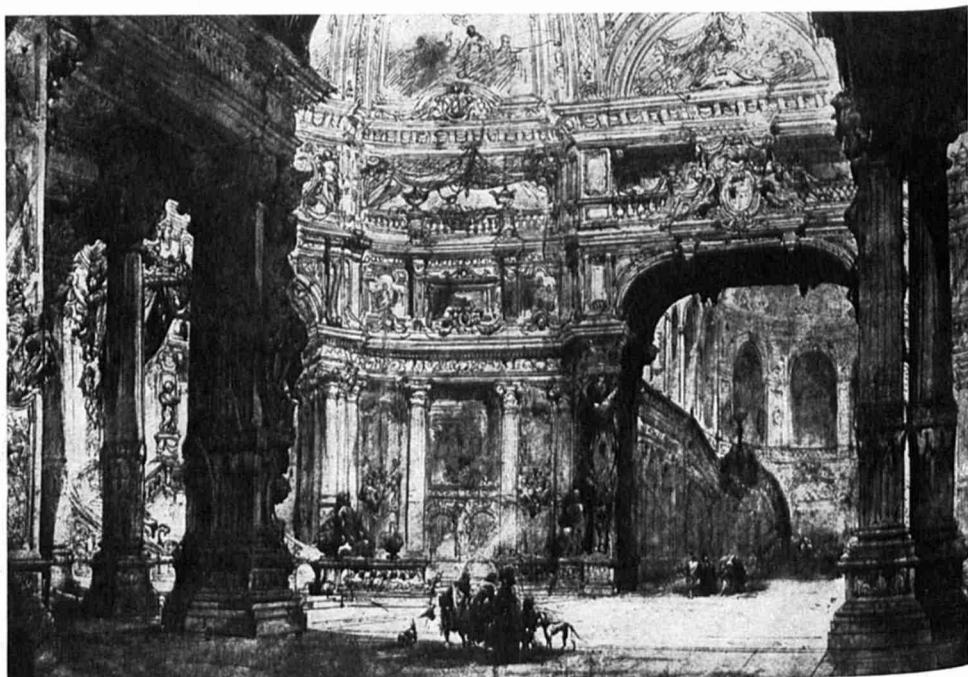
13. *Medea vendicativa*, München 1662. Bühnenbild von Francesco Santurini (gezeichnet von Caspar am Ort, gestochen von Melchior Küsel).



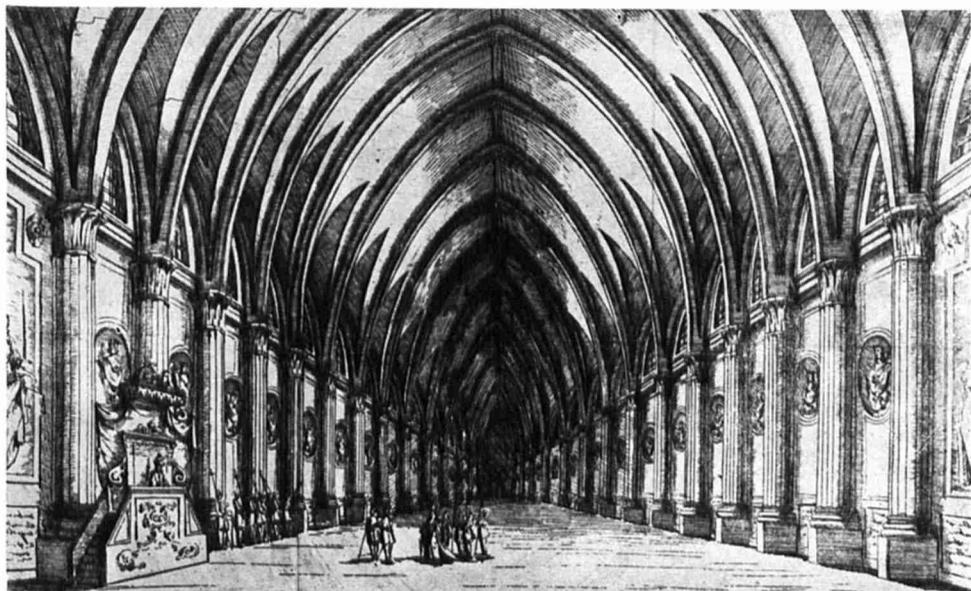
14. Die Walküre, Wotans Abschied (mit Feuerzauber), nach einem Gemälde von Hermann Hendrich (nach einer Aufführung in Bayreuth im 19. Jahrhundert).



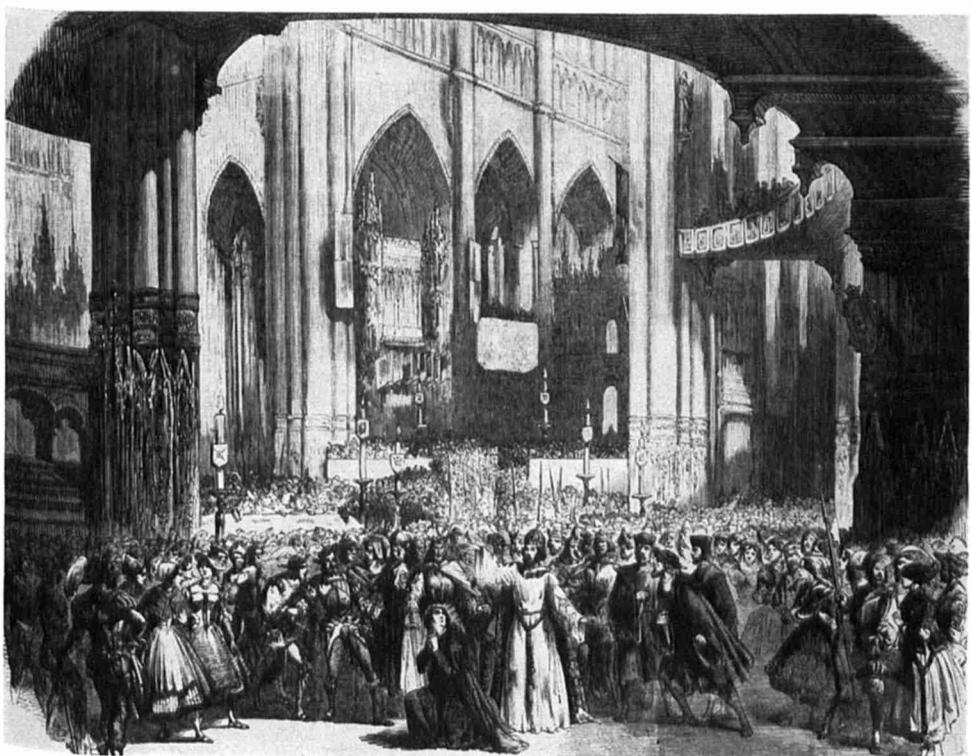
15. Giuseppe Galli-Bibiena, Palastdekoration für Dresden 1719. Aus *Architettura e Prospettiva*, Wien 1740.



16. Самбон, Entwurf für Gustave III (Auber), Paris 1833.



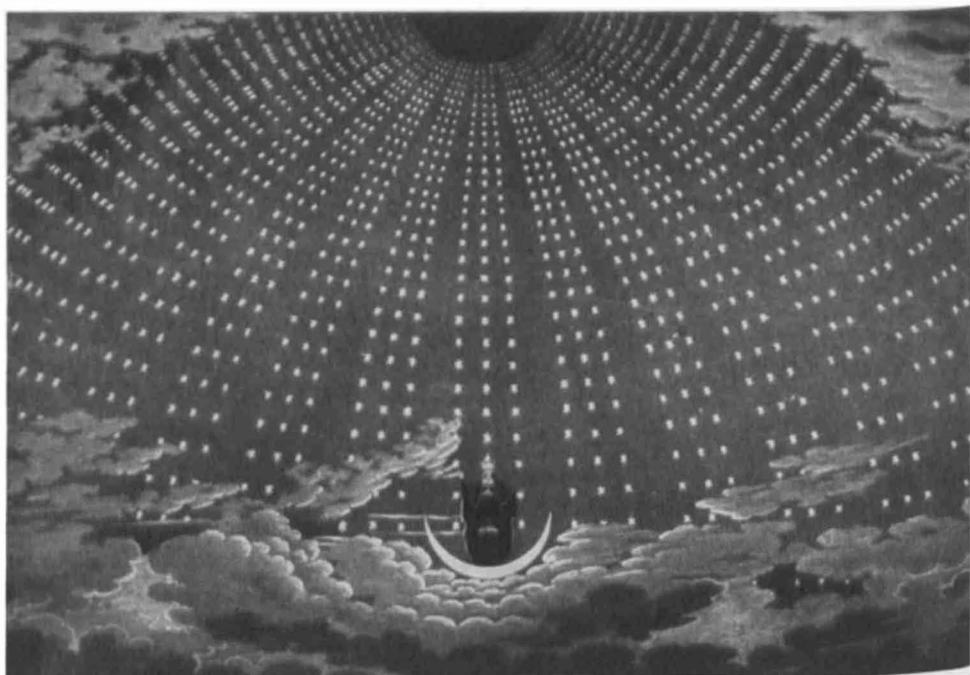
17. Chiarini, *La Forza della virtù*, Bologna 1694. Tribunale (Salla alla Gottica).



18. *Le Prophète* (G. Meyerbeer), Paris 1849.



19. Ludovico Burnacini, *Erscheinung der Venus aus Il Pomò d'oro*, Wien 1666 (Musik von P. A. Cesti).



20. Karl Friedrich Schinkel, *Königin der Nacht für Die Zauberflöte* (Mozart), Berlin 1815.

bildner Francesco Santurini, der später in Venedig ein Opernhaus leitete, ließ Theseus hier unter Wasser gegen Dämonen kämpfen, oben auf dem Wasser flüchten zwei Personen in einem Kahn¹⁴. Im Prolog der gleichen Oper schwebten drei Göttinnen auf Wolken auf und ab, sie vertreiben ein Gewitter, das in allen Einzelheiten dargestellt wurde (auch musikalisch), und singen Terzette; die in der Mitte sitzende Iris überreichte dem anwesenden bayrischen Herrscherpaar das gedruckte Libretto und kehrte dann in ihrer Wolke wieder auf ihren luftigen Sitz zurück¹⁵. In barocken Flugmaschinen flogen auch grausige und groteske Tiere und Hexen über die Bühne, wie auf einem anonymen Stich des Dresdener Kupferstichkabinetts (Sign. A 10/49, 2) zu sehen ist. Geflügelte Hunde, Schweine, Hühner, tanzende Wildschweine, ein tanzender Bär mit Nymphen gaben ein gespenstisches, bizarres Bild, das den *Maschere* Burnacinis und der älteren Kunst eines Hieronymus Bosch nahesteht (Abb. 4). Die Wolfsschluchtszenen in Webers *Freischiütz* hatten hier ihre Vorläufer; die Zeichnung von Heinrich Ramberg im *Orpheus-Taschenbuch* 1824 zeigt ähnliche fliegende Tiere, Dämonen und auch den tanzenden Bären (Abb. 3).

Zum manieristischen Fundus der Barockoper gehörten die feuerspeienden Drachen, wie ein Titelbild zu Lullys *Persée* (Paris 1682) zeigt. Erregung und Entsetzen spiegeln sich in Haltung und Gesten, Andromeda ist an einen Felsen gefesselt, Theseus kommt in einer Flugmaschine. Wesentlich einsamer kämpfte Wagners Siegfried gegen den Drachen in einem Zauberwald deutscher Romantik. Rechts hinter einem Baumstamm ist Mime zu sehen, auch mit erhobenen Armen — es handelt sich wieder um einen Entwurf Josef Hoffmanns, Wagners Bayreuther Bühnenbildner (1876)¹⁶. Entsetzen sollten auch die Marter- und Todesszenen der Barockoper hervorrufen — das Titelbild auf dem Libretto der in Venedig 1679 aufgeführten Oper *Sesto Tarquinio* zeigt wieder eine angebundene Frau, hier als Soldat verkleidet mit verbundenen Augen kurz vor ihrer Erschießung; ein Bogenschütze will sie ins Jenseits befördern, es kommt natürlich nicht so weit, sie wird im letzten Augenblick gerettet¹⁷. Meyerbeers Hugenotten befinden sich in Paris 1836 in ähnlicher Situation¹⁸, müssen aber ihr Leben lassen, sie werden erschossen, ähnlich wie später Cavaradossi in Puccinis *Tosca* (Rom 1900). Man sieht heute in solchen Szenen meist krassen Naturalismus, das Spiel mit dem Entsetzen ist aber altes manieristisches Erbe — es sei an ähnliche Gemälde von Goya und Delacroix erinnert, die in der Frühromantik derartige Szenen dargestellt haben. Der Abscheu vor solchen Grausamkeiten sollte dadurch erregt werden. Zum Ausdrucksbereich manieristischer Malerei des 16. Jahrhunderts gehörten Traum- und Geisterszenen, sie kehrten als Ausdruck des Unterbewußtseins in großer Zahl in den Opern des

¹⁴ Die Originale dieses wie des folgenden Bildes befinden sich im Libretto der Oper im Theatermuseum zu München. Vgl. Wolff, *Geschichte der Oper in Bildern*, Abb. 39–43, ferner *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937, S. 21.

¹⁵ Vgl. hierzu Hubertus Bolongaro-Crevenna, *L'Arpa Festante. Die Münchner Oper 1651–1825*, München 1963, S. 213.

¹⁶ Die Wagner-Abbildungen befinden sich sämtlich in dem von Herbert Barth geleiteten Bildarchiv der Bayreuther Festspiele, das sie freundlicherweise zur Verfügung stellte.

¹⁷ Vgl. Wolff, *Geschichte der Oper in Bildern*. Das Libretto befindet sich in der Stadt. Musikbibliothek zu Leipzig. Eine ähnliche Szene findet sich in Händels Oper *Ottone* (London 1723) — Vgl. Wolff, *Händel-Oper*, Abb. 21.

¹⁸ Dies zeigt die Lithographie von A. Devéria im *Album de l'Opéra* (1844), das A. Challamel in Paris herausgab (in der Bibliothèque de l'Opéra in Paris), abgebildet bei Wolff, *Geschichte*.

17. Jahrhunderts wieder. Geister Verstorbener erscheinen unaufgefordert oder werden beschworen. In Reinhard Keisers *Octavia* (Hamburg 1705) ließ der Textdichter Barthold Feind die Titelheldin dem schlafenden Nero als Geist verkleidet erscheinen, um ihn zu schrecken — er wollte sie umbringen lassen. Dies war eine neuartige Verwendung derartiger Geisterszenen, die durch Ballette von Totengeistern und Totengräbern ergänzt wurden¹⁹. Geister toter Nonnen steigen aus ihren Gräbern in Meyerbeers *Robert le Diable* (Paris 1831) und tanzen ein „*Bachanale*“ — sie wollen Robert veranlassen, einen Zauberzweig vom Grabmal der heiligen Rosalie abzureißen. Der Klosterhof war einem historisch echten Kloster in Frankreich nachgebildet²⁰, Manierismus und Historismus gingen eine neuartige und seltsame Verbindung ein. Das Schwanken des Titelhelden Robert zwischen Religion und Hölle wurde damals als neuartig empfunden und hat zweifellos auf Wagners *Tannhäuser* bestimmend eingewirkt.

Nächtliche Szenen mit Mondschein gelten als besonders kennzeichnend für die Romantik — sie waren aber bereits auf dem Barocktheater bekannt. In Agostino Steffanis *Servio Tullio* (München 1686) verwendete der Bühnenbildner Domenico Mauro den Vollmond in einer nächtlichen Gartenszene (Abb. 6). Der Mond wird verdunkelt, so daß sich Verwechslungen der auftretenden Personen ergeben, er war also nicht nur Stimmungselement, sondern wurde zu einem dramaturgischen Faktor²¹. Als manieristisch muß hier auch die Verbindung gegensätzlicher Dekorationen wie Garten und Architektur angesehen werden. In der romantischen Oper findet man eine Fülle von Mond-Szenen, das Unheimliche und Geheimnisvolle konnte hier Triumphe feiern. In Bellinis *Norma* (Mailand 1831) sang die Titelheldin ihre bekannte „*Casta Diva*“-Arie an die Mondgöttin in einem „*Heiligen Hain der Druidenpriester*“. Das Bühnenbild der Uraufführung von Alessandro Sanquirico zeigt rauchende Altäre zwischen alten Bäumen, auf welche der Mond scheint — es handelte sich um eine besonders festliche Eröffnungsvorstellung der Mailänder Scala nach einem Umbau²². Der Mondschein wurde auch gern mit Ruinen verbunden, so in einem Bühnenbild des Wieners Joseph Platzler für die in Persien spielende Oper *Bathmendi* (Wien) 1801) von Karl August von Lichtenstein²³, einem damals sehr bekannten Regisseur und Opernübersetzer. Ruinen waren damals der Ausdruck des Zerfallenden, des Vergänglichen, der Zerstörung (Abb. 5). Man findet sie in großer Zahl in barocken Opern, wobei das Zusammenstürzen großer Paläste auf der Bühne vorgeführt wurde — etwa in den zahlreichen Armida-Opern, in deren Schlußbild Armida ihren eigenen Palast durch Dämonen und Teufel zerstören läßt. Dies zeigt ein Entwurf von Jean Bérain aus dem Jahre 1686 für Lullys

¹⁹ Vgl. Wolff, *Barockoper in Hamburg*, Band I, S. 250—258. Eine Abbildung in MGG, Artikel *Feind*, Bd. IV, Sp. 8. Weitere Beispiele für Geistererscheinungen bei Wolff, *Die Venezianische Oper*, S. 55, 85, 91, 104 usw.

²⁰ Alley, S. 101—104.

²¹ Der Kupferstich von Michael Wening nach dem Bühnenentwurf von Domenico und Gasparo Mauro befindet sich in dem gedruckten Textbuch (Theater-Museum München R 285). Über die besondere Bedeutung und Neuartigkeit der „*vielgeschossigen Achsenbildung und allseitigen Raumdurchdringung*“ für das Bühnenbild des 17. Jahrhunderts hat Hans Tintnot eingehend geschrieben (*Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1933, S. 60).

²² Alessandro Sanquirico, *Nuova Raccolta di scene teatrali*, Milano (o. J.) (Exemplar der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien).

²³ Originalentwurf in der Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Inv. W. 8804.

Armide (Paris)²⁴. Der zusammenfallende Zauberpalast Klingsors in Wagners *Parsifal* geht auf solche Bühnenüberlieferungen zurück.

In märchenhafte, unrealistische Bezirke führten viele Phantasiebauten des Barocktheaters, wie etwa Wasserpaläste. In dem Hamburger Opernballett, das zur Feier der Krönung des ersten Preußischen Königs im Jahre 1702 aufgeführt wurde, erschien als Höhepunkt der Wasserpalast Neptuns, der aus zahlreichen Wasserfällen, Springbrunnen und Muscheln zusammengesetzt war (Abb. 8). Ein Bühnenentwurf Karl Friedrich Schinkels für E. T. A. Hoffmanns Oper *Undine* (Berlin 1816)²⁵ zeigt einen ähnlichen aus Wasser zusammengesetzten Palast, sogar die roten Korallenbüschel stimmen auf den beiden (farbigen) Entwürfen überein. Das alte Hamburger Bühnenbild stammte von Johann Oswald Harms, einem der bedeutendsten Bühnenbildner in Deutschland um 1700. Neptun sitzt bei ihm in der Mitte seines Palastes im Hintergrund. Bei Schinkel ist es der Wassergeist Kühleborn, der in Überlebensgröße die Mitte einnimmt: der Ritter Huldbrand wird von Undine in die Tiefe gezogen. Schinkel gab hier ein selbständiges Schlußbild, das in der Bearbeitung von Hoffmanns *Undine* durch Hans Pitzner nicht enthalten ist — hier steigt Undine aus einem alten Springbrunnen herauf und küßt den ihr verlobten Ritter vor den Augen seiner neuen Braut Bertholda, die er eben heiraten will; erst dann holt sie ihn ins Wasserreich. Schinkel war auch in seinen anderen Bühnenentwürfen stark der Romantik verbunden, dies zeigen seine farbigen *Zauberflöten*-Zeichnungen für die Berliner Oper, seine Entwürfe für Spontinis *Ferdinand Cortez* oder Méhuls *Ariodant*, die nächtliche Lichtwirkungen, seltsame Bauten, glitzernden Mondschein zeigen — alles andere als klassizistische Stilelemente, wie man sie sonst bei Schinkel kennt²⁶. Vor dem Hamburger Wasserpalast von Harms schwimmen außer Delphinen und Muscheln zwei Schwäne — auch hier möchte man an manieristische Märchenhaftigkeit denken. Schwäne waren bereits in der Renaissance bekannt, und zwar in den *Trionfi*, die man nach antikem Vorbild szenisch darstellte und auch bildlich wiedergab. So zieht ein Schwan ein Schiff in dem *Trionfo di Venere*, der im Jahre 1469 als Fresko im Palazzo Schifanoia zu Ferrara gemalt wurde²⁷. Richard Wagner setzte im *Lohengrin* eine alte Bühnentradition fort, das Gemälde von Pixis aus dem Jahre 1876 zeigt den Schwan mit einer Krone um den Hals, wie sie schon bei Harms zu sehen war (Abb. 7). Wagner deutete die Erscheinung des Schwans als „Wunder“, so daß ein starker Kontrast zu seinem naturalistischen Inszenierungsstil entstand — ähnliches gilt für die Figuren des *Lohengrin* wie des fliegenden Holländer, in denen Wagner Göttliches und Übernatürliches zum Ausdruck bringen wollte, während die Darstellung dieser Opern im einzelnen von Wagner selbst sehr naturalistisch gefordert wurde, wie Geerd Hellberg-Kupfer nachgewiesen hat²⁸. So entstand ein gewisser Zwiespalt, den man heute durch freiere Inszenierungen zu überwinden sucht.

Seestürme und untergehende Schiffe wurden in der Barockoper mit großem Rea-

²⁴ Bleistiftzeichnung in der Bibliothèque de l'Opéra zu Paris (Abb bei Wolff, *Geschichte der Oper in Bildern*).

²⁵ Im Schinkel-Museum zu Berlin (in der National-Galerie).

²⁶ Weitere Nachweise und Abbildungen bei Wolff, *Geschichte der Oper in Bildern*.

²⁷ Dieses Fresko von Francesco del Cossa ist farbig abgebildet in der Enciclopedia dello spettacolo IX, bei S. 1137 (Stichwort *Trionfi*).

²⁸ Geerd Hellberg-Kupfer, *Richard Wagner als Regisseur. Untersuchungen über das Verhältnis von Werk und Regie*, Berlin 1942 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 54), S. 21 ff., S. 38.

lismus dargestellt, und doch gehört ihre Wirkung des Entsetzens, der Angst, die beim Zuschauer hervorgerufen wurde, in den manieristischen Stilbereich. Das schwankende Schiff galt als Symbol der von Zufällen bestimmten menschlichen Existenz. Der bereits erwähnte Johann Oswald Harms schuf um 1700 einen großen dreiteiligen Dekorationsentwurf für einen Seesturm. Auf dem rechten Teil desselben ist ein schwankendes Schiff vor einem Felsen zu sehen. Daß diese Schiffe wirklich hin und her geschwankt haben, zeigt der Theaterband der großen französischen *Encyclopédie* (1772) — Wellen und Schiff wurden durch eine große Kurbel bewegt. Derartige Schiffe befanden sich in jedem Theaterfundus, so daß Wagner für die Uraufführung seines *Holländer* in Dresden im Jahre 1843 überhaupt nur alte Dekorationen verwenden mußte — die Schiffe stammten aus Webers *Oberon* und aus einem Ballett *Der Seeräuber*²⁹. Dies geht aus den Zeichnungen und Notizen des Bühnendirektors Gerst hervor, die erhalten sind. Ganz zweifellos sind die szenischen Visionen Wagners mit von solchen bühnenpraktischen Erwägungen bestimmt worden, die oft auf eine lange Tradition zurückblicken konnten.

Geheimnisvolle Höhlen gehören auch zum Stil des Manierismus—1701 hat Harms für Hamburg eine solche entworfen, wahrscheinlich für die *Störtebecker*-Oper Reinhard Keisers (Abb. 9)³⁰. Eine ganz ähnliche Höhle erfand Carl Blechen über hundert Jahre später (1824) für eine Aufführung in Berlin (Abb. 10)³¹ — selbst der Mittelpfeiler kehrt hier wieder. Blechen verzichtete auf die seitlichen Bühnentüren und auf die genaue Symmetrie, die Harms gegeben hatte, aber der Gesamteindruck ist nahezu der gleiche. Blechen hat kaum die Zeichnung des Harms gekannt, sie lag im Braunschweiger Museum, während Blechen in Berlin lebte. Das gleiche Stilempfinden rief hier gleiche Erscheinungsformen hervor, wie man annehmen muß. Auf alte barocke Bühnenüberlieferung gingen auch die in der Luft erscheinenden Zauberpaläste zurück. Die in Piacenza 1690 aufgeführte Oper *L'Idée di tutte le perfezioni* (Text von Lotto Lotti, Musik von Giuseppe Tosi) erhielt ein solches Bühnenbild (*Reggia della Fortuna*) von Ferdinando und Francesco Galli-Bibiena (Abb. 11)³², das als Typus noch auf Wagner in der *Götterdämmerung* nachgewirkt hat (das Gemälde von Brückner 1894, Abb. 12, gibt die Götterburg wie eine Wolkenphantasie wieder). Ein sehr beliebtes Motiv manieristischer Malerei waren Brände und Feuer, die nicht nur Entsetzen erregen, sondern auch neuartige Licht- und Beleuchtungswirkungen ermöglichen sollten. In München wurde 1662 in *Medea vendicativa* die ganze Bühne von Flammen umgeben, so daß die Aufführung aus Sicherheitsgründen im Freien stattfinden mußte (Abb. 13)³³. Der Feuerzauber in Wagners *Walküre* hatte also seine Vorgänger und seine Bühnentradition, die ein neuerer Autor als „*Zirkusapotheose*“ abzuwerten suchte (Abb. 14)³⁴.

²⁹ Der Entwurf von Harms befindet sich im Herzog-Anton-Ulrich-Museum zu Braunschweig. (Abgebildet bei Wolff; *Die Barockoper in Hamburg* I. Anh. Nr. 22 und *Die Händel-Oper*, Abb. Nr. 38). Die Dekorationsangaben zur Uraufführung des *Fliegenden Holländer* sind wiedergegeben im Programm Bayreuth 1959 und 1963, hrsg. von den Bayreuther Festspielen.

³⁰ Aus Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, I, S. 405.

³¹ Original im Kupferstichkabinett der National-Galerie zu Berlin. Sign. 1824 (Carl Blechen, Bühnenbilder).

³² Stich von Carlo Antonio Forti (Leipzig, Museum für Kunsthandwerk, Sammelband Q 15018, Original 310 x 400 mm).

³³ Original im Theater-Museum zu München. Vgl. auch Bolongaro-Crevenna, *L'Arpa Festante*, S. 213.

³⁴ T. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin-Frankfurt a. M. 1952. — Abb. 14 stellt *Wotans Abschied* nach einem Gemälde von Hermann Hendrich dar (Bildarchiv der Bayreuther Festspiele, R 272).

Die Schrägstellung der Kulissen, durch welche Giuseppe Galli-Bibiena die klassizistische Symmetrie des Bühnenbildes aufhob (so in einem bekannten Palastentwurf für Dresden 1719, Abb. 15), kehrte in Cambons Entwurf für *Gustave III* von Auber in Paris 1833 wieder (Abb. 16)³⁵. Die Höhe der Räume wurde gesteigert, so daß die Menschen auf der Bühne noch kleiner wirkten als bei Galli-Bibiena. Seitliche Säulenabgrenzungen sowie die Andeutung der Raumhöhe durch Abschneiden der oberen Raumteile wurden dagegen genau übernommen. Die symmetrische Architektur einer gotischen Halle, wie sie etwa Chiarinis Entwurf für die Oper *La Forza della virtù* in Bologna 1694 zeigt (Abb. 17)³⁶, wurde im 19. Jahrhundert durch einen Naturalismus verdrängt, der ganze Kathedralen auf die Opernbühne stellte, so in Meyerbeers *Le Prophète*, Paris 1849 (Abb. 18)³⁷, und doch ist die Verwendung einer ins Riesenhafte vergrößerten Architektur auf der Bühne eine Nachwirkung barocker Entwürfe, wie sie in Paris im 18. Jahrhundert etwa durch Servandoni geschaffen worden waren. Auch die Massenauftritte unzähliger Statisten und Choristen wurden im 19. Jahrhundert gesteigert, im einzelnen durch naturalistische Bewegungen und historisch echte Kostüme verändert, wie Vergleiche mit Massenauftritten auf der barocken Opernbühne zeigen — diese wurden viel klarer gegliedert, oft in die stilisierte Form von Balletten gebracht, wie der Kampf zweier Heere in der Mars-Szene des Dresdner Planetenballetts vom Jahre 1678 im Entwurf von J. O. Harms erkennen läßt³⁸. In Halévys *Le Juif errant* (Paris 1852) wurden daraus Aufmärsche in historischen Kostümen. Wie stark die barocke Theatertradition gewesen ist, mag zuletzt Schinkels bekannter Entwurf für die Berliner Aufführung der *Zauberflöte* Mozarts 1815 zeigen (Abb. 20)³⁹. Die Erscheinung der Königin der Nacht am Himmel zwischen Sternen hatte ihr direktes Vorbild in einem Bühnenedtwurf Ludovico Burnacinis für *Cestis Pomo d'oro* in Wien 1666, und zwar in der Szene, in welcher Venus in ähnlich streng geordneten Sternen am Himmel erschien — die Kräfte der Venus sind durch Flammen und Blitze sowie den auf einem Feuermeer fahrenden Amor angedeutet (Abb. 19)⁴⁰.

Der Nachweis für das Weiterleben barocker Theatertraditionen in der Oper des 19. Jahrhunderts eröffnet für die Beurteilung der romantischen Oper neue Gesichtspunkte. Der Stilbegriff des Manierismus verbindet sie mit der Kunst des 20. Jahrhunderts, welche für die Wiedergabe dieser Opern auf dem modernen Theater viele neue Möglichkeiten bietet. Eines dürfte besonders deutlich geworden sein: Daß weder barocke noch romantische Oper sich mit dem Stilbegriff des Realismus erfassen lassen, der nur zu Mißverständnissen führen kann; ferner, daß diese alten Opern sich nicht mit so sparsamen Andeutungen ihrer Bühnenbilder begnügten, wie dies heute immer mehr in Mode kommt. Man wollte in der Oper auch etwas sehen, man wollte gepackt und ergriffen werden durch phantastische optische Erscheinungen — nicht nur durch Andeutung und Symbol.

³⁵ In der Bibliothèque de l'Opéra in Paris.

³⁶ Theater-Museum München.

³⁷ Aus der „*Illustrierten Zeitung*“, Leipzig, Jg. XII (1849).

³⁸ Original im Kupferstichkabinett Dresden, Sign. A 407, 2.

³⁹ Original im Schinkel-Museum der Berliner National-Galerie. Farblich abgebildet bei Ernst Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*, Potsdam 1928, Tafel XII neben S. 232.

⁴⁰ Original im Museum für Kunsthandwerk in Leipzig.