

Die Festa teatrale *L'Homme* auf der Bayreuther Opernbühne

**Musikalische, dramaturgische und visuelle Strategien
barocker Opernpraxis (1754/2023)**

Kordula Knaus und Andrea Zedler

Bayreuth 2025

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)



This license enables reusers to distribute, remix, adapt, and build upon the material in any medium or format, so long as attribution is given to the creator. The license allows for commercial use.

Inhalt

Einleitung.....	2
Historisch informierte Aufführung und ästhetische Historizität	4
Visuelles Konzept und Raum	20
Historische Gestik und musikalische Rhetorik	28
Fazit	42
Literaturverzeichnis	43
Abbildungsverzeichnis	47

An English-language version of this text is published online in *Music & Musical Performance. An International Journal* (<https://digitalcommons.fiu.edu/mmp/>).

Einleitung

Die Opernkultur unter Wilhelmine von Bayreuth, die von den 1730er-Jahren bis zu ihrem Tod 1758 die Musikkultur am Bayreuther Markgrafenhof prägte, hat bislang vor allem in der deutschsprachigen Musikforschung Interesse gefunden und wurde unter verschiedenen Blickwinkeln aufgearbeitet. Dies betrifft zunächst den kreativen Output der Markgräfin, die sich als Komponistin und Librettistin betätigte. Ihre 1740 komponierte Oper *Argenore* liegt seit 1996 in einer kritischen Edition vor und deren musikalische Qualität wurde verschiedentlich kritisch gewürdigt.¹ In Bezug auf ihre librettistische Tätigkeit standen bislang Fragen der philosophischen Hintergründe sowie der biographischen Bezüge im Mittelpunkt der Forschung.² Darüber hinaus beschäftigte sich die Forschung mit dem Bayreuther Opernbetrieb und Wilhelmines Rolle darin.³ Denn 1737 hatte Wilhelmine die Verantwortung für die gesamte Bayreuther Hofmusik übernommen und versuchte in den folgenden Jahren trotz begrenzter Mittel und mit teils mehr oder weniger Erfolg einen italienischen Opernbetrieb aufzubauen. Einen Höhepunkt dieser Bemühungen stellt die szenisch aufwändige und kostspielige Aufführung der Festa teatrale *L'Homme* dar, die am 19. Juni 1754 anlässlich eines Besuchs ihres Bruders, des preußischen Königs Friedrich II. über die Bühne ging. Wilhelmine selbst verfasste für dieses einaktige Werk das Libretto und Andrea Bernasconi steuerte den Großteil der Musik bei.⁴ *L'Homme* stellt das einzige heute noch erhaltene musiktheatralische Werk der Markgrafenzeit dar, das originär für das 1748 erbaute, seit 2012 zum UNESCO-Weltkulturerbe zählende Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth geschrieben wurde.⁵

Erstaunlich ist, dass gerade zu diesem für die Bayreuther Opernkultur bedeutenden Werk trotz mehrerer Wiederaufführungen (1958⁶ und 2009) weder Einspielung noch kritische Edition der Partitur vorliegen. Historisch überliefert sind lediglich das teils unvollständige und fehlerhafte handschriftliche Notenmaterial aus dem 18. Jahrhundert sowie das 1754 gedruckte Libretto. Ziel eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Transferprojektes, das von 2021 bis 2023 an der

¹ Vgl. Wilhelmine von Bayreuth: *Argenore*; Bauer: Rokoko-Oper; Hirschmann: Zuständigkeit.

² Vgl. Müller-Lindenberg: Wilhelmine von Bayreuth; Voss: Voltaire; Müller-Lindenberg: Moral.

³ Vgl. Henze-Döhring: Markgräfin.

⁴ Einlagearien und -cavatinen stammen von Johann Adolf Hasse, Baldassare Galuppi und Wilhelmine von Bayreuth.

⁵ Zu den im Markgräflichen Opernhaus ab 1748 aufgeführten Werken existiert mit Ausnahme von *L'Homme* kein Notenmaterial, das direkt mit den Aufführungen in Verbindung zu bringen wäre. Teils handelte es sich bei den aufgeführten Werken um Arrangements bereits existierender Opern oder Pasticci aus Arien verschiedener Opern. Wilhelmine hat Pasticci wohl auch selbst arrangiert, vgl. Müller-Lindenberg: Wilhelmine von Bayreuth, 141. Der Originalwortlaut des von Müller-Lindenberg dahingehend zitierten, Briefes lautet: „Je suis obligée toujours de Composer l'Opera d'air ramassez auquel il faut Changer les paroles ce qui gêne beaucoup L'expression.“ D-Bga BPH Rep 46 W 17, Bd. III, 2, fol. 69.

⁶ Zur ersten gesicherten Wiederaufführung des Werkes kam es 1958 unter der musikalischen Leitung von Robert Heger. Inszeniert wurde die Aufführung von Otto Erhardt. Vgl. das als allegorisches Festspiel „Der Triumph des Lichts“ betitelte Aufführungsmaterial in D-Mbs. Zur Vorbereitung der Aufführungen wurde das Notenmaterial aus Wolfenbüttel nach Bayreuth verborgt. Hierzu hat sich die Korrespondenz in der Herzog August Bibliothek erhalten. Vgl. D-W BA IV, 47-B II und BA IV, 94-B III. Für die Recherche zum Leihvorgang sei Dr. Sven Limbeck von der Herzog August Bibliothek herzlich gedankt.

Universität Bayreuth durchgeführt wurde,⁷ war daher, eine kritische Edition des Werkes vorzulegen⁸ sowie eine Wiederaufführung am Originalschauplatz zu ermöglichen, die auch aufgezeichnet wird und damit das Werk einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich macht. Am 5. und 6. Mai 2023 konnten zwei Aufführungen im Rahmen der Veranstaltungsreihe Musica Bayreuth realisiert werden (Produktion: Clemens Lukas), die vom Bayerischen Rundfunk (Audio) sowie der Produktionsfirma Ozango (Video) aufgenommen wurden. Die Aufführung am 6. Mai 2023 wurde live auf BR Klassik gestreamt, eine überarbeitete Schnittfassung später online verfügbar gemacht sowie eine Tonaufnahme 2024 bei Deutsche Harmonia Mundi veröffentlicht.⁹

Ein weiteres Ziel war es, wissenschaftliche Fragestellungen anhand der Wiederaufführungen zu bearbeiten. Im Zuge der Etablierung von praxeologischen Ansätzen in der historischen Theaterforschung ist eine Verknüpfung von Wissenschaft und Praxis in den letzten Jahren stärker ins Zentrum gerückt. Im Projekt wurde daher einerseits danach gefragt, welche Konsequenzen die wissenschaftliche Begleitung einer Wiederaufführung für die Forschung selbst hat und welche wissenschaftlichen Erkenntnisse aus der Wiederaufführung gewonnen werden können. In den Fokus gerückt sind so beispielsweise Diskrepanzen zwischen dem im Textbuch beschriebenen visuellen Konzept Wilhelmines und dem Notenmaterial, die sich im Zuge der Vorbereitungen der Aufführungen zeigten und in den Forschungen zu *L'Homme* bislang nicht thematisiert wurden. Andererseits wurde im Projekt versucht, theoriegeleitete Fragen zu performativen und körperlichen Praktiken mit dem praxisnahen in situ Erleben im historischen Theaterraum zu verknüpfen.¹⁰ So ließen sich aus den Aufführungserlebnissen wiederum neue Forschungsfragen zu *L'Homme* sowie zur Ästhetik der Oper um die Mitte des 18. Jahrhunderts insgesamt ableiten. Im Folgenden werden die Ergebnisse dieses Prozesses dargestellt und dabei zugleich die 2023 erfolgten Aufführungen von *L'Homme* dokumentiert. Materialgrundlage bilden die erhaltenen historischen Quellen, die Aufführungserlebnisse sowie deren Dokumentation in Form von Erinnerungsprotokollen, die Audio- wie Videomitschnitte der Aufführungen und mehrere Gespräche und Interviews mit den Produktionsbeteiligten.

⁷ Das Transferprojekt „Materialität und ästhetische Transformation. Die Festa teatrale L'Homme auf der Bayreuther Opernbühne“ (Projektnummer 448125578, Laufzeit 09/2021–12/2023) wurde unter der Leitung von Kordula Knaus von der Projektmitarbeiterin Andrea Zedler mit den Projektpartnern Bayerischer Rundfunk, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen und Musica Bayreuth durchgeführt. Vgl. weitere Informationen auf der Projekthomepage: www.huomo.uni-bayreuth.de (Abrufdatum: 21.9.2025).

⁸ Die wissenschaftlich-kritische Ausgabe erscheint in der Reihe Erbe Deutscher Musik bei Schott-Music.

⁹ Das künstlerische Leitungsteam bestand aus Dorothee Oberlinger (musikalische Leitung des Ensemble 1700), Nils Niemann (Regie), Johannes Ritter (Bühne und Kostüme), Christoph Brech (Video) und Yves Ytier (Choreographie der Tänze). Es sangen Philipp Mathmann (Anemone), Maria Ladurner (Animia), Alice Lackner (Negiorea), Francesca Benitez (Buon Genio), Florian Götz (Cattivo Genio), Simon Bode (L'Amor Ragionevole, L'Amor Incostante), Anna Herbst (Volusia) und Johanna Rosa Falkinger (Incossia). Die Produktion wurde als Koproduktion mit den Musikfestspielen Potsdam Sanssouci realisiert. Weitere Aufführungen fanden am 11., 13., 14. und 15. Juni 2023 im Schlosstheater Sanssouci im Rahmen der Musikfestspiele Potsdam Sanssouci statt. Eine konzertante Voraufführung konnte bei den Tagen Alter Musik in Herne bereits am 12. November 2022 realisiert werden. Die überarbeitete Schnittfassung wurde von BR Klassik auf Basis der Mitschnitte vom 5. und 6. Mai 2023 online zur Verfügung gestellt: <https://www.br-klassik.de/concert/ausstrahlung-3210900.html> (Abrufdatum: 1.12.2023).

¹⁰ Vgl. dazu Wagner: Theatergeschichte und dies.: Praxeology.

Historisch informierte Aufführung und ästhetische Historizität

Es ist wichtig festzuhalten, dass es bei der Wiederaufführung von *L'Homme* 2023 nicht um den Rekonstruktionsversuch einer in der Vergangenheit liegenden Aufführung ging, auch wenn szenisch und musikalisch historisch informiert gearbeitet wurde. Vielmehr wurde der Tatsache bewusst Rechnung getragen, dass die zu *L'Homme* überlieferten Artefakte und Quellen aus dem 18. Jahrhundert nur bestimmte Eindrücke und Informationen liefern.

Dies fängt bereits beim Markgräflichen Opernhaus selbst an, dessen Logenhaus zwar sehr gut erhalten ist, dessen barocke Bühnenmaschinerie jedoch nicht mehr existiert. Anstatt zu versuchen, diese Diskrepanz (historischer Publikumsraum / moderner Bühnenraum) auszugleichen, wurde sie in der szenisch-visuellen Konzeption der Wiederaufführung von Beginn an aufgegriffen und mit den Produktionsbeteiligten diskutiert. Eine Herausforderung stellten auch die nicht erhaltenen Tanzeinlagen und Ballette dar, denn sie spielten eine wichtige Rolle in der ästhetischen Konzeption des Werkes für Wilhelmine. Für sie mussten für die praktische Umsetzung Lösungen gefunden werden. Es existieren außerdem einige historische Bühnenbildentwürfe, die teils mit mehr, teils mit weniger Gewissheit mit *L'Homme* in Verbindung gebracht werden können. Keinerlei Quellen sind zu den Kostümen überliefert und auch nicht zu allen Faktoren einer Aufführung, die erlerntes Praxiswissen darstellen und nur sehr allgemein über schriftliche oder bildliche Quellen erschlossen werden können (bspw. Gestik, Bewegungsabläufe, Gesangs- und Musizierstile, Verzierungen, Verwandlungen, Beleuchtung). Schließlich sind es auch praktische Aspekte, die es unmöglich machen, bestimmte Aufführungskonventionen des 18. Jahrhunderts in der Gegenwart zu realisieren. Dies betrifft beispielsweise die Beleuchtung. Eine Aufführung bei Kerzenlicht ist im Markgräflichen Opernhaus heute aus konservatorischen und sicherheitstechnischen Gründen nicht realisierbar. Gerade die Beleuchtung hatte jedoch wesentlichen Einfluss auf die Wirkung des Bühnenbildes, das Erkennen von Mimik und Gestik sowie die Wahrnehmung von Bühnen- und Publikumsraum. Die folgende Betrachtung der Wiederaufführung von *L'Homme*, die unter Einbeziehung historischer Musizier- und Darstellungsweisen stattgefunden hat, ohne den Anspruch an eine Rekonstruktion zu erheben, knüpft methodisch daher an Willmar Sauters Ansatz einer „aesthetic historicity“ an.¹¹ Diese relationale Theorie geht davon aus, dass historische Artefakte und Ästhetiken immer mit der aktuellen ästhetischen Erfahrung in Verbindung stehen. Dies hat Konsequenzen sowohl für die Analyse als auch für praktische Experimente und Umsetzungen in der Gegenwart. Die Wiederaufführung von *L'Homme* steht folglich in einem bestimmten Verhältnis zu den historischen Artefakten und Ästhetiken, die ästhetische Realisierung und Erfahrung selbst bleibt jedoch im Hier und Jetzt verhaftet.

¹¹ Vgl. Sauter: Historicity; vgl. auch Knaus: Räume.

Konzepte, Quellen und Leerstellen

Wilhelmine von Bayreuth konzipierte die Festa teatrale *L'Homme* selbst. Sie schrieb die Vorlage in französischer Sprache und ließ sie von ihrem Hofdichter Luigi Stampiglia in italienischen Versen ausführen.¹² Das allegorische Thema, das Wilhelmine wählte, ist untypisch für das Genre der Festa teatrale,¹³ lässt es doch das üblicherweise im Text verankerte Herrscherlob missen: Eine friedliche Szenerie in einem Eichenwald steht am Beginn von *L'Homme*. Auf dem Rasen sind das Seelenpaar, Anemone und Animia, im Schlaf versunken. Buon Genio, der gute Geist, kommt auf die Bühne und freut sich über ein von Tugend und Vernunft geprägtes Zeitalter. Um dies zu sichern, will er seine Tochter Negiorena, die Vernunft, aus den Fängen des bösen Geistes (Cattivo Genio) befreien. Das Vorhaben gelingt. Die Tugenden und Freuden im Gefolge des guten Geistes nehmen sich Anemone und Animia an und statten das Seelenpaar mit Devisen der Redlichkeit aus. Das dramatische Geschehen wird nun von dem erzürnten bösen Geist bestimmt, der seinen Untergebenen befiehlt, die Devisen zu rauben. Bei Anemone gelingt es völlig, bei Animia lässt sich lediglich das Zeichen der Unschuld entfernen. Eigenliebe, Stolz und Eifersucht keimen nun in Animia hoch, was dramatische Auswirkungen auf das spätere Geschehen entfaltet. Zunächst erwachen aber die beiden, und Animia, vom Pfeil Amors getroffen, verliebt sich sogleich in ihren Seelenpartner. In Anemone ist auch die Liebe erweckt, doch war er zuvor anders als Animia vom Pfeil der flüchtigen Liebe getroffen worden. Die Eifersucht Animias und die flüchtige Liebe Anemones belasten nach der ersten unbeschwerten Zeit das Verhältnis der beiden zueinander. Volusia, die Wollust, und Incosia, die Unbeständigkeit, tun das Ihrige dazu, um Anemone auf den falschen Weg zu bringen, und als Cattivo Genio Animia für sich gewinnen will, scheint das Schicksal des Seelenpaares endgültig besiegelt zu sein. Fern vom unmittelbaren Geschehen um Animia und Anemone nimmt Negiorena den Kampf mit den bösen Mächten auf, kann diese zurückdrängen und schließlich besiegen. Anemone erkennt mit Hilfe von Negiorena seine Fehler und bereut zutiefst seine Wankelmütigkeit. Zuletzt verzeiht Animia ihm, sodass ein glücklicher Ausgang der Festa teatrale gefunden ist.

Den italienischen Text vertonte der damals gerade als Vizekapellmeister an den Münchner Hof engagierte Andrea Bernasconi.¹⁴ Die Spuren seines Engagements in Bayreuth führen nach Venedig, wo er vor seinem Umzug nach München am Ospedale della Pietà tätig gewesen war. Wilhelmines Tochter, Herzogin Elisabeth Friederike Sophie, befand sich 1753 auf Italienreise, in deren Umfeld

¹² Im Unterschied zu *Amalthea* sind für *L'Homme* keine überlieferten handschriftlichen Entwürfe der Markgräfin selbst erhalten. Für *Amalthea* hat Rashid-S. Pegah festgestellt, dass die Entwürfe von der gedruckten französischen Textfassung teils abweichen, teils wörtlich darin zu finden sind. Vgl. Pegah: Text. Inwieweit an den endgültig gedruckten französischen Fassungen von *Amalthea* oder *L'Homme* neben Wilhelmine auch noch Hofpersonal mitwirkte, kann aufgrund der Quellenlage nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Die Librettodrucke weisen durch die Formulierung auf den Titelblättern „composto in francese da Sua Altezza Reale“ und „posto“ (*Amalthea*) bzw. „messa“ (*L'Homme*) „in versi italiani dal Sigr. Luigi Stampiglia“ zumindest darauf hin, dass Wilhelmine die Autorschaft an der französischen Textfassung für sich beanspruchte. Obwohl die italienische Versfassung sehr nahe an der französischen Vorlage bleibt, sind durch die Anpassung an italienische Libretto-Konventionen doch erhebliche Unterschiede im poetischen Duktus feststellbar. Auffällig ist etwa die Umwandlung zahlreicher Ausrufungssätze in Aussagesätze, wie dies etwa in der zweiten Szene bemerkbar ist. Hier wird beispielsweise der Ausruf des Buon Genio: „Venez éclairer l'univers, rétablissez mon Empire, exterminons nostre Ennemi implacable!“ übertragen in: „A ridurre il mio impero / Nello stato primiero, / Ad estermiare il nostro / Implacabil nemico, empio, ferino / A schiarir l'Universo, io te destino.“

¹³ Vgl. zu den Feste teatrali unter Wilhelmine von Bayreuth Knaus / Zedler: Festmusik.

¹⁴ Vgl. zu Bernasconi grundlegend Sadgorski: Bernasconi, zu *L'Homme* besonders 58.

Bernasconi mit der Komposition einer Motette aus Anlass ihres Geburtstags betraut worden war. Der Auftrag ließ sich laut Franz Pirker, der mit Bernasconi 1753 in Venedig in Kontakt stand, aus Zeitmangel nicht realisieren.¹⁵ Dennoch dürfte die Verbindung von Wilhelmines Tochter mit dem Komponisten Beleg dafür sein, warum die Markgräfin gerade Bernasconi mit der Vertonung ihres Prestigeprojekts betraut haben mag. Eine weitere – besonders für die musikalische Textur von *L'Homme* zentrale – Verquickung zwischen Bernasconi und Wilhelmine bestand über deren Bayreuther Gesangspersonal: Mit den zwei Hauptprotagonisten von *L'Homme*, Maria Giustina Turcotti, der Sängerin der Negiorea, und Stefano Leonardi, der Anemone verkörperte, hatte Bernasconi bereits in Italien zusammengearbeitet, d.h. er kannte ihre stimmliche Disposition und berücksichtigte diese auch bei der Vertonung von *L'Homme*.¹⁶

Einlagearien bzw. -cavatinen in *L'Homme* stammen von Johann Adolf Hasse, Baldassare Galuppi, Wilhelmine von Bayreuth und Bernasconi selbst (aus dessen *Adriano in Siria*). Das Libretto wurde 1754 in zwei Fassungen gedruckt: eine Fassung mit italienischem und französischem Text, wodurch die originäre Konzeption Wilhelmines nachvollzogen werden kann, sowie eine Fassung mit italienischem und deutschem Text, die vermutlich dem Publikum mit geringen Italienisch- oder Französischkenntnissen zum Mitlesen während der Aufführung diente. Für die Übersetzung ins Deutsche sorgte Philipp Cuno Christian von Bassewitz, hofischer Oberdirektor des Opern-Etats.



Abbildung 1: Titelblatt des ital./frz. Librettos

¹⁵ Vgl. Brandenburg / Beier: Operisti, Brief 242.

¹⁶ Vgl. zu Turcotti Henze-Döhring: Markgräfin, 156f. und zu Leonardi Sorbello Staub: Helden.

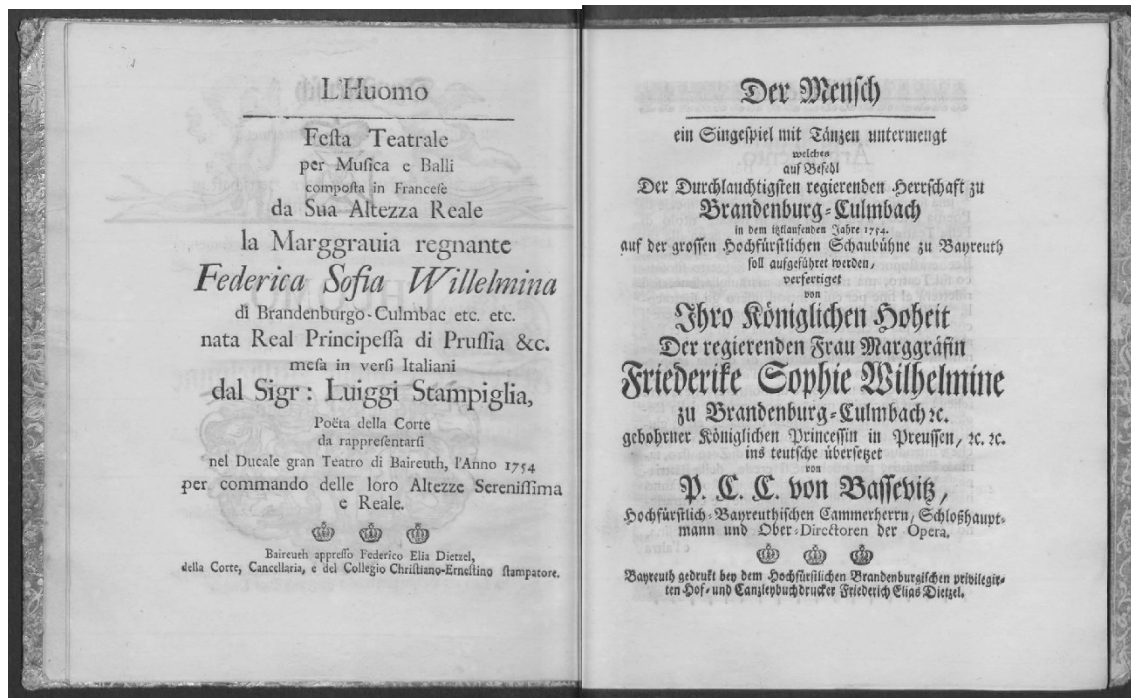


Abbildung 2: Titelblatt des ital./dt. Librettos

In Wilhelmines französischer Vorlage lässt sich deutlich erkennen, dass sie ganz bestimmte inhaltliche und ästhetische Vorstellungen zur Realisierung des Werkes hatte.¹⁷ Sie fungierte nicht lediglich als Autorin, sondern sah sich als langjährige „directrice“¹⁸ des Bayreuther Opernunternehmens innerhalb des Produktionsgefüges der italienischen Oper in der künstlerischen Gesamtverantwortung. Die prägnanten Szenenanweisungen und die Hinweise zu Lichtstimmungen im Textbuch von *L'Homme* zeigen, dass sie umfassende Kenntnisse über die Einsatzmöglichkeiten der Bühnenmaschinerie hatte und ein genaues szenisches Konzept verfolgte, um die Vernunft als zentrale (Herrscher-)Tugend zu inszenieren. Eine derlei detaillierte Darstellung szenischer Effekte ist durchaus untypisch für Libretti um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Textbuch kann in dieser Hinsicht als ein eigenes künstlerisches Produkt angesehen werden, das sich aus Wilhelmines Anspruch auf eine philosophisch anspruchsvolle Handlung ebenso speist wie aus ihrer Kenntnis über die personellen und technischen Möglichkeiten an ihrem Hoftheater.¹⁹ Rückgrat dieser Konzeption waren dahingehend drei Elemente: die einsatzfähige Bühnenmaschinerie, das Ballettensemble und italienische Sängerinnen und Sänger. Dass *L'Homme* gerade was die Arienanzahl anbelangt deutlich umfangreicher ist als Wilhelmines frühere

¹⁷ Vgl. zu den Inhalten und ideengeschichtlichen Hintergründen von *L'Homme* Müller-Lindenberg: Wilhelmine von Bayreuth, 147–156; Henze-Döhring: Markgräfin, 110–117 und mehrere Aufsätze in Betzwieser (Hg.): Opernkonzeptionen.

¹⁸ Die Bezeichnung „directrice“ entstammt einem undatierten Brief Wilhelmines, in dem sie auf die musikalische Situation an ihrem Hof eingeht: „je n'en doute pas que vous avez fait venir 2 exlantes chanteuses d'Italie je crois que votre Orguestre est Magnifique[.] Le Marg: ma enfin fait directrice du notre et j'ai Comencé a faire la mechante ayant cassé tous [sic] ce qui ne valloit rien [.] Je fais venir a leur place un Chanteur et une Chanteuse d'Italie et je suis fort Intriguée pour trouver un bon Violo Ripieno dont nous avons grand Besoin et un autre pour accompagner“. Zit. n. Schiedermaier: Festspiele, 105.

¹⁹ Dass sich Wilhelmine von einem mit szenischen und lichttechnischen Anweisungen annotierten Libretto-Exemplar des *Zoroastre* von Louis Cahusac und Jean-Philippe Rameau inspirieren ließ, auf das bereits Thomas Betzwieser hingewiesen hat, ist durchaus denkbar. Vgl. Betzwieser: Cahusac.

einaktige Feste teatrale,²⁰ ist Zeugnis dafür, dass sie anlässlich des Besuches ihres Bruders den Aufwand im Vergleich zu vorhergehenden Anlässen zu steigern versuchte. Der Umfang steht allerdings im Widerspruch zur Einaktigkeit des Stücks. Die insgesamt 19 Arien und Cavatinen zuzüglich der in das Stück integrierten Chöre und Ballette sind eigentlich deutlich zu groß dimensioniert für eine einaktige Festa teatrale.

Im Zuge der praktischen Realisierung von *L'Huomo* offenbarten sich einige, bislang in der Forschungsliteratur wenig beachtete Diskrepanzen zwischen den sich im Textbuch manifestierenden literarisch-philosophischen sowie visuell-szenischen Vorstellungen von Wilhelmine von Bayreuth und einer musikalischen Umsetzung, wie sie das überlieferte Notenmaterial suggeriert.²¹

Es ist sinnvoll, sich dahingehend zunächst des Status des überlieferten Notenmaterials zu vergegenwärtigen. Das in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel aufbewahrte Material besteht aus einem Particell, Instrumentalstimmen und einer Chorpartitur. Während die Instrumentalstimmen Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Traverso I, Traverso II, Oboe I, Oboe II, Corno I und Corno II den zu spielenden Stimmauszug als einfache Hefte im Hochformat beinhalten,²² ist die Bass- bzw. Basso continuo-Stimme – im Querformat gebunden – als erweiterter Stimmauszug anzusehen und als Particell²³ angelegt. Sie enthält neben der Bassstimme alle Sologesangsstimmen, den vollständigen Orchestersatz in den Accompagnato-Rezitativen und die Oberstimme der Chöre. Die Chöre sind wiederum in einem eigenen Heft im Querformat überliefert²⁴ und inkludieren auch den gesamten Orchestersatz. Auffällig ist, dass das Particell das Titelblatt des gedruckten italienischen Librettos und das dortige „Argomento“ (d.h. die Darstellung des Handlungsablaufes) wortwörtlich übernimmt. Zudem sind die ausführlichen Szenenanweisungen in Wilhelmines Libretto zwar nicht vollständig und teils nicht übereinstimmend, aber doch in einem ungewöhnlich umfangreichen Ausmaß niedergeschrieben. Als Beispiel sei hier der Beginn der 16. Szene herausgegriffen, bei dem eine Wolkenszenerie den Bühnenabgang von Animia und Volusia wie den Auftritt von Negiorea bestimmt, die den gerade flüchtenden Anemone aufhält.²⁵

²⁰ Waren es bei *La caduta di Alcina* (1751) acht Arien und bei *Deucalione e Pirra* (1752) zehn Arien, so zeigt sich bei *L'Huomo* mit 16 Arien und drei Cavatinen sehr deutlich der gestiegene Umfang. Auch die Zahl der Handlungspersonen stieg von fünf in *La caduta di Alcina* und sechs in *Deucalione e Pirra* auf neun in *L'Huomo*, wobei Amor Ragionevole und Amor Volubile von derselben Person gesungen wurden.

²¹ Sabine Henze-Döhrings detaillierte Analyse fokussiert weitgehend auf die tableauartige Gesamtdramaturgie und die Arien, vgl. Henze-Döhring: Komposition.

²² Vgl. D-W Cod. Guelf. 66 Mus. Hdschr.

²³ Vgl. D-W Cod. Guelf. 65 Mus. Hdschr.

²⁴ Vgl. D-W Cod. Guelf. 283 Mus. Hdschr. (Nr. 1–6).

²⁵ Die Szenenanweisung lautet im dt. Libretto: „Dicke Wolcken verbreiten sich über die Schaubühne. Animia verschwindet darin, und aus derselben Mitte steigt die Vernunft hervor, vor deren Anblick die Wollust fliehet. Anemon will ihr folgen, aber die Vernunft hält ihn zurück.“ *L'Huomo. Festa Teatrale per Musica e Balli* [...]. Bayreuth 1754, 45.

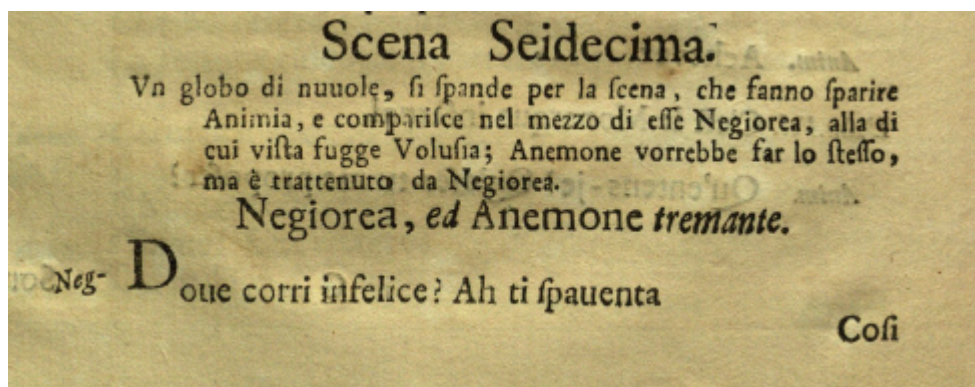


Abbildung 3: Szenenanweisung im Libretto zu Szene XVI.

Abbildung 4: Szenenanweisung im Particell zu Szene XVI.

Die Angabe in den Musikalien übernimmt die zentralen Informationen zum Szenenwechsel aus dem Libretto. Insgesamt vermittelt das Particell daher wesentlich auch das ideelle Konzept der Festa teatrale *L'Uomo*. Dies kann wiederum auf den Verwendungszweck der Abschrift hindeuten, die nicht zur praktischen Ausführung, sondern wohl zu Sammlungs- und Anschauungszwecken hergestellt wurde. Auch die äußere Aufmachung, d.h. die Vergoldung der Blattränder wie auch der mit floralen Goldranken innen und mit goldenem Prägerahmen verzierte Ledereinband, verweisen stärker auf einen Sammlungszweck.

Gebrauchsspuren im Notenmaterial, genauer: im Particell, stammen eindeutig aus dem 20. Jahrhundert.²⁶ Die Rekonstruktion der Provenienzkette ist aufgrund der Überlieferungslage nicht

²⁶ Wie bereits erwähnt, wurde *L'Uomo* 1958 in Bayreuth und München aufgeführt. Zur Vorbereitung der Aufführungen wurden die Stimmen und das Particell über die Stadtbücherei Bayreuth von Wolfenbüttel ausgeliehen und in Bayreuth Robert Heger, dem musikalischen Leiter, für die Erarbeitung seiner musikalischen Fassung zur Verfügung gestellt. Im Zuge der Sichtung des Notenmaterials (2023) konnte festgestellt werden, dass über allen Gesangslinien im Particell deutscher Text in moderner Schrift mit blauem wie Bleistift eingetragen und später ausradiert wurde. Einzelne Wörter sind noch erkennbar und konnten auf Basis der Überlieferung in München der Aufführungsfassung von 1958 zugeordnet werden. Für die Übersetzung der Aufführungen von 1958 war Gilbert Graf Gravina verantwortlich. Vgl. hierzu das

möglich.²⁷ Weder konnte verifiziert werden, dass das überlieferte Material in Bayreuth entstanden ist, noch konnte der Weg der Noten nach Wolfenbüttel nachgezeichnet werden. Der namentlich unbekannte Kopist des Notenmaterials ist mit „Copyist 34 (Bayreuth court)“ in RISM verzeichnet, stand aber laut Henze-Döhring zur Zeit Wilhelmines mit dem Bayreuther Hof nicht in direkter Verbindung.²⁸

Anzumerken ist im Zusammenhang mit dem Particell, dass der detailreichen Vermittlung von Wilhelmines Konzept in den Paratexten des Notenmaterials eine große Fehlerhaftigkeit und auch Unvollständigkeit in der musikalischen Notation und im Gesangstext selbst gegenübersteht. Es fehlen Passagen (etwa Takt 2 in Violine 2 der Arie „Soffre talor del vento“) oder Noten sind im Liniensystem zu hoch oder zu tief eingetragen, was auf Flüchtigkeitsfehler des Kopisten hinweist. Erst durch die Spartierung wurde sichtbar, dass Angaben zur Dynamik oder Vorzeichen nicht in allen Stimmen berücksichtigt wurden. Im Text der Gesangslinie finden sich darüber hinaus nicht nur zahlreiche Abweichungen zum Libretto, sondern die Textunterlegung folgt auch nicht immer der üblichen Silbentrennung, was darauf schließen lässt, dass der Kopist die italienische Sprache nicht hinreichend beherrschte. Auf einen Abschreibfehler ist auch das Fehlen von etwa zweieinhalb Verszeilen im Rezitativ der *Scena ultima* zurückzuführen. Hier hat der Kopist beim Seitenwechsel offensichtlich eine Passage übersehen.

Aufführungsmaterial D-Mbs St. Th. 1937-1 (Partitur). Die Textpassagen wurden darüber hinaus mit D-Mbs St. Th. 1937-11 (Aufführungstext) abgeglichen.

²⁷ Das autographe Material Andrea Bernasconis ist nicht auffindbar, auch keine weiteren Abschriften des Werkes sind erhalten. Die Annahme, dass die Überlieferung im Zusammenhang mit Wilhelmines Schwester Philippine Charlotte steht, kann nicht verifiziert werden. Gesichert verzeichnet wurde das Werk in Wolfenbüttel erstmals bei Vogel: Handschriften, 15.

²⁸ Vgl. zur Bezeichnung des Kopisten die Detailanzeige auf RISM: <https://opac.rism.info/search?id=pe30084337&View=rism> (abgerufen am: 16. März 2024). Bis dato kann das früheste Notenmaterial aus der Hand des Kopisten auf das Jahr 1764 datiert werden. Vgl. hierzu die detaillierten Forschungen von Henze-Döhring, der wir herzlich für den Austausch zum Kopisten danken. Vgl. Henze-Döhring. Musikaliensammlung.

Alm: Rag:

Neg:

E dunque ver, che debellato e il nostro fierissimo Nemico foruo nar-
 = rarti la pugna, e la vittoria Agili, e pronte auean le nostre schi-
 = ere superati gl'immen si spazi da cui di visi da dove nasce ove tormentai il
 vole sono li nostri imperi A fronte allora ci scorge mo il nemico.
 soura un Carro superbo, ele più forti lo cingeano d'in torno empie eo-

Retro= ceder fu astretto delle tenebre il Prence, e caricando sempre=
 più con vigore arditi i nostri sui confusi nemici cui resister fu van, con
 onta, escorno, a fuga vergognosa il pie voltorno dal suotrono sbalzato
 precipito quel mostro, e fra catene avvinto e disperato Rugge fremendo
 nel tartareo chiofiro. *Anc:* *Buongen:* Permettimi t'intendo inuanto cerchi la

Abbildung 5: Basso continuo-Stimme: fehlende Passage bei Seitenwechsel



Abbildung 6: Basso-Continuo-Stimme, instrumentaler Übergang von erster auf zweite Szene

Es fehlt genau beim Seitenumbruch die Vertonung des Textes „-orti / Veniano a lui d'apresso / la Discordia, il Livore, / la Crudeltà, la Rabbia ed il Furore. / A tal vista le nostre / Forti Legioni orribil grido alzano. / L'attaccono in un punto, e lo forzarò. / Malgrado ogni sua cura“.²⁹

Sind solche Ungereimtheiten im überlieferten Notenmaterial auf Unregelmäßigkeiten im Prozess des Abschreibens zurückzuführen, so zeigen sich darüber hinaus Leerstellen bei der Realisierung szenischer Vorgänge im musikalischen Ablauf, die nicht auf Kopistenfehler zurückzuführen sind. Wie vielfach im 18. Jahrhundert üblich, sind die Ballette nicht in das Notenmaterial integriert, und es fehlt auch eine Sinfonia am Werkbeginn. Die Ballette für Szene 4, 5 und 18 sowie das Schlussballett wurden – so ist es im Libretto festgehalten – von den Ballettmeistern Antoine Jassinte und Giulio Bartolomeo Bigatti choreographiert. Sie sind allerdings nach derzeitigem Stand der Forschung nicht erhalten. In das Stimmenmaterial integriert sind allerdings zahlreiche kürzere Instrumentalstücke (3 bis 30 Takte), die immer in Zusammenhang mit szenischen Aktionen oder Bühnenbildwechseln stehen. Allerdings gibt gerade die zweite Szene mit dem zweimaligen Bühnenbildwechsel und den zahlreichen szenischen Aktionen hier Rätsel auf. Die Rezitative der ersten und zweiten Szene sind in der Basso continuo-Stimme durch lediglich drei Takte Instrumentalmusik verknüpft.

²⁹ Für die Aufführungen von *L'Uomo* im Mai 2023 wurden nicht nur Fehler bereinigt. Die musikalische Assistentin und Cembalistin der Aufführungen, Olga Watts, hat auch die fehlenden Takte des Rezitativs „E dunque e ver“ der Scena ultima nachkomponiert.

Während dieser drei Takte sollen laut Szenenanweisungen im Textbuch jedoch alle folgenden szenischen Aktionen stattfinden:

„Il Buon Genio da un colpo di bacchetta, ed il fondo del Teatro si cangia in una orribile Caverna in cui Negiorea, le Virtù, e li Piaceri innocenti sono incatenati, e guardati da Spiriti infernali, e da Mostri terribili. Assoliscono questi il Buon Genio, il quale facendo balenare avanti li loro occhi la sua spada fiammeggiante li atterisce, e li fuga. Cadono le Catene dalle mani di Negiorea, e della sua Compagnia, e nell’atto che si avvanza Negiorea a presentarsi al Buon Genio, sparisce la Caverna, e ritorna il Bosco. Le Virtù e li Piaceri formano un Arco trionfale ornato di fiori, a cui sono adpresi li rispettivi loro attributi, e sotto di esso collocano un Trono.“³⁰

Selbst wenn der letzte Satz der beschriebenen szenischen Aktion in das fünftaktige Instrumentalstück (*Allegro assai*) nach dem Rezitativ zwischen Buon Genio und Negiorea verlagert wird, scheint es kaum realistisch, dass innerhalb von drei Takten ein zweimaliger Bühnenbildwechsel inklusive Kampf von Buon Genio mit den Höllengeistern und Befreiung von Negiorea mit ihrem Gefolge stattfindet. Das erwähnte fünftaktige *Allegro assai* gibt ebenfalls Rätsel auf, da es vor der Arie von Buon Genio eigentlich keine sinnfällige Funktion hat und wie eine Art vorgelagertes Ritornell vor dem eigentlichen Ritornell der Einlagearie von Buon Genio wirkt, dabei auch mit G-Dur bereits die Tonart der Einlagenarie („*Soffre talor del vento*“) vorbereitet.

In der Umsetzung galt es für derartige Diskrepanzen zwischen szenischer Konzeption und überliefertem Notenmaterial Lösungen zu finden.³¹ Das Produktionsteam der Aufführungen von 2023 hat sich dafür entschieden, verschiedene Sätze einer Ballettmusik für eine Armida-Vertonung, die sich in der königlichen Hausbibliothek des Preußischen Hofes erhalten hat, an den entsprechenden Leerstellen einzufügen.³² Die Wahl fiel, so Regisseur Nils Niemann,³³ aus mehreren Gründen auf diese Ballette: Zum einen gab es aufgrund des Armida-Stoffes einen inhaltlichen Bezugspunkt zu *L’Huomo*, da auch 1754 die Aufführung – so ist es in der Szenenübersicht im Libretto festgehalten – mit einem

³⁰ *L’Huomo. Festa Teatrale per Musica e Balli [...]*, Bayreuth 1754, 6. „Der Gute Geist schlägt mit einem Stab und der Bühnenprospekt verwandelt sich in eine unheimliche Höhle, in der Vernunft, die Tugenden und die Unschuldigen Vergnügen angekettet sind und von Höllengeistern und schrecklichen Ungeheuern bewacht werden. Diese fallen über den Guten Geist her, der vor ihren Augen sein Flammenschwert blitzen lässt und sie in die Flucht schlägt. Die Ketten fallen von den Händen der Vernunft und ihrer Gefährten, und während die Vernunft vortritt, um sich dem Guten Geist vorzustellen, verschwindet die Höhle, und der Wald kehrt zurück. Die Tugenden und die Vergnügen errichten einen Triumphbogen, der mit Blumen geschmückt ist, an dem ihre Attribute hängen und unter dem ein Thron steht.“ Die deutsche Übersetzung wurde von Sabine Rademacher im Zuge der Aufführung in Herne im November 2022 erstellt.

³¹ Bereits im Libretto tauchen Widersprüche auf, da die zwei ersten Ballette in der Übersicht zunächst in Szene II und IV als „*Ballo de Virtù e de Piaceri*“ und „*Ballo de Vizzy e de Passioni*“ gelistet sind. Tatsächlich aber sind diese Ballette im Libretto-Text in den Szenen IV und V verankert. Es handelt sich bei den Szenennummern in der Übersicht also um einen Fehler.

³² Balli Pour *L’Opera D’Armide*, D-B KHM 1732. Einige der Tänze können Jean-Baptiste Lullys *Armide* zugeordnet werden. Möglicherweise sind die Tänze dieses Manuskripts für die Aufführung von Carl Heinrich Grauns *Armida* (Berlin 1751) von Johann Gabriel Seyffarth zusammengestellt worden, der am Berliner Hof dieser Zeit für die Ballettmusik verantwortlich zeichnete. Vgl. Henzel: *Aufführungen*, 30. Entsprechende Zahlungsbelege an Seyffarth sind im Fall von *Armida* allerdings nicht überliefert. Dank an Christoph Henzel für den diesbezüglichen Austausch.

³³ Vgl. das Transkript des Interviews mit Nils Niemann vom 20. Juli 2023, geführt von Andrea Zedler.

Ballo di Rinaldo e d'Armida enden sollte.³⁴ Zum anderen war es aufgrund der zahlreichen Verquickungen zwischen dem Berliner und dem Bayreuther Hof, die sich nicht nur in *L'Huomo* in der Wahl von Einlagearien niederschlug,³⁵ naheliegend, 2023 ein Ballett aus dem Repertoire des Berliner Hofes zu nehmen, das aus dem zeitlichen Umfeld des Werkes stammt. Eine weitere Verbindung zwischen Berlin und Bayreuth stellt der Tanzmeister selbst dar: Jassinte war mit seiner Frau 1748/49 am Hof Friedrichs zu Gast und wirkte u.a. an den Aufführungen im Königlichen Opernhaus unter den Linden in Grauns *Ifigenia in Aulide* im Karneval mit.³⁶

Ferner wurden die einzelnen Tänze der Ballette vom Produktionsteam als dramaturgisch und ästhetisch passend aufgefasst, wobei die Einzeltänze aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und in den neuen dramaturgischen Kontext in *L'Huomo* eingepasst wurden. Die Ballette wurden also nicht als Ganzes übernommen, sondern 15 Einzeltänze für insgesamt fünf pantomimische Szenen und Tanzszenen verwendet.³⁷ Zwei Tänze (Allegro und Menuet) wurden so auch am Beginn der zweiten Szene eingefügt, um die vorhin beschriebene pantomimische Aktion umsetzen zu können. Mit Ausnahme dieser Szene sind die Tänze jedoch immer an den im *L'Huomo*-Libretto explizit erwähnten Stellen für die Balli eingefügt worden. Die zwei Tänze am Ende des Stückes, die dem versöhnlichen Schluss einen szenisch-musikalischen Kontrapunkt entgegensetzen, indem die bösen Mächte nochmals auftauchen und der Tempel der Sonne³⁸ zu brennen beginnt, lehnen sich thematisch an das ursprünglich vorgesehene Ballett über Rinaldo und Armida an.

Die Frage nach Instrumentalmusik für Bühnenbildwechsel, Ballette und Pantomimen – sei sie nun im erhaltenen Notenmaterial vorhanden oder nicht – lenkt den Blick auf die Zusammenarbeit zwischen Wilhelmine von Bayreuth, den Ballettmeistern Jassinte und Bigatti und dem Komponisten Bernasconi sowie die dramaturgische Anlage, die sich daraus ergibt. Sabine Henze-Döhring hat bereits auf den Tableau-Charakter der Szenen 12 und 17 hingewiesen und kommt zu dem Schluss, dass Bernasconi „an der Umsetzung des Gesamtkonzepts kongenial beteiligt“ war.³⁹ Im Detail zeigt sich jedoch auch, dass bestimmte Szenen durchaus Rätsel über das Zusammenspiel zwischen Szene und der von Ballettmeistern und dem Kapellmeister komponierten Musik aufgeben, sodass das Werk – zumindest in seiner derzeitigen Überlieferung – gelegentlich gerade nicht wie aus einem Guss erscheint, sondern die komplexen Produktionsprozesse, auf die auch die Sängerinnen und Sänger erheblichen Einfluss hatten, widerspiegelt.

³⁴ Das Ballett wurde 1751 schon einmal am Bayreuther Hof aufgeführt: „Am 13. Mittagstafel im hiesigen Schloß, abends im Opernhaus zuerst ein figuriertes Ballett, das man ‚Renand [sic] et Armide‘ benannte, sodann die Komödie ‚Le legat juré‘, zuletzt ein kleines Stück ‚Les Vaccanus‘“, zit. n. Bartl: König.

³⁵ Vgl. Henze-Döhring: Komposition.

³⁶ Vgl. den Hinweis auf Rosalie Jassinte im Brief von Wilhelmine von Bayreuth an Friedrich II., 12. November 1748, abgedruckt bei: Schiedermaier, Festspiele, 125. In diesem Brief kündigt sie ihrem Bruder Friedrich die bevorstehende Abfahrt des Ehepaars Jassinte nach Berlin an. Jassinte und seine Frau übernahmen bei den Aufführungen im Dezember 1748 und Januar 1749 in Akt II und III jeweils das Pas de deux. Vgl. *Ifigenia in Aulide*. Drame per musica, rappresentato nel regio teatro di Berlino per ordine di Sua Maestà, Berlin 1748. Vgl. zum Tanzpersonal unter Wilhelmine Zedler: Treue.

³⁷ Szene II (Pantomime): 2 Tänze; Szene IV, Ballo I: 6 Tänze; Szene V, Ballo II: 2 Tänze; Szene XIII, Ballo III: 3 Tänze; nach der Scena ultima: 2 Tänze, wobei der erste eine Wiederholung aus dem Auftritt der bösen Mächte in Ballo I darstellt.

³⁸ Im Libretto ist von einem Kristallpalast die Rede. Für die Bayreuther Inszenierung 2023 wurde als Rückprojektion Carlo Galli Bibienas Entwurf des Tempels der Sonne für die Bayreuther *Semiramide* von 1753 wiederverwendet. Vgl. zu Galli Bibienas Entwürfen für Bayreuth Ball-Krückmann: Meisterstücke.

³⁹ Henze-Döhring: Komposition, 185.

Sängerinnen und Sänger

Heute wie zur Zeit der Entstehung von *L'Homme* ist und war die Besetzung der Gesangspartien bei einer Opernproduktion eine der zentralen Fragen für die künstlerische Leitung, bestimmen doch gesangliches, aber auch gestisch-darstellendes Vermögen das Bühnengeschehen und ziehen das Publikum in den Bann. Herausragende italienische Sängerinnen und Sänger zu engagieren, war über Jahre ein wichtiges Anliegen der Markgräfin. Sie scheute hierfür weder Kosten noch Mühen, um immer wieder ein Ensemble auf die Beine zu stellen, das italienische Opernaufführungen zu ihrer Zufriedenheit durchführen konnte.⁴⁰ Wilhelmine entwickelte hierfür ihre eigenen ästhetischen Strategien, die die Werk- und Rollengestalt maßgeblich beeinflussten und passte musiktheatralische Formen wie die *Festa teatrale* an ihre am Hof bestehenden Rahmenbedingungen an.⁴¹ Im folgenden Abschnitt wird es besonders um Fragen der Besetzung und Rollenkonzeption von *L'Homme* gehen, d.h. es wird zunächst die zeitgenössische Problematik diskutiert und im Anschluss gezeigt, wie 2023 den damit einhergehenden Herausforderungen begegnet wurde.

1754 stand Markgräfin Wilhelmine – das bezeugt bereits ein flüchtiger Blick in das *L'Homme*-Libretto – nicht ausreichend höfisches Gesangspersonal zur Verfügung, um die neun Rollen der von ihr konzipierten *Festa teatrale* zu besetzen. Bei der Partie des *Buon Genio* fehlt der Name in der Besetzungsliste und bis dato ist unbekannt, wer 1754 bei der Aufführung diese Rolle verkörperte. Lediglich die Angabe „Sigr.“ für „Signore“ gibt einen Hinweis darauf, dass die für eine Sopranstimme konzipierte Partie wohl von einem Kastratensänger übernommen wurde. An *Buon Genio* lässt sich ideal das Spannungsfeld zeigen, das die Aufführungsbedingungen von 1754 bestimmte: Erst kurz vor der Aufführung (d.h. nach dem Druck des Librettos) wurde die Rolle besetzt. Das belegt nicht nur der fehlende Name in der Besetzungsliste, auch die erste Arie in *L'Homme* weist darauf hin: Es handelt sich um *Buon Genios* Auftrittsarie „*Soffre talor del vento*“, die möglicherweise gar nicht aus Bernasconis Feder stammt. Die Arie auf einem Text aus Pietro Metastasio's *Catone in Utica* wurde in *L'Homme* eingelegt und führt gleich am Werkbeginn zu einer inhaltlichen Irritation. Im Originaltext der für *Buon Genio* vorgesehenen Arie „*Di quell'orrendo mostro*“⁴², wie er im Libretto abgedruckt ist, wird von *Buon Genio* dazu aufgerufen, die Seelen (gemeint ist damit zugleich das Seelenpaar *Animia* und *Anemone*) vor dem Bösen zu retten, und der Sieg der Tugend wird beschworen. Bei der eingelegten Arie, die ausschließlich mit den Musikalien überliefert ist, handelt es sich hingegen um eine der zeitgenössisch typischen Gleichnisarien mit Meeres- und Schiffsthematik,⁴³ die lautmalerisch vertont ist, mit dem Geschehen von *L'Homme* aber nicht in Verbindung steht. Derartige Einlagearien waren

⁴⁰ Zu dieser Problematik tauschte sie sich über Jahre mit ihrem Bruder Friedrich aus. Vgl. hierzu die zitierten Briefstellen bei Schiedermaier: Festspiele; Henze-Döhring: Wilhelmine; Müller-Lindenberg: Musik.

⁴¹ Vgl. Knaus / Zedler: Festmusik, 85–103.

⁴² Die Noten dieser Arie haben sich nicht erhalten.

⁴³ Der Originaltext der Arie in zeitgenössischer deutscher Übersetzung lautet wie folgt: Szene II, Arie *Di quell'orrendo mostro*: Auf! last uns die Seelen der Sterblichen retten! / Auf! last uns zerreißen die grausamen Ketten / Die Bande, womit sie der Höllen-Geist plagt. / Auf! last uns den Stoltz des Tyrannen bezwingen. / Der Abgrund mag ewig ihn wieder verschlingen / Nun siege die Tugend, so weit sie sich wagt. Der Text der Einlagearie lautet in der Übersetzung von Sabine Radermacher wie folgt: Manchmal duldet das Meer / die ersten Windstöße und / stört nicht die Bahn / der aberhundert Schiffe, / die durch die klaren Wogen ziehen. / Doch wenn der Wind dann zunimmt, / Erhebt sich das Meer bebend und / mit den Schiffen versinkt / Die gesamte reiche Hoffnung / des gierigen Steuermanns.

zur Zeit Wilhelmines keineswegs ungewöhnlich; auch stellt sie innerhalb von *L'Homme* keine Ausnahme dar. An dieser Arie zeigt sich aber, dass Inhaltliches wie Ästhetisches hinter den Erfordernissen der Aufführungssituation zurückstehen mussten. Mit hoher Wahrscheinlichkeit war es die Entscheidung des Sängers, oder gar die Prämisse seines Engagements, diese Arie als seine Aufttrittsarie einzufügen. Sie bot mit ihrer Aufführungsdauer von über acht Minuten großflächig Möglichkeit, die eigenen stimmlichen Fähigkeiten (nicht nur) vor dem musikalischen Connaisseur König Friedrich herauszustellen: Die Besetzung mit Streichern, Oboen und Hörnern, lange Koloraturpassagen und individuell ausschmückbare Kadenzen gaben dem Sänger hierfür adäquaten Raum (siehe Notenbeispiel 1)

73

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Cm. 1+2

VI. 1 *f* *p*

VI. 2 *f* *p*

Vla. *f* *p*

cen - to che van per l'on - de chia -

B. c. *f* *p*

77

Ob. 1

Ob. 2

Cm. 1+2

VI. 1

VI. 2

Vla.

77 *tr* *tr* *tr* *tr*

B. c.

Notenbeispiel 1: Ausschnitt aus „Soffre talor del vento“, T. 73–80

Auch die zweite für Buon Genio eingelegte Arie hält Besonderes bereit: „Quando congiunge Amore“ stammt ursprünglich aus Baldassare Galuppi erst wenige Monate vor *L'Homme* am römischen Teatro Argentina uraufgeführter Oper *Siroe* (Libretto: Pietro Metastasio). Anders als bei „Soffre talor del vento“ wurde bei dieser Einlagenarie⁴⁴ der ursprüngliche Librettotext der eingefügten Musik unterlegt, was an einigen Stellen zu rhythmischen Ungereimtheiten zwischen Gesangstext und Musik führt.

In der Zusammenschau aller Nummern der Rolle Buon Genios wird sichtbar, dass der Sänger über einen großen Ambitus (h bis c'') verfügen musste. Aus der Partie stechen hierbei besonders die beiden Markgräfin Wilhelmine als Komponistin zugeschriebenen Cavatinen „Ah chiaro splendi intorno“ und „O sol che venero“ hervor, die sich von ihrer Anlage im Gesangspart überwiegend zwischen b' und c'' und sich damit in einer anderen Lage als die beiden Mezzosopran-Arien Buon Genios bewegen. Bemerkenswert ist, dass die Wahl der hohen Lage die Cavatinen stimmlich insgesamt aus dem Werk hervortreten lassen.

Beim Studium der Rolle hatte Francesca Benitez, die 2023 den Part des Buon Genio übernahm, den Eindruck, dass die Tessitura der Cavatinen ungewöhnlich hoch für eine Festa teatrale seien. Die Cavatinen erinnerten sie an eine Partie für einen sehr hellen Knabensopran. Um die Rolle für die heutige Besetzung stimmlich auszugleichen, gleichwohl der hellen Klangfarbe Rechnung zu tragen, wurden unterschiedliche Strategien gewählt: Benitez kam dabei ihr eigener großer Stimmumfang entgegen, und sie hat im Gespräch betont,⁴⁵ sich explizit für drei Oktaven eingesungen zu haben, um den geforderten Ambitus adäquat abdecken zu können. Darüber hinaus hat sie gleich bei der ersten Arie „Soffre talor del vento“ in den frei zu gestaltenden Kadenzen Passagen in hoher Lage eingebaut, um eine klangliche Verbindung zu den später folgenden Cavatinen herzustellen. Die lange Pause ihrer Rolle (Buon Genio tritt nach Szene II erst wieder in Szene XVII, d.h. nach ca. 1,5 Stunden auf) erforderte ein erneutes Einsingen für die Cavatinen. Im Zuge der Vorbereitungen für die Aufführungen 2023 wurde gemeinsam mit der künstlerischen Leitung entschieden, die zweite recht unmittelbar in Szene XVIII auf die Cavatinen folgende, aber weit tiefer liegende Arie „Quando congiunge“ zu streichen. Mit der Entscheidung, der hohen Lage mehr Raum zu geben, wurde die Rolle in einem deutlichen wahrnehmbaren klanglichen Kontrast zum Gegenpart der Rolle, dem Cattivo Genio, gestellt.

Auch bei anderen Rollen des Werkes musste aufgrund von Diskrepanzen, die die überlieferten Musikalien mit sich bringen, Entscheidungen getroffen werden, die vor allem Auswirkung auf die Einrichtung des Notenmaterials für die Aufführungen zeitigten: Die Rollen des Amor Ragionevole und Amor Incostante hat 1754 der als Bass bezeichnete Cesare Marini übernommen. Bemerkenswerterweise ist aber seine Rolle im Sopranschlüssel notiert. Die künstlerische Leitung hat nach Sichtung des Materials entschieden, die Amor-Doppelrolle mit dem Tenor Simon Bode zu besetzen und das Notenmaterial für eine Tenorpartie einrichten zu lassen. Die Tonart der Arie „Se un dardo avvento“ konnte hierfür beibehalten werden. Anders sah dies bei der ursprünglich von einem Tenor, Orazio Dominico Manotti, gesungenen Partie des Cattivo Genio aus. Sein Gesangspart ist in

⁴⁴ Es handelt sich bei Galuppi Arie „Fra dubbi affetti miei“ um eine Liebesarie, die textlich gar nicht in den Kontext von Buon Genios Rolle gepasst hätte. Daher war man gezwungen, den originalen Librettotext aus *L'Homme* zu übernehmen.

⁴⁵ Vgl. die Podiumsdiskussion im Markgräflichen Opernhaus: „L'Homme – Was steckt dahinter?“ mit Kordula Knaus und Mitgliedern des Produktionsteams.

den erhaltenen handschriftlichen Musikalien in verschiedenen Lagen im Alt-, im Tenor- und im Bassschlüssel notiert. Bei der zentralen Arie der Rolle, „Tergi quei vaghi rai“, handelt es sich um eine Einlagearie aus Johann Adolf Hasses *Semiramide riconosciuta*, die ursprünglich 1744 für den Kastraten Giovanni Carestini in Altlage komponiert worden war. Um sie in das Gesamttabelleau der Szene XII von *L'Homme* einzupassen, fügte Bernasconi Flöten und Oboen in den Ritornellen hinzu.⁴⁶ Darüber hinaus nahm er kleine Veränderungen in der Gesangslinie vor, um den neuen Text mit der bestehenden Musik zu verbinden. Mit hoher Wahrscheinlichkeit wurde sie 1754 transponiert, die Noten geben hierzu – anders als bei Buon Genios erster Arie, die laut einem Vermerk im Particell von F- nach G-Dur zu transponieren sei – keine Auskunft. Für Florian Götz wurde die Arie komplett neu eingerichtet und hierfür von B-Dur nach D-Dur transponiert. Mit der Entscheidung, die Partie des Cattivo Genio von einer tiefen Männerstimme realisieren zu lassen, rückt – wie bereits erwähnt – das gegensätzliche Paar, Buon Genio und Cattivo Genio, klanglich deutlich auseinander und erinnerte bei den Aufführungen nicht nur inhaltlich,⁴⁷ sondern auch stimmlich an das Feindespaar Sarastro und Königin der Nacht.⁴⁸

Betrachtet man die Besetzung von 1754 erneut und korreliert sie mit den erhaltenen Musikalien, so fällt auf, dass Diskrepanzen und Brüche vor allem bei Rollen vorkommen, die mit Sängern und Sängerinnen ohne lange Bindung oder Aufführungserfahrung am Bayreuther Hof besetzt waren. Die erwähnten Sänger Manotti und Marini waren in Bayreuth erst seit 1754 bzw. 1752 tätig.

Die Hauptrolle der Negiorea hingegen legte Wilhelmine in die Hand der Sängerin Maria Giustina Turcotti, die zum einen schon seit 1749 an ihrem Hof tätig war und deren Stimme sie zum anderen außerordentlich schätzte. Darüber hinaus kannten sich Turcotti und Andrea Bernasconi bereits seit 1742, hatte die Sängerin doch in Venedig in Bernasconis *Baiazet* und *La ninfa Apollo* im Teatro San Giovanni Grisostomo gesungen. Wilhelmines Wertschätzung gegenüber der Sängerin brachte sie wie folgt brieflich zum Ausdruck:

„Heute hörte ich ein Ungeheuer von einer Virtuosin, die berühmte Sängerin Turcotti. Der Umfang ihrer Taille gleicht dem der ägyptischen Pyramiden. Doch man vergißt ihr Äußeres, wenn sie zu singen beginnt. Ich habe lange nichts gehört, was der Schönheit ihrer Stimme und ihrem Geschmack und Talent gleichkommt; sie ist in allem gleich hervorragend. Da man auf der Bühne nur hübsche Gestalten sehen will, hat sie überall, wo sie auftrat, abgestoßen. Trotz allem, was man darüber reden wird, versuche ich sie zu engagieren; denn meiner Ansicht nach verdient die Stimme und die Musik bei einer Oper den Vorzug vor der äußeren Erscheinung“.⁴⁹

Das Zitat ist für das Verständnis der subtilen Einpassung der Rolle von Negiorea für Turcotti in *L'Homme* zentral. Betrachtet man das Bewegungsprofil sowie Bühnenmaschinerie und Requisiten im Umfeld der Rolle, so zeigt sich, dass Negioreas Bühnenaktion einen recht engumsteckten Kreis umfasst und für die Sängerin ideal eingerichtet ist. Bereits die erste Arie ist so konzipiert, dass sie diese

⁴⁶ Vgl. hierzu Henze-Döhring: Komposition, 180.

⁴⁷ Wilhelmines Werk ist wie Mozarts *Zauberflöte* von Zoroasters Lehren inspiriert.

⁴⁸ „L'Homme“ ist für mich so etwas wie eine frühe Zauberflöte“, so Dorothee Oberlinger. Siehe dazu: Verführbarkeit und Vernunft, online verfügbar: https://www.rondomagazin.de/artikel.php?artikel_id=4146 (Abrufdatum: 4.6.2024).

⁴⁹ Zit. n. Volz: Friedrich der Große, 173.

nicht im Stehen, sondern von einem von den Tugenden und Schutzgeistern aufgestellten Thron aus singt. Insgesamt ist sie auf der Bühne nur an sechs Szenen beteiligt, in vier davon trägt sie Arien vor – zwei davon sitzend: Nach der Thron-Szene ist für Turcotti das dramatische Geschehen so angelegt, dass sie sich in Szene 10 über Anemones Wankelmut enttäuscht zeigt und sich für ihre zweite Arie traurig und niedergeschlagen hinsetzen muss. In Szene 16 ist sie von Wolken umgeben und in Szene 20 fehlt es nicht an einem Requisit: sie trägt den Spiegel der Wahrheit in ihren Händen, der Anemone vor seinem Untergang erretten soll. Für die Aufführungen 2023 wurde auf diese besondere Rollenkonzeption für die zeitgenössische Sängerin ganz explizit in Szene 3 und 10 Bezug genommen; bei ersterer trägt Alice Lackner als Negiorella das Rezitativ vom Thron aus vor, in Szene 10 singt sie ihre Arie im Eichenwald teilweise sitzend. Mit der Frage der Positionierung der Sängerin auf der Bühne und ihren Requisiten ist bereits das visuelle Konzept zur Sprache gebracht, das für Wilhelmine von zentraler Bedeutung war und sich in den – bereits mehrfach erwähnten – ungewöhnlich detaillierten Szenenanweisungen im Libretto, aber auch im Particell artikuliert (siehe Abbildungen 3 und 4).

Visuelles Konzept und Raum

Für die Festa teatrale *L'Uomo* lieferte Wilhelmine nicht nur die Textgrundlage, die den Kampf des Buon Genio und des Cattivo Genio in den Mittelpunkt rückt, sie war auch Ideengeberin eines sehr ausgefeilten visuellen Konzepts, das eine spezifische Lichtdramaturgie und Bühnenszenerie vorsah. Für letztere, die Bühnenbilder, zeichnete Carlo Galli Bibiena verantwortlich.⁵⁰ Ort der visuellen Auseinandersetzung ist die Natur (als Bühnenbild findet sich zunächst ein Eichenwald, es folgen der Palmenwald, eine gebirgige Gegend mit Wasserfällen, eine Brücke über einen Fluss mit schwarzem und schleimigem Wasser und ein Berg), in der die Protagonisten und Protagonistinnen sowie personifizierte (Un-)Tugenden mit je spezifischen Lichtstimmungen in Szene gesetzt sind. Die Natur wird dabei als ästhetischer, natürlicher oder topischer Ort inszeniert bzw. in einer Mischform, je nach Aussage, die es für die Markgräfin zu unterstreichen galt. Dementsprechend setzt das Libretto nicht etwa mit dem Gesangstext ein, sondern mit einer ausführlichen Beschreibung der ersten Szenerie. Die detaillierten Anweisungen bis zur sechsten Szene sollen nun beispielhaft dargestellt werden, um Wilhelmines „Wirkungsästhetik der Rührung von Auge und Gemüt“⁵¹ nachvollziehbar zu machen. Anemone und Animia, die zentralen Figuren, um die sich das Drama entwickeln wird, sind bis in Szene 6 hinein explizit passive, aber dauerhaft im Bühnenbild integrierte Akteure. Sie werden zunächst in einer Naturszenerie schlafend dargestellt sichtbar und sind „nel fondo“ exakt auf der Bühne verortet, was die Positionierung in der Umgebung des Bühnenprospekts meint: „nel fondo di cui si vede Animia dormendo sopra un verde cespuglio, e poco lungi Anemone parimente addorrito sopra di un tronco

⁵⁰ Friedrich II. scheint Galli Bibienas Umsetzung des Visuellen gefallen zu haben: „e la Maestà Sua restò talmente sodisfatta delle decorazioni, e patricolamente di un bosco formato di palme in tre ale, tutto praticabile dal proscenio, fino alla fine, che non poteva saziarsene, e ne ordinò perciò un disegno, che seco portò a Berlino“. Crespi: Felsina, 94.

⁵¹ Bauer: Theater, 31.

di arbore.“⁵² Das schlafende Seelenpaar ist also am Beginn von *L’Huomo* in einem Eichenwald, einem natürlichen Ort, positioniert. Dieser steht – den neuen philosophischen Strömungen der Mitte des 18. Jahrhunderts entsprechend – für die Natur des Menschen, die ursprünglich gut und unschuldig ist.⁵³ Erst der gesellschaftliche Prozess, der Einfluss von außen, bewirkt (schlechte) Veränderung, was an Anemone im Laufe des Werks beispielhaft nachvollzogen werden kann. Die folgenden (in Teilen aufwändigen) Szenewechsel verlaufen aber noch ohne Zutun von Anemone und Animia.

Das erste Klang- sowie das erste Lichtzeichen, die als Mittel eingesetzt werden, um das Bühnengeschehen schlagartig zu dominieren und die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Aktion zu lenken, werden von Buon Genio in der zweiten Szene ausgelöst. Zunächst schlägt er mit einem Stab auf die Erde, das eine visuelle Änderung des Prospekts auslöst. Der *Locus amoenus*, der Eichenwald, wandelt sich schlagartig zum *Locus terribilis*; zu sehen ist nun ein topischer Ort, eine „orribile Caverna“ in Gestalt der Hölle, in der Negiorea, die Tugenden und Freuden umgeben von Höllengeistern und Ungeheuern gefesselt liegen. Letztere fallen Buon Genio an, der sie aber mit seinem Flammenschwert in die Flucht schlägt. Mit dem Lichtzeichen fallen auch die Fesseln ab, Negiorea ist befreit und das Bühnenbild wandelt sich wieder zum natürlichen Ort des Eichenwaldes. In diesem wird nun ein Triumphbogen aus Blumen aufgestellt, der verziert mit den Emblemen der Tugenden und der freien Künste wie Beständigkeit, Besonnenheit, Schlichtheit, Gelehrsamkeit, Musik, Malerei und Poesie als ästhetischer Ort aufgebaut wird. Unter dem Triumphbogen wird ein Thron errichtet; am Ende der Szene nimmt Negiorea dort Platz und beherrscht die dritte Szene mit dem Aufruf an die Tugenden und Freuden, den Geist der Menschen zu stärken, um Ruhe und Frieden zu verbreiten.

Mit 18 Zeilen findet sich die längste Beschreibung der Szenerie des Librettos am Beginn der vierten Szene (siehe Abb. 7):⁵⁴

⁵² *L’Huomo. Festa Teatrale per Musica e Balli* [...]. Bayreuth 1754, 4. Die deutschsprachige Version bringt folgende Angaben: „Im Prospect Animia auf einem Rasen schlaffend. Anemon in einer kleinen Entfernung von ihr, ebenfalls in einen trieffen. Schlaff.“, ebd., 5.

⁵³ Vgl. Bauer: Theater, 31.

⁵⁴ „Die Tugenden und Freuden nehmen die Kennzeichen ihrer Eigenschafften an sich. Die Tugenden sind: Die Beständigkeit, die Redlichkeit, die Einfalt und die Klugheit. Die Freuden sind: Der Bücher-Fleiß, die Ton-Kunst, die Mahlerey, die Licht-Kunst, und die ehrliche Liebe auf Weißheit gegründet. Die Tugenden und Freuden Tanzen einen Reyen um Anemon und Animia. Während den Tantz flechten sie einen Krantz von ihren Eigenschafften, und zieren damit die beyde Sterbliche. Indem die ehrliche Liebe sie beleben will, schwärtzet sich der Lust Kraiß der Schau-Bühne. Der Donner brüllet und die offne Erde speyete Flammen. Der böse Engel steigt unter den Flammen hervor von den höllischen Geistern begleitet. Die Laster und Leidenschafften lauffen von allen Seiten herzu, ihn anzubeten. Die höllischen Geister zerstören den Triumph-Bogen der Vernunft, und erbauen einen andern Thron, worauf sich der böse Engel setzt. Die Leidenschafften und Laster sind: Die Eigen Liebe, der Stoltz, der Ehrgeitz, der Müßiggang, die Unbeständigkeit, der Betrug, die Eifersucht und die Zwietracht. Sie tanzten ein Reyhen, und jagen die Tugenden fort.“ *L’Huomo. Festa Teatrale per Musica e Balli* [...], Bayreuth 1754, 11 und 13.

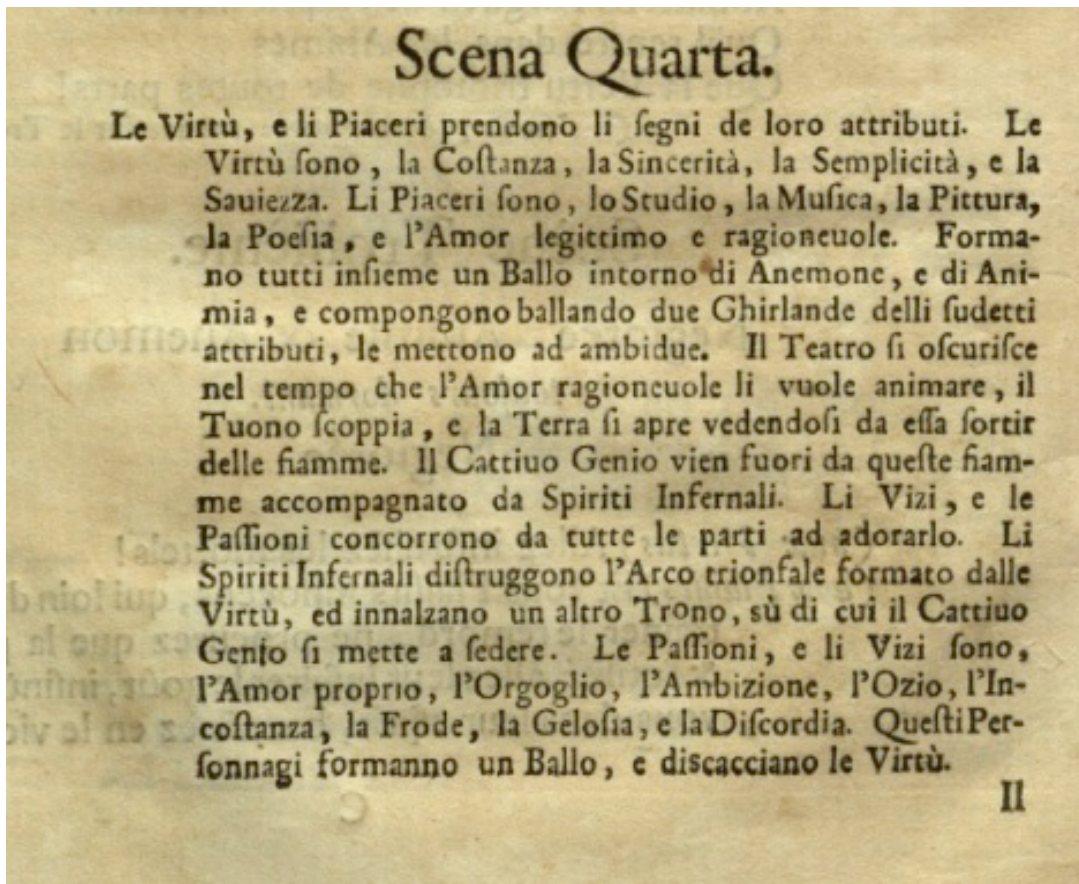


Abbildung 7: Beschreibung der 4. Szene

Sie wird mit einem Tanz der Tugenden und der Freuden eröffnet, die zunächst ihre Embleme vom Triumphbogen abnehmen, um sie tanzend auf das schlafende Seelenpaar zu applizieren. Als Amor Ragionevole die beiden mit der ehrlichen Liebe erwecken will, wird er daran gehindert, denn es kommt schlagartig zur Verdunkelung; unter Donnergrollen und Flammenschlägen betritt Cattivo Genio in Begleitung der höllischen Geister die Bühne. Die Laster und Leidenschaften laufen herbei, um Cattivo Genio anzubeten, während die höllischen Geister beginnen, den Triumphbogen zu zerstören und einen neuen Thron für den bösen Geist zu bauen. Im Anschluss tanzen die Laster und Leidenschaften in Teilen personifiziert als Eigenliebe, Stolz, Ehrgeiz, Betrug, Eifersucht und Zwietracht, und vertreiben mit ihrem Tanz die Tugenden und die Freuden. Bei einem erneuten Tanz am Beginn der fünften Szene raubt das böse Gefolge Anemone die applizierten Embleme der Tugenden und Freuden und gibt ihm dafür das Zeichen des Betrugs, der Unbeständigkeit und des Leichtsinns. Bei Animia gelingt der Austausch nicht vollständig, lediglich das Zeichen der Unschuld kann entfernt werden. Die Laster und Leidenschaften schaffen es aber, Animia mit der Eigenliebe, dem Stolz und der Eifersucht auszustatten. Mit dem zweiten Klangzeichen, dem Schlag Volusias (der Wollust) mit dem Stab auf die Erde wandelt sich das Bühnenbild zum Palmenwald. Anemone und Animia werden von Amor Volubile (der flüchtigen Liebe) mit Pfeilen beschossen, die Wirkung entfaltet sich aber nur bei Anemone. Die auf der Bühne noch immer anwesende, aber nicht sichtbare Negioreta rettet Animia vor dem Pfeil der flüchtigen Liebe, wird dann aber von Amor Volubile gemeinsam mit Volusia zum

Abgang gezwungen. Nun erwachen in der sechsten Szene Anemone und Animia im Palmenwald, zu dem sich von Carlo Galli Bibiena mit Bezug zu *L’Huomo* ausnahmsweise ein Stich erhalten hat (siehe Abb. 8). Bauer bezeichnet diesen Typus als „philosophisches“ Bühnenbild. Es ist als ästhetischer Raum konzipiert, in dem sich „nature“ und „raison“ verschränken, ein „Raum, in dem Natur und Vernunft im Bild zu einer sinnlich erfassbaren Erfahrung werden“.⁵⁵

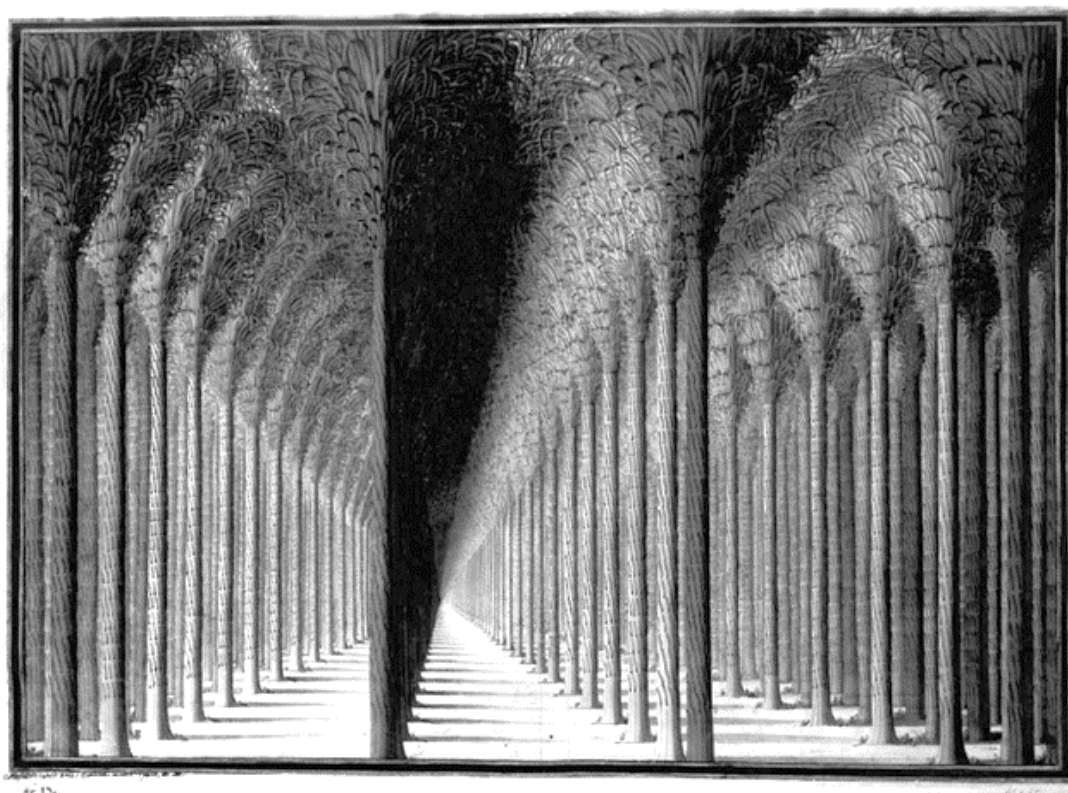


Abbildung 8: Carlo Galli Bibiena, Palmenwald

Wilhelmine lenkt – das zeigt der Blick auf die ersten sechs Szenen – den Fokus zunächst auf die visuelle Wirkmacht. Davon zeugen die rasche Abfolge der Veränderungen der Bühne, die aufwändigen Bühnenbilder sowie die integrierten Tänze. Die Lichtkoordinaten sind dabei klar abgesteckt: Helligkeit steht für die Vernunft und das siegreiche Gute, dem gegenüber kommt das Böse mit der Dunkelheit einher. Dem Publikum wird damit eine Art verdichtete Vorschau auf das kommende Geschehen gegeben, das von Beginn an klar auf die zentrale Aussage zuläuft, nämlich darauf, dass die Vernunft am Ende siegen und den Thron besteigen soll.

Es stellt sich nun aber die Frage, wie 2023 die visuellen Aspekte in modernen Bühnenräumen umgesetzt wurden, welche Rolle die Vorgaben Wilhelmines spielten und wie die unterschiedlichen (Bühnen-)Räume in Bayreuth und Potsdam die visuelle Ebene beeinflusst haben. Schon am Projektbeginn zeichnete sich ein hohes Interesse des szenischen Produktionsteams an Wilhelmines zeitgenössischer Konzeption des Werks ab. Die detaillierten Angaben im Libretto wurden im Rahmen von einem innerhalb des Projekts veranstalteten Workshop zum Thema *Licht und Natur auf der*

⁵⁵ Ebd., 32.

Opernbühne (3./4. Juni 2022) erstmals vom Regisseur Nils Niemann und Videokünstler Christoph Brech diskutiert. Der Workshop bot darüber hinaus die Möglichkeit, im Zuge einer Begehung des Markgräflichen Opernhauses erste visuelle Ideen in situ abzustimmen. Im Zuge des Workshops zeigte sich, dass die Librettovorgaben ganz dezidiert als Grundlage für die Entwicklung des neuen visuellen Konzepts, das ohne die zeitgenössische Bühnenmaschinerie auskommen musste, herangezogen wurden.⁵⁶ Eine Herausforderung zeigte sich dabei sofort: Es war nicht nur die Entwicklung eines visuell-ästhetischen Konzepts für das Markgräfliche Opernhaus⁵⁷ vorzunehmen, sondern es galt, von vornherein zwei weitere Spielorte mit gänzlich anderen Raumwirkungen mitzudenken: Herne, wo zunächst eine konzertante Aufführung stattfinden sollte und Potsdam, wo nach Bayreuth weitere szenische Aufführungen geplant waren. Obwohl mit konzertantem Fokus, wurde bereits für Herne ein szenisches Konzept erarbeitet, das sich besonders auf die Bühnenaktivität und Interaktion der Sängerinnen und Sänger konzentrierte, genauer: auf das Blocking.⁵⁸ Da auf der Bühne in Herne wenig Bewegungsspielraum für die Sängerinnen und Sänger möglich war, wurde der Fokus besonders auf das Mit- und Zueinander der Protagonistinnen und Protagonisten bzw. auf die räumlichen Konstellationen der jeweils handelnden Personen gelegt. Das in Herne erprobte Blocking wurde dann bei den Produktionen an den anderen Orten beibehalten bzw. nur geringfügig an die spezifische Bühnengröße angepasst.

Im Anschluss an die Aufführungen in Herne war es für die Entwicklung des visuellen Konzepts wichtig, die Bildsprache Galli Bibienas⁵⁹ und die Struktur des Stückes, wie es von Wilhelmine aus visueller Perspektive angelegt worden ist, sichtbar zu machen. Dafür hat der Regisseur zunächst stärker dramaturgisch gearbeitet, um in Form einer Moderation die moderne Videorealisierung von Brech mit der stärker rekonstruierenden Idee von Bühnenbildner und Regie zu verbinden. Die barocke Bildsprache, die einer Art Bilderbuchästhetik – im Fall von *L'Homme* versehen mit zahlreichen Emblemen – folgt, war darüber hinaus mit der Handlungsebene zu verbinden. Die bedeutendste Schwierigkeit lag hier darin, über keine barocke Bühnenmaschinerie zu verfügen, um die effektvollen Bühnenbildwechsel adäquat zu inszenieren. Da keines der beiden zu bespielenden Häuser über die frühneuzeitliche Bühnentechnik verfügt, wurden Bühnenbilder und deren Wechsel mit Hilfe der Videoprojektionen und der Bühnengestaltung so entwickelt, dass sie im adäquaten Einklang mit dem Werk und dem jeweiligen – sehr unterschiedlich dimensionierten – Bühnenraum standen. Zwei Strategien wurden dabei gewählt:

Regisseur und Bühnenbildner haben zum einen für die visuelle Realisierung des Werks eine am Libretto orientierte chronologisch gegliederte barocke Bildsprache (Kulisse und Gegenstände in barocker Optik, Embleme, Gestik und Bühnenbilder) entwickelt. Die Bühnenbilder griffen dabei die erhaltenen Stiche von Galli Bibiena auf und wurden, um die zeitgenössisch typische Perspektive mit Sog nach hinten zu erreichen, von der Videoprojektion auf der Rückwand unterstützt (siehe Abb. 9).

⁵⁶ Die folgenden Ausführungen basieren auf zwei Interviews, die von Andrea Zedler mit Christoph Brech und Jörg Christian Tonn am 4. April bzw. mit Nils Niemann am 11. Juli 2023 geführt wurden.

⁵⁷ Vgl. zur besonderen Bühnenkonstellation des Markgräflichen Opernhauses Rainer: Opernhaus; Staschull: Opernhaus.

⁵⁸ Vgl. zum Aspekt des Blockings Browne: *Spectator-in-the-Text*.

⁵⁹ Vgl. zu den Bühnenbildern Galli Bibienas Ball-Krückmann: *Meisterstücke*.



Abbildung 9: Szene IV: Bühnenbild Palmenwald mit Animia und Anemone

Eigens entwickelte Videosequenzen, die nicht auf die zeitgenössischen Bühnenbilder rekurrierten, wurden ganz bewusst am Beginn des Werks (die fehlende Ouvertüre wurde mit einer Fanfare mit Pauke und Trompete gestaltet, die gleichzeitig mit dem Video startete) und an jenen Stellen eingesetzt, an denen die übernatürlichen Kräfte (Buon Genio und Cattivo Genio) ihre Auftritte hatten bzw. an denen von Wilhelmine Bühnenbildwechsel vorgesehen waren. Hier kamen Visualisierungen zum Tragen, die eine assoziative Parallelgeschichte zur chronologisch getakteten barocken Bilderzählung bereithielten.

Zentrale Idee für das moderne Videokonzept war es, auf Basis von Wilhelmines Libretto und den darin verhandelten aufklärerischen Gedanken, den Menschen in den Mittelpunkt zu rücken. Als leitende Themen wurden für die Visualisierungen die Anatomie des Menschen, genauer: der Mikrokosmos (Mensch innen)⁶⁰ und die Astronomie im Sinne des Menschen als Teil des Kosmos (Makrokosmos) herangezogen. Besonders die Darstellung des Gehirns wurde bei den Visualisierungen in den Mittelpunkt gerückt, die beiden Hälften standen für die rationale bzw. die emotionale Seite des Menschen, wie sie als duales Prinzip auch in Wilhelmines Libretto zur Sprache kommen (Ratio vs. Emotion). Neben der assoziativen Bildlinie, die mit der chronologischen Erzählung mit ihren Verwandlungen verschränkt ist, wurde ein visueller Bildlauf, der nicht nur auf die komplette Inszenierung, sondern auch auf bestimmte Zeichen (also Licht- und Klangzeichen) bzw. Worte abgestimmt war, realisiert. An diesen Stellen gab es Überblendungen bzw. assoziative Animationen im

⁶⁰ Zu anatomischen Aspekten (besonders der Neuroanatomie) wurde für die adäquaten Darstellungen des Videokünstlers von Teilen der menschlichen Anatomie Prof. Jörg-Christian Tonn (Neurochirurg am Klinikum Großhadern, München) beratend hinzugezogen, der wiederum brainlab (<https://www.brainlab.com/de/>) in das Projekt eingebracht hat. Brainlab entwickelt seit über 30 Jahren Softwarelösungen in den Bereichen Chirurgie und Radiotherapie. Die Firma hat für die Videosequenzen von Christoph Brech digitale 3D-Visualisierungen u.a. des Gehirns realisiert.

Video. Sehr eindrücklich ist dies am Ende der ersten Szene umgesetzt. Buon Genio gibt hier einen „colpo di bacchetta“, also ein Klangzeichen mit seinem Stab, das Bühnenbild wandelt sich per Video in eine „Scheckliche Höhle“, bildlich transformiert zur menschlichen Höhle. Brech greift hier mit dem Schädel das Memento mori-Motiv auf, gleichzeitig dienen ihm die Schädelöffnungen als „Schreckliche Höhlen“, vor denen Negiorea, die guten Geister und die Freuden in der zweiten Szene gefesselt vorgeführt werden.



Abbildung 10: Szene 1: Schreckliche Höhlen

Für den Kampf Gut gegen Böse, wie er am Ende des Werks abseits der Bühne ausgetragen wird (von ihrem Erfolg berichtet dann in der letzten Szene Negiorea), griff Brech auf ein dezidiert assoziatives Bildmotiv zurück: Zu sehen waren menschliche Zellen (in grün sichtbar), aufgenommen unter Mikroskop, die aufgrund ihrer biologischen Eigenschaften kämpfen und hier vor die Sonnenmotivik gesetzt sind.



Abbildung 11: Scena ultima: Zellen vor der Sonnenmotivik

Die autonome Bildsprache des Videokünstlers war besonders an diesen Stellen mit eigenem Effekt und eigener Botschaft zwar eindeutig als modern erkennbar, doch war sie – so Nils Niemann – derart gut in die barock gestalteten Seitenkulissen und Bühnenrequisiten eingepasst, dass sie von Teilen des Publikums gar nicht als modern wahrgenommen wurde, sondern als Teil eines organischen Ganzen. Letzteres wurde dadurch begünstigt, dass die Videosequenzen im zeitlichen Verlauf auf die Aufführungen abgestimmt waren, d.h. die Sequenzen wurden während jeder Aufführung live geschaltet, um einen adäquaten, auf Musik und Szene abgestimmten Bildlauf im Bereich des Rückprospekts zu gewährleisten. Die Entwicklung des auf die Aufführungen musikalisch abgestimmten Videos war erst nach der konzertanten Aufführung von Herne möglich. Die dort bewerkstelligte Musikaufnahme, die darüber hinaus mit gesonderten Einspielungen der Tänze von Olga Watts angereichert wurde, diente dem Videokünstler zur zeitlichen Orientierung und Einpassung aller Videosequenzen für die szenischen Aufführungen in Bayreuth und Potsdam.

Neben der musikalischen Komponente galt es auch – wie bereits angedeutet –, die unterschiedlichen räumlichen Konstellationen zu berücksichtigen. Besonders im Markgräflichen Opernhaus war aufgrund der Größe des Hauses die „barocke“ Sogwirkung, die das Bühnenbild in Kombination mit dem Video immer wieder evozieren sollte, gut nachvollziehbar. Auch die groß angelegten Kostüme von Animia und Anemone, die von der Publikation des Rüstkammerers des Bayreuther Hofes, Johann Messelreuter⁶¹, inspiriert waren, kamen im großen Bühnenraum des Markgräflichen Opernhaus ideal zur Geltung und damit besser als in Potsdam, wo die Bühne mit den opulenten Kostümen nahezu überladen wirkte.

Die unterschiedlichen Größen der Bühnenräume zeitigten dann auch Auswirkungen auf die Positionierung der Sängerinnen und Sänger. Sie mussten ihre Raumwege in Bezug auf die

⁶¹ Vgl. Messelreuter: Masquen-Saal.

Videoleinwand abstimmen, d.h. viel weiter vorne an der Rampe singen. Zudem waren sie gezwungen, bei Bühnenaktionen den Weg nach hinten zu vermeiden, d.h. das Singen aus dem Bühnenbild heraus, war nicht möglich. Es zeigte sich, dass die ungewohnte Positionierung weit vorne im Bühnenraum in Potsdam leichter fiel. Das Potsdamer Proszenium (der akustisch wichtigste Bühnenraum einer barocken Bühne fehlt in Bayreuth⁶²) weist für die Sängerinnen und Sänger akustisch angenehme Bedingungen auf. Im direkten Vergleich wurde die günstige Klangkonstellation in Potsdam von den Sängerinnen und Sänger automatisch mehr genutzt, was dazu führte, dass der – auch in Bezug auf das Video vorteilhafte – vordere Bühnenraum mehr in Anspruch genommen wurde.

Das Innere des Bayreuther Hauses hatte aber auch mittelbaren Einfluss auf die Bildsprache der Aufführungen. Im Deckengemälde ist ganz zentral ein Fernrohr zu sehen, das u.a. die Inszenierung des Makrokosmos mit seinen Ausblicken ins All und auf die Venus inspirierte. Abschließend sei festgehalten, dass der repräsentative Charakter des Werkes als *Festa teatrale* – so Niemann – im Markgräflichen Opernhaus mehr zur Geltung kam. Deckengemälde, Wappen, verwendete Emblematis im Haus und der insgesamt „zeremoniellere“ Publikumsraum mit seinen Logen und der Fürstenloge trugen zur Gesamtwirkung der Aufführungen von 2023 erheblich bei.

Historische Gestik und musikalische Rhetorik

Im Interview betont Regisseur Nils Niemann den gestischen Charakter barocker Musik. Körperhaltung, Gestik und Mimik sollen den inhaltlichen und musikalischen Ausdruck einer Arie unterstützen. In der gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Barockoper werden Konventionen historischer Körperhaltung, Gestik und Mimik allerdings kaum mitgedacht und stellen auch für die meisten Forschenden kein vorhandenes, internalisiertes Körperwissen dar.⁶³ In einem Begleittext zur Aufführung verweist Niemann auf Johann Matthesons Schrift *Der vollkommene Capellmeister* (1739), in der dieser im Kapitel „Von der Geberden-Kunst“ argumentiert, dass „wer nur immer den Nahmen eines wahren Ton-Meisters behaupten will, wo nicht mehr, wenigstens überhaupt einen gründlichen Begriff davon haben müsse“.⁶⁴ Durch die Aufführung von *L'Homme* unter Anwendung historisch informierter Konventionen von Körperhaltung, Gestik und Mimik konnte der Blick auf entsprechende Fragen gelenkt werden: Wurde das selbstverständliche Wissen um die körperliche Bühnendarstellung im 18. Jahrhundert bereits im Kompositionsprozess abgerufen, und wie macht sich dies konkret bemerkbar? Inwiefern ist nicht nur die Musik selbst in irgendeiner Art und Weise gestisch, sondern wie wurden körperliche Darstellung und musikalische Gestaltung von vornherein zusammengedacht?

In einer Podiumsdiskussion, die mit dem Produktionsteam von *L'Homme* am 6. Mai 2023 im Markgräflichen Opernhaus stattgefunden hat, erläuterten die Sängerinnen und Sänger, dass barocke Gestik und Mimik bei den ersten diesbezüglichen Begegnungen in der Ausbildung oder bei

⁶² Vgl. hierzu Krauss u.a.: Acoustics.

⁶³ Vorschläge für praktische, bühnengestische Umsetzungen von Hasse- und Graun-Arien macht Thöming: Ausdruck. Häufig werden körperliche und musikalische Gestik getrennt voneinander diskutiert, vgl. dazu weitere Beiträge in Siegmund (Hg.): Gestik; oder, wie bei Thöming, als sukzessive Prozesse dargestellt, bei denen auf eine bestehende Musik bestimmte Gesten angewendet werden. Vgl. Thöming: Ausdruck.

⁶⁴ Mattheson: Capellmeister, 34.

Produktionen, in diese sie involviert waren, zunächst ungewohnt gewesen sei. Sobald jedoch ein bestimmtes gestisches Vokabular internalisiert ist, werde es zu einem selbstverständlichen Ausdrucksmittel, das die musikalische und textliche Aussage positiv verstärkt. Die Körperlichkeit und der Einsatz von Gesten sei, so etwa Philipp Mathmann, auch in Zusammenhang mit den voluminösen Kostümen zu sehen, die deutlich größere Gesten erforderten als dies ein Körperverständnis in heutiger Alltagskleidung nahelegen würde.⁶⁵

Bereits in der Antike wurde Gestik in Zusammenhang mit der Redekunst diskutiert und die Verknüpfung von Gestik, Affekt und Rhetorik ist auch in der barocken Darstellungsästhetik vorherrschend.⁶⁶ Vor diesem Hintergrund ist es besonders gewinnbringend, die Figur der Negiorea in *L'Homme* einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Als Allegorie der Vernunft, die am Beginn des Stückes von Buon Genio den Auftrag erhält, die Tugenden wieder unter die Menschen zu bringen und den bösen Geist zu vernichten, ist sie im gesamten Stück in besonderem Maße auf ihre Überzeugungskraft angewiesen. In ihren Rezitativen und Arien gibt sie Befehle, ruft um Hilfe an, verfolgt Argumente, spricht Drohungen aus und erzählt in der *Scena ultima* die Geschichte vom Sieg der guten Mächte. Die Verknüpfung von gestischen, affektiven und rhetorischen Mitteln offenbart sich hier in besonderem Maße in der praktischen Bühnenumsetzung, die nun im Zusammenspiel mit Text- und Musikquellen einer Analyse unterzogen werden soll.

Im Erinnerungsprotokoll zu den Aufführungen im Mai 2023 ist zu lesen: „Gesten unterstützen enorm den musikalischen Ausdruck, den Affekt und die Wortausdeutung. Ich habe sie nie als Doppelung wahrgenommen.“⁶⁷ Diese Beobachtung zieht die Frage nach sich, warum die Gesten nicht als bloße Wiederholung dessen, was in Text und Musik ohnehin bereits gesagt wird, wahrgenommen werden, obwohl unsere moderne Seherfahrung das Einheitsprinzip von Text, Musik und Bühnenaktion, so Jed Wentz, ästhetisch nicht begünstigt und derlei Effekte häufig abwertend als ‚Mickey Mousing‘ bezeichnet werden.⁶⁸ Eine Detailanalyse zeitlicher Abläufe und Akzente in Text, Musik und Gestik kann hier mögliche Antworten liefern.

Negioreas Arien in Szene 3 und 10 sollen als Ausgangspunkt dienen, weil sie aufgrund ihrer textlichen Ähnlichkeit – insbesondere am Beginn der Arien – aufschlussreiche Erkenntnisse ermöglichen. Zunächst zum dramatischen Kontext: Nachdem Negiorea von Buon Genio befreit wurde und von ihm die Weisung erhalten hat, dass sie unter den Menschen wirken und die vernünftige Ordnung wieder herstellen soll, weist sie im Rezitativ zunächst *Virtù* und *Piaceri* an und wendet sich in der Arie in den ersten vier Verszeilen wieder an den Buon Genio, dessen Auftrag sie annimmt und um dessen Unterstützung sie bittet:

⁶⁵ Ergänzend dazu wäre auch die historische Beleuchtung des Opernhauses mit Kerzenlicht zu berücksichtigen. Kostüm, Schminke, Mimik und Gestik trugen wesentlich dazu bei, die Inhalte eines Stückes auf sinnbildlicher Ebene verständlich zu machen.

⁶⁶ Vgl. bspw. Legler / Kubik: Prinzipien.

⁶⁷ Kordula Knaus, Erinnerungsprotokoll zu den Aufführungen von *L'Homme* am 5. und 6. Mai 2023 im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth, verfasst am 9. Mai 2023.

⁶⁸ Vgl. Wentz: Gaps.

Caro padre, eccelso Dio,
Son pur dolci i cenni tuoi.
Vò a eseguirli; il zelo mio
Deh ti piaccia secondar.

Lieber Vater, höchster Gott,
Es sind so süß deine Bezeugungen.
Ich gehe, um sie auszuführen; meinen Eifer
Ach, gefalle Dir zu unterstützen.

In der zehnten Szene wendet sie sich erneut an ihn – nun jedoch deutlich weniger optimistisch bezüglich ihrer Unternehmungen. Mittlerweile hat sie Anemone an den Cattivo Genio verloren, und er ist von Volusia verführt worden. Sie sitzt allein, traurig und niedergeschlagen im Eichenwald und bittet nun mit deutlich mehr Nachdruck um Hilfe:

Genio eterno, in tanto duolo
Puoi soccorrermi tu solo:
Deh, ti muova il pianto mio,
Abbi, oh Dio! Di me pietà.

Ewiger Geist, in großem Schmerz
kannst nur Du mir beistehen.
Ach, lass Dich rühren von meinen Tränen.
Hab, oh Gott, Mitleid mit mir!

Insbesondere in diesen ersten beiden Vierzeilern der Da-Capo-Arien sind deutliche sprachliche und rhetorische Parallelen zu beobachten wie beispielsweise das Versmaß des Achtsilblers, die regelmäßigen Betonungen auf jede zweite Silbe, die Anrufung am Beginn (Caro padre / Genio eterno) oder der Ausruf „Deh“. Zugleich sind die Affektwörter andere und mit „duolo“, „pianto“ oder „pietà“ werden in der zweiten Arie klare Ausdrücke für Trauer und Schmerz gebraucht, während in der ersten Arie noch von den „dolci cenni“ die Rede war.

Andrea Bernasconis Vertonung trägt dem Rechnung, indem zwar einige musikalische Merkmale durchaus ähnlich sind (wie etwa der lange Halteton auf der ersten Silbe), jedoch die zweite Arie durch das Tempo (Adagio im Vergleich zum Andante der ersten Arie), den langsameren harmonischen Rhythmus in Bezug auf die Textvertonung und die melodischen Bögen (mehrmals Intervallsprung aufwärts mit abschließender kleinteiliger Abwärtsbewegung im Vergleich zu der variableren Phrasengestaltung der ersten Arie) einen deutlich anderen Charakter hat.

15

VI. 1 *p*

VI. 2 *p*

Vla. *p*

15

Ca - - - ro - pa - dre ec - cel - - so - Di - o son pur

B. c. *p*

19

VI. 1 *f*

VI. 2 *f*

Vla. *f*

19

dol - ci i cen - ni - tuo - i son pur dol - ci i cen - ni - tuo - i. Vò, a - c -

B. c. *f*

Notenbeispiel 2: Arie „Caro padre, eccelso Dio“, T. 15–22

7

VI. 1 *p*

VI. 2 *p*

Vla. *p*

Ge - nio e - ter - no in tan - to duo - lo

B. c. *p*

9

VI. 1

VI. 2

Vla.

B. c.

puoi soc-cor - rer-mi tu so - lo soc - cor - rer-mi tu

11

VI. 1

VI. 2

Vla.

B. c.

so - lo: deh ti_muo - va il pian-to mi - o ab-bi_oh Di - o di_me pie-

Notenbeispiel 3: Arie „Genio eterno, in tanto duolo“, T. 7–12

In der Umsetzung durch Alice Lackner in den Bayreuther Aufführungen bedient sich die Sängerin ebenfalls einiger ähnlicher Gesten in beiden Arien, gestaltet die jeweiligen Affektwörter gestisch und mimisch jedoch naheliegenderweise unterschiedlich, wie hier etwa anhand der Ausdruckscharaktere von „dolci“ und „duolo“ verdeutlicht.⁶⁹

⁶⁹ Hier wie im Folgenden werden Standbilder aus der erwähnten Videoaufzeichnung verwendet: <https://www.br-klassik.de/concert/ausstrahlung-3210900.html> (Abrufdatum 1.12.2023). Es sei erneut darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser szenischen Umsetzung lediglich um eine Möglichkeit handelt, die Festa teatrale *L'Homme* historisch informiert auf



Abbildung 12: Standbild Negiorea bei „dolci“



Abbildung 13: Standbild Negiorea bei „duolo“

In beiden Abbildungen ist die Ausgestaltung des Lauts „o“ zu sehen. Während bei „dolci“ jedoch die rechte Hand von seitlich rechts kommend schwungvoll und akzentuiert zum Herzen geführt wird und dabei Daumen und Mittelfinger sich berühren, führt die Hand bei „duolo“ eine kleinere, langsame Bewegung zum Herzen aus, in der sich die Finger sukzessive etwas einkrümmen. Blick, Mimik, Körperhaltung, aber auch die gewählte Lichtstimmung tragen wesentlich zum verschiedenartigen Ausdruckscharakter bei. Der darstellende Körper veräußert somit durch sehr viele verschiedene Ausdrucksmittel eine innerliche Haltung, die im Verlauf der Arie jeweils spezifisch auf Text und Musik bezogen ausgedeutet wird.

Es ist hervorzuheben – insbesondere da die Arbeit mit Partitur und Abbildungen dies nur rudimentär vermitteln kann –, dass sich gesungener Text, musikalische und darstellerische Gestaltung in einem komplexen zeitlichen Ablauf aufeinander beziehen. Dies wird bereits in der Umsetzung der ersten beiden Verszeilen der ersten Arie deutlich. Im Satz „Caro padre, eccelso Dio / Son pur dolci i cenni tuoi“ sind die versmetrischen Akzente der beiden Achtsilbler regelmäßig je auf die Silben 1, 3, 5 und 7 verteilt. Die erste Verszeile erscheint mit dem zweimaligen Wechsel von Adjektiv und Nomen sehr homogen, auch weil inhaltlich das zweite Paar (eccelso Dio), das erste (caro padre) lediglich verstärkt. In der zweiten Verszeilen hingegen sind die inhaltlichen poetischen Schwerpunkte in der Zeilenmitte und liegen mit „dol-ci“ und „cen-ni“ auf den Silben 3 und 5. Eine Vertonung eröffnet nun spezifische Möglichkeiten, mit den versmetrischen und inhaltlich-poetischen Vorgaben des Textes

die Bühne zu bringen. Die folgende Analyse impliziert nicht, dass es bspw. ein striktes Repertoire an Gesten gab, das immer gleich oder ähnlich eingesetzt wurde. Zur Individualität von Darstellungsstilen im 18. Jahrhundert und Kritik an Simplifizierungen vgl. Wentz: Passions; Wentz: Gaps; Schneider: Contemporaneity.

umzugehen. Bernasconi nutzt in der ersten Verszeile Haltetöne, um die Adjektive „caro“ und „eccelso“ in besonderer Weise auszuformen. Damit liegen die betonten Silben „pad-re“ und „Di-o“ in dem Viervierteltakt wiederum auf der schweren ersten Zählzeit des nächsten Taktes. Zugleich bieten die Haltetöne mit dem Akkordwechsel auf der dritten Zählzeit und die kleinteiligeren Melismen in der zweiten Takthälfte interessante Ausgestaltungen im Detail, die auch auf den unterschiedlichen Sinngehalt der beiden Wörter Bezug nehmen („caro“ sanft hinableitend, „eccelso“ synkopisch nach oben steigend). Die zweite Verszeile läuft demgegenüber schneller ab, weil Haltetöne fehlen und die beiden Phrasen innerhalb von vier Viertelschlägen abgehandelt werden, wobei die Silben 3 und 7 auf die schwere erste Zählzeit fallen. Weil das affektiv stärker aufgeladene Wort „cenni“ somit auf die schwache vierte Zählzeit fällt, versieht Bernasconi es mit zwei auffälligen Figuren im lombardischen Rhythmus, die ihm besondere Ausdruckskraft verleihen. Melodische, rhythmische und harmonische Gestaltungsweisen werden so auf vielfältige Weise genutzt, um den textlichen Vorgaben eine eigene musikalische Dimension zu verleihen, die den poetischen Sinngehalt spezifisch ausdeutet und ihn nicht lediglich verstärkt oder unterstreicht. Gerade durch die rhythmische Verteilung der Silben sind die musikalischen Akzente entschieden variabler als dies der poetische Text vorgeben würde. Dies mag als selbstverständlich angesehen werden, sind doch musikalisch vielfältige Ausgestaltungsmöglichkeiten eines Textes wesentlich für das, was Musik ganz generell ästhetisch als Kunstform ausmacht.

Gerade hinsichtlich einer gestisch-mimischen Umsetzung ist es jedoch wichtig, sich dies zu vergegenwärtigen, da hier eine weitere Dimension im zeitlichen Ablauf von Musik- und Textdarbietung hinzukommt. Gestische Abläufe sind Bewegungen mit Anfangs- und Endpunkten und jeweiligen Haltungen, die im zeitlichen Verlauf eingenommen werden. In historischen Traktaten werden sie häufig im Spannungsfeld von bestimmten, oft bildlich festgehaltenen statischen Positionen auf der einen Seite und dynamischen Bewegungen und Verlaufsfolgen andererseits diskutiert.⁷⁰ Gesten unterliegen damit einer eigenen ästhetischen Logik, die allerdings mit textlichen und musikalischen Logiken interagiert, indem sie ebenfalls mit wort- oder affektausdeutenden Akzenten arbeitet. Dies ist wiederum bereits in den durch Arme, Hände und Finger ausgeführten Gesten der ersten beiden Verszeilen der ersten Arie der Negiorea in der Interpretation der Sängerin Alice Lackner in den Bayreuther Aufführungen vom Mai 2023 erkennbar.⁷¹ In der ersten Verszeile werden vier Gesten auf die betonten Silben, und damit auf die vier Wörter der Verszeile gelegt. Während die Haltung von „ca-ro“ (Handflächen nach oben, Ellbogen angewinkelt) bei „pad-re“ variiert wiederholt wird, indem die Geste durch eine halbkreisartige Bewegung der Handgelenke neu angesetzt wird, markiert „ec-cel-so“ eine neue Bewegungsform, indem auf die betonte Silbe eine Kreisbewegung der Arme mit den Handflächen nach vorne vor dem Körper beginnt, die bei „Dio“ in eine Geste mit nach oben geführten Armen mündet.

⁷⁰ Vgl. dazu bspw. Austin, der sowohl Positionen als auch Ablauf, Vorbereitung und Übergänge von Gesten sehr detailliert diskutiert, Austin: *Chironomia*.

⁷¹ Der Fokus wird hier auf Arm-, Hand- und Fingerbewegungen gelegt, weil sie am ehesten eigentlich der Gefahr unterliegen, mechanisch und illustrativ wortausdeutend zu erscheinen und daher die Frage nach der Wahrnehmungsperspektive hierdurch am aussagekräftigsten beantwortet werden kann. Sie sind auch – im Unterschied etwa zu Augenbewegungen oder Beinhalten bei Sängerinnen mit langen Kleidern – vom gesamten Publikumsraum aus zu erkennen.



Abbildung 14: Standbild Negiorea bei „eccelso“



Abbildung 15: Standbild Negiorea bei „Dio“

Durch eine vorherige Drehung der Handgelenke (wenn die Melodie zum höheren Ton d" steigt) wird die betonte Silbe bei „Di-o“ hier ebenfalls nochmals akzentuiert und markiert damit nicht das Ende der Bewegung von „ec-cel-so“, sondern wird als eigenständig wahrgenommen. In der zweiten Verszeile sind zwei Gesten entsprechend der beiden Sinneinheiten (son pur dolci / i cenni tuoi) präsent. Die erste wurde weiter oben bereits beschrieben: zunächst wird die rechte Hand von außen unten beginnend zum Herzen (bei „dol-ci“) geführt. Danach werden „i cen-ni“ in eine wellenartige Links-Rechts-Bewegung der rechten Hand vor dem Körper umgesetzt, die anschließend nach rechts weitergeführt wird bei „tuoi“. Die Variabilität ergibt sich hier insbesondere daraus, dass die gestischen Akzente wahlweise als Anfangs- oder Endpunkte einer Bewegung wahrgenommen werden. Stellt also beispielsweise bei der Kreisbewegung auf „eccelso“ der Beginn der Bewegung den Akzent dar und nicht das Ende, so ist es bei der Bewegung zum Herzen bei „son pur dolci“ umgekehrt. Hier liegt der Akzent klar dort, wo die Hand das Herz erreicht, was von der Sängerin durch ein kleines Vibrieren der Hand nochmals unterstrichen wird. Die Gestik geht insgesamt mit dem musikalischen Affektgehalt und nicht so sehr mit der Textmetrik oder dem Akzentstufentakt einher. Dies ist am offensichtlichsten beim Wort „cenni“, das entsprechend des musikalischen Akzents, den Bernasconi durch die Figuren mit dem lombardischen Rhythmus auf die eigentlich unbetonte Zählzeit legt, auch gestisch stärker ausgestaltet ist als die betonte Zählzeit auf „tuoi“. Dennoch ahmt die Gestik nicht lediglich musikalische Bewegungsabläufe und die entsprechende Textausdeutung nach, sondern lenkt durch ihre eigene Logik der Anfangs- und Endpunkte von Bewegungsabläufen den Blick gerade auf das sehr differenzierte Zusammenspiel von musikalischer und körperlicher Bewegung. Dies mag einer der Hauptgründe sein, warum selbst Gesten mit stark illustrierendem Charakter in der eigenen Wahrnehmung der Bayreuther Aufführung zwar als enorme Unterstützung, jedoch nicht als Doppelung textlicher oder musikalischer Inhalte wahrgenommen wurden.

Haben die ersten beiden Arien Negioreas in Szene 3 und 10 einen bittenden, dann flehenden Charakter und richten sich an die höheren Mächte, so begibt sich Negioreas in den anderen beiden Arien in direkte Konfrontation mit Anemone. Beiden Arien gehen entscheidende szenische Aktionen Negioreas im Rezitativ voraus. Während Volusia beim Anblick von Negioreas am Beginn der 16. Szene flüchtet, kann Negioreas Anemone, der ihr hinterher will, aufhalten. Nachdem er in einem Rezitativ und einer Arie sein Schwanken zwischen Vernunft und Laster besungen hat, greift Negioreas nun konkret ein und reißt ihm den Schleier der Wollust herunter, bevor sie zu ihrer dritten Arie ansetzt. In der 20. Szene, nachdem Amor volubile und Incosia verhindert hatten, dass Anemone der Vernunft folgt, tritt Negioreas mit dem Spiegel der Wahrheit auf. Anemone will erneut flüchten, aber sie hält ihm den Spiegel der Wahrheit vor, bevor sie ihre vierte und letzte Arie singt. Danach nimmt sie Anemone die Girlanden von Betrug, Unbeständigkeit und Flüchtigkeit ab, die er in der fünften Szene von den Passioni und Vizi erhalten hatte. Negioreas Wirken beschränkt sich somit nicht lediglich auf ihre rhetorische Überzeugungskraft, sondern Bühnenaktion und Rede sind bereits in der Konzeption zusammengedacht. Negioreas greift buchstäblich ein.

Die Arien funktionieren – ähnlich wie diejenigen in Szene 3 und 10 – textlich und musikalisch als Paar und weisen zahlreiche Ähnlichkeiten auf. Beide haben zum Ziel, Anemone davon zu überzeugen, sich von seinem Irrweg abzuwenden und der Vernunft zu folgen. Vor allem die erste Arie verwendet auffällig oft den an Anemone gerichteten Imperativ („rifletti“, „trema“, „seguì“, „vieni“) und beginnt mit einer rhetorischen Frage:

Del tuo malvagio impegno
Non arrossisci indegno?
Rifletti empio spergiuoro
Al misero tuo stato,
E trema se ostinato
Tu mi resisti ognor.

Von deinem bössartigen Tun
errötest du nicht, Unwürdiger?
Denk nach, frevelhafter Lügner,
Über deinen elenden Zustand.
Und erzittere, wenn du Dich
mir weiterhin hartnäckig widersetzt.

L'ira del Ciel previeni
Che contro te minaccia;
Segui i miei passi e vieni,
posso salvarti ancor.

Du kommst dem Zorn des Himmels zuvor,
Der dir droht;
Folge meinen Schritten und komm,
Noch kann ich Dich retten.

Die musikalische Gestaltung der Arie fokussiert außerordentlich stark auf die rhetorischen Elemente. Zunächst ist die rhetorische Frage der ersten beiden Verszeilen nach dem Allegro des Ritornells im Andante gestaltet und mündet in eine Fermate auf die letzte Silbe, die Negioreas Vorwurf verstärkt. Das Wort „indegno“ setzt sie anschließend als Feststellung nochmals nach, bevor die Frage, ob er nicht errötet, wiederholt wird.

§

Andante

12

VI. 1 *p*

VI. 2 *p*

Vla. *p*

Del tuo mal-va - gio im - pe - gno non ar - ros-si - sci in - de - gno? In-

B. c.

Allegro

16

VI. 1 *f* *p* *f* *p*

VI. 2 *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p*

de - gno non ar - ros - si - sci? Ri - flet - ti em - pio sper - giu - ro ri - flet - ti al

B. c. *f* *p* *f* *p*

Notenbeispiel 4: Arie „Del tuo malvagio impegno“, T. 12–17

Orchestrale Akzente, die wiederum in Fermaten münden, sind diesen beiden Phrasen nachgelagert. Sie unterstreichen Negioreas Rigorosität, fordern jedoch auch eine Reaktion Anemones heraus – in der Bayreuther Produktion von 2023 so umgesetzt, dass Anemone beschämt zurückweicht und den Kopf senkt. Dies ist auch an anderen Stellen der Arie bei den Wörtern „arrossisci“ oder „indegno“ zu beobachten, die dies variativ abwandeln:



Abbildung 16: Standbild Negiorea und Anemone bei „arrossisci“



Abbildung 17: Standbild Negiorea und Anemone bei „indegno“

In der Folge wechselt das Tempo der Arie zu einem Allegro, in dem vor allem die Imperative (immer mit Tonsprüngen abwärts umgesetzt) auffallend oft wiederholt werden. Die übliche textliche Wiederholung der ersten vier Verszeilen bringt zwar erwartbar wieder den Andante–Allegro Wechsel, schaltet jedoch mitten im Allegro-Teil zusätzlich einen von rhetorischen Fragen geprägten zweitaktigen Abschnitt mit vier Fermaten ein, der Textteile variiert („Empio, non arrossisci? Misero, non rifletti?“).

Notenbeispiel 5: Arie „Del tuo malvagio impegno“, T. 47–50

An zahlreichen weiteren Stellen hat Bernasconi in dieser Arie Fermaten und Pausen an rhetorisch signifikanten Stellen platziert. Es zeigt sich insgesamt, dass die rhetorisch stimulierten Aktionen und Reaktionen bereits in den musikalisch-zeitlichen Ablauf einkomponiert sind. In der Bühnenaktion ergibt sich hieraus ein diffiziles Spiel aus Aktion Negioreas, Reaktion Anemones und einem häufig präsenten Innehalten, das wiederum mit der rhetorischen Aussage der Arie direkt korrespondiert. Denn Negioreas will Anemone zur Reflexion über sein eigenes Fehlverhalten bewegen und rhetorisch müssen die Aussagen und Aufforderungen Negioreas daher in den Fermaten und Pausen ihre Wirkung entfalten. In Negioreas vierter Arie sind diese Strategien zwar weniger auffällig, aber doch auch ähnlich ausgeprägt, etwa durch den mehrmaligen Tempowechsel zwischen Maestoso und Allegro. Durch ihre reiche Instrumentierung mit Flöten, Oboen und Hörnern, die das Majestätische in der Aussage verstärken, steht sie sinnbildlich für das Machtvolle einer lichtbringenden Vernunft („col chiaro lume“ heißt es im Text), wie sie Wilhelmine in *L’Huomo* idealisierte.

Negioreas Redekunst offenbart sich im Zusammenspiel von Text, Musik und Gestik aber nicht nur in den Arien, sondern auch in den Rezitativen. In den Bayreuther Aufführungen von 2023 wurden in den Rezitativen wortausdeutende klanglich-musikalische Gesten eingesetzt, die im Notentext nicht vorhanden waren, wie etwa zusätzliche Töne in der Gesangslinie oder perkussive Effekte. Ob die jeweilige körpersprachliche Geste hierfür als Auslöser anzusehen ist oder umgekehrt, kann an

verschiedenen Details diskutiert werden. Interessant ist dahingehend etwa eine hinzugefügte fanfarenartige Verzierung auf die Silbe „far-“ in der letzten Rezitativ-Phrase „a farti guerra“ unmittelbar vor der dritten Arie Negioreas.

38. Recitativo

NEGIOREA

E - si - sti_an - cor? Ah! Que - sto_è trop - po. A ter - ra

ca - dan quei lac - ci in - fran - ti ne sia - no più ba - stan - ti a far - ti guer - ra.

(Si alza con impeto,
e gli toglie il velo
di Volusia)

Notenbeispiel 6: Rezitativ von Negioreas „Esisti ancor?“

sia - no più ba - stan - ti a far - ti guer - ra.

(Si alza con impeto,
e gli toglie il velo
di Volusia)

Notenbeispiel 7: Ausschnitt aus Rezitativ von Negioreas „Esisti ancor?“, aufgeführte Variante in Takt 5

Die Fanfare als militärisches Signal weist unmittelbar auf den erst im nächsten Wort angesprochenen Krieg („guerra“) hin und versinnbildlicht musikalisch bereits, was das Publikum erst durch das Wort „guerra“ erfahren wird. Die von unten nach oben weisende Geste der linken Hand in Richtung Anemone an dieser Stelle entspricht der aufsteigenden Fanfare und hat zugleich indikativen Charakter (auf Anemone zeigend, auch wenn die Silbe „-ti“ [dich] noch gar nicht erklingt). Beim Wort „guerra“ wird sie zur geballten Faust. Die Armbewegung und die musikalische Fanfare nehmen damit vorweg, was erst später einen textlichen Sinnzusammenhang ergibt, wobei das Melisma der aufsteigenden Armbewegung folgt, und damit die körperliche Geste die musikalische einleitet.

Im Schlussrezitativ werden perkussive Effekte eingesetzt, um Negioreas Schilderung des Kampfes der guten gegen die bösen Mächte eine gewisse Dramatik zu verleihen. So wird der Rückzug der bösen Mächte mit der perkussiven Imitation von davongaloppierenden Pferden illustriert⁷² und bei den Wörtern „rabbia“ (Wut) oder „mostro“ (Ungeheuer) sind Paukenwirbel eingesetzt. Für letzteren Perkussionseinsatz ist wiederum die zeitliche Abfolge beachtenswert, denn der Paukenwirbel setzt hier erst unmittelbar nach dem Wort „mostro“ ein und wirkt rhetorisch wie eine spannungsgeladene Pause vor den letzten beiden, von Negioreas gesungenen Verszeilen des Rezitativs, in denen sie beschreibt, wie das „mostro“ angekettet in den Gefilden des Tartaros verzweifelt. Der Paukenwirbel erfüllt also sowohl eine illustrative als auch eine dramatische und rhetorische Funktion und wird gerade nicht mit einer auffälligen körperlich-gestischen Aktion der Sängerin gekoppelt.⁷³

Die Analyse der konkreten Bühnendarstellung bei den Bayreuther Aufführungen im Mai 2023 mit einem Fokus auf den Faktor Gestik lässt in der Gesamtschau mehrere Rückschlüsse zu, mit denen die Perspektive auf die Barockoper erweitert werden kann. Dies betrifft insbesondere die zeitlichen Abläufe und die Überlagerung von textlichen, musikalischen und darstellerischen Logiken, die eine solche komplexe Theaterform wie die Barockoper prägen. Eingangs wurde in diesem Kapitel die Frage gestellt, inwiefern körperliche Darstellung und musikalische Gestaltung von vornherein zusammengedacht waren in einem Produktionsprozess, der sich entschieden anders darstellte als der heutige. Dass das Wissen um theatrale Gestik bei Musikschaftern sowie Sängerinnen und Sängern vorausgesetzt wurde, scheint klar. In der Analyse zeitlicher Abfolgen zeigt sich das diffizile Zusammenspiel der jeweiligen textlichen, musikalischen und gestischen Ausdrucksformen, die sich ästhetisch ergänzen ohne simple Tautologien herzustellen. Die meist auf den Redevortrag fokussierenden historischen Traktate können in Bezug auf das Musiktheater dahingehend nochmals differenziert werden. Die darstellerische Geste befindet sich hier im Spannungsfeld von textlichen und musikalischen Akzenten und muss mit vorgegebenen zeitlichen Abfolgen umgehen. Zugleich sind diese zeitlichen Abfolgen durch das vorgelagerte internalisierte Wissen um die adäquate Bühnendarstellung geprägt. Dies zeigt sich insbesondere in der Analyse der Figur der Negioreas, in der die rhetorischen Qualitäten ihrer Überzeugungskraft bereits – etwa durch die variable Gestaltung von Zeit bei Fermaten – auskomponiert sind. Die „actio“ in der Analyse von musiktheatralen Werken mitzudenken, erweitert die Perspektive auf eine musikalische Rhetorik beträchtlich. Sie geht deutlich in ihrer Variabilität und intermediären Qualität über eine musikalische Figurenlehre hinaus. Für *L'Homme* bestätigt sich nochmals im Speziellen, wie bedeutend die szenische Aktion bereits in der Konzeption dieser Festa teatrale ist. Dies zeigt sich darin, wie die rhetorische Überzeugungskraft Negioreas bereits im Librettotext mit szenischen Aktionen gekoppelt ist. Negioreas ist die eigentliche Triebkraft, die den Umschwung der Handlung herbeiführt und ihr obliegt es auch, den langen Schlussmonolog in der *Scena ultima* zu rezitieren. In dieser Zuweisung von Handlungsmacht mag man auch Wilhelmines persönliche Inszenierung von aufgeklärter Herrschaft verstehen, die sich in der textlichen, musikalischen und darstellerischen Darbietung der Figur manifestiert.

⁷² Die musikalische Leiterin Dorothee Oberlinger bezeichnete im Interview diese Effekte als comichaft und erläuterte ferner, dass in der Vorbereitung die Entwicklung einer Klangdramaturgie und die Kolorierung des Basso continuo besonders wichtig für die interpretatorische Arbeit waren. Interview mit Dorothee Oberlinger vom 15.6.2023, geführt von Kordula Knaus.

⁷³ Der darauffolgende akzentuierte Basston der Basso continuo-Stimme geht im Detail mit einer Arm- und Handbewegung der Sängerin wieder einher.

Fazit

Im DFG-Transferprojekt „Materialität und ästhetische Transformation. Die Festa teatrale *L'Homme* auf der Bayreuther Opernbühne“ ließen sich zentrale musikalische, dramaturgische und visuelle Strategien der Barockoper durch einen multiperspektivischen Zugang untersuchen, der sowohl das historische Material als auch eine konkrete Umsetzung in der heutigen Zeit aus Ausgangspunkt nahm. Dies führte im Vergleich zu herkömmlichen musikwissenschaftlichen Zugangsweisen zu erweiterten Fragestellungen und Untersuchungsergebnissen. Die Erstellung der Spielfassung ließ nicht nur konkrete Fehler oder Leerstellen sichtbar werden, sondern wies auch auf die Komplexität des historischen Produktionsprozesses hin. Einerseits wurde dadurch sichtbar, wie detailliert Andrea Bernasconi und Wilhelmine von Bayreuth ihre musikalische und szenische Konzeption auf das vorhandene Personal abstimmten. Andererseits lenkten widersprüchliche Stimmlagen von Vokalparts oder Beschreibungen szenischer Aktionen, die mit der dafür vorgesehenen Musik nicht kongruieren, das Augenmerk auf Herausforderungen im Zusammenspiel der Gewerke und verlangten nach spezifischen künstlerischen Entscheidungen bei der Wiederaufführung. Die verschiedenen Spielorte der Neuproduktion (Herne, Bayreuth, Potsdam) sowie die Notwendigkeit, mit Räumen umzugehen, die nur teilweise und in unterschiedlichem Ausmaß historische Bausubstanz boten, führten zu künstlerisch hybriden Ansätzen, die moderne Video- u. Tanzelemente mit historisch informierten Bühnenbildern, Kostümen, Bewegungsrepertoire, musikalischen Aufführungspraktiken etc. koppelten. Dies brachte auf wissenschaftlicher Ebene eine intensive Auseinandersetzung mit Visualität, Licht- und Klangzeichen sowie musikalischen und szenischen Gesten mit sich. Mehr denn je stellt sich durch vertiefte Einblicke in die Praxis der Barockoper einst und heute, die im Falle des *L'Homme*-Transferprojekts durch Austauschprozesse in mehreren Feedbackschleifen zwischen den beteiligten Wissenschaftlerinnen und dem Produktionsteam erfolgten, die Erkenntnis ein, dass diese Kunstform am besten durch das gelebte, diffizile Zusammenwirken ihrer ästhetischen Elemente in ihrer sinnlichen Wirkmacht sowie deren historische Reflexion zu begreifen ist.

Literaturverzeichnis

Austin, Gilbert: *Chironomia. Or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806.

Brandenburg, Daniel und Mirijam Beier: *Die Operisti als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, Band 1, Wien 2021.

Ball-Krückmann, Babette: ‚Meisterstücke der Erfindung‘ und konkrete Wirklichkeit. Inszenierung herrschaftlicher Räume im Bühnenbild. Carlo Galli Bibienas Entwürfe für Bayreuth, in: *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur*, hg. von Margaret Scharrer, Heiko Laß und Matthias Müller, Heidelberg 2020, 511–536, online verfügbar: <https://heiup.uni-heidelberg.de/catalog/view/469/1051/88876#toc> (Abrufdatum: 27.11.2023).

Bartl, Walter: Johann Sebastian König (1741–1805). Geschichte der Stadt Bayreuth 1735–1762, 1769–1796, Bayreuth 2019, online verfügbar: https://www.bayreuth.de/wp-content/uploads/2019/02/K%C3%B6nig_Geschichte-der-Stadt-Bayreuth.pdf (Abrufdatum: 12.04.2024)

Bauer, Hans-Joachim: *Rokoko-Oper in Bayreuth. „Argenore“ der Markgräfin Wilhelmine*, Laaber 1983.

Bauer, Oswald Georg: *Das Theater der Markgräfin Wilhelmine. Menschen-Bilder und Bühnen-Bilder*, in: *Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine. Referate des Symposiums anlässlich der Aufführung von L'Homme im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth am 2. Oktober 2009*, hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, 11–40.

Betzwieser, Thomas: Cahusac und die Folgen: Überlegungen zum Aufführungscharakter von *L'Homme* in Bayreuth 1754, in: *Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine. Referate des Symposiums anlässlich der Aufführung von L'Homme im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth am 2. Oktober 2009*, hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, 195–221.

Betzwieser, Thomas (Hg.): *Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine. Referate des Symposiums anlässlich der Aufführung von L'Homme im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth am 2. Oktober 2009*, Würzburg 2016.

Browne, Nick: *The Spectator-in-the-Text. The Rhetoric of Stagecoach*, in: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, hg. von Leo Braudy und Marshall Cohen, New York 1999, 148–163.

Crespi, Luigi: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Tomo terzo*, Rom 1769.

Henze-Döhring, Sabine: *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*. Bamberg 2009.

Henze-Döhring, Sabine: Die musikalische Komposition der Oper *L'Homme*, in: Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine. Referate des Symposiums anlässlich der Aufführung von *L'Homme* im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth am 2. Oktober 2009, hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, 167–194.

Henze-Döhring, Sabine: Die „Bayreuther“ Musikaliensammlung des preußischen Offiziers Hellmuth von Flotow, in Vorbereitung.

Henzel, Christoph: Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. v. Preußen 1740–1756, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1997 (1997), 9–57.

Hirschmann, Wolfgang: Von der Zuständigkeit der Dilettantin: Wilhelmines *Argenore* (1740) und die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine. Referate des Symposiums anlässlich der Aufführung von *L'Homme* im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth am 2. Oktober 2009, hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, 41–54.

Knaus, Kordula: Empfindsame Räume. Perspektiven einer musikwissenschaftlichen Performanzforschung am Beispiel von Niccolò Piccinnis *La buona figliuola*, in: Offen gedacht. Musiktheater. Festschrift für Anno Mungen zum 60. Geburtstag, hg. von Silvia Bier und Marie-Anne Kohl, Münster 2021, 369–378.

Knaus, Kordula und Andrea Zedler: Festmusik mit persönlicher Note. Die Feste teatrali unter Wilhelmine von Bayreuth, in: Artes. Zeitschrift für Literatur und Künste der frühmodernen Welt 3 (2024), 85–103.

Krauss, Sebastian u. a.: Acoustics of Margravial Opera House Bayreuth, in: Fortschritte der Akustik – DAGA 2019, online verfügbar: <https://arxiv.org/pdf/1905.13578v1> (Abrufdatum: 24.05.2024).

Legler, Margit und Reinhold Kubik: Prinzipien und Quellen der barocken Gestik, in: Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. XXVIII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Mai 2000, hg. von Bert Siegmund, Michaelstein und Döbel 2003, 43–63.

Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der eine Kapelle mit Ehren und Nutzen verstehen will, Hamburg 1739.

Müller-Lindenberg, Ruth: Wilhelmine von Bayreuth. Die Hofoper als Bühne des Lebens. Köln/Weimar/Wien Böhlau 2005.

Müller-Lindenberg, Ruth: Musik, Theater und andere Künste: Die ‚Staatsgeschäfte‘ der Wilhelmine von Bayreuth, in: Wilhelmine von Bayreuth (1709–1748), hg. von Annegret Huber und Benjamin Meyer, Wien 2014, 11–27.

Müller-Lindenberg, Ruth: Moral, Vernunft, Eigenliebe: Das *L'Homme*-Libretto der Wilhelmine von Bayreuth, in: Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine. Referate des Symposiums anlässlich der Aufführung von *L'Homme* im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth am 2. Oktober 2009, hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, 129–154.

Messelreuter, Johann: Neu-eröffneter Masquen-Saal, oder: Der verkleideten heydnischen Götter: Göttinnen und vergötterter Helden theatralischer Tempel, darinnen in mehr als 200. Kupfer-Stichen vorgestellt wird, wie solche Gottheiten der Alten, bey jetziger Zeit in Opern, Comœdien, Aufzügen und Masqueraden [...]. Bayreuth 1723.

Niemann, Nils: Von der Geberden-Kunst, online verfügbar: https://www.musikfestspiele-potsdam.de/fileadmin/content/files/dokumente/Gestik_Nils_Niemann.pdf (Abrufdatum: 28.8.2024).

Pegah, Rashid-S.: Entworfenen Text und gedruckter Text. Notizen zu *Silla* (Sylla) von König Friedrich II. und zu *Amalthée* von Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, in: Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine. Referate des Symposiums anlässlich der Aufführung von *L'Homme* im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth am 2. Oktober 2009, hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, S. 89–128.

Rainer, Thomas: Markgräfliches Opernhaus Bayreuth. Amtlicher Führer. München 2018.

Sadgorski, Daniela: Andrea Bernasconi und die Oper am Münchner Kurfürstenhof 1753–1772. München 2010.

Sauter, Willmar: Aesthetic Historicity, in: Performing the Eighteenth Century. Theatrical Discourses, Practices, and Artefacts, hg. von Magnus Tessing Schneider und Meike Wagner, Stockholm 2023, 47–80.

Schiedermaier, Ludwig: Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien zur Geschichte der deutschen Oper, Leipzig 1908.

Siegmund, Bert (Hg.): Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. XXVIII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Mai 2000, Michaelstein und Döbel 2003.

Sorbello Staub, Alessandra: Einem Helden der italienischen Barockoper auf der Spur. Stefanino Leonardi. (*Montefiascone 17??, † Fulda 11. Mai 1765), in: Jahrbuch kirchliches Buch- und Bibliothekswesen 3 (2015), 225–241.

Staschull, Matthias: Das Markgräfliche Opernhaus Bayreuth. Befunduntersuchung und Restaurierung eines Weltkulturerbes, in: Vorhang auf! Beiträge zur Wiedereröffnung des Markgräflichen Opernhauses Bayreuth, hg. von Angela Danner, Marcus Mühlwinkel und Thomas Rainer, Bayreuth 2020, 99–122.

Tessing Schneider, Magnus: Contemporaneity in Historically Informed Performance., in: Performing the Eighteenth Century. Theatrical Discourses, Practices, and Artefacts, hg. von Magnus Tessing Schneider und Meike Wagner, Stockholm 2023, 81–109.

Thöming, Anja-Rosa: Gestischer Ausdruck und Affektkontrolle in den Opern Hesses und seiner Zeitgenossen, in: Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. XXVIII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Mai 2000, hg. von Bert Siegmund, Michaelstein und Döbel 2003, 151–167.

Vogel, Emil: Die Handschriften der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Beschrieben von Dr. Otto von Heinemann, herzogl. Oberbibliothekar. Achte Abtheilung. Die Handschriften nebst älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung. Beschrieben von Dr. phil. Emil Vogel, Wolfenbüttel 1890.

Volz, Gustav Berthold: Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth. Band 2: Briefe der Königszeit: 1740–175, Leipzig 1926.

Voss, Steffen: Voltaire – Wilhelmine – Villati: Zur Genese des Librettos zu Carl Heinrich Grauns Drama per musica Semiramide (Berlin 1754), in: Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine. Referate des Symposiums anlässlich der Aufführung von L’Huomo im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth am 2. Oktober 2009, hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, 71–88.

Wagner, Meike: Theatergeschichte machen. Überlegungen zu einer praxeologischen Theaterhistoriographie, in: Methoden der Theaterwissenschaft, hg. von Christopher Balme und Berenika Szymanski-Düll, Tübingen 2020, 59–80.

Wagner, Meike: On a Praxeology of Theatre History, in: Performing the Eighteenth Century. Theatrical Discourses, Practices, and Artefacts, hg. von Magnus Tessing Schneider und Meike Wagner, Stockholm 2023, 21–45.

Wentz, Jed: The Passions Dissected or On the Dangers of Boiling Down Alexander the Great, in: Early Music 37/1 (2009), 101–112.

Wentz, Jed: Gaps, Pauses and Expressive Arms: Reconstructing the Link between Stage Gesture and Musical Timing at the Académie royale de musique, in: Journal of the Eighteenth-Century Studies 32/4 (2009), 607–623.

Wentz, Jed (Hg.): *Historical Acting Techniques and the 21st-Century Body*, Paris 2022.

Wilhelmine von Bayreuth: *Argenore* (1740). Oper in drei Akten, hg. von Wolfgang Hirschmann, Mainz 1996.

Zedler, Andrea: Zwischen Treue und Loyalität. Zur Problematik konfessionsfremder Tänzerinnen und Tänzer am Bayreuther Hof, in: *Kirchenbücher als historische Quellen – Perspektiven der Landes-, Sozial- und Kulturgeschichte*, hg. von Michael Hecht und Eva Marie Lehner, im Erscheinen.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: D-ERu H61/RAR.A 16

Abbildung 2: D-ROu Dd-90(4).1

Abbildung 3: D-ERu H61/RAR.A 16

Abbildung 4: D-W Cod. Guelf. 65 Mus. Hdschr., 49r.

Abbildung 5: D-W Cod. Guelf. 65 Mus. Hdschr., 80v und 81r.

Abbildung 6: D-W Cod. Guelf. 65 Mus. Hdschr., 19 r.

Abbildung 7: D-ERu H61/RAR.A 16

Abbildung 8: Zit. n. Oswald Georg Bauer: *Das Theater der Markgräfin Wilhelmine. Menschen-Bilder und Bühnen-Bilder*, in: *Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine. Referate des Symposiums anlässlich der Aufführung von L’Huomo im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth am 2. Oktober 2009*, hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2016, 11–40, hier Abb. 11.

Abbildung 9–17: Standbilder aus: Andrea Bernasconi, *L’Huomo, Festa teatrale in einem Akt*, Aufzeichnung aus dem Markgräflichen Opernhaus, Ozango Productions, BR-Klassik Franken 2023

Alle in der Dokumentation eingefügten Notenbeispiele wurden innerhalb des Projektes von Andrea Zedler erstellt.