

Jahrbuch 2013

des Staatlichen Instituts
für Musikforschung
Preußischer Kulturbesitz

herausgegeben von Simone Hohmaier



Mainz · London · Berlin · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto

HOLGER SCHUMACHER

GIUSEPPE GALLI BIBIENAS GEFÄNGNISBILD ZUR OPER *MONTEZUMA* UND DIE TRADITION DER SPÄTBAROCKEN KERKERSZENE

Anlässlich einer Wiederaufnahme der Oper *Fetonte* im August 1750 wurde Giuseppe Galli Bibiena (Abb. 1) erstmalig als Bühnenbildner für das Berliner Hoftheater tätig.¹ Obwohl er sich zu dieser Zeit noch in sächsischen Diensten befand, wirkte er in den kommenden drei Jahren an vier weiteren Berliner Opernprojekten mit und wurde vom preußischen Hof per Werkvertrag entlohnt. Er teilte sich dabei die Ausstattungsaufgaben mit dem vor Ort angestellten Innocente Bellavite. 1753 siedelte Galli Bibiena nach Berlin über, und ab Februar des folgenden Jahres sind alle neu angefertigten Bühnendekorationen auf seinen Namen verbucht.² Den letzten Auftrag erhielt er für die im März 1756 aufgeführte Oper *Merope*, danach setzte der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges dem Theaterleben am preußischen Hof ein vorläufiges Ende. Vermutlich blieb Galli Bibiena in Berlin in der Hoffnung auf eine Besserung der Lage. Die Auszahlung seines Gehaltes lässt sich bis Februar 1757 belegen, danach fehlen die Akten.³ Eine Annonce in den *Berlinischen Nachrichten* vom Juli 1758 geht mit einiger Wahrscheinlichkeit auf ihn zurück.⁴ Über sein weiteres Schicksal und die Umstände seines Todes ist nichts bekannt.

¹ Zur Tätigkeit Giuseppe Galli Bibienas für die Berliner Hofoper siehe ADELHEID RASCHE: »Decoratore di sua maestà« – Giuseppe Galli Bibiena als Bühnenbildner an der Berliner Hofoper Friedrichs II. von Preußen«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 41, 1999, S. 99–131, hier S. 101 ff.; BABETTE BALL-KRÜCKMANN: »L'Opera tarda di Giuseppe Galli Bibiena: I lavori per Dresda e Berlino«, in: *I Bibiena. Una famiglia europea*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. DEANNA LENZI und JADRANKA BENTINI, Venedig 2000, S. 155–166, hier S. 157 ff.

² RASCHE: »Decoratore« (wie Anm. 1), S. 102.

³ CHRISTOPH HENZEL: »Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik (Teil 1)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1999, S. 36–66, hier S. 46.

⁴ Das Inserat vom 15. Juli 1758 bezieht sich auf die Erteilung von Unterricht in Architektur, siehe CHRISTOPH HENZEL: »Das Konzertleben der Preußischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 1)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2004, S. 216–291, hier S. 220.

Die Tätigkeit Giuseppe Galli Bibienas für den Berliner Hof bildete den Abschluss einer überaus erfolgreichen, von internationaler Anerkennung begleiteten Laufbahn. Fast zwanzig Jahre lang hatte er in Wien die repräsentativen Fest- und Theaterereignisse des Kaiserhauses ausgestattet, war u. a. in Prag, Melk, Linz, Turin, Bologna und Venedig tätig gewesen und zuletzt nach Dresden und Bayreuth berufen worden.⁵ Der künstlerische Einfluss der über eineinhalb Jahrhunderte hinweg europaweit gefragten Familie Galli Bibiena hatte mit ihm seinen Höhepunkt erreicht. Auf Grundlage des von seinem Vater Ferdinando eingeführten Prinzips der *scena per angolo*, der Winkelperspektive mit zwei außerhalb des Bildraums liegenden Fluchtpunkten, schuf Giuseppe großzügige Szenenräume voll Phantasie und konstruktiver Raffinesse, die eine unübersehbare Nachfolge fanden. Dabei blieb er zeitlebens der spätbarocken, italienisch verwurzelten Architektursprache seiner Vorgängergeneration verpflichtet, die er gemäß dem Geschmack der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in leichtere Formen und überschaubar gegliederte Raumstrukturen wandelte.⁶

Am preußischen Hof traf Giuseppe Galli Bibiena auf eine künstlerische Konzeption, die sich von der seinen maßgeblich unterschied. König Friedrich favorisierte einen klassizistisch orientierten Formenkanon nach französischen und niederländischen Vorbildern, elegant und bei aller Verspieltheit im dekorativen Detail von zurückhaltendem Charakter. Die Hofoper Unter den Linden hatte Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff im Geiste Palladios nach dem Ideal größtmöglicher Klarheit und ausgewogener Proportionen konzipiert (Abb. 2). Im Inneren verwirklichten die Dekorateure August Nahl und Johann Christian Hoppenhaupt eine repräsentative Ausstattung mit Anleihen an Barock, Rokoko und Klassizismus. Wie sich Giuseppe Galli Bibiena mit dem spezifischen Idiom des »friderizianischen Rokoko« auseinandersetzte, belegen zwei um 1750 entstandene, nicht ausgeführte Entwürfe zu einer Renovierung der Hofoper, in denen er eine gemäßigte, mit klassizistischen Elementen kombinierte Version seines eigenen Dekorationsstils zur Anwendung brachte. Selbstbewusst vermerkt er unter dem Längsschnitt durch den Zuschauerraum: »...elle est plus commode

⁵ 1695/96 geboren, gelangte Giuseppe 1712 als Assistent seines Vaters Ferdinando an den Wiener Hof. 1717 wurde er von Kaiser Karl VI. zum »Ingegnere ed architetto teatrale« berufen und erhielt 1723 nach dem Weggang seines Vaters die Oberleitung des Ausstattungswesens mit dem Titel eines »Primo ingegnere teatrale di corte«. Zur Biographie Giuseppe Galli Bibienas siehe RASCHE: »Decoratore« (wie Anm. 1), S. 100 f.; DEANNA LENZI: »Giuseppe (Parma, 1695 – Berlino 1757)«, in: *Meravigliose scene, piacevoli inganni. Galli Bibiena*, Ausstellungskatalog, Arezzo 1992, S. 108 f.

⁶ Zum künstlerischen Profil Giuseppe Galli Bibienas siehe BABETTE BALL-KRÜCKMANN: »Bühnenbildentwürfe zwischen Barock und Klassizismus«, in: *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth. Paradies des Rokoko II*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. PETER O. KRÜCKMANN, München/New York 1998, S. 116–130, hier S. 119 f.

et plus magnifique«. ⁷ Auch wenn dieses unverminderte Streben nach »Magnifizienz« gegenüber den künstlerischen Tendenzen der Jahrhundertmitte bereits als retrospektiv einzustufen ist, so entsprach er damit voll und ganz den Anforderungen, die König Friedrich auf dem Felde der Bühnendekoration an ihn stellte. Hatte doch der seit 1751 am Hof weilende Voltaire dem König nahegelegt, dass ein gewisser Aufwand in der visuellen Ausstattung eines Stückes unerlässlich sei, um eine nachhaltige Wirkung beim Betrachter zu erzielen. ⁸ Dass Friedrich diesen Rat befolgte und auch die entsprechenden Kosten nicht scheute, belegen die Nachrichten zum Dekorationsetat der 1750er Jahre. ⁹

* * *

Während seiner Zeit am preußischen Hof wirkte Giuseppe Galli Bibiena bei der Ausstattung von elf Opern mit und schuf dabei rund 35 Szenenbilder. ¹⁰ Aufschluss hierüber gibt neben zahlreichen erhaltenen Rechnungen ein 1754 auf Veranlassung des Intendanten Baron Ernst Maximilian Ignatz von Sveerts angelegtes Dekorationsinventar, das bis 1756 fortgeführt wurde. ¹¹ Auf der Grundlage dieser Materialien lassen sich Art und Umfang von Galli Bibienas Berliner Arbeiten nachvollziehen, einschließlich interessanter Details bezüglich deren praktischer Realisierung auf der Bühne.

Die Ausstattung der am 6. Januar 1755 uraufgeführten Oper *Montezuma*, zu der Friedrich II. das Libretto verfasst und Carl Heinrich Graun die Musik komponierte hatte, ist als Galli Bibienas bedeutendstes Projekt für den Berliner Hof anzusprechen. Laut Inventar (Abb. 3) wurden fünf der sieben benötigten Bühnenbilder von ihm vollständig neu geschaffen. Das erste Bild, eine Palmenallee, ist mit dem stattlichen Bestand von 82 Kulissen und 22 Soffitten ausgewiesen, wobei letztere die Palmenkronen formierten. Mit großer Wahrscheinlichkeit orientierte sich Giuseppe hierbei am Entwurf seines Sohnes Carlo zum Palmenhain in der Festa teatrale *L'huomo*, die 1754 im Beisein Friedrichs II. am

⁷ Abgebildet bei BABETTE BALL-KRÜCKMANN: »Umbauprojekt für das Berliner Opernhaus«, in: *Paradies des Rokoko* (wie Anm. 6), S. 264; DIES., »L'opera tarda« (wie Anm. 1), S. 158.

⁸ Vgl. hierzu SABINE HENZE-DÖHRING: *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*, München 2012, S. 85.

⁹ Zu den Dekorationsaufwendungen während der Tätigkeit Galli Bibienas am preußischen Hof siehe CHRISTOPH HENZEL: »Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1997, S. 9–57, hier S. 40 ff.

¹⁰ RASCHE: »Decoratore« (wie Anm. 1), S. 103 f.

¹¹ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz I. HA Rep. 36 Hofverwaltung, Nr. 2628: *Inventaire des decorations de l'Opera du roi, fait en fevrier 1754*, 55, 56; vollständig abgedruckt bei RASCHE: »Decoratore« (wie Anm. 1), S. 126 ff.

Bayreuther Hoftheater aufgeführt worden war.¹² Das zweite Bild, darstellend die Gemächer der Königin, ist im Inventar nicht erwähnt, da hier offenbar eine ältere Dekoration zum Einsatz kam.¹³ Im dritten und vierten Bild, einem öffentlichen Platz am Fluss und einer Palastvorhalle, kamen erneut eine große Anzahl Soffitten bzw. mehrere Teilprospekte zum Einsatz. Für die fünfte Dekoration, die königlichen Gärten, wurden sechs Kulissen aus einem »Lieux delicieux« von Jacopo Fabri wiederverwendet und mit einem von Galli Bibiena neu hergestellten Prospekt kombiniert – vergleichbaren Inventareinträgen zufolge ein durchaus üblicher Vorgang. Das sechste Bild, ein Gefängnis, besaß mit nur zwei Kulissen eine geringe Tiefe, wodurch es in der Szenenfolge eine Sonderstellung einnahm. Das siebte Bild wiederum, ein großer Palasthof, war mit einer zweifellos imposanten Reihe von 15 Säulen ausgestattet.

Eine bildliche Vorstellung von der Ausführung der Gefängnisszenerie vermittelt uns ein Ölgemälde Karl Friedrich Fechhelms, das mit großer Wahrscheinlichkeit die Entwurfszeichnung Galli Bibienas reflektiert (Abb. 4). Das Gemälde misst 95 × 110 cm, ist signiert, auf 1755 datiert und befindet sich im Neuen Palais in Potsdam.¹⁴ Fechhelm erlernte bei Giuseppe Galli Bibiena das Handwerk des Theaternalers und wirkte über viele Jahre bei der Anfertigung von dessen Bühnenbildern mit. Seit 1751 war er auch für den Berliner Hof tätig und zog spätestens 1754 zusammen mit seinem Lehrer von Dresden nach Berlin um. Sicherlich war Fechhelm mit den Entwürfen Galli Bibienas zu *Mon-*

¹² BABETTE BALL-KRÜCKMANN: »Carlo Galli Bibiena: Palmenwald«, in: *Paradies des Rokoko* (wie Anm. 6), S. 273 f.; RASCHE: »Decoratore« (wie Anm. 1), S. 118; vgl. auch SABINE HENZE-DÖRING, *Die musikalische Komposition der Oper L'Uomo*, <http://www.uni-marburg.de/fb09/musikwissenschaft/institut/mitarbeiter/onlinepublikationen/lhuomo.pdf>, S. 5 (Zugriff 15.10.2013).

¹³ Nach RASCHE, ebd., kämen hierfür die »Appartamenti nella Reggia di Cleofide« aus *Cleofide* (1754) in Frage. Alternativ schlägt sie vor, das erste Bild, die Palmenallee, könne während der zweiten Szene stehen geblieben sein, was bedeuten würde, dass für die sieben Szenerien der Oper nur sechs verschiedene Bilder benötigt worden wären. Zur Unterstützung dieser These führt sie eine Aktennotiz an, der zufolge nach einer Probe zu *Montezuma* am 5. Dezember 1754 »die 6 neuen decorationes von der neuen opera Montezuma« abgeräumt wurden, um die Bühne für eine Aufführung von *Semiramide* vorbereiten zu können. Diese Nachricht ist jedoch eher so zu deuten, dass in *Montezuma* ein älteres Interieur-Bild verwendet wurde, das auch in *Semiramide* zum Einsatz kam und daher nicht abgeräumt werden musste. Laut Inventar diente als Kabinett der Königin in *Semiramide* das »gabinetto di Nerone« aus *Britannicus* (1751), das ebenso für die Gemächer der Königin in der zweiten Szene von *Montezuma* gepasst haben dürfte. Dass die Palmenallee für zwei Szenen genutzt wurde, erscheint hingegen schon aus dem Grund unwahrscheinlich, dass in diesem Fall die Oper überhaupt keine Interieur-Szenerie beinhaltet hätte.

¹⁴ Vgl. RUTH MÜLLER-LINDENBERG: »Carl Friedrich Fechhelm, Bühnenbild zur ersten Szene des dritten Aktes von ›Montezuma‹: Gefängnis«, in: *Friedrichs Montezuma. Macht und Sinne in der preußischen Hofoper*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. DERS., Berlin 2012, S. 59 f.; BALL-KRÜCKMANN: »L'Opera tarda« (wie Anm. 1), S. 164 f.

tezuma vertraut, dennoch muss offen bleiben, wie genau er in seinem Gemälde der Vorlage folgte. Es sei allerdings auf folgende Beobachtung hingewiesen: Laut Überlieferung besaß die Bühnenöffnung der Berliner Hofoper ursprünglich eine Breite von 10 Metern.¹⁵ Geht man von Knobelsdorffs erhaltenen Entwurfszeichnungen aus, so lässt sich eine Höhe von ca. 8,90 Metern und damit ein Maßverhältnis Höhe zu Breite von 1:1,12 ermitteln. Galli Bibienas Bühnenbildentwurf muss im Format diesen Gegebenheiten entsprochen haben. Fechhelms Gemälde wiederum besitzt die nahezu gleichen Maßverhältnisse, nämlich 1:1,15, was eine unmittelbare Orientierung an der Vorlage wahrscheinlich macht.

Das Gemälde gibt das letzte Zusammentreffen des von Cortes gefangenen gesetzten Montezuma mit seiner Frau Eupaforice wieder. Wir blicken in den Innenhof einer mittelalterlichen Festungsanlage, gestaltet mit Bauelementen verschiedener Stilstufen. Entlang einer Diagonalen erstreckt sich ein monumentaler Gebäudetrakt von vorne links nach rechts in den Hintergrund. Seine Fassade wird von geschossübergreifenden Bogenöffnungen, kräftigen Gesimsen und Fenstern mit starken Gewänden gegliedert. Eine Reihe von Schwalbenschwanzzinnen als oberer Abschluss und ein runder Wachturm betonen den wehrhaften Charakter des Gebäudes. Eine durch hölzerne Streben stabilisierte Rundbogenöffnung erlaubt den Blick ins Innere, wo eine ungesicherte Treppe über mehrere Absätze ins Obergeschoss führt. Der Innenhof wird in schwindelnder Höhe von einer Brücke überspannt, deren Erscheinung die phantasievolle wie auch abenteuerliche Note der Szenerie betont. Über einem Säulenpaar rechts im Bild ist eine Glocke mit Seilzug angebracht, zu der eine Leiter hinauf führt. Eine Steintafel oberhalb der Glocke trägt den Schriftzug »C. F. Fechhelm, Berlin, 1755«. Den Vordergrund nimmt ein Durchgang ein, der von schmalen, zweigeschossigen Gebäudeteilen flankiert und von einer groben Holzbalkenkonstruktion überfangen wird. Im Sinne eines barocken *Chiaroscuro* herrschen starke Hell-Dunkel-Kontraste vor, bei einer vorwiegend erdigen Farbpalette. Farblich hervorgehoben sind die im linken unteren Bildbereich verhältnismäßig klein dargestellten Figuren, die den szenischen Zusammenhang vergegenwärtigen. Montezuma, der, sein Schicksal beklagend, die rechte Hand vor die Brust schlägt, und Eupaforice, die im Kummer ein Tuch zum Gesicht führt, sind durch Grüntöne in ihrer Kleidung einander zugeordnet. Zwei Wachsoldaten in roten Röcken und mit Federhüten auf dem Kopf halten sich, ergriffen von der Szene, abseits. Das Gemälde wird durch charakteristische Merkmale als Bühnenansicht ausgewiesen. So kennzeichnen die geraden oberen Abschlüsse der seitlichen Gebäudeteile diese als Kulissenbauten und

¹⁵ HANS-JOACHIM KADATZ: *Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Baumeister Friedrichs II.*, Leipzig 1983, S. 133.

verdeutlichen, dass keine reale Örtlichkeit, sondern ein durch Dekorationen gestalteter Szenenraum wiedergegeben ist.

Die Wahl eines Festungshofes unter freiem Himmel als Gefängniszenerie ermöglichte Galli Bibiena einmal mehr die Gestaltung eines großzügigen Architekturstückes mit beeindruckender Raumwirkung und variantenreichen Details. Die Bühnenanweisung im Libretto Friedrichs II. gibt nur eine »prigione« vor, und auch der Handlungsverlauf liefert keine näheren Hinweise zur Lokalität. Die Ausgestaltung der Szenerie, auf die der König durchaus Einfluss genommen haben könnte, scheint also künstlerisch bzw. ikonographisch motiviert zu sein. Da Montezuma in seinem eigenen Gefängnis inhaftiert wurde, steht die monumentale und zugleich abschreckende Erscheinung des Gebäudes einerseits für die Leistungen des Aztekenvolkes und die Würde seines Herrschers, andererseits vermittelt sich unmissverständlich die düstere Funktion des Ortes. Drohend ragt die Fassade auf, geeignet, die im Vordergrund agierenden Figuren in ihren dunklen Öffnungen zu verschlingen. Der obere Teil des Gebäudes reicht über den Bildbereich hinaus, wodurch es noch riesenhafter wirkt und dem Betrachter in bedrängender Weise nahe rückt, so als befände er sich selbst innerhalb der Szene. Die Stildivergenzen und die additive Gestaltung, wie sie mittelalterlicher Architektur aufgrund ihres Wachstums über längere Zeiträume hinweg häufig zu eigen sind, vermitteln hier ein Gefühl von Chaos: Die Bögen wechseln zwischen spitz und rund, die Fenster sind von unterschiedlicher Form und Größe, und die Säulenstellungen im Erdgeschoss erscheinen wie vorgeblendete antike Spolien. Die grob gezimmerten Holzkonstruktionen verstärken den Eindruck des Rudimentären und Provisorischen. Ebenso wie Schönheit, Pracht und Farbenreichtum, in denen wir uns die übrigen Dekorationen zu denken haben, stand auch diese »Anti-Ästhetik« im Dienste einer emotionalen Überwältigung des Betrachters und seiner affektiven Vereinnahmung im Sinne eines Mitleidens mit dem grausam verratenen und gestürzten Herrscher.

* * *

Unter der Formulierung, die Giuseppe Galli Bibiena für das Gefängnis zu *Montezuma* gefunden hat, subsumiert sich eine Vielzahl bildnerischer Faktoren, die auf eine lange Tradition zurückgehen. Seit dem Auftreten von Kerker Szenen um die Mitte des 17. Jahrhunderts beleben Gefängnisbauten in variantenreicher Ausgestaltung die Bühne der Opera seria.¹⁶ Die Verbreitung des Szenen-

¹⁶ Zu den Anfängen und zur Verbreitung des Szenentypus siehe MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO: *Disegni teatrali dei Bibiena*, Ausstellungskatalog, Vicenza 1970, S. 101 f.; URSULA QUECKE: »Piranesi und das Bühnenbild. Zur Bedeutung der Szenographie für Piranesi am Beispiel der Carceri«, in: *Vision Piranesi*, hrsg. v. MAX STEM SHORN u. a., Hemsbach 2002, S. 77–84, hier S. 83; SILKE LEOPOLD: *Händel. Die Opern*, Kassel 2009, S. 132.

typus ist nach Alexandra Glanz dem Umstand geschuldet, dass die historisch-heroische Opera seria die Darstellung fürstlicher Macht oft mit dem Motiv ihres Missbrauchs verbindet.¹⁷ So findet sich beispielsweise in den Bühnenstoffen Metastasios zu Beginn des dritten Aktes der Held stets in einem Gefängnis oder einem ähnlichen unwirtlichen Ort wieder, der mit dem anschließenden prächtigen Schlussbild kontrastiert.¹⁸ Bei der Umsetzung des Themas auf der Bühne sind unterschiedliche Raumkonzepte erkennbar: Nachdem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunächst Stätten wie ein umbauter Hof, eine Grotte, ein Serail, ein Arsenal oder Katakomben als Gefängnis vorgestellt werden, bildet sich zum Ende des Jahrhunderts unter dem Einfluss der Galli Bibiena der Typus des geschlossenen Kerkergewölbes aus. Nach der Jahrhundertwende verbreitet sich in vielfältigen Formen das Gefängnis innerhalb einer Festung, sei dies als großzügiger, ein- oder zweigeschossiger Hallenraum oder als nach oben offener Innenhof, wobei die drei Schemata bibienesker Raumdisposition, die *scena per angolo*, die einzelne Diagonale oder zwei sich kreuzende Diagonalen, gleichermaßen vertreten sind.¹⁹ Fast durchweg finden mittelalterliche Bauformen Verwendung, teilweise variiert mit antikischen Anleihen. Dies rekurriert auf die Vorstellung vom »finsternen Mittelalter«, dessen krude Architektur, fern dem barocken Kanon von Maß, Symmetrie und Balance gebildet, die ikonographische Entsprechung zum Topos des »grausigen Ortes« lieferte.

Das Szenenbild eines unterirdischen Gewölbes, das Ferdinando Galli Bibiena für die Aufführung von Lottis *Didio Giuliano* 1687 im Herzoglichen Theater Piacenza entwarf (Abb. 5), gilt als eine der frühesten Formulierungen des Kerkertypus in der Geschichte der italienischen Oper.²⁰ Die Szenenanweisung verlangt ein Untergeschoss (*sotterraneo*) unter den Wohnräumen der Placilla, das zum Tiber führt, mit einer Quelle auf einer Seite. Durch Inhaftierung von Didio Giulianos Rivalen Settimio wird das Gewölbe zum Kerker. In Galli Bibienas effektvoller Umsetzung umschließen zweigeschossige Substruktionen einen gerundeten Raum, von dem aus zwei niedrige Gänge in den nicht einsehbaren Hintergrund führen. Die Massivität des aus riesigen Quadern gefügten Mauerwerks und die Betonung der Horizontalen evozieren beim Betrachter ein unmittelbares Gefühl der Bedrückung. In den zehn Bühnenbildern zu *Didio Giuliano* brachte Ferdinando Galli Bibiena das Prinzip der *scena per angolo*

¹⁷ ALEXANDRA GLANZ: *Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748), »Inventore delle Scene« und »Premier Architecteur« am kurpfälzischen Hof in Mannheim. Ein Beitrag zur Bibiena-Forschung*, Berlin 1991, S. 123.

¹⁸ HELGA LÜHNING: »Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotterraneo«, in: *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. v. DERS. u. a., Bonn 1989, S. 144.

¹⁹ MURARO, POVOLEDO: *Disegni teatrali* (wie Anm. 16), S. 101 f.

²⁰ ALESSANDRA FRABETTI: »Ferdinando Galli Bibiena: *Didio Giuliano*, 1687«, in: *I Bibiena* (wie Anm. 1), S. 227–232, hier S. 229.

erstmalig zur Anwendung und variierte es in unterschiedlichen Fluchtpunkt-konstruktionen.²¹ Im *sotterraneo* ist die Perspektive so angelegt, dass keine wirkliche Öffnung in die Tiefe entsteht und der Blick des Betrachters im vorderen Areal festgehalten wird. Die Aufgabe, die auf optische Weitung angelegte *scena per angolo* für das Kerkerthema auf Geschlossenheit hin zu gestalten, findet hier bereits eine exemplarische Lösung.

Eine ähnliche Raumwirkung erzielt der von Marcantonio Chiarini für die 1694 in Bologna aufgeführte Oper *La forza della virtù* gestaltete Kerkerentwurf, der durch Carlo Buffagnotti im Stich überliefert ist (Abb. 6). Hier fordert die Bühnenanweisung eine *prigione sotterranea*, also einen konkret als Gefängnis konzipierten Bau. Auf der Basis der *scena per angolo* gelingt Chiarini eine Szenerie von hoher atmosphärischer Dichte, wobei die dramatische Lichtführung die Bildwirkung maßgeblich steigert.²² Der Betrachter blickt in einen Kerker-vorraum, der aus einem verwirrend konstruierten Gefüge aus Stützen, Bögen und Gewölben gebildet ist. Wie in Ferdinando Galli Bibienas *sotterraneo* eröffnen die in verschiedene Richtungen aus dem Raum strebenden Gänge keine Durchblicke in die Tiefe. Eine eisenarmierte Tür rechts im Bild führt in das eigentliche Verlies. Obwohl der Gefängnisraum selbst nicht zur Darstellung kommt, vermittelt bereits die massive Erscheinung der Architektur die Unmöglichkeit eines Entrinnens.

Ab der Jahrhundertwende treten Bildkonzeptionen in den Vordergrund, die auch für den »grausigen Ort« des Kerkers und die Situation von Bedrängnis und Not den Ausdruck des Großartigen suchen. Die Erfordernisse des Dekorums, das für die fürstlichen Gefängnisinsassen Räumlichkeiten von adäquater Erscheinung verlangt, stehen hierbei mit dem künstlerischen Streben der Galli Bibiena-Ära nach optisch überwältigenden Raumlösungen in Einklang. Der Kerkerentwurf, den Ferdinando 1699 für die Turiner Aufführung von *Esione* schuf und der zwei Jahre später in seinem Kompendium *Varie opere di prospettive* im Stich erschien,²³ verdeutlicht diese Tendenz (Abb. 7). Das der Bauform zufolge über dem Erdboden gelegene Gefängnis gründet seine Wirkung nicht auf lastende Schwere, sondern bezwingt vielmehr durch unerhörte Höhenerstreckung, die, gepaart mit der plastischen Qualität der Bauelemente, den Raumeindruck

²¹ DEANNA LENZI: »Ferdinando Galli Bibiena: Scene per ›Didio Giuliano‹«, in: *Meravigliose scene* (wie Anm. 5), S. 67 f.

²² Chiarini wendet unter den Dekorationen zu dieser Oper die Konstruktion *per angolo* nur im Kerkerbild an, die übrigen elf Szenerien sind zentralperspektivisch angelegt und besitzen besondere tiefenräumliche Qualität. Es handelt sich dabei durchweg um prachtvolle Repräsentationsräume, von denen sich der Kerker als einziger »grausiger Ort« deutlich abhebt.

²³ Vgl. MURARO, POVOLEDO: *Disegni teatrali* (wie Anm. 16), S. 104, Nr. 140; QUECKE: *Piranesi* (wie Anm. 16), S. 78.

ins Kolossale steigert. Überwölbte Gänge münden links im Hintergrund in einen quergestellten Hallenraum, von dem durch niedrige Türen verschlossene Gefängniszellen abgehen. Trotz der Größe des Baus entsteht kein Eindruck von Weite: Der Blick des Betrachters fällt auf eine massive Mauerecke, die optisch in den Raum vorstößt und diesen auszufüllen scheint; die Gänge wirken im Vergleich zur Höhe schmal und dadurch beengend. Die optisch dominante Struktur der Mauerfugen betont die solide und zugleich grobe Beschaffenheit des Gebäudes. Großartigkeit und Schauerlichkeit gehen eine suggestive Synthese ein.

Die Darstellungsvariante der geräumigen Gefängnishalle vertritt ein Entwurf im Bestand der Wiener Albertina (Abb. 8), der mehrheitlich Giuseppe Galli Bibiena bzw. seinem Umkreis zugeschrieben wird.²⁴ Hier ist die Raumerscheidung auf Großzügigkeit und Tiefenerstreckung ausgerichtet bei gleichzeitiger Vielfalt im baulichen Detail. Die rechts der Mitte angelegte Gebäudeecke tritt optisch zurück, und auch die Struktur des unverputzten Mauerwerks erscheint weniger dominant. Die sich links in den Hintergrund fortsetzende Raumflucht eröffnet rückwärtig den Ausblick auf einen Säulenhof, der das Gebäude als Teil eines Festungskomplexes kenntlich macht. Die Raumausstattung versammelt alle grundlegenden Elemente, die für die Gestaltung des Szenentypus über Jahrzehnte hinweg bestimmend bleiben sollten: Riesige, abwechselnd runde und spitze Bogenöffnungen, vielfältig verstreute Holzbalkenkonstruktionen, Treppen, Gittertüren, Foltergerät und Waffen, um nur das Wichtigste zu nennen. Obligatorisches Utensil ist eine eiserne Laterne, die, an einer Holzstrebe befestigt, über einen Seilzug zum Anzünden herabgelassen werden kann – ein Motiv, das Piranesi in seinen *Carceri* aufgreifen wird. Die riesige Halle dient zum Verhören und Foltern von Gefangenen vor oder während deren Inhaftierung und repräsentiert in ihrer beeindruckenden Erscheinung die Staatsgewalt, die zu solchem Handeln befähigt ist. Grausamkeit und Enge des Eingeschlossenseins verbildlichen sich auch hier nur in Andeutung: Ein niedriger rundbogiger Durchgang rechts im Vordergrund führt in das eigentliche Verlies hinab, in dem die Gefangenen fern von Licht und Luft ein elendes Dasein fristen.

Ein traditionell Francesco Galli Bibiena zugewiesener Entwurf im Österreichischen Theatrum Wien²⁵ stellt die dritte Raumvariante des Kerkertypus vor: den nach oben offenen Innenhof einer Festung (Abb. 9). Die komplexe Architektur mit kubusförmigem Turm erfüllt alle Erfordernisse wehrhafter Erscheinung, dennoch trägt sie einen für Francesco typischen Zug des Romantischen und Pittoresken. Die Gefängnisfunktion wird auch hier durch spit-

²⁴ MURARO, POVOLEDO: *Disegni teatrali* (wie Anm. 16), S. 109, Nr. 152, vermuten in der Zeichnung eine Replik aus dem Umfeld der Galli Bibiena.

²⁵ Ebd., S. 107, Nr. 146; BABETTE BALL-KRÜCKMANN: »Francesco Galli Bibiena: Innenhof eines Kerkers«, in: *Paradies des Rokoko II* (wie Anm. 6), S. 260 f.

zenbewehrte Gittertore und an die Wand geschmiedete Ketten angezeigt. Die Darstellung korrespondiert mit Bühnenanweisungen, wie sie beispielsweise in Metastasios *Artaserse* für den Beginn des 3. Aktes vorgegeben wird: »Parte interna della fortezza, nella quale è ritenuto prigioniero Arbace. Cancelli in prospetto. Picciola porta a mano destra, per la quale si ascende alla reggia.«²⁶ Zweifellos war die Kerkerbildvariante des nach oben offenen Festungshofs im Entwurfsvordruck der Familie Bibiena in zahlreichen Varianten präsent, als Giuseppe die Ausstattungen zu *Montezuma* konzipierte.²⁷

Eine dem Kerkerbild zu *Montezuma* nah verwandte Bildanlage besaß ein verlorener Entwurf von Alessandro Galli Bibiena, Giuseppees älterem Bruder, der von 1719 an bis zu seinem Tode 1748 als Architekt und Dekorateur am kurpfälzischen Hof in Mannheim tätig war. Kenntnis von dieser Arbeit erhalten wir durch einen Aquatinta-Druck des späteren Mannheimer Hofarchitekten und Theatermalers Abel Schlicht, der sich darin laut Bildunterschrift auf eine »Original Zeichnung von Bibiena« bezog (Abb. 10). Die von einer Holzbalkendecke überspannte Eingangssituation, der Blick auf eine leicht schräg gestellte monumentale Gefängnisfassade und etliche Details in der Gestaltung von Fenstern, Treppen und Säulenvorlagen stimmen mit Giuseppees Formulierung überein, nur ist in Alessandros Entwurf die Gebäudefront mit einem Durchgang versehen, der den Blick in einen Innenhof freigibt. Vermutlich bezogen sich beide Brüder auf eine gemeinsame ältere Vorlage – ein signifikantes Beispiel für den intensiven Austausch von Konstruktionsideen und Bildmotiven innerhalb des Kreises der Familie Galli Bibiena und ihrer zahlreichen Schüler und Nachahmer.²⁸

Die unmittelbare bildkompositorische Vorlage für das *Montezuma*-Gefängnis findet sich jedoch unter Giuseppees eigenen Arbeiten: ein »Königshof mit Ausblick auf ein Gefängnis«, der bisher noch nicht in diesem Zusammenhang betrachtet wurde. Ein seitenverkehrter Nachstich des Blattes wurde 1740 in *Architettura e prospettive* veröffentlicht, es existiert jedoch auch eine in mi-

²⁶ In einigen Fällen wurde die genannte Szenenangabe als Innenraum umgesetzt, wie beispielsweise in Paolo Gasparis Entwurf zu einer Aufführung im Münchner Residenztheater von 1755. Die Bezeichnung »parte interna nella fortezza« ermöglicht jedoch ebenso eine Umsetzung als Burginnenhof.

²⁷ Eine Alessandro Galli Bibiena zugeschriebene Variante des hier vorgestellten Kerkerentwurfs befindet sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Inv.-Nr. 35327).

²⁸ Von Alessandros verlorenem Original existiert eine weitere Kopie, gefertigt von Lorenzo Quaglio, der von 1758 bis 1789 Theaterdekorateur am Mannheimer Hof war (Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Inv.-Nr. Z 2390, abgebildet in ANNETTE FRESE: »Bühnengestaltung für die Sommerresidenz«, in: *Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur*, hrsg. v. SILKE LEOPOLD u. a., Heidelberg 2004, S. 181–246, hier S. 228 f.). Das Blatt ist mit der Wiedergabe von Abel Schlicht nahezu identisch, wurde vom Künstler jedoch nicht als Kopie nach Alessandro Galli Bibiena ausgewiesen.

nimalen Details abweichende Version, die Bibienas Zeichnung in ihrer vermutlichen originalen Ausrichtung wiedergibt (Abb. 11). Auch hier sehen wir einen oben beschnittenen Gebäudetrakt mit einer großen Rundbogenöffnung, die den Blick in ein Treppenhaus freigibt. Rechts ist eine dunkel schraffierte Loggia angedeutet, die man sich, gebildet aus Kulissen und Soffitten, in den Vordergrund fortgesetzt zu denken hat, wobei sie den Durchblick in den Hof in ähnlicher Weise rahmen würde, wie es in Fechhelms Gemälde zu sehen ist. Ein zinnenbewehrter Verbindungsgang, durch dessen Substruktion hindurch die großzügige Ausdehnung der Burganlage zu erkennen ist, entspricht in der optischen Funktion der Brücke in Montezumas Gefängnis. Es liegt nahe, dass Giuseppe diese ältere Arbeit als Vorlage verwendete und unter anderem dadurch an die neue Aufgabe anpasste, dass er die Gefängnisfassade auf die gesamte Bildbreite erweiterte.

* * *

Angesichts der komplexen, teilweise verschachtelten Raumgefüge, die uns in Entwürfen zu barocken Kerkerszenerien entgegentreten, stellt sich die Frage nach deren praktischer Umsetzung auf der Bühne. Wertvolle Hinweise hierzu liefert der Grundriss zu einem Kerkerbild im Teatro della Fortuna, Fano, vom Beginn des 18. Jahrhunderts.²⁹ Die Skizze deutet ein Arrangement aus seitlichen Kulissen, frei auf der Bühne verteilten Telarien sowie Prospekten unterschiedlicher Größe in zwei Ebenen an. Letzteres setzt das Vorhandensein eines entsprechenden Schnürbodens voraus, der das Hängen von Prospekten in beliebiger Bühnentiefe ermöglicht. Unter anderem ist erkennbar, dass auch schräg gehängte Prospektteile möglich waren, mit deren Hilfe hintereinander gestaffelte Elemente verbunden werden konnten. Voraussetzung für die angestrebte Raumwirkung war demnach die Kombination mehrerer Bildebenen und gezielt angelegter Durchblicke.

Das seltene Beispiel einer erhaltenen barocken Kerkerszenerie, die aus der direkten Anschauung Auskunft zu bühnenpraktischen Aspekten geben kann, findet sich im Schlosstheater Český Krumlov in Tschechien (Abb. 12). Im Jahre 1766 beauftragte Joseph Adam Fürst von Schwarzenberg die beiden aus Wien stammenden Maler Hans Wetschl und Leo Märkel mit der Herstellung einer Grundausrüstung von zehn typologischen Bühnenbildern für seine neu errichtete Hofbühne. Der bis heute *in situ* befindliche Bestand beinhaltet auch ein am Bibiena-Stil orientiertes, allerdings recht einfach gehaltenes Kerkerbild.³⁰ Der

²⁹ Vgl. hierzu MURARO, POVOLEDO: *Disegni teatrali* (wie Anm. 16), S. 8, Nr. 4; QUECKE: *Piranesi* (wie Anm. 16), S. 80f.

³⁰ Informationen zu Aufbau und Beschaffenheit des Bühnenbildes auf freundliche Mitteilung von Herrn Jiří Bláha, Restaurator im Schlosstheater Český Krumlov.

Grundrissplan (Abb. 13) veranschaulicht den Aufbau der Dekoration als Abfolge eines vorderen Kulissenpaares, einer ersten Soffitte, eines hinteren Kulissenpaares, einer zweiten Soffitte und eines Rückprospekts, der in passendem Abstand etwa in Bühnenmitte angebracht ist. Die Kulissen folgen in Form und Bemalung den Prinzipien perspektivischer Verkürzung und schließen oben waagrecht ab. Die Soffitten wiederum sind bogenförmig gebildet und greifen an den seitlich nach unten geführten Abschnitten die Bemalung der Kulissen auf, wodurch sie optisch mit diesen verschmelzen – ein wesentlicher Faktor für das Gelingen der Raumillusion an dieser heiklen Anschlussstelle (Abb. 14).

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Beleuchtung innerhalb der Szenerie, die uns eine Laterne im rückwärtigen Treppenhaus als hauptsächliche Lichtquelle suggeriert (Abb. 12). Ihr Schein fällt durch die beiden gemäß dem Konstruktionsprinzip der gekreuzten Diagonalen schräg gestellten Spitzbogenöffnungen und trifft auf die gegenüberliegende, vom Betrachter aus rechte Kerkerwand. Die beiden Wandkulissen auf dieser Seite erscheinen demgemäß heller als die auf der linken Bühnenseite. Vergleicht man die linke und rechte vordere Kulisse, so erkennt man, dass der Helligkeitsunterschied bereits in der Malerei angelegt ist. Eine solche asymmetrische Lichtführung kennzeichnet zahlreiche barocke Kerkerbildentwürfe und reflektiert mit hoher Wahrscheinlichkeit die tatsächlichen Gestaltungsprinzipien im historischen Bühnenbild. Möglicherweise wurden die gemalten Helligkeitsunterschiede durch eine ebenfalls ungleichmäßige Bühnenbeleuchtung unterstützt.

Ausgehend von der Kerkerdekoration in Český Krumlov lässt sich in Fehelms Gemälde der mutmaßliche Aufbau des darin dargestellten Bühnenbildes ablesen, der anhand eines Farbschemas erläutert werden soll.³¹ Das Inventar gibt die Verwendung von zwei Kulissenpaaren, zwei Soffitten, zwei Zwischenhängern (*rideaux*) und zwei Rückprospekten (*plafonds*) an. Die beiden Kulissen sind im Gemälde zweifelsfrei mit den schmalen Gebäudeteilen zu identifizieren, welche den Zugang zum Hof flankieren (blau). Die darüber gespannte Balkendecke dürfte durch zwei Soffitten vorgestellt worden sein, deren nach unten verlängerte Seitenpartien die schräg gestellten Stützbalken repräsentierten. Dabei scheint – anders als in Český Krumlov – eine Soffitte vor dem ersten Kulissenpaar (grün) und eine vor dem zweiten (rot) gehangen zu haben, was durch die teilweise Überlappung angezeigt wird. Die hintere Soffitte wies auf ihrer linken Seite vermutlich eine Aussparung auf, die einen Durchblick ermöglichte. Die Auflistung zweier Zwischenhänger im Inventar kann so gedeutet werden, dass die Gefängnisfassade (gelb) aus zwei nebeneinander platzierten Teilstücken gebildet wurde – eine mögliche Nahtstelle (schwarz) ist in der Bildmitte

³¹ Abbildung online abrufbar unter www.sim.spk-berlin.de/_306.html

erkennbar. Das linke Teilstück wies einen rundbogigen Durchbruch auf, das rechte zwei spitzbogige. Zwei dahinter gehängte Rückprospekte (braun) visualisierten das Gebäudeinnere. Die Staffelung der Bühnenbildelemente, die perspektivische Anlage der Malerei und die gezielt gesetzten Hell-Dunkel-Effekte erzeugten die angestrebte tiefenräumliche Illusionswirkung.

* * *

Abschließend sei die Frage gestellt, zu welchem Zweck und auf wessen Veranlassung Fechhelms Gemälde entstanden sein mag. Als Ölbild ist es weder in den Produktionszusammenhang der Oper einzuordnen noch entspricht es den Gebräuchen bei der Dokumentation von Bühnenszenarien für die Nachwelt, die üblicherweise druckgraphisch erfolgte. Fällt also bereits das Medium aus dem Rahmen, so stellt sich zudem die Frage, warum unter den Dekorationen zu *Montezuma* gerade die Kerkerszene als Bildthema gewählt wurde.

Eine interessante Parallele findet sich in einer gleichfalls in Öl gemalten Kerkerdarstellung Giovanni Paolo Gasparis im Münchner Theatrumuseum (Abb. 15). Eduard Nölle sieht in diesem Gemälde eine Umsetzung der Kerkerszene zur Oper *Talestri*, zu der die sächsische Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis Libretto und Musik geschrieben hatte.³² Als Argument führt er die Nähe der Darstellung zur entsprechenden Bühnenanweisung an. Das Gemälde, so Nölle, könne der Fürstin als Geschenk zur Erinnerung an eine Aufführung der Oper in München zugeordnet gewesen sein. Gaspari gestaltet das Thema in nahezu romantischer Weise als stimmungsvolles Ruinenstück mit einer Fülle verwirrender Baudetails unterschiedlicher Stilzugehörigkeit, was angesichts der klaren und eher nüchternen Erscheinung seiner sonstigen Kerkerentwürfe auffallen muss. Auch schmückt er die Szenerie mit zahlreichen Figuren aus, die nicht zur Bühnenhandlung von *Talestri* gehören. Diese Loslösung vom ursprünglichen szenischen Zusammenhang und die ans Fantastische grenzende Architektur rücken das Bild in die Nähe eines Capriccios im Sinne Piranesis, der in seinen wohlbekanntesten *Carceri* die architektonische Dynamik und deren affektive Wirkung zur Bildästhetik erhebt. Sollte Gasparis Darstellung tatsächlich auf *Talestri* Bezug nehmen, so stellt er darin nicht den szenischen Gehalt, sondern die dekorative Note des Themas in den Vordergrund. Fechhelms Kerkergemälde zu *Montezuma* hingegen gibt eine konkrete Bühnensituation in einem als Bühnenraum erkennbaren Szenario wieder. Somit liegt es auch nahe, die Funktion des Bildes in Zusammenhang mit der Oper und der Bedeutung, die der Kerkerszene darin zukommt, zu sehen.

³² ECKEHART NÖLLE: *Die Theatermaler Gaspari. Ein Beitrag zur Geschichte des Bühnenbildes und des Theaterbaus im 18. Jahrhundert*, München 1966, S. 106 f.

Die Intentionen, die Friedrich II. beim Abfassen des Librettos zu *Montezuma* verfolgte, wurden in vielfacher Weise diskutiert. Unabhängig davon, welche Aspekte man dabei in den Vordergrund rückt, ist die Kerkerszene als Schlüsselstelle im Libretto zu betrachten, die nicht nur einen Kulminationspunkt in der Entwicklung des Handlungskonfliktes, sondern auch in der Charakterisierung des Protagonisten markiert: Von Cortes skrupellos hintergangen, findet sich Montezuma, aller Herrscherkompetenzen beraubt, als Gefangener im Kerker wieder. Er beklagt zunächst die Unzuverlässigkeit irdischen Glücks und beschließt dann, das ihm von den Göttern zugemessene Geschick ehrenvoll zu ertragen. Unschuldig ist er an den Geschehnissen allerdings nicht. Wohl war er den löblichen Prinzipien von Edelmut, Großzügigkeit und Gastfreundschaft gefolgt, doch machte er sich angesichts dezidierter Warnungen seiner Umgebung sträflicher Passivität schuldig, die nicht nur auf dem Unwillen zum Verrat, sondern auch auf mangelnder Weitsicht beruhte.³³ So trägt Montezuma zwar durch seine in der Eingangsszene geäußerten philosophisch-moralischen Prinzipien Züge des aufgeklärten Herrschers, als Persönlichkeit zeigt ihn Friedrich jedoch als emotional bestimmten Idealisten, der zwar unter seinesgleichen der Erste zu sein vermag, aber in Konfrontation mit den Schattenseiten der europäischen Zivilisation, mit Machttrieb, Habgier und den Auswüchsen der Religion, verloren ist.

So kann die bildliche Umsetzung der Kerkerszene zu *Montezuma* als eine Art politisches *memento mori* gedeutet werden, das auf die Vergänglichkeit irdischer Macht und Herrlichkeit hinweist und lebhaft daran gemahnt, dass die Vertretung hehrer Ideale allein den befähigten Herrscher nicht ausmacht. Wachsamkeit und Weitsicht, persönliche Bescheidenheit, Verantwortungsbewusstsein gegenüber dem Staat und, wenn erforderlich, auch Wehrhaftigkeit müssen unabdingbar hinzutreten. Mit der Abfassung des *Montezuma*-Librettos machte Friedrich deutlich, dass ihm selbst diese Voraussetzungen bewusst waren. Würde er diesen Umstand nicht in besonderer Weise bestätigt haben, wenn er ein Gemälde gerade der Kerkerszene in Auftrag gegeben hätte? Anhand der Provenienz lässt sich ein solcher Zusammenhang nicht bestätigen: Das Gemälde ging nicht aus dem persönlichen Besitz des Königs in den Bestand des Landes über, sondern wurde erst im 20. Jahrhundert als Zugang verzeichnet.³⁴ So muss offen bleiben, ob das Bild möglicherweise auf Eigeninitiative des Malers entstand, der sich einen fürstlichen Abnehmer erhoffte, oder von einer Person in der Umgebung Friedrichs II. in Auftrag gegeben wurde, die entweder mit der Memoriaverlängerung des königlichen Kunstengagements be-

³³ Vgl. hierzu HENZE-DÖRING: *Friedrich der Große* (wie Anm. 8), S. 87.

³⁴ Freundliche Mitteilung von Frau Dr. Windt, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

fasst war oder im eigenen Interesse handelte. Der dahinter stehende Gedanke wäre jeweils derselbe. Sieht man Friedrichs *Montezuma* als »Warnungsoper«³⁵, in der der König grundlegende Aspekte seines Herrschaftsverständnisses an seine Umgebung weitergeben wollte, so darf das Kerkergemälde Fechhelms ebenfalls in diesen Zusammenhang eingeordnet werden.



Abbildung 1: Porträt Giuseppe Galli Bibiena, in: LUIGI CRESPI, *Felsina Pittrice*, Rom, 1769

³⁵ PETER SCHLEUNING: »Ich habe den Namen gefunden, nämlich Montezuma«. Die Berliner Hofopern ›Coriolano‹ und ›Montezuma‹, entworfen von Friedrich II. von Preußen, komponiert von Carl Heinrich Graun«, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hrsg. v. KLAUS HORTSCHANSKY, Tutzing 1997, S. 493–518, hier S. 514 ff.

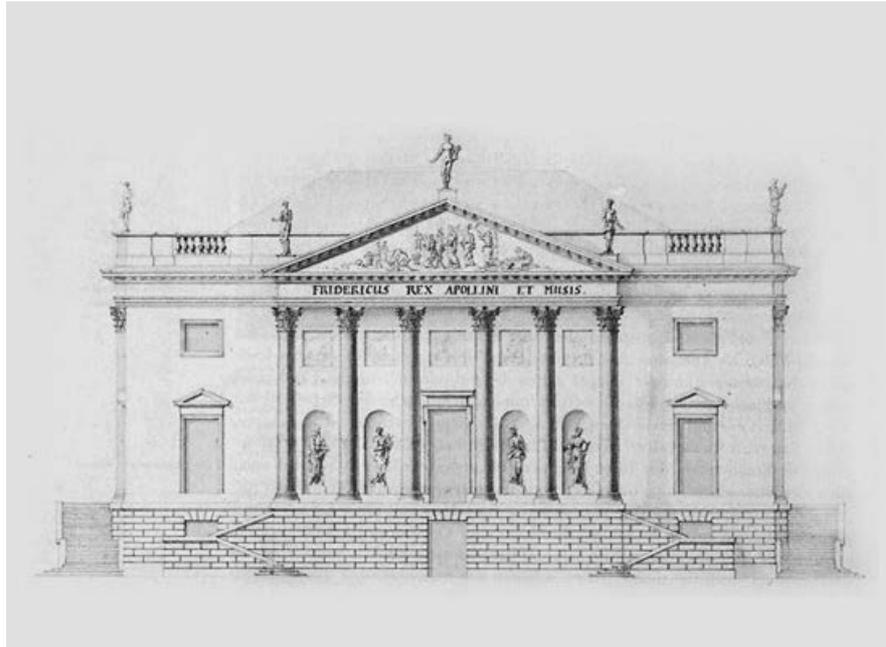


Abbildung 2: G. W. VON KNOBELSDORFF, Königliches Opernhaus Unter den Linden, Hauptfassade, Aufrisszeichnung aus dem Dedikationsexemplar für Friedrich II., 1742, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci

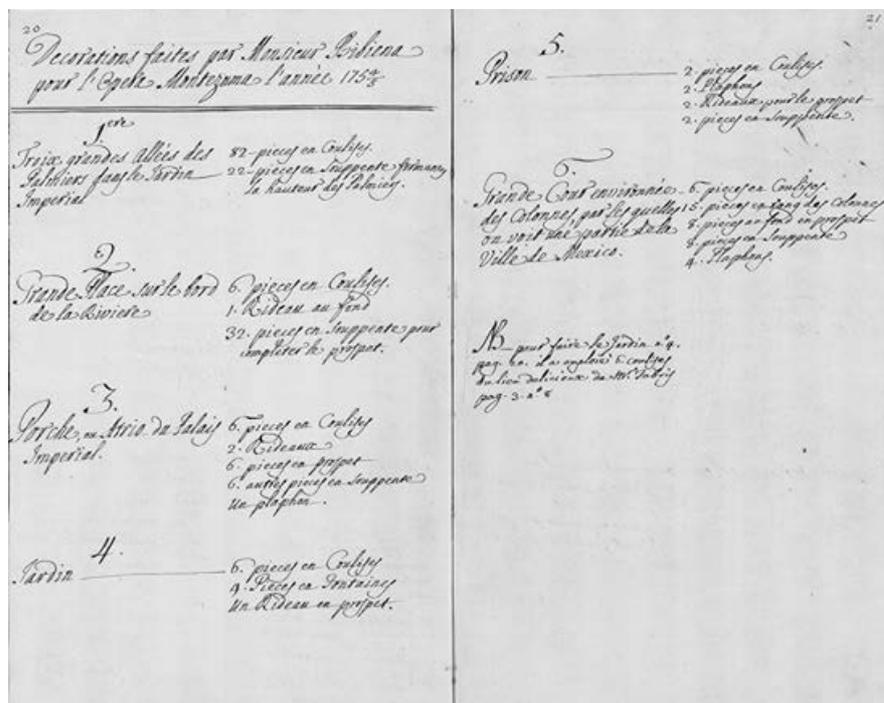


Abbildung 3: *Inventaire des Décorations*, Inventarseiten zur Oper *Montezuma*, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 36 Hof und Güterverwaltung, Nr. 2628



Abbildung 4: KARL FRIEDRICH FECHHELM, Gefängniszene zur Oper *Montezuma*, Öl auf Leinwand, 1755, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK I 12008

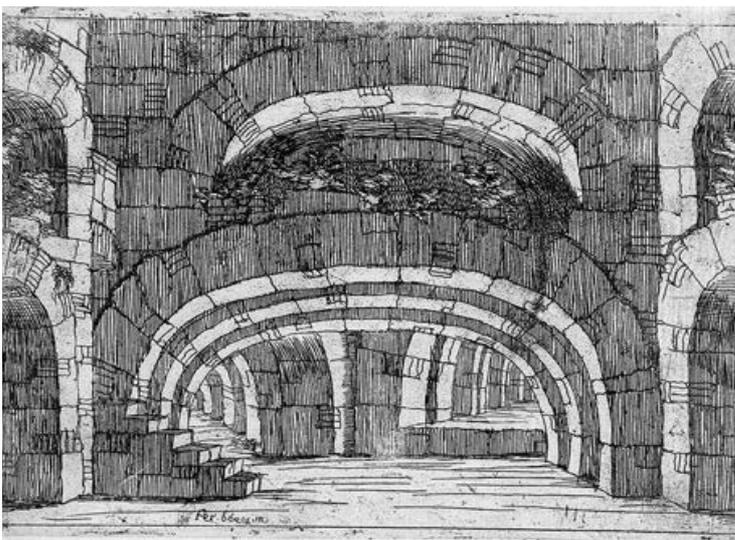


Abbildung 5: FERDINANDO GALLI BIBIENA, Sotterraneo zur Oper *Didio Giuliano* (Piacenza, 1687), Bologna, Biblioteca del Liceo Musicale, Lo. 4899, Inv.-Nr. 22354



Abbildung 6: CARLO BUFFAGNOTTI nach Marc Antonio Chiarini, Kerkerszene zur Oper *La forza della Virtù* (Bologna, 1694), Bologna, Biblioteca del Liceo Musicale, Lo. 6461, Inv.-Nr. 22367

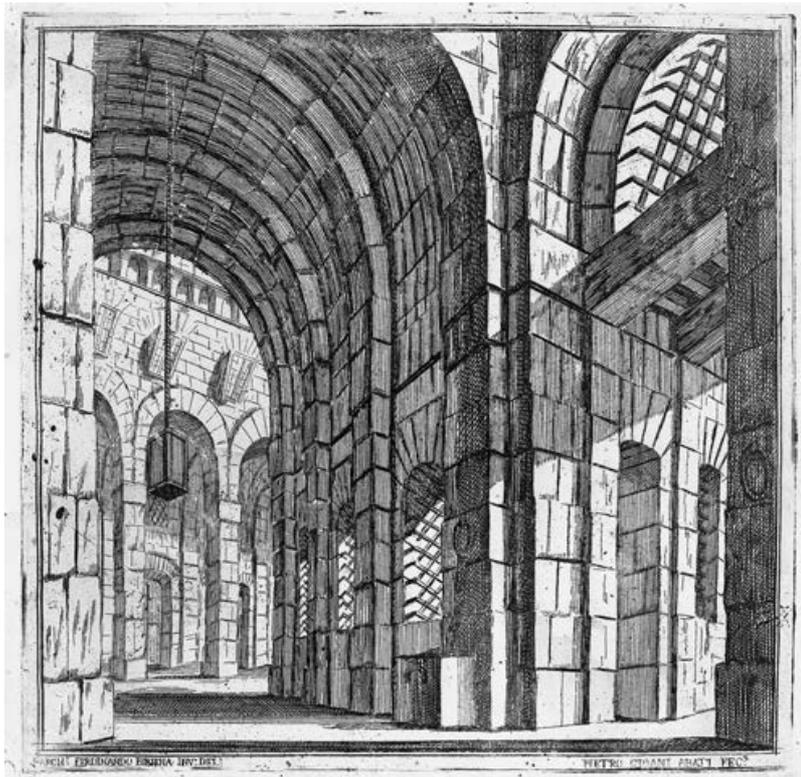


Abbildung 7: PIETRO GIOVANNI ABATI nach Ferdinando Galli Bibiena, Kerkerbild zur Oper *Esione* (Turin, 1699), in: *Varie opere di prospettiva*, Parma, 1701, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv.-Nr. FN 37141 (29061)

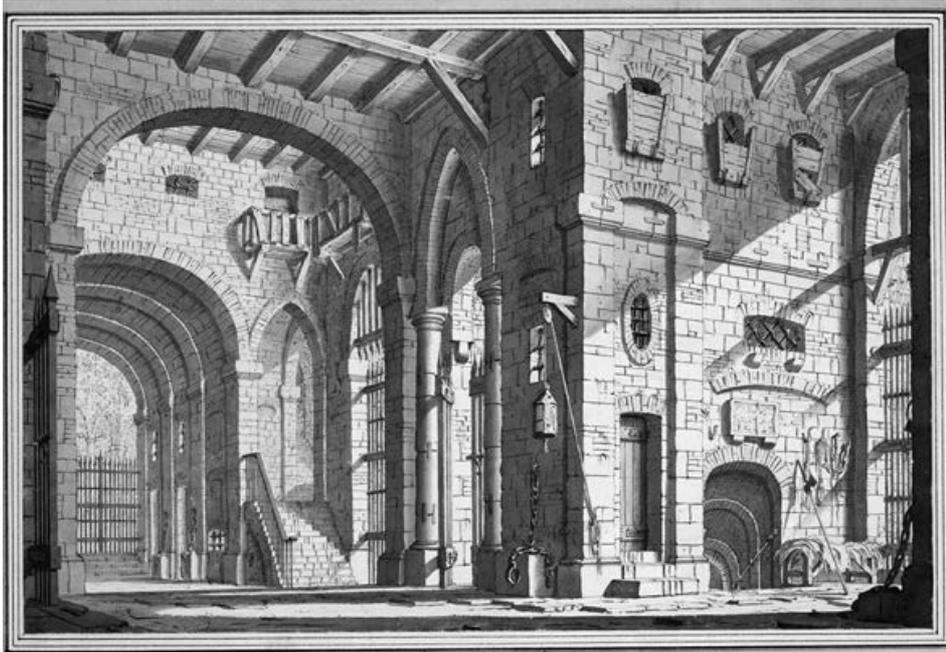


Abbildung 8: Umkreis Giuseppe Galli Bibiena, Gefängnishalle, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 2557



Abbildung 9: FRANCESCO (?) GALLI BIBIENA, Gefängnishof, Wien, Österreichisches Theatrumuseum, Inv.-Nr. HZ_HU8102



Abbildung 10: ABEL SCHLICHT nach Alessandro Galli Bibiena, Gefängnis für die Schaubühne, 1786, München, Theatermuseum, Inv.-Nr. Slg. A.K. 521 (F 8232)



Abbildung 11: GIUSEPPE GALLI BIBIENA, Königshof mit Ausblick auf ein Gefängnis, München, Theatermuseum, Inv.-Nr. IV 4831 (F 528)



Abbildung 12: HANS WETSCHL und LEO MÄRKEL, Kerkerdekoration, Gesamtansicht (Kopie des originalen Bühnenbildes), 1766/67, Český Krumlov, Schlosstheater (Foto: Archiv Schloss Český Krumlov)

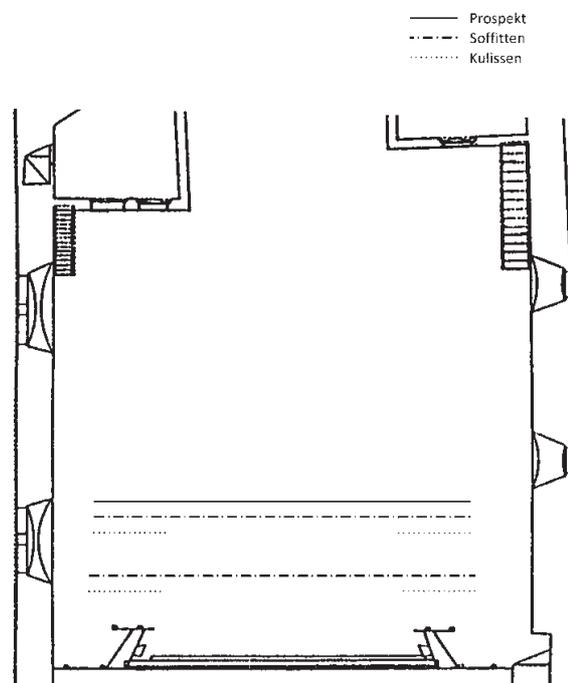


Abbildung 13: HANS WETSCHL und LEO MÄRKEL, Kerkerdekoration, Grundrissplan, 1766/67, Český Krumlov, Schlosstheater (Foto: Archiv Schloss Český Krumlov)

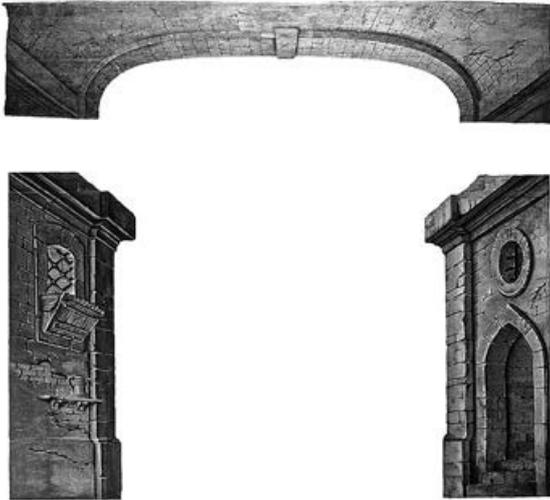


Abbildung 14: HANS WETSCHL und LEO MÄRKEL, Kerkerdekoration, Soffitte und vorderes Kulissenpaar (Kopie der originalen Bühnenbildteile), 1766/67, Český Krumlov, Schlosstheater (Foto: Archiv Schloss Český Krumlov)

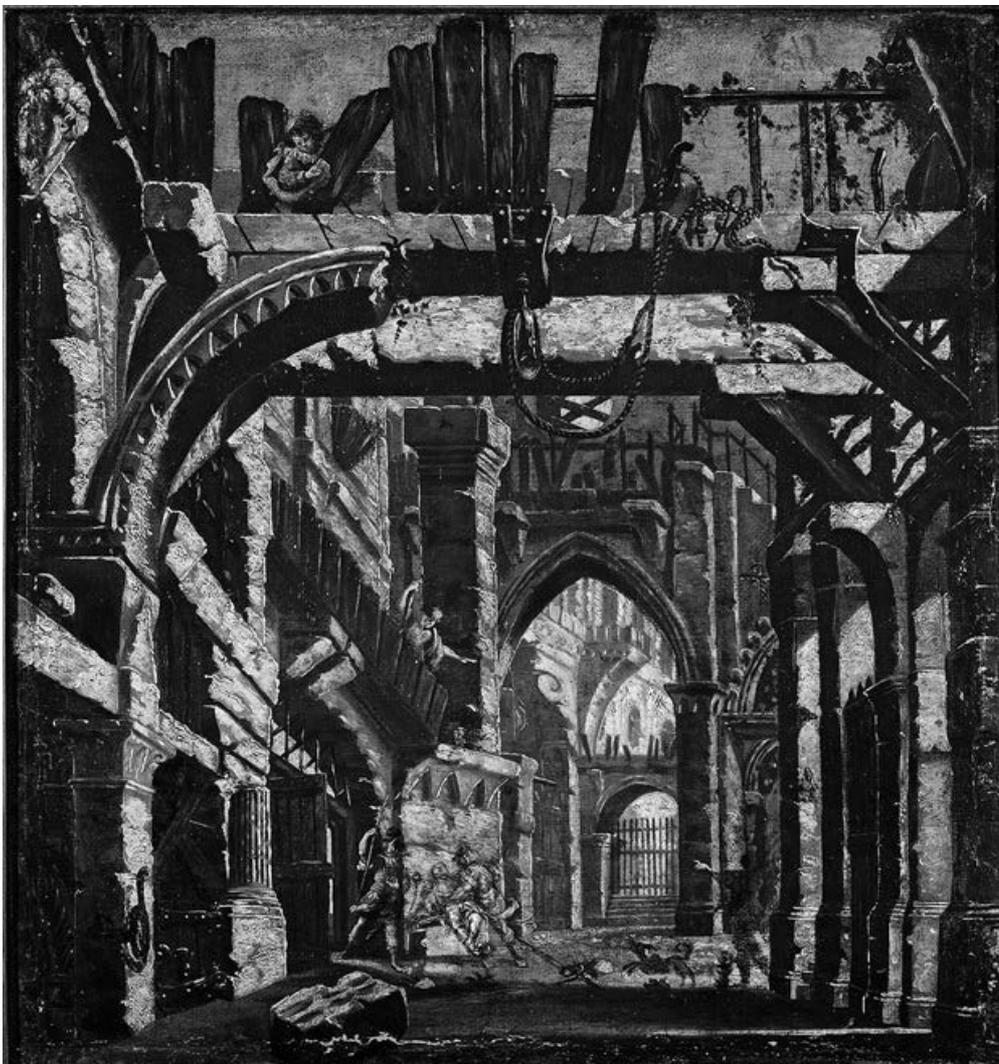


Abbildung 15: GIOVANNI PIETRO GASPARI, Kerkerbild zur Oper *Talestri* (?), Öl auf Leinwand, München, Theatermuseum, Inv.-Nr. IV 5574 (F 563)