

## ZUR TYPOLOGIE DES BÜHNENBILDES IM BAROCKTHEATER

Das Theater ist eine vergängliche Kunstform. Es ist die Kunst des Augenblicks, die Kunst des Jetzt. Es ereignet sich zwischen dem Aufgehen und dem Fallen des Vorhangs und es kann nicht festgehalten werden. Auch die visuelle Komponente des Theaterkunstwerks, das Bühnenbild und die Kostüme, ist der Vergänglichkeit unterworfen, dem Verschleiß, dem Verfall. Nur wenig hat sich aus der Zeit des Barock erhalten. Die bildlichen Zeugnisse des Barocktheaters, Zeichnungen und Kupferstiche von Bühnenbildern und Kostümen sind nur Surrogate, sie können uns nur eine ferne Ahnung geben von einem Kunstwerk, das das wichtigste Bild-Medium der Zeit gewesen ist, weil es die gesamte Welt darzustellen vermochte. Das Theater war die universalste Kunst-Form des Zeitalters, weil es alle Einzelkünste wie Bildende Kunst, Architektur, Dichtung, Musik in sich integrierte. Mit der Bildbühne war der italienischen Renaissance eine Erfindung gelungen, die es erlaubte, die von der Malerei entwickelte Technik der Perspektive so anzuwenden, daß hinter dem Bühnenrahmen, der hier als Bildrahmen fungierte, der Bühnenraum sich als ein einheitlicher, den Gesetzen der Optik entsprechender, perspektivisch richtiger Bild-Raum gestalten ließ.

Es bedurfte jedoch einer weiteren technischen Innovation, um dem Theater als Bild-Medium die Überlegenheit über alle anderen bildlichen Übermittlungs- und Ausdrucks-Formen der Barockzeit zu verschaffen. Mit der Erfindung der Kulissenbühne stand um 1620 ein technisches System zur Verfügung, das durch eine zentrale Steuerung die Verwandlung der Bilder bei offenem Vorhang und in größter Schnelligkeit erlaubte. Mit der Kulissenbühne konnte man die aristotelische Einheit von Zeit, Ort und Handlung aufheben. Das Bühnengeschehen konnte sich, frei nach Goethe, vom Himmel durch die Welt zur Hölle entwickeln. Das Bühnenbild konnte zum Abbild des Weltgeschehens werden, weil es nicht nur die Möglichkeit bot, die ganze Welt in lebensgroßen Bildern darzustellen. Mit den transformatorischen und kinetischen Möglichkeiten, die die Kulissenbühne durch die Verwandelbarkeit und die Beweglichkeit der Bilder bot, konnte die Welt als wandelbares, sich veränderndes und als wechselhaftes Phänomen dargestellt werden.

Gegenüber Bildformen, wie Gemälden, Fresken oder Kupferstichen, hatte das Theater den Vorteil, daß es nicht nur den einen festgehaltenen, gleichsam gefrorenen Moment bewahrte. Das Theater konnte einen lebendigen Handlungsverlauf im Bild vorführen, mit Bewegung, mit Musik, mit Gesang und Tanz, mit wechselnder Beleuchtung und mit einem beweglichen Bild. Nichts davon läßt sich in den Bildzeugnissen des Barocktheaters finden, denn sie können ihrerseits nur wieder den einen, den eingefrorenen Moment festhalten.

Mit der Entwicklung der Kulissenbühne hat sich der Berufsstand des Bühnenbildners als ein eigener Berufszweig

herausgebildet. Die Bühnenbildner mußten die Mechanik, die Maschinenkunst beherrschen und die bildende Kunst, vor allem natürlich die Kunst der Perspektivmalerei. Sie waren in Personalunion Techniker und Maler. In seinen besten Vertretern verfügte der junge Berufsstand des Bühnenbildners über Persönlichkeiten mit Wissen und Bildung, die aus der Bühnenbilderei schon in den ersten Jahrzehnten ihres professionellen Bestehens eine »ars docta«, eine gelehrte Kunst gemacht haben. Sie befähigen das Barocktheater, nicht bloße Illustrationen zu liefern, sondern in den Illustrationen dem Erkenntnis-Interesse der Zeit die Darstellung eines Weltzusammenhanges und die Erklärung seines Funktionierens nach den Gesetzen der Mechanik zu vermitteln.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts war die typologische Ausformung der Bilderwelt abgeschlossen, und es begannen die Versuche, sie in ein handhabbares Ordnungssystem zu bringen. Dabei bildet die Ordnung nach phänomenologischen Gesichtspunkten nur die Grundlage. Auf ihr aufbauend, erkennt man in der systematischen Ordnung der Dinge und ihrer Bezogenheit aufeinander einen Weltzusammenhang, der die Bereiche des Transzendenten, des Terrestrischen und des Intellektuellen umgreift. Besonders deutlich wird dies am System des gelehrten französischen Jesuitenpaters Claude-François Menestrier. In seinem Werk »Des Représentations en musique anciennes et modernes«, erschienen 1681, rechnet er unter den Oberbegriff des Transzendenten die himmlischen und die höllischen Schauplätze, »Celestes« und »Magiques«, und in einem weiteren Sinne auch noch die Heiligtümer, die »Sacrées«. Der irdische Bereich umfaßt Naturphänomene und Menschenwerk gleichermaßen: maritime und ländliche Schauplätze, »Maritimes« und »Champêtres«, daneben die militärischen, die königlichen und die zivilen Schauplätze, »Militaires«, »Royales« und »Civiles«. Dem Bereich des Intellektuellen schlägt er die Bild-Typen aus der Historie, der Poesie und der Wissenschaft im allgemeinen zu, »Historiques«, »Poétiques« und »Académiques«.

Wie schon in den mittelalterlichen Mysterienspielen markieren die beiden Gegenpole Himmel und Hölle die Eckpunkte auch des barocken Weltbildes. Im Gegensatz aber zu diesen Mysterienspielen und Moralitäten sind die Himmel- und Höllendarstellungen des Barocktheaters nicht mehr christlich definiert. Der barocke Bühnenhimmel ist in seiner Grundform ein Gebilde aus Wolken ohne architektonische Elemente. Eine solche Wolkendekoration hat sich im Fundus des Schloßtheaters in Drottningholm in Schweden erhalten, ein äußerst seltener Fall. Die gelehrten Verfasser der Intermedien im Florenz des späten 16. Jahrhunderts ebenso wie die Akademiker aus dem Kreis der Neuplatoniker um Giovanni Bardi, denen wir die Erfindung der Oper verdanken, bezogen sich bei ihren Bildvorstellungen für den Himmel auf Plato und auf Dante. Der Pro-



Abb. 1. Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707), *Bocca d'Inferno*, Höllenmaul, aus: *Il Pomo d'oro*, Wien 1668

totyp wurde schon im ersten Bild der Florentiner Intermedien von 1589 von dem Bühnen- und Kostümbildner Bernardo Buontalenti aufgestellt, dem ersten Meister in seinem neuen Fach. Die »Harmonie der Sphären« faßt einen kosmologischen Entwurf aus dem 10. Buch von Platons »Staat« ins Bild: In der Mitte Necessitas, die »Notwendigkeit«, die Mutter des Universums, die die große Spindel mit den beiden Polen des Universums hält. Unter ihr die drei Parzen als Verkörperungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Um sie herum auf den Wolken gruppiert die Planeten, darüber zwei Gruppen von Heroen als Personifikationen der Tugenden. Unten schließlich die Sirenen, die die himmlische Sphärenmusik singen, während die Sphären sich um die Achsen des Universums drehen. Eine Kosmologie, bildlich gefaßt in einem mechanisch zu bewegendem Bühnenbild. Das Theater war in der Lage, die Welt der Ideen in ihren Verkörperungen, in den Allegorien und Personifikationen nicht nur sinnlich darzustellen, sondern handelnd vorzuführen. Auch Dante teilte das »Paradiso« in seiner »Divina Commedia« in Himmelsphären ein, die er der Sonne, dem Mond und den Sternbildern Venus, Mars, Jupiter und Saturn zuordnete, die in Personalunion auch antike Götter waren. Die beiden phantastischsten Himmelsdarstellungen des Barocktheaters sind das »Luftrevier samt der Milchstraße und Venus über dem Feuerkreis in ihrem Stern«, das der geniale Ludovico Ottavio Burnacini für die Aufführung der Oper *Il Pomo d'Oro* in Wien im Jahr 1668 entworfen hat, und die Wolkendekoration von Giacomo Torelli, entstanden etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Beide sind angeregt von Dantes Bildvorstellungen vom Feuerhimmel, von der Harmonie der Himmelsphären, deren Ordnung dem Schöpfer der Welt gleicht, und vom Himmel als einer »nuvola di fiori«, als einer Himmelsrose, einer kreisförmig gestaffelten Wolkengloriole mit einem Zentrum aus Licht.

Auch bei der Darstellung des »Inferno« orientierten sich die barocken Bühnenbildner an Dante. Da Dante sich auf Vergil berufen konnte, den »Vater des Abendlandes«, besaß seine Bildvorstellung autoritativen Charakter. Schon in den Florentiner Intermedien hatte sich ein auf Dante beruhender fester Bühnenbildtypus für die Hölle herausgebildet, der für das ganze 17. Jahrhundert verbindlich geblieben ist. Aus der Versenkung stieg ein bühenbreiter, sich öffnender Höllenrachen, dahinter sah man den Fluß der Unterwelt mit



Abb. 2. Bernardino (1707-1794) und Fabrizio (1709-1790) Galliari, *Tempio dedicato ad Ercole*, aus: *La Vittoria d'Imeneo*, Turin 1750

dem Fährmann Charon in seinem Nachen und im Hintergrund die brennende Stadt Dis, das Reich des Unterweltfürsten Pluto. Nach diesem Modell ist die wohl schönste Höllendarstellung des Barocktheaters gestaltet, die »Bocca d'Inferno« von Burnacini aus dem schon erwähnten »Pomo d'Oro« (Abb. 1).

In der himmlischen Sphäre sind auch die »Sacrées« angesiedelt, die Heiligtümer und die Tempel der Götter. Charakteristika dieses Bühnenbildtypus sind die Zentralperspektive, die runde Bau-Form und der Rückgriff auf klassische architektonische Würdeformeln. Die Zentralperspektive mit ihrer architektonischen Symmetrie konnte den Eindruck des Feierlichen, Großartigen und Monumentalen vermitteln. Der Rundbau des Pantheon in Rom, der im Typus »Sacrées« immer wieder als Motiv aufscheint, ist in diesem Zusammenhang mehr als nur ein architektonisches Zitat, er ist der Ausweis für die Authentizität eines solchen Bauwerks als Sakralarchitektur (Abb. 2). Über Jahrhunderte hinweg repräsentierte das Pantheon den Prototyp des antiken Sakralbaus. Seine Rundform galt daher als die kanonisierte, vollkommene architektonische Form und daher einzig der Sphäre des Göttlichen angemessen. Und wenn Jean Bérain, der große Ausstatter am Hof Ludwigs XIV. von Frankreich für seinen Apollotempel auf die Villa Rotonda von Palladio rekurriert, dann wird auch hier das »Heiligtum« als Bildtypus in der klassischen Vollkommenheit eines Gebäudes, in einer architektonischen Würdeformel zur Erscheinung gebracht.

Der irdische Bereich beginnt bei Menestrier mit dem Typ »Militaires«, den Feldlagern, Arsenalen und Schlachtenbildern. Da die militärische Ausbildung ein wesentlicher Teil der Fürstenerziehung war und die Rolle des Feldherren, der sein Land verteidigt und vergrößert, in das herrscherliche Tugendsystem integriert war, kam ihr hoher Stellenwert folgerichtig auch auf den Hofbühnen zur Anschauung. Zur Standardausführung gehörten die schematisch auf die Seitenkulissen aufgemalten Zelte (Abb. 5). Im Zeitalter des Absolutismus veränderten die Bibiena diesen Typus entscheidend. Das prächtig geschmückte Zelt des Feldherren oder Fürsten wird nun bedeutend in den Vordergrund gerückt und auf die erhöhte Position des Feldherrenhügels gesetzt. Das Motiv konnte auch durch die Einbeziehung der himmlischen Sphäre mit dem Kriegsgott Mars in einer waffenstarrten Gloriole und einer Feldmusik in den Wolken eine geradezu kosmische Ausweitung erfahren (Abb. 3).

Die »Rustiques« oder »Champêtres« sind ländliche und dörfliche Schauplätze, die allerdings für den barocken Bühnenbildner nicht sehr ergiebig waren. Sie repräsentieren das Element Erde, auf das unmittelbar, gemäß dem barocken Denken in polaren Gegensätzen, das Element Wasser folgt. Die »Maritimes« genannten Schauplätze bieten Seestürme, Seeschlachten und Hafenszenen (Abb. 4).

Ihr eigentliches Thema aber hatten die Bühnenbildner im 17. und besonders im frühen 18. Jahrhundert, im Zeitalter des Absolutismus, mit dem Bildtypus »Royales« oder, in der italienischen Terminologie, der »Reggia« gefunden. Das erste und vornehmste Thema des höfischen Barocktheaters war die »Représentatio Majestatis«. In den Palastarchitekturen, deren unbestrittene Meister die Bühnenbildnerfamilie der Galli-Bibiena geworden sind, wird der Herrschaftsanspruch des Absolutismus in seiner vollkommensten Form zur sinnlichen Erscheinung gebracht. Die »Reggia« der Bibiena sind eine unendliche formale Variierung aller Topoi des Grandiosen (Abb. 7). Aber diese Paläste sind mehr als nur prachtvolle Dekorationsstücke, sie sind Zweckkunst. In ihrer formalen Vollkommenheit sind sie Ausdruck der »potestas absoluta«, der Machtvollkommenheit des Herrschers und architektonische Exempla des »buon governo«, des guten Regiments des Herrschers.

Im Typus »Civiles«, den zivilen Schauplätzen, lebt die Stadtstraße weiter, die schon seit dem antiken Architekturtheoretiker Vitruvius, auf den sich Sebastiano Serlio bezog, als »scena tragica« oder »scena comica« für die Tragödie und die Komödie obligatorisch geworden war.

Zum nächsten Bildtypus »Historiques« zählen Stadtdarstellungen, beispielsweise von Rom oder Karthago, daneben die beliebten Veduten und die sieben Weltwunder, alles in allem ein Konglomerat, das die Bedeutungslosigkeit des Themas »Historie« in diesem Stadium der Theatergeschichte beweist.

Zum Bildtypus »Poétiques« zählten alle Sujets aus der Literatur, also vorzugsweise die höfischen Epen des späten Mittelalters und die äußerst beliebten Ritterromane. Ein Bestseller seit dem 16. Jahrhundert war der Ritterroman »Amadis«, das Vorbild für den galanten Roman des 17. Jahrhunderts. König Ludwig XIV. selbst hatte dem Komponisten Lully diesen Stoff für eine Oper vorgeschlagen, die im Jahr 1684 uraufgeführt wurde. Jean Bérain entwarf für das Palais

des Apollidon eine historisierende exotische Architektur, in der die Vorstellung der Zeit vom Poetischen als einer literarischen Gattung mit dem Thema der eigenen ritterlichen Vorfahren zum poetischen Architekturbild geworden ist. Eine wahre Fundgrube für die Librettisten bildeten die beiden Versepen »Das befreite Jerusalem« von Torquato Tasso und der »Orlando furioso« des Ariost. In beiden Werken findet sich das poetische Motiv der verführerisch schönen Zauberin Armida oder Alcina, die in ihrem Zauberschloß die fahrenden Ritter vom rechten Weg abbringt. Die spektakulärsten Aufführungen fanden am französischen Königshof und am Kaiserhof in Wien statt. Für die »Alcina« in Wien im Jahr 1716 hatte der erst zwanzigjährige Giuseppe Galli-Bibiena die Bühnenbilder entworfen (Abb. 8). In den Weltkugeln, die die rahmende Architektur dieses Freilufttheaters verschwenderisch bekrönen, manifestiert sich der imperiale Anspruch des Hauses Habsburg. Die »Reggia magnifica« der Zauberin Alcina, ein strahlend hell erleuchteter Palast, verwandelt sich in die schrecklichen Inseln, bevölkert von Monstren, in die Alcina die verführten Ritter verzaubert hat. Diese schrecklichen Inseln verändern sich wiederum in die glückseligen Inseln, ein irdisches Paradies, in dem sich eine der Glücksvorstellungen des Zeitalters manifestiert. Im zentralperspektivischen Zentrum, das auch hier eine der Würdeformeln des Barocktheaters bildet, erstrahlt in einer Gloriole der immergrüne heilige Lorbeerbaum, das Symbol des ewigen Glückes. Im Park von Versailles dagegen, in dem die Geschichte von der Zauberin Alcina unter dem Titel »Les Plaisirs de l'isle enchantée« im Jahr 1664 als mehrtägiges Theaterfest aufgeführt wurde, endet die Vorstellung mit einem grandiosen Schlußfeuerwerk, in dem der Zauberpalast auf der Zaubereinsel in die Luft fliegt.

Francesco Galli-Bibiena wird die Zeichnung einer »Reggia del Sole« zugeschrieben, einer Maschine, die sich in der Luft dreimal verwandeln konnte (Abb. 6). Sie zeigt zunächst eine geschlossene Wolke mit Aurora, der Göttin der Morgenröte, dann die Fassade des Palastes des Sonnengottes und schließlich das Innere dieses Palastes mit Apollo auf seinem Wagen, umgeben von den Zeichen des Tierkreises, von Sonne und Mond, von zwei Zephiren, begleitet von himmlischer Sphärenmusik. An diesem Entwurf wird erfahrbar, wie die barocken Bühnenkünstler in eine Dimension der Darstellung vorgestoßen sind, die es auf dem Theater bis

Abb. 3. Martin Kletzel (†1699), *Erstürmung des Kapitols*, aus: Camillo Generoso, Dresden 1693

Abb. 4. Johann Oswald Harms (1643-1708), *Seesturm*, aus: Heinrich der Löwe, Hamburg 1696

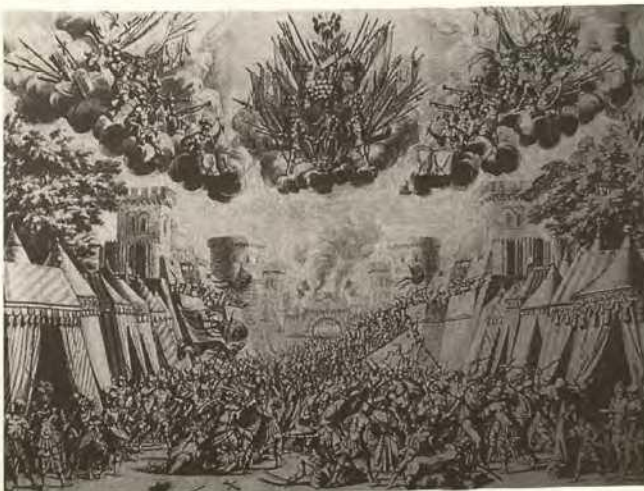




Abb. 5. Tommaso Borgonio (†1691), *Feldlager*, aus: *Lisimaco*, Turin 1689

dahin so noch nicht gegeben hatte: das Wissen der Zeit um die Welt und um die Gesetze, nach denen der Kosmos funktionierte. Dieser Entwurf vermittelte ein Dreifaches: zunächst das Zusammenspiel von Bild und Kinetik auf der barocken Bühne, dann das Zusammenspiel von Ästhetik und Wissenschaft, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht getrennt gesehen wurden, da auch die Wissenschaft als eine schöne Kunst galt, die mit ästhetischen Mitteln darstellbar war. Schließlich zählte die Geometrie zu den sieben freien Künsten. Und als drittes die differenzierte Intertextualität, die das Bühnenbild im Barock in seinen besten Leistungen erreichen konnte. Die uralte Sonnenmetaphorik war im Zeitalter des Barock durch den *Roi Soleil* zum höfischen Begriff geworden. Sie wurde zur Metapher für den Hof mit dem Sonnenkönig im Mittelpunkt, um den die Planeten der Höflinge und der Aristokratie kreisten. In der Gloriette von Francesco erschien nicht der Fürst als Sonnenkönig; auch der Gott der griechischen Mythologie, Apollon, ist hier nur die sinnlich faßbare, theatergerechte Umsetzung für ein kosmisches Phänomen, die Sonne, die die Welt bewegt und in Gang hält. Im Phänomen Licht manifestiert sich, nach einer Vorstellung der Neuplatoniker, die Idee Gottes. Die Sonne ist hier das Licht des Lebens, das Licht der Welt, das in einer Art schimmerndem Tabernakel verborgen ist und durch die technische Fertigkeit des Bühnenbildners und Maschinenkünstlers in Erscheinung tritt. Nach dem physikalischen Weltbild der Zeit funktionierte der Kosmos, die Bewegung der Gestirne nach den berechenbaren Gesetzen der Mechanik. Das Theater als ein visuelles und kinetisches

Abb. 7. Giuseppe Galli-Bibiena (1696-1757), *Luogo magnifico per nozze*, prächtiger Schauplatz für Hochzeiten, Wien 1722

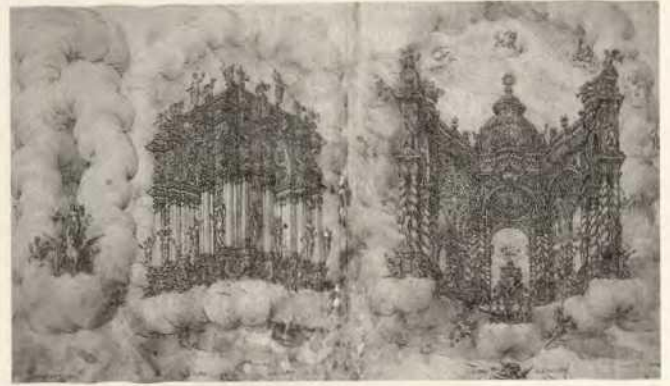


Abb. 6. Francesco Galli-Bibiena (1659-1739), *Theatermaschine*

Medium konnte dies sinnfällig und erfahrbar vorführen. Das heliozentrische Weltbild wurde von Johannes Kepler wissenschaftlich begründet, die Lehre, daß die Sonne, um die sich alles dreht, den Mittelpunkt des Planetensystems bildet. In seinem Buch *Harmonices Mundi* (1619), die *Harmonien der Welt*, führte er die himmlische Ordnung zurück auf die ästhetischen Prinzipien der Geometrie und der Musik. Die Planeten vertreten einzeln die Einstimmigkeit, zusammen bilden sie die kosmische Mehrstimmigkeit, die Motette der Weltharmonie. Nach einer Idee der Neuplatoniker, deren Gedanken wesentlich für die Konstituierung der neuen Kunstgattung der Oper geworden sind, ist die Musik der akustische Ausdruck der Harmonie der Sphären. Und die Harmonie ist nach den Vorstellungen eben dieser Neuplatoniker die Tochter von Mars und Venus, die Vereinigung der Gegensätze von Stärke und Krieg und von Liebe und Anmut. Im Bühnenbild des Barock ist die Harmonie die Hochzeit von Ästhetik und Wissenschaft.

Das Theater ist eine vergängliche Kunst. Die Feste sind verblasst, die Feuerwerke sind verpufft. Vanitas vanitatum! Im Schauspiel *Der Sturm* läßt Shakespeare seinen Prospero die Schlußworte sprechen:

„Wie dieses Scheines lockerer Bau, so werden die wolkenhohen Türme, die Paläste, die hehren Tempel, selbst der große Erdenball, Ja, was daran nur Teil hat, untergehen. Und wie dies leere Schaugepränge verblaßt, Spurlos verschwinden. Wir sind aus solchem Stoff wie der zu Träumen...“

Abb. 8. Giuseppe Galli-Bibiena (1696-1757), *Reggia magnifica*, aus *Angelica vincitrice d'Alcina*, Wien 1716

