**Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und
Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime**
Nicola Gess, Tina Hartmann und Dominika Hens (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime

Nicola Gess, Tina Hartmann und Dominika Hens (Hg.)

Wilhelm Fink

Schutzumschlag: Jean Bérain, Die Hochzeit des Pluto und der Proserpine, Finalszene in Jean-Baptiste Lullys und Philippe Quinaults Tragédie en musique *Proserpine*, Paris 1680, 24,3 × 38 cm, Feder- und Kreidezeichnung in Schwarz, grau laviert, ca. 1699, Aufbewahrungsort: Archives nationales Paris.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn).

Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch. Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Mark Schönbachler, Morphose, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5864-3

Inhaltsverzeichnis

Nicola Gess, Tina Hartmann

- 9 Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung**

Christian Quaeitzsch

- 41 Illusionsgrenzen – Grenzen der Illusion. Bühnenbilder, *machines* und ihre Rezeption im Rahmen der höfischen Feste Louis' XIV und der Académie royale de musique**

Juliane Vogel

- 71 Solare Orientierung.
Heliotropismus in Tragödie und Tragédie en musique**

Stephanie Schroedter

- 89 Hören und Sehen von Bewegungen im Spannungsfeld von einer historischen Wirkungsästhetik und zeitgenössischen Inszenierungspraxis: Jean-Philippe Rameaus *Tragédies lyriques* als choreografische Herausforderung**

Dörte Schmidt

- 113 »Je croyois qu'on venoit au Spectacle pour l'entendre«.
Das französische Musiktheater um die Mitte des 18. Jahrhunderts,
die Konkurrenz zwischen Sehen und Hören und die Eroberung
des Raums durch die Musik**

Ulrike Haß

- 139 **Vom Wahnsinn des Sehens in geschlossenen Räumen.
Raumdebatten und Szenografie im 17. Jahrhundert**

Annette Kappeler

- 163 **Körperlose Stimmen. Herrschaftsdiskurse in Rameaus *Zoroastre***

Christine Fischer

- 183 **Rückkehr der Visualität? Perspektiven auf das Dresdner
Opernjahr 1756**

Günther Heeg

- 207 **Spektakuläre Wendungen.
Zum Umgang mit dem Fremden in Barockoper und Grand opéra.
Die Stuttgarter Inszenierungen von *Alcina* und *La Juive* durch
Sergio Morabito und Jossi Wieler**

David Levin

- 223 **Choreografieoper? Bewegung und Bedeutung in Glucks *Orpheus
und Eurydike* von Pina Bausch**

- 237 **Autorinnen und Autoren**

Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung

Nicola Gess, Tina Hartmann

I

Der vorliegende Band geht von drei Leitthesen aus: Ausgangspunkt der Überlegungen ist erstens, dass die französische Barockoper des Ancien Régime¹ dem Paradigma des Spektakels gehorcht, insofern sie vor allem als ›Schau-Stück‹ konzipiert ist, das sinnliche Lust und Staunen hervorrufen soll und auf die Konstitution und Repräsentation von Herrschaft zielt. Sie steht dem »aggrandizement of the eye«,² wie es Martin Jay für die Gegenreformation und den absolutistischen Hof beschrieben hat, in nichts nach, ist vielmehr Bestandteil von deren machtpolitischen Strategien.

Mit dieser Ausgangsthese soll nicht unterschlagen werden, dass die französische Barockoper natürlich auch den Anspruch hat, dramaturgisch wie rhetorisch höchste Qualität zu bieten. Das kommt schon in der Bezeichnung der neuen Gattung als »in Musik gesetzte Tragödie« (Tragédie en musique) zum Ausdruck, die die Verwandtschaft mit den klassischen Tragödien Jean Racines (1633–1699) und Pierre Corneilles (1606–1684) hervorhebt. In der Tat wurden Philippe Quinaults (1635–1688) Libretti auch als Lesedramen wertgeschätzt.³ Das Gleiche gilt für die musikalische Dimension der Tragédie en musique: Sie will ebenfalls höchsten Ansprüchen genügen und bleibt auch in der Zeit nach Jean-Baptiste Lully (1632–1687), der die typischen musikalischen Formen dieser neuen Gattung entwickelt – etwa die punktierte Ouvertüre mit fugiertem Nachsatz, das französische Rezitativ und die auf Tänzen basierenden Divertissements –, mit Jean-Philippe Rameau (1683–1764) innovativ, der wiederum mit einer reicheren Instrumentation, farbigen Harmonik und einer freieren Behandlung der Lully'schen Formen insbesondere dem Instrumentalpart der Tragédie en musique neue

Ausdrucksqualitäten verleiht.⁴ Der vorliegende Band konzentriert sich jedoch auf die *visuelle* Dimension der französischen Barockoper, d. h. auf alle Aspekte ihrer szenischen Realisation, auf das Bühnenbild und -geschehen ebenso wie auf die unsichtbaren Bedingungen des Sichtbaren, von der Maschine bis zum Blick. Gleichwohl wird in diesem Zusammenhang, d. h. im Nachdenken über ihr jeweiliges Verhältnis zur Sichtbarkeit der Szene, auch über Aspekte des Librettos, der Dramaturgie, der Komposition und der – z. B. in ihren Tonmalereien ihrerseits spektakulären – Klanglichkeit dieser Opern zu sprechen sein. Man denke etwa an die stereotypen Unwetterszenen, die neben der visuellen auch auf eine akustische Überwältigung setzen. So wurde beispielsweise Lullys *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* (1674) für den Meeressturm am Ende des ersten Akts gerühmt. Oder man denke an die für die französische Tragédie en musique typischen Chöre, ob als personales Gegenüber der Figuren oder in diegetischer Funktion (zu Festen, Schlachten oder exotischen Schauplätzen), die einen großen Anteil am (akustisch) Spektakulären haben und etwa bei Christoph Willibald Gluck (1714–1787) eine tragende Rolle spielen.⁵ Dörte Schmidt zeigt in ihrem Beitrag entsprechend, wie sich von Rameau bis zu Gluck die musiktheatralen Spektakel allmählich von optischen zu akustischen Sensationen verschieben⁶ und die Musik zudem dazu ansetzt, auch den bislang von den visuellen Künsten dominierten empirischen Raum des Theaters für sich zu erobern.

Die spektakuläre Visualität der französischen Barockoper geht zweitens mit einer Tendenz zur Destabilisierung des dem Barock zugeschriebenen »impérialisme [...] de l'image [Imperialismus [...] des Bildes]«⁷ einher und führt zugleich eine Visualität jenseits des Verfahrens der *découpage* vor, das Roland Barthes für das Tableau Denis Diderots geltend macht.⁸ In der Barockoper wird das »Draußen« der Szene noch nicht weggeschnitten, sondern im Gegenteil in das Bewusstsein der Zuschauer gerückt, ob durch das Wissen um die Bühnenmaschinerie, durch Selbstinszenierungen der Sänger oder ausufernde und ebenso der Unterhaltung wie der Reflexion dienende Unterbrechungen der eigentlichen Handlung in den Divertissements. Entscheidend ist, dass dabei nicht nur das Theater als »Gemachtes« ausgestellt wird, sondern sich auch der Betrachter selbst als »Macher« des visuellen Spektakels erfährt. Die Tätigkeit seines Auges zerfällt gewissermaßen in ein »bloßes« Sehen, das ihn als unbeteiligten Beobachter des visuellen Spektakels stillstellt,⁹ und in einen tatsächlichen Blick, der das visuelle Spektakel mitproduziert und seine Effekte dadurch immer schon destabilisieren kann.¹⁰ Diese Wirkung erreicht die französische Barockoper z. B. dadurch, dass sie die Zentralperspektive und mit ihr die Rationalisierung des Blicks verunsichert; oder dadurch, dass sie eine Vielzahl von visuellen Ereignissen präsentiert, die den Blick auf sich ziehen, und dadurch dessen längere Fokussierung verhindert, wodurch im Übrigen auch Präsenzeffekte, wie sie für die erfolgreiche Repräsentation von Herrschaft notwendig sind, immer wieder unterbrochen oder gar unmöglich werden; oder durch die Multiplizierung der Blicke im Theaterraum, durch die der Betrachter zum Betrachteten und König und Hofgesellschaft zu Betrachteten ihrer selbst werden. Neben dem Blick wird in der französischen Barockoper auch die Imagination als eine weitere Bedingtheit des Sichtbaren durch den Betrachter aufgerufen, etwa durch solche Passagen »malender« Musik, die den Betrachter zur Imagination eines auf der Bühne nicht sichtbaren Geschehens animieren. Die französische Barockoper

schließt also weder das »Draußen« des Bilds aus, noch etabliert sie eine klare visuelle Ordnung, ob analog derjenigen der wissenschaftlichen Vernunft im rationalisierten Blick der Zentralperspektive oder derjenigen der erfolgreichen Repräsentation von Herrschaft. Vielmehr geht der vorliegende Band davon aus, dass sie in Bezug auf diese von ihr aufgegriffenen Ordnungen stark »desorientierende, verwirrende« Implikationen hat, wie Ulrike Haß, Annette Kappeler und Juliane Vogel in ihren Beiträgen bestätigen.¹¹

Gegenwärtige Aufführungen französischer Barockopern, insbesondere choreografische Inszenierungen, arbeiten drittens diese zwischen Schaulust, Selbstreflexion und Destabilisierung schwankende Visualität der französischen Barockoper heraus und setzen sich mit ihren Merkmalen produktiv auseinander. Das zeigt der Artikel von David Levin, der sich mit Pina Bauschs Wuppertaler Inszenierung (1975) von Glucks *Orfeo ed Euridice* (1762; französische Fassung 1774) auseinandersetzt und deutlich macht, dass Orpheus' tragische Wendung von der auditiven zur visuellen Wahrnehmung des Körpers Pina Bauschs formaler Wendung des Werks von der konventionellen Oper zur *Choreografieoper* entspricht. Auch an der Pariser Inszenierung (2004) von Rameaus *Les Paladins* (1760) von José Montalvo (*1954) und Dominique Hervieu (*1962) lässt sich zeigen, wie mithilfe von virtuos eingesetzter Videotechnik nicht nur eine zeitgenössische Variante des visuellen Spektakels des – im Plot durch das Wirken einer Fee gerechtfertigten – *merveilleux* gefunden wird, sondern dieses zugleich auch zu interpretatorischen Zwecken genutzt wird, so etwa in der surrealen Vervielfältigung der Charaktere, durch die eine tänzerische Sichtbarmachung des gesanglich ungesagt Bleibenden erfolgt und zudem eine Reflexion auf unterschiedliche visuelle Medien und Abbildungsverhältnisse möglich wird. [Abb. 1] Auf dem abgebildeten Videostill ist die Protagonistin Argie in dreifacher Ausführung zu sehen: die Sängerin in der Bühnenmitte, ihr Tänzerinnen-Alter-Ego auf dem Laufband und die übergroße und gespiegelte Projektion der Tänzerin, die zu diesem Zweck vorab gefilmt wurde und nun in Echtzeit auf die Leinwand projiziert wird. In singulärer Konstellation treten hier dreidimensionaler Raum und zweidimensionales Bild, Urbild, Abbild und Spiegelbild, Projektion und die Zeichnung der Stadtkulisse in der Projektion, realer und virtueller Körper zu einem irritierenden Ganzen zusammen, das den Zuschauer zur Reflexion über die beteiligten visuellen Medien einlädt.¹² Dass dies nicht nur in choreografischen Inszenierungen, sondern auch im Regietheater mit italienischen bzw. Londoner Opern geschieht, zeigt der Artikel von Günther Heeg, der die Stuttgarter Inszenierung (1998) von Georg Friedrich Händels (1685–1759) *Alcina* (1735) durch Jossi Wieler (*1951) und Sergio Morabito (*1963) diskutiert. Hier ist es ein überdimensionierter Rahmen, der Drei- und Zweidimensionalität, Bild, bewegtes Bild und Spiegelbild, Bühnen- und Imaginationsraum gegeneinander ausspielt und die Problematik der *découpage* – der Fragmentierung des Geschehens ins gerahmte Tableau – sinnlich erfahrbar macht.

II

Für ein Verständnis der französischen Barockoper als Spektakel bieten sich unserer Ansicht nach drei Referenzpunkte an: der Theaterdiskurs des Ancien Régime (vgl. nachfolgende Kapitel II und III), die Spektakelkritik Guy Debords (vgl. IV)

1 José Montalvo, Dominique Hervieu, Rameaus *Les Paladins*, 2004.

und filmwissenschaftliche Theorien zum Special Effect (vgl. V). Mit dem Theaterdiskurs des Ancien Régime lässt sich das Spektakel als generische Bezeichnung für ein Theater verstehen, das auf das sinnliche Vergnügen – vor allem, dem ursprünglichen Wortsinn gemäß, auf die Augenlust¹³ – und auf das Staunen der Zuschauer und damit insgesamt auf eine maximale psychophysische Wirksamkeit zielt. Ein später Beleg für die Ausrichtung des Spektakels auf das Vergnügen der Sinne und zugleich für dessen Identifikation mit der Oper findet sich im *Encyclopédie*-Artikel »Opéra« (1765) von Louis de Jaucourt (1704–ca. 1779), der vor dem Hintergrund der aufklärerischen Opernkritik schreibt:

»Cette irrégularité si palpable fait penser que le nom de *poème dramatique* ne convient pas à l'*opéra*, & qu'on s'exprimerait beaucoup plus exactement en l'appellant un *spectacle*: car il semble qu'on s'y attache plus à enchanter les yeux & les oreilles, qu'à contenter l'esprit.«¹⁴

Ein früher Beleg findet sich zum Beispiel bei Pierre Corneille, der anlässlich der Aufführung seines Maschinenstücks, dem Opernvorläufer *Andromède* (1650), die von Giacomo Torelli (1608–1678) für Luigi Rossis (ca. 1597–1653) Oper *L'Orfeo* (1647) angefertigten Dekorationen und Maschinen im Petit-Bourbon wiederverwendet und so hofft, dass

»la beauté de la représentation supplée au manque de beaux vers [...] parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. [...] cette pièce n'est que pour les yeux.«¹⁵

Über die Dekorationen des ersten Akts notiert er entsprechend, dass hier, bevor die Handlung einsetze, zunächst einmal »dem Auge [Hervorhebung N. G./T. H.] Muße gelassen« werden müsse, »sich im Betrachten der Schönheiten [der »wundervollen Paläste« und der »bewundernswerten« Perspektive, N. G./T. H.] Genüge zu tun«.¹⁶ Auch Michel de Pure (1620–ca. 1680) reflektiert wenig später in seiner *Idée des spectacles anciens et nouveaux* (1668) über die Benutzung der Theatermaschinen: »Il doit plaire aux sens, & ordinairement à des yeux, qui ne portent point leurs regards plus loin que les objets visibles.«¹⁷ Folgt man diesen Theoretikern, wurde die Tragédie en musique also – zugespitzt gesagt und von besonderer Gültigkeit für Prologe und Divertissements – vor allem als *Schau*–Stück konzipiert, das den Zuschauern eine visuelle Üppigkeit und Mannigfaltigkeit ohnegleichen präsentieren sollte: prächtige und phantasievolle Kostüme, beeindruckende Bühnenbilder, schnelle Dekorationswechsel, Flüge über die Bühne, Unwetter, Höllenfeuer, Göttererscheinungen usw. Selbst in der Musik bemühte man sich um ausgefallene Tonmalereien und bot dem Zuhörer auf diese Weise gewissermaßen eine akustische Augenweide.¹⁸ Doch war es allein die visuelle Opulenz, oder gab es noch andere Aspekte, die das Bühnengeschehen der französischen Barockoper in den Augen der Zeitgenossen so eindrucksvoll machten?

Der Bild- und Theatertheoretiker Claude-François Ménéstrier (1631–1705), auf den auch Christian Quaeitzsch in seinem Artikel zur höfischen Festkultur ausführlich zu sprechen kommt, unterscheidet in seiner *Art du Blason* (1673), in der er die Grundzüge einer allgemeinen »philosophie des images [Bildphilosophie]« entwirft, vier Kategorien von Bildern.¹⁹ Die »spectacles publiques [öffentlichen Spektakel]«, zu denen er auch »Schauspiele, Theaterraufführungen (Tragödien wie Komödien), die Ballets, die Maschinerie (beim Theater)« zählt, ordnet er dabei der Kategorie der »images des yeux [Bilder der Augen]« zu.²⁰ Die höfische Festkultur, in die Theaterraufführungen so selbstverständlich integriert sind, wie sie insgesamt einer theatralen Dramaturgie folgen, will vor allem den Augen etwas zu sehen geben. Dabei setzt sie auf ganz besondere Bilder, die für Ménéstrier gerade deswegen eine besondere Augenlust hervorrufen, weil sie – anders als die der Malerei – *bewegt* sind. Es handelt sich um »images d'action [Handlungsbilder]«, ²¹ d. h. Bilder von Handlungen ebenso wie in Bewegung begriffene Bilder, die sich vor den Augen der Zuschauer kontinuierlich transformieren.²² Ménéstrier interessiert sich hier insbesondere für theatrale »formes irrégulières [irreguläre Formen]«²³ wie das Ballet und die Oper, die im Gegensatz zum Sprechtheater den aristotelischen Forderungen nach der Einheit von Raum, Handlung und Zeit keine Folge leisten. Durch diese größere Freiheit und die Einbindung verschiedenster Formen der Bewegung, d. h. des Tanzes, aber auch der Szenenwechsel und der Maschinen, verfügen sie seiner Ansicht nach über ein größeres Ausdruckspotenzial. Neben äußeren Handlungen können sie so auch »les passions, & les mouvemens de l'Ame [die Affekte und die Bewegungen der Seele]«²⁴ nachahmen und auslösen:

»Le Ballet est une imitation comme les autres Arts, & c'est ce qu'il a de commun avec eux. La difference est, qu'aulieu que les autres Arts n'imitent que certaines choses, [...] le Ballet exprime les mouvemens

que la Peinture, & la Sculpture ne sçauroient exprimer. [...] Ainsi si Eunapios a dit agreablement que l'ame dansoit dans les yeux parce qu'il est peu de passions qui ne s'expriment par leurs mouvemens, & qui ne deviennent sensibles.«²⁵

Spektakulär sind Ballet und Oper für Ménestrier also nicht nur, weil sie in ihren Darbietungen auf eine Lust der Augen zielen, sondern spezifischer, weil sie dies jenseits des aristotelischen Regelkanons und über Bilder von äußeren *und* inneren Bewegungen sowie vor allem über *bewegte* Bilder tun, wie dies auch Quaeitzsch in seinem Beitrag zeigt. Dass es nicht nur die visuelle Opulenz, sondern vor allem die kinetischen Effekte sind, die die neuen Bühnenspektakel so attraktiv machen, betont ebenfalls de Pure, wenn er schreibt, dass die Theatermaschinen zwar durch ihre »überraschende Neuheit« die »Augen des Betrachters in den Bann« zögen, aber vor allem durch ihre »Erfindung und Darbietung ganz neuer *Bewegungen und Tätigkeiten* [Hervorhebung N. G./T. H.]« auf diesen wirken würden.²⁶ Und das bestätigt auch Antoine Furetière (1619–1688), der zunächst Maschinen als das definiert, »was seine *Bewegung* [Hervorhebung N. G./T. H.] allein aus der Kunstfertigkeit der Menschen schöpft«, und dann an den Flugmaschinen des Theaters »Flüge« und »Herabkünfte«, d. h. dem Menschen unmögliche Bewegungsfolgen bewundert.²⁷

III

Wenn Ménestrier die Ballets als eine »action metaphorique [metaphorische Handlung]« bezeichnet,²⁸ zeigt sich gleichwohl, dass die Augenlust hier, der üblichen Forderung nach *prodesse et delectare* folgend, nur die eine Seite einer außerdem erstaunenden und schließlich belehrenden Theaterform sein soll. Die bewegten Bilder des Ballets versteht der Jesuit Ménestrier als bewegtes Emblem, das sich gegenüber dem »normalen« Bild durch seinen Staunen hervorrufenden ingeniösen Rätselcharakter, gegenüber dem statischen Emblem der Malerei dadurch auszeichnet, dass es sich in der Bilder- bzw. Handlungsfolge selbst erklärt und somit kein Epigramm benötigt.²⁹ Es wirkt darum zugleich effektiver und intensiver als das statische Emblem. Das bewegte Bild fesselt das Auge auf angenehme Weise, und durch seinen »metaphorischen« Charakter erweckt es außerdem beim Betrachter ein Staunen, das sich durch die Entschlüsselung des Rätsels in der Handlungsfolge schließlich in eine angenehme Belehrung auflöst.³⁰ Die äußeren oder inneren Bewegungen, die auf der Bühne nachgeahmt werden, sind dabei als Bestandteile eines insgesamt bewegten Emblems zu verstehen, das den Verstand »von Wahrheiten der Ethik, Naturphilosophie und Geschichte«, im Kontext der höfischen Festkultur aber vor allem von der Großartigkeit des Herrschers überzeugen soll, der im (Prolog zum) Spektakel ebenso verherrlicht wird, wie er es zuallererst ermöglicht hat.³¹

Glaubt man den Rezeptionsberichten der Zeit, sind für das Staunen über die Spektakel der Barockoper allerdings weniger die Emblematisierung als die Effekte der Theatermaschinen verantwortlich. Das wird nicht nur in den zeitgenössischen Kritiken deutlich, sondern ist bereits in den Handbüchern für Bühneningenieure

ausdrücklich betont. So schreibt Nicola Sabbattini (ca. 1574–1654) in seiner 1638 erschienenen *Pratica di fabricar scene e machine*, dass es der Bühneningenieur darauf anlegen solle, beim Publikum »Staunen zu erregen«. ³² Und Gian Lorenzo Bernini (1698–1680), der Louis XIV für die Gestaltung seiner aufwändigen Feste zur Seite stand, brachte schon im frühen 17. Jahrhundert mit seinen theatralen Katastrophensimulationen gezielt »die ganze Welt zum Staunen«. ³³ Gut dokumentiert ist aber auch, dass das Staunen nicht nur dem Theatergeschehen selbst, sondern auch dessen maschineller Hervorbringung gilt. Die Theatermaschinen materialisieren nicht nur das *merveilleux* auf der Bühne, sondern sind *selbst* Inbegriff des Erstaunlichen, d. h. Inbegriff einer Technik, die zwar menschengemacht ist, dem Zuschauer jedoch als übermenschlich erscheint. Wie Florian Nelle gezeigt hat, weitet sich das Staunen darum auch auf den Bühneningenieur aus. Giacomo Torelli, der das Maschinentheater nach Frankreich brachte, wurde in Paris als »grand sorcier [großer Zauberer]« bewundert, der nicht nur als *uomo universale* Wissen und Fertigkeiten aus unterschiedlichsten Bereichen in sich vereinte, sondern Theatermaschinen baute, deren Funktionieren den Zeitgenossen »wunderbar« und »ingeniös« erschien. ³⁴ So hieß es etwa über das System von Seiltrommeln und Gegengewichten, das Torelli in Paris einführte und das »den Szenenwechsel erheblich erleichterte und beschleunigte und dadurch eine große Anzahl von Verwandlungen auf offener Bühne ermöglichte«:

»Mirabile era l'artificio di questa mutatione, poiché un solo Giovanetto di quindici anni le dava il moto [...]; & in vero, ché fuori di questo ingegnoso artificio l'intelletto non s'adegua alla credenza, che tanti tellari possano tutti in un punto, in un baleno, anzi in un atomo accomodarsi a' suoi luoghi per variare la Scena.« ³⁵

Wenn die Maschine in ihren überlegenen Fähigkeiten zum Inbegriff des Übermenschlichen wird, so überträgt sich das nicht nur auf ihren Erbauer, sondern im Kontext der höfischen Funktion der Barockoper vor allem auch auf den Souverän, der die Inszenierung in Auftrag gibt und persönlich überwacht:

»Der König agiert, insbesondere zu Beginn seiner Alleinregierung in den sechziger und siebziger Jahren, als »roi machiniste« [Begriff aus Apostolidès, N. G./T. H.], das heißt, er ist der Regisseur des theatralen Konstitutions- und Repräsentationsapparates, der über alle Einzelheiten der jeweiligen Veranstaltung [...] entscheidet. Die Festberichte betonen wiederholt, daß der König selbst sich alle die beeindruckenden und überwältigenden Vergnügen ausgedacht habe.« ³⁶

Quaeitzsch führt in seinem Artikel eine Reihe von Beispielen an, die zeigen, dass der König selbst in zahlreichen Bühnenproduktionen die spektakulären Bewegungen (der Maschinen) auslöste und insofern ganz konkret die Stelle des Ingenieurs einnahm: »[I]n den 1660er und 1670er Jahren riefen insbesondere die Autoren

des Maschinentheaters den König im Auditorium an, das kinetische Spektakel des Stücks in Gang zu setzen.«³⁷ So wurden die neuartigen Bewegungen der Maschinen als »Herrschaftszeichen per se« inszeniert.³⁸

Die Übertragung der Bewunderung von der Maschine auf den Souverän gilt natürlich nicht nur für die Theatermaschinen, sondern auch für andere Maschinen, etwa, wie Thomas Brandstetter gezeigt hat, für die Maschine von Marly. Das Lob des Wasserhebwerks wird hier zur Ode an den König: »Nur deinen Gesetzen will die Seine sich beugen; / wo Deine Befehle den Lauf nunmehr lenken, / nur dort wird fortan sie die Erde durchtränken.«³⁹ Der Maschine im Allgemeinen kommt deshalb, ob in- oder außerhalb des Theaters, schon im zeitgenössischen Denken eine emblematische Funktion zu. Der Hofchronist André Félibien (1619–1695) reflektiert:

»Une machine par ses mouvements surprend et charme les spectateurs, et surpasse les effets ordinaires de la nature. Ainsi Sa Majesté par ses vertus et ses actions héroïques étonne et ravit tous ceux qui en sont les témoins, et surpasse les forces naturelles et la portée ordinaire des hommes.«⁴⁰

Der König ist nicht nur derjenige, der die Maschine in Gang setzt, sondern er ist selbst »wie eine Maschine«: außergewöhnlich und übermenschlich in seinen Fähigkeiten. In der oben zitierten Passage, die Torellis »ingenüoses Kunststück« feiert, bietet die Maschine selbst dem Betrachter ein faszinierendes Schauspiel. Wo ein Blick hinter die Kulissen möglich ist – und schon die reich bebilderten Manuale zur Bühnentechnik erlauben solche Einsichten –, offenbart er also die Maschine selbst als Objekt der Faszination. Jan Lazardzig fasst die Maschine in diesem Sinn, wie sie in den Maschinenbüchern des 17. Jahrhunderts präsentiert wird, als Spektakel. Unter ihrer spektakulären Qualität versteht er ein »praktisches Streben nach Staunen und Bewunderung«, mit dem die »zahllosen Mühlen-, Kriegs- und Unterhaltungsmaschinen in der *Teatrum-machinarum*-Literatur in Szene gesetzt« werden und dem auf der anderen Seite ein »programmatisches Nützlichkeits- und Funktionalitätsdenken« entspricht.⁴¹ Während der Text der Maschinenbücher in der Regel die Funktion der Maschine erläutert, dienen die Abbildungen der Maschine eher zur Erzeugung von Staunen und Bewunderung, welche gern auch durch abgebildete Betrachter signalisiert werden. Dabei bilden Text und Bild, aber auch das Bild selbst, eine komplexe Dialektik von »Zeigen und Verbergen« aus, die auf die Steigerung der Admiration angelegt ist:⁴²

»Die kunstvollen Einblicke, die beispielsweise das gleichsam durchschossene Mauerwerk einer Sägemaschine gewährt, dient keinesfalls dazu, »alles« zu zeigen. In den Durchblicken verweisen Buchstaben auf den erläuternden Text, der Text wiederum auf die Abbildungen: Jedes Durchdringen verfängt sich im Wechselspiel aus textueller Verdeutlichung und visueller Verschleierung (und vice versa), durch welche das *ingenium* des Ingenieurs undurchdringlich bleibt.«⁴³

Mit noch größerem Recht lässt sich das von der Theatemaschine behaupten, von der der Zuschauer zwar weiß, die er in Manualen studieren und gelegentlich beim gewollten oder ungewollten Blick hinter die Kulissen auch sehen (oder quiet-schen hören) kann, die aber zugleich vor allem im Verborgenen wirkt. Deswegen versteht Furetière in seinem *Dictionnaire* (1695) die *Machines de Ballet* auch als Extremfall des »auf Verwunderung angelegten technischen Apparates«:⁴⁴ Es handle sich hier um

»des inventions pour faire changer les decorations, faire des vols en l'air, faire mouvoir des animaux, & autres artifices qui surprennent & divertissent les spectateurs *qui n'en savent pas le secret* [Hervorhebung N. G./T. H.].«⁴⁵

Zwar liegt der Reiz hier noch immer darin, eine Maschine am Werk zu wissen, jedoch deren Funktionsweise nicht ergründen zu können. Doch deutet sich in der Betonung des Geheimnisses bereits die Tendenz an, das Staunen über die Theatemaschine aus der Dialektik von Zeigen und Verbergen und damit aus einem didaktischen, auf den Wissensgewinn ausgerichteten Diskurs zu lösen, wie ihn etwa der Emblematischer Ménestrier bediente, bei dem auf das Staunen über die ingeniose Bildmetapher der Wissensgewinn bzw. die Belehrung folgen sollte. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts werden die Theatemaschinen dann tatsächlich immer mehr auf den Geheimnis- und Illusionsdiskurs beschränkt.⁴⁶ So zitiert Lazardzig zum Beispiel Luigi Riccoboni (ca. 1676–1753), der 1738 schreibt: »Les machines sont les effets de la magie & du merveilleux [Die Maschinen verdanken sich der Magie und dem Wunderbaren]«, die auf eine »illusion de nos sens [Täuschung unserer Sinne]« zielen würden.⁴⁷

Hier zeigt sich auch, dass sich der Umgang mit dem Bühnenspektakel vom Genuss einer *bewussten* Illusion, die ebenso vom Spektakel der dahinterstehenden Maschine lebt, zum Genuss einer gelungenen Täuschung verschiebt; diese Verschiebung bildet sich zudem in der im Lauf des 18. Jahrhunderts aufkommenden Kritik am unwahrscheinlichen und daher nicht die Täuschung fördernden *merveilleux* der Barockoper ab.⁴⁸ Das Staunen über die Maschinen und ihre Effekte wird spätestens an dieser Stelle für den theatertheoretischen Diskurs problematisch. Schon René Descartes (1596–1650) warnt vor einem übertriebenen Staunen, das als bloßer Reiz gesucht und um seiner selbst willen genossen wird bzw. gar nicht in Wissensgewinn aufgelöst werden will.⁴⁹ Diesem *étonnement* (im Gegensatz zur *admiration*) kommt das Staunen über die Maschinen und ihre Effekte, wie es im Operndiskurs zelebriert wird, immer schon sehr nahe. Die von Ménestrier, Furetière und anderen vorgenommene emblematisch-didaktische Instrumentalisierung des Staunens zum Zweck der Souveränitätsstabilisierung droht so auf mehrfache Weise ins Leere zu laufen: erstens, wenn die Übertragung der Bewunderung vom Ingenieur oder von der Maschine auf den Souverän durch den durch das Staunen (*admiration*) hervorgerufenen Erkenntnisdrang unterlaufen wird, der die Maschine als – theoretisch von jedem erlern- bzw. produzierbares – Machwerk enthüllt; zweitens, wenn der Betrachter im Sinnenreiz des Stau-nens (*étonnement*) verharrt und keinerlei Reflexion, weder bezüglich des Vermögens des

Ingenieurs noch des Souveräns, vornimmt; schließlich drittens, wenn im späten 18. Jahrhundert in einer nicht nur auf die perfekte Täuschung, sondern auch auf das Mitgefühl angelegten theatralen Ästhetik das Staunen als ein Distanz schaffender Affekt eher hinderlich wird. Wie Kappeler in ihrem Beitrag zeigt, sind es zur Zeit von Louis XVI auch nicht mehr Bewunderung und Ehrfurcht, die den Souverän vor seinem Volk legitimieren, sondern die Liebe zum Monarchen – eine Maschine kann diesen affektiven Effekt hingegen kaum hervorrufen.

IV

Mit der Spektakeltheorie Guy Debords (eigentlich Guy-Ernest Debord, 1931–1994) lässt sich die französische Barockoper als Teil einer Spektakelgesellschaft *avant la lettre* verstehen. Ein solches Verständnis der Barockoper als Spektakel ist zwar insofern anachronistisch, als Debord einen in der kapitalistischen Mediensgesellschaft vorherrschenden Zustand der Entfremdung beschreibt, in dem die Bilder des Spektakels die dominierende Ideologie reproduzieren und es auf diese Weise die tatsächliche Realität verdrängt hat. Trotzdem lassen sich viele von Debords Beschreibungen gewinnbringend auf die Funktion der Oper am französischen Hof und in der Gesellschaft des Ancien Régime anwenden, wie auch Günther Heegs Beitrag zeigt.

»Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images«,⁵⁰ schreibt Louis Marin und weist damit auf die zentrale Rolle visueller Repräsentation für die Konstituierung und Stabilisierung der absolutistischen Monarchie hin.⁵¹ Dabei geht es ihm nicht nur um die Unsterblichkeit des Amtskörpers im Bild, sondern auch um die Doppelfunktion einer Repräsentation von Macht einerseits und einer Macht der Repräsentation andererseits, über die der König verfügt und mit der er sich selbst als Souverän vorführt. Mehr noch als auf das Gemälde trifft beides auf die bewegten Bilder der Barockoper zu, denen Ménestrier besondere Wirksamkeit attestiert, und auf ihr Maschinentheater, das beim Zuschauer bewunderndes Staunen auslöst und mit dem sich der die Inszenierung überwachende und sogar in Gang setzende König als »Zauberer« präsentiert, der dem Hofstaat wunderbare Dinge und darin zugleich die eigene Allmacht zu sehen gibt.⁵²

Marins Überlegungen laufen letztlich darauf hinaus, dass sich der König in seinen Bildnissen unentwegt spiegeln und ablenken muss, um einen Absturz in die Selbstreflexion zu verhindern, die ihm den leeren Kern seiner Macht bewusst machen und damit seine Fähigkeit, zu herrschen bzw. Herrschaft zu repräsentieren, nehmen würde:

»cet autre paradoxe: que la réflexion de présence accuse toujours plus intensément, dans le sujet de représentation qui en est l'effet, le désir d'absolu comme un manque à remplir, comme ce lieu vide dont parle Pascal précisément à propos du roi: accomplissement toujours différé.«⁵³

Wenn also der »roi-machiniste«, wie Jean-Marie Apostolides argumentiert, nachdem er sich als unumschränkter Spieleiter installiert hat, zum »roi-machine«,

d. h. zum leeren Zentrum einer Repräsentationsmaschinerie wird,⁵⁴ so weist Marin darauf hin, dass sich der Souverän der Leere dieses Zentrums nie bewusst werden darf, sich in dauernder Zerstreung und Bestätigung durch die eigenen Repräsentationen halten muss, damit die Maschine weiterhin funktioniert. Mit Debord lässt sich das auch so fassen, dass Spektakel und Monarch in der Figur einer gegenseitigen, die Leere durch den Schein der bewegten Bilder überblendenden Begründungsfigur tautologisch aufeinander bezogen bleiben. Indem das Spektakel der französischen Barockoper jedoch, wie unten zu zeigen sein wird, eminent *selbstreflexiv* verfährt, droht es eben diese Tautologie zu unterbrechen und so *als* Spektakel zugleich zur Kritik des Spektakels einzuladen.

Doch auf und mit der Bühne wird nicht nur die Großartigkeit des Königs in bewegte Bilder gefasst und gefeiert, sondern die Tragédie en musique der Lully-Ära und mehr noch das frühe Ballet de cour fungieren laut Marin ebenso als »répétition fondatrice de la représentation [gründende Wiederholung der Repräsentation]«⁵⁵ der *ganzen* Hofgesellschaft. Das Ballet de cour war

»zu Beginn der Alleinregierung Louis' XIV. eine ideale Repräsentationsform höfischer Macht, in der die Relation des [tanzenden, N. G./T. H.] Königs zu seinen [mittanzenden, N. G./T. H.] Höflingen konstituiert, ausagiert und symbolisch ebenso dargestellt wurde wie das Verhältnis der Höflinge zum König.«⁵⁶

Was Debord über das Spektakel schreibt, leistet das Ballet de cour also in vorbildlicher Weise: »Le *spectacle* se représente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme instrument d'unification.«⁵⁷ Dabei ist es »pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images [nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen]«.⁵⁸ Das Erbe des Ballet de cour tritt ab 1672 die Oper an. Zwar sind der König und die Höflinge nun nur noch sporadisch und später gar nicht mehr an der Bühnenhandlung beteiligt, und Doris Kolesch erklärt das mit Apostolidès als Folge der »weitgehenden Entmachtung des Adels durch Louis XIV.«, die diese »aristokratische Form der Selbst-Darstellung und Selbst-Verständigung zunehmend überflüssig macht[e]«.⁵⁹ Doch finden sich sowohl der König als auch die Hofgesellschaft weiterhin auf der Bühne repräsentiert, insofern es in den Prologen um die Feier des Herrschers geht, in den Opernhandlungen ausschließlich adelige und allenfalls übernatürliche Figuren auftreten und Themen behandelt werden, die heroische Taten (des Herrschers) verherrlichen und vor allem auf die emotionale Ökonomie bei Hof ausgerichtet sind.⁶⁰ Noch wichtiger hingegen ist, dass der König und die Hofgesellschaft auch als Zuschauer in einem Opernhaus präsent sind, in dessen Architektur, Sitz- und Verhaltensordnung sich erneut das soziale Gefüge des Hofes spiegelt und festigt. Das gilt, wie Quaeitzsch beschreibt, ebenso für die Aufführungen in den Parks und Höfen von Versailles. [Abb. 2] Im Zentrum steht hier wie dort der König, der im Fluchtpunkt der zentralperspektivisch angelegten Bühne sitzt, sodass alle anderen Positionen

2 François Chauveau, Pavillon für Lullys *Eglogue de Versailles*, 1676.

auf ihn bezogen bleiben: »Le site de vue de la scénographie devient [...] siège et trône de son œil, point de vue.«⁶¹ Debords Beschreibung ist auch hier zutreffend, sowohl was die Ausrichtung auf den König als auch die Widerspiegelung des Hofgefüges angeht:

»Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. [...] Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*.«⁶²

Das trifft sowohl auf das Verhältnis der nicht höfischen Zuschauer zur höfischen Gesellschaft, welche sich als ein »erhabener Teil der Welt vor der Welt« auf der Bühne und im Opernhaus darstellt, zu als auch auf das Verhältnis der Hofgesellschaft zum König, auf den sie als ihr Zentrum ausgerichtet bleibt und der ihr überhaupt erst das zu Sehende zu sehen gibt.

Als Instrument der Zerstreuung soll die Oper zudem nicht nur dem Souverän, sondern vor allem auch dem Publikum dienen, das sie von einer Abwendung vom Zentrum bzw. von einem Zusammenschluss der Einzelnen ablenken soll. Als Publikum in das Spektakel der Repräsentation eingebunden und von sinnlichem Vergnügen, fremden Leidenschaften und atemlosen Staunen gefesselt, können die Zuschauer »keinen Aufstand planen«, wie Kolesch u. a. unter Rückgriff auf diesbezügliche Überlegungen Louis' XIV in dessen Memoiren betont.⁶³ Die Oper zieht die Aufmerksamkeit auf sich, verschafft Scheinbefriedigung und zementiert die vorherrschende Ideologie, oder mit Debord gesprochen:

»Als Teil der Gesellschaft ist das Spektakel ausdrücklich der Bereich, der jeden Blick und jedes Bewußtsein auf sich zieht. Die Tatsache, daß dieser Bereich abgetrennt ist, läßt ihn zum Ort des getäuschten Blicks und des falschen Bewußtseins werden.«⁶⁴

Insofern also die Oper der Feier des Herrschers, der Repräsentation der höfischen Gesellschaft, der Ausrichtung auf das absolutistische Zentrum und der Zerstreuung und Ablenkung der Hofgesellschaft wie des gemeinen Volks dient, trifft auf sie zu, was Debord über das Spektakel schreibt: »Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant.«⁶⁵ Und: »Le spectacle [...] est [...] une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée.«⁶⁶

Wenn Louis XIV gegen Ende der Ära Lully immer seltener die Pariser Oper besucht und auch bei Hof kaum noch Opern aufgeführt werden, sich aber umgekehrt die Oper breiteren Bevölkerungsschichten öffnet, tritt an die Stelle der Präsenz des Königs – zunächst auf der Bühne, dann im Zuschauerraum – eine »Leerstelle«, wie Kappeler in ihrem Beitrag ausführt.⁶⁷ Man kann darin die Tautologie der Spektakelgesellschaft bestätigt finden, in der das Spektakel des Souveräns bzw. der Souverän als Spektakel keiner außer ihm liegenden Begründungsinstanz mehr bedarf: »Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que ›ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît.‹«⁶⁸ Die späteren Besuche Louis' XV in einer vergitterten, für die restlichen Zuschauer nicht einsehbaren Loge folgen dann jedoch schon einer anderen Logik der »Vervielfältigung schwer einsehbarer königlicher Machträume«:⁶⁹ Hier weiß man um die Präsenz des Monarchen, ohne ihn leibhaftig sehen zu können. Gleiches gilt für die »Machtdichte des Herrschers im Zwischenraum zwischen Zeremonial- und Hinterzimmer«,⁷⁰ die Louis XV in Versailles inszeniert. Dass dieser geänderten Herrschaftspraxis auch eine Änderung in den Herrschaftsrepräsentationen der französischen Barockoper entspricht, zeigt Kappeler in ihrem Beitrag, der die üblichen visuellen Auftrittsförmungen des Souveräns mit akusmatischen Auftritten in der späten Tragédie en musique kontrastiert.

V

Als Special Effects bezeichnet man mechanische oder optische Effekte, wie sie am Filmset oder in der Kamera bzw. beim Filmen eingesetzt werden, um Außergewöhnliches, von der gigantischen Naturkatastrophe bis zu extraterrestrischen Monstern, auf die Leinwand zu bringen; sie werden ergänzt und zunehmend abgelöst von Visual Effects, d. h. digitalen Effekten, wie sie erst in der Postproduktion zum Einsatz kommen. Special und Visual Effects sollen den Eindruck der Realität des Filmgeschehens erhöhen, vor allem aber die Intensität des sinnlichen Erlebens des Zuschauers steigern. Zugleich fordern sie ihn zu einem doppelten Staunen heraus, einem Staunen über die außergewöhnlichen Ereignisse auf der Leinwand und einem Staunen über die überlegene Technik, die all das ermöglicht.

Zwar haben Special und Visual Effects im Film, insbesondere in den großen Hollywood-Blockbustern der letzten Jahrzehnte, eine besondere Bedeutung erlangt, doch sind sie weder mit dem Film erfunden worden, noch hat der Film ein Monopol darauf. Was die mechanischen Effekte angeht, greift der frühe Film vielmehr auf ältere Spezialeffekte des Theaters des 19. Jahrhunderts zurück, etwa auf phantasmagorische Geistererscheinungen oder pyrotechnische Tricks. Für den Hollywoodstil der 1920er- und 1930er-Jahre ist verschiedentlich auch eine besondere Affinität zum barocken Spektakeltheater ausgemacht worden, so etwa von Nelle, der diesbezüglich auf die prächtigen Kinopaläste dieser Zeit und die den Film ergänzenden Bühnenshows verweist,⁷¹ oder von Stephen Calloway, der die »Culture of Excess«, die im Hollywood dieser Zeit kultiviert wurde, als *neobarock* beschreibt.⁷² Angela Ndalianis schließlich verfolgt die These, dass sich die Affinität des Kinos zur visuellen Kultur des Barockzeitalters insbesondere in Perioden technischer Neuentwicklungen zeige, wie sie auch das 17. Jahrhundert ausgezeichnet hätten:

»[I]ts [cinema's] inherently baroque nature has [...] revealed itself especially during periods of technological advancement: during the pre-1907 period that ushered in the invention of the cinematic apparatus; briefly during the 1920s, when experiments with wide-screen technology were conducted but the format failed to become standardized; during the 1950s, which ushered in a more successful version of neo-baroque audiovisuality by showcasing new wide-screen and surround-sound technology through the epic and musical genres; and finally, during our own times, which have provided a more conducive climate for the stabilization of the neo-baroque. [...] Like its seventeenth-century counterpart, science fiction cinema relies on visual spectacles that themselves embody the possibilities of ›new science‹.«⁷³

Wie oben deutlich wurde, stellt der Einsatz von mechanischen Spezialeffekten für die französische Barockoper in der Tat geradezu ein Hauptmerkmal dar; nicht von ungefähr war einer ihrer Vorläufer das *pièce à machines*, auf das Quaeitzsch in seinem Beitrag eingeht und in dem Bühnentechnik und Theatermaschinen die wichtigste Rolle spielen. Zugleich spiegelt sich in diesem umfänglichen und intensiven Einsatz von Theatermaschinen auch ein generelles, über den Bühnenkontext hinausgehendes Interesse an Maschinen und neuen mechanischen Entwicklungen und Möglichkeiten wider, wie etwa die zahlreichen Maschinenbücher dieser Zeit demonstrieren.⁷⁴ Dem gegenwärtigen Special-Effect-Kino und der französischen Barockoper ist also in der Tat der Einsatz von mechanischen Spezialeffekten und die mit diesem Einsatz einhergehende Reflexion auf jeweils zeitgenössische technische und wissenschaftliche Entwicklungen gemein.

Darüber hinausgehend sind filmwissenschaftliche Theorien zum Special Effect für den vorliegenden Band vor allem deswegen interessant, weil sie die

selbstreflexive Dimension des Special Effect betonen. Tom Gunning spricht beispielsweise vom frühen Kino als einem »cinema of attraction«, das seine Sichtbarkeit ausstellt, indem es die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich selbst zurücklenkt.⁷⁵ Mit ähnlicher Stoßrichtung schreibt auch Scott Bukatman: »Special effects redirect the spectator to the visual conditions of cinema and thus bring the principles of perception to the foreground of consciousness.«⁷⁶ Am ergiebigsten ist jedoch Urs Stähelis Definition, die den Begriff des Spektakels und implizit auch den des für die Barockoper so zentralen *merveilleux* mitführt.⁷⁷ Er bestimmt Spezialeffekte als diejenigen filmischen Verfahren, die »das Moment der Visualität selbst zu steigern« versuchen – das macht bei ihm das Spektakel aus: »unmittelbare visuelle Effektivität« –, »indem sie [einerseits, N. G./T. H.] das Nichtdarstellbare darstellen und [andererseits zugleich, N. G./T. H.] die Bedingungen der Darstellbarkeit sichtbar machen.«⁷⁸ Übernimmt man diese filmtheoretischen Überlegungen zum Special Effect für ein Verständnis des Spektakels, so erlauben sie es, das barocke Spektakeltheater als ein ebenso sinnlich überwältigendes wie seine eigenen medialen Bedingungen jederzeit reflektierendes *Metatheater* zu verstehen.

Einen diesem Ansatz ähnlichen Spektakelbegriff haben mit Bezug auf das Barocktheater auch Bettine und Christoph Menke in ihrem Buch *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel* formuliert.⁷⁹ Sie begreifen das barocke Trauerspiel als antidramatisches Theater in dem Sinn, dass es den Spielcharakter allen Theaters gegen die Ideologie des Dramatischen, welche in der Verleugnung der Theatralität des Theaters bestehe, hervortreten lasse; das Trauerspiel beobachte, was die Theatralität jeden Theaters ausmache. Für diese Qualität des Trauerspiels schlagen sie den Begriff des Spektakels vor, d. h., sie wollen das Spektakel nicht nur als bloß äußerliches, effekt-hascherisches Spiel und als solches als integralen Bestandteil einer Theatokratie verstanden wissen, wie sie etwa Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) fürchtete und darum die französische Barockoper als Theater des Souveräns vehement ablehnte, sondern das Spektakel auch als Namen für ebendiesen metatheatralen Überhang begreifen. Auf die Barockoper gehen Menke und Menke in ihren einleitenden Überlegungen allerdings nicht ein. Sie positionieren das barocke Trauerspiel lediglich gegen die klassische Tragödie, die sie der Ideologie des Dramatischen verpflichtet sehen. Unserer Auffassung nach formt hingegen gerade die französische Barockoper, die schon in ihrer eigenen Zeit als Antipode der französischen Tragédie classique begriffen wird, ein so verstandenes Spektakeltheater als Metatheater aus. Insofern könnte man die Barockoper vielleicht als große Schwester des (deutschen) barocken Trauerspiels verstehen – von einer »Auflösung des barocken Trauerspiels in die Oper« hat nicht zuletzt schon der für Menkes und Menkes Theoriebildung einflussreiche Walter Benjamin gesprochen.⁸⁰

Die filmwissenschaftlichen Special-Effect-Theorien erlauben zudem, das Spektakel nicht nur, wie Menke und Menke, als metatheatralen Überhang der französischen Barockoper, sondern ganz spezifisch als Sammelbegriff für diejenigen metatheatralen Elemente zu verstehen, welche die *Visualität* der französischen Barockoper thematisieren bzw. die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die *visuellen* Bedingungen

dieses Theaters zurücklenken. Mit größerer Relevanz als für das barocke Trauerspiel ist für die französische Barockoper zudem zu fragen, wie sich dieser metatheatrale/meta-visuelle Aspekt des Spektakels zu seiner Funktion als Instrument der souveränen Machtentfaltung und -behauptung verhält. Denn einerseits ist ja ein Bewusstsein von der Gemachtheit des Spektakels und eine Aufmerksamkeit auf die Mittel der Darstellung, wie u. a. Quaeitzsch in seinem Beitrag betont, durchaus notwendig, um den dahinterstehenden Souverän in seiner Allmacht bewundern zu können. Zugleich sehen wir im Metatheater des Spektakels aber auch eine Tendenz zur Destabilisierung der von ihm mitgetragenen visuellen Ordnungen angelegt, seien dies die einer erfolgreichen Repräsentation von Herrschaft oder die einer wissenschaftlichen Vernunft, wie sie sich etwa im rationalisierten Blick der Zentralperspektive ausprägt.⁸¹

Downing Thomas hat darauf hingewiesen, dass schon allein das Verhältnis von Prolog und eigentlicher Opernhandlungen auf eine Destabilisierung hinausläuft, insofern viele Opern den im Prolog gefeierten Herrscher bzw. die im Prolog bestätigte Herrschaftsform als instabil präsentieren;⁸² und wie das Beispiel von Lullys *Alceste*⁸³ zeigt, ist selbst Herkules als selbstgewählte Referenzfigur Louis' XIV nicht durchgängig eine ideale Gestalt.⁸⁴ Doch lassen sich Momente der Destabilisierung auch auf anderen Ebenen festmachen. Das betrifft selbstreferenzielle Aspekte: neben Paratexten und Mise en abyme-Plots etwa die Ausstellung der Maschinerie, die Selbstinszenierungen der Sänger, eine Architektonik, die die Zuschauer – wie oben beschrieben – zu Beschauten werden lässt, Unterbrechungen des Handlungsablaufs durch Divertissements, die ganz auf die visuelle Opulenz ausgerichtet sind bzw. diese gezielt ausstellen. Und es betrifft konkret die visuellen Bühnenordnungen: Neben der schieren Vielfalt der visuellen Ereignisse auf der Bühne, die den Blick des Zuschauers von der Konzentration auf den souveränen Herrscher bzw. seinen Repräsentanten ablenkt und sich der eigenen Aktivität bewusst werden lässt, ist hier, wie eingangs erwähnt, an die Destabilisierung der Zentralperspektive zu denken, ob durch ein sich außerhalb dieser Perspektive ereignendes Geschehen – etwa auf Torellis Bühnen, die erstaunliche Tiefenwirkungen erzeugen, aber auf denen der Körper (außer an der Rampe) die perspektivische Illusion nur stört –,⁸⁵ durch die Verzerrung der Perspektive außerhalb des idealen Blickpunkts oder durch bühnenbildnerische Neuerungen wie die bereits erwähnte Winkelperspektive. [Abb. 3] Durch die Winkelperspektive rutscht der Souverän bzw. dessen Repräsentant nicht nur aus dem Fokus des Blicks, sondern es gibt auch prinzipiell keinen architektonisch prästabilisierten Ort mehr für ihn auf der Bühne. Dieser Nivellierung entspricht in der Architektonik des Zuschauerraums der Wegfall einer Sitzposition, die mit dem perspektivischen Blickpunkt zusammenfallen würde. Letzterer rückt, wie Haß in ihrem Beitrag erinnert, mit Andrea Pozzos (1642–1709) Neuerungen vielmehr an die Rückwand des Theaters, sodass es nun auch im Zuschauerraum keinen privilegierten Ort mehr für den König gibt und er wie alle anderen eine verzerrte Perspektive auf das Geschehen hat. Diese »Negation eines idealen Sichtpunkts« bedeutet auch eine Anerkennung einer Multiperspektivität, in der der Betrachter verschiedene, »richtige, falsche, annähernde oder verwirrende Standpunkte einnehmen« kann.⁸⁶ Nicht nur wird der Betrachter auf diese Weise beweglich,

3 Giuseppe Galli Bibiena, Winkelperspektive, 1719.

sondern auch der Raum des Theaters wird nun als prozessualer, vom Betrachter mit-erzeugter, nur in der Imagination fixierter erkennbar.

Des Weiteren ist hier auch an die Destabilisierung der tanzenden Körper auf der Bühne zu denken: Wo einst der Körper des tanzenden Königs die vertikale Achse vorgab, finden sich im 18. Jahrhundert, wie Kappeler gezeigt hat,⁸⁷ zunehmend schiefe Choreografien oder sogar fallende Charaktere. [Abb. 4] Bedenkenswert ist ferner die zweiteilige Lichtdramaturgie vieler französischer Tragédies en musique, in welcher der souveräne Sonnenauftritt nur vor der Folie eines die Bühne in eine durch Fackelschein erleuchtete Dunkelheit tauchenden Unterweltsauftritts funktioniert, wie ihn zum Beispiel Kappeler in ihrem Beitrag zu *Zoroastre* (1749/1756) diskutiert. Er wird von den Zeitgenossen häufig als ebenso spektakulär wie, oder sogar noch spektakulärer als der Auftritt des Souveräns eingestuft.⁸⁸ [Abb. 5] Zudem zeichnet sich die Lichtdramaturgie der Tragédie en musique dadurch aus, dass im Verlauf ihrer gut hundertjährigen Entwicklung das Auftreten von Licht, souveränem Herrscher und Tagesbeginn immer häufiger auseinanderklafft, wie Vogel in ihrem Beitrag darlegt. Ein frühes Beispiel dafür ist etwa die Tragédie en musique *Phaëton* (1683) von Quinault und Lully, in der der geregelte Lauf der Sonne (gleichbedeutend mit dem Souverän) unterbrochen wird und der Sonnenauftritt am Ende zwar großartig ausfällt, aber im noch aufsehenerregenderen Absturz Phaëtons endet. In der Sonnenmaschine sitzt zudem der falsche Protagonist, nämlich Phaëton; Jupiter (als Souverän) wird dagegen an den Rand gedrängt.⁸⁹ [Abb. 6] Die Destabilisierung visueller Ordnungen geht auf diese Weise Hand in Hand mit einer Destabilisierung souveräner Repräsentation.

Schließlich diskutieren die Beiträge auch immer wieder das Verhältnis von Bild und Bewegung in der französischen Barockoper und hinterfragen auf diese Weise die These eines »Imperialismus des Bilds«. In der französischen Barockoper wird zum einen auf die Generierung von Momenten der Bildlichkeit gesetzt, etwa durch Gemälden nacheifernde Bühnenprospekte, Rahmungen (im durch Sabbatini eingeführten Proszeniumsbogen),⁹⁰ Wiederholungseffekte (der immer gleichen Dekorationen), Formelhaftigkeit (der stereotypen Szenen und Gesten, auch im Tanz),

4 Anonym, schiefe Choreografie, 1. H. 18. Jh.

Sängerposen und gezielte Stasis (als ein Innehalten der Handlung), zum anderen aber gerade das In-Bewegung-Setzen von Bildern inszeniert, ob durch den Wegfall des Rahmens und die Verräumlichung des zentralperspektivischen Bilds (bei Torelli), die serielle Produktionsweise, durch Maschinen, Tanz und Opernhandlung oder die Mobilisierung des (Blicks des) Betrachters. Zwischen den Polen eines bildhaften Theaters und eines bewegten Bilds lässt sich zum Beispiel im Hinblick auf Ménestrier, den Quaeitzsch diskutiert, die Frage stellen, wie bei ihm die Wirkungsmacht vor allem in der Bewegung liegen kann und wie doch alles auf das Emblem hinauslaufen soll, und in Bezug auf die tänzerische Geste, die Stephanie Schroedter behandelt, wie diese zugleich Tableau sein soll und doch als Bewegung gedacht ist; Haß wiederum untersucht die Szene sowohl als Zone der Bildherstellung und Bildwirkung (bei Torelli) als auch als prozessuales Ereignis, das erst durch die Bewegungen des Zuschauers (bei Pozzo) hervorgebracht wird. Ähnlich zeigt auch Schmidt, wie die Musik zuallererst den Raum entfaltet bzw. Pozzos Raumzusammenhang sinnlich wahrnehmbar macht. Vom Bild aus gesehen, handelt es sich beim Bühnengeschehen also um einen Einbruch in das Bildliche, das nicht nur wie bei Ménestrier dessen Wirkung steigert und den Souverän als Ursache einer spektakulären Aktion präsentiert, sondern ebenso destabilisierend wirken kann (wenn etwa die Perspektive nicht mehr stimmt, der Blick abgelenkt wird oder die Medialität offenbar wird). Vom Theater aus gesehen, handelt es sich um eine doppelte Tendenz zum Bild: einerseits *zurück*verweisend, als ein emblematisches oder auf Präsenzeffekte setzendes Modell im Sinn eines »Porträts des Königs« (Marin), andererseits *vor*verweisend, als ein Tableau-Modell, das zu einer erfolgreichen Kaschierung der Medialität des Theaters tendiert und eine neue Totalität in Szene setzt.

5 Jean Bérain, Lullys *Armide*, ca. 1686.

VI

Natürlich lassen sich nicht nur die französische, sondern auch die italienische Barockoper und die Barockopern an den Londoner Theaterhäusern und an deutschen Höfen als Spektakel diskutieren, wie es die Beiträge von Heeg, der sich mit Händels *Alcina* beschäftigt, und Christine Fischer, die Johann Adolph Hasses (1699–1783) Opern am Dresdner Hof untersucht, unternehmen. Der Band konzentriert sich zwar auf die französische Barockoper, da in ihr das visuelle Spektakel und die Konstitution souveräner Herrschaft eine singuläre Verbindung eingehen, aber der Vergleich mit anderen Opernformen ist häufig sinnvoll. Die französische Oper Lullys stellt ihre Genese aus dem spektakulären Maschinenstück beispielsweise in dem Maße aus, wie sie den Einfluss der vom König ungeliebten italienischen bzw. venezianischen Oper verschleiert. Bereits die Zeitgenossen sahen die Eigenartigkeit der *Tragédie en musique* nicht nur mit besonderem Stolz, sondern nutzten sie 1674 anlässlich der doppelten Premiere (in Versailles und Paris) von Lullys *Alceste ou le triomphe d'Alcide* für eine programmatische, direkt mit dem Spektakel argumentierende Abgrenzung der *Tragédie en musique* von der *Tragédie classique*. Sie bringt die *Tragédie en musique* damit auch in Frontstellung gegen die antike Tragödie, als deren ausdrückliche Wiederbelebung sich die italienische Oper ebenso verstand wie sich auch die *Tragédie classique* auf diese berief: Die *Tragédie en musique* als spektakuläres Maschinentheater stehe als genuin *moderne* Gattung⁹¹ exemplarisch für die kulturellen Errungenschaften des Zeitalters Louis' XIV, das der (italienischen) Antike sittlich überlegen sei.⁹² Wenn Lully mit *Alceste* erstmals ein kanonisches antikes Drama in eine *Tragédie en musique* überführt, so versammelt die anschließende, mit Charles Perraults (1628–1703) *Critique d'Alceste*

6 Jacques Le Pautre, Frontispiz zu Lullys *Phaëton*, 1683.

(1674) und Racines Vorwort zu seiner *Iphigenie* (1674) anhebende *Querelle d'Alceste* bereits eines der zentralen Argumente der 1687 ausbrechenden *Querelle des anciens et des modernes*: Die neue Tragödie (d. h. die Tragédie en musique) präsentiere als spektakuläres Maschinentheater ein modernes, d. h. seiner Zeit gemäßes Wunderbares;⁹³ das alltäglich Wahrscheinliche hingegen wird in dieser Polemik der ästhetisch niederstehenden

Komödie zugeschlagen: »De là vient que les plus grands défauts d'une Comedie font les plus grandes beautez d'une Piece de Machines.«⁹⁴

Im deutschen Sprachraum bildet Louis' XIV politischer Absolutismus zwar das Vorbild für fast alle Höfe, das zentrale, dessen Macht konstituierende und repräsentierende Medium der Oper wird jedoch von der italienischen Oper(a seria) vertreten.⁹⁵ Die Rezeption vollständiger Tragédies en musique bleibt im deutschen Sprachraum also – trotz einiger Anstrengungen, beginnend mit Johann Georg Conradi (1645–1699) und Johann Sigismund Kusser (1660–1727) über die Aufführungen in den 1680er- bis 1690er-Jahren in Ansbach und Hamburg bis zu den Mannheimer Aufführungen der 1760er-Jahre⁹⁶ – die Ausnahme; insbesondere seit den 1730er-Jahren ist die Dominanz der italienischen Opera seria erdrückend. Lediglich die deutschsprachige Barockoper des frühen 18. Jahrhunderts bemüht sich um Adaptionen der Tragédie en musique, wobei hier in der Regel die Libretti und einige der zentralen dramaturgischen Funktionen (Chöre, Tänze, Ensembles, evtl. Orchestersätze) übertragen werden, die Musik jedoch neu komponiert wird.⁹⁷ Am Beispiel von zwei in ihren Libretti und einer Komposition erhaltenen Adaptionen von Quinaults (und Lullys) *Alceste* für die im engen künstlerischen Austausch stehenden Bühnen von Braunschweig-Wolfenbüttel und Hamburg lässt sich zeigen, dass die Hofbühne dabei deutlich mehr personalintensive Elemente wie Chöre und Tänze übernimmt, während die Hamburger Publikumsbühne, offenbar ihrem merkantilen Modell geschuldet, vor allem die spektakulären Maschinen aufgreift.⁹⁸

Die italienische Oper entwickelt ebenfalls ein flexibles Verhältnis zum visuellen Spektakel. Für die venezianische Publikumsoper ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wird die Gier des zahlenden hochadeligen Publikums während des Karnevals nach immer neuen spektakulären und exotischen Schauplätzen zum Entwicklungsmotor der Libretti.⁹⁹ Doch da in Venedig der europäische Hochadel exterritorial und lediglich im Ausnahmezustand des Karnevals in der Oper versammelt ist, unterbleibt die funktionale Anbindung des Spektakels an das Herrschaftssystem. Statt den gerechten Herrschergott zu feiern, stellt die venezianische Oper oft genug die als gerecht angenommene Weltordnung auf den Kopf und präsentiert tyrannische Götter und intrigante Königshäupter z. B. in *La Callisto* (1651) von Francesco Cavalli (1602–1676) und in *L'incoronazione di Poppea* (1642) von Claudio Monteverdi (1567–1643). Die erste Opernreform beginnt daher in Venedig mit der Intention, der Oper diese anarchische Buntheit auszutreiben. Der Blick geht hier nach Frankreich, doch wird dabei ausgerechnet die Gegenposition zur Tragédie en musique aus der *Querelle d'Alceste* zum Vorbild der italienischen Oper erhoben: die klassizistische Tragédie Racines. Der Umgang mit dem Wunderbaren wird damit zum zentralen Distinktionsmerkmal zwischen der französischen und der italienischen Barockoper und zur Signatur eines Zeitalters, das der von Christine Buci-Glucksmann beschriebenen »folie du voir [Wahnsinn des Sehens]«¹⁰⁰ zu misstrauen beginnt, weshalb Metastasio spektakuläre Maschinen am liebsten nur noch in der der Handlung nachgestellten *Licenza* oder dem *Compliment* sehen wollte.¹⁰¹ Apostolo Zeno (1668–1750) und noch stärker Pietro Metastasio (1698–1782) ersetzen in Wien das Wunderbare durch einen strikten

Rationalismus, der den (oft selbst wiederum an ein ›wahrscheinliches Wunderbares‹ grenzenden) Zufall, vor allem aber Weisheit, Einsicht und die für die Habsburger emblematische ›Clemenza‹ an die Stelle des Wunderbaren setzt und ihm die herrschaftsrepräsentierenden und herrschaftskonstituierenden Funktionen überträgt. Spektakulär ist damit nicht länger die Wendung der Handlung mithilfe der Maschinen, sondern, wenn überhaupt, die innere, durch rationale Überlegungen hervorgerufene Wendung der Helden- oder Herrscherfigur.¹⁰²

Auch der Siegeszug der Kastraten erfolgte ausschließlich in der Opera seria und wird hier zu einem wesentlichen Träger des visuellen und vor allem akustischen Spektakels.¹⁰³ Das gilt sowohl für seine Person, der eine dem heutigen Starkult vergleichbare Aufmerksamkeit zuteil wird – was vor dem Hintergrund der ständisch geordneten Gesellschaft und der in der Regel sehr niedrigen Abstammung der Kastraten bis zur französischen Revolution beispiellos bleiben soll –, als auch für seinen (großen, schönen) Körper und natürlich vor allem für seine Stimme, die die Kippfigur aus Künstlichkeit und Natürlichkeit bzw. Authentizität,¹⁰⁴ die, wie unten zu zeigen sein wird, auch die Lust an der Betrachtung des Maschinenspektakels bestimmt, in Klang umsetzt. Die italienische Oper verzichtet also durchaus nicht auf ein spektakuläres Maschinentheater, wie nicht zuletzt die italienische Herkunft der großen Bühnenbildner und Maschinisten zeigt, welche ihr Handwerk in der Regel an einem der italienischen Opernhäuser lernen, ehe sie in fürstliche Dienste an den Höfen des nördlicheren Europas wechseln oder sich gar für Paris qualifizieren, wie Vogel für Carlo Vigarani (1637–1713) und seinen Vater Gaspare (1588–1663) und ihre spektakuläre Sonnenmaschine zeigt.¹⁰⁵ Doch gegenüber den virtuos singenden Helden sind in der Opera seria die Maschinen supplementär; und wie Schmidt zeigt, begünstigt gerade dieser Umstand die Verbreitung der Opera seria auch an kleineren Höfen. Prachtige Dekorationen können den Glanz der Inszenierung befördern und damit zum Ruhm des veranstaltenden Herrscherhauses beitragen, oder aber – mit steigender Skepsis gegenüber dem visuellen Spektakel – diesem als geschmackloser Pomp auf die Füße fallen.

Fischer referiert in ihrem Beitrag eine Kritik Friedrichs II. von Preußen (1712–1786) an der mit großem szenischen Aufwand (darunter mehrere Soldatenregimenter und diverse Tiere) realisierten Aufführung von Hasses *Ezio* 1755 in Dresden. Der aufgeklärte Anhänger der italienischen Oper betrachtet die Maultiere auf der Bühne als einen Affront, weil sie in Konkurrenz oder – noch schlimmer – in komischen Kontrast zu den Stimmen der Sänger treten, das gesangliche Spektakel also durch optischen Buzzauber zu zerstören drohen. Mit seiner Kritik an der überbordenden Bildopulenz befindet sich Friedrich auf der Höhe der zeitgenössischen Opernkritik, welche die Opernreformen Zenos und Metastasios aktualisiert. Denn Friedrich II. nimmt hier zentrale Positionen aus dem im selben Jahr erscheinenden *Saggio sopra l'opera in musica* seines langjährigen Beraters in Geschmacksfragen Francesco Algarotti (1712–1764) vorweg, dessen Manuskript er sicherlich vorab zu lesen bekam und in dem die Bewegung des Herzens – wie zeitgleich auch in Jean-Jacques Rousseaus Kritik an der Tragédie en musique – als vornehmstes Ziel der Oper betrachtet und die Funktion des Wunderbaren nur noch darin gesehen wird, den Gesang zu legitimieren.¹⁰⁶ Die

Tragédies en musique würden dabei zwar ein frühes Stadium der (italienischen) Oper konservieren, doch seien sie »quasi soltanto pascolo agli occhi, ed hanno piuttosto sembianza di mascherata, che di Drama [nur ein Schauspiel für die Augen und mehr Maskerade als Drama]«. ¹⁰⁷ Algarottis für die Genese der ersten Gluck'schen Reformopern zentrale Schrift zeigt eine ambivalente Haltung zum Spektakulären wie zum Wunderbaren, die er beide fest an die Fabel anknüpfen und anstelle von überwältigtem Staunen mit supplementärer Funktion der Dichtung unterordnen will, wie übrigens auch die Musik. Gleichwohl bildet die französische Oper des 18. Jahrhunderts aufgrund ihrer visuellen Opulenz und musikalischen Reichhaltigkeit für Komponisten und Librettisten ein beständiges Reservoir zur Neubelebung und Reformierung der in Gleichförmigkeit erstarrten italienischen Opera seria, von den Mannheimer Reformopern Tommaso Traettas (1727–1779) bis hin zu Gluck, ¹⁰⁸ oder selbst bei Händel, der z. B. das Spektakel der tanzenden Marie Sallé (1707–1756) ¹⁰⁹ den spektakulären Kastraten in den Opern Nicola Antonio Porporas (1686–1768) entgegenstellt.

VII

Der vorliegende Band geht zurück auf eine Tagung, die im April 2013 im Rahmen des Moduls »Die Visualität der Barockoper. Historische Perspektiven und gegenwärtige Aufführungspraxis« am Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik (eikones) der Universität Basel stattfand, der vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wird. ¹¹⁰ Die Herausgeberinnen möchten allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Tagung herzlich für ihre Beiträge und die ertragreichen Diskussionen danken, insbesondere auch Jan Lazardzig und Barbara Schellewald. Zu Dank verpflichtet sind wir ferner den Mitgliedern der anderen eikones-Module, die uns im Rahmen von Kolloquien, Projektpräsentationen und informellen Gesprächen immer wieder wichtige Anregungen für unsere Arbeit geben. Für die Vorbereitung und den reibungslosen Ablauf der Tagung danken wir dem Verwaltungspersonal des Forschungsschwerpunkts, insbesondere Orlando Budelacci, Heike Freiburger, Daria Kolacka und Helen Dunkel. Dank der Unterstützung des Forschungsschwerpunkts und namentlich seines Direktors Ralph Ubl kann unser Band in der eikones-Buchreihe des Fink Verlags erscheinen; für Endlektorat und Satz danken wir Andrea Haase Brauchli (eikones) und Mark Schönbächler (Morphose, Basel) und für die vielen vorangegangenen Lektoratsstunden Rebecca Lötscher, Simone Sumpf und Annette Kappeler, der wir für ihre zahlreichen Anregungen und Übersetzungsarbeiten zu besonderem Dank verpflichtet sind. Die Übersetzungen der fremdsprachigen Zitate stammen, wenn nicht anders vermerkt, von Simone Sumpf und Annette Kappeler.

Endnoten

- 1 Den Herausgeberinnen ist bewusst, dass es *die* französische Barockoper nicht gibt. Sie verwenden den Terminus als Sammelbegriff für musiktheatrale Gattungen der Lully- und Rameau-Ära, d. h. die Tragédie en musique, ihre historischen und generischen Vorläufer (z. B. höfisches Fest, Ballet de cour, *pièce à machines*) und Nachfolger (z. B. Glucks Opern, Opéra-ballet, Opern der Revolutionszeit).
- 2 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 46.
- 3 Vgl. Buford Norman, *Touched by the Graces. The libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Birmingham, AL 2001.
- 4 Vgl. zu Rameau u. a.: Charles Dill, *Monstrous Opera. Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton 1998.
- 5 Vgl. Thomas Betzwieser, *Le chœur et son double. Glucks Konzept der szenischen Chor-Bewegung und seine Umsetzung auf der aktuellen Opernbühne*, in: Nicola Gess, Tina Hartmann, Robert Sollich (Hg.), *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne*, Bielefeld 2008, S. 49–61.
- 6 Vgl. auch den Beitrag von Annette Kappeler in diesem Band, die die Ablösung visueller durch akustische Auftritte des Souveräns bzw. seines Repräsentanten in der Spätphase der französischen Barockoper diskutiert.
- 7 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971, S. 71.
- 8 Roland Barthes, Diderot, Brecht, Eisenstein, in: ders., *Cŕuvres complètes*, Bd. II: 1966–1973, hg. von Éric Marty, Paris 1994, S. 1591–1596, hier S. 1592.
- 9 Das kann auch mit großer affektiver Bewegung einhergehen. Marin schreibt: »[D]er Hof [...] ist starr vor Bewunderung, verblüfft von Furcht und Staunen, [...] gepackt von allen Leidenschaften des Blicks«, Louis Marin, *Das Porträt des Königs*, übers. von Heinz Jatho, Zürich/Berlin 2006, S. 327.
- 10 Vgl. zu diesen Überlegungen Jean Starobinski, *L'œil vivant. Essai*, Paris 1961; Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986.
- 11 Jay spricht unter Verweis auf Buci-Glucksmann (Anm. 10) von den »disorienting, ecstatic, dazzling implications of the age's visual practices«: Jay, *Downcast Eyes* (Anm. 2), S. 47. Was Buci-Glucksmann von der visuellen Kultur des Barock im Allgemeinen behauptet – dass sie nämlich eine »folie du voir« ausbilde –, will der Band in Bezug auf die französische Barockoper im Besonderen zeigen.
- 12 Mit dieser Inszenierung hat sich Dominika Hens im Mai 2013 in einem bei eikones gehaltenen Vortrag ausführlich auseinandergesetzt; die hier entwickelten Thesen wird sie in ihrer im Entstehen begriffenen Dissertation weiter ausführen.
- 13 Der Begriff Spektakel wird von dem aus dem Lateinischen stammenden Wort *spectaculum* hergeleitet, das ebenso »Schaustück/Schauspiel« wie »Augenweide/Anblick« bedeutet. Vgl. dazu etwa den Artikel »Spektakel« im Deutschen Wörterbuch (1854–1961) von Jacob und Wilhelm Grimm oder auch den Artikel »Spektakel« in Ansgar Nünning (Hg.), *Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2013. Doris Kolesch betont die »zentrale Stellung von Lust und Vergnügen« in den theatertheoretischen Schriften der Zeit: Kolesch, *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt a. M. 2006, S. 159. Sie unterstreicht auch, dass sich die »Theaterszene an Augen und Ohren wende«, dass sie beiden Sinnen schmeichle und sie lieblose, wobei oft das Ohr vor dem Auge genannt werde, hier S. 160. Auf die Bedeutung des auditiven Sinns für das Spektakel kommen wir unten zurück.
- 14 »[D]iese offensichtliche Regellosigkeit [der Sujets der Tanzeinlagen, N. G./T. H.] läßt vermuten, dass die Bezeichnung »dramatisches Gedicht« nicht für die Oper passt, und man würde sich viel exakter ausdrücken, wenn man sie »spectacle« nennen würde; denn es scheint so, als ob es einem wichtiger wäre, die Augen und die Ohren zu entzücken als den Geist zu befriedigen.« Louis de Jaucourt, *Opéra*, in: Denis Diderot, Jean d'Alembert (Hg.), *Encyclopédie des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751–1780, Bd. XI, S. 494, deutsch zit. nach Béatrice Didier, *La musique des Lumières*, Paris 1985, S. 248.

- 15 »Die Schönheit der Szene entschädigt für die Armut an schönen Versen [...], denn hier kommt es vor allem darauf an, das Auge durch den Glanz und die Mannigfaltigkeit zu befriedigen, nicht aber, den Geist zu bewegen durch die Kraft der Gedanken oder das Herz zu rühren durch die Delikatesse der Passionen.« Pierre Corneille, *Argument de l'Andromède*, in: ders., *Théâtre complet*, Bd. I, Teilband 2: *Pièces de Polyceute à Pertharite*, hg. von Alain Niderst, Rouen 1985, S. 501-503, hier S. 502; deutsch zit. zum Teil nach Margret Dietrich, *Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinen-Theater des 17. Jahrhunderts*, in: *Maske und Kothurn* 4, 1958, S. 199–219, S. 316–345, hier S. 212.
- 16 «Les deux côtés et le fond du théâtre sont des palais magnifiques, tous différents de structure, mais qui gardent admirablement l'égalité et les justesses de la perspective. Après que les yeux ont eu le loisir de se satisfaire à considérer leur beauté [...]», Corneille, *Andromède* (Anm. 15), S. 513, deutsch zit. nach Dietrich, *Der barocke Corneille* (Anm. 15), S. 214.
- 17 »Es muss den Sinnen gefallen und [d. h.] gewöhnlich den Augen, deren Blick nicht weiter reicht als bis zu den sichtbaren Dingen«: Michel de Pure, *Idée des Spectacles anciens et nouveaux*, Paris [1668], S. 302, deutsch zit. nach Jan Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 85.
- 18 Oben hatten wir bereits darauf hingewiesen, dass die Instrumentalparts der Tragédie en musique für ihre tonmalerischen Qualitäten gelobt wurden. Wenn Lullys *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* (1674) für den Meeressturm am Ende des ersten Akts berühmt wurde, transferiert die Musik nicht nur den Augenschmaus als Tonmalerei einerseits, als sinnliches Vergnügen an schmeichelnden Tönen andererseits ins Akustische, sondern auch das visuelle Streben nach Überwältigung. Einer der berühmtesten und langlebigsten Effekte des Maschinentheaters ist der künstliche Donner, der die Zuhörer noch bis ins 20. Jahrhundert hinein zuverlässig zusammenschrecken lässt. Wie das Beispiel Lullys zeigt, wurden auch in der Musik gern und ausgiebig solche Unwetter komponiert. In diesem Sinn gibt es also durchaus Formen eines akustischen Spektakels, das die Zuhörer durch bloße Extreme – hier die extremen Lautstärken – hinreißen und überwältigen will.
- 19 Claude-François Ménéstrier, *Avertissement*, in: ders., *Les Recherches du Blason*, Bd. II: *De l'usage des armoiries*, Paris 1673, o. S.
- 20 Ebd.
- 21 Claude-François Ménéstrier, *Préface*, in: ders., *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris 1685, o. S.
- 22 Margaret McGowan, Ménéstrier, *maitre des spectacles au théâtre de forme irrégulière*, in: Gérard Sabatier (Hg.), *Claude-François Ménéstrier. Les jésuites et le monde des images*, Grenoble 2009, S. 131–144, hier S. 131. Kolesch betont, dass der Transformation der Bilder eine der Subjekte entspreche: »Wie bei den höfischen Spektakeln dominiert auch in der Oper [...] der Eindruck beständiger Transformation. [...] All dies führt zu Veränderungen des wahrnehmenden Subjekts selbst [...]: ein sujet en procès.« Kolesch, *Theater der Emotionen* (Anm. 13), S. 196.
- 23 Vgl. McGowan, Ménéstrier (Anm. 22), S. 131–144.
- 24 Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Theatre*, Paris 1683, S. 41.
- 25 »Wie die anderen Künste auch beruht das Ballet auf Nachahmung und hat gerade das mit ihnen gemein. Der Unterschied besteht darin, dass die anderen Künste nur gewisse Dinge nachahmen, [...] während das Ballet die Bewegungen wiedergibt, die die Malerei und die Bildhauerei nicht auszudrücken vermögen. [...] Wie Eunapios von Sardes es so treffend formulierte, tanzt die Seele in den Augen, weil es nur wenige Leidenschaften gibt, die sich nicht in der Bewegung ausdrücken lassen und so fassbar werden.« Ebd., S. 40–41.
- 26 Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau* (Anm. 17), S. 85.
- 27 »[...] tout ce qui n'a de mouvement que par l'artifice des hommes [...]«, Antoine Furetière, *Le dictionnaire universel, Contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, Bd. II: F–O, Den Haag/Rotterdam 1690, S. 506, zit. nach Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau* (Anm. 17), S. 48.

Endnoten

- 28 Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes* (Anm. 24), S. 43. Zum Verständnis der Metapher als »image« und Ménéstriers Bezug auf Emanuele Tesauro vgl. Karl Möseneder, *Barocke Bildphilosophie und Emblem*. Ménéstriers *L'Art des Emblèmes*, in: Claude-François Ménéstrier, *L'Art des Emblèmes où s'enseigne la Morale par les Figures de la Fable, de l'Histoire et de la Nature* [1684], hg. von Karl Möseneder, Reprint, Mittenwald 1981, S. 1–28, hier S. 10.
- 29 Vgl. zur Platzierung Ménéstriers im Kontext jesuitischer Theatertheorien Barbara Bauer, *Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten*, in: Heinrich F. Plett, *Renaissance-Poetik*, Berlin/New York 1994, S. 197–238. Bei Ménéstrier, der sich auch an der Planung festlicher Ereignisse zu Ehren Louis' XIV beteiligte und ihm offenbar sehr verbunden war, steht jedoch kein religiöser Einsatz des Emblems im Vordergrund, sondern es wird zu weltlichen Zwecken, u. a. zu Zwecken der Herrschaftsrepräsentation, säkularisiert. Zum Bilderkult der Jesuiten und zu deren großartigen Schauspielen vgl. auch Florian Nelle, *Künstliche Paradiese. Vom Barocktheater zum Filmpalast*, Würzburg 2005, S. 54–85. Christian Quaeitzsch spricht in diesem Band in Bezug auf Ménéstrier auch von einer »Theologie absolutistischer Herrschaft«, Christian Quaeitzsch, *Illusionsgrenzen – Grenzen der Illusion. Bühnenbilder, machines und ihre Rezeption im Rahmen der höfischen Feste Louis' XIV und der Académie royale de musique*, in: Nicola Gess, Tina Hartmann, Dominika Hens (Hg.), *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, München 2015, S. 41–69, hier S. 58.
- 30 Wenn Ménéstrier mithilfe der Metapher über das Theater spricht, so vergleicht Tesauro in seinem *Cannocchiale aristotelico*, wie Nelle hervorhebt, die überraschenden Einsichten verschaffende Metapher mit dem schnellen und überraschenden Wechsel der Szenerie im Theater: Nelle, *Künstliche Paradiese* (Anm. 29), S. 32.
- 31 »[P]our persuader les veritez qui sont propres à regler les mœurs, & ces maximes importantes pour la conduite des hommes, qui font le bonheur des Etats, & la sureté du repos public«, Ménéstrier, *Dédicace*, in: ders., *L'Art des Emblèmes où s'enseigne la Morale par les Figures de la Fable, de l'Histoire et de la Nature*, Paris 1684, S. 5–12, hier S. 6.
- 32 Nicola Sabbattini, *Anleitung Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen*, Weimar 1926, S. 175, zit. nach Nelle, *Künstliche Paradiese* (Anm. 29), S. 21.
- 33 Gian Lorenzo Bernini, *Fontana di Trevi*, Rom 1963, Dokumentenanhang, S. 96, zit. nach Nelle, *Künstliche Paradiese* (Anm. 29), S. 19.
- 34 Vgl. Nelle, *Künstliche Paradiese* (Anm. 29), S. 34.
- 35 »Wunderbar war das Kunststück dieser Verwandlung, denn ein einzelner Junge von fünfzehn Jahren setzte es in Bewegung [...], und wirklich, ohne dieses ingeniose Kunststück wäre es kaum zu glauben, daß sich so viele Telari alle in einem Augenblick drehen, um die Szene zu verwandeln.« Raimondo Guarino, *La Tragedia e le macchine*, Rom 1982, S. 10, deutsch zit. nach Nelle, *Künstliche Paradiese* (Anm. 29), S. 35.
- 36 Kolesch, *Theater der Emotionen* (Anm. 13), S. 100. Im gleichen Sinn schreibt Marin: »Der König sieht und tut; er tut und sieht; die Performanz seines Blicks schafft in dem genauen Sinn Sein, daß er in dem Moment, da er sieht, alles, was es zu sehen gibt, sehen läßt, und nur das. Und weil es in der Erzählung des Fests der königliche Blick ist, der das Divertissement des Tages *inauguriert*, der es inthronisiert und konsekriert, ist es, als ob der Blick seines Auges das Spektakel *ex nihilo* und, indem er sein eigenes Licht aussendet, zugleich auch die Sehbedingung dafür schüfe.« Marin, *Das Porträt des Königs* (Anm. 9), S. 327.
- 37 Quaeitzsch, *Illusionsgrenzen* (Anm. 29), S. 61.
- 38 Ebd.
- 39 Ode von Charles du Périer, zit. nach Thomas Brandstetter, *Kräfte messen. Die Maschine von Marly und die Kultur der Technik*, Berlin 2008, S. 32–33. Bei Brandstetter findet sich kein Verweis auf den französischen Originaltext.
- 40 »Eine Maschine überrascht und entzückt die Betrachter durch ihre Bewegungen, und sie übertrifft die gewöhnlichen Wirkungen der Natur. Auf diese Weise erstaunt und entzückt Seine Majestät durch seine Tugenden und seine heroischen Taten alle, die davon Zeugen sind, und übertrifft die natürlichen Kräfte und den gewöhnlichen Fähigkeitenbereich der

Menschen.« André Félibien, Description du château de Versailles, Paris 1696, zit. nach Jean-Marie Apostolides, Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV, Paris 1981, S. 134, deutsch zit. nach Brandstetter, Kräfte messen (Anm. 39), S. 34.

41 Lazardzig, Theatermaschine und Festungsbau (Anm. 17), S. 62.

42 Ebd., S. 64–65, S. 68.

43 Ebd., S. 68.

44 Ebd., S. 49.

45 »Erfindungen zum Dekorationswechsel, zum Fliegen durch die Luft, zum Bewegen von Tieren und andere Kunstfertigkeiten, die die Zuschauer überraschen und unterhalten, *da sie deren Geheimnis nicht kennen* [Hervorhebung N. G./T. H.]« Furetière, Le dictionnaire universel (Anm. 27), S. 507, zit. nach Lazardzig, Theatermaschine und Festungsbau (Anm. 17), S. 48.

46 Vgl. Lazardzig, Theatermaschine und Festungsbau (Anm. 17), S. 85–86.

47 Luigi Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les différents Théâtres d'Europe, Paris 1738, S. 40, deutsch zit. nach Lazardzig, Theatermaschine und Festungsbau (Anm. 17), S. 86.

48 Vgl. dazu Nicola Gess, Oper des Monströsen – Monströse Oper. Zur Metapher des Monströsen in der französischen Opernästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Georg Mein, Achim Geisenhanslüke (Hg.), Monströse Ordnungen und Schwellenfiguren. Literalität und Liminalität III, Bielefeld 2009, S. 655–667.

49 René Descartes, Die Leidenschaften der Seele, hg. und übers. von Klaus Hammacher, Hamburg 1984, Art. 72–76.

50 »Wahrhaft König, will sagen Monarch, ist der König nur in Bildern.« Louis Marin, Le Portrait du Roi, Paris 1981, S. 12, deutsch zit. nach Marin, Das Porträt des Königs (Anm. 9), S. 15.

51 Vgl. dazu Jean-Marie Apostolides, Le roi-machine (Anm. 40). Sein Spektakel-Begriff ist, wie der Titel schon sagt, direkt an die politische Funktion der festlichen und theatralen Repräsentationsformen gebunden.

52 Vgl. dazu Marin: »Es ist gerade [...] die Geste, die ›aller Welt‹ zeigt, daß es sich nur um eine Illusion handelt, [...] d[ie] versuch[t], aus der sich inszenierenden Repräsentation eine *unendliche* Präsenz und aus der Gewalt, die sich in der Ökonomie ihrer Zeichen reserviert, eine *absolute* Macht zu machen.« Marin, Das Porträt des Königs (Anm. 9), S. 329.. Vgl. dazu auch Kolesch, Theater der Emotionen (Anm. 13), S. 88–93.

53 »jenes [...] Paradox, daß die Reflexion von Präsenz im Repräsentationssubjekt, das deren Effekt ist, das Absolutheitsbegehren immer stärker als einen zu behebenden Mangel hervortreibt, als jenen leeren Ort, von dem Pascal gerade anlässlich des Königs spricht: als stets aufgeschobene Erfüllung.« Marin, Le Portrait du Roi (Anm. 50), S. 13, deutsch zit. nach Marin, Das Porträt des Königs (Anm. 9), S. 16.

54 Jean-Marie Apostolides, Le roi-machine (Anm. 40), S. 151.

55 Marin, Le Portrait du Roi (Anm. 50), S. 241, deutsch zit. nach Marin, Das Porträt des Königs (Anm. 9), S. 320.

56 Kolesch, Theater der Emotionen (Anm. 13), S. 104.

57 »Das Spektakel stellt sich zugleich als die Gesellschaft selbst, als Teil der Gesellschaft und als Vereinigungsinstrument dar.« Guy Debord, La Société du Spectacle, Paris 1992, S. 4, deutsch zit. nach Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, übers. von Jean-Jacques Raspaut, Berlin 1996, S. 14.

58 Debord, La Société du Spectacle (Anm. 57), S. 4, deutsch zit. nach Debord, Die Gesellschaft des Spektakels (Anm. 57), S. 14.

59 Kolesch, Theater der Emotionen (Anm. 13), S. 104.

60 Brauneck betont, dass es dabei nicht um die Erreichung überindividueller Ziele, sondern des persönlichen Glücks geht: Manfred Brauneck, Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Stuttgart/Weimar 1996, S. 191. Kolesch streicht heraus, dass es im Theater um 1700 dabei fast immer um die Leidenschaft der Liebe geht: Kolesch, Theater der Emotionen (Anm. 13), S. 161.

Endnoten

- 61 »Der Blickpunkt der Szenographie wird [...] Sitz und Thron seines Auges, wird Augenpunkt.« Marin, *Le Portrait du Roi* (Anm. 50), S. 246, deutsch zit. nach Marin, *Das Porträt des Königs* (Anm. 9), S. 326.
- 62 »Im Spektakel stellt sich ein Teil der Welt vor der Welt dar, und ist über dieselbe erhaben. [...] Was die Zuschauer miteinander verbindet, ist nur ein irreversibles Verhältnis zum Zentrum selbst, das ihre Vereinzelung aufrecht erhält. Das Spektakel vereinigt das Getrennte, aber nur als Getrenntes.« Debord, *La Société du Spectacle* (Anm. 57), S. 15, deutsch zit. nach Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (Anm. 57), S. 25f.
- 63 Kolesch, *Theater der Emotionen* (Anm. 13), S. 71.
- 64 Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (Anm. 57), S. 14.
- 65 »Form und Inhalt des Spektakels sind identisch die vollständige Rechtfertigung der Bedingungen und der Ziele des bestehenden Systems.« Debord, *La Société du Spectacle* (Anm. 57), S. 5, deutsch zit. nach Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (Anm. 57), S. 15.
- 66 »Das Spektakel [...] ist [...] eine tatsächlich gewordene, ins Materielle übertragene Weltanschauung. Es ist eine Anschauung der Welt, die sich vergegenständlicht hat.« Debord, *La Société du Spectacle* (Anm. 57), S. 4, deutsch zit. nach Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (Anm. 57), S. 14. Jean-Jacques Rousseau spricht sich auch aus diesen Gründen gegen das Theater, speziell gegen die Tragédie en musique aus. Das Spektakel der französischen Barockoper bleibt für ihn immer mit der Politik des sich in ihr konstituierenden, repräsentierenden und zugleich präsentierenden Souveräns verbunden, mit einer Welt des ideologischen Scheins und mit einer auf das absolutistische Zentrum ausgerichteten Vereinzelung, der er die Volksversammlung als gesetzgebende Gemeinschaft gegenüberstellt. Vgl. dazu auch Etzold: »Sowohl in der politischen Repräsentation als auch in der Vorstellung und Darstellung des Theaters entfernt sich ein Gemeinwesen von sich, von seinem Willen, von seiner Fähigkeit, sich selbst autonom sein Gesetz zu geben. Sobald der Gemeinwille nur in irgendeiner Form dargestellt, vorgestellt oder repräsentiert wird, ist die Souveränität des *demos* als freie und unbeschränkte Entscheidung aller bereits verloren gegangen und das Theater, die Show, die Intrige, das Maskenspiel und die Substanzlosigkeit beginnen«. Jörn Etzold, *Melancholie des Spektakels*: Guy Debord, in: Bettine Menke, Christoph Menke (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin 2006, S. 230–257, hier S. 231.
- 67 Annette Kappeler, »Un opéra sans machines! Parbleu, c'est une femme sans fontanges.« Auftrittsformen der Tragédie en musique, Dissertation (masch.) Universität Konstanz 2014, S. 110–111. Kappeler erinnert auch daran, dass Apostolidès in dieser Leerstelle ein »Machtvakuum« sieht, »das von denen gefüllt werden kann, die effektiv Macht ausüben«, S. 111.
- 68 »Das Spektakel stellt sich als eine ungeheure, unbestreitbare und unerreichbare Positivität dar. Es sagt nichts mehr als: »Was erscheint, das ist gut; was gut ist, das erscheint.« Debord, *La Société du Spectacle* (Anm. 57), S. 7, deutsch zit. nach Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (Anm. 57), S. 17.
- 69 Kappeler, *Un opéra sans machines!* (Anm. 67), S. 115.
- 70 Ebd., S. 112–117.
- 71 Nelle, *Künstliche Paradiese* (Anm. 29), S. 255–238.
- 72 Stephen Calloway, *Baroque. The Culture of Excess*, London 1994.
- 73 Angela Ndalanian, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge/London 2004, S. 28.
- 74 Zugleich lässt sich für das 17. Jahrhundert auch eine andauernde Faszination für neue optische Instrumente (etwa Mikroskop, Teleskop, aber auch Camera obscura, Zerrspiegel etc.) und die durch sie erzielbaren Effekte feststellen, die – wie die Beschäftigung mit den neuen Maschinen – beständig zwischen Entbergen und Mystifizieren, Wissen- und Wundernollen schwankt.
- 75 Tom Gunning, *The Cinema of Attractions. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema*, London 1990, S. 56–67. Auch Nelle kommt auf das »cinema of attractions« zu sprechen und betont: »Im cinema of attractions richtete sich das Begehren des Zuschauers wie beim Zappen und Internetsurfen auf das Medium selbst – entscheidend war die Selbstvergessenheit, die durch die Flut der Bilder produziert wurde. Das

frühe Kino, das sei nochmals betont, war also keineswegs revolutionär, im Gegenteil. Es stellte vielmehr die Reinform des Konsums dar.« Nelle, Künstliche Paradiese (Anm. 29), S. 321.

- 76 Scott Bukatman, *The artificial infinite. On special effects and the sublime*, in: Lynne Cooke, Peter Wolle (Hg.), *Visual Display. Culture beyond Appearances*, New York 1998, S. 155–289, hier S. 265.
- 77 Bei Stäheli ist u. a. vom »Wunder« und vom »Nichtdarstellbaren« die Rede. Urs Stäheli, *Spezialeffekte als Ästhetik des Globalen*, in: Gregor Schwering, Carsten Zelle (Hg.), *Ästhetische Positionen nach Adorno*, München 2002, S. 191–213, hier S. 196, S. 198.
- 78 Ebd., S. 193, S. 198.
- 79 Menke, Menke (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel* (Anm. 66), S. 6–17, insbesondere S. 16f.
- 80 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I: *Abhandlungen*, Teilband 1, Frankfurt a. M. 1991, S. 203–430, hier S. 385.
- 81 Vgl. Sibylle Krämer, *Über die Rationalisierung der Visualität und die Visualisierung der Ratio: Zentralperspektive und Kalkül als Kulturtechniken des ›geistigen Auges‹*, in: Helmar Schramm, Hans-Christian von Herrmann, Florian Nelle, Wolfgang Schäffner, Henning Schmidgen, Bernhard Siegert (Hg.), *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2003, S. 50–67.
- 82 Downing Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647–1785*, Cambridge 2002, Kap. 2: *The Opera King*, S. 53ff.
- 83 Die Herkulesfigur zeigt hier komische und despotische Merkmale und wandelt sich erst im Verlauf der Handlung.
- 84 Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime* (Anm. 82), S. 53–99.
- 85 Vgl. hierzu insbesondere das Kapitel zu Torelli in Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005, S. 348–359.
- 86 Ulrike Haß, *Vom Wahnsinn des Sehens in geschlossenen Räumen. Raumdebatten und Szenografie im 17. Jahrhundert*, in: Gess, Hartmann, Hens (Hg.), *Barocktheater als Spektakel* (Anm. 37), München 2015, S. 151f.
- 87 Kappeler, *Un opéra sans machines!* (Anm. 67), S. 150ff.
- 88 Vgl. Anne Piéjus, »Je vois un char brûlant descendre sur la terre«. Médée, de la magie verbale à l'efficace scénique, in: Jacqueline Waeber (Hg.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern 2009, S. 29–42, hier S. 35.
- 89 Vgl. Kappeler, *Un opéra sans machines!* (Anm. 67), S. 75–79.
- 90 »With the introduction of the proscenium stage into French spectacles of the 1640's, a decisive alteration was made to the way in which the court ballet was presented and viewed: the spectacle gained a new visual focus and order [...] the ballet designers used the proscenium to concentrate the whole spectacle at one end of the hall, thus shifting the ideal viewpoint from an overhead position to one more on a level with the dancers themselves, just below and across the stage.« Sarah R. Cohen, *Art, Dance and the Body in French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge 2000, S. 29–30.
- 91 Vgl. Charles Perrault, *Critique d'Alceste: Philippe Quinault, Alceste suivie de La Querelle d'Alceste. Anciens et modernes avant 1690*, Textes de Ch. Perrault, Racine et P. Perrault, kritisch hg. von William Brooks, Buford Norman und Jeanne Morgan Zarucchi, Genf 1994, S. 99.
- 92 Zentrale Argumente sind dabei der zweifelhafte Charakter König Admets bei Euripides sowie die Szene, in der Alceste sich von ihrem Ehebett verabschiedet. Vgl. ebd., S. 89.
- 93 Wobei der Polemik noch eine weitere Spitze beigefügt wird, indem dem positiven Urteil des »galant homme«, selbst wenn er den Horaz nicht gelesen hat, mehr Entscheidungskraft beigelegt wird, als dem Urteil der »demy Sçavans«. Vgl. ebd., S. 101.
- 94 »Daher kommt es, dass die größten Fehler einer Komödie die größten Schönheiten eines Maschinenstücks sind.« Ebd., S. 100.
- 95 Inwieweit die Opera seria tatsächlich ein *italienisches* Phänomen ist, lässt sich mindestens diskutieren. Entwickelt wurde die erste Opernreform nach Anfängen in Venedig vor allem

Endnoten/Abbildungsnachweis

- von Apostolo Zeno und Pietro Metastasio in ihrer Eigenschaft als habsburgische Hofdichter in Wien. Vgl. Christine Fischer, welche die Opernreform als internationales Phänomen beschreibt; dies., *Opera seria nördlich der Alpen – venezianische Einflüsse auf das Musikleben am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: *zeitenblicke* 2/3, 2003, § 3.
- 96 Vgl. Klaus Hortschansky, Ignatz Holzbauers *Ippolita ed Aricia* (1759) zur Einführung der *Tragédie lyrique* in Mannheim, in: Wolfgang Birtel, Christoph-Helmut Mahling (Hg.), *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert – Einflüsse und Wirkungen*, Bd. 2, Heidelberg 1986, S. 105f.
- 97 Herbert Schneider hat den raren Fall einer Neutextierung der Lully'schen *Alceste* nachgewiesen. Vgl. ders., Philippe Quinaults *Alceste ou le triomphe d'Alcide* in drei deutschen Adaptionen, in: *Barock. Geschichte – Literatur – Kunst. Deutsch-polnische Kulturkontakte im 16.–18. Jahrhundert*, Sondernummer, Warschau 2006, S. 131–171.
- 98 Vgl. Tina Hartmann, *Das Libretto oder die Königin der Poesie. Literatur zwischen Musik- und Lesetext vom Barock bis zu Christoph Martin Wieland*, ungedruckte Habilitation, Publikation in Vorbereitung.
- 99 Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley 1991, S. 154–197.
- 100 Buci-Glucksmann, *La folie du voir* (Anm. 10).
- 101 So 1749 in einem Brief an den mittlerweile als Direktor der spanischen Hofoper agierenden Kastraten Farinelli, zit. nach Willem Sutherland, *Das Bühnenbild der Opera seria im 18. Jahrhundert: Versuch einer Inventarisierung*, in: *Basler Jahrbuch für Musikpraxis* 23, 1999, S. 113–131, hier S. 121.
- 102 In der venezianischen Oper hatten Kastraten keine vergleichbare Glanzposition, sondern standen stets hinter den großen Sängerinnen zurück. Erst die neapolitanische Opern- und Gesangsschule lieferte jene durchschlagende Mischung aus hoher Stimme, atemberaubender Virtuosität und ethischer Vorbildhaftigkeit.
- 103 Angesichts der Flut an Publikationen sei hier nur exemplarisch verwiesen auf Franz Haböcks noch immer sehr lesenswerte Monografie *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Wien 1923. Dies auch, weil praktisch alle neueren Arbeiten auf seine Quellensammlungen zurückgreifen.
- 104 Sowohl mit dem Argument der Natürlichkeit wird zeitgenössisch für die Kastratenstimme in Abgrenzung zu Falsettisten argumentiert als auch mit ihrer Künstlichkeit als Signatur in mehrfacher Hinsicht »übermenschlicher« Größe, die wiederum für die Überlegenheit der italienischen Oper in Anschlag gebracht wird. Vgl. dazu Doris Kolesch, *Die Faszination der hohen Männerstimme. Ergänzende Überlegungen zu den Sängerkastraten des 17. und 18. Jahrhunderts, mit einem kurzen Ausblick auf heute*, in: Gess, Hartmann, Sollich (Hg.), *Barocktheater heute* (Anm. 5), S. 83–87.
- 105 Das gilt zum Beispiel für die Bibiena-Familie. Vgl. Alexandra Glanz, Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748). *Inventore delle Scene und Premier Architecteur am kurpfälzischen Hof in Mannheim*. Ein Beitrag zur Bibiena-Forschung, bearbeitet von Harald Zielske, Berlin 1991, S. 39.
- 106 »[...] und seinen Zweck zu erreichen, das Herz zu bewegen, die Augen zu vergnügen, und dem Ohr zu gefallen, ohne die Vernunft zu beleidigen, thut er sehr wohl, Handlungen zu wählen, die in weit entfernten fremden Ländern und Zeiten vorgefallen, verschiedene Arten des Wunderbaren verstaten und zugleich einfach und bekannt sind. Sind sie fremd und ausländisch, ist weniger unwahrscheinlich, sie singen zu hören.« Francesco Algarotti, *Versuch über die Architektur, Mahlerey und musicalische Opera aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti*, übers. von Rudolf Erich Raspe, Kassel 1969, S. 232.
- 107 Zit. nach ebd., S. 230.
- 108 Gluck vertonte mit *Armide* programmatisch ein Libretto Quinaults – vgl. Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln: Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart 2001 –, nachdem er sich bereits mit seiner zweiten Reformoper in die Reihe der *Alceste*-Bearbeitungen eingereiht hatte.

- 109 Vgl. Monika Woitas, Getanzte Träume – Händel, Marie Sallé und die Verzauberung der Oper, in: Göttinger Händel-Beiträge 14, 2012, S. 95–104.
- 110 Der Nationale Forschungsschwerpunkt Bildkritik (eikones), Laufzeit 2005–2017, ist an der Universität Basel angesiedelt. Im Modul »Die Visualität der Barockoper. Historische Perspektiven und gegenwärtige Aufführungspraxis«, Laufzeit 2011–2017, arbeiten zusammen Nicola Gess (Leitung), Annette Kappeler (Postdoktorandin seit 2013) und Dominika Hens (Doktorandin). Die dem Band zugrunde liegende Tagung haben Nicola Gess, Tina Hartmann (als externe Kooperationspartnerin) und Dominika Hens gemeinsam konzipiert und im April 2013 in Basel ausgerichtet.

Abbildungsnachweis

- 1 Videostill aus Jean-Philippe Rameaus *Les Paladins*; Regie/Video: José Montalvo; Choreografie: Dominique Hervieu, José Montalvo; Théâtre du Châtelet, Paris 2004; DVD-Produktion der Bel Air Media 2005.
- 2 François Chauveau, Ansicht des Pavillons für die Aufführung von Lullys *Eglogue de Versailles* im Park des Trianon am 11. Juli 1674, 1676, 30,2 × 41,8 cm, Kupferstich und Radierung; Bildzitat nach Christian Quaeitzsch, »Une société de plaisirs«. Festkultur und Bühnenbilder am Hof Ludwigs XIV. und ihr Publikum, München 2010, S. 453, hier Abb. 24.
- 3 Giuseppe Galli Bibiena, Bühnenbild aus den Theaterfesten anlässlich der Hochzeit des Kurprinzen von Sachsen und der Einweihung des Zwingers, 1719; Bildzitat nach Giuseppe Galli Bibiena, *Architettura e Prospettive dedicate alla Maestà di Carlo Sesto*, Stiche von J. A. Pfeffel, Bd. II, Augsburg 1740, unter <http://rdk.zikg.net/rdkdaten/abb/03/03-0063-1.jpg> [23. 07. 2014].
- 4 Anonym, 1. H. 18. Jh., entnommen aus *Les costumes de l'opéra*, 1931, S. 53, Aufbewahrungsort: Derra de Moroda Dance Archives.
- 5 Jean Bérain, Unterweltszene in Lullys Oper *Armide*, V. Akt, ca. 1686, Aufbewahrungsort: Victoria and Albert Museum, London.
- 6 Jacques Le Pautre, Titelblatt für das Textbuch der Oper *Phaéton* von Lully und Quinault, Paris 1683, 23,4 × 17 cm, Kupferstich und Radierung; Bildzitat nach Christian Quaeitzsch, »Une société de plaisirs«. Festkultur und Bühnenbilder am Hof Ludwigs XIV. und ihr Publikum, München 2010, S. 468, Abb. 43.