Margret Scharrer · Heiko Laß · Matthias Müller (Hrsg.)

Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa

Hof – Oper – Architektur

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa

Höfische Kultur interdisziplinär
Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur

Band 1

Rudolstädter
Arbeitskreis
zur
Residenzkultur

Herausgegeben von Annette Cremer, Stephan Hoppe, Matthias Müller, Klaus Pietschmann

Margret Scharrer · Heiko Laß · Matthias Müller (Hrsg.)

Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa

Hof – Oper – Architektur

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Fritz Thyssen Stiftung
für Wissenschaftsförderung

Die Publikation wurde dankenswerterweise durch
die Fritz Thyssen Stiftung gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Die Online-Version dieser Publikation ist ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing https://heiup.uni-heidelberg.de dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-469-4
doi: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Text © 2020. Das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Umschlagabbildung: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/25 Mus (© ÖNB).

ISSN 2629-4486
eISSN 2629-4494

ISBN 978-3-947732-37-1 (Hardcover)
ISBN 978-3-947732-55-5 (Softcover)
ISBN 978-3-947732-36-4 (PDF)

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort der Reihenherausgeber 9

Vorwort 11

Einführung 13
Hof – Oper – Architektur

Heiko Laß, Margret Scharrer
Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa – zur Einleitung 15

Susanne Rode-Breymann
Räume der Herrschaftsrepräsentation in der Musiktheater-Kultur am Wiener Kaiserhof von Leopold I. 23

Matthias Müller
Unfassbare Komplexität und überwältigtes Staunen: Die theaterhafte Inszenierung höfischer Räume im Dienst der königlichen Evidenz 41

Roswitha Jacobsen
Theater als Medium höfischer Kommunikation: Das Singspiel *Die unveränderte treue Ehegattin Penelope* am Gothaer Hof 1690 67

Bühnenräume – Die Architektur und ihre Nutzung 87

Heiko Laß
Zur Einführung 89

Heiko Laß
Bauten für das höfische Musiktheater im 17. und 18. Jahrhundert – vornehmlich in den deutschsprachigen Ländern 91

Hans Lange
Pathos der Distanz – die Etablierung der zentralen Hofloge im Theaterbau (1600–1750) zwischen Distinktion und Entrückung 117

Michael Hochmuth
Oper in den kursächsischen Landschlössern 161

Ronald Clark
Das Theaterboskett im Großen Garten Hannover-Herrenhausen 175

Paolo Sanvito
Der Stellenwert des Parmenser *Teatro Farnese* in der Geschichte des höfischen Musiktheaters 199

Technische Gegebenheiten: Musiktheatrale Inszenierung inner- und außerhalb des Bühnenraums 227

Margret Scharrer, Heiko Laß
Zur Einführung 229

Andrea Sommer-Mathis
Barockes Kulissen- und Maschinentheater 231

Dorothea Baumann
Akustik in Hoftheatern des 17. und 18. Jahrhunderts 267

Tadeusz Krzeszowiak
Licht und Mechanik im Theater des 17. und 18. Jahrhunderts 289

Reinmar Emans
Braunschweig – Wolfenbüttel – Salzdahlum: Raum- und Opernkonzepte sowie Personal- und Aufführungsfragen 307

Aufführungsgeschichte und -praxis musiktheatraler Inszenierungen 339

Margret Scharrer, Heiko Laß
Zur Einführung 341

Carlos María Solare
Göttliche Inszenierungen – mythologische Festspiele am spanischen Hof im Goldenen Zeitalter 343

Juan José Carreras
Farinelli's Dream: Theatrical Space, Audience and Political Function of Italian Court Opera in 18th-Century Madrid 357

Helena Langewitz
Umkämpfte Inselreiche – Teichtheateraufführungen in Versailles und Wien zwischen 1664 und 1716 395

Greta Haenen
Die (dramatische Musik in der) *Schlafkammerbibliothek* Kaiser Leopolds I.: Sammeltätigkeit, Ordnung und Einflüsse auf einen kaiserlichen Komponisten 423

Klaus Pietschmann
Giovanni Angelini Bontempis *Il Paride* (Dresden 1662) im Spannungsfeld zwischen höfischer Repräsentation und künstlerischer Ambition 449

Elisabeth Hilscher, Anna Mader-Kratky
Die gespiegelte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am Wiener Kaiserhof in mariatheresianischer Zeit 461

Karin Fenböck
Kavalierstheater am Hof Maria Theresias zwischen kaiserlicher Kulturpolitik und traditioneller höfischer Repräsentation 493

Babette Ball-Krückmann
»Meisterstücke der Erfindung« und konkrete Wirklichkeit. Inszenierung herrschaftlicher Räume im Bühnenbild: Carlo Galli Bibienas Entwürfe für Bayreuth 511

Getanzte Welten 537

Margret Scharrer
Zur Einführung 539

Margret Scharrer
Projektion der Ferne: exotische Räume im französischen Musiktheater des 17. Jahrhunderts 541

Simon Paulus
L'Architecture dansante – Tanz, Geometrie und Raum in der höfischen Festkultur um 1700 565

Anhang 587

Marco Karthe
Das Ekhof-Theater in Gotha – Ein Kleinod deutscher Theaterkultur 589

Tagungsprogramm 605

Die Autorinnen und Autoren 609

VORWORT DER REIHENHERAUSGEBER

Die Buchreihe *Höfische Kultur interdisziplinär. Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur* führt die langjährige publizistische Arbeit des 1999 in der thüringischen Residenzstadt Rudolstadt als interdisziplinäre Wissenschaftsvereinigung gegründeten Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur e.V. unter den modernen Konzepten des Open Access und der Print-on-Demand-Verfügbarkeit weiter.

Der Rudolstädter Arbeitskreis verfolgt das Ziel, Forschungen zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen höfischen Kultur in Mitteleuropa zu fördern und zu bündeln und dabei eine sowohl interdisziplinäre als auch internationale Perspektive einzunehmen. Grundlage ist dabei ein Kulturbegriff, der sich auf die »Repräsentation« von Lebensstilen in schriftlichen, bildlichen, baulichen und im weitesten Sinne künstlerisch gestalteten Formen beziehen lässt. Theoretische Konzepte und materielle Artefakte spielen gleichermaßen eine Schlüsselrolle, und ihre Erforschung verbindet Expertinnen und Experten aus Universitäten, Museen, der Denkmalpflege und anderen Institutionen der Kulturwissenschaften und des kulturellen Erbes. Wesentliche Forschung wird zudem von freien Forscherinnen und Forschern erbracht und findet hier ebenso ein Forum.

Auf zahlreichen Tagungen, Workshops und wissenschaftlichen Kooperationen mit Universitäten, Museen, Schlösserverwaltungen und regionalen Arbeitskreisen wurde das integrative Programm des Vereins kontinuierlich umgesetzt und hat den Rudolstädter Arbeitskreis als eine der zentralen Wissenschaftsplattformen zum Thema im deutschsprachigen Raum etabliert.

Die vorliegende Reihe wird von den Kunsthistorikern Stephan Hoppe (Ludwig-Maximilians-Universität München) und Matthias Müller (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), der Historikerin Annette Cremer (Justus-Liebig-Universität Gießen) sowie dem Musikwissenschaftler Klaus Pietschmann (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) im Namen des Arbeitskreises herausgegeben. Unter dem Qualitätsanspruch der *peer review* folgt die Reihe den akademischen Standards von *Heidelberg University Publishing – heiUP*. Wir danken dessen Beirat für die Aufnahme in dieses innovative Programm der Wissenschaftskommunikation und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) für die finanzielle Förderung.

In der Reihe *Höfische Kultur interdisziplinär* werden sowohl einschlägige Monographien herausragender Forschungsarbeiten als auch thematisch fokussierte Sammelbände publiziert. Eine zentrale Rolle spielen dabei nicht zuletzt die Ergebnisbände zu den vom Arbeitskreis regelmäßig veranstalteten thematisch ausgerichteten Tagungen.

Wir freuen uns, dass wir mit dem ersten Band der neuen Reihe die Ergebnisse einer interdisziplinären Tagung zum »Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Europa« vorlegen können. Die von der Fritz Thyssen Stiftung geförderte Tagung fand vom 27.–29. Oktober 2016 im historischen Ekhof-Theater von Schloss Friedenstein in Gotha statt. Neben dem Rudolstädter Arbeitskreis waren als Kooperationspartner folgende Institutionen beteiligt: das Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, das Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes und das Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München. Der Fritz Thyssen Stiftung ist für die großzügige Finanzierung der Tagung und des Tagungsbandes zu danken. Der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha unter ihrem damaligen Direktor, Prof. Dr. Martin Eberle, sowie der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten unter ihrem damaligen Direktor, Prof. Dr. Eberhard Paulus, gebührt nochmals ein herzlicher Dank für die in Gotha gewährte Gastfreundschaft und materielle Unterstützung.

Annette Cremer, Stephan Hoppe, Matthias Müller, Klaus Pietschmann

im August 2019

VORWORT

Der Begriff des höfischen Musiktheaters umfasst verschiedene Dinge. Es bezeichnet zum einen unterschiedliche Arten theatraler Aufführungen, es kann sich aber zum anderen auch um Architekturen handeln, die errichtet wurden, um derartigen Aufführungen einen angemessenen baulichen Rahmen zu geben. Die hier versammelten Beiträge widmen sich vorwiegend diesen beiden Aspekten. Sie gehen auf eine interdisziplinäre Tagung zurück, die vom 27. bis 29. Oktober 2016 in Gotha auf Schloss Friedenstein stattfand. Daher sei zu Beginn den Beiträgern dieses Bandes gedankt. Erst ihre Arbeit hat die Tagung und im Anschluss diesen Band möglich gemacht. Zu danken ist aber auch den Veranstaltern: dem Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, von dem die Initiative zur Tagung ausging und in dessen Schriftenreihe die Tagungsakten jetzt erscheinen, ferner dem Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dem Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes, dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München, der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha und der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, in deren Räumen wir tagen durften. Es war eine Tagung am historischen Ort – der Genius Loci hat uns dabei alle beflügelt. Großer Dank geht natürlich auch an unseren Förderer: die Fritz Thyssen Stiftung. Ohne ihre Finanzierung hätten weder die Tagung stattfinden noch dieser Band erscheinen können. Schließlich danken wir allen, die durch ihr Engagement zum Gelingen der Tagung und dieses Bandes beigetragen haben, so ganz besonders den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen von Schloss Friedenstein sowie namentlich Martin Eberle, Stephan Hoppe, Matthias Müller, Ulf Scharrer und Sandra Seeber.

Musiktheatrale Inszenierungsformen stellten in der Frühen Neuzeit oft ein höfisches Phänomen dar. Ziel der Tagung und der verschiedenen Beiträge dieses Konferenzbandes ist es, das Musiktheater im höfischen Raum in der geographisch-historischen und sozialen Dimension des frühneuzeitlichen Europa facettenreich vor Augen zu führen. Der Zugang erfolgt aus einer interdisziplinären Perspektive, denn das Musiktheater, seine szenische Aufführungsform und die Architektur im höfischen Kontext fordern dies ein.

Dieser Band ist in fünf Teile untergliedert. An den Anfang sind drei einführende Texte von Heiko Laß und Margret Scharrer, Susanne Rode-Breymann und Matthias Müller gestellt; sie stecken sozusagen den Rahmen ab und eröffnen das Panorama. Mit Roswitha Jacobsen betreten wir den Gothaer Raum, ihr Beitrag befasst sich mit einem spezifischen Gothaer Thema, dem Singspiel *Die unveränderte treue Ehegattin Penelope*, das am Hof Friedrichs I. in Szene ging. Der zweite Abschnitt widmet sich der Architektur des höfischen Musiktheaters und seiner spezifischen Nutzung. Die Technik des

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

höfischen Musiktheaters wird in einem dritten Block thematisiert, während sich ein vierter mit der Aufführungsgeschichte und -praxis verschiedener europäischer Beispiele sowie der latenten herrscherlichen Präsenz und Idealvorstellung im Musiktheater auseinandersetzt. Zuletzt werden Beiträge präsentiert, die sich tänzerischen Aspekten bzw. dem französischen Musiktheater widmen. In einem eigenen Aufsatz im Anschluss an die wissenschaftlichen Beiträge wird unser Tagungsort ausführlich vorgestellt. Dort ist auch das Programm der Tagung wiedergegeben.

Heiko Laß und Margret Scharrer

EINFÜHRUNG
HOF – OPER – ARCHITEKTUR

MUSIKTHEATER IM HÖFISCHEN RAUM DES FRÜHNEUZEITLICHEN EUROPA – ZUR EINLEITUNG

Heiko Laß, Margret Scharrer

Thema des vorliegenden Bandes ist das genuin Höfische des frühneuzeitlichen Musiktheaters und dessen räumlich-architektonische Inszenierung. Obwohl die Vereinigung der Künste im »Gesamtkunstwerk« der höfischen Oper wiederholt Gegenstand unterschiedlicher Forschungen darstellt, wurde die spezifisch räumlich-architektonische Seite der höfischen Oper bisher zu wenig ins Zentrum gerückt.[1] An diesem Punkt setzt die Ausrichtung der versammelten Beiträge an, denn Musiktheater meint szenisch-musikalische Aufführung und Architektur gleichermaßen. Beide bildeten auch zugleich wesentliche Komponenten herrschaftlicher Selbstdarstellung des 17. und 18. Jahrhunderts.[2] Entsprechend werden die vielfältigen Verbindungen, die zwischen dem Musiktheater und dem höfischen Raum im engeren und weiteren Sinne bestanden, in interdisziplinärer Perspektive in den Blick genommen. Wesentlich ist, dass es hier nicht allgemein um das »Musiktheater« an sich geht, weder in musikalischer noch in architektonischer Hinsicht. Im Mittelpunkt stehen vielmehr spezifisch höfische Ausprägungen. Auf der Hand liegt, Entstehung und Entwicklung musiktheatraler Darbietungsformen sind ohne höfische Kontexte nicht denkbar; umso verwunderlicher ist es, dass das spezifisch Höfische dabei oftmals zu wenig thematisiert wird. Naturgemäß existieren Typen allerdings nur als idealtypische Konstrukte;[3] in der Realität kommt es hingegen immer wieder zu Überlagerungen zwischen verschiedenen sozialen Bereichen. Trotzdem oder vielleicht sogar deswegen ist es durchaus legitim, ja erforderlich, das genuin Höfische des Musiktheaters und seine Besonderheiten in den Mittelpunkt zu stellen.

Uns ist bewusst, dass wir mit dieser Publikation weder ganz Europa noch das höfische Musiktheater in seiner ganzen Komplexität behandeln können. Es hat sich aufgrund der zur Tagung eingereichten Beiträge ein Schwerpunkt für Mitteleuropa um 1700 ergeben. Unbenommen davon ist die Geschichte des höfischen Musiktheaters fest mit der »italienischen Oper« verknüpft, zahlreiche Beiträge befassen sich deshalb mit italienischen Ausprägungen.[4]

1 Rode-Breymann 2014.

2 Siehe dazu u. a. Jung-Kaiser / Simonis 2015.

3 Adorno 1992, S. 15–16.

4 Vgl. etwa den Beitrag von Sanvito in diesem Band, S. 199.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Italien ist das Ursprungland der Oper. Unterschiedliche Entwicklungsstränge führten dazu, dass an der Wende zum 17. Jahrhundert um Jacopo Peri, Giulio Caccini und Claudio Monteverdi die ersten musikdramatischen Werke entstanden. Bereits bei diesen zeigt sich das Musiktheater als typisch höfische Gattung. *L'Euridice* etwa ging anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Heinrich IV. und Maria von Medici im Jahr 1600 im Palazzo Pitti in Florenz in Szene, und Monteverdis Favola in Musica *L'Orfeo* wurde im Rahmen der Geburtstagsfeierlichkeiten von Francesco IV. Gonzaga 1607 in Mantua gezeigt.[5] Während in den frühen italienischen Opern Ballette noch einen wichtigen Bestandteil der Darbietungen bildeten, änderte sich dies im Laufe des 17. Jahrhunderts. Obgleich der Tanz auch weiterhin im Dramma per musica existierte, wurde er als spezifisch französische Ausprägung des Musiktheaters verstanden.[6] In der Tat entstand am französischen Hof, von Italien ausgehend – Maria von Medici und der durch sie in Bewegung gebrachte Transfer spielen dabei eine wichtige Rolle –, das Ballet de cour und eine eigene Musikpraxis.[7] Aus Italien bezog der französische Hof zudem die neusten maschinentechnischen Errungenschaften, Künstler wie Giacomo Torelli oder Gaspare Vigarani wurden für die höfischen Inszenierungen engagiert. Im Gegenzug zu den meisten europäischen Höfen etablierte sich die italienische Oper in Frankreich nicht.[8] Als ihr »Gegenstück« schufen Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault in den 1670er Jahren die ersten Tragédies en musique. Das Ballett spielt hier eine wesentliche Rolle. Trotz der Ausprägung eines spezifisch französischen Musiktheaters wurde über die italienische Oper und ihr Verhältnis zu dieser in Frankreich ein ständiger Diskurs geführt. Für Traditionalisten stellte sie einen permanenten Stein des Anstoßes dar.[9]

Doch nicht nur die Musik, auch die Architektur ist ohne Italien nicht zu denken. Das Theater und damit auch das Opernhaus als Bauaufgabe der Frühen Neuzeit ist in Italien seit dem 16. Jahrhundert entwickelt worden, ebenso die Kulissenbühne.[10] Die zentrale Hofloge gegenüber der Bühne, Ränge und Logen, sie alle wurden erstmals

5 Zur Entstehung der Oper existiert zahlreiche Literatur. An dieser Stelle und im vorliegenden Zusammenhang sei lediglich auf Cohen 2017 verwiesen.

6 Der Tanz in der italienischen Oper stellt nach wie vor ein Forschungsdesiderat dar. Nach wie vor ist die Tragweite der Rezeption des französischen Tanzes nicht umfangreich erforscht. Siehe z. B. Scharrer 2016. Zum Transfer des Tanzes in der italienischen Oper siehe u. a. Schulze 2012.

7 Zum Ballet de cour und zur französischen Oper siehe stellvertretend: Christout 2005; Durosoir 2004; Schulze 2012; Schneider 2015; Harris-Warrick 2016.

8 Zur Rezeption der italienischen Oper siehe u. a. die im Projekt *Italian opera in Central Europe, 1614–1780*, erschienenen Bände: Bucciarelli 2006; Dubowy 2007; Herr 2008.

9 Siehe stellvertretend Arnold 2017. Zur Rezeption der italienischen Oper in Frankreich siehe Klaper 2007; Klaper 2009. Leider liegt die Habilitation von Michael Klaper über die italienische Oper im Frankreich des 17. Jahrhunderts noch immer nicht im Druck vor. Gemeinsam mit Barbara Nestola arbeitet er an einer Datenbank zur Geschichte der italienischen Oper in Frankreich im 17. Jahrhundert.

10 Die Literatur ist zahlreich und muss hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden, als Überblick können Frenzel 1979 und Forsyth 1992 dienen.

in nachmittelalterlicher Zeit in Italien etabliert.[11] Im übrigen Europa erfolgte die Entwicklung zeitversetzt oder es fand eine Übernahme der italienischen Vorbilder statt. Doch bereits vor dem Dreißigjährigen Krieg gab es auch in Deutschland eigenständige Theaterbauten, sowie mit Heinrich Schütz' *Dafne* 1627 auch die erste deutschsprachige Oper.[12] Bereits 1614 hatte in Salzburg eine Opernaufführung nördlich der Alpen stattgefunden. Die folgenden Jahre waren durch den Dreißigjährigen Krieg geprägt und stellen in der Entwicklung des höfischen Musiktheaters in Deutschland einen tiefen Einschnitt dar. Die Entwicklung kam erst nach 1650 wieder in Schwung.[13]

Schon bald gab es Versuche, Opern in deutscher Sprache zu singen. Das Italienische setzte sich jedoch in fast ganz Europa bis weit in das 19. Jahrhundert als Standard durch, was sich nicht nur in Text und Musik, sondern auch in Architektur und Bühnenbild zeigte. Ein Beispiel ist die Theater- und Bühnenarchitektur der Galli Bibiena aus Bologna in Deutschland.[14] Kam eine Oper in deutscher Sprache zur Aufführung, war das eine klare Botschaft an die höfische Gesellschaft. Im 17. Jahrhundert wählten meist Protestanten diesen Weg.[15] So nutze Friedrich III. von Brandenburg die deutsche Sprache, als er aber König in Preußen werden wollte, doch lieber das Italienische.[16] Sein Verhalten ist vergleichbar mit dem Augusts des Starken, der italienische Operndarbietungen vor allem zu politisch und dynastisch wichtigen Festen anberaumte.[17] Letztendlich gelang es nur den Franzosen, neben dem italienischen Dramma per musica mit der Tragédie lyrique eine eigenständige Form zu etablieren, die allgemein anerkannt war, jedoch bei weitem nicht ein vergleichbares Rezeptionspotential enthielt.[18]

Während es in Italien bereits früh dauerhafte Bauten für theatralische Aufführungen gab, wurden sie in anderen Regionen Europas und vor allem im höfischen Bereich teilweise erst im 18. Jahrhundert üblich.[19] Dennoch war das Theater bzw. Opernhaus an allen Höfen der erste Bau, der für festliche Veranstaltungen dauerhaft und nicht nur ephemer errichtet wurde – unabhängig davon, dass Aufführungen an jedem Ort stattfinden konnten. Die Ansprüche, die an die Bühnentechnik, Akustik, Beleuchtung etc. gestellt wurden, konnten nur in dauerhaften Anlagen erfüllt werden.[20] In beständigen Bauten konnte man besonders gut die Landesherrschaft präsentieren. Prächtige Säulen-

11 Vgl. hierzu den Beitrag von Lange in diesem Band, S. 117.

12 Scheitler 2011.

13 Schrader 1988, S. 39–40.

14 Forsyth 1992, S. 80–86.

15 Ein Beispiel wäre der Gothaer Hof (vgl. den Beitrag von Jacobsen in diesem Band, S. 67).

16 Hoven 2015, S. 52–56.

17 Vgl. Mücke 2003 sowie den Beitrag von Pietschmann in diesem Band, S. 449.

18 Vgl. dazu Scharrer 2014 sowie die Beiträge von Scharrer (S. 541) und Paulus (S. 565) in diesem Band.

19 Frenzel 1979. S. 145. Vgl. auch den Beitrag von Laß in diesem Band, S. 91.

20 Vgl. die Beiträge von Hochmuth (S. 161), Sommer-Mathis (S. 231), Baumann (S. 267), Krzeszowiak (S. 289), Emans (S. 307) in diesem Band.

architekturen kennzeichneten den Platz des Landesherrn theoretisch, unabhängig von seinem tatsächlichen Sitz oder seiner persönlichen Anwesenheit.[21] Die Herrscher selbst und ihre Entourage waren leitende Bestandteile der Aufführungen, sei es, dass sie als Initiatoren, Organisatoren, Komponisten, Tänzer, Musiker oder Sänger fungierten, sei es, dass sie selbst in Gestalt von göttlichen Wesen oder Helden auf der Bühne wie in bildlichen oder architektonischen Medien auftraten und damit verherrlicht wurden, sei es, dass sie lediglich Adressaten der Bemühungen waren.[22]

Musiktheatrale Darbietungen wurde von den Höfen der Frühen Neuzeit als Medium genutzt.[23] Es handelt sich hier um keine Besonderheit des Musiktheaters, auch Architektur und Fest konnten als Medium dienen. Sie alle prägten das Bild eines Hofes in der Öffentlichkeit. Innerhalb der höfischen Welt der Frühen Neuzeit galten in Europa bestimmte Normen, denen man genügen musste, wollte man die Anerkennung erlangen, die notwendig war, um politisch überleben und überzeugen zu können. Das mag uns heute abstrakt erscheinen, war aber damals unumgänglich. Auch in der Frühen Neuzeit hatte niemand Geld im Überfluss oder gab dieses ausschließlich zum eigenen Vergnügen aus – auch wenn die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts teilweise diesen Eindruck vermitteln mag. Im Gegensatz zu unserer Gegenwart verfügten die Menschen in der Frühen Neuzeit aber nicht über aussagekräftige Parameter zur Messung realer Macht. Es war daher notwendig, die Wahrnehmung der eigenen Person bzw. des eigenen Hofes und damit Staatswesens positiv zu beeinflussen. Höfischer Aufwand manifestierte immer auch die außenpolitische Stellung eines Landes. Nur wer sich Dinge leisten konnte, die dem anerkannten Standard genügten, konnte auch damit rechnen, außenpolitisch Anerkennung zu finden, standesgemäße Heiraten und Allianzen einzugehen sowie Respekt beim eigenen Adel zu erlangen. Berichte informierten über die Landesherren und ihre Höfe, ihre Feste und Architekturen – oft vom Auftraggeber bestellt und dementsprechend panegyrisch.

Zunehmend emanzipierte sich das höfische Musiktheater von bestimmten Festanlässen. Damit gehörten Oper und Theater zu den wenigen Festarten bei Hofe, die nicht anlassgebunden sein mussten. Es wurden sogar eigene Spezialräume geschaffen und einige Höfe verfügten über ein stehendes Hoftheater, das außer in den Fastenzeiten einen ständigen Opernbetrieb gewährleistete. Im höfischen Bereich wurde sie dennoch oft in Zusammenhang mit einem bestimmten Casus aufgeführt. Ganze Festfolgen entstanden, um Geburten, Hochzeiten, Thronbesteigungen, militärische Siege oder andere politische Ereignisse nach innen und außen wirkungsvoll zu feiern. Je wichtiger der

21 Vgl. die Beiträge von Müller (S. 41) und Laß (S. 91) in diesem Band.

22 Vgl. die Beiträge von Jacobsen (S. 67), Pietschmann (S. 449), Langewitz (S. 395), Haenen (S. 423), Hilscher / Mader-Kratky (S. 461), Fenböck (S. 493) in diesem Band.

23 Dass musiktheatrale Darbietungen in höfischen Kontexten als wesentliches Mittel herrscherlicher Repräsentation fungierten, ist in den letzten Jahren ausführlich diskutiert worden, siehe dazu stellvertretend: Hoven 2015; Werr 2010, Rode-Breymann 2010.

Anlass erscheinen sollte, umso größer gestaltete sich der Aufwand, um desto mehr Aufmerksamkeit und Außenwirksamkeit zu erzielen. Das »Gesamtkunstwerk Oper« wurde insbesondere im Vorfeld politischer und dynastischer Festlichkeiten in all seinen Facetten meist über lange Zeiträume detailliert geplant und ausgeführt.

Herrschaft beruhte in der Frühen Neuzeit immer auch auf symbolischem Kapital.[24] Die Herrschaft des Hochadels und Adels war ja nicht auf Leistung, sondern auf Abstammung begründet. So war es zwingend notwendig, allgemein anerkannt zu sein. Reputation und Ehre waren Herrschaftsprinzipien. Ein Landesherr durfte nicht der Verachtung anheimfallen; seine Ehre musste kenntlich gemacht und durch äußerliche Zeichen verstärkt werden. Es genügte nicht, einen Rang inne zu haben, er musste sichtbar präsentiert werden. Je höher er war, umso aufwendiger musste die Selbstdarstellung ausfallen. Die gegenseitige Konkurrenz der Höfe führte dabei zu einem Wettbewerb, in dem man versuchte, Standards zu setzen, denen andere folgten. Maßgeblich waren in der Frühen Neuzeit vor allem die Dynastien der Habsburger und Bourbonen. Das bedeutet aber nicht zwingend, dass sie auch in jedem Fall als innovativ hervortraten. Sie konnten auch bestehende Modelle übernehmen und derart abwandeln, dass sie anschließend vor allem mit ihrem Hof bzw. ihrer Dynastie verbunden wurden. Auf dem Feld des Gesangs und der Bühnentechnik können zweifellos die »Italiener« als tonangebend gelten, während die »Franzosen« vor allem eine vorbildliche Ballettkultur entwickelten.[25] Lokale Traditionen wie etwa in Spanien blieben zwar lange Zeit erhalten, wurden aber kaum von anderen europäischen Höfen rezipiert.[26]

Dem dynastischen Prinzip des Adels folgend, stand die Herkunft immer im Vordergrund höfischen Selbstverständnisses. Daher erfolgte eine Modernisierung und Erneuerung zumeist in der Tradition einer Dynastie. Der legitimierende bewusste Rückgriff auf Traditionen darf weder als Anachronismus noch als provinziell missverstanden werden. Vielmehr handelt es sich um das unabdingbare Anknüpfen an Herkommen und Rang. So kann man gegen 1700 immer auch den Versuch der Abgrenzung auf kulturellem Gebiet analog zur Politik ausmachen, muss aber feststellen, dass es spätestens in 18. Jahrhundert zu einer europaweiten Angleichung kam, die aber lokale Eigenheiten als Alleinstellungsmerkmale zuließ. Wer sich als gleich anerkannte, kommunizierte

24 Vgl. Lass 2008, S. 118.

25 Auch in der Bühnenausstattung und Kostümbildnerei waren die Franzosen vorbildlich. An der Wende zum 18. Jahrhundert rezipierten italienische Librettisten wiederum die Texte des französischen Theaters. Die Textbücher der französischen Oper und des französischen Sprechtheaters erlebten ebenfalls einen intensiven Transfer im deutschsprachigen Raum. Andererseits öffnete sich das französische Musiktheater zum Ende des 17. Jahrhunderts verstärkt italienischen Einflüssen. Bei aller Polemik gegen die italienische Musik in der französischen Musikpublizistik ist doch davon auszugehen, dass es zu umfangreicheren Transfers kam, als oftmals in der Literatur aufgezeigt. Siehe zu diesen Fragen u. a. Scharrer 2014 und Scharrer 2019.

26 Vgl. die Beiträge von Solare (S. 343) und Carreras (S. 357) in diesem Band.

also in derselben Sprache, wenn auch vielleicht in einem anderen »Dialekt«. So verstanden die Zeitgenossen die Codes und konnten die Ikonografie entschlüsseln.

Im Mittelpunkt der Bemühungen bei Hofe stand die Landesherrschaft. Der Landesherr oder auch im Falle Maria Theresias die »Landesfrau« gab dem Staat sichtbare Gestalt. Als Vertreter Gottes auf Erden stellte er bzw. sie das sterbliche Pendant göttlicher Autorität dar. Der Hof sollte dementsprechend ein Abbild der göttlichen Vollkommenheit sein. Das Gottesgnadentum und die Heiligkeit des Herrschers forderten nicht nur eine großartige Herrschaft, sondern auch eine großartige Hofhaltung. So wie man in der Welt die Größe Gottes erkennen konnte, sollte man auch von der höfischen Kunst auf die Größe ihres Auftraggebers schließen können. Es handelte sich oft um eine Überwältigungsstrategie, die vor allem im höfischen Musiktheater gern zur Anwendung kam.[27]

Literatur

Adorno 1992: Adorno, Theodor Wiesengrund: Einleitung in die Musiksoziologie, 8. Auflage, Frankfurt a. M. 1992.

Arnold 2017: Arnold, Robert James: Musical debate and political culture in France, 1700–1830, Woodbridge 2017.

Bucciarelli 2006: Bucciarelli, Melania (Hg.): Italian opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and ceremonies, Berlin 2006.

Cohen 2017: Cohen, Mitchell: The politics of opera: a history from Monteverdi to Mozart, Princeton 2017.

Christout 2005: Christout, Marie-Françoise: Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643–1672, überarbeitete Aufl. unter der Mitarbeit von André Chastel, Paris 2005.

Dubowy 2007: Dubowy, Norbert (Hg.): Italian opera in Central Europe, Bd. 3: Opera subjects and European relationships, Berlin 2007.

Durosoir 2004: Durosoir, Georgie: Les Ballets de la cour de France au XVIIe siècle: ou Les fantaisies et les splendeurs du Baroque, Genf 2004.

Forsyth 1992: Forsyth, Michael: Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser. Musik und Zubehör vom 17. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Aus dem Englischen von Regine und Michael Dickreiter, München u. a. 1992.

Frenzel 1979: Frenzel, Herbert A.: Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1840, München 1979.

Harris-Warrick 2016: Harris-Warrick, Rebecca: Dance and drama in French baroque opera: a history, New York 2016.

27 Vgl. Lass 2008, S. 118.

Herr 2008: Herr, Corinna (Hg.): Italian opera in Central Europe, Bd. 2: Italianità: Image and Practice, Berlin 2008.

Hoven 2015: van der Hoven, Lena: Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft (= Musiksoziologie, Bd. 19), Kassel 2015.

Jung-Kaiser / Simonis 2015: Jung-Kaiser, Ute; Simonis, Annette (Hg.): Die verzaubernde Kunstwelt Ludwigs XIV. – Versailles als Gesamtkunstwerk, Hildesheim 2015.

Klaper 2007: Klaper, Michael: Der Beginn der Operngeschichte in Paris? Anmerkungen zu La finta pazza (1645), in: Quetin, Laurine; Gier, Albert (Hg.): Le Livret en question, Tours 2007, S. 76–104.

Klaper 2009: Klaper, Michael: New light on the history of L'Orfeo (Buti-Rossi), in: Colas, Damien; Di Profio, Alessandro (Hg.): L'Opéra italien en Europe, Bd. 1: Les pérégrinations d'un genre, Wavre 2009, S. 27–40.

Lass 2008: Laß, Heiko: Der zeremonielle Wandel im Alten Reich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und die landesherrlichen Appartements im Celler Residenzschloss, in: Laß, Heiko (Hg.): Hof und Medien im Spannungsfeld von dynastischer Tradition und politischer Innovation zwischen 1648 und 1714. Celle und die Residenzen im Heiligen römischen Reich deutscher Nation (= Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 4), München und Berlin 2008, S. 117–127.

Mücke 2003: Mücke, Panja: Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4), Laaber 2003.

Rode-Breymann 2010: Rode-Breymann, Susanne: Musiktheater eines Kaiserpaars: Wien 1677 bis 1705, Hildesheim 2010.

Rode-Breymann 2014: Rode-Breymann, Susanne: Eine raumsoziologische Studie zum Musiktheater am Habsburger Kaiserhof, in: Friedrich, Katrin (Hg.): Die Erschließung des Raumes: Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter, Bd. 1 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 51), Wiesbaden 2014, S. 67–85.

Scharrer 2014: Scharrer, Margret: Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 16), Sinzig 2014.

Scharrer 2016: Scharrer, Margret: Bühnentänze am Hof Ernst Augusts von Hannover, in: Meine, Sabine; Strohmann, Nicole K.; Weißmann, Tobias C. (Hg.): Musik und Vergnügen am hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit (= Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig Neue Folge, Bd. 15), Regensburg 2016, S. 291–301.

Scharrer 2019: Scharrer, Margret: Zwischen Venedig, Rom und Versailles – italienische Kastraten auf Abwegen?, in: Musicologica Brunensia, Supplementum 53/2018, S. 283–295.

Scheitler 2011: Scheitler, Irmgard: Martin Opitz und Heinrich Schütz. Dafne – ein Schauspiel, in: Archiv für Musikwissenschaft 68/2011, S. 205–226.

Schneider 2015: Schneider, Herbert: Die Zukunft von Quinaults und Lullys Konzeption der Tragédie en musique, in: Jung-Kaiser, Ute; Simonis, Annette (Hg.): Die verzaubernde Kunstwelt Ludwigs XIV. Versailles als Gesamtkunstwerk, Hildesheim 2015, S. 107–131.

Schrader 1988: Schrader, Susanne: Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 21), München 1988.

Schulze 2012: Schulze, Hendrik: Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV.: Identität, Kosmologie und Ritual, Hildesheim 2012.

Werr 2010: Werr, Sebastian: Politik mit sinnlichen Mitteln: Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745), Köln u. a. 2010.

RÄUME DER HERRSCHAFTSREPRÄSENTATION IN DER MUSIKTHEATER-KULTUR AM WIENER KAISERHOF VON LEOPOLD I.

Susanne Rode-Breymann

Raum und theatrales System

»Keine Kunstform war geeigneter, die spektakulären Schaueffekte des Barock umzusetzen, als das Theater. Mit theatralischen Festzügen, prunkvollen Opernaufführungen und opulenten Rossballetten wussten sich die Herrscher im 17. und 18. Jahrhundert in Szene zu setzen. Erfindungsreiche Künstler schufen dafür Ausstattungen, die bis heute unübertroffen sind« – so wurde die im März 2016 im Theatermuseum Wien eröffnete Ausstellung *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*[1] auf der Homepage des Museums angekündigt. Sofort denkt man an die phantastischen Barocktheaterbauten wie in Drottningholm, Bayreuth und Gotha.

Auch in Wien gab es ein solch repräsentatives Theater: Das »Comödihauß auf der Cortina«, 1666–67 anlässlich der ersten Eheschließung von Leopold I. entstanden, war das erste aus Holz auf steinernem Fundament gebaute freistehende Theatergebäude in Wien. Erstaunlicherweise war dieses aufwändige Theater nur ein Spielort unter vielen. Auf den ersten Blick scheint es ein frappierender Widerspruch, dass innerhalb des damaligen theatralen Systems, das auf schnelle Produktion zielte, weil in rascher Folge immer neue Musiktheaterwerke auf die Bühne zu bringen waren, am Wiener Kaiserhof gut 50 verschiedene Räume bespielt wurden.[2] Mit zunächst ca. 30 bespielten Räumen etablierte sich dort bis 1676 eine räumliche Praxis, die die Aneignung und Beherrschung von Räumen vorführte und damit, so Pierre Bourdieu,[3] die privilegierteste Form von Herrschaft nutzte. Nach 1677 spielte der Raum als »zentrales Dispositiv der Macht« und »der Repräsentation«[4] eine noch größere Rolle im Prozess der Ausdifferenzierung des Gattungsfeldes Oper am Wiener Hof.

Volker Bauer hat den Hof als einen »Ort der ›analogen Repräsentation‹« beschrieben, »der sich der Zuteilung von ›Recht auf den Raum‹« bediene: Im Zeremoniell sei den Individuen eine »spatiale Position« zugebilligt worden, die »exakt ihrer sozialen Stellung

1 Ausst. Kat. Wien 2016.

2 Vgl. dazu: Rode-Breymann 2010. Der vorliegende Text basiert auf dieser Studie.

3 Bourdieu 1991, S. 31.

4 Assmann 2009, S. 15.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

in der hierarchischen Rangordnung«[5] entsprochen habe. Diesem Raumdenken folgte die theatrale Praxis in Wien während der Regentschaft von Leopold I., d. h. es finden sich analoge Strukturen zur zeremoniell »differenzierten Zuteilung des höfischen Raumes an die einzelnen Hofangehörigen in Entsprechung zu ihrem Status«.[6]

Theaterräume standen somit im Dienst der Visualisierung symbolischer Ordnung. Dabei wurden Räume sehr verschiedener Größe zu Bühnenräumen umgestaltet – etwa, wenn das Kaiserpaar auf Reisen ging: In Linz spielte man 1677 die Geburtstagsoper für Kaiserin Eleonore Magdalena (das Dramma per musica *Hercole acquistatore dell'immortalità*) »auf einer […] im Landhaus – wahrscheinlich in dem 330 m² großen Sitzungssaal – errichteten Bühne«, welche »mit viel Mühe und großem Aufwand mit sieben verschiedenen Bühnenbildern und fünf Bühnenmaschinen ausgestattet«[7] worden war. In Pressburg wurde 1688 ein Saal im Palais des Grafen Pállfy für eine temporäre Bühnen-Architektur genutzt.[8]

Denkt man sich in viele dieser Säle Bühnenbild und Musiker hinein, so bleibt nur wenig Platz für Zuhörende und Zuschauende – und das war gewollt. In der räumlichen Praxis des Theatersystems am Wiener Hof bestand ein untrennbarer Zusammenhang zwischen der Entscheidung, welche Räume bespielt wurden und wer zu diesen Räumen zugelassen war. Der »Grad der Öffentlichkeit« einer Opernaufführung, so Bernhard Jahn, sei »vorher festgelegt« worden: für eine »Kammeraufführung, bei der alle Rollen von fürstlichen Personen gespielt« wurden, ohne dass »ein Publikum daran« teilgenommen habe »oder schriftliche Nachrichten nach außen gegeben« worden seien, habe höchste »Geheimhaltung« gegolten, und weiter: »Der Grad der Geheimhaltung läßt sich nun stufenweise lockern, indem man Opern vor dem gesamten Hof aufführt, außerhöfische Gäste aus der Stadt oder den anderen Höfen teilnehmen läßt, Libretti oder Kupferstichfolgen druckt und Berichte über die Aufführung publiziert. Der Stimulationscharakter entsteht nicht dadurch, daß hier nur gespielt würde, sondern daß der Grad der Öffentlichkeit optimal reguliert werden kann. Der Fürst hat die mediale Zentralposition eines Regulators von Öffentlichkeit inne.«[9] Das heißt es gab Räume mit verschiedenen Graden von Öffentlichkeit, was u. a. die protokollarischen Absprachen zwischen Hof und internationalen Diplomaten[10] belegen: »Die unterschiedlichen Aufführungsorte bestimmten die Möglichkeiten des Zutritts, die Zusammensetzung und die zeremonielle Anordnung des Publikums ebenso wie die Gestaltung des für die Zuschauer vorgesehenen Platzes«,[11] so fasst Andrea Sommer-Mathis zusammen.

5 Bauer 1997, S. 38.

6 Ebd., S. 37.

7 Seifert 1988, S. 52.

8 Zur Tradition der temporären Bühnenarchitektur vgl. Sommer-Mathis 1995.

9 Jahn 2005, S. 357.

10 Vgl. dazu u. a. Sommer-Mathis 1995 sowie Karner 2009, S. 55–78 und 379–385 (Abbildungen).

11 Sommer-Mathis 1995, S. 512.

Bespielte Räume

In welchen Räumen also wurde während der Regentschaft von Leopold I. Musiktheater (zu den hier in den Blick genommenen Geburts- und Namenstagen des Kaiserpaars) gespielt?[12] Die Wiener Hofburg wurde zu Beginn von Leopolds Regentschaft durch einen langgestreckten Flügelbau, den Leopoldinischen Trakt, erweitert. Die Raumabfolge der im ersten Stock gelegenen Repräsentationsräume, in die Leopold mit seiner Gemahlin einzog, lässt sich auf der Grundlage einer Planrekonstruktion von ca. 1823 erschließen (Abb. 1):[13]

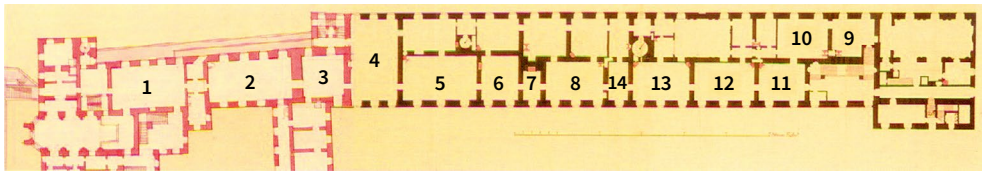


Abbildung 1. Johann Aman, Zeremonialappartements Ende 17. Jahrhundert, um 1823, Zeichnung.

Auf die Trabantenstube (etwa 16 × 10 m) [1] und den Rittersaal (etwa 19 × 10 m) [2], die »öffentlichen«, im alten Gebäudeteil liegenden Repräsentationsräume folgten die »privaten« Räume, die erste Antekammer im Westturm (etwa 10 × 10 m) [3] sowie, daran in einer Linie als erster Raum im neuen Leopoldinischen Trakt anschließend, die zweite Antekammer (etwa 19 × 10 m) [4], die Ratsstube [5] sowie die beiden kleinen Räume Retirade [6] und Cabinet [7], die lediglich der Obrist-Cämmerer und der kaiserliche Beichtvater betreten durften, und schließlich das gemeinsame Schlafzimmer des Kaiserpaars. »Die Enfilade der Repräsentationsräume durchläuft somit den Südwestflügel der Alten Burg und den gesamten Leopoldinischen Trakt an seiner Innenhofseite; sie umfasst das bis in die Mitte des neuen Trakts reichende Appartement des Kaisers und das direkt angrenzende Appartement der Kaiserin, das offiziell vom nordwestlichen Ende des Traktes, über einen eigenen, Adlerstiege genannten Treppenaufgang zugängig gewesen ist. Erst jetzt entsprach die Disposition der kaiserlichen Räume in vollem

12 Die Beantwortung der Frage geht mit Unsicherheiten einher: Herbert Seifert hat in aufwendiger Detailarbeit aus Gesandtenbriefen, Zeremonialakten und anderen zeitgenössischen Quellen Angaben zu den Aufführungsräumen rekonstruiert. Da es Quellen von verschiedenen Händen sind, die von ortskundigen wie von ortsfremden Schreibern stammen, sind die Angaben vielfach uneindeutig, und es werden offenbar gleiche Räume verschieden benannt. Außerdem sind die Aufführungsräume längst nicht in allen Fällen in den Quellen vermerkt. Und schließlich bleiben selbst nach den grundlegenden Forschungen im Projekt »Die Wiener Hofburg. Forschungen zur Planungs-, Bau- und Funktionsgeschichte« der Österreichischen Akademie der Wissenschaften aufgrund z. B. von fehlenden Grundrissen Unklarheiten über die Räumlichkeiten in der Hofburg in dieser Zeit bestehen.

13 Karner 2008, S. 33.

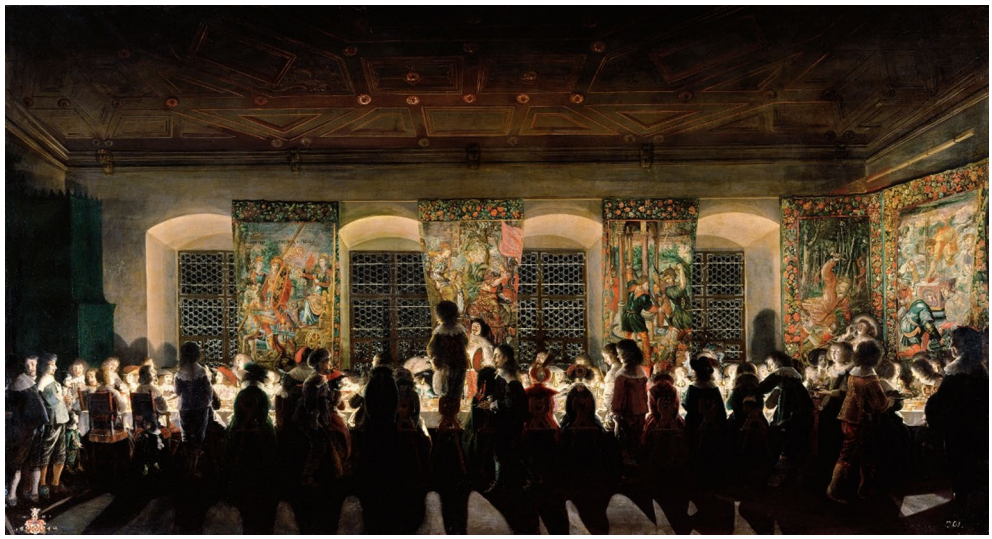


Abbildung 2. Wolfgang Heimbach, *Nächtliches Bankett*, 1640, Kupfer.

Umfang der Idealbeschreibung des fürstlichen Appartements von Julius Bernhard von Rohr in seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Grossen Herren* […]. Wenn alle hintereinander, in einer Linie angeordneten Türen geöffnet, entwickelte sich eine ungemein perspektivische Sogwirkung, die eindrucksvoll die scheinbare Unendlichkeit des fürstlichen Raumes inszeniert hat.«[14]

Leopold I. residierte mit Eleonore Magdalena bis zur Eheschließung von Joseph I. 1699 in diesen Repräsentationsräumen und kehrte danach in die Räumlichkeiten im ersten Stock des Schweizertrakts zurück, in denen er bis 1667 und nach dem Brand von 1668 bis 1681 gewohnt hatte.

Einblick in die Räumlichkeiten der Hofburg gewährt das von Wolfgang Heimbach gemalte *Nächtliche Bankett* (1640) (Abb. 2), das vermutlich den Rittersaal zeigt.[15] Auch bezogen auf Musik gibt es anlässlich der Erbhuldigung der Stände vor Joseph I. (1705) eine konkrete Vorstellung (Abb. 3) dieses Raumes, der unterdessen im Deckenbereich umgestaltet worden war.

In diesen Räumen der Hofburg fand ein erheblicher Anteil aller Musiktheateraufführungen zu den Geburts- und Namenstagen des Kaiserpaars statt: In den Räumen des Kaisers wie der ersten Antekammer [3], dem ersten Zimmer des Leopoldinischen Trakts, d. h. der zweiten Antekammer [4], dem Zimmer neben der Antekammer oder dem großen unteren Zimmer neben der Antekammer, wobei es sich in beiden Fällen wohl ebenfalls

14 Ebd. sowie Rohr 1733, S. 73.

15 Ebd., S. 61–62. Wolfgang Heimbachs Gemälde *Nächtliches Bankett* (1640), Kupfer, 62 × 114 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 599, vgl. Ausst. Kat. München 2009, S. 20.

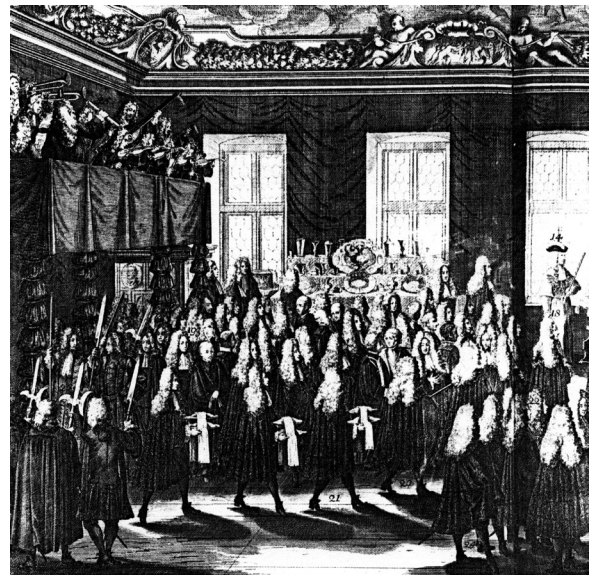


Abbildung 3. Erbhuldigung der Stände vor Joseph I. in der Ritterstube, 1705.

um die zweite Antekammer [4] handelt, nicht näher spezifizierten Privaträumen des Kaiserpaars oder in (ebenfalls nicht näher spezifizierten) Räumen der Kaiserin [9 bis 13].

Auch in verschiedenen Außenräumen um die Hofburg herum – im Garten der Hofburg, auf dem Burgplatz, auf dem Glacis vor der Hofburg, beim Stadtgraben und auf den Basteien vor der Hofburg – fanden theatrale Ereignisse, Turniere und Rossballette, Feuerwerke und Illuminationen,[16] statt. Höfische »Kultur und Repräsentation« waren ohne »›Publikum‹ und die ›Bühne‹ der Stadt nur schwer zu inszenieren«,[17] und mit solchen Außenraum-Ereignissen erreichte man eine erweiterte Öffentlichkeit. Vom »Roßballett im Jänner 1667 wissen wir« (Abb. 4), so Herbert Seifert, dass »Bürger eingelassen« und »eine gewisse Anzahl von Eintrittskarten unter Bürgerschaft und Kaufleuten« ausgeteilt wurden, die »unter den Tribünen auf dem Burgplatz stehen durften. Ausdrücklich wurde festgestellt, es ›*sollen kheine diener einglassen werden*‹. Aus der Aufzählung der Zuschauergruppen in den zitierten Zeremonialprotokollen und -akten wird deutlich, daß die übrigen Zuschauer – wie wohl auch bei allen öffentlichen Opernaufführungen – die kaiserliche Familie, der Hofstaat, hoher und niederer Adel, Geistlichkeit, Botschafter und Gesandte und andere bedeutende ausländische Besucher waren.«[18]

16 Vgl. dazu Sommer-Mathis 1995, S. 511: »Die zeitgenössischen Quellen sprechen […] von ›Lustbarkeiten‹ und ›Divertissements‹, von ›Spectaceln‹ und ›Festen‹; darunter ließen sich nicht nur Opern, Komödien und Tragödien subsumieren, sondern auch Turniere und Roßballette, Feuerwerke und Illuminationen, Bauernwirtschaften und Maskeraden – kurz alles, was ein ›Schau-Spiel‹ bot, was sich an Theatralischem im weitesten Sinne ›anschauen‹ und bestaunen ließ.«

17 Paravicini/Ranft 2006, S. 15.

18 Seifert 1985, S. 17.

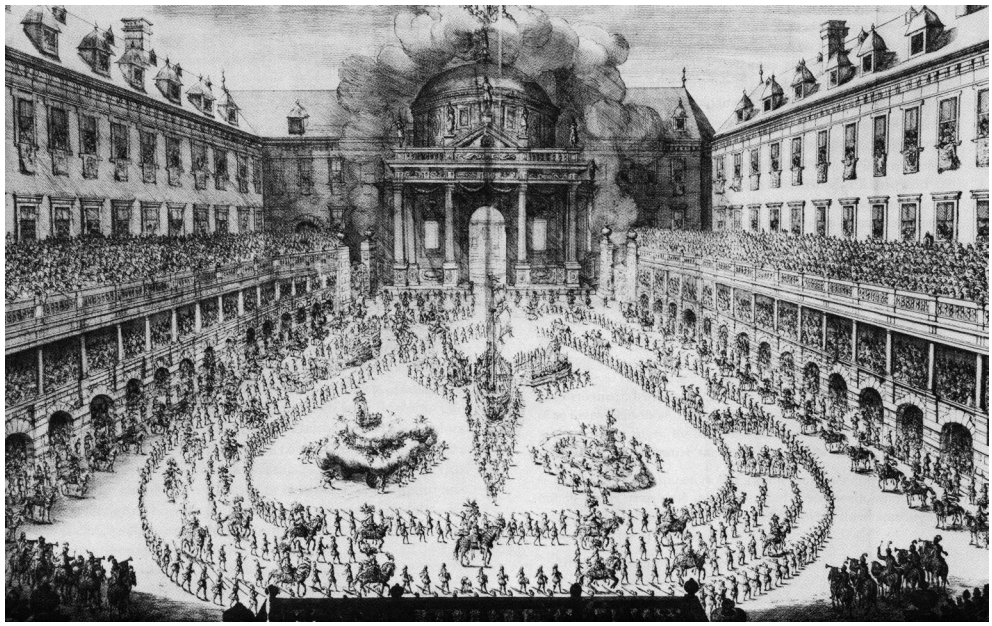


Abbildung 4. *La Contessa dell'aria dell'aqua.* Rossballett anlässlich der Heirat von Leopold I. und Margarita Teresa, Wien 1667.

Zurück zur räumlichen Differenzierung von Öffentlichkeit, über die Mark Hengerer unter der Überschrift »Zugang zum Kaiser« [19] in seiner großartigen Studie über den Wiener Hof ein langes Kapitel geschrieben hat. Er geht im Detail auf die am Hof geführten Diskussionen über die Vorzimmerordnung ein: »vor dem Hintergrund einer laxen Handhabung« wurde 1666 eine »Restriktion des Zugangs zu den verschiedenen Räumen«[20] gefordert. Beklagt wurde u. a. »das zu weite Vordringen der kaiserlichen Musiker ›mit allen Ihren Kindern‹«.[21] Sämtliche Monita wurden in einer »Denkschrift für eine Kammerinstruktion« zusammengefasst, mit dem »Zweck«, eine »respektable Ordnung« wiederherzustellen und »restriktive Zugangsregeln«[22] zu sichern. Dazu gehörte, dass z. B. die »Musiker außerhalb ihrer unmittelbaren Dienstverrichtungen in der Antecamera aus der Geheimen Ratsstube [5] und Antecamera [4 und 3]« verwiesen werden und »an ihren alten Platz in der Ritterstube« [2] zurückkehren sollten. »Alle hohen und niederen Standespersonen […], die dem Kaiser nicht durch Eid und Pflicht, also durch ein Amt ›zugethan seint‹, sollten ohne Genehmigung des Oberstkämmerers und entsprechende Anordnung an die Türhüter keinen Zutritt zur

19 Hengerer 2004, S. 215–276.

20 Ebd., S. 233.

21 Ebd., S. 234.

22 Ebd.

Antecamera haben.«[23] Der Entwurf wurde im Oktober 1666 beraten – insbesondere im Hinblick auf »Fragen des Zeremoniells der bevorstehenden Hochzeit«,[24] vor der man niemanden verprellen wollte. Schlussendlich mündeten die Diskussionen zu einer Zugangspraxis, die weniger restriktiv war als unter Kaiser Ferdinand III. Um nur zwei Räume exemplarisch aufzurufen: In die Geheime Ratsstube [5] durften während der Regentschaft von Leopold I. »Kurfürsten und Fürsten, Botschafter der Kronen und Venedigs, die Formalgesandten der Kurfürsten, die kaiserlichen (obersten) Hofämter, die wirklichen Geheimen Räte, die wirklichen kaiserlichen Kämmerer, die Feldmarschälle, der Erzbischof von Gran als Primas von Ungarn und der ungarische Palatin«,[25] in die Ritterstube [2] »die kaiserlichen Truchsessen, die Herren- und Ritterstandspersonen der Erbkönigreiche des Kaisers und Landen, die den Zutritt in die Antecamera nicht erlangt haben, die fremden adeligen Personen und Kriegsoffiziere, bis auf die Kapitäne, auch noch niedrige Befehlshaber, wenn sie adelig sind, die kaiserlichen und erzherzoglichen Edelknaben, die Doktoren und nobilitierten Personen, die aus dem Reich abgeordneten Doktoren und Agenten, die kaiserlichen Oberoffiziere (Hofämter) und Hoffuriere, die Aufwärter und adeligen Bediensteten der Gesandten und kaiserlichen Geheimen Räte, an den Fest- und Feiertagen die Hartschiere und Trabanten der Leibwache, und wann sonst ihr Dienst es erfordert die Pagen der Botschafter.«[26]

Es ist naheliegend, dass eine solche Zugangspraxis eine ebenfalls höchst differenzierte Lokalisierung von Musiktheateraufführungen nach sich zog: Tanzten z. B. die noch sehr jungen kaiserlichen Kinder in Aufführungen zu den Geburtstagen ihrer Eltern mit (1687 waren Joseph 9, Maria Elisabeth 7, Maria Josepha 4 Jahre alt, als sie aus Anlass des Geburtstages ihres Vaters in *La Vendetta dell'Honestà* tanzten), war das nichts, was man einer breiten höfischen Öffentlichkeit vorgeführt hätte. Dafür wurde die erste Antecamera [3] gewählt; hier trat Joseph mit 8 Jahren anlässlich des Geburtstages seiner Mutter 1686 erstmals in *Lo Studio d'Amore* auf. Noch weiter wurde das musiktheatrale Geschehen der Hoföffentlichkeit naheliegenderweise im Falle einer Schwangerschaft der Kaiserin wie auch während der Zeit des Wochenbetts entzogen. Dann wurde im Schlafzimmer des Kaiserpaars [8] oder in einem abgelegenen Saal oder, wie es in einem Fall heißt, »auf geheimer Schaubühne« gespielt.

23 Ebd., S. 235.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 239.

26 Ebd., S. 240.

Räume für Gesagtes und Gezeigtes

Libretto, Musik, Aufführungsort, Bühnenraum und Tanz fungierten im Musiktheatersystem des Wiener Kaiserhofes gleichermaßen als Medien der Kommunikation. Dabei sah man sich in diesem ästhetischen System nicht genötigt, Aussagen durch jede der beteiligten Bühnenkünste mehrfach kommunikationssicher zu vermitteln. Als kommunikationssicher galt, was entweder durch das Libretto oder die Musik oder den Bühnenraum oder den Tanz vermittelt wurde. Das Gesagte und das Gezeigte standen mithin ebenbürtig im Dienst der musiktheatralen Inszenierung fürstlicher Macht.

Dabei waren die Gewichtungen zwischen dem Gezeigten und dem Gesagten abhängig von den Öffentlichkeitsgraden, d. h. auch den Räumen der Aufführungen. Die große Öffentlichkeit wurde durch visuelle Pracht beeindruckt, in kleinem Kreis ließen sich Ordnungsvorstellungen Kraft des Gesagten vermittelten.

Bezüglich der Geburtstagsopern des Kaiserpaars bildeten sich dabei drei Typen heraus:

Typ 1 thematisierte auf belehrende Weise Wissensbestände,[27] kam mit so gut wie keiner Handlung und dementsprechend mit einem (oder höchstens zwei) Bühnenbildern aus und wurde in kleinen, eher ›privaten‹ Räumen aufgeführt. Musikalisch benötigte dieser ganz auf das Sagen fokussierte Typ nicht mehr als Rezitative und Arien.

Typ 2 etablierte in zum Teil mehrjährigen Diskursreihen vor allem ethisch-moralische Wissensbestände über Liebe, Treue, Freundschaft und Themen wie HerrscherInnen-Images, gewährleistete mit minimaler Handlung dramaturgische Plausibilität, war in größeren Räumen lokalisiert und szenisch (mehr Bühnenbilder) wie auch musikalisch (auch Duette und gelegentlich von der Violine begleitete Arien) größer dimensioniert als Typ 1, aber wie in diesem stand das Sagen im Mittelpunkt.

Typ 3 kommunizierte vor allem politische Wissensbestände, indem allegorische Handlungen auf der Bühne den Rezipierenden sinnbildlich Einsicht in die aktuelle Situation vermittelten, was logischerweise eine Aufführung in größeren Räumen für ein größeres Auditorium sinnvoll macht. Da sich in diesem Typ handelnde Helden und Heldinnen in verschiedensten Situationen und Hemisphären zu beweisen hatten, war die Zahl der Bühnenbilder größer und wurde auch musikalisch alles zu Gebote Stehende ausgeschöpft.

Während in den Geburtstagsopern eine Diskursivierung der Gattung zu beobachten ist, also das Sagen im Vordergrund stand, zeitigte die Reduktion von Handlungsintrigen, bzw. das Aussparen von Handlung, in den Namenstagopern für das Kaiserpaar einen anderen Gattungstyp – eine sich dem Tableau annähernde Erscheinungsform der Gattung, in der Bilder von Tugenden und allegorische Bilder von Heldentaten nebeneinander auf

27 Vgl. dazu Strohm 2002, S. 76: »The passionate sentences with which Michel Foucault describes – or rather deplores – the shift in cultural attitudes from the sixteenth to the seventeenth century in Europe, seem to make the same point in two distinct domains (although they are strung together in a single rhetorical climax): one is the domain of the senses, the other in that of knowledge, memory and learning.«

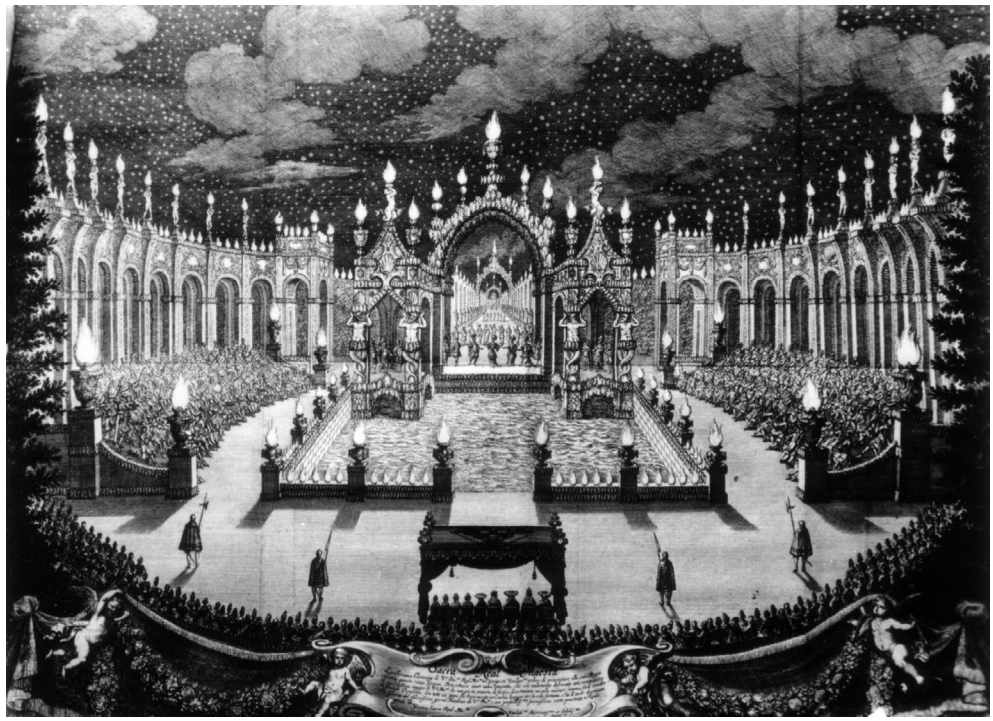


Abbildung 5. *L'Euleo festeggiante nel Ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie.* Theater auf dem Teich der Favorita anlässlich des Geburtstages von Joseph I. 1699.

die Bühne gebracht werden. Das Zeigen war hier offenkundig wichtiger als das Sagen, so dass man von einer Visualisierung der Gattung sprechen könnte. In einer Kultur, in der Emblematik ein fest verankerter Wissensbestand war, konnte damit gerechnet werden, dass Kommunikation über Bilder auf dem Musiktheater sicher funktionierte.

Vor allem für die Garten-Namenstagopern der Kaiserin tritt dieser Gattungstyp, in dem es nicht um dramatische Entwicklung, nicht um eine diskursiv vermittelte Tugendlehre ging, sondern um die Visualisierung von Konstellationen, Situationen, Atmosphären, Haltungen – also um eine Tugendlehre für die Augen –, deutlich zu Tage. Dabei kam es vielfach zu erheblich weiträumigeren Szenen-Zusammenhängen als in dem vornehmlich am Diskurs orientierten Typ unter den Geburtstagsopern mit deren nüchternen Abfolgen von Rezitativen und Arien.

Die Kommunikation über das Zeigen ging bis hin zu regelrecht »stehenden« Bildern wie in der Namenstagoper für Eleonore Magdalena im Jahr 1701, lokalisiert in einem »herrliche[n] auff dem Teich der Favoriten erbaute[n] und mit unzahlbaren Facklen erleuchtete[n] Amfitheatrum« (Abb. 5).[28] In diesem eindrucksvollen Raum traten die

28 Cupeda 1701.

Nacht, der Schlaf, das Stillschweigen, Urania und die Baukunst auf und hielten eine vollkommen handlungsentrückte Lobrede auf die Kaiserin. Ihr Sagen konfigurierte keine dramatische Situation, sondern unterstützte akustisch eine in den Bann ziehende Atmosphäre.

Gezeigte Räume

Die Fülle der in den Libretti sorgfältig vermerkten »*Schau=Orte*«, die ab den 1680er Jahren einsetzten und in den 1690er Jahren Usus wurden, lässt sich auf wenige Grundtypen reduzieren, was auf Routine und Habitualisierung innerhalb des theatralen Systems am Wiener Hof verweist. Lodovico Ottavio Burnacini variierte in den Bühnenbildern zu den Geburtstags- und Namenstagopern des Kaiserpaars sechs Grundtypen[29] – je zwei verschiedene Innenräume, zwei verschiedene Außenräume und zwei verschiedene Naturräume:

Innenräume sind der königliche Saal oder das königliche Zimmer – meistens schlicht als Zimmer, gelegentlich Zimmer der Königin oder geheimes Zimmer bezeichnet und ab und an mit Angaben über die Ausstattung (z. B. mit Malereien oder Spiegeln verziert) versehen. Der Größenunterschied zwischen Zimmer und Saal – etwa in der Bühnentiefe – lässt sich weder auf der Grundlage der Angaben in den Libretti, noch aufgrund von Stichen und Handzeichnungen von Burnacini näher bestimmen. Differenzkriterium scheint vor allem die Öffentlichkeit des Saals, also die Zahl der Personen auf der Bühne, gewesen zu sein.

Außenräume sind der Vorhof eines Palastes oder einer königlichen Burg sowie der Platz. Sie unterscheiden sich durch die Perspektive: Der Vorhof gibt den Blick aus dem Palast auf den Außenraum frei, der Platz vermittelt den umgekehrten Blick. Häufig finden sich konkrete Ortsangaben wie *Platz der von Alexander eingenommenen Stadt Gordien* oder *herrlicher Platz zu Memphis in Ägypten.*

Naturräume sind der Garten, der dem Palast nahe Naturraum, der mal als Lustwandelgang gestaltet ist, mal einen einsamen und abgelegenen schattigen Platz unter Bäumen zeigt, sowie der Wald oder das Feld, die für die vom Hof entfernte Natur stehen. Diese wird in den Libretti vergleichsweise detailliert beschrieben. Dabei reicht die Spanne vom einsamen Wald oder einem dichten Wald mit alten Bäumen über eine Waldung mit einer Bauernhütte und einem Blumengarten von weitem oder das unbebaute Feld und eine Bauernkate, in der zum Feldbau gehöriges Werkzeug aufgehoben wird, oder das »*Feld mit Blumen/mit deß Harpocrates Klufft=Höle von ferne*« (in *Il silentio di Harpocrate*[30] zum

29 Vgl. dazu Gregor 1924, S. 71, der angibt, dass »über 50 Prozent der Schauplätze auf bekannte Typen« zurückzuführen seien.

30 Minato 1688.

Namenstag von Leopod I. 1688) bis hin zu Wäldern mit Höhlen (in *L'Arsace, fondatore dell'imperio de'Parthi*[31] zum Geburtstag von Leopold I. 1698).

Diese Grundtypen wurden durch einige wenige, hin und wieder eingesetzte pittoreske Sonderschauplätze, wie Bauernzimmer, Gefängnis oder königliches Zelt im Feld ergänzt. Für die Licenza kam der Tempel (des Janus, des Jupiter, der Pallas, der Venus) als ein in der Ferne auf einem Berg gelegener Schauplatz hinzu.

Burnacinis Beschränkung auf wenige Bühnenbildtypen erklärt sich aus den Produktionsbedingungen: Als Bühnenarchitekt war er Akteur in einem eingespielten Team, das enorm schnell eine Geburtstags- und Namenstagoper nach der anderen produzieren musste. Der Tradition »der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts« verpflichtet, die »zwölf Bühnenbildtypen«[32] kannte, übernahm er von dort Saal, Hof, Platz, Garten und Grotte in das habsburgische Musiktheater und verwendete in seltenen Ausnahmefällen auch Kerker und Straße. Treppenanlagen, Turm, Theater auf dem Theater verwendete er nicht, und Szenen in den Wolken begegnen nur bei herausgehobenen Anlässen, nicht aber in den Geburtstags- und Namenstagopern.

Nicht gezeigte Räume

Leopolds Regentschaft war eine Zeit von Konflikten und Kriegen – kulminierend in der Türkenbelagerung zwischen Juli 1683 und August 1684. Während der Türkenbelagerung wurde das Theater auf der Cortina wegen Brandgefahr abgetragen, und als die Vorstädte Wiens niedergebrannt wurden, wurde auch die kaiserliche Sommerresidenz Favorita zerstört: »Nur die Hauptmauern waren stehen geblieben, alle« Holzdecken »und die hölzernen Dachstühle waren durch den von den Stadtverteidigern gelegten Brand vernichtet.«[33]

Dennoch – »trotz schwerster politischer und kriegerischer Auseinandersetzungen, trotz großer finanzieller Schwierigkeiten«[34] – wurde Musiktheater gespielt. Allerdings reagierte der Hof auf die zunehmende Bedrohung durch die Türken zu Beginn der 1680er Jahre mit einer Anspruchs- und Aufwandsreduzierung des Musiktheaters zu den Geburts- und Namenstagen. Zu den Geburtstagen des Kaiserpaars wurden nicht mehr dreiaktige, sondern nur noch einaktige Opern mit ein bis maximal vier Bühnenbildern aufgeführt. Auf die Aufführung von Namenstagsopern verzichtete man ganz. Erst als politisch eine gewisse Konsolidierung erreicht war, setzte gegen Ende der 1680er Jahre, nachdem Joseph I. 1687 zum König von Ungarn und 1690 zum römisch-deutschen König

31 Cupeda 1698.

32 Solf 1975, S. 22–23.

33 Schlöss 1998, S. 37–38.

34 Hiltl 1975, S. 162–163.

gekrönt worden war, ein Gegentrend ein. Bis zum Beginn des Spanischen Erbfolgekriegs (1701) folgten nun vergleichsweise ruhige Jahre, in denen es kulturell neue Spielräume gab, die auch im Musiktheater genutzt wurden.

Dass das Thema Krieg im Musiktheater thematisiert wurde, ist mithin zu erwarten, wurde doch mit der Belagerung Wiens durch die Türken die Bedrohung durch den Krieg zur unmittelbaren Daseinserfahrung. Es gibt dafür eine ganze Reihe von Beispielen; anlässlich des Namenstages von Leopold 1686 etwa wurde das Thema von Sinn und Verdienst des Krieges in *La Grotta di Vulcano* thematisiert, aber Krieg wurde nicht auf der Bühne gezeigt. In *La più generosa Spartana*, der Geburtstagsoper für Leopold 1685, geht es am Beispiel des Krieges zwischen Spartanern und Pyrrhus um ethische Haltungen der Generationen und Geschlechter zum Krieg – also um ein sehr aktuelles habsburgisches Thema. Handlungsraum ist ein Saal. Die Szenen 1 bis 12 thematisieren den Aufbruch der Männer in den Krieg, mit dem sie der Feind überzogen hat. Die Männer sind furchtlos, achten keine Gefahr, und selbst in einem Moment, in dem die Kriegskassen erschöpft sind, bleiben sie aufgrund ihrer Treue und Beständigkeit siegesgewiss (1. Szene). Die Frauen nehmen Abschied von den Männern, eine von ihnen von ihrem jüngeren Bruder. Aufopferung für das Vaterland steht oben an, geschlechtliche Liebe wie väterliche Liebe sind nachrangig. Die Väter schenken dem Vaterland ihre Söhne (6. Szene), aus Sicht der Frauen ist Erfolg in der Kriegskunst der Weg, ihre Herzen zu erobern (3. Szene). Die Frauen widersetzen sich dem durchaus vernünftigen Vorhaben der Männer, Frauen und Kinder angesichts der Gefahr zu evakuieren (9. bis 12. Szene): Archidamia, die titelgebende großmütige Spartanerin, hält, den Degen in der Hand, schließlich eine flammende Rede vor dem Rat (12. Szene), in der sie Kampfesmut und Kampfesfähigkeiten der Frauen preist und die Jugend herbeiführen lässt, die kriegerische Übungen vorführt und dadurch den Rat überzeugt, dass auch sie nicht »in Sicherheit« gesetzt zu werden brauchen, sondern zur Verteidigung beizutragen im Stande sind.

Von der eigentlichen kriegerischen Handlung bleibt die Bühne frei: Die 13. Szene, in der die beiden weiblichen Hauptfiguren solo und im Duett über Macht, Ruhm und Glück singen, steht Platz haltend für die im Kampf vergehende Zeit. In der 14. Szene kommt erste Kunde vom Sieg; danach treffen nach und nach die tapferen und ruhmreichen Kämpfer ein und werden in einem großen, von Geigen begleiteten Ensemble gepriesen, und Bellona kommentiert in der Schlussszene aus göttlicher Warte das Geschehene mit dem Hinweis, dass der gezeigte Heldenmut von Leopold noch übertroffen werde.[35]

Dass Krieg aus den Libretti als Beschreibung historischer Exempel nicht wegzudenken ist, aber auf der Bühne nicht gezeigt wurde, lässt Rückschlüsse auf Leopolds Herrschaftskonzept zu: Zwar war es unabdingbar, zur Legitimierung seiner Herrschaft auch Bilder von Stärke zu inszenieren, Leopold also als Helden, als Reiter, als Herkules zu

35 Minato 1685.

zeigen, aber er legitimierte seinen Erfolg als Herrscher nicht von seinem kriegerischen Ruhm her, sondern reklamierte seinen »politischen Führungsanspruch« in der »Rolle des Friedensstifters.«[36]

Erst sieben Jahre später, in *Fedeltà e generosità*, der Geburtstagsoper für Eleonore Magdalena 1692, blieb die Bühne nicht frei von der kriegerischen Handlung. Vielmehr hört man zu Beginn Geschrei und Waffengetümmel, das in den ersten vier Szenen immer näher rückt, bis man hört, wie die Türen des königlichen Palastes in Syrakus aufgebrochen werden. In der 9. Szene gibt der Schauplatz (ein Platz in Syrakus) sogar den Blick auf die im Kampf gefallenen Leichname frei. Auch die musikalisch zum Ausdruck gebrachte Dramatik der Handlung bleibt nicht im Rahmen des in früheren Jahren in diesem Gattungstyp Üblichen. Die eindringenden Feinde werden nicht nur von Statistengruppen szenisch dargestellt, sondern auch musikalisch als Chor der andrängenden Aufrührer hörbar gemacht. Weitere Belege dafür, dass Dramatik zunehmend zur Musikdramatik wird und nicht mehr nur der Text über Dramatisches berichtet oder dramatische Geschehnisse tanzend gezeigt werden, sind der Zuwachs an Szenen mit Ensemblestrukturen in dieser Oper sowie die Vergrößerung der instrumentalen Besetzung wie in den Arien mit vierstimmiger Streicherbegleitung und B.c., darunter Harmonias das Leben bedenkende Arie in der 17. Szene.[37]

Theatralität und räumliche Realität

Burnacinis Bühnenbilder sind zentralperspektivisch. Die perspektivischen Linien treffen sich also in einem Fluchtpunkt, der über die Zentralachse mit dem Punkt des idealen Betrachters verbunden ist. An dem saß das Herrscherpaar (siehe Abb. 5). Nur an diesem Punkt besteht eine Distanz »zum Fluchtpunkt«, aus der »die Verkürzung der Linien als eine in sich stimmige Darstellung« gesehen werden kann: »Aus jedem anderen Zuschauerpunkte neben dem des idealen Betrachters zerfällt die Illusion, die repräsentative Realität, und kann nur dadurch wieder hergestellt werden, daß alle andern Zuschauer sich fortwährend an den Platz des idealen Zuschauers [nämlich des Herrschers] versetzt denken. Sie nehmen also die Darstellung vermittelt über ihn in sich auf. […] Die Rolle des Hofes ist es, Zeugen dieser idealen Betrachterrolle zu sein.«[38] Die »Zentralperspektive mit ihrer suggestiven Wahrnehmungslogik«[39] war Standard auf den europäischen Bühnen. Frankreich setzte dabei Maßstäbe, wie etwa mit dem Hoffest *Les Plaisirs de l'île echantée* im Schlosspark von Versailles 1664. Aber: Alle diese Bühnenbildstiche

36 Kampmann / Krause / Krems 2008.

37 Minato 1692.

38 Zur Lippe 1986, S. 150.

39 Ebd., S. 144.

© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel http://diglib.hab.de/drucke/lo-6992/start.htm?image=00135

Abbildung 6. Justus Georg Schottelius, *Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg*. In gegenwart vieler Chur- und Fürstlicher auch anderer Vornehmen Personen, in dem Fürstl. Burg Saal zu Braunschweig im Jahr 1642 von lauter kleinen Knaben vorgestellet, Wolfenbüttel 1648.

entstanden zu herausgehobenen Festopern zu Heiraten oder Geburten. Wie mögen die Bühnenbilder in den kleinen Sälen ausgesehen haben – ebenfalls streng zentralperspektivisch oder doch anders? Wieviel »Bühne« passte hinein in einen etwa 10 × 10 m großen Raum wie die erste Antekammer oder auch in die 19 × 10 m große zweite Antekammer? Wie war die räumliche Wahrnehmung am Wiener Hof?

Die Hofburg war ein recht verwinkeltes Gebäude. Eine Zimmerflucht, die bei geöffneten Türen »die scheinbare Unendlichkeit des fürstlichen Raumes« vor Augen führte, wie sie Julius Bernhard von Rohr in seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft* als Ideal beschrieben hat, gab es in Wien vor Leopolds Regentschaft nicht, während seiner Regentschaft existierte sie in bescheidener Ausprägung. Und auch in den kaiserlichen Gärten, wie z. B. in der Favorita, gab es zunächst keine strikte Geometrie: Erst bei der Neuanlage des Gartens zu Beginn der 1690er Jahre trat »anstelle der Weingärten […] ein ›Lust-Wäldle‹«[40] und »aus dem ehemaligen uneinheitlichen Mehrzweckgarten« mit

40 Hajós 1979, S. 67–68.

seinen »Ziergärten, Nutzgärten und Gärten für die Blumenzucht«[41] wurde »ein streng geometrisch durchkonzipierter Ziergarten.«[42]

Was die Beantwortung der Frage nach der Bühnensituation in den kleinen Sälen so schwierig macht, ist das Gefälle zwischen vielen und faszinierenden Quellen zum Herausgehobenen und fehlenden Quellen zur theatralen Alltagsgeschichte. Ein Blick auf eine Bildquelle, die allerdings aus dem frühen 17. Jahrhundert stammt (Abb. 6), mag weiterhelfen. Man kann von ähnlichen Bühnensituationen während der Regentschaft von Leopold ausgehen.

Diese Überlegungen fortsetzend sei abschließend die Frage der Konstruktivität des Geschichtsbildes aufgeworfen – und dies unter nochmaligem Bezug auf Ausstellung und Ausstellungskatalog von *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* im Wiener Theatermuseum. Der Katalog ist fabelhaft – ein beeindruckendes, golddurchwirktes Schmuckstück für jeden Buchbestand. Er ruft Kultur-Höhepunkte auf und schreibt eine Ereignisgeschichte fort, wie sie im 17. Jahrhundert durch Berichte im *Teatrum Europaeum* initiiert wurde und seitdem die Erinnerungskultur bestimmt hat. Zum quantitativ viel größeren alltagsgeschichtlichen Repertoire, das hier am Beispiel von Geburtstags- und Namenstagopern ins Zentrum gerückt wurde, findet sich im Ausstellungskatalog lediglich eine Abbildung.[43]

Das ist, als würden wir in 300 Jahren nur die Feste zum Tag der Deutschen Einheit als ›die‹ Kultur der Zeit nach der Wiedervereinigung in Deutschland aufrufen. Bei solchen, den schönsten Schein einstiger Kultur erwähnenden und feiernden Geschichtsbildern, wird jedoch zu wenig auf die Vielfalt der Aufführungssituationen Bezug genommen und ein verkürztes Bild entworfen.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Karner 2008, S. 33, Abbildung 22.

Abb. 2 Ausst. Kat. München 2009, S. 20.

Abb. 3 Bowles, Edmund A.: Musical Ensembles in Festival Books 1500–1800. An Iconographical & Documentary survey (= Studies in music, Bd. 103), Ann Arbor / London 1989, Abbildung 192.

Abb. 4 Bowles, Edmund A.: Musical Ensembles in Festival Books 1500–1800. An Iconographical & Documentary survey (= Studies in music, Bd. 103), Ann Arbor / London 1989, Abbildung 150.

41 Ebd., S. 62.

42 Ebd., S. 67–68.

43 Ausst. Kat. Wien 2016, S. 52, Abb. 4b.

Abb. 5 *L'Euleo festeggiante nel Ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie*, Libretto, Wien 1699, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn 406.744-B M).

Abb. 6 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Lo 6992. http://diglib.hab.de/drucke/lo-6992/start.htm

Literatur

Assmann 2009: Assmann, Aleida: Geschichte findet Stadt, in: Csáky, Moritz; Christoph, Leitgeb (Hg.): Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaft nach dem »Spatial Turn«, Bielefeld 2009, S. 13–27.

Ausst. Kat. München 2009: Raum im Bild. Interieurmalerei 1500 bis 1900, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, hg. von Karl Schütz, München 2009.

Ausst. Kat. Wien 2016: Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausst. Kat. Wien, Theatermuseum, hg. von Andrea Sommer-Mathis; Daniela Franke; Rudi Risatti, Wien 2016.

Bauer 1997: Bauer, Volker: Hofökonomie. Der Diskurs über den Fürstenhof in Zeremonialwissenschaft, Hausväterliteratur und Kameralismus (= Frühneuzeitstudien. Neue Folge, Bd. 1), Wien u. a. 1997.

Bourdieu 1991: Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, in: Wentz, Martin (Hg.): Stadt-Räume, Frankfurt am Main / New York 1991, S. 25–34.

Cupeda 1701: Cupeda, Donato: Die Schuldigkeit der Nacht, Libretto dt. Übersetzung, Wien 1701 [A-Wn 406.763-B M].

Cupeda 1698: Cupeda, Donato: Arsace, Stiffter deß Partischen Reichs, Libretto, dt. Übersetzung, Wien 1698 [A-Wn 407.371-AM].

Gregor 1924: Gregor, Joseph: Wiener szenische Kunst. Die Theaterdekoration der letzten drei Jahrhunderte nach Stilprinzipien dargestellt, Wien 1924.

Hajós 1979: Hajós, Géza: Kunsthistorische Betrachtung, in: Schlöss, Erich (Hg.): Das Theresianum. Ein Beitrag zur Bezirksgeschichte der Wieden (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 5), Wien 1979.

Hengerer 2004: Hengerer, Mark: Kaiserhof und Adel in der Mitte der 17. Jahrhunderts. Eine Kommunikationsgeschichte der Macht in der Vormoderne (= Historische Kulturwissenschaft, Bd. 3), Konstanz 2004.

Hiltl 1975: Hiltl, Nora: Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi, Diss. [masch.] Wien 1975.

Jahn 2005: Jahn, Bernhard: Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes

(1680–1740) (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 45), Tübingen 2005.

Kampmann / Krause / Krems 2008: Kampmann, Christoph; Krause, Katharina; Krems, Eva-Bettina; Tischer, Anuschka (Hg.): Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700, Köln u. a. 2008.

Karner 2008: Karner, Herbert: Die Hofburg: Vom mittelalterlichen ›Castrum‹ zur Kaiserresidenz von Leopold I., in: Kurdiovsky, Richard (Hg.): Die Österreichische Präsidentschaftskanzleri in der Wiener Hofburg, Wien 2008, S. 19–35.

Karner 2009: Karner, Herbert: Raum und Zeremoniell in der Wiener Hofburg des 17. Jahrhunderts, in: Kauz, Ralph; Rota, Giorgio; Niederkorn, Jan Paul (Hg.): Diplomatische Praxis und Zeremoniell in Europa und dem mittleren Osten in der frühen Neuzeit, Wien 2009.

Minato 1688: Minato, Nicolò: Das Stillschweigen Deß Harpocrates, Libretto, dt. Übersetzung, Wien 1688 [A-Wn 25.830-AM].

Minato 1685: Minato, Nicolò: Die grossmüthigste Spartanin, Libretto, dt. Übersetzung, Wien 1685 [A-Wn 4.926-BM].

Minato 1692: Minato, Nicolò: Treu und Grosmutigkeit, Libretto, dt. Übersetzung, Wien 1692 [A-Wn 406.748-BM].

Paravicini / Ranft 2006: Paravicini, Werner; Ranft, Andreas: Über Hof und Stadt, in: Paravicini, Werner; Wettlaufer, Jörg (Hg.): Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (= Residenzenforschung, Bd. 20), Ostfildern 2006.

Rode-Breymann 2010: Rode-Breymann, Susanne: Musiktheater eines Kaiserpaars, Wien 1677 bis 1703, Hildesheim 2010.

Rohr 1733: Rohr, Julius Bernhard von: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren, Berlin 1733.

Schlöss 1998: Schlöss, Erich: *Baugeschichte des Theresianums in Wien* (= Bibliotheca Theresiana, Bd. 1), Wien u. a. 1998.

Seifert 1988: Seifert, Herbert: Der Sig-prangende Hochzeit-Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699 (= Dramma per musica, Bd. 2), Wien 1988.

Seifert 1985: Seifert, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 25), Tutzing 1985.

Solf 1975: Solf, Sabine: Festdekoration und Groteske: Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini: Inszenierung barocker Kunstvorstellung (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 355), Baden-Baden 1975.

Sommer-Mathis 1995: Sommer-Mathis, Andrea: Theatrum und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell

als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1995, S. 511–532.

Strohm 2002: Strohm, Reinhard: Costanza e Fortezza: Investigation of the Baroque Ideology, in: Gallingani, Daniela (Hg.): I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all' Europa, Florenz 2002, S. 75–92.

Zur Lippe 1986: Zur Lippe, Rudolf: Hof und Schloß – Bühne des Absolutismus, in: Hinrichs, Ernst (Hg.): Absolutismus, Frankfurt am Main 1986, S. 138–161.

UNFASSBARE KOMPLEXITÄT UND ÜBERWÄLTIGTES STAUNEN: DIE THEATERHAFTE INSZENIERUNG HÖFISCHER RÄUME IM DIENST DER KÖNIGLICHEN EVIDENZ

Matthias Müller

1 Bühnenhafte Gestaltung, fragmentierte Wahrnehmung: die Schlossbesucher als Mitspieler in einem Schauspiel jenseits der kognitiven Rationalität

Wenn die Beiträge des vorliegenden Tagungsbandes nach der Gestalt, Materialität, Funktion und Zeichenhaftigkeit des höfischen Musiktheaters fragen, dann bietet dies die Gelegenheit, auch den übergreifenden architektonischen und bildkünstlerischen Kontext und damit das rahmensetzende und ordnungsstiftende bau- und bildkünstlerische System eines Hofes und seiner Residenz in den Blick zu nehmen. Denn wie bereits Norbert Elias in seiner zum Klassiker gewordenen Studie über *Die höfische Gesellschaft*[1] bemerkte, ist dieses übergreifende gestalterische, von der höfischen Residenzarchitektur und ihrer Ausstattung bestimmte System ganz wesentlich durch Merkmale des Theaterhaften und der Inszenierung bestimmt. Für Elias erschloss sich dieses Moment einer theaterhaften architektonischen Inszenierung am Beispiel von Schloss Versailles (Abb. 1), dessen Architektur in besonderer Weise durch das Element des umschlossenen Platzraums bzw. des Hofes bestimmt wird.[2] Platz- und Hofräume vor einem Schloss oder Palais sind ein zentrales Element adliger und höfischer Architektur, vor allem seit dem 17. Jahrhundert. Denn an ihnen zeigt sich, wie es in Denis Diderots berühmter »Encyclopédie« heißt, »le rang du personnage qui devoit l'habiter« (der Rang der Personen, die darin wohnen).[3] In Versailles sind es gleich mehrere und unterschiedlich dimensionierte und gestaltete Höfe, die dem Hauptschloss, dem sog. Corps de logis, vorgelagert sind. Norbert Elias

1 Elias 1969. Dieses Buch basiert auf Elias' bereits 1933 eingereichter Habilitationsschrift »Der höfische Mensch. Ein Beitrag zur Soziologie des Hofes, der höfischen Gesellschaft und des absoluten Königtums« (diesen Titel gibt Korte 1988, S. 118, an). Da das Habilitationsverfahren nach Einreichung der Schrift aufgrund der Schließung des Frankfurter Instituts für Soziologie durch die Nationalsozialisten nicht abgeschlossen werden konnte, erschien die Schrift erst viele Jahre später und unter einem anderen, dem oben genannten Titel.

2 Zu Schloss Versailles, seiner Entstehungsgeschichte und Funktion siehe den umfassenden Beitrag von Sabatier 2016, S. 55–76.

3 Diderot / D'Alembert 1777, S. 25. Siehe hierzu auch Elias (1969), S. 71.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Abbildung 1. Schloss Versailles (Zustand 1668), Gemälde von Patel Pierre, 1668, Versailles.

beobachtet diese Abfolge von Höfen genau und deutet sie als bühnenhafte Inszenierung des außerordentlichen Rangs ihres königlichen Auftraggebers, Ludwigs XIV. Ich möchte die von Elias angestellten Beobachtungen wegen der Qualität ihrer genauen Beschreibung im Wortlaut zitieren (vgl. hierbei Abb. 2–4):

»Nicht *ein* Hof genügte, um die Würde und den Rang des Königs auszudrücken, sondern da ist zunächst eine breite Avant-Cour, die der von Westen her Kommende durchschreiten oder durchfahren muß, und die mehr einem offenen Platz ähnelt, als einem Hof im genaueren Sinne des Wortes. Zwei Alleen führen an ihrer Seite aufs Schloß zu, jede von einem langgestreckten west-östlichen Flügelbau flankiert, die vor allem für Kanzler und Minister bestimmt waren. Dann kommt man an das eigentliche Schloss. Der Hofraum verengt sich. Man durchfährt einen quadratischen Hof, der in einen zweiten kleineren mündet, beide bilden die ›Cour Royale‹, und kommt endlich in einen dritten, noch schmäleren, den Marmorhof, den das Mittelschloß von drei Seiten her umschließt. Dieser Mittelteil selbst ist so groß, daß er in seinem Inneren nochmals vier kleine Höfe bildet, je zwei links und rechts. Und hier im ersten Stocke dieses Mittelschlosses lebte der König und die Königin mit ihrem Hofstaat.«[4]

4 Elias 1997, S. 124–125.

Abbildung 2. Schloss Versailles: Luftaufnahme mit gestaffelten Innenhöfen.

Abbildung 3. Schloss Versailles: Blick durch die gestaffelten Höfe auf die Cour de Marbre.

Abbildung 4. Schloss Versailles: Cour de Marbre und Corps de logis.

Der Besucher, der zum französischen König gelangen durfte, musste somit eine fein aufeinander abgestimmte Folge von Platz- und Hofräumen durchfahren oder durchschreiten, was nicht nur auf der zeitlichen Ebene, sondern auch auf der Ebene körperlicher Raumerfahrung einen eindrücklichen, ja überwältigenden Eindruck hinterlassen haben musste. Über das Erlebnis der nacheinander durchfahrenen oder durchschrittenen Platzräume und Innenhöfe wurde den Besuchern nicht nur das Moment der Dauer des Weges und damit der nur allmählichen Annäherung an den König vermittelt, sondern darüber hinaus auch das Moment der physischen Unterwerfung unter die Unermesslichkeit und Unübersichtlichkeit der Gesamtarchitektur des Versailler Schlosses. Der Besucher war gewissermaßen Beobachter und Akteur zugleich in einem Schauspiel,[5] dessen Handlung ganz auf die Beeindruckung und Überwältigung des Seh-, Bewegungs- und auch des Hörsinns ausgerichtet war. Denn die Platz- und Hofräume von Versailles besaßen, was gerne übersehen – oder besser gesagt: überhört – wird, auch eine akustische Dimension, die sich aus den Schallbrechungen auf dem Pflaster und an den hohen Wänden

5 Zu dieser ästhetisch-theatralischen Qualität des Zeremoniells siehe grundlegend Berns / Rahn 1995, darin u. a. auch den Beitrag der Herausgeber Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn: Zeremoniell und Ästhetik, ebd., S. 650–666.

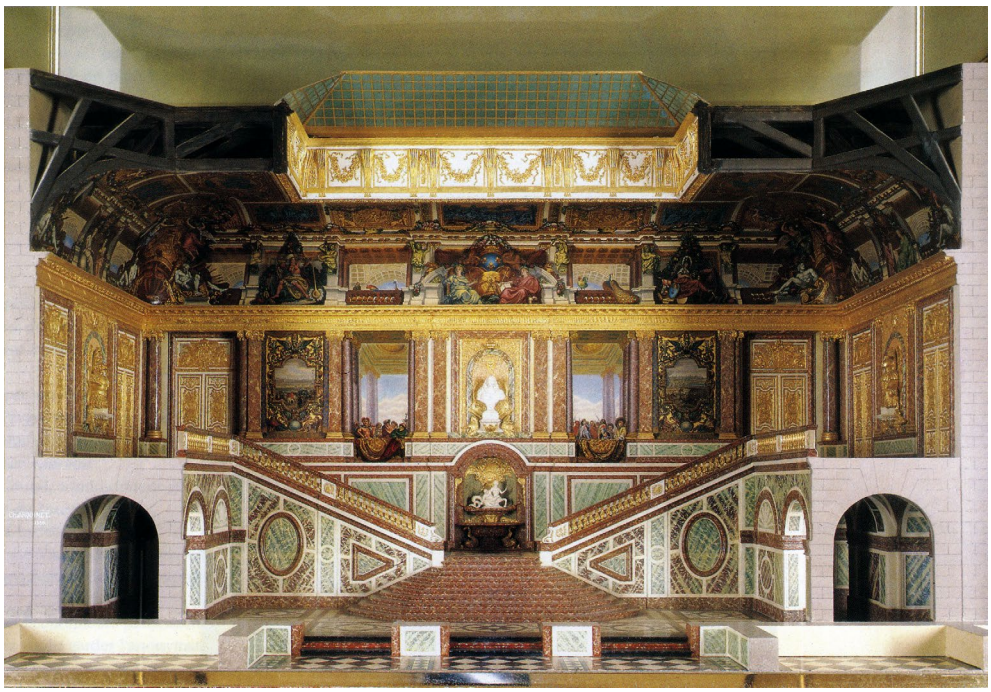


Abbildung 5. Schloss Versailles: die nicht mehr vorhandene Escalier des Ambassadeurs in einem Modell von Charles Arquinet (1958).

der umgebenden Gebäude ergab. Diese akustische Dimension, die sich beispielsweise bei Kutscheneinfahrten mit vielen Pferden, salutierenden Soldaten und aufspielenden Hofmusikern sehr eindrücklich erschloss, ist unbedingt mitzudenken, wenn man sich mit den inszenatorischen Qualitäten der Platz- und Hofarchitektur beschäftigt.[6] Sie bietet wesentliche Merkmale einer *Soundscape* (Klanglandschaft) und damit interessante, kulturhistorisch geprägte Anknüpfungspunkte für das noch relativ junge Forschungsfeld der *Sound Studies*.[7]

Im Inneren von Schloss Versailles sollte sich die im Außenraum vor dem Schloss begonnene bühnenhafte Strukturierung und theaterhafte Inszenierung fortsetzen und der Besucher über das Vestibül, die Gesandtentreppe (Abb. 5) und die Anti-Chambres

6 Erste wichtige Überlegungen zu einer »herrscherlichen Klangkunst« in der Frühen Neuzeit entwickelte Berns 2006. Zur akustischen, räumlichen Präsenz und Zeichenhaftigkeit von Hofmusik siehe im selben Band den Beitrag von Mücke 2006.

7 Der hier skizzierte Bereich der frühneuzeitlichen Hofkultur bietet ein lohnendes Untersuchungsfeld für die noch junge Disziplin der *Sound Studies*, zu deren Gegenständen auch die *Soundscapes* (Klanglandschaften) von Orten, Räumen, Gebäuden, Städten und Landschaften gehören. Siehe hierzu u. a. das Grundlagenwerk des Pioniers der *Soundscape*-Forschung, Schafer 1977/2010. Siehe auch – mit einem Fokus auf dem kulturell konnotierten Stadtraum – Klotz 2012, sowie – mit einem Fokus auf der zeitgenössischen Architektur und Stadtplanung – Kang / Schulte-Fortkamp 2016.

Abbildung 6. Schloss Versailles: Paradeschlafzimmer Ludwigs XIV.

bis hin zum Audienzsaal und Paradeschlafzimmer (Abb. 6) eine zeitliche Streckung der zeremoniellen Handlung und eine Steigerung der theatralischen Effekte erleben. Zu diesen trug schließlich auch die bildliche Ausstattung in Form von Skulpturen, Tapisserien, Tafel- und Deckengemälden bei.[8] Hatte der Besucher dann noch Zeit bzw. die Gelegenheit, konnte er im hinter dem Schloss gelegenen Garten (Abb. 7) die Fortsetzung dieser Effekte erleben. Jetzt aber war es die durch Terrassenanlagen, Wasserspiele, Brunnenanlagen und Alleen gezähmte und durch mythologische Figuren allegorisierte Natur, die den herrschaftlichen Rang des Königs den Besuchern vorführen sollte.[9]

Bemerkenswert ist bei diesen theaterhaften Außen- und Innenrauminszenierungen folgender Aspekt: Durch die bühnenhafte Gestaltung der Platz-, Hof- und Innenräume und ihre über die Bildkünste bewirkte allegorische Aufladung wird der Besucher gezielt zum Mitspieler in einem Schauspiel, dessen ganzer, umfassender Sinn und dessen technisch-materiellen Voraussetzungen sich auf der kognitiven, rationalen Ebene

8 Zur räumlichen Anordnung und politischen Ikonographie der Deckengemälde in den Paradeappartements von Schloss Versailles siehe Milovanovic 2000.

9 Zur zeitgenössischen Rezeption der Versailler Gartenanlage siehe Schneider 2004/2005; Schneider 2006.

Abbildung 7. Schloss Versailles: Blick über den Latona-Brunnen auf den Garten.

vielen Besuchern vermutlich gar nicht erschlossen haben.[10] Denn einer rationalen, kognitiven Erfassung des durch die Architektur, die Bildkünste und die zusätzlich noch hinzuzudenkenden zeremoniellen Handlungen gebotenen Schauspiels steht neben der synästhetischen Überwältigung alleine schon die Komplexität der vermittelten Inhalte entgegen. Wenn sich – um beim Beispiel Versailles zu bleiben und um hier etwa an die Spiegelgalerie (Abb. 8) zu denken – Ludwig XIV. durch die ikonographischen Programme der verschiedenen Bildwerke auf verschlüsselte Weise den Besuchern in so unterschiedlichen Rollen wie Apoll, Herkules, Mars oder Neptun präsentierte oder in mythologischen Historienzyklen versteckte Anspielungen auf politische oder militärische Taten, Ereignisse und Ansprüche der französischen Monarchie enthalten waren oder sich darin bestimmte Normen des angemessenen höfischen Verhaltens widerspiegelten, dann erforderte dies nicht nur einen umfassend gebildeten Besucher, sondern auch die nötige Zeit, sich mit den dargebotenen Inhalten auseinanderzusetzen.[11] Wie die Reiseberichte

10 Siehe zu diesem Aspekt auch Kolesch 2006.

11 Zum Problem der Rezeption der medial und ikonographisch vielfältigen Raumausstattungen beim Durchschreiten der Schlossräume beispielsweise im Zeremoniell oder einer anderen gemeinschaftlichen höfischen Handlung siehe auch Schütte 2006, S. 178–179 sowie S. 190–192. Schütte fordert daher auch für die Kunst- und Kulturwissenschaften einen anderen, den spezifischen Darstellungs- und Wahrnehmungszusammenhang berücksichtigenden Zugang bei der Analyse höfischer Raumausstattungen, die bislang nur als statische Gebilde wahrgenommen und analysiert wurden (ebd., S. 191–192).

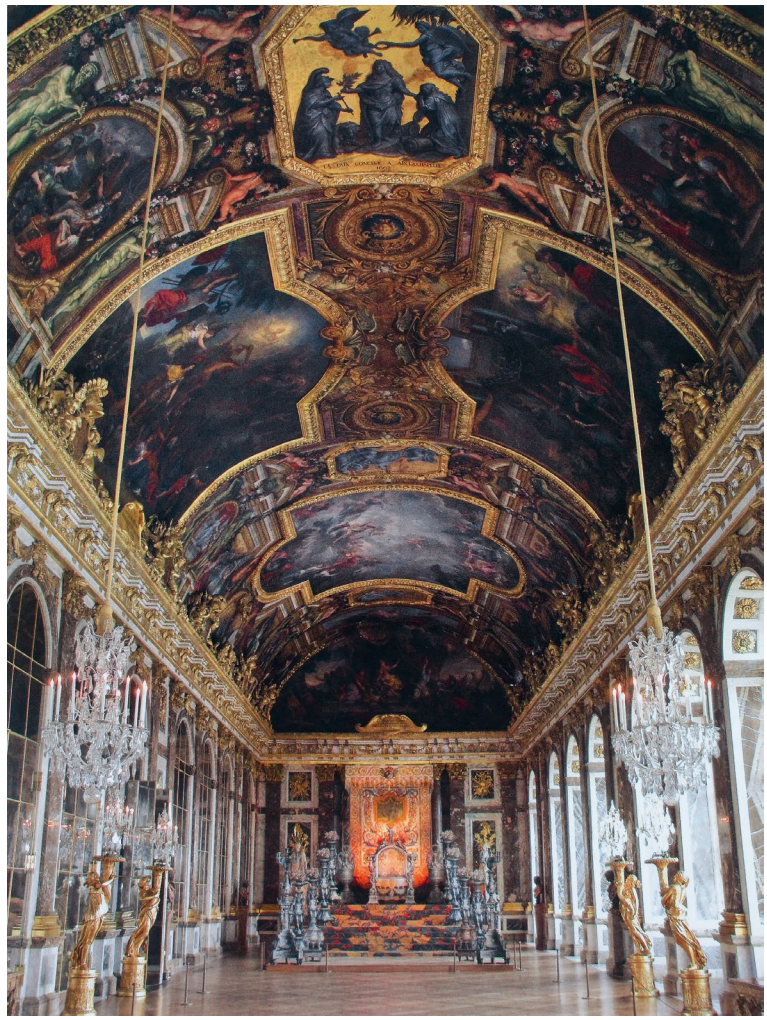


Abbildung 8. Schloss Versailles: Spiegelgalerie.

von Besuchern oder Gesandten zeigen, war die Zeit meistens knapp bemessen und reichte nicht aus, um über eine fragmentierte, unzusammenhängende und assoziative Wahrnehmung der in den architektonischen und künstlerischen Medien vermittelten Inhalte hinauszugelangen.[12]

Was aber war dann der Sinn der ganzen fein aufeinander abgestimmten, intellektuell ausgeklügelten ikonographischen Programme, wenn der ihnen zugeschriebene Sinn für die meisten Betrachter nur in Rudimenten nachvollziehbar war? Auf diese Frage möchte ich eine zweifache Antwort geben. Zum einen war es offensichtlich wichtig, dass die bildliche Ausstattung einem intellektuellen, humanistisch-gelehrten Anspruch genügte und entsprechenden internationalen Normen folgte, selbst wenn die Inhalte nur selten in ihrer Totalität nachvollzogen werden konnten – als Besucher konnte man nur Ausschnitte und Fragmente eines größeren Ganzen wahrnehmen. Und zum anderen korrespondierte die unfassbare Komplexität der allegorisch-mythologischen Programme mit einer ebenso unfassbaren Komplexität der künstlerischen Formen, deren durchaus vorhandene strenge Systematik in der visuellen Erfahrung der Betrachter letztlich nur als ästhetische Überwältigung erlebt werden konnte. In dieser Hinsicht entspricht der Effekt der bildlichen Ausstattung im Übrigen ganz dem Effekt, den der Besucher beim Durchfahren bzw. Durchschreiten der gestaffelten und sich immer weiter verengenden Platzräume und Innenhöfe von Schloss Versailles erlebt. Ein wesentliches Ziel des betriebenen Aufwandes an Inhalt und Form war daher nicht so sehr der kognitive Nachvollzug, als vielmehr das überwältigte Staunen, das sich dem gebotenen Schauspiel hingibt, ohne nach der dahinter stehenden Regie zu fragen. Wie sehr die Vielzahl und Abfolge der Schlosshöfe neben Zeremonial- und Sicherheitsaspekten vor allem auch der Beeindruckung der Sinne von Untertanen, Gesandten und anderen Gästen dienen sollten, belegen neben französischen Quellen auch die Äußerungen deutscher Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts. Neben Nicolai Goldmann, der ganz im Sinne der eingangs zitierten Bemerkung aus Diderots berühmter *Encyclopédie* die Anzahl der Schlosshöfe zu einem imponierenden Spiegelbild des Rangs der Schlossbewohner erklärt,[13] ist hier auch aus dem Bereich der sog. Hausväter-Literatur Franz Philipp Florinus zu nennen. In dessen 1719 erschienenem Traktat *Oecenomus Prudens Et Legalis Contiuatus* wird die Vielzahl von Schlosshöfen explizit damit begründet, »*daß dergleichen Einrichtung neben der vortrefflichen Gelegenheit/die vielerley Aemter und Ordnungen des Hof=Staats*

12 Siehe hierzu für die Spiegelgalerie von Versailles Ziegler 2010. Eva-Bettina Krems konnte für die Münchner Residenz der Wittelsbacher aufzeigen, wie im 17. Jahrhundert im Alten Reich versucht wurde, durch vom kurfürstlichen Hof autorisierte Beschreibungen ein klar strukturiertes, geordnetes Bild von den Räumen und ihrer Ausstattung zu vermitteln, die ansonsten aufgrund der Unübersichtlichkeit und Fülle von den Besuchern nicht vollständig erfasst worden wären (Krems 2006). Ähnlich wie Schütte plädiert auch Krems für eine Beachtung der »vom jeweiligen Autor vermittelte[n] physische[n] Bewegung durch den Baukörper« (ebd., S. 293) bei künftigen Analysen höfischer Innenräume.

13 Nikolaus Goldmanns vollständige *Anweisung Zu der Civil-Bau=Kunst* […], hg. von Leonhard Christoph Sturm, Braunschweig 1699, S. 146–147. Siehe hierzu auch Schütte/Schwing 1997, S. 200–202.

in ihre abgetheilten Plätze zu logiren/dem Schloß ein recht Majestätisches Ansehen giebt«.[14] Demnach sind für die Konzeption und Errichtung von Innen- und Außenhöfen die Inszenierung von Erhabenheit und die Beeindruckung der Sinne genauso wesentlich wie der funktionale Aspekt der räumlichen Unterteilung und Ordnung. Florinus demonstriert dieses Prinzip der im Verlauf des Durchschreitens oder Durchfahrens sich steigernden Sinneseindrücke anhand von Schloss Salzdahlum bei Wolfenbüttel, das von 1688 bis 1694 durch Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel errichtet worden war: Man müsse bei dieser Schlossanlage »*drei geschlossene Höfe passiren/um zu dem innersten Haupt=Gebäude zu gelangen/und eröffnet sich indessen von einem Hofe zu dem andern immer ein schönerer Prospect, der aufeinander folgenden wohl angeordneten Gebäude*«.[15]

Die Parallelen zum Theater sind evident und lassen es sinnvoll erscheinen, die Architektur und bildliche Ausstattung eines frühneuzeitlichen, barocken Residenzschlosses stärker als bisher geschehen auch als Rezeption der Konzepte und Effekte des höfischen Theaters zu verstehen. Denn allem Anschein nach sind auf den Bühnen der Hoftheater die gebauten höfischen Realitäten nicht nur im Miniaturformat wiedergegeben worden, sondern war das Hoftheater in umgekehrter Perspektive zugleich ein wichtiger Lieferant für zentrale ästhetische Strategien in der Residenzarchitektur und ihrer medialen Ausgestaltung.[16]

2 Antworten auf die theatrale Unfassbarkeit von Versailles: ein spektakulärer Idealentwurf für die Sommerresidenz der Habsburger und ein pompöses Lustschloss für Zar Peter den Großen an der Ostsee

Mit seiner inszenatorischen, kulissen- und bühnenhaften Architektur und Ausstattung hat Schloss Versailles Geschichte geschrieben und wurde europaweit zu einem wesentlichen Modell höfischer Residenzarchitektur, selbst wenn in den Fürstenstaaten außerhalb Frankreichs nicht gleich – wie die jüngere historische Forschung nachweisen konnte – auch der ganze inhaltliche, staatspolitische, sprich: französisch-absolutistische Überbau mitrezipiert wurde.[17] Die wohl spektakulärste Antwort auf Versailles war jener Idealplan (Abb. 9), den Johann Bernhard Fischer von Erlach 1688 für

14 Florinus 1719, S. 861.

15 Ebd., S. 862.

16 Siehe hierzu auch verschiedene Beiträge in vorliegendem Tagungsband. Siehe darüber hinaus Darian 2011, hier bes. S. 109–149.

17 Siehe hierzu die Beiträge in Schilling 2008, hier besonders auch den Beitrag von Lothar Schilling, S. 13–31, der mit einer Fülle an Literaturhinweisen zugleich den Forschungsstand und die unterschiedlichen Forschungspositionen resümiert.

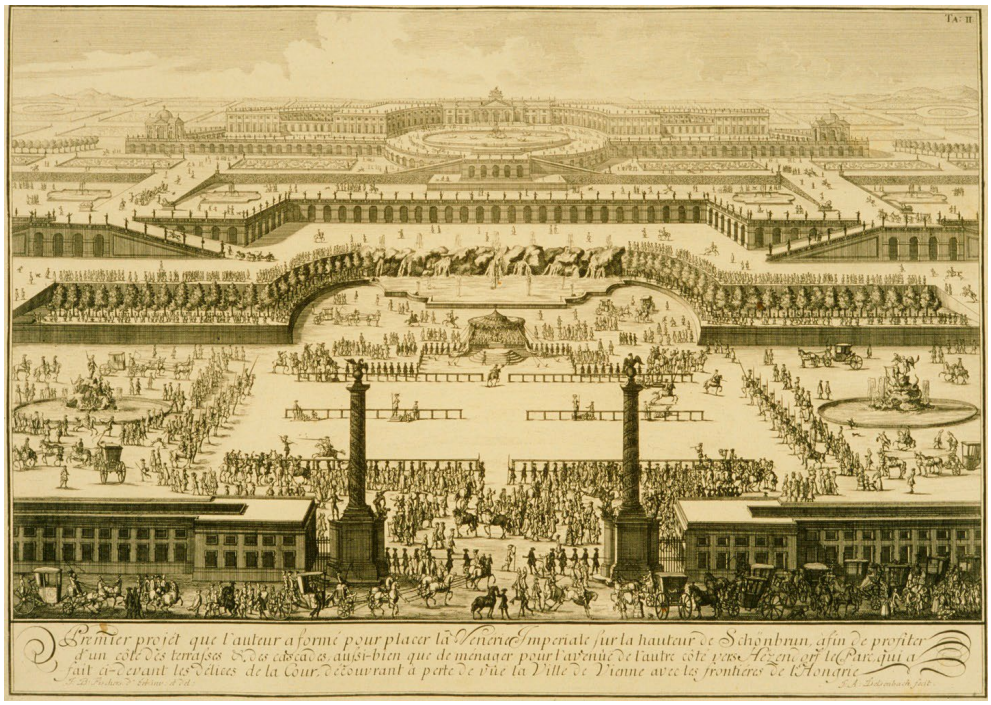


Abbildung 9. J. B. Fischer von Erlach: Erstes Projekt für Schloss Schönbrunn (1688) (aus: Historische Architektur, Buch IV, 17. II, 1721).

Schloss Schönbrunn, das Lustschloss Kaiser Leopolds I., entwarf.[18] In der von Fischer von Erlach gezeichneten Ansicht verwandelt sich Schloss Schönbrunn in eine räumlich nicht mehr fassbare, in den Dimensionen geradezu unwirklich entgrenzte Anlage mit mehreren vorgelagerten Plätzen, Innenhöfen und Terrassen, auf denen das eigentliche Schloss wie ein entrückter Tempel thront. Der bühnenhafte Duktus der als Kupferstich publizierten Ansicht, die erkennbar auf die zeitgenössische Theaterästhetik rekurriert, lässt Schloss Schönbrunn zu einem Gegenstand visionärer Fiktionalität werden, die alle irdischen Kategorien und Maßstäbe herrschaftlicher Architektur außer Kraft setzt. Von daher liegt der besondere Sinn und Zweck dieses Entwurfs darin, die Phantasie des Betrachters anzuregen und das habsburgische Kaisertum in Dimensionen zu denken, die das irdisch Mögliche übersteigen. Nicht zufällig ist der Entwurf später Bestandteil eines größeren Publikationswerks Fischers von Erlach geworden, in dem er unter dem Titel *Entwurf einer historischen Architektur* 1721 die bedeutendsten, teilweise nur legendär überlieferten Bauwerke der Menschheit vorführt.[19] Darunter sind auch Bauten wie die

18 Zu den idealisierend-überhöhenden Planungen Fischers von Erlach für Schloss Schönbrunn siehe Tremmel-Endres 1996.

19 Rakowitz 2013; Polleross 2007. Siehe auch Kunoth 1956.

Pyramiden (Abb. 10), die zu den sieben Weltwundern gehören, in die sich letztlich – so die intendierte Aussage – auch der spektakuläre Entwurf für Schloss Schönbrunn einfügen lässt. Vor diesem Hintergrund erübrigen sich Fragen nach der Realisierbarkeit, da diese viel zu profan wären und – ähnlich wie in Versailles – den Reiz der kalkulierten Irrationalität im Dienste kaiserlicher Panegyrik zerstören würden.

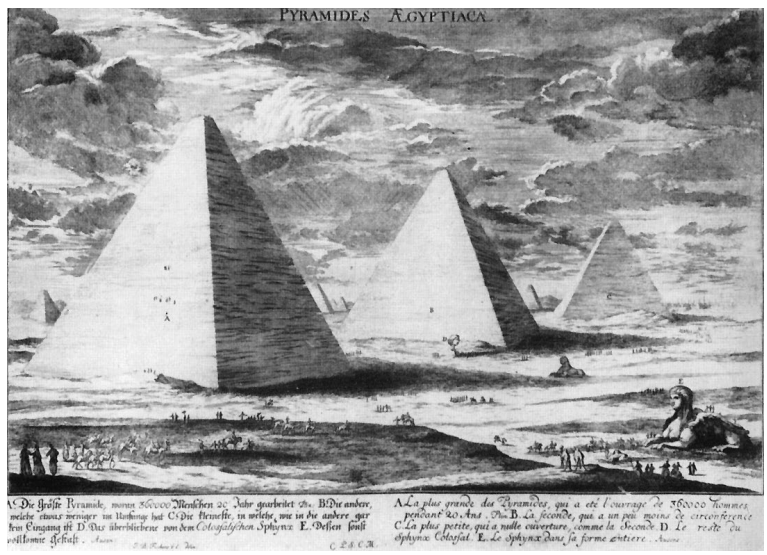


Abbildung 10. J. B. Fischer von Erlach: Entwurf einer historischen Architektur: Pyramides Aegypticae (1721).

Während das habsburgische Kaiserhaus den inszenatorischen Herausforderungen von Versailles somit nur im Reich der Phantasie entgegentrat und ansonsten im Umgang mit seinen Schlössern eine eher konservative um nicht zu sagen konservatorische Haltung pflegte, nahm im fernen Russland Zar Peter der Große die Herausforderung an und versuchte ab 1714 mit ähnlichen räumlich-theaterhaften Effekten direkt an der Ostsee unweit von St. Petersburg ein russisches Versailles zu errichten.[20] Diese nach ihrem Bauherrn Schloss Peterhof genannte Anlage (Abb. 11) stellt das Hauptschloss wie in Versailles auf eine Anhöhe, von der aus das Gelände in Terrassen kaskadenförmig nach unten abfällt, um über einen 400 Meter langen Kanal direkt an der Ostsee zu enden. Ist schon der Blick vom Schloss (Abb. 12) über die terrassierte Gartenanlage, den Kanal bis hin zur Ostsee am Horizont spektakulär (dieser Effekt war früher, als noch nicht wie heute die Bäume in den Himmel gewachsen waren, noch eindrucksvoller), da der

20 Raskin 1978. Siehe auch Znamenov 2005.

Abbildung 11. Schloss Peterhof bei St. Petersburg: Blick über den Kanal auf das Schloss und die Große Kaskade.

Garten durch die spiegelnde Wasserfläche der Ostsee noch stärker als in Versailles in eine monumentale, unfassbare Unendlichkeit verlängert wird, so ist es nicht minder der umgekehrte Blick aus dem Garten hoch hinauf zum Schloss (Abb. 13). Denn anders als Schloss Versailles erhebt sich Schloss Peterhof für den von der Ostsee kommenden Besucher am Endpunkt einer ansteigenden Kaskade von Wasserspielen, durch deren

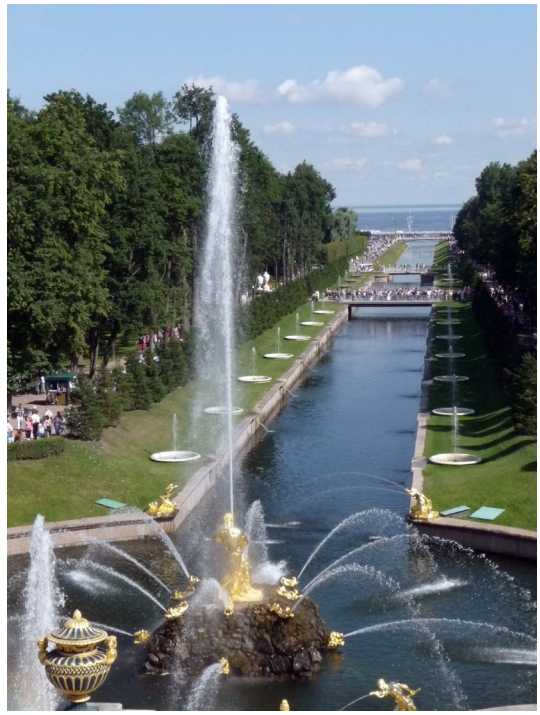


Abbildung 12. Schloss Peterhof bei St. Petersburg: Blick vom Schloss über den Kanal auf die Ostsee.

Abbildung 13. Schloss Peterhof bei St. Petersburg: Blick von der Großen Kaskade auf das Schloss.

Wasserfontänen das Schloss märchenhaft entrückt erscheint. Mit diesem wiederum dem Theater entlehnten Effekt übertrumpft Schloss Peterhof das vorbildgebende Schloss von Versailles in der Außenarchitektur ganz erheblich, konnte dieses doch weder mit vergleichbaren Wasserspielen aufwarten noch mit einer gesicherten Wasserversorgung. Während in der Trockenheit von Versailles die Ingenieure nur für wenige und daher genau zu berechnende Stunden über ausreichendes Wasser für die Fontänen- und Brunnenanlagen verfügten, konnte Peter der Große dank der nahe gelegenen Ostsee sprichwörtlich aus dem Vollen schöpfen und seine spektakulären Wasserfontänen zur effektvollen Inszenierung von Schloss Peterhof nutzen.

3 Vom Sinn und Nutzen synästhetischer Überwältigung und kognitiver Verunklärung für die Epiphanie und Inszenierung herrschaftlicher »Gloire«

Ich möchte meine bisherigen Feststellungen und Beobachtungen in eine erste, zweigeteilte Frage münden lassen: Wem und wozu diente diese mit den Mitteln einer theaterhaften Inszenierung und mit einem ausgesprochen großen Aufmerksamkeits- und Unterhaltungswert ausgestattete höfische Architektur und bildliche Raumausstattung und welchen weitergehenden Sinn besaßen die beschriebenen Strategien der synäs-

thetischen Überwältigung und der Verunklärung kognitiv zu erfassender inhaltlicher und gestalterischer Systematiken? Die Antwort auf diese Frage ist keineswegs banal, wenn man sich nicht mit den immer wieder in oberflächlicher Reduzierung verwendeten Begriffen wie »Macht« oder »Legitimation« zufriedengeben möchte. »Macht« und »Legitimation« stehen vielmehr selbst im Dienst einer recht abstrakten Idee fürstlicher oder königlicher Herrschaft, deren normative Abstraktheit erst eigentlich durch das immerwährende Schauspiel der bau- und bildkünstlerischen Medien in eine für die Augen und Ohren sinnfällige, anschaubare Form überführt wird – und hierbei letzten Endes nichts anderes leistet als das tatsächliche höfische Schauspiel und Musiktheater, das allerdings ausschließlich temporär agiert.

So weist Jean-Baptiste Colbert, der für Ludwig XIV. als Surintendant des Bâtiments du Roi tätig war, anlässlich der Erweiterung des Pariser Louvre ausdrücklich darauf hin, dass die Gestalt des königlichen Palastes die Menschen von der Stärke königlicher Macht überzeugen und zu untertänigem Gehorsam anhalten müsse.[21] Ganz in diesem Sinne hatte 1719 der Leipziger Jurist und Stadtschreiber Johann Christian Lünig die Fürsten wegen ihrer von Gott verliehenen Magnifizenz als »Erdengötter« tituliert, denen zugestanden werden müsse, »*sich durch allerhand euserliche Marquen vor anderen Menschen zu distinguieren, um sich […] bey ihren Untertanen in desto grösseren Respect und Ansehen zu setzen*«.[22] Zu diesen »euserliche[n] Marquen« als Zeichen der Distanz des Fürsten zu seinen Untertanen und als Ausweis seiner Erhabenheit über die gewöhnlichen irdischen Dinge gehören in besonderer Weise die von mir beschriebenen Effekte der Residenzarchitektur und ihrer bildlichen Ausstattung. Räumliche, ästhetische wie kognitive Desorientierung, fragmentiertes Erleben räumlicher wie programmatischer Zusammenhänge und die Evokation eines überwältigenden Staunens vermitteln am Ende das Empfinden von »Respekt« und »Ansehen« fürstlicher bzw. königlicher Autorität und Magnifizenz. In diesem Sinne erkennt auch der hessisch-darmstädtische Jurist, Diplomat und Minister Friedrich Carl von Moser in seinem *Teutschen Hofrecht* von 1754 die Notwendigkeit, die fürstliche Residenz als Sinnbild der hinter dem Fürsten als Person erscheinenden transpersonalen Idee herrschaftlichen Regententums auszugestalten. Moser formuliert diesen Gedanken in einer prägnanten Formel: *»In der Residenz erscheinet der Fürst als Haupt seines Volcks und in dem Glanz der angebohrnen oder erlangten Würde.«*[23] Diese besondere Aufgabe der Residenzarchitektur und der höfischen Bildkünste, die durch ihre medialen Qualitäten, d. h. mittels des architektonischen Corpus der Residenz und ihrer prächtigen Erscheinung, dem von Ernst Kantorowicz erstmals eingehend analysierten

21 *»Il est nécessaire … que la qualité de leur palais puisse servir à contenir les peuples dans l'obéissance qu'ils leur doivent, sans toutefois qu'il soit nécessaire de construire pour cela une forteresse, mais seulement d'observer que les entrées ne puissent estre facilement abordées et que toute la structure imprime le respect dans l'esprit des peuples et leur laisse quelque impression de leur force.«* (Clément 1867, Nr. 19, S. 240).

22 Lünig 1719, Bd. 1, S. 5. Zum Begriff der Erdengötter siehe auch Berns / Druffner / Schütte 1997, S. XII.

23 Moser 1754, S. 274.

corpus mysticum des Fürsten bzw. Königs und seiner Dynastie zu sinnlich fassbarer Evidenz verhelfen soll, spricht wenige Jahre zuvor der Architekturtheoretiker Johann Friedrich Penther in einer 1748 erschienenen Abhandlung ganz offen an, wenn er über das Verhältnis von Landesherr und Residenzschloss schreibt: »*Er* [der Landesherr, M.M.] *setzet sich durch eine ansehnliche Residenz, die dem Anschauenden so majestätisch in die Augen strahlet, in eine ehrfurchtsvolle Hochachtung, indem vielmahls aus dem Continente auf das Contentum, oder aus der Schale* [der Schlossfassade, Anm. M.M.] *auf den Kern* [des fürstlichen Schloßbesitzers, Anm. M.M.] *geschlossen und geurtheilet wird.*«[24]

Aus den zitierten Äußerungen der französischen und deutschen Hofbeamten und juristen wird deutlich, dass wir sowohl die Residenzarchitektur als auch ihre künstlerische Ausgestaltung als zentralen Teil einer Inszenierung begreifen müssen, in der der Fürst oder König letztendlich in seiner überindividuellen, transpersonalen, nach zeitgenössischer Auffassung ewig währenden Bedeutung als irdische Verkörperung eines überirdischen, letztendlich göttlichen Prinzips guter und gerechter Herrschaft in Erscheinung tritt. Daraus ergibt sich die Konsequenz, vor allem das Residenzschloss mit seinen Außen- und Innenräumen als eine multimedial bespielbare Bühne für ein Schauspiel zu verstehen, dessen Inhalt und Handlung – durchaus im christlich-sakralen Sinne – der Epiphanie der an sich unsichtbaren, immateriellen göttlichen Autorität, der sog. Magnifizenz oder der französischen *Gloire,* dient.[25]

4 Der König als Schauspieler einer politisch-ideellen Fiktion: Berninis Diktum vom Schloss als Porträt der Seele des Fürsten und André Félibiens Definition des Herrscherporträts als Darstellung von etwas Nichtdarstellbarem

Diese mediale, allegorisch-metaphorische Qualität höfischer Architektur, mit deren Hilfe Architektur zu einem transzendierenden Sinnbild für die nichtsichtbare überirdische bzw. transpersonale Realität der fürstlichen Existenz und ihres Amtes zu werden vermochte, findet ihr Pendant in einer der wichtigsten höfischen Bildgattungen: dem Herrscherporträt, das zugleich einer der bedeutendsten Ausstattungsgegenstände von Residenzschlössern war. Diese Wechselwirkung zwischen der Architektur als Ausdrucksträger fürstlicher Magnifizenz und dem Herrscherporträt erkannte schon der römische Architekt Gianlorenzo Bernini. Im Rahmen des Wettbewerbs für den neuen Ostflügel des Louvre, zu dem ihn 1664 Colbert eingeladen hatte, äußert er 1665 über die bildnishafte Qualität von Residenzschlössern: »Die Palastgebäude sind Porträts von der Seele

24 Penther 1748, S. 9; siehe auch Schütte 1998, S. 24–25.

25 Für Ludwig XIV. hat dies immer noch grundlegend Burke 1993 aufgezeigt.

Abbildung 14.
Pierre Mignard: Ludwig XIV. zu Pferde (ca. 1692, Schloss Versailles).

der Fürsten« (»*le fabriche sono i ritratti dell' animo dei principi*«).[26] Mit dieser Charakterisierung hat Bernini zugleich implizit die transpersonale, allegorische Funktion auch der eigentlichen Porträtmalerei angesprochen. Während die ältere Forschung in den Bildnissen von Fürsten und Königen gerne nach spezifischen persönlichen Eigenschaften oder Charaktermerkmalen suchte, hat die jüngere Forschung mittlerweile erkannt, dass diese Suche weitgehend ergebnislos verlaufen muss. Denn auch das Porträt des Herrschers ist der von mir beschriebenen transpersonalen Kategorie fürstlicher Existenz verpflichtet und hat zur Aufgabe, besondere individuelle Merkmale eher in den Hintergrund zu rücken, um statt dessen in den von irdischer Sterblichkeit gezeichneten fürstlichen Körpern und Gesichtern in besonderer Weise die unsterbliche Dignität und Magnifizenz herauszuarbeiten.[27]

In besonders eindrücklicher Sprachform und inhaltlicher Zuspitzung hat diese herrschafts- und bildtheoretischen Normen der französische Kunsttheoretiker und Historio-

26 Chantelou 1981, S. 258 (8.10.1665).

27 Siehe hierzu meinen folgenden Beitrag: Müller 2009.

graph André Félibien in seiner 1663 verfassten Beschreibung eines Porträts Ludwigs des XIV. von Frankreich formuliert: Demnach hätte das Herrscherbildnis kein Individuum, sondern einen Idealtypus herrschaftlicher Majestät zu zeigen und sei es die Aufgabe der Kunst, die an sich nicht sichtbare Aura des Herrschers mit den Mitteln einer den Bildsinn durchaus rätselhaft verschleiernden Allegorisierung zur Darstellung zu bringen.[28] Bei dem Porträt – einem Reiterbildnis – des französischen Königs handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit um ein Gemälde von Charles Le Brun, das heute allerdings nicht mehr existiert, sondern nur noch in einer Kopie von Pierre Mignard von ca. 1692 (Abb. 14) überliefert ist.[29] Diesem Reiterbildnis möchte ich zur Veranschaulichung das wohl berühmteste Bildnis Ludwigs XIV. zur Seite stellen, jenes von Hyacinthe Rigaud 1701 geschaffene Ganzfigurenporträt (Abb. 15), mit dem Rigaud die Gattung des »Portrait historie« begründete, d. h. des allegorisch aufgeladenen und Elemente des Historienbildes adaptierenden Herrscherbildes.[30] Beide Porträts offenbaren die von Félibien beschriebene Herausforderung für die Künstler, nämlich die Bewältigung des Paradoxons einer Darstellung von etwas Nichtdarstellbarem. Konkret bedeutet dies für den Maler oder Bildhauer, den überindividuellen majestätischen Glanz, der letztlich einen Spiegel der göttlichen Allgewalt bildet, in der Abbildung eines individuellen, sterblichen Körpers darzustellen. Félibien verwendet für diesen Vorgang immer wieder das Verb »représenter«, dessen Semantik im Französischen weiter gefasst ist als im Deutschen und zwischen »darstellen« und »verkörpern« changiert, verbunden mit allen Implikationen juristisch-politischer wie logisch-erkenntnistheoretischer Fragestellungen.[31] Deutlich wird aber durch Félibiens Text das Grundproblem der angemessenen Deutung der Identität des Fürsten oder Herrschers: Dieser ist zwar als Individuum mit physischem Körper vorhanden, zugleich und eigentlich aber als etwas Anderes, über die individuelle, körperhafte Erscheinung hinausweisendes Transzendentes zu denken, dem der individuelle Körper des Herrschers lediglich einen sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck verleiht. In der Realität des Zeremoniells bedarf dieser Körper daher der Ausstaffierung mit zeichenhafter, die Augen beeindruckender Kleidung und Insignien, um die transpersonale, transzendente Dimension, d. h. das dem König anhaftende ›Andere‹ zu veranschaulichen, während im Herrscherporträt zusätzlich die Hinzufügung von allegorischen Darstellungen – nicht zuletzt in Form von Tugendpersonifikationen – die Evidenz zu erzeugen hat.

28 Félibien 1671.

29 Siehe hierzu Berger 2009. Siehe auch Kirchner 2001.

30 Zu diesem Staatsporträt siehe die grundlegende Dissertation von Ahrens 1990. Siehe darüber hinaus auch die philosophisch-semiotische Studie von Louis Marin (Marin 2005), die allerdings – ungeachtet des ausgesprochen anregenden und das Medium des Bildes mit Vehemenz als historischen ›Akteur‹ und damit auch als ›Quelle‹ für den geschichtswissenschaftlichen Diskurs einfordernden Ansatzes – in ihren historischen Prämissen nicht restlos zu überzeugen vermag.

31 Siehe hierzu Baader 1999, S. 360.

Abbildung 15. Hyacinthe Rigaud: Ludwig XIV. (1701/02, Louvre).

In diesem Punkt ähnelt der Fürst oder König letztendlich einem Schauspieler, der mit seinem individuellen Körper einer anderen Person mimische Präsenz verleiht – einer Person, die mit ihm nicht identisch, sondern vielmehr Gegenstand einer literarischen und damit fiktiven Bearbeitung bzw. Interpretation ist. Der entscheidende Unterschied zwischen dem gewissermaßen schauspielernden Fürsten und dem schauspielernden Schauspieler besteht darin, dass der Fürst durch sein Auftreten und Agieren – beispielsweise im Zeremoniell – sowie durch seine zeichenhaft-symbolischen Accessoires in Form der Kleidung oder der Insignien zwar auch eine seine Person übersteigende Fiktion – in diesem Fall eine Herrschaftsidee – sinnfällig vortragen muss, jedoch mit seiner Person über die Genealogie und Dynastie doch zugleich auch realer Teil der durch das zeremonielle Schauspiel evozierten Fiktion ist,[32] während der Schauspieler durch seine fehlende genealogische Rückbindung und Dignität der dargestellten Rolle ausschließlich seinen Körper leiht. Aufgabe der Künste ist es nun, so André Félibien, von dem eine Rolle spielenden und doch mit dieser Rolle zugleich identisch seienden Fürsten oder König wiederum ein adäquates Bild herzustellen, das genau dieses Paradoxon anschaulich werden lässt. Félibien hierzu wörtlich: »Ich sage […], daß der Himmel, der in Eurer [des Königs, Anm. M.M.] Person einen vollendeten Monarchen sichtbar werden lässt, zugleich Handwerker schaffen wollte, die dazu imstande sind, diesen würdig darzustellen«.[33] Anders als bei der Darstellung von Jupiter, dem Herrscher über die Götter, dessen äußere Gestalt sich dem menschlichen Fassungsvermögen entzieht und daher der freien Phantasie zugänglich ist, müsste der Künstler, so Félibien weiter, beim Porträt irdischer Herrscher jedoch von einem konkret fassbaren »Gegenstand«, dem physischen Körper, ausgehen, »den nachzuahmen er verpflichtet ist«. Dieser »Gegenstand«, so Félibien, »ist aber so herausragend, daß es keinen Schmuck gibt, der ihn bereichern könnte, noch Striche, die ihn angemessen ausdrücken könnten«.[34]

Mit diesen Worten hat Félibien schließlich nochmals pointiert auf die letztendliche Unmöglichkeit der gestellten Aufgabe – zumindest in den bildenden Künsten – verwiesen und uns mit dem überlegenen Witz des mit Worten beschreibenden und eben nicht malenden Historiographen nahegelegt, in den gemalten Bildnissen von Regenten nicht so sehr die irdische Realität zu suchen, als vielmehr deren Interpretation, da bereits die physische Präsenz des Regenten und erst recht das von ihm erstellte künstlerische Bildnis in Wirklichkeit nur ein Schauspiel sind. Doch den König als tatsächlichen Schauspieler zu enttarnen gelang erst der politischen Revolution, so dass – um bei unserem Beispiel

32 Auf diesen Umstand hat auch schon Ulrich Schütte hingewiesen: »Die Körper der handelnden Fürsten waren keine bloßen Abbilder des göttlich geordneten Kosmos oder ihrer familiären Traditionen. Es machte ihren besonderen Zeichenstatus und das Verständnis der Handelnden aus, daß sich in ihnen die Ordnung der Welt und eines fürstlichen Hauses konkretisierte« (Schütte 2006, S. 175).

33 André Félibien, *Le portrait du Roy*, Paris 1663, zitiert in der deutschen Übersetzung von Baader 1999, S. 358.

34 Ebd., S. 360.

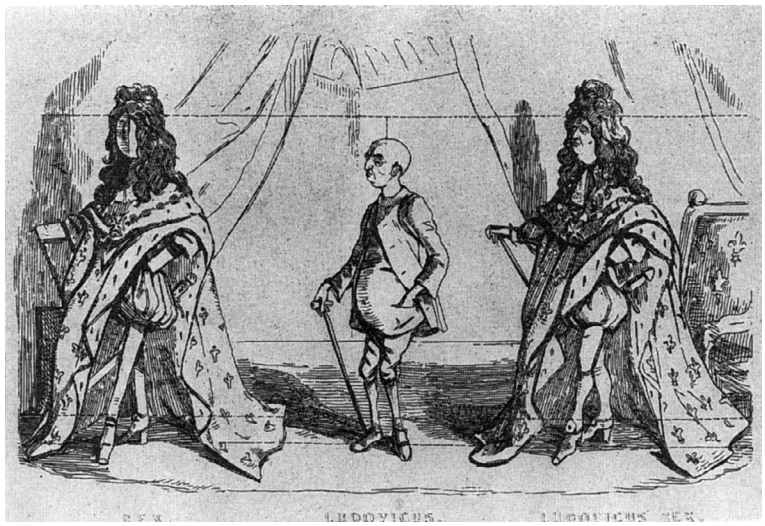


Abbildung 16. Karikatur Ludwigs XIV. von William M. Thackeray, als Frontispiz für das 1840 erschienene *The Paris Sketch Book* verwendet.

zu bleiben – Ludwig XIV. in der berühmten, als Frontispiz für das 1840 erschienene *The Paris Sketch Book* verwendeten Karikatur von William M. Thackeray (Abb. 16) schließlich als Anziehpuppe demaskiert wird, deren irdischer Körper geradezu bemitleidenswert profan erscheint.[35]

Abbildungsnachweise

Abb. 1–10 Archiv des Verfassers
Abb. 11–13 Matthias Müller
Abb. 14–16 Archiv des Verfassers

Literatur

Ahrens 1990: Ahrens, Kirsten: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701 (= Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 29), Worms 1990.

Baader 1999: Baader, Hannah: André Félibien: Das Porträt eines Porträts. Le Portrait du Roy (1663), in: Preimesberger, Rudolf; Baader, Hannah; Suthor, Nicola (Hg.):

35 The Paris Sketch Book 1840. Siehe zu dieser Karikatur auch Burke 1993.

Porträt (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), Berlin 1999, S. 356–368.

Berger 2009: Berger, Robert W.: Charles le Brun's lost equestrian painting of Louis XIV (1663): a reconstruction, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 72/2009, S. 274–286.

Berns / Druffner / Schütte 1997: Berns, Jörg Jochen; Druffner, Frank; Schütte, Ulrich (Hg.): Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen (= Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, Bd. 77), Marburg 1997.

Berns / Rahn 1995: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (= Frühe Neuzeit, Bd. 25), Tübingen 1995.

Berns 2006: Berns, Jörg Jochen: Herrscherliche Klangkunst und höfische Hallräume. Zur zeremoniellen Funktion akustischer Zeichen, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, hg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, bearbeitet von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte (= Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), München / Berlin 2006, S. 49–64.

Burke 1993: Burke, Peter: Ludwig XIV.: die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993 [engl. Originaltitel: *The Fabrication of Louis XIV,* New Haven / London 1992].

Chantelou 1981: Chantelou, Paul Fréart de: Journal de voyage du cavalier Bernin en France, hg. von Jean-Paul Guibbert, Aix-en-Provence 1981.

Clément 1867: Clément, Pierre (Hg.): Lettres, Instructions et mémoires de Colbert, 8 Bde., Paris 1861–1882, Bd. 5, Paris 1867.

Darian 2011: Darian, Veronika: Das Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität, München 2011.

Diderot / D'Alembert 1777: Diderot, Denis; D'Alembert Jean-Baptiste le Rond: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences etc., Recueil de Planches, Bd. 2, Abt. Architecture, VIème partie, Genf 1777.

Elias 1997: Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft, 7. Auflage, Frankfurt am Main 1997.

Elias 1969: Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft (= Soziologische Texte, Bd. 54), Neuwied / Berlin 1969.

Félibien 1671: Félibien, André: Le portrait du Roy, Paris 1663, in: Félibien, André, Recueil de descriptions de peintures et autres ouvrages faits pour le Roy, Paris 1671, S. 85–112.

Florinus 1719: Florinus, Franz Philipp: Florini Oecenomus Prudens Et Legalis Continuatus. Oder Grosser Herren Stands Und Adelicher Haus-Vatter: bestehend in Fünf Büchern / Deren Erstes sieben Abtheilungen in sich begreiffet / Als: Die I. Von grosser Herren Hofhaltungen […] Das V. Buch von dem Jagen und Weyd-Werck,

hg. von Johann Christoph Donauer, Nürnberg / Frankfurt am Main / Leipzig 1719 […], Das V. […], Bd. 2, Nürnberg [u. a.] 1719.

Kang / Schulte-Fortkamp 2016: Kang, Jian; Schulte-Fortkamp, Brigitte (Hg.): Soundscape and the built environment, Boca Raton (FL) 2016.

Kirchner 2001: Kircher, Thomas: Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts, München 2001.

Klotz 2012: Klotz, Sebastian (Hg.): Musik-Stadt, Bd. 2: Musik als Agens urbaner Lebenswelten. Musiksoziologie, musikethnologische und organologische Perspektiven, Leipzig 2012.

Kolesch 2006: Kolesch, Doris: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt am Main 2006.

Korte 1988: Korte, Hermann: Über Norbert Elias: das Werden eines Menschenwissenschaftlers, Frankfurt am Main 1988.

Kunoth 1956: Kunoth, George: Die historische Architektur Fischers von Erlach (= Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 5), Düsseldorf 1956.

Krems 2006: Krems, Eva-Bettina: Zeremoniell und Raumwahrnehmung. Die Münchner Residenz in drei Beschreibungen des 17. Jahrhunderts, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, hg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, bearbeitet von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte (= Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), München / Berlin 2006, S. 281–301.

Lünig 1719: Lünig, Johann Christoph: Theatrum Ceremoniale, Leipzig 1719.

Marin 2005: Marin, Louis: Das Porträt des Königs, Berlin 2005.

Milovanovic 2000: Milovanovic, Nicolas: Les plafonds des grands appartements du Château de Versailles. Un traité du bon gouvernement, in: Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot (publ. par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres): 78/2000, S. 85–139.

Moser 1754: Moser, Friedrich Carl von: Teutsches Hofrecht, Frankfurt am Main / Leipzig 1754.

Mücke 2006: Mücke, Panja: »… liessen sich Trompeten und Paucken in dem Saal, neben dem Tafel-Zimmer hören, auch wurden die Stücken von dem Walle an der Reith-Bahne darzu abgebrannt«: Musik als zeremonielle Zeichengattung am Dresdner Hof, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, hg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, bearbeitet von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte (= Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), München / Berlin 2006, S. 65–82.

Müller 2009: Müller, Matthias: Die Individualität des Fürsten als Illusion der Malerei. Zum Verhältnis von Individualität, Typus und Schema in Regentenporträts der beginnenden Frühen Neuzeit, in: Auge, Oliver; Werlich, Ralf-Gunnar; Zeilinger, Gabriel (Hg.): Fürsten an der Zeitenwende – zwischen Gruppenbildung und

Individualität. Formen fürstlicher Selbstdarstellung und ihre Rezeption (= Residenzenforschung, Bd. 22), Ostfildern 2009, S. 103–127.

Penther 1748: Penther, Johann Friedrich: Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Bau-Kunst, Augsburg 1744–1749, 4. Teil (1748).

Polleross 2007: Polleroß, Friedrich: Von redenden Steinen und künstlich-erfundenen Architekturen oder Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner conceptus imaginatio, in: Römische historische Mitteilungen 49/2007, S. 319–396.

Rakowitz 2013: Rakowitz, Gundula: Il tempo concavo del progetto architettonico: le »cosidette« meraviglie del mondo di Fischer von Erlach nell' »Entwurff einer Historischen Architectur« = The concave time of the architectural project: the »so-called« Wonders of the World by Fischer von Erlach in the »Entwurff einer Historischen Architectur«, in: Firenze architettura 17/2013, S. 102–109, S. 155–157.

Raskin 1978: Raskin, Abram Grigor´evič: Petrodworez (Peterhof). Schlösser und Pavillons, Gärten und Parks, Fontänen und Kaskaden, Skulpturen, Leningrad 1978.

Sabatier 2016: Sabatier, Gérard: Versailles: Architecture of Absolutism, in: Anna Czarniecka, Anna; Przemyslaw, Deles; Sołtys, Angela (Hg.): Power and Architecture. Residences of Monarchs and Seats of State Authorities in Europe – Forms and Functions (15th to 21th Centuries), Warschau 2016.

Schafer 2010: Schafer, R. Murray: The Tuning of the World, New York 1977 (dt. Ausgabe: Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens, neu übersetzte, überarbeitete und ergänzte deutsche Ausgabe, hg. von Sabine Breitsameter, Mainz 2010).

Schilling 2008: Schilling, Lothar (Hg.): Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz (= Pariser historische Studien, Bd. 79), München / Oldenbourg 2008.

Schilling 2008: Schilling, Lothar: Vom Nutzen und Nachteil eines Mythos, in: Schilling, Lothar: Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz (= Pariser historische Studien, Bd. 79), München / Oldenbourg 2008, S. 13–31.

Schneider 2005: Schneider, Pablo: Die Kraft der Augenzeugenschaft. Die Schloß- und Gartenanlage von Versailles im Spiegel ausgewählter Beschreibungen, in: Frühneuzeit-Info 15/2004, S. 29–41.

Schneider 2006: Schneider, Pablo: Die Tugend der Endlichkeit: Repräsentationsprobleme unter Ludwig XIV., in: Bredekamp, Horst; Schneider, Pablo (Hg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt, München 2006, S. 121–137.

Schütte / Schwing 1997: Schütte, Ulrich; Schwing, Petra: Das Residenzschloß als Bauensemble, in: Berns, Jochen Jörg; Druffner, Frank; Schütte, Ulrich (Hg.): Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks-

und Archivbeständen (= Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, Bd. 77), Marburg 1997.

Schütte 1998: Schütte, Ulrich: Das Fürstenschloß als »Pracht-Gebäude«, in: Die Künste und das Schloß in der frühen Neuzeit, hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt durch Lutz Unbehaun unter Mitarb. von Andreas Beyer und Ulrich Schütte (= Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 1), München / Berlin 1998, S. 15–29.

Schütte 2006: Schütte, Ulrich: Die Räume und das Zeremoniell, die Pracht und die Mode. Zur Zeichenhaftigkeit höfischer Innenräume, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, hg. vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, bearbeitet von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte (= Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 3), München / Berlin 2006, S. 167–204.

The Paris Sketch Book, by Mr. Titmarsh, with numerous designs by the author, on copper and wood, Bd. 2, London 1840.

Tremmel-Endres 1996: Tremmel-Endres, Jutta: Denkmalarchitektur oder Architektur mit Denkmalcharakter? Studien zur Kunst Johann Bernhard Fischers von Erlach, Diss. Trier 1996.

Ziegler 2010: Ziegler, Hendrik: »His house at Versailles is something the foolishest in the world«: la Grande Galerie de Versailles à travers les récits de voyageurs et d'ambassadeurs étrangers autour de 1700, in: Strunck, Christina; Kieven, Elisabeth (Hg.): Europäische Galeriebauten (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 29), München 2010, S. 351–382.

Znamenov 2007: Znamenov, Vadim V.: Peterhof in Russland – aus Ruinen wiedererstanden, in: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 7/2005 (erschienen 2007), S. 105–110, S. 153–155.

THEATER ALS MEDIUM HÖFISCHER KOMMUNIKATION: DAS SINGSPIEL *DIE UNVERÄNDERTE TREUE EHEGATTIN PENELOPE* AM GOTHAER HOF 1690

Roswitha Jacobsen

Am 15. Juli 1690 begeht der regierende Herzog Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1646–1691) seinen 44. Geburtstag. Im Rahmen des anlässlich dieses Ereignisses stattfindenden Festes wird auf Schloss Friedenstein das Singspiel *Die unveränderte treue Ehegattin Penelope* aufgeführt. Es ist die letzte von drei »Opern« mit mythologischem Sujet am Hof Friedrichs I. Im Jahr darauf verstirbt der Herzog unerwartet. Seine Witwe, Herzogin Christina, bezieht ihren Witwensitz in Altenburg; sein Sohn und Regierungsnachfolger Friedrich ist gerade erst 15 Jahre alt geworden und wird von der vormundschaftlich eingesetzten Regierung zur Vervollkommnung seiner Ausbildung zunächst auf Reisen geschickt. Den Umständen geschuldet steht die Gothaer *Penelope* am Ende einer nur acht Jahre währenden ersten Phase eines Operntheaters am Gothaer Hof, bevor es nach Friedrichs II. Regierungsantritt zu einem kurzen Neuansatz kommt, der indes bald wieder abbricht.

Herzog Friedrichs Bemühungen um das Theater in seiner Residenz stehen im Kontext seines machtpolitischen Anspruchs. Nach der Übernahme aller Regierungsgeschäfte 1675 beginnt er, Ambitionen zu entwickeln und mit geeigneten Maßnahmen voranzutreiben, die weit über die Intentionen des »hausväterlichen« Regiments des Liniengründers Herzog Ernst hinausgehen.[1] Im Ergebnis seiner Erfahrungen mit der durch Ernsts Testament verursachten Aufteilung des Landes unter die sieben Söhne und die damit einhergehenden Erbstreitigkeiten führt er die Primogenitur für seinen Landesteil ein, betreibt diverse Allianzprojekte,[2] baut das Netz von Korrespondenten und Gesandten aus und schafft ein Heer in beträchtlicher Stärke, das es ihm ermöglicht, seinen Interessen Nachdruck zu verleihen. Vor allem vermöge seiner Militärpolitik versucht er die Rolle Sachsen-Gothas im wettinischen Gesamthaus, doch darüber hinaus auch im Alten Reich auszuweiten. Insbesondere ist der Anspruch auf die Führungsposition unübersehbar, die Sachsen-Gotha unter den ernestinischen Staaten anstrebt.[3]

Vor dem Hintergrund eines ambitionierten innen- wie außenpolitischen Machtstrebens muss auch der Ausbau der übrigen Institutionen des Fürstenstaates gesehen werden, nicht zuletzt der des Hofes, der ja die Aufgabe hat, die Repräsentation des Herrschers

1 Zum Begriff des »hausväterlichen Hofes« vgl. Bauer 1993, S. 66–70 u. ö.

2 Vgl. Jacobsen 2013.

3 Vgl. Vötsch 2003; Facius 1932–1933, bes. S. 25–33.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

nach innen und außen zu bewerkstelligen und die Akzeptanz der fürstenstaatlichen Politik bei einer höfischen Klientel mit zu gewährleisten. Der Hof, das höfische Fest als Ganzes wie auch einzelne seiner Bestandteile werden dazu als Medien gezielt eingesetzt. Auch bei der zweiten Eheschließung Herzog Friedrichs I. mit der verwitweten Markgräfin Christina von Brandenburg-Ansbach (1645–1705), über die eine Verbindung zu einem der am meisten prosperierenden fürstlichen Häuser des Reiches, den Hohenzollern, hergestellt wurde, spielt vorrangig das politische Kalkül eine Rolle.[4] Mit dieser Hochzeit geht eine deutliche Steigerung des höfischen Repräsentationsaufwandes einher, der der Untermauerung und Flankierung der auf Machterweiterung zielenden Absichten des Fürsten dient. Die Errichtung eines Lustschlosses mit Park und Wassergräben in geringer Entfernung von Gotha[5] zählt ebenso dazu wie die umfangreichen Baumaßnahmen am Residenzschloss: der Umbau von Wohn- und Repräsentationsräumen, der Wiederaufbau des abgebrannten Ostturmes und die Umgestaltung des Westturmes. In Letzterem wird ein Theater eingerichtet, das erstmalig am Friedenstein die Aufführung größerer musikalisch- theatralischer Produktionen erlaubt, und zwar ab April 1683. Die Notiz im Tagebuch des Herzogs anlässlich der ersten Aufführung im neuen Theater unter Anwesenheit von 24 fürstlichen Personen des wettinischen Gesamthauses – es handelt sich um das Singspiel *Die geraubete Proserpina*[6] – verweist auf die herausragende Bedeutung dieses Ereignisses innerhalb des politisch-kulturellen Anspruchs des Herzogs: »und ist dieses die erste Opera so ich habe spielen lassen«, heißt es dort.[7] Mit der »Oper« führt er die avancierteste Gattung des höfischen Musiktheaters in Sachsen-Gotha ein. Sein Hof ist neben Eisenberg[8] der zweite der ernestinischen Höfe, der sich dessen rühmen darf. Die Anzahl der musikdramatischen Produktionen, insbesondere der Singspiele und Ballette in den 1680er Jahren übertrifft die aller anderen ernestinischen Höfe.[9]

So einfach ist es allerdings nicht, die neue Bühne mit adäquaten Stücken zu bespielen. Keineswegs zu allen Fürstengeburtstagen gibt es entsprechende Aufführungen. Der Abstand zwischen den aufgeführten Singspielen, den aufwändigsten der Theaterformen, beträgt zumeist einige Jahre.[10] Nicht nur die Herstellung der den Aufführungen

4 Vgl Brandsch 2009, S. 132–137.

5 Friedrichswerth, das Schloss wird bereits seit 1677 errichtet. Vgl. Lass 2006, passim; Oelgeschläger 1999, S. 164–175.

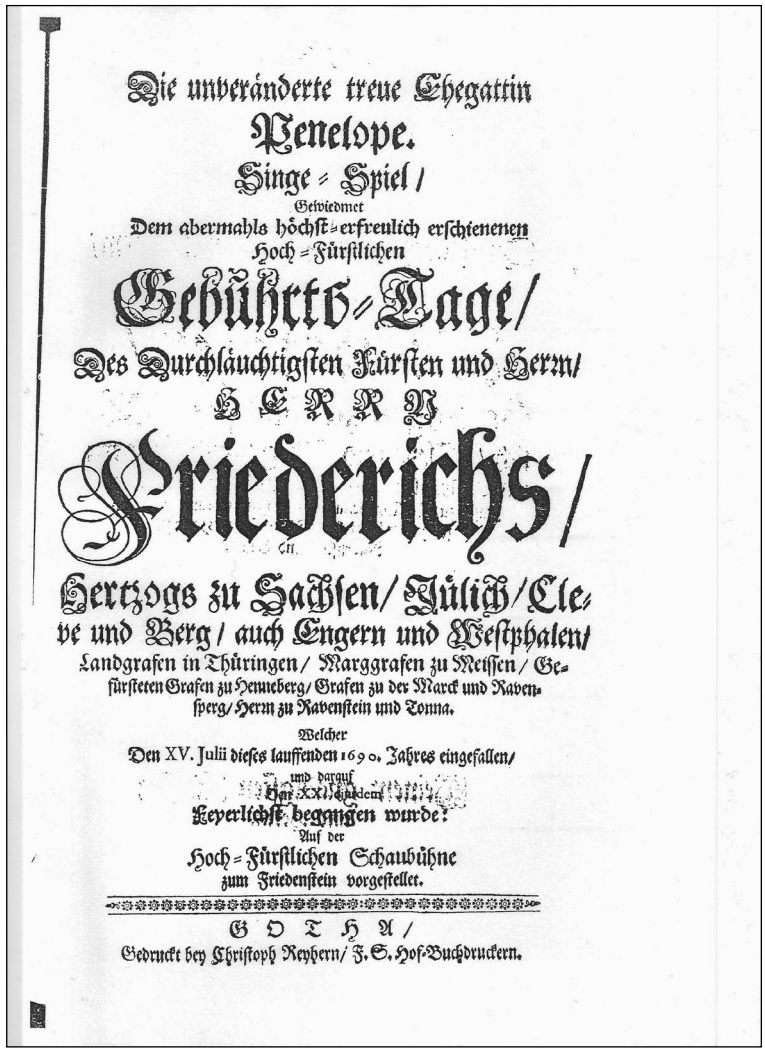
6 Textbuch in UFB Gotha: Poes 4° 02169/01 (05). Vgl. dazu Jacobsen 2018.

7 Vgl. Friedrich I., Bd. 2, S. 251.

8 Am Hof von Friedrichs I. jüngerem Bruder Christian in Eisenberg wurden bereits seit 1681 »Opern« aufgeführt. 1683 wurde die Bühne neu eingerichtet. Allerdings bricht das Musiktheater in Eisenberg schon 1687 aus finanziellen Gründen wieder ab; die Kostüme werden vom Gothaer Hof gekauft. Vgl. Brockpähler 1964; Böhme 1931.

9 Vgl. Brockpähler 1964; Böhme 1931.

10 Nur *Penelope* folgt im Abstand von nur einem Jahr auf ein kleineres Singspiel *Die Glückseligkeit des Sachsen-Landes* und ein Trauer-Freudenspiel mit musikalischen Arien *Der durchläuchtige Musicus oder der beglückte Liebessieg*, die beide 1689 aufgeführt worden waren, Letzteres zur Einweihung des



Die unveränderte treue Ehegattin
Penelope.
Singe-Spiel /
Gewiedmet
Dem abermahls höchst-erfreulich erschienenen
Hoch-Fürstlichen
Gebührts-Tage /
Des Durchläuchtigsten Fürsten und Herrn /
HERRN
Friederichs /
Hertzogs zu Sachsen / Jülich / Cleve und Berg / auch Engern und Westphalen /
Landgrafen in Thüringen / Marggrafen zu Meissen / Gefürsteten Grafen zu Henneberg / Grafen zu der Marck und Ravensperg / Herrn zu Ravenstein und Tonna.
Welcher
Den XV. Julii dieses lauffenden 1690. Jahres eingefallen /
und darauf
Der XXI. hinfolgende
Feyerlichst begangen wurde:
Auf der
Hoch-Fürstlichen Schaubühne
zum Friedenstein vorgestellet.
GOTHA /
Gedruckt bey Christoph Reyhern / F. S. Hof-Buchdruckern.

Abbildung 1. Titelblatt des Textbuches, Exemplar der UFB Gotha, Signatur: Poes 4° 2164–2165 R (82).

zugrundeliegenden Spieltexte und Kompositionen erfordert Zeit, sondern auch die Proben des ja nicht professionellen schauspielerischen Personals, das in Gotha durch Mitglieder der Hofkapelle und wohl auch Gymnasiasten gestellt wurde. Für die *Penelope* ist überliefert, dass eine etwa vier Wochen dauernde Probezeit nötig war. Ein Sondershäuser Musiker, der sich als Bote am Gothaer Hof befand, wurde als Verstärkung hinzugezogen.[11] Zwischen der ersten Singspielaufführung im Jahre 1683 und der nächsten vergehen vier Jahre. Die Produktion des Singspiels *Die verliebte Jägerin Diana*[12] im Jahre 1687 verdankt der Gothaer Hof seinen traditionell guten Beziehungen zum Hof von Sachsen-Weißenfels, aus welchem Haus Friedrichs erste Gemahlin Magdalena Sibylla stammte. Der Textdichter David Elias Heidenreich, der u. a. auch die theatralischen Stücke geschaffen hatte, die zur Hochzeit des Paares 1669 in Halle aufgeführt worden waren, gilt als Verfasser und der erst am sachsen-weißenfelsischen Hof in Halle, dann am Merseburger Hof tätige Kapellmeister David Pohle als Komponist. Bis zur Aufführung der *Penelope*, des dritten und letzten der mythologischen Singspiele in Gotha, vergehen wiederum drei Jahre. Alle drei dieser Ereignisse finden innerhalb von höfischen Festen anlässlich fürstlicher Geburtstage statt: Die *Proserpina*-Aufführung während des Festes zu einem Geburtstag der Herzogin Christina, die Aufführung von *Diana* und *Penelope* während zweier Geburtstage Herzog Friedrichs selbst.

Die unveränderte treue Ehegattin Penelope – ein Singspiel des Gothaer Hofes

Während die ersten beiden Singspiele von höfischem Personal aus Gotha selbst geschaffen worden sind oder aber von Künstlern der in enger Verbindung mit dem Gothaer Hof stehenden albertinischen Sekundogeniturhöfe, liegen die Dinge bei dem *Penelope*-Singspiel anders. Der Text stammt von Johann Friedrich Keil, dem Pagenhofmeister am Gothaer Hof, der auch als Textdichter weiterer Gelegenheitsschriften bezeugt ist.[13] Jedoch hat Keil das Stück nicht selbstständig geschaffen. In der Vorrede gibt er darüber Auskunft, dass ihm »ein Werckgen vor die Hand gekommen« sei »aus einer sinnreichen Italienischen Feder«, das er zu übersetzen unternommen habe.[14]

Lustschlosses Friedrichswerth unter Mitwirkung von Musikern anderer Höfe. Vgl. Brockpähler 1964, S. 174; Böhme 1931, S. 100 – 101.

11 Vgl. Böhme 1931, S. 100 – 101 .

12 Libretto überliefert, UFB Gotha, Poes. 4° 2164–2165 (40) R.

13 So z. B. anlässlich der Einweihung von Schloss Friedrichswerth 1689, UFB Gotha, Poes 4° 2164–2165, Nr. 61 und anlässlich der Hochzeit der Gothaer Prinzessin Anna Sophia mit Ludwig Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt am 15.10.1691. Vgl. Sternke 2010, S. 139.

14 Einen Versuch, den Stoff des homerischen Epos für eine Oper zu dramatisieren, hatte es am Gothaer Hof schon Anfang der 1680er Jahre gegeben, als mehrere Entwürfe und Fassungen eines *Ulisse ou le*

Die Odysseus-Erzählung Homers war schon in der Antike mehrfach dramatisiert worden. Im 16. und 17. Jahrhundert gehörte sie zu den am meisten gestalteten antiken Sagenstoffen.[15] Der ersten Opernfassung des Odyssee-Stoffes *Il ritorno d'Ulisse in patria* von Giacomo Bodoaro und Claudio Monteverdi im Jahre 1640 waren bis 1690 fünf weitere Odysseus-Penelope-Opern gefolgt, alle in italienischer Sprache.[16] Keil griff für seine Übersetzung auf das in Wien gedruckte Libretto *Penelope* von Nicolò Minato zurück, das dieser anlässlich des Geburtstages der Kaiserinwitwe Eleonora geschaffen hatte. Mit der Musik von Antonio Draghi war die Oper am 10. November 1670 am Kaiserhof aufgeführt worden.[17]

Wie der Gothaer Pagenhofmeister zu dem italienischsprachigen Textbuch aus Wien gekommen war, ist unbekannt. Doch erwähnt er in der Vorrede zu seiner Übersetzung, dass er durch des Herzogs Interesse an seinen Arbeiten ermutigt worden sei, damit fortzufahren und er beruft sich auf »Ew. Hoch-Fürstl. Durchl. selbst ertheilten gnädigsten Befehl« sich »in diesem Stücke fernerweit zu versuchen«.[18] Dem Herzog wird die Wahl eines Librettos vom Kaiserhof mehr als recht gewesen sein, bot das dem an seinem Hof bisher gepflegten Musiktheater doch die Chance auf den Anschluss an das Operntheater der großen Höfe. Zumindest aber spricht es für den Anspruch, diesen Anschluss mit den in Gotha zur Verfügung stehenden materiellen und personellen Möglichkeiten zu realisieren.

Das Stück ist also keine originäre Gothaer Schöpfung. Von einer »Wiederaufführung« der 20 Jahre zuvor in Wien produzierten Oper in Gotha zu sprechen, verbietet sich allerdings.[19] Dagegen sprechen die Transformationsprozesse auf mehreren Ebenen, die das Stück zu durchlaufen hatte, um zu einem Theaterereignis in einem ganz anderen Rahmen zu werden.

Eine grundlegende Transformation erfährt das Libretto bei der Übertragung aus der italienischen in die deutsche Sprache. Der Übertragungsprozess als komplexer Vorgang

bain des Dieux genannten Stückes von einem Charles Aubertin de Rolingen gefertigt wurden, sowie eine allerdings nur fragmentarische Übersetzung ins Deutsche. Böhme vermutet, dass diese Oper bereits für das Jahr der ersten Gothaer Hofoper, also 1683, bestimmt gewesen war. Vgl. Böhme 1931, S. 103. Dieser Versuch war offensichtlich gescheitert.

15 Es gab zahlreiche neulateinische, doch auch volkssprachliche Dramatisierungen in deutscher, italienischer, französischer und niederländischer Sprache, im 18. Jahrhundert dann auch in englischer, dänischer und schwedischer Sprache. Vgl. Stenmans 2013.

16 Pisa 1669, Wien 1670, Mantua 1674, Venedig 1685, Augsburg 1689. Vgl. Stenmans 2013, S. 461 – 465.

17 Vgl. Stenmans 2013, S. 462 – 463.

18 Diese Formulierung lässt sich zwar nicht eindeutig auf die Arbeit am *Penelope*-Stück beziehen, doch wird man davon ausgehen dürfen, dass sich der herzogliche Befehl nicht nur allgemein auf Keils Wirken als Textdichter für den Hof bezogen haben wird, sondern gerade auch auf die Übersetzung des Minato'schen Textbuches, eine Arbeit, in die Keil den Herzog wohl eingeweiht haben dürfte.

19 Die sehr verdienstvolle Arbeit von Anna Stenmans analysiert nur die Minato / Draghi-Oper, nicht das Gothaer Singspiel und führt Letzteres im Katalogteil auch nicht unter einer gesonderten Nummer auf, sondern unter »Weitere Aufführungen« der Minato / Draghi-Oper. Auf S. 346 heißt es bei ihr: »Eine zweite Aufführung, diesmal in deutscher Sprache, erfuhr die Oper […] in Gotha.« Vgl. Stenmans 2013, S. 345 – 37, 463.

kann keineswegs als Umfüllen ein und desselben Gehalts in ein anderes Behältnis verstanden werden. Jede Übersetzung ist »Resultat einer sprachlich-textuellen Operation«,[20] in deren Verlauf aufgrund der Strukturverschiedenheit der Sprachen unterschiedliche Äquivalenzrelationen zu berücksichtigen sind, die ihr unvermeidlich und mehr oder minder stark den Charakter einer Bearbeitung verleihen.[21] Die Unterschiede der Sprachen sind gerade auch Unterschiede ihrer Medialität. Da Medien als »Modi kommunikativer Sinnproduktion«[22] nicht schlechthin etwas vermitteln, das ihnen vorgängig wäre, sondern durch ihre Struktur eine spezifische Wirklichkeit hervorbringen, die es ohne sie nicht gäbe,[23] wäre es verfehlt, von einer Identität der beiden Stücke auszugehen. Keil reflektiert das auch selbst in seiner Vorrede, wenn auch lediglich in Verbindung mit dem Bescheidenheitstopos: Er wünscht, dass seine »schwache Feder« die »Liebligkeit« seiner italienischen Vorlage auszudrücken imstande sei. Ganz grundsätzlich verhält sich der übersetzte Text zu seiner Vorlage wie ein Hypertext zum Hypotext: Er adaptiert ihn, ohne ihn auch nur potentiell im 1:1-Verhältnis wiedergeben zu können.[24]

Nebenbei stellt sich auch die Frage, warum das Libretto überhaupt übersetzt werden musste, da nicht nur in Wien, sondern auch an anderen Höfen des Reiches, nicht zuletzt am kursächsischen Hof in Dresden, die italienische Sprache in der Oper bevorzugt wurde. Möglicherweise wirkt hier immer noch der Anspruch der Fruchtbringenden Gesellschaft nach, dem sich Friedrich I. ausdrücklich verpflichtet fühlte. Zumindest deutet darauf der Textdruck einer Gelegenheitsschrift zu Herzog Friedrichs Geburtstag 1687 hin, in der der Kammerdiener und Reisebegleiter des Herzogs Johann Christian Emmerling seinen Herrn tituliert als »in der Fruchtbringenden Gesellschaft der Allerliebste« [25] und ihn damit explizit in den Kontext der 1. Deutschen Akademie stellt, wiewohl diese ihre Tätigkeit längst eingestellt hatte. Jedenfalls sind sämtliche überlieferte Libretti des Musik- und Tanztheaters der 1670er und 1680er Jahre in Gotha in deutscher Sprache abgefasst.[26]

Eine nicht minder gravierende Transformation erfährt der Text durch seine auf die Gothaer Situation zugeschnittenen paratextuellen Rahmungen. Titel, Widmung, Vorrede und Nachspiel verankern das Stück zeitlich, örtlich und funktional in seinem spezifischen

20 Koller 1997, S. 16.

21 Stolze 2011, S. 54. Poststrukturalisten wie Derrida und Paul de Man haben aufgrund dessen von der »Unübersetzbarkeit« von Texten aus einer in eine andere Sprache gesprochen. Vgl. ebd., S. 32.

22 Crivelleri / Kirchmann / Sandl / Schlögl 2004, S. 32.

23 Vgl. z. B.: Fromme / Iske / Marotzki 2011, S. 10; Leschke 2003, insbes. S. 224–229.

24 Folglich hat sich die Untersuchung des Singspiels in seinem Gothaer Kontext auf die Analyse des der Aufführung zugrundeliegenden deutschsprachigen Librettos zu beziehen, nicht auf den italienischen Hypotext.

25 So in einem in der UFB Gotha überlieferten Textbuch, Signatur: Poes 4° 2164–2165, Nr. 39.

26 Auch das erwähnte Fragment einer Oper in französischer Sprache (s. Anm. 14) war schon teilweise ins Deutsche übertragen worden.

Aufführungskontext. Sie machen es aus einem beliebig rezipierbaren Kunstwerk zu einem Bestandteil eines ganz bestimmten höfischen Festes, dessen Funktionalität sie es ganz grundsätzlich unterwerfen. Im Textdruck des Singspiels fungiert das den Üblichkeiten zahlloser Librettodrucke der Zeit entsprechend gestaltete Titelblatt als der entscheidende ›Marker‹ im Funktionszusammenhang der herrschaftlichen Repräsentation. Der Titel des Singspiels *Die unveränderte treue Ehegattin Penelope* steht zwar an erster Position. Dominiert wird das Titelblatt des Textbuches jedoch durch den genau in der Blattmitte platzierten und im Vergleich zum Namen der Hauptfigur des Stückes druckgraphisch durch dreimal so große Lettern hervorgehobenen Namen des Fürsten. Allein schon dadurch ist die Relation zwischen der fiktionalen Handlung und ihrem institutionellen Rahmen, dem dynastischen Fest im lebensweltlichen Zusammenhang des Gothaer Herrscherhauses, deutlich hervorgehoben: Das Singspiel erscheint als Spiel im größeren Spiel der fürstlichen Selbstdarstellung, zu der es einen nicht unwichtigen Beitrag leistet, die aber auch umgekehrt Bedingung für die künstlerische Produktion überhaupt ist. Der Druck des Textbuches gibt sich nicht nur durch sein Titelblatt, aber doch hauptsächlich durch dieses, als Strategie medialer Repräsentation zu erkennen: Er hebt den Herrscher hervor, stellt das dynastische Ereignis, den Fürstengeburtstag, durch seine Nennung aus, verleiht diesem Ereignis ebenso wie dem zu dessen Feier angestellten vergänglichen Fest Dauer und verweist mit dem theatralischen Ereignis, das der Stücktitel annonciert, auf die kulturelle Potenz des Hofes. Erst durch die Rahmung, aber durch die Rahmung eben definitiv, wird diese *Penelope* zu einem Gothaer Stück.

Zum Singspiel des Gothaer Hofes wird das Stück, zweitens, natürlich auch durch die Musik, die vermutlich vom Hofkapellmeister Mylius stammt.[27] Dass die Komposition Draghis nach Gotha gelangt sein könnte, ist unwahrscheinlich. Sie wäre mit Keils Textfassung wohl auch schwerlich kompatibel gewesen. Zumindest gibt es keinen Hinweis auf die Verwendung von Draghis Musik in Gotha.

Drittens kann die Inszenierung »Auf der Hoch-Fürstlichen Schaubühne zum Friedenstein« nicht anders als völlig eigenständig angenommen werden, entsprechend den Gegebenheiten und Möglichkeiten des künstlerischen Personals einerseits und der Bühne im Westturm des Schlosses Friedenstein mit seiner allerdings bemerkenswerten Bühnentechnik andererseits.[28]

Und viertens schließlich muss die Aufführung als das eigentliche Ereignis angesehen werden, bei dem der Text nur ein, wenn auch wichtiges Element bildet. Erst in der Aufführung entsteht in der Interaktion zwischen Bühne und Zuschauern, hier eben nicht der Wiener, sondern der Gothaer Hofgesellschaft, ein von der konkreten Situation nicht ablösbarer Sinn. Leider lässt sich mangels überlieferter Dokumente der Aufführungs-

27 Böhme behauptet, jedoch ohne Belege, dass das Singspiel »nie durchkomponiert worden« sei. Vgl. Böhme 1931, S. 102. »Durchkomponiert« im Sinne einer Komposition des gesamten Haupttextes waren aber die übrigen Gothaer Singspiel-Libretti ganz sicher auch nicht.

28 Vgl. hierzu Dobritzsch 2004.

text[29] als solcher nicht analysieren. Dass er sich aber vom Aufführungstext der Wiener Aufführung gravierend unterschieden haben wird, dürfte außer Frage stehen.

Aus all diesen Gründen ist das Singspiel *Die unveränderte treue Ehegattin Penelope*, das den ins Medium der deutschen Sprache transformierten italienischen Text eines Librettos vom Kaiserhof adaptiert, als eigenständige musikalisch-dramatische Produktion des Gothaer Hofes anzusehen. Als eben solche präsentiert es sich auf dem Titelblatt des Textbuches.

Der Code des ›amour passion‹ als semantisches Zentrum des *Penelope*-Singspiels

Das *Penelope*-Singspiel steht in einer Reihe musikalisch-theatralischer Produktionen, mit denen das Gothaer Hoftheater den Anschluss an das europäische Operntheater zu finden bestrebt ist. Im Unterschied etwa zu der Gothaer *Proserpina* von 1683[30] und der *Diana* von 1687[31] scheint das Stück indes nicht als Instrument der fiktionalen Bewältigung bzw. deutenden Vergegenwärtigung virulenter Interessen und Problemlagen im Umkreis des Gothaer Hofes funktionalisierbar gewesen zu sein. Vorgegeben durch das adaptierte Wiener Libretto löst sich die Gothaer *Penelope* weitgehend von aktuellen Bezüglichkeiten ihres Aufführungskontextes bzw. reduziert diese auf die Feier des Fürsten und seines Hauses. Die Spielhandlung selbst aber ist davon weitgehend unabhängig. Sie schließt sich ihrem semantischen Gehalt nach vor allem an den zeitgenössischen Liebesdiskurs an, der unter anderem in der Oper einen bevorzugten Ort hat und an der Ausdifferenzierung des Codes des *amour passion* beteiligt ist.[32]

Die Liebesthematik, in der sich der Code des *amour passion* manifestiert, bestimmt die Singspielhandlung und verdrängt alle anderen im Stoff angelegten thematischen Möglichkeiten, insbesondere den Macht-Recht-Diskurs, der für die Bewertung von Odysseus als bewunderungswürdige Heldenfigur bei Homer entscheidend ist. Das Singspiel nimmt gerade hier eine gravierende Akzentverschiebung gegenüber dem antiken Prätext vor: Das Handeln nahezu aller Figuren des Stückes, darunter auch des Odysseus selbst, ist so gut wie ausschließlich durch »Liebe« bestimmt oder genauer: durch ein auf

29 Damit ist die Aufführung als plurimediales Ereignis gemeint.

30 Vgl. Anm. 6.

31 Der Text diskutiert z. B. den Nutzen der Jagd, der die Gothaer Herzöge wie viele ihrer Standesgenossen frönen.

32 Mit Luhmann wird hier Liebe nicht als Gefühl verstanden, sondern als »symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium«, das einen spezifischen, historisch variablen Code hervorbringt, nach dessen Regeln Gefühle ausgedrückt, dargestellt und auch erst gebildet werden. ›Passion‹ ist Luhmann zufolge »(d)as Leitsymbol, das die Themenstruktur des Mediums Liebe organisiert«; es drücke aus, »daß man etwas erleidet, woran man nichts ändern und wofür man keine Rechenschaft geben kann.« Vgl. Luhmann 1994, hier insbes. S. 9, 30–31.

eine bestimmte Person gerichtetes Begehren.[33] Im Zentrum stehen die ineinander verschränkten Liebesbeziehungen zweier Paare, die durch verhängnisvolle Leidenschaften gestört sind, welche aber letztlich unter Kontrolle gebracht werden, so dass die ›richtigen‹ Partner am Ende wieder zueinander finden: Ulysses und Penelope einerseits und Acrisio und Orisbe andererseits. Gegenüber diesen Liebesverwirrungen ist der Kampf des heimgekehrten Ulysses um seinen Besitz, seine Herrschaft und seine Gemahlin gegen die übermächtigen Feinde auf eine Schwundstufe minimiert. Statt der hundert Freier bei Homer sind es im Singspiel ganze vier, von denen der eine, Acrisio, durch das entschlossene und listenreiche Handeln seiner Braut Orisbe zur Erkenntnis seines Fehlers gelangt und reumütig zu eben jener zurückkehrt. Beim zweiten der Freier, Olmiro, handelt es sich gar nicht um einen solchen, sondern um die verkleidete Orisbe. Bleiben nur Ismero und Elisio. Beide sind in Liebe zu Penelope entbrannt, geben ihren Anspruch aber sofort auf, als Ulysses sich zu erkennen gibt. Reumütig stellen sie sich als Opfer der Liebe dar, von der sie auch nur übermannt worden seien, weil sie Ulysses tot wähnten:

»Die Liebe gab uns diesen Fehler ein;
Weil wir Ihn glaubten tod zuseyn.« (III/12)

Die mit Ulysses‹ Rückkehr veränderte Lage bewirkt bei ihnen die spontane Befreiung von ihrem Liebeswahn; weitere Besitz- und Herrschaftsansprüche hatten sie ohnehin nicht. Folglich gibt es für Ulysses gar keine Veranlassung gegen sie zu kämpfen oder sie gar zu töten, er verzeiht ihnen vielmehr. Auch auf diesem Nebenschauplatz des Gebarens der Freier geht es ausschließlich um »Liebe«, nicht um sonstige Machtansprüche, nicht einmal das verschwenderische Treiben der Freier wird thematisiert. Ismero und Elisio erscheinen als von ihrer Passion in Bann Geschlagene, von der sie indes von einem Moment zum anderen abzulassen imstande sind. Das ist eine der vielen Stellen, an denen deutlich wird, dass es hier nicht um Nachahmung tiefer Emotionen geht, sondern um das Zitieren eines Codes.

Interessanter ist das in Gestalt der Verwicklungen der beiden Paare manifestierte Liebesthema. Die beiden Liebeshandlungen dienen nicht zuletzt dazu, Elemente des Codes des *amour passion* durchzuspielen. In beiden Fällen werden die Irritationen zwischen den Liebenden durch das Fehlverhalten der männlichen Partner bewirkt. Von beiden hat die Passion Besitz ergriffen, doch auf unterschiedliche Weise. Ulysses misstraut Penelope und wird von Eifersucht gequält; Acrisio verlässt seine Geliebte Orisbe und reiht sich in die Schar der Freier um Penelope ein, allein weil er von deren Schönheit gehört hat. Beide steigern sich in ihre Wahnvorstellungen hinein, Acrisio, als er ein Bildnis von Penelope in die Hände bekommt, Ulysses, als er die Gemahlin heimlich beobachtet und das Gesehene falsch deutet. Beide sind Gefangene ihrer Leidenschaft zu

33 Ausgenommen sind hier lediglich Penelopes Vater Icario und der Diener Lippone.

Penelope: der eine in blinder (und grundloser) Eifersucht, der andere in aussichtsloser Liebesbegier, für die er seine eigentliche, die ›richtige‹ Geliebte im Stich gelassen hat. Weder Penelope noch Orisbe akzeptieren jedoch das Verhalten ihres jeweiligen Ehegemahls bzw. Geliebten. Statt sich in ihr Schicksal zu ergeben, setzen sie dem Handeln ihrer Männer ihr eigenes Handeln entgegen und gewinnen sie damit nicht nur zurück, sondern belehren sie (und das Publikum) zugleich über die fatalen Folgen ungezügelter Leidenschaft.

Die Spielhandlung schöpft ihre Spannung und ihre Unterhaltsamkeit, also ihre ästhetische Attraktivität, zu einem erheblichen Teil daraus, dass beide Frauen die traditionellen weiblichen Rollenmodelle überschreiten und sich gegen die Zumutungen ihrer Liebhaber zur Wehr setzen. Allerdings ist ihr Aufbegehren streng begrenzt auf das Feld der Liebe. Ausschließlich hier werden sie zu selbstständigen Agentinnen ihrer eigenen (Liebes-)Interessen, die sie ebenso couragiert wie raffiniert verfolgen. Nicht nur, aber besonders am Handeln der weiblichen Hauptfiguren zeigt sich, inwiefern die fiktionale Gattung des Singspiels / der Oper als Medium von Subjektivierungstendenzen in der Frühen Neuzeit fungiert.

Da das Paar Acrisio / Orisbe kein Vorbild in der Sage hat, ist der Autor dieser Version durch stoffliche Vorgaben nicht eingeschränkt. Er nutzt die Freiheit zur Erfindung höchst unwahrscheinlicher Aktionen der verlassenen Orisbe, welche sich keineswegs in geduldigem Ausharren oder gar in Verzicht übt. Im Gegenteil, als Mann verkleidet, reist sie Acrisio nach und setzt zunächst mit Hilfe von Penelope, dann allein an dunkler Grabstätte in Gang, was nötig ist, um den Abtrünnigen zurückzugewinnen.

Doch auch an dem Paar Ulysses und Penelope tritt der Kontrast zum Prätext deutlich hervor. Schon dass sich Penelope im Unterschied zur antiken Penelopeia gekränkt fühlt durch das Misstrauen ihres Gemahls und das auch noch äußern darf, deutet auf ihren ganz anderen Subjekt-Status hin. Dass sie aber vermittels ihrer Gegenhandlung ihren Gemahl geradezu vorführt als verkehrt, nämlich misstrauisch und eifersuchtsblind Liebenden, macht sie auf dem Feld der Liebe zur ganz ebenbürtig Agierenden. Da sie aber im Gegensatz zu Ulysses ihre Affekte souverän beherrscht, kann sie ihre Gegenintrige überlegen ins Werk setzen. Statt besänftigend auf den längst als Odysseus Erkannten einzuwirken, geht sie auf seine Maskerade ein, behandelt ihn als den Bettler, der er zu sein vorgibt und spielt ihm genau das vor, was er ihr unterstellt: ihre Untreue. Sie gibt vor, endlich einen der Freier als neuen Gatten erwählt zu haben, und zwar Olmiro. Damit treibt sie Odysseus in seiner Eifersucht bis zum Exzess und lenkt selbst dann nicht ein, als er sie erst zu erdolchen (III/1) und dann zu vergiften (III/13) versucht. Während er blindwütig agiert, kontrolliert sie das Geschehen. Ihr falsches Spiel bringt die zerstörerische Wucht seiner unkontrollierten Leidenschaft erst zum Vorschein und erweist sie gerade damit als unangemessen. Zugleich wird durch Penelopes Spiel auch das Komische des rasend Eifersüchtigen zur Darstellung gebracht, was hier vor allem deshalb gelingt, weil am Schluss das Paar sich gattungstypisch versöhnt. Explizit

kritisiert wird der durch seine Passion getriebene Odysseus zudem durch seinen Sohn Telemach, welcher mit der Stimme der Vernunft spricht und den Vater mehrfach – und vergeblich – von seinem Wahn abzubringen versucht:

»Der Eyfer ist im ersten Zornes Triebe
Meist blind / und trifft nicht leicht das rechte Ziel.« (III/3)

Telemach kritisiert aber zugleich auch den Liebeswahn der übrigen Freier, der sich von dem des Ulysses nicht wesentlich unterscheidet:

»Es trifft wohl redlich ein /
Daß der so stoltz und der verliebt wil seyn /
Pflegt gar zu leicht in Wahnwitz zu gelangen /
Und man dahero mehr als wahr befindt /
Daß Lieb und Zorn und Ubermuth sind blind.« (III/4)

Insbesondere an Odysseus führt das Stück die gefährlichen Folgen blinder Eifersucht vor, ganz ähnlich wie in Shakespeares *Othello*. Doch während Desdemona das schuldlose Opfer des rasenden Othello wird, behält Penelope bis zum Schluss die Kontrolle über das Geschehen. Entscheidend ist allerdings auch hier, dass sie in Wahrheit Ulysses jederzeit treu war und ist. Und hier schließt sich ungeachtet der Subjektivierungstendenzen, die das Stück vom antiken Text abheben, der Kreis zu jenem: Die Treue der Gemahlinnen, hier vorgeführt an Penelope ebenso wie an Orisbe, sind die nicht verhandelbare Bedingung innerhalb eines Liebesdiskurses, der den weiblichen Figuren auf dem Feld der Liebe ansonsten einen bemerkenswerten Handlungsspielraum gewährt. Damit passt auch die Penelope des frühneuzeitlichen Singspiels ins Paradigma der tugendhaften Ehefrau, das unter anderem mit Homers Figur wirkungsmächtig etabliert worden war. An den männlichen Figuren werden dagegen die destabilisierenden Folgen mangelnder Affektbeherrschung vorgeführt. Sowohl Ulysses in seinem Eifersuchtswahn als auch der für die falsche Frau entflammte Acrisio belegen exemplarisch, dass leidenschaftliche Liebe als unberechenbarer Affekt der Einhegung durch die Vernunft bedarf, um ihr zerstörerisches Potenzial zu bändigen.

So zeigt sich auch hier das Paradoxale des im fiktionalen Kunstwerk der Frühen Neuzeit geführten Liebesdiskurses: Einerseits leistet dieser Diskurs Tendenzen der Individualisierung und Subjektivierung Vorschub, andererseits ist er auf die Kontrolle und Einhegung der Leidenschaft gerichtet, im Zweifel auch zuungunsten des »liebenden« Subjektes, das seine Bedürfnisse mit dem Gemeinwohl zu vermitteln hat und den Zwiespalt zwischen Passion und Vernunft durch Affektkontrolle zu lösen aufgefordert ist. Auf dieser Ebene vermittelt das *Penelope*-Singspiel – wie zahlreiche andere auch – ein normatives Modell höfischen Verhaltens.

Metatheatralität

Strukturell ist das Stück geprägt durch dichteste Verwendung metatheatraler Techniken, welche die Bedingungen des Theatralischen selbst thematisieren und reflektieren. Es steht in der Tradition der venezianischen Oper mit ihrem seit den 1640er Jahren erfolgreichen Intrigenschema.[34] Die Libretti des vor seiner Berufung zum Wiener Hofdichter in Venedig als Impresario tätigen Nicolò Minato sind typisch für die italienische Oper des späten 17. Jahrhunderts, in der »Listen, Verkleidungen und Eifersucht den Antriebsmotor der Handlung bilden.«[35] Der Odysseus-Penelope-Stoff eignet sich insofern gut für ein auf die Zentrierung von Intrige, Verstellung und Täuschung gerichtetes Theater, als schon die Erzählung des mythischen Stoffes durch Homer mehrere Spiel-im-Spiel-Konstellationen enthält. Handlungsbestimmend ist in der *Odyssee* insbesondere die Verkleidung und Verstellung des »erfindungsreichen« Odysseus selbst. Nach 20 Jahren nach Ithaka zurückgekehrt, verbirgt er seine Identität vor allen; lediglich seinem Sohn Telemachus, den er zur Durchsetzung seines Plans braucht, gibt er sich alsbald zu erkennen. Als unscheinbarer Bettler kann er seinen Racheplan gegen die ihrer Anzahl nach absolut übermächtigen Freier der Penelopeia betreiben. Doch er nutzt die falsche Identität auch, um die Treue seiner Gemahlin, zugleich aber auch die Loyalität der anderen Frauen im Oikos zu prüfen.[36] Und selbst seinen Vater täuscht er zunächst, um sich zu vergewissern, ob er nach der langen Zeit noch auf dessen Liebe und Loyalität vertrauen darf.

Auch »die kluge Penelopeia« bedient sich bei Homer mehrerer Listen: Zuerst macht sie ihre erneute Verheiratung von der Fertigstellung des von ihr für Odysseus' Vater gewebten Leichentuchs abhängig, welches sie heimlich immer wieder auftrennt, um den Termin zu verzögern. Später provoziert sie den Fremden, der sich ihr nach langem Versteckspiel endlich als ihr eigener Gemahl zu erkennen gibt, zu einer Aussage über das Ehebett, um sicher zu gehen, dass tatsächlich Odysseus vor ihr steht.[37]

Das *Penelope*-Singspiel nutzt die im antiken Prätext vorgegebenen Spiel-im-Spiel-Sequenzen, und damit – in der dramatisierten Form – einen Grundtyp des Metadramas.[38] Bei diesem Typ des Metadramas geht es darum, dass in eine Spielhandlung ein weiteres Spiel auf einer zweiten fiktionalen Ebene eingelegt ist, wodurch es zur Verdopplung bzw. auch zur Vervielfachung sowohl der Spiel- als auch der Beobachtungsebenen kommt.

34 Vgl. Abert 1953, S. 216–217.

35 Stenmans 2013, S. 346.

36 Vgl. Homer 2015, 16. Gesang, V. 304: Odysseus zu Telemachos: »… nur du und ich erkunden der Frauen Gesinnung.« Im 19. Gesang, V. 44–45 sagt Odysseus zu seinem Sohn: »[…] ich selber werde hier bleiben, / Um die Mägde zu prüfen und deine Mutter zu reizen […].«

37 Sie gibt der Dienerin Anweisungen zum Herrichten des angeblich vor die Kammer gestellten Ehelagers, womit sie seine Gegenrede provoziert, in welcher er sein exklusives Wissen über das nicht verrückbare Ehebett kundtut als – für Penelopeia – zweifelsfreies Zeichen seiner wahren Identität. Vgl. 23. Gesang, Verse 177–230.

38 Vgl. Roberts 2007, S. 37.

Damit wird die theatralische Grundsituation – Schauspieler spielen eine Rolle und werden dabei von einem Publikum beobachtet – als solche ausgestellt und dem Publikum eben dadurch bewusstgemacht. Über die stofflichen Vorgaben hinaus enthält das *Penelope*-Singspiel in Haupt- und Nebenhandlungen eine Vielzahl von Spiel-im-Spiel-Sequenzen, auf die unten noch einzugehen ist.

Ein weiterer Grundtyp des Metadramas, das gerahmte Spiel, »framed play«,[39] liegt praktisch in jedem Librettotext des höfischen Theaters vor, wie auch in jeder Aufführung, die durch panegyrisches Vor- oder / und Nachspiel die fiktionale Ebene des vorgeführten Stückes überschreitet, um den Herrscher zu loben, der in irgendeinen Bezug zum gespielten Stück gesetzt wird: als Inventor, Förderer des Theaters oder der Musen schlechthin; oft auch indem dessen Tugenden mit Tugenden der Spielfiguren analogisiert werden, meist in Gestalt einer direkten Ansprache der gewürdigten Person durch die Schauspieler. Dadurch wird nicht nur die bühneninterne Kommunikationsebene systematisch ausgeweitet in den Zuschauerraum hinein, sondern Letzterer wird zugleich Teil des Theaters; die Grenze zwischen den fiktionalen Figuren auf der Bühne und den realen ›Figuren‹ im Zuschauerraum verschwindet, wenn auch jene zum Teil der Inszenierung werden.

Genau das ist im *Penelope*-Singspiel der Fall. Das Nachspiel ist dem Librettotext zufolge dem ›ruhmreichen‹ Herzog Friedrich gewidmet. Die Inszenierung setzt diese Widmung laut Paratext um, indem eine Statue in einem auf der Bühne errichteten Tugend-Tempel das Bildnis des Fürsten präsentiert, desgleichen eine »Beyschrifft von brennenden Buchstaben«, die den Fürsten Friedrich als sächsischen Herzog und Vater des Vaterlandes mit rühmenden Epitheta nennt. Die allegorischen Figuren des Nachspiels – Fama, Die Tugend, Die Gottesfurcht, Die Klugheit, Die Gerechtigkeit – vergleichen den sächsischen Helden mit »Ulysses […] Penelopens berühmt Gemahl«, dem »Ein unvergänglich Ehren-Mal gebühr[e]«, »Daß Ihr Gedächtnüß nie kann untergehn.« Dabei spielt es keine Rolle, dass der Ulysses des Singspiels eigentlich nicht als Heldenfigur taugt: Statt siegreicher und grausamer Töter der Freier ist dieser Ulysses ein jammervoller Liebeskrieger, der von Eifersucht getrieben ist, jede Menge Liebespein zu ertragen und am Schluss sein falsches Verhalten reumütig einzugestehen hat!

> »O! Welche Schaam wird nun bey mir erregt!
> […] Verflucht sey nun mein zweifelhafter Sinn /
> Zu dem ich war geneigt!« (III/15)

Gerade weil die Analogisierung des Ulysses mit dem zu feiernden Fürsten nur in allgemeinster Weise geltend gemacht werden kann, nämlich in Bezug auf den Berühmtheitsstatus beider, muss der kommunikative Wert des Stückes und seiner Aufführung in der Realisierung des theatralischen Ereignisses als solches gesehen werden.

39 Ebd.

Der Herzog ist nicht nur Adressat des Singspiels in allen seinen Teilen, sondern vor allem ermöglicht er das Ereignis erst. Auf der Spielebene der Rahmung wird er überdies zum Mitspieler im theatralischen Ereignis, wenngleich er nicht selbst spricht, sondern von den Spielfiguren nur angesprochen wird. An dieser Stelle wird die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, die sogenannte vierte Wand des Theaters, zum Verschwinden gebracht, ebenso wie die Grenze zwischen den Bühnenfiguren und Personen der historischen Wirklichkeit. Der metadramatische Grundtyp des »framed play« ist also sowohl im Librettotext als in der theatralischen Aufführung in geradezu modellhafter Ausprägung gegeben.

Der metadramatische Grundtyp des »Spiels im Spiel« aber kommt in exzessiver Häufung vor. Das Verkleidungs- und Verstellungsspiel des homerischen Odysseus wurde bereits erwähnt. Es ist auch im Singspiel-Libretto handlungsbestimmend, zugleich aber gegenüber dem antiken Prätext charakteristisch abgeändert: Ulysses erscheint in Szene I/1 nicht nur im Bettler-Habit, sondern er legt sich in I/4 auch noch einen falschen Namen zu, Alceste, und zwar ausdrücklich, um die Treue seiner Gemahlin zu prüfen – als einer der Bewerber um sie. Seine falsche Identität als Alceste ermöglicht später, im dritten Akt, eine weitere Verstellung auf einer dritten Ebene, wenn Alceste, d. h. der verkleidete Ulysses, die (wenigen) Freier anstiftet den Palast einzunehmen und den (scheinbar) von Penelope erwählten Bräutigam Olmiro vom Thron zu stoßen. Er selbst, Alceste, wolle sich als Ulysses ausgeben, um so das Volk auf seine Seite zu bringen. Das heißt, seine zweite Maskierung (als Ulysses) macht seine erste Maskierung (als Alceste) rückgängig, aber nur für die Zuschauer in ihrer souveränen Beobachterposition, nicht aber, zumindest nicht sofort, für die Bühnenfiguren.

Beide Verkleidungsspiele – a) Ulysses gibt sich als Bettler Alceste aus; b) der vermeintliche Alceste gibt sich als Ulysses aus – dienen Ulysses als Listen gegen die Freier und zur Durchsetzung seines Planes, Palast und Gemahlin zurückzuerobern. Doch die Verstellung als Alceste dient ihm darüber hinaus auch als List gegen seine Gemahlin. Weil er ihr nicht traut, beobachtet er sie zusammen mit seinem Diener Lippone aus dem Verborgenen heraus.[40] In seinem Misstrauen ihr gegenüber ist er unfähig, anderes als seine eigenen Befürchtungen wahrzunehmen. So liest er die Zeichen falsch und wird – schon in Szene (I/2), also ganz am Anfang des Stückes – von Eifersucht übermannt, in welche er sich, endlich von Penelope noch absichtlich dazu angefeuert, immer mehr hineinsteigert. Nicht vorrangig die von den Freiern ausgehende Gefahr motiviert also hier die Verstellung des Ulysses, sondern sein mangelndes Vertrauen in die eigene Gemahlin. Damit sowie mit den daraus erwachsenden Folgen beschäftigt sich die Spielhandlung ganz überwiegend. Das ist eine ganz andere Ausgangslage als im Epos. Geht es dort um die überlegene Planung der Voraussetzungen für einen Sieg in aussichtsloser Lage – ein Held gegen 100 Freier –, so hier um die Ausstellung einer persönlichen Schwäche des

40 Zahlreiche Regieanweisungen im 1. Akt lauten: »auf der Seiten« (Szenen 2, 4, 12. 13).

Ulysses, seines mangelnden Vertrauens in die Gemahlin und der daraus erwachsenden Eifersucht, die ihn blind macht.

Ulysses‹ doppeltes Verstellungsspiel bestimmt alle drei Akte mit Ausnahme der letzten 4 Szenen. Es wird gekontert von Penelopes Spiel im Spiel, das sie den gesamten 3. Akt hindurch spielt, und zwar von dem Moment an, als sie, in tiefer Klage über Ulysses‹ Tod, von Lippone erfährt, wer sich hinter der Bettlermaske verbirgt (II/8). Gekränkt über den Vertrauensbruch beschließt sie, den Spieß umzudrehen und Ulysses‹ Eifersucht erst noch zu nähren, um ihn schließlich umso mehr zu beschämen. Sie gibt sich, wie schon gesagt, als Braut von Olmiro aus und spielt ihre Komödie bis zur allerletzten Szene (III/15). Erst als der verzweifelte Odysseus sich selbst vergiften will, weil er meint, sie an Olmiro verloren zu haben, entdeckt sie ihm, dass sie sich nur für sein Misstrauen habe rächen wollen. Die Singspielhandlung schließt mit einer von beiden gesungenen Vergebungsarie.

Auch Penelopes Listen sind gegenüber dem homerischen Prätext gravierend abgeändert. Ihre eigentliche List, die Web-List, verbindet sich geradezu ikonografisch mit der Penelopeia-Figur und ist deshalb unverzichtbar auch im Singspiel. Auch hier »symbolisiert und visualisiert« die Web-List ganz grundsätzlich die Treue und Tugendhaftigkeit der Penelope.[41] Allerdings bestimmt diese List nur zwei aufs Land verlegte Szenen am Anfang (I/5 und I/6). Sie bietet Penelope hauptsächlich die Gelegenheit einen Tugenddiskurs zu führen, und zwar ihrem Vater Icario gegenüber, der sie mit Vernunftgründen zu einer neuen Eheschließung drängt und bemerkt hat, dass seine Tochter die Fertigstellung des Gewebten durch das nächtliche Wiederauftrennen desselben verzögert. Die Details der Web-List, nämlich was für ein Gewebe Penelope herstellt und für wen,[42] sind gegenüber der Tugendrede ganz unwichtig geworden: sie werden nicht einmal mehr erwähnt. Durch die Verlegung dieser Szenen aufs Land können zwei Topoi miteinander verbunden werden: Keuschheit als weibliche Haupttugend und das Leben auf dem Land als Ort der Tugend im Unterschied zu Hof und Stadt. Damit ist dem Web-List-Motiv aber Genüge getan, es spielt keine Rolle mehr im weiteren Geschehen.

Penelopeias zweite List, der sicheren Erkennung des Gemahls dienend, wird ganz überflüssig. Denn die Penelope des Singspiels weiß dank Lippone schon seit Szene II/8 Bescheid darüber, dass es sich bei dem Bettler um Ulysses handelt und muss es nicht erst selbst herausfinden.

Wichtig für die Sinngenerierung ist aber die gegenüber dem Prätext frei erfundene Verstellung Penelopes als untreue Gemahlin – undenkbar in Homers Text, zudem ein typisches Komödienelement. Aber gerade diese Verstellung bestimmt nicht nur den

41 Stenmans 2013, S. 349. Stenmans zufolge ist die treue Penelope »eine geeignete Vergleichsfigur für die Kaiserinwitwe«, zu deren Geburtstag die Oper in Wien aufgeführt worden war. Ebd., S. 350. Für die Gothaer Aufführung lässt sich dieses personalisierte Argument nicht anführen, es sei denn in Bezug auf weibliche Tugend als höfischen Wert schlechthin.

42 Bei Homer das Leichentuch für Laertes, den Vater des Odysseus, der im Singspiel gar nicht vorkommt.

3. Akt, sondern ist wesentlich für die gesamte Handlung und die spezifische Umsetzung des Liebesdiskurses in diesem Singspiel.

Auch die athenische Prinzessin Orisbe bedient sich gleich zweier Verstellungen, um ihren abtrünnigen Geliebten zurückzugewinnen. Ihre Verkleidung als Olmiro ermöglicht es ihr einerseits, dem Geliebten nach Ithaka nachzureisen. Andererseits ist ihre Maskerade Teil der Intrige, die sie gemeinsam mit Penelope in Gang setzt: Sie spielen ihrer Umwelt vor, dass Penelope endlich einen der Freier erwählt habe, nämlich Olmiro. Zugleich versucht der vermeintliche Olmiro Acrisios Passion wieder umzulenken von Penelope auf Orisbe, bleibt damit aber erfolglos. Lediglich Acrisios Eifersucht auf Olmiro wird angestachelt, eine weitere Explikation des Eifersuchtsthemas im Stück. Um ihr Ziel zu erreichen, muss Orisbe ein zweites, wirkungsvolleres Spiel im Spiel inszenieren: Sie erscheint Acrisio als mahnender Geist an dunkler Grabstätte (III/8), dramaturgisch in der Funktion eines Deus ex machina, und bewirkt damit, dass er reumütig zu der sich als Orisbe Enthüllenden zurückkehrt und ihr fortan »beständige Liebe« verspricht. Auch die Orisbe-Acrisio-Handlung ist weniger Nachahmung von ›Wirklichkeit‹ als Zitat von Elementen des Liebescodes.

Außer diesen Spiel-im-Spiel-Konstellationen wird ein ikonisches Zeichen als Intrigengenerator eingesetzt, und zwar das Bildnis der Penelope. Einmal durch Lippone versehentlich dem Falschen, nämlich Acrisio statt Ulysses ausgehändigt, befeuert es dessen Liebe und schürt die Eifersucht Orisbes, die sich von Penelope getäuscht glaubt (II/2), bis Letztere es Acrisio entreißt und Orisbe übergibt, damit diese, als Olmiro verkleidet, Acrisio damit eifersüchtig machen könne. Das Bild als Beweis für diese oder jene Liebesverbindung erweist sich als trügerisches Zeichen: Es wird entweder falsch gelesen oder gar gezielt dazu eingesetzt, falsch gelesen zu werden. Die Wahrheit enthüllt es nicht, vielmehr verstärkt es zuverlässig die Blindheit der in ihren jeweiligen Wahnvorstellungen befangenen Figuren.

Schließlich ist die Nebenhandlung um eine komische Figur nicht zu vergessen, die hier wie in zahlreichen anderen frühneuzeitlichen Stücken die ›ernste‹ Haupthandlung konterkariert und insofern per se als Manifestion des Metatheatralen zu verstehen ist. Die komische Figur wird hier durch den geldgierigen, dümmlichen, aber treuen Diener Lippone verkörpert.[43] Ihm sind vollständig die beiden Interludien zwischen den drei Akten gewidmet, in denen er durch seine vertrauensselige Naivität leichtes Opfer von Betrügern wird, die ihn, indem sie ihm etwas vorspielen, gleich mehrfach um die zuvor ergatterten Geldstücke bringen. Auch in der Nebenhandlung gibt es also mehrere Spiel-im-Spiel-Sequenzen. Lippone sorgt indes auch in der Haupthandlung für allerlei komische Situationen und Irrungen durch seine Fehlleistungen, spielt aber durchaus auch eine wichtige Rolle für den Fortgang der Handlung, da er durch seine Geschwätzigkeit die Intrige der Penelope erst ermöglicht. Die Figuren auf der Bühne, insbesondere

43 In der italienischen Version: Lippio. Vgl. Stenmans 2013, S. 463.

Ulysses und Penelope, doch auch die niederen Figuren der Zwischenspiele, sind Beobachter und Kommentatoren der Fehlleistungen Lippones. Seine Geldgier, moralische Indifferenz, kognitive Begrenztheit, die sich in häufigem Missverstehen äußert, und vor allem seine Ignoranz von Benehmensstandards stellen durchweg extreme Abweichungen vom Verhaltenscode der höfischen Gesellschaft dar. Dieser Code erfährt, indem er von der komischen Figur drastisch unterlaufen wird, einerseits Bestätigung in seiner Normhaftigkeit für das höfische Umfeld, andererseits wird er durch die Konfrontation mit seiner antithetischen Verneinung überhaupt erst bewusstgemacht. Das Komische dient insofern nicht allein der Unterhaltung der höfischen Gesellschaft, welche das Unangemessene der niederen Verhaltensweisen distanziert betrachten und verlachen kann, sondern auch der Selbstreflexion des eigenen Habitus.

Zahlreiche Spiel-im-Spiel-Konstellationen in allen drei Akten sowie in den beiden Zwischenspielen, ein für Verkennung sorgendes Requisit als Intrigengenerator, eine sowohl in die Haupthandlung eingelegte als auch die Interludien prägende komische Nebenhandlung, schließlich die durch das panegyrische Nachspiel in das theatralische Geschehen einbezogene Zuschauerebene – das *Penelope*-Singspiel ist regelrecht überdeterminiert durch metatheatrale Strukturelemente. Sie haben das Potenzial, die Theatralität des Vorgeführten selbst zu reflektieren und dem Publikum zu ermöglichen, des fließenden Übergangs von Realität, Illusion und Fiktion auf der Ebene des Bühnengeschehens, vermittelt darüber aber auch auf der erweiterten Ebene des ›Welttheaters‹ gewahr zu werden. Denkbar weit entfernt von naiver Nachahmung einer ›Wirklichkeit‹ nach dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit entfaltet dieses Theater mit der Potenzierung seiner selbstreflexiven Ebenen eine exorbitante Virtuosität. Indem es das Theatralische nahezu aller Figurenaktionen ostentativ ausstellt, verweist es auf die theatralische Verfasstheit der Welt und reproduziert damit den frühneuzeitlichen *theatrum-mundi*-Topos.

Zugleich erzeugt die Mehrzahl der Handlungsstränge, ihre nicht selten unübersichtliche Verwobenheit ineinander, die Vervielfachung der Spiel- und Beobachtungsebenen, kurz: das auf allen Ebenen des plurimedialen Ereignisses geradezu überbordende Bühnengeschehen einen Eindruck von Opulenz, der mit den auf Überwältigung des Betrachters zielenden Strategien des höfischen Erscheinens konvergiert.

Resümee

Die Aufführung des *Penelope*-Singspiels in Gotha ist aus dem Programm fürstlicher Herrschaftsrepräsentation nicht herauslösbar, das sie auf drei verschiedenen Ebenen bedient. Erstens auf der Ebene der institutionellen Rahmung als Teil eines höfischen Festes, das der Feier des Fürsten gewidmet ist; zweitens auf der Ebene der die *maiestas* des Fürsten explizit versprachlichenden paratextuellen Rahmungen der eigentlichen Spielhandlung;

drittens durch die Zentrierung von Diskursen im Stück, die die Werthaftigkeit höfischer Lebensweisen herausstellen und mit dem *amour-passion*-Komplex ein für die Gattung zentrales Thema auf allgemeingültige Weise bearbeiten.

Zugleich aber – und das hat mit der Adaption des Wiener Librettos zu tun – liegt der Akzent nicht auf der Analogisierung von Figuren und Handlungen des Stückes mit Personen und virulenten Problemen seines Aufführungskontextes. Im Vordergrund steht vielmehr eine bemerkenswerte Artifizialität, die sich zum einen der Wirklichkeitsferne des theatralischen Geschehens verdankt und zum anderen, ursächlich damit verbunden, den das Stück dominierenden metatheatralen Strukturen. Dadurch wird es vorrangig zu einem Medium der Kommunikation auf einer Metaebene: In der Theatralität der Spielfiguren und ihrer wirklichkeitsfernen Handlungen (und das heißt hier auch: ihrer Entfernung vom homerischen Prätext) kann sich die höfische Gesellschaft in ihrer eigenen Theatralität gespiegelt sehen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Titelblatt des Textbuches, Exemplar der UFB Gotha, Signatur: Poes 4° 2164–2165 R (82)

Literatur

Abert 1953: Abert, Anna Amalia: »Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt«, in: Die Musikforschung 6/1953, S. 214–234.

Bauer 1993: Bauer, Volker: Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie, Tübingen 1993.

Böhme 1931: Böhme, Erdmann Werner: Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock, Giebing (o. J.), Nachdruck der Ausgabe Stadtroda 1931.

Brandsch 2009: Brandsch, Juliane R.: »Die Frauen Herzog Friedrichs I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1646–1691)«, in: Gothaisches Museums-Jahrbuch Band 12/2009, S. 119–149.

Brockpähler 1964: Brockpähler, Renate: Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland, Emsdetten 1964.

Crivellari / Kirchmann / Sandl / Schlögl 2004: Crivellari, Fabio; Kirchmann, Kay; Sandl, Marcus; Schlögl, Rudolf: »Einleitung: Die Medialität der Geschichte und die Historizität der Medien«, in: Crivellari, Fabio u. a. (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 9–45.

Dobritzsch 2004: Dobritzsch, Elisabeth: Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha, Weimar / Jena 2004.

Facius 1932/33: Facius, Friedrich: Staat, Verwaltung und Wirtschaft in Sachsen-Gotha unter Herzog Friedrich II. (1691–1732). Eine Studie zur Geschichte des Barockfürstentums in Thüringen (= Mitteilungen des Vereins für Gothaische Geschichte und Altertumsforschung e.V. Beiheft zum Jahrgang 1932 und 1933), Gotha 1932/33.

Friedrich I: Friedrich I. von Sachsen-Gotha und Altenburg: Tagebücher 1667–1686, bearbeitet von Roswitha Jacobsen und Juliane Brandsch, 3 Bde., Weimar 1998, 2000, 2003.

Fromme / Iske / Marotzki 2011: Fromme, Johannes; Iske, Stefan; Marotzki, Winfried: »Zur konstitutiven Kraft der Medien – Einleitung«, in: Formme, Johannes; Iske, Stefan; Marotzki, Winfried (Hg.): Medialität und Realität. Zur konstitutiven Kraft der Medien, Wiesbaden 2011, S. 7–12.

Homer 2015: Homer: Odyssee, Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe, Stuttgart 2015.

Jacobsen 2013: Jacobsen, Roswitha: »Die Allianzprojekte Herzog Friedrichs von Sachsen-Gotha-Altenburg Mitte der 1670er Jahre«, in: Weiß, Ulman; Vötsch, Jochen (Hg.): Historische Korrespondenzen. Festschrift für Dieter Stievermann zum 65. Geburtstag, Hamburg 2013, S. 203–224.

Jacobsen 2018: Jacobsen, Roswitha: »Theater als Medium höfischer Kommunikation: Die Gothaer »Proserpina« von 1683«, in: Bauer, Volker; Harding, Elizabeth; Scholz Williams, Gerhild; Wade, Mara (Hg.): Frauen – Bücher – Höfe: Wissen und Sammeln vor 1800. Women – Books – Courts: Knowledge and Collecting before 1800. Essays in honour of Jill Bepler (= Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 151), Wiesbaden 2018 .

Koller 1997: Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 5. Auflage, Wiesbaden 1997.

Lass 2006: Laß, Heiko: Jagd- und Lustschlösser: Kunst und Kultur zweier landesherrlicher Bauaufgaben; dargestellt an thüringischen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts, Petersberg 2006.

Leschke 2003: Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie, München 2003.

Luhmann 1994: Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt am Main 1994.

Oelgeschläger 1999: Oelgeschläger, Melanie: »Schloß- und Gartenarchitektur des Landschlosses Friedrichs I. von Sachsen-Gotha und Altenburg in Friedrichswerth«, in: Jacobsen, Roswitha (Hg.): Residenzkultur in Thüringen vom 16. bis 19. Jahrhundert, Bucha bei Jena 1999, S. 164–175.

Roberts 2007: Roberts, David: »The Play within the Play and the Closure of Representation«, in: Fischer, Gerhard; Greiner, Bernhard (Hg.): The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection, New York 2007, S. 37–46.

Stenmans 2013: Stenmans, Anna: Penelope in Drama, Libretto und Bildender Kunst der Frühen Neuzeit. Transformationen eines Frauenbildes, Münster 2013.

Sternke 2010: Sternke, René: »Die Verliebte Jägerin – Die Repräsentation des barocken Bühnenwerks als Repräsentation eines zu konstruierenden Subjekts«, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 51/2010, S. 125–142.

Stolze 2011: Stolze, Radegundis: Übersetzungstheorien. Eine Einführung, 6., überarbeitete und erweiterte Auflage, Tübingen 2011.

Vötsch 2003: Vötsch, Jochen: Kursachsen. Das Reich und der mitteldeutsche Raum zu Beginn des 18. Jahrhunderts, Frankfurt am Main u. a. 2003.

BÜHNENRÄUME –
DIE ARCHITEKTUR UND IHRE NUTZUNG

ZUR EINFÜHRUNG

Heiko Laß

Im Folgenden wird sich dem höfischen Musiktheater als Architektur genähert. Am Anfang stehen die einleitenden Bemerkungen von Heiko Laß zu den Bauten für das höfische Musiktheater im 17. und 18. Jahrhundert. Die Bauaufgabe entstand zwar bereits im 16. Jahrhundert, fand ihren Höhepunkt aber im 17. und 18. Die Architektur diente dazu, den Landesherren in Szene zu setzen. Dieser Aspekt war mindestens genauso wichtig, wie die Inszenierung des Geschehens auf der Bühne. Das höfische Musiktheater war häufig – aber nicht immer – der höfischen Gesellschaft vorbehalten. Öffentlich waren anfänglich nur wenige Häuser.

Wie in der Frühen Neuzeit üblich, erfolgte die Verteilung der Menschen im Raum nach ständischen Prinzipien. Dabei konnte der Stellenwert eines Platzes je nach Ort und Land verschieden sein, das System stand aber nicht in Frage. Die aufwendig ausgestatteten Bauten inszenieren den Landesherrn in Logen – die er aber nur bedingt nutzte – in Deckengemälden und Skulpturen. Es verwundert daher nicht, dass die Räumlichkeiten nicht nur für theatrale oder musikalische Aufführungen genutzt wurden, sondern auch für zahlreiche andere Feste.

In dieser Entwicklung kann das Teatro Farnese in Parma, wie Paolo Sanvito, darlegt, als Initialzündung gesehen werden – und zwar nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Architektur. Der Zuschauerraum diente über die Platzierung der Personen überdeutlich der Domestizierung des Adels. Hans Lange geht dem Ursprung und der Entwicklung der für das höfische (Musik-) Theater so wichtigen Mittelloge bzw. der Zurschaustellung des Fürsten in einer eigenen Loge auf den Grund. Warum wurde der bevorzugte Platz vor Bühnen verlassen – denn wirkliche Privatheit boten Logen im hell erleuchteten Zuschauerraum keineswegs.

Selbstverständlich fand das höfische Musiktheater seine bauliche Manifestation nicht nur in der Residenz. Beispielhaft stehen dafür die Beiträge von Michael Hochmuth und Ronald Clark, die sich Architekturen und Aufführungen in Schlössern auf dem Lande sowie in Gärten widmen. Auch hier handelte es sich um multifunktionale Räume, die aber in keiner Weise in Anspruch oder Funktionalität hinter jenen in der Residenz zurückstanden.

Gegen Ende des 18. Jahrhundert wurde dann – ausgehend von Italien, zunehmend Kritik am barocken Opernhaus laut.[1] Die Kritiker wollten Nutzung und Funktion in den

1 Herbert A. Frenzel: Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1840. München 1979. S. 248. Versuch über die Architectur, Mahlery und musicalische Opera aus dem Italiänischen des Grafen Aagarotti übersetzt von R. E. Raspe. Cassel 1769, S. 286-298.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Vordergrund gestellt sehen, nicht Schmuck und Pracht des Innenraumes. Aber auch über Akustik und Materialität machte man sich Gedanken, wobei auch hier nicht nur ästhetische, sondern auch praktische Überlegungen wie Akustik und Feuerschutz im Vordergrund standen. Die Entwicklung kam damit zu einer Art Abschluss.

BAUTEN FÜR DAS HÖFISCHE MUSIKTHEATER IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT – VORNEHMLICH IN DEN DEUTSCHSPRACHIGEN LÄNDERN

Heiko Laß

Einleitung

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Architektur der höfischen Musiktheater als höfische Architektur zu betrachten und nur bedingt als Architektur, die zur Aufführung musiktheatralischer Werke bestimmt war. Beides lässt sich natürlich nur bedingt voneinander trennen – es verschiebt sich aber der Fokus. So werden an dieser Stelle auch keine großartigen neuen Erkenntnisse präsentiert, sondern nur teilweise Neubewertungen vorgenommen. Denn es gibt eine gute Forschungslage zur Entwicklung der Opernhäuser,[1] unter dem Gesichtspunkt des Höfischen wurde diese Bauaufgabe aber bislang kaum betrachtet.[2] Es geht an dieser Stelle also um eine Antwort auf die Frage, welche Funktion diese spezielle Architektur für den Hof und den Herrscher haben konnte. Im Mittelpunkt stehen dabei zum einen die verschiedenen möglichen Spielstätten, zum anderen die Gestaltung der Architektur – vor allem die des Zuschauerraums – nicht des Bühnenraums –, und seine Nutzung. Zentral sind letztendlich die Präsentation des Herrschers mittels der Architektur und das Höfische.

Ich möchte im Folgenden vier Aspekte herausgreifen:
- Die Lage der Bauten für das höfische Musiktheater,
- den Grad ihrer Öffentlichkeit,
- ihre Innenraumgestaltung unter dem Gesichtspunkt landesherrlicher Selbstdarstellung und
- ihre höfische Nutzung jenseits theatraler Aufführungen.

An den Anfang sei aber kurz der historische Hintergrund gestellt,[3] vor dem meine Betrachtungen zu Orten und Räumen, an denen musiktheatralische Aufführungen stattfanden, zu sehen sind. Oft handelte es sich um multifunktionale Architekturen – gerade

1 Zum Beispiel Zielske 1971; Frenzel 1979; Forsyth, 1992; Lange, 2003.

2 Frenzel 1959; Frenzel 1965; Schrader 1988; Daniel 1995, Sommer-Mathis / Franke / Risatti 2016. Nicht zur Frühen Neuzeit: Lange 1986.

3 Schrader 1988, S. 4–10; Forsyth 1992, S. 8, 73, 76; Lange 2003, S. 53.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

im Raum nördlich der Alpen, der hier im Mittelpunkt steht. Bauten für das höfische Musiktheater waren also nur bedingt Theater- und Opernhäuser. Dennoch werden im Folgenden diese Spezialarchitekturen betrachtet. Die Geschichte der Opernhäuser sowie ihre bauliche Entwicklung sind untrennbar mit Italien verknüpft: Das Theater und damit auch das Opernhaus sind in Italien entwickelt worden. Die zentrale Hofloge gegenüber der Bühne, Ränge und Logen, sie alle wurden erstmals in nachmittelalterlicher Zeit in Italien etabliert.[4] Jenseits der Höfe entwickelte sich in Venedig unter kommerziellen Gesichtspunkten bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts das Logentheater, das nicht höfisch war, aber für viele höfische Theater zum Vorbild wurde. Auch in Deutschland entstanden erste Theaterbauten bereits vor dem Dreißigjährigen Krieg. Dieser stellt jedoch ein tiefer Einschnitt dar und die Entwicklung kam erst nach 1650 wieder in Schwung.

Trotz der hohen Stellung, die Theater- und Opernaufführungen für die Höfe gerade in Deutschland hatten, gab es kaum Architekturtraktatisten, die sich dieser Bauaufgabe gewidmet haben. Eine frühneuzeitliche Theorie des Theaterbaus ist nördlich der Alpen unbekannt und auch sonst eher unbedeutend geblieben.[5] Das heißt, dass man nicht die Theorie mit der Praxis abgleichen kann, sondern von den Bauten und ihrer Nutzung selbst auf eine mögliche – nicht ausformulierte – Theorie schließen muss. Doch können drei Traktatisten für den deutschsprachigen Raum genannt werden: Joseph Furttenbach, Leonhard Christoph Sturm und Johann Friedrich Penther sind unter höfischen Gesichtspunkten zu berücksichtigen.[6] Sie haben sich auch mit dem Theater als höfischer Bauaufgabe beschäftigt. Furttenbach verortet das Theater 1640 ganz klar im Schloss. Es ist Bestandteil der Architektur Großer Herren und ein Saal für höfische Feierlichkeiten, der auch für theatralische Aufführungen genutzt wird. Die multifunktionale Nutzung ist für Furttenbach selbstverständlich. Sturm sieht das Theater um 1700 ebenfalls als festen Bestandteil eines landesherrlichen Schlosses an, gibt ihm aber als Nebengebäude eine gewisse Autonomie. Da das Theater freisteht, benötigt es im Gebäude selbst einige Nebenräume. Und daher wird dem Zuschauerraum ein so genannter Redoutensaal vorangestellt, in dem sich die Hofgesellschaft versammeln kann. Es gibt Erfrischungs- und Serviceräume. Da das Gebäude für den Theater- und Opernbetrieb entworfen ist, erhält auch das Orchester einen festen Platz, und zwar vor der Bühne. Der Zuschauerraum selbst hat ein Parterre sowie Ränge mit Logen, die Hofloge ist in der Mittelachse gegenüber der Bühne (Abb. 1). Bei Penther ist das Opernhaus 1748, wie er das Theater aufgrund seiner überwiegenden Nutzung im höfischen Bereich nennt, ein eigenständiger Bau, der sich allerdings im Schlossareal befindet. Penther unterscheidet anfänglich zwischen

4 Vgl. die Beiträge von Sanvito (S. 199) und Lange (S. 117) in diesem Band.

5 Lange 1997, S. 205.

6 Vgl.: Zielske 1971, S. 22; Schrader 1988, S. 11–27; Lange 1997, S. 209–211.

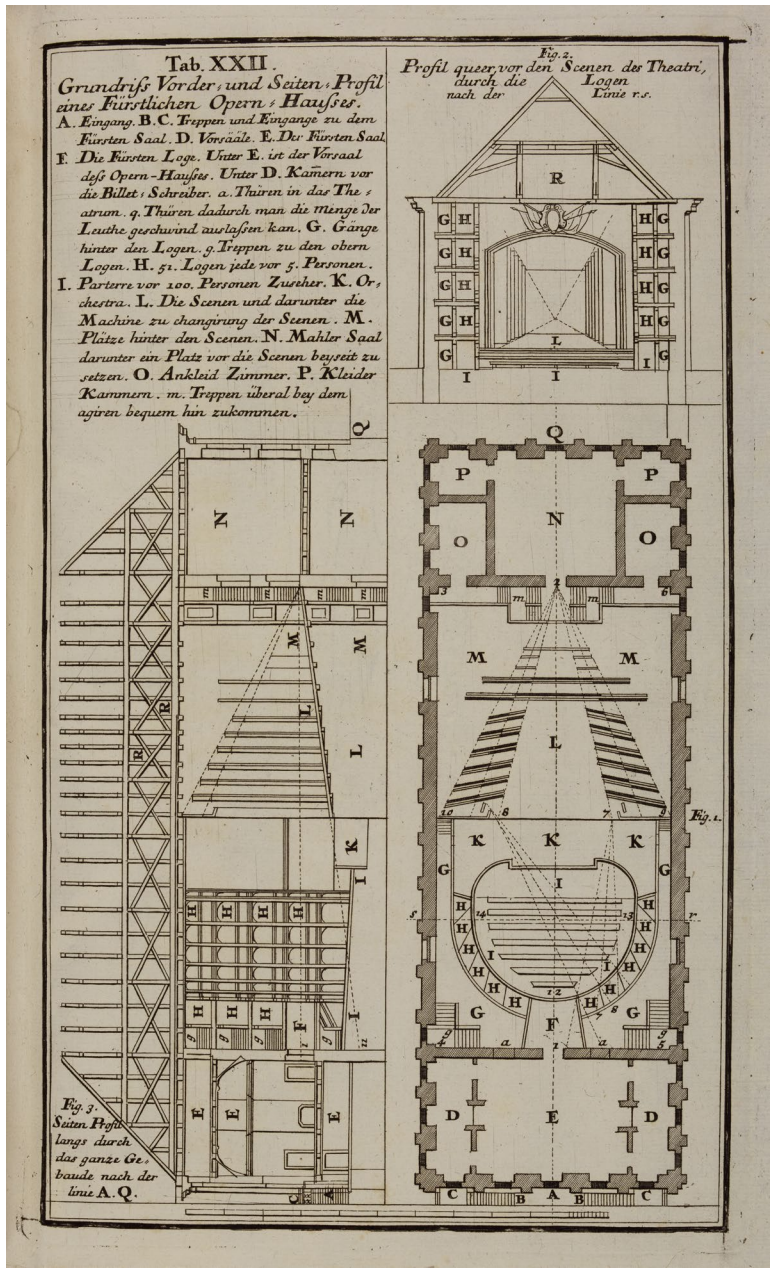


Abbildung 1. Leonhard Christoph Sturm: Grundriss, Längs- und Querschnitt durch ein Opernhaus.

höfischen und städtischen Theatern, führt diese Unterscheidung aber nicht fort. Er geht von einem größeren Publikum aus, und schlägt daher eine freie Lage vor, damit Gäste mit ihren Kutschen ohne Gedränge an- und abfahren können. Auch Penther schaltet dem Zuschauerraum selbstverständlich einen Saal vor.[7] Wenn man will, kann man bei Betrachtung der drei Autoren in chronologischer Reihenfolge eine Emanzipation der Bauaufgabe konstatieren, was aber nichts Ungewöhnliches ist und auf andere höfische Bauaufgaben ebenso zutrifft wie etwa Reithäuser, Bibliotheken oder Gemäldegalerien.

Nicht nur über die Gestaltung der Räume und ihre funktonale Abfolge machten sich die Zeitgenossen Gedanken, sondern auch über die so wichtige Akustik, obwohl über Raumakustik bis in das 19. Jahrhundert hinein nicht viel bekannt war.[8] Es waren eher Erfahrungswerte, die dazu führten, dass Architekten Opernhäuser und Theater mit dünnen Holzplatten auskleideten, was die volltönenden mittleren bis tiefen Frequenzen absorbiert, weshalb der Gesang nicht so überdeckt wird. Konzertsäle wurden dahingegen gern mit einer schallreflektierenden Gipsschicht verputzt, da hier ein vollerer Klang für das Orchester gewünscht war. Man bevorzugte aufgrund akustischer Unkenntnis eine Ellipsenform für Theater wegen ihrer vermeintlich guten Akustik. Man dachte, konkave Flächen seinen gut für den Klang und konvexe nicht – tatsächlich ist es umgekehrt.[9] Aber ein festlich gekleidetes Publikum und die Stoffdekorationen führten bei den relativ kleinen Räum zu einer kurzen Nachhallzeit. Und die Akustik war den Zeitgenossen durchaus wichtig und wurde auch von den Komponisten und Musikern berücksichtigt.[10]

Die Lage der höfischen Opernhäuser

Räume für das höfische Musiktheater konnten sich – wie erwähnt – prinzipiell an allen Orten befinden, die vom Hof aufgesucht wurden. Es bedurfte keiner besonderen Architektur – jeder Ort konnte für eine Aufführung umgenutzt werden. Der französische Hof verfügte lange Zeit über kein beständiges Theatergebäude, sondern bevorzugte die vorübergehende Nutzung von Räumen mit zeitlich begrenzten Umbauten wie etwa Ballhäusern. Im Versailler Schloss gab es sogar bis 1770 kein beständiges Opernhaus, sondern nur Provisorien. Das dann errichtete Opernhaus nahm auch Rücksicht auf den kulturellen Hintergrund der neuen Königin – Marie Antoinette stammte

7 Vgl. Furttebach 1640, S. 43–70; Sturm 1714, S. 15–17; Sturm 1718, Tab XXII; Penther 1748, S. 20–22.

8 Pérouse de Montclos / Polidori 1991, S. 115; Forsyth 1992, S. 9, 13, 94–95; Heutschi 2008. Vgl. auch den Beitrag von Baumann in diesem Band, S. 267.

9 Forsyth 1992, S. 80.

10 Ebd., S. 8, 22; Strauss 2008, S. 32.

vom Römischen Kaiserhof in Wien, wo die Oper mit einem eigenen Funktionsbau eine Selbstverständlichkeit war.[11]

Provisorien sind aber kein französisches Phänomen gewesen. Am Münchner Hof fand eine Opernaufführung 1653 in einem bereits vorhandenen Saal im Residenzschloss statt.[12] Und der kurhannöversche Hof nutzte Ende des 17. Jahrhunderts trotzt vorhandener Spielstätten im Residenzschloss und einem Gartentheater in Herrenhausen zusätzlich das so genannte Galeriegebäude Herrenhausen – einen großen Festsaalbau – für Aufführungen.[13] Etwas anderes, wenn auch ebenfalls ein Provisorium, war ein transportables Opernhaus. So eines brachte Kaiser Ferdinand III. 1653 zum Reichstag nach Regensburg mit.[14]

Doch waren temporäre Umnutzungen oder gar mobile Bauten kein Zukunftsmodell. Der vermehrte Bedarf an Aufführungen sowie die Kosten für den Auf- und Abbau ephemerer Anlagen führten bereits im 17. Jahrhunderts zur dauerhaften Einrichtung von festen Spielstätten. Zudem emanzipierte sich die Oper im Laufe der Zeit von festlichen Anlässen und es kam immer öfter zu Einzelveranstaltung unabhängig von bestimmten Casus.[15]

Häufig entstanden jedoch keine kompletten Neubauten, sondern verfügbare Räume wurden umgestaltet wie Ballhäuser, Reithäuser, Orangerien oder auch Zeughäuser,[16] wie im Folgenden ausgeführt wird. Damit ist das Theater- oder Opernhaus in der Frühen Neuzeit nahezu der einzige permanente Bau, der für Feste aufgeführt wurde. Im Allgemeinen waren Festarchitekturen ephemer.

Bereits vor dem Dreißigjährigen Krieg gab es Bauten, die ausschließlich zum Zweck theatralischer Aufführungen errichtet worden waren, und nach 1650 mehrte sich die Zahl zunehmend.[17] 1654–57 ließ der Bayerische Kurfürst in München einen Kornspeicher zum Opernhaus umbauen.[18] Die Gothaer Herzöge nutzten in ihrem Residenzschloss 1681–83 ein Ballhaus zum Theater um.[19] 1684 richtete der Coburger Herzog in seinem Zeughaus eine Spielstätte mit Platz für rund 100 Zuschauer ein.[20] In Altenburg baute man 1728/30 das Ballhaus im Schlossgarten zum Opernhaus um, nachdem man es bereits im 17. Jahrhundert für Aufführungen genutzt hatte.[21]

11 Vgl. Frenzel 1979, S. 102, 104; Forsyth 1992, S. 104.

12 Brunner 1990, S. 7.

13 Dann stand die Bühne an der Ostseite des Saals. Vgl. Wallbrecht 1974, S, 67.

14 Frenzel 1979, S. 146.

15 Ebd., S. 238; Schrader 1988, S. 28.

16 Frenzel 1979, S. 54.

17 Für diesen Zweck erbaut wurden das Ottoneum in Kassel (1603–06), das Opernhaus in Dresden (1664–67), das Theater in Wolfenbüttel (1688), etc. Vgl. Frenzel 1979, S. 145; Schrader 1988, S. 39–40.

18 Brunner 1990, S. 7.

19 Frenzel 1965, S. 110–123.

20 Frenzel 1965, S. 151–155.

21 Facius 1936, S. 11, 19; Frenzel 1965, S. 124; Schachtschneider 1993.

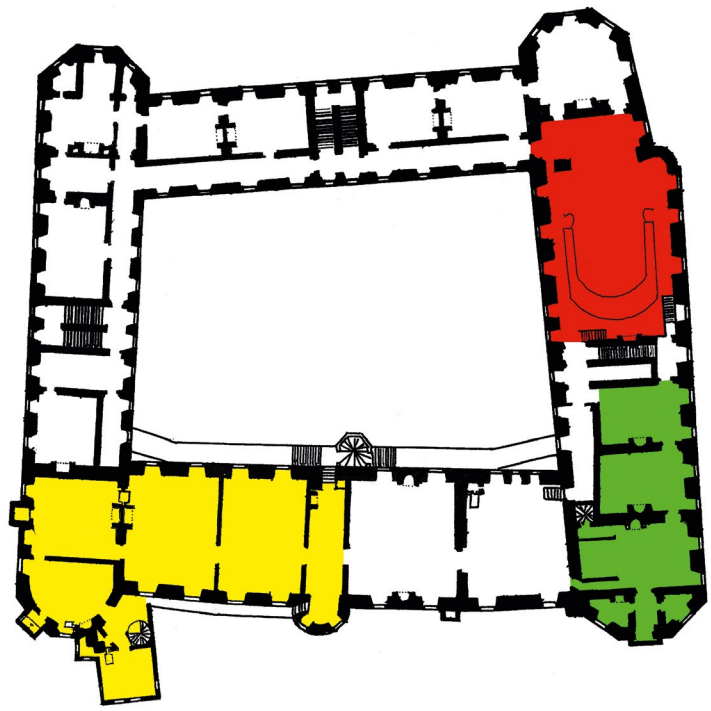


Abbildung 2. Hauptgeschoss des Residenzschlosses in Celle mit Theater und Gastgemächern. Rot: Theater, Grün: Gastgemächer, Gelb: Landesherrliche Gemächer.

Hier deuten sich die verschiedenen Standorte für höfisch genutzte Opern- und Theaterhäuser an. Es gibt prinzipiell drei architektonische Möglichkeiten für deren Lage: Sie befinden sich erstens im Schlossgebäude, sie stehen zweitens als eigenständige Bauten im Schlossareal und sind idealerweise an das Hauptgebäude baulich angebunden – etwa mittels eines Ganges –, oder sie sind drittens außerhalb des Rechtsraumes des Schlosses gelegen, was meistens einen Platz in der Stadt bedeutet.[22]

Weit verbreitet waren Räume für das höfische Musiktheater im Gebäude. Die Herzöge von Sachsen-Weißenfels etwa planten beim Neubau ihres Residenzschlosses Neu Augustusburg in Weißenfels 1660 gleich ein Opernhaus mit ein. Es befand sich direkt am Hauptsaal. Über eine Treppe gelangte man von dort in die Logen.[23] In Celle lag das Theater 1674 direkt neben den Gast- und Festgemächern, was von Vorteil war für eine festliche Nutzung, bei der die Gastgemächer als Gesellschaftsräume dienen konnten (Abb. 2).[24] Besonders weit entfernt von den Fest- und Zeremonialräumen lag das

22 Schrader 1988, S. 39.

23 Sent 1994, S. 59.

24 Schrader 1988, S. 42–48.

Opernhaus in Versailles, nämlich am Ende des Nordflügels. Hierzu gab nicht nur die späte Errichtung 1770, sondern auch der Schutz vor Schadensfeuern Anlass.[25]

Eine gern gewählte Lösung war aufgrund der Brandgefahr daher das Theater bzw. Opernhaus als eigenständiger Bau direkt am Schloss.[26] Dazu gehörte ein für den Kaiser in Wien 1652 ganz aus Holz errichtetes Theater auf der Stadtbefestigung – der Cortina.[27] Die verschiedenen Theater- und Opernhäuser des Dresdner Hofes, die nacheinander bestanden, waren alle nahe bei oder meist sogar im Schlossareal gelegen und doch baulich vom Hauptgebäude getrennt. Das Opernhaus am Taschenberg von 1667 in Dresden war mit einem Gang sogar direkt an das Residenzschloss angebunden.[28] Auch in Hannover wurde das Schlossopernhaus 1689 als eigenständiges Gebäude im Schlossareal direkt an das Hauptgebäude angefügt und war so bequem für den Landesherrn aus seinen Privatgemächern zu erreichen.[29] Ebenso war es im Turiner Teatro Regio von 1738/40, wo der König in seine Loge unmittelbar aus dem Schloss gelangte.[30] Auch in Ludwigsburg entschied sich der Herzog von Württemberg für eine ähnliche Lösung und platzierte sein Theater direkt am Schloss und baulich mit ihm verbunden.[31] Das Opernhaus in Schönbrunn (1745) und das Residenztheater in München (1751–55)[32] waren ebenfalls eng mit dem Hauptgebäude verzahnt, aber baulich abgetrennt. In Wolfenbüttel kam das Theater 1688 in den Garten des Schlosses.[33]

Freistehende Bauten, die nicht im Schlossareal lagen, boten eine hohe Sicherheit gegenüber Bränden, waren aber vom Hof und vor allem durch die Landesherrschaft eher umständlich zu erreichen. Zu diesen gehörte das Salvatortheater in München von 1651/54.[34] Eindeutig praktisch war die Lage außerhalb des Schlossareals selbstverständlich dann, wenn das Opernhaus auch der Öffentlichkeit zur Verfügung stand wie in Braunschweig die Oper am Hagenmarkt von 1690.[35] Aber auch das Opernhaus Unter den Linden von 1741/43 stand gänzlich unabhängig von Schloss und Schlossareal, obwohl die Öffentlichkeit hier anfänglich keinen Zutritt hatte. Allerdings war Unter den Linden bei Baubeginn ein großes Schloss geplant worden, dessen Ausführung später unterblieb.[36]

25 Frenzel 1979, S. 196; Pérouse de Montclos / Polidori 1991, S. 115.

26 Zielske 1971, S. 23.

27 Frenzel 1979, S. 146.

28 Reeckmann 2000, S. 173–185.

29 Wallbrecht 1974, S. 48; Schrader 1988, S. 49–60.

30 Frenzel 1979, S. 164; Forsyth 1992, S. 80.

31 Zielske 1971, S. 85–88.

32 Schrader 1988, S. 107–111; Faltlhauser 2011, S. 89–93.

33 Schrader 1988, S. 70–71.

34 Zielske 1971, S. 24; Schrader 1988, S. 117–125; Brunner 1990, S. 7, 9; Faltlhauser 2011, S. 89–93.

35 Schrader 1988, S. 130–136. Es gab eigens einen Außenzugang, damit der Herzog nicht durch das Vestibül musste. Vgl. Bessin 2006, S. 239–242.

36 Zielske 1971, S. 25, 102–106; Schrader 1988, S. 148–159; Weickardt 1999, S. 29, 273–276.

Anders war dies in Altenburg, wo 1728/30 das Opernhaus im Schlossgarten entstand, der nicht direkt am Schloss lag.[37] Berühmtestes außerhalb des Schlossareals stehendes Opernhaus ist wohl das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth von 1746/48 – heute eine Welterbestätte.[38] Dabei ist in Bayreuth zu berücksichtigen, dass am Ort des neuen Opernhauses bei Errichtung bereits einige Bauten höfischer Nutzung standen. Das Gebäude lag also nicht abseits, sondern gehörte zu einem höfischen Ensemble.

Zu den freistehenden Theatern gehörten auch Naturtheater wie etwa das Theater im Tuileriengarten von 1664/71 oder die Heckentheater in Hildburghausen und Gera aus dem 18. Jahrhundert sowie das heute noch erhaltene Heckentheater in Hannover-Herrenhausen von 1689/92 (Abb. S. 182).[39]

Bauten für das höfische Musiktheater standen aber nicht nur in der Residenzstadt, sondern selbstverständlich auch auf dem Lande. Besonders Orte, die der Hof oft und regelmäßig aufsuchte, erhielten feste Spielstätten wie das sachsen-weißenfelsische Jagdschloss Klein Friedenthal, das 1703/05 nicht nur einen Komödiensaal, sondern auch eine Opernlaube bekam,[40] das Kurhannoversche Jagdschloss Göhrde 1712[41] sowie das kursächsische Jagdschloss Hubertusburg 1741.[42] Opernhäuser außerhalb der Residenz waren aber kein deutsches Spezifikum. Bereits unter Philipp IV. von Spanien verfügte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert fast jeder königliche Sitz über mindestens ein Theater.[43]

Die Zugänglichkeit höfischer Opernhäuser

Bei Bauten für das höfische Musiktheater handelte es sich nicht um öffentliche Architekturen. Allerdings konnte bei bestimmten Aufführungen weiteres Publikum zugelassen werden – das war aber nur bedingt der Fall. Denn das höfische Musiktheater richtete sich eben nicht an eine breite Öffentlichkeit, sondern an den Hof.[44] Bedeutende

37 Frenzel 1965, S. 124; Schachtschneider 1993.

38 Zielske 1971, S. 93–96; Schrader 1988, S. 162–173; Forsyth 1992, S. 86; Krückmann (Führer) 2003, S. 18, 113. Ähnlich waren die Markgrafen bereits in Erlangen vorgegangen, wo das Theater von 1715–19 auch mit anderen Bauten höfischer Nutzung wie einem Redoutenhaus zusammenlag. Vgl. zum Theater in Erlangen: Zielske 1971, S. 89; Schrader 1988, S. 137–141.

39 Frenzel 1965, S. 203–204; Wallbrecht 1974, S. 79–81; Boeck 2006, S. 68–71. Vgl. auch den Beitrag von Ronald Clark in diesem Band, S. 175.

40 Säckl 1999, S. 60.

41 Wallbrecht 1974, S. 103.

42 Landmann / Hochmuth 2015, S. 106. Vgl. auch den Beitrag von Michael Hochmuth in diesem Band, S. 161.

43 Frenzel 1979, S. 78. In Buen Retiro gab es sogar zwei Bühnen im Freien, ein Theater mit Maschineneffekten in einem der Höfe, einen Spielort auf dem See etc. Vgl. den Beitrag von Solare in diesem Band, S. 343.

44 Forsyth 1992, S. 21. Im Gegensatz zu Italien oder auch Großbritannien war das öffentliche Opernwesen in Deutschland nicht sonderlich weit verbreitet. Veranstaltungen fanden in mehr oder minder privaten

Ausnahmen waren das Schlossopernhaus in Hannover 1689 und das Opernhaus am Hagenmarkt in Braunschweig 1690. In Hannover feierte man einen venezianischen Karneval und das Publikum aus der Stadt hatte freien Eintritt zu den Aufführungen.[45] In Braunschweig wurden die Logen ohne Ausnahme vermietet (nicht verkauft, wie in Venedig) und so hatte nicht nur das höfische Publikum Zugang.[46] In Dresden war man Anfang des 18. Jahrhunderts etwas strenger, und so hatten zur Eröffnung 1718 nur jene Zutritt, die zumindest den Rang eines Kammerjunkers innehatten.[47] Üblich war die Privatoper im Schloss wie in Weißenfels oder in Celle Ende des 17. und in Ludwigsburg und Mannheim Mitte des 18. Jahrhunderts, wo nur der Hof und geladene Gäste Zugang hatten – wobei die geladenen Gäste mehr oder minder zum Erscheinen verpflichtet waren. In Berlin hatte im Opernhaus unter den Linden anfänglich ebenfalls nur der Adel Zutritt.[48]

Die Innenraumgestaltung der Opernhäuser unter dem Gesichtspunkt landesherrlicher Selbstdarstellung

Die Zugänglichkeit hatte durchaus Einfluss auf die Architektur. Üblich war in Opernhäusern – von Italien ausgehend – das Logenrangtheater mit unbestuhltem Parkett. Im Gegensatz zu zahleichen Bauten in Italien oder auch England war das höfische Musiktheater als Architektur verstanden in Deutschland ein Abbild der höfischen Ordnung. Prinzipiell kann man sagen, dass spätestens im 18. Jahrhundert der erste Rang als der vornehmste galt – hier befand sich die Hof- oder Fürstenloge. Im zweiten Rang fand die Hofgesellschaft ihren Platz, im dritten – sofern zugelassen – die Bürger, im vierten Rang die niedere Dienerschaft. Das unbestuhlte Parterre war bei öffentlichen Aufführungen der schaulustigen Menge vorbehalten, bei internen höfischen Veranstaltungen aber oft der Ort des Landesherrn selbst.[49] Denn auf höfische Bauten trifft diese Verteilung nur bedingt zu. So ist auch die Unterscheidung zwischen einem Theater und einem Opernhaus anhand des Vorhandenseins von Rängen (Theater) und Logen (Opernhaus) für den höfischen Bereich nicht

Räumlichkeiten des Adels oder an Fürstenhöfen statt. Vgl. ebd., S. 57; Schrader 1988, S. 30; Meyer 1999, S. 14–25.

45 Schrader 1988, S. 54–60.

46 Schrader 1988, S. 130–136. Vgl. aber Büttenbender 1990, S. 126, die schreibt, dass für die Aufführungen Eintritt bezahlt wurde sowie für den gewählten Platz.

47 Ebd., S. 74–89.

48 Sent 1994, S. 129 (Weißenfels. Es handelte sich um eine reine Privatoper, alle Ausgaben wurden vom Herzog bestritten); Schrader 1988, S. 90–93 (Ludwigsburg), 94–99 (Mannheim), 42–48 (Celle); Weickardt 1999, S. 29, 273–276 (Berlin).

49 Schrader 1988, S. 29.

zulässig.[50] Hier muss immer unterschieden werden, ob es sich um öffentliche oder nicht öffentliche Aufführungen handelte und ob die Bauten für eine breite Öffentlichkeit, die höfische Öffentlichkeit oder nur für einen privilegierten Kreis bestimmt waren.[51] Im höfischen Musiktheater regelte das Hofzeremoniell die Anordnung der Sitzplätze und ihre Beschaffenheit. Wie auch sonst legte es fest, wer auf Sesseln saß, wer Lehnen oder keine Lehnen erhielt, wer auf Platz oder auf Bank zu sitzen hatte. Auch Material und Farbe orientierten sich an den höfischen Normen.[52]

Im höfischen Musiktheater ging es nicht nur darum, ein Stück besonders adäquat zur Aufführung bringen zu können, sondern auch darum, die gottgewollte Stellung des Herrschers optimal sichtbar zu machen.[53] Sein Sitz im Opernhaus war durchaus unterschiedlich. Gerade im 17. Jahrhundert, aber auch darüber hinaus, hatte der Herrscher oft im Parkett vor der Bühne seinen Platz.

So saß Prinz Ludwig XIV. von Frankreich 1641 im Palais Richelieu (dem späteren Palais Royal) selbstverständlich vor der Bühne.[54] Ebenso hielten es die Kurfürsten in München 1654 und Dresden 1667 sowie der Kaiser in Wien 1668. Er saß mit seiner Familie auf einem um drei Stufen erhöhten Podest vor seinem Hofstaat (Abb. S. 249).[55] So hatte er die ideale Sicht und das ideale Klangerlebnis und konnte selbst in der Mitte des Theaters gut gesehen werden. Auch Friedrich II. von Preußen nahm rund 100 Jahre später seien Platz im Parkett vor der Bühne ein, so im Theater im Potsdamer Stadtschloss, im Theater im Neuen Palais, wo er in der dritten Reihe des Parkett saß oder auch im Opernhaus Unter den Linden.[56]

Zahlreiche erhaltene Theater und Opernhäuser aus dem höfischen Bereich haben eine aufwendige Loge im ersten Rang im Scheitelpunkt gegenüber der Bühne.[57] Zur ihrer Entstehung und Funktion äußert sich Hans Lange in diesem Band. Daher fasse ich mich hier kurz. Die erste zentrale Mittelloge in einem höfischen Theater wurde im Teatro Farnese 1617/18 für den Herzog von Parma etabliert, der nicht auf einem abgeschrankten Podium im Parterre saß, sondern auf einem überdachten Balkon über dem Eingang – einer Loge – im Zentrum Platz nahm. Er hatte so als einziger den besten Blick auf das Bühnengeschehen und die Hofgesellschaft unter seiner Beobachtung.[58] Das Konzept überzeugte. Im 18. Jahrhundert gab es in höfischen Opernhäusern fast

50 Forsyth 1992, S. 71.

51 Vgl. Sommer-Mathis 1995, S. 515.

52 Vgl. Ebd., S. 515–519 – vor allem zur kaiserlichen Opernaufführung in Regensburg 1653.

53 Krückmann 1999, S. 6–13.

54 Frenzel 1979, S. 102.

55 Ebd., S. 146; Greisenegger 2016, S. 63.

56 Vgl. zu den Theatern: Frenzel 1959, S. 56 (Stadtschloss), 58–66 (Neues Palais), S. 13 (Unter den Linden).

57 Schrader 1988, S. 186–189.

58 Lange 2003, S. 54. Vgl. auch den Beitrag von Sanvito in diesem Band.

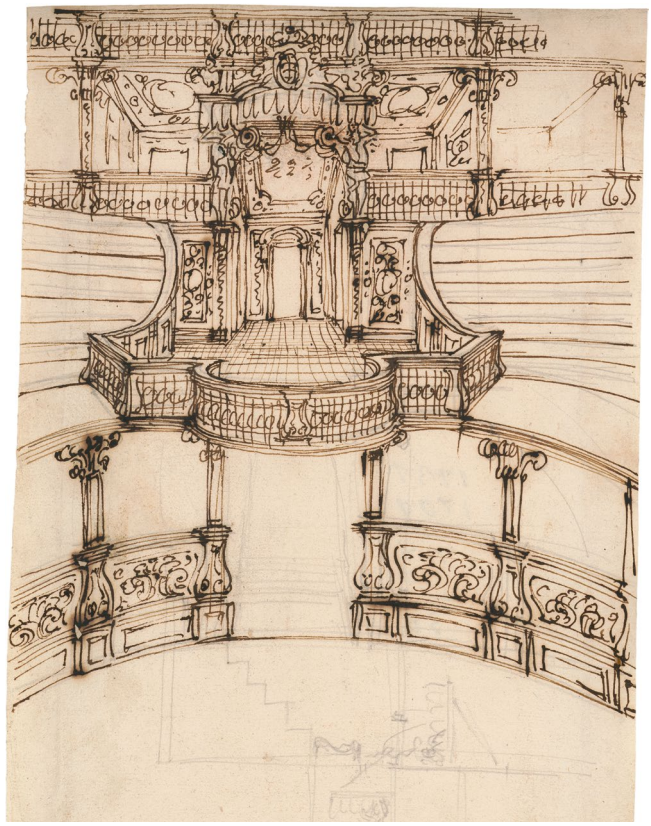


Abbildung 3. Entwurf zur 1742 errichteten Mittelloge im Mannheimer Opernhaus von Alessandro Galli da Bibiena, Federskizze 1737–1740.

immer eine Mittelloge gegenüber der Bühne im ersten Rang. Und meist wurde sie auch vom Landesherrn und oder seinem Hof genutzt, so in Altenburg 1728/30,[59] im Schlossopernhaus von Mannheim 1737/41[60] (Abb. 3) oder im Residenztheater in München von 1751–55.[61]

Es wäre aber verfehlt, zu vermuten, dass hier prinzipiell der Sitz des Herrschers gewesen sei. Das vermutlich erste höfische Theater in Deutschland mit zentraler Mittelloge in Deutschland befand sich in Dresden im Opernhaus am Taschenberg 1684. Ihm folgte das 1685/86 umgebaute Salvatortheater in München.[62] Doch 1678 saß der Dresdner Kurfürst nicht in der Loge – diese blieb leer. Er nahm zusammen mit seiner Familie

59 Frenzel 1965, S. 124; Schachtschneider 1993.

60 Schrader 1988, S. 94–99.

61 Ebd., S. 107–111; Faltlhauser 2011, S. 89–93.

62 Reeckmann 2000, S. 179.

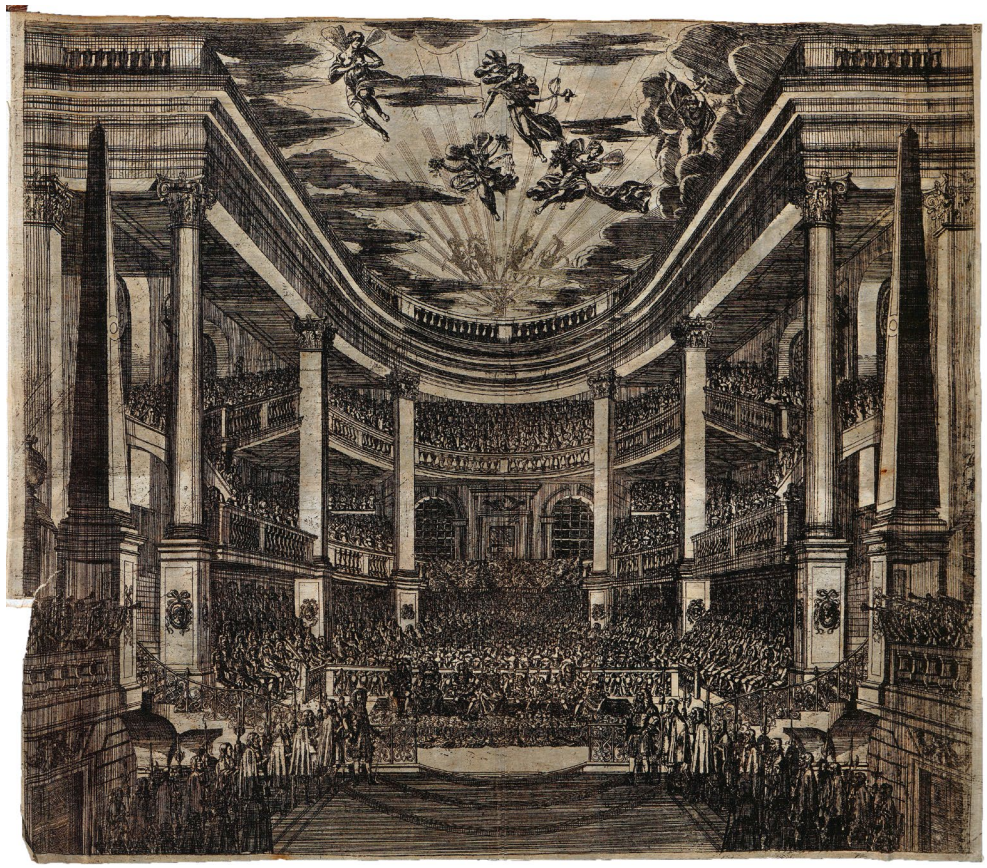


Abbildung 4. Mittelloge im Theater am Taschenberg. Ansicht von Johann Oswald Harms 1678 aus dem Textbuch des Balletts »Von Zusammenkunft und Wirkung der VII Planeten«.

auf Sesseln auf einem mit einem Teppich belegten Podest im Parkett vor der Bühne, das mit einer Schranke vom Zuschauerraum abgegrenzt war, Platz (Abb. 4).[63] Auch im Schlossopernhaus Unter den Linden gab es 70 Jahre später durchaus eine Hofloge, nur wurde sie nicht vom König genutzt. Er nahm im Parkett zusammen mit dem Militär unmittelbar vor dem Orchester Platz, in der Loge saß die Königin mit dem weiblichen Teil der Familie.[64] Auch im Bayreuther Markgrafentheater von 1746–48 gab es eine aufwendige zentrale Hofloge,[65] das Markgrafenpaar nutze diese aber nicht immer. Vielmehr nahm es auch im Parkett Platz, und zwar in der Mitte auf zwei mit himmelblauem

63 Schrader 1988, S. 61–69.

64 Frenzel 1959, S. 13, 58–66; Schrader 1988, S. 148–159.

65 Zielske 1971, S. 93–96; Schrader 1988, S. 162–173.

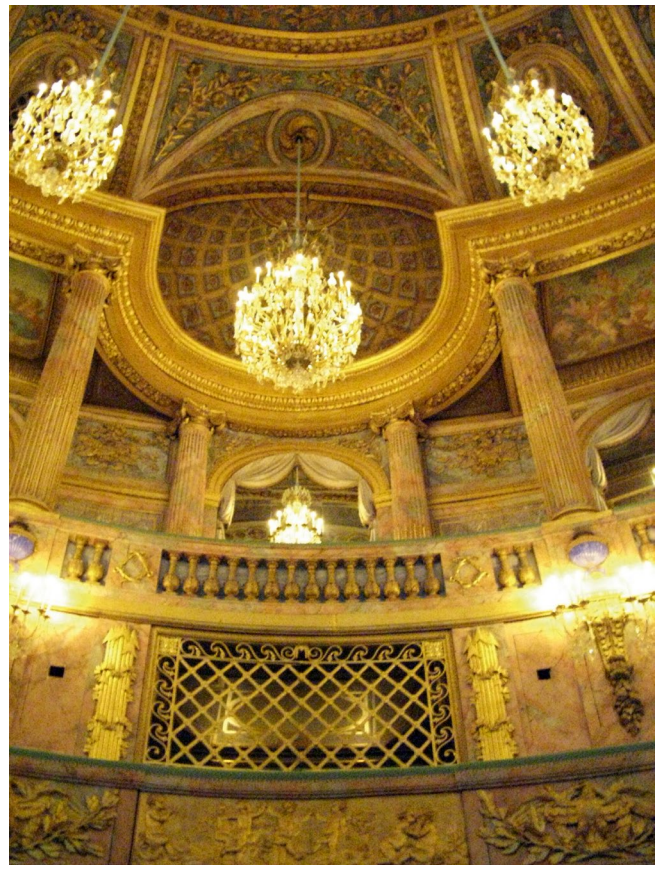


Abbildung 5. Opernhaus Versailles Loge und Privatloge des Königs.

Samt bezogenen Sesseln. Der Markgraf selbst saß dort auch nur selten, sondern lehnte während der Aufführungen am Orchestergraben.[66] Das erinnert fast an Kaiser Leopold I., der knapp 100 Jahre zuvor selbst zum Cembalo schritt, um die Aufführung einige Minuten lang persönlich zu leiten.[67]

Nicht immer wollte der Herrscher aber gesehen werden. Das Schlossopernhaus in Versailles verfügt über eine aufwendige Mittelloge gegenüber der Bühne. Ludwig XVI. nutzte sie aber kaum, da er sich ungern in der Öffentlichkeit zeigte. Unter der Loge gibt es kleine vergitterte Logen, die man von außen nicht einsehen kann, und hier nahm der König bevorzugt Platz (Abb. 5).[68] Vermutlich aus einem ähnlichen Grund verließ die kaiserliche Familie in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend ihren angestammten Platz vor der Bühne. Franz I. Stephan wollte nicht mehr

66 Krückmann (Führer) 2003, S. 97; Krückmann 2003, S. 51.

67 Greisenegger 2016, S. 64.

68 Pérouse de Montclos / Polidori 1991, S. 115.

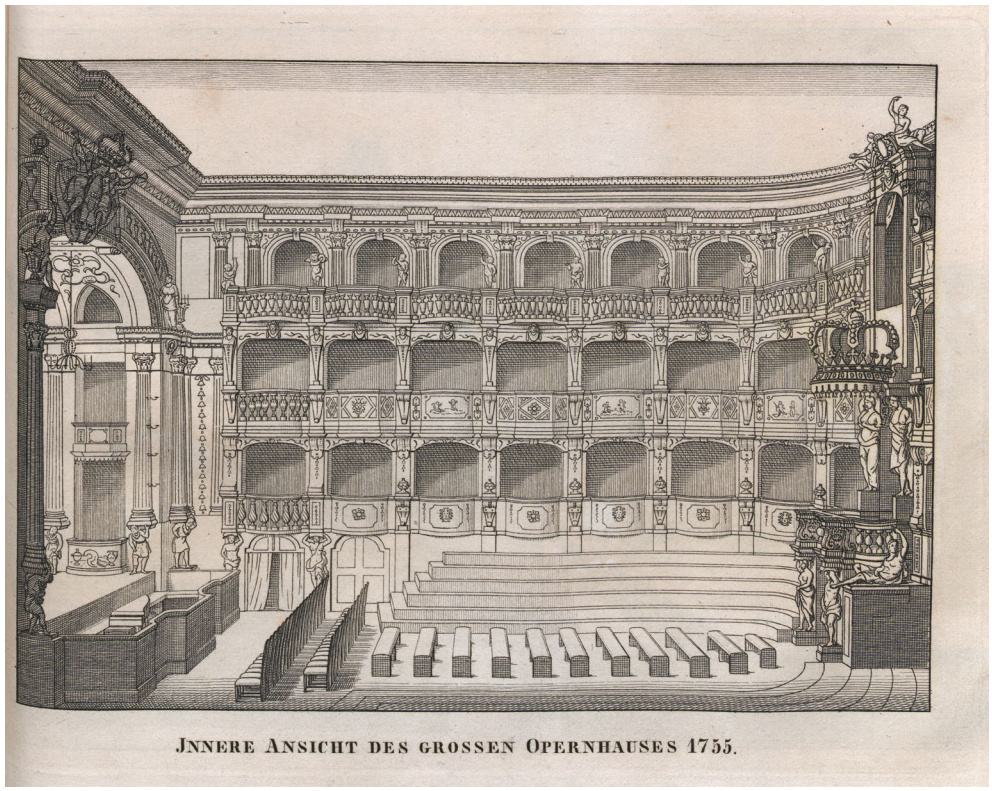


Abbildung 6. Schnitt durch das Dresdner Zwingertheater im 19. Jahrhundert.

im Parterre sitzen, sondern in einer Loge auf der Galerie. Hier war er der sozialen Kontrolle weniger ausgesetzt und konnte sich freier bewegen. Bei dem Kammerfesten des Kaiserpaares, die nicht öffentlich waren, blieb der Sitz in der ersten Reihe weiterhin in Gebrauch.[69]

Teilweise saßen in den Mittellogen die Mitglieder des Hofes, die Herrscher aber in Proszeniumslogen, wo sie gut von allen zu sehen, aber aus der Masse des Parketts herausgehoben waren. Diese Möglichkeit nutzten beispielsweise die sächsischen Kurfürsten im Dresdner Zwingertheater im 18. Jahrhundert, wo der Kurfürst auf der rechten und der Kurprinz auf der linken Seite Platz nahm (Abb. 6).[70] Auch ohne Proszeniumsloge konnte ein Herrscher an der Bühne Platz nehmen – für alle gut sichtbar. Im Schlossopernhaus in Hannover, das ja dem Publikum offen stand, beschloss man Ende des 17. Jahrhunderts, sich im damals besten Opernhaus Deutschlands in

69 Sommer-Mathis 1995, S. 519–524. Vgl. auch den Beitrag von Hilscher / Mader-Kratky in diesem Band, S. 461.

70 Schrader 1988, S. 74–89.

den ersten Rang zu setzten, und zwar gleich rechts und links in eigenen Logen am Bühnenrand.[71]

Was abgesehen vom tatsächlichen Aufenthaltsort des Herrschers galt, war, dass es im höfischen Musiktheater eine soziale Verteilung der Sitzplätze gab, unabhängig von akustischen Vorzügen. Die Wertigkeit des besten Platzes konnte dabei verschieden sein und im Laufe der Zeit auch wechseln.[72] War der Hof unter sich konnten die Besucher anders im Theater verteilt werden, als bei einer öffentlichen Veranstaltung. Eine Unterteilung der Ränge in Logen war wie in Dresden Ende des 17. Jahrhunderts dann nicht unbedingt erforderlich[73] oder die Logen waren niedrig, wie im Hofopernhaus in Mannheim Mitte des 18. Jahrhunderts.[74]

Auch wenn die zentralen Logen nicht immer vom Herrscher genutzt wurden, um einer Aufführung beizuwohnen, waren sie doch ein wichtiges Instrument, ihn bzw. seine Zeichen im Zuschauerraum sichtbar und ihn auch in Abwesenheit präsent zu machen. Peter O. Krückmann hat richtig konstatiert, dass das Hoftheater in erster Linie kein Spielort, sondern ein Triumphraum zur Verherrlichung der Herrschaft gewesen sei. Das bezieht er nicht nur auf die Architektur, sondern meint auch das dramatische Geschehen auf der Bühne, das in historischer Zeit mit Anspielungen und Analogien auf die Gegenwart im Zuschauerraum bzw. den Landesherrn aufgeladen war. Bühne und Fürstenloge können so gesehen gleichrangig sein. Zwischen der aktiven Verherrlichung und dem aktiv Verherrlichtem sitzen die zuschauenden – passiven – Untertanen.[75]

Die herrschaftlichen Logen beeindruckten im Allgemeinen durch ihre schiere Größe, die sie über die anderen Logen hinaushob. Sie waren breiter und höher – oft umfassten sie mehrere Ränge – sowie reicher geschmückt. Im Münchner Salvatortheater war die Mittelloge (1685/86) mit dem Würdezeichen des Baldachins bekrönt; ein Kurhut schloss die von vierzehn Atlanten und Karyatiden getragene Hofloge ab (Abb. 7).[76] Nach 1700 verfügte der Kaiser in seinem Wiener Opernhaus über eine große mehrgeschossige dreiachsige Mittelloge, die gegenüber den seitlichen Rängen versetzt und überreich geschmückt war. Eine Inschrift nannte Kaiser Leopold I. und seinen Architekten Francesco Galli Bibiena (»Theatrum Hoc Quo Leopoldus I. Imperat. curis animum aliquando relaxeret Prefecto et Auspice Ferdinando Comite de Molarth Franc.us Bibiena Bononiensis fecit. 1704«) [vgl. Abb. S. 137].[77] Im Dresdner Opernhaus am Zwinger entschied

71 Ebd., S. 54–60, 184.

72 Frenzel 1979, S. 71.

73 Reeckmann 2000, S. 178.

74 Forsyth 1992, S. 86, 101.

75 Krückmann (Führer) 2003, S. 98.

76 Lange 2003, S. 55.

77 Hadamowsky 1962, S. 9.

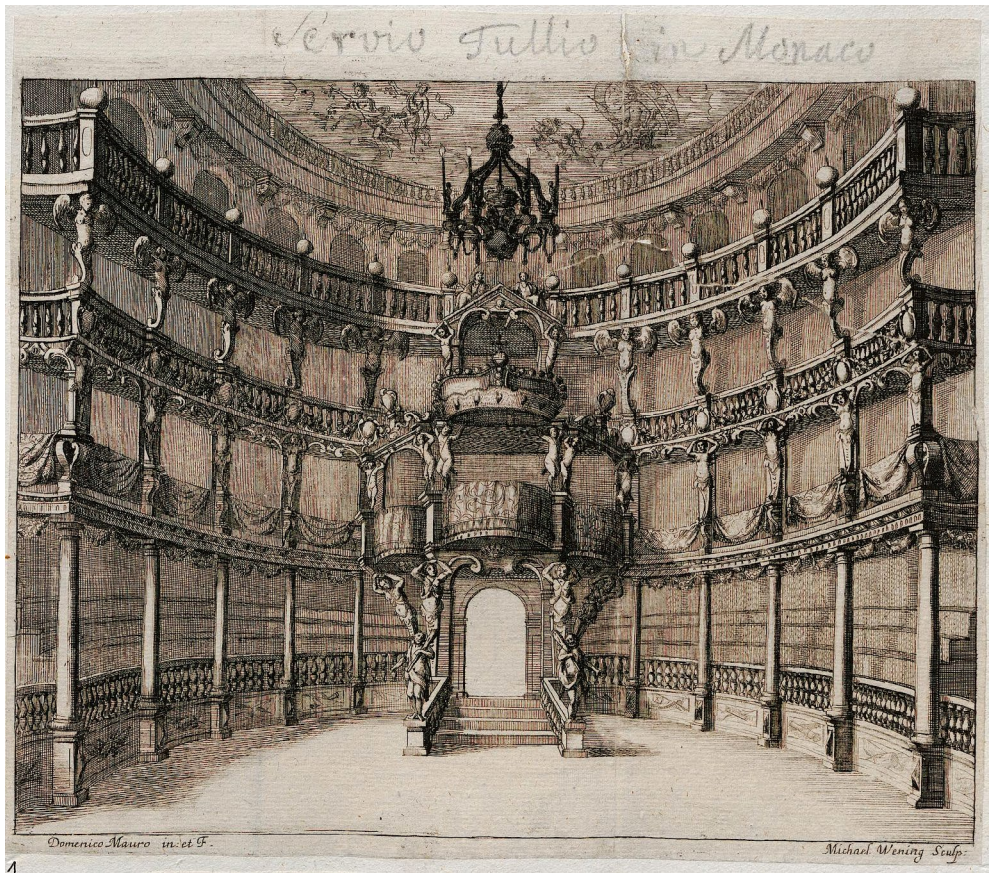


Abbildung 7. Kurfürstliche Loge im Opernhaus am Salvatorplatz in München. Ansicht von Michael Wening 1685.

man sich, die in den Zuschauerraum vorwölbende Hofloge wie in München mit einer Krone abzuschließen. Hinzu kamen die bereits genannten Proszeniumslogen. Nach einem Umbau 1750 erstreckte sich die Hofloge über zwei Ränge in die Höhe.[78] In Bayreuth erhielt die vorgezogene und bis in den dritten Rang reichende Fürstenloge einen Baldachin, die preußische Königskrone als oberer Abschluss und der Brandenburger Adler fehlen nicht. Hinzu kommen Allegorien und eine Widmungsinschrift, die das Markgrafenpaar nennt. Bemerkenswerterweise wurde dabei Markgräfin Wilhelmine mit ihrem Nebennamen Sophie benannt. Sie nimmt so die Rolle der Personifikation der Weisheit an.[79] Als letztes der unzähligen Beispiele soll das Residenztheater in München

78 Schrader 1988, S. 74–89.

79 Krückmann 2003, S. 51; Krückmann (Führer) 2003, S. 79, 86. Zielske 1971, S. 93–96.

Abbildung 8. Herrschaftsloge im Cuvilliés-Theater in München.

gewählt werden (Abb. 8). Die Loge entspricht weitgehend den anderen, sie ist breiter und höher als die übrigen Logen, mittels Karyatiden aufwendig gestaltet und mit dem kurfürstlichen Wappen versehen.[80]

Zu den Mittellogen kommen in München wie auch an anderen Orten die Proszeniumslogen, in denen die Herrscher häufig Platz nahmen. In München waren die oberen, höheren Logen im Proszenium für kurfürstliche Familienmitglieder vorgesehen und mit reichem Dekor sowie ebenfalls abschließendem Kurhut ausgezeichnet (Abb. 9).[81] Logen im Proszenium oder an der Bühne waren aber nicht unbedingt für den Hof oder Landesherrn vorgesehen. Oft fanden hier Pauker und Trompeter Aufstellung, um die Ankunft des Landesherrn im Zuschauerraum akustisch zu untermalen. Im Opernhaus am Taschenberg gab es bereits Ende des 17. Jahrhunderts Podien für die Trompeter,[82]

80 Faltlhauser 2011, S. 89–93.

81 Brunner 1990, S. 61.

82 Schrader 1988, S. 67–68.

Abbildung 9. Proszeniumsloge im Cuvilliés-Theater in München.

und im 18. Jahrhundert platzierte man sie am Kaiserhof in Wien zwischen Bühne und Zuschauerraum.[83] In Bayreuth haben sich beiderseits der Bühne die Logen für Pauker und Trompeter erhalten. Sie sind mit Säulen geziert. Über ihnen sind Monogrammkartuschen des markgräflichen Paares angebracht.[84] Ähnlich hielt es das Paar auch im Opernhaus in Erlangen.[85]

Landesherrliche Zeichen, Wappen und Monogramme fanden jedoch nicht nur an Logen Anwendung. Beliebt war der Bühnenbereich und hier vor allem das Bühnenportal. Der Kurfürst von Hannover brachte in seinem Schlossopernhaus am Bühnenbogen sein Wappen an.[86] Im Großen Opernhaus von Kaiser Leopold I. in Wien wurden 1700 über dem Bühnenportal das kaiserliche Wappen mit geteiltem Schild für Österreich und Burgund präsentiert sowie rechts und links davon über den Trompeterlogen die Wappen der Königreiche Ungarn und Böhmen.[87] In Altenburg wurden beiderseits der Bühne 1730 Namenszüge und Profilbilder des Herzogspaares gezeigt. Das herzogliche Wappen befand sich auf dem Vorhang. Im Opernhaus waren beiderseits der Bühne der Namenszug des Herzogs Friedrich II. und sein Profilbild, das Bilder seiner Frau Magdalena Augusta im Profil mit Namenszug und die Courtine trug das Wappen des Herzogs.[88] In Bayreuth wurden über dem Bühnenportal Wappen und eine Krone präsentiert.[89] Auf Bühnenvorhänge kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.[90]

Letztlich konnte aber auch der Raum in seiner Gesamtheit überzeugen. Am 1690 vollendeten Schlossopernhaus in Hannover rühmte man die zahlreichen goldglänzenden Skulpturen, die reiche Wandverkleidung mit feuerrotem Samt mit gestreiftem Goldstoff.[91] Häufig erhielten die Zuschauerräume im 18. Jahrhundert aufwendige Deckengemälde. Waren sie vorhanden, waren sie integraler Bestandteil der landesherrlichen Selbstdarstellung.[92] Das Bayreuther Beispiel kann die Funktion der Gemälde verdeutlichen. Wie so oft, ist Apoll an der Decke zu sehen. Es ist jedoch nicht auf die

83 Greisenegger 2016, S. 68.

84 Zielske 1971, S. 93–96; Forsyth 1992, S. 88; Krückmann 2003, S. 50; Krückmam (Führer) 2003, S. 74.

85 Schrader 1988, S. 137–141.

86 Ebd., S. 54–60.

87 Hadamowsky 1962, S. 9.

88 Frenzel 1965, S. 125.

89 Krückmann (Führer) 2003, S. 74; Schrader, 1988, S. 162–173.

90 Vgl. aber Bachler 1972, S. 37–68.

91 Wallbrecht 1974, S. 49; Schrader 1988, S. 54–60.

92 Etwa im Komödienhaus am Taschenberg mit einem Gemälde von Johann Oswald Harms. (Reeckmann 2000, S. 173–185. Vgl. auch Schrader 1988, S. 65). Das Gemälde zeigte den Sonnengott Apoll in seinem Wagen, begleitet von Aurora und ihren Genien. Es folgte zwei Stichen aus dem Libretto eines Paris-Balletts von 1679. Das Münchner Residenztheater erhielt ein Deckengemälde von Johann Baptist Zimmermann, das Merkur und Minverva zeigte (Schrader 1988, S. 107–111). Im Potsdamer Stadtschloss zeigte das Deckengemälde von Amadeus Van Loo im Theater ebenfalls Apoll, aber hier mit den Musen (Frenzel 1959, S. 56).

Funktion des Gebäudes zu beziehen, sondern auf das Markgrafenpaar. Um das zu verdeutlichen, wird gezeigt, wie er einen Genius damit beauftragt, zur markgräflichen Loge zu fliegen – wo ja die Weisheit (Sophie) ihren Sitz hat.[93]

Die nichttheatrale Nutzung der Opernhäuser durch Hof und Landesherrschaft

Bei einer derart repräsentativen Ausstattung wundert es nicht, dass die Bauten nicht nur zur Aufführung von Opern und Schauspielen dienten. Opernhäuser wurden im Rahmen von Festen oft genutzt, ohne dass es sich dabei um musiktheatralische Aufführungen hätte handeln müssen.[94] Besonders beliebt waren Karnevalsveranstaltungen bzw. Maskenbälle.[95] Es konnte dann sogar passieren, dass Zuschauer einer Aufführung aufgefordert wurden, bereits zur Oper in Masken zu erscheinen für den an die Aufführungen anschließenden Maskenball, so in Berlin 1743. Sänger und Tänzer blieben dort in ihren Kostümen und mischten sich später unter das Publikum.[96] In Bayreuth wurde das Opernhaus gern als Speisesaal genutzt. Tafeln konnten dabei sowohl im Parterre als auch auf der Bühne aufgestellt werden, wobei die Plätze im Bühnenraum die höherrangigen waren.[97]

Auf derartige Nutzungen waren höfische Theater und Opernhäuser baulich bestens vorbereitet. Spätestens im 18. Jahrhundert gab es bei fast allen Bauten einen Vorraum, in dem sich die Gesellschaft versammeln konnte, sodass auf Grundrissen eine Dreigliederung zu sehen ist, bestehend aus Bühnenraum, Zuschauerraum in der Mitte und Vorraum. Zu diesen gehörte Knobelsdorffs Theater Unter den Linden in Berlin.[98] Bereits das Opernhaus in Braunschweig, das einem zahlenden Publikum zugänglich war, besaß 1690 einen derartigen Redoutensaal.[99] Auch das Theater Unter den Linden verfügte über ein Foyer, das bei Festen als Bankett- und Speisesaal diente,[100] ebenso das Theater in der Münchner Residenz (Residenztheater), wo über dem zentralen Foyer als Zugang im Obergeschoss vor der Fürstenloge ein Empfangssalon zur Verfügung stand.[101] Das sind nur einige Beispiele.

93 Krückmann 1999, S. 6–13; Roettgen 1999.

94 Schrader 1988, S. 28.

95 Etwa in Erlangen (Schrader 1988, S. 137–141), in Bonn (Schrader 1988, S. 142–143).

96 Frenzel 1959, S. 13.

97 Krückmann (Führer) 2003, S. 31, 42.

98 Kadatz 1985, S. 125–134; Schrader 1988, S. 181–184; Weickardt 1999, S. 29, 273–276.

99 Schrader 1988, S. 130–136.

100 Kadatz 1985, S. 125–134; Weickardt 1999, S. 29, 273–276.

101 Faltlhauser 2011, S. 89–93.

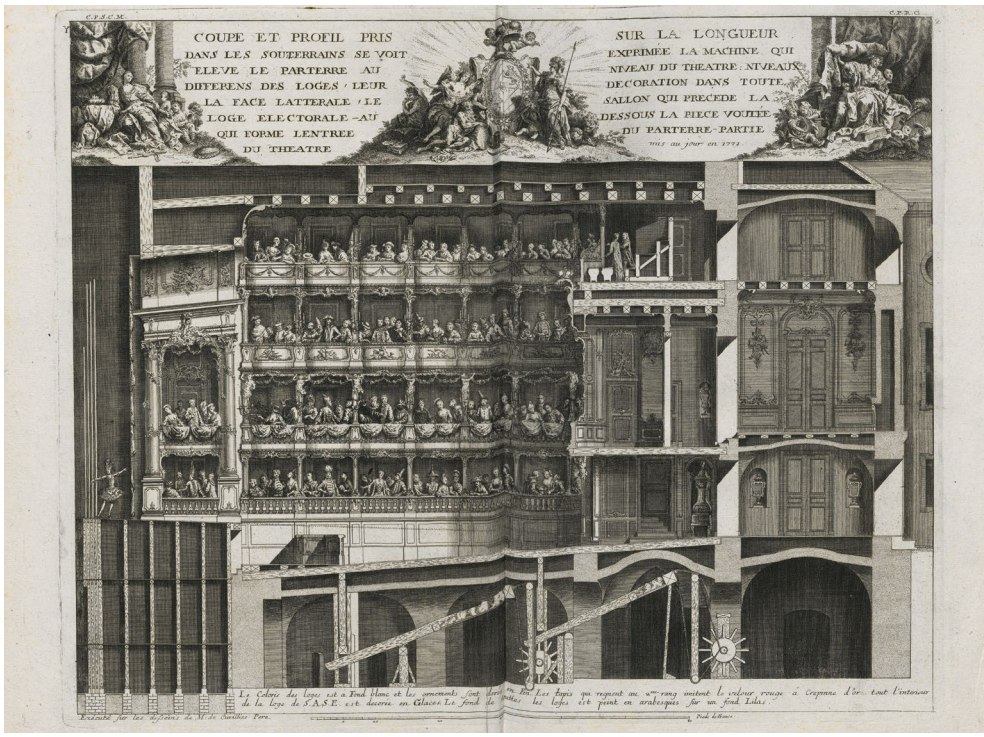


Abbildung 10. Längsschnitt durch das Theater in München 1771. Unter dem Parkett das Hebelwerk zum Anheben des Bodens.

Um große Festräume zu erhalten, war es an vielen Orten vorgesehen, den Boden des Parketts auf ein Niveau mit dem Bühnenboden zu bringen. Das Opernhaus in Braunschweig, das auch einem zahlenden Publikum offenstand, verfügte bereits vor 1700 im Parkett über einen beweglichen Fußboden, den man bei Festveranstaltungen auf Bühnenniveau anheben konnte.[102] In Bayreuth musste man dafür das Parterre Mitte des 18. Jahrhunderts mit Bretten auf Böcken überdecken.[103] Üblich waren aber Hebewerke wie im Bonner[104] und im Münchner Residenztheater[105] (Abb. 10), im Berliner Opernhaus Unter den Linden[106] oder der Oper in Versailles.[107] Ließ sich der Boden nicht anheben, konnte man auch die Bühne entfernen wie im Opernhaus in der Göhrde 1712.[108]

102 Schrader 1988, S. 130–136.

103 Krückman (Führer) 2003, S. 31.

104 Schrader 1988, S. 142–143.

105 Ebd., S. 142–143; Krückmann (Führer) 2003, S. 32; Faltlhauser 2011, S. 89–93.

106 Frenzel 1959, S. 13; Kadatz 1985, S. 125–134; Weickardt 1999, S. 29, S. 273–276.

107 Frenzel 1979, S. 196

108 Wallbrecht 1974, S. 103.

Versuch eines Resümees

Abschließend kann man konstatieren, dass für eine Untersuchung der Bauaufgabe »höfisches Musiktheater« nicht nur die funktionale Nutzung, sondern auch die soziale Nutzung berücksichtigt werden muss. Auftraggeber, geplante Nutzung und Gesellschaftsstruktur der Zeit kommen zusammen, da es nicht nur um musikalische Bedürfnisse, sondern auch um den Ausdruck der herrschenden gesellschaftlichen Belange geht.[109] Die Architektur für das höfische Musiktheater war hervorragend in der Lage, den Herrscher adäquat zu präsentieren. So kommt es etwa zur Hofloge, typisch für ein Hoftheater, Rängen in einem Logenhaus, das der Gesellschaftsordnung folgt, zu Trompeterlogen, Wappen und Initialen. In diesem Punkt unterscheiden sich die Bauten in Deutschland von vielen in Italien oder auch England, die nicht genuin höfisch waren. Das höfische Theater als Bauaufgabe ist nahezu ausschließlich eine Deutsche Angelegenheit geblieben.[110] Hier ging es nicht nur um die Betrachtung des Schauspiels, es ging um die Rolle des Hofes, die oft darin bestand, Zeuge der idealen Betrachterrolle des Herrschers zu sein.[111]

Bauten für das höfische Musiktheater waren nicht nur Opernhäuser. Nahezu jeder Raum konnte für eine Aufführung genutzt bzw. umgenutzt werden. Umgekehrt dienten Opernhäuser nicht nur der Aufführung von Opern. Vielmehr handelte es sich um Bauten für eine multifunktionale Nutzung. Hier kamen selbstverständlich theatralische Werke zur Aufführung, hier wurde aber auch gefeiert und getafelt, um nur einige der möglichen Nutzungen zu benennen. Kurz: Opern konnten in Festräumen aufgeführt werden, Feste konnten in Opernhäusern gefeiert werden.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Aus Sturm 1718
Abb. 2 Heiko Laß
Abb. 3 Staatliche Graphische Sammlung München Inv. Nr. 41295
Abb. 4 Von Johann Oswald Harms – http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15, Gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30242165
Abb. 5 Von GNUtoo – Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15841785

109 Schrader 1988, S. 3; Forsyth 1992, S. 73.

110 Schrader 1988, S. 3. 10.

111 Dieser Gedanke am Beispiel des Teatro Farnese: Lange 2003, S. 54.

Abb. 6 Aus: Abbildungen von Dresdens alten und neuen Pracht-Gebäuden, Volks- und Hof-Festen. Untertitel: Kupferheft zur Chronik der Kgl. Sächs. Residenz-Stadt Dresden und des Sammlers für Geschichte und Alterthum, Kunst und Natur im Elbthale. Grimmer, Dresden 1835 Von Diverse – SLUB Dresden Hist.Sax.G.0601.o http://digital.slub-dresden.de/id118749846, CC-BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=65357246

Abb. 7 Von Michael Wening – http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15, Gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30242179

Abb. 8 Von © José Luiz Bernardes Ribeiro, CC-BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62517316

Abb. 9 Von © José Luiz Bernardes Ribeiro, CC-BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62517300

Abb. 10 Aus: François de Cuvilliés: École d'Architecture Bavaroise, München 1771

Literatur

Bachler 1972: Bachler, Karl: Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich, München 1972.

Bessin 2006: Bessin, Peter: Alle Arten von regularen Pracht-Gebäuden – Oeffentliche Zucht- und Liebegebäude, in: Hermann Korb und seine Zeit 1656–1735. Barocke Bauen im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel, Wolfenbüttel / Braunschweig 2006, S. 226–244.

Boeck 2006: Boeck, Urs: Zwei höfische Festräume: Gartentheater und Galeriegebäude. in: König, Marieanne von (Hg.): Herrenhausen. Die Königlichen Gärten in Hannover, Göttingen 2006, S. 67–78.

Brunner 1990: Brunner, Herbert (bearb.): Altes Residenztheater München, München 1990.

Daniel 1995: Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.

Büttenbender 1990: Büttenbender, Ilona: 1690–1990. Die Geschichte des Braunschweiger Theaters, in: 300 Jahre Theater in Braunschweig 1690–1990, Braunschweig 1990, S. 125–142.

Facius 1936: Facius, Friedrich: Der Schloßgarten zu Altenburg, in: Festschrift zum 250jährigen Bestehen der Landesbibliothek Altenburg, Altenburg 1936.

Faltlhauser 2011: Faltlhauser, Kurt (Hg.): Die Münchner Residenz. Geschichte – Zerstörung – Wiederaufbau, 2. Aufl., Ostfildern 2011.

Forsyth 1992: Forsyth, Michael: Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser. Musik und Zubehör vom 17. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Aus dem Englischen von Regine und Michael Dickreiter, München u. a. 1992.

Frenzel 1959: Frenzel, Herbert A.: Brandenburg-Preußische Schloßtheater. Spielorte und Spielformen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 59), Berlin 1959.

Frenzel, 1979: Frenzel, Herbert A.: Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1840, München 1979.

Frenzel 1965: Frenzel, Herbert A.: Thüringische Schosstheater. Beiträge zur Typologie des Spielortes vom 16. bis zum 19. Jahrhundert (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 63), Berlin 1965.

Furttenbach 1640: Furttenbach, Joseph: Architectura Recreationis […], Augsburg 1640.

Hadamowsky 1962: Hadamowsky, Franz: Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater, Wien 1962.

Heutschi 2008: Heutschi, Kurt und Hedi: Interaktion von Schall und Raum, in: architese 6/2008, S. 22–27.

Kadatz 1985: Kadatz, Hans-Joachim: Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Baumeister Friedrichs II., München 1985.

Krückmann (Führer) 2003: Krückmann, Peter O. (Bearb.): Markgräfliches Opernhaus Bayreuth. Amtlicher Führer, München 2003.

Krückmann 2003: Krückmann, Peter O.: Absolutistische Herrschaftsinszenierung am Beispiel des Markgräflichen Opernhauses zu Bayreuth, in: Küster, Ulf (Hg.): Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, München 2003, S. 48–52.

Krückmann 1999: Krückmann, Peter O.: Das Markgräfliche Opernhaus zu Bayreuth. Die bürgerliche Adaption eines Hoftheaters, in: Opernbauten des Barock. Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Bayreuth, 25.–26. September 1998 (= Icomos. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. 31), München 1999, S. 6–13.

Landmann / Hochmuth 2015: Landmann, Ortrud; Hochmuth, Michael: Musik auf Schloss Hubertusburg; in: Syndram, Dirk; Brink, Claudia (Hg.): Die königliche Jagdresidenz Hubertusburg und der Friede von 1763, Dresden 2015, S. 93–106.

Lange 2003: Lange, Hans: Schauplatz – Metamorphosen. Theaterarchitektur im 17. und 18. Jahrhundert, in: Küster, Ulf (Hg.): Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, München 2003, S. 53–57.

Lange 1986: Lange, Hans: Vom Tribunal zum Tempel, zur Architektur und Geschichte Deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration, Marburg o.J. [1986].

Lange 1997: Lange, Sigrid: Theaterarchitektur. Das Comedi Gebäw, in: ErdenGötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks-

und Archivbeständen (= Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, Bd. 77), Marburg 1997, S. 204–213.

Meyer 1999: Meyer, Jochen: Vom barocken Theatrum Mundi zum modernen Theater. Kritik und Rezeption der barocken Theaterbauten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Opernbauten des Barock. Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Bayreuth, 25.–26. September 1998 (= Icomos. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. 31). München 1999, S. 14–25.

Pérouse de Montclos / Polidori 1991: Montclos, Jean-Marie Pérouse de; Polidori, Robert: Versailles, Köln 1991.

Penther 1748: Penther, Johann Friedrich: Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Bau-Kunst. 4. […] publiquen weltlichen Gebäuden als von fürstliche n Residenz-Schlössern […], Augsburg 1748.

Reeckmann 2000: Reeckmann, Kathrin: Anfänge der Barockarchiekur in Sachsen. Johann Georg Starcke und seine Zeit, Köln u. a. 2000.

Roettgen 1999: Roettgen, Steffi: Apollo und die Musen im Theater – zum Deckenbild des Bayreuther Opernhausens, in: Opernbauten des Barock. Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Bayreuth, 25.–26. September 1998 (= Icomos. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. 31), München 1999, S. 61–71.

Säckl,1999: Säckl, Joachim: Garten- und Jagdanlagen der Herzöge von Sachsen-Weißenfels, in: Das albertinische Herzogtum Sachsen-Weißenfels. Beiträge zur barocken Residenzkultur, Freyburg a.d. Unstrut 1999, S. 48–96.

Schachtschneider 1993: Schachtschneider, Perdita: Einige Anmerkungen zum »Fürstlichen Opernhaus« im Schloßgarten, in: Altenburgica 2/1993, S. 28–30.

Schrader 1988: Schrader, Susanne: Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 21), München 1988.

Sent 1994: Sent, Eleonore (Red.): 300 Jahre Vollendung der Neuen Augustusburg – Residenz der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Ausstellung zum Weißenfelser Schloß und zur barocken Hofkultur, Weißenfels 1994.

Sommer-Mathis / Franke / Risatti 2016: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausst. Kat. Theatermuseum Wien, Wien 2016.

Sommer-Mathis 1995: Sommer-Mathis, Andrea: Theatrum und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (= Frühe Neuzeit, Bd. 25), Tübingen 1995, S. 511–533.

Strauss 2008: Strauss, Jürgen: Architektur und Akustik, in: architehse 6/2008, S. 28–35.

Sturm 1718. Sturm, Leonhard Christoph: Vollständige Anweisung Grosser Herren Palläste […] anzugeben. […], Augsburg 1718.

Sturm 1714: Sturm, Leonhard Christoph: Prodromus Architecturae Goldmannianæ […], Augsburg 1714.

Wallbrecht 1974: Wallbrecht, Rosenmarie Elisabeth: Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens, Bd. 83), Hildesheim 1974.

Weickardt 1999: Weickardt, Ute-G. [Red.]: »Zum Maler und zum grossen Architekten geboren«. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff 1699–1753. Ausstellung zum 300. Geburtstag, Berlin 1999.

Zielske 1971: Zielske, Harald: Deutsche Theaterbauten bis zum zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 65), Berlin 1971.

PATHOS DER DISTANZ – DIE ETABLIERUNG DER ZENTRALEN HOFLOGE IM THEATERBAU (1600–1750) ZWISCHEN DISTINKTION UND ENTRÜCKUNG

Hans Lange

Erst seit dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Sturz vieler Monarchien reguliert allein der Preis im vorgeblich egalitären Publikum theatralischer Veranstaltungen soziale Exklusivität auf den sogenannten »besseren« Plätzen, die immer noch im vorderen Parterre oder in der Mitte des ersten Rangs zu finden sind. Jahrhundertelang waren diese Orte in einer ständisch regulierten Raumordnung allein der Obrigkeit, dem Souverän und bzw. von ihm legitimierten Stellvertretern vorbehalten und erst ephemer, später architektonisch markiert.[1]

Ein wesentliches Strukturmerkmal des europäischen Theaterbaus, besonders der ganz überwiegend höfisch geprägten Opernhäuser im 17. und 18. Jahrhundert, ist der Ehrensitz des Monarchen und dessen zunehmende Inszenierung und zuletzt Ausgrenzung aus dem übrigen Zuschauerraum in der zentralen Hofloge auf der Saalachse über dem Parterre. Es waren in erster Linie italienische und deutsche Fürstenhöfe, welche aus zunächst spontan organisierten Saalformen für meist anlassgebundene Turnier- bzw. Festopern den bis ins 20. Jahrhundert kanonisch gültigen Raumtypus aus Rängen und Logen herausdestillierten. Seine Genese und Entfaltung bis in den Horizont der Aufklärung, die diese Praxis allmählich infrage zu stellen begann, spiegelt den evolutionären Prozess der räumlichen Trennung zwischen einem vom fürstlichen Auftraggeber bestellten theatralischen Ereignis und ihm selbst als dessen erstem Adressaten, um den das höfische Publikum in immer strikterer Ordnung herum organisiert wurde. Entsprechend den Anfängen einer örtlich mobilen Festpraxis im städtischen Freiraum, wurden zunächst leicht auf- und abschlagbare Sitzgelegenheiten für die *Serenissimi* gegenüber der Bühne benötigt, die sich in solchem Rahmen als Akteure zum Teil selbst bewegten, zum Teil als Zuschauer einer Aktion passiv verharrten, stets jedoch ihre *dignitas*, ihr Amt und ihre politischen Funktionen vor Augen stellten. Juristisch und formal waren solche Ehrensitze, die meist auf ein Podium, italienisch *palco*, aufgesockelt wurden, keine Throne. Der Terminus unterscheidet sie gerade nicht von der Szene, definiert sie als eine zweite Bühne; im Italienischen bedeutet *palco* bis heute sowohl die Loge wie den Bühnenboden. Zum Thron fehlte ihnen das spezifische Element, das mit dem französischen *dais* – ursprünglich: Podium bzw. Estrade – im höfischen Milieu seit dem

1 Verf. dankt dem Kunsthistorischen Institut Florenz für ein wiss. Stipendium (1979–1983), das die Vorbereitung des Beitrags ermöglicht hat.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

15. Jahrhundert sowohl das wandbezogene textile *Dorsal* hinter und einen über dem Sessel aufgespannten Himmel umfasst, wie sie damals am tonangebenden burgundischen Hof und dann weit über 1789 hinaus als höchstrangiges Zeremonialmöbel europaweit gebraucht wurden.[2] Unterhalb dieser seit dem Mittelalter verrechtlichten Kategorie der Insignie *Thron*, die fast immer auf die Orte Kirche und Residenz beschränkt blieb, erwarb der repräsentative Ehrensitz im Theater eine zeichenhafte Qualität, die, so die These, im 17. Jahrhundert nicht unabhängig von der Praxis erhöhter und separierter kirchlicher Ehrenplätze für Laien durchgesetzt wurde.[3] An die Tradition nicht einsehbarer Privatoratorien erinnert die Inkognitologe, die älteste Form einer Theaterloge, die einem privilegierten Personenkreis erlaubte, zwischen einem privaten Rückzugsort in sozial standeswidrigen Aufführungen[4] oder öffentlicher Selbstdarstellung bei zeremoniellen Auftritten zu wählen.

Rückzug der »*Nuovi principi*« aus dem Parterre in Florenz (1600) und Parma (1628)

Ein früher, historisch bemerkenswerter Präzedenzfall betrifft die Umrüstung des *terrazzino,* einer Musikertribüne über dem Eingang gegenüber der Bühne, zu einer Ehrenloge der *Serenissimi principi* in Bernardo Buontalentis *Teatro Mediceo* von 1586 in den Florentiner Uffizien anlässlich der Procura-Hochzeit der Maria von Medici mit Heinrich IV. von Navarra,[5] (1600). Bei früheren dynastischen Festaufführungen saßen die fürstlichen Adressaten auf einem ephemer errichteten *palco* oder *tribunale* relativ nahe vor der Bühne in der Mitte des Parterres.[6] Dem Festbericht des jüngeren Buonarroti zufolge korrespondierte der in einem halben Oval vorkragende Balkon oberhalb der Stufengerüste, *gradines*, für die Zuschauer an den Langseiten, die während der Aufführung von Caccinis Oper *Rapimento di Cefalo* auf der Bühne gespiegelt wurden, dort mit dem zentralen Sitz der *Fama*, die später dem Allianzwappen der Häuser Bourbon und Medici Platz machte. Die mythologische Götterwelt auf der Szene und die Braut mit ihren neufürstlichen Eltern auf dem *terrazzino* verwiesen und interpretierten einander wechsel-

2 Zum profanen Thronbaldachin und seiner Herkunft aus dem burgundischen Hofzeremoniell: Schandel 1990.

3 Lickes 1982. Über ältere Typen privilegiert separierter Anräume hinaus sind bildautonome Lösungen in Graphik und Malerei der Renaissance für das erweiterte Formenrepertoire von Herrschaftslogen prägend geworden, dazu: Simon 1965.

4 Gabero Zorzi 2001, S. 34; Povoledo 1964.

5 Buonarroti 1600, S. 24: »ove sopra l'entrata il balcone de più degni spettatori si vede sportare in fuora tondeggia in guisa di mezzo ovato.«; Solerti 1904, Bd. 3, S. 11–28; Mamone 1981, S. 59–81; Strong 1991, S. 249–251; Ossi 1998; Lange 2003, S. 53; Walter 2016, S. 3–6.

6 Garbero Zorzi 2001, S. 36; Mamone 1981, S. 113, S. 119; Frabetti 2009; Buttigli 1629, S. 149–150.

seitig wie ein Spiegelbild. In folgenden Jahren wurde der *terrazzino* zuweilen ausdrücklich als *palco segreto*, also Inkognitologe, erwähnt.[7] Diese Unentschiedenheit, die einmal auf inszenierte Ostentation abhebt, das andere Mal distanzierende Separierung betont, ist im einzig erhaltenen Bildzeugnis des *Teatro Mediceo*, Callots Stich (Abb. 1) zum ersten *Intermedio* anlässlich der Hochzeit Catarina de' Medicis mit Ferdinando Gonzaga, 1617, noch spürbar: »the very principle around which the late Renaissance court theatre of scenic illusion was organised – the ideal viewpoint from the royal box«.[8] Im Zentrum des Blattes, das durch eine hochgelegene Öffnung in der rückwärtigen Wand den Blick aus einer imaginären Hofloge in den Saal leitet, erscheint das großherzogliche Paar auf der obersten Stufe der Bühnentreppe. Seine aktive Präsenz im Saal erlaubt Callot den Kunstgriff, den Betrachter des Blicks aus der Herrschaftsloge, quasi in Stellvertretung des Publikums, teilhaftig werden zu lassen. Stoffdrapierung und das nach innen gewendete Allianzwappen nähern aber die Öffnung soweit einem bildautonomen Rahmenmotiv an, dass die Logenallusion nur vage bleibt, zumal die portalartige Weite und die Rückenfiguren der bewaffneten Wachen nicht mit der räumlichen Beschränktheit des realen *terrazzino* korrespondieren. Callot liefert keine Reportage, sondern eine kommentierende Versinnbildlichung des Ereignisses, das der Leser der Festbeschreibung aus dem idealen Blickwinkel des Fürsten nachvollziehen kann: in der wie ein Proszeniumsrahmen gestalteten Logenöffnung erscheint der Medicihof bildhaft erstarrt und doch das höfische *ballet de cour* gleichzeitig in einer geometrischen Bewegung konfiguriert und allegorisiert. »The seating became rigidly fixed according to ranks and rows, while the scene became the prime locus of change and impermanence.«[9]

Im fast zeitgleich zum Uffizientheater errichteten *Teatro Olimpico* für Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta[10] vollzog sich mit der Ausrichtung von Vincenzo Scamozzis perspektivisch verkürzter *scena* auf einen Augenpunkt im Scheitel der erhöhten Säulenkolonnade über den *gradines* zuerst eine folgenreiche Verfestigung des polaren Gegenübers eines privilegierten, durch ephemere oder aber architektonische Würdeformen ausgezeichneten Ehrensitzes und dem Fluchtpunkt eines illusionistischen Bühnenbildes.[11] »The entire stage decor was visually anchored in the eyes of the duke [...] the

7 Rothrock / Gulick 1979, S. 24; Vgl. Garbero Zorzi 2001, S. 34–35; Testaverde 2016, S. 59–61.

8 Rothrock / Gulick 1979, S. 26, dazu S. 24–25, 29–30; Ossi 1998, der Rothrocks Interpretation ignoriert, vermutet unnötigerweise in Callots Rahmenmotiv den angeblich 1616 höher gelegten Eingang ins Auditorium, der 1589 noch unbestritten unter dem *balconcino* lag, ebd., S. 18.

9 Forster 1977, S. 71.

10 Forster 1977; Grötz 1993, S. 69–70; Heinrich 1999, S. 93–106, bes. S. 96–98, 104; Hass 2005, S. 268–279, bes. S. 272–274.

11 Zuletzt Mazzoni 2009. Neuere Untersuchungen suggerieren ein *cubiculum* für Vespasiano auf der Empore (mdl. Hinweis Jan Pieper in der Diskussion in Gotha), der bislang früheste Hinweis auf »geschlossenes« Sitzen von Amts wegen in einem Saaltheater. Die zentrale Position des Ehrensitzes Vespasianos in der Saalachse auf der Empore von Forster 1977, S. 74, und anderen Autoren bestritten: Heinrich 1999, S. 97 Anm. 146.

Abbildung 1. Florenz, Teatro Mediceo, *Primo Intermedio della veglia della Liberatione di Tirreno ed Arnea*, Radierung Jacques Callot nach Giulio Parigi, 1617. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin 393–55.

prince was at once the ideal spectator and and a subject of attention for others.[12] Damit sind Voraussetzungen definiert, dass das Hoftheater des Absolutismus zum metaphorischen Ort der Fürstenherrschaft werden konnte.

Mit Gian Battista Aleottis *Teatro Farnese* in Parma, das wie kein anderes als *instrumentum regni* einen absolutistischen Gewaltakt nachträglich propagandistisch legitimieren sollte, trat dieses Modell ins Licht der Öffentlichkeit europäischer Höfe. Herzog Ranuccio I. hatte sich 1612 einer oppositionellen Adelsgruppe durch die brutale Hinrichtung ihrer Anführer auf der Piazza Grande in Parma entledigt und war dadurch außenpolitisch in Quarantäne geraten, die die erwünschte Verbindung des Erbprinzen Odoardo mit einer Mediciprinzessin jahrelang verzögerte.[13] Erst zehn Jahre nach Fertigstellung des spektakulären Theatersaals im Palazzo della Pilotta, 1628, erfuhr hier die kompromittierte Dynastie dank einer opulent kalkulierten und mit avancierter Bühnentechnik brillant inszenierten Festfolge ihre glänzende Rehabilitation vor den Repräsentanten auswärtiger Höfe und des unterworfenen Adels. Das Teatro Farnese mit den enormen Ausmaßen von 87 × 32 Metern und 22 Metern Höhe systematisierte Positionen des Uffizien-saals und des benachbarten Gonzaga-Theaters in Sabbioneta und kompilierte darüber hinaus die Tradition des emilianischen Turniertheaters im Freien mit den in geschlossene Säle transponierten Arenaformen antiken Ursprungs.[14] Die an Sitzstufen mehr als verdoppelte, jetzt U-förmige Anlage der *gradines* wurde an ihrer prominentesten Stelle, in der Kurve, durch stärkere Integration des Fürstensitzes über dem Eingang in eine geschlossene Arenaform vereinheitlicht.[15] Der durch Balustraden abgeschrankte *verone* bzw. *poggetto de‹ Serenissimi Principi*, eingebettet in die steil ansteigenden Sitzreihen und in Aleottis einzig erhaltenem eigenhändigen Querschnitt überliefert (Abb. 2), versicherte sich eines mächtig rahmenden Volumens, das den Ausmaßen des monumentalen Bühnenprospektes gegenzusteuern vermochte. Marco Buttigli nennt ihn im Festbericht ausdrücklich als *secondo proscenio*.[16] Tatsächlich agierte der Herzog im Verlauf der Turnieroper *Mercurio e Marte* abwechselnd während des Turniers im Parterre als *mantenitore* oder wurde auf seinem Podium »sotto d'un baldacchino di broccato d'argento bianco« adressiert. Rangdifferenzen wurden durch Rollenzuteilung im Spiel, unter den Zuschauern durch Nähe oder Ferne zum fürstlichen *poggetto* ausgedrückt.[17] In keinem Hoftheater zuvor oder danach war der zum Hofdienst gezwungene Adel so wehrlos dem Diktat sei-

12 Forster 1977, S. 74, 78.

13 Cadoppi 2012; Ciancarelli 1987, S. 21–23; Dall'Acqua 1992, S. 30–35; Lange 2003, S. 53–54; Hass 2005, S. 280–281.

14 Cavicchi 1986; Mamczarz 1988, S. 45–76; Scherf 1998, S. 187–196; siehe auch den Beitrag von Paolo Sanvito in diesem Band, S. 199.

15 Dall'Acqua 1992, S. 60–127 und 1994; Adorni 2003.

16 Buttigli 1628, S. 268; Dall'Acqua 1986, S. 33; 1992, S. 116–117. u. 1994, S. 204–205 nennt ihn »antenato« bzw. »anticipo del *palco reale*«.

17 Zur Sitzordnung: Cianciarelli 1987, S. 65–66 Anm. 42.

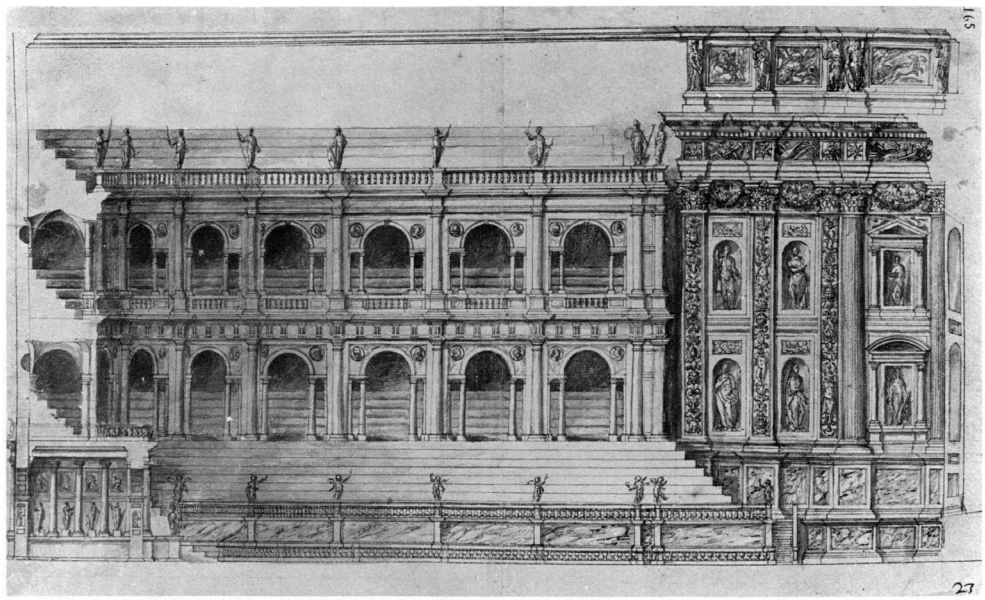


Abbildung 2. Parma, Teatro Farnese, Längsschnitt von Giovanni Battista Aleotti. Biblioteca Communale Ariostea Ferrara, Raccolta Cartografica Aleotti, classe I,763, tavola N. 165.

ner Domestizierung ausgesetzt. Unter den wachsamen Augen des Herzogs saßen auf den *gradinate* auch überlebende Verwandte und Sympathisanten der Hingerichteten, deren Niederlage in der abschließenden Naumachie als Sieg der Götter über rebellische »mostri marini« gefeiert wurde. Der Ruhm dieser Aufführung im »magnum orbis miraculum« (Buttigli), mit dem das große barocke Maschinentheater seinen Siegeszug antrat und der sich bis heute in Aleottis riesigem Theatersaal sichtbar materialisiert findet, erhielt sich über die Jahrhunderte bis zum Ende des *Ançien Régime* vor allem bei Architekten und Künstlern.[18] Die engen Beziehungen des Teatro Farnese zu seinen genetischen Quellen in höfischen oder aristokratischen Theatersälen bzw. ephemeren Turniertheatern *all'aperto* der Este in Ferrara und Modena, der Gonzaga in Mantua oder in anderen Zentren der Emilia waren längst in Vergessenheit geraten. Sie wurden 1628 in Parma noch deutlicher durch ein zweites ephemeres Theater von Francesco Guitti im Hof des Palzzo della Pilotta manifestiert, das gegenüber der Bühne im Scheitel der *cavea* durch einen aufwendigeren, vergoldeten *verone* als Fürstensitz ausgezeichnet war, der einzige, von dessen distinktiver architektonischer Rahmung mit Säulen und Gebälken wir durch Buttiglis Beschreibung genauer unterrichtet sind. Das offene Schaugerüst garantierte »commodità alli Prencipi, e di vedere e di essere veduti dalli circostanti«.[19]

18 D' Amia 2003.

19 Buttigli 1629, S. 150; Nachdruck der Beschreibung dieses *teatro inferiore* bei Lavin 1990, S. 545–548; vgl. Mamczarz 1988, S. 77–87.

Die emilianische Tradition war bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts durch eine variable Verbindung von gestuften Estraden – *gradinate* – und in mehreren Geschossen übereinander abgeteilten Logen – *palchetti* oder *stanzini* – definiert, die die differenzierte Platzierung eines ständisch inhomogenen Publikums erleichterte und auf diese Weise eine repräsentative Ordnung in den räumlichen Kategorien oben und unten, offen bzw. separiert etablierte.[20]

In Parma konnte und durfte es 1628 kein Inkognito im Theater geben wie etwa in Venedig, wo aus solchen *palchi segreti* zehn Jahre später der Weg des öffentlichen Logentheaters – *teatro pubblico* – mit kommerzialisiertem Betrieb begann und im Verlauf einiger Jahrzehnte zum am meisten verbreiteten europäischen Theatertypus der folgenden zwei Jahrhunderte reifte.[21] Dieser Prozess verdankt dem römischen Architekten Carlo Fontana, der frühere Versuche in Ferrara, Bologna, Padua systematisch optimierte,[22] um die akustisch heiklen Probleme ihrer Anpassung an die Bedürfnisse der neuen Opernform in optimalen Saalkurven zu finden, die überzeugendsten Lösungen und sollte den Fokus von den emilianischen Städten im letzten Drittel des Jahrhunderts ins päpstliche Rom verschieben.[23]

Christina von Schweden in Rom und die Erfindung der zentralen Hofloge (1666/71)

Zuvor aber errichtete ein Florentiner, Cosimo Lotti, 1638–1640 in Kenntnis der in ihren räumlichen Lösungen differenzierten italienischen Praxis und unter Berücksichtigung der älteren spanischen Tradition der *corrales* mit dem Coliseo im Buenretiro-Palast in Madrid das erste teils öffentliche, teils höfische Theater in Spanien.[24] Im ersten Fall erzwang der öffentliche Zugang ins Parterre die Rezeption des brandneuen oberitalienischen Logenhauses, weil nur so der Hof und der Adel an den eigentlich städtischen Belustigungen der *comedias* teilnehmen konnten. Flankiert von seitlichen Inkognitologen mit Jalousien, den *aposentos*, die der König nach Gusto den *Grandes* und hohen Inhabern von Hofämtern zuwies, erhob sich über dem hinteren Stehparterre der Frauen, der *cazuela*, ein ebenfalls zur Bühne mit *celosias* versehener *Balcon de su Maj.*[*estad*],

20 Leclerc 1946, S. 190–209; Marchelli 1958; Lenzi 1985, S. 174–191 und Lenzi 1977.

21 Zorzi 1977, S. 235–291.

22 Lavin 1990, S. 522–523; Mamczarz 1988, S. 69–76; für den Anteil von Andrea Sighizzi plädieren Marchelli 1953.

23 Tamburini 2014.

24 Shergold 1967, S. 295–330; Varey 1984, S. 402–403; Díez Borque 1996, bes. S. 173–175; Flórez Asensio 1998, bes. S. 180–184; Blasco 2001, S. 121–124; siehe auch den Beitrag von Carlos Maria Solare in diesem Band, S. 343.

»magnifico … y muy dorado«.[25] Der ambivalente Charakter eines sozialen Ortes, an dem der Hof, separiert und geschützt, in seinem Palast zuweilen dem Madrider Publikum der *corrales* begegnete, verbot eine offenes Sitzen des Souveräns direkt vor der Bühne, der gleichwohl zu rein höfischen Aufführungen solche Plätze bevorzugte,[26] wie in den exklusiveren Festräumen der italienischen Höfe. Insofern ist der *Balcon* des *Coliseo* durch seine axiale Position im Scheitel als privilegierte Inkognitologe im Vorfeld des Jahrzehnte später entstehenden offiziellen *palco del principe* im Zentrum einer nach Rangordnung sitzenden Hofgesellschaft zu klassifizieren.

Seine erste mit einem ephemeren Apparat gesteigerte Installierung in der Mitte der Rangkurve über dem Eingang verdankt sich der abgedankten schwedischen Königin Christina, die sich im ersten römischen Logentheater, dem von Papst Clemens IX. lizensierten *Teatro Tordinona* von Carlo Fontana, 1671 die fünf mittleren Logen des 2. Rangs als »sontuoso palchetto« einrichten und mit »straordinaria magnificentia« unter einer Bügelkrone als Baldachin drapieren ließ.[27] Das von ihrem Sekretär Giacomo d' Alibert als Unternehmer geführte *teatro pubblico,* in das sich Christina gegen eine jährlich zu erneuernde Gebühr einmietete, bot Standespersonen sowohl in offenen wie in dem Einblick entzogenen Inkognitologen Platz. Auf dieses sozial wenig homogene Publikum waren die innovativen Repräsentationsstrategien der konvertierten Monarchin kalkuliert, die mit der Abdankung auch ihren Hof verloren hatte. Gerade im Konfessionswechsel versuchte sie ihre sakrale Majestät, die ihr durch Salbung und Krönung unverlierbar zugewachsen war, nach der schon vorher erwogenen Resignation demonstrativ zu behaupten.[28]. So wurde ihr, als »sacra [!] Real Maestà della Regina di Svetia«, die Eröffnungsoper *Scipione Affricano* gewidmet[29], mit einem Titel also, den kein anderer *principe* in Italien beanspruchen konnte.

Auf der Schnittstelle ihrer Biographie zwischen der lutherischen Kirchenvorstellung des Nordens, mit der sie aufgewachsen war, und der gegenreformatorischen Eucharistieverehrung der römisch-katholischen Kirche, zu der sie übertrat, entstand eine neue Form des herrscherlichen Ehrensitzes, der Motive aus beiden Traditionen amalgamierte.[30]

25 D'Aulnoy 1986, S. 278 u. 270.

26 Diez Borque 1996, S. 175 »esta comunicación corte – pueblo, pero también con representaciones privadas para la realeza y sus cortesanos – daria el tono de la vida teatral del Coliseo.« Aber: »los aposentos […] esten con sus celosias, pues estando Sus Magestades abajo, no puede estar sin celosia ninguno […].« Zit. n. Flórez Asensio 1998, S. 181 Anm. 29; Vgl. McKendrick 1989, S. 220.

27 Anonimo 1979, S. 59–60; Cametti 1938, Bd. 1, S. 61 f.: »… il primo esempio del palco reale nei nostri [d. i. italienischen] teatri«(S. 62); Bjurström 1966, S. 59, 88–112; Rotondi 1987, S. 11–12, hier: Anm. 20; Rotondi 2006, S. 151–152; Spicola 2009; Biermann 2012, S. 184–185.

28 Biermann 2012, S. 56–57, 210–211.

29 Bjurström 1966, S. 101.

30 Die von mir in einem unpublizierten Vortrag seit 1981 in Florenz, Stuttgart, Wien und zuletzt München (2003) diskutierte These greift Biermann 2012, S. 171–179 im Kontext der spezifischen Repräsentationsstrategien Christinas von Schweden auf. Dazu Lange 2020; vgl. Tamburini 1997, S. 107–110.

Wenige Jahre zuvor war in Dresden erstmals eine große Mittelloge wie ein kirchlicher Herrschaftsstuhl über das Parterre eines Hoftheaters erhoben worden. Während sich im barocken Rom zwischen eucharistischen Schauspielen und Berninis *Cattedra* die Inszenierung katholischer Dogmen in ephemeren *Theatra sacra* vor Christinas Augen verdichtete,[31] befleißigten sich ihre protestantischen Verwandten im Norden schon seit dem 16. Jahrhundert einer architektonischen Distinktionsform, die ihnen ihr summepiskopaler Status im landesherrlichen Kirchenregiment erlaubte: den rechtsförmig installierten Fürstenstand, häufig auf einer Empore in der Raumachse dem Altar gegenüber, der vor der im ständisch differenzierten Gestühl sitzenden Gemeinde die Herrschaft von Gottes Gnaden auch dann repräsentierte, wenn der Fürst nicht persönlich dem Gottesdienst beiwohnte.[32] Die deutsche Praxis, die katholischen Fürsten als Laien wegen der Vorrechte des Klerus fast immer versagt blieb,[33] war durch die Brüder Pahr noch im 16. Jahrhundert nach Uppsala und Stockholm gelangt. Allerdings hat sich von der ersten Generation schwedischer *kungastolar,* etwa in Willem Boys Kirche des alten Stockholmer *Tre Kronor*-Schlosses, nichts erhalten.[34]

Besser als an den für Christina umgewidmeten fünf Normallogen des längst untergegangenen *Teatro Tordinona* lässt sich das semiotische Potential ephemerer Erscheinungsapparate an Christinas Karnevalsloge am Palazzo Pamphili auf dem Corso zeigen, die sie schon seit 1666 regelmäßig frequentierte (Abb. 3). Der Stich von Falda zeigt vor der Palastecke einen zweistöckigen Aufbau, der bis 1684 jedes Jahr für sie in dieser Form installiert wurde[35] und in dem sie in einer Inkognitologe mit aufklappbarer Verglasung zwischen Kardinälen Platz nahm. Direkt über ihr befand sich eine prächtige leere Thronloge mit einem *dais* und seitlichen Velen, von einer mächtigen Bügelkrone beschirmt, und signalisierte in den Stadtraum: »Qua sta la Regina e patrona di Roma«.[36] Diesem inoffiziellen, höchst ambitiösen, aber protokollwidrigen Titel entsprach der zeichenhafte Aufwand. Zum ersten Mal sind wichtige Motive der späteren Epiphanielogen kombiniert, die wieder in den Fürstenstühlen evangelischer Hof- und Residenzkirchen, aber auch in den ersten Theatersälen des Nordens früher rezipiert wurden als in Italien, wo sie im künstlerischen Milieu Berninis und Fontanas für sakrale Zwecke entstanden waren.[37]

31 Noehles 1969, S. 186–190 u. Biermann 2012, bes. S. 195–199 zum Transfer des weltlichen Formtypus Kronbaldachin über Christinas römischen Logen in die sakrale Sphäre, etwa Fontanas Altarziborium in Sa. Maria Traspontina, 1674.

32 Dazu ausführlicher Lange 2020, im Druck; Lange 2006; zur Vorbildlichkeit ständischer Sitzordnung in protestantischen Kirchen für Hierarchisierung im höfischen Theater: Dressler 1993, S. 99–101.

33 Üblich waren Oratorien in chorflankierender Position, keine Logen bzw. Emporen dem Altar gegenüber.

34 Hahr 1908, S. 56–131; Sundquist 1966. Der älteste erhaltene Königsstuhl von Nicodemus Tessin d. Ä. in der Deutschen Kirche Stockholm, 1672, datiert erst nach Christinas Abreise.

35 Tozzzi 2002, S. 158–161; vgl. Tamburini 1997, Nr. 42, S. 107–110.

36 Zit. nach Tommaso Raggi in Clementi 1939, S. 549; Biermann 2012, S. 185–188.

37 Magnusson 1999.

Christinas notgedrungen persönliches Engagement, ihren staatsrechtlich und zeremoniell prekären Status im päpstlichen Rom öffentlich und offensiv zur Geltung zu bringen, ist dort auf keine erkennbaren Hindernisse oder gar Widerstand gestoßen. Das mag auf den ersten Blick verwundern, erklärt sich aber daraus, dass aus dem Sonderfall Christina keine über ihre Person hinausgehenden Ansprüche zu erwarten waren. Es war nicht voraussehbar, dass der unvermeidliche Rückzug der Exkönigin aus dem Parterre, wo ihr ohne Amt kein Ehrensitz, schon gar nicht in einem *teatro pubblico* zustand, andererseits ein anonymer Aufenthalt in einer Privatloge nicht zuzumuten war, europäische Höfe zur Nachahmung verleiten würde.

Die Mittelloge im *teatro pubblico* war noch nicht höfisch konnotiert, sie teilte mit allen anderen Logen prinzipiell die Herkunft aus der Inkognitotradition eines soziale Distinktion verbürgenden Schutzraumes, der andererseits aufgrund seiner axialen Position gegenüber der perspektivisch organisierten Bühne diese privilegierte Sicht nur

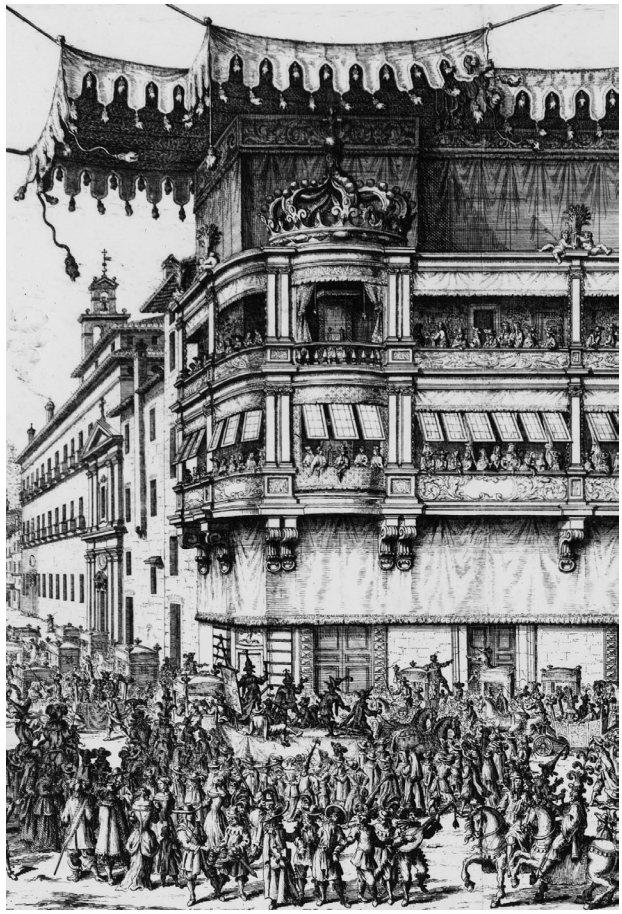


Abbildung 3. Rom, Karnevalsloge der Königin Christina von Schweden am Corso, 1666, Kupferstich von Giovanni Battista Falda nach Giovanni Giacomo de'Rossi. Nationalmuseum Stockhom G 32-1876.

mit der Herrscherestrade im Parterre eines fürstlichen Theaters teilte. Diesen Vorzug beanspruchte die resignierte Monarchin für ihre Person und machte durch die Übertragung ephemerer Insignien an diesen Ort ihre *majestas indelibilis* anschaulich. Papst Clemens IX., der das Tordinona 1669 lizensiert hatte, sein Nachfolger und die Kurie sahen keinen Anlass für Einwände, weil D'Aliberts wirtschaftlich geführtes Unternehmen keine hoheitliche Funktion besaß und das politische Interesse an der Konversion der Schwedin mögliche Bedenken überwog. Ihr Auftritt in beiden Logen im Theater und am Corso wie auch deren ungewöhnliche Form wurden toleriert, weil die Öffentlichkeit dieser Orte noch nicht einschränkend zugunsten des Souveräns reguliert war und insofern als Lücke für Christinas zwangsläufig privat gewordene Interessen instrumentalisiert werden konnte. Zudem blieb das Verhältnis der Päpste gegenüber solchen elitären oder volkstümlichen Amusements stets distanziert und schwankte zwischen *laissez faire* und rigider Kontrolle.

Die Virulenz der zentralen Rangloge im Theater beweisen die Pläne eines »per ordine della regina« durch Fontana geplanten vergrößerten Neubaus des Tordinonasaals, seine folgenreichste *inventione*,[38] die in einer schwedischen Kopie des 18. Jahrhunderts von Carl Frederik Adelcrantz in Stockholm, angehängt zwei alternative Lösungen für einen kreisrunden, stärker abgegrenzten Logenbezirk für Christina, seit längerem bekannt ist.[39] Sie wurde in zwei ebenfalls nie realisierten Hoftheaterprojekten seines Schülers Nicodemus Tessin d. J. für ein Opernhaus im Schloss Amalienborg in Kopenhagen, 1693, und wenige Jahre später im größeren Maßstab seines »förslag« zu einem Opernhaus am Stockholmer Schloss, 1697 unmittelbar rezipiert.[40] An die von Fontana alternativ zum zentralen Logenpavillon im Scheitel vorgeschlagene, um mehrere Stufen erhöhte Estrade schließt eine erst 1994 aus einem Album des Kreises um Filippo Juvarra publizierte Variante an (Abb. 4).[41] Auf dem Grundriss sind die Sehstrahlen aus allen Logen auf den mittleren Platz auf der Saalachse ausgerichtet und machen das Blatt zum frühesten Dokument für die konsequente Ausrichtung eines Logensaals »à la façon vénitienne« auf den wichtigsten Zuschauerplatz. Das Tordinona wurde »the earliest instance of an attempt to make a court theatre out of the box theatre«.[42] Es steht dahin, ob Fontana diese Idee der Auftraggeberin vorbehalten wollte oder ob er schon ihre allgemeine Brauchbarkeit für Ehrensitze in höfisch kontrollierten Sälen im Sinn hatte. Es bleibt festzuhalten, dass Christina selbst den jüngeren Tessin in die Werkstatt

38 Rotondi 2006, S. 162–165.

39 Bjurström 1966, S. 109–112; Rotondi 1987, S. 15. Als einfacher, rechteckiger Kastenraum springt dagegen der »palco che fa trono« im Scheitel des für Christina geplanten Theatersaals im Palaazzo Riario in Rom vor die Rangkurve, Rotondi 1987, S. 19, Abb. 20; Biermann 2012, S. 190.

40 Josephson 1922; Josephson 1924, S. 66–67; Josephson 1931, Bd. 2, S. 85–96; Donnelly 1984, S. 330, S. 332.

41 Barghini 1994, S. 110, fol. 93r.

42 Bjurström 1966, S. 109.

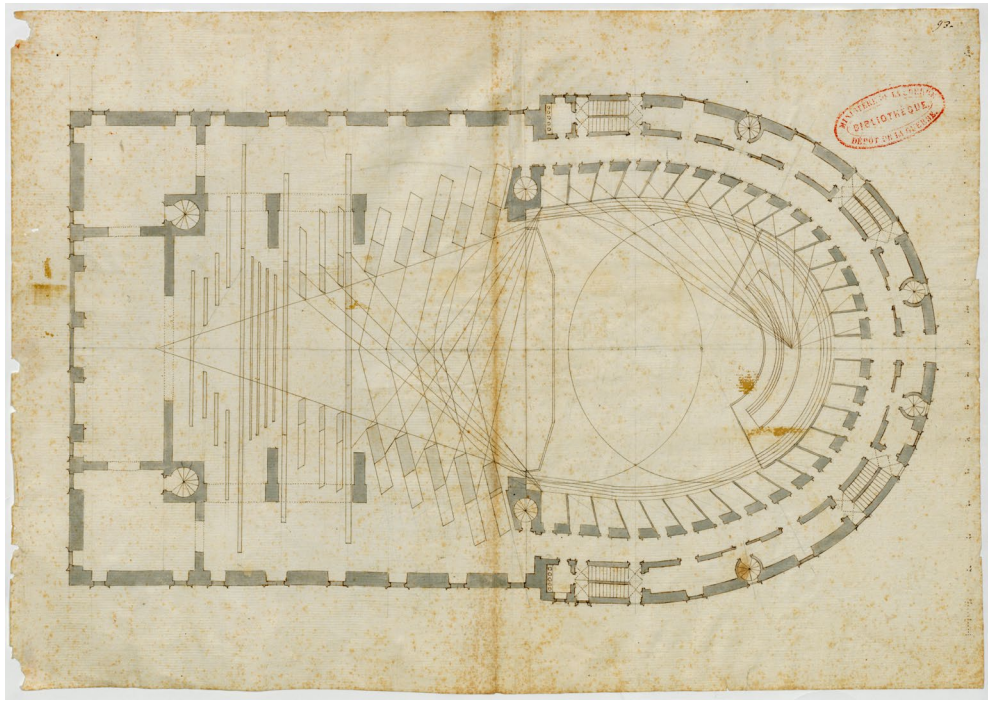


Abbildung 4. Carlo Fontana Umkreis, Umbauentwurf für das Teatro Tordinona in Rom, vor 1690. Service historique de la Défense, Vincennes, Manuscrits, G. B. 25, fol. 93.

Fontanas vermittelte und er auch mit den Erweiterungs- und Verbesserungsplänen zum neuen *Tordinona* befasst war.[43] In seinem Besitz gelangte Fontanas zukunftsweisende Idee nach Skandinavien, und die beiden kreisrund zentrierten *palchi* der Stockholmer Fontanakopie bestimmten Tessins Entwürfe zu den tangential in die Rangkurve eingepassten Logen für den dänischen bzw. schwedischen König.

Eine axiale Herrschaftsloge in der Nachfolge kirchlicher Amtsstühle war an protestantischen Höfen bereits 1667 ins Theater importiert worden: formal noch sehr zurückhaltend im Dresdner Opernhaus bzw. Komödienhaus am Taschenberg von Wolf C. von Klengel,[44] – vier Jahre vor Christinas Loge im Tordinona! Die Rangloge wurde in das System des dreiseitigen Emporensaals mit zwei in die Kolonnade eingehängten Galerien integriert und erweist sich komplett aus dem evangelischen Kirchenbau entlehnt. Die Stiche von Johann Oswald Harms (Abb. 5) lassen aber erkennen, dass die nur durch eine Brüstungsdraperie markierte zentrale Loggia leer blieb und der Kurfürst mit seiner Familie stattdessen noch auf einem abgeschrankten Podium vor der Bühne saß. Die zu den großen Anlässen nicht benutzte Loge mit ihrer direkten Verbindung

43 Biermann 2012, S. 197–198; Sturm 2014.

44 Hempel 1958, S. 12–13; Schrader 1988, S. 61–66; Passavant 2001, S. 300–304, 307, 312–213.

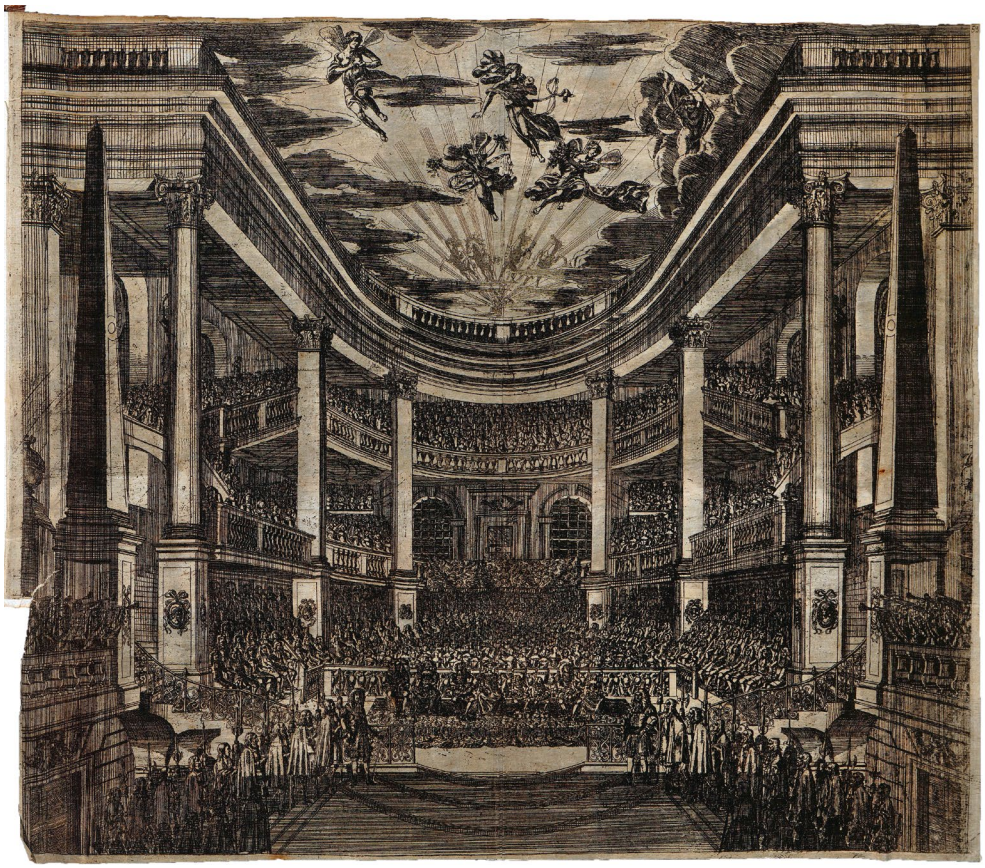


Abbildung 5. Dresden, Theater am Taschenberg, Zuschauerraum zur Hofloge, Kupferstich Johann Oswald Harms, 1678.

zu den Appartements in der Residenz ist ein Indiz dafür, dass das ostentative Potential des zentralen Orts noch mit der Inkognitotradition älterer Logen im Clinch lag. Erst nach dem Umbau in ein Rangtheater durch Johann Georg Starcke[45] 1691 schien diese Zweideutigkeit überwunden: vergitterte Seitenlogen nahe dem Proszenium boten den gewünschten Rückzug, die Mittelloge wurde der offizielle Sitz des Kurfürsten, alle drei von flatternden Putten mit stuckierten Velen dekoriert. Die epiphaniehaften Elemente hatte Nicodemus Tessin d. J. 1684 aus Christinas Rom mit seinen Königsstühlen in der Stockholmer *Storkyrkan* in die repräsentativen Kirchenlogen lutherischer Monarchen in Skandinavien eingeführt.[46] Ihr Transfer mitsamt den Epiphaniemotiven, die sich durch Tessins Schüler von Stockholm über Berlin in evangelische Residenz- und

45 Fürstenau 1861, S. 217–221; Schrader 1988, S. 67–69; Passavant 2001, S. 310–313; Reeckmann 2000, S. 173–184.

46 Lange 2020; Roosval 1905, fig. 8, 9.

Hofkirchen im Reich verbreitete,[47] konditionierte den langwierigen Prozess, der erst im späteren 18. Jahrhundert den allmählich durchgesetzten Rückzug der fürstlichen Souveräne aus dem Parterre zur Folge hatte und gerade bei den politisch potenten Monarchen noch lange auf erhebliche Widerstände stieß.

Export durch Spezialisten – das *teatro all'italiana* der Vigarani, Mauro und Galli-Bibiena

Eine nicht geringe Rolle spielte dabei die soziale Normierung in der in der immer noch italienisch dominierten Architekturtheorie zum Theaterbau, vor allem durch Nicola Sabbattinis und Fabrizio Carini Mottas Traktate von 1637 bzw 1676. Sabbattini fixiert den »luogo per il Prencipe […] più vicino che sia possibile al Punto della distanza, e […] tanto alto dal piano della Sala, che stando a sedere, la vista sia nel medesimo piano del Punto del concorso, che cosi tutte le cose segnate nella Scena appariranno meglio, che in alcun altro luogo«.[48] Sabbattinis rational wissenschaftliche Begründung kollidierte mit dem historisch sehr viel älteren Kriterium, dass dem sitzenden bzw. thronenden Herrscher nicht nur selbst ein möglichst unbeschränktes Blickfeld zustehe, sondern dass er in dieser Haltung von Amts wegen von allen anderen gebührend gesehen werden solle.[49] Der eher rhetorische *topos* von den Augen des Fürsten im Distanzpunkt des zentralperspektivisch fluchtenden Bühnenbildes, als Auftraggeber und einziger idealer Adressat der barocken Illusionsbühne, wurde in dem Moment problematisch, als die repräsentative Inszenierung eines im Theater – und eigentlich nur dort – absolut vorgestellten Herrschers mit jeweils unterschiedlich definierten Öffentlichkeiten – exklusiv höfisch oder aber ständisch erweitert – räumlich zurechtkommen musste. Die subjektive Wahrnehmung des sich in seiner absoluten Prärogative im Theater erlebenden Fürsten sah sich in der Praxis dem Dilemma konfrontiert, dass er nicht zum einzigen idealen Zuschauer degradiert werden durfte, ohne gleichzeitig sein Interventionsrecht zu demonstrieren, jederzeit in die theatralische Handlung einzugreifen. Nur in dieser doppelten Qualität konnte der Souverän im Hoftheater eine Zeitlang zum eindrücklichsten Symbol – im Bild wie im faktisch zeremonialisierten Ablauf – einer absolutistisch intendierten sozialen Figuration werden. Allerdings strafte die Wirklichkeit den idealtypischen Anspruch häufig Lügen, nur in relativ wenigen Fällen, wie in Modena, wurde Sabbattinis Regel befolgt.[50]

47 Zum kgl. Stuhl Friedrichs I. in Eosanders Schlosskapelle in Charlottenburg, 1704, Lange 2006, S. 138–139.

48 Sabbattini 1638, S. 55 cap. 34.

49 Die Doppelung optimaler Sicht für den amtierenden Herrscher bzw. seiner Untertanen auf ihn ist rituell zuerst für Otto den Großen auf dem Karlsthron auf der Empore der Aachener Pfalzkapelle nachweisbar. Widukind 1981, S. 109. Die Fokussierung der Bühnenperspektive auf den Sitz des Fürsten zuerst in Antonio Landis *Il Commodo* 1539 in Florenz belegt. Strong 1991, S. 61–62.

50 Jarrard 2003, S. 53–54. Praktisch spielte er im höfischen Theaterbau des 17. Jahrhundert kaum eine Rolle.

In diesem sich zwischen der Mitte des 17. und der des 18. Jahrhunderts entfaltenden Prozess kam Francesco I. d´Este, der sich nach dem durch die Päpste lehensrechtlich erzwungenen Verzicht auf Ferrara im kommunal geprägten Modena eine neue moderne Residenz samt konkurrenzfähigem Hof zur Legitimation seines anfangs nach innen und außen wenig stabilen Herzogtums, nicht zuletzt durch die aufwendigsten Turniere und Theaterevents seiner Zeit erkämpfte, eine strategisch entscheidende Rolle zu.[51] Der Herzog betraute in Kenntnis des *Teatro Farnese* und des *Coliseo* im *Buenretiro* Gaspare Vigarani, Mitarbeiter Aleottis, 1654–1656 mit dem Bau des *Teatro Ducale* in der *Sala della Spelta* im ehemaligen *Palazzo Comunale* in Modena. Für den im emilianischen Typus mit Balkonlogen in Rängen und *gradines* angelegten Saal sind sowohl ein *palco ducale* im Parterre, aber auch *palchesse* für die *autorità comunali* gesichert. Dabei galt: »[…] the duke's centrality was nonnegotiable at his own theatre.«[52] Der in den großen Turnierfesten auf der *piazza* oder im *cortile* der Residenz aktiv teilnehmende Herzog war hinter seinem erhöhten *parapetto* im Parterre nur noch Zuschauer. Gerade dieses *teatro pubblico* wurde direktes Vorbild für Vigaranis Pariser *salle des machines* (1660–1662) in den Tuilerien, das berühmteste höfische Theater in einem europäischen Schloss der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, »cornerstone of a new royal image«,[53] in dem Louis XIV. aber nicht nur inmitten einer protokollgerecht hierarchisierten Sitzordnung[54] des bedeutendsten Hofes der Epoche thronte, sondern ebenso als *roi dansant* die szenische Handlung anführte. Sein erhöhter Platz im Zentrum des *théâtre*[55] wie das Parterre in Frankreich bezeichnenderweise genannt wurde, erleichterte den Wechsel. Wenig beachtet wurde dagegen bislang in der einschlägigen Forschung der zweite Sitz des Königs, seine *loge grillé* in der Saalachse über dem rückwärtigen Eingang (Abb. 6).[56] Die Inkognitologe in dieser Position war eine französische Besonderheit, die von anderen Höfen nie rezipiert wurde.

Der Sonnenkönig, der in Vigarinis *reggia del sole* erst im Kreis seines vormals frondierenden Adels, dann ausschließlich mit professionellen Tänzern auf die Bühne trat,

51 Erst durch die grundlegende Arbeit von Jarrard 2003 ist der eminente Beitrag des Estehofes in Modena im Übergang vom Turniertheater zur Hofoper im europäischen Horizont verständlich geworden. Resümierend stütze ich mich auf Jarrard 2003, Kap. 2.

52 Jarrard 2003, S. 76; Christina v. Schweden hatte Vigaranis Theater 1658 besucht, ebd., S. 87; Lenzi 2009, S. 180.

53 Jarrard 2003, S. 193.

54 Der Versuch, den Botschaftern in seitlichen *balcons* eine eigene Platzkategorie mit eigenem Zugang zuzuweisen, entfernt sie aus der Nähe zum herrschaftlichen *dais* und konnte das Problem erbitterter Präzedenzstreite nicht lösen, Canova-Green 2006, S. 350–351. In der Forschung bleibt strittig, inwieweit städtisches Publikum zu bestimmten Aufführungen Zutritt hatte, um den Saal zu füllen, Coeyman 1998, S. 53.

55 Mit Bezug auf die systematisch stringente Unterscheidung zwichen Hoftheater und *teatro pubblico* im Traktat des Carini Motta 1676: Hammitzsch 1906, S. 39–45; Hass 2005, S. 360–365.

56 Coeyman 1998, S. 53; Garbero Zorzi, 1985, S. 232; Lawrenson 1986, S. 244–248. Die Loge ist nur auf Blondels Querschnitt des Theaters und auf dem Grundriss des Tuilerienpalastes in der *Architecture française* (1756) zu sehen und rezipiert den *balcon* im Madrider *Coliseo*.

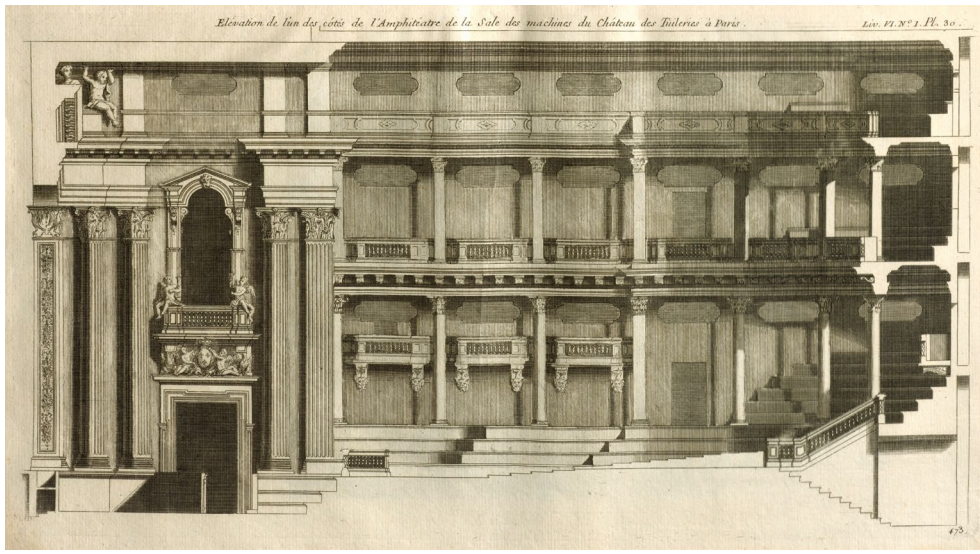


Abbildung 6. Paris, Opernhaus in den Tuilerien – *Salle des machines*, Querschnitt, Jacques-François Blondel, Architecture Françoise, Bd.4, Paris 1756, liv. 6,1, Pl. 30.

gab 1669/70 abrupt diese unmittelbar dirigierende Rolle, in der Image und Wirklichkeit zu verschmelzen schienen, auf und zog sich aus dem Pariser Maschinentheater und der Hauptstadt nach Versailles zurück. Seine persönliche Peripetie in der repräsentativen Handhabung des *pouvoir absolu* fiel historisch zusammen mit der Verschiebung des Fokus von visuellen zu akustischen Kriterien in der Konkurrenz zwischen dem offeneren, gemischten emilianischen Typus Vigaranis und dem Logenhaus Fontanas.[57] Die aufstrebende Gattung der italienischen Oper forderte hinsichtlich der Aufmerksamkeitsregie ihres Publikums Tribut gegenüber maschinell inszenierten, spektakulären Szenenwechseln, wie sie an den padanischen Höfen auf die Spitze getrieben worden waren. Hörbarkeit und Sichtbarkeit konditionierten auf unterschiedliche Weise die Optimierung der beiden Saalformen durch spezialisierte Theatralingenieure. Im Einzelfall bestimmten präventive Entscheidungen über das zu erreichende Publikum und dynastische Beziehungen die Wahl des einen oder anderen Typus.

Der Habsburgerhof bediente sich, allein schon wegen der Rivalität mit der französischen Krone, ebenfalls oberitalienischer Fachleute wie Giovanni und Ludovico Ottavio Burnacini, die in Wien 1652 und 1668 zu dynastischen Festen die ersten beiden Theatersäle in bzw. an der Burg einrichteten. Beide mit offenen Rängen präsentierten den Kaiser im Parterre, 1652 im großen *ComoediSaal* auf einer auf Schienen zwischen Bühnenrampe und Saalfond gleitende Thronestrade, deren mechanische Beweglichkeit in den flatternden Gewändern der den Baldachin tragenden Karyatiden reflektiert wird

57 Darauf, indirekt gegen Vigarani, zielt die Kritik von Carini Motta 1676, S. 24.

und dem Kaiser die Prärogativen wahrte, zugleich Autor und Adressat der Turnieroper zu sein.[58] Das offene Sitzen im Parterre verlangte, wie 1668 im Opernhaus auf der *Cortina*, eine demonstrative militärische Bedeckung durch Leibgardisten oder Soldaten.[59]

Beiderseits der Alpen erkannte man an kleineren Höfen bald das raumbeherrschende Potential der dem Parterre entrückten römische Mittelloge Christinas. Orazio Talami baute 1674, kaum aus Rom zurück, auf Geheiß des Herzogs von Modena den dauerhaften *Palco de' Serenissimi Padroni* über zwei Ränge in sechs Normallogen der Rückwand der von Vigarani installierten *Sala delle commedie* im alten Kommunalpalast in Reggio ein. Zu Füßen des weit vorkragenden *palco* saß der städtische Magistrat auf dem »Banco de' Signori Antiani« unter dem estensischem Wappen.[60] Hier wurde – anders als bei Christina in Rom – das Herrschaftsrecht der Este über die zweitgrößte Stadt ihres Herzogtums im Bild eines leeren Throns alludiert, denn der Souverän beehrte Reggio meist nur einmal im Jahr zur Messezeit mit seinem Besuch. Ebenfalls nachträglich besorgten Gaspare und Domenico Mauro 1685 den Einbau der ungewöhnlich aufwendigen zweigeschossigen Loge vor die vier offenen Ränge des Opernhauses von Francesco Santurini am Salvatorplatz in München für Kurfürst Max Emanuel, der das Haus für Stadtbürger öffnete (Abb. 7).[61] Der über dem Eingang konvex auskragende dreiteilige Aufbau war durch textile Draperien vor den ausbauchenden Brüstungen und insgesamt 14 lebhaft bewegte Atlanten und Karyatiden ausgezeichnet, die auch den baldachinartigen Kurhut scheinbar in der Schwebe hielten und die Insassen quasi auf einer zweiten Bühne, auf einem *contropalco* aussetzten,[62] implizit eine katholische Aneignung der Dresdner Loge in dieser Position. Ein direkter Reflex und gleichzeitig eine Steigerung dieser epiphaniehaften Elemente, kombiniert mit Christinas römischem Logenpavillon, wurde 1690 im farnesischen Parma mit dem von einem kuppelförmigen Baldachin bekrönten Tempietto im Scheitel des Logenrangs der Arena des *Teatro della Peschiera* im herzoglichen Garten für die Hochzeitsoper *Gloria'amore* realisiert (Abb. 8).[63] Die Farnese haben bis zum Erlöschen der Dynastie in die großen Festspektakel für die politisch überlebenswichtigen Konnubien mehr und erfolgreicher

58 Kol. Federzeichnung Slg. Nicolai, Bd. 12, fol 110r. / Württ. Landesbibl. Stuttgart; Seifert 1988, S. 395–397; Sommer-Mathis 2006, S. 364–365.

59 Seifert 1988, S. 400–405; Sommer-Mathis 2006, S. 368–370; Sommer-Mathis 2010, S. 89–92; Sommer-Mathis 2014.

60 Garbero Zorzi 1980, S. 81–82. u. Anm. 33: Alfonso II. veranlasste, »che la Città provvedesse nel Teatro di palco stabile e permanente per suo serviggio e comodo di sua corte, perché non voleva che ogni qualvolta si fossse disposto di intravenire a commedia«. Rotondi 2009, S. 187–189; Lenzi 2009, S. 175–176.

61 Schrader 1988, S. 117–122. Bereits 1690 folgt die mehrstöckige Mittelloge in Lauterbachs herzoglichem Opernhaus am Hagenmarkt in Braunschweig, ebd., S. 132.

62 Schrader 1988, S. 120–122.

63 Cirillo / Godi 1989, S. 97–101; Berckenhagen / Wagner 1978, S. 92–94. Ein ähnlicher Apparat wurde 1714 für die herzogliche Loge zur Naumachie anlässlich der Hochzeit Elisabeth Farneses mit Philipp von Spanien inszeniert und in einem Gemälde von Ilario Spolverini (Parma Palazzo Comunale) dokumentiert.

investiert als jeder andere Kleinstaat auf der italienischen Halbinsel. Die Brüder Mauro errichteten für das farnesisch-pfalzneuburgische Bündnis einen kleinen Zentralbau auf vier vergoldeten Säulen über dem axialen Eingang als Gerüst für die textile Draperie, »addobbato di velluto rosso a trince d'oro«, die sich in den Baldachin fortsetzt. Distanzierung und Entrückung gegenüber den anderen Zuschauern verdankten sich einem performativen Akt: die seitlichen Velen unter dem von der farnesischen Lilie bekrönten Baldachin in Parma wurden von fliegenden Genien aufgezogen – in München stabilisierten sie noch, etwas verrenkt wirkend, den schwebenden Kurhut – und begründeten jenen Epiphaniecharakter der Hoflogen, der bis ins 19. Jahrhundert üblich wurde. Seit Duccios *Maestà* im Dom zu Siena ihren an Ketten schwebenden Baldachin mit mechanisch bewegten Engeln erhielt (1375), gehörten fliegende Engel zur Inszenierung des Altarsakraments. Seit den borromäischen Instruktionen, die 1614 Eingang ins *Rituale Romanum* fanden, erobern sie auch exponierte Tabernakelaltäre, die sich häufig der

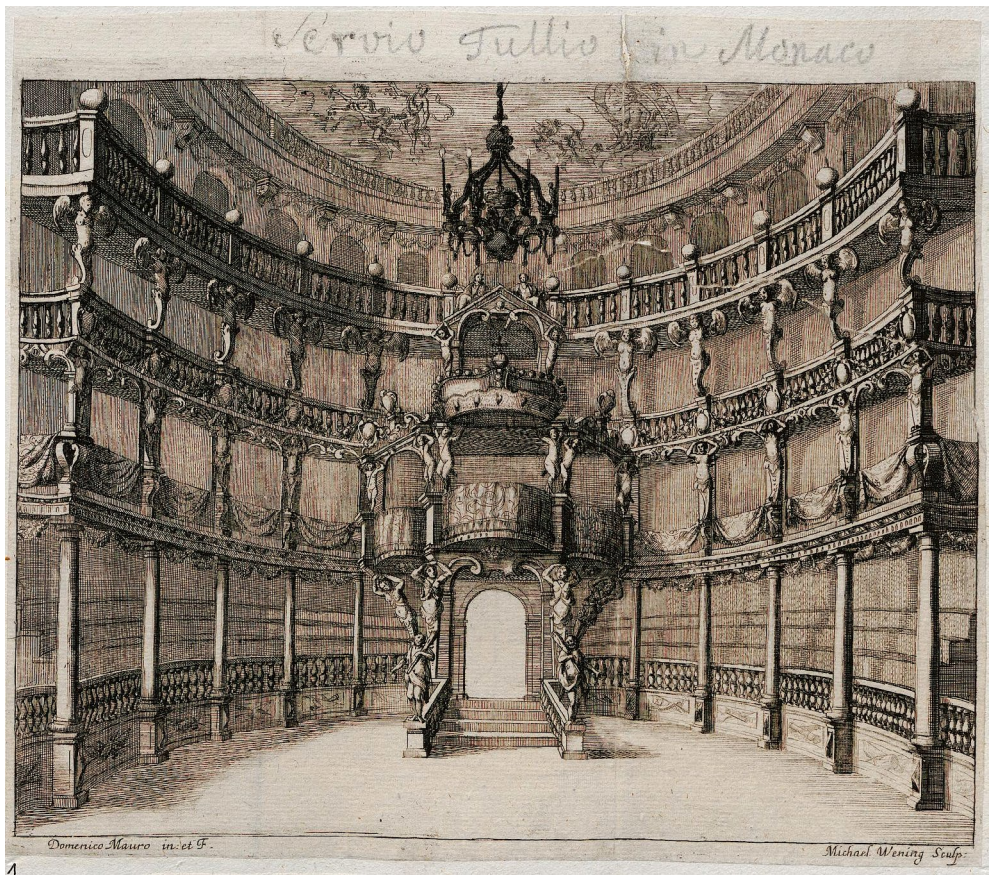


Abbildung 7. München, Opernhaus am Salvatorplatz, Zuschauerraum zur Hofloge, Kupferstich Michael Wening nach Gaspare Mauro zum Textbuch »Servio Tullio«,1685.

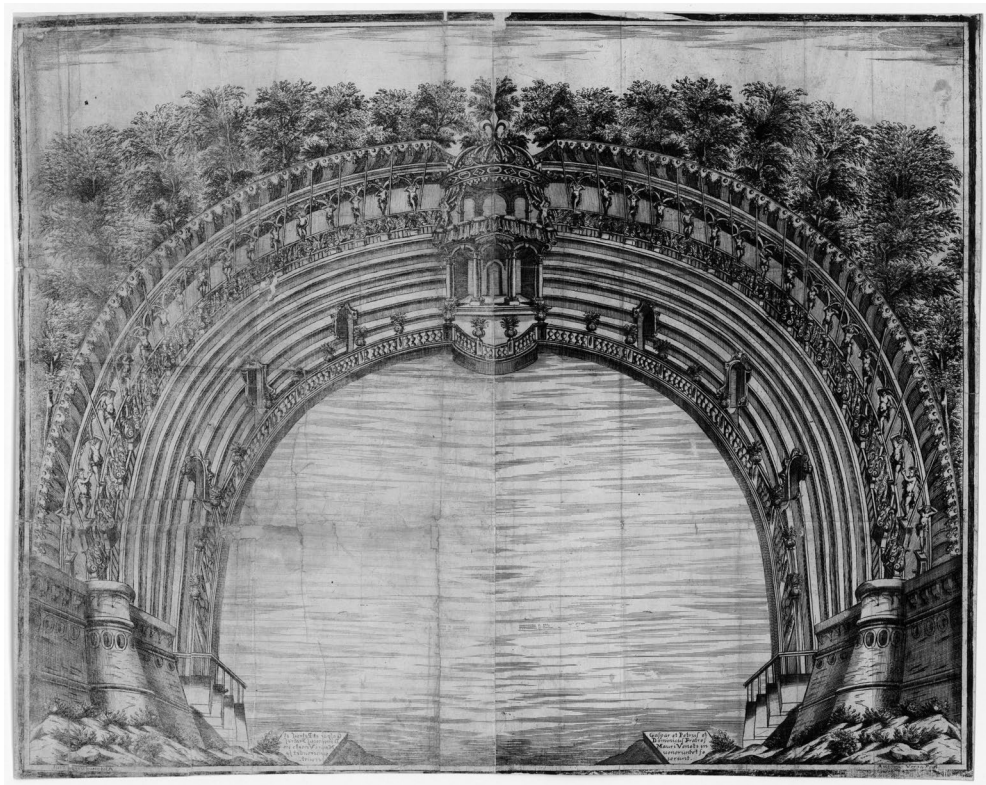


Abbildung 8. Parma, Teatro della Peschiera für die Turnieroper »La Gloria d'Amore« von Gaspare Mauro, Kupferstich 1690. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Lipp Si 33.

Tempiettoform bedienten,[64] und seit den dreißiger bzw. vierziger Jahren besonders in den römischen Quarant'ore-Apparaten der nachtridentinsichen Eucharistieverehrung, etwa von Pietro da Cortona. Die hochillusionistischen Szenographien, die als »visualisierte Eucharistietheologie« interpretiert wurden,[65] deuteten den Tabernakel als *arca* des Neuen Bundes, analog zur alttestamentlichen Bundeslade, dem Thron Jahwes, wodurch der Hochaltar zum Thron Gottes wurde.

Unberührt von solcher gegenreformatorischer Theorie und Praxis, deren sakraler Mittel sich höfisches Schaugepränge zunächst vor allem in ephemeren Festinszenierungen dynastischer Herrschaft bediente, wurde der große, axiale *palco del principe* über dem Saaleingang zuerst in den höfisch genutzten und gesteuerten, aber von einem größeren Publikum besuchten *teatri pubblici* durchgesetzt, 1687/88 im neuen Parmenser Theater im

64 Guinomet 2017, S. 34–40.

65 Noehles 1978.

herzoglichen *Palazzo della Riserva* von Stefano Lolli,[66] 1717 in Domenico Barbieris *Regio Ducal Teatro*, dem Vorgängerbau der Scala im *Palazzo Reale* im habsburgischen Mailand und 1733 im *Nuovo Teatro Arciducale* im ebenfalls habsburgischen Mantua.[67] Die Gründe für den allmählichen Rückzug des Souveräns aus dem Parterre sind vielschichtig: Seit Klengels Dresdner Opernhaus und dem von Santurini oder Tommaso Giusti 1689 eingerichteten kurfürstlichen Schlossopernhaus in Hannover kannte man die fußläufige Verbindung aus den Appartements im *piano nobile* ins Theater, analog zu den älteren Kirchenstühlen.[68] Im 18. Jahrhundert kam im Zuge wachsender Ansprüche an die *commodité* ein stärkeres Bedürfnis hinzu, sich vom Publikum hinter dem Rücken nicht mehr inkommodiert zu fühlen, sondern es im Angesicht zu haben. Schließlich sind die Folgen der von Ferdinando Bibiena erfundenen *scena per angolo*[69] in Rechnung zu stellen, die erstmals eine angenehmere Sicht von oben auf die Bühne[70] und auch den Zuschauern an der Peripherie des Saals einen befriedigenden Blick auf die nicht mehr zentral fokussierte Szene ermöglichten.

Widersprüchlicher als in Italien verlief dieser Prozess in den von den Bibiena errichteten Hoftheatern im Reich, in deren Zuschauerräumen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die formal originellsten Hoflogen entstanden, beginnend mit Francesco Bibienas die ganze Saalhöhe einnehmenden, dreiachsigen und dreigeschossigen Kaiserloge im großen Wiener Opernhaus, 1704 (Abb. 9).[71] Der gewaltige statuenbesetzte Prospekt mit seinen konvex vor- und konkav zurückschwingenden Brüstungen knüpfte im vertikalen Aufbau an Triumph- und Ehrenpforten an,[72] steigerte sie zu einem »secondo proscenio«, indem er die große Ordnung des Bühnenportals aufgriff, und machte so den Einzugsbogen einer Ehrenpforte zum durch einen ephemeren Baldachin symbolisch markierten Aufenthaltsort des Herrschers. Das galt auch dann, wenn der Kaiser in der Regel nicht hier, sondern immer noch meistens im Parterre Platz nahm.[73] Die Ausdehnung der Loggia auf den größten Teil der Saalrückwand über alle drei Ränge und das damit verfügbare Platzangebot erlaubte dem Monarchen, inmitten seines vertikal geordneten exklusiven Gefolges mit einem *coup de théâtre* auf seinem Platz zu erscheinen und nicht vor aller Augen den Weg dorthin zurückzulegen.

66 Vetro 2010.

67 Aust. Kat. Mailand 1991, S. 391–392; Lenzi 1985A, S. 167–171.

68 Wallbrecht 1974, S. 50; Schrader 1988, S. 54–60. Hier saß Kurfürst Ernst August allerdings in der ersten Seitenloge rechts nächst der Bühne, eine Praxis, die die Könige aus dem Haus Hannover nach London brachten, in dessen Theatern, wie im übrigen Großbritannien, eine axiale Hofloge vor 1855 niemals eingerichtet wurde.

69 Müller 1986.

70 Sommer-Mathis 1995, S. 520.

71 Sommer-Mathis 1992, S. 26–27; Karner 2014, S. 373–376.

72 Greiselmayer 1993, S. 333–334.

73 Sommer-Mathis 1995, S. 520. Für andere Orte, etwa die kaiserliche Loge in J. B. Fischers Winterreitschule der Hofburg gab es eine solche Alternative nicht.

Abbildung 9. Wien, Großes Opernhaus von Francesco Galli-Bibiena, Zuschauerraum zur Hofloge 1704, Radierung Johann Andreas Pfeffel/Christian Engelbrecht. Deutsches Theatermuseum München, Inv.-Nr. VII 550 (F 1316).

Francescos transparente, doch fassadenhaft gerahmte Architektur griff im dreiachsigen Typus auf Serlianalösungen zurück, die bereits im 17. Jahrhundert bei ephemeren Fürstensitzen im emilianischen Festtheater[74] als »a powerful symbol of sovereignty«[75] eingesetzt wurden. 1747 variierte Giuseppe Bibiena das Wiener Modell im Bayreuther Opernhaus und kombinierte es mit Accessoires des kirchlichen Fürstenstuhls, wie Schubfenstern und Kaminen.[76] Auch diese Prunkloge (Abb. 10) wurde in dem selten bespielten – und heute

74 Etwa 1628 in Guittis *teatro inferiore* im Hof der Pilotta in Parma, Buttigli 1629 nach Lavin 1990, S. 545–546, und im Turniertheater von Bianchi und Monti in Modena, 1652, Jarrard 2007, S. 47, fig. 20, 25.

75 So bezeichnet Worsley 2007, S. 154, die im 16. Jahrhundert besonders von Inigo Jones demonstrierte Verwendung dreiachsiger Fensterprospekte in der europäischen Repräsentationsarchitektur.

76 Ms. Johann Sebastian König, zit. nach Toussaint 1998, S. 100.

Abbildung 10. Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus, Blick in den Zuschauerraum zur Fürstenloge, Giuseppe Galli-Bibiena 1747. Foto Achim Bunz, München.

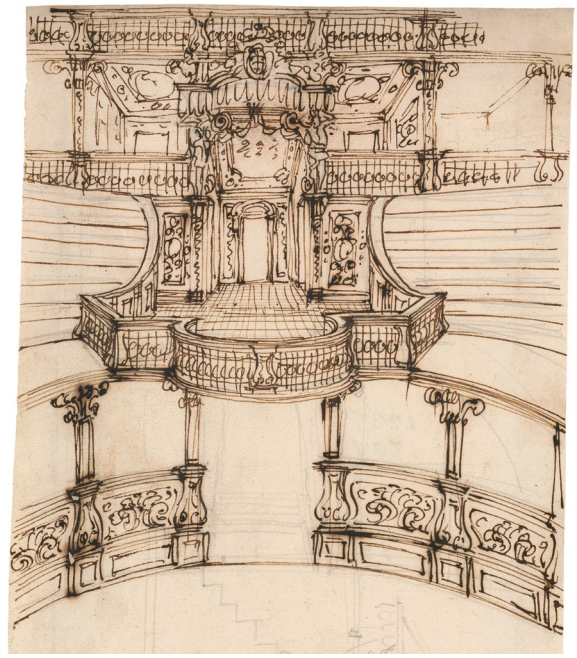


Abbildung 11. Entwurf zur Hofloge im Kurfürstliches Opernhaus von Alessandro Galli-Bibiena (nicht ausgeführt), Federskizze 1737–1740. Staatliche Graphische Sammlung München Inv.Nr. 41295.

einzig erhaltenen – Hoftheater der Bibiena in der Regel nicht benutzt, weil für die großen Anlässe vergoldete Sessel für die markgräflichen Adressaten vor die erste Reihe parterre gestellt wurden, während allenfalls die Fürstin bei Unpässlichkeit sich in die Mitteloge – quasi inkognito – zurückzog.[77] Die Treppen ins Parkett ermöglichten Pagen den Zutritt vor die Loge für ihren Ehrendienst. Diese Verbindung von Prospekt und Estrade steigert noch den Bühnencharakter der Hofloge und evozierte mit ihrem ikonographischen und heraldischen Apparat und mit den Trompeterlogen im Proszenium jene Momente zeremonieller Huldigung, die das Erscheinen des Fürsten in der flackernd illuminierten Loge auslöste. Es sind solche Effekte der Entrückung, die Nietzsches Begriff vom *Pathos der Distanz* zuerst mit von barocken Bühnenportalen zurückgespiegelten, szenisch vom Publikum ausgegrenzten Hoflogen der Mauro und Bibiena in Verbindung brachten.[78] Ein weniger fassadenhaft ausgebreitetes, sondern expansiver in den Raum ausgreifendes Modell verfolgten die Hoflogen zweier zuvor rekatholisierter Höfe, das Dresdner Opernhaus am Zwinger in der Fassung von Alessandro und Girolamo Mauro,[79] 1719, und der es variierende Entwurf Alessandro Bibienas für die kurfürstliche Loge *La Magnificenza* im Schlossopernhaus Mannheim,[80] 1739

77 Ebd.; vgl. Krückmann 1998, S. 86, 77–78; Schrader 1988, S. 171–172.

78 Kindermann 1963, S. 29 u. 31.

79 Fürstenau 1862, S. 114 u. 128–132; Schrader 1988, S. 76; Konwitschny 2015, S. 204–210, ebd., S. 110–118 zu Mauros gleichzeitigen Quarant'ore-Apparaten.

80 Lenzi 1992, S. 30–31; Ganz 1991, S. 57; Schrader 1988, S. 95–96. u. Abb. 75, 78.; Lange 2003, S. 91, Nr. 40.

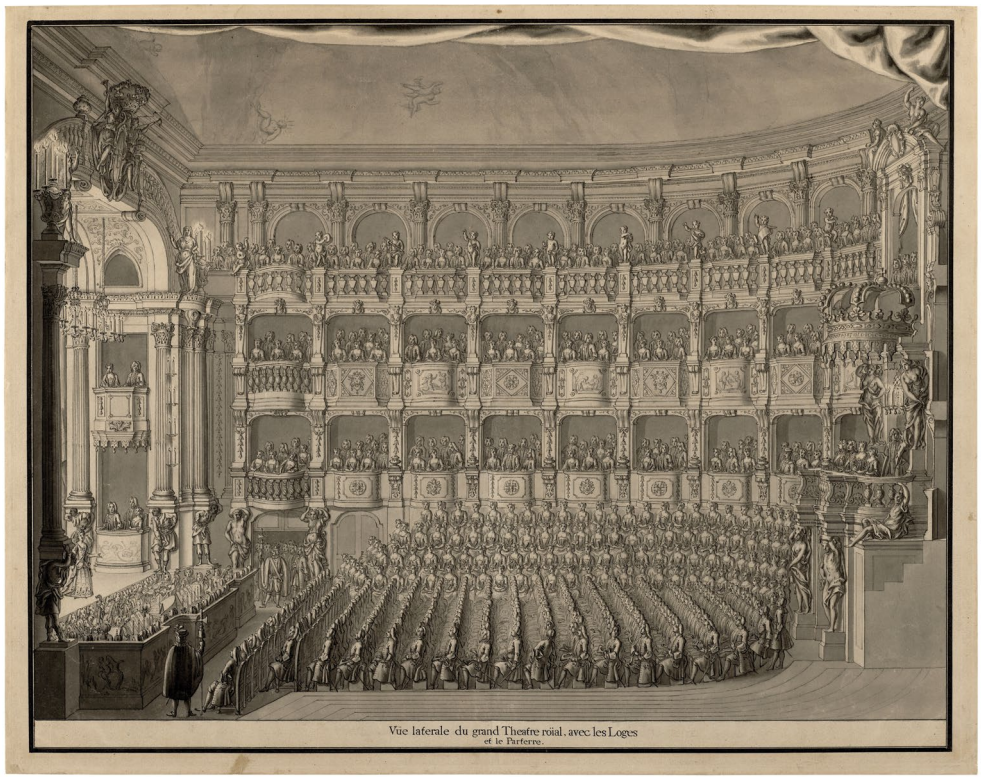


Abbildung 12. Dresden, Opernhaus am Zwinger, Längsschnitt mit Publikum von Jakob Heinrich Fehling, vor 1730. Staatliche Kunstsammlungen Dresden C 5693.

(Abb. 11), beide über dem Eingang frei vor die Saalkurve auskragende Tribünen, auf denen der Hof unter der Bügelkrone bzw. einem Kuppelbaldachin, verglichen mit den anderen Plätzen, wie auf einem Expositorium ausgesetzt erschien – quasi als Sanctissimum *in trono,* wie es in den borromäischen Instruktionen heißt – ohne den Schutz einer bergenden Raumschale.[81] Fehlings Ansicht des Dresdner Zuschauerraums präsentiert das rigide hierarchisch geordnete, geradezu puppenhaft erstarrte höfische Publikum zwischen der Bühnenaktion und ihrem wie auf einer Gegenbühne in der Mittelloge zumindest idealiter projizierten Urheber (Abb. 12). Auch in Dresden nahm der sächsisch-polnische König 1719 nicht diesen herausgehobenen Platz ein. Die Zeichnung postuliert vielmehr als mediale Fiktionalisierung einen Sollzustand von Amts wegen, der in diesen Jahren zuerst in der deutschen Architekturtheorie von Leonhard Christoph Sturm 1718 fixiert und als Ausgangspunkt für die Konstruktion des Logenhauses definiert wurde.[82]

81 Besonders deutlich in Alessandros Federskizze in den Staatl. Graph. Slg. München Inv. Nr. 41295.

82 Sturm 1718, S. 53; dazu Zielske 1974, S. 43; Schrader 1988, S. 17–18.

Neapel (1737), Turin (1740) – erweiterte Öffentlichkeit vs. höfische Exklusivität

Im größten Opernhaus der Epoche, im Teatro San Carlo in Neapel, mit dessen Bau innerhalb von kaum acht Monaten Karl von Bourbon 1737 seine Regentschaft in der seit anderthalb Jahrhunderten von spanischen Vizekönigen mehr ausgebeuteten als regierten süditalienischen Provinz begründete und mit der er eine glanzvolle Hofkultur in der zweitgrößten Stadt des Kontinents inaugurierte,[83] wurde zum ersten Mal ein direkt an den königlichen Palast angeschlossenes Hoftheater zum Forum, in dem sich *cour et ville* regelmäßig begegneten, in der Saison dreimal pro Woche.[84] Das internationale Publikum der *Grand tour* fand im teilweise frei verkäuflichen festbestuhlten Parterre Platz und trug dazu bei, den Ruhm des Hauses und der neapolitanischen Oper in die letzten Winkel Europas zu verbreiten. Der *palco reale* im Fokus des Saals mit Salon und direkter Verbindung zum Palast »amassed his public around him like attendees at court«.[85] Die Loge wurde jeweils mit beweglichen, geschnitzten und vergoldeten Rahmenelementen, die mit Gelenken verbunden waren, anlassbezogen drapiert. Zwischen 1747 und 1787 kamen für besondere dynastische Feste bzw. Galavorstellungen noch einmal jene ephemeren Dekorationen zum Einsatz, die auf die nackten Wände des Logenhauses appliziert wurden. Die Stichserie von Giuseppe Vasi vermittelt einen Eindruck der von Vincenzo Re konzipierten berühmten Ausstattung zur Geburt des Kronprinzen 1747 (Abb. 13).[86] Drapierte Brokatstoffe und eine kolossale Bogenarchitektur zwischen breiten, spiegelbesetzten Pilastern verspannten die drei unteren, für Hof und Adel reservierten Logenränge und separierten sie von den oberen Galerien. Vor der durch Kerzen vor geschliffenen Spiegeln taghell erleuchteten, mit Hermelin ausgeschlagenen Königsloge führten symmetrisch geschwungene Treppenarme ins Parterre. Der auf den fernen *palco reale* zentrierte Blick führt aus dem Bühnenhintergrund, von wo stadtbürgerliches Publikum dem Ball zuschaute, durch das von rückwärts gesehene, hier als Proszenium zu lesende Bühnenportal in den streng perspektivisch verkürzten Theatersaal. Später rieb sich aufklärerische Kritik am Missverhältnis zwischen dem verschwenderischen Glanz des Auditoriums mit seiner in tausend Spiegeln reflektierten Illumination und der nur mäßig beleuchteten Bühne: »Der erste Eindruck war betäubend, allein es

83 Doria / Bologna / Pannain 1962, S. 121–128; Croce 1992, S. 183–192; Cantone / Greco 1987; Mancini 1987, S. 27–36; Feldman 2007, S. 190–192, 207–208; Thomas 2013, S. 26–39.

84 Morelli 1987, S. 33.

85 Feldman 2007, S. 192. Ebd. der Verweis auf die »symbolic machinery of absolutist spectacle«, die in den Logen soziale Privilegien der Insassen zum Verschwinden brachten, »[…] giving the illusion of being powered, and dwarfed, by the royal box«. Nur 10 Logen seitlich der Hauptloge im zweiten Rang blieben dauerhaft für Gäste des Königs reserviert, die übrigen waren den ranghöchsten Familien des Adels zugeteilt. Minister Filangieri zufolge wußten sie nicht, »how to live without being warmed by the rays of the throne«, zit. n. Thomas 2013, S. 37, Anm.129.

86 Narrazione 1749; Cantone 1987, S. 68.

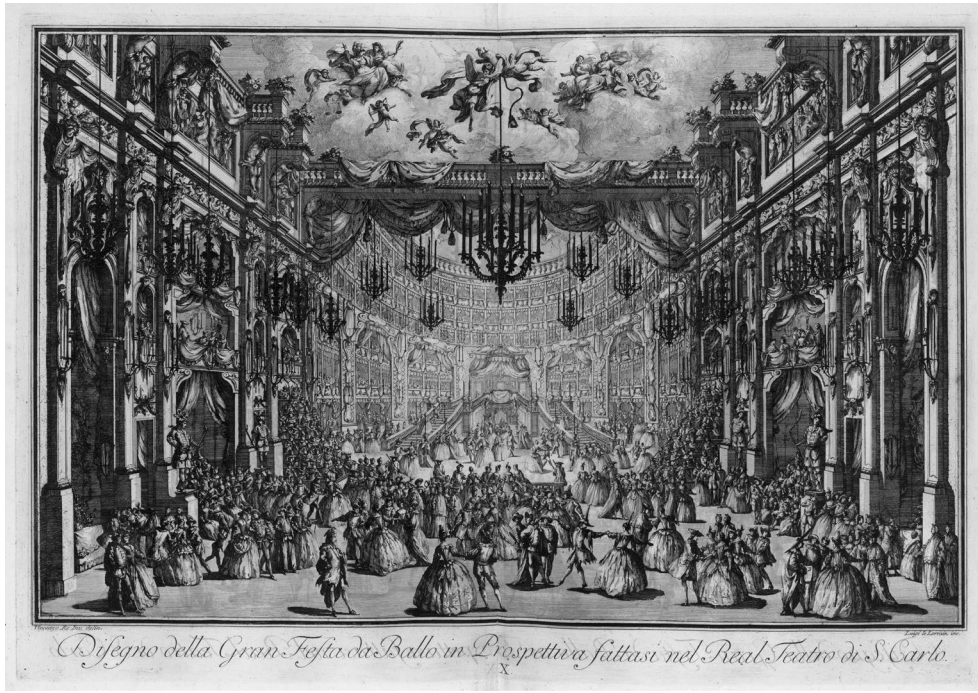


Abbildung 13. Neapel, Teatro San Carlo, Zuschauerraum zur Hofloge, Luigi Le Lorrain nach Vincenzo Re, 1749, in: Narrazione delle Solenni reali feste fatte celebrare in Napoli da Sua Maestà il Re delle Due Sicilie Carlo infante di Spagna …. per la nascità del suo primogenito Filippo real principe delle Due Sicilie, Neapel 1749, Taf. 10. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Lipp Si 48.

währte nicht lange, so empfand ich das Zweckwidrige und Unangenehme dieser zu großen Erleuchtung. Alle Theaterkünste gingen dabei verloren, man war zu geblendet, um etwas recht zu sehen.«[87]

Im Turiner *Teatro Regio*[88] installierte 1740 Benedetto Alfieri in Auseinandersetzung mit einem Vorentwurf Juvarras, der Fontanas römische Mittelloge nach Piemont vermittelt hatte,[89] den erfolgreichsten Prototyp der kreisförmigen Tempiettologen (Abb. 14), zweischichtig angelegt: die Raumschale des *palco* war frontal angeschnitten und mit einem vorkragenden, seitlich ausschwingenden Balkon verbunden. Die von Genien und Famen aufgezogenen Velen rahmten den Blick auf den Kronleuchter über dem König. Aus der Legende zum Stichwerk,[90] 1761, ergibt sich, dass auf kurvierten Laufschienen

87 Archenholz 1785, Bd. 2, S. 358; im gleichen Tenor Burney 1980, S. 183.

88 Tamburini 1983, S. 38–48; Gualerzi / Rampone 1990, S. 15–24.

89 Tamburini 1983, S. 33–38, hier S. 36.

90 Alfieri 1761, Taf. IV; Tamburini 1983, S. 47.

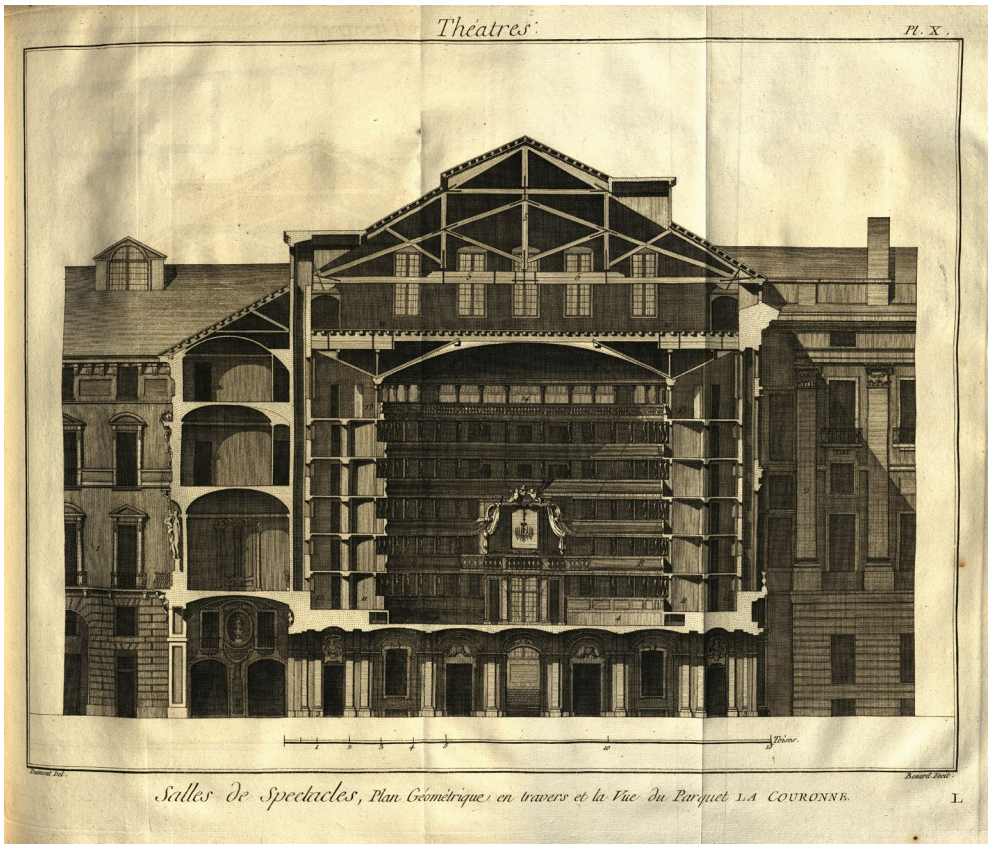


Abbildung 14. Turin, Teatro Regio von Benedetto Alfieri, Querschnitt. Kupferstich aus: Encyclopédie ou Dictionnaire des sciences, des arts et des metiers, vol. 9, 1772, nach Benedetto Alfieri, Il Nuovo Teatro Regio di Torino apertosi nel 1740, Turin 1761, Taf. X.

im Fußboden Schiebewände mit eingelegten Spiegeln bewegt wurden, um den hinteren Teil des Logensalons abzusperren. Unwillkürlich fühlt man sich an barocke Drehtabernakel erinnert, in denen assistierende Engel das *Sanctissimum* enthüllen.[91] Natürlich bleibt der Unterschied, dass in Turin die Schiebewände hinter den Insassen sich schließen, sie also immer sichtbar blieben. Wenn man aber berücksichtigt, dass die Loge »La Corona« hieß, dass die Königin persönlich die Vergabe der Logen links und rechts von ihr nach Rang und Ançiennität kontrollierte, dass dem König bei Betreten und Verlassen

91 Beispielhaft Drehtabernakel und sog. Gleitschienen-Expositorien wie in der Kölner Jesuitenkirche: Schulten 1982, S. 219 u. Taf. XVII, XVIII. Für Turin ist zudem der *padiglione della sacra sindone*, das ephemere Schaugerüst für das Grabtuch Christi, die wichtigste Herrenreliquie im Besitz eines christlichen Monarchen, prägend geworden. Seit dem 17. Jahrhundert wiederholt in der Achse des königlichen Palastes zur Piazza Castello errichtet, demonstrierte er die sakrale Legitimation der savoyischen Dynastie.

des *palco* vom Publikum zeremoniell Reverenz erwiesen wurde, dann fällt es nicht schwer, die in der brillant ausgeleuchteten Loge quasi thronende Herrscherfamilie mit der Inszenierung des ausgesetzten *Sanctissimum* zu parallelisieren. Der Turiner Typus wurde 1750 in Leopoldo Rettis Entwurf für ein neues Opernhaus am Stuttgarter Schloss rezipiert und 1758 in das Projekt von Philippe de la Guêpière[92] zum Umbau des älteren Lusthauses in ein Theater übernommen: »La Loge Ducale qui fait milieu, est un Sallon orné des glaces«.[93] Ein reicher ikonographischer Apparat huldigte mit Apoll, Herkules, Minerva und den Grazien der *Renommée*, der *Magnificence* und der *Immortalité* Herzog Karl Eugens. Guêpière machte eine solche *Loge du Prince* durch den Idealentwurf eines intimen querovalen Schlosstheaters in Frankreich bekannt, das Gabriel Pierre Martin Dumont als Reformprojekt in seinem *Parallèle* publizierte,[94] aus dem sie sehr bald in Vorentwürfen der *Menus Plaisirs* für die *Opéra* in Versailles zitiert wurde.[95] Schließlich brachte Bartolomeo Verona 1787 das Motiv, wenige Jahre nach Piermarinis Mailänder Scala, nach Berlin, und Carl Gotthard Langhans, der das Turiner Opernhaus 1769 selbst in Augenschein genommen hatte, installierte eine überkuppelte, von acht korinthischen Säulen begrenzte und mit einer Draperie in Form eines hermelinverbrämten Purpurmantels versehene ovale Königsloge in Knobelsdorffs modernisiertes Zuschauerhaus, als dieses erst 1788 dem allgemeinen Publikum zugänglich gemacht wurde.[96] In solchen Häusern wuchs seit dem *San Carlo* der Druck, Fürst und Hof strikt vom nichtadeligen Publikum zu separieren. Die räumlichen, sozialen und szenischen Bedingungen, unter denen der Souverän, noch immer von höchsten Hofchargen umgeben, einer Gesellschaft von Untertanen erschien, basierten auf Distanzierung und ostentativer Präsentation. In dieser Ambivalenz kündigte sich die Erstarrung der in der Loge Thronenden zur *imago* an, erkauft durch den Verzicht auf raumgreifende Aktion und Beweglichkeit. Langfristig wurde der dafür politisch zu zahlende Preis hoch. Keinesfalls hat aber in diesem Bild das Theater der absolutistischen Höfe seine gleichsam logische Erfüllung gefunden. Die Monarchen der großen Mächte in Wien, Berlin Versailles flohen noch lange die zentrale Loge wie der Teufel das Weihwasser: Ludwig XIV., Friedrich der Große und die Habsburger blieben im Parterre. Maria Theresia zog sich seit 1744 in die Mittelloge zurück, die Prinzen bevorzugt ins Proszenium, erst recht so im konstitutionellen England der Hannoveraner, in dem die axiale Hofloge nie heimisch wurde.

92 Wawra 1994, S. 12–13, 25–29; Klaiber 1959, S. 118–120.

93 Uriot 1763, S. 33–34. Der Herzog aber bewegte sich auch hier meist frei zwischen Parterre, Bühne und Orchestergraben.

94 Dumont 1764. Ebenso publiziert zusammen mit dem Entwurf für Stuttgart in der Encyclopédie, Planches, Bd. 10, 1772.

95 Tadgell 1978, S. 120–123 u. Abb. 62.

96 Lange 1985, S. 111–114. Die preußische Hofloge, in verschiedenen Entwürfen Schinkels und Ottmers für andere Hoftheater rezipiert, bezeugte in Berlin bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg die Wirkung des Turiner Vorbildes.

Die Entscheidung der Kaiserin bald nach Regierungsantritt, 1740, – und damit analog zum Entschluss ihres großen preußischen Gegners wenige Monate später –, ein öffentliches Theater für Oper und Komödien »zur Divertierung des Publici und Ihro Majestät eigenen allerhöchsten Unterhaltung« in einem älteren Ballhaus »nächst der Burg« errichten zu lassen, reagierte offensichtlich auf die maßstabsetzenden öffentlichen Opernhäuser der Höfe in Neapel und Turin sowie auf das Bauprojekt ihres politischen Antagonisten in Berlin. Diese drei wurden von Monarchen befohlen, deren Königreiche sich unter den alten Kronen Europas erst legitimieren mussten, während es in Wien galt, die aus der pragmatischen Sanktion begründete Erbfolge Maria Theresias vor Hof und Stadt zu demonstrieren. In dem 1748 umgebauten Burgtheater vollzog sich die »Absönderung« des Hofes aus dem Parterre.[97] Das Privileg sich im ehemals höfischen Parterre, später ungezwungener noch zwischen den Logen bewegen zu können, wurde im *teatro pubblico* zu einer dekorumswidrigen Usance, das »nach Belieben Zu- und Abgehen« galt als unschicklich. Maria Theresia wies 1765 ihre Kinder an, nicht im Burgtheater in andere Logen oder ins Parkett zu gehen, »denn nicht sie [Kinder] denen Leuthen, sondern die Leute Ihnen aufwarten«.[98]

Friedrich II. von Preußen behielt in Knobelsdorffs Berliner Opernhaus, 1740–1742, zeitlebens seinen Platz im Parterre vor den hinter ihm stehenden Inhabern der Hofämter und überließ die nicht sehr große, formal kaum ausgezeichnete Mittelloge seiner selten nach Berlin gebetenen Gemahlin und ihrem Gefolge.[99] Den Grund dieser Vermeidungsstrategien, die der im Hoftheater angelegten Zentralität des Monarchen zu entrinnen suchten, liegt J. J. Berns zufolge im strukturellen Dilemma der zentralperspektivischen Bühne, die den Fürsten an einem Platz außerhalb festbannte und zum Zuschauer degradierte. Er sah stellvertretend für alle, alle anderen sahen hauptsächlich ihn in dieser Rolle, und der Platz, der diese Rolle festschrieb, war die Hofloge. Sie ließ ihn zum passiven Zeugen erstarren, nahm ihm die Möglichkeit körperlicher Aktion und Intervention, isolierte ihn vom ereignishaften Geschehen und auch von seinem Hof. Die »mathematisch-perspektivische Geschichtsmodellierung«, die im barocken Maschinentheater die frühere allegorische ablöst, hat – so Berns – »die Kraft eines Sprengsatzes« und mag erklären, »wieso gerade die Illusionsbühne es sein konnte und sein mußte, von der herab […] dem Absolutismus wenn nicht der Kampf angesagt, so doch der Untergang vorausgesagt wurde«.[100]

Ausgerechnet am immer noch tonangebenden französischen Hof, der sich neben dem preußischen am längsten der zentralen Repräsentationsloge im Fond verweigert

97 Sommer-Mathis 1995, S. 519–520; Dressler 1993, S. 74–75; Schindler 1976, S. 22–23, 27–31, 35.

98 Stollberg-Rillinger 2017, S. 386, zit. n. d. Tagebuch des Oberceremonienmeisters Khevenhüller-Metsch. Das Vorrecht des Souveräns sich während der Aufführung zu bewegen, nimmt ihr Sohn wieder in Anspruch: »Der Kaiser […] verändert oft seinen Sitz in der Oper«, Burney 1980, S. 279.

99 Kadatz 1983, S. 124–135, 273–276; Dressler 1993, S. 73.

100 Berns 1984, S. 310.

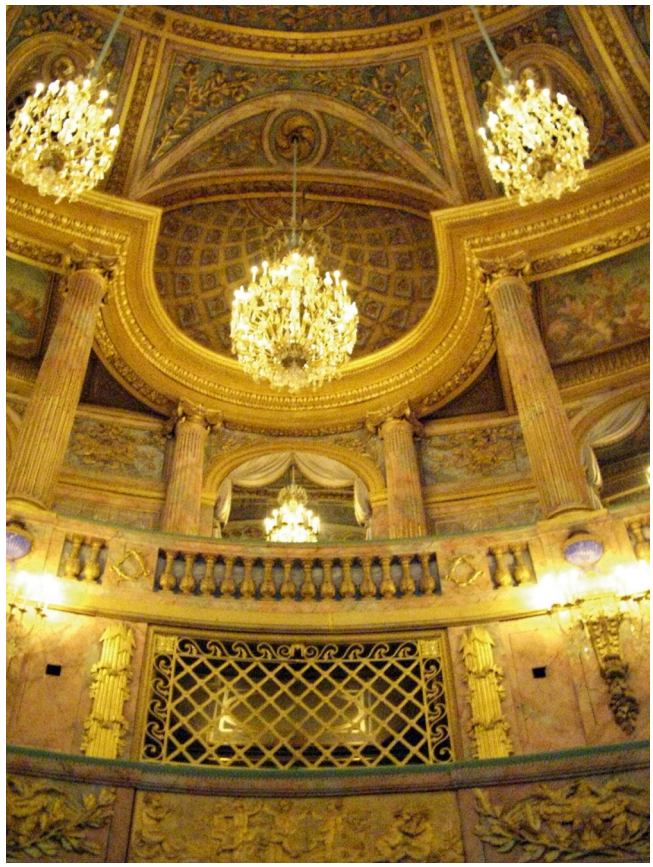


Abbildung 15. Opernhaus Versailles Privatloge des Königs.

hatte, vollbrachte Ange-Jacques Gabriel im Versailler Schlossopernhaus 1770 ihre produktive Zerstörung, indem er den von ihm favorisierten, aber von Ludwig XV. abgelehnten Turiner Logentypus auseinanderlegte und ihren ursprünglich doppelten historischen Kern, die verbergende Inkognitologe sowie den ephemer aufgetakelten Erscheinungsrahmen auf seine nackte tektonische Form reduzierte und übereinander anordnete (Abb. 15),[101] – wie schon in Christinas römischer Loge ein Jahrhundert zuvor! Die aus dem Proszenium in den Scheitel transferierte vergitterte *loge particulière* Ludwigs XV. unter der leeren, thronartigen Exedra im monumentalen Kolonnadenrund markierte das *cubiculum* des Königs und entrückte ihn endgültig aus der öffentlichen Sichtbarkeit in ein arkanes Refugium, vordergründig ein letzter Versuch, die außerhalb Frankreichs überall verbindlich gewordene *representatio majestatis* der großen

101 Tadgell 1978, S. 119–124, bes. S. 120 u. 122–123; Rivers 2002, S. 55–56, 59–60; zur Kenntnis der Pläne des Teatro Regio Tamburini 1983, S. 59–60. Der König hatte sich 1769 definitiv gegen einen Logensalon à la Turin entschieden, nachdem Soufflot und Marigny die Pläne von ihrer Italienreise 1750 mitgebracht hatten und Gabriel sehr lange an diesem Modell festhalten wollte.

Mittelloge mit der *commodité* einer vergitterten Inkognitologe zu versöhnen. Es ist müßig zu diskutieren, wie weit diese Unsichtbarkeit des Königs – nicht nur im Theater – in der Krise des *Ancien Régime* die Revolution begünstigt hat, zweifelsfrei bleibt, dass die überlebenden Monarchien sich nach 1789 nur durch gezielte Öffentlichkeit, gerade im Theater, wieder zu stabilisieren suchten.

Zwei gegensätzlich pointierte Zitate aus dem kritisch grundierten Genre der Reiseliteratur verklammern die im Laufe unseres Untersuchungszeitraums grundsätzlich veränderten Ansprüche an das öffentliche Auftreten des Souveräns im Horizont ihrer nach 1789 meist konstitutionell eingeschränkten Herrschaft.

Mit olympischer Distanz und leiser Wehmut spürte Goethe im Tagebuch der *Italienischen Reise* einer vormodernen Praxis nach, wenn er den *bucentoro*, die Prachtgaleere des Dogen dafür lobt, »die Häupter der Republik am feierlichsten Tage zum Sakrament ihrer hergebrachten Meerherrschaft[102] zu tragen. Das Schiff ist ganz Zierrat, […] ganz vergoldetes Schnitzwerk, sonst zu keinem Gebrauch, eine wahre Monstranz, um dem Volke seine Häupter recht herrlich zu zeigen, […] das Volk will auch seine Obern prächtig und geputzt sehen«.[103] Ganz anders erlebte Lady Marguerite Blessington wenige Jahrzehnte später die hermetische Ausgrenzung des Monarchen aus dem jetzt raisonnierenden Publikum als schleichende Privatisierung der Höfe, die dem »Pathos der Distanz« ihrer überlieferten Zurschaustellung zum Opfer fielen. Die piemontesische Königsfamilie im *Teatro Falcone* (1823) in Genua war in ihrer Erscheinung – die Männer in schlichten Uniformen, die Frauen in Reformkleidern statt Gala – nicht mehr auf der Höhe des sie rahmenden Dekors: »They looked too simple for their splendid frames, in which they were enshrined, like opaque stones set in diamonds«.[104] Die Hofloge war zum goldenen Schrein geworden, ihre Bewohner zu Gefangenen in ihrer *splendid isolation*, zuletzt eher mumifizierten Relikten, nachdem sich das Moment jener bannenden sakralen Aura göttlicher Legitimität verflüchtigt hatte, mit deren Hilfe sich Herrscher, anders als einst Ranuccio Farnese im Parmenser Theater, nicht mehr in triumphaler Geste das Publikum unterworfen, sondern sich von ihm isoliert hatten. Im unbestechlichen Blick der englischen Lady wird der von Berns beschriebene Säkularisierungsvorgang[105] scharfsichtig kommentiert. Erst dieser Prozess erlaubte verstärkt die Verschiebung religiöser Wirkungspotenzen auf die Bühne, ihre szenische Aktion, ihre theatralischen und musikalischen Kunstmittel sowie deren inbrünstige Rezeption durch das Publikum im zur Kunstreligion gesteigerten bürgerlichen Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Eine Epiphanieloge gegenüber dem *mystischen Abgrund* in Wagners Bayreuther Festspielhaus ist undenkbar geworden.

102 Der Ausdruck bezieht sich auf den alljährlich am Himmelfahrtstag rituell wiederholten Akt des sog. *sposalizio del mare*.

103 Goethe 1976, Bd. 1, S. 106.

104 Blessington 1839, S. 190.

105 Berns 1982, S. 343–344; Steinacker 2014.

Abbildungsnachweise

Abb. 1. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin.
Abb. 2 Lavin 1990, Abb. S. 572.
Abb. 3 Nationalmuseum Stockholm.
Abb. 4 Service historique de la Défense, Vincennes.
Abb. 5 Johann Oswald Harms – https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0063 (»Von der Zusammenkunft und Wirkung der VII Planeten«), 1678.
Abb. 6 München, Bibliothek Zentralinstitut für Kunstgeschichte.
Abb. 7 Michael Wening – http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30242179
Abb. 8 Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Fotograf Dietmar Katz.
Abb. 9 Deutsches Theatermuseum München.
Abb. 10 Bayerische Schlösserverwaltung, Foto Achim Bunz, München.
Abb. 11 Staatliche Graphische Sammlung München.
Abb. 12 bpk, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Herbert Boswank.
Abb. 13 Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Fotograf Dietmar Katz.
Abb. 14 Bayerische Staatsbibliothek München [2 Enc 9,A-9].
Abb. 15 Von GNUtoo – Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15841785

Literatur

Adorni 1974: Adorni, Bruno: L'architettura farnesiana a Parma (1545–1630), Parma 1974.

Adorni 2003: Adorni, Bruno: Il teatro Farnese a Parma, in: Cavicchi, Costanza; Ceccarelli, Francesco; Torlontano, Rossana (Hg.): Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003, S. 205–226.

Alfieri 1761: Alfieri, Benedetto: Il Nuovo Teatro Regio di Torino apertosi nel 1740, Turin 1761.

Anonimo 1979: Anonimo del ‹600: Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma, hg. von Jeanne Bignami Odier und Giorgio Morelli, Rom 1979.

Archenholz 1785: Archenholz, Johann Wilhelm von: England und Italien, 2 Bde., Leipzig 1785.

Ausst. Kat. Bayreuth 1998: Paradies des Rokoko. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Ausst. Kat. Neues Schloss und Markgräfliches Opernhaus Bayreuth 1998, hg. von Peter Krückmann, 2 Bde., München/New York 1998.

Ausst. Kat. Berlin 1999: »zum Maler und zum grossen Architekten geboren« – Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff 1699–1753, Ausstellung zum 300. Geburtstag, Ausst. Kat. der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten im Schloß Charlottenburg, hg. von Ute-G. Weickardt, Berlin 1999.

Ausst. Kat. Mailand 1991: Settecento lombardo, Ausst. Kat. Civico Museo d'Arte Contemporanea Milano und Museo del Duomo Milano, 01. 02. – 28. 04. 1991, hg. von Rossana Bossaglia und Valerio Terraroli, Mailand 1991.

Barghini 1994: Barghini, Andrea: Juvarra a Roma. Disegni dall' atelier di Carlo Fontana, Turin 1994.

Baricchi / de La Gorce 2009: Baricchi, Walter; La Gorce, Jérôme de (Hg.): Gaspare e Carlo Vigarani – Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV. De la cour d'Este à celle de Louis XIV, Roma 2009.

Berckenhagen / Wagner 1978: Berckenhagen, Eckhart;Wagner, Gretel: Bretter die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten, Ausst.Kat. Kunstbibliothek Berlin SMPK, Berlin-Dahlem 1978 u. Wissenschaftszentrum Bonn 1979 (= Veröffentlichung der Kunstbibliothek Berlin, 78), Berlin 1978.

Berns 1982: Berns, Jörg Jochen: Der nackte Monarch und die nackte Wahrheit. Auskünfte der deutschen Zeitungs- und Zeremoniellschriften des späten 17. und frühen 18. Jahrhundert zum Verhältnis von Hof und Öffentlichkeit, in: Daphnis 11/1982, S. 315–349.

Berns 1984: Berns, Jörg Jochen: Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730 – Eine Problemskizze in typologischer Absicht, in: Germanisch-romanische Monatsschrift 34/1984, S. 295–311.

Biermann 2012: Biermann, Veronica: Von der Kunst abzudanken. Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden, Wien/Köln/Weimar 2012.

Bjurström 1966: Bjurström, Per: Feast and theatre in Queen Christina's Rome, Stockholm 1966.

Blasco 2001: Blasco, Carmen: El palacio del Buen Retiro de Madrid – un proyecto hacia el pasado, Madrid 2001.

Blessington 1839: Blessington, Marguerite Countess of: The Idler in Italy, Paris 1839.

Boeck 1996: Boeck, Urs: Hannovers barockes Opernhaus, in: Hammer, Sabine (Hg.): Das Opernhaus in Hannover – Architektur und Theatergeschichte, Hannover 1996, S. 7–16.

Brown / Elliott 2003: Brown, Jonathan; Elliott, John H.: A palace for a King. The Buenretiro and the court of Philipp IV., 2. Aufl., New Haven/London 2003.

Buonarroti 1600: Buonarroti il Giovane, Michelangelo: Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria de' Medici, Regina di Francia e di Navarra, Firenze 1600.

Burney 1980: Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien […] 1770–1772, hg. von Eberhardt Klemm (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 65), Wilhelmshaven 1980.

Buttigli 1629: Buttigli, Marcello: Descrittione dell'apparato fatto per onorare la prima e solenne entrata in Parma della Serenissima Principessa Margherita di Toscana …, Parma 1629.

Cadoppi 2012: Cadoppi, Alberto: La *Gran congiura*. Il processo di Ranuccio I Farnese contro i feudatari parmensi (1611–1612), Parma 2012.

Cametti 1938: Cametti, Alberto: Il Teatro di Tordinona poi di Apollo, 2 Bde., Tivoli 1938.

Canova-Green 2006: Canova-Green, Marie-Claude: Le divertissement à la cour des Bourbons et des premiers Stuarts, ou comment ordonner le désordre, in: Mazouer, Charles (Hg.): Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^{e} siècle. Actes du colloque du Centre des recherches sur le XVII^{e} siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004 (= Biblio 17, Bd. 165), Tübingen 2006, S. 333–353.

Cantone / Greco 1987: Cantone, Gaetana; Greco, Franco Carmelo: Il Teatro del Re, Napoli 1987.

Carini Motta 1676: Carini Motta, Fabricio: Trattato sopra la struttura de' teatri e scene, Guastalla 1676.

Cavicchi 1986: Cavicchi, Costanza: Il Teatro Farnese nella tradizione spettacolare emiliana, in: Cavicchi, Costanza; Dall' Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese di Parma, Parma 1986, S. 7–23.

Cavicchi / Dall'Acqua 1986: Cavicchi, Costanza; Dall' Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese di Parma, Parma 1986.

Cavicchi / Ceccarelli / Torlontano 2003: Cavicchi, Costanza; Ceccarelli, Francesco; Torlontano, Rossana (Hg.): Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003.

Ciancarelli 1987: Ciancarelli, Roberto: Il progetto di una festa barocca. Alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618–1629), Rom 1987.

Cirillo / Godi 1989: Cirillo, Giuseppe; Godi, Giovanni: Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690, Parma 1989.

Clementi 1939: Clementi, Filippo: Il carnevale romano nelle cronache contemporanee dalle origini al secolo XVII, 2 Bde., Città di Castello 1938 u. 1939.

Coeyman 1998: Coeyman, Barbara: Opera and ballet in seventeenth-century french theaters. Case studies of the Salle de Machines and the Palais Royal Theater, in: Radice 1998, S. 37–71.

Croce 1992: Croce, Benedetto: I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo, hg. von Giuseppe Galasso, Mailand 1992.

Dall' Acqua 1986: Dall' Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese – »Monumento europeo«, in: Cavicchi, Costanza; Dall' Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese di Parma, Parma 1986, S. 25–35.

Dall' Acqua 1992: Dall' Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese di Parma, in: Dall' Acqua, Marzio; Angelis, Pompeo de; Ronconi, Luca Gallico C. (Hg.): Lo spettacolo e la meraviglia. Il Teatro Farnese di Parma e la festa barocca, Turin, Rom 1992, S. 17–151.

Dall' Acqua 1994: Dall'Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese di Parma, in: Dall'Acqua, Marzio u. a. (Hg.): Casa Farnese – Caprarola, Roma, Piacenza, Parma, Mailand 1994, S. 193–208.

D'Amia 2003: D'Amia, Giovanni: Giovanni Battista Aleotti e la storiagrafia dell'architettura teatrale, in: Cavicchi, Costanza; Ceccarelli, Francesco; Torlontano, Rossana (Hg.): Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003, S. 197–204.

D'Aulnoy 1986: D'Aulnoy, Mme: Relatión du voyage d' Espagne, Madrid 1986 [zuerst: Paris 1691].

Diez Borque 1996: Diez Borque, José Maria: Palacio del Buen Retiro – teatro, fiesta y otros espectaculos para el Rey, in: XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro 1996, S. 167–189.

Donnelly 1984: Donnelly, Marian C.: Theatres in the courts of Denmark and Sweden from Frederick II to Gustav III, in: Journal of the Society of Architectural Historians 43/1984, S. 328–340.

Doria/Bologna/Pannain 1962: Doria, Gino; Bologna, Ferdinando; Pannain, Guido: Settecento Napoletano, Neapel 1962.

Dressler 1993: Dreßler, Rudolf: Von der Schaubühne zur Sittenschule, das Theaterpublikum vor der vierten Wand, Berlin 1993.

Dumont 1764: Dumont, Gabriel Pierre Martin: Parallèle de plans de plus belles salles de spectacle d'Italie et de France, Paris 1764.

Fabbri 1987: Fabbri, Paolo: Vita e funzioni di un teatro pubblico e di corte nel Settecento, in: Mancini, Franco; Cagli, Bruno; Ziini, Agostino (Hg.): Il Teatro di San Carlo 1737–1987, Bd. 2, Neapel 1987, Bd. 2, S. 61–76.

Feldman 2011: Feldman, Martha: Opera and sovereignty, transforming myths in eighteenth-century Italy, Chicago 2011.

Flórez Asensio 1998: Flórez Asensio, Maria Asunción: El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII – teatro publico y cortesano, in: Anales de Historia del Arte 8/1998, S. 171–195.

Forster 1977: Forster, Kurt W.: Stagecraft and statecraft. The architectural integration of public life and theatrical spectacle in Scamozzi's Theatre at Sabbioneta, in: Oppositions 9/1977, S. 63–88.

Frabetti 2009: Frabetti, Alessandra: Dallo *jeu de paume* alla sala teatrale, in: Baricchi, Walter; La Gorce, Jérôme de (Hg.): Gaspare e Carlo Vigarani – Dalla corte degli

Este a quella di Luigi XIV. De la cour d'Este à celle de Louis XIV, Rom 2009, S. 196–204.

Fürstenau 1861/62: Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens, Zwei Theile, Dresden 1861 u. 1862.

Ganz 1991: Ganz, Alexandra: Alessandro Galli Bibiena (1686–1748) – *Inventore delle Scene* und *Premier Architecteur* am kurpfälzischen Hof in Mannheim. Ein Beitrag zur Bibiena-Forschung, bearbeitet von Harald Zielske, Berlin 1991

Garbero Zorzi 1980: Garbero-Zorzi, Elvira: I luoghi teatrali nei secoli XVI – XVIII – Dalla Sala delle Commedie al Teatro Vecchio. Lo stanzone per i Comici dell'Arte. Il teatro di Cittadella, in: Romagnoli, Sergio (Hg.): Teatro a Reggio Emilia, Bd. 1, Florenz 1980, S. 71–96.

Garbero Zorzi 1985: Garbero Zorzi, Elvira: Il passaggio a Reggio Emilia di Gaspare Vigarani, in: Fagiolo, Marcello; Madonna, Maria Luisa (Hg.): Barocco romano e barocco italiano – il teatro, l'effimero, l'allegoria, Rom, Reggio Calabria 1985, S. 228–233.

Garbero Zorzi 2001: Zorzi, Elvira Garbero: I modelli dei luoghi teatrali a Firenze. Introduzione a una riproposta, in: Garbero Zorzi, Elvira; Sperenzi, Mario (Hg.): Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali, Florenz 2001, S. 17–37.

Goethe 1976: Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise, hg. von Christoph Michel, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1976.

Gualerzi / Rampone 1990: Gualerzi, Valeria; Gualerzi, Giorgio; Rampone, Giorgio: Momenti di gloria – Il Teatro Regio di Torino 1740–1936, Turin 1990.

Guinomet 2017: Guinomet, Claire: Das italienische Sakramentstabernakel im 16. Jahrhundert – Tempietto-Architekturen en miniature zur Aufbewahrung der Eucharistie (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 38), München 2017.

Greiselmayer 1993: Greiselmayer, Volkmar: *Der gebaute Triumph.* Ein Beitrag zur Bauikonographie des Barock, in: Glaser, Silvia; Kluxen, Andrea M. (Hg.): Musis et Litteris, Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, S. 329–352.

Grötz 1993: Grötz, Susanne: Sabbioneta – Die Selbstinszenierung eines Herrschers (= Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 10), Marburg 1993.

Hahr 1908: Hahr, August: Die Architektenfamilie Pahr – eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie, Straßburg 1908.

Hammitzsch 1906: Hammitzsch, Martin: Der moderne Theaterbau. Der höfische Theaterbau. Der Anfang der modernen Theaterbaukunst, ihre Entwicklung und Bestätigung zur Zeit der Renaissance, des Barock und des Rokoko, Berlin 1906.

Hass 2005: Haß, Ulrike: Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform, München 2005.

Heinrich 1999: Heinrich, Gisela: Sabbioneta, eine Residenzstadt der Renaissance. Realität und Imagination, Weimar 1999.

Hempel 1958: Hempel, Eberhard: Unbekannte Skizzen von Wolf Caspar von Klengel (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie d. Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Bd. 49, H.4), Berlin 1958.

Jarrard 2003: Jarrard, Alice: Architecture as performance in seventeenth-century Europe. Court ritual in Modena, Rome, and Paris, Cambridge UK 2003.

Josephson 1922: Josephson, Ragnar: Tessins slottsomgivning, Stockholm 1922.

Josephson 1924: Josephson, Ragnar: Tessin i Danmark, Stockholm 1924.

Josephson 1931: Josephson, Ragnar: Tessin den Yngere, 2 Bde., Stockholm 1931.

Kadatz 1983: Kadatz, Hans-Joachim: Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff – Baumeister Friedrichs II., München 1983.

Kantorowicz 1990: Kantorowicz, Ernst H.: Die zwei Körper des Königs (The King's Two Bodies). Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München 1990.

Kindermann 1963: Kindermann, Heinz: Bühne und Zuschauerraum – ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil. hist. Klasse 242, Bd. 1), Wien 1963.

Klaiber 1959: Klaiber, Hans Andreas: Der Württembergische Oberbaudirektor Philippe de La Guêpière, ein Beitrag zur Kunstgeschichte am Ende des Spätbarock, Stuttgart 1959.

Konwitschny 2014: Konwitschny, Seollyeon: Alessandro Mauro – ein venezianischer Fest- und Theaterdekorateur des Spätbarock (1694–1736), Diss. FU Berlin 2014 (URL: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000100536) [letzter Zugriff am 26.10.2019].

Krückmann 1998: Krückmann, Peter: Das Markgräfliche Opernhaus, in: Krückmann, Peter (Hg.): Paradies des Rokoko. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Ausst. Kat. Neues Schloss und Markgräfliches Opernhaus Bayreuth 1998, Bd. 1, München/New York 1998, S. 69–95.

Lange 1985: Lange, Hans: Vom Tribunal zum Tempel – Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration, Marburg o.J. [1985].

Lange 2003: Lange, Hans: Schauplatz-Metamorphosen – Theaterarchitektur im 17. und 18. Jahrhundert, in: Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, 24.05. – 21.09. 2003, von Ulrich Küster (Hg.): Theaterum, München 2003, S. 53–57.

Lange 2006: Lange, Hans: Schloß und Kirche – höfische Raumordnung in kleinen fürstlichen Residenzen des 17. und 18. Jahrhunderts im Alten Reich, in: Kümmel,

Birgit; Schütte, Ulrich (Hg.): Julius Ludwig Rothweil und die Architektur kleinfürstlicher Residenzen im 18. Jahrhundert, Petersberg 2006, S. 129–148.

Lange 2020: Lange, Hans: Zweimal Serenissimus im Hause des Herrn – Die Fürstenstühle in der Hauptpfarrkirche St. Marien in Rostock (1749–1751) und in der Schlosskirche Ludwigslust (1765–1770), in: Der Mecklenburgische Planschatz. Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts aus der ehemaligen Sammlung der Herzöge von Mecklenburg-Schwerin, hg. von Sigrid Puntigam im Auftrag der Staatlichen Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern und der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, 2 Bde., Essayband, Dresden 2020 (im Druck).

Lavin 1990: Lavin, Irving: On the unity of the arts and the early baroque opera house, in: Wisch, Barbara; Scott Munshower, Susan (Hg.): Theatrical spectacle and spectacular theatre (= Papers in art history from the Pennsylvania State University, Bd. 6,2), University Park/Pa 1990, S. 518–579.

Lawrenson 1986: Lawrenson, Thomas Edward: The french stage and playhouse in the XVIIth century. A study in the advent of the italian order, New York 1986.

Leclerc 1946: Leclerc, Hélène: Les origines de l'architecture théâtrale italienne, Paris 1946.

Lenzi 1977: Lenzi, Deanna: Il *luogo teatrale,* in: Berselli, Aldo (Hg.): Storia dell'Emilia Romagna, Bd. 2, L' età moderna, Bologna 1977, S. 731–751.

Lenzi 1985a: Lenzi, Deanna: Dal Seghizzi al Monti ai Bibiena. Architetti e scenografi bolognesi a Mantova sotto gli ultimi Gonzaga, in: Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova, Milano 1985, S. 164–173.

Lenzi 1985b: Lenzi, Deanna: Teatri ed anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVII, in: Fagiolo, Marcello; Madonna, Maria Luisa (Hg.): Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria, Rom 1985, S. 174–191.

Lenzi 1992: Lenzi, Deanna: L'architettura dei teatri, in: Mourisca Beaumont, Maria Alice (Hg.): Meravigliose scene piacevoli inganni – Galli Bibiena, Ausst. Kat. Bibiena, Palazzo Comunale 28. 3. – 23. 5 1992, Bibiena 1992, S. 25–37.

Lenzi 2009: Lenzi, Deanna: Gaspare Vigarani architetto teatrale, in: Baricchi, Walter; La Gorce, Jérôme de (Hg.): Gaspare e Carlo Vigarani – Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV. De la cour d'Este à celle de Louis XIV, Rom 2009, S. 174–184.

Lickes 1982: Lickes, Heinrich: Chorflankierende Oratorien und Herrschaftslogen des späteren Mittelalters, Bamberg 1982.

Magnusson 1999: Magnusson, Börje: Drawing on Rome. Nicodemus Tessin and Cristina and the creation of a royal ambiance, in: Magnusson, Börje (Hg.): Cristina di Svezia e Roma. Atti dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 5–6 ottobre 1995 (= Suecoromana, Bd. 5), Stockholm 1999, S. 47–63.

Mamczarz 1988: Mamczarz, Irène: Le théâtre farnèse de Parme et le drame musical italien (1618–1732). Etude d'un lieu théâtral, des representation, des formes: drame pastoral, intermèdes, opéra-tounoi, drame musical, Florenz 1988.

Mamone 1981: Mamone, Sara: Il teatro nella Firenze medicea, Mailand 1981.

Mancini 1987, Mancini, Franco: Il Teatro di San Carlo 1737–1787, Bd. 1: La storia, la struttura, Neapel 1987.

Marchelli 1955: Marchelli, Renzo: Gli inizi del teatro pubblico italiano e Andrea Sighizzi, in: Commentari 6/1955, S. 117–126.

Mazouer 2006: Mazouer, Charles (Hg.): Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII[e] siècle. Actes du colloque du Centre des recherches sur le XVII[e] siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004 (= Biblio 17, 165), Tübingen 2006.

Mazzoni 2009: Mazzoni, Stefano: Tra dei e imperatori. Vespasiano Colonna Gonzaga nel teatro di Sabbioneta, in: Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di scienze, lettere ed arti in Padova, 122/2009/10, S. 155–187.

McKendrick 1989: McKendrick, Melveena: Theatre in Spain 1490–1700, Cambridge 1989.

Moli Frigola 1987: Moli Frigola, Montserrat: Festeggiamenti reali al San Carlo (1737–1800), in: Canton/Greco 1987, S. 239–248.

Morelli 1987: Morelli, Giovanni: Castrati, primedonne e Metastasio nel felicissimo giorno del nome di Carlo, in: Mancini, Franco; Cagli, Bruno; Ziini, Agostino (Hg.): Il Teatro di San Carlo 1737–1987, Bd. 2, Neapel 1987, S. 33–60.

Müller 1986: Müller, Claudia: Ferdinando Galli Bibienas »Scene di nuova invenzione«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49/1986, S. 356–375.

Narrazione 1749: Narrazione delle solenni reali Feste celebrate in Napoli da Sua Maestà il Re delle due Sicilie e Infante di Spagna […] per la nascita del suo primogenito Filippo Real Principe delle due Sicilie, Neapel 1749.

Noehles 1969: Noehles, Karl: Architekturprojekte Cortonas, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 20/1969, S. 171–207.

Noehles 1978: Noehles, Karl: Visualisierte Eucharistietheologie – ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 29/1978, S. 92–116.

Ossi 1998: Ossi, Massimo: *Dalle macchine … la maraviglia*: Bernardo Bountalenti's *Il rapimento di Cefalo* at the Medici Theater in 1600, in: Radice, Mark A. Radice (Hg.) Opera in context. Essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini, Portland Oregon 1998, S. 15–35.

Passavant 2001: Passavant, Günter: Wolf Caspar von Klengel – Dresden 1630–1691. Reisen, Skizzen, Baukünstlerische Tätigkeiten, München, Berlin 2001.

Povoledo 1964: Povoledo, Elena: Le théâtre de tournoi en Italie, in: Jacquot, Jean (Hg.): Le lieu théâtral à la Renaissance, Paris 1964, S. 95–104.

Radice 1998: Radice, Mark A. (Hg.): Opera in context. Essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini, Portland Oregon 1998.

Reeckmann 2000: Reeckmann, Kathrin: Anfänge der Barockarchitektur in Sachsen. Johann Georg Starcke (ca. 1630–1695) und seine Zeit. Diss. Bonn/Köln 2000.

Ricci 1985: Ricci, Giuliana: Note sull‹ attività di Fabrizio Carini, architetto teatrale e scenotecnico, in: Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova, Milano 1985, S. 148–163.

Rivers 2002: Rivers, Nancy R.: The Versailles Opéra, in: Athanor 20/2002, S. 53–61.

Roosval 1905: Roosval, Johnny: Hofbildbuggaren Burchardt Precht, Stockholm 1905.

Rothrock / van Gulick 1979: Rothrock; van Gulick, Ellouise: Seeing and meaning. Observations on the Theatre of Callot's *Primo Intermedio,* in: New Mexico Studies in the Fine Arts 4/1979, S. 16–35.

Rotondi 1987: Rotondi, Sergio: Il Teatro Tordinona – Storia, progetti, architettura, Rom 1987.

Rotondi 2006: Rotondi, Sergio: L'architecture théatrale et l'espace urbain dans la recherche de Carlo Fontana, in: Mazouer, Charles (Hg.): Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII[e] siècle. Actes du colloque du *Centre des recherches sur le XVII[e] siècle européen.* Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004 (= Biblio 17, 165), Tübingen 2006, S. 149–171.

Rotondi 2009: Rotondi, Sergio: L'architettura del teatro – le concezioni romana e lombarda a confronto, in: Baricchi, Walter; La Gorce, Jérôme de (Hg.): Gaspare e Carlo Vigarani – Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV. De la cour d'Este à celle de Louis XIV, Rom 2009, S. 185–193.

Sabbatini 1638: Sabbattini, Nicola: Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri, Ravenna 1638.

Schandel 1990: Schandel, Pascal: Scènes de présentation et images de dédicace à la cour des ducs de bourgogne, 2 Bde., Diss. Strasbourg 1990 (Typoskript).

Scherf 1998: Scherf, Gregor: Giovanni Battista Aleotti (1546–1636) »Architetto mathematico« der Este und der Päpste in Ferrara, Marburg 1998.

Schindler 1976: Schindler, Otto G.: Der Zuschauerraum des Burgtheaters im 18. Jahrhundert – eine baugeschichtliche Skizze, in: Maske und Kothurn 22/1976, S. 20–53.

Schrader 1988: Schrader, Susanne: Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 21), München 1988.

Schulten 1980: Schulten, Walter: Der Tabernakel der Kirche St. Mariae Himmelfahrt, in: Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln – Dokumentation und Beiträge zum Abschluss ihrer Wiederherstellung (= Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, 28), Düsseldorf 1980, S. 210–222.

Seicento 1985: Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova, Convegno Internazionale di Studi, Mantova, 06. – 09. 09. 1983, hg. von d. Accademia Nazionale Virgiliana, Mantua 1985.

Seifert 1988: Seifert, Herbert: Der Sig-prangende Hochzeit-Gott – Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699, Wien 1988.

Shergold 1967: Shergold, Norman D.: A history of the Spanish stage from medieval times the end of the seventeenth century, Oxford 1967.

Simon 1965: Simon, Kathrin: The dais and the arcade, architecture and pictorial narrative in quattrocento painting, in: Apollo 82/1965, S. 270–278.

Solerti 1904: Solerti, Angelo: Gli albori del melodramma, Bd. 3, Mailand 1904.

Sommer-Mathis 1995: Sommer-Mathis, Andrea: Theatrum und Cerimoniale – Rang und Sitzordnung bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1995, S. 511–533.

Sommer-Mathis 2006: Sommer-Mathis, Andrea: Lieux de représentation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVII[e] siècle – de la salle à l'édifice, in: Mazouer, Charles (Hg.): Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII[e] siècle. Actes du colloque du Centre des recherches sur le XVII[e] siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004 (= Biblio 17, 165), Tübingen 2006, S. 355–375.

Sommer-Mathis 2010: Sommer-Mathis, Andrea: Fest und Festung. Die Wiener Burgbefestigung als Bauplatz von Tanzsälen und Opernhäusern im 16. und 17. Jahrhundert, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 64/2010, S. 83–92 u. 196.

Sommer-Mathis 2014: Sommer-Mathis, Andrea: Das Theater auf der Kurtine, in: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz, Wien 2014, S. 422–427.

Spicola 2009: Spicola, Mila: Carlo Fontana, architetto teatrale, in: Giuseppe Bonaccorso / Marcello Fagiolo (Hg.): Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco, Rom 2009, S. 181–210.

Steinacker 2014: Steinacker, Peter: »Erlösung ward der Welt zuteil«. Säkularisierung und die Oper des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 2014.

Stollberg-Rillinger 2017: Stollberg-Rillinger, Barbara: Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit, München 2017.

Strong 1984: Strong, Roy: Feste der Renaissance 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht, Würzburg 1991.

Sturm 1718: Sturm, Leonhard Christoph: Vollständige Anweisung grosser Herren Paläste […], Augsburg 1718.

Sturm 2014: Sturm, Saverio: L'eredita svedese di Carlo Fontana. Gli architetti della Corona di Svezia da Nicodemus Tessin il vecchio a Carl Gustav Tessin, in: Bonaccorso, Giuseppe; Moschini, Francesco (Hg.): Carlo Fontana 1638–1714; celebrato

architetto: convegno internazionale, Roma, Palazzo Carpegna, 22–24 ottobre 2014, Rom 2017, S. 401–408.

Sundquist 1966: Sundquist, Nils: Franciscus Pahr i Uppsala, Stockholm 1966.

Tadgell 1978: Tadgell, Christopher: Ange-Jacques Gabriel, London 1978.

Tamburini 1997: Tamburini, Elena: Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659–1689). Con un'ipotesi di ricostruzione del teatro »piccolo« elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi (= Biblioteca del Cinquecento, Bd. 74), Rom 1997.

Tamburini 2014: Tamburini, Elena: Gianlorenzo Bernini, Carlo Fontana, Roberto Carapecchia – tre artisti nel teatro romano della seconda metà del Seicento, in: Cazzato, Vincenzo; Roberti, Sebatiano; Bevilacqua, Mario (Hg.): La festa dell arti, scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant´anni di studi, 2 Bde., Rom 2014, S. 478–481.

Tamburini 1983: Tamburini, Luciano: L'architettura dalle origini al 1936 (= Storia del Teatro Regio di Torino, Bd. 4), Turin 1983.

Testaverde 2016: Testaverde, Annamaria: L' avventura del Teatro Granducale degli Uffizi (1586–1537), in: Drammaturgia 2/2016, S. 45–69.

Thomas 2013: Thomas, Robin Lemuel: Architecture and statecraft – Charles of Bourbon's Naples, 1734–1759, University Park 2013.

Toussaint 1998: Toussaint, Ingo: Das Markgräfliche Opernhaus – Historische Beschreibung und Rezeption, in: Krückmann, Peter (Hg.): Paradies des Rokoko. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Ausst. Kat. Neues Schloss und Markgräfliches Opernhaus Bayreuth 1998, Bd. 2, München, New York 1998, S. 98–103.

Tozzi 2002: Tozzi, Simonetta: Incisioni barocche di feste e avvenimenti. Giorni di allegrezza, Rom 2002.

Uriot 1763: Uriot, Joseph: Description des Fêtes données pendant quatorzes jours à l'Occasion du Jour de Naisssance de SAS Monseigneur le Duc Regnant de Würtemberg le 11 févier 1763, Stuttgart 1763.

Varey 1984: Varey, John E.: The audience and the play at court spectacles, the role of the king, in: Bulletin of Hispanic Studies 61/1984, S. 399–406.

Vetro 2010: Vetro, Gaspare Nello: Il Teatro Ducale e la vita musicale a Parma dai Farnese a Maria Luigia 1687–1829, Parma 2010.

Wallbrecht 1974: Wallbrecht, Rosemarie E.: Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens, Bd. 83), Hildesheim 1974.

Walter 2016: Walter, Michael: Oper – Geschichte einer Institution, Stuttgart 2016.

Wawra 1994: Wawra, Christine: Zwischen Repräsentation und Resignation – Um- und Neubaupläne des Württembergischen Hoftheaters in Stuttgart 1750–1912, Diss. Stuttgart 1994.

Widukind 1981: Corvey, Widukind von: Res gestae saxonicae. Lat. / dt. übersetzt u. hg. von Ekkehard Rotter u. Bernd Schneidmüller, Stuttgart 1981.

Worsley 2007: Worsley, Giles: Inigo Jones and the european classicist tradition, New Haven, London 2007.

Zielske 1974: Zielske, Harald: Die Anfänge einer Theaterbautheorie in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, in: Badenhausen, Rolf; Zielske, Harald (Hg.): Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen – Beiträge zur Entwicklung des Spielorts, Berlin 1974, S. 28–63.

Zorzi 1977: Zorzi, Ludovico: Il teatro e la città, Turin 1977.

OPER IN DEN KURSÄCHSISCHEN LANDSCHLÖSSERN

Michael Hochmuth

Jagdschloss Moritzburg

Opernaufführungen waren am sächsischen Hof spätestens seit 1662 fester Bestandteil der Hofkultur. Während anfangs spezielle Räume des Dresdner Residenzschlosses (Riesensaal, Redoutensaal etc.) interimistisch als Spielstätten dienten, stand ab 1667 mit dem von Wolf Kaspar von Klengel am Taschenberg errichteten Komödienhaus ein fester und äußerst repräsentativer Theaterbau zur Verfügung. Musiktheateraufführungen in einem kurfürstlichen Landschloss sind erstmals für 1718[1] im 1714 dem alten Jagdschloss in Moritzburg bei Dresden angefügten Komödienhaus nachgewiesen. Die Lage des Hauses ist im Grundriss des Schlosskomplexes vor dem Umbau 1723 (Abb. 1) erkennbar. Es hat nur neun Jahre bestanden und auch nur wenige Theaterereignisse erlebt, ist jedoch durch seinen inneren Aufbau bemerkenswert, denn es diente für die Zuschauer zugleich als Theater und als Speisesaal, wobei der Bühnenbereich das westliche Drittel des Gebäudes einnahm und im doppelt so großen Ostteil eine hufeisenförmige Tafel ein Broderieparterre mit Fontäne umschloss (Abb. 2). Interessant bzgl. dieser Raumgestaltung ist die Tatsache, dass sie offenbar direkt auf den Einfluss des Kurfürsten (Friedrich August I., als polnischer König August II., genannt »der Starke«) zurückgeht, dessen eigenhändige Ausführungsskizze noch vorliegt.[2]

Glaubt man den Schilderungen des Glücksritters Carl Ludwig von Pöllnitz, wurde August zu dieser Gestaltungsidee schon 16 Jahre zuvor bei seinem Besuch am Kaiserhof in Wien angeregt: »Der König […] bat den Kurfürsten, in den Nebensaal zu kommen, wo ein üppiges Abendmahl aufgetragen wurde. Die Tafel war in Hufeisenform gedeckt. Den inneren offenen Teil bildete ein Becken, in dessen Mitte Zephyr und Flora erschienen, denen Liebesgötter Blumen reichten. […] An dem einen Ende des Saales war ein Theater, auf dessen Vorhang Psyche in einem prächtigen Schlosse dargestellt war, das Kupido für sie hatte bauen lassen.«[3]

Zwei Uraufführungen musiktheatralischer Werke sind für Moritzburg zu registrieren: Während der von August für seine Mätresse Maria Magdalena Gräfin von Dönhoff veranstalteten Festlichkeiten fand am 15. August 1718 die Aufführung der der Dönhoff

1 Von einigen Vorläuferformen der Oper auf Schloss Hartenfels in Torgau abgesehen.

2 Hauptstaatsarchiv Dresden [im Weiteren HStA abgekürzt], Loc. 2097, Nr. 33, Bl. 4.

3 Pöllnitz 1964, S. 184.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

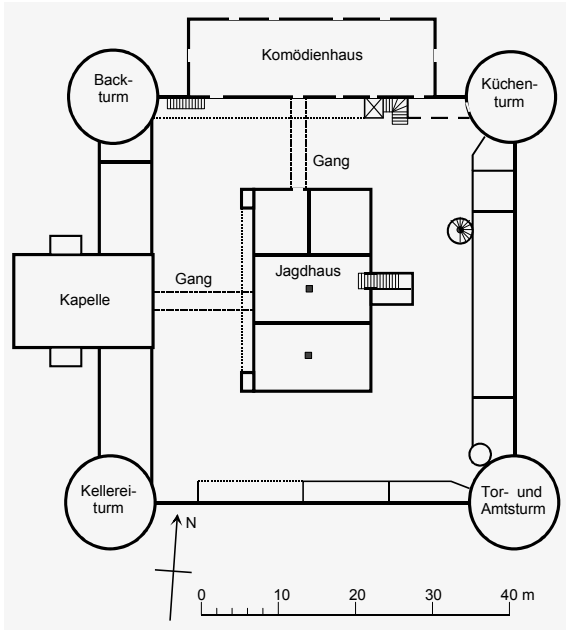
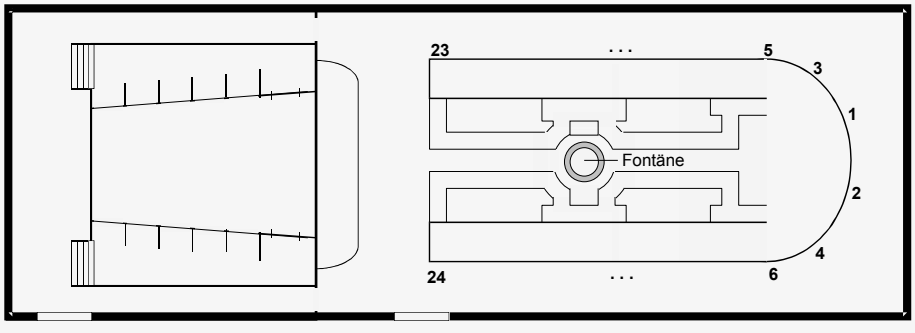


Abbildung 1. Grundriss des Moritzburger Jagdschlosses mit dem Komödienhaus (1714).



Tafel-Sitz:

1 die verwittibte Herzogin von Weißenfelß und Hr. geh. Cabinets Ministre Graf von Wackerbarth
2 die Prinzeßin von Weißenfelß und Hr. geheimer Cabinets Ministre Graf von Werther
3 Frau Gräfin von Dännhoff und Ihro Königl. May^{t}
4 ...

Abbildung 2. Rekonstruktion des Grundrisses des Moritzburger Komödienhauses mit Sitzordnung 1718.

gewidmeten Oper *La Cleonice* unter Leitung des Komponisten Giovanni Alberto Ristori (1692–1753; ab 1715 Kapellmeister der Comici italiani; ab 1717 Leiter der Kleinen Cammer-Music; ab 1750 Vizekapellmeister) statt, und nach Abschluss der Hochzeitsfeierlichkeiten des Kurprinzen Friedrich August (II.) mit Maria Josepha von Österreich 1719 begab sich der Hof nach Moritzburg und wurde u. a. am 7. Oktober, dem Geburtstag des Kurprinzen, mit der szenischen *Serenata di Moritzburg* unter Leitung des Komponisten Johann David Heinichen (1683–1729; ab 1716 Kapellmeister) unterhalten.

Im Jahre 1723 wurde die gesamte Moritzburger Anlage umgestaltet und erhielt nun ein repräsentatives Schloss nach Entwürfen des Zwingerbaumeisters Matthäus Daniel Pöppelmann. Das Komödienhaus wurde dabei wieder abgerissen.

Jagdschloss Hubertusburg

Reisen des kurfürstlich sächsischen Hofes zwischen der Handels- und Messestadt Leipzig und der Residenz in Dresden führten regelmäßig durch die *Mutzschener Heyde* bei Oschatz. Speziell im Herbst bot sich dort ein längerer Zwischenstopp zur Jagd geradezu an. So besaß der kleine Ort Wermsdorf schon seit 1610 ein kleines Renaissanceschloss für diesen Zweck. Um eine repräsentativere Unterkunft zu schaffen, ließ August der Starke in den Jahren 1721 bis 1733 für den Kurprinzen durch Johann Christoph Naumann ein separates Jagdschloss als Dreiflügelanlage errichten. Nach seinem Regierungsantritt 1733 verbrachte Kurfürst Friedrich August II. (als polnischer König August III.) dort regelmäßig die herbstliche Jagdsaison nach der Michaelis-Messe, wobei fast der gesamte Hofstaat dahin verfrachtet wurde.

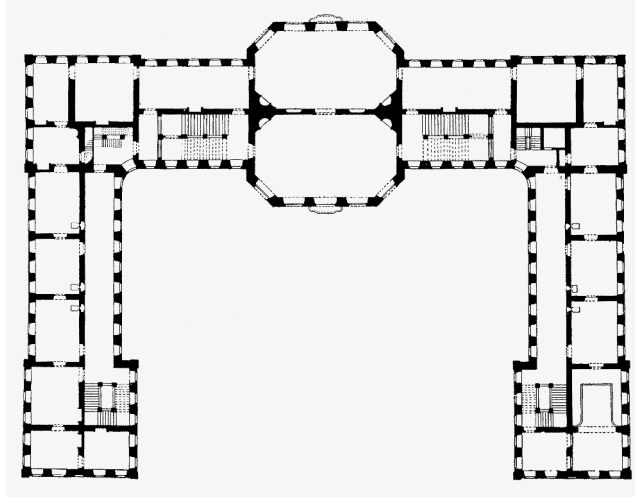


Abbildung 3. Grundriss des (ersten) Schlosses Hubertusburg – 1. Obergeschoss. Die achteckigen Säle sind der Speisesaal (oben) und der Steinerne Saal (unten).

War sein Vater eher den französischen Künsten zugetan, so war der neue Kurfürst-König ein ausgesprochener Liebhaber der italienischen Oper, auf die er in seiner Herbstresidenz nicht verzichten wollte. So war auch die Präsenz des seit 1733 am Dresdner Hof institutionalisierten italienischen Opernensembles unter der Leitung von Johann Adolf Hasse auf Hubertusburg unerlässlich. Nur gab es in Naumanns Schlossbau noch keine für diesen Zweck vorgesehenen Räume. Angrenzend an den Speisesaal auf der Gartenseite im Obergeschoss des Mittelbaus der dreiflügeligen Anlage befand sich ein ebenso großer Vorsaal, auch Steinerner Saal genannt (Abb. 3), der als einziger Raum geeignet war, eine Bühne und einen Zuschauerbereich aufzunehmen.

In den Saal von 20 m Länge und 12 m Breite wurde eine ca. 10 m tiefe Bühne eingebaut, die an beiden Außenseiten konkave Einbuchtungen zur Aufstellung des Orchesters auf der einen und der Hoftrompeter auf der anderen Seite aufwies. Die königliche Familie saß auf einer Stuhlreihe direkt vor der Bühne, der Hofstaat auf Bänken dahinter. Ob die ca. 1,40 m breite Balustrade in der Höhe des zweiten Obergeschosses in den Theaterbetrieb einbezogen war, konnte nicht geklärt werden. Auf dieser Interimsbühne fanden während der Herbstaufenthalte des Hofes 1736 und 1737 die Opernaufführun-

Tabelle 1. Ur- und Erstaufführungen von Opern auf Hubertusburg

Jahr	Datum	Titel	Komponist
im Steinernen Saal:			
1736	7. 10.	*Arianna*	Ristori
1737	5. 10.	*Atalanta* + *Don Tabarano e Scintilla* (Intermezzo)	Hasse Hasse
	7. 10.	*Asteria* + *Rimario e Grillantea* (Intermezzo)	Hasse Hasse
im Opernhaus:			
1741	7. 10.	*Numa Pompilio* + *Pimpinella e Marcantonio* (Intermezzo)	Hasse Hasse
1742	7. 10.	*Didone abbandonata*	Hasse
1743	7. 10.	*L'asilo d'amore*	Hasse
	10. 10.	*Antigono*	Hasse
1747	7. 10.	*Leucippo*	Hasse
	24. 10.	*La vedova ingegnosa* (Intermezzo)	?
	29. 10.	*Il bevitore* (Intermezzo)	Hasse
1749	7. 10.	*Il natal di Giove*	Hasse
1751	7. 10.	*Ipermnestra*	Hasse
1753	7. 10.	*L'eroe cinese*	Hasse
1755	7. 10.	*Il re pastore*	Hasse

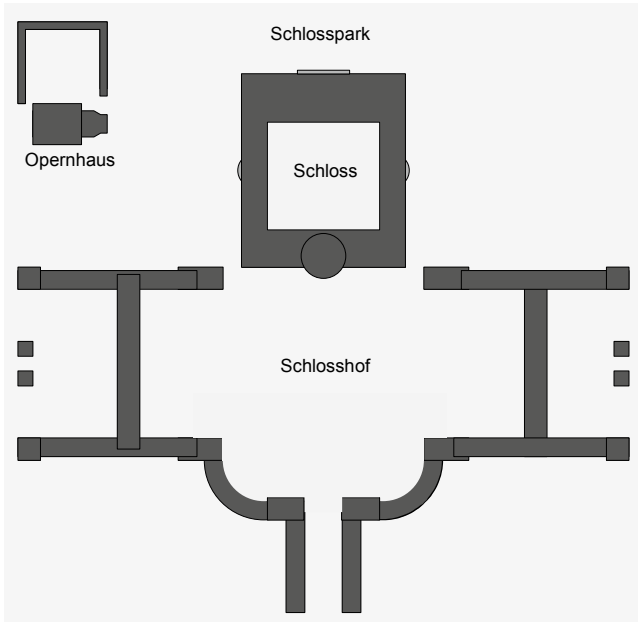


Abbildung 4. Lage des Opernhauses im Bereich des (zweiten) Hubertusburger Schlosses.

gen statt (Tabelle 1), wobei 1736 – wegen der Italienreise des Ehepaars Hasse – ausnahmsweise ein Werk Giovanni Alberto Ristoris zur Darstellung kam.

Um das Provisorium zu beenden und in Vorbereitung auf den Schlossumbau wurde 1741 auf Beschluss des Königs ein hölzernes Opernhaus im Bereich des ehemaligen Hundezwingers erbaut. Die Lage des neuen Hauses innerhalb des nunmehr von Johann Christoph Knöffel zur Vierflügelanlage umgebauten Schlosskomplexes ist aus Abbildung 4, die die Hauptgebäude in Beziehung setzt, zu erkennen. In den Reiseakten des Hofmarschallamtes von 1741 ist der in Abbildung 5 skizzierte Parterre-Grundriss des Opernhauses enthalten.[4] Dieses Haus wurde durch die Dresdner italienische Oper 1741 bis 1755 bespielt und es kamen dann nur noch Opern und Intermezzi ihres Leiters Johann Adolf Hasse zur Aufführung (Tabelle 1). Die Werke wurden während der Herbstaufenthalte des Hofes mehrfach wiederholt, so z. B. 1742 *Didone abbandonata* innerhalb eines Monats zwölf Mal.

Das Haus war auf Zuschauerseite in Parterre und Rang gegliedert und in seinen Abmaßen deutlich kleiner als das Pöppelmannsche Opernhaus am Zwinger in Dresden, weshalb die aufgeführten Opern (zumeist opulent ausgestattete Opere serie) der jeweiligen Bühne angepasst werden mussten, was nicht nur die Ausstattung, sondern

4 HStA, Oberhofmarschallamt (OHMA) Akte I.83, (1741).

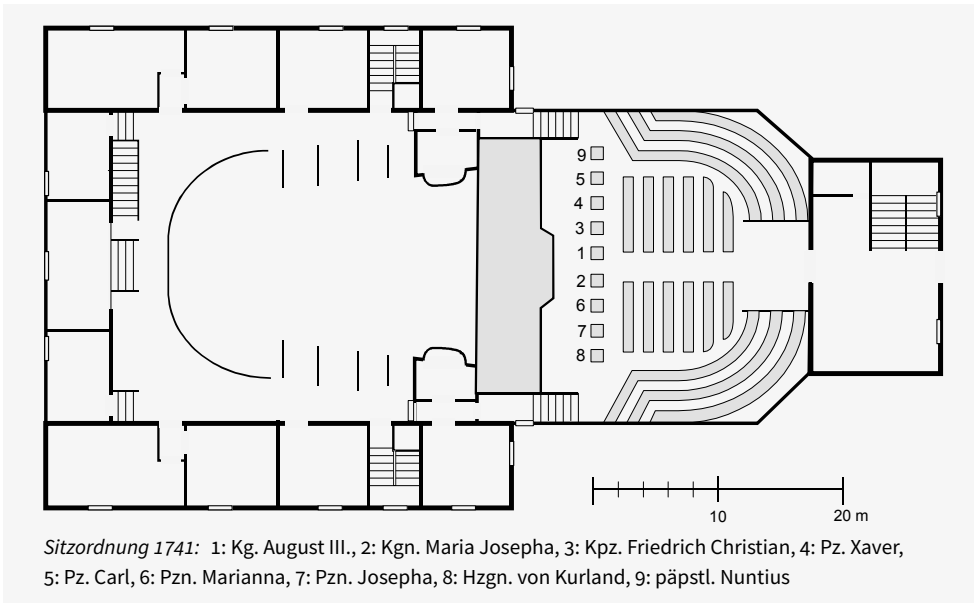


Abbildung 5. Hubertusburger Opernhaus – Parterre-Grundriss. Zeichnung des Verf nach einer Darstellung in HStA, Oberhofmarschallamt, Akte I.53 (1741).

mitunter auch die musikalischen Anteile betraf.[5] Während des Siebenjährigen Krieges zerstörten die Truppen Friedrichs II. von Preußen bei der auf dessen eigenen Befehl durchgeführten Plünderung des Schlosses Hubertusburg im Frühjahr 1761 auch das Opernhaus.

Lustschloss Pillnitz

Das Schloss Pillnitz mit seinen umliegenden Gärten (ehemals ca. 10 km vor den Toren Dresdens elbaufwärts auf dem rechten Flussufer gelegen, nunmehr ein Teil der Stadt) war seit 1402 im Besitz der wettinischen Markgrafen von Meißen, der späteren Herzöge und Kurfürsten von Sachsen albertinische Linie. Zunächst verliehen, übernahm Kurfürst Johann Georg IV. das Schloss 1694 für seine Mätresse. Auch sein Bruder Friedrich August I. überließ es zunächst seiner Mätresse Anna Constantia von Cosel, nahm es 1708 zurück, um es dann zum kurfürstlichen Lustschloss ausbauen zu lassen.

Die heutige Schlossanlage in Pillnitz ist, was die Bauten und Gartenanlagen betrifft, vorrangig durch die Stile Barock und Klassizismus geprägt. Doch dominierte das Areal bis zum Jahre 1818 ein in mehreren Bauperioden zusammengestückeltes Renais-

5 Vgl. die diesbezüglichen Bemerkungen von Ortrun Landmann in Landmann / Hochmuth 2013, S. 99.

sance-Schloss, dem dann ab 1720 beginnend in westlicher Richtung die heute noch vorhandenen Palaisbauten (Wasser- und Bergpalais mit jeweils 50 Jahre jüngeren Seitenflügeln) vorgelagert wurden. Nachdem 1818 ein Brand das Schloss vernichtete, erfolgte in den Jahren bis 1826 der Bau des Neuen Palais als harmonischer Abschluss der Gesamtanlage. Abbildung 6 zeigt den Grundriss des alten Schlosses nebst dem L-förmig angebauten Wirtschaftstrakt (»Logenhaus«).

Berichten zufolge muss bereits vor 1725 im Logenhaus ein Theatereinbau erfolgt sein. Über Lage und Größe dieses später als »Opernhaus« bezeichneten Theaters bestand jedoch bis vor einigen Jahren keine Klarheit. Aufschluss brachten erst die Sichtung der Gutachten und Untersuchungsberichte, die sich mit den Ursachen des Schlossbrandes 1818, der von der Küche im Logenhaus ausging, befassten, insbesondere die Prozessakten des gegen den »Feueressenkehrer« Fischer geführten Gerichtsverfahrens. Darin befinden sich zwei Skizzen des Logenhauses in Grund- und Aufriss von Fischers Hand, die das Opernhaus im ersten Obergeschoss des Küchenflügels lokalisieren (Abb. 7). Dieser Raum von ca. 21 m Länge, 11 m Breite und 6 m Höhe hatte drei Zugänge: einen für die Schauspieler auf der Logenseite des Gebäudes (auf der sich die Bühne befunden haben muss), einen direkt aus dem Schloss und einen weiteren auf der Zuschauerseite über eine Außentreppe vom neben dem Logenhaus befindlichen »Venustempel« – ein pavillonartiger Bau, der als Speise- und Kammermusiksaal genutzt wurde.

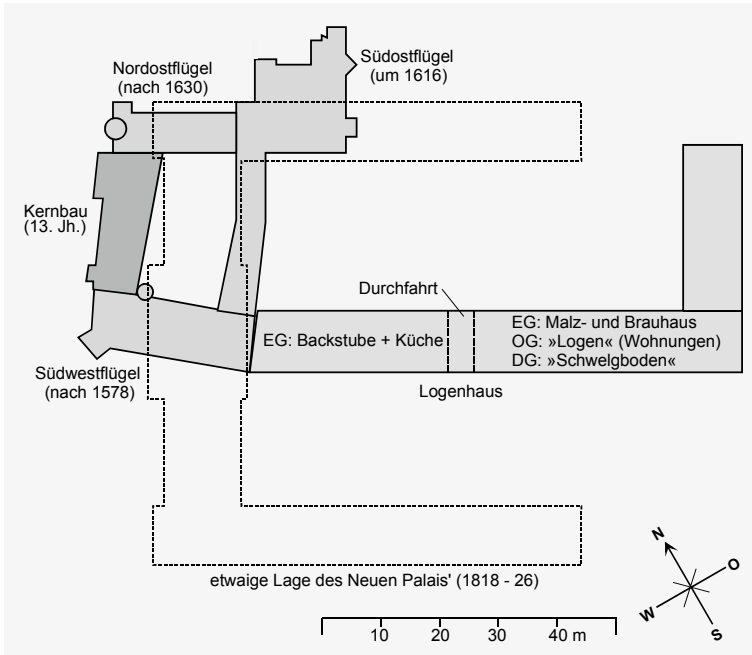


Abbildung 6. Grundriss des alten (1818 abgebrannten) Schlosses Pillnitz.

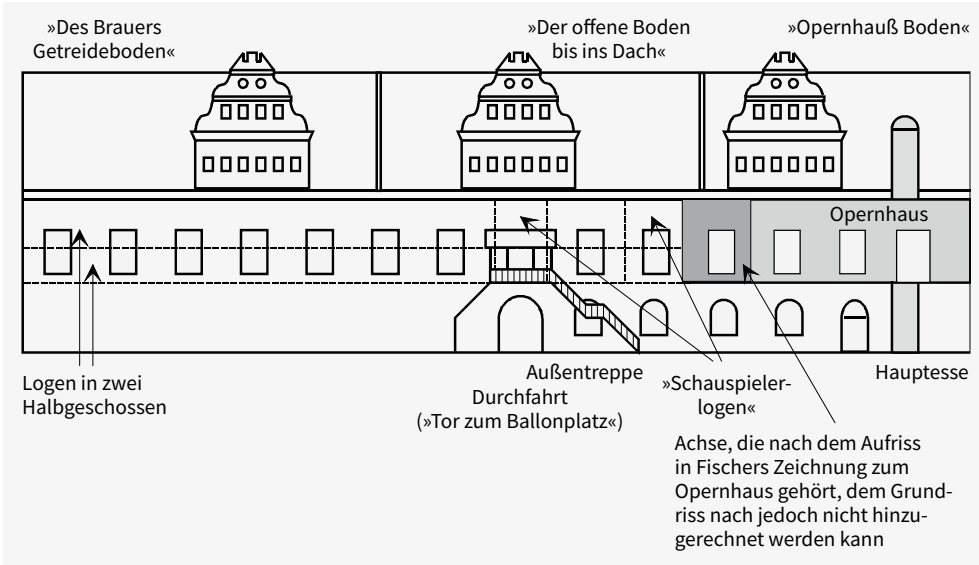


Abbildung 7. Ansicht des Logenhauses von NO (Hofseite) mit Schnitt im Bereich des Opernhauses.

Während sich Musik- und Theateraufführungen in Pillnitz bis 1763 auf die gelegentliche Anwesenheit des Hofes insbesondere bei größeren Festlichkeiten konzentrierten, wofür mitunter auch zusätzliche Interimsbühnen im Schlossgarten errichtet wurden (z. B. für Glucks *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* 1747), nutzten die sächsischen Kurfürsten (ab 1806 sächsische Könige – von Napoleons Gnaden) das Schloss ab 1765 bis zum Thronverzicht 1918 regelmäßig als Sommerresidenz. Neben Liebhaberaufführungen der musikalisch hochgebildeten und umtriebigen Kurfürstenfamilie, die vermutlich im ehemaligen Ringrennhaus (s. u.) stattfanden, bespielte von 1774 bis 1812 die vom Hof subventionierte italienische Oper unter Beteiligung der Hofkapelle das Logenhaustheater mit Opere buffe vor dem Hofkreis mit Öffnung für Besucher. Dabei kamen insgesamt 118 Werke von 42 Komponisten in 240 Vorstellungen – also durchschnittlich sechs pro Sommersaison – zur Aufführung. Bevorzugte Komponisten waren Domenico Cimarosa (45 Vorst.), Ferdinando Paër (22), Antonio Salieri (13), Giovanni Paisiello (13) und Pasquale Anfossi (13). Nach einer Unterbrechung im Zuge der Napoleonischen Kriege und der Gefangenschaft des sächsischen Königs setzte 1817 der Sommerspielbetrieb in Pillnitz – getragen von den inzwischen gegründeten Königlich Sächsischen Hoftheatern, nur noch als geschlossene Veranstaltungen vor dem Hofkreis stattfindend d und nunmehr auch deutsche Opern und Schauspielaufführungen enthaltend – wieder ein, so dass Carl Maria von Weber in seinem ersten Amtsjahr noch zwei Aufführungen im Pillnitzer Logenhaustheater leitete, bevor das Theater dem Schlossbrand zum Opfer fiel.

Im Zuge der Errichtung des Neuen Palais an der Stelle des alten Schlosses war auch der Bau eines separaten Theatergebäudes geplant. Das Sächsische Staatsarchiv bewahrt die Baubeschreibungen und Kostenanschläge für zwei Projekte aus den Jahren 1820 und 1821, die jedoch aus bisher nicht ermittelten Gründen keine Realisierung erfuhren.[6] Stattdessen wurde die frühere Liebhaber-Spielstätte im ehemaligen Ringrennhaus – nunmehr für Aufführungen der Hoftheater – reaktiviert. Das »Ringrennen-Hauß« (Abb. 8), 1725 nach Plänen von Matthäus Daniel Pöppelmann errichtet und um 1730 durch Zacharias Longelune umgebaut, wurde wegen der eingebauten Drehscheibe für Pferde und Wagen zum Damen-Ringstechen auch »Carousel-Gebäude« genannt. Seit 1799 als Orangerie genutzt, erhielt es 1874 die heute vorhandenen Seitenflügel. In diesem Hause fanden nun in den Sommermonaten der Jahre 1821 bis 1835 insgesamt 107 Vorstellungen (davon 55 Opern) aller Départements der Hoftheater als geschlossene Veranstaltungen ausschließlich vor dem Hofkreis statt. Die Akteure wurden dazu zumeist erst am Aufführungstag nach Pillnitz beordert.

Abbildung 8. Mittelbau der Orangerie; ehem. Ringrennhaus (heutiger Zustand).

Da das Haus im Winter der Aufnahme der Orangenpflanzen diente, war es in jedem Frühjahr erforderlich, das Innere auf den Theaterbetrieb umzurüsten und im Herbst zurückzubauen. Diesbezügliche Akten des Hofbauamtes im Staatsarchiv beschreiben die erforderlichen Handwerkerarbeiten inklusive der Kosten zur Entfernung der Orangerie-Stellagen und Heizöfen, zum Bühneneinbau, zur Einrichtung des Zuschauerraumes sowie zur Aufsetzung eines separaten Garderobengebäudes und der Beleuchtungsanlagen. Ein erster Versuch, die inneren Theaterabmaße zu rekonstruieren, stammt von Wolfgang Becker, der allerdings von einer Reihe irrtümlicher Voraussetzungen ausge-

6 HStA, Hofbauamt (1820), Nr. 301, Bl. 93 ff. und Hofbauamt (1821), Nr. 302.

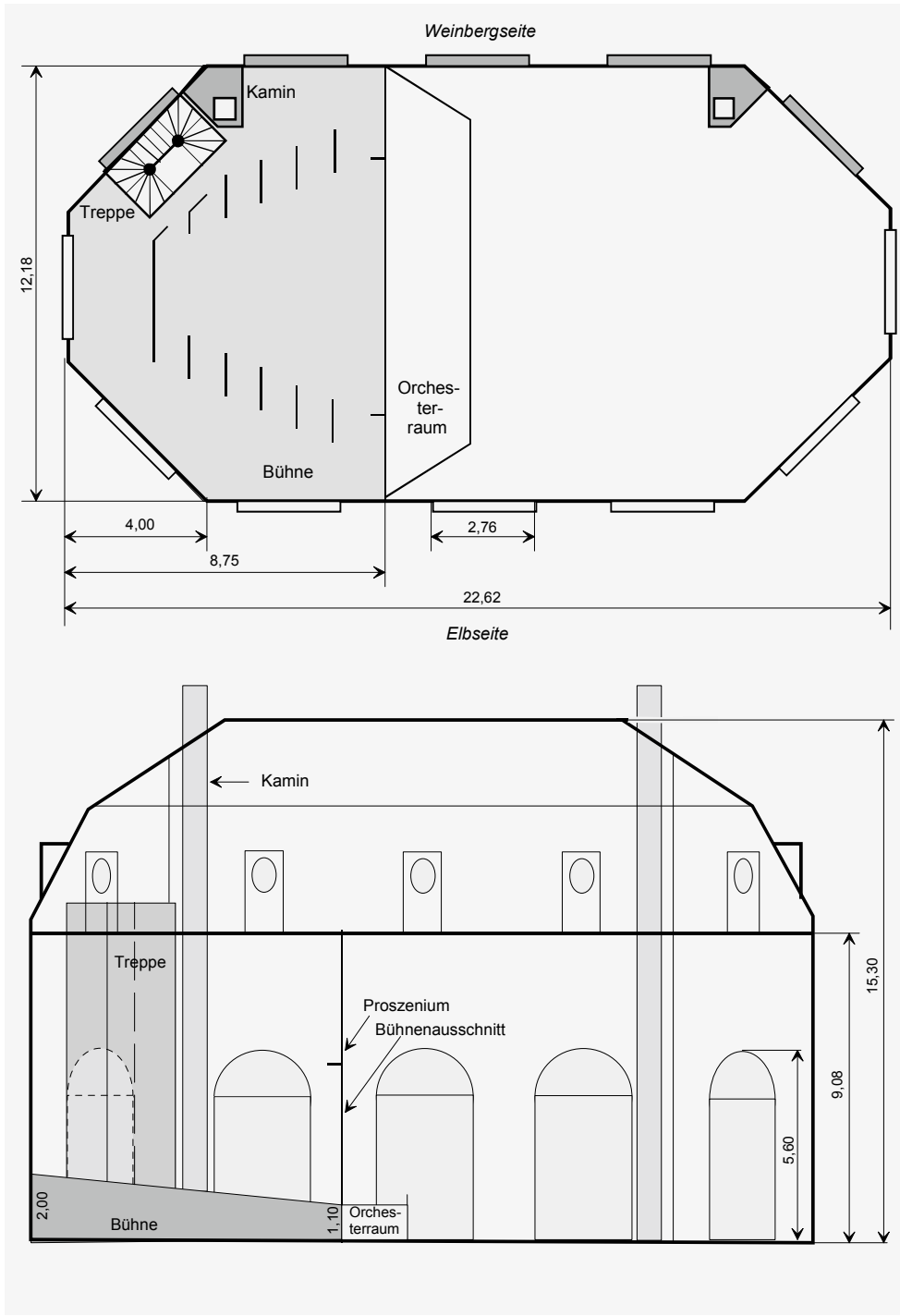


Abbildung 9. Theater im Pillnitzer Ringrennhaus; *oben:* Grundriss, *unten:* Längsschnitt.

gangen ist, die ihn zu falschen Schlüssen geführt haben.[7] Der Rekonstruktionsversuch d. Verf. (Abb. 9) zeigt die Enge und Bescheidenheit dieser Spielstätte.

Schlussbemerkungen

Die Musikbegeisterung und -förderung, verbunden mit häufig eigener Musikausübung der Mitglieder des sächsischen Kurfürsten- und ab 1806 Königshauses, konzentrierte sich örtlich betrachtet natürlich nicht nur auf die Residenz in Dresden: Auch in den Landschlössern, aus denen sich das Jagdschloss Hubertusburg in Wermsdorf bei Oschatz (1736–1755 als Herbstresidenz genutzt) sowie das Lustschloss Pillnitz elbaufwärts vor den Toren Dresdens (Sommerresidenz ab 1765 bis zum Thronverzicht 1918) wegen der längerfristigen Nutzung heraushoben, gehörten musikalische Darbietungen zu jeder Zeit zum festen Hofzeremoniell. Dazu zählten neben der Kirchen-, Kammer- und Konzertmusik auch regelmäßige Opernaufführungen. Geschah dies im Jagdschloss Moritzburg wegen des nur kurzen Bestandes eines Komödienhauses noch episodenhaft, erreichte die Zahl der Aufführungen (meist desselben Stückes in einer Saison) auf Hubertusburg bemerkenswerte Größen. Der exorbitante Personalaufwand – neben dem gesamten Hofstaat wurden zumeist sämtliche Kapell- und Opernmitglieder nach Wermsdorf transportiert und dort sowie in den Nachbarorten untergebracht – ermöglichte hervorragende Darbietungen. Die pompösen Dresdner Vorstellungen mussten wegen der räumlichen Begrenztheit der Interimsbühne im Steinernen Saal aber auch des im Vergleich zu Dresden wesentlich kleineren Opernhauses sowohl bezüglich der Ausstattung aber oft auch szenisch und musikalisch den Hubertusburger Verhältnissen angepasst werden (und auch umgekehrt). Die Randbedingungen des kleinen Opernhauses im Logenhaus der Sommerresidenz Pillnitz wirkten dagegen weniger beschränkend auf den Bühnenablauf, da die ab 1765 von der subventionierten italienischen Operngesellschaft vorrangig dargebotene Opera buffa weit weniger personellen und szenischen Aufwand erforderte als die zuvor gepflegte Opera seria. Ganz intim wurden dann die Vorstellungen nach dem Brand des alten Pillnitzer Schlosses in der für den Sommer als Theater umgerüsteten Orangerie im ehemaligen Ringrennhaus. Die Zuschauer reduzierten sich nunmehr auf die königliche Familie (zuvor waren in Pillnitz auch auswärtige Gäste zugelassen) und die Bühnenverhältnisse müssen als äußerst beschränkt bezeichnet werden. So berichtet beispielsweise die Hofopernsängerin Marie Börner-Sandrini (1808–1890) in ihren Erinnerungen von den »Vorstellungen während des Sommers auf dem winzigen, in einem Oran-Gebäude eingerichteten Hoftheaterchen in Pillnitz, woselbst bei einigermaßen größeren Schritten die Darsteller beim Heraustreten sofort mit der vis-à-vis gelegenen Kulisse carambolieren mußten.«[8]

7 Becker 1962, S. 32–35.

8 Börner-Sandrini 1876, S. 244.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Zeichnung Michael Hochmuth, stark reduzierte Wiedergabe der in Hartmann 1989 angegebenen Rekonstruktion von W. Bachmann nach HStA, Oberhofmarschallamt, Cap. V, Nr. 15 und Nr. 29.

Abb. 2 Zeichnung Michael Hochmuth auf der Grundlage von HStA Loc. 2097, Nr. 33, Bl. 4 sowie eigener Rekonstruktion des Komödienhauses.

Abb. 3 Federzeichnung Johann Christoph Naumanns, Landesamt für Denkmalpflege Sachsens, Plansammlung M 30 B, Bl. 17.

Abb. 4 Skizze Michael Hochmuth nach Knöffels Grundriss für den Plan der Gartenanlage in HStA, Kriegsarchiv, Fach XII, Nr. 20 (1743).

Abb. 5 Zeichnung Michael Hochmuth nach einer Darstellung in HStA, Oberhofmarschallamt, Akte I.53 (1741).

Abb. 6 Zeichnung Michael Hochmuth auf Grundlage einer Zeichnung von H.-G. Hartmann in Hartmann 1981, S. 32.

Abb. 7 Zeichnung Michael Hochmuth, Rekonstruktion nach den Zeichnungen Fischers in HStA, Hofbauamt (1818), Nr. 299, Bl. 40 sowie Amtsgericht Dresden (1818), Nr. 290, Vol. III, Bl. 16.

Abb. 8 Aufnahme Michael Hochmuth.

Abb. 9 *oben:* Zeichnung Michael Hochmuth, Rekonstruktion auf der Basis von Landesamt für Denkmalpflege Sachsens, Plansammlung M 26 C, Bl. 16 unter Berücksichtigung von Becker 1962.
unten: Theater im Pillnitzer Ringrennhaus – Längsschnitt. Zeichnung des Verf., Rekonstruktion auf der Basis von Landesamt für Denkmalpflege Sachsens, Plansammlung M 26 C, Bl. 16 unter Berücksichtigung von Becker 1962.

Literaturverzeichnis

Becker 1962: Becker, Wolfgang: Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817–1826, Berlin-Dahlem 1962.

Börner-Sandrini 1876: Börner-Sandrini, Marie: Erinnerungen einer alten Dresdnerin, Dresden 1876.

Fürstenau 1971: Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Teil 1, Dresden 1861; Teil 2, Dresden 1862. fotomechanischer Nachdruck in einem Band: Leipzig 1971.

Hartmann 1981: Hartmann, Hans-Günther: Pillnitz – Schloß, Park und Dorf, Weimar 1981.

Hartmann 1989: Hartmann, Hans-Günther: Moritzburg – Schloß und Umgebung in Geschichte und Gegenwart, Weimar 1989.

Hochmuth 2002: Hochmuth, Michael: Chronik der Dresdner Oper, Sonderdruck Nr. 1: Die Opernhäuser in den kursächsischen Lust- und Jagdschlössern, Dresden [2002].

Landmann 1976: Landmann, Ortrun: Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber. Musikalische Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, Heft 2, Dresden 1976.

Landmann 1997: Landmann, Ortrun: Musikpflege in der Herbstresidenz Hubertusburg. in: Schloß Hubertusburg – Werte einer sächsischen Residenz (= SAXONIA Schriftenreihe des Vereins für sächsische Landesgeschichte e.V., Bd. 3), Dresden 1997, S. 59–66.

Landmann / Hochmuth 2013: Landmann, Ortrun; Hochmuth, Michael: Musik auf Schloss Hubertusburg. in: Syndram, Dirk; Brink, Claudia (Hg.): Die königliche Jagdresidenz Hubertusburg und der Frieden von 1763. Ausst. Kat. der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2013, S. 93–106.

Pöllnitz 1964: Pöllnitz, Carl Ludwig von: Das galante Sachsen, Amsterdam 1734; Neuausgabe Frankfurt am Main 1964.

Schlechte 1984: Schlechte, Monika: Das barocke Architektur- und Landschaftsensemble Moritzburg – Die Umgestaltungsphase in der Regierungszeit Augusts des Starken, Diss. TU Dresden 1984.

Tagebücher der Königlich Sächsischen Hoftheater Dresden. Jahrgänge 1817 bis 1836.

DAS THEATERBOSKETT IM GROSSEN GARTEN HANNOVER-HERRENHAUSEN[1]

Ronald Clark

Das Theaterboskett im Großen Garten Hannover-Herrenhausen ist, nach derzeitigem Stand der Forschung, das erste Heckentheater in Deutschland und damit ein in der Gartenkunstgeschichte einmaliges Zeugnis mit eigenständiger Umsetzung der wesentlichen Elemente einer barocken Kulissenbühne in einen Gartenraum. Im Auftrag der Herrenhäuser Gärten wurde 2007 durch die Historikerin Heike Palm eine Studie zur Geschichte und historischen Zuordnung des heutigen Bestands erstellt.[2] Sie kommt dabei zu dem Ergebnis, dass das Theaterboskett in Hannover-Herrenhausen wegweisende Bedeutung für die Entstehung von Theaterräumen in nachfolgenden Gartenanlagen hatte: »Da diese Gestaltungsweise vielfach nachgeahmt wurde, kommt der Bühne in Herrenhausen eine Schlüsselstellung bei der Entwicklung des Typus ›Heckentheater‹ zu. Das Heckentheater in Herrenhausen zeichnete sich durch seine Dimension, durch seine reiche Ausstattung, die gestalterische Verknüpfung von Zuschauerraum und Bühne sowie die individuelle Einbindung in das hierarchische Gefüge des Gartens aus«.[3]

Die Studie der Historikerin Heike Palm ist Grundlage für das vom Büro Dittloff + Paschburg, Landschaftsarchitekten 2008/2009 erarbeitete Entwicklungskonzept für das Theaterboskett im Großen Garten Hannover-Herrenhausen,[4] in dem es auch um die gartendenkmalpflegerische Bewertung des heutigen Zustands des Theaterbosketts in Bezug auf die Veränderungen seit der Entstehung 1689–1691 geht. Begleitet wurde der Auftrag durch eine Arbeitsgruppe aus Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Herrenhäuser Gärten, der städtischen Denkmalpflege, des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege, des Zentrums für Gartenkunst und Landschaftsarchitektur der Leibniz Universität Hannover und des Fachbereichs Umwelt und Stadtgrün der Landeshauptstadt Hannover.

Schwerpunkte der gartendenkmalpflegerischen Auseinandersetzung sind dabei die räumlichen Qualitäten des Theaterbosketts unter Berücksichtigung der ursprünglichen und der heutigen Nutzungen. Im Folgenden werden daher die wesentlichen Raum bildenden Elemente der ursprünglichen barocken Gestaltung und deren Veränderungen in der Folgezeit bis zum heute überkommenen Bestand analysiert.

1 Dieser Beitrag fußt auf einen gemeinsamen Aufsatz mit Holger Paschburg, Dittloff + Paschburg Landschaftsarchitekten, Hamburg, aus dem Jahr 2009.

2 Palm 2007.

3 Ebd., S. 1.

4 Dittloff + Paschburg 2009.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Historische Einordnung

Der Große Garten von Hannover-Herrenhausen ist eine der herausragenden barocken Gartenanlagen in Deutschland mit internationaler Bedeutung als Kulturdenkmal. Die Anlage geht auf ein 1638 von Herzog Georg von Calenberg angelegtes Vorwerk zurück, das in den Regierungszeiten der Herzöge Christian Ludwig (1641–1648) und Georg-Wilhelm (1648–1665) sowie Herzog Johann Friedrich (1665–1679) ausgebaut wurde und nach 1666 als Sommerresidenz diente.

1692 erreichte diese in Hannover regierende Linie der Welfen die Rangerhöhung ihres Territoriums zum Kurfürstentum und stieg damit in den Kreis der führenden Staaten des Deutschen Reiches auf. Schon im Vorfeld hatten Herzog Ernst August (1629–1698, reg. 1680–1698) und seine Gemahlin Sophie (1630–1714) ihr Residenzschloss an der Leine und ihre Sommerresidenz in Herrenhausen ausbauen lassen, um ihren absoluten Status und Anspruch zu demonstrieren. Das Leineschloss erhielt einen Festsaal (»Rittersaal«).

Schon vor der Regentschaft von Herzog Ernst-August wurde ab 1678 im Residenzschloss mit dem Bau eines Hoftheaters, dem sogenannten »Comoedienhaus«, begonnen, in dem Theater- und Opernaufführungen gegeben wurden. Die Proszeniumslogen im ersten Rang waren der herzoglichen Familie vorbehalten. »Eß haben des Herrn Hertzogs Dchtl. Ihre Loge in der … wanderung zur rechten, und die Oberhofmarschallin Madame de Platte die Ihrige daran, gerad gegen über zur lincken stehen der Frau Hertzogin Drchlt. (Loge)«.[5] Also saß Ernst August neben seiner Mätresse, seine Gattin gegenüber. Herzog Ernst August liebte die Oper und den venezianischen Karneval. Immer wieder blieb er mehrere Monate in Venedig, wohnte im prachtvollen Palazzo Foscari und gab hohe Summen aus. In fünf Theatern hatte der hannoversche Hof mehrere Logen Jahre hindurch auf Dauermiete zur Verfügung.

Auf Drängen der Landesstände aufgrund der immensen Kosten für die Reisen fuhr Ernst-August 1686 letztmalig in die Lagunenstadt. Von nun an fand der Venezianische Karneval an der Leine statt. Zwischen 1687 und 1690 ließ er dann als Anbau an das Residenzschloss eines der prächtigsten Opernhäuser in Europa errichten und schon 1689 nach nur vierzehn Monaten Bauzeit mit Agostino Steffanis Oper *Enrico Leone* einweihen. Bei einer Einwohnerzahl Hannovers von etwa 13.000 Einwohnern hatte das Opernhaus eine Kapazität von 1.300 Plätzen.

Kaum waren die Projekte im Leineschloss beendet, konzentrierten sich die Arbeiten in den folgenden 20 Jahren auf Herrenhausen. 1689 bis 1691 entstand das Theaterboskett, in den folgenden Jahren Galerie, Großes Parterre, Bosketts, Graft und der Noveau Jardin. Bei seiner Vollendung 1708 war die Anlage auf die doppelte Größe von

5 Schmidt 2011, S. 121.

50 Hektar angewachsen und trug seinen Namen »Großer Garten« mit vollem Recht, hatte er doch in etwa die Ausdehnung der gesamten Altstadt Hannovers.[6]

Ernst Augusts und Sophies Sohn, Kurfürst Georg Ludwig, ab 1714 in Personalunion auch König Georg I. von Großbritannien, und sein Nachfolger Georg II. vollendeten die Anlage, obwohl der Hof nach London umgezogen war und die Regenten nur noch zeitweise in Herrenhausen weilten.

Die Abwesenheit des Hofes zwischen 1756 und 1837 führte dazu, dass der Große Garten nicht den zeitgenössischen Entwicklungen der Gartenkunst zu so genannten Landschaftsgärten unterzogen wurde. Die Anlage war während dieser Zeit für das Publikum begehbar und blieb öffentlich, auch als der Hof wieder aus England zurückgekommen und Herrenhausen zunächst wieder Sommerresidenz und ab 1862 sogar ständige Residenz wurde. Nach der Annexion des Königreichs Hannover 1866 kamen Schloss und Großer Garten als beschlagnahmter Privatbesitz der Welfen unter preußische Verwaltung und wurden durch diese weitgehend in den überkommenen Strukturen mit nur wenigen Veränderungen unterhalten.

Nach dem I. Weltkrieg konnte die Pflege des Großen Gartens nicht mehr ausreichend aufrechterhalten werden. Daher erwarb die Stadt Hannover 1936 den kurz vor dem Verfall stehenden Großen Garten und umgebende Grundstücke. Es begann eine Phase der ›Wiederherstellung‹, die nach nur elfmonatiger Bauzeit 1937 mit der Wiedereröffnung abgeschlossen war. Dabei wurde weniger in die Grundstruktur des Großen Gartens eingegriffen, sondern viel mehr dessen Einzelräume umgestaltet. Durch diese Arbeiten erfuhr auch das Gesamtbild des Großen Gartens wesentliche Veränderungen. Im II. Weltkrieg wurde das Schloss vollständig zerstört und der Große Garten beschädigt. Während das Schloss in der Nachkriegszeit erst 70 Jahre nach seiner Zerstörung in seiner äußeren Form wieder aufgebaut wurde, konnten die Kriegsschäden im Garten beseitigt werden, wobei die Grundsätze der ›Wiederherstellung‹ von 1936/37 übernommen und unter anderem bei den Arbeiten zur 300-Jahrfeier 1966 fortgeführt wurden.

Innerhalb der barocken Grundstruktur des Großen Gartens Hannover-Herrenhausen mit seinem hierarchischen Gefüge aus Schloss im Norden, Parterre als »Großes Luststück«, seitliche Boskettzonen und nach Süden anschließenden Wasserflächen, Heckenbosketts und dem »Nouveau Jardin« sowie den umrahmenden Randalleen und der abschließenden Graft befindet sich das Theaterboskett in der östlichen, schloss- und parterrenahen Boskettzone. Es steht inmitten einer Abfolge verschiedener, aufeinander bezogener Einzelräume, beginnend vor dem Galeriegebäude im Norden mit Orangenparterre, Königsbusch, Heckentheater, Lindenstück und endend mit dem Kreuzbusch im Süden. Im Folgenden wird das Heckentheater mit Bühnenplateau und Amphitheater sowie der Königsbusch aufgrund der gestalterischen Beziehung und Einheit als

6 Zur Geschichte des Großen Gartens vgl. hier und weiter untern: Alvensleben / Reuther, 1966; Morawietz, 1981; Palm, 2006.

Theaterboskett bezeichnet. Während sich mit dem Theaterboskett in der östlichen Boskettzone bei Aufführungen und Festen eine »spielerische Selbstdarstellung« verband, war die spiegelbildlich entsprechende westliche Boskettzone einer eher gegensätzlichen Nutzung, dem »spielerischen Sichverbergen« in labyrinthartig verschachtelten Heckenbosketts, vorbehalten.[7]

Elemente des Theaterbosketts und ihre Raumwirkungen in der Barockzeit

Heike Palm hat in ihrer Studie[8] den heute vorhandenen baulichen und vegetativen Elementen des Theaterbosketts im Großen Garten Hannover-Herrenhausen unterschiedliche historische Entstehungsphasen zuordnen können und einen Plan von Remy de la Fosse um 1705 als den überwiegend durch weitere Quellen belegten Bestand der ursprünglichen Gestaltung von 1689–1691 ausgewiesen (Abb. 1). Eine genaue Einmessung des heutigen Theaterbosketts beweist die Annahme; die Unterschiede zwischen dem Plan von 1705 und dem jetzigen Zustand sind nur sehr gering.

Folgende bauliche und vegetative Elemente erzeugten in der ursprünglichen barocken Gestaltung die räumliche Wirkung des Theaterbosketts (Abb. 2):

1. Die *Äußeren Einfassungshecken in Nord-Süd-Ausrichtung* dienen als räumliche Abgrenzung gegenüber dem Parterre im Westen und den Randalleen im Osten. Sie sind zusammen mit einer durchgehenden mittigen Nord-Süd-Achse die verbindenden Elemente aller Einzelräume in der Abfolge der östlichen Boskettzone.
2. Die *Einfassungshecken in Ausrichtung der West-Ost-Querachsen* des Großen Gartens bilden die südlichen und nördlichen Raumkanten des Theaterbosketts und erzeugen mittig eine Durchdringung und Unterteilung in die Bereiche Bühnenplateau und Amphitheater / Königsbusch. Die Einfassungshecken umfassen hier durch flügelartige Erweiterungen das Theaterparterre mit einem annähernd ovalen Grundriss. Es ist zentraler, verbindender Raum zwischen Bühne und Amphitheater und zugleich Verbindung zum Parterre bzw. zu den Randalleen.
3. Die *Mauern um das Bühnenplateau* dienen der Abfangung eines nach Süden ansteigenden großflächigen Erdkörpers. Den südlichen Abschluss bilden zwei Treppenabgänge um die Kleine Kaskade. Die nördliche Abgrenzung der Bühne gegen das Theaterparterre ist mit risalitartigen Vor- und Rücksprüngen versehen, die mittig einen (Orchester-)Bereich umfassen und seitlich zwei Treppenanlagen als Aufgänge zum Bühnenplateau aufnehmen.

7 Hennebo / Schmidt 1978, S. 218.

8 Palm 2007.

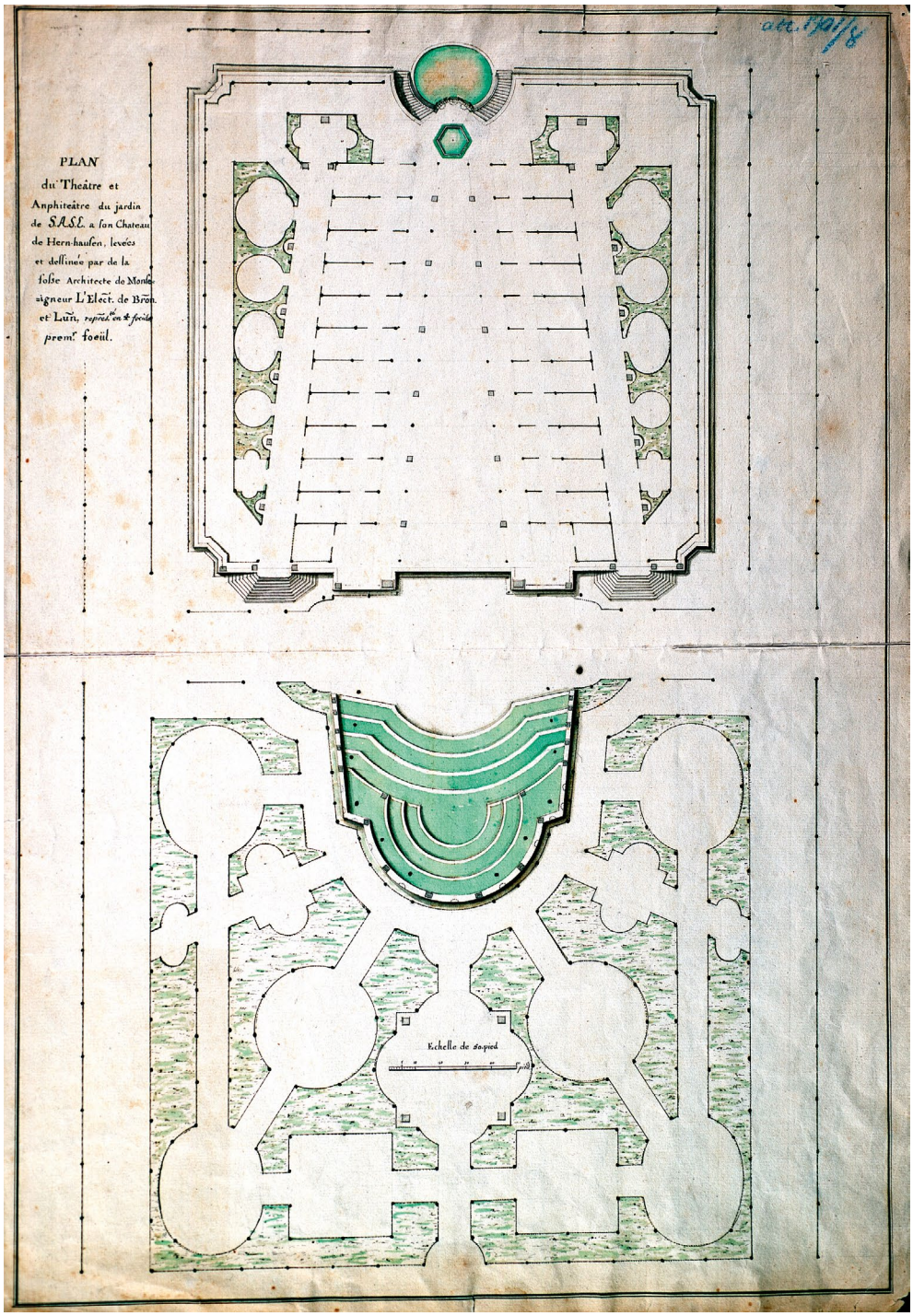


Abbildung 1. Plan Theaterboskett Hannover-Herrenhausen. Remy de la Fosse um 1705.

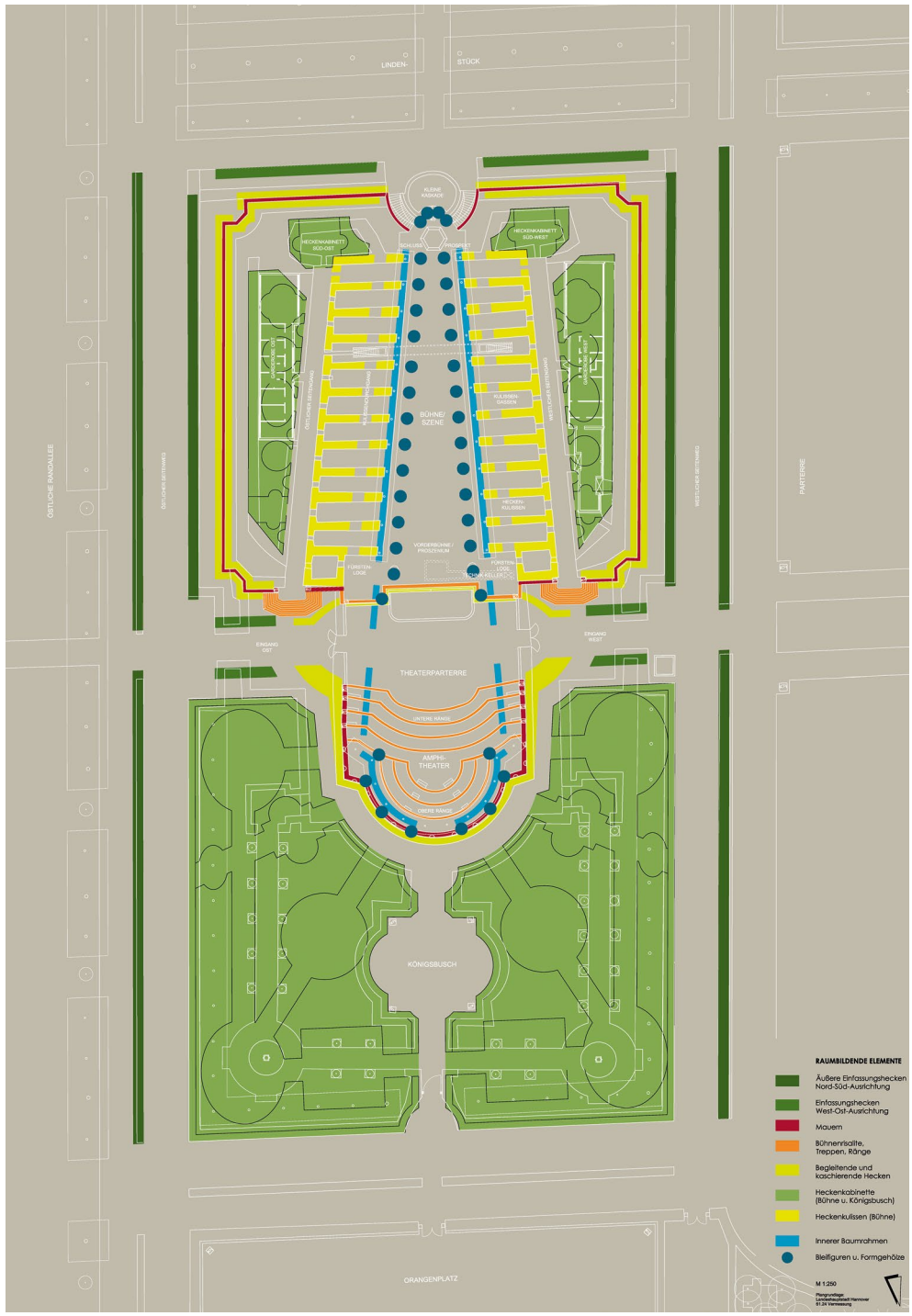


Abbildung 2. Plan Raumbildende Elemente Theaterboskett Hannover-Herrenhausen.

4. Die *Mauern und Ränge des Amphitheaters* steigen nach Norden terrassenförmig mit halbrundem Abschluss an. Die Mauerkronen gehen über die jeweiligen Ränge hinaus. Der trapezförmige Grundriss im Bereich der unteren Ränge nimmt den entgegengesetzt trapezförmig ausgerichteten Bühnenraum mit Heckenkulissen auf. Gelenk im Wechsel dieser Ausrichtungen ist das oben genannte Theaterparterre.
5. *Begleitende bzw. kaschierende Hecken* um das Bühnenplateau und das Amphitheater folgen den jeweiligen Futtermauern und verstärken bzw. überhöhen deren räumliche Wirkung.
6. Die *Heckenkabinette* auf dem Bühnenplateau sowie im Königsbusch füllen die Bosketträume seitlich der Nord-Süd-Achse. Sie bilden kleine eigenständige, nach Innen bezogene Räume aus, die über die Zugänge und Zugangswege in Bezug zur Gesamtstruktur des Theaterbosketts stehen. Auf dem Bühnenplateau sind sie seitlich dem Bühnenraum zugeordnet. Im Königsbusch sind sie überwiegend strahlenförmig auf den halbrunden Abschluss des Amphitheaters bezogen.
7. Die *Heckenkulissen* bilden beidseitig die räumlichen Begrenzungen der Bühne / Szene. Dabei erzeugt die von der Vorderbühne / Proszenium bis zum Schlussprospekt reichende räumliche Verengung mit trapezförmigem Grundriss im Zusammenhang mit dem ansteigenden Erdkörper des Bühnenplateaus eine perspektivisch verlängerte Raumwirkung.
8. Ein *Innerer Baumrahmen* begleitet die Heckenkulissen und schließt diese gegenüber der Bühne / Szene seitlich ab (Abb. 3). Durch zwei vor den Bühnenmauern und zwei vor den unteren Rängen des Amphitheaters stehende Bäume reicht der Rahmen in das Theaterparterre hinein und setzt sich durch Baumstellungen auf den Rängen des Amphitheaters, den halbrunden Abschluss begleitend, fort (Abb. 4). Durch den Inneren Baumrahmen wird eine Verbindung der Raumfolge Bühne / Szene – Theaterparterre – Amphitheater hergestellt. Öffnungen des Inneren Baumrahmens in der Nord-Süd-Achse des Theaterbosketts ermöglichen den Blick nach Norden bis zum Mittelrisalit des Galeriegebäudes und nach Süden über das Lindenstück hinaus bis zum Kreuzbusch.
9. *Vergoldete Bleifiguren und Formgehölze* bilden den inneren Rahmen der Bühne / Szene. Sie sind in den Raum hineingerückt und werden dadurch zum Bestandteil der Darstellung. Dem Inneren Baumrahmen folgend setzt sich der Figurenschmuck auf dem obersten Rang und den Mauerkronen des halbrunden Abschlusses des Amphitheaters fort und schafft damit eine weitere Verbindung der Raumfolge Bühne / Szene – Theaterparterre – Amphitheater.
10. Ein *Äußerer Baumrahmen* wird durch in die Hecken gestellte Bäume in regelmäßigen Abständen und durch Füllgehölze zwischen den Hecken der Kabinette gebildet, die vermutlich ebenfalls aus Bäumen bestanden. Auf diese Elemente wird im Folgenden nicht näher eingegangen, da dieser Äußere Baumrahmen vermutlich nicht über längere Zeit bestand.

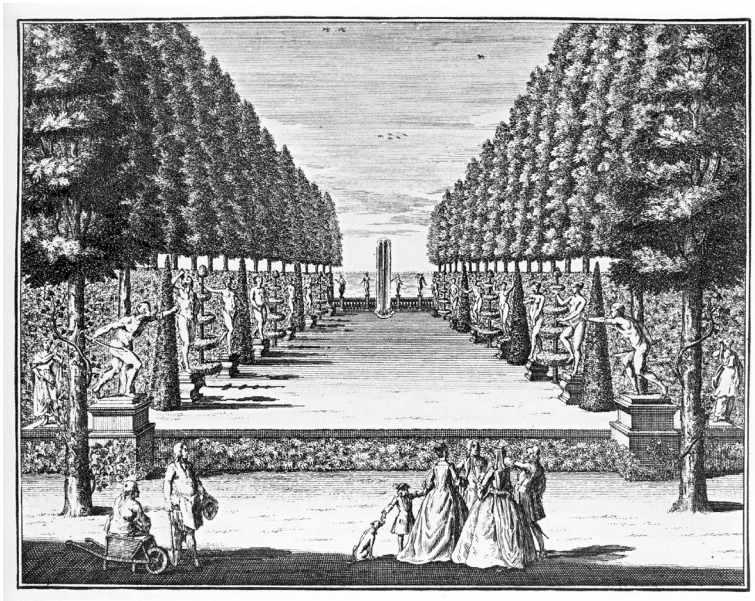


Abbildung 3. Bühnenansicht um 1725. Kupferstich von Jost van Sasse nach Zeichnung von J. J. Müller, verlegt von Pierre Schenk. Amsterdam, um 1725.

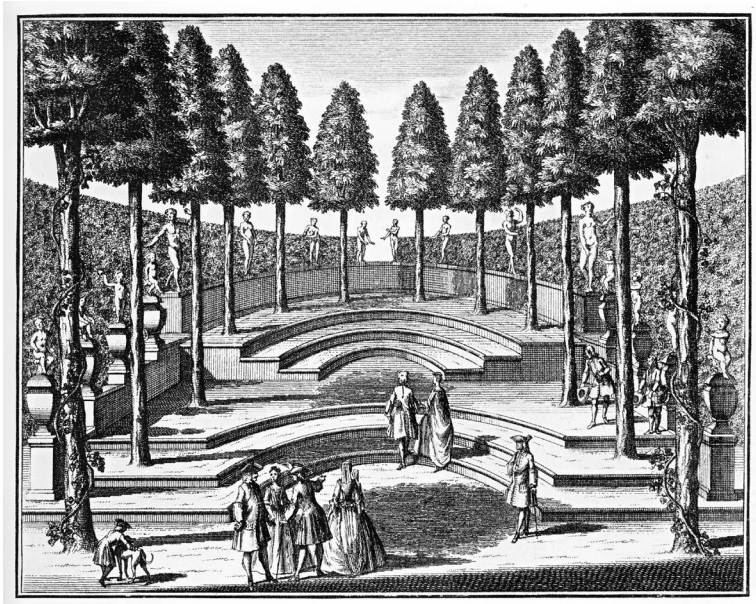


Abbildung 4. Ansicht Amphitheater um 1725. Kupferstich von Jost van Sasse nach Zeichnung von J. .J. Müller, verlegt von Pierre Schenk. Amsterdam, um 1725.

Maßgeblich werden die oben beschriebenen räumlichen Wirkungen der baulichen und vegetativen Elemente des Theaterbosketts über deren Höhengliederung beeinflusst:

- *Untere Ebene* Wegebeläge, Einfassungen sowie Mauern, Ränge, Treppen
- *Mittlere Ebene* Einfassungshecken, Heckenkabinette, Heckenkulissen, Figuren und Formgehölze sowie Mauern, Ränge, Treppen
- *Obere Ebene* Innerer (und Äußerer) Baumrahmen

So erhebt sich zum Beispiel der Innere Baumrahmen über die Heckenkulissen bzw. Heckeneinfassungen und verstärkt bzw. überhöht die räumliche Wirkung dieser. Dabei wird in der Baumstellung der trapezförmige Grundriss der Bühne / Szene fortgeführt und in den eigentlich gegenläufig trapezförmigen Grundriss der Mauern, Ränge und begleitenden Hecken des Amphitheaters hineingefügt. Es entsteht hier durch unterschiedliche Elemente und Höhengliederungen eine sich überschneidende und dadurch spannungsvolle Raumwirkung.

Veränderungen der Elemente des Theaterbosketts und ihre Raumwirkungen

Hervorzuheben ist, dass vor allem im Kernbereich des Theaterbosketts, d. h. Amphitheater und Bühne / Szene, fast 250 Jahre lang kaum Veränderungen vorgenommen worden sind. Die Grundstruktur mit Mauern, Rängen, Treppen einschließlich Kleiner Kaskade sowie der mittlere Bereich des Königsbusches wurden weitgehend erhalten.

Beschränkten sich die Veränderungen des 19. Jahrhunderts vorwiegend auf Vereinfachungen der seitlichen Heckenkabinette auf dem Bühnenplateau und im Königsbusch, haben vor allem die Umgestaltungen des 20. Jahrhunderts Veränderungen in den Raumwirkungen hervorgerufen.[9] Der heutige Bestand stellt sich wie folgt dar (Abb. 5):

zu 1. Die *Äußeren Einfassungshecken in Nord-Süd-Ausrichtung* sind weitgehend erhalten, jedoch in ihrer Länge bzw. ihrem Bezug zum Bühnenplateau verändert. Die räumliche Wirkung wird maßgeblich durch die im 20. Jahrhundert vereinheitlichte Höhe der Hecken beeinflusst.

zu 2. Die *Einfassungshecken in Ausrichtung der West-Ost-Achsen* des Großen Gartens sind in der nördlichen Abgrenzung des Königsbuschs erhalten, jedoch in der südlichen Abgrenzung vor dem Bühnenplateau nicht mehr vorhanden. In der mittigen West-Ost-Achse des Theaterbosketts hat es erhebliche Veränderungen in der Raumwirkung durch die Schaffung der Eingangsbereiche 1936/37 gegeben. Aus den Einfassungshecken des Bühnenplateaus bzw. des Königsbuschs he-

9 Zur historischen Zuordnung der Veränderungen vgl. Palm 2007.

raus wurden Heckenkörper in die ehemalige West-Ost-Achse hineingestellt. Es entstanden gegenüber dem westlich angrenzenden Parterre und den östlich angrenzenden Randalleen eingerückte Vorplätze und dahinter jeweils foyerartige Vorräume in annähernd quadratischem Grundriss. Den Zuschauerraum erreicht der Besucher nun durch verhältnismäßig schmale, mit Toren und Heckenbögen versehene Eingänge.

Die sich ehemals flügelartig aus den Einfassungshecken entwickelnden Raumbegrenzungen des Theaterparterres im ehemals ovalen Grundriss fehlen. Der Zuschauerraum in seinem nun rechteckigen Grundriss ist räumlich nach innen orientiert, das heißt nur auf den unmittelbaren Bereich der Bühne / Szene bezogen und antwortet nicht mehr auf dessen trapezförmigen Grundriss. Zudem fehlt durch die verschmälerten Eingänge weitgehend die ehemalige Durchdringung des Theaterbosketts in der mittleren West-Ost-Achse und damit die Verbindung zu den anschließenden Gartenbereichen Parterre im Westen bzw. Randalleen im Osten.

zu 3. Die *Mauern um das Bühnenplateau* sind in ihrer Lage und Höhe weitgehend erhalten. Die südliche Kleine Kaskade mit Treppenanlagen ist vorhanden. Ebenso bestehen die nördlichen risalitartigen Vor- und Rücksprünge der Bühne einschließlich seitlichen Treppenanlagen, jedoch wurde hier ab 1936/37 ein Orchestergraben hinzugefügt, der das Theaterparterre entsprechend verkleinert und eine Distanz zur Bühne / Szene schafft. Die Bühne / Szene erhielt einen Verbindungstunnel, Technikkeller und während der Spielzeiten verschiedene Bühnen- und Beleuchtungseinrichtungen.

zu 4. Die *Mauern und Ränge des Amphitheaters* sind in ihrer Lage und Höhe weitgehend erhalten. Veränderungen hat es an den seitlichen Flanken gegeben: Die Einfassungsmauern des Amphitheaters wurden entsprechend der Ausrichtung der neuen Eingangsbereiche nun rechtwinklig auf die Bühnenmauern zugeführt und verlängert. Während der Spielzeiten erhalten das Theaterparterre und die Ränge des Amphitheaters eine mobile Bestuhlung.

zu 5. Die *begleitenden bzw. kaschierenden Hecken* um das Bühnenplateau sind an der Süd- und Nordseite erhalten, an der Ost- und Westseite jedoch nur oberhalb der Mauern. Hier sind seit 1936/37 die Äußeren Einfassungshecken mit den kaschierenden Hecken der Nord- und Südseite verbunden, so dass die ehemaligen Heckengänge entlang der Bühnenmauern nicht mehr vorhanden sind. Um die Mauern des Amphitheaters sind die Hecken weitgehend erhalten. Die Höhe entspricht allerdings heute der Höhe der Mauerkronen, so dass der räumliche Abschluss des Amphitheaters verändert wirkt. An den Flanken des Amphitheaters folgen die Hecken dem veränderten Grundriss der Eingangsbereiche.

zu 6. Die Einfassungshecken der *Heckenkabinette* auf dem Bühnenplateau sind erhalten, die Binnengliederung ist jedoch seit dem 19. Jahrhundert überwiegend ver-

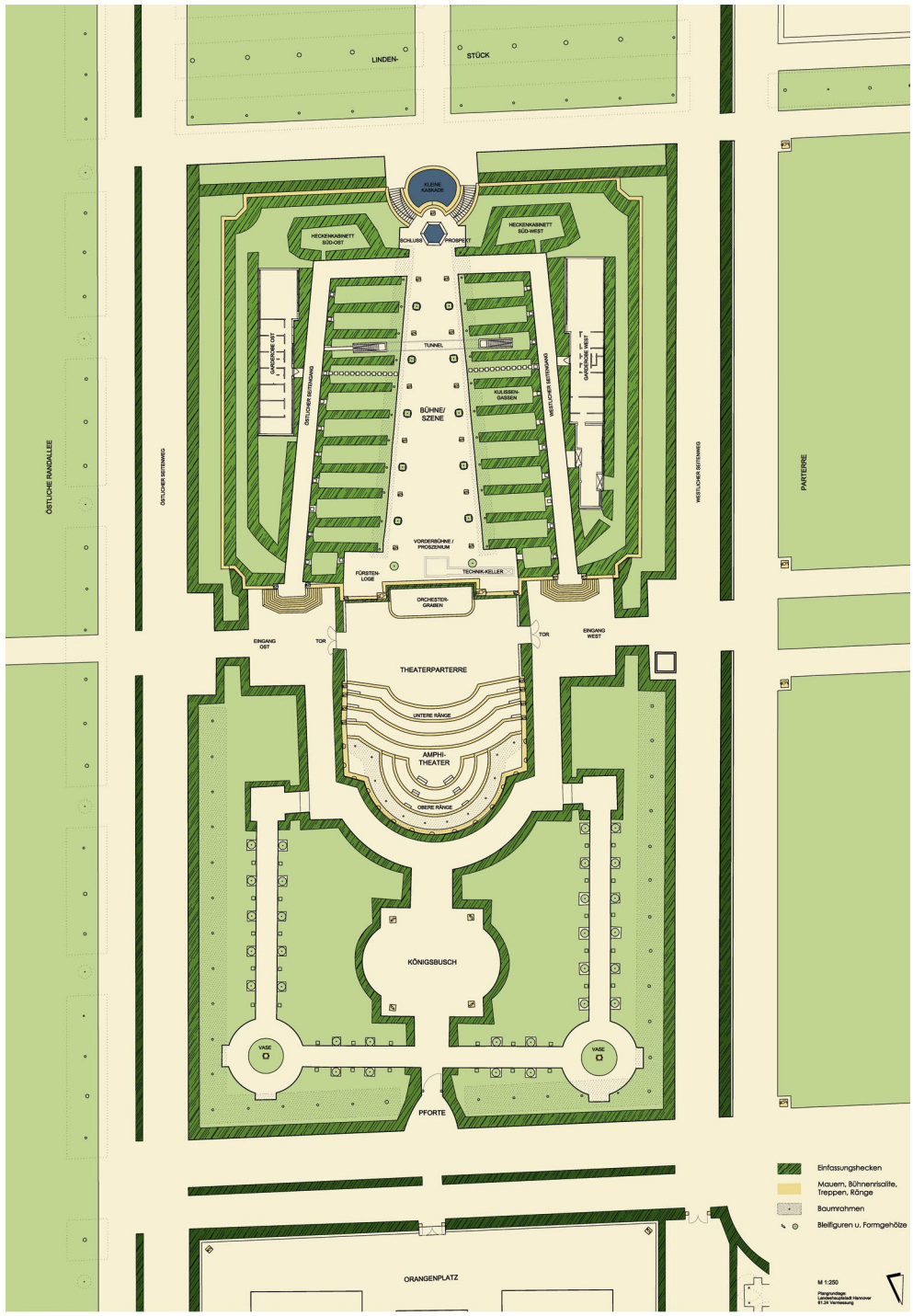


Abbildung 5. Plan Bestand 2008 Theaterboskett Hannover-Herrenhausen.

Abbildung 6. Bühnenansicht 2009.

loren gegangen. Die westlichen und östlichen Kabinettbereiche nehmen die 1960 und 1977 entstandenen Garderoben- und Magazingebäude auf und kaschieren diese.

Im Königsbusch ist die kleinräumige Binnengliederung verloren, nur die Einfassungshecken und die mittlere Nord-Süd-Achse mit der vierpassförmigen Aufweitung und dem Figurenschmuck sind erhalten. Die 1936/37 entstandene neue Ausgestaltung hat die seitlichen ehemaligen Kabinettbereiche neu interpretiert und räumlich nach innen orientiert. Die Raumwirkung wird durch die 1936/37 gepflanzten und zur 300-Jahrfeier 1966 ergänzten umlaufenden Lindenhochhecken geprägt.

zu 7. Die *Heckenkulissen* als räumliche Begrenzungen der Bühne / Szene sind mehrfach ersetzt, aber vermutlich in der Lage weitgehend wie im ursprünglichen Zustand vorhanden. Lediglich der südliche Abschluss mit ehemaligem Übergang in die beiden kleinen südlichen Heckenkabinette des Bühnenplateaus ist einem umlaufenden Weg gewichen. Die Raumwirkung der Heckenkulissen aus dem Theaterparterre und Amphitheater heraus ist heute kompakter, weil ehemals vorhandene, seitliche Kulissendurchgänge fehlen.

zu 8. Der *Innere Baumrahmen* im Bühnenbereich / Szene ist ebenfalls ersetzt worden, aber in der Lage weitgehend wie zur Entstehungszeit erhalten. Jedoch sind die Bäume heute einheitlich kastenförmig zu Hochhecken geformt. Der Kronenansatz liegt in Höhe der Oberkante der Heckenkulissen, so dass die Vegetationskörper miteinander verbunden scheinen. Die in sich geschlossenen Hochhecken verstärken die Tiefenwirkung der Bühne / Szene, anstatt wie ursprünglich vorhanden durch kegelförmige Baumkronen mit der Rhythmik der Heckenkulissen zu korrespondieren (Abb. 6).

Die Bäume im Amphitheater befinden sich nur noch auf dem oberen Rang. Die vier Bäume im Theaterparterre fehlen. Die räumliche Verbindung von Bühne / Szene, Theaterparterre und Amphitheater über den Inneren Baumrahmen ist dadurch unterbrochen. Gleichzeitig entsprechen die Baumstandorte nicht mehr der ursprünglichen Anordnung; es stehen auf dem oberen Rang nun zwölf statt sechs Bäume. Durch den Kronenschluss der Bäume auf dem oberen Rang des Amphitheaters ist kein ungehinderter Durchblick in der Nord-Süd-Achse auf den Mittelrisalit des Galeriegebäudes mehr möglich (Abb. 7). Sie sind zwar jetzt auf die Mitte des Amphitheaterbogens ausgerichtet, beachten aber nicht die leichte Verschiebung der Querachsen im Großen Garten um knapp drei Grad. Dadurch stehen die mittleren Bäume nicht mehr symmetrisch zur Blickachse auf das Galeriegebäude.

zu 9. Die *vergoldeten Bleifiguren und Formgehölze* auf der Bühne / Szene sind weitgehend erhalten. Die Originale aus der Entstehungszeit des Heckentheaters wurden umfangreich restauriert und 2009 wieder aufgestellt. Von den achtzehn aufgestellten Figuren sind noch siebzehn vorhanden. Es fehlen Figuren auf der

Abbildung 7. Ansicht Amphitheater 2009.

> Balustrade der Kleinen Kaskade und der Figurenschmuck auf den Rängen sowie den Brüstungen des halbrunden Abschlusses des Amphitheaters.[10]

Insgesamt ist die Höhengliederung der Elemente der unteren Ebene wie Wegebeläge, Einfassungen, Mauern, Ränge, Treppen noch weitgehend in der Raumwirkung erhalten. Vor allem in der »mittleren« und »oberen Ebene« hat es jedoch bei den Einfassungshecken, Heckenkabinetten, Heckenkulissen sowie dem Inneren Baumrahmen wesentliche Veränderungen gegeben. So sind die Hecken heute weitgehend auf einem Standardmaß von rund 3 Meter Höhe vereinheitlicht.

Analyse der Veränderungen im Theaterboskett

Die ursprünglich vorhandenen baulichen und vegetativen Elemente des Theaterbosketts zeigen eine in dem Bauzustand um 1705 enthaltene, feinsinnig aufeinander abgestimmte, räumliche Gestaltung mit Höhengliederung in mehreren Ebenen. Durch die oben beschriebenen Veränderungen, besonders des 20. Jahrhunderts, sind wesentliche Raumwirkungen, besonders im Theaterparterre und Amphitheater sowie in den äußeren Einfassungen und den inneren Räumen des Königsbuschs verloren gegangen und heute nicht mehr erlebbar.

Veränderungen vom 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts

Während und nach der Zeit der Abwesenheit des Hofes hat es im Theaterboskett, wie in den übrigen öffentlich zugänglichen Gartenbereichen, Vereinfachungen vor allem in den vegetativen Elementen und in der Ausgestaltung gegeben.[11] Die Binnengliederung der Heckenkabinette und die Kanten ihrer Einfassungshecken wurden auf dem Bühnenplateau teilweise vereinfacht. Im Königsbusch wurde die Binnengliederung ganz aufgegeben und zugunsten von Anzuchtflächen bzw. später als Spielflächen innerhalb des Privatgartens der Königsfamilie genutzt. Die baulichen Elemente und Ausstattungen des Theaterbosketts wurden stets instand gehalten. So erfolgte eine Sanierung der Mauern und beschädigte Figuren wurden regelmäßig repariert. Bis 1805 waren noch alle vergoldeten Bleifiguren vorhanden. In den nachfolgenden Jahren nahm deren Anzahl, vermutlich aufgrund weiterer Beschädigungen, allerdings ab.

Regelmäßig wurden Bäume im Theaterboskett durch Neupflanzungen ersetzt, die immer an den ursprünglichen Standorten der alten Bäume erfolgten. Zuletzt tauschte

10 Herrenhäuser Gärten 2009.

11 Palm 2007, S. 31ff.

man 1930 die Bäume auf den Rängen des Amphitheaters. Dabei verminderte man allerdings die Anzahl der Bäume. Es fehlen seitdem die Bäume auf dem zweiten und vierten Rang. Stattdessen erfolgte die Pflanzung je eines Baumes auf dem dritten Rang.

Umgestaltungen 1936/37

Unabhängig von den übrigen Arbeiten zur ›Wiederherstellung‹ des Großen Gartens 1936/37 und den Veränderungen, die zum Beispiel im Parterre oder in den Sondergärten vorgenommen wurden, hätten sich die Arbeiten im Theaterboskett eigentlich auf notwendige Reparaturen an den Mauern, Figuren und auf den Austausch der 1930 gepflanzten Linden des Amphitheaters beschränken können, denn die historische Substanz und mit den Figuren auch der Schmuck war überwiegend vorhanden. Anhand von vorhandenen Stichen, Plänen und Unterlagen hätte der ursprüngliche Zustand klar nachvollzogen werden können, zumal sich die städtische Gartenverwaltung bei ihrer ›Wiederherstellung‹ auf Forschungsergebnisse der 1920er Jahre berief.[12]

Doch die Eingriffe 1936/37 im Theaterboskett gingen weit über eine tatsächliche Wiederherstellung hinaus. Vor allem die Veränderungen im Amphitheater und im Theaterparterre mit Neugestaltung der Eingangsbereiche und Einbau des Orchestergrabens waren gravierend und griffen in die Grundstruktur des Großen Gartens und des Theaterbosketts ein.

Hintergrund auch für diese Umgestaltungen war ein Leitbild bei der ›Wiederherstellung‹ des Großen Gartens 1936/37, das sich zwar an Formen der Barockzeit orientierte, diese und die überkommenen Strukturen aber durchaus bewusst neu interpretierte, damit sich der Garten in einem neuen, vermeintlich barocken Idealbild für den damaligen Besucher »prächtiger und reizvoller denn jemals« präsentierte.[13] So schrieb der damals verantwortliche Stadtgartendirektor Wernicke, dass es bei der ›Wiederherstellung‹ des Großen Gartens 1936/37 »für die Stadtverwaltung galt […] den Garten in seiner alten Gestalt zu erneuern, ihn gärtnerisch wiederherzustellen und im strengen Rahmen seines geschichtlichen Stiles nur dort neues zu schaffen, wo vordem Teile des Nutzgartenbaues gedient hatten oder wo der Schmuck der Flächen lange aufgegeben war und zuverlässige Unterlagen über die ursprüngliche Form im einzelnen fehlten.«[14]

Zugeständnisse an eine moderne Nutzung wurden dabei zugelassen. Für das Theaterboskett bedeutete dies: »Die Wiederherstellung des Gartentheaters in seiner ursprünglichen Form war eine besonders dankbare Aufgabe. Um den Wünschen der

12 Alvensleben 1929.

13 Herrenhäuser Gärten 2007.

14 Wernicke 1937, S. 55.

neueren Bühnentechnik zu genügen, war es lediglich nötig, für das Orchester eine kleine Vertiefung vor der Bühne zu schaffen. Im Übrigen wurde der Zuschauerraum so gestaltet, dass er jetzt 600 Besuchern Platz bietet. Eine räumliche Schwäche des Gartentheaters konnte mit geringen Mitteln geschickt behoben werden. Bühne und Zuschauerraum wurden früher durch einen störend wirkenden breiten Weg getrennt. Durch Herstellung je eines Heckenvorraumes zu beiden Seiten des Heckentheaters sind jetzt die Bühne und der Zuschauerraum zu einer baulichen Einheit zusammengeschlossen. Die breite Wegefläche, die vordem die beiden Teile störend trennte, ist als Parkett vor dem aufsteigenden Zuschauerraum des Amphitheaters gewonnen worden. Eine weitere wesentliche Verbesserung der Gesamtwirkung wurde sodann noch dadurch erreicht, dass eine eng gestellte Reihe starker Linden, die schon in breiter Kastenform geschnitten sind, auf der oberen Plattform des Zuschauerraumes angepflanzt wurden. Besondere Sorgfalt wurde auf die Instandsetzung der Bildwerke verwandt, die die Gartenbühne beleben. […] Natürlich wurden auch die Beleuchtungseinrichtungen geschaffen, die für die Gartenbühne notwendig sind. Mit Stolz können wir sagen, dass das Gartentheater heute wieder allen Ansprüchen genügt, die an eine Freilichtbühne zu stellen sind.«[15]

Die Darstellung des Stadtgartendirektors Wernicke verdeutlicht, dass die Einbindung des Theaterbosketts in die Grundstruktur des Großen Gartens durch die West-Ost-Achse von den Verantwortlichen der Umgestaltung nicht erkannt, sondern als »räumliche Schwäche« betrachtet wurde, die durch eine Verengung des als »störend wirkenden breiten Weges« behoben werden konnte. Bühne, Theaterparterre und Amphitheater sind dadurch »als bauliche Einheit zusammengeschlossen«. Dabei sind wohl vor allem Gründe der besseren Bespielbarkeit als »Freilichtbühne« ausschlaggebend gewesen. Dazu passte dann auch die eng gestellte Reihe kastenförmig geschnittener Linden auf dem oberen Rang des Amphitheaters, die die umgebenden restlichen Gartenbereiche ausblenden und den Blick entlang der Nord-Süd-Achse auf den Mittelrisalit des Galeriegebäudes mit seinen Herrschaftssymbolen verhindern. Auch die Neugestaltung des Königsbuschs entsprach dem Konzept, nach Innen orientierte Räume ohne Bezug zum übrigen Garten zu schaffen. Zusätzlich nimmt die neue Binnengliederung mit zwei Eingängen und zwei umlaufenden Wegen in Form und Ausrichtung keine Verbindung mehr zur Rhythmik der Baumstellungen, Figuren und Nischen des Amphitheaters auf und löst sich somit von den Theaterbereichen. Die ehemalige Einheit des Theaterbosketts zerfällt in »Freilichtbühne« und Königsbusch.

15 Ebd., S. 60.

Veränderungen 1956 bis 1965

Aufgrund eines Sturmes, der 1956 einige der alten Bäume auf dem Bühnenbereich entwurzelte, wurde 1957 die gesamte Bepflanzung auf der Bühne erneuert. Dabei ist es erstaunlich, dass es keine Bilder von den Sturmschäden zu geben scheint. In Herrenhausen gab es das Gerücht, dass der Sturmschaden gar nicht so groß gewesen sei, aber trotzdem gern zum Anlass genommen wurde, die lang geplante, aber von der Bevölkerung nicht gern gesehene Fällung der alten Bäume durchzuführen. Die Kronenformen der neu gepflanzten Bäume auf der Bühne wurden dem Kastenschnitt der 1930er Jahre in den übrigen umgebenden Gartenbereichen angepasst.

Karl H. Meyer als verantwortlicher Leiter der Gärten hatte die Veränderungen der 1930er Jahre bei der Wiederherstellung des Großen Gartens nach den Zerstörungen des 2. Weltkriegs übernommen. Bezogen auf das Theaterboskett bedeutete dies, dass die gegenüber der ursprünglichen barocken Gestaltung in den 1930er Jahren veränderte Formensprache fortgeführt wurde. Karl H. Meyer vermittelte dabei, dass die Kastenlinden die einzig richtige Form gewesen sei. Er schrieb: »Die absolute Lösung will die Dauer, sie muss die Zeit und den Wandel verneinen, sie verlangt daher, dass das Wachsen in vorgezeichneten Formen erstarrt. Die Hecke, die Baumwand, die geschnittene Pyramide, das sind die einzig zulässigen Formen, die den Pflanzen zugebilligt werden. […] Um die gleichen 1,45 Meter müssen die streng kastenförmig geschnittenen Lindenbäume entgegengesetzt vorn auf der Bühne größer sein als die hinteren, so in der gartenwirksamen Kante doch wieder eine Waagerechte schaffend«.[16]

In dieser ausführlichsten Schrift Meyers über das Theaterboskett werden die von ihm durchgeführten Veränderungen und die der 1930er Jahre nicht erwähnt, sondern die Maßnahmen als stilistisch reine Wiederherstellung im ursprünglichen Sinn dargestellt. »Die Mauern wurden gerichtet, die Linden wieder gepflanzt. Langsam wachsen sie in ihre vorgezeichneten Formen, das Heckentheater wieder in die Welt der reinen Maße und der lichten Ordnung stellend«.[17]

Haben die Verantwortlichen der 1930er Jahre noch Ihre Abweichungen zum überkommenen Bestand und der ursprünglichen barocken Gestaltung mit mangelnden Unterlagen begründet oder wollten sie eine Steigerung der Wirkung bei den Besuchern erreichen, so gab Karl H. Meyer seine Veränderungen der 1950er/60er Jahre nicht einmal mehr zu und keine eigenständige Begründung für sein Handeln. Die Veränderungen unter seiner Verantwortung können als eine Fortsetzung der Umgestaltungen der 1930er Jahre betrachtet werden, die darüber hinaus noch durch einige weitere Zugeständnisse an den Spielbetrieb ergänzt wurden. Dazu muss auch die ersatzlose Entfer-

16 Meyer 1966, S. 11.

17 Ebd., S. 12.

nung der letzten Bäume aus dem Theaterparterre und Amphitheater gerechnet werden, an deren Stelle nun hydraulisch ausfahrbare Beleuchtungstürme stehen.

Bewertung der Veränderungen im Theaterboskett

Die heute überkommenen Veränderungen aus der ›Wiederherstellung‹ 1936/37 und den folgenden Jahren im Theaterboskett beinhalten keine so große schöpferische Qualität, dass sie gegenüber der herausragenden ursprünglichen barocken Gestaltung des Theaterbosketts eine eigenständige zu bewahrende, denkmalpflegerische Bedeutung haben.

Die Veränderungen konzentrierten und reduzierten das Theaterboskett auf die vermeintlichen Anforderungen einer modernen »Freilichtbühne« jener Zeit der 1930er und 1950er/60er Jahre. Die Nutzung als Festraum und die Funktion eines Bosketts zum Aufenthalt und Spazieren mit Verbindung zu den umgebenden Gartenbereichen wurden mit den Umgestaltungen, besonders der Eingangsbereiche 1936/37, ausgeblendet und verneint.

Zudem wiegt der erlittene Verlust der Durchdringung des Theaterbosketts mit der mittleren West-Ost-Querachse und der Verlust der Ausdehnung des im Zentrum liegenden Theaterparterres mit geänderter Ausrichtung ausschließlich auf die Bühne / Szene sowie die Schließung des Sichtfensters zum Galeriegebäude in Nord-Süd-Richtung besonders schwer, weil dadurch in die barocke Grundstruktur des gesamten Großen Gartens eingegriffen wurde.

Die übrigen Maßnahmen der ›Wiederherstellung‹ des Großen Gartens 1936/37 wie Parterreausschmückung und Sondergärten beschränkten sich im Wesentlichen auf Veränderungen von Einzelräumen unter Erhalt der Grundstruktur des Großen Gartens. Diese Umgestaltungen im Sinne einer schöpferischen Gartendenkmalpflege würden zwar heute so nicht mehr durchgeführt werden, sind aber trotzdem als denkmalwürdig anerkannt. In diesen Gartenbereichen sind nur noch wenige Elemente der ursprünglichen barocken Gestaltung erhalten. Dagegen sind im Theaterboskett trotz der Umgestaltungen und Veränderungen wesentliche Elemente der ursprünglichen barocken Gestaltung bis heute vorhanden. Auch im Königsbusch zeigt der heutige Bestand durch den zentralen Weg mit vierpassförmiger Aufweitung und Figurenschmuck entlang der Nord-Süd-Achse noch eine der wesentlichen Strukturen als überkommenen Inhalt der ursprünglichen barocken Gestaltung. Jedoch sind die Binnengliederungen der ehemaligen Kabinette vollständig verloren gegangen. Die heute vorhandene innere Ausgestaltung des Königsbuschs ist nur auf zwei ortsfremde Vasen bezogen und besitzt keinen eigenständigen künstlerischen Wert, zumal der Bezug der Wege auf das Amphitheater und das Theaterparterre und damit die übergeordnete Einbindung des Königsbuschs als Bestandteil des Theaterbosketts heute fehlen.

Für das Gesamtkonzept der Umgestaltungen der 1930er und 1950er/60er Jahre im Großen Garten sind die Veränderungen im Theaterboskett mit Königsbusch kein wesentlicher, unverzichtbarer Schwerpunkt. Er ist Einzelraum wie die übrigen umgestalteten Gartenbereiche innerhalb der erhaltenen Grundstruktur des Großen Gartens. Nur die Höhengliederungen der Einfassungshecken und die Bäume mit kastenförmigen Kronenformen als Hochhecken unterliegen seit 1936/37 und den 1950er/60er Jahren einer einheitlichen Gesamtwirkung im nördlichen Großen Garten, besonders als Rahmung des Parterres.

Die Untersuchungen von Rudolf Meyer (1934) sowie Dieter Hennebo und Erika Schmidt (1978) und die Studie zur Geschichte und historischen Zuordnung des Bestands von Heike Palm (2007) haben die herausragende Bedeutung des Theaterbosketts in der Gartenkunstgeschichte und seine Wirkung über die Grenzen Hannovers hinaus für die Entwicklung des Typus Heckentheater dargestellt. Wesentliche Raumwirkungen der ursprünglichen barocken Gestaltung sind heute nicht mehr vorhanden und erlebbar. Jedoch sind im Gegensatz zu anderen in den 1930er und 1950er/60er Jahren umgestalteten Einzelräumen des Großen Gartens im Theaterboskett noch wesentliche Elemente der ursprünglichen barocken Gestaltung erhalten. Diese überkommenen Inhalte lassen denkmalpflegerische Maßnahmen am selben Ort schon dem Grunde nach zu. Aufgrund der herausragenden gestalterischen Qualität und der Bedeutung des Theaterbosketts sollte dabei der ursprünglichen barocken Gestaltung Vorrang vor den Umgestaltungen bzw. Veränderungen des 20. Jahrhunderts gegeben werden.

Vorgaben für ein Entwicklungskonzept

Aus der vorgenannten gartendenkmalpflegerischen Bewertung heraus ist das Ziel zukünftiger Planungen und Maßnahmen für das Theaterboskett Hannover-Herrenhausen eine Rückbesinnung auf ursprünglich vorhandene, verloren gegangene Qualitäten, das heißt eine größtmögliche Annäherung an die barocke Gestaltung bzw. tradierte Ausführung, die gerade für diesen Gartenbereich sehr gut dokumentiert ist. (Abb. 8) Schwerpunkte sind dabei die Erlebbarkeit der inneren Raumwirkungen und die wieder herzustellende Einbindung des Theaterbosketts in die Grundstruktur des Großen Gartens unter Beachtung der Gesamtwirkung aus den umgebenden Gartenbereichen heraus, besonders als Rahmen des westlich angrenzenden Parterres und als Bestandteil der Raumfolge der östlichen Boskettzone vom Galeriegebäude bis zum Kreuzbusch.

Leitbild für zukünftige Planungen und Maßnahmen in den baulichen und vegetativen Elementen sind die oben beschriebenen wesentlichen gestalterischen Merkmale der ursprünglichen barocken Gestaltung. Dabei ist zu beachten, dass auch im Theaterboskett die mehrschichtige Entwicklung bis in die heutige Zeit ablesbar sein muss. Es sollte bei zukünftigen Planungen und Maßnahmen nicht darum gehen, das Theater-

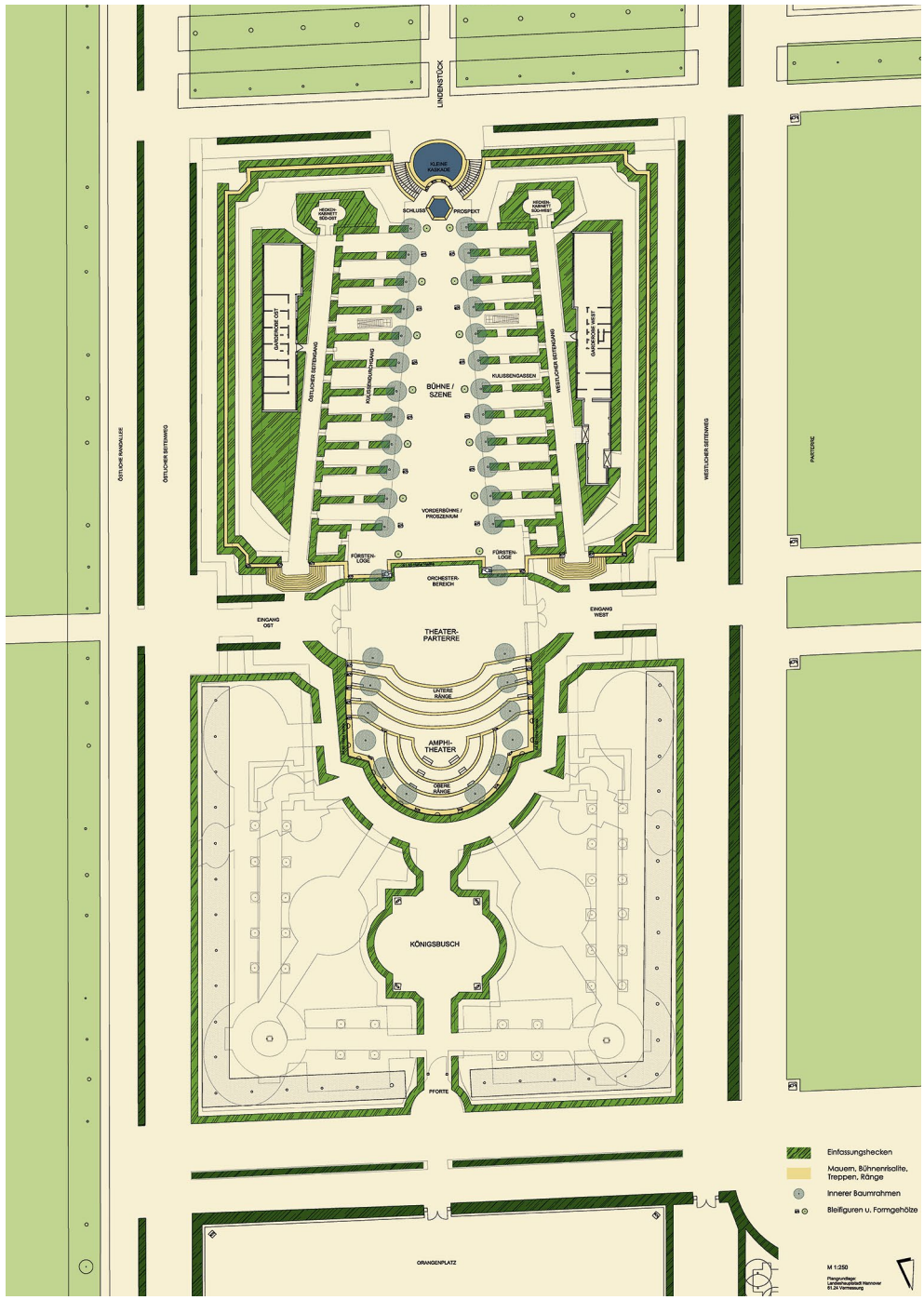


Abbildung 8. Plan Entwicklungskonzept Entwurf (Baustufe I) Theaterboskett Hannover-Herrenhausen.

boskett als barocke Insel in einem ansonsten heute maßgeblich durch die ›Wiederherstellung‹ 1936/37 geprägten Großen Garten zu erleben. Es sind daher auch Elemente zu erhalten, an denen die Umgestaltungen und Veränderungen des Theaterbosketts unter Berücksichtigung aller Entstehungsphasen ablesbar bleiben. Diese dürfen aber die ursprüngliche barocke Gestaltung und besonders die ehemals vorhandenen Raumwirkungen nicht wesentlich beeinträchtigen.

Durch relativ wenige Eingriffe sind bei den Umgestaltungen der 1930er und 1950er/60er Jahre wesentliche Raumwirkungen der ursprünglichen barocken Gestaltung verloren gegangen. Umgekehrt können heute durch relativ wenige Maßnahmen diese ehemals bedeutenden Raumwirkungen behutsam wieder hervorgeholt und erlebbar gemacht werden (Abb. 9). Maßnahmen an baulichen oder vegetativen Elementen

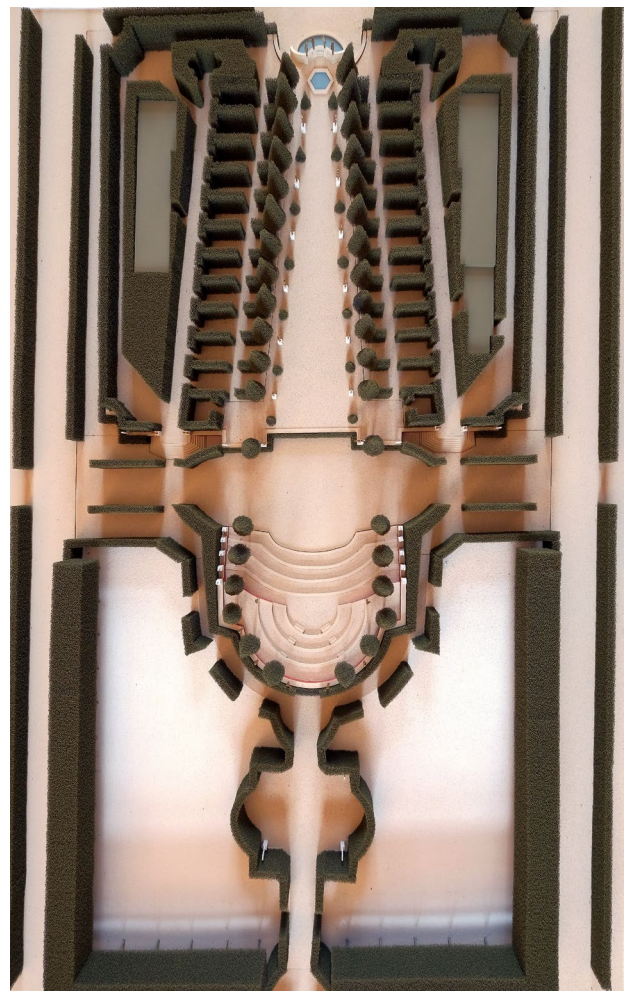


Abbildung 9. Modell Entwicklungskonzept, Baustufe I, Herrenhäuser Gärten Hannover, 2010.

sind in der Planungsphase ausführlich darzustellen, zu begründen und auf ihre Folgen nicht nur für das Theaterboskett, sondern auch für den gesamten Großen Garten zu untersuchen. Vor Ausführung geplanter Maßnahmen erfolgt eine ausführliche Dokumentation des heutigen Zustands über Vermessungspläne, Aufmaße, Fotos und Beschreibungen mit Zuordnung zu den jeweiligen Entstehungsphasen. Dabei sind auch die baulichen oder vegetativen Elemente zu erfassen, die nicht verändert werden sollen.

Darüber hinaus sollte das Entwicklungskonzept grundsätzlich die zukünftige Art der Bespielung des Theaterbosketts thematisieren. Außerdem sollte im Zusammenhang mit der räumlichen Abfolge der östlichen Boskettzone des Großen Gartens, in der das Theaterboskett mit Königsbusch steht, mittel- bis langfristig auch das Orangenparterre Thema einer denkmalpflegerischen Konzeption werden.

Ausblick

Das Entwicklungskonzept für die Sanierung wurde wiederum an das Büro Dittloff + Paschburg Landschaftsarchitekten aus Hamburg vergeben. Ab dem Winterhalbjahr 2019/20 soll die Rückführung des Theaterbosketts in mehreren Bauabschnitten erfolgen. Im ersten Schritt sind die Fällung aller Bäume auf dem Bühnen- und Amphitheaterbereich und die Nachpflanzung geplant. In der städtischen Baumschule werden bereits entsprechende Linden (Tila x intermedia ›Pallida‹) angezogen. Da der Wurzelraum vor allem auf den Rängen begrenzt ist, sind es erst etwa fünf Meter hohe Bäume mit einem Kronenansatz von knapp 2,50 Metern, die in den darauffolgenden Jahren kontinuierlich weiter aufgeastet werden müssen, um das historische Kronenmaß zu erhalten. Alle Bäume werden an ihren ursprünglichen Standorten gepflanzt, also auch im unteren Zuschauerbereich. Auch die Hecken an den Eingängen werden nach dem historischen Vorbild neu gesetzt und erweitern so wieder den Durchblick auf der Querachse des Großen Parterres. Der Orchestergraben wird komplett rückgebaut und die Lichtmasten entfernt. Ob die kleinteiligen Boskettstrukturen im Königsbusch auch wiederhergestellt werden sollen, ist noch nicht entscheiden, das würde aber erst in einem zweiten Bauabschnitt erfolgen.

Schon im Sommer 2017 begannen Sanierungsmaßnahmen an der äußeren Umfassungsmauer des Bühnenbereichs, da die Schalungsmauer drohte auseinander zu brechen. Auch mit den Sanierungen der Elektrik und der Wasserver- und -entsorgung wurde bereits angefangen.

In 2018 werden die Herrenhäuser Gärten die Bevölkerung und die Ratsgremien intensiv über die geplanten Veränderungen informieren, um so eine breite Unterstützung für die Arbeiten zu erreichen. Schon seit 2016 wird das Gartentheater im August denkmalgerechter bespielt. Es sind nur noch 450 Gitterstühle aufgestellt, die auch tagsüber die Strukturen des Amphitheaters erkennen lassen. Die wechselnden Gastspiele haben

keine größere Bühnenausstattung und werden in der Regel nach den Vorstellungen komplett abgeräumt. So sollen die Tagesgäste des Großen Gartens möglichst ungestört das Heckentheater erleben können.

Mit der Rückführung des Theaterbosketts auf seinen ursprünglichen Zustand würde dieses weltweit erste Zeugnis eines ›echten‹ Gartentheaters fast wieder so wie im späten 17. Jahrhundert erlebbar sein.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Hessisches Staatsarchiv, Marburg / Lahn.
Abb. 2, 5, 8 Aus: Dittloff + Paschburg Landschaftsarchitekten, *Entwicklungskonzept für das Theaterboskett im Großen Garten Hannover-Herrenhausen*. Hamburg, 2009.
Abb. 3, 4 Historisches Museum Hannover.
Abb. 6 Foto: Nik Barlo jr.
Abb. 7 Foto: Herrenhäuser Gärten.
Abb. 9 Foto: Ekkehard Fiss.

Literatur

Alvensleben 1929: Alvensleben, Udo von: Herrenhausen. Die Sommerresidenz der Welfen, Berlin 1929.

Alvensleben / Reuther 1966: Alvensleben, Udo von; Reuther, Hans: Herrenhausen. Die Sommerresidenz der Welfen, Hannover 1966.

Dittloff + Paschburg Landschaftsarchitekten: Entwicklungskonzept für das Theaterboskett im Großen Garten Hannover Herrenhausen, Hamburg 2009 (unveröffentlichtes Typoskript).

Hennebo / Schmidt 1978: Hennebo, Dieter; Schmidt, Erika: Das Theaterboskett. Zu Bedeutung und Zweckbestimmung des Herrenhäuser Heckentheaters, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 50/1978, S. 213–274.

Herrenhäuser Gärten Hannover (Hg.): … prächtiger und reizvoller denn jemals … – 70 Jahre Erneuerung des Großen Gartens. Ausstellungskatalog, hg. von der Landeshauptstadt Hannover, Herrenhäuser Gärten, Hannover 2007.

Herrenhäuser Gärten Hannover (Hg.): Venus, Faune und Fechter. Die Goldenen Figuren im Heckentheater. Herrenhäuser Gärten, Hannover 2009.

Meyer 1966: Meyer, Karl Heinrich: Das Gartentheater zu Herrenhausen, in: Hannover. Hefte aus der Landeshauptstadt Niedersachsens 1/1966, S. 5–12.

Meyer 1934: Meyer, Rudolf: Hecken- und Gartentheater in Deutschland im XVII. und XVIII. Jahrhundert (= Die Schaubühne, Bd. 6), Emsdetten 1934.

Morawietz 1981: Morawietz, Kurt (Hg.): Glanzvolles Herrenhausen. Geschichte einer Welfenresidenz und ihrer Gärten, Hannover 1981

Palm 2006: Palm, Heike: Die Geschichte des Großen Gartens, in: König, Marieanne von (Hg.): Herrenhausen. Die Königlichen Gärten in Hannover, Göttingen 2006, S. 17–42.

Palm 2007: Palm, Heike: Das Theaterboskett des Großen Gartens in Hannover-Herrenhausen, Geschichte und historische Zuordnung des Bestands. Studie im Auftrag der Landeshauptstadt Hannover, Herrenhäuser Gärten, Hannover 2007.

Schmidt 2011: Schmidt, Heike: Wenn die Macht die Muse küsst: Venezianischer Karneval im barocken Hannover, Hannover 2011.

Wernicke 1937: Wernicke, H.: Die Wiederherstellung der Herrenhäuser Gärten, in: Hauptstadt Hannover (Hg.): Die Herrenhäuser Gärten zu Hannover – Zur Feier ihrer Erneuerung am 13. Juni 1937, Festschrift, Hannover 1937, S. 53–73.

DER STELLENWERT DES PARMENSER *TEATRO FARNESE* IN DER GESCHICHTE DES HÖFISCHEN MUSIKTHEATERS

Paolo Sanvito

> Ne parlò l'Europa tutta, e ne attirò l'attenzione, perché in questi [spettacoli] raccoglievansi tutte le sparse delizie, che tanto efficacemente parlano ai sensi.
>
> Marcello Buttigli, *Descrittione*, Parma 1628

Einleitung – die Ausgangssituation am Ende des 16. Jahrhunderts

Der Farnese-Papst Paul III. (1468–1549) hatte für seine Familie aus den Territorien von Parma und Piacenza 1545 ein neues kleines Herzogtum geschaffen. Parma wurde damit zur Residenzstadt. In Smeraldo Smeraldis († 1634) *Pianta di Parma* aus den Jahren 1589/92 kann man die ursprüngliche Verteilung der fürstlichen Wohnsitze in Parma vor dem Bau des *Palazzo della Pilotta* erkennen (Abb. 1). Die Arbeiten am Pilotta-Palast, benannt nach dem Pelota-Ballspiel, im Nordwesten der Stadt begannen 1602, blieben aber um 1611 stecken. Ursache war der Tod des leitenden Architekten Simone Moschino aus Orvieto (1553–1610), der zuvor in Florenz erfolgreich tätig gewesen war. Kurz danach, um 1612, fand ein Aufstand des Adels gegen die Farnese statt, der blutig niedergeschlagen wurde und ohne Folgen für die Herrschaft im Herzogtum blieb, aber für einen gravierenden Stillstand aller Bautätigkeiten bis 1616 verantwortlich sein dürfte. Nach den Auseinandersetzungen kam es in einem Zeitraum von nicht einmal zwei Jahren 1618 in kürzester Zeit zum Abschluss der Bauarbeiten an dem Theaterprojekt, umfangreiche Planänderungen des Architekten Giovan Battista Aleotti (1546–1636) wurden dabei berücksichtigt.

Parma und sein Regierungskomplex nehmen unter drei Gesichtspunkten eine Sonderstellung in der Entwicklung des Theaterbaus ein:

1. wegen des politischen Stellenwertes und Aufwandes des architektonischen Unternehmens (inklusive der umfangreichen bildhauerisch-dekorativen Zyklen);
2. wegen des Anspruchs der theatralischen Werke, die hier in Auftrag gegeben und aufgeführt wurden; und
3. wegen seiner einzigartigen Rolle in der Entwicklung des Bühnenbilds.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

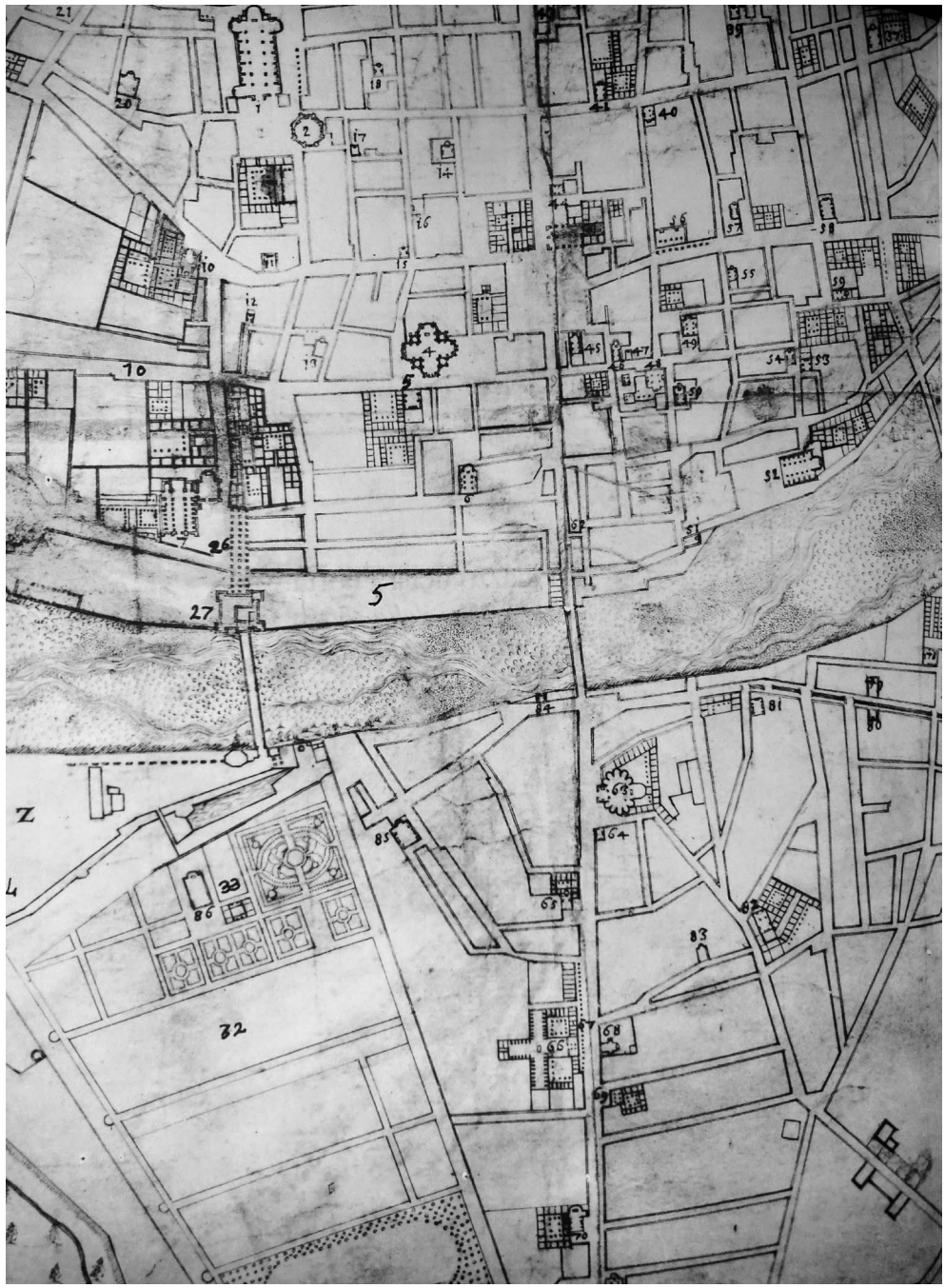


Abbildung 1. Smeraldo Smeraldi, *Pianta di Parma.*

Das Hoftheater der Farnese: Architektur, Wissenschaft der Mechanik und Technik auf engstem Raum

Der vorliegende Beitrag legt seinen Akzent auf die Rolle innovativer theatralischer Formen und Techniken im Rahmen der Ausbildung einer Hoftheatertradition unter den beiden Herzögen Ranuccio I. (1592–1622) und Odoardo (1622–1646). Die Einrichtung wird nicht zufällig als »il prototipo del moderno teatro europeo« angesehen.[1] Die Bühnenbildkunst und Szenographie entwickelte sich seitdem in Parma, das bisher als ehemalige Randprovinz des Mailänder Herzogtums ein Schattendasein geführt hatte, zu einer anerkannten Schule mit großer überregionaler Ausstrahlung. Über einen langen Zeitraum absolvierten dort herausragende *quadraturisti* ihre Ausbildung. Zu ihnen gehören Angelo Michele Colonna (1604–1687), Agostino Mitelli (1609–1660) und vor allem Andrea Seghizzi oder Sighizzi (1630–1684); letzterer begann von Parma ausgehend eine große Karriere und arbeitete mit dem Maler Valerio Castello (1624–1659) zusammen. Castello wurde wegen seiner sehr bühnenbildhaften Fresken gepriesen; beispielhaft waren etwa jene aus Genua, die er in den späten 1640er Jahren für den *Salone* des berühmten Palazzo Balbi Senarega kreierte.[2] Gemäß Corrado Ricci (1858–1934) gestaltete Sighizzi das Bologneser *Teatro Formagliari* oder *Guastavillani* und galt als Nachfolger (»scolaro«) von Meneghino del Brizio (alias Domenico Ambrogi, um 1600–1678) und von *Dentone* (eigtl. Girolamo Curti, 1575–1632). Beide waren unter den Ersten, die Theaterbauten in moderner Form errichteten, wie sie für beinahe alle Folgebauten verbindlich wurden (»fu dei primi ad ideare il teatro nella forma con la quale si sono costruiti su per giù quasi tutti i teatri moderni«). Sighizzi wird sogar als »Vorreiter der Bibbiena«[3] verstanden. Eine seiner originellsten technischen Erneuerungen bestand nach Ricci darin, dass die Logen mit zunehmender Nähe zur Bühne um einige Daumenbreiten, 5 *once*, also ca. 15 Zentimeter, höher sind und deshalb mehr in den Zuschauerraum hineinragen.[4] Solche Erneuerungen wurden alle durch Sighizzi in Parma ausprobiert. Eine weitere Verbreitung fanden sie jedoch erst später mit der Bibiena-Dynastie, die auf solche technischen Vorrichtungen systematisch zurückgreifen sollte.

Der Zeitgenosse Carlo Cesare Malvasia (1616–1693) rühmte Sighizzi als »grande in tutte le cose« (*Felsina pittrice,* 1678).[5] Noch 1759 wurde er in ähnlich überschwänglicher

1 Lenzi 1980, S. 95.

2 Gavazza 1989, S. 107. Gavazza 1982. Sighizzi war auch der Entwerfer des berühmten genuesischen *Teatro del Falcone*, das 1652 eröffnet wurde.

3 Ricci 1888, S. 78: »predecessore dei Bibbiena«.

4 »I palchetti, secondo che dalle scene camminano verso il mezzo del Teatro vadano sempre salendo di qualche once l' uno sopra l' altro, e similmente vadano di qualche once sempre più sporgendo all' infuori«. Ricci 1888, S. 78.

5 Malvasia 1841, S. 118.

Weise in der gelehrten Zeitschrift *Memorie per servire all'istoria letteraria* gelobt.[6] Daran wird ersichtlich, dass Parma eine wichtige Rolle im Export des emilianischen malerischen *Quadraturismus* gen Süden, Westen und Norden, speziell aber nach Österreich spielte. Lenzi zufolge fand diese Malerei sogar eher in Parma als im barocken Rom Verbreitung (»prima e altrimenti che nella Roma barocca«),[7] weshalb Parma in ganz Italien herausstach. Der avantgardistischen Stellung Parmas im Bühnenbild entsprechend war auch die Konzeption der dortigen Theateranlage innovativ. Wenden wir uns daher kurz der Besonderheit der Gesamtanlage des *Teatro Farnese* zu.

Die Anlage des *Teatro Farnese*

Ausdruck der Gewagtheit der architektonischen Anlage (Abb. 2) ist in erster Linie ihre Größe. Die räumliche Dimension des Hauptsaales (Breite 32,16 m; Länge einschließlich Bühnenraum 87,22 m [nur Zuschauerraum gut 50 m] und Höhe 22,67, mit einem beispiellos imposanten Sparren im Dachstuhl) blieben für Jahrhunderte unübertroffen. Unbeantwortet ist bislang die wichtige Frage, warum Ranuccio Aleotti zum Architekten bestimmte, der aus Argenta in der Romagna am damaligen Po-Delta südöstlich von Ferrara stammte. Naheliegender wäre es gewesen, einen Architekten aus der Toskana (die Familie des Auftraggebers hatte zuvor u. a. die Sangallo-Werkstatt beschäftigt) oder direkt aus der Emilia zu engagieren. Entscheidend für die Wahl dürften mit Sicherheit Aleottis große länderübergreifende Erfahrung im Theaterbau und sein Ruhm als spezialisierter Baumeister gewesen sein. 1605 hatte er die Errichtung des *Teatro degli Intrepidi* in Ferrara abgeschlossen (Abb. 3). Dieses hatte sich zum »centro istituzionale della vita culturale ferrarese« mit einer großen »produzione teatrale« und einem beachtlichen »ufficio di impresariato e produzione« entwickelt.[8] Aleotti hatte zudem in Parma 1616 für Ranuccio I. ein Turnier organisiert, in dem er seine organisatorisch-logistischen Fähigkeiten unter Beweis stellen konnte. Es muss uns deshalb auch nicht verwundern, ihn hier in der Funktion des Festorganisators oder Intendanten zu sehen. Schließlich war er bereits in Ferrara als *impresario* in Erscheinung getreten. Es ist nicht ungewöhnlich, dass an den Höfen der Frühen Neuzeit der Architekt des Bühnenhauses zugleich wesentlich an der Inszenierung der Eröffnungsveranstaltung mitwirkte; deshalb war das Interesse des Hofes an Aleotti, der sich seit mindestens 1606 auf der Höhe seines Ruhms befand, wohl gerechtfertigt.

Wie eine Beischrift auf Aleottis Präsentationszeichnung zeigt, die sich heute in der Göttinger Universitätssammlung in einem Sammelband von Johann Friedrich

6 Anonymus 1759, S. 119: »acconcia […] per la miglior disposizione dei palchetti, è un'invenzione di Andrea Sighizzi«.

7 Lenzi 1980, S. 95.

8 Ciancarelli 1987, S. 42–43.

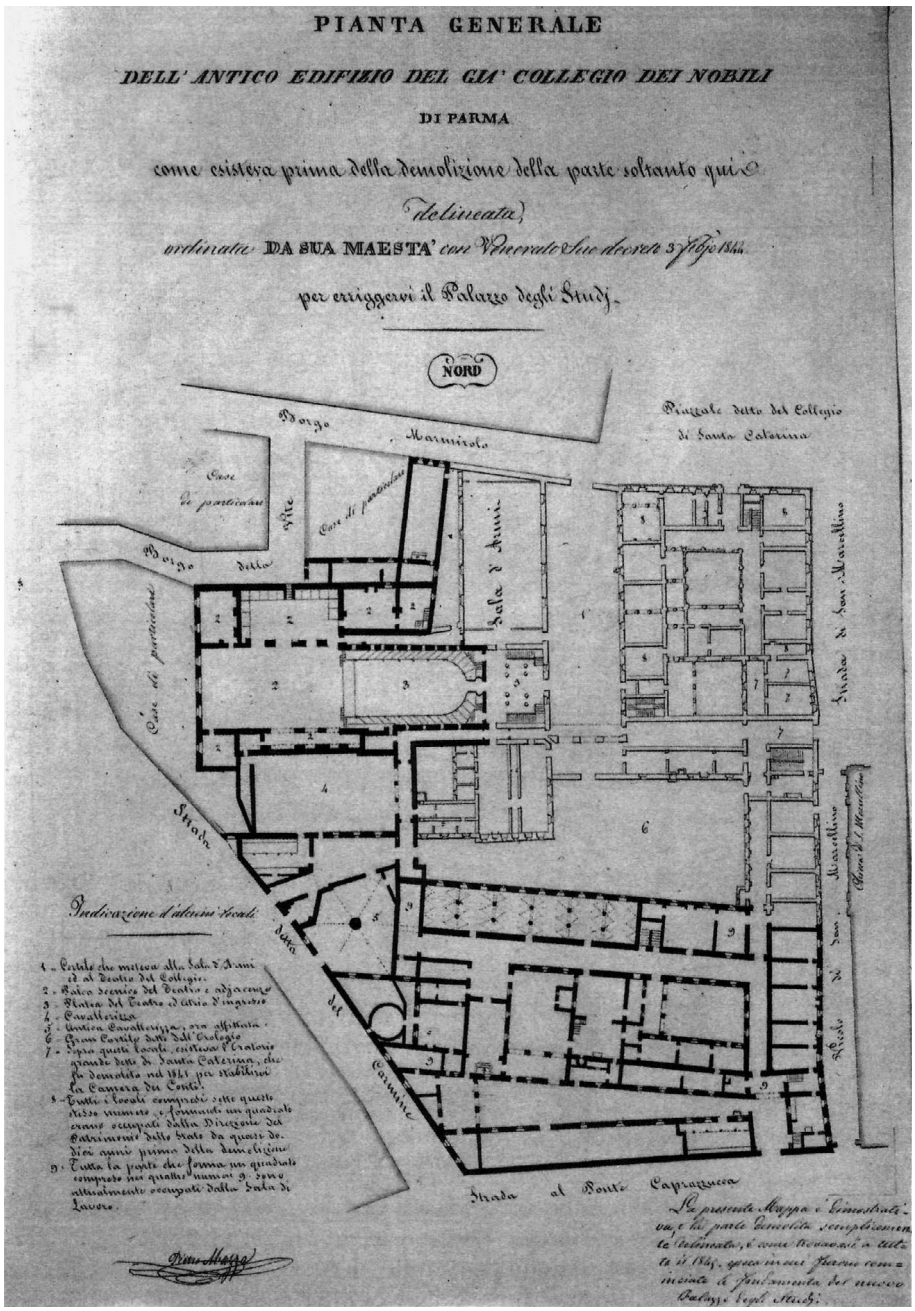


Abbildung 2. Plan und Vedute des Pilotta-Komplexes aus dem 19. Jahrhundert (gefertigt durch den Arch. Pietro Mazza).

Abbildung 3. *Teatro degli Intrepidi* in Ferrara. Kupferstich Aleottis, aus: *Von allerhand Theater-Dekorationen*, Universitätssammlung Göttingen (gr. 2 Bibl. Johann Friedrich Uffenbach 109).

Uffenbach (1687–1769) befindet,[9] wurde das imposante Werk des von ihm entworfenen *Teatro degli Intrepidi* im Jahr 1618 Ranuccio I. gewidmet (speziell in der Überschrift des Kupferstichs, fig. 3), obwohl dessen Errichtung viele Jahre zuvor durch die örtliche Akademie veranlasst worden war. Vermutlich versuchte sich Aleotti damit in eine *captatio benevolentiae* durch den parmensischen Herrscher zu begeben: Er wollte den ferraresischen Bau dem Schutz des *gloriosissimo nome* von *Vostra Altezza Serenissima* anvertrauen bzw. »in dessen Schatten« stellen, weil bekanntlich »Altezza« selbst ein lebendiges Theater (»*teatro vivo*« [sic]) darstelle. Wenn es ihm möglich und erlaubt gewesen wäre, hätte Aleotti wohl noch weitere *Archi* und *Colossi à Vostra Altezza* errichtet (»si drizzarebbono«).[10]

Aleotti brachte eine große Zahl von Spezialisten nach Parma mit, so seinen Schüler Giovan Battista Magnani (1571–1653) und den Musiker Antonio Goretti (um 1570–1649), vor allem jedoch eine riesige Werkstatt von Dekorateuren, Stuckateuren und natürlich Maurern, die den Bau angemessen vollenden konnten.

Zu fragen ist, warum ein Staat freiwillig seinen eigenen »Staatsingenieur« und weitere geschätzte Spezialisten an die Regierung eines anderen Nachbarstaates abzugeben gewillt war, war dies doch im Italien des *Ancien Régime* eine heikle Angelegenheit. Aufgrund seiner Stellung und Tätigkeit dürfte Aleotti über Kenntnisse von

9 Uffenbach o.J.

10 Aus der Beischrift in der Kopfzeile derselben Zeichnung.

Staatsgeheimnissen aus Ferrara verfügt haben, aber auch über Gualtieri, Guastalla und anderes, obwohl in den Quellen natürlich nicht davon die Rede ist. Er arbeitete in Ferrara auch gegenwärtig, also nach der Devolution, mit Militärs zusammen, insbesondere aber mit dem *Luogotenente Generale delle armate della Chiesa* (ein Rang unter demjenigen eines Generals) Mario Farnese. Dieses Mitglied der mächtigen römischen Familie könnte die frühen Kontakte bekräftigt haben, die dann den Ferraresen nach Parma führten. Diese Annahme wurde bislang noch nicht vorgeschlagen, scheint jedoch naheliegend und durchaus plausibel.[11] Dieser Umstand könnte wiederum erklären, warum Aleotti die Baustelle des *Teatro Farnese* kurz nach Arbeitsaufnahme fast fluchtartig verließ, um dann nie wieder zurückkehren, wie man seinem Brief vom 18. März 1618 entnimmt. Vor Ort hinterließ Aleotti jedoch einen Vertrauensmann: Enzo Bentivoglio (um 1575–1639), von dem später noch die Rede sein wird. Einziger Beweis von bestehender und sogar nachhaltiger Verbundenheit Aleottis mit dem Hof bleiben spärliche, jedoch überaus freundliche Briefe, wie derjenige des Marquis Alfonso Pozzo vom 25. August 1618 mit den »sehr herzlichen Grüßen« an »Gian [Battista]« nach Ferrara.[12]

Für die Eröffnung 1619 war in der zum Theaterraum umgebauten *Sala d'Armi*, dem Waffensaal bzw. Zeughaus, die Aufführung von *La difesa della Bellezza* des Marquis Alfonso Pozzo in der Tat soweit vorbereitet. Wegen Unpässlichkeit des toskanischen Herzogs Cosimo II. (1590–1621) wurde das Fest dann jedoch abgesagt, obwohl, wie Stuart Reiner schon 1964 festgestellt hat, sowohl das Stück als auch die entsprechende Musik (für sechs Intermedien) bereits fertig waren.[13] Was die üppigen skulpturalen Dekorationen des Theaters angeht, heißt es in der Chronik des Buttigli, dass sie durch Pozzo ebenfalls »geschaffen«, d. h. allerdings lediglich in Auftrag gegeben worden waren.[14] Die Errichtung um 1618 war durch die ausdauernde Unterstützung Bentivoglios vollendet, erste Vorstellungen gab es jedoch erst um 1628. Im Jahr 1627 sind zahlreiche Aufenthalte von ihm auf der Baustelle belegt.

Einige architektonische und technisch-akustische Merkmale des Theaterbaus sind unbedingt hervorzuheben. Der Zuschauerraum ist *serliane* geordnet, nach dem typischen palladianischen Motiv, das sich ins Freie öffnen und einen durchgehenden Wechsel von der Illusion zur Realität, vom Fingierten zum Wirklichen, bietet, eine Osmose von außen und innen, auch vom echten zum imitierten Marmor (Abb. 4–6). Außerdem besaß das Gebäude fortschrittliche technische Vorrichtungen: so wurde im *Teatro*

11 Scherf 1998, S. 68. »[…] als Beweis der guten Beziehungen zwischen den beiden kann eine Stelle in einem Brief angesehen werden, laut der Aleottis Sohn Giovanni Battista mit Mario Farnese nach Rom reisen soll«, der Brief ist wiederum an einen »Marchese Bentivoglio« (in diesem Fall vielleicht nicht Mario, sondern Ippolito, Sohn Cornelios) gerichtet und datiert vom 4. Oktober 1604, Archivio di Stato di Modena, *Archivio per Materie*, [Sondersammlung der herzöglichen Archive] Ingegneri, b. 1.

12 Reiner 1964, S. 288, an den besagten Bentivoglio. Es ist in der Emilia auch noch heute üblich, solche Doppelvornamen mit »Gian« abzukürzen. Hier kann niemand anderes als Aleotti gemein sein.

13 Ebd.

14 Buttigli, S. 267.

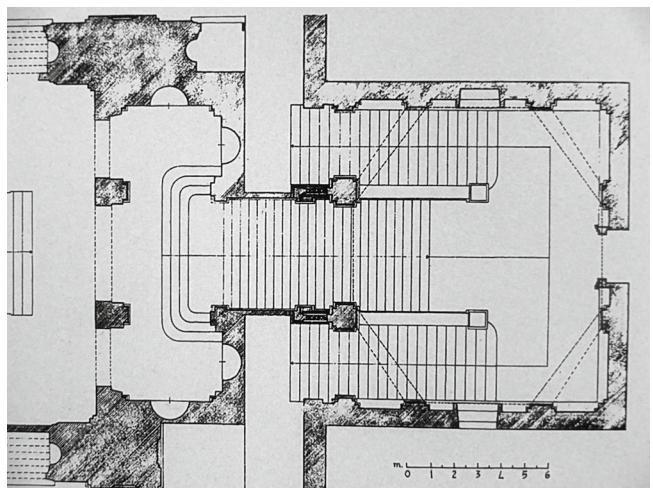


Abbildung 4 und 5. Simone Moschino u. a., Treppenportal zum Eingang des Theaters von Parma und Grundriss der gesamten Anlage.

Abbildung 6. Reiterstandbild des Alessandro Farnese in der linken *versura.*

Farnese offenbar erstmals ein Abflusssystem für die Wassermengen installiert, die im Zuschauerraum für Darstellungszwecke benötigt wurden. Sogar sogenannte *Naumachiae* (Seeschlachten) wurden hier mehrmals aufgeführt (Abb. 7–8). Quellenkundige Nachweise über die Unterwassersetzung des Zuschauerraums finden sich in den *Reisenotizen* (kürzlich veröffentlicht als *Travel Notes)* von Nicodemus Tessin: »und einmal ist die gantze audienza voll wasser in der eijl aufgefüllet worden biss über der dritten banc, wor alss den keine Leute gesessen seindt; dass wasser ist in gröster eijl durch grosse canalen heraus geloffen auf jede seite beij A.«[15]

Weiteres über die *Naumachie* führt Glauco Lombardi aus: er bestätigt, dass das Wasser bis zum »secondo grado esteriore« reichte.[16] Die Unerhörtheit und Gewagtheit des Theaterbaus im Vergleich zur zeitgenössischen italienischen Architektur findet jedoch ihren Ausdruck in der bühnenhaften Eingangstreppe, der *Scalone* des Simone Moschino

15 Tessin 2002, S. 388–389. A ist ein Verweis auf eine Beschriftung in der begleitenden Zeichnung.

16 Lombardi 1909, S. 13–16.

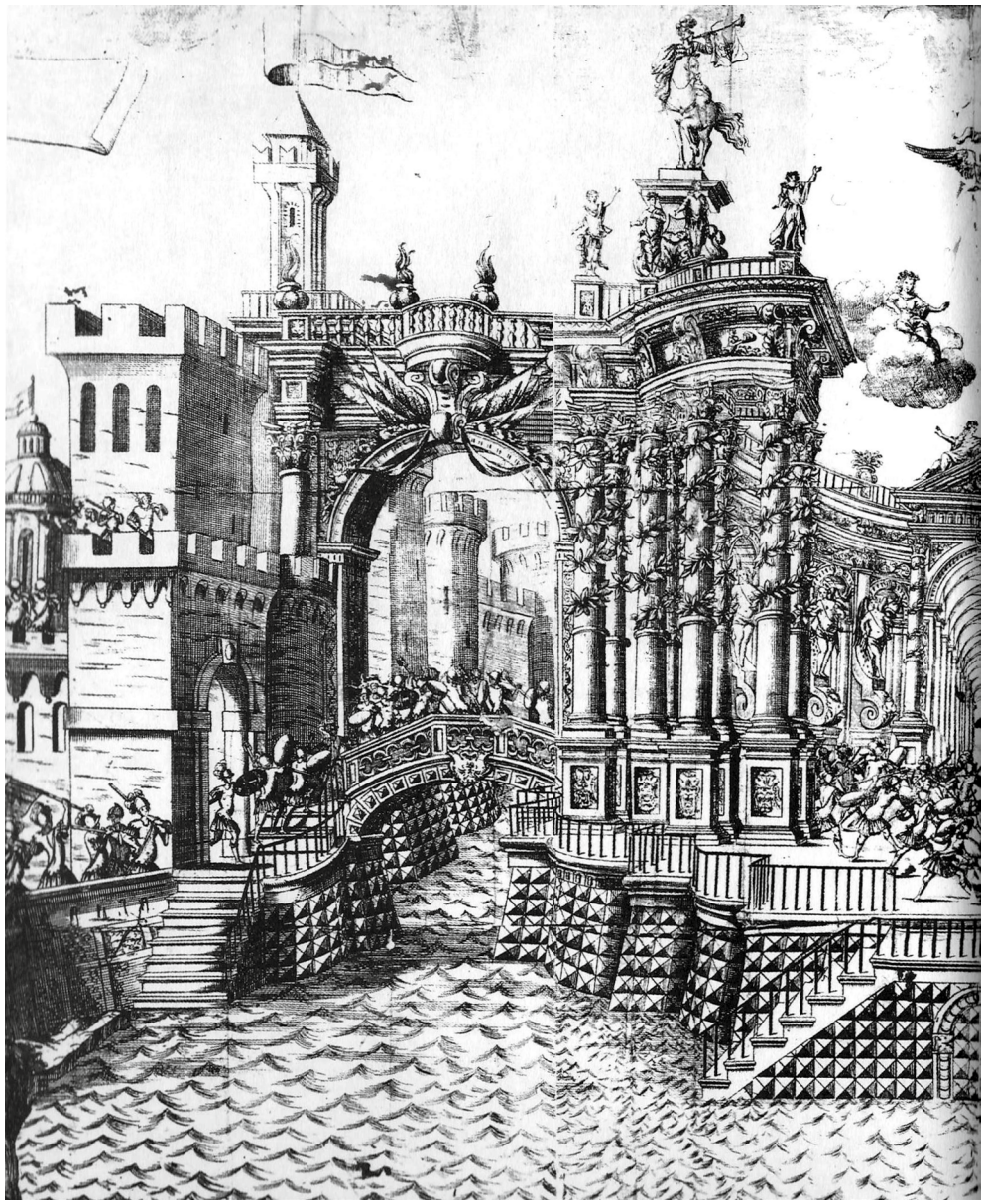


Abbildung 7. Bühnenbild: *Luogo delizioso di Dejanira presso le mura di Calidonia*, für die Oper *Gloria d'amore* (1690) im Giardino Ducale, Parma, Palast der Biblioteca Palatina oder Comunale.

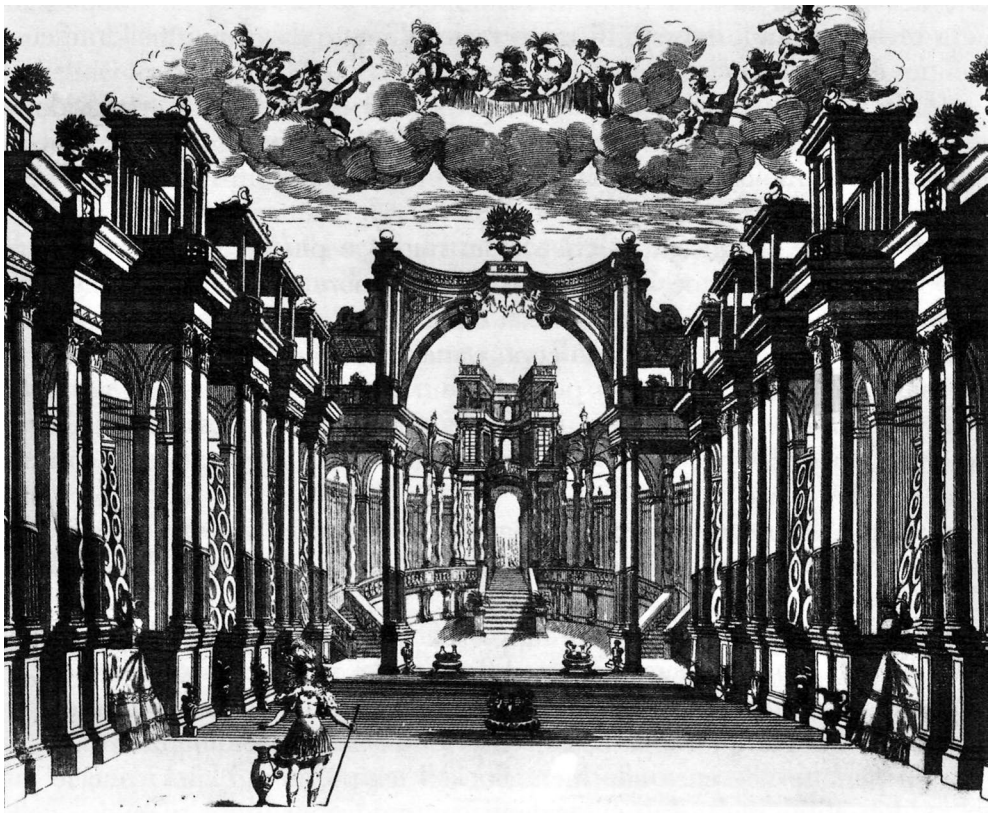


Abbildung 8. Bühnenbild: *Logge deliziose nella Reggia di Berecintia*, für die gleiche Oper, Parma, Palast der Biblioteca Palatina oder Comunale.

von 1597. »Grandiosa è la Scala«, so rief De Lama aus. Als »äußerst bizarr« wird die Treppe in einer Quelle von 1628 bezeichnet, und zwar wegen der Komplexität der gesamten Anlage bzw. der einzelnen versatzstückartigen Elemente, aus denen sie komponiert ist. Die Ehrentreppe war nach Adorni bereits »einige Jahre vor 1618 fertiggestellt«[17] und stellt die Parmenser Annäherung an die sogenannte *Scala imperiale* dar, die im Zeitalter des Barock weite Verbreitung finden sollte, z. B. durch Balthasar Neumann (1687–1753) in Würzburg oder Luigi Vanvitelli (1700–1773) in Caserta. In Parma hat man sich bei der Ehrentreppe erstmals in Italien an der Typologie des kaiserlichen *Scalone* (bzw. spanisch-kaiserlichen Escalera) orientiert.

In ihrer Gestaltung nahm sich Moschino mit ziemlicher Sicherheit die bekannte Treppenanlage im Escorial zum Vorbild, die von Gian Battista Castello, genannt

17 Adorni 1974, S. 62.

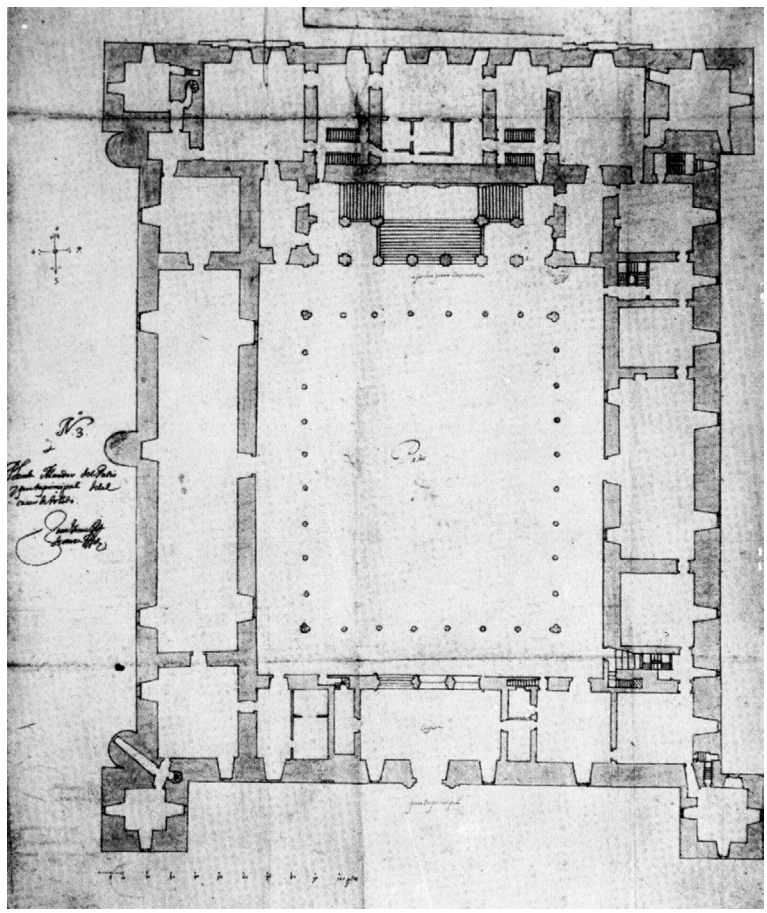


Abbildung 9. Palast des Alcázar von Toledo, Entwurfsplan von Juan Gomez de Mora, Kopie aus den Vorlagen des Entwerfers Alonso de Covarrubias, um 1550.

El Bergamasco (1526–1569), stammt.[18] Als weiteres Vorbild sind die *Escalera* im Alcázar in Toledo von Alonso de Covarrubias (1488–1570) aus dem Jahr 1550 zu nennen, die hier in einer späteren Kopiezeichnung des Architekten Juan Gomez de Mora (1586–1648) zu sehen ist (Abb. 9),[19] sowie die Treppe im Viso del Marquès-Palast des Marquis von Santa Cruz in Ciudad Real. Der *Scalone* von Parma ist auf jeden Fall noch unter der Herrschaft

18 Zu spanischen *Escaleras*: Wilkinson-Zerner 1974, S. 625–630; Bonet 1974, S. 631–645. Gaspar de Vega, bereits 1556 datiert, führt an, dass »la falta de monumentalidad de las escaleras« in Europa nichts Vergleichbares fände. Ähnliche *escaleras* entstanden in Italien unter dem Einfluss (und der Herrschaft) der Spanier bereits im 16. Jahrhundert, wie z. B. das Alcázar von Toledo. Fernando Marias hat darauf aufmerksam gemacht. Marias 1998.

19 Die Zeichnung aus der Vatikanischen Bibliothek ist ein Entwurf, den ein späterer Architekt, J. Gomez de Mora, nach Vorlagen seines Kollegen Covarrubias kopierte: Biblioteca Vaticana, Prometheus. Fig. 9.

des Ranuccio I. gebaut worden, seine Kontextualisierung entsprach dem theatralischen Anliegen des Herrschers. Eine solche Treppe kann an sich bereits als Bühnenbild gesehen werden.

Die *Sala d'Armi* besaß schon ursprünglich die bereits erwähnten seitlichen Ein- und Ausgänge aus dem Zuschauerraum – exakt dort, wo die erwähnten Reiterstandbilder heute noch stehen. Ihre Gestaltung rekurrierte auf antike Triumphpforten an der Stelle der antiken *Versurae*: »L'occidentale conduceva al Palagio della Rocchetta, ora al Teatrino; l'orientale non ha mai servito, che ad uso di finestra sul Cortile di S. Pietro Martire. Sono formate da due mezze colonne Ioniche sporgenti da pilastri con piedestalli, basi, e capitelli, le quali reggono l'Architrave, il Fregio, la Cornice, e una Balaustrata, nel cui Campo medio sorge un mensolone alto.«[20]

Gleichzeitig wurden die Freskendekoration von den relevantesten Bologneser Malern Lionello Spada (1576–1622) und Girolamo Dentone (1575–1631) sowie ein ausgesprochen reicher Zyklus von Abgüssen und Gipsstatuen mit Strohkern angefertigt. Ihre Technik hatten Aleotti und seine zahlreichen Mitarbeiter von dem Vicentiner Architekten Scamozzi aus Sabbionetas Zyklen und anderen Stuckdekorationen übernommen. Das Bühnenuntergeschoss von Parma enthält heute immer noch zahlreiche Fragmente von diesen Statuen, die teilweise aus dem Schutt der Bombardierungen des Zweiten Weltkrieges geborgen worden sind.

Die Einmaligkeit der Architektur ist – so hoffe ich – auf diese Weise offenkundig geworden. Die technisch-architektonische Ebene ist ebenfalls klar herauszustellen: Sie liegt in der Komplexität und Fortschrittlichkeit der Mechanik der Bühnentechnik, durch die Verwendung von Maschinen für effektvolle Tanz- oder Gesangspektakel. Aufschlüsse darüber erhalten wir durch einen Briefwechsel von 1628 zwischen dem Bühnenmeister Francesco Guitti (Ferrara, ca. 1600–1640), dem Assistenten des großen Erfinders und Staatsarchitekten, Giambattista Aleotti. Messungen im Zuge eines seit 2011 laufenden Projekts der TU Berlin, an dem ich mitwirke, haben die akustischen Parameter des Theaters geliefert (Abb. 10) und bestätigen seine engen Verbindungen zu den damals aktuellen musikalischen Anforderungen eines anspruchsvollen Musiktheaters. Die Nachhallzeiten des besetzten Raums belaufen sich auf etwas mehr als zwei Sekunden (bei einer Frequenz von 500 Hertz), was jedenfalls nach den erforderlichen Maßstäben eines großangelegten Musiktheaters mit zahlreichen Sängern und hochentwickelten Musikensembles, wie es aus den Notizen Francesco Guittis hervorgeht, angemessen erscheint.

Die Qualität der Akustik geht sogar bereits aus einer Bemerkung des oben erwähnten schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d. Jüngeren (1654–1728) hervor: »Das remarqvabelste an diesem theatro ist, dass wen einer gantz hinten nur sachte redet, kann man dennoch alle wörter bei D hören. Die symfonie sitzet vorne in der kleinen

20 De Lama 1818, S. 11.

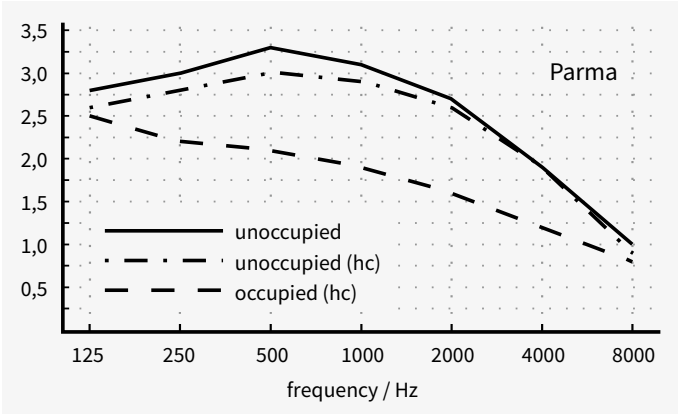


Abbildung 10. Parma, akustische Abmessungen des Farnese-Theaters: Diagramm.

runden orchestra, und teils oben bei K auf beijden seiten dess Theatri, alwor positiven stehen. Hinten wirdt der theater auf 60 ellen verlengert werden, der grundt ist schon gemacht, undt soll es diess jahr noch aufgeführet werden, die materialien lagen das schont.« [21]

Der Anspruch der Bühnenmechanik und die Einmaligkeit der Bühnendekorationen

Zahlreiche der neuen Parmenser Aufführungs- sowie Theaterbauformen, das *teatro* und das *teatrino* von Stefano Lolli nebenan (zuzüglich verschiedener Formen von Freilichttheatern), gehen auf die beiden Prinzen zurück, die für die Planung (Ranuccio) und den Spielbetrieb des Theaters (Odoardo) zuständig waren. Ihre enge Bindung an die Habsburger zeigt in dieser kleinen, aber aufstrebenden Hauptstadt einen hohen, wenn nicht gar kaiserlichen Anspruch. Keine mit Parma vergleichbare kleine italienische Hauptstadt hätte sich ein Hoftheater für etwa 4.000 Zuschauer (laut Nicodemus Tessin d.J. sogar 10.000) auch nur erträumt; im Nachbarstaat, dem seit kurzem kirchenstaatlichen Ferrara, sowie anderswo auf der Halbinsel war das etwas Unerhörtes.

Dieser überspannte bauliche Anspruch sollte später zu einer der Ursachen für den Niedergang des Theaters selbst werden. Die extreme Breite des Hauses führte unter Ranuccio II. (1630–1694) zu einem ersten großen Einsturz im Jahr 1688. Allerdings gelang es einem der letzten Farnese ab 1687 keinen geringeren als Ferdinando Bibiena (1656–1743) einzustellen. Dieser erhielt den Auftrag das Theater zu modernisieren.

21 Tessin 2002, S. 389.

Ferdinando Bibiena erweiterte vor allem den *Torre scenica* (»Bühnenkasten«), wie es durch ungenaue Quellen kolportiert wird: »si dovette ampliare«.[22] Der dokumentarische Nachweis ist allerdings problematisch, so wird eine »aggiunta del teatro« 1689 genannt, jedoch nichts weiteres dazu ausgeführt.[23]

Die bühnentechnischen Traditionen stammen hier wohl sicherlich aus Zentren wie Ferrara oder Florenz, wo die Medici ambitionierte Feste und Musiktheater pflegten, offensichtlich aber nicht die architektonischen Vorbilder. Nach Elena Tamburini versuchten die Farnese intensiv, ein enges Bündnis mit den Medici einzugehen. Meiner Meinung nach gelang den Farnese in Parma aber eine Steigerung gegenüber den toskanischen Standards sowohl in den visuellen als auch in den darstellenden Künsten. Die Symbole der Macht in den Repräsentationsstrategien waren hier wie kaum anderswo mit der künstlerischen Darstellung verbunden.[24]

Aleotti wurde allerdings nicht nur lokal, sondern international als Experte für Automaten gepriesen. Er übersetzte die von Heron von Alexandria verfassten *Moti spiritali di Herone* (Bologna 1647). Dieses Buch befand sich ebenfalls im Besitz Tessins d. J., wahrscheinlich gerade dank der Parmenser Kontakte. Ferner besaß er die Traktate des Scamozzi.

Im Bühnenhaus *(Torre scenica*) waren nach den letzten Erneuerungen im Bühnenwesen mit den ersten Opern sowie durch den Modeneser Carlo Vigarani (1637–1713) Ende des Jahrhunderts neuartige und umfangreichere Maschinerien nötig geworden.[25] Zudem stellte schon damals die Unterhaltung des Parmenser Gebäudes ein großes Unterfangen dar: es ist kein Wunder, dass so hohe und breite Decken einsturzgefährdet waren. Anhand eines Gemäldes von Giovanni Contini in der Galleria Nazionale in Parma lässt sich dies nachvollziehen: es zeigt die Decke des Theaters, die Lionello Spada, genannt »Der Affe des Caravaggio«, im Dienste des Ranuccio seit 1617 bemalt hat. Das malerische Programm stellte den Olymp dar, mit Jupiter auf einem Adler, umringt von zwei Chören von antiken Göttern.

Der somit *ad hoc* für die Erneuerung herangezogene Ferdinando Bibiena, einer der bedeutendsten Architekten seiner Zeit, widmete zwanzig Jahre später seine 1711 in Parma beim Verleger Paolo Monti gedruckte *L'architettura civile* (Abb. 11), worin es vielfach um den Bühnenbau geht, dem »spanischen« Kaiser Karl VI. (1685–1740) von Habsburg und zugleich Regenten des Herzogtums Parma.[26] Er stellte damit gleich in

22 Adorni 2000, S. 223.

23 Ebd., Kat.-Eintrag 7, S. 223–225: »Ferdinando Galli (attr.), progetto per il restauro del Teatro Farnese a Parma (1688 c.) (Bologna, Biblioteca universitaria, ms. 143)«.

24 Sie vertrat diese Interpretation in einem privaten Gespräch.

25 Adorni 2000, S. 223–225.

26 Er war damals erfolglos in Barcelona zugleich als Carlos III. zum König von Spanien ernannt worden, konnte sich aber nicht gegenüber den Bourbonen durchsetzen.

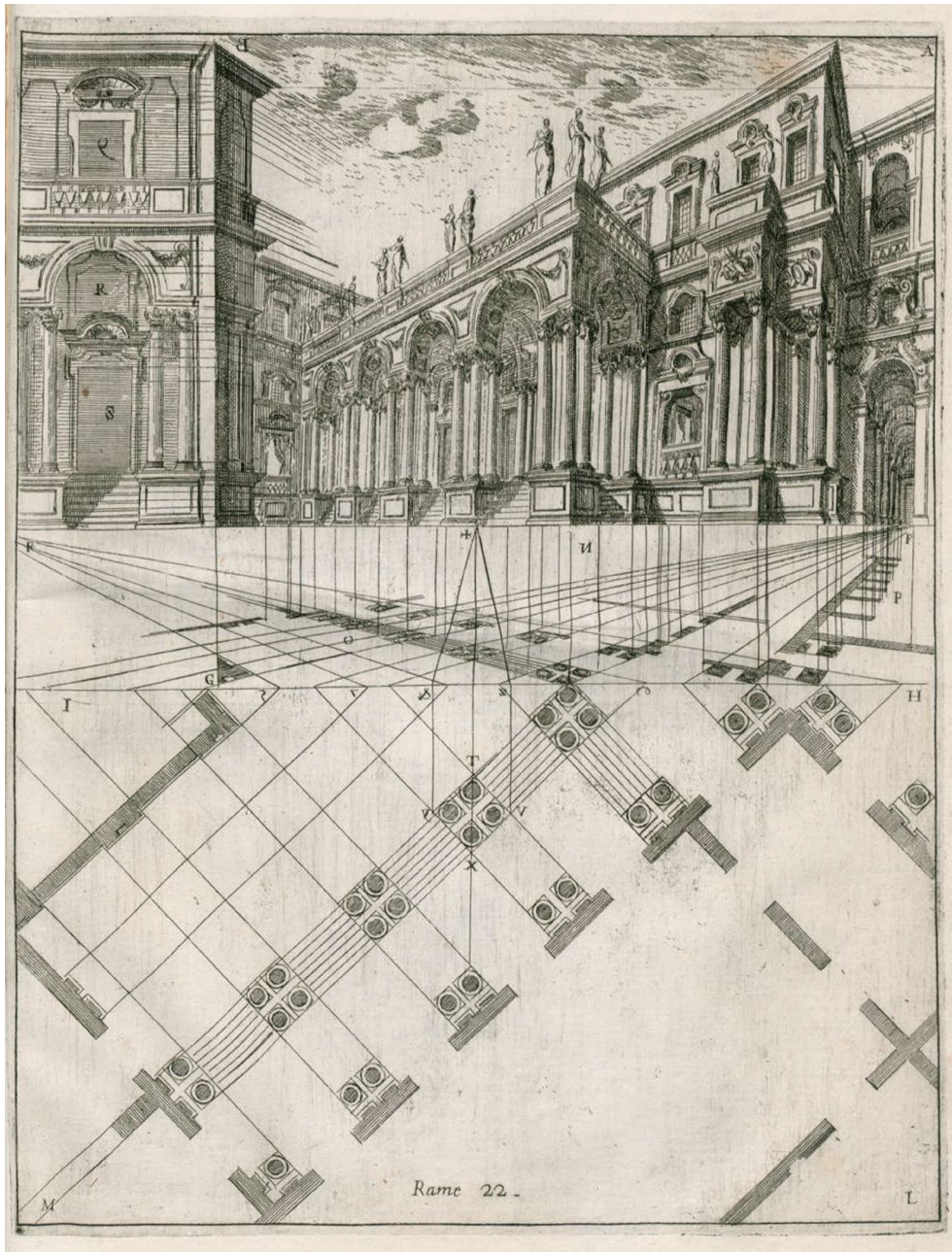


Abbildung 11. Ferdinando Bibiena, aus: *L'architettura civile*, Parma 1711, 139: *rame ventesimoterzo* [23. Stich]: perspektivische Übereckdarstellung.

der Widmung seine enge Bindung und Treue sowohl zu den Parmenser als auch zu den kaiserlichen Herrschern unter Beweis.

Bei der Inszenierung des entscheidenden *Torneo di Mercurio e Marte* (Libretto: Claudio Achillini, Druck: Viotti 1628) waren allerdings bereits alle Feinheiten der Bühnentechnik zur Anwendung gekommen und boten einen Vorgeschmack auf das, was in den folgenden zwei Jahrhunderten an den Opernhäusern und Theatern Europas geboten werden sollte. Bedauerlicherweise hat sich von den drei unterschiedlichen, sich wandelnden Bühnenbildern nur eine spärliche bildliche Dokumentation erhalten:[27]

1. Eine Meeresszene im Prolog des Werkes für den Auftritt des Verteidigers, die sich in die Stadt Knidos verwandelt haben soll.
2. Eine Ebene mit acht Hügeln, die sich allmählich in eine Vedute der Elysischen Felder verwandelte, um dann dem *quadro* mit der *tartarea scena*, einem Höllensumpf (vermutlich des Styx), zu weichen.
3. Eine Waldszenerie (*scena boscareccia*) an den Hängen des Ätnas für die *comparsa* des dritten *Quadretto*.

Einzig die Knidosdarstellung ist signiert und zwar von Girolamo Rainaldi (1579–1655).[28] Für alle anderen gibt es nur unzuverlässige Autorschaften. Es ist möglich, dass der weitere Entwurf einer Höllenszene aus dem Nachlass Aleottis, der zusammen mit einigen anderen Entwürfen in der Biblioteca Ariostea zu Ferrara aufbewahrt wird, eine Darstellung der zweiten Szene (oder eines Teils von ihr) ist. Bei Rapp findet sich die Beschreibung: »Oben schlagen Flammen aus dem ruinösen Bauwerk. Auf der Rückseite liest man die Bezeichnung: ›M[an]° manca. Tellaro I‹« (»linke Seite, Bühnenbild I«).[29]

Ansonsten sind die in der Ariostea aufbewahrten Zeichnungen sehr detailliert ausgeführt, gehören manchmal sogar zum Endstadium der Planung; anzuführen ist die Zeichnung, die viele Forscher schon als »preliminare« (Abb. 12) bezeichnet haben.[30] Aufschluss über die Anforderungen an die Maschinen geben neben den Zeichnungen die Worte Aleottis in einem Brief vom 18. März 1618: »Fu posto al suo luogo il modello della machina del Mercurio, la quale fa l'effetto desiderato; fu anco aggiustata la machina dell'Aurora, et furono posti in opera alcuni di quei tellari, che dovranno fare le

27 Siehe dazu Buttigli 1628, S. 269.

28 Mamczarz 1988, S. 183. Weder im AKL noch im Grove ist ein Eintrag zu seiner Person vorhanden. Bei Scherf geht es allerdings einzig um Girolamo Rainaldi; sein Sohn Carlo, der zu der Zeit 17 Jahre alt gewesen wäre (1611–1691) ist zu Recht nie erwähnt (s. *ad vocem*: Marchegiani, Cristiano, in AKL online: ThB XXVII, 1933, S. 579; https://www-1degruyter-1com-10072a6670a6c.erf.sbb.spk-berlin.de/view/AKL/_00135775?rskey=N8U30i&result=1&dbq_0=%22Rainaldi%2C+Carlo%22&dbf_0=akl-name&dbt_0=name&o_0=AND, [letzter Zugriff am 16.10.18]).

29 Rapp 1933, S. 82.

30 Ferrara, Biblioteca Ariostea, Ms. Antonelli, classe I, 763, f. 162; Ansicht im Schnitt auf f. 165 (beide datiert 1617).

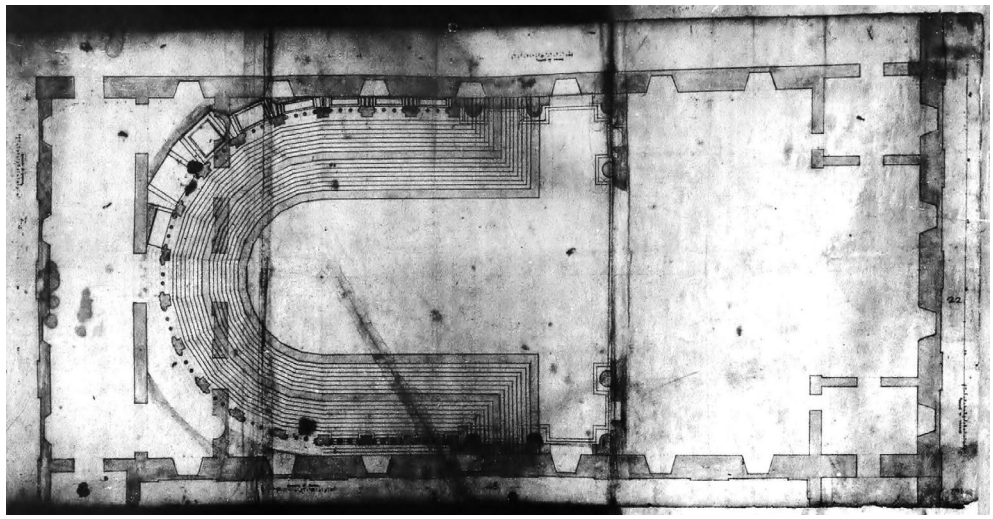


Abbildung 12. Aleotti, vorläufige Skizze des Grundrisses, Zeichnung, Biblioteca Ariostea Ferrara, Ms. Antonelli, classe I, 763, f. 162.

scene che dovran andare inanti e indietro […] mastri Paolo Froni, et Paolo Cimardi«.[31] In der Biblioteca Palatina zu Parma befinden sich heute Guittis *Disegni teatrali*,[32] die Frank Mohler dem venezianischen Teatro di San Salvatore zuschreibt.[33]

Der hohe (kultur-)politische Anspruch des Teatro Farnese

Was für eine angemessene Betrachtung des Farnese-Theaters noch fehlt, ist eine Untersuchung zur Funktionalität der hiesigen musiktheatralischen Unternehmungen für die Selbstdarstellung des Herrschers und seiner dynastischen Kulturpolitik, die sich im europäischen Kontext, gleich einem »Dynastien-Konzert«, als überaus fortschrittlich auszuzeichnen trachtete. Man schrieb hier zugleich die ersten Seiten der Operngeschichte im Auftrag großer Herrscherfamilien nieder. Die Allianz zwischen den Medici und den Farnese fand im heute leider abgebrannten *Arcoscenico* ihren Niederschlag (Abb. 13): Eine Hälfte war hier den Künsten, eine andere den Waffen gewidmet – mit den von Elena Tamburini hervorgehobenen Personifikationen von: *Iustitia*, *Clementia* (beides traditionelle königliche Tugenden), *Pace*, *Serenità*, *Tranquillità*, *Sicurezza*, *Guerra*, *Gloria* und *Piacere onesto*.

31 Abgeschrieben von Ciancarelli 1974, S. 165.

32 Parma, Biblioteca Palatina: Ms. 3708 n. 39, del sec. XVII per il Teatro Farnese.

33 Mohler, freundliche schriftliche Mitteilung, zu diesem: https://theatreanddance.appstate.edu/faculty-staff/dr-frank-mohler, [letzter Zugriff am 9.10.2018].

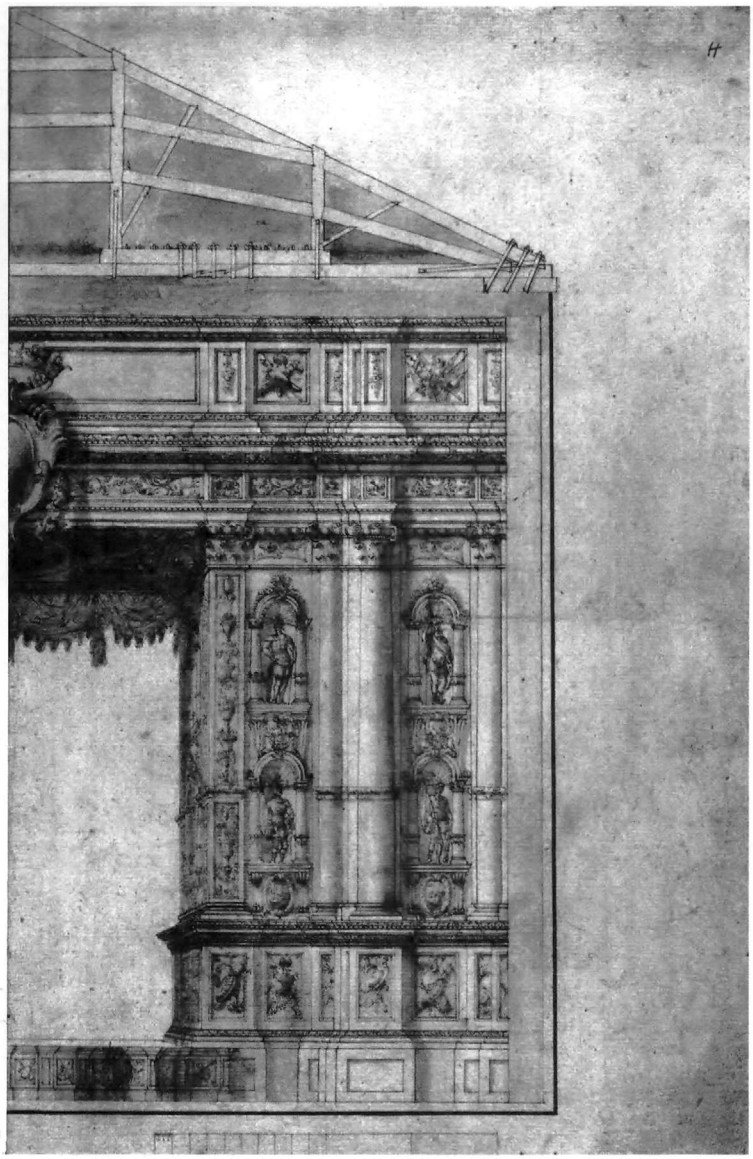


Abbildung 13. Floriano Ambrosini, Hs. Biblioteca Universitaria, Bologna: *Nuova regola di praticare facilmente li cinque ordini di Architettura*, *Arcoscenico* des Theaters von Parma.

Die Inschrift über dem Eingangsportal aus dem Jahre 1619 verdeutlicht eindrücklich den machtpolitischen Hintergrund der Unternehmung: »*Bellonae ac Musis theatrum Rainutius Farnesius Parmae ac Placen. Dux. IV. Castri V. Augusta Magnificentia aperuit*«. Seine Rolle als zweifacher Herzog, sowohl von Castro als auch von Parma, wurde dabei zelebriert.

Die politisch-diplomatische Einbettung des Hofes von Parma sowohl innerhalb des Heiligen Römischen als auch des Spanischen Reiches ist in der Tat nicht zu Genüge hervorgehoben worden. Meines Erachtens fungierte der Verweis auf Florenz als diplomatischer Kontrapunkt zu den kaiserlichen Großmächten, auf die man sich zugleich bezog. Tatsächlich ist es nur der Gunst der weitsichtigen Macht- und Kulturpolitik Spaniens zu verdanken, die in Italien damals auch in der ebenfalls musikalisch relevanten Grafschaft Mantua präsent war, dass Parma zum Machtzentrum und folglich zum unverzichtbaren Brennpunkt der Theatergeschichte wurde.

Der Anspruch in den darstellenden Künsten

Parma war Experimentierfeld für die verschiedenen Gattungen der darstellenden Künste, da die Opern von Dynasten in Auftrag gegeben wurden und deshalb von überregionaler, ja sogar europaweiter Relevanz waren. Für die Eröffnung von 1628 wurde kein Geringerer als Claudio Monteverdi (1567–1643) engagiert, der sich gerade in der produktivsten Phase seiner späten Wirkungsjahre befand und vor kurzem zum Kapellmeister von San Marco in Venedig ernannt worden war. Seine Auftragskomposition zur Eröffnung, die sogenannten *Intermezzi*, ist leider nicht mehr erhalten. Stuart Reiner konnte einen strengen Gleichklang zwischen den Texten Claudio Achillinis (1574–1640) und von Pozzo feststellen, sogar trotz unterschiedlicher Komponisten: Grund hierfür war die Notwendigkeit, dass die selben Bühnenbilder und -maschinen verwendet werden sollten, die 1618 bereits fertiggestellt waren.[34]

Die Resonanz des anspruchsvollen musiktheatralischen Lebens schlug sich auch in den zahlreichen musikalischen Publikationen nieder, die über eine lange Zeit in Parma erschienen sind. Wichtig waren auch die Musikaufträge, die der Hof an renommierte Künstler als Akt des Mäzenatentums vergab.[35] Ausschlaggebend für derart viele musikalische Drucke war der Umstand, dass Ranuccio II. selbst Musiker war.[36] 1604 wohnte er nachweislich in Florenz der berühmten Aufführung der *Dafne* von Ottavio Rinuccini (1562–1621) in der Vertonung von Jacopo Peri (1561–1633) bei. Die lange Liste der Musikstücke, die für eine Aufführung im Teatro Farnese vorgesehen waren, beinhaltet:

34 Reiner 1964, S. 295–297.

35 Gallico 1995, S. 200–207.

36 Ebd., S. 155.

a) *Il primo libro de Madrigali di Paolo Quagliati*, dem »cardinale Odoardo Farnese« gewidmet, Venedig 1608.
b) *La Flora, del sig. Andrea Salvadori, posta in musica da Marco da Gagliano, maestro di capp. […] 1628, per le nozze con Margherita de Medici*, Odoardo Farnese gewidmet.
c) Die *Sinfonici concerti* von Marco Uccellini (um 1603–1680), Kapellmeister des Hofes, Venedig, 1667, Ranuccio II. gewidmet.
d) Außerhalb des chronologischen Rahmens, aber umso interessanter: Cipriano de Rores (1515/16–1565) *Quinto di Madrigali a cinque voci,* Madrigalensammlungen, Venedig 1566, Ottavio Farnese (1524–1586) gewidmet.

Alle Editionen befinden sich noch in Parma; auch zusammen mit Neuauflagen von Claudio da Correggio (1533–1604) und von Giaches de Wert (um 1535–1596) sowie der Ausgabe von Cipriano de Rore.

Darüber hinaus geben Opernaufführungen einen weiteren Aufschluss über die Bestrebungen der frühen Jahre um 1630 nach dem ausgesprochen langsamen Beginn der Bespielung des Gebäudes und über den internationalen Nachhall der Aufführungen, worüber hier nur ein Abriss nach der aktuellen Quellenlage gebracht sei (sie befinden sich teilweise noch in der lokalen Biblioteca Palatina):

a) *Torneo di Mercurio e Marte,* von Claudio Achillini, Parma: Viotti 1628; siehe gewöhnlich als Quelle Buttigli, *Descrizione dell'apparato fatto per le nozze di Odoardo Farnese*, Parma 1628.
b) *Filo ovvero Giunone rappacificata con Ercole*, eine Oper mit begleitendem Turnier: *I sei gigli*, beide von einem Ferrareser Dichter, Francesco Berni (1497/98–1536), anlässlich der Vermählung Ranuccios mit Margherita von Medici (1612–1679).
c) *Le vicende del tempo – Dramma fantastico musicale diviso in tre azioni con l'introduzione di tre balletti. Rappresentato nel gran teatro di Parma nel passaggio dei serenissimi arciduchi Ferdinando, Sigismondo Francesco d'Austria et arciduchessa Anna di Toscana*, von Bernardo Morando, Parma: Viotti 1652.[37]
d) *La Messenia in Itome.* Hiervon ist kein Druck-Exemplar überliefert, jedoch eine Handschrift *in Quarto* in der Biblioteca Palatina des *Teatro dell'Abate Giovanni Balestrieri* (1683–nach 1741), die sieben von seinen musikalischen Dramen enthält; es handelt sich um eine musikalische Oper, erneut Herzog Francesco Farnese (1678–1727) gewidmet.[38]
e) *La Catena d'Adone, posta in musica da Domenico Mazzocchi*, Venedig 1626, Herzog Odoardo gewidmet.
f) *L'Antioco Grifo, L'Admeto Canto bucolico da rappresentarsi in Colorno*, desselben Autors.

37 Balestrieri 1909, S. 101.

38 Affò 1833, S. 94.

g) *Il favore degli dei*, Musik von Bernardo Sabadini (gest. 1718), dramma fantastico musicale, Libretto von Aurelio Aureli (um 1630 – nach 1708), Parma 1690 – *Therme reali in arcadia*, um 1690, Bühne von Ferdinando Galli und Domenico Mauro.
h) *L'Idea di tutte le Perfettioni*. Nicht in Bibliotheken nachgewiesen, aufgeführt 1690, mit einem Stich von Ferdinando Galli Bibienas Bühnenbild, wohl 1690 mit der *Deliziosa di Cibele Reggia della Fortuna*, Ballett.
i) *L'età dell'oro*, 1690, mit einem Ballett, anlässlich der Heirat Odoardos II. Farnese (1666–1693) und Dorothea Sophia, Prinzessin Pfalz-Neuburg (1670–1748), Bühnenbildentwurf von Ferdinando und Francesco (1659–1739) Galli Bibiena, Bühnenmaler Stefano Lolli, Libretto von Giuseppe Tosi (1654–1732).
j) *La Gloria d'amore*, 1690, mitsamt Wasserspektakel, Bühne von Domenico, Gaspare und Pietro Mauro.

Auf Grundlage dieses umfangreichen Materials ist nicht nur die genannte Relevanz Monteverdis für die Musikgeschichte als Ursache des rasanten Aufschwunges Parmas als Aufführungsort anzuführen, sondern auch die bis dahin unerhörte Modernität der Parmenser Bühnenbilder und -spektakel. Aufschluss über ihre Vorbildlichkeit für Italien gewinnt man aus den oben erwähnten Briefen Aleottis an Ranuccio sowie aus dem um 1628 geführten Briefwechsel zwischen dem *maestro della scena* (Bühnenmeister) Francesco Guitti (Ferrara ca. 1600–1640) und Aleotti.[39]

Die Grundlage zur Rekonstruktion der Bühnenkünste bilden zahlreiche bildliche und schriftliche Quellen von etwa 1630 bis zum beginnenden 18. Jahrhundert: sie zeigen, wie ausgeklügelt und fortschrittlich die *macchine* des Theaters in vielerlei Hinsicht waren. Selbst gängige, erfolgreiche Architekturtraktate, wie die kurz nach der Eröffnung in Bologna verfasste *Nuova regola di praticare facilmente li cinque ordini di Architettura* vom Stadtarchitekten Floriano Ambrosini (1557–1621), illustrieren diese Tatsache. Für lange Zeit blieb die Bühne der Farnese unübertroffen.

Ein interessantes Theaterleben war damals bereits in der gesamten Region vorhanden, etwa in den Parma kaum nachstehenden großen Zentren Bologna, der Hauptstadt der Kirchenstaatsprovinz, und Ferrara. Einige Chroniken belegen, wie fruchtbar dieses Leben und der damit einhergehende Austausch von Produktionen zwischen den drei Zentren gewesen ist. Belege dazu sind auch in Riccis Theatergeschichte zu finden.[40] Ungefähr 30 Jahre nach der Eröffnung führte man *Le Gare d'Amore e di Marte* auf, eine »festa rappresentata in Palazzo il carnevale 1662 alla presenza del card. Farnese

39 Siehe vor allem die Aussagen aus dem oben zitierten Brief vom Februar 1628 von Guitti, dem Assistenten Aleottis, der zugleich in Parma als »Regisseur« galt. Ferrara, Biblioteca Ariostea, Fondo Antonelli, Ms. 660.

40 Ricci 1888, S. 337. Zur Oper *La fedeltà di Calisarte* siehe ebd.: »Machiavelli la registra al 1662, mentre dai continuatori dell' Allacci è messa al 1622, ma certo per errore di stampa. Non si sa con certezza se fosse eseguita al teatro Formagliari. Machiavelli 336.«

Legato etc. inventata e descritta da Francesco Salvadori gentiluomo di sua Eminenza«.[41] Ein vielfältiges Musikleben erstrahlte daher in der Folge im gesamten Herzogtum und wirkte darüber hinaus in der Region bzw. sogar bis nach Rom.[42]

Der internationale Nachhall – Schlussbetrachtung

Der internationale Nachhall der ersten Aufführungen im Teatro Farnese ist nicht bloß durch die Relevanz der Auftraggeber bedingt, die zu den Mächtigsten der Halbinsel gehörten, sondern auch durch die bislang unerhörte Modernität der Parmenser Bühnenbilder und -architekturen. Hierzu können die Charakteristika und Besonderheiten des Baus angeführt werden – mitsamt seiner Verbindung mit der Residenz, dem Pilotta-Palast. Einerseits schloss der Theaterkomplex an Scamozzis Bau im nur 20 km nordöstlich gelegenen Sabbioneta an, andererseits aber fand im Vorfeld der Uraufführung auch eine Anknüpfung an mantuanische Traditionen durch Monteverdi und an ferraresische durch viele andere angeworbene Künstler statt.

Die Einwirkung des Marchese Enzo Bentivoglio aus Ferrara ist diesbezüglich aussagekräftig; er war nämlich aktenkundig nachgewiesener Intendant im Auftrag der Herzöge. In den Quellen wird er jedoch als ausführender »Architekt« aufgeführt, wahrscheinlich hatte er die Anweisungen Aleottis umzusetzen und den fremden Gast aus dem Nachbarstaat offiziell zu vertreten.[43] In der Überlieferung De Lamas ist als Architekt zunächst »Giambattista Aleotti d'Argenta« genannt, der »architettò il primo [Theater], ed intraprese a semicircolo; il Marchese Enzo Bentivoglio […] prolungandone i lati lo condusse alla figura di un Semicirco«. Er war Sohn Cornelios (gest. 1585), eines Befehlshabers und Hofmilitärs der päpstlichen Regierung in Ferrara, und hatte lange mit Aleotti zusammen gearbeitet, als er die Festungsanlagen des Staates ausgeführt hatte.[44] Es ist mehr als wahrscheinlich, dass der ehemalige Gehilfe Aleottis, Giambattista Magnani (1571–1653), unter der Leitung von besagtem Bentivoglio die letzten Vollendungsphasen des Theaterbaues durchführte. Er hatte zuvor mit Aleotti die Kirche S. Maria del Quartiere entworfen.[45]

41 Giordani 1856, S. 54.

42 Eine gesonderte Abhandlung verdienen z. B. die römischen Musiker, die um 1628 nach Parma berufen wurden. Ein Konvolut des dortigen Archivs (ASPr) trägt die Aufschrift *Nota dei musici di Roma, che hanno da servire in Parma*, um 1628, enthalten in: *Teatri e spettacoli farnesiani, b. 1, mazzo 1, fasc. 13*, 2r (vgl. Luisi / Allegri 2013, S. 148–183, 149). In einem Brief des Komponisten Antonio Goretti an Bentivoglio vom 16. November 1627 ist die Rede von einem »musici di Roma«.

43 Capelli 1990, S. 75.

44 De Lama 1818, S. 20. Ebd., S. 13: dem ersten Architekten »folgte Enzo Bentivoglio nach«. Dies impliziert, dass Bentivoglio als Architekt bezeichnet wurde.

45 Scherf 1998, *passim.*

Aleotti hatte sogar in Gualtieri, dem Residenzlehen, das Cornelio hatte ausbauen und befestigen lassen, ausgerechnet für ihn einen *Palazzo Bentivoglio* erbaut.[46] In Gualtieri diente Aleotti gute neunzehn Jahre. Cornelios Sohn Enzo war auch nach der »Devolution von Ferrara«, der Abgabe ihres Staates an den Kirchenstaat, in dieser Stadt geblieben, wo er ab 1601 keine geringere Würde als die des *Principe* der *Accademia degli Intrepidi* bekeidete, womit auch die Errichtung des gleichnamigen Theaters zusammenhing.

Zu dieser Zeit war Aleotti ebenfalls mit dem Umbau der Festung *Rocca di Scandiano* bei Reggio Emilia beschäftigt. Sie war aber bereits von Ottavio und Giulio Thiene ab 1574 und noch bis in die 1610er Jahre in Auftrag gegeben worden. Die beiden Vicentiner waren Untertanen des Herzogtums Ferrara. Durch den Tod des Ottavio II. Thiene (1582–1622) fand dieser Auftrag um 1623 ein abruptes Ende.

Im weiteren Verlauf sind nicht nur Aleotti mit seinen kühnen, damals unübertroffenen Entwurfsideen, sondern auch sein Schüler und Mitarbeiter Francesco Guitti auf lokaler sowie europäischer Ebene die Bahnbrecher einer neuen »Kultur der Bühnentechnik« gewesen. Diese Kultur sollte bald durch die häufigen Kontakte Guittis bzw. Aufträge von römischen Höfen über den nord- und mittelitalienischen Raum hinaus den Rest Europas nachhaltig beeinflussen.[47] Damit wird die schöpferische Kraft des Parmenser Ambientes zugleich zu einem Prolog des reiferen Barocks (gewöhnlich von der lokalen Forschung erst nach 1630 angesetzt). Letzterer hätte anderweitig unverständlich bleiben müssen. Diese Erkenntnis hat sogar für die Laufbahn des großen Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) und der Fontana-Dynastie ihre Gültigkeit.

Durch die Kontinuität des Schaffens im architektonischen Bühnenbau der erwähnten Familie der Bibiena, die z. T. aus praktischen Gründen um die Wende zum 18. Jahrhundert sogar konkret die Bauten der ferraresischen Schule in Sachen Erhaltung und Renovierung erbte, ist die Ausstrahlung der emilianischen Beispiele zunächst nach Norditalien (z. B. durch den Filarmonico-Bau in Verona, 1732 vollendet, von Francesco Galli Bibiena), unmittelbar danach weiter jenseits der Alpen eine unübersehbare Tatsache. Die Begeisterung eines Tessins aus Schweden für diese Tradition mag isoliert erscheinen, fällt jedoch mit einer breiteren nordeuropäischen zusammen (etwa Christopher Wren [1632–1723] in England, der auch als Theaterbaumeister wirkte).

Zur abschließenden Kontextualisierung des Parmensischen Beispiels kann die lange Blüte der regionalen Tradition in den darstellenden Künsten einbezogen werden. Ihre Instrumentalisierung wurde bereits seit dem 15. Jh. durch die Este-Familie in Ferrara bei eifriger Teilnahme des ferraresischen Adels am dortigen Theaterleben vielfach erprobt. Dies kann auch erklären, warum es Aleotti nicht zufällig wegen seines persön-

46 Cuppini 1968, S. 18, erwähnt schon im Jahre 1580 eine »Beschreibung« (Plan) von Gualtieri, dem Lehen und Marquisat einer Zweiglinie der Este, durch den ferraresischen Hofkartographen Marcantonio Pasi, der zugleich berühmter Bühnentechniker in Norditalien war. Scherf 1998, S. 127.

47 Briefe aus Rom des Guitti an Enzo Bentivoglio. Abschrift bei: Cavicchi 2003, Appendice.

lichen Ruhms aus dem Hauptbeschäftigungsort Ferrara, wo er als Staatsarchitekt tätig war, nach Parma verschlug, wo seine neuen Auftraggeber überdies ihm verständlicherweise unvergleichlich großzügigere Honorare versprachen. – Sowohl wegen des luxuriösen Anspruchs als auch wegen seiner üppigen Dekoration ist das *Teatro Farnese* einmalig, ein »unicum«.

Abbildungsnachweise

Alle Abbildungen enstammen dem Dipartimento di Storia dell'arte der Università di Roma *Sapienza*, Archivio Venturi.

Literatur

Adami 2003: Adami, Giuseppe: Nel segno di Aleotti: materiali per lo studio della tradizione teatrale ferrarese del Seicento, in: Cavicchi, Costanza u. a. (Hg.): Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003, 253–265.

Adorni 2000: Adori, Bruno: Kat. Nr. 7, in: Lenzi, Deanna u. a. (Hg.): I Bibiena: una famiglia europea [23 settembre 2000 – 7 gennaio 2001], Ausst. Kat. Venedig 2000, S. 223–224 und 227–232.

Adorni 1974: Adori, Bruno: L'architettura Farnesiana a Parma 1545–1630, Parma 1974.

Affò 1833: Affò, Ireneo: Memorie degli scrittori e letterati parmigiani, Parma 1833.

Anonymus 1759: Anonymus: Memorie per servire all'istoria letteraria, Venezia 1759.

Balestrieri 1981: Balestrieri, Lina: Feste e spettacoli alla corte dei Farnesi: contributo alla storia del melodramma, Nachdruck der Ausgabe Parma 1909, Parma 1981.

Bonet 1974: Bonet, Correa A.: Le scale imperiali spagnole, in: Lotz, Wolfgang (Hg.): Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, atti del convegno internazionale di studi Genova, 16 – 20 aprile 1974, S. 631–645.

Buttigli 1628: Buttigli, Marcello: Descrizione dell'apparato fatto per le nozze di Odoardo Farnese, Parma 1628.

Capelli 1990: Capelli, Gianni: Il Teatro Farnese di Parma, architettura, scene, spettacoli, [Parma] 1990.

Cavicchi / Ceccarelli / Torlontano 2003: Cavicchi, Costanza; Ceccarelli, Francesco; Torlontano, Rossana (Hg.): Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003.

Ciancarelli 1987, Ciancarelli, Roberto: Il progetto di una festa barocca: Alle origini del teatro Farnese di Parma (1618–1629), Rom 1987.

Ciancarelli 1974, Ciancarelli, Roberto: Il teatro Farnese e lo spettacolo del 1618: la committenza, l'organizzazione progettuale ed esecutiva, gli intenti programmatici e il testo, in: Biblioteca Teatrale 10/11/1974, S. 122–138.

Cuppini 1968: Cuppini, Giampiero: Il palazzo dei Bentivoglio a Gualtieri. Recupero di una struttura, Gualtieri 1968.

De Lama 1818: De Lama, Pietro: Descrizione del Teatro Farnese di Parma, Bologna 1818.

Gallico 1995: Gallico, Claudio: Programmi musicali farnesiani, in: Fornari Schianchi, Lucia (Hg.): I Farnese. Arte e collezionismo; studi, Palazzo Ducale, 4 marzo – 21 maggio 1995, Parma 1995, S. 200–207.

Gavazza 1989: Gavazza, Ezia: Lo Spazio dipinto: il grande affresco genovese nel '600. Genova, Genua 1989.

Gavazza 1982: Gavazza, Ezia: Sighizzi: la pratica della quadratura e del teatro, in: Schnapper, Antoine (Hg.), La scenografia barocca (= Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bd. 5), Bologna 1982, S. 105–116.

Giordani 1856: Giordani, Gaetano: Intorno al gran Teatro del Comune ed ad altri minori in Bologna, Bologna 1856.

Lenzi 1979: Lenzi, Deanna: L'arte del Settecento emiliano; architettura, scenografia, pittura di paesaggio, in: Matteucci Armandi, Anna Maria; Lenzi, Deanna (Hg.): X Biennale d'Arte Antica: l'arte del Settecento emiliano; architettura, scenografia, pittura di paesaggio, Bologna 1980, S. 93–105.

Lombardi 1909: Lombardini, Glauco: Argomento e ristretto del Torneo tenutosi nel teatro *Farnese di Parma* nel 1628, in: Archivio Storico Provincie Parmensi 9/1909, S. 13–16.

Luisi / Allegri 2013: Luisi, Francesco; Allegri, Luigi (Hg.): Storia di Parma. Musica e teatro, Parma 2013.

Malvasia 1841: Malvasia, Carlo Cesare: Felsina pittrice, vite de' Pittori Bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia, Bologna 1841.

Mamczarz 1988: Mamczarz, Irène: Teatro Farnese de Parme et le drame musical italien (1618–1732) Étude d'un lieu théâtral (= Studi e testi, Bd. 5), Florenz 1988.

Marias 1998: Marias, Fernando: Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles, in: Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte 9/10/1997/98, S. 177–195.

Rapp 1930: Rapp, Franz: Ein Theaterbauplan des Giovan Battista Aleotti, in: Neues Archiv für Theatergeschichte 2/1930, S. 6–125.

Reiner 1964: Reiner, Stuart: Preparations in Parma 1618, 1627/28, in: Music Review 25/1964, S. 273–301.

Ricci 1888: Ricci, Corrado: I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII, Bologna 1888.

Scherf 1998: Scherf, Gregor: Giovan Battista Aleotti »Architetto mathematico« der Este und der Päpste in Ferrara, Marburg 1998.

Stähler 2000: Stähler, Axel: »Perpetuall monuments«. Die Repräsentation von Architektur in der italienischen Festdokumentation (ca. 1515–1640) und der englischen court masque (1604–1640), Münster 2000.

Tamburini / Sommer-Mathis / Surgers 2004: Tamburini, Elena; Sommer-Mathis, Andrea; Surgers, Anne: Il quadro della visione: arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno, Rom 2004.

Tessin 2002: Tessin, Nicodemus, d. Jüngere: Travel notes 1673–1677 and 1687–1688, hg. von Merit Laine und Börje Magnusson, Stockholm 2002.

Uffenbach o.J.: Uffenbach, Johann Friedrich: Von allerhand Theater-Dekorationen, Universitätsbibliothek Göttingen, gr. 2 Bibl. Uffenbach 10.

Vetro 2010: Vetro, Gaspare Nello: Il teatro ducale e la vita musicale e Parma, Rom 2010.

Wilkinson-Zerner 1974: Wilkinson-Zerner, Catherine: Il Bergamasco e il Palazzo a Viso del Marques, in: Lotz, Wolfgang (Hg.): Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, Genova, 16–20 Aprile 1974, Genua 1975, S. 625–630.

TECHNISCHE GEGEBENHEITEN: MUSIKTHEATRALE INSZENIERUNG INNER- UND AUSSERHALB DES BÜHNENRAUMS

ZUR EINFÜHRUNG

Margret Scharrer, Heiko Laß

Zum höfischen Musiktheater gehörten unabdingbar Bühnentechnik, Beleuchtung und Maschinerie. Da wir diese in unserer Zeit auf andere Weise nutzen, ist ihre Bedeutung und Wirkung heute kaum noch zu erahnen. Die multimediale Überwältigung der Zuschauer, die damals allerdings in einem hell erleuchteten Raum saßen, gestaltete sich seinerzeit ganz anders als heute, wo das Auditorium im Allgemeinen aus dem Dunkel auf den beleuchteten Bühnenraum hin orientiert ist. Auch Wirkung und Wahrnehmung waren selbstverständlich anders. Die Möglichkeit, Maschinen einzusetzen, war oftmals ausschlaggebend für Wahl und Genre des Stückes, wie Andrea Sommer-Mathis darlegt; die Brenndauer von Kerzen gab – so zeigen Sommer-Mathis und Tadeusz Krzeszowiak auf – die Maximallänge eines Aktes vor. Bereits diese zwei Beispiele lassen erahnen, wie sehr diese technischen Gegebenheiten theatrale Realisierungen beeinflussten und sie damit von heutigen Produktionen unterschieden.

Bezüglich der technischen Ausstattung waren fest installierte Bauten ephemeren Anlagen oder jenen auf dem Lande klar überlegen. So legt Reinmar Emans am Beispiel der Theaterkultur von Braunschweig/Wolfenbüttel dar, welche Räumlichkeiten bzw. Theaterbauten zur Verfügung standen und welche technischen Möglichkeiten sie laut Libretti geboten haben dürften. Dass die Zeitgenossen bereits über einige akustische Kenntnisse verfügten und auf Grundlage dessen verschiedene Theatertypen entwickelten, zeigt Dorothea Baumann. Raumakustik und Raumgröße beeinflussten den Aufführungsstil und wurden bei der Inszenierung selbstverständlich mitberücksichtigt.

So geben uns die folgenden Beiträge einen Einblick in die unabdingbaren technischen Voraussetzungen musiktheatraler Aufführungen und deren beispielhafter Umsetzung.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

BAROCKES KULISSEN- UND MASCHINENTHEATER

Andrea Sommer-Mathis

Das Barocktheater und insbesondere die Barockoper sind ohne die optischen Elemente der Dekorationskunst und die oft spektakulären szenischen Effekte der Bühnenmaschinerie kaum vorstellbar; in vielen Fällen waren diese sogar bestimmend für die Gestaltung von Text und Musik. Dies gilt für die aufwändigen Inszenierungen an den europäischen Höfen ebenso wie für die Theatervorstellungen an öffentlichen städtischen Bühnen, aber auch in adeligen Palais und Klöstern.

Nicht immer fanden die Aufführungen in eigenständigen Theaterbauten statt, sondern viel häufiger auf für den jeweiligen Anlass errichteten Bühnen in Sälen und Gärten, die von einfachen behelfsmäßigen Podien bis zu komplexen Bühnenaufbauten reichen konnten. Die Prinzipien der Bühnentechnik waren jedoch in allen Fällen mehr oder weniger dieselben, und diesen ist der folgende Beitrag gewidmet.[1]

Theaterbau und Bühnentechnik von der Antike zur Renaissance

Die wichtigsten Voraussetzungen für die Entwicklung des Theaterbaus und der Bühnentechnik wurden in der Renaissance, ja eigentlich schon in der Antike geschaffen. Im Bestreben, das antike Theater wiederzubeleben, studierten die Humanisten die überlieferten griechischen und lateinischen Dramen,[2] während sich die Renaissancearchitekten mit dem einzigen erhaltenen Werk über Theorie und Praxis der antiken Architektur auseinandersetzten, mit Vitruvs *De architectura libri decem* aus dem ersten Jahrhundert vor Christus.[3] Der Traktat enthält im *Liber quintus*[4] auch Überlegungen

1 Der vorliegende Beitrag bietet keine neuen Forschungsergebnisse, sondern einen Überblick über die Geschichte des Theaterbaus und der Bühnentechnik auf der Basis der umfangreichen Literatur (vgl. Anhang). Außerdem wird am Beispiel der beiden italienischen Bühnenbildner-Familien Burnacini und Galli Bibiena skizziert, welche Bedeutung die barocke Bühnenausstattung im 17. und 18. Jahrhundert für die Entwicklung der Oper am Wiener Kaiserhof hatte. Überblicksdarstellungen zur Entwicklung von Theaterbau, Bühnentechnik und -maschinerie vom 16. zum 18. Jahrhundert u. a. Tintelnot 1939, S. 13–90; Nicoll 1971, S. 83–148; Mancini / Muraro / Povoledo 1975; Berckenhagen / Wagner 1978; Gerdes 1987; Küster 2003.

2 Vgl. u. a. Pochat 1990, S. 205–214.

3 Vgl. ebd., S. 241–277.

4 Vitruv 1976, Drittes Kapitel (1–2, 5–8), S. 212–215: *Die Auswahl des Platzes für das Theater*; Fünftes Kapitel, S. 220–225: *Über Schallgefäße im Theater*; Sechstes Kapitel (VIII, 1–2), S. 226–227: *Auswahl des Platzes für das Theater nach örtlich gegebenen akustischen Verhältnissen*; Siebtes Kapitel (III, 3–5. VI, 1–9), S. 226–235: *Über die Durchführung des Theaterbaus*; Achtes Kapitel (VII. VIII, 2), S. 234–237:

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

zum Theaterbau und zu den in der antiken Dramentheorie entwickelten drei Bühnengattungen der *scena tragica, comica* und *satirica*, die sich für die weitere Entwicklung der Szenographie als zukunftweisend erweisen sollten.[5]

In der Antike hatte man bekanntlich Amphitheater mit halbkreisförmig ansteigenden Sitzreihen gebaut, die eine freie Fläche, die *orchestra*, umschlossen. Gespielt wurde auf einem erhöhten Podium, das von einer fest stehenden, architektonisch reich gegliederten Rückwand, der *scænæ frons*, abgeschlossen wurde. Diese wurde von mehreren Torbögen durchbrochen, die aber für das Spiel keinerlei Bedeutung hatten, weil die Auftritte und Abgänge der Schauspieler durch Zugänge an den Schmalseiten der Bühne erfolgten.

Das von Vitruv beschriebene antike Modell blieb in seinen Grundzügen für viele Theaterbauten der Renaissance bis hin zu Andrea Palladios (1508–1580) Entwurf des Teatro Olimpico in Vicenza maßgeblich, das 1584 von Vincenzo Scamozzi (1548–1616) fertiggestellt wurde.[6] Der einzige nicht-römische Aspekt dieses Theaters sind die perspektivischen Straßenfluchten hinter den Öffnungen der Prunkfassade, die den Eindruck von Tiefenräumlichkeit erwecken sollten. Sie sind jedoch in erster Linie dekorative Elemente im Rahmen der Architektur der Schauwand und durch die starke perspektivische Verkürzung und den erheblich ansteigenden Bühnenboden praktisch nicht bespielbar.

Mit dem Teatro Olimpico erreichten die antikisierenden *scænæ frons*-Versuche nach dem Vorbild Vitruvs einen letzten Höhe-, gleichzeitig aber auch den Endpunkt dieser Entwicklung, denn schon seit Beginn des 16. Jahrhunderts hatten die Renaissancemaler die neue Errungenschaft ihrer Epoche, die Perspektive, auch für die Bühnenbildgestaltung genutzt und sich von der antiken Reliefbühne abgewandt und stattdessen die tiefenräumliche Perspektivbühne entwickelt.[7]

Es sind hier vor allem zwei Künstler zu nennen, die entscheidend an der praktischen wie theoretischen Etablierung dieses Bühnentypus mitgewirkt haben: Baldassarre

Abweichungen in der Formgebung beim Theater der Griechen; Neuntes Kapitel, S. 236–243: *Säulengänge und Wandelhallen hinter den Bühnenhäusern.*

5 Vitruv 1976, S. 233/235: »9. Es gibt aber drei Arten von Dekorationen: die eine nennt man die tragische, die zweite die komische, die dritte die satyrische. Ihr Schmuck ist aber untereinander von unähnlicher und ungleicher Art, weil die tragischen Dekorationen mit Säulen, Giebeln, Bildsäulen und den übrigen Gegenständen, die zu einem Königspalast gehören, gebildet wird [sic!]. Die komische Dekoration bietet den Anblick von Privathäusern, Erkern und durch Fenster gegliederten Vorsprüngen in Nachahmung nach der Art der gewöhnlichen Häuser. Die satyrische Dekoration wird mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen ausgeschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft, nach Art eines gemalten Landschaftsbildes.«

6 Vgl. u. a. Scamozzi 1615; Arnaldi 1762; Tintelnot 1939, S. 33–35; Nogara 1972; Gioseffi 1974; Puppi 1980; Schiavo 1980 (²1986); Pochat 1990, S. 273–277; Deborre 1996; Mazzoni 1998; Beyer 2009; Avagnina 2011.

7 Vgl. zur Bühnenperspektive u. a. Schöne 1933; Dietrich 1960; Dietrich 1970 (dort auch die wichtigsten Traktate, S. 14–16, Fußnote 30); Povoledo 1982.

Peruzzi (1481–1536), der in Rom mit der Perspektivbühne experimentierte,[8] und Sebastiano Serlio (1475–1554), der die neue Technik der Perspektive in seinen architekturtheoretischen Traktaten festhielt.[9] Im *Secondo libro di prospettiva* lieferte er genaue Erklärungen, wie man Häuser als Bühnendekoration anfertigen könne – mit bemalter Leinwand, die auf Holzrahmen aufgezogen werden sollte, und zusätzlichen Holzteilen für die Gesimse, Balkone und Schornsteine. Serlio erörterte auch schon das Hauptproblem der tiefenräumlichen Perspektivbühne – die Ausrichtung aller Teile auf einen einzigen Fluchtpunkt.[10]

Es waren vor allem die dem Traktat beigefügten Holzschnittillustrationen der drei schon von Vitruv beschriebenen Szenentypen der *scena comica*[11] für Komödien, der *scena tragica*[12] für Tragödien und der *scena satirica*[13] für Pastoralen, die der neuen italienischen Perspektivdekoration zu weiterer Verbreitung verhelfen sollten (Abb. 1 a–c). Serlio übertrug die von Vitruv aufgezählten Elemente der gemalten Bühnenprospekte auf die damals ›moderne‹ tiefenräumliche Bühne: Die Tempel und Paläste der *scena tragica*, die Bürgerhäuser der *scena comica*, und die Landschaft der *scena satirica* wurden nun auf Leinwand oder Holz zu realen, seitlich aufgestellten Kulissen gefertigt bzw. auf einen entsprechenden Hintergrundprospekt gemalt.[14]

Serlio beschrieb auch die sogenannte Winkelrahmentechnik der Perspektivbühne. Dabei handelte es sich um zwei im stumpfen Winkel miteinander verbundene Holzrahmen, die mit Leinwand bespannt und perspektivisch bemalt waren. In der Regel standen je drei Winkelrahmen hintereinander auf beiden Seiten der schräg ansteigenden Bühne. Die Rückseite schloss ein bemalter Prospekt ab.

Eine Verbesserung gegenüber der Winkelrahmentechnik brachte die Einführung der Telari, die ihrerseits eine Weiterentwicklung der antiken Periakten waren – dreiseitig bemalte, prismenförmige Säulen, die als drehbare Dekorationsteile die Bühne des antiken Theaters rechts und links begrenzt hatten. Die Telari ermöglichten, gemeinsam mit dem austauschbaren Hintergrundprospekt, erstmals auch einen echten Schauplatzwechsel, denn die drei Seiten der Prismen (von denen jeweils drei oder fünf links und rechts aufgestellt waren) zeigten jeweils ein anderes Bild, und während einer Szene konnten die der Bühne abgekehrten Flächen mit einer neuen Dekoration versehen werden.

8 Vgl. Pochat 1990, S. 283–301.

9 Serlio 1584; Serlio 1600; Pochat 1990, S. 270–271; Frommel 1998.

10 Serlio 1584: *Il secondo libro di prospettiva*, fol. 48r–48v: *Trattato sopra le Scene.*

11 Ebd., fol. 49v–50r: *Della Scena Comica.*

12 Ebd., fol. 50r–v: *Della Scena Tragica.*

13 Ebd., fol. 51r–v: *Della Scena Satirica.*

14 Vgl. u. a. Hewitt 1958, S. 18–36; Greisenegger 1972; Fabbri / Garbero Zorzi / Petrioli Tofani 1975, S. 33–40; Greisenegger 1981, S. 11–14; Pochat 1990, S. 306–320; Greisenegger 2016, S. 60 (Abb. 2 a–c).

Abbildung 1 a–c. *Scena comica, tragica e satirica* aus Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva* […], Venedig 1600, fol. 49v, 50v und 51r.

Die ›Erfindung‹ der Kulissenbühne und der barocken Bühnenmaschinerie

Giovanni Battista Aleotti (1546–1636), dem Baumeister und Theaterarchitekten der Farnese in Parma und Piacenza ist die ›Erfindung‹ der Kulissen zu verdanken, die seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts auch einen schnellen Wechsel der Dekorationen auf offener Bühne ermöglichte.[15] Kulissen (franz. *courir* = gleiten) waren zunächst nichts anderes als auf Holzrahmen aufgezogene Leinwände mit perspektivischer Malerei, die, wie die Winkelrahmen oder Telari, paarweise auf beiden Seiten der Bühne angeordnet waren und in sogenannten ›Gassen‹ hintereinander gestaffelt wurden. Die Kulissen wurden zum Bühnenhintergrund hin immer kleiner, wodurch sich, bedingt auch durch die Neigung des Bühnenbodens, die perspektivische Wirkung der Dekorationen voll entfalten konnte. Die Kulissen waren auf Wagen befestigt, die auf Rollen in Führungsschlitzen, den sogenannten ›Freifahrten‹, in der Unterbühne hin- und hergefahren werden konnten. Wurde eine Kulisse aus dem Sichtfeld des Publikums gezogen, so konnte gleichzeitig eine neue hineingeschoben werden.

Diese Methode der Verwandlung des Bühnenbildes beanspruchte anfangs noch relativ viel Zeit, was sich erst änderte, als ein Schüler Aleottis, Giacomo Torelli (1608–1678),[16] 1641 in Venedig eine Maschinerie konstruierte, die es erlaubte, die Dekorationen von einem Punkt aus simultan und in kürzester Zeit komplett zu verwandeln. Dabei wurden über einen horizontalen Wellbaum in der Mitte der Unterbühne die Kulissenwagen aller Gassen miteinander verbunden, sodass sie im gegenseitigen Wechsel binnen weniger Sekunden ausgetauscht werden konnten. Dieser rasche Bühnenbildwechsel auf offener Bühne, die *mutazione di scena*, war eine der Hauptattraktionen des Barocktheaters.

Einige der hölzernen Bühnenmaschinerien haben sich in mehreren europäischen Theatern bis heute erhalten oder wurden nach den alten Modellen rekonstruiert. Die Maschinerie des Ludwigsburger Schlosstheaters[17] aus dem Jahre 1758 ist die älteste, gefolgt von der des Schlosstheaters Drottningholm[18] aus den Jahren 1764/66.[19] Böh-

15 Vgl. u. a. Tintelnot 1939, S 49–50; Mamczarz 1988; Capelli 1990, Albrecht 2001.

16 Vgl. zu Torelli u. a. Tintelnot 1939, S. 54–56; Bjurström 1961; Mancini / Muraro / Povoledo 1975, S. 54–63; Greisenegger 1981, S. 25–29; Gamba / Montebelli 1995; Milesi 2000; Powell 2000, S. 22–25; Küster 2003, S. 129–130 (Kat.-Nrn. 80, 81a und b); Greisenegger-Georgila 2011, S. 122 (Abb. 1), 124; Hertweck 2011, S. 224–237; Sommer-Mathis / Franke / Risatti 2016, S. 266–268 (Kat.-Nrn. 2.10–16).

17 Vgl. Scholderer 1994; Deborre 1998; Quecke 1998; Jung 2010, S. 72–75.

18 Vgl. Hilleström 1956; Hilleström 1958; Beijer 1972; Kull 1987; Stribolt 2002; Sauter-Wiles 2014.

19 Das Herzstück der Kulissentechnik war der zentrale Wellbaum, wie er im Schlosstheater von Ludwigsburg Verwendung fand. In Drottningholm wurden die Kulissen hingegen von einer vertikalen Drehspindel bewegt, was den Vorteil hatte, dass keine horizontale Mittelwelle mit Seilen zu den Kulissenwagen die Versenkungen behinderte und dadurch auch die Bühnenarbeiter mehr Platz zum Hantieren hatten.

misch Krumau (heute Český Krumlov)[20], Gripsholm[21], Gotha (Ekhof-Theater)[22] und Leitomischl (heute Litomyšl)[23] vervollständigen das Sextett der historischen Theater aus dem 18. Jahrhundert, in denen man noch heute die Funktionsweise der barocken Maschinerie bestaunen kann.

Während die Dekorationen der Renaissance durch den Einsatz der Perspektive und die Staffelung der Kulissenpaare immer weiter in die Bühnentiefe vordrangen, eroberten die Bühnenbilder der Barockzeit bald auch die dritte Dimension, die Vertikale, sowohl nach oben als auch nach unten. Durch den Ausbau der Obermaschinerie im Schnürboden gewann man den Luftraum hinzu, in dem Götter und mythologische Figuren auf Wolkenmaschinen thronten oder auf Flugwagen zur Erde herabschwebten, während Versenkungen die direkte Verbindung zur Unterbühne schufen, aus der Personen und Versatzstücke auftauchen oder wieder ›in der Versenkung verschwinden‹ konnten, wie ein heute noch gebräuchliches Sprachbild lautet.[24]

Auch dafür hatte die Antike bereits erste technische Lösungsansätze geliefert: Götter konnten schon im griechischen Theater mit Hilfe einer Art Schrägaufzug oder auf kranähnlichen Flugmaschinen über der Spielfläche erscheinen. Im Barock wurden auf dem Schnürboden Winden und Trommeln angebracht, die verschiedenste horizontale und vertikale Bewegungen erlaubten.

Die Hauptattraktion der himmlischen Szenen waren die Wolkenmaschinen, die oft ganze Göttergesellschaften beförderten. Der häufige Einsatz von Wolkenszenen im barocken Theater hatte allerdings auch ganz pragmatische Gründe, denn durch die Wolken konnte man die technische Apparatur verstecken, ähnlich wie auch die Soffitten (schmale, im Schnürboden horizontal angebrachte Stoffbahnen) vor allem dazu da waren, den Einblick in die Obermaschinerie zu verwehren.

Im Prinzip waren die Wolkenmaschinen des 17. Jahrhunderts nichts anderes als kleine ›Bühnen‹, die jeweils ihr eigenes Kulissensortiment besaßen und mit wolkenförmigen Brettern ausgestattet waren, die aufgeklappt werden konnten und dadurch den Blick in das Innere freigaben; die äußeren Wolken wurden nach dem Fächerprinzip auseinandergefaltet. Praktische Anleitungen dazu finden sich im Handbuch des italienischen Architekten Nicola Sabbattini (1574–1654) *Pratica di fabricar scene e machine teatri,* das 1638 in Ravenna erstmals im Druck erschien,[25] aber bald schon weitere Auflagen erlebte und sich großer Beliebtheit unter den Theaterpraktikern erfreute. Im

20 Vgl. Adamczyk 1994; Hilmera 1994; Schlosstheater 2001.

21 Vgl. Beijer 1972; Stribolt 2002.

22 Vgl. Ekhof-Projekt 1999; Dobritzsch ²2006; Jung 2010, S. 44–47.

23 Vgl. Hilmera 1968; Bláha 2003.

24 Vgl. Jung 2003; Reus 2003.

25 Sabbattini 1638; Sabbattini-Flemming 1926; vgl. Hewitt 1958, S. 37–177; Gamba / Montebelli 1995; Greisenegger 2016, S. 63.

zweiten Buch seines Traktats schlug Sabbattini mehrere Varianten zur Herstellung von Wolken- und Flugmaschinen vor.[26]

Da die barocken Bühnenarchitekten beim Publikum vor allem die Affekte des Staunens, der Ver- und Bewunderung auslösen wollten,[27] gehörten zur Grundausstattung jeder Barockbühne effektvolle Wind-, Donner- und Regenmaschinen sowie spezielle Vorrichtungen, um Blitze zu erzeugen.[28]

Bereits im griechischen Theater hatte man Donnermaschinen gekannt: Entweder schlug man mit Steinen gefüllte Schläuche gegen Metalltafeln oder ließ Bleikugeln aus einem Metallgefäß auf ein gespanntes Fell niederprasseln. Auch im Barockzeitalter gab es verschiedene Möglichkeiten, um Donner zu erzeugen, so etwa mit einem Blech, das gebogen und geschüttelt wurde, oder mit einem achteckigen Holzrad, das man über die Bühne poltern ließ und dadurch ein donnerähnliches Geräusch produzierte. Im Schlosstheater von Drottningholm befindet sich heute noch über dem Bühnenportal ein langer Holzkasten, der mit Steinen gefüllt ist; wird er auf und ab bewegt, so rollen die Steine durch den Kasten, was sich gleichfalls wie Donner anhört. Im Schlosstheater von Ludwigsburg gibt es hingegen einen sogenannten ›Einschlagkasten‹, einen von der Ober- bis zur Unterbühne reichenden Holzschacht, in dem mehrere Zwischenböden schräg angebracht sind; unregelmäßig geformte Holzklötze, die in den Schacht geworfen werden, poltern über diese Zwischenböden und erzeugen so ein Donnergeräusch.

Am originellsten ist die Donnermaschine im Ostankino-Theater bei Moskau, wo über den Köpfen der Zuschauer auf dem Schnürboden wuchtige hölzerne Zahnräder auf einen 40 cm tiefen Resonanzkasten aus Holz schlagen. Verstärkt wird der Donnerhall durch Metallbleche, mit denen der Kasten beschlagen ist. In demselben Theater hat sich auch ein Regenschacht erhalten, der – ähnlich wie der Einschlagkasten von Ludwigsburg – vom Schnürboden bis zur Unterbühne reicht und im Inneren mit Blechlamellen versetzt ist: Erbsen, die oben in den Schacht gefüllt werden, rieseln über die Lamellen und erwecken die Illusion von Regen. In anderen Theatern, etwa im Schloss-

26 Vgl. Sabbattini-Flemming 1926, S. 258–271: Zweites Buch, Kap. XLIII: *Wie man eine Wolke vom Himmel gerade auf die Bühne herunterlassen kann, mit Personen darin*; Kap. XLIV: *Wie man auf andere Art eine Wolke mit einer Person darin aus dem Himmel auf die Bühne herunterlassen kann*; Kap. XLV: *Wie man eine Wolke sich senken lassen kann, so daß sie vom äußersten Ende des Himmels immer mehr nach vorn bis zur Mitte der Bühne kommt, und zwar mit Personen darauf*; Kap. XLVI: *Wie man eine kleine Wolke sich senken läßt, die dabei immer größer wird*; Kap. XLVII: *Wie man eine Wolke querüber ziehen lassen kann*; Kap. XLVIII: *Wie man auf andere Art eine Wolke querüber ziehen lassen kann*; Kap. XLIX: *Wie man eine Wolke sich senken lassen kann, die sich in drei Teile teilt und nachher beim Aufsteigen wieder vereinigt*; Kap. L: *Wie man ohne Wolke eine Person vom Himmel lassen kann, die sofort, wenn sie auf die Bühne kommt, gehen und tanzen kann.* – Vgl. die Entwürfe für Wolkenmaschinen aus dem Teatro Farnese in Parma, Küster 2003, S. 132–133 (Kat.-Nrn. 83 a–e).

27 Vgl. Fischer-Lichte 2010; Gess-Hartmann 2015, S. 14–18; Fischer-Lichte 2016; Lazardzig–Rössler 2016, S. 281–285.

28 Vgl. Küster 2003, S. 31–33, 178–182 (Kat.-Nrn. 118–125a/b).

theater von Böhmisch Krumau, werden Trommeln gedreht, die mit Sand gefüllte Einschubböden enthalten.

Die Konstruktion der im Barock verwendeten Windmaschinen war relativ simpel: Man spannte einen groben Leinenstoff über eine mit einer Kurbel ausgestattete Trommel; sobald man das Holzrad in Bewegung setzte, rieb es sich am Stoff und erzeugte ein windartiges Geräusch.[29] Sabbattini beschrieb in seinem Handbuch eine andere Möglichkeit,

> »Wind vorzutäuschen […]. Man nimmt Brettchen aus Nußholz oder anderem harten Holz, anderthalben Fuß lang und einen Zoll oder etwas mehr breit, sie müssen aber dünn sein wie die Lineale zum Zeichnen. Dann macht man in jedes ein Loch und bindet dort einen Bindfaden oder eine Kordel von gleicher Länge an. Nun gibt man jedem der Männer, die diese Täuschung vollführen sollen, ein Lineal. Wenn es dann an der Zeit ist, sich ihrer zu bedienen, drehen sie, das Ende der Kordel in der Hand haltend, besagte Lineale so viele Male rundum, wie man den Wind andauern lassen will; und damit wäre das Gewünschte geschehen.«[30]

Für die Produktion von Blitzen schlug Sabbattini eine etwas kompliziertere Variante vor:

> »Wenn im vorhergehenden Kapitel davon die Rede war, wie man Winde vortäuschen kann, soll jetzt im gegenwärtigen die Art auseinandergesetzt werden, wie man den Anschein erwecken kann, als ob es wetterleuchtet oder Blitze zucken. Um dies zu tun, nimmt man gewöhnliche Bretter, die so lang sind, wie die Größe des Blitzes sein soll; sie mögen einen Fuß breit sein. Auf diese zeichnet man der Länge nach eine Zickzacklinie, ähnlich dem Blitzstrahl. Dann läßt man besagte Bretter gemäß dieser Zeichnung aussägen. Ist dies geschehen, so legt man diese beiden Bretterstücke über die Leinwand des Himmels, indem man besagtes Leinen an verschiedenen Stellen an dem Brett festheftet, entsprechend dem ausgesägten Muster. Darauf nagelt man den einen Teil desselben an, so daß er unbeweglich bleibt. Der andere wird so angebracht, daß die Öffnung des Himmels immer geschlossen bleibt; er wird mit zwei oder drei Stricken an irgendein Holzstück des Daches oder irgend etwas anderes Feststehendes aufgehängt. Diese Stricke sollen aber nicht senkrecht, sondern schräg stehen, wenigstens um einen Fuß gegen den festgemachten Teil des Brettes hin. Nun zerschneidet man das Leinen zierlich, entsprechend dem erwähnten Spalt des Holzes, und nimmt noch ein zweites Brett von anderthalb Fuß Breite, das man mit zerkleinertem Rauschgold bedeckt und das etwas länger sein muß als der für den Blitz gemachte Spalt. Dies Brett befestigt man gegenüber diesem Spalt einen Fuß höher nach dem Dach des Saales zu, aber so, daß es die Stricke, die an dem Brett angebracht waren, nicht behindert. Zur Zeit der Vorführung nimmt man zehn oder zwölf Kerzenenden und bringt sie auf dem unbeweglichen Brett drei bis vier Finger lang

29 Vgl. Sommer-Mathis / Franke / Risatti 2016, S. 301 (Kat.-Nr. 6.30–31).

30 Sabbattini-Flemming 1926, S. 271: Kap. LI: *Wie man den Wind vortäuscht.*

voneinander entfernt an, einen halben Fuß innerhalb des Spaltes. Man zündet sie an und stellt einen Mann an jeden Blitz, falls es mehrere sind. Dieser muß das bewegliche Brett in der Hand halten. Wenn der Blitz kommen soll, gibt er zwei oder drei schnelle Stöße, so daß sich der Spalt drei Finger breit öffnet; dann läßt er schnell das Brett los, damit es sich mit dem andern vereinigt und der Blitz nicht mehr erscheint. Auf die Art können mehrere, große oder kleine, gemacht werden, wie man es wünscht.«[31]

Es gab aber auch andere Möglichkeiten zur Produktion von Blitzen, etwa, indem man eine Schale verwendete, in der sich explosionsartig verbrennende Blütenstände befanden. Durch ein Loch in der Mitte der Schale wurde eine brennende Fackel rasch nach unten gezogen, wodurch sich die Blütenstände entzündeten und den gewünschten Effekt erzielten. Auf ähnliche Weise ließ sich nach Sabbattini auch »eine Hölle darstellen«:

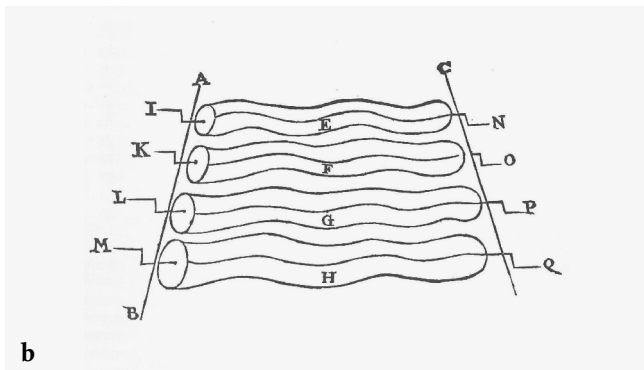
»Diese besteht nämlich darin, daß man in der Mitte der Bühne eine Versenkung macht, die sehr groß sein muß. Wenn man dann die Hölle erscheinen lassen will, läßt man besagte Versenkung oder Tür auf die Art öffnen, wie in Kapitel XVII gesagt wurde, nämlich, daß unter der Bühne zu beiden Seiten jener Tür vier Männer stehen, einer an jeder Ecke, und zwar müssen es tüchtige und ehrgeizige Männer sein. Jeder von ihnen muß einen Topf oder einen kleinen Kochtopf in der Hand halten, der am Boden ein Loch hat, so groß, daß eine Fackel hindurchgeht. Hat man dies gemacht, so nimmt man Fackeln, die mindestens einen Fuß lang sind, und steckt durch jeden Topf eine hindurch. Sie wird durch die Öffnung desselben hervorstehen, und der übrige Teil, der unter dem Boden bleibt, dient als Handgriff, um von dem Manne, der zu diesem Zweck beschäftigt ist, in den Händen gehalten zu werden. Alsdann wird man den Topf mit gut gepulvertem Harz füllen, und die Öffnung wird mit dickem Papier bedeckt, in das man viele kleine Löcher sticht; aber das Loch, durch das die Fackel hindurchgeht, darf weder größer, noch kleiner als diese sein, und unten am Grunde, um die Fackel herum, verklebt man es mit Wachs, so daß das Harz nicht heraus kann; und das gleiche geschieht mit jeder andern Fackel durch die andern Männer.

Zur Zeit nun, wo die Hölle geöffnet werden soll, müssen besagte Männer an ihren Plätzen sein, jeder mit angezündeter Fackel, und von Zeit zu Zeit müssen [sie] durch besagte Öffnung Feuerflammen auf die Bühne stoßen, indem die Töpfe mit Heftigkeit in die Höhe gehoben werden mit den angezündeten Fackeln, jedoch so, daß sie nicht gesehen werden und daß sie niemanden verletzen, nicht diejenigen, die tanzen oder Mohrentänze aufführen, noch die Personen, die in besagte Hölle hineingehen oder herauskommen müssen. Es ist notwendig, daß man bei diesen Aktionen gut achtgibt, denn es kommen dabei oft schlimme Unfälle vor. Es sollten eben solche Aktionen nicht von tölpischen oder dummen Personen ausgeführt werden.«[32]

31 Sabbattini–Flemming 1926, S. 271–272: Zweites Buch, Kap. LII: *Wie man Blitze vortäuschen kann.*

32 Ebd., S. 238–239: Zweites Buch, Kap. XXIII: *Eine andere Art, wie man eine Hölle darstellen kann.*

a



b

Abbildung 2.
a: Bühnenmaschine zur Herstellung von Meereswellen im Schlosstheater von Český Krumlov; ***b:*** Zeichnung Sabbattinis zur »dritten Art, das Meer darzustellen«.

Auch Meereswellen waren ein äußerst beliebtes Element der Inszenierungen des 17. Jahrhunderts. Sabbattini beschrieb auch hier wieder mehrere Möglichkeiten, wie man Wellen erzeugen konnte.[33] Am Gebräuchlichsten war die Verwendung einer Reihe von langen Zylindern, die wie Wellen geformt und bemalt waren, sich um die eigene Achse drehten und den Eindruck eines wogenden Meeres erzeugten. Die Wellenmaschinerie, die sich heute noch in Český Krumlov (Böhmisch Krumau) befindet (Abb. 2 a), entspricht weitgehend der Anleitung und Zeichnung Sabbattinis zur »dritten Art, das Meer darzustellen« (Abb. 2 b):

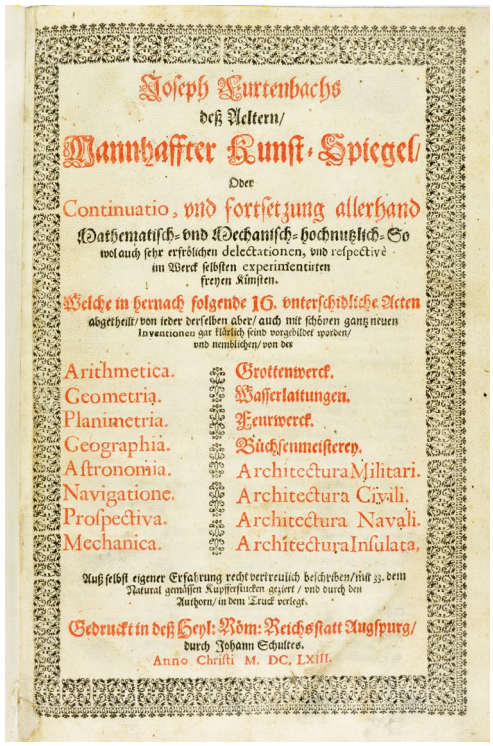
33 Vgl. Sabbattini–Flemming 1926, S. 241–245: Zweites Buch, Kap. XXVII: *Erste Art, wie man ein Meer erscheinen lassen kann*; Kap. XXVIII: *Zweite Art, das Meer darzustellen*; Kap. XXIX: *Dritte Art, das Meer darzustellen*; Kap. XXX: *Wie man es machen kann, daß das Meer sich plötzlich hebt, anschwillt, unruhig wird, und die Farbe verändert.*

»Diese Art, das Meer darzustellen, scheint mir die beste der schon erwähnten zu sein. Um dies also zu tun, läßt man Zylinder herstellen, aus Brettleisten, welche nicht breiter als vier Zoll sind. Diese läßt man nach Art von Wellen sägen, und sie müssen genau so lang sein, wie das Meer sein soll. Die Stirnenden dieser Zylinder macht man aus sehr guten Brettern von anderthalben Fuß. Dann bringt man in jeder Stirnwand eine kleine eiserne Kurbel an, die einen Fuß lang sein muß. Ist das Gesagte ausgeführt, so läßt man jene Zylinder mit Leinwand verkleiden, die blau und schwarz bemalt ist, und an der Kante jeder Leiste wird sie silberfarbig getupft. Von diesen Zylindern kann man so viele machen, wie nötig sind, und sie werden gelagert auf zwei Balken, die ebenso lang sind, wie die Tiefe des Meeres betragen soll. An ihnen bringt man die Zylinder so an, daß sie mit ihren Kurbeln sich leicht über diesen Balken drehen. Es muß einer vom andern wenigstens einen Fuß entfernt sein; aber wenn zwischen ihnen Menschen herauskommen sollen, die anscheinend aus dem Meere auftauchen, so müssen sie dem Bedürfnis entsprechend weiter voneinander entfernt stehen. Auch muß man aufpassen, daß besagte Balken, auf denen die Zylinder festgemacht sein sollen, ein wenig mehr als die Neigung der Bühne schräg stehen. Um dann die Bewegung des Meeres zu zeigen, stellt man einen Mann an jede Kurbel, aber so weit hinter die Szene zurück, daß er von den draußen Befindlichen nicht gesehen wird. Dann läßt man langsam von jedem seinen Zylinder drehen, und auf die Art scheint es wirklich, als ob das Meer sich bewegte.«[34]

Derartig detaillierte Angaben zur Konstruktion der Bühnenmaschinen, wie wir sie im gedruckten Handbuch Sabbattinis finden, stellen bis weit ins 17. Jahrhundert eher die Ausnahme dar. Im deutschen Sprachraum ließ der Architekt und Ulmer Stadtbaumeister Joseph Furttenbach der Ältere (1591–1667) seine in Italien gewonnenen Bühnenerfahrungen nicht nur in seine Traktate einfließen, sondern versuchte sie auch praktisch zu realisieren (Abb. 3 a–b).[35] Im Allgemeinen hatten die Theaterarchitekten jedoch nur wenig Interesse daran, die technischen Raffinessen ihrer Bühnenmaschinen zu verraten, weil sie den intendierten Überraschungseffekt beim Publikum nicht gefährden wollten. Dies galt in besonderem Maße für den Bereich des höfischen Theaters, in dem die Fürsten szenisch und technisch besonders aufwändig gestaltete Theaterfeste nicht zuletzt auch dafür einsetzten, um die politische wie ökonomische Größe und Macht ihres jeweiligen Hofes unter Beweis zu stellen. Indem das technologische Knowhow der Hofkünstler geheim gehalten wurde, konnte man sowohl eine Art politischer Affektkontrolle über die Untertanen ausüben als auch mit anderen Höfen in Konkurrenz treten. Man veröffentlichte Festbeschreibungen und Libretti mit Szenenstichen, auf denen viele der optischen Effekte zu erkennen waren (Darstellungen von Himmel und Hölle, Wolken- und Flugmaschinen, Blitze oder plötzlich aus der Versenkung

34 Vgl. Sabbattini–Flemming 1926, S. 243–244; S. 111: Illustration zu Kap. XXIX.

35 Vgl. Furttenbach 1640, Furttenbach 1663; Furttenbach 1971; Furttenbach 2013; Berthold 1951; Hewitt 1958, S. 178–251; Reinking 1984; Lazardzig–Rössler 2016.


Joseph Furtenbachs
deß Aeltern/
Mannhaffter Kunst-Spiegel/
Oder
Continuatio, vnd fortsetzung allerhand
Mathematisch- vnd Mechanisch-hochnutzlich-So
wol auch sehr erfröhlichen delectationen, vnd respective
im Werck selbsten experimentirten
freyen Künsten.
Welche in hernach folgende 16. vnterschidliche Acten
abgetheilt/ von jeder derselben aber/ auch mit schönen gantz neuen
Inventionen gar füglich sind vorgebildet worden/
vnd nemblichen/ von den
Arithmetica.
Geometria.
Planimetria.
Geographia.
Astronomia.
Navigatione.
Prospectiva.
Mechanica.
Grottenwerck.
Wasserlattungen.
Feurwerck.
Büchsenmeisterey.
Architectura Militari.
Architectura Civili.
Architectura Navali.
Architectura Insulata.
Auß selbst eigener Erfahrung recht vervrsachlich beschrieben/ vnd zu dem
Natural gemässen Kupfferstucken gezierd/ vnd durch den
Authorn/ in dem Truck verlegt.
Gedruckt in deß Heyl: Röm: Reichsstatt Augspurg/
durch Johann Schultes.
Anno Christi M. DC. LXIII.

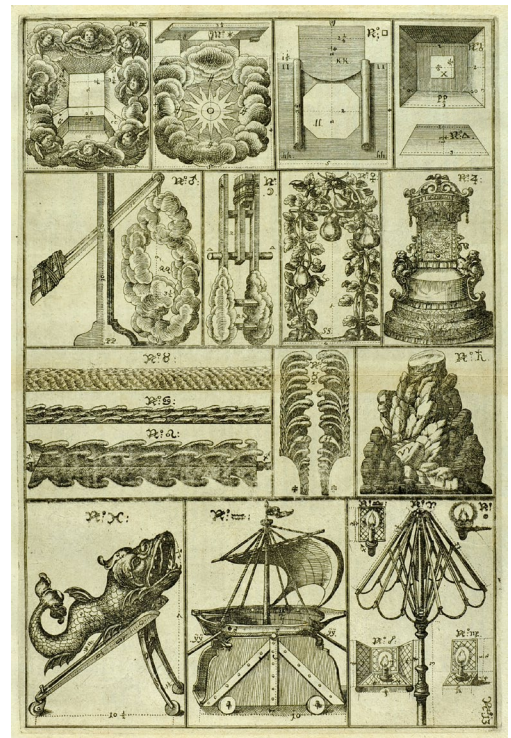


Abbildung 3 a–b. Titelblatt und Bühnenmaschinen in: Joseph Furttenbach, *Mannhaffter Kunst=Spiegel* […], Augsburg 1663.

auftauchende Berge, wobei sich der Musenberg Parnass besonderer Beliebtheit erfreute),[36] doch wurde die Technik, mit der diese illusionären Bilder erzeugt wurden, von den Künstlern und ihren fürstlichen Auftraggebern tunlichst geheim gehalten und, wenn überhaupt, nur mündlich innerhalb der eigenen Werkstatt weitergegeben.[37]

Zur Beleuchtung der barocken Kulissenbühne standen offene Flammen, Öllampen und Wachskerzen, zur Verfügung, die für die leicht brennbaren Teile aus Holz und Leinwand eine ständige Gefahrenquelle darstellten. Die Bühne ließ sich mit diesen Lichtern nur Gasse für Gasse beleuchten; dazu kamen zwar das Rampenlicht und der Kronleuchter des Zuschauerraumes, doch blieben die damaligen Bühnen ziemlich düster.[38]

36 Vgl. u. a. Sommer-Mathis 1996.

37 Dasselbe gilt auch für andere Bereiche der *Artes Mechanicae*, in denen neue Erfindungen gleichfalls als kostbare Geheimnisse gehütet wurden; vgl. Lazardzig 2006; Lazardzig 2007; Lazardzig-Rössler 2016, S. 277–285.

38 Vgl. zur Beleuchtung der barocken Theater Sabbattini-Flemming 1926, S. 210–214: Erstes Buch, Kap. XXXVIII: *Wie man die Lampen außerhalb der Szene anbringen soll./Wie die Öllampen herzustellen sind/Wie die Kronleuchter für Kerzen geformt werden*; Kap. XXXIX: *Wie man die Lichter innerhalb der Szene anbringen soll*; Kap. XLI: *Wie man die Lichter anzuzünden hat*; vgl. auch Vlnas 2001, S. 98

Die Unmöglichkeit, Licht ohne gleichzeitige Rauchentwicklung zu erzeugen, bedeutete bis zur Einführung der Gasbeleuchtung ein Dauerproblem im Theater. Sabbattini sprach sich in seinem Handbuch gegen Rampenlichter aus, weil sie einerseits die Kostüme der Schauspieler grell beleuchteten, ihre Gesichter aber totenbleich erscheinen ließen, und andererseits die zusätzliche Helligkeit durch die Rauchwolke zwischen der Bühne und den Zuschauern wieder aufgehoben wurde – vom üblen Geruch ganz zu schweigen:

> »Man pflegt auch noch eine große Menge Öllämpchen an der Bühnenfront hinten an der Rampe anzubringen, […]. Doch ist, wie man zu sagen pflegt, der Verlust größer als der Gewinn. Man glaubt nämlich die Bühne heller zu machen, bekommt sie aber dunkler und finsterer. […] Es müssen nämlich in jenen Blendlämpchen sehr viele starke Dochte sein, wenn sie helleres Licht geben sollen. Setzt man sie aber ein, dann bringen sie so starken Rauch hervor, daß sich zwischen die Blicke der Zuschauer und die Szene ein Nebel zu legen scheint, welcher das Unterscheiden der kleineren Teile der Szene hindert. Dazu kommt noch der üble Geruch, den die Öllampen zu verbreiten pflegen, besonders wenn sie tief aufgestellt sind. Es ist ja wahr, daß dabei die Kostüme der Schauspieler und Mohrentänzer viel besser zu sehen sind, aber es ist auch wahr, daß so ihre Gesichter blaß und abgezehrt erscheinen, als hätte sie erst vor kurzem das Fieber verlassen. […].«[39]

Wie die meisten Autoren seiner Zeit plädierte auch Sabbattini für eine Anreicherung des Öls in den Lampen mit süßem Parfüm:

> »Einige gebrauchen Öllampen und andere Kerzen aus weißem Wachs. Was das erste anbetrifft, so verursachen die Öllampen geringere Kosten, doch machen sie nicht denselben prächtigen Eindruck wie die Kerzen. Sind indessen die Kronleuchter mit Lampen von gefälliger Form hergestellt, und bedient man sich nicht schlechten, sondern sehr guten Öles, das auch mit irgendeinem lieblichen Parfüm gemischt ist, damit es keinen schlechten Geruch verbreitet, so werden sie keinen üblen Anblick gewähren, und die Zuschauer werden sicher sein, daß ihnen das Wachs der Kerzen nicht auf den Leib tropft. Aber wenn eine Lampe auslischt (was, wo ihrer so viele sind, leicht geschieht), dann wird sie Gestank verbreiten zum Verdruß der Zuschauer. […].«[40]

All diese hier nur knapp skizzierten technischen Gegebenheiten bestimmten ganz wesentlich die Aufführungspraxis. Da beispielsweise die Kerzen nur in den Pausen zwischen den Akten gewechselt werden konnten, begrenzte die Dauer ihres Abbrennens

(Kat.-Nrn. I/2.99–2.101); Sommer-Mathis / Franke / Risatti 2016, S. 301 (Kat.-Nr. 6.29) und den Beitrag von Tadeusz Krzeszowiak im vorliegenden Band.

39 Sabbattini-Flemming 1926, S. 212.

40 Ebd., S. 210.

wesentlich die Länge der Akte, während die Dauer, die man für das Heraufkurbeln der Gegengewichte benötigte, die Zeit bis zum nächsten Bühnenbildwechsel festlegte.

Die technische Entwicklung des barocken Maschinentheaters vollzog sich natürlich nicht unabhängig von derjenigen der dramatischen Gattungen – ganz im Gegenteil, sie ging Hand in Hand mit der Entstehung der neuen Gattung des Musikdramas an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert.

Die Florentiner Intermedien und die ›Erfindung‹ der Oper

Als erstes Werk der neuen Gattung Oper gilt im Allgemeinen *La Dafne* von Ottavio Rinuccini (1562–1621) und Jacopo Peri (1561–1633), die 1598 in Florenz zur Aufführung gelangte. Von demselben Librettisten stammt auch eine *Euridice*, die zweimal vertont wurde, 1600 von Peri und 1602 von Giulio Caccini (1551–1618). Und schließlich entstand 1607 Claudio Monteverdis (1567–1643) berühmte und auch heute noch oft gespielte Oper *L'Orfeo* auf einen Text von Alessandro Striggio d. J. (1573–1630).

Für die szenische Umsetzung dieser ersten Opern erwiesen sich die Florentiner Intermedien als entscheidende Wegbereiter.[41] Sie waren ursprünglich einfache Gesangs- oder Tanzeinlagen, die zwischen den einzelnen Akten eines Dramas eingeflochten wurden, jedoch ohne jeden Bezug zu dessen Handlung waren. Bald gestaltete man diese Zwischenspiele zu immer aufwändiger inszenierten, spektakulären Szenen aus, die ein Eigenleben zu entfalten begannen und das Publikum weit mehr in ihren Bann zogen als die Komödien, für die sie geschaffen worden waren, denn hier konnte man die Errungenschaften der neuen Bühnentechnik bewundern.

Modellcharakter besaßen die sechs Florentiner Intermedien von 1589 zur Komödie *La Pellegrina* von Girolamo Bargagli (1537–1586) in der Bühnenausstattung von Bernardo Buontalenti (1531–1608), dem Architekten, Maler, Bühnenbildner und Festarrangeur der Medici. Die Radierungen der Bühnenbilder Buontalentis zu den Intermedien trugen wesentlich zur raschen Verbreitung der neuen italienischen Dekorationskunst bei.[42]

Das Hauptstück, die Komödie *La Pellegrina* wurde hingegen in einer traditionellen Einheitsdekoration gespielt, die ganz in der Tradition des Serlio'schen Typus der *scena comica* steht. Welche Vorbildwirkung diese Dekoration hatte, erkennt man auch da-

41 Vgl. zum Theater am Florentiner Hof u. a. Nagler 1958; Nagler 1964; Mamone 1981; Mamone 2003; Mamone 2015; Testaverde 2015; Mamone 2016.

42 Vgl. zu Buontalenti und zur Aufführung von 1589 u. a. Tintelnot 1939, S. 25–33; Fabbri / Garbero Zorzi / Petrioli Tofani 1975, S. 41–42, 110–116 (Kat.-Nr. 8.6–20); Mancini / Muraro / Povoledo 1975, S. 41–48; Blumenthal 1980, S. 2–13; Greisenegger 1981, S. 15–20; Greisenegger 1981; Testaverde 1991; Saslow 1996; Küster 2003, S. 122 (Kat.-Nr. 75 a / b); Sommer-Mathis / Franke / Risatti 2016, S. 63, 72–73, 273–274 (Kat.-Nr. 3.1–4), Buccheri 2017, S. 71–94.

Abbildung 4. Jacques Callot, Bühnenbild zum vierten Akt von *Il Solimano* (1620).

ran, dass sie, mit nur geringfügigen Abweichungen, in einer Radierung auftauchte, die Jacques Callot (1592–1635) noch 31 Jahre später (1620) für die in Florenz erschienene Erstausgabe von Prospero Bonarellis (1580–1659) Drama *Il Solimano* anfertigte (Abb. 4). Die Straßendekoration wurde in jedem Akt von *La Pellegrina* benutzt, d. h. jeweils zwischen den sechs Intermedien.

Man weiß nicht genau, wie man sich den Szenenwechsel von Komödie zu Intermedium vorzustellen hat. Vielleicht waren die Häuser als Periakten gestaltet, mit Stadtarchitekturen zu beiden Seiten und jeweils einem neuen Bild in der Mitte, das beim Intermedium gezeigt wurde. Man kann jedoch vermuten, dass die Häuser der Stadtansicht festgenagelt waren und für die Intermedien flache Bretter auf die Bühne geschoben wurden – eine Vorform der Schiebekulissen späterer Zeiten.

Die Technik der Verwandlungsbühne Buontalentis, der noch mit Periakten oder Winkelrahmen gearbeitet hatte, wurde in den Inszenierungen des 17. Jahrhunderts durch das von Aleotti entwickelte Kulissensystem ersetzt, das einen schnelleren Szenenwechsel erlaubte.[43] Die Nachfolger Buontalentis als Bühnenarchitekten und Ausstatter der Hoffeste der Medici, Giulio Parigi (1571–1635) und dessen Sohn Alfonso

43 In Sabbattinis Handbuch *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* finden sich auch Angaben über die Konstruktion der verschiedenen Verwandlungen, Kap. IV–XII (Sabbattini-Flemming 1926, S. 219–228).

Abbildung 5. Remigio Cantagallina nach Giulio Parigi, Viertes Intermedium (*Nave di Amerigo Vespucci*) zu *Il giudizio di Paride* (Florenz 1608). Radierung.

(1606–1656), verstanden es, diese Technik mit großer Meisterschaft einzusetzen und zu perfektionieren.[44] Ihre Entwürfe wurden von so berühmten Künstlern wie Remigio Cantagallina (1582–1656), Jacques Callot (1592–1635)[45] oder Stefano della Bella (1610–1664) in Kupfer gestochen und mit den Festbeschreibungen europaweit verbreitet. Die von ihnen entworfenen Typendekorationen für Himmel (Paradies), Hölle, Tempel, Ruinen-, Meeres- oder Berglandschaften hatten bis weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts für viele Bühnen Modellcharakter (Abb. 5).[46]

Bis etwa 1640 hatten sich die Opernproduktionen auf gelegentliche, anlassgebundene Aufführungen an den norditalienischen Fürstenhöfen beschränkt, doch dann entstanden in Venedig die ersten öffentlichen Opernhäuser, die nach dem Stagione-Prinzip

44 Vgl. zu den Parigi u. a. Tintelnot 1939, S. 36–38; Fabbri / Garbero Zorzi / Petrioli Tofani 1975, S. 118–131, 139–143 (Kat.-Nr. 8.26–61, 9.37–45); Mancini / Muraro / Povoledo 1975, S. 47–53; Blumenthal 1980, S. 30–177; Greisenegger 1981, S. 19–24; Blumenthal 1982; Blumenthal 1984; Mamone 2015; Mamone 2016; Sommer-Mathis / Franke / Risatti 2016, S. 75–77, 274 (Kat.-Nr. 3.5–8).

45 Vgl. Rothrock 1987; Mamone 2003, S. 149–168.

46 Vor allem Giulio Parigis Entwürfe für die Aufführung von *Il giudizio di Paride* im Uffizientheater (1608) und Alfonso Parigis Dekorationen für *Le nozze degli dei* im Hof des Palazzo Pitti (1637).

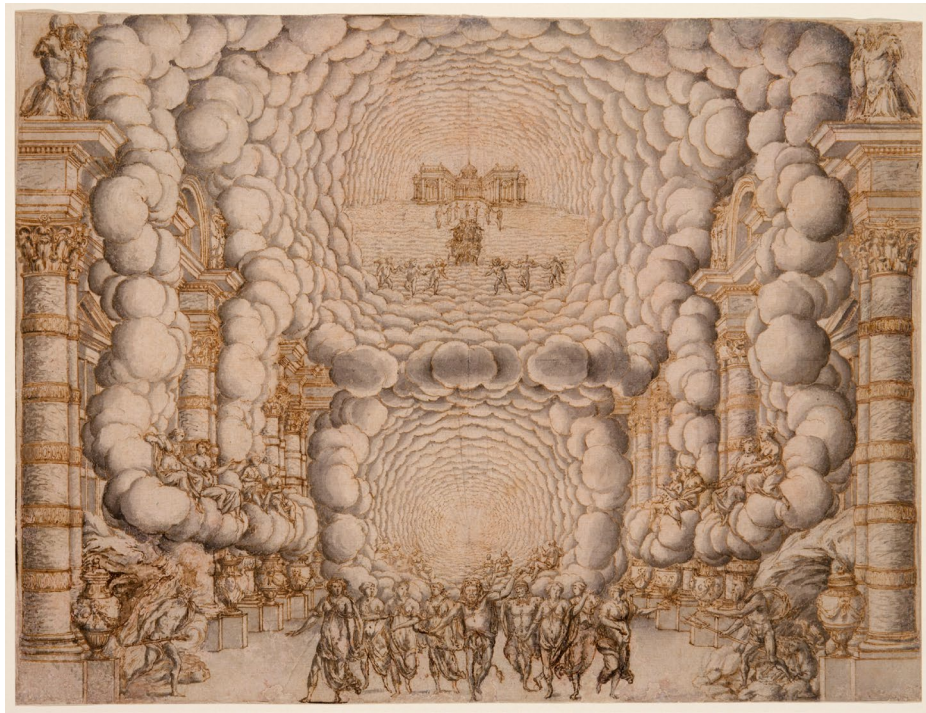


Abbildung 6. Giacomo Torelli, Bühnenbildentwurf zu *Les noces de Pelée et de Thétis* (Paris 1654).

funktionierten. 1637 wurde als erstes Opernhaus das Teatro San Cassiano eröffnet, dem innerhalb von nur vier Jahren vier weitere kommerzielle Opernhäuser folgten. In einem davon, dem Teatro Novissimo, vollzog sich der nächste Schritt in der Entwicklung der italienischen Bühnendekoration.[47]

Bei der Eröffnungsvorstellung mit *La finta pazza* im Jahr 1641 präsentierte Torelli zum ersten Mal seine oben erwähnte Erfindung einer zentralen Walze als Kulissenantrieb.[48] Diese sofort als sensationell empfundene Neuerung breitete sich rasch nicht nur in Italien, sondern in weiten Teilen Europas aus, da der große Erfolg der venezianischen Opern und ihrer szenischen Ausstattung dazu führte, dass einige der in Venedig tätigen Bühnenbildner an europäische Höfe engagiert wurden. Torelli selbst ging nach Paris (Abb. 6) und einer seiner Konkurrenten, Giovanni Burnacini (1610–1655), wurde 1651 an den Wiener Kaiserhof engagiert, wo er nun auch die neue Kulissentechnik einführte. Giovannis Sohn Lodovico Ottavio (1636–1707), der ihn nach Wien begleitet hatte, assis-

47 Vgl. zur venezianischen Oper im 17. Jahrhundert u. a. Mangini 1974; Rosand 1991; Selfridge-Field 2007.

48 Vgl. zu Torelli Anmerkung 16.

tierte ihm schon bei seinen ersten großen Inszenierungen von *La gara* in Wien (1652) und *L'inganno d'Amore* in Regensburg (1653) und entwickelte ab 1659 nach dem Tod des Vaters dessen Stil eigenständig weiter.[49]

Bühnenausstattung am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert: Giovanni und Lodovico Ottavio Burnacini

An den Szenenbildern der Turnieroper *La gara* lassen sich noch zahlreiche Ähnlichkeiten mit den aus Florenz und Venedig bekannten Bühnendekorationen erkennen.[50] Besonders deutlich wird dies an der Darstellung des Musenberges Parnass, der zu einem der beliebtesten Sujets der Festdekorationen des 17. Jahrhunderts gehörte (Abb. 7).[51] *La gara* wurde im Jahre 1652 aus Anlass der Geburt der spanischen Infantin Margarita Teresa (1651–1673), der späteren Ehefrau Kaiser Leopolds I. (1640–1705), aufgeführt und thematisierte den Wettstreit der vier Elemente, wobei im dritten Akt der Oper ein Fußturnier eingebaut war, das nicht auf der Bühne, sondern im Zuschauerraum stattfand. Dafür rollte man den Thron des Kaiserpaares an die Rückwand des Saales, und über Laufstege, die von der Bühne ins Parkett führten, traten die Turnierkämpfer auf.

La gara wurde wie die meisten der Opernaufführungen am Kaiserhof im sogenannten *Großen Comœdi Sal* in der Hofburg aufgeführt, einem Tanzsaal, der 1629 errichtet und in den folgenden Jahrzehnten mehrmals umgebaut und mit der nötigen Bühnentechnik für Theaterzwecke adaptiert worden war.[52] Für bühnentechnisch aufwändigere Festinszenierungen aus dynastisch bedeutsamen Anlässen eignete sich aber die relativ flache Bühne des *Großen Comœdi Sals* ebenso wenig wie die ad hoc eingerichteten Bühnen in den Räumen der kaiserlichen Winter- und Sommerpalais. Erst mit dem Bau des *Teatro sulla Cortina* (Theater auf der Kurtine) in den Jahren 1665 bis 1668 schuf Burnacini alle technischen Möglichkeiten für die Gestaltung barocker Theaterfeste von größten Dimensionen, in denen die gesamte, mittlerweile hoch entwickelte Bühnenmaschinerie mit Wolken-, Flugmaschinen und Versenkungen zum Einsatz kam.[53]

49 Vgl. zu den beiden Burnacini und dem Wiener Hoftheater u. a. Biach-Schiffmann 1931; Tintelnot 1939, S. 56–59; Solf 1975; Sommer-Mathis 2000; Hertweck 2011.

50 Vgl. zu *La gara* Dietrich 1985; Sommer-Mathis 2004a, S. 75–76; Sommer-Mathis 2005, S. 79–80; Sommer-Mathis 2006, S. 364–365; Sommer-Mathis 2014; S. 477–478, Sommer-Mathis 2017, S. 12–22 (dort auch Abbildungen der Szenenstiche und ihrer Entwürfe).

51 Vgl. Sommer-Mathis 1996.

52 Vgl. zum *Großen Comœdi Sal* u. a. Sommer-Mathis 2004a, S. 75–76; Sommer-Mathis 2005, S. 78–80; Sommer-Mathis 2006, S. 362–355; Sommer-Mathis 2014b, S. 474–483; Karner 2014; Sommer-Mathis 2017, 11–22.

53 Vgl. zum *Teatro sulla Cortina* u. a. Fleischacker 1962; Sommer-Mathis 2004b, S. 93–95; Sommer-Mathis 2005, S. 81–83; Sommer-Mathis 2006, S. 368–371; Sommer-Mathis 2010, S. 89–92; Hertweck 2011, S. 362–405; Sommer-Mathis 2014a; Sommer-Mathis 2017, S. 28–29.

Abbildung 7. Sebastian Ienet nach Giovanni Burnacini, Bühnenbild mit Parnass-Darstellung für die Turnieroper *La gara* (Wien 1652). Kupferstich.

Lodovico Ottavio Burnacini behielt bei der Gestaltung seiner Dekorationen noch die Zentralperspektive bei, gliederte die Bühne aber in mehrere Raumzonen, wodurch er zwischen langer und kurzer Bühne variieren konnte. Die (vordere) Spielbühne verfügte über drei bis fünf Kulissenpaare, im Anschluss daran folgte die Mittelprospektzone und schließlich die Hinterbühne mit zwei bis drei Kulissenpaaren; darüber war die Oberbühne für die Wolkenmaschinerie und darunter die große Versenkung für Höllen- oder Meeresszenen angelegt. Der Schlussprospekt zog sich wie der Mittelprospekt über die gesamte Bühnenbreite und wurde in Übereinstimmung mit den Kulissen gestaltet.

Eine Radierung des flämischen Malers und Bühnenbildners Frans Geffels (1625–1694) zeigt den Zuschauerraum des *Teatro sulla Cortina* während der Eröffnungsvorstellung mit der wohl berühmtesten Wiener Barockoper, *Il pomo d'oro* (Abb. 8). Die fünfaktige *festa teatrale* sollte ursprünglich den Höhepunkt der Hochzeitsfestlichkeiten für Kaiser Leopold I. und die spanische Infantin Margarita Teresa bilden, doch musste die Premiere mehrfach verschoben werden, bis sie schließlich anlässlich des Geburtstages der Kaiserin im Juli 1668 an zwei aufeinander folgenden Tagen mit nicht weniger als 23 Bühnenbildern und unter Einsatz der gesamten verfügbaren Bühnenmaschinerie aufgeführt wurde.[54]

54 Vgl. zu *Il pomo d'oro* u. a. Biach-Schiffmann 1931, S. 52–60, 99–120; Tintelnot 1939, S. 56–59; Griffin 1972; Solf 1975, S. 33–109; Valentin 1984; Aercke 1994, S. 221–252; Goloubeva 1997; Grossmann 1998, S. 327–336 (Kat.-Nrn. 223–226); Goloubeva 2000, S. 106–110; Sommer-Mathis 2000, S. 397–410; Küster 2003, S. 26–27, 134–137 (Kat.-Nrn. 84–88); Sommer-Mathis 2004b, S. 240–244; Hertweck 2011,

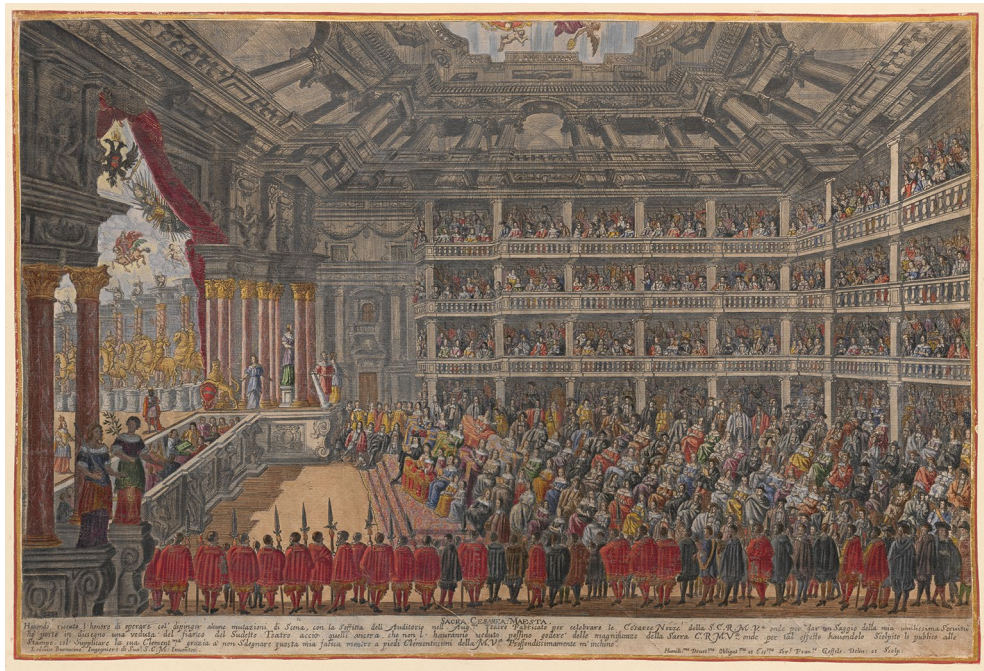


Abbildung 8. Frans Geffels nach Lodovico Ottavio Burnacini, Innenansicht des *Teatro sulla Cortina*, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich.

In diesem Fall haben sich glücklicherweise nicht nur Schwarzweißstiche der Dekorationen, sondern auch originalkolorierte Blätter erhalten, wie man sie höchst selten findet. Da kaum zeitgenössische Textzeugnisse zur Gestaltung der Dekorationen existieren, ist man beim Rekonstruktionsversuch der damaligen Bühnenausstattung auf die überlieferten Szenenstiche angewiesen. Allerdings können diese weder die Dreidimensionalität noch die illusionären Lichtwirkungen der Beleuchtung wiedergeben und nur ganz selten – wie in diesem Fall – eine Vorstellung von der Farbenpracht der Dekorationen vermitteln. Außerdem werden auf den Stichen häufig mehrere Szenen synchron dargestellt, die auf der Bühne nacheinander erfolgten; vor allem Flug- und Wolkenmaschinen werden oft gleichzeitig im Bild festgehalten, ohne den tatsächlichen Zeitablauf innerhalb der Szene zu berücksichtigen.

Das zeigt sich beispielsweise in der Dekoration, die Lodovico Ottavio Burnacini für den Prolog von *Il pomo d'oro* entwarf. Die als *Teatro della Gloria Austriaca* bezeichnete Szene (Abb. 9), die auch als Ausschnitt auf der Radierung von Geffels zu erkennen ist, kann als Variation der Typendekoration eines königlichen Hofes (*Cortile regio*) gelten.

S. 353–361, 406–482; Sommer-Mathis 2016a, S. 140–143; Sommer-Mathis / Franke / Risatti 2016, S. 63–67, 129, 252–253 (Kat.-Nrn. 1.26–1.40).

Abbildung 9. Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini, Prolog (*Teatro della Gloria Austriaca*) zu *Il pomo d'oro* (1668). Kolorierter Kupferstich.

In diesem Fall wurde eine aus fünf Kulissenpaaren in strenger Symmetrie angelegte Säulenhalle mit goldenen Reiterstatuen und einer auf dem Schlussprospekt gemalten halbrunden Nische abgeschlossen. Im Prolog wurden drei Wolkenmaschinen eingesetzt: in der Mitte die *Gloria Austriaca* auf dem Pferd Pegasus, die aus der Mittelprospektzone bis auf die Vorderbühne und von dort in die Höhe schwebte; links und rechts davon der Liebesgott Amor und der Hochzeitsgott Hymen auf kleinen Wolkenmaschinen, die wahrscheinlich ziemlich senkrecht aus der Oberbühne herabgelassen und wieder hinaufgezogen wurden.[55]

Die spektakulärste *mutazione di scena* der gesamten Oper erfolgte im zweiten Akt, als sich vor den Augen des staunenden Publikums ein Meereshafen (*Porto di Mare*) in einen Höllenrachen (*Bocca dell'Inferno*) verwandelte, was auf dem eindimensionalen Szenenstich jedoch nur als Status quo wiedergegeben werden konnte. (Abb. 10) Die Seitenkulissen des Meereshafens mit den Felsdarstellungen auf der Vorderbühne blieben während der Verwandlung unverändert, was der Stecher aber nicht zeigt, weil es ihm primär um den Effekt des geöffneten Höllenschlunds geht. Dieses gigantische Maul war auf einem durchbrochenen Mittelprospekt aufgemalt und ließ sich durch Stoffdrapierungen öffnen und schließen. Dahinter ist die Meeresdekoration der vorigen Szene zu erkennen, die nun aber den Unterweltsfluss Acheron darstellt. Die Schiffe im

55 Vgl. zum Prolog und dessen szenischer Gestaltung u. a. Griffin 1972, S. 88–89; Solf 1975, S. 47–61; Sommer-Mathis 2016a, S. 142.

Abbildung 10. Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini, Höllenmaul *(Bocca d'inferno)*, II. Akt, 6.–7. Szene aus *Il pomo d'oro* (1668). Kolorierter Kupferstich.

Hafen wurden durch den Höllenrachen abgedeckt; stattdessen bewegte man von der Unterbühne aus den Kahn des Totenschiffers Charon, und aus der Oberbühne flogen drei Furien herab, die von ihm über den Fluss gebracht werden wollten. Der Schlussprospekt stellte die Höllenstadt Dite dar, die von ewigem Feuer umgeben war. Durch Herablassen des Mittelprospekts konnte die vorangegangene Hafenszene schnell wieder hergestellt werden, denn die Kulissen der Spielbühne waren während der ganzen Höllenszene gleich geblieben.[56]

Die 23 Szenenbilder zu *Il pomo d'oro* stellen nur einen minimalen Teil des überaus umfangreichen Œuvres Lodovico Ottavio Burnacinis dar, können aber dennoch als repräsentativ für seine mehr als fünfzigjährige Tätigkeit als kaiserlicher Bühnen- und Kostümbildner am Wiener Kaiserhof angesehen werden. Für alle Inszenierungen, gleichgültig, ob es sich um eine repräsentative *festa teatrale*, eine Hochzeits-, Geburtstags-, Namenstags- oder eine Faschingsoper handelte, galt eindeutig die Dominanz des Optischen, die durch den kontrastreichen Einsatz der zentralperspektivischen Typendekorationen und die zahlreichen überraschenden Effekte der Bühnenmaschinerie gewährleistet wurde.

56 Vgl. zu dieser und anderen Höllenszenen Solf 1972, S. 70–72; Grossmann 1998, S. 334 (Kat.-Nr. 225c); Rode-Breymann 2000; Küster 2003, S. 25–27, 135–136 (Kat.-Nrn. 84, 86).

Die Bühnenausstattung am Wiener Kaiserhof im 18. Jahrhundert: Die Familie Galli Bibiena

Nachfolger der beiden Burnacini als Theaterarchitekten und Bühnenbildner am Kaiserhof waren im 18. Jahrhundert mehrere Mitglieder der berühmten Bologneser Künstlerfamilie Galli Bibiena.[57] Die ersten Repräsentanten, die in Wien tätig wurden, waren die Brüder Francesco (1659–1739) und Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743). Sie hatten bereits in den 1680er-Jahren am Hofe der Farnese in Parma und Umgebung mit der neuen Technik der sogenannten Winkelperspektive experimentiert. Die frühen Theaterentwürfe Ferdinando Galli Bibienas waren zwar noch von der einen unendlichen Tiefe des Hochbarocks bestimmt, zeichneten sich aber bereits durch betonte Asymmetrie aus, was jedoch keine sensationelle Neuerung darstellte, denn schon Künstler wie Bernardo Buontalenti oder seine Nachfolger am Florentiner Hof, Giulio und Alfonso Parigi, hatten versucht, die starren Renaissancedekorationen durch die Verwendung mehrerer Fluchtpunkte zu dynamisieren.

Ab etwa 1700 verwendete Ferdinando Galli Bibiena in seinen Entwürfen zunehmend Diagonalachsen und -fluchten und lieferte in seinem 1711 in Parma erschienenen Traktat *L'architettura civile* auch die theoretischen Instruktionen dafür.[58] Die Diagonalperspektive, deren Fluchtpunkt nicht mehr inner-, sondern außerhalb des Blickfeldes des Zuschauers lag, bezeichnete er als »*maniera di veder le scene per angolo*«, als Winkelperspektive. In den Kapiteln 67[59] und 68[60] des vierten Teiles seines Buches und den entsprechenden Tafeln 22 und 23 gab er die Anleitung für die perspektivische Gestaltung des Prospekts eines Palasthofs und eines Saales, zwei der wichtigsten Typendekorationen der Barockoper (Abb. 11 a–c). Damit schuf Ferdinando Galli Bibiena auch die theoretische Grundlage der Winkelperspektive, welche die Entwicklung der Dekorationskunst des 18. Jahrhunderts ganz entscheidend beeinflussen sollte.

Dass er selbst an diesen Regeln festhielt, zeigt die von ihm autorisierte, fast unveränderte Neuauflage seiner *Architettura civile* unter dem Titel *Direzioni a' giovani studenti nel Disegno dell'Architettura civile*.[61] Den Teil, der sich mit den Anleitungen für die Herstellung von Bühnenbildern beschäftigte, ergänzte er nur um ein Kapitel

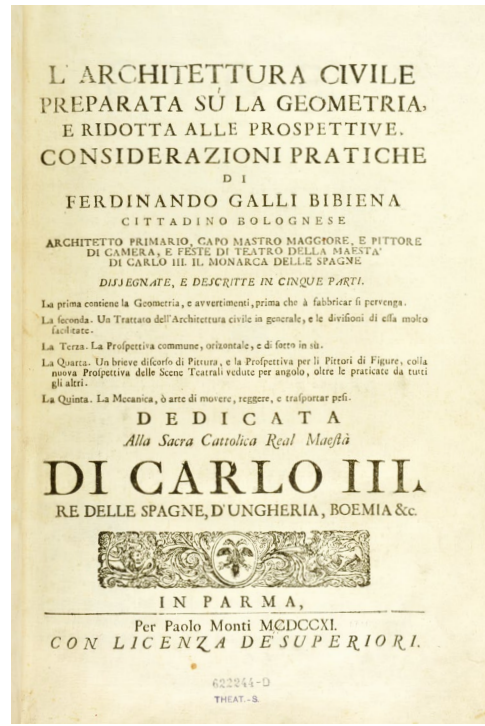
57 Vgl. zu den Galli Bibiena vor allem Hyatt Mayor 1945; Hadamowsky 1962; Muraro / Povoledo 1970; Müller 1986; Beaumont 1990; Krückmann 1998; Lenzi / Bentini 2000; Gallingani 2002; zur Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena auch Frank 2000; Frank 2016.

58 Galli Bibiena 1711.

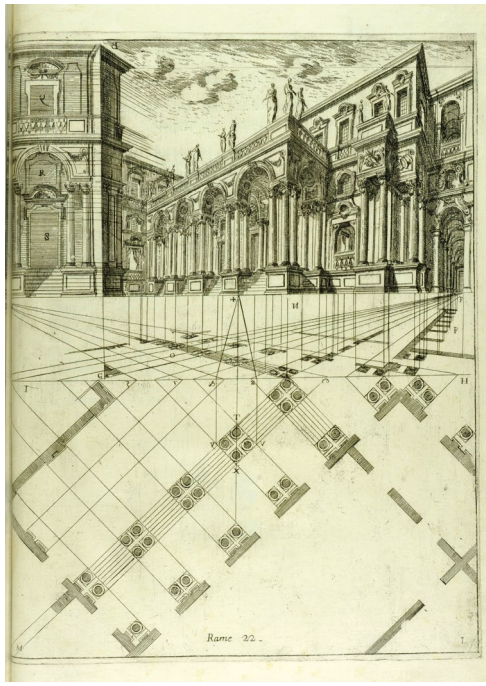
59 Galli Bibiena 1711, S. 137: *»Operazione Sessagesimasettima: Per disegnare le scene vedute per angolo, e prima di quelle d'un Cortile.«*

60 Galli Bibiena 1711, S. 139: *»Operazione Sessagesimaottava: Per disegnare un'altra Scena d'una Sala, ò Stanza veduta per angolo.«*

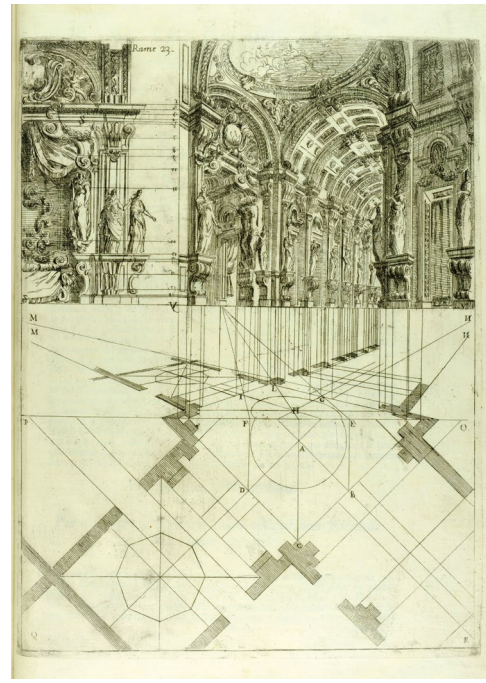
61 Galli Bibiena 1745.



L' ARCHITETTURA CIVILE
PREPARATA SU LA GEOMETRIA,
E RIDOTTA ALLE PROSPETTIVE.
CONSIDERAZIONI PRATICHE
DI
FERDINANDO GALLI BIBIENA
CITTADINO BOLOGNESE
ARCHITETTO PRIMARIO, CAPO MASTRO MAGGIORE, E PITTORE DI CAMERA, E FESTE DI TEATRO DELLA MAESTA' DI CARLO III. IL MONARCA DELLE SPAGNE
DISEGNATE, E DESCRITTE IN CINQUE PARTI.
La prima contiene la Geometria, e avvertimenti, prima che à fabbricar si pervenga.
La seconda. Un Trattato dell'Architettura civile in generale, e le divisioni di essa molto facilitate.
La Terza. La Prospettiva commune, orizontale, e di sotto in sù.
La Quarta. Un brieve discorso di Pittura, e la Prospettiva per li Pittori di Figure, colla nuova Prospettiva delle Scene Teatrali vedute per angolo, oltre le praticate da tuti gli altri.
La Quinta. La Mecanica, ò arte di movere, reggere, e trasportar pesi.
DEDICATA
Alla Sacra Cattolica Real Maestà
DI CARLO III.
RE DELLE SPAGNE, D'UNGHERIA, BOEMIA &c.
IN PARMA,
Per Paolo Monti MDCCXI.
CON LICENZA DE SUPERIORI.
622844-D
THEAT.-S.



Rame 22.



Rame 23.

Abbildung 11 a–c. Titelblatt sowie Konstruktion eines Saales und eines Palasthofs in Ferdinando Galli Bibiena, *L'architettura civile* […], Parma 1711, Kupferstiche Nr. 22 und 23.

(»*Operazione 69a*«), in dem er eine in sich geschlossene Bühnenszene, nicht mehr nur einen Ausschnitt wie bisher, perspektivisch erläuterte.

Der künstlerische Stil der Galli Bibiena steht in enger Verbindung mit der Weiterentwicklung der Gattung Musikdrama von der bisher dominierenden venezianischen Oper mit ihrer Fülle von Handlungssträngen und Schauplätzen hin zur *Opera seria*, die mit den Namen der Librettisten Apostolo Zeno (1668–1750), Pietro Pariati (1665–1733) und Pietro Metastasio (1698–1782) untrennbar verbunden ist.

Während die frühe Oper des 17. Jahrhunderts ihre Stoffe vorzugsweise aus der antiken Mythologie bezogen hatte, rückten in der *Opera seria* historische Stoffe aus der griechischen und römischen Antike in den Mittelpunkt des Interesses. Protagonisten waren nun nicht mehr primär mythologische und allegorische Figuren, sondern Herrscherpersönlichkeiten oder Feldherren wie Cäsar, Alexander der Große, Titus, Xerxes, Hadrian und Cyrus oder große Königinnen wie Semiramis und Dido von Karthago. Dementsprechend änderte sich auch die Hierarchie der Schauplätze der Opern, und Paläste, Feldlager oder Plätze mit repräsentativen öffentlichen Gebäuden wurden zu den wichtigsten Dekorationen.[62] Wolkenmaschinen fanden ihren Platz nun primär in den Schlussszenen der Opern, den *Licenze*, die in keinem direkten Zusammenhang mit der Handlung standen, sondern der Huldigung des Herrscherhauses dienten.

Giuseppe Galli Bibiena, der 1716 mit der spektakulären Inszenierung von *Angelica vincitrice d'Alcina* auf dem Teich der Sommerresidenz Favorita seinen Einstand am Wiener Hof feierte,[63] ist der für Wien bedeutendste Vertreter seiner Familie in der zweiten Generation. Vom künstlerischen Erbe seines Vaters Ferdinando ausgehend, wurde er in seinen Bühnenbildentwürfen im Laufe der Zeit immer freier und gelöster. Das zeigt sich deutlich in dem 1740 in Augsburg erschienenen Stichwerk *Architetture e prospettive*,[64] das er seinem imperialen Schirmherrn, Kaiser Karl VI. (1685–1740), widmete. In den Stichen von Johann Andreas Pfeffel d. Ä. (1674–1748) sieht man, mit welcher künstlerischen Meisterschaft die jüngere Generation der Galli Bibiena die von Ferdinando als szenische Neuerungen postulierten Errungenschaften sowohl in Bühnen- als auch in ephemeren Dekorationen zu verwenden verstand.

Durch die Familie Galli Bibiena verbreitete sich die barocke Bühnenkunst und der Einsatz von Winkelperspektive und Diagonalachsen in ganz Europa, denn es gab kaum einen europäischen Hof zwischen Wien und Berlin, Böhmisch Krumau (heute Český Krumlov) und Drottningholm, Lissabon und Moskau, an dem nicht wenigstens ein Familienmitglied zumindest zeitweise tätig gewesen wäre; außerdem fanden sie sehr rasch viele mehr oder weniger begabte Nachahmer. An den heute noch in Böhmisch Krumau oder Ludwigsburg erhaltenen Typendekorationen erkennt man aber auch sehr

62 Vgl. Zielske 1965.

63 Vgl. Dembski-Riss 1996; Dembski-Riss 2003; Sommer-Mathis 2016b; Fischer 2018.

64 Galli Bibiena 1740.

deutlich, wie die für die großen europäischen Höfe konzipierten Entwürfe der Galli Bibiena in den kleineren Dimensionen zweier Schlosstheater von den dortigen Theatermalern umgesetzt wurden.

Mit den Theaterbauten und der Dekorationskunst der Galli Bibiena war der Höhe- und Endpunkt der Entwicklung der barocken Bühnentechnik erreicht, deren Anfänge sich in manchem bis in die Antike zurückverfolgen lassen.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 a–c Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. BE.6.O.27 (© ÖNB).
Abb. 2 a Schlosstheater 2001, S. 36 (Foto: Věroslav Škrabánek).
Abb. 2 b Sabbattini–Flemming 1926, S. 111: Illustration zu Kap. XXIX.
Abb. 3 a–b Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 621.405-C.Th. (© KHM-Museumsverband).
Abb. 4 http://collections.lacma.org/sites/default/files/remote_images/piction/ma-31565084-O3.jpg.
Abb. 5 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM2351 (© KHM-Museumsverband).
Abb. 6 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_II_233 (© KHM-Museumsverband).
Abb. 7 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. 79.B.1-Mus (© ÖNB).
Abb. 8 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/25 Mus (© ÖNB).
Abb. 9 Wien, ÖNB, Österreichische Nationalbibliothek, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/2 Mus (© ÖNB).
Abb. 10 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/9 Mus (© ÖNB).
Abb. 11 a–c Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622.244-D.Th. (© KHM-Museumsverband).

Literatur

Adamczyk 1994: Adamczyk, Vladimír: The Magic of the Baroque Stage / Charme du théâtre baroque, in: Czech theatre / Tchèque théâtre 7/1994 (= Castle Theatres in Bohemia and Moravia), S. 32–42.

Aercke 1994: Aercke, Kristiaan P.: Ne Plus ultra: Il Pomo d'Oro, the Habsburg Apple, in: Aercke, Kristiaan P.: Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse, Albany 1994, S. 221–252.

Albrecht 2001: Albrecht, Siegfried: Teatro. Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16.–19. Jahrhunderts, Marburg 2001.

Arnaldi 1762: Arnaldi, Enea: Idea di un teatro nelle principali sue parti simili a' teatri antichi all'uso moderno accomodato del conte Enea Arnaldi accademico Olimpico. Con due discorsi […]. L'uno che versa intorno a' teatri in generale, riguardo solo al coperto della scena esteriore, l'altro al sofitto di quella del Teatro Olimpico di Vicenza, opera dell'Insigne Andrea Palladio, Vicenza 1762.

Avagnina 2011: Avagnina, Elisa: Das Teatro Olimpico Vicenza, Venedig 2011.

Beaumont 1990: Beaumont, Maria Alice: Eighteenth-Century Scenic and Architectural Design. Drawings by the Galli Bibiena Family from Collections in Portugal, Alexandria/Virginia 1990.

Beijer 1972: Beijer, Agne: Court Theatres of Drottningholm and Gripsholm, New York 1972.

Berckenhagen / Wagner 1978: Berckenhagen, Ekhart; Wagner, Gretel (Hg.): Bretter, die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten, Ausst. Kat. Berlin, Berlin 1978.

Berthold 1951: Berthold, Margot: Joseph Furttenbach (1591–1667). Architekturtheoretiker und Stadtbaumeister in Ulm, unveröff. Diss., München 1951.

Beyer 2009: Beyer, Andreas: Andrea Palladio, Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft (= Wagenbachs Taschenbücherei, Bd. 625), Berlin 2009 [Erstausgabe: Frankfurt am Main 1987].

Biach-Schiffmann 1931: Biach-Schiffmann, Flora: Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe, Wien/Berlin 1931.

Bjurström 1961: Bjurström, Per: Giacomo Torelli and Baroque Stage Design, Stockholm 1961.

Blaha 2003: Bláha, Jiří (Hg.): Materiály k dějinám zámeckého divadla v Litomyšli [Materialien zur Geschichte des Schlosstheaters in Litomysl], Litomyšl 2003.

Blumenthal 1980: Blumenthal, Arthur R. (Hg.): Theater Art of the Medici, Ausst. Kat. Hanover (= Dartmouth College Museum & Galleries), Hanover, New Hampshire, London 1980 [zweite Auflage 1982].

Blumenthal 1982: Blumenthal, Arthur R.: Giulio Parigi and Baroque stage design, in: Schnapper, Antoine (Hg.): La scenografia barocca, Bologna 1982, S. 19–34.

Blumenthal 1984: Blumenthal, Arthur R.: Giulio Parigi's Stage Designs. Florence and the Early Baroque Spectacle, 2 Bde. PhD Diss, New York 1984.

Buccheri 2017: Buccheri, Alessandra: The Spectacle of Clouds, 1439–1650. Italian Art and Theatre, Routledge 2017.

Capelli 1990: Capelli, Gianni: Il Teatro Farnese di Parma. Architettura, scene, spettacoli, Parma 1990.

Deborre 1996: Deborre, Ingeborg: Palladios Teatro Olimpico in Vicenza: die Inszenierung einer lokalen Aristokratie unter venezianischer Herrschaft (= Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 13), Marburg 1996 [zugleich Diss., Marburg 1994].

Deborre 1998: Deborre, Ingeborg: Ein Hof und seine Bühnen. Das Schloßtheater und seine Rolle in der Geschichte der württembergischen Theaterbauten, in: Das Ludwigsburger Schloßtheater. Kultur und Geschichte eines Hoftheaters, hg. von den Ludwigsburger Schloßfestspielen, Leinfelden-Echterdingen 1998, S. 19–34.

Dembski-Riss 1996: Dembski-Riss, Ulrike: Bühnenarchitektur und Bühnendekoration in den Wiener Opernaufführungen zur Zeit von Johann Joseph Fux. Anmerkungen zu den Szenenbildern der Opern *Angelica vincitrice di Alcina* und *Costanza e Fortezza*, in: Edler, Anfried; Riedel, Friedrich W. (Hg.): Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 7), Laaber 1996, S. 187–202.

Dembski-Riss 2003: Dembski-Riss, Ulrike: Theateraufführungen in Wien 1716, in: Küster, Ulf (Hg.): Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, Ausst. Kat. München 2003, S. 34–37.

Dietrich 1960: Dietrich, Margret: Bühnenperspektive und Dramaturgie im Barockzeitalter, in: Maske und Kothurn 6/1960, S. 341–350.

Dietrich 1970: Dietrich, Margret: Vom Einfluß der Mathematik und Mechanik auf das Barocktheater, in: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 107/1970, S. 7–22.

Dietrich 1985: Dietrich, Margret: Huldigungsspiele an die Erb-Infantin Margaretha: *La Gara* am Hofe Leopolds I., in: Krömer, Wolfram (Hg.): Spanien und Österreich im Barockzeitalter (= Akten des dritten Spanisch-Österreichischen Symposions; Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderheft, Bd. 58), Innsbruck 1985, S. 61–74.

Dobritzsch 2006: Dobritzsch, Elisabeth: Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha (= Gothaisches Museums-Jahrbuch 2005), Weimar 2006.

Ekhof-Projekt 1999: Das Ekhof-Projekt. Restaurierung und Wiederbelebung eines Barocktheaters, Erfurt-Gotha 1999.

Fabbri / Garbero Zorzi / Petrioli Tofani 1975: Fabbri, Mario; Garbero Zorzi, Elvira; Petrioli Tofani, Anna Maria (Hg.): Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi, Ausst. Kat. Florenz, Mailand 1975.

Fischer 2018: Fischer, Christine: Theatrales Spektakel als Weltenordnung. *Angelica vincitrice di Alcina* von Johann Joseph Fux, Pietro Pariati sowie Ferdinando und Giuseppe Galli Bibiena (Wien, 1716), in: Sommer-Mathis, Andrea; Großegger, Elisabeth; Wessely, Katharina (Hg.): Spettacolo barocco! Performanz, Translation, Zirkulation, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2018, S. 47–82.

Fischer-Lichte 2010: Fischer-Lichte, Erika: Repräsentation und Erregung von Affekten. Zu Techniken der Schauspielkunst und der Theatermaschinerie im 17. Jahrhundert, in: Bredekamp, Horst; Kruse, Christiane; Schneider, Pablo

(Hg.): Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit, Paderborn 2010, S. 219–233.

Fischer-Lichte 2016: Fischer-Lichte, Erika: Theater als Affektmaschine, in: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2016, S. 17–25.

Fleischacker 1962: Fleischacker, Peter: Rekonstruktionsversuch des Opernhauses und des Bühnenapparates in dem Theater des Ludovico Ottavio Burnacini, unveröff. Diss., Wien 1962.

Frank 2000: Frank, Martina: I Bibiena a Vienna: La corte e altri committenti, in: Lenzi, Deanna / Bentini, Jadranka (Hg.): I Bibiena – una famiglia europea, Ausst. Kat. Bologna, Venedig 2000, S. 109–120.

Frank 2016: Frank, Martina: Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena, in: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2016, S. 151–167.

Frommel 1998: Frommel, Sabine: Sebastiano Serlio, architetto, Mailand 1998.

Furttenbach 1640: Furttenbach, Joseph: Architectura Recreationis. Das ist: Von Allerhand Nutzlich: vnd Erfrewlichen Civilischen Gebäwen, Augsburg 1640.

Furttenbach 1663: Furttenbach, Joseph: Mannhaffter Kunst-Spiegel / Oder Continuatio, vnd Fortsetzung allerhand mathematisch- vnd mechanisch-hochnutzlich- sowol auch sehr erfrölichen Delectationen […], Augsburg 1663.

Furttenbach 1971: Furttenbach, Joseph: Architectura civilis (1628), Architectura recreationis (1640), Architectura privata (1641). Drei Bände in einem Band. Mit einer Vorbemerkung von Hans Foramitti (= Documenta Technica. Darstellungen und Quellen zur Technikgeschichte, Reihe II), Hildesheim / New York 1971.

Furttenbach 2013: Furttenbach, Joseph: Lebenslauff 1652–1664, hg. von Kaspar von Greyerz, Kim Siebenhüner und Roberto Zaugg (= Selbstzeugnisse der Neuzeit, Bd. 22), Köln, Weimar, Wien 2013.

Galli Bibiena 1711: Galli Bibiena, Ferdinando: L'architettura civile preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche […], Parma 1711 [Neuausgabe mit Einleitung von Diane M. Kelder, New York 1971].

Galli Bibiena 1745: Galli Bibiena, Ferdinando: Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile, nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle Scienze […], Bologna 1745 [zweite Auflage 1753].

Galli Bibiena 1740: Galli Bibiena, Giuseppe: Architetture, e prospettive dedicate alla Maestà di Carlo Sesto Imperador de Romani […], Augsburg 1740 [Neuausgabe mit Einleitung von A. Hyatt Mayor, New York 1964].

Gallingani 2002: Gallingani, Daniela (Hg.): I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa, Florenz 2002.

Gamba / Montebelli 1995: Gamba, Enrico; Montebelli, Vico (Hg.): Macchine da teatro e teatri di macchine. Branca, Sabbatini, Torelli scenotecnici e meccanici del Seicento, Ausst. Kat. Pesaro, Urbino 1995.

Gerdes 1987: Gerdes, Frauke: Aspekte der Bühnenbildentwicklung in Italien bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, in: Pritchard, Brian W. (Hg.): Antonio Caldara. Essays on his life and times, Aldershot 1987, S. 345–363.

Gess / Hartmann 2015: Gess, Nicola; Hartmann, Tina: Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung, in: Gess, Nicola; Hartmann, Tina; Hens, Dominika (Hg.): Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime (= eikones), Paderborn 2015, S. 9–39.

Gioseffi 1974: Gioseffi, Decio: Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del teatro vitruviano, in: Bollettino del CISA A. Palladio 16/1974, S. 271–286.

Goloubeva 1997: Goloubeva, Maria: *Il Pomo d'Oro* and the Problem of Dynastic Continuity in the Reign of Leopold I, in: Majestas 5/1997, S. 79–98.

Goloubeva 2000: Goloubeva, Maria: The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Bd. 184), Mainz 2000.

Greisenegger 1972: Greisenegger, Wolfgang: Überlegungen zum Theater der Renaissance in Italien. Serlios Typenszene als Ergebnis einer ikonographischen Tradition, in: Maske und Kothurn 18/1972, S. 140–150.

Greisenegger 1981: Greisenegger, Wolfgang (Hg.): Barockes Theater in Italien. Illusion und Praxis, Ausst. Kat. Wien, Wien 1981.

Greisenegger 1981a: Greisenegger, Wolfgang: Bernardo Buontalenti (1536–1608) oder die Verwandlungsbühne, in: Greisenegger, Wolfgang (Hg.): Barockes Theater in Italien. Illusion und Praxis, Ausst. Kat. Wien, Wien 1981, S. 15–20.

Greisenegger 2016: Greisenegger, Wolfgang: Die Entwicklung von Bühnenbau und Kulissentechnik vom 16. zum 18. Jahrhundert, in: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2016, S. 59–69.

Greisenegger-Georgila 2011: Greisenegger-Georgila, Vana (Hg.): Ungezähmte Natur als Schauplatz. Bühnenbilder aus drei Jahrhunderten, Ausst. Kat. Wien, Wien 2011.

Griffin 1972, Griffin, Robert Arthur: *Il Pomo D'Oro*, in: Griffin, Robert Arthur: High Baroque Culture and Theatre in Vienna, New York 1972, S. 83–115.

Grossmann 1998: Großmann, G. Ulrich (Hg.): Von teutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701, Ausst. Kat. Nürnberg, Köln 1998.

Hadamowsky 1962: Hadamowsky, Franz: Die Familie Galli Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater (= Museion N.F. 1, Bd. 2), Wien 1962.

Hertweck 2011: Hertweck, Eva: Triumph, Hoffnung und Anspruch der Casa d'Austria unter Leopold I. in Wort und Bild der Prunkopern *Il pomo d'oro* (1668), *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674) und *La monarchia latina trionfante* (1678),

Masterarbeit am Institut für Kunst- und Baugeschichte des Karlsruhe Institute of Technology 2011.

Hewitt 1958: Hewitt, Barnard (Hg.): The Renaissance Stage. Documents of Serlio, Sabbattini and Furttenbach, Coral Gables, Florida 1958.

Hilleström 1956: Hilleström, Gustaf: Drottningholmsteatern förr och nu: The Drottningholm Theatre – Past and Present, Stockholm 1956 [erweiterte Auflage 1980].

Hilleström 1958: Hilleström, Gustaf: Das Schlosstheater von Drottningholm, Stockholm 1958.

Hilmera 1968: Hilmera, Jiří: Das Schloßtheater in Litomyšl, Pardubitz 1968.

Hilmera 1994: Hilmera, Jiří: The Cháteau Theatre in Český Krumlov / Le théâtre du château de Český Krumlov, in: Czech theatre / Tchèque théâtre 7/1994 (= Castle Theatres in Bohemia and Moravia), S. 12–26.

Hyatt Mayor 1945: Hyatt Mayor, Alphaeus: The Bibiena Family, New York 1945.

Jung 2003: Jung, Carsten: Wie es jetzt üblich ist. Theaterbau und Aufführungspraxis als Ausdruck ihrer Zeit, in: Küster, Ulf (Hg.): Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, Ausst. Kat. München, München 2003, S. 22–24.

Jung 2010: Jung, Carsten: Historische Theater in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Berlin, München 2010.

Karner 2014: Karner, Herbert: Vom Tanzsaal zum Saaltheater (Redoutensaaltrakt), in: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg, 1521–1705: Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (= Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2), Wien 2014, S. 361–376.

Krückmann 1998: Krückmann, Peter O. (Hg.): Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Ausst. Kat. Bayreuth, München, New York 1998.

Küster 2003: Küster, Ulf (Hg.): Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, Ausst. Kat. München, München 2003.

Kull 1987: Kull, Gustaf: Drottningholms slottsteater: scenmaskineriet = Drottningholm Court Theater: the Stage Machinery, Härnösand 1987.

Lazardzig 2006: Lazardzig, Jan: Die Maschine als Spektakel. Funktion und Admiration im Maschinendenken des 17. Jahrhunderts, in: Schramm, Helmar; Schwarte, Ludger; Lazardzig, Jan (Hg.): Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert, Berlin/New York 2006, S. 167–193.

Lazardzig 2007: Lazardzig, Jan: Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert, Berlin 2007.

Lazardzig-Rössler 2016: Lazardzig, Jan; Rößler, Hole (Hg.): Technologies of Theatre. Joseph Furttenbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures (= Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, Bd. 20, H. 3–4), Frankfurt am Main 2016.

Lenzi / Bentini 2000: Lenzi, Deanna; Bentini, Jadranka (Hg.): I Bibiena – una famiglia europea, Ausst. Kat. Bologna, Venedig 2000.

Mamczarz 1988: Mamczarz, Irène: Le théâtre de Parme et le drame musical italien (1628–1732). Étude d'un lieu théâtral, des représentations, des formes. Drame pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, drame musical, Florenz 1988.

Mamone 1981: Mamone, Sara: Il teatro nella Firenze medicea (= Problemi di storia dello spettacolo, Bd. 9), Mailand 1991 [erste Auflage 1981].

Mamone 2003: Mamone, Sara: Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV–XVII secolo), Rom 2003.

Mamone 2015: Mamone, Sara: Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il Teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi, in: Drammaturgia XII, n.s. 2/2015, S. 17–43.

Mamone 2016: Mamone, Sara: The Uffizi Theatre: The Florentine Scene from Bernardo Buontalenti to Giulio and Alfonso Parigi, in: Lazardzig, Jan; Rößler, Hole (Hg.): Technologies of Theatre. Joseph Furttenbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures (= Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, Bd. 20, H. 3–4), Frankfurt am Main 2016, S. 389–414.

Mancini / Muraro / Povoledo 1975: Mancini, Franco; Muraro, Maria Teresa; Povoledo, Elena (Hg.): Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana, Ausst. Kat. Venedig, Venedig 1975.

Mangini 1974: Mangini, Nicola: I teatri di Venezia, Mailand 1974.

Mazzoni 1998: Mazzoni, Stefano: L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria, Florenz 1998.

Milesi 2000: Milesi, Francesco (Hg.): Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca, Ausst. Kat. Fano, Fano 2000.

Müller 1986: Müller, Claudia: Ferdinando Galli Bibienas *Scene di nuova invenzione*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49/1986, S. 356–375.

Muraro / Povoledo 1970: Muraro, Maria Teresa; Povoledo, Elena (Hg.): Disegni teatrali dei Bibiena, Ausst. Kat. Venedig (= Cataloghi di Mostre, Bd. 31), Venedig 1970.

Nagler 1958: Nagler, Alois Maria: Theater der Medici, in: Maske und Kothurn 4/1958, S. 168–198 und 346–352.

Nagler 1964: Nagler, Alois Maria: Theatre Festivals of the Medici 1539–1637, New Haven / London 1964.

Nicoll 1971: Nicoll, Allardyce: Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale (= Biblioteca teatrale. Studi, Bd. 5), Rom: 1971 [ital. Version von A. Nicoll: The development of the theatre. A story of theatrical art from the beginnings to the present day, London u. a. 1971 [erste Auflage 1958].

Nogara 1972: Nogara, Gino: Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970, Vicenza 1972.

Pochat 1990: Pochat, Götz: Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990.

Povoledo 1982: Povoledo, Elena: Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano, in: Schnapper, Antoine (Hg.): La scenografia barocca, Bologna 1982, S. 5–17.

Powell 2000: Powell, John S.: Music and Theatre in France 1600–1680, Oxford 2000.

Puppi 1980: Puppi, Lionello (Hg.): Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città, Ausst. Kat. Vicenza, Mailand 1980.

Quecke 1998: Quecke, Ursula: Maschinenzauber im Schloßtheater. Die einzigartige historische Bühnenmaschinerie in Ludwigsburg, in: Das Ludwigsburger Schloßtheater. Kultur und Geschichte eines Hoftheaters, Leinfelden-Echterdingen 1998, S. 35–42.

Reinking 1984: Reinking, Wilhelm: Die sechs Theaterprojekte des Architekten Joseph Furttenbach 1591–1667, Frankfurt am Main 1984.

Reus 2003: Reus, Klaus-Dieter: Das Operntheater erfordert etwas Großes in dem Äußerlichen der Vorstellung. Barocke Bühnentechnik, in: Küster, Ulf (Hg.): Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, Ausst. Kat. München, München 2003, S. 30–33.

Rode-Breymann 2000: Rode-Breymann, Susanne: In Charons Nachen. Die Unterweltszene in der Barockoper, in: Musik & Bildung 6/2000, S. 24–32.

Rosand 1991: Rosand, Ellen: Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1991.

Rothrock 1987: Rothrock, Orville Joseph: Jacques Callot and Court Theatre, 1608–1619. Studies in Court Theatre and its Printed Propaganda in the Background of Callot's Artistic Individuality, PhD Diss., Princeton 1987.

Sabbattini 1638: Sabbattini, Nicola: Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri, Ravenna 1638 [Nachdruck hg. von A. Perrini unter dem Titel *Scene e macchine teatrali*, Rom 1989].

Sabbattini–Flemming 1926: Sabbattini, Nicola: Anleitung Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen von Nicola Sabbattini 1639 [sic!]. Übersetzt und mitsamt dem Urtext, hg. von Willi Flemming, Weimar 1926.

Saslow 1996: Saslow, James M.: The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as »Theatrum Mundi«, New Haven / London 1996.

Sauter / Wiles 2014: Sauter, Willmar; Wiles, David: The Theatre of Drottningholm – Then and Now. Performance between the 18th and 21st centuries (= Stockholm Theatre Studies, Bd. 4), Stockholm 2014.

Scamozzi 1615: Scamozzi, Vincenzo: L'idea della architettura universale, Venedig 1615 [Nachdruck: Bologna 1982].

Schiavo 1980: Schiavo, Remo: Guida al Teatro Olimpico, Vicenza 1980 [zweite Auflage 1986].

Schlosstheater 2001: Das Schlosstheater in Český Krumlov, hg. von der Stiftung Barocktheater im Schloss Český Krumlov, Český Krumlov 2001 [vierte Auflage].

Schöne 1933: Schöne, Günter: Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli Bibiena nach den Perspektivbüchern (= Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 43), Leipzig 1933 [Reprint 1977].

Scholderer 1994: Scholderer, Hans-Joachim: Das Schloßtheater Ludwigsburg. Geschichte, Architektur, Bühnentechnik, mit einer Rekonstruktion der historischen Bühnenmaschinerie (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 71), Berlin 1994.

Selfridge-Field 2007: Selfridge-Field, Eleanor: A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres (1660–1760), Stanford 2007.

Serlio 1584: Serlio, Sebastiano: Tutte l'opere d'architettura [...] et un indice copiosissimo raccolto [...] da M. Gio. Domenico Scamozzi, Venedig 1584.

Serlio 1600: Serlio, Sebastiano: Tutte l'opere d'architettura et prospettiva [...] con un indice copiosissimo [...] et un breve discorso [...] raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi, Venedig 1600 [zweite Auflage].

Solf 1975: Solf, Sabine: Festdekoration und Groteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini: Inszenierung barocker Kunstvorstellung (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 355), Baden-Baden 1975.

Sommer-Mathis 1996: Sommer-Mathis, Andrea: Parnaß – Helikon – Olymp: der Musenberg im höfischen Fest. Zur Darstellung der Musik in den Florentiner Renaissancefesten, in: Imago Musicae 13/1996, S. 75–106.

Sommer-Mathis 2000: Sommer-Mathis, Andrea: Lodovico Ottavio Burnacini, scenografo e costumista di Antonio Draghi, in: Sala, Emilio; Daolmi, Davide (Hg.): *Quel novo Cario, quel divin Orfeo.* Antonio Draghi da Rimini a Vienna (= ConNotazioni, Bd. 7), Lucca 2000, S. 397–410.

Sommer-Mathis 2004a: Sommer-Mathis, Andrea: *La gara*, in: Tamburini, Elena (Hg.): Il quadro della visione: Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno, Rom 2004, S. 75–76.

Sommer-Mathis 2004b: Sommer-Mathis, Andrea: Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666–1673), in: Cremades, Fernando Checa (Hg.): Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII, Madrid 2004, S. 231–256.

Sommer-Mathis 2005: Sommer-Mathis, Andrea: Luoghi teatrali alla corte imperiale di Vienna nel Seicento: Dalla sala all'edificio teatrale, in: Nowé, Laura Sannia; Cotticelli, Francesco; Puggioni, Roberto (Hg.): Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice, Rom 2005, S. 75–84.

Sommer-Mathis 2006: Sommer-Mathis, Andrea: Lieux de représentation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVII^{e} siècle: de la salle à l'édifice, in: Mazouer, Charles (Hg.): Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^{e} siècle (= Biblio, Bd. 17, 165), Tübingen 2006, S. 355–375.

Sommer-Mathis 2010: Sommer-Mathis, Andrea: Fest und Festung. Die Wiener Burgbefestigung als Bauplatz von Tanzsälen und Opernhäusern im 16. und 17. Jahrhundert, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 64/2010, S. 83–92.

Sommer-Mathis 2014a: Sommer-Mathis, Andrea: Das Theater auf der Kurtine, in: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg, 1521–1705: Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (=Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2), Wien 2014, S. 422–427.

Sommer-Mathis 2014b: Sommer-Mathis, Andrea: Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen, in: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg, 1521–1705: Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (= Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2), Wien 2014, S. 470–493.

Sommer-Mathis 2016a: Sommer-Mathis, Andrea: Höfische Repräsentation in Theater und Fest der Frühen Neuzeit, in: Gruber, Gernot; Mokre, Monika (Hg.): Repräsentation / en, Wien 2016, S. 131–149.

Sommer-Mathis 2016b: Sommer-Mathis, Andrea: Das Wiener Theatralfest *Angelica vincitrice di Alcina* im europäischen Kontext, in: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2016, S. 169–179.

Sommer-Mathis 2017: Sommer-Mathis, Andrea: The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena, in: Music in Art 42/2017, S. 11–37.

Sommer-Mathis / Franke / Risatti 2016: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausst. Kat. Wien, Petersberg 2016.

Stribolt 2002: Stribolt, Barbro: Scenery from Swedish Court Theatres: Drottningholm, Gripsholm, Stockholm 2002.

Testaverde 1991: Testaverde, Anna Maria: L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo del 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi (= Musica e Teatro. Quaderni degli amici della Scala, Bd. 7, H. 11–12), Mailand 1991.

Testaverde 2015: Testaverde, Anna Maria: L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586–1637), in: Drammaturgia XII, n.s. 2/2015, S. 45–69.

Tintelnot 1939: Tintelnot, Hans: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939.

Valentin 1984: Valentin, Jean-Marie: *Il Pomo d'Oro* et le mythe impérial Catholique à l'époque de Léopold I^{er}, in: XVII^{e} Siècle 36/1984, S. 17–36.

Vitruv 1976: Vitruv: De architectura libri decem / Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1976 [erste Auflage 1964].

Vlnas 2001: Vlnas, Vít (Hg.): The Glory of the Baroque in Bohemia. Art, Culture and Society in the 17th and 18th Centuries, Ausst. Kat. Prag, Prag 2001.

Wolff 1968: Wolff, Hellmuth Christian: Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900 (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV/1), Leipzig 1968.

Zielske 1965: Zielske, Harald: Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im europäischen Barocktheater, Diss., Berlin, München 1965.

AKUSTIK IN HOFTHEATERN DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

Dorothea Baumann

Dieser Beitrag beruht auf den Dokumentationen einer grossen Zahl von Theaterräumen, welche für eine Forschungsarbeit der Autorin in einer Datenbank erfasst wurden.[1] Bei der Arbeit an dieser ständig wachsenden Sammlung mit Angabe von Baujahr, Dimensionen, Nachhallzeit, Anzahl der Plätze und Angaben zum Innenausbau wird deutlich, dass die Daten zu vielen Theatern lückenhaft sind, da solche Bauten oft durch Brände zerstört wurden und auch infolge der häufigen Umbauten ständigen Veränderungen unterworfen waren. Zudem sind entsprechende Quellen oft verloren gegangen.[2] Umso wichtiger ist die genaue Dokumentation einer möglichst großen Zahl von Theatern auf Grund von Plänen als Hintergrundinformation und um Vergleiche mit den nur zum Teil erhaltenen Theatern zu ermöglichen. Eine Auswertung dieser Informationen zu mehr als 500 Theaterräumen, die nach ihrer Größe gruppiert und erfasst wurden, zeigt, dass der Umbruch im Theaterbau vom 18. zum 19. Jahrhundert vor allem sozial motiviert war. Dieser Prozess erstreckte sich über längere Zeit und der genaue Verlauf in den beteiligten Ländern hing von der lokalen Sozialgeschichte ab.

1 Mein Dank geht an Dr. Arch. Christina Niederstätter, Klobenstein (Ritten), Südtirol für die grafischen Analysen in Abbildung 1 und 6.
Baumann 2011, S. 148–149, 170–171. Die dort präsentierten Forschungsresultate werden im Folgenden zum Hoftheater des 17. und 18. Jahrhunderts vertieft und weiterentwickelt.

2 Hammitzsch 1906; Semper 1904; Nicoll 1966; Zielske 1971; Leacroft 1984; Forsyth 1985; Lange 1985; Schrader 1988; Daniel 1995.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

1 Größenkategorien im Theaterbau des 17. und 18. Jahrhunderts

Für das 17. und 18. Jahrhundert lassen sich folgende Größenkategorien definieren:

	Raumtyp	Sehr klein	Klein	Mittel	Groß	Sehr groß
	Breite	< 9 m	9 – 12 m	12 – 15 m	15 – 20 m	> 20 – 29m
	Länge	≥ Breite	10 – 15m	12 – 25 m	15 – 30 m	L = B
A	Privat- und Hoftheater					
B	Hof- u. öffentliche Theater					
C	Große Theater, Festtheater					

Aus der tabellarischen Zusammenstellung wird ersichtlich, dass es neben kleinen Hof- und Privattheatern für wenige 100 bis 1000 Zuhörer (Kategorie A) auch größere, für geladenes oder zahlendes Publikum zugängliche Theater von einigen Hundert bis über 1500 Plätzen gab (Kategorie B), deren Zuschauerraum trotz der Zunahme der Platzzahl dank der Einführung von Rängen mit Logen die Größe eines heutigen Kammermusiksaales nicht überschritt. Die Begrenzung der Größe wurde nicht nur visuell (begrenzte Distanz der Zuschauer zur Bühne), sondern nachweislich auch akustisch begründet, um die Stimmen nicht zu überfordern, da deren Reichweite begrenzt ist. Am Anfang der Baugeschichte der Theater- und Oratoriensäle, die von Italien aus im Laufe des 17. Jahrhunderts alle europäischen Länder erfassen sollte, stellte Alessandro Guidotti (um 1600) im Vorwort zu *La Rappresentatione di Anima e di Corpo* von Emilio de' Cavalieri (1550–1602) fest: »[…] Teatro o vero sala, quale per essere proporzionata a questa recitazione in musica, non doveria esser capace, al più, che di mille persone, le quali stessero a sedere commodamente, per maggior silenzio e soddisfazione loro: chè, rappresentandosi in sale molto grandi, non è possibile far sentire a tutti la parola, onde sarebbe necessitato il cantante a forzar la voce, per la qual causa l'affetto scema, e la tanta musica mancando all'udito la parola, viene noiosa.«[3]

Bereits im 18. Jahrhundert gab es einzelne Logenrangtheater der Kategorie C, welche die übliche innere Raumbreite von 12–15 m um mehr als 5 m überschritten, wie das 1735–1737 für Karl VII. von Bourbon (1716–1788) erbaute Teatro San Carlo in Neapel mit 2550 Plätzen und das Teatro alla Scala in Mailand mit 3000 Plätzen, das 1778 durch Kaiserin Maria Theresia (1717–1780) eröffnet wurde. Ihr hufeisenförmiger Zuschauerraum, welcher an der breitesten Stelle die bautechnisch herausfordernde innere Breite von 21,50 m (Mailand) und 22,50 m (Neapel) erreichte, ist mit mehr als 10.000 m³ vom

3 Cavalieri 2007.

Raumvolumen her vergleichbar mit den großen Opernhäusern, wie sie erst im Laufe des 19. Jahrhundert häufiger wurden (beispielsweise London, Covent Garden [1858, 12.240 m³] oder Paris, Opéra Garnier [1875, 9.960 m³]). Die oft noch größeren, häufig im Freien errichteten Festtheater können in dieser Darstellung nicht berücksichtigt werden.[4]

Bezüglich der Hof- und Schlosstheater wird die Beobachtung Hans Langes zur Entwicklung des höfischen Theaterbaus in Deutschland auch für die anderen geografischen Gebiete bestätigt: »Der feudalabsolutistische Schlosstheaterbau, der im 18. Jahrhundert an den deutschen Höfen seine größte Blütezeit erreicht hatte, mündet unter dem Einfluss der Aufklärung und der französischen Revolution konsequent in die Epoche der öffentlichen Hof- und Nationaltheater ein, die den nunmehr konstitutionellen Höfen ebenso entsprechen wie vorher die Schlosstheater den absolutistischen. Der Wandel von der höfisch-repräsentativen zur raisonnierenden bürgerlichen Öffentlichkeit zeitigt als Nebenergebnis die Entstehung eines neuen veränderten Schlosstheatertypus. Indem die großen Logenrangtheater aus dem Bereich des Schlosses heraustreten, die Höfe aber nicht auf ein Privattheater, über das sie unmittelbar und allein verfügen, verzichten wollen, ergibt sich die Notwendigkeit, ein intimes Saaltheater im Schloss zu belassen bzw. für die veränderten Bedürfnisse umzubauen.« [5]

2 Theoretische Kenntnisse der Schallausbreitung und die Formen des Zuschauerraums

Seit Beginn des neuzeitlichen Theaterbaus im 16. Jahrhundert wurde das vom römischen Architekten Marcus Vitruvius Pollio (1. Jh.) um etwa 30 n. Chr. überlieferte antike Wissen zur Schallausbreitung intensiv diskutiert.[6] In der Antike verglich man die Ausbreitung von Schallwellen mit den Oberflächenwellen des Wassers und beobachtete, dass Schall an festen Hindernissen wie an einem Spiegel reflektiert wird. Auf solchen Reflexionen und der relativ langsamen Ausbreitungsgeschwindigkeit des Schalls beruht das Phänomen des Echos und des Nachhalls. Nach Leonardo da Vincis (1452–1519) Zeichnungen von »Schallstrahlen«, die von Hammerschlägen ausgehen und an einem Hindernis reflektiert werden, und seinen vom antiken Theater inspirierten Skizzen von Räumen mit ansteigenden Sitzreihen aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert[7]

4 Zu den Festtheatern gehört das im 1. Stock des Palazzo Pilota errichtete Teatro Farnese in Parma (1619), dessen Zuschauerraum 44 × 29 × 22.65 m misst und ein Volumen von rund 29.000 m3 umfasst; siehe Baumann 2011, S. 29–30, fig. 8b.

5 Lange 1985, S. 15, Anm. 16 und 20, S. 16–19: Hoftheater außerhalb Deutschlands.

6 Vitruvius 1987, Einleitung, S. 10.

7 Winternitz 1982, S. 97–98 (zu reflektierten Schallstrahlen in Ms. Milano, Bibl. Ambros. Codex Atlantico C.A. f. 126 ra, entstanden 1478–1519); Leonardo da Vinci 1939, Bd. 2, S. 42–52 (Skizzen mit den

befassen sich erst im 17. Jahrhundert mehrere Publikationen mit der Schallausbreitung und den geometrischen Regeln der Reflexionen, zunächst in mathematischen Traktaten zur Optik und Astronomie, dann in Schriften, welche sich mit Akustik auseinandersetzen. Zu den bekanntesten Autoren gehört der Jesuitenpater Athanasius Kircher (1602–1680), der seit 1623 spektakuläre akustische Erfindungen vorführte und mit zum Teil haltbaren, aber auch mit unhaltbaren Theorien erklärte.[8] 1636 analysierte auch der Minoritenpater Marin Mersenne (1588–1648) in seiner *Harmonie universelle* die Schallausbreitung.[9] Beide Patres diskutierten und korrespondierten mit einem großen Kreis von gelehrten Kollegen.

Diese schriftlichen Dokumente zeigen ein besonderes Interesse für die Schallreflexionen an einer elliptisch gekrümmten Decke, die von einer Schallquelle in einem der beiden Brennpunkte ausgehend sich im anderen Brennpunkt konzentrieren, wodurch sich eine sehr wirksame Flüstergalerie bauen lässt.[10] Vom Jesuiten und Mathematiker Mario Bettini (1582–1657) ist eine 1642 publizierte Zeichnung erhalten, welche seitliche Schallreflexionen an einer elliptisch gekrümmten Wand darstellt. Auch hier wird erläutert, dass der Schall sich im zweiten Brennpunkt der Ellipse konzentriert. Bettini empfiehlt, diesen Effekt für die beste Position der Fürstenloge zu verwenden.[11]

Spätestens seit dem Bau des Refektoriums für den Orden der Oratorianer im Baukomplex der *Chiesa nuova* in Rom 1639–1640 durch Francesco Borromini (1599–1677) ist die Beobachtung dokumentiert, dass entlang einer elliptisch gekrümmten Wand eine Zone von Schallreflexionen entsteht, von welcher davor sitzende Zuhörer profitieren: »Si trattò […] della forma dello stesso refettorio proponendo il padre col consiglio di molti di farlo ovato per dar maggiore comodità al dubbio d'esser sentito da tutti.«[12] Diese Erkenntnis hatte Einfluss auf die Theaterbautheorie und Architektur, denn sie begründete schließlich die Regel, dass die Kurve des Grundrisses die Qualität der Theaterakustik bestimme.[13]

Tatsächlich ist die architektonische Form des Zuschauerraums ein wichtiges Kriterium zur Gewinnung allgemeiner Aussagen über dessen Akustik, da sie die Schallver-

Bezeichnungen »teatri per uldire [sic!] messa«, »loco dove si predica« und »Teatro da predicare« aus Ms. B, f. 52 recto); Forsyth 1985, S. 14, Abb. 1.9 (Zeichnungen aus Paris, Institut de France, Ms. B [2173], f. 55a, entstanden 1486–88).

8 Kircher 1684, insbes. S. 72.

9 Mersenne 1636, Bd. 1, S. 35–40, Proposition XXVII: Comme les Architectes doivent bastir les voûtes pour leur donner […] la forme de l'Ellipse afin d'aider les sons […], sowie: Propositions XXVIII mit weiteren geometrischen Untersuchungen.

10 Kircher 1650, Buch IX, S. 301; Forsyth 1985, S. 80–81, Abb. 3.7; Baumann 2011, S. 32–33.

11 Bettini 1642, X: in quo musica, proposition; VIII: Teatra eliptica scenicis Eloqujis aptissima. Siehe: https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb11199744&pimage=239&v=2p&nav=&l=de [letzter Zugriff am 14.10.2016]; Tamburini 1984, S. 18, Anm. 22.

12 Connors / Della Rocchetta 1983, S. 48.

13 Forsyth 1985, S. 80.

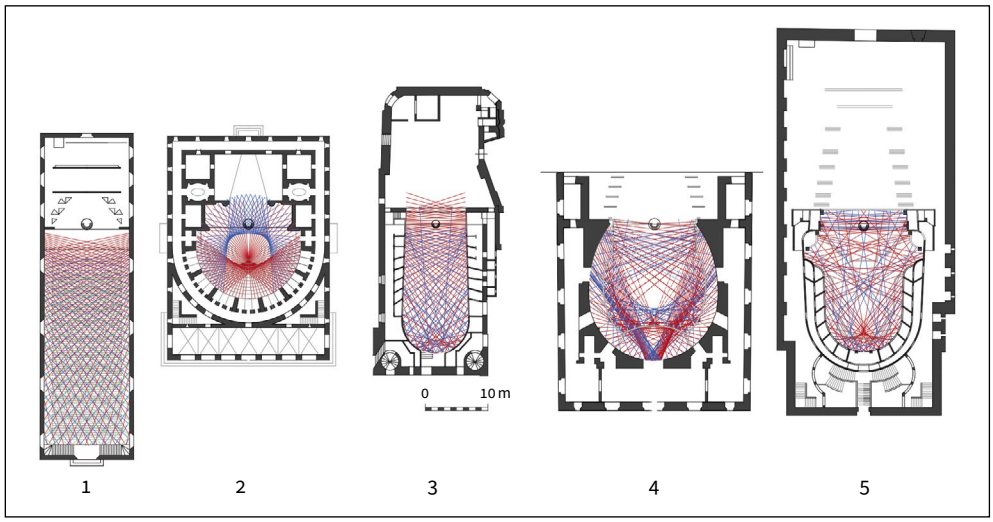


Abbildung 1. Grundrisstypen von Theatern: *1* Rechteck: Ulm, Stadttheater, 1641, Joseph Furttenbach d. Ä.; *2* Halbkeis: Projekt 1762, Vincenzo Arnaldi: Halbkreis mit 5 Logenrängen (Masse des Grundrisses hier wie St. Petersburg, halbrundes Theater in der Eremitage 1785); *3* U-Form: Wien, Burgtheater 1756, Fr. W. Weisskerns; *4* Gekapptes Oval: Schönbrunn bei Wien, Schlosstheater 1767 (Reflexionen an der Rangbrüstung und an den Saalwänden); *5* Lyra: Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus 1748.

teilung bestimmt. Heute erfolgt die geometrische Analyse der Schallverteilung anhand von realen oder digitalen 3D-Modellen, aber die historisch allmählich entwickelte und verfeinerte zweidimensionale Analyse des Grundrisses erlaubt wichtige Erkenntnisse bei entsprechender Berücksichtigung der Schallausbreitung im Quer- und Längsschnitt, d. h. bei schrittweiser Interpretation der gewählten Darstellungsebene.[14]

3 Grundrisstypen im Theaterbau

Die Grundrissformen der Hoftheater dieser Zeit entsprechen jenen der öffentlichen Theater. In ihrer inneren Organisation zeigen sich wegen der höfischen Funktion jedoch einige besondere Eigenheiten (Fürstenloge im 1. Rang am Ende des Zuschauerraums oder in der Nähe der Bühne, besondere Treppen, Trompeterlogen u. a.). Schlosstheater sind oft kleiner und ältere Theatertypen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Zudem sind diese in diesem Bereich nicht nur öfter erhalten geblieben, sondern wurden auch im 18. Jahrhundert weiter gebaut. Dazu gehören besonders kleine Theatersäle mit

14 Baumann 2011, S. 113–115.

halbrundem Grundriss und ansteigenden Sitzreihen, Säle ohne seitliche Logen oder Galerien und solche mit nur einem Rang.

Bei den Theatersälen finden sich die folgenden wichtigen Grundrisstypen: der rechteckige Saal, das halbrunde Theater mit ansteigenden Sitzreihen nach antikem Vorbild, das daraus durch Verlängerung der Seitenwände abgeleitete U (oft mit ansteigenden Sitzreihen im halbrunden hintersten Teil), das gekappte Oval und das Hufeisen, mit etwas stärker gestreckten, zur Bühne hin sich annähernden Seitenwänden, und die sogenannte Lyra- oder Glockenform, ein U mit Logenrängen, die nicht ganz bis zum Proszenium reichen, und konvex nach vorne gerichteten Abschlusslogen (Abb. 1).

3.1 Rechteck

Die Theater des 17. und 18. Jahrhunderts wurden meistens in bestehende Säle eingebaut. Sie haben daher im einfachsten Fall einen durch die Außenmauern begrenzten rechteckigen oder quadratischen Grundriss. Diese Form findet sich häufig als langgestrecktes Saaltheater, nur mit Bühne, ohne Galerien oder Logen, wie beim Stadttheater für Ulm (1641,33 × 13,50 × 9 m; siehe Abb. 1.1) von Joseph Furttenbach d. Ä. (1591–1667), oder mit nur einer Galerie am Saalende, wie beim Theatersaal des Scheremetjew Palais in St. Petersburg, der über eine hervorragende Akustik verfügt.[15] Ein rechteckiger Grundriss sorgt in kürzester Zeit für eine regelmäßige Schallverteilung. Da die Akustik sehr ausgeglichen und bei genügender Raumhöhe und geeignetem Innenausbau von hoher Qualität ist, ermöglichen solche Säle eine flexible Nutzung. Sie können von vorne, von der Seite, von hinten oder vom Parkett aus bespielt werden.

Auch das Ekhoftheater im Schloss Friedenstein in Gotha ist ein Rechtecksaal mit zwei offenen Rängen aus Holz (Abb. 2).

Das Theater wurde 1681 in einen rechteckigen Saal von 22 × 11 × ca. 9 m eingebaut, wobei der quadratische Zuschauerraum mit 11 m Länge genau die Hälfte der Gesamtlänge ausmacht, während die andere Hälfte durch die Bühne eingenommen wird. Seine heutige Form erhielt das Theater 1774. Es wurde 1998 letztmals renoviert, hat seither 165 Sitzplätze im Parterre und zwei Ränge geringer Tiefe mit Stehplätzen. Daher sind die Rangbrüstungen für die jetzt dort sitzenden Besucher zu hoch und die Sitzbänke mussten entsprechend erhöht werden. Ursprünglich hatten nur die Herrschaften bequeme Sessel in der Loge im 1. Rang an der Saalrückwand. Die Wände sind aus glattem Putz, die Decke aus stark kassettiertem Holz, die Rangbrüstungen aus Holz mit Halbsäulen auf geschlossenen Holzflächen. Da die dünnen Holzpaneele der Brüstungen

15 Messung durch Waves Audio am 26.10.2004, siehe: http://www.acoustics.net.russia/hermitage_theatre.de [letzter Zugriff am 27.8.2005].

Abbildung 2. Ekhoftheater im Schloss Friedenstein in Gotha 1774, Blick von der Bühne zur Ehrenloge.

tiefe Frequenzen absorbieren und die Halbsäulen und die Kassetten der Holzdecke für günstige Diffusität sorgen, ergibt sich – zusammen mit der günstigen Raumform – eine ausgezeichnete Akustik. Die Bühne ist wegen der geringen Saallänge und der darauf abgestimmten Perspektive praktisch nur im Proszenium bespielbar, da Personen im Bühnenbild sofort als »Riesen« erscheinen. Die Vorbühne ist auch akustisch für Schauspieler und Sänger der beste Ort, da das perspektivische Bühnenbild mit fünf Kulissengassen den Schall stark absorbiert.

3.2 Halbkreis

Seit der erneuten Rezeption der Schriften von Vitruvius im späten 15. und 16. Jahrhundert wurden vom antiken Vorbild inspirierte Theater mit ansteigenden Sitzreihen aus Holz errichtet.[16] Im 17. und 18. Jahrhundert war dieser Theatertypus auch

16 Beispiele sind: das Teatro Olimpico in Vicenza (1585), das eine halbe Ellipse ist, oder das Teatro Olimpico in Sabbioneta (1590), das leicht zum U verlängert ist.

Abbildung 3. St. Petersburg, Hermitage Theater 1783–1787, Blick vom Zuschauerraum zur Bühne.

für feste Theater in Innenräumen in Gebrauch, jedoch selten als reiner Halbkreis.[17] Abgesehen von den Problemen wegen der rasch schlechter werden Sicht auf die Guckkastenbühne bei Entfernung von der Mittelachse ergeben sich auch akustische Probleme. Im reinen Halbkreis mit stark ansteigenden Sitzreihen gibt es außer den Deckenreflexionen fast keine den Direktschall verstärkenden Schallreflexionen, denn der von unten an die halbrunde Außenwand gelangende Schall wird im gleichen Winkel nach oben wegreflektiert und erreicht die Hörer nicht. Die Schallkonzentration im Mittelpunkt des Halbkreises entsteht im Bereich der Orchestra oder von allenfalls dort sitzenden Hörern nur, wenn die halbrunde Rückwand mindestens einer Sitzreihe frei ist, die tiefer liegt als die Vorbühne oder Bühne. Dass dennoch störende Schallkonzentrationen entstehen können, zeigt das Projekt für ein halbrundes Theater mit 5 Logenrängen und 10 ansteigenden Sitzreihen von 1762 von Vincenzo Arnaldi (18. Jh.) (siehe Abb. 1.2 oben): hier läge dieser Brennpunkt zwar über den Köpfen der Orchestermusiker und Zuhörer, aber die Reflexionen am Halbrund würden die Sänger auf der Bühne als Reflexionen 2. Ordnung, d. h. nach Auftreffen auf zwei Oberflächen mit störender zeitlicher Verzögerung erreichen. Auch die nach oben über die Decke verlaufenden Reflexionen tragen diese Tendenz zu Schallkonzentrationen weiter. Ob sie günstig oder ungünstig in Erscheinung treten, hängt von der Decken-

17 Zum Beispiel das Theater im Neuen Palais Potsdam (1766) ist etwas verlängert zum U und das Theater im Schloss Gripsholm (1781) ist ein Dreiviertelkreis mit gewölbter Decke.

form ab und benötigt in jedem Fall eine graphische Analyse des dreidimensionalen Reflexionsverlaufs.

Genau diesen Grundriss (ohne Logen) verwendet Giacomo Quarenghi (1744–1817) im 1783–85 für den russischen Zaren erbauten halbrunden Theater in der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 3).

Auch hier ist das Problem der Schallfokussierung in einem einzigen Brennpunkt vermieden, da das Orchester und die Vorbühne sich außerhalb des Halbkreises befinden. Der Radius des Halbrunds beträgt 8.25 m, die Saallänge bis zum Proszeniumsrand 13.80 m, die Raumbreite 16.50 m, die Raumhöhe 10.50 m. Auf den ansteigenden halbrunden Sitzreihen haben 250 Personen Platz. Da die Raumwände mit Marmor verkleidet sind, hat das voll besetzte Theater trotz des kleinen Volumens von 7900 m³ eine ungewöhnlich lange Nachhallzeit von 1,41 Sekunden.[18] Wegen der über die ebene Decke verlaufenden, zeitlich relativ stark verzögerten Reflexionen über zwei Flächen mit den erwähnten Schallkonzentrationen 2. Ordnung ist der Nachhall unruhig.

3.3 Halbkreis zum U verlängert

Wird der Halbkreis zum U verlängert, so ist die Sicht zur Bühne im Parkett und in den Logen am Ende des U sehr gut, in seitlichen Logen allerdings trotz schrägen oder offenen Logentrennwänden nur auf den vordersten Logenplätzen einigermaßen gut, da der Blick zur Bühne nur auf gedrehten Stühlen oder mit gedrehtem Kopf oder stehend möglich ist. Das U ist jedoch die ideale Form für ein Publikum, das auch sich selbst betrachten will. Ein solches Theater bietet weit mehr Plätze als der Halbkreis und dank Seitenwandreflexionen die Voraussetzungen für sehr gute Akustik, sofern die eingebauten Logen und die Saaldecke nicht zu viele Bässe absorbieren (mehr dazu in Abschnitt 5).

Diese Voraussetzungen waren im Alten Burgtheater in Wien erfüllt (1741 gebaut, 1756, 1761 und 1796 renoviert). Der Zuschauerraum hatte vier Ränge und war mit 10.30 m zwischen den Brüstungen sehr schmal. Die innere Länge betrug mit 23.60 m mehr als die doppelte Breite, die Höhe vom Parkett zur Decke 12 m.[19] Der Saal hatte ein Volumen von 3.700 m³ und die Nachhallzeit im besetzten Raum wurde für mittlere Frequenzen mit 1,1 sec berechnet.[20] Das Theater war wegen seiner hervorragenden Akustik äußerst beliebt. 1888 wurde es zum Bedauern von Schauspielern und Publi-

18 Messung durch Waves Audio am 26.10.2004. Siehe: http://www.acoustics.net.russia/hermitage_theatre.de [letzter Zugriff am 27.8.2005].

19 Semper 1904, S. 204, Fig. 132.

20 Meyer 2015, S. 184 für 1779 (nach Singer 1958, S. 220); Weinzierl 2002, S. 151–153 berechnet nur 0,7 sec bei einem Volumen von 3700 m3 (mit angekoppelten Volumen und am Modell verifiziertem Restschallabsorptionsgrad). Siehe dazu die Bemerkung in Abschnitt 4 und 6 unten.

Abbildung 4. Wien, Burgtheater, Gemälde von Gustav Klimt, 1888.

kum abgerissen.[21] Bis zum Umbau des Tuchlaubensaals im Jahre 1830 diente es auch als Konzertsaal. Dank einer heute so nicht mehr möglichen dichten Bestuhlung hatte es ohne Logen 1300 Sitzplätze (1822 wurden mit den Logen sogar 1624 Sitzplätze angeboten) [Abb. 4].[22]

Die Schallverteilung ist in diesem Raum beinahe so ausgewogen wie in einem langgestreckten Recktecksaal (siehe Abbildung 1.3), obwohl die Seitenwände nach hinten leicht auseinanderweichen. Im Halbrund am Saalende entsteht eine Schallkonzentration, welche diesen mit ansteigenden Sitzreihen ausgestatteten Teil des Parketts und alle darüberliegenden Logen mit der Kaiserloge intensiver beschallt.

21 Baumann 2011, S. 153.

22 Meyer 2015, S. 184–185.

3.4 Hufeisen und gekapptes Oval

Die beliebteste Form für die bereits im 18. Jahrhundert vereinzelt sehr großen Theater war das gekappte Oval oder der hufeisenförmige Grundriss mit zur Bühne hin sich annähernden, gestreckten Seitenwänden. Die beiden Formen werden in den Beschreibungen nicht immer klar unterschieden. Das Oval wird in verschiedenen theoretischen Schriften besonders gelobt, nun in der Annahme, dass die darin ungehinderte Ausbreitung der Stimme eine gute Akustik garantiere.[23] In der praktischen Umsetzung führt jedoch die Verbindung zwischen Saal und Guckkastenbühne zu Problemen, da ein großes gekapptes Oval leicht zu einer unpraktisch breiten Bühnenöffnung führt.[24]

Der Grundriss des Theaters im Schloss Schönbrunn in Wien entspricht genau einem gekappten Oval. Diese elegante Form ist für ein kleines Schlosstheater ungewöhnlich, aber dank der geringen Dimensionen bot der Bühnenanschluss kein Problem: das Theater ist von der Brüstung der Kaiserloge bis zur Bühne nur 13 m lang und das Oval ist so gekappt, dass sich ohne Proszenium eine Bühnenöffnung von damals üblicher Breite von 10,60 m ergibt (das ist 1,10 m breiter als im Alten Burgtheater).[25] An der breitesten Stelle zwischen den Brüstungen misst das Theater 13 m, zwischen den Saalwänden 15,60 m. Es ist 13 m hoch und hat 408 Plätze. Das Theater hat nur eine Galerie und im heute wieder hergestellten Zustand von 1767 darüber eine Reihe kleiner Balkone als Andeutung eines 2. Rangs. Wie in den hufeisenförmigen Theatern befinden sich die akustisch besten Plätze am Ende des Ovals und in der hier im 1. Rang liegenden elliptischen Kaiserloge (siehe Abbildung 1.4 oben).[26] Der Architekt des 1747 eröffneten Theaters, Nikolaus Pacassi (1716–1790), der auch für andere Bauten des Wiener Hofs verantwortlich war, wurde auch Berater bei der Planung des Teatro alla Scala (1778).

1737 galt das von Antonio Medrano (1703–1760) und Angelo Carasale (gest. 1742) errichtete und seither mehrmals renovierte Teatro San Carlo in Neapel als das größte Hoflogentheater seiner Zeit. Es hat sechs Ränge und ist mit 22,50 m an der breitesten Stelle gleich breit wie hoch und mit 25,00 m 2,50 m länger als breit. Das Saalvolumen beträgt 12.375 m³, die Nachhallzeit heute 1,25–1,05 sec für 500–1000 Hz.[27] 1751 verfügte das Theater über 2550 Sitzplätze, welche im 20. Jahrhundert aus feuerpolizeilichen Gründen auf 1414 reduziert wurden.

Das 1778 von Kaiserin Maria Theresia eröffnete Teatro alla Scala in Mailand, ein hufeisenförmiges Logentheater mit sechs Rängen, welches 22 m lang, 21,50 m breit

23 Tamburini 1984, S. 17–18, insbes. Anm. 23.

24 Leacroft, S. 86 und fig. 132: Bemerkung zum Theater von Cosimo Morelli in Imola 1779–80.

25 Semper 1904, S. 204.

26 https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Sch%C3%B6nbrunner_Schlosstheater.jpg [letzter Zugriff am 14.10.2016]; Endmayer 1984.

27 Beranek 1996, S. 606.

und 20 m hoch ist,[28] folgte mit geringen Abweichungen dem Modell von San Carlo in Neapel.[29] Es bot damals 3000 Plätze (heute sind es aus feuerpolizeilichen Gründen nur 2289 Plätze).[30] Das Saalvolumen beträgt 11.250 m³, die Nachhallzeit vor der Renovation von 2004 nur 1,25–1,15 sec für 500–1000 Hz.[31]

Der Schall konzentriert sich in dieser Grundrissform in Zonen, die den konkav gekrümmten Wänden folgen, wodurch in allen Logen direkt an der Brüstung und im hinteren Teil des Parterres eine sehr gute Akustik entsteht. Die auch hier für die vordersten Logenplätze gelobte Klarheit des Klanges wurde im Teatro San Carlo messtechnisch bestätigt.[32] Die genaue Schallverteilung eines hufeisenförmigen Theaters hängt auch von der Saalbreite, ihrem Verhältnis zur Saalhöhe und von der Deckenform ab, die in der Scala leicht quergewölbt ist, wodurch die in der Saalmitte dünnere Lateralbeschallung durch Deckenreflexionen zum Teil kompensiert wird.

Diese beiden Theater erreichten eine Raumgröße, welche erst seit im 19. Jahrhundert für die großen öffentlichen Opernhäuser üblich war und die bis Anfang des 20. Jahrhunderts nicht überschritten wurde.

3.5 Lyra- oder Glockenform

Die von der Theaterbauerfamilie Galli-Bibiena besonders gepflegte, sogenannte Lyra- oder Glockenform bringt durch die konvexe Gegenkrümmung für die vordersten Logen eine ausgezeichnete Sicht zur Bühne. An diesen konvexen Seitenwandflächen entstehen zudem zusätzliche Reflexionen, welche die Akustik im vorderen Parterre auch für das Orchester und die Sänger verbessern. Dies sind die Gründe, weshalb Theater dieser Grundrissform zu den akustisch Besten gehören.

Eines der schönsten Theatern dieses Typs ist das 1748 von Giuseppe Galli-Bibiena (1696–1757) errichtete, heute noch erhaltene Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth (siehe Abbildung 1.5 oben).[33] Der Zuschauerraum ist zwischen den Rangbrüstungen mit 12,85 m etwas breiter als die halbe Länge von 23,85 m und hat mit 9,50 m Höhe ein Höhen-Breiten-Verhältnis von annähernd 3:4. Der 5500 m³ umfassende Saal hat 1300 Sitzplätze. Da der vorderste Saalbereich nicht mit Logen ausgestattet ist und der

28 Semper 1904, S. 484; siehe: http://www.rossinigesellschaft.de/data/pict/theater/scalap.jpg und http://www.in-lombardia.de/images/Theater-in-Mailand%2C-Lombardei-zum-Besichtigen.jpg [letzter Zugriff am 14.10.2016].

29 Hammitzsch 1906, S. 83–86; siehe: http://www.unav.es/ha/007-TEAT/dumont/encyclopedie-theatres-017.jpg [letzter Zugriff am 14.10.2016].

30 Garnier 1871, Appendix.

31 Beranek 1996, S. 355.

32 Iannace 2000, S. 247.

33 Schrader 1985.

Abbildung 5. Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus 1748, Blick aus der Ehrenloge zur Bühne.

Anschluss zur Decke über dem obersten, dritten Rang durch eine hohe geschlossene Fläche erfolgt, ist die Nachhallzeit im besetzten Raum trotz der reichen Dekorationen mit 1,0 Sekunden für mittlere Frequenzen relativ lang,[34] was die Akustik für Sänger und Orchester sehr angenehm macht. Die Stuckaturen sorgen für eine ausgezeichnete Schalldiffusität. Die zur Herrscherloge und ins Publikum gerichteten Trompeterlogen links und rechts der Bühne und die vollständig erhaltenen Verbindungstreppen zwischen Parterre und erstem Logenrang dienten dem Hofzeremoniell. Der Blick aus der Ehrenloge zeigt einen Teil dieser besonderen Treppenzugänge und den dem 1. Rang vorgelagerten Zwischenrang mit Stehplätzen (Abb. 5).

4 Dreidimensionale Schallausbreitung im Theater

Da die Schallausbreitung ein dreidimensionaler und zudem zeitlich verzögert ablaufender Vorgang ist, ist der Grundriss nur einer der Faktoren, welcher die Akustik beeinflusst, aber wie die geometrischen Analysen zeigen, ein wesentlicher.

34 Meyer 2015, S. 184

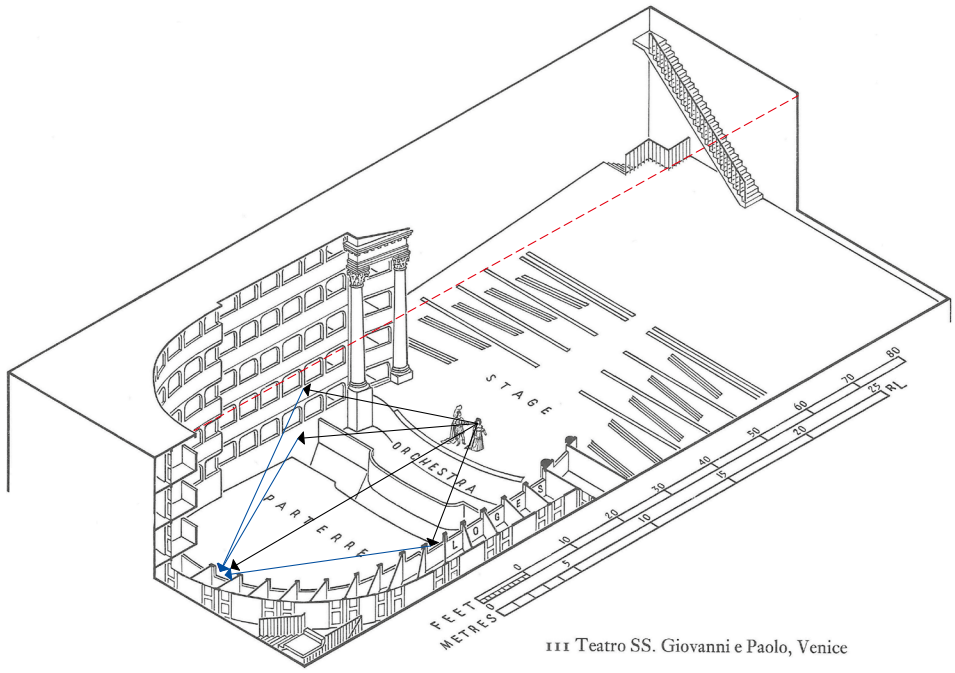


Abbildung 6. Dreidimensionale Schallausbreitung am Beispiel des Teatro SS. Giovanni e Paolo, Venedig 1654.

Die dreidimensionale Schallausbreitung wird im Folgenden anhand des U-förmigen Logentheaters SS. Giovanni e Paolo, Venedig 1654, schematisch für einen Ort der Schallquelle und einen ausgewählten Zuhörerort dargestellt (Abb. 6).

Sie verläuft über folgende Schallwege: ausgehend von einer Sängerin, die im Bereich des Proszeniums auf der Bühne steht, erreicht der Schall die hier als Beispiel eines Hörplatzes in der Ehrenloge am Ende des U ausgewählte Position als Direktschall und als Reflexionen über die linke Wand, über die rechte Wand und die Decke. Durch weitere, über zwei oder drei Flächen laufende Reflexionen entsteht eine zeitlich gestaffelte Abfolge von leiseren, durch Absorption mehr oder weniger stark verfärbten, aber sonst identischen Schallsignalen, welche in der Wahrnehmung zu einem einzigen Schallereignis zusammengefasst werden.[35] Je mehr Reflexionen kurz hintereinander eintreffen, desto intensiver und transparenter ist der Schalleindruck. Dabei sind seitlich eintreffende Reflexionen wegen der höheren Seitenschallempfindlichkeit unseres Hörsinns für die Schallverstärkung und Erhöhung der Transparenz besonders wirksam.

Die später eintreffenden Reflexionen erzeugen den Eindruck des Nachhallens. Die tatsächliche wahrgenommene Dauer des Nachhallens hängt von der Lautstärke des

35 Baumann 2011, S. 79.

produzierten Schalls ab. Zur vergleichenden Beurteilung der Raumakustik bestimmt man deshalb die messtechnisch normierte Nachhallzeit, die definiert wird als:

$$T = 0{,}163 \times (\text{Volumen } V / \text{Absorption } A).$$

Die frequenzabhängige Absorption A berechnet sich als Summe aller Teilflächen S aus verschiedenen Materialien, jeweils multipliziert mit dem materialspezifischen Absorptionsfaktor α. Man kann die Nachhallzeit T berechnen, wenn man die Absorptionsfaktoren aller vorkommenden Materialien und die von ihnen bedeckte Fläche kennt. Um die Absorptionsfaktoren zu kennen, muss man diese anhand von Materialproben im Labor messen.[36] Dies geschieht in der Regel für Frequenzen von 125 bis 4000 Hz.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass genaue Angaben zu den Raumdimensionen, zur Form aller Raumbegrenzungsflächen und zu den Materialien und Oberflächenstrukturen des Innenausbaus und der Baukonstruktion notwendig sind, um Aussagen über die Akustik in einem Theater machen zu können. Es ist deshalb wichtig, diese Angaben aufgrund von Plänen und anderen Dokumenten so genau als möglich zu verifizieren.

5 Seitenwände als Reflektoren

Logen haben einen großen Einfluss auf die Akustik des Zuschauerraums, weil Schall, der in die Logen gelangt, dort meistens weitgehend absorbiert wird. Bei einem bis zur Decke mit Logenrängen bestückten Theater wirken nur die Logenbrüstungen als reflektierende Wandflächen. Deshalb sind die italienischen Logen mit hohen Logenbrüstungen günstiger für die Saalakustik als die französischen Logen mit niedrigeren Brüstungen. Der reflektierende Flächenanteil der Brüstungen beträgt bei italienischen Logen etwa 50 %, bei französischen Logen nur etwa 30–40 % der bedeckten Außenwandfläche. Bei den weit offenen französischen Logen und bei offenen Galerien – wie in dem 1750 von Philippe de la Guépierre projektierten Hoftheater in Stuttgart – kann die hohe Absorption wegen der geringeren Brüstungsfläche jedoch durch reflektierende Logenrückwände und die Wandflächen oberhalb der Logen und Galerien zu einem gewissen Grad kompensiert werden. Für die Berechnung von Nachhallzeiten kann der in den Logen und Galerien absorbierte Schall am Modell verifiziert werden (Abb. 7).[37]

36 Meyer 2015, S. 149.

37 Siehe Anm. 24.

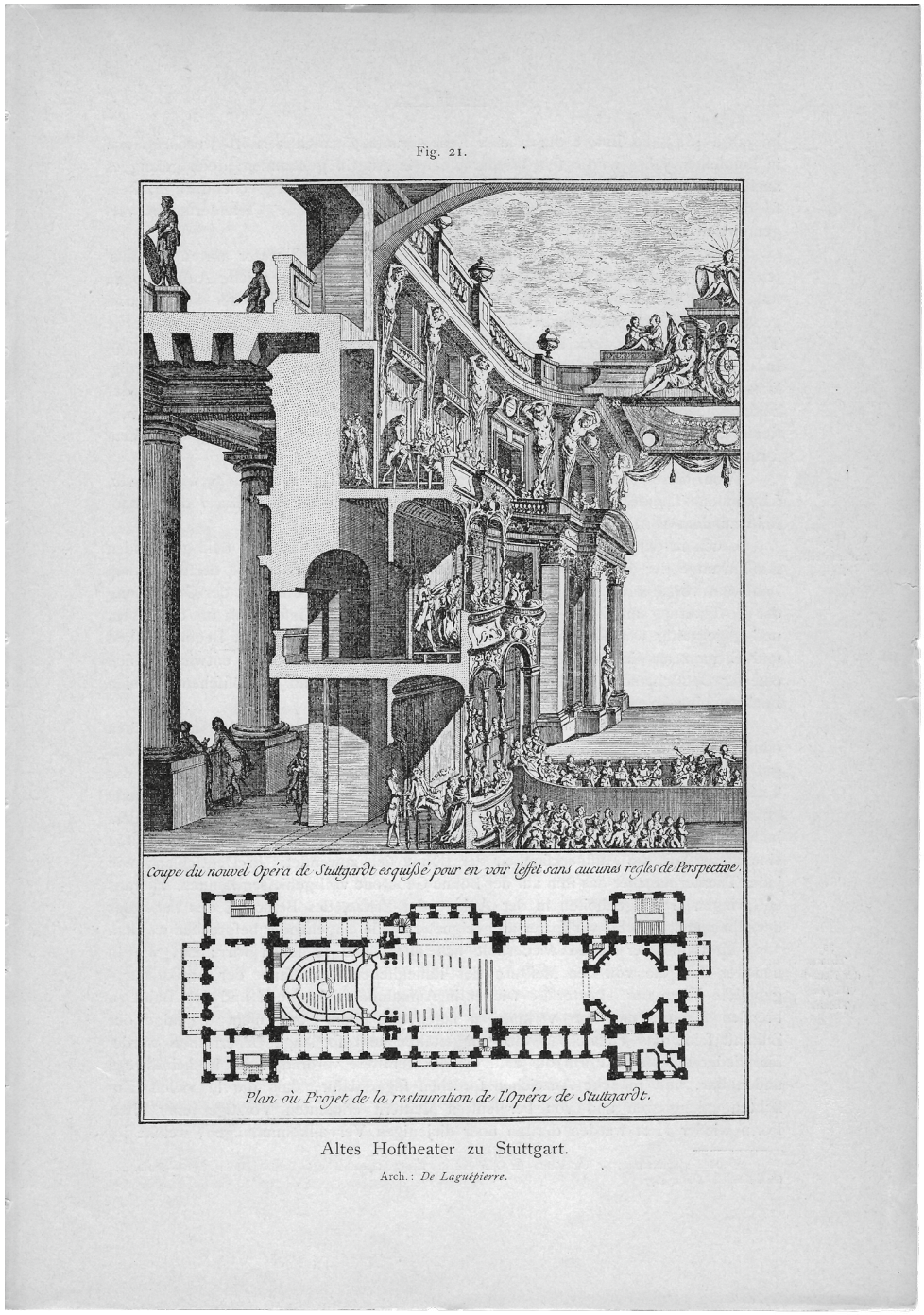


Abbildung 7. Projekt Hoftheater Stuttgart, 1750, Philippe de la Guépierre. Plan und Ansicht mit französischen Logen und offener Galerie.

6 Das Proszenium als Verbindungselement zwischen Bühne und Zuschauerraum

Bühne und Zuschauerraum eines Theaters sind in der Regel durch ein Proszenium optisch und akustisch miteinander verbunden. Die Spieltiefe der Bühnen war im betrachteten Zeitraum nur schon aus optischen Gründen gering, da ein Hineingehen in das

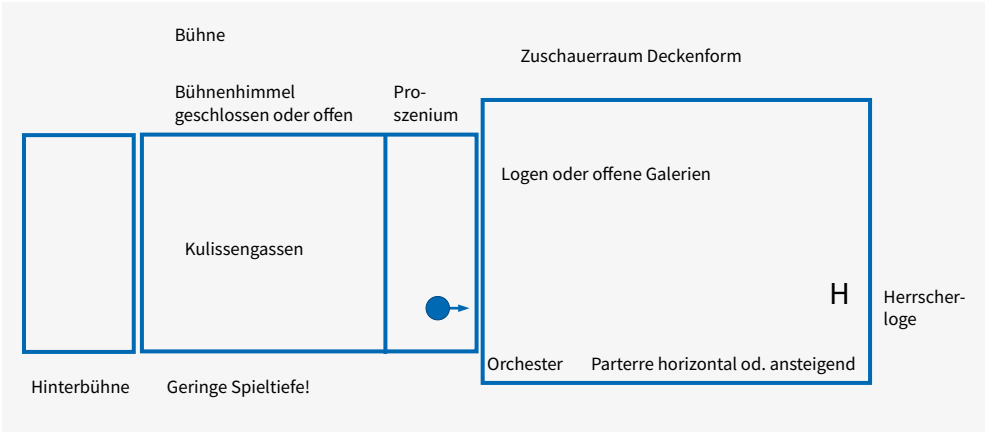


Abbildung 8. Schematische Schnittdarstellung der Funktion des Proszeniums.

perspektivische Bühnenbild die Personen nach wenigen Schritten übernatürlich groß erscheinen lässt. Das Proszenium war die wichtigste Spielfläche. Sein Boden, die seitlichen Flächen, die auch mit Logen ausgestattet sein können, und die meist horizontale Decke bildeten die wichtigsten Reflexionsflächen zur Unterstützung der akustischen Verbindung zwischen Bühne und Orchester. Die Begrenzungsflächen des Proszeniums unterstützen zudem die Wirkung der Stimmen im Zuschauerraum durch die hier entstehenden Reflexionen wie ein Schallverstärker. Wenn das Proszenium fehlt, wie dies beim gekappten Oval oder auch beim Hufeisen-Grundriss vorkommt, übernehmen die vordersten Logenbrüstungen und der vorderste Bereich der Saaldecke diese Funktion (Abb. 8):

Dass man sich der akustischen Funktion dieser Deckenfläche bewusst war, spiegelt sich im ständigen Experimentieren mit Veränderungen in diesem Bereich, besonders der Höhe des Proszeniums und der Schrägstellung der Proszeniumsdecke. Die Schrägstellung wurde in den größer werdenden Theatern zunehmend eingesetzt, um durch Hinauslenken der Deckenreflexionen die Beschallung des Zuschauerraums zu verbessern. Der Vorteil der besseren Beschallung wird durch einen gravierenden Nachteil er-

kauft: Die Sänger auf der Bühne, aber auch die Musiker im Orchester verlieren einen wesentlichen, Verbindung schaffenden Reflektor. Sie hören sich gegenseitig und selbst viel schlechter.[38]

Folgende Faktoren haben einen Einfluss auf die Akustik eines Theaters: der Bühnenhimmel (offen oder geschlossen); angekoppelte Raumteile wie Seitenbühnen, Hinterbühne, offene Gänge zu Galerien, Logen (Absorption, verzögerte Reflexion); die Gestaltung des Proszeniums bzw. des vordersten Saalbereichs; die Materialien des Innenausbaus und der Konstruktion; die Oberflächenbeschaffenheit (glatt, porös, strukturiert, fest oder in Schwingung versetzbar – schwingende Platten absorbieren Bässe); das Proszenium und der Zuschauerraum (Form, Ausrichtung der Begrenzungsflächen, Oberflächenstruktur), die Zahl und Anordnung der Sitz- und Stehplätze. All dies bestimmt die Struktur des Nachhalls (zeitliche Staffelung, räumliche Verteilung der Reflexionen) und die frequenzabhängige Nachhallzeit T.[39]

7 Vergleich der Räume anhand des Raumvolumens und des Raumdämpfungsmaßes

Das durch den Akustikingenieur Jürgen Meyer vorgeschlagene Raumdämpfungsmaß D_A, welches einen Vergleich der erforderlichen Schallleistung bei Beschallung durch die gleiche Schallquelle in verschiedenen Räumen ermöglicht,[40] ist die Differenz zwischen dem Schallleistungspegel der Schallquelle L_w und dem im Raum erreichten Schalldruckpegel (im statistischen Schallfeld) L_p. Diese Größe lässt sich in der Praxis zum Vergleich verschiedener Räume bei gleichbleibender Schallquelle (beispielsweise einem Orchester gleicher Größe) anwenden, ohne dass die tatsächliche Schallleistung der Quelle bekannt sein muss. Folgende Angaben werden zur Berechnung benötigt: das Raumvolumen des Zuschauerraums und die Nachhallzeit T (im besetzten Raum). Wenn keine Messung der Nachhallzeit T im besetzten Raum vorliegt, muss diese berechnet werden. Dazu werden die Materialeigenschaften gemessen oder bei historischen Räumen durch vergleichbare Messwerte ersetzt. Dies kann je nach eingesetzten Werten zu gewissen Abweichungen der Resultate führen, die bei einer vergleichenden Betrachtung jedoch meist vernachlässigbar sind, wenn die Berechnung für die verschiedenen Räume aufgrund derselben Voraussetzungen erfolgt.

38 Die Vergrößerung des Orchesterraums auf Kosten des Proszeniums und die Absenkung entwickelte sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts. Dazu Baumann 2015, S. 127–142.

39 Die Angabe bzw. Berechnung von T erfolgt in der Regel für mittlere Frequenzen von 500 bis 1000 Hz (T_m) oder für Frequenzen von 125 bis 4000 Hz.

40 Meyer 2015, S. 151 und 270, Abb. 177; Baumann 2011, S. 108–111 und Abb. 177.

Nach Bestimmung des Raumdämpfungsmaßes zeigt sich deutlich, dass es unter den betrachteten Theatern Gruppen mit ähnlichen akustischen Anforderungen gab. So liegen das Alte Wiener Burgtheater (1756) und das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth (1748), Theater der Kategorie B mit einem Raumvolumen von 5100 bis 5500 m³ und mittleren Nachhallzeiten von etwa 1 Sekunde mit einem Raumdämpfungsmaß von 22 bis 24 dB, recht nahe beieinander.

In den größten Opernhäusern des 18. Jahrhunderts der Größenkategorie C, einer Kategorie, die erst im 19. Jahrhundert allgemein gebräuchlich wurde, zu welcher die bereits erwähnten Hoftheater San Carlo Neapel und La Scala Mailand mit einem Zuschauerraum von 11.250–12.375 m³ gehören, müssen die Musiker ein zwei- bis dreimal größeres Raumvolumen füllen als bis dahin üblich. Trotz längeren Nachhallzeiten für mittlere Frequenzen von etwas über 1 Sekunde ist das Raumdämpfungsmaß in diesen großen Theatern deshalb um 3 bis 6 dB grösser als in den kleineren Theatern des 17. und 18. Jahrhunderts. Um eine Dämpfung von 3 dB zu kompensieren, muss eine etwa doppelt so große Orchesterbesetzung eingesetzt werden, um die gleiche subjektive Lautstärke wie in den kleinen Theatern zu erreichen; 6 dB mehr erfordert eine Vervierfachung.[41] Eine entsprechende Zunahme der Orchesterbesetzung lässt sich für die Streicher tatsächlich beobachten. Aus demselben Grund erfolgten im Instrumentenbau bautechnische Maßnahmen zur Vergrößerung der Schallleistung. Die Singstimmen mussten jedoch durch Stimmbildung und Erfahrung zu besserer Leistung gebracht werden. Umso bedenklicher ist bei der Benützung der großen Theater deshalb die Tatsache, dass seit dem 20. Jahrhundert das Singen im Proszenium meist nicht mehr möglich ist, weil man diesen Platz dem in diesen Bereich hinein verschobenen Orchester zugeteilt hat.[42] Akustisch ebenso nachteilig ist das heute übliche Bespielen der Bühne in die Tiefe hinein. Wenn wir von den heutigen Opernhäusern mit ihren herausfordernden Bedingungen in noch erhaltene Barocktheater zurückkehren, ist eine entsprechende Anpassung der Gesangs- und Spieltechnik notwendig: diese Räume sind zugleich intim, kammermusikalisch und intensiv.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Hammitzsch 1906, S. 100, 109, 157, 190–191, Fig. 72, 76, 107, 133 und 134; Endmayr 1984, S. 23a, Abb. 10.

Abb. 2 Nachweis: Foto, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha.

Abb. 3 http://www.saint-petersburg.com/museums/hermitage-museum/hermitage-theatre/ (public domain).

41 Burghauser / Spelda 1971, S. 146; Baumann 2011, S. 110 und 323.

42 Baumann 2014, S. 67–84, insbes. S. 82.

Abb. 4 Wien Museum, Wien.
Abb. 5 Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München.
Abb. 6 Zeichnung Christina Niederstätter nach: Leacroft 1984, S. 67, Abb. 111.
Abb. 7 Semper 1904, S. 41, Fig. 21.
Abb. 8 Zeichnung Dorothea Baumann.

Literatur

Baumann 2011: Baumann, Dorothea: Music and space, a systematic and historical investigation into the impact of architectural acoustics on performance practice, followed by a study of Handel's Messiah, Bern 2011.

Baumann 2015: Baumann, Dorothea: Wagner-Orchester und Proszenium: Herausforderung für den Theaterarchitekten Gottfried Semper, in: Baldassarre, Antonio (Hg.): Communicating music: Festschrift für Ernst Lichtenhahn zum 80. Geburtstag, Bern 2015, 127–142.

Baumann 2014: Baumann, Dorothea: Architectural Scenery, Spatial Illusion and Theatre Acoustics, in: Amann, Raymond u. a. (Hg.): Festschrift Tilman Seebass, Innsbruck 2014, S. 67–84.

Beranek 1996: Beranek, Leo: Concert Halls and Opera Houses, Woodbury 1996.

Bettini 1642: Mario Bettini, Apiarium universae philosophiae mathematicae: in quibus paradoxa et nova pleraque machinamenta ad usu eximios traducta, & facilimis demonstrationibus confirmata, Bologna 1642.

Burghauser / Spelda 1971: Burghauser, Jarmil; Spelda, Antonín: Die akustischen Grundlagen des Orchestrierens, Regensburg 1971.

Cavalieri 2007: Cavalieri, Emilio de': La Rappresentatione di Anima e di Corpo, hg. von Murray C. Bradshaw (= American Institute for Music, Miscellanea, Bd. 5), Middleton 2007.

Connors / Della Rocchetta 1983: Connors, Joseph; Giovanni Incisa della Rocchetta: Documenti sul complessi borrominiano alla Vallicella, 1600–1800, Rom 1983.

Daniel 1995: Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.

Dumont 1968: Dumont, Gabriel Pierre Martin: Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France, o. O. o. J. [Paris 1764–1765], Nachdruck, New York 1968.

Endmayr 1984: Endmayr, Gerhard: Das Schönbrunner Schlosstheater, Wien 1984.

Forsyth 1985: Forsyth, Michael: Buildings for music. The architect, the musician and the listener from the seventeenth century to the present day, Cambridge 1985.

Garnier 1871: Garnier, Charles: Le Théâtre, Paris 1871.

Hammitzsch 1906: Hammitzsch, Martin: Der moderne Theaterbau, Berlin 1906.

Iannace 2000: Iannace, Gino, u. a.: Objective measurement of the listening condition in the old Italian opera house Teatro di San Carlo, in: Journal of Sound and Vibration 232/2000, S. 239–249.

Kircher 1672: Kircher, Athansius: Phonurgia nova, Campidonae 1672.

Kircher 1684: Kircher, Athansius: Neue Hall- und Tonkunst, Nördlingen 1684.

Lange 1985: Lange, Hans: Vom Tribunal zum Tempel, zur Architektur und Geschichte Deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration, Marburg 1985.

Leacroft 1984: Leacroft, Richard und Helen: Theatre and playhouse: an illustrated survey of theatre building from ancient Greece to the present day, London u. a. 1984.

Da Vinci 1939: Da Vinci, Leonardo: Literary Works, hg. von Jean Paul Richter, Oxford 1939.

Mersenne 1636: Mersenne, Marin: Harmonie universelle, 2. Ausg., 3 Bde., Paris 1636.

Meyer 2015: Meyer, Jürgen: Akustik und musikalische Aufführungspraxis, 6. erw. Aufl., Bergkirchen 2015.

Nicoll 1966: Nicoll, Allardyce: The development of the theatre: a study of theatrical art from the beginnings to the present day, 5. Ausg., London 1966.

Patte 1782: Patte, Pierre: Essai sur l'architecture théâtrale ou l'ordonnace la plus avantageuse à une sale de spectacle relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique […], Paris 1782.

Saunders 1790: Saunders, George: A treatise on theatres, London 1790.

Schrader 1985: Schrader, Susanne: Das Markgrafentheater in Bayreuth: Studien zum Hoftheatertypus des 18. Jahrhunderts (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 1), München 1985.

Schrader 1988: Schrader, Susanne: Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 21), München 1988.

Semper 1904: Semper, Manfred: Handbuch der Architektur, Teil IV/6/6, Theater, hg. von Josef Durm u. a., Stuttgart 1904.

Tamburini 1984: Tamburini, Elena: Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800, Rom 1984.

Vitruvius 1987: Vitruvius: De Architectura Libri X, hg. von Carl Fensterbusch, Darmstadt 1964.

Waves Audio 2004: Hermitage Theater, in: http://www.acoustics.net.russia/hermitage_theatre.de; [letzter Zugriff am 27.8.2005].

Weinzierl, 2002: Weinzierl, Stefan: Beethovens Konzerträume, Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen, Frankfurt a. M. 2002.

Winternitz 1982: Winternitz, Emanuel: Leonardo da Vinci and Music, New Haven u. a. 1982.

Zielske 1971: Zielske, Harald: Deutsche Theaterbauten bis zum zweiten Weltkrieg, typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung (= Schriften der Gesellschaft für Theaterbaugeschichte, Bd. 65), Berlin 1971.

LICHT UND MECHANIK IM THEATER DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

Tadeusz Krzeszowiak

1 Einführung

Die Hoftheater entwickelten sich zur beliebten Darbietungsstätte. Die Bühne und der Zuschauerraum mit ihren oft intimen Logen waren gleichwertige Partner des Spielens. Oper, Ballett und Schauspiel erlebten bis dahin unbekannte Entwicklungen. Jedes Theaterspektakel war so inszeniert, dass es direkt auf die drei wichtigsten Sinnesorgane der Besucher – Sehen, Hören und Riechen – wirkte und sich zu einem grandiosen Gesamtkunstwerk vereinigte. Die szenische Kunst: das Schauspiel, der Gesang, der Tanz und die Musik – auf der einen Seite – waren die wesentlichen Elemente jeder Aufführung. Die andere Seite bildeten die Dekorationen, die Kostüme und Masken, auch die zu diesen Zwecken eingesetzten atemberaubenden Bühneneffekte, das Bühnenlicht und die Bühnenmaschinerie. Das eine konnte ohne das andere nicht existieren, die Kunst und die Technik ergänzten sich zu einer Symbiose.

Die Kulissen, Versenkungen, Flugwerke, Prospekte, Bühnenfall und Fußrampe, bewegliche Dekorationen, farbige Kostüme und Masken, sind charakteristisch für diese Epoche. Akustischen Effekte wie Wind, Regen und Donner, Versenkung der Bühne in Nebel, Geistererscheinungen im Rauch und Feuer-Effekte begleiteten sind kennzeichnend für höfische Spektakel. Unzählige Kerzen aus Talg oder Wachs, prachtvolle Kronleuchter oder Kandelaber und die neu erfundene Argand'sche Öllampe erhellten die Bühne und den Zuschauerraum zugleich. Die Hell-Dunkel-Regelung des Lichtes aber auch Mechanismen für farbige Beleuchtung erlaubten einen häufigen und spektakulären Wechsel der Lichtszenerie zum Beispiel vom sonnigen Tage in eine Nacht mit Himmelssternen.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

2 Theaterfest für alle Sinne

»[…] Soll's blitzen, so steht der Kerl,
der's Kolophonium durch Licht bläst,
so sichtbar ohne Arglist da,
als wollte er gleichsam sagen:
Seien Sie ohne Sorge, hochgeehrte Spectatoren!
s'ist alles nur Spaß«[1]

Die theatralischen Aufführungen fanden vorwiegend in geschlossenen Gebäuden statt, nicht selten aber auch als Freilichttheater. Es entstand eine neue Bühnenform: ein waagrechtes Podium in Rechteckform, anschließend eine Spielfläche, rechteckig oder trapezförmig, die schräg anstieg. Bei den waagrechtgebauten Spielflächen gab es sogar schon kleine Drehscheiben, die von der Unterbühne aus mit menschlicher Kraft in Drehbewegung gesetzt werden konnten.

Hier benötigte man eine neue Art der Beleuchtung – eine Beleuchtung mit künstlichem Licht, das aber die Lichtverhältnisse der Wirklichkeit vortäuschen sollte. Damit setzte sich der Wandel von der Symbolfunktion zur illusionstragenden Funktion des Lichtes, wie es im Renaissancetheater begonnen hat, fort. Das Bühnenlicht hatte somit in der Folge eine zweifache Aufgabe zu erfüllen: Es musste die Darsteller und die Bühne sichtbar machen, also den szenischen Vorgang erhellen, was eine rein technische Aufgabe war; gleichzeitig aber sollte das Licht auf der Bühne illusionsfördernd und raumschaffend wirken und hatte somit eine künstlerische Funktion zu erfüllen, die stark von den Eigenschaften der damals zur Verfügung stehenden Lichtquellen abhängig war. Die Hauptlichtquellen waren vor allem Kerzen und Öllampen, es kam aber auch zum Einsatz von Fackeln.

Für die Beleuchtung der Spielbühne mit ihren Kulissen wurden, so wie in der Renaissance, meist ein oder mehrere im Proszeniumsbereich montierte Kronleuchter und einige Kerzen an den Seiten, die zweckmäßig hell gehalten wurden, verwendet (Abb. 1). Auf der Hauptbühne waren Kerzen und Öllampen entsprechend der Anordnung der Dekorationen rechts und links an den Kulissenständern übereinander befestigt. In ähnlicher Weise montierte man sie an Holzlatten über der Bühne als Oberlicht (= Soffittenlampen) (Abb. 2) und an der Vorbühnenkante als Fußrampe (= Fußlicht).

Durch die nach hinten zu meist fast konstant bleibende Beleuchtungsstärke und die zunehmende Helligkeit der Dekorationen ergab sich ein heller »Fluchtpunkt« im Hintergrund der Bühne, wodurch deren Tiefenillusion gesteigert wurde. Zur einfachen Erhellung der Bühne kam es auch zur Miteinbeziehung der Kronleuchter des Zuschauerraumes. Um die Bühne zu verdunkeln, etwa zur Erzielung einer Nachtstimmung,

1 Journal für Theater und andere schöne Künste, 1798, S. 83.

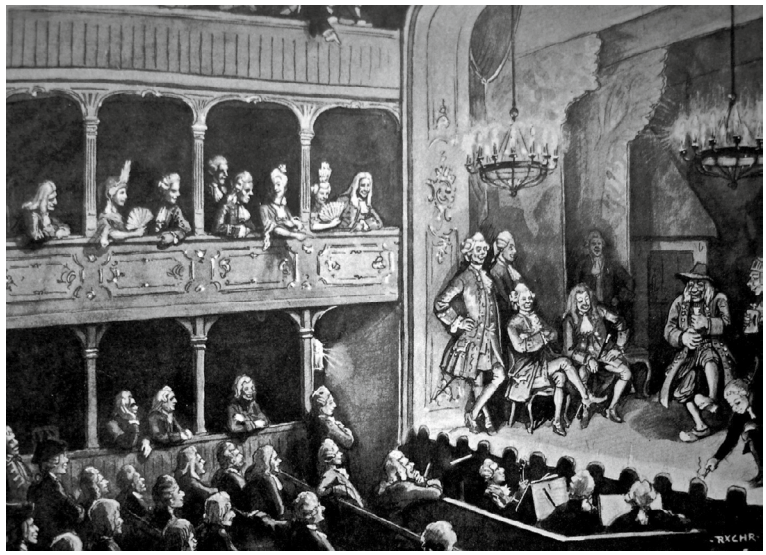


Abbildung 1. Grönnegade Theater, Kopenhagen, um 1772. Ein Lichtputzer kürzt die Dochte der Rampenlichter.

wurden sie hochgezogen und bei Tagesszenen wieder herabgelassen. Dies stellte die erste Helligkeitsregelung der Bühnenbeleuchtung dar; sie erfolgte einfach und indirekt über das Zuschauerraumlicht.

Die Öllampen, die am wenigsten geeignet, aber die billigsten Lichtquellen waren, bestanden aus blechernen oder irdenen Gefäßen, die das Öl – meist Pflanzenöl – über einen Docht aufnahmen. Zuerst wurden Strang- oder Flachdochte verwendet, die wenig mit Sauerstoff in Berührung kamen, wodurch eine große Menge des meist schlecht gereinigten Öles verdampfte, was einen äußerst unangenehmen Geruch erzeugte. Wenn das Öl nicht nachfließen konnte, schwoll der Docht sehr stark an. Um eine größere

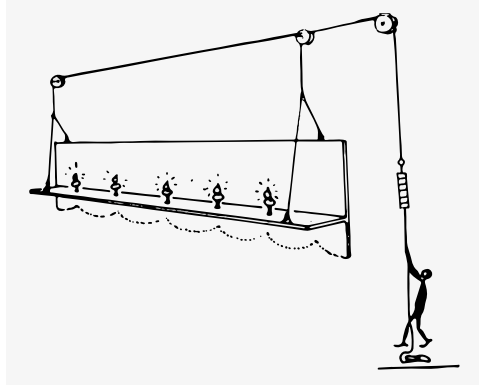


Abbildung 2. Soffitte mit Kerzen auf einer Holzlatte, die zum Anleuchten der Dekorationen diente.

Abbildung 3. Kerzenlampe von Leonardo da Vinci, blaue Einfärbung des Lichtes mittels Lackmus.

Leuchtkraft zu erzielen, verwendete man Öllampen mit zwei oder mehreren Dochten und gewölbten Reflektoren aus Kupfer, Messing oder Eisenblech, die das Licht des Dochtes in eine Richtung bündelten. Die teuerste Beleuchtung war jene mit Wachskerzen, die das hellste und festlichste Licht erzeugten. Sie brannten zudem geruchsfrei und tropften wenig. Die billigeren Talgkerzen, auch Talgnäpfe genannt, leuchteten weniger hell. Der flüssige Talg verdampfte nur im unteren Teil des Dochtes, während der obere Abschnitt verkohlte und die Flamme zum Rußen brachte. Die Kerzen und Öllampen wurden mit Hilfe von Wachsstöcken angezündet.

Für die schon seit der Renaissance bekannten farbigen Lichter waren räumlich verschieden angeordnete, stark gekrümmte, durchsichtige Glasgefäße mit Flüssigkeiten, wie zum Beispiel Lackmus für Blau, eine Mischung von Lackmus und Safran (= Gelb) für Grün, gewisse Weine für Rot und klares Wasser für weißes, diamantartige schimmerndes Licht, angebracht. Hinter den Gefäßen standen Kerzen oder Öllampen. Das Licht wurde auf diese Weise konzentriert und die lebendige, wackelnde Flamme belebte die Dekoration. Man erzeugte damit die Tiefenwirkung und sorgte für die Illusion des Bühnenraumes. Dies war eine von Leonardo da Vinci (1452–1519) aus dem Jahre 1487 stammende Idee der Linsen-Strahlenbündelung und der subtraktiven Farbmischung von zwei Flüssigkeiten (Abb. 3).

Wenn aber ein intensiveres Licht nötig war, brachte man hinter der Lichtquelle ein Kupferbecken an, das die Strahlen zum Glasgefäß verstärkt reflektierte. So entstand das erste, wenn auch noch einfache, Scheinwerfergerät mit den Grundelementen: Spiegel, Lichtquelle und Linse mit Farbfilter. Bis heute sind alle klassischen Theaterscheinwerfer auf diesem Prinzip aufgebaut. Nach und nach fanden auch einzelne Effekte wie Blitze, Feuerschein oder flimmernde Himmelskörper immer mehr Anwendung. Die Feuerblitze wurden mit dem Blitztopf von Sebastiano Serlio (1475–1554) realisiert: Der mit pulverisiertem Kolophonium (= Fichtenharz) oder Lykopodium (=Bärlappsamen) gefüllte Topf hatte einen durchlöcherten Deckel. Beim Schütteln des Topfes entzündete sich das Pulver an einer Kerze, die auf dem Deckel befestigt war.

Die akustischen Effekte wie Wind, Regen, Donner oder Gewitter realisierte man mit Theatermaschinen. Wind wurde mit einem Schaufelrad erzeugt, das mit seinen Kanten beim Drehen über ein leicht gespanntes Segeltuch strich. Die handbetriebene Maschine imitierte je nach Drehzahl des Rades und der Spannung des Tuches ein sanftes Säuseln oder einen heftigen Sturm. Ein von Hand rotierende Siebtrommel, die mit kleinen Steinen oder Erbsen gefüllt war, erzeugte je nach Geschwindigkeit der Trommel starken Regen oder sanftes Nieseln. Akustische Donnereffekt initiierte man durch viereckiger Bleche. Dabei wurden zwei an Seilen aufgehängte große Blechtafeln am unteren Ende mit den Händen gefasst und kräftig ruckartig hin- und her geschwungen. Je nach Größe, Dicke, Materialbeschaffenheit (Messing oder Stahl) der Blechtafel sowie Art und Stärke des Rüttelns konnte man die gewünschten Donnertöne erzeugen. Für den Gewittereinschlag wurde ein rechteckiger langer Holzkasten benutzt, gefüllt mit Eisenkugeln oder Kieselsteinen, die beim Herabfallen ein krachendes Geräusch imitierten (Abb. 4). Durch ein Gemisch von Kolophonium, Harz, Tannennadeln und trockenen Blumenblättern, das mit Spiritus in einem Becken verbrannt wurde, verteilten sich Rauch und Nebel auf der Bühne. Ein Theaterfest für alle Sinne. Mittels einiger in Alkohol getränkter Tücher, die über zusätzliche Winkelrahmen aufgespannt und dann angezündet wurden, war es möglich auf der Bühne einen großen Brand vorzutäuschen.

Die vom Ulmer Theaterarchitekten Joseph Furttenbach (1591–1667) erfundene Dekoration der Pariakten, die aus auf drei Seiten bemalten und drehbaren Prismen

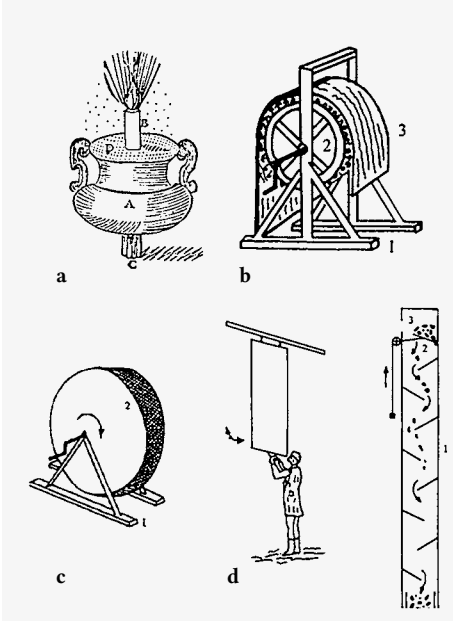


Abbildung 4. ***a:*** Der Feuer / Blitz-Topf für Feuerbälle, die bis zu 2 Meter Durchmesser erreichten; ***b:*** Die Windmaschine mit einem Schaufelrad und leicht gespanntem Segeltuch; ***c:*** Die Regenmaschine mit einer Siebtrommel und einer Füllung von Steinen oder Erbsen. ***d:*** Donner-Effekt, eine Blech / Messing Platte wurde ruckartig geschüttert oder Steine in einem Holzkanal zickzack runtergelassen.

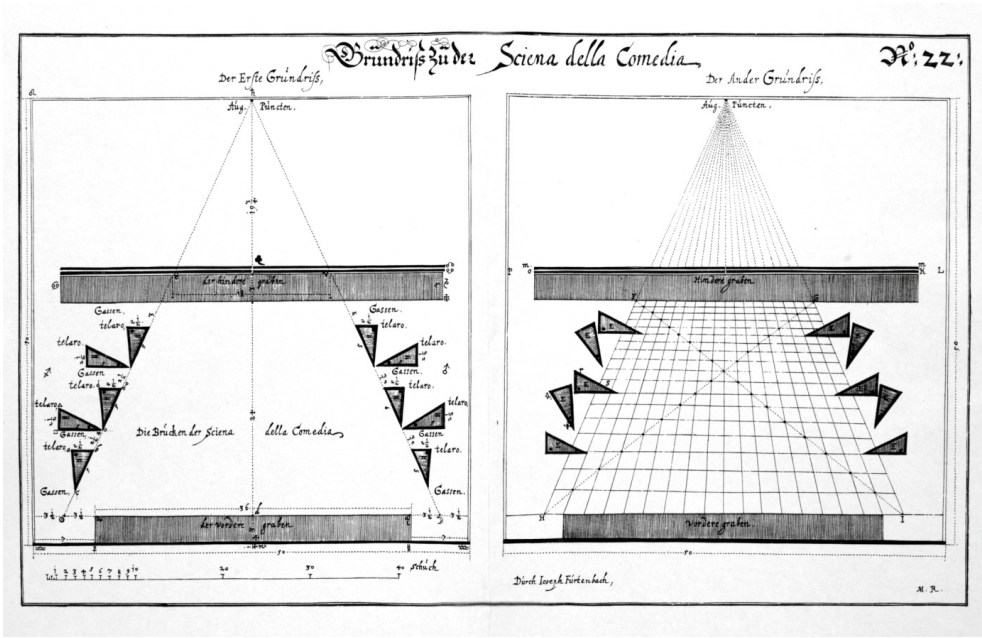


Abbildung 5. Die perspektivische Bühne mit drehbaren Periakten.

bestand, – wurde um 1618 durch seitlich verschiebbare Kulissenwände ersetzt (Abb. 5). Dazu war der aus einer Holzkonstruktion bestehende Bühnenboden in Abschnitte eingeteilt, welche man Gassen nannte. Am Ende einer jeden Gasse fanden die seitlich paarweise hintereinander angeordneten flachen Schiebekulissen Aufstellung, die aus

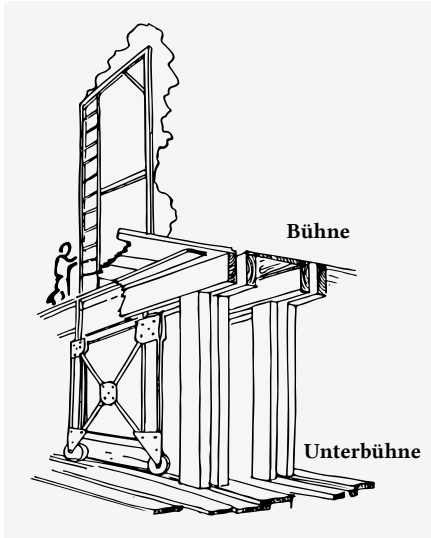


Abbildung 6. Mechanismus der Freifahrten für die schnelle Verwandlung der Kulissen.

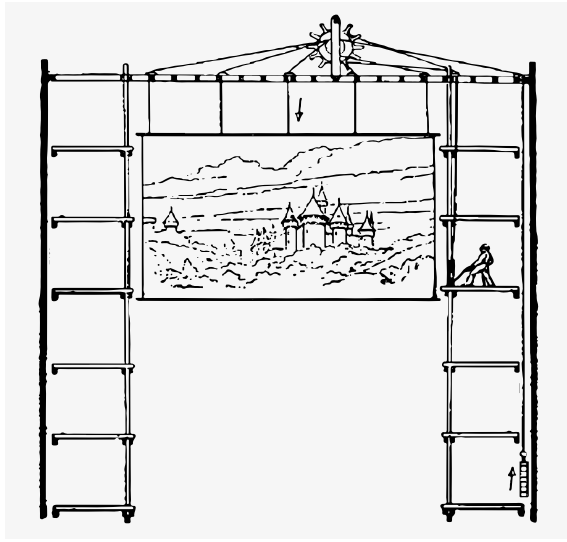


Abbildung 7. Der Planprospekt und die mechanische Konstruktion seiner Bewegung mit Gegengewicht.

Holzlatten und bemaltem Leinen oder aus Pappplatten gefertigt waren. Die Schiebekulissen montierte man anfänglich auf dem Bühnenboden, später aber in Rinnen, den sog. Freifahrten. Die Freifahrten, eine neue bühnentechnische Einrichtung, gingen vermutlich auf Giacomo Torelli (1608 – 1678) zurück und wurden erstmals 1647 im Théâtre Petit-Bourbon in Paris angewandt; sie dienten zur Aufstellung und zum schnellen Austausch von Kulissen. Zwischen den Kulissen ergaben sich die Auftrittswege von den Seiten des Bühnenraumes zur Spielfläche, somit war es möglich die ganze Bühne zu bespielen (Abb. 6).

Diese Neuerungen führten zur Tendenz von der flachen Bühne hin zur tieferen Raumbühne. Nach unten entstand die Unterbühne mit den mechanischen Einrichtungen für Kulissen, Versenkungen oder Frontverwandlungen mittels Kassetten. Nach oben erstreckt sich die Oberbühne mit dem Schnürboden und seinem Antrieb für Plan- oder Wandelprospekte (Abb. 7), Soffitten, Flugwerke (Abb. 8) oder Himmelserscheinungen.

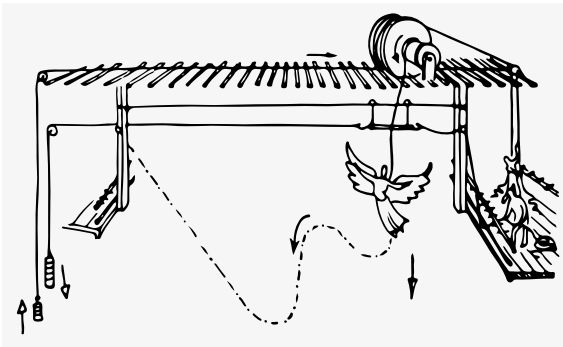


Abbildung 8. Eine Konstruktion des Flugwerkes für den in der Luft schwebenden Engel.

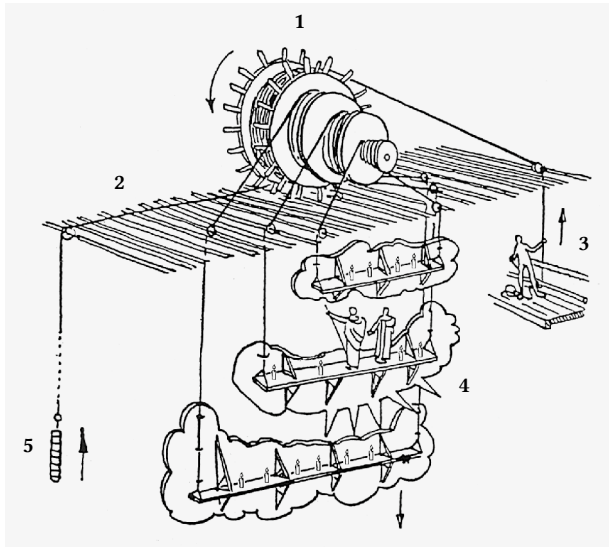


Abbildung 9. Eine Maschinerie zur Bewegung der Wolken mit Personenerscheinungen. 1: Walzen mit Rädern, 2: Lattenrost der Oberbühne, 3: Schnürboden, 4: Dekoration, 5: Gegengewicht.

Die links und rechts angeordneten Türme dienten als Arbeitsgalerien, von denen man mit den Schnüren den Prospekt auf die Bühne herunterlassen oder nach abgespielter Szene wieder nach oben verschwinden lassen konnte. Um den Prospekt leicht mit menschlicher Handkraft bewegen zu können, wurden Gegengewichte zum Gewicht des Prospektes immer von neuem angepasst. Für die spektakulären Himmelserscheinungen kamen spezielle Konstruktionen zum Einsatz: Über den Lattenrost der Oberbühne waren Walzen mit Rädern unterschiedlicher Durchmesser montiert, die die Dekorationen mit waagrechten Latten, auf denen Personen und Kerzen untergebracht waren, vertikal bewegt konnten (Abb. 9).

Mit der Einführung des Hauptvorhanges, der sich dicht hinter dem festen Bühnenrahmen befand, kam es zu einer klaren Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Der sowohl bei höfischen als auch bei bürgerlichen Theatern eingeführte Orchestergraben trennte die beiden funktionell so unterschiedlichen Teile des Theaters zusätzlich.

Interessant klingt heute die von dem italienischen Theaterarchitekten Nicola Sabbattini (1574–1654) stammende Beschreibung, wie man die Kronleuchter anzuzünden hatte: »[…] Die Kerzen werden auf den Kronleuchtern gut festgemacht und an ihren Enden mit Öl getränkt. Neben jeden Kronleuchter stellt man eine zuverlässige Person, die sich zu dieser Verrichtung eignet, mit je zwei Rohrstäben, deren Länge genügt, um damit bequem die Kerzenenden zu erreichen. Auf einem von beiden ist eine kleine Kerze zum Anzünden befestigt, auf dem anderen ein mit Wasser getränkter Schwamm. Letzteren gebraucht man im Falle, dass eine Kerze zu tropfen beginnt, weil sie schief angebrannt ist, um sie auszulöschen, damit sie niemanden Schaden zufügt.«[2]

2 Sabattini 1637, S. 84.

Für die andere Art der Färbung des Lichtes wurden dünne, farbige Seidenstoffe (teils aber auch bemaltes Ölpapier) in drehbaren Rahmen vor den Kulissen- und Soffittenlampen angebracht. Dies waren im heutigen Sinne einfache Theaterfarbfilter. Mit Hilfe eines Hebelsystems mit Fäden konnte man sie verschieben und damit die Farbübergänge ermöglichen, um zum Beispiel Sonnen- oder Mondlicht nachzuahmen. Auch die langsame Erhellung oder Verdunkelung der ganzen Bühne bzw. einer ihrer Teile war nach diesem von Sabbattini vorgeschlagenen Fäden-Mechanismus möglich.

Die vielen Fäden führten zu einer Stelle, meist seitlich der Bühne, von wo aus dann das Licht zentral geregelt werden konnte. Dieser Mechanismus bildete das erste Prinzip einer mechanischen Lichtsteuerung für die Bühne. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die Effekte des geöffneten Himmels, bei denen man das Licht an geritzten Metallflächen reflektierte und dadurch ein spezielles Glitzern erreichte. Von der Unterbühne gab es hingegen Lichteffekte in Form von herausschlagenden Flammenzungen (Abb. 10), Blitzen oder sprühenden Funken, womit zum Beispiel Höllenszenarien inszeniert wurden.

Abbildung 10. Dynamischer Feuereffekt. Die rot / gelben Feuerzungen aus Seide wurden von unten mit handbetriebenen Ventilator in Bewegung gesetzt.

Im Spätbarock wurden vor allem Transparenteffekte beliebt, die auf der in der Mitte des 17. Jahrhunderts erfundenen Laterna magica des Jesuitenpaters Athanasius Kircher (1602–1680) zurückgingen[3] und zunächst zur Erzeugung von Mondscheinbeleuchtung Verwendung fanden. Die Teile der Himmelsdekorationen wurden dabei ölgetränkt und von hinten durchleuchtet, was die Tiefenwirkung der Bühne erheblich erhöhte. Die Laterna magica (Abb. 11), auch Schattenbild-Laterne genannt, bildet den Ausgangspunkt für die noch heute verwendeten Bühnen- und Filmprojektoren.

Der vordere Teil der Bühne, wo die Darsteller meistens agierten, wurde im oben beschriebenem System der abgestuften Lichteranordnung so hell wie möglich beleuchtet. Das Licht fiel von allen Seiten auf die Schauspieler, wobei die Wirkung der Fußrampe

3 Kircher 1645–46, S. 93.

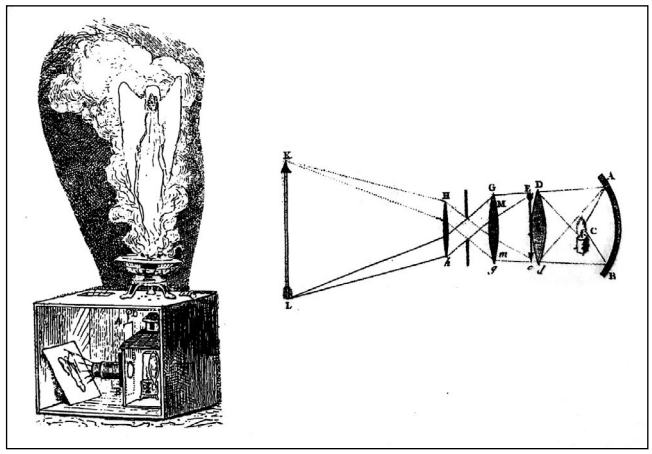


Abbildung 11. Vorläufer der Laterna Magica um 1702 zur Erscheinung der Geister und Phantome.

durch den kürzesten Abstand am stärksten, gleichzeitig aber am unnatürlichsten war, da dieses Licht ja von unten kam. Die Mitte der Bühne und des Prospektes blieben auf diese Weise meist dunkler als die Ränder. Erwähnt sei schließlich noch die sogenannte Schusterkugel (sie verdankt ihren Namen der Beleuchtung des Arbeitsplatzes der Schuster) zur Effektbeleuchtung der Bühne: es handelt sich dabei um eine mit Wasser oder anderen farbigen Flüssigkeiten gefüllte Glaskugel, hinter der eine Kerze oder Öllampe brannte. Diese Einrichtung wirkte wie eine Sammellinse, die die Strahlen bündelte und helleres und wenn nötig auch farbiges Licht erzeugte (Abb. 12).

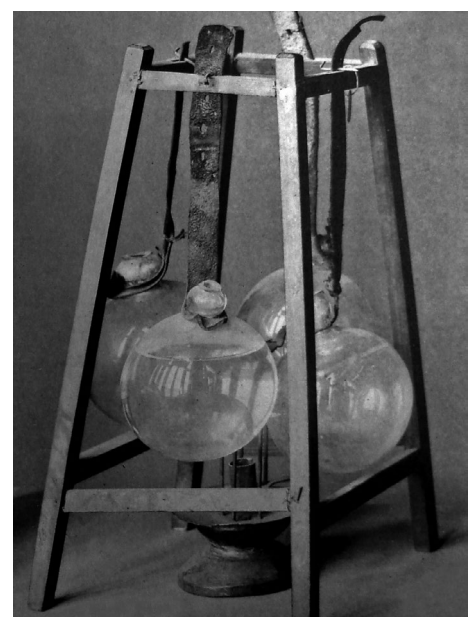


Abbildung 12. Schusterkugel-Einrichtung mit einem Kerzenständer in der Mitte.

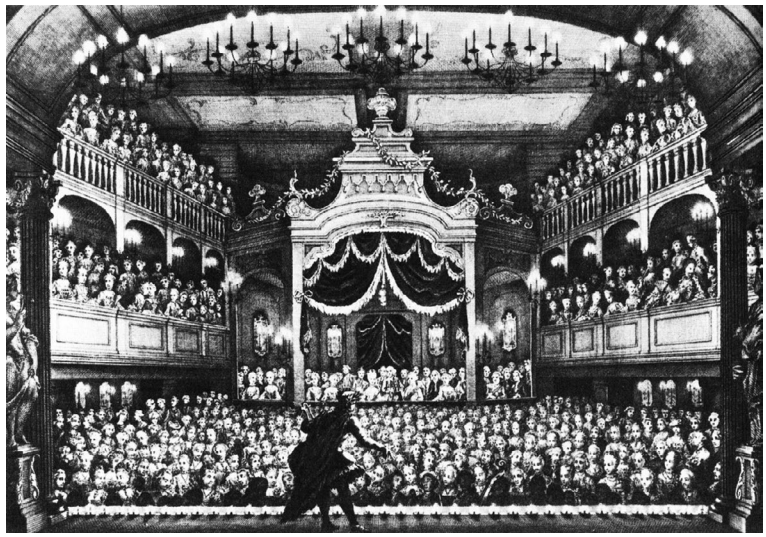


Abbildung 13. Festvorstellung in der Schouwburg, Amsterdam 1. Juni 1768. Eine Fülle von Lichtern: Fußrampe, Kronleuchter, Kandelaber im Zuschauerraum.

Derart gebündelte und farbige Lichtstrahlen belebten die Dekorationen mit einem zwar immer noch schwachen, aber doch auffallenden Lichtkontrast, wobei die stets flackernde Flamme diesen Effekt noch verstärkte. Die Idee für diese Einrichtung stammte – wie bereits oben erwähnt – von Leonardo da Vinci; schon 1550 kamen solche Glaskugeln im Theater zum Einsatz.

3 Kerze – die Hauptlichtquelle

Die Beleuchtungsausstattung eines großen Theaters war im Zeitalter des Barock überaus umfangreich. Im alten Wiener Hofburgtheater sollen im Jahre der Eröffnung 1741 nicht weniger als 300 Kerzen im Zuschauerraum und etwa 500 Kerzen auf der Bühne gebrannt haben. Im Residenztheater in München sind für eine Aufführung im Jahre 1776 rund 1.300 Kerzen im Bereich von Bühne und Zuschauerraum belegt. Im Schlosstheater von Versailles zündete man im Jahre 1770 gar um die 3.000 Kerzen bei jeder Aufführung an, was die ungemeine Freude an Lichtfülle und prachtvolle Ausstattung zeigt (Abb. 13).[4]

> »Wüsste nicht, was sie Besseres erfinden kennten,
> als wenn die Lichter ohne Putzen brennten«.[5]

4 Krzeszowiak 2006, S. 587.

5 Johann Wolfgang von Goethe an Charlotte von Stein, 1779.

Die viel versprechende Weiterentwicklung des Lichts zu einer dekorativen Ausdrucksform blieb allerdings noch aus, die Suche nach neuen, stärkeren Lichtquellen war vorerst erfolglos.

4 Die Argand-Lampe

Im Jahre 1783 konnte schließlich durch die Erfindung des Schweizer Physikers Pierre Francois Aimé Argand (1755–1803), ein Schüler von Lavoisier, eine gründliche Verbesserung der Öllampe herbeigeführt werden. Der neue Lampenbrenner beruhte auf der Benutzung eines röhrenförmigen Hohldochtes in Verbindung mit einem, die Flamme vollständig umschließenden und vor seitlichem Luftzug schützenden, Glaszylinder (Abb. 14).

Durch die Einrichtung des Hohldochtes wurde der zylindrisch brennenden, dünnwandigen Flamme von innen und außen Luft zugeführt, dies erfolgte einerseits vom unteren Ende des Dochtrohres her und andererseits, indem die Luft dicht unterhalb des Glaszylinders vertikal zur Flamme emporstieg. Durch diese doppelte Luftzufuhr wurde ein lichtintensiverer Verbrennungsprozess herbeigeführt. Argand war es auch, der aufgrund der Erkenntnis, dass durch das Verbrennen von Kohleteilchen die bis dahin sehr störende Rußbildung der Flamme vermieden werden konnte, den Glaszylinder einführte. Um ein gleichmäßiges Licht zu erlangen, was nur durch eine gleichmäßige

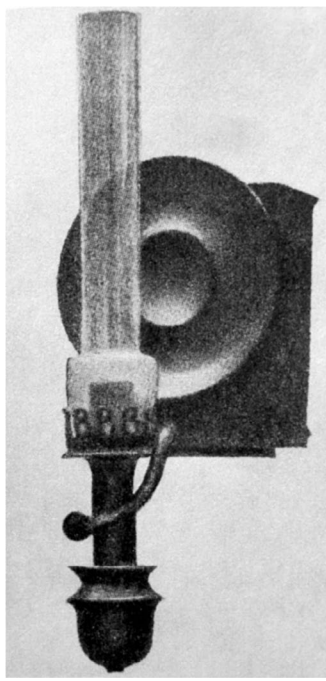


Abbildung 14. Die Argandlampe mit Ölvorrat-Behälter, Runddocht, Glaszylinder und Blechreflektor.

Abbildung 15. Die Argandsche Lampe im Alten Burgtheater in Wien im Jahre 1888.

Versorgung der Flamme mit Brennstoff möglich ist, konstruierte er den schon bekannten Cardanus-Ölbehälter neu, indem er ihn auf Basis einer Sturzflasche umgestaltete. Nun konnten dem leistungsfähigen Brenner zähflüssige, vor allem pflanzliche Öle wie Rapsöl kontinuierlich zugeführt werden.

Das Licht der Argand-Lampe leuchtete ca. sechs bis zehn Mal heller als jenes der gewöhnlichen mit Rund- oder Flachdocht betriebenen Öllampen. Etwa zehn Kerzen benötigte man, um die gleiche Lichtstärke zu erreichen. Außerdem brannte die neue Lampe ruhig und fast ohne Ruß. Der einzige Nachteil war, dass sie nicht rundum gleiches Licht verbreitete, sondern nach der Seite des Ölbehälters hin einen breiten Schatten warf. Dieses Hindernis konnte umgangen werden, indem man vor dem seitlichen, oben montierten Ölbehälter einen gewölbten Reflektor aus Kupfer, Messing oder Eisen befestigte, der die Strahlen der Flamme wie ein Hohlspiegel in eine Richtung konzentrierte. Auf diese Weise entstand das gerichtete, strahlenkonzentrierte Licht. Mit dieser Einrichtung konnte man nun die dunklen Zonen auf der Bühne, vor allem in der Mitte, aus der Entfernung ausgleichen. Die Argand-Lampe wurde erstmals in der Großen

Oper von Paris im Jahre 1785 eingesetzt. Man verwendete sie nicht nur auf der Bühne, sondern oft auch im Zuschauerraum statt der einfachen Öllampen und Kerzen. In der Pariser Oper war zum Beispiel die Fußrampe mit 52 Argand-Lampen bestückt. Seitlich links und rechts hinter den zehn Kulissen existierten weitere 200 solcher Lichtquellen. Oben hinter jeder der zehn Soffitten brannten zehn bis fünfzehn solcher Lampen, d. h. 150 Stück. Der Kronleuchter im Zuschauerraum enthielt 92 weitere Lichter. Insgesamt 402 Argand-Lampen erhellten die Oper. Der gleiche Lichtstärkeeffekt wäre erst mit ca. 4.020 Kerzen (402 × 10 = Lichtstärkefaktor gegenüber der Kerze) erreicht worden. Die Beleuchtung des Berliner Opernhauses funktionierte zu dieser Zeit ebenfalls mit Argand-Lampen: 72 dieser Lichtquellen existierten an der Fußrampe, hinter jeder der acht Kulissen brannten links und rechts je 16 Lampen, macht insgesamt 256 Stück, zuzüglich der 60 Lichter im Kronleuchter des Zuschauerraums. Hier würde man, um die gleiche Lichtstärke auf der Bühne zu erzielen, 3.280 Kerzen benötigen.[6] Das alte Wiener Burgtheater war noch bis zu seiner Abtragung im Jahre 1888 mit Argand-Lampen im Zuschauerraum ausgestattet (Abb. 15).

5 Barockes Gesamtkunstwerk

Viele theatrale Inszenierungen des 17. und 18. Jahrhundert bewegten sich auf höchsten künstlerischen und bühnen-technischen Niveau. Als Beispiel sei hier *Die Zauberflöte* (UA: 30. Sept. 1791) von Wolfgang Amadeus Mozart erwähnt: »[…] daß er [= Schikaneder] zu seinen neueinstudierten Stükken keine Kosten spart, und wo es nöthig ist, neue Dekorationen und Kleider verfertigen lässt. So soll der Aufwand auf die letzte Mozartsche Oper: Die Zauberflöte – Mozarts Schwanengesang – auf 5.000 fl. betragen haben, er bekömmt ihn aber auch reichlich wieder heraus, […].«[7] Die Fläche des k. k. Theaters auf der Wieden (später *Freihaustheater* genannt) betrug 30 Meter in der Länge und 15 Meter in der Breite. Die Bühne war 12 Meter tief; nachdem die dritte Galerie 1794 aufgesetzt wurde, fasste das Haus beinahe 1.000 Zuschauer. Der dritte und letzte Prinzipal dieses Theaters, das nur von 1787 bis 1801 existierte, war Emanuel Schikaneder (1751–1812). Er übernahm die Direktion im Juli 1789 (Abb. 16). Das wichtigste Ereignis in diesem Hause war zweifelsohne *Die Zauberflöte*, sie erlebte allein auf dieser Bühne 268 (!) Wiederholungen.[8]

Die Musik und der Gesang, aber vor allem die Ausstattung und die Verwandlungen auf der Bühne mussten einen großen Eindruck auf die damaligen Besucher gemacht haben. Nach einem Besuch in Oktober 1791 sagte Antonio Salieri (1750–1825): »[…] nicht

6 Krzeszowiak 2006, S. 589.

7 All. Theaterjournal, Frankfurt am Mayn, 1792, 1. Bd., S. 148.

8 Krzeszowiak 2009. Vgl. auch: Seyfried.

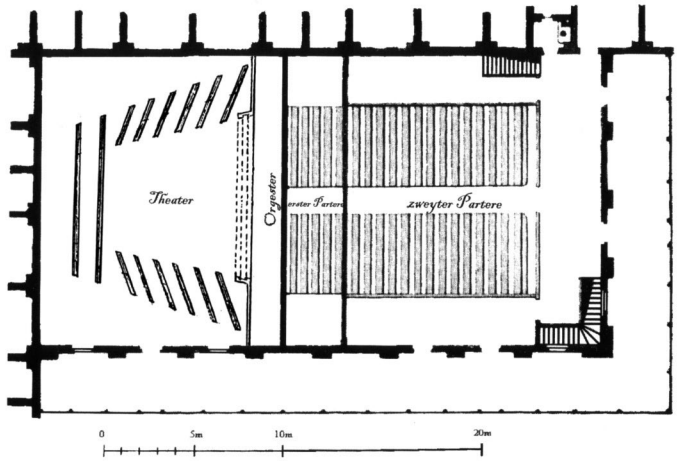


Abbildung 16. Grundriss des k.k. Theaters auf der Wieden in Wien: zwei Prospekte und sechs Paar doppelte Kulissen (links und rechts).

nur Musick, sondern das Buch und alles zusammen gefiel. […] eine Opera, würdig bey der größten festivität vor dem größten Monarchen aufzuführen, habe kein schöneres und angenehmeres Spectacel gesehen […].«[9]

Schikaneders theatralisches Genie zeigte sich vor allem im Optischen: Die revolutionäre Anwendung des Doppel-Prospektes erlaubte die schnellen Verwandlungen bei offener Bühne vor Augen der Schauenden. Hinter dem gerade gespielten Planprospekt konnte die nächsten Dekorationen direkt aufgebaut werden, dies erlaubte den Wechsel von Szenen mit tiefer Bühne zu Szenen mit einer kurzen Bühne. Das Stück ging seinerzeit mit 16 schnellen Verwandlungen in Szene: felsige Gegend für Papagenos ersten Auftritt; unter Wind, Donner und Blitz geteilte Berglandschaft, ein prächtiges Gemach der Königin der Nacht mit Kerzensternen, Tempel der Weisheit, Sarastro auf einem Triumphwagen von sechs Löwen gezogen, Palmenwald und Pyramiden, Priester-Nacht-Szene mit echten Fackeln, drei Versenkungen im Betrieb und ein Flugwerk in Form einer Gondel auf der drei Knaben niederschwebten. All dies waren für die Besucher die erstaunlichsten Effekte. Eine der spektakulärsten Szenen war die der Feuer- und Wasserprobe; diese bestand aus einem Wasserfall mit Kerzenlichtspiegelung und Nebel, einem spukendem Feuer und einem Horizont, der aus einem Prospekt mit zahlreichen flimmernden Lichtern bestand. In der nächtlichen Schlussszene öffnete sich unter Donner, Sturm und Blitz der Eingang in einen hell beleuchteten Tempel, der sich schließlich zu einer Sonne verwandelte. Hunderte von Kerzen, Fackeln und Argand-Lampen kamen zum Einsatz.[10]

9 Mozarts Briefe, 14. Oktober 1791.

10 Krzeszowiak 2002, S. 22.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–8, 10–16 Archiv des Autors

Abb. 9 Johann Ulrich Biberger nach Giuseppe Galli Bibiena, 1716, Bibliothèque nationale de France; BE 12. Q. 18

Literatur

Allgemeines Theaterjournal, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1792.

Baumann 1988: Baumann, Carl-Friedrich: Licht im Theater, Wiesbaden / Stuttgart 1988.

Bergmann 1977: Bergmann, Gösta: Lighting in the Theatre, Stockholm 1977.

Berthold 1968: Berthold, Margot: Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart 1968.

Gascoigne 1971: Gascoigne, Bamber: Illustrierte Weltgeschichte des Theaters, München / Wien 1971.

Greisenegger / Krzeszowiak 2008: Greisenegger, Wolfgang; Krzeszowiak, Tadeusz: Theater, Licht, Technik, Wien 2008.

Hansing / Unruh 1950: Hansing, Friedrich; Unruh, Walter: Hilfsbuch der Bühnentechnik, 3. Aufl., Halle 1950.

Journal für Theater und andere schöne Künste, 1798. Aus: Friedrich Justin Bertuch (Hg.): Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur, Band 1, Weimar 1780.

Kircher 1645–46: Kircher, Athnasius: Ars Magna Lucis et umbrae in mundo, Rom 1645–46.

Krzeszowiak 1979: Krzeszowiak, Tadeusz: Bühnenbeleuchtungstechnik. Diplomarbeit, Technische Universität Posen 1979.

Krzeszowiak 1985/86: Krzeszowiak, Tadeusz: Historische Entwicklung der Bühnenbeleuchtung, in: Bühnentechnische Rundschau, Band 5,1985, S. 16–21/Band 5, 1986, S. 19–22.

Krzeszowiak 2002: Krzeszowiak, Tadeusz: Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801–2001, Wien 2002.

Krzeszowiak 2009: Krzeszowiak, Tadeusz: Freihaustheater in Wien. 1787–1801, Wirkungsstätte von W.A. Mozart und E. Schikaneder, Wien 2009.

Krzeszowiak 2006: Krzeszowiak, Tadeusz: Theaterlicht um die Mozart-Zeit, in: Mozart, Experiment Aufklärung in Wien des ausgehendes 18. Jahrhunderts, Wien / Ostfildern 2006, S. 583–592.

Mozarts Briefe: Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe in 7 Bänden, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Salzburg / Kassel 1966–75.

Seyfried: Seyfried, I.: Journal des Freihaustheaters, Handschriftensammlung, Rathaus Wien, Sign. Nr. 84958 IB.

Sabbatini 1926: Sabbattini, Nicola: Anleitung, Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen [1639], Übersetzung von Willi Flemming, Weimar 1926.

Sabbatini 1637: Sabattini, Nicola: Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri, Pesaro 1637.

Unruh 1969: Unruh, Walter: Theatertechnik, Berlin / Bielefeld 1969.

BRAUNSCHWEIG – WOLFENBÜTTEL – SALZDAHLUM: RAUM- UND OPERNKONZEPTE SOWIE PERSONAL- UND AUFFÜHRUNGSFRAGEN

Reinmar Emans

Kaum ein anderes Fürstenhaus hat eine derart interessante, weil heterogene Musikgeschichte geschrieben wie das Welfenhaus, dessen beide Hauptlinien, die Braunschweig-Wolfenbüttelsche mit Residenz in Wolfenbüttel und die Braunschweig-Lüneburgische mit Residenz in Celle bzw. Hannover, zwar territorial nahe beieinander lagen, sich aber doch sehr unterschiedlich entwickelten. Doch gab es eine wichtige Gemeinsamkeit: Beide Linien pflegten ihre Liebe zu Venedig und damit zum Operntheater, das seit 1637 zahlreiche Besucher in die Lagunenstadt führte. Schon in den frühen 1650er-Jahren hatte sich Venedig gleichsam als ein Außenposten der Welfenhöfe etabliert. Die Welfen unterhielten dort einen prächtigen Palazzo – die Ca' Foscari, die noch im 18. Jahrhundert von Familienangehörigen genutzt wurde –, mieteten über Jahre hinweg teure Logen (manchmal sogar innerhalb einer Saison in fünf Theatern) und folgten dem Karnevalstreiben. Auch wenn es nicht en détail belegt werden kann, darf man wohl davon ausgehen, dass die meisten venezianischen Erstaufführungen in dem Zeitraum von 1655 bis 1685 zumindest von dem einen oder anderen Welfenfürsten besucht wurden.

Bei dieser Begeisterung für die Oper kann es nicht verwundern, dass sowohl in Wolfenbüttel als auch in Hannover alles Mögliche getan wurde, um dieses Vergnügen auch in Norddeutschland zu etablieren. Eine Besonderheit bietet die höfische Oper in Wolfenbüttel / Braunschweig insofern, als ihr gegen Ende des 17. Jahrhunderts nicht nur verschiedene Spielstätten zur Verfügung standen, sondern dank der zweimal jährlich in Braunschweig abgehaltenen Messe auch das zahlende Publikum mit einbezogen wurde. Hierdurch stellt sich uns heute die Braunschweiger Oper als eine Mischung von höfischer Oper – da das Opernhaus nach wie vor ein herzogliches Haus war – und der öffentlichen Oper dar, wie sie parallel in Hamburg florierte. So plausibel eine Fokussierung auf die Anfänge dieser vielfältigen Opernlandschaft auch sein mag, so wird eine solche doch durch zahlreiche massive Defizite erschwert:

1. Es sind so gut wie keine Opernpartituren aus der Zeit zwischen 1684 und 1700 erhalten, die einem dieser Spielorte zweifelsfrei zugeordnet werden könnten.
2. Offenbar sind auch nicht zu allen Opern der fraglichen Zeit Libretti erhalten geblieben,[1] wie sich aufgrund neu aufgefundener Dokumente belegen lässt.

1 So geht Richter 1963, S. 240, aufgrund der Quittungen von Harms davon aus, dass für die Jahre 1694, 1695 und 1698 vier, drei bzw. zwei Opernaufführungen bislang nicht nachweisbar sind.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

3. Dokumente, die das Musikleben in Wolfenbüttel / Braunschweig für diesen Zeitraum erhellen könnten, fehlen fast gänzlich. Wir haben nicht einmal für alle diejenigen, die in dieser Zeit das Amt des Kapellmeisters bekleideten, dokumentarische Nachweise. Bei denen, die mit Sicherheit diese Funktion ausübten, bleiben die genauen Amtszeiten im Dunkeln.
4. Nicht zu allen hier zu betrachtenden Theatern liegen eindeutige Beschreibungen vor, was umso misslicher ist, als keine der Spielstätten in ihrer originalen Gestalt überdauert hat.

Aufgrund dieser Defizite müssen manche der nachfolgenden Ausführungen hypothetisch bleiben. Doch gerade der Versuch, ein wenig Licht in das historische Dunkel zu bringen, kann auch als eine Herausforderung verstanden werden, die häufig stärker motiviert als das Nacherzählen bereits bekannter Sachverhalte.

Die Errichtung einer möglichst vielfältigen Theaterlandschaft rund um den Hof von Wolfenbüttel verlangte – was zu allen Zeiten mit zahlreichen Problemen verbunden ist – großen finanziellen Einsatz. Da musste wohl schon ein sehr starkes Repräsentationsbedürfnis hinzukommen, das Herzog Rudolf August, der ab 1666 nach dem Tode seines Vaters Herzog August die Regierungsgeschäfte übernahm, gar nicht gehabt haben soll; er war, wie es scheint, eher der Jägerei als der Musik zugetan. Allerdings entwickelte er eine rege Bautätigkeit, die letztlich den Plänen seines jüngeren Bruders, Herzog Anton Ulrich, sich mit der Errichtung von Operntheatern ein wenig Venedig in den Norden zu holen, förderlich gewesen sein dürfte.[2] Zumindest bei der Beschaffung der Mittel waren beide Brüder in gleichem Maß aktiv, wie eine Urkunde zur Absicherung der aufzunehmenden Kredite für das neue Opernhaus von Braunschweig vom 9. März 1690 erkennen lässt. So haben

> »Wir zu mehrerm ansehen
> aufnahm und Wolstand Unserer Stadt
> Braunschweig für gut befunden, daß daselbst
> ein besonderes großes gebäude angerichtet,
> und mit allen darzu erforderten Stücken solcher=
> gestalt *apti*ret und versehen werden möchte,
> damit darin beÿ denen Meß=Zeiten einige
> *Oper*en oder Sing=*Comœdi*en so wol zu der
> fremden Herrschafft als aller anderer auf
> die Messen kommender Persohnen ziemlichem
> *divertissement præsenti*ret und vorgestellet
> werden könten; Solche anstalt aber so wol
> wegen der schwehren bau=Kosten, als auch der

2 Siehe etwa Albrecht / Paulus 2006.

erforderten vielen *Machi*nen, Kleidungen
lichtern und anderen nöthigen sachen, nicht we=
niger wegen der dabeÿ unterhaltenden *Voca=*
*li*sten, *Musicant*en und anderer gehülffen
einen ansehnlichen Verlag erfordern wollen.«[3]

Einige Jahre zuvor hätte man in Braunschweig gewiss nicht einmal zu träumen gewagt, dass die Oper in dieser Region ab den späten 1680er Jahren derart gedeihen könnte und das Herzogtum zumindest in dieser Beziehung keinen Vergleich zu anderen zu scheuen brauchte. Im Jahre 1667 nämlich hatte Rudolf August die Hofkapelle aufgelöst und nur einige wenige Musiker behalten. Hierzu gehörten neben den Trompetern und Paukern, die auch weiterhin zu Präsentationszwecken benötigt wurden, der Tanzmeister Roboam de la Marche, die Organisten Andreas Körner und Sylvester Hanecke sowie der Hofkantor und Musicus Simon Hässelius. Letzterem wurde Anfang 1669 gekündigt, wenig später auch dem einzig verbliebenen Violinisten, Ambrosius Scherle. Der Musikant und Maler Kilian Fabritius musste bereits 1668 abdanken und verstarb noch im gleichen Jahr.[4] Bis etwa 1683 fiel die Hofkapelle in eine Art Dornröschenschlaf. Danach bestand die Kapelle, wie wir einer neu aufgefundenen Aufstellung, in der das Personal von 1682 mit dem von 1684 verglichen wird (vgl. Anhang I), entnehmen können, 1684 auch nur aus dem Kapellmeister, einem Tanzmeister, vier »violisten«, einem Bassisten, einem Altisten und dem Hoforganisten[5] – oder, wie es eine andere Aufstellung sagt – aus »Ein Tantzmeister | 6 frantzösche Musicanten | Ein Cappaune | Ein Italienscher Geistlicher | Der Hoff Organiste Körner.«[6] Vom Kapellmeister ist 1682 noch ebenso wenig die Rede wie in den Kammeretats oder den dazugehörigen Designationen aus demselben Jahr; vielmehr wird aus dem Vergleich deutlich, dass 1682 der Hoforganist noch alleine die musikalischen Aufgaben zu bestreiten hatte. Im Jahre 1684 jedenfalls bekleidete Johann Rosenmüller nach Auskunft einer weiteren Aufstellung das Amt.[7] Ob er freilich wirklich schon, wie inzwischen meist vermutet, bereits 1682 in Wolfenbüttel angestellt war, erfahren wir dadurch

3 Niedersächsisches Landesarchiv Standort Wolfenbüttel (im Folgenden NLA WO), Sig. 4 Alt 5, Nr. 84, ohne Foliierung.

4 NLA WO, Sig. 1 Alt 25, Nr. 298, fol. 65 und 68 sowie Sig. 17 III Alt 86, fol. 111r.

5 NLA WO, Sig. 4 Alt 19, Nr. 4706, ohne Foliierung.

6 Ebd. Möglicherweise handelt es sich bei den französischen Musikern um diejenigen, die von Herzog Anton Ulrich in einem Brief vom 4. Mai 1684 erwähnt werden. Herzog Anton Ulrich schreibt an August Wilhelm nach Frankreich: »Comme Mr. Croseck me mande, vous voulez envoyer vos Musiciens au devant avec vostre Secretaire, je ferray mon possible qu'ils seront bien rescues icy et que votre beau pere me se scandalise bien que c'est une entreprise de moy non petite et qui me couters beaucoup de chagrin et de fascheuses reproches.« Zitiert nach Mazingue 1974, Bd. 1, S. 115. Dann freilich ist zu vermuten, dass die Wiedereinrichtung der Hofkapelle frühestens im Sommer 1684 erfolgte.

7 NLA WO, Sig. 4 Alt 19, Nr. 4706, ohne Foliierung. In der »LISTA | Aller Hoffbedienten, beÿ | Fürstl. Hoffstadt Wolffenbüttel« wird Rosenmüller namentlich erwähnt.

nicht.[8] Vieles spricht aber dafür, dass die Hofkapelle erst 1684 oder allenfalls bereits im Herbst 1683 im Zuge eines z. T. neustrukturierten und von 145 auf 180 Bedienstete erweiterten Hofstaates eingesetzt wurde.[9] Ob diese Neustrukturierung und Erweiterung des Hofes auf Herzog Anton Ulrich zurückgeht, der dann ein Jahr später schließlich zum gleichberechtigten Mitregenten neben Herzog Rudolf August werden sollte, lässt sich nicht belegen, dürfte aber wahrscheinlich sein.[10]

Wie konnte man mit diesen wenigen Musikern die ab 1684 in Wolfenbüttel bzw. Salzdahlum nachweislich stattfindenden Opernaufführungen adäquat besetzen? 1684 und 1685 sind immerhin Aufführungen von zwei »Singespielen« sowie einer Oper von Jean-Baptiste Lully, die *Proserpine*, nachweisbar;[11] von letzterer ist allerdings kein Libretto erhalten, das uns über Besetzung u.ä. der Wolfenbütteler Aufführung Auskunft geben könnte. *Der beständige Orpheus*, der anlässlich der Eheschließung zwischen Augusta Dorothea und Anthon Günter II. von Schwarzburg-Sonderhausen 1684 »Auf dem Lust=Hause Saltzthalem« gegeben wurde, und *Davids und Jonathans treuer Liebe Beständigkeit* (1685) vielleicht auf einen Text von Anton Ulrich, für deren Musik dann wohl Johann Theile verantwortlich zeichnete, helfen bei der Besetzungsfrage etwas weiter. Zwar schweigt sich das Libretto des zweiten Singspiels leider über dessen Aufführungsort aus, doch wird erkennbar, dass das normale Kapellpersonal für eine einigermaßen adäquate Aufführung wohl eigens aufgestockt werden musste, denn beide Singspiele besetzen immerhin zehn Rollen und verlangen mehrere Chöre. Die Hinzuziehung von externen Sängern ist freilich auch in den 1690er-Jahren wohl eher die Regel als die Ausnahme, insofern wird man es zu dieser frühen Zeit nicht anders gehalten haben. Sparsame Szenenwechsel und der Verzicht auf Maschinen jeglicher Art beim zweiten Singspiel ermöglichen eine Aufführung ohne aufwändige Bühnenkonstruktion. Im *beständigen Orpheus* allerdings fliegen Phoebus mit seinem Wagen (I/5) und wenig später Mercurius (I/10) durch die Luft und ein Gewitter (I/7) entsteht, welches den Berg Haemus spaltet. Auch eine Meerschlange »kompt auß der See herfür« (III/7). Da das berühmte Salzdahlumer Schloss zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal

8 Dieses Dokument relativiert die bis dato berechtigte Aussage von Friedrich Chrysander, es lasse sich »über Rosenmüller und dessen hiesige Wirksamkeit nicht die geringste Nachricht auffinden« (Chrysander 1863, S. 184). Dass Rosenmüller wirklich erst 1684 nach Wolfenbüttel kam, vermutet auch Markus Berger aufgrund seiner Forschungen zu Rosenmüller in Venedig, die er freundlicherweise kommunizierte.

9 Eine Kammerdisposition vom Oktober 1683, die von Michaelis 1682 bis Michaelis 1683 reicht, entbehrt jeglichen Hinweises auf eine Vergrößerung der Hofkapelle (NLA WO, Sig. 4 Alt 19, Nr. 4705, ohne Foliierung). Doch wurden 1684 lediglich »5 *Musican*ten« mit einer neuen »Liebereÿ« eingekleidet, so dass der Kapellmeister sowie ein weiterer Musiker bereits im Jahre zuvor eingekleidet worden sein könnten (NLA WO, Sig. 4 Alt 19, Nr. 4706, ohne Foliierung).

10 Hierfür spräche auch, dass 1684 erstmals der Maler Tobias Querfurt und zwei Bildhauer erwähnt werden, die auf ein verstärktes Interesse an Bühnendekor bei den im gleichen Jahr initiierten musikalischen Präsentationen hindeuten könnten.

11 Siehe Chrysander 1863, S. 200.

in Planung war, erstaunt der im Libretto angegebene Aufführungsort und vor allem die Tatsache, dass in Salzdahlum offenkundig Flugmaschinen zum Einsatz kommen konnten. Da Anton Ulrich bereits in den 1660er-Jahren in Salzdahlum Grundbesitz zu erwerben versuchte und es im Dezember 1672 endlich gelang, dort ein größeres Gut in seinen Besitz zu bringen, bestand zumindest ab diesem Zeitpunkt, spätestens aber ab 1681 die Möglichkeit, dieses »Lust-Haus« zur allgemeinen Repräsentation und entsprechend auch zu Opern-Präsentationen zu nutzen. Leider liegen zu dem wohl von Anton Ulrich ausgebauten Gut keine Beschreibungen vor, doch führte der Umstand, dass hier Flugmaschinen einsetzbar gewesen sein sollen, bereits zu verständlichen Irritationen.[12]

In welchen Räumlichkeiten *Proserpine* sowie Lullys *Psyché* und *Thésée* in den Jahren 1686 und 1687 aufgeführt wurden, wissen wir nicht genau,[13] denn der große Festsaal wurde erst zwischen 1695 und 1697 in einem neuen Flügel des Schlosses fertig. Es wurde daher meist angenommen, dass ein Raum im zweiten Obergeschoss eines Flügels des Wolfenbütteler Schlosses genutzt wurde, der sich aber letztlich als ein fürstliches Schlafzimmmer entpuppte.[14] Plausibler scheint insofern die von Horst Richter mitgeteilte These des Wolfenbütteler Kunsthistorikers Friedrich Thöne,[15] die Opern seien außerhalb des Schlosses in einer Reithalle dargeboten worden. Allerdings waren in beiden Opern Flugmaschinen vorgesehen (in *Psyché* kommt Venus auf einer Wolke heruntergeschwebt und ein Himmelswagen erweitert zusätzlich die Szene; in *Thésée* nutzt Apollo den Himmelswagen. Auch der fliegende Drache dürfte entsprechende Maschinen benötigt haben). Ähnliches gilt für Antonio Gianettinis ebenfalls 1686 aufgeführte *Hermione*, in der sich der Himmel öffnet und Mars heraustritt. Zudem wurde auf Veranlassung von Herzog Anton Ulrich dieser Oper ein Ballett hinzugefügt, das der Repräsentation des Hofes diente.[16] Ob das alles in der Reithalle umsetzbar war, bleibt fraglich.

Etwas besser unterrichtet sind wir über das Wolfenbütteler Opernhaus, das 1688 nach nur einjähriger Bauzeit fertiggestellt wurde und gewiss vor allem gegenüber der

12 Zu der Grundstückserwerbung und dem mutmaßlichen Ausbau eines ersten Schlosses siehe Gerkens 1974, S. 44–47. Richter 1963, S. 65: »Eine feste Bühne mit technischen Einrichtungen kann jedoch nicht bestanden haben, da das Haus selbst nur bescheidene Maße aufwies. Anzunehmen ist ein Saalprovisorium, wenngleich in Szenenanweisungen für diese Einrichtung die üblichen anspruchsvollen Forderungen gestellt werden.«

13 So verzeichnet Grote 2005, S. 180, die fraglichen Opern im Zusammenhang mit der Errichtung des Opernhauses, welches aber erst 1688 mit Gianettinis *Medea* eröffnet wurde. Auch Gerkens 1974, S. 29, spart die fragliche Zeit aus: »Die bis in die 1670er Jahre geübte Praxis, Opern und Ballette in mehr oder weniger improvisierter Gestalt in den Sälen des Schlosses von Wolfenbüttel und nach 1694 in dem kleinen Theater in Salzdahlum aufzuführen, konnte den hochgesteckten Ansprüchen Anton Ulrichs […] nicht länger genügen.« Auf Angaben zum Aufführungsort verzichtet auch Smart 1989.

14 Richter 1963, S. 64.

15 Ebd.

16 Herzog Anton Ulrich schreibt am 26. Juni 1686 an seinen Sohn August Wilhelm: »Ich hoffe, wir werden Dich nun bald wieder hier sehen, inmittels praeparieren wir uns zu der Meße, und kommt in die Hermione im prologo ein etliches Ballet.« NLA WO, Sig. 1 Alt 22, 285, zitiert nach Gerkens 1974, S. 28.

Hannoveraner Verwandtschaft das Erstarken der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Linie (das Neue Haus Braunschweig) demonstrieren sollte. Hierzu passt bestens, dass das neue Theater mit Antonio Gianettinis *Medea* eröffnet wurde, dessen *Hermione* ja zwei Jahre zuvor bereits in Wolfenbüttel erklungen war. 1685 und 1686 nämlich hatte der Hannoveraner Verwandte, Herzog Ernst August, in Venedig eben jenen Gianettini zum dortigen fürstlichen Kapellmeister verpflichtet – und unmittelbar darauf wurde dieser möglicherweise von Wolfenbüttel abgeworben. Ob er freilich unter Anton Ulrich dort auch eine feste Anstellung erhielt, wie dies Chrysander offenbar vermutete,[17] bleibt fraglich, da keine direkten Spuren seiner Anwesenheit in Wolfenbüttel zu finden sind. Immerhin könnten die erstaunlich zahlreichen Kompositionen von ihm, die in der Murhardschen Bibliothek in Kassel bzw. in der Sammlung Österreich / Bokemeyer nachgewiesen sind,[18] auf seine Anwesenheit in Wolfenbüttel deuten. Ein weiteres Indiz ist eine erhalten gebliebene Beschreibung der Theatereröffnung, der auch die einzigen Informationen zum neugebauten Theater zu verdanken sind. Weil im »*Commoed*ienhause« von Hannover keine Opern gegeben werden können,

> »so wird ein absonderliches *Operen*hauß an's Schloß erbawet, worzu ein burgerlich Hauß *pro* 4500 Thlr bereits erkauffet worden ist, und seynd ebendeßwegen und umb *Opera* zu sehen, die Herren Hertzogen zu Wolffenbüttel beysammen gewesen, alß woselbst bereits ein *Operen*hauß, so in 76 Schuh [ca. 22 m] in die Breite und in die Länge 172 Schuh [ca. 49 m] hat, und allemahl 5500 Liechter erfordert und 2500 Personen in seine *Logen* einnehmen kan, in seiner Vollkommenheit stehet. Die darinn newlichst gehaltene *Opera* wird sehr wegen wundersamen *Machin*en geruhmet, und ist unter andern, wie mir der *Inventor* deren, so eben [uff be]fehl von Wolffenbüttel dahin kam, er[zählet], ein *Chaos*, dann die *Elementa*, Wolken, … und eine Person daherauß kommend, … ein Plitz wieder zurückgezogen (?), … ere verschwindende Personen, *praesenti*ret … welche *Opera* über 5000 Rthlr ge[kostet ha]ben soll. […]
>
> Der sage nach seynd Ihro Hochfürstl. Durchl. von des Herrn Hertzogen *Anthon* Ulrich Durchl. nacher Wolffenbüttel *inviti*ret worden, umb Dero die schon gemeldte *Opera* alß eine *rare* sache noch einmal *exhibi*ren zu laßen; ob nun S. Hochfürstl. Durchl. dahin werden mitgegangen seyn, wird die Erfahrunge geben.«[19]

Dass bei dieser *Medea* zudem als Sänger ehemalige Bedienstete des Hannoveraner Hofes eingesetzt wurden,[20] mag ebenfalls dahin gedeutet werden, dass Wolfenbüttel Hannover den Rang abgelaufen hatte oder zumindest ablaufen wollte. Über die im obigen Dokument

17 Chrysander 1863, S. 200.

18 Siehe hierzu Küster 2015.

19 Bodemann 1883, S. 291–292; die Auslassungen und Ergänzungen so bereits dort.

20 Siehe dazu Emans 2016a, S. 24.

angesprochenen »wundersamen Machinen« können wir freilich nur spekulieren. Jedenfalls ermöglichten sie offenkundig ein mehrdimensionales Bühnenspiel. So finden sich im zweisprachigen Libretto zur *Medea*, abgesehen von den im Bericht Eduard Bodemanns angesprochenen Maschineneffekten, noch folgende Szenenanweisungen: »Nach einer prächtigen Music kommet Jupiter auf einem Adler geflogen« (Prolog), »Die vier Elemente so auf der Kugel gesessen fliehen von einander / und Jupiter in die Höhe« (Prolog), »Bey dem Krachen eines Donnerschlages zertrennet sich eine Wolke / und erscheinet die Medea auff einen Wagen von zweyen höllischen Drachen gezogen« (II/20), »Das Grab mit dem Cörper versinket in die Erde / und Medo steiget mit der Medea in das Schiff / und fahren davon« (II/21).

Giovanni Antonio Borettis Oper *Ercole in Tebe* wurde im August 1688 ins Programm genommen und stand hinsichtlich des Maschinenaufwandes nicht zurück: »Hercules kommet auff einen prächtigen Wagen / so von zween Löwen gezogen wird« (I/1), »Es kommet ein Donner mit einem Erdbeben / und gibt sich ein stück Berges ab. […] Hercules hält den Berg biß Sipho vorbey / und läst ihn alsdann fallen / da man dann in der Tieffen die Hölle siehet« (I/21). Nur in der deutschen Zusammenfassung der Oper findet sich eine Beschreibung des »Ballo«, der den 1. Akt beschließt: »Auß der Hölle kommet eine Schild=Kröte darauß Zwerge werden / welche tantzen / hinten kommen Reuter so mit der Schilt=Kröte streiten und sie endlich verjagen / werden aber selbsten von Riesen so dazukommen mit sampt den Pferden weggetragen.« In der 9. Szene des 2. Aktes fahren Theseus und Charon mit dem beinahe obligatorischen Schiff davon. In dem der nächsten Szene folgenden Ballo entsteigen drei Furien »einem Walfisches=Kopffe und tantzen«. In der 12. Szene kommt Venus »auff einer hellglänzenden Wolcken umbgeben mit Cupidons«.

Dass diesen Opern eigens Ballettszenen eingefügt und sie durch ein Grand-Ballet beschlossen wurden, bei denen sich der Adel angemessen präsentieren konnte, sei nur vermerkt, da ich mich an anderer Stelle über diese Modifikationen bereits geäußert habe.[21]

Hatten die neuen Maschinen zunächst einmal die Fantasie beflügelt, so verwundert die Zurückhaltung bei deren Nutzung zu Beginn der 1690er-Jahre. So wurde für die 1692 erfolgte Wiederaufführung von Gianettinis *Medea* allenfalls noch eine Flugmaschine (?) für Medeas von zwei Monstern gezogenen Wagen erforderlich, da der Prolog entfiel. Keine der ebenfalls 1692 aufgeführten Opern von Clemente Monari, der im Libretto seiner *La Libussa* im übrigen als »Maestro di Capella | di | S. A. S.« bezeichnet wird, benötigt eine aufwändige Bühnenmaschinerie; allenfalls in *Gl'Amori innocenti* nutzt Daliso »un batello« (II/7). Dabei hatten Monari bei der Komposition seiner Opern und der Textdichter Flaminio Parisetti bei der Erfindung seines Plots sicherlich alle Möglichkeiten, sich auf die technische Ausstattung der Bühne einzustellen. Allerdings

21 Emans 2016b.

brachten beide offenbar Material aus Modena mit. Bei Monaris *Muzio Scevola* jedenfalls ist auffällig, dass einige Arien aus Giovanni Legrenzis *Eteocle e Polinice* stammen, die beide, Monari und Parisetti, 1690 bei der Aufführung in Modena in der Einrichtung des Legrenzi-Schülers Gianettini kennengelernt haben könnten.[22] Oder wurden die Wolfenbüttler Bühnenmaschinen gar aus Kostengründen im neuen Operntheaterbau in Braunschweig weiterverwendet? Jedenfalls wird in allen bis 1700 im fürstlichen Theater zu Wolfenbüttel aufgeführten Opern (*Salzthalischer Mayenschluss* 1696, *Streit der Ehre und Liebe* 1697, Alessandro Scarlattis *Il figlio delle selve* 1700) auf den Einsatz von Maschinen verzichtet. Die ersten beiden wurden im Übrigen auch in Salzdahlum gegeben. Natürlich ließ sich auch bei dem Ballett *Die sich erfreuenden Jahreszeiten* problemlos auf dergleichen verzichten. Eine Sonderstellung nimmt der *Tempel der Tugend und Ehre* zum Geburtstag von Anton Ulrich ein. Dieses Ballett mit anschließender Wirtschaft wurde, glaubt man dem Libretto, im Wolfenbüttler Schloss aufgeführt.

Auf das neue Operngebäude in Wolfenbüttel jedenfalls hatte die Verwandtschaft in Hannover bald schon mit ihrem 1689 prächtig eröffneten fürstlichen Opernhaus reagieren können. Doch legten die Wolfenbütteler rasch nach mit dem 1690 fertiggestellten Opernhaus in Braunschweig, für dessen Bau der Bauvogt Hermann Korb verantwortlich zeichnete, der nach Ausweis der Opernrechnungen 1695 (vgl. Anhang III) auch weiterhin für das Opernhaus Arbeiten zu verrichten hatte.[23] Beide Theater, das Braunschweiger wie das Hannoveraner, werden von unterschiedlichen Zeugen übrigens gerne im direkten Vergleich beschrieben.[24] Wie dem auch sei: Die zum Teil enthusiastischen Beschreibungen des Braunschweiger Hauses lassen vermuten, dass es sich mit der Konkurrenz in Hannover, aber auch in Hamburg durchaus messen lassen konnte. Da Herzog Anton Ulrich inzwischen mit Johann Oswald Harms einen der besten Bühnenmaler und -ausstatter und mit Friedrich Christian Bressand einen der besten

22 Hierbei handelt es sich im Einzelnen um die Arien: »Fermo scoglio è la mia fede« (I/14) und »La mia speme è un fior, che nasce« (II/10). Beide Arientexte sind in der Uraufführung (Venedig 1674) des *Eteocle e Polinice* nicht enthalten, sondern nur in der Modeneser Fassung. Offenbar geht auch die Aria »Dammi pace, ò dio d'amor« (*Muzio Scevola*, II/5) auf Legrenzis Oper zurück, obwohl sie dort nicht wortgleich ist (»Dammi pace un giorno Amor«); vgl. hierzu Emans 1993. Die Aria »Non si lasci in pace nò« (*Muzio Scevola*, III/9) entstammt hingegen wohl Legrenzis *I due Cesari*.

23 Ob er allerdings, wie Simon Paulus (Paulus 2006, S. 34), meint, wirklich für die Bühnenmaschinerie zuständig war, muss fraglich bleiben, denn laut einem Kirchenbuchauszug, der von Richter 1963, S. 79, mitgeteilt wird, bezeichnete sich Harms 1691 bei seiner Hochzeit als »Machinen Meister, Cammer Diener und Mahler«. Mein Dank gilt Simon Paulus, der mich auf seinen Beitrag aufmerksam gemacht hat, für den er auch die Opernabrechnungen 1695 eingesehen, aber musikhistorisch nicht ausgewertet hat. – Zur Datierung der Eröffnung des Operntheaters siehe Eisinger 1990, S. 30–39.

24 So führt etwa Barthold Feind an, von den Operhäusern sei: »das Hamburgische das weitläufftigste / das Braunschweigische das vollkommenste / und das Hannoversche das schöneste.« (Feind 1708, S. 89). Und wenige Jahre zuvor konnte man im »Neu=eröffneten Rüst=Zeug oder Machinen-Hauß« (Rüstzeug 1704, S. 55) lesen, dass die Oper zu Braunschweig »an grossen Machinen gar schöne« sei; doch »In *Proportion* der *Logen* und *Parterren* gegen dem *Theatro* sind die herrlichen *Theatra* zu Braunschweig und Hannover gantz und gar zweyerley …«.

Librettisten und Intendanten gewonnen hatte, waren erfolgreiche Aufführungen fast schon garantiert.

Dass in Braunschweig die Bühnenmaschinerie fast immer zum Einsatz gekommen ist, bisweilen – wie etwa in *Procris und Cephalus* – in unglaublicher Dichte, belegen die Libretti der nachfolgend gegebenen Opern. Noch zwanzig Jahre später rühmte Friedrich von Uffenbach das Haus und zugleich auch die Bühne »mit allen ersinnlichen Decorationen, Maschinen und Erleuchtungen«.[25] Ralf Eisinger gibt zudem an, dass die Bühne so tief war, »daß sie mehr als die Hälfte des ganzen Hauses einnimmt, eine für das Barock charakteristische Raumdisposition«.[26] Dass gerade auch diese Bühnentiefe für Bühneneffekte genutzt wurde, belegt etwa Giovanni Battista Alveris *Il Rè Pastore* vom Februar 1691, wo es in der 10. Szene des II. Aktes heißt: »S'aprono due porte, che sono nel fondo del Teatro, e per una si vede il Gabinetto Reale di Ghinicea, per l'altra si vede il suo letto«. Das scheint doch zumindest ein Spiel mit den Tiefendimensionen widerzuspiegeln. Ähnlich nutzt auch Kriegers *Wettstreit der Treue* die Bühnentiefe im II. Akt, Szene 10: »Der Prospect öffnet sich / und verlängert diesen Garten / welcher durch und durch mit anmutigen blumen=töpfen ausgezieret ist.« Noch deutlicher wird dies in Keisers *Procris und Cephalus* von 1694; mitten in der 14. Szene des II. Aktes nämlich heißt es: »In dem hintersten grund der höle geschiehet eine plötzliche öffnung / durch welche man als in einem gesichte / in höchster klarheit / den Cephalus unter vielen Frauenzimmer mit verliebten gebärden sitzen siehet.« Und wenig später, noch in derselben Szene, sieht man »Durch die öffnung der höle […] den Cephalus todt auf einer bahre liegen«.

Dergleichen Bühneneffekte weisen die für Aufführungen in Salzdahlum geschriebenen Opern nicht auf. Im Gegenteil: Es sieht den Libretti zufolge ganz so aus, als habe Anton Ulrich beim Bau seines Schlosses, das gewiss auch eine Reaktion auf die 1692 erfolgte Erteilung der Kurwürde an die Hannoveraner Verwandtschaft darstellt, auf teure Bühnenmaschinen vollständig verzichtet. Selbst die Szenenbilder blieben auf das Allernotwendigste beschränkt. Es ist entsprechend kein Wunder, dass die hier aufgeführten Opern zumeist auf arkadische Thematiken und Schäferidyllen komponiert wurden,[27] bei denen die angestrebte »Natürlichkeit« den Einsatz von äußeren Effekten geradezu verbietet. Wie Sara Smart zu Recht konstatiert, wurde Salzdahlum zum bevorzugten Ort »for the festivities based on a pastoral or arcadian theme«.[28] Ob damit allerdings wirklich die Entfernung vom Repräsentationsgeschäft der Braunschweiger

25 Uffenbach 1928, S. 13; zitiert nach Eisinger 1990, S. 92.

26 Eisinger 1990, S. 92.

27 Auch wenn ein Prospekt Johann Oswald Harms' zu Coussers *Narcissus* signiert ist mit: »auffs Theatrum in braunschweig« (vgl. Richter 1963, S. 214), bleibt aufgrund des Stoffes, der nicht benötigten Bühnenmaschinerie und des privaten Anlasses (Geburtstag von Herzog Anton Ulrich am 4. Oktober 1692) zu vermuten, dass der im Libretto nicht angegebene Aufführungsort entweder Wolfenbüttel oder Salzdahlum war. Dass der Prolog als Schauplatz den »Berg Parnassus in der Gegendt Saltz=Thalen« vorsieht, mag zusätzlich für letzteren Aufführungsort sprechen.

28 Smart 1989, S. 206–207.

Oper angestrebt wurde, wie Smart im Weiteren vermutet, sei dahingestellt. Mit Sicherheit jedenfalls hat die Bevorzugung dieser eindimensionalen Stoffe auch mit den (reduzierten) Möglichkeiten der dort vorhandenen Bühne zu tun.

Ein ähnlich glückliches Händchen wie bei der Besetzung von Intendant, Textdichter und Bühnenausstatter scheint Herzog Anton Ulrich bei der Besetzung der Musiker nicht gehabt zu haben. Zwar gaben sich auch hier namhafte Komponisten die Klinke in die Hand. Die meisten Kapellmeister aber – darunter Johann Theile, Johann Sigismund Cousser, Clemente Monari und vielleicht auch Reinhard Keiser – konnte der Herzog nur kurze Zeit an seinem Hof halten.

Bei Keiser ist nicht einmal sicher, ob er dieses Amt überhaupt bekleidete. Laut Søren Sørensen war nämlich Christian Ludwig Boxberg von 1694 bis 1697 Kapellmeister in Wolfenbüttel.[29] Tatsächlich lässt sich dank einer bislang unbekannten Opernabrechnung im Februar 1695 die Aufführung einer Oper von Boxberg nachweisen (vgl. Anhang II); ob sich daraus folgern lässt, dass er wirklich die Kapellmeisterfunktion innehatte, bleibt fraglich. Letzteres würde freilich bedeuten, dass Keiser durchgehend als Kammerkomponist angestellt war und nicht zum Kapellmeister befördert wurde,[30] wofür auch ein Dokument vom Juni 1695 sprechen würde, in dem Keiser sich noch als »Cammer Componist« bezeichnete.[31]

Vermutlich 1685 oder 1686 hatte der Herzog allerdings einen Coup gelandet, als er Paul Kellner als Sänger einstellte. Schließlich waren dessen Töchter Antoinette, Elisabeth, Johanna und Paulina ebenfalls als Sängerinnen einsetzbar, und auch der Sohn Jonathan Paul verdiente seinen Lebensunterhalt als Bassist: Bei seiner am 7. Juli 1703 erfolgten Bestallung[32] als Hofkantor konnte er immerhin auf eine 18-jährige Dienstzeit am Hof verweisen. Damit stand dem Hof fast auf einen Schlag – auch wenn die drei erstgenannten Töchter 1686 noch mutmaßlich zu jung waren und erst ab 1688 bei den Opernaufführungen auftraten – ein halbes Dutzend guter Sänger zur Verfügung.[33] Ob in dieser Zeit noch weitere deutsche Sänger festbesoldet waren, entzieht sich mit einer Ausnahme (siehe unten) unserer Kenntnis. Selbst bei Georg Österreich, der von 1686 bis 1689 in Wolfenbüttel lebte und bei den Opern dieser Jahre mitsang, wissen wir nicht, ob

29 Siehe MGG, Supplement A–D, Sp. 1025–1026. Derselbe Artikel fand mit einer bibliographischen Aktualisierung durch Stefan Keym auch Eingang in die MGG², siehe Sørensen 2000.

30 Nach der später noch zu besprechenden und im Anhang mitgeteilten Opernabrechnung zu urteilen, kam Boxberg, als seine Oper im Februar 1695 aufgeführt wurde, angereist. Das lässt daran zweifeln, dass die Angabe in die MGG, er sei ab 1694 Kapellmeister in Wolfenbüttel gewesen, korrekt ist.

31 NLA WO, Sig. 4 Alt 19, Nr. 3672, ohne Foliierung. In einer weiteren Abrechnung für Keiser vom 13. September 1695 (in der gleichen Mappe) bezeichnet auch Friedrich Christian Bressand ihn nicht als Kapellmeister, sondern als »Componist«.

32 NLA WO, Sig 1 Alt 25 Nr. 303, fol. 10–12.

33 Siehe zu den Sängern in der fraglichen Zeit Emans 2016a, S. 30–32. Vermutlich handelt es sich bei dem Notenkopisten Friedrich Kellner, der 1695 namentlich erwähnt wird, ebenfalls um einen Sohn von Paul Kellner.

er eine feste Anstellung hatte oder lediglich für einzelne Opernaufführungen verpflichtet wurde. Jedenfalls übernahm er noch in den 1690er-Jahren, als er schon Kapellmeister in Gottorf war, wiederholt einzelne Rollen in Wolfenbüttel.[34] Neben den Mitgliedern der umfangreichen Kellner-Familie ist allerdings noch Georg Heinrich Bümler als festangestellter Sänger genannt, der dann 1698 als Altist und Kammermusicus an den Ansbacher Hof ging, wo er 1717 Kapellmeister wurde, sowie der »Discant Fleischer«, der aber mutmaßlich nicht fest angestellt war, da er die Kosten für Speisen im Sackkeller separat abrechnen konnte.

Der Umstand, dass zusätzlich einige der besten italienischen Sänger engagiert wurden (darunter Vincentino Antonini, Giacomo Fantini, Giuliano Giuliani und Giovanni Simone Jani) und dann 1691 eine neue Einstellungswelle italienischer Komponisten und Sänger erfolgte, ließ 1692 Anton Ulrich jedenfalls gegenüber seinem Hannoveraner Verwandten – wohl nicht ganz ohne Spitze – jubilieren: »Wir haben allhier ein so artiges Theater und etliche gute italienische Stimmen, mit denen wir uns ebenso lustig machen, als wenn wir die Marguereti [gemeint ist vermutlich Margarita Salicola] und die Clementia hörten, die wir denen Kurfürstlichen gerne gönnen.« [35]

Über das Orchester jener Zeit liegen kaum Informationen vor. 1694 und 1695 erscheint in den neu aufgefundenen Opernabrechnungen der Violist Nikolaus Petersen, der freilich zu dieser Zeit bereits Stadtmusikant in Lüneburg war und eigens anreisen musste. Festangestellt scheinen die Herren Thalheim sowie Luca Dori gewesen zu sein, die 1695 zusammen mit den Kellners direkt von der fürstlichen Kammer bezahlt wurden. Da ihr halbjähriges Salär von 20 bzw. 34 Thalern sehr viel geringer ausfiel als das der Sänger und Sängerinnen, wird es sich wahrscheinlich um Instrumentalisten gehandelt haben. Dass bei ersterem Namen der Hof- und Feldtrompeter Johann Kaspar Thalheim gemeint sein könnte, der vor Februar 1702 starb, lässt sich nur vermuten.

Bei Keisers Oper *Procris und Cephalus*, die im August 1694 auf die Bühne kam, wirkten neben den Türmern von Braunschweig und Wolfenbüttel auch noch zwei Jäger »So beÿ der opera geblasen« mit, zudem drei Braunschweiger Schüler, die die Rollen des Cliton und des Phosphorus bzw. eine nicht genannte Rolle übernahmen, sowie mehrere Kinder, welche »die Chöre mit gesungen«. 1695 traten in der Laurentius-Messe gar zwanzig Kinder sowie acht Mädchen und zehn Jungen in der Oper auf. Am wenigsten Details zum Aufführungsapparat bietet die Abrechnung zu der Lichtmess-Messe 1695 (siehe Anhang II), in der eben jener Boxberg als »der *Componiste* […] für *recompens* und übrige Kosten in allem empfangen, laut seiner Quittung […] 74 Thaler und 27 Mariengroschen«. Vermutlich hat er also – wie Reinhard Keiser ein Jahr zuvor – für die Komposition der Oper 70 Taler erhalten; die 4 Taler 27 Mariengroschen dürften

34 Laut der Opernabrechnungen des Jahres 1695 (siehe Anhang III) wirkte er in der Laurentius-Messe als Sänger mit.

35 Zitiert nach Richter 1963, S. 76.

Reisegeld gewesen sein. Insgesamt scheint der Gesamtaufwand dieser Oper sehr reduziert gewesen sein, denn die gesamte Produktion kostete lediglich 678 Taler. In der Laurentius-Messe des gleichen Jahres verschlang eine Oper Keisers 1814 Taler, denen aber immerhin eine Einnahme von 1806 Talern gegenübergestellt werden konnte (siehe Anhang III). Um welche Oper es sich hierbei handelte, wissen wir nicht, denn für das Jahr 1695 ist lediglich Keisers *Clelia* durch ein Libretto nachweisbar; seine im gleichen Jahr entstandenen *Doppelte Freude der Musen* sowie *Die wiedergefundenen Verliebten* wurden nicht in Braunschweig, sondern in Salzdahlum aufgeführt. Für das kriegerische Geschehen der *Clelia* will der durch die Opernabrechnung ausgewiesene große Kinderchor überhaupt nicht passen, denn hier sind nur Chöre von Soldaten vorgesehen. Insofern wird man eine weitere Oper Keisers annehmen müssen, die in diesem Jahr im Braunschweiger Theater zur Aufführung gelangte.

Die Abrechnung des Jahres 1695 stützt jedenfalls die von Horst Richter geäußerte Vermutung, dass uns für dieses Jahr drei Opern unbekannt geblieben sind.[36] Da von der Oper Boxbergs kein Libretto erhalten zu sein scheint, wären für 1695 durch die Opernabrechnungen nun aber immerhin zwei Opern nachgewiesen.[37]

36 Richter 1963, S. 240.

37 Denkbar wäre zudem, dass Keisers *Procris und Cephalus* in diesem Jahr erneut aufgeführt wurde; immerhin gibt es neben einem Libretto-Exemplar, das die Jahreszahl 1694 trägt und Landgraf Friedrich zu Hessen gewidmet ist, ein weiteres, das nun Prinz Christian August, Erben zu Dänemark und Norwegen usw. dediziert ist und leider keine Jahreszahl trägt. Eine Wiederaufführung würde auch den Umstand erklären, dass Keiser nur für eine Oper Honorar erhielt.

Anhang I

Kammerdisposition 1684 sowie dazugehörige Dokumente (Exzerpt)
Ohne Ort [Wolfenbüttel], ohne Datum

Vorlage: Niedersächsisches Landesarchiv – Staatsarchiv Standort Wolfenbüttel, Sig. 4 Alt 19, Nr. 4706, ohne Foliierung.
Manuskript, diverse Einzelblätter und Einzelbogen.

Die Übertragung erfolgt diplomatisch getreu; Währungskürzel jedoch werden in aller Regel aufgelöst.

Anno 1682.		*A°* etc. 1684.	
2. Marschalls *Laqueÿen*		„ 2. –	
6. der *Cavallier* Diener		„ 6. –	
*			
1. Stallmeister		„ 1.	
2. Sattelknechte		„ 2.	
2. Reitschmidt		„ 2.	
12. Reitknechte		„ 14. Reitknechte	2.
7. Kutscher.		„ 8. Kutscher	1.
9. Vorreütter		„ 9. Vorreütter	~~1~~.
1. beÿ läuffer		„ 1. Beÿläuffer.	
*			
„ Capellmeister		„ 1	1.
„ Tantzmeister		„ 1	1.
„ ~~Musicanten~~ *violist*en		„ 4	4.
„ *Bassist*		„ 1	1.
„ *Altist*		„ 1	1.
1. Hoff*organ*ist		„ 1	
„ Fechtmeister		„ 1	1
*		*	
1 „ Mahler Querfurth[1]		„ 1	1.
„ deßen Gehülffe		„ 1	1.
„ Bildthawer		„ 2	2.
43		49[2]	16

Anhang II

Abrechnung der Kosten für die Musiker während der Lichtmess-Messe 1695 aufgeführte Oper sowie Quittung vom 20. Februar – unterschrieben von Friedrich Christian Bressand
Ohne Ort [Braunschweig ?], ohne Datum [zwischen dem 10. und 20. Februar 1695[3]]

Vorlage: Niedersächsisches Landesarchiv – Staatsarchiv Standort Wolfenbüttel, Sig. 4 Alt 19, Nr. 3672, ohne Foliierung.
Manuskript, 1 Bogen, Bl. 2[v] unbeschrieben. Das Dokument ist wohl durchgehend Autograph von Friedrich Christian Bressand mit überwiegend lateinischen Buchstaben.

Die Übertragung erfolgt diplomatisch getreu; Währungskürzel jedoch werden in aller Regel aufgelöst.

(Bl. 1[r])

Opern-Rechnung
Von der WinterMesse 1695.

				thlr	mgl
Paulina[4]	–	„	–	100 –	„ –
Bimmler[5]	–	„	–	125 –	„ –
Jonathan[6]	–	„	–	80. –	„ –
Lisebeth[7]	–	„	–	60 –	„ –
Johanna[8]	–	„	–	50 –	„ –
Bressand[9]	–	„	–	50 –	„ –
Boxberg[10], der *Componiste* hat für *recompens* und übrige Kosten in allem empfangen, laut seiner Quittung			–	74. –	27 –
Luca Dori[11]			–	30. –	„ –„
Denen *Notist*en			–	20 –	„ –„
zehen [?] Schülern			–	10. –	„ –
Dalheim[12] für Kost			–	20 –	„ –
Seyligern[13] [?] für Logiament u. holtz			–	4 –	12 –
Für Dalheim und Boxberg zu Braunschweig in der Wein= traube bezahlt			–	3 –	24.
für meine Leipziger reise[14]			–	20 –	„ –
				667 –	27.

(Bl. 1[v])

Transport	–	667 –	27.
Dem Orgelmacher, so unterschied= liche male nach Wolffenbüttel gekommen[15], die Instrumenten zur pro= ben zu *accommodiren*[16]	–	3 –	15.
Für seÿten auf Violinen und Bassgeigen	–	3 –	6.
Für rastrale Linien zu ziehen		– „	18
Für dick Notenpapier	–	3 –	12.
. Sma.[17]		678 –	6

Darauf habe empfangen		
von hl. {Herrn} *Commissario* Rahn	–	30 thlr
it.	–	100 „
it.	–	500
		630
Restiren mir noch	–	48.

(Bl. 2[r])

Daß diese ganze Rechnung nemlich

Sechs hundert, acht und *siebenzig Thaler*, 6. Mgl.

von d. {dem} hl. {Herrn} *Commissario Rahn* mir wol und richtig bezahlet worden,
*Quitt*ier hiemit

Braunschweig den 20. Febr. 1695. *F. C. Bressand.*

Anhang III

Abrechnung der Kosten für die in der Laurentius-Messe 1695 aufgeführte Oper
Ohne Ort, ohne Datum [nach dem 15. August 1695]

Vorlage: Niedersächsisches Landesarchiv – Staatsarchiv Standort Wolfenbüttel, Sig. 4 Alt 19, Nr. 3672, ohne Foliierung.
Manuskript, 4 fadengebundene Bogen beschrieben, Bl. 1^{v}, 7^{v} und 8 unbeschrieben. Vgl. auch die vorangegangenen Abrechnungs-Konzepte in derselben Akte sowie den ursprünglichen Kostenplan.

Die Übertragung erfolgt diplomatisch getreu; Währungskürzel jedoch werden in aller Regel aufgelöst.

(Bl. 1^{r})

Operen:

Rechnung von der Lau=
rentÿ Messe.
ao. {anno} 1695 etc.

FWRhane pr {propria}

(Bl. 2[r])

	rthlr	1.. „ mg	„ Kreuzer
Auß fürstl[.] Cammer zu Wulffen= büttell werden alle *Messe* undt also vor daßmahl bezahlet 500 rthl. {Reichsthaler}			
dieselbe seindt Laut *Mons: Bressand* seiner *designation* in wulffenbl folgender gestalt verteilet.			
Bimmlers. ½-Jährige Besoldung - - - - - -	„ 125	„ –	„ – „
Paulinen - - - - - - - - - - - - -	„ 100	„ –	„ – „
Johanna - - - - - - - - - - - - -	„ 60	„ –	„ – „
Jonahtan - - - - - - - - - - - - -	„ 80	„ –	„ – „
Elisabet in ihrer Kranckheit nach und nach *anticipando*- - - - - - - - - -	„ 28	„ 24	„ – „
Zu dero Leich Begengnüß auff *Ser*^{mi} Dhl:[18] {Durchlaucht} Gnädigsten Befehl - -	„ 30	„ –	„ – „
Thalheim, waß ihm an Besoldung vom Ersten halben Jahr *restiret* - - - - - -	„ 20	„ –	„ – „
Luca Dori - - - - - - - - - - - -	„ 34	„ –	„ – „
Summa Ausgabe - - -	„ 477	„ 24	„ – „
Bleibet übrig so auff folgenden Seiten wied[er] [?] zur Einnahme kombt. 22 rthlr 12 mg			

(Bl. 2[v])

2.	*Einnahme* Behuef der *operen* Unkosten beÿ Jetziger *Laurentÿ Messe.*	rthlr	„ mg	„ Kreuzer
1	„ Voriger Seiten Überschuß - - - - - -	„ 22	„ 12„	– „
2	„ Auß dem fürstl: Braunschw:*Ærario* - - -	„ 500	„ – „	– „
3	„ den 12ten *Augusti* im *operen*hause - - -	„ 222	„ 12„	– „
4	„ den 13ten *Aug.* - - - - - - - - - -	„ 285	„ 12„	– „
5	„ den 15ten - - - - - - - - - - -	„ 184	„ 24„	– „
6	„ den 16ten - - - - - - - - - - -	„ 82	„ 20„	6 „
	Summa dieser *Einnahme*	„1297	„ 8„	6 „
	Davon geht wieder ab So von vori= ger *Messe* noch zu bezahlen. 1: Vorschuß in voriger *Messe* Laut Rechnung - - - 4 rth 22 mg – K 2 dem Mahler Harms[19] -„100 „ – „ – „ 3 denen Tischern im *oper*n Hause *restirende* Besoldung 60„ – „ – „			
	Sua des abgangs	„ 164	„ 22„	– „
	Bleibet also behuef dieser Unkosten baar zur *Einnahme* - - - - - - - - -	„1132	„ 22„	6 „
	Dazu Zahlen *Ser*[mi] Herrn Hertzog *Anthon Ulrichs* dhl: {Durchlaucht} Ihre rechnung - - Auff höchst gedacht Sr: dhl: gnädigsten befehl *Ex Ærario* verschießen müssen die auff kommende fastnachts Messe ver= ordnet - - - - - - - - - - - -	„ 174 „ 500	„ – „ „ – „	– „ – „
	Das. [?] Demnach[20] die Gantze *Einnahme* Behueff dißmahliger *operen* Kosten	„1806	„ 22„	6

(Bl. 3[r])

	Ausgabe: *Behueff der Operen.*	rthlr	3. mgl	Kreuzer
	Auff *die Musique* u. *Orgester.*			
	dem Componist Keÿser[21] - - - - - - - -	„ 75	„ – „	– „
	den braunschw: hausleuten - - - - - - -	„ 20	„ – „	– „
	dem Baß *Violon* - - - - - - - - - -	„ 8	„ – „	– „
	dem *Violist* Petersen[22] - - - - - - - -	„ 10	„ – „	– „
	dem Copisten Friederich Kelner - - - - -	„ 10	„ – „	– „
	3 hausmans Gesellen von Wolffenbüttel - - -	„ 12	„ – „	– „
	vor die *Hautbois* - - - - - - - - - -	„ 12	„ – „	– „
	2 Trompeter Rest - - - 16 rt: ausgesetzet			
	4 *Schülern* So mitgesungen — Weÿse[23] - -	„ 10	„ – „	– „
	4 *Schülern* So mitgesungen — *Scheff*: - - -	„ 10	„ – „	– „
	4 *Schülern* So mitgesungen — *Lamberti* - -	„ 6	„ – „	– „
	4 *Schülern* So mitgesungen — *Ahlers* - - -	„ 6	„ – „	– „
	Summa *Auff Musique*[24] u: *Orgester* -	„ 179	„ – „	–
	Auff die Däntze.	rthlr	mg	Kreuzer
	Dem Dantz Meister *Bonnefond*[25] - - - - -	„ 30	„ – „	–
	Dessen Frawen - - - - - - - - - -	„ 10	„ – „	–
	3 Medtgen von hofe a 6 rt - - - - - - -	„ 18	„ – „	–
	Rousseau mit 10 thlr ausgesetzet - - - - -			
	Le Grand: *absens* - - - - - - - - - -			
	Sua. {Summa} auff *die däntze* vor daßmahl –	„ 58	„ – „	–

(Bl. 3[v])

4..	*Ausgabe Kostgeldt* auff 2 Wochen.	rthlr	„ mg	„ Kreuzer.
	Mons: *Bressand*: - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	. . dessen Jungen - - - - - - - - -	„ 2	„ –	„ – „
	Mons: *Bimler* - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	. . *Paulinen* - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	. . *Johanna* - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	Mons: *Bonnefond* - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	dessen Fraw - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	dessen Jungen und Magdt - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	dem alten *Kelner*[26] - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	dessen 3 Söhnen a 4 rt - - - - - - - -	„ 12	„ –	„ – „
	Lucca Dori - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	dem Componist Keÿsern - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	Le Grand - - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	Thalheim - - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	Weise - - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	Scheff - - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	2 *Trompetern* a 4 rthr - - - - - - - -	„ 8	„ –	„ – „
	Eck - - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	dessen Jungen - - - - - - - - - - -	„ 1	„ 12	„ – „
	Besser[27] - - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	Braun[28] - - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	Blaisa[29] - - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	dessen Jungen - - - - - - - - - - -	„ 1	„ 12	„ – „
	3 Hausmansgesellen von Wolffenbüttel - - -	„ 12	„ –	„ – „
	Latus - - -	„ 108	„ 24	„ –

(Bl. 4[r])

			5	
Ausgabe Kostgeldt Auff 2 Wochen.		rthlr	„ mg	Kreuzer:
Transp: von voriger Seiten - - - - - - - -		„ 108	„ 24	„ – „
dem *Violist* Petersen vor Eine Woche - - - - -		„ 2	„ –	„ – „
du Plessis - - - - - - - - - - - - - -		„ 4	„ –	„ –
dessen Jungen - - - - - - - - - - - -		„ 1	„ 12	„ – „
dreÿen Medtgen von Hofe, ehe der Hoff herüberkommen a 2 Thaler - - - - - -		„ 6	„ –	„ – „
dem *Discantist* Fleischern für 3 Mahlzeiten ehe er Einen Tisch bekommen - - - - - - -		„ –	„ 18	„ – „
dem *Bass Violon* - - - - - - - - - - - -		„ 4	„ –	„ – „
dem *Notisten* - - - - - - - - - - - - -		„ 4	„ –	„ – „
2 Schülern, *Lamberti* u: *Ahlers* a 3 Thaler - - -		„ 6	„ –	„ – „
dem *Traiteur* vor Speÿsung der *Academisten*, ehe der Hoff überkommen - - -		„ 16	„ 24	„ – „
dem Sack Kellerwirdt vor Speÿsung der *pagen*, Ehe der Hoff überkommen - - - -		„ 13	„ 12	„ – „
	Summa An Kostgelde undt vor Speÿsungen	„ 166	„ 18	„ – „

(Bl. 4[v])

6.	*Ausgabe* vor *Quartiere*	rthlr	„ mg	„ Kreuzer:
	Hans Behrens[30] vor 4 Stuben und Eine Kammer: *logiret.* 4 *academisten* *Mons*: *Bressand*: u: Fleischer: nebst 5 Dienern	12	„ –	„ – „
	Heinrich Berens,[31] wo *Paulina*, *Johanna* und *Jonahtan Logiret* - - - - - - - - -	„ 6	„ –	„ – „
	Remmers W: wo Thalheim u: *Besser Logiret* - - - - - - - - - - - - -	„ 3	„ –	„ – „
	Jacob Hirschfeldt, vor *Eck* u: Blesen[32] - - -	„ 3	„ –	„ – „
	Hanß Krusen. Wo *Bonnefond* nebst seiner *Familie*, *du Plessis*, *Le Grand* undt *Rousseau*, *Logiret* - - - - - - - -	„ 9	„ –	„ – „
	Georg Heinrich de Lion, Wo Braun *logiret*	„ 1	„ 18	„ – „
	Zacharias Boden, wo Bimler und Keÿser *logiret* - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	Johan Christian Willius. wo *Luca Dori* u: 4 Wolffenbl: Schülers *logiret* - -	„ 5	„ –	„ – „
	Dem *Orgelmacher Botjenter*[33] vor 2 Medtgen von Wolffenbüttell - - - - -	„ 1	„ –	„ – „
	Dem alten Kelner und beÿden Jüngeren Söhnen vorß *quartier* - - - - - - - - -	„ 4	„ 18	„ – „
	3 Wolffenbüttelschen Hausleuten - - - -	„ 4	„ 18	„ – „
	dem *Violist* Petersen für eine woche - - - -	„ 1	„ –	„ – „
	dem *Notisten* vor 2 Wochen - - - - - -	„ 1	„ 18	„ – „
	Sua: {Summa} *Quartier Gelder*	„ 56	„ –	„ –

(Bl. 5[r])

	Ausgabe vor *Personen* so auffß *Theatrum* mit gehören.	rthlr	7. „ mg	„ Kreuzer
	Mons: Bressand - - - - - - - - - - -	„ 50	„ –	„ – „
	8 Medtgens So mit auffgetreten a 3 rthl- - - - - - - - - - - -	„ 24	„ –	„ – „
	Denen Soldaten So mit auffgetreten - - - -	„ 6	„ –	„ –
	Vor 10 Jungens deren 6 geflogen und 4 als *pagen* mit auffgetreten a 24 mg - - - -	„ 6	„ 24	„ – „
	20 Kinder. a 8ggl {gute Groschen} - - - -	„ 6[34]	„ 24[35]	„ – „
	2 Schuel *Collegen* u: Einer Frawen so die Kinder gewartet [?] a 1 Thaler - - - -	„ 3	„ –	„ – „
	Sua {Summa} *denen Personen* auffs *Theat*: mit gehorig –	„ 96[36]	„ 12[37]	„ – „
	Ausgabe Auff *die Mahlereÿ*	rthlr	„mg	„Kreuzer
	Dem Mahler Harms - - - - - - - - -	„ 200	„ –	„ – „
	Vor *Metall* zum vergülden - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	Sua {Summa} Auff *die Mahlereÿ* -	„ 204	„ –	„ – „
	Ausgabe, Der Kirchen u. *Armenhause.*			
	Der Kirchen *Sanct Catharinen* - - - - -	„ 25	„ –	„ – „
	dem *Hospit*: *Beat*: *Mar*: *Virginis* - - - - -	„ 25	„ –	„ – „
	Summa: Kirch: u: *armenhause*	„ 50	„ –	„ – „

(Bl. 5ᵛ)

8.	*Ausgabe Behueff der Kleidungen.*	rthlr	„ mg	„ Kreuzer:
	Dem Cammerdiener Friederich Hesse bezahlet, Eine Rechnung vor *Lilli*en aus Wulffenbüttell, von voriger *Messe* - - -	„ 49	„ 12	„ – „
	Noch demselben sein *prætendiren*des *Salarium* von voriger *Messe* - - - - - - -	„ 50	„ –	„ – „
	ferner an Kramer Rechnungen von dieser *Messe* - - - - - - - - - - - -	„ 74	„ 23	„ – „
	Noch demselben eine Rechnung *inclus*: 50 Thaler *prætend*: besoldungen - - - - -	„ 104	„ 12	„ – „
	Sua {Summa} *Ausgabe Behueff Kleidung*	„ 278	„ 11	„ – „
	Ausgabe Auff *deß Baw=voigts*[38] *Rechnungen.* so sich beleufft: 606 Thaler 22 mg 4 Kreuzer			
	Demselben bezahlet *per assignationem*			
	an herrn *Secret*: Töpfern - - - - - - - -	„ 174	„ –	„ – „
	Baar in Wulffenbüttell - - - - - - - -	„ 300	„ –	„ – „
	den beÿden Tischern im *operen* hause - - -	„ 80	„ –	„ – „
	noch zahlet dem Bawvoigt baar - - - - -	„ 12	„ 21	„ 4 „
	Sua {Summa} *Ausgabe* Auff *deß* Bawvoigts *Rechnungen* - -	„ 566	„ 21	„ 4.
	Bleiben zurück vor daßmahl Die 40 rt Drinckgeldt. etc.			

(Bl. 6[r])

Allerhandt Ausgabe.	rthlr	9. „ mg	„ Kreuzer
Vor die *Clavicÿmbell* nach Braunschw[.] u: wieder zurück zu tragen - - - - - - - item[39] die Grosse Baßgeige - - - - - - -	„ 1	„ 24	„ – „
Vor 2 fuhren so *Mons*: *Bressand* der *operen* wegen nach Braunschw[.] gebrauchet -	2	„ –	„ – „
Futter vor die Pferde - - - - - - - - -	„ –	„ 12	„ – „
Vor eine fuhre So *Mons*: Osterreich[40] zum *probiren* nach Wulffenbl: gebracht - - - -	„ 1	„ –	„ – „
Vor eine Fuhr so *Mons*: *Bressand* von Brl: {Braunschweig} nach Saltzdahlum gebracht	„ 1	„ –	„ – „
Dem *Orgel*macher So verschiedene Mahle nach Wulffenbüttell gewesen die *instrumenta* zu *repariren* - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
Demselben vor die *instrumenta* in Braunschw[.] zu *accommodiren* item[41] Newe Zungen darin zu machen - - - -	„ 7	„ –	„ – „
für 12 Partisanen vor Soldaten - - - - - -	„ 3	„ 5	„ – „
für 12 Partisanen vor Däntzer - - - - - -	„ 6	„ 24	„ – „
Notisten - - - - - - - - - - - - -	„ 10	„ –	„ – „
für Seiten - - - - - - - - - - - - -	„ 4	„ 24	„ – „
für dick Papier zum Nohten - - - - - - -	„ 2	„ 30	„ – „
für *Rastrale* Linien zu ziehen - - - - - - -	„ –	„ 30	„ – „
Einem Jungen So zum *probiren* geruffen - - -	„ 3	„ –	„ – „
Vor Osterreichs *quart*: {Quartier} u. Speÿsung in Wulffenbüttell - - - - - - - - - -	„ 1	„ 18	„ – „
Vom 20ten *febr*[.] biß den 23ten *Martÿ* vor *Thal=heim* seinen Tisch in Wulffenbüttell - - - - -	„ 7	„ 28	„ – „
Latus	„ 57	„ 15	„ –

(Bl. 6[v])

-10..	*Cont*: {Continuatio} *Allerhand Ausgaben.*	rthlr	„ mg	„ Kreuzer:
	Transport: Vorhergehendeß *Latus* - - - - -	„ 57	„ 15	„ – „
	vor die *operen* Zettuln zu drücken - - - - -	„ 2	„ 30	„ – „
	vor die Zettuln zu Pappen u: Schneiden - - -	„ 4	„ 12	„ – „
	vor Lichte vorn im *operen* Hause			
	und auff den Gängen vor den *Logen* - - - - -	„ 3	„ 7	„ – „
	Dem Mühlenschreiber Stancke der			
	die Zettull außgegeben gezeichnet			
	und das[42] geldt eingenommen, - - - - - -	„ 16	„ –	„ – „
	dem Mühlenschreiber *Jani*[43], so diesem			
	zugegeben werden müssen - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	den beÿden auffwartern so die Zettull			
	beÿm Ersten Eingange abgeforde[r]t			
	Davon [?] dem Einen 2 Thaler –[44]			
	~~Item~~[45] ~~dem andern 1 Thaler 24 mg~~ - - - dem anderen 1 Thaler 12 g	„ 3	„ 12	„ – „
	den beÿden vor dem andern eingang - - -	„ 3	„ 12	„ – „
	Eine *person* So unten vor der *Balust*:			
	auffgewartet - - - - - - - - - - - - -	„ 2	„ –	„ – „
	Mattias Walckerling So zur gemei=			
	nen auffsicht gebrauchet - - - - - - - -	„ 3	„ –	„ – „
	5 *personen* so oben auff den gängen der			
	Logen auffgewartet, die Schlüssel			
	und Zettull abgefordert etc. [?] a 1 Thaler 12 mg	„ 6	„ 24	„ – „
	6 Schildtwachter in 4 tagen a 1 Thaler drinck=			
	geldt - - - - - - - - - - - - - -	„ 4	„ –	„ – „
	pro administratione dieser Rechnung- - - -	„ 50	„ –	„ – „
	Sua {Summa} *Allerhandt Ausgben:*	„ 160	„ 4	„ –

(Bl. 7[r])

		Recapitulatio Aller *Ausgaben*	rthlr	„ mg	„ –
pag: 3	1	„Auff die *Musiquen*:[46] u: dem *Orgester*	„ 179	„ –	„ – „
	2	„Auff *Däntze* - - - - - - - -	„ 58	„ –	„ – „
pag: 5	3	„Kostgeldt u: *Zehrungen* - - - -	„ 166	„ 18	„ – „
pag: 6	4	„Vor *Quartiere* - - - - - - - -	„ 56	„ –	„ – „
pag: 7	5	„*Personen* So auffs *Theat*: mit gehörig	„ 96[47]	„ 12[48]	„ – „
	6	„Auff die *Mahlereÿ* - - - - - -	„ 204	„ –	„ – „
	7	„*Kirche*: u: *Hospital* - - - - -	„ 50	„ –	„ – „
pag: 8	8	„*Behueff der Kleidungen* - - - -	„ 278	„ 11	„ – „
	9	„*Bauvoigts Rechnungen* - - - -	„ 566	„ 21	„ 4 „
pag:10.	10.	„*Allerhandt Ausgaben* - - - - -	„ 160	„ 4	„ – „
		Sua {Summa} Aller Ausgben	„1814[49]	„ 30[50]	„ 4
pag:11.		*Ausgabe* - 1814[51] rtl 30[52] mg 4 Kreuzer			
pag: 2.		*Einnahme* - 1806 rtl 22 mg 6 Kreuzer			
		Abgezogen ist Mehr Ausgegeben *den Eingenommen*: 8 rtl 7. mg 6 Kreuzer: Sage *Achte* rtl 7 mg 6 Kreuzer: FWRhane mp {manu propr ia}			

Literatur

Albrecht/Paulus 2006: Albrecht, Peter; Paulus, Simon (Hg.): Hermann Korb und seine Zeit – Barockes Bauen im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel, Braunschweig 2006.

Bodemann 1883: Bodemann, Eduard: Bericht über einen Carneval im Rathhause zu Hannover, wie über das Hoftheater und Hofleben daselbst im Jahre 1688, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen 1883, S. 286–293.

Bugenhagen 2015: Bugenhagen, Beate: Die Musikgeschichte Stralsunds im 16. und 17. Jahrhundert, Köln 2015.

Chrysander 1863: Chrysander, Friedrich: Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Jahrbücher für musikalische Wissenschaft 1/1863, S. 147–286.

Eisinger 1990: Ralf Eisinger, Ralf: Das Hagemarkt-Theater in Braunschweig (1690–1861), Braunschweig 1990.

Emans 1993: Emans, Reinmar: Giovanni Legrenzis Oper »Eteocle e Polinice« in der Bearbeitung Antonio Gianettinis. Ein Beitrag zur musikästhetischen Entwicklung der Arie, in: Colzani, Alberto u. a. (Hg.): Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza (= Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo, Bd. 17), Como 1993, S. 559–590.

Emans 2016a: Emans, Reinmar: Musiker in Wolfenbüttel/Braunschweig. Ein prosopografischer Versuch, in: Emans, Reinmar u. a. (Hg.): Musik an den Welfenhöfen, (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 31) Frankfurt a. M. 2016, S. 9–54.

Emans 2016b: Emans, Reinmar: Wolfenbüttel – ein ›Klein-Venedig‹?, in: Meine, Sabine u. a. (Hg.): Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig Centro Tedesco di Studi Veneziani, Neue Folge, Bd. 15), Regensburg 2016, S. 321–333.

Feind 1708: Feind, Barthold: Barth. Feindes/ *Lt.* Deutsche Gedichte/ Bestehend in *Musicali*schen Schau=Spielen/ Lob=Glückwünschungs=Verliebten und *Morali*schen Gedichten/ Ernst= und schertzhafften Sinn= und Grabschrifften/ Satyren/ *Cantaten* und allerhand Gattungen, Sammt einer Vorrede Von dem Temperament und Gemühts=Beschaffenheite eines Poeten/ und Gedancken von der *Opera*, Stade 1708.

Gerkens 1974: Gerkens, Gerhard: Das fürstliche Lustschloss Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (= Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Geschichte, Bd. 22), Braunschweig 1974.

Grote 2005: Grote, Hans-Henning: Schloss Wolfenbüttel. Residenz der Herzöge zu Braunschweig und Lüneburg, Braunschweig 2005.

Heckenhauer o. J.: Heckenhauer, Jacob Wilhelm (Hg.): Braunschweiger Adresskalender 1721, Braunschweig o. J., http://digisrv-1.biblio.etc.tu-bs.de:8080/docportal/receive/DocPortal_document_ 00042219 [letzter Zugriff am 19.2.2018].

Küster 2015: Küster, Konrad: Georg Österreichs Musiksammlung. Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung, in: Küster, Konrad (Hg.): Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel), Stuttgart 2015, S. 117–276.

Mazingue 1974: Mazingue, Etienne: Anton Ulrich. Duc de Braunschweig-Wolfenbuettel (1633–1714) un Prince Romancier au XVIIéme Siecle, 2 Bd., Lille 1974.

Pape/Weihmann 2016: Pape, Uwe; Weihmann, Jochen: Orgeln und Orgelbauer in Braunschweig (= Norddeutsche Orgeln, Bd. 2), Berlin 2016.

Paulus 2006: Paulus, Simon: »Damit alle solche unß zugehörigen Gebäude ein bauliches Wesen erhalten…«. Hermann Korb und das fürstliche Bauwesen seiner Zeit, in: Albrecht, Peter; Paulus, Simon (Hg.): Hermann Korb und seine Zeit – Barockes Bauen im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel, Braunschweig 2006, S. 29–50.

Richter 1963: Richter, Horst: Johann Oswald Harms. Ein deutscher Theaterdekorateur des Barock (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Bd. 58), Emsdetten 1963.

Rüstzeug 1704: Das Neu=eröffnete Rüst=Zeug oder *Machinen*-Hauß. Worinnen *Curieusen* Gemüthern durch kenbahre *Modelle* und Beschreibungen deutlich doch in beliebter Kürtze das Vornehmste vorgestellet wird/ Was An denen jenigen Oertern/ dahin die Teutschen am meisten reisen/ von sinnreichen nützlichen und *curieusen Machinen* und Werckzeugen anzutreffen ist. Meistens Aus eigener Erfahrung und Besichtigung beschrieben durch einen Liebhaber *Curieuser* Sachen, Hamburg 1704.

Schmidt 1933: Schmidt, Gustav Friedrich: Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns, Regensburg 1933.

Smart 1989: Smart, Sara: Doppelte Freude der Musen. Court Festivities in Brunswick – Wolfenbüttel 1642–1700, Wiesbaden 1989.

Sørensen 2000: Sørensen, Søren: Artikel Boxberg, Christian Ludwig, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Bd. 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 588–589 (zuvor in: MGG, Supplement A–D, Sp. 1025–1026).

Uffenbach 1928: Uffenbach, Johann Friedrich Armand von: Johann Friedrich Armand von Uffenbachs Tagebuch einer Spazierfarth durch die Hessischen in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande (1628), nach der unveröffentlichten Göttinger Handschrift, hg. von Max Arnim, Göttingen 1928.

Anmerkungen zum Anhang

1 Tobias Querfurt (ca. 1660–1734); GND: 116318090.
2 Korrekte Summe wäre »59«.
3 Traditionell fand die Lichtmess- oder Wintermesse am Montag nach Lichtmess statt; siehe hierzu Heckenhauer o.J. (*Braunschweiger Adresskalender 1721*, Braunschweig o.J. Exemplar der Universitätsbibliothek Braunschweig, Sig. H-I-Nr-2; Digitalisierter Druck: http://digisrv-1.biblio.etc.tu-bs.de:8080/docportal/receive/DocPortal_document_ 00042219 – [letzter Zugriff am 19.2.2018]). Der 2. Februar war 1695 ein Mittwoch, so dass die Messe am 7. Februar begann. Die Quittung Bressands stellt den Terminuns post quem non für die Aufstellung der Opernkosten dar.
4 Pauline Kellner (ca. 1670–1745); GND: 1084234793; Tochter von Paul Kellner, ist spätestens ab 1686 als Sopranistin (zuerst in Lullys *Psyché*) in Wolfenbüttel/Braunschweig nachweisbar.
5 »m« mit Verdopplungsstrich. Georg Heinrich Bümler (1669–1745); GND: 100999212. Ab 1698 war er am Hof zu Ansbach, wo er 1717 zum Kapellmeister befördert wurde; vgl. hierzu u.a.: http://bmlo.de/b1048 [letzter Zugriff am 19.2.2018].
6 Jonathan Paul Kellner, Sohn von Paul Kellner, ist spätestens ab 1687 als Bass (zuerst in Lullys *Thésée*) in Wolfenbüttel/Braunschweig nachweisbar.
7 Elisabeth Kellner, Tochter von Paul Kellner, ist spätestens ab 1688 als Sängerin (zuerst in Gianettinis *Medea in Atene*) in Wolfenbüttel/Braunschweig nachweisbar.
8 Johanna Kellner, Tochter von Paul Kellner, ist spätestens ab 1688 als Sängerin (zuerst in Gianettinis *Medea in Atene*) in Wolfenbüttel/Braunschweig nachweisbar.
9 Friedrich Christian Bressand (ca. 1670–1699); GND: 123060311.
10 Christian Ludwig Boxberg (1670–1729); GND: 12480635X. Ob freilich Boxberg wirklich, wie bei Sørensen 2000, Sp. 588 angegeben, von 1694–1697 als Kapellmeister in Wolfenbüttel gewirkt hat, ist durch seine 1695 aufgeführte Oper nicht beweisbar. Eher würde man wohl davon ausgehen, dass er dann im Zusammenhang mit dieser Opernabrechnung auch als Kapellmeister benannt würde. Um welche Oper es sich gehandelt hat, bleibt ebenfalls unklar, denn es ist kein Libretto für eine Aufführung in Braunschweig bekannt, in dem Boxberg als Komponist ausgewiesen wäre.
11 GND: 130055069.
12 Möglicherweise ist der Hof- und Feldtrompeter Johann Kaspar Thalheim gemeint, der wohl vor dem 20. Februar 1702 gestorben ist (Schmidt 1933, S. 120).
13 Zwischen »l« und »i« stehen möglicherweise noch ein bis zwei Buchstaben, die aber durch eine Korrektur unlesbar geworden sind.
14 Möglicherweise stand diese Reise Bressands im Zusammenhang mit der Leipziger Neujahrsmesse 1695, bei der Johann Sigismund Coussers Oper *Die Schäfferinne Cloris* aufgeführt wurde. Ob Bressand hier als Textdichter beteiligt war, bleibt allerdings fraglich, da das Libretto keine Vorrede enthält. Ebenso könnte die Reise im Vorfeld zur Ostermesse stattgefunden haben, auf der *Atalanta, oder Die verirrten Liebhaber* auf einen Text Bressands zur Aufführung kam. Auch die Aufführung des *Regulus* in Leipzig, für die Bressand die deutsche Übersetzung geliefert hatte, hätte Grund für die Reise gewesen sein können. Das Trauerspiel wurde 1695 auch in Salzdahlum gegeben.
15 »m« mit Verdopplungsstrich.
16 »m« mit Verdopplungsstrich.
17 »m« mit Verdopplungsstrich.
18 Herzog Anton Ulrich (1633–1714); GND: 118503472.
19 Johann Oswald Harms (1643–1708); GND: 116482990.
20 »D« auf unklarer Korektur.
21 Reinhard Keiser (1674–1739); GND: 118560999.
22 Nikolaus Petersen bekleidete von 1687 bis 1710 das Amt des Stadtmusikanten in Lüneburg. Zuvor war er als Hofmusicus in Wolfenbüttel; siehe Bugenhagen 2015, S. 315.
23 Möglicherweise handelt es sich hierbei um Friedrich Weise, der als Kammerschreiber und Sänger (Bass) ab 1708 nachweisbar ist.
24 »que« als Kürzel.
25 Huguo Bonnefond wird als Fürstlich Wolfenbütteler Hof- und Akademie-Tanzmeister zwischen 1690 und 1705 in verschiedenen Libretti von Opern und Singspielen erwähnt, die in Braunschweig-Wolfenbüttel

aufgeführt wurden (http://www.worldcat.org/identities/viaf-55012863/ – [letzter Zugriff am 19.2.2018]). 1705 erschien in Braunschweig und Wolfenbüttel sein *Abregée Des Principes De La Dance Tirée Des Meilleurs Maitres De L'Art = Verzeichniß Der vornehmsten Grund-Sätze vom Tantzen / Genommen auß denen besten Meistern dieser Kunst/ und an den Tag geleget Durch Huguo Bonnefond.* Vgl. dazu: http://diglib.hab.de/drucke/ul-kapsel-1-2/start.htm [letzter Zugriff am 19.2.2018].

26 Paul Kellner.

27 Heinrich Adrian Besser ist seit spätestens 1696 als Hofkantor nachweisbar und wurde 1703 Pagenhofmeister. Diese Funktion bekleidete er noch mindestens bis Ende 1727, als er die Patenschaft für eine Tochter von Georg Kaspar Schürmann übernahm.

28 Es ist unklar, ob es sich hier um den Bassisten Ernst Wilhelm Joachim Braun handelt, der mindestens bis 1735 am Hof nachweisbar ist.

29 Auch »Blaiha« oder »Blacha« lesbar.

30 Hans Behrens (Berndes); siehe Chrysander 1863, S. 195. Auf einer Quittung über den Eingang des Geldes für die Laurentius-Messe 1694 unterschreibt er als »Berndes« (Sig. 4 Alt 19, Nr. 3672, ohne Folierung).

31 Heinrich Behrens (Berndes); siehe Chrysander 1863, S. 195. Auf einer Quittung über den Eingang des Geldes für die Laurentius-Messe 1694 unterschreibt er als »Berndes« (Sig. 4 Alt 19, Nr. 3672, ohne Folierung).

32 Johann Blees(e) war Hausmann in Wolfenbüttel und bewohnte seit mindestens 1689 ein Haus in der Kirchstraße (34 N, Nr. 335).

33 Otto Eilhard Bothienter (vor 1654 bis 1702). Siehe zu diesem Pape/Weihmann 2016, S. 503.

34 Korrigiert aus »4«.

35 Korrigiert aus »12«.

36 Korrigiert aus »94«.

37 Korrigiert aus »–«.

38 Gemeint ist Hermann Korb (1656–1735); GND: 119548518; Dessen Abrechnung beläuft sich auf 409 Thaler, 4 Groschen und 4 Kreuzer; diese findet sich in derselben Mappe (»*Specification* | Waß diese izige *Laurentz Messe* | die Fürstl. *operen* in Braunschwl. zu *pro*= | *biren* und Spilen an Arbeitslohn, und son= | sten dazu gebrauchten *Matterialien* angelde auß tragen alß folget«).

39 Als Kürzel.

40 Georg Österreich (1664–1735); PND: 104209054.

41 Als Kürzel.

42 Als Kürzel.

43 »i« aus »o« korrigiert, oder umgekehrt.

44 Zeile über der Durchstreichung nachgetragen.

45 Als Kürzel.

46 »quen« als Kürzel.

47 Korrektur aus »94«.

48 Korrektur aus »–«.

49 Korrektur aus »1812«.

50 Korrektur aus »18«.

51 Korrektur aus »1812«.

52 Korrektur aus »18«.

AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE UND -PRAXIS MUSIKTHEATRALER INSZENIERUNGEN

ZUR EINFÜHRUNG

Margret Scharrer, Heiko Laß

Nicht nur in der baulich-technischen Umsetzung des Bühnenraums stand der Herrscher im Blickpunkt des Interesses. Anspruch und Herrschaftsinszenierung zeigten sich ebenso in den konkreten musiktheatralen Inszenierungsformen, wie der Veröffentlichung bildlicher und textlicher Medien, die vor allem wichtige Festaufführungen in der höfischen Öffentlichkeit bekannt machen, als herausragendes Ereignis feiern und deren Vorbildhaftigkeit dokumentieren sollten. Ein herausragendes Beispiel stellt, wie Klaus Pietschmann ausführt, mit Sicherheit die Dresdner Hochzeitsoper *Il Paride* von Giovanni Bontempi dar, die die neue kulturpolitische Ausrichtung des Hofes demonstriert und als Partitur im Druck erschien.

Zahlreiche Aufführungen des höfischen Musiktheaters sind uns mittels Festberichten, aber auch erhaltener Archivalien – Schriftstücken und Zeichnungen – gut überliefert. Dabei geht es nicht nur um die Inszenierung der Stücke, sondern auch um die Aufführungsorte und -anlässe. Die meisten Autorinnen und Autoren dieses Kapitels führen Beispiele von ganz unterschiedlichen Aufführungsorten an: einem Garten, einem Theater oder Opernhaus, einem Vorzimmer der privaten Gemächer in der Residenz oder andernorts.

Die geschaffenen Bühnenräume sollten spezifisch und spektakulär zugleich sein, immer wieder wurden zugleich unterschiedliche Räume mit einbezogen, wie etwa der Aufsatz von Carlos María Solare demonstriert, der sich mit dem spanischen Musiktheater des Siglo de Oro beschäftigt und die genuin spanische Entwicklung vor Augen führt. Nicht nur am spanischen Hof war die musiktheatrale Entwicklung unterschiedlichen Moden unterworfen, sollte zugleich im internationalen Vergleich Maßstäbe setzen bzw. bestehen können. Auch ein kleiner Hof wie der Bayreuther war in der Lage, hier mitzuhalten und einen Carlo Galli Bibiena als Bühnenbildner zu beschäftigen.

Je nach Aufführungsort war die (zugelassene) Öffentlichkeit eine andere – im Garten gab es ein anderes Publikum als im privaten Appartement. Der Aufführungsort spielte eine große Rolle bei der dramatischen Gestaltung des Stoffes. Zudem wurden Stücke auch gezielt für bestimmte Aufführungsorte geschrieben. Je nach Publikum waren Aufwand und Inhalt verschieden. Wie bereits mehrfach ausgeführt, sollte der getriebene Aufwand die Bedeutung des Hofes manifestieren, wie Versailles, Madrid oder Wien verdeutlichen, wo die Bühne des Musiktheaters dazu diente, ganz konkrete Herrschaftsansprüche zu artikulieren, die es in der realen Politik umzusetzen galt.

Der Herrscher und seine Entourage brachten in die Inszenierungen oft ganz konkrete Vorstellungen ein. Diese offenbaren sich in Auswahl, Kompositionsauftrag oder

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Ausführung bestimmter Bühnenwerke. Deutlich wird dies etwa in Spanien, wo es unter den spanischen Bourbonen ab 1730 italienische Opernaufführungen gab. Oft kam es vor, dass sich nach Herrscherwechseln die Schwerpunkte verschoben wie etwa im Falle Maria Theresias in Wien. Aufgrund einer u.a. französisch beeinflussten Theatertradition, die von ihrem Mann Franz I. Stephan etabliert wurde, erfolgte in Wien in der Mitte des 18. Jahrhunderts zudem ein zunehmender Rückzug des Herrschers aus dem Parkett in die Loge – zumindest im öffentlichen Raum. Bei privaten Aufführungsorten wurde der gute Platz vor der Bühne beibehalten; während seit dem 18. Jahrhundert professionelle Sänger und Mimen die Bühnen dominierten, waren im privaten Bereich nach wie vor auch Mitglieder des Hofes oder sogar der Herrschfamilie selbst die Akteure. Greta Haenens Beitrag zeigt auf, dass Kaiser Leopold I. eine umfangreiche Musikbibliothek zur persönlichen Nutzung anlegte, die einen großen Bestand an musikdramatischen Werken aufweist. Einzelne von ihnen komponierte der Kaiser selbst. Zahlreiche Werke weisen sog. Einlagearien von ihm auf.

GÖTTLICHE INSZENIERUNGEN – MYTHOLOGISCHE FESTSPIELE AM SPANISCHEN HOF IM GOLDENEN ZEITALTER

Carlos María Solare

Theater am Hof Philipps III.

Das Spanien des Siglo de Oro konnte sich vor allem während der Herrschaft Philipps IV. einer der europaweit reichsten Theatertraditionen erfreuen. Professionelle Schauspielertruppen bespielten die in jeder größeren Stadt vorhandenen öffentlichen Theater (die *corrales de comedias*) und wurden außerdem regelmäßig an den Hof bestellt, um Privataufführungen (sog. *particulares*) der erfolgreichsten Stücke für die Mitglieder der königlichen Familie zu geben. Am Hof selbst schufen die Hofdichter Lope de Vega und Pedro Calderón de la Barca, die Bühnenbildner des Hoftheaters und die Komponisten der *capilla real* neue theatralische Formen, die der Musik eine bedeutende, nach dramaturgischen Gesichtspunkten ausgearbeitete Rolle zuwiesen. Insbesondere bei den mythologischen Festspielen (*comedias* oder *fiestas mitológicas*) ist ein differenzierter Gebrauch unterschiedlicher musikalischer Gattungen festzustellen, der aus der engen Zusammenarbeit aller Beteiligten entstand.

Die Eltern Philipps IV. zeigten nur begrenzt Interesse am Theater; der streng religiösen Königin Margarita war es aus moralischen Gründen suspekt[1] (die Diskussion über die Zulässigkeit des Theaters überhaupt sollte die Spanier noch sehr lange beschäftigen), und Philipp III., der ein begnadeter Tänzer war, bevorzugte eher die Veranstaltung von Bällen.[2] Diese bildeten oft den krönenden Abschluss einer *máscara*, d. h. einer ›revueartigen‹ Bilderfolge, die von Mitgliedern des Hofes aufgeführt wurde. Es liegen u. a. ausführliche Beschreibungen eines solchen Spektakels vor, das sich am 16. Juni 1605 in Valladolid ereignete (wo der Hof damals residierte), als Abschluss der sich über Monate erstreckenden Feierlichkeiten zur Geburt des Thronfolgers, des späteren Philipp IV., der am 8. April zur Welt gekommen war.[3]

1 »A las comedias y fiestas públicas se hallaban más por fuerza que de grado, y más por cumplir con los pueblos y príncipes que las hacían que por gusto suyo.« Zit. nach Stein 1993, S. 69, Anm. 9 (Diego de Guzmán: *Vida y muerte de doña Margarita de Austria*, Madrid 1617, fol. 70v.).

2 »El señor rey don Felipe Tercero las dio [a las comedias] poca entrada en Palacio por ser su majestad el más airoso danzarín de su tiempo y gustar mucho de mostrar esta galantería a los saraos que se hacían en fiestas de años«. Zit. nach Stein 1993, S. 69, Anm. 7 (Francisco Bances Candamo: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (1689–90), hg. von Duncan W. Moir, London 1970, S. 29).

3 Vgl. Stein 1993, S. 74–76. Die Feier wurde von verschiedenen Hofchronisten ausführlich beschrieben, siehe dazu etwa Cortés 1916.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Nach dem Tod von Königin Margarita 1611 fanden am Hof Aufführungen dramatischer Werke statt, die von Mitgliedern des Hofes und der königlichen Familie gespielt wurden. Die Organisation und Durchführung derselben oblag dem *valido* (Günstling) des Königs, Francisco de Sandoval, Herzog von Lerma. Einige Aufführungen, für die besonders ausführliche Beschreibungen erhalten sind, fanden während der Aufenthalte des Hofes im Schloss von Lerma statt. Am 3. November 1614 wurde dort die dreiaktige *comedia* von Lope de Vega *El premio de la hermosura* gegeben.

Das pastorale Ambiente des Werkes entsprach demjenigen des Aufführungsortes, der Parkanlage am Schloss von Lerma. Dort wurde eine Freilichtbühne gebaut, die mit einfacher Maschinerie und bemalten Dekorationen ausgestattet war. Drei Gruppen von Musikern – Bläser, Streicher und Sänger – waren in einer dreistöckigen Seitengalerie platziert. Der neunjährige Kronprinz übernahm die Rolle des Cupido, der den titelgebenden Schönheitspreis an die Nymphe Aurora verleiht. Er wurde auf einer Bühnenmaschine, die eine Wolke darstellte, herabgelassen, und anschließend wieder heraufgezogen. Beide Vorgänge wurden von einem musikalischen Zwischenspiel begleitet, denn schließlich war Bühnenmusik unter anderem dazu da, Maschinengeräusche zu überdecken!

Diese Aufführung markiert – wie es Sebastian Neumeister formulierte – »den Auftritt der antiken Götter auf der spanischen Hoftheaterbühne«[4] sowie die Anfänge einer theatralischen Gattung, die sich als ideal für die Verherrlichung der königlichen Familie erweisen sollte: der *comedia mitológica*. Durch die in diesen Werken wiederholt enthaltenen Anspielungen auf antike Stoffe wurde die Aufmerksamkeit der höfischen Zuschauer gewonnen und deren Bildung geschmeichelt. Das Auftreten der Götter erlaubte einen Blick auf die metaphysischen Aspekte der menschlichen Existenz, jedoch anders als bei den *autos sacramentales* (Fronleichnamsspielen) geschah dies nicht mittels allegorischer Erscheinungen, sondern durch konkrete Personen, mit denen sich die Mitglieder der Königshäuser durchaus identifizieren konnten. Zu diesem Zweck wurden die tradierten, bekannten Handlungen entsprechend adaptiert. Alle europäischen Höfe benutzten neben den traditionellen feudalen Symbolen auch diese kodifizierte Sprache als Mittel der Selbstverherrlichung.

Philipp IV., ein theaterliebender König

Im Jahr 1621 bestieg der Kronprinz als Philipp IV. den Thron. Unter seiner Herrschaft sollte das spanische Theater seine höchste Blüte erreichen. Anders als seine Eltern war Philipp ein leidenschaftlicher Theatergänger: Er besuchte häufig die *corrales de comedias* und forderte außerdem viel mehr als sein Vater die Aufführungen von erfolgreichen Stücken am Hof. Die Liebe Philipps zum Theater wurde von seinem *valido* Gaspar

4 Vgl. Neumeister 2001, S. 197.

de Guzmán y Pimentel, *conde-duque de* Olivares unterstützt und instrumentalisiert.[5] Dieser schlaue Politiker wusste sehr gut die wechselseitige Beziehung von Herrscher, als Mäzen und Förderer, und Kunst, als Instrument der Verherrlichung, zu nutzen. Während seiner Amtszeit wurden das Madrider Schloss (*Alcázar*) und andere Residenzen umfassend renoviert sowie das Lustschloss Buen Retiro neu gebaut.

Im Folgenden werden einige *comedias mitológicas*, die am Hof Philipps IV. gespielt wurden, etwas näher betrachtet.

La gloria de Niquea (1622)

Die erste höfische Theateraufführung aus der Regierungszeit Philipps IV. fand im April 1622 während der Feierlichkeiten zum 17. Geburtstag des neuen Königs statt. In den Gärten des Schlosses zu Aranjuez wurde *La gloria de Niquea* von Juan Tassis y Peralta, Graf von Villamediana, gegeben. Die Bühnenbilder und die Maschinen, die nötig waren, um die zahlreichen szenischen Effekte des Stückes zu realisieren, betreute Giulio Cesare Fontana, »ingeniero mayor, y superintendente de las fortificaciones del Reyno de Nápoles«[6] und der erste von mehreren italienischen Fachleuten, die am spanischen Hof Theateraufführungen betreuten.

Die Schauspieler waren Mitglieder der königlichen Familie[7] und des Hofes, und zwar nicht nur Adlige: Die Rolle der Nacht wurde von einer farbigen portugiesischen Zofe übernommen.[8] Die erhaltene Beschreibung der Aufführung von Diego Hurtado de Mendoza lässt erkennen, dass die Bühnenmaschinerie durchaus in der Lage war, außergewöhnlich komplizierte szenische Abläufe zu realisieren. Das Bühnenbild stellte zunächst einen Berg dar, der sich später öffnete, um ein Schloss zu zeigen. Die Säulen der Schlossfassade verwandelten sich in Riesen, als sich der Held Amadís dem Eingang näherte, genauso wie im Prolog des Stückes, als Nymphen aus den Bäumen hervorgekommen waren. Aurora stieg nieder, versteckt in einer Maschine, die eine Wolke darstellte und aus der ein goldener Regen fiel. Eine Nymphe wurde von einem Adler getragen. Fontana beherrschte offenbar sein Handwerk; wenn man bedenkt, dass es sich um eine speziell für die Aufführung gebaute Freilichtbühne handelte, erscheint seine Leistung umso bemerkenswerter.

5 Dieser ungewöhnliche Titel – von seinem Träger erfunden – kam dadurch zustande, dass Don Gaspar, der den Titel eines Grafen (*conde*) von Olivares von seinem Vater geerbt hatte, zusätzlich zum Herzog (*duque*) von Sanlúcar la Mayor ernannt wurde.

6 Hurtado de Mendoza 1947, S. 8.

7 Die Titelrolle wurde von der Infantin Ana – der späteren Frau Ludwigs XIII. – gespielt; die Königin übernahm die stumme Rolle der »Göttin der Schönheit«.

8 »[…] una portuguesa negra, excelentísima cantora, criada de la Reina, vestida con saya entera de tafetán negro sembrada con estrellas de plata.« Hurtado de Mendoza 1947, S. 15.

Cosimo Lotti

La gloria de Niquea bildete den Anfang einer Reihe von *fiestas mitológicas*, die am Hof Philipps IV. aufgeführt wurden. Ihnen allen war der außerordentliche Aufwand an bühnentechnischen Effekten gemeinsam. International führend in diesem Feld waren die Italiener. Nach Fontana ließ der König 1626 den florentinischen Bühnenbildner und Theatermaschinenbauer Cosimo Lotti nach Madrid berufen, dem nach seinem Tod 1643 sein Landsmann Baccio del Bianco nachfolgte. Beide verstanden es, die spanische Vorliebe für immer neue Bühneneffekte und szenische Überraschungen zu befriedigen, auch wenn sie ihnen selbst übertrieben vorkam. Wie Baccio del Bianco an den Großherzog Ferdinando II. von Toscana schrieb, mochten die Spanier »voli d'ogni sorta, precipizzi […] fracassi, rovine, tremuoti e spaventi«.[9] Lotti kam nach Madrid zunächst als *fontanero* – d. h. als Spezialist im Bau von Brunnen und Wasserspielen für die königlichen Gärten. Einige der von ihm gebauten Brunnen sind heute noch erhalten, beispielsweise in den Gärten des Schlosses zu Aranjuez, die Lotti in Anlehnung an die Boboli-Gärten einrichtete. Außerdem gestaltete er die Gartenanlagen von El Pardo nach dem Modell einiger Villen der Region Frascati. Sein Hauptwerk sollte die Gestaltung der Gärten des Lustschlosses Buen Retiro werden.

La selva sin amor (1627)

Zusätzlich zu diesen Aufgaben plante Lotti eine »commedietta in musica all'usanza di Firenze con machine«,[10] mit der er den König zu beeindrucken gedachte, um eine dauerhafte und besser honorierte Einstellung am Hof zu erhalten.[11] Bei diesem Versuch, die in Florenz beliebte Gattung der *favola in musica* in Madrid einzuführen, wurde er von den Angehörigen der florentinischen Gesandtschaft nach Kräften unterstützt. Lottis »commedietta« *La selva sin amor* ist in die spanische Musikgeschichte als die erste spanische »Oper« eingegangen, denn sie war offenbar durchgehend vertont. Dieser Umstand war »cosa nueva en España«, wie der Librettist des Stückes berichtete, der kein Geringerer war als der Hofdichter Lope de Vega. Lope zeigte sich vom Erfolg des Experiments zufrieden; er fand, dass seine Verse durch die Musik an Ausdruck gewannen,[12] und lobte die Darstellung der verschiedenen Affekte, die durch diese möglich war.[13]

9 Bacci 1963, S. 71.

10 Whitaker 1984, S. 65.

11 Stein 1993, S. 191–192.

12 »[…] quando sente cantar i suoi versi con questa sorte di musica, se ne va in dolcezza.« Whitaker 1984, S. 63.

13 »[…] haciendo en la misma composición de la música, las admiraciones, las quejas, los amores, las iras, y los demás afectos.« Vega 1965, S. 187.

Den überlieferten Berichten nach wurde die Musik von *La selva sin amor* vom Bolognesen Lautenisten Filippo Piccinini im damals noch neuen monodischen Stil, dem »stile recitativo«, komponiert. Wie bei den meisten Werken aus diesem Korpus ist sie nicht erhalten.

La selva sin amor wurde im *salón dorado* des *Alcázar* von Madrid zweimal aufgeführt. Von allen Beteiligten konnte Cosimo Lotti den größten Erfolg für sich verbuchen. Lope de Vega selbst musste zugeben, dass seine Verse den Bühneneffekten durchaus untergeordnet waren und nur eine kleine Rolle im Ganzen gespielt hatten.

> »[…] lo menos que hubo en ella fueron mis versos […] El bajar de los dioses y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos.«[14]

Lope verdanken wir auch eine detaillierte Beschreibung von Lottis Bühnenbildern.

> »La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de mar hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se vían la ciudad y el faro con algunas naves que, haciendo salva, disparaban, a quien también de los castillos respondían. Víanse asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas, que, con la misma inconstancia que si fueran verdaderas, se inquietaban, todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día más de trecientas. Aquí Venus, en un carro que tiraban dos cisnes, habló con Amor su hijo, que por lo alto de la máquina revolaba. […] Para el discurso de los pastores se desapareció el teatro marítimo, sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, transformándose el mar en una selva, que significaba el soto de Manzanares con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen en la corte; y así mismo se vían la Casa de Campo y el Palacio, con cuanto desde aquella parte podía determinar la vista.«[15]

In den Worten des Hofmalers Vicente Carducho war die Darstellung des Meeres so realistisch, dass sie Seekrankheit bei den Zuschauern hervorrief. »Vna comedia hizo [Lotti] en Palacio donde se veia vna mar con tal mouimiento y propriedad, que los que la mirauan, salian mareados, como se vio en más de vna señora de las que se hallaron à aquella fiesta.«[16]

Erstaunlicherweise fand die Aufführung keinerlei Resonanz. Außer einer aus dem Florentiner Kreis stammenden Mitteilung, dass die zwei Aufführungen »mit großer

14 Ebd., S. 187–188.

15 Ebd.

16 Shergold 1973, S. 595, Anm. 10.

Bewunderung und Beifall«[17] aufgenommen worden seien, sind überhaupt keine Berichte überliefert – weder lobende noch kritische –, wie sie für andere vergleichbare höfische Aufführungen reichlich vorhanden sind. Offenbar wurde der herrschende Geschmack weit verfehlt. Das spanische Theater verfolgte ganz andere Wege als diejenigen, die in Italien zur Geburt der Oper als Wiederbelebung der antiken Tragödie geführt hatten. Diego Hurtado de Mendoza hatte *La gloria de Niquea* gerade deshalb gelobt, weil sie sich vom italienischen Geschmack distanzierte.[18] Die damals typisch spanische Abneigung gegenüber jeglichen Neuerungen wurde mit Sicherheit dadurch verstärkt, dass diese Neuerung aus dem Ausland kam. Wie der Historiker John Elliott schreibt, war die spanische Gesellschaft »instinctively resistant to the very idea of ›innovation‹. When innovations were also foreign-inspired they became doubly detestable.«[19] So wurde allem Anschein nach der musikalische Versuch der Florentiner gleichsam totgeschwiegen.

Calderón wird Hofdichter

Nach dem Tod von Lope de Vega im Jahr 1635 trat Pedro Calderón de la Barca dessen Nachfolge als Hofdichter Philipps IV. an. Zu seinen Aufgaben gehörte das Verfassen von *fiestas mitológicas* sowie die Mitwirkung an deren Inszenierung. Leider hat die sonst flächendeckend arbeitende Calderón-Forschung bis vor relativ kurzer Zeit gerade aufgrund des erwähnten Übermaßes an bühnentechnischen Effekten seine mythologischen Festspiele nicht ernstgenommen. Schon 1881 hatte Marcelino Menéndez Pelayo in *Calderón y su teatro* geschrieben: »En estas comedias mitológicas como en toda especie de dramas de espectáculo, el poeta queda siempre en grado y en categoría inferior al maquinista y al pintor escenógrafo. Eran obras que se destinaban a solaz de los Reyes y de la corte, ora en el Palacio, ora en el Buen Retiro, y en las cuales más se atendía al prestigio de los ojos que a la lucha de los afectos y los caracteres, ni a la verdad de la expresión.«[20]

Nachfolgende Forschergenerationen machten sich diese Meinung ungeprüft zu eigen. Erst in den letzten Jahrzehnten ist die Tatsache zur Kenntnis genommen und gewürdigt worden, dass Calderón sich genauso viel Mühe bei der Gestaltung seiner höfischen Stücke gegeben hat wie bei den *autos sacramentales*, die er Jahr für Jahr ebenfalls aufführte.[21] Die Beschäftigung mit dem musikalischen Aspekt der *fiestas mitológicas*,

17 Whitaker 1984, S. 66.

18 »[…] desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos, de que aun hoy Italia presume tanto de gentil.« Zit. nach Stein 1993, S. 203, Anm. 43.

19 Elliott 1986, S. 680.

20 Menéndez Pelayo 1910, S. 365–366.

21 Chapman 1954 war die erste Untersuchung, die sich der *comedias mitológicas* im Detail annahm.

der für Calderón von wesentlicher Bedeutung war, ist noch neueren Datums.[22] Sie wird durch die recht bruchstückhafte Überlieferung zusätzlich erschwert, denn der größte Teil der Aufführungsmaterialien ging beim Brand des Alcázar im Jahr 1731 und bei der Zerstörung des Schlosses Buen Retiro während der Napoleonischen Kriege verloren. Zwar wurden Calderóns Texte in verschiedenen zeitgenössischen Sammelbänden sowie in Einzelausgaben gedruckt und sind auch in modernen Ausgaben leicht zugänglich. Andererseits gibt es kaum Werke, die in allen ihren konstitutiven Elementen – Text, szenische Anweisungen, Bühnenbilder, Musik – vollständig dokumentiert sind.

El mayor encanto Amor (1635)

Calderóns erste *fiesta mitológica* war *El mayor encanto Amor*. Dieses Stück, das die Geschichte von Odysseus und Circe behandelt, wurde im Juli 1635 in einer Freilichtaufführung am Teich im Park des neuen Schlosses Buen Retiro produziert.[23] Die ursprüngliche Idee für das Stück geht auf Cosimo Lotti zurück. In einem »memorandum« mit dem Titel *La Circe* beschreibt er die szenischen Effekte, die er sich für die Aufführung ausgedacht hatte, in der Erwartung, dass Calderón sich daran halten möge (möglicherweise war er 1627 im Fall von *La selva sin amor* auch so vorgegangen).[24] Calderón lehnte zwar Lottis Szenario zunächst mit der Begründung ab, dass »avnque está trazada con mucho ynjenio, la traza de ella no es representable por mirar mas a la ynbencion de las tramoyas que al gusto de la representacion«,[25] aber er benutzte es als Grundlage für seine eigene Konzeption. Ein Vergleich von Lottis Szenario mit dem Stück, das Calderón letztendlich schrieb, zeigt unter anderem ein feineres Gespür für die Möglichkeiten der Musik seitens des Dramatikers. Während Lotti die Musik einfach verwenden zu wollen schien, um eine banale Untermalung szenischer Effekte zu bewerkstelligen oder um das unvermeidliche Geräusch der Maschinen zu überdecken, stehen Calderóns Ideen in der Tradition der *comedia*, die den größten Wert auf *verosimilitud* (Wahrscheinlichkeit) legte. So wird zum Beispiel die Ankunft von Odysseus' Schiff von Trompeten begleitet, und eine Gruppe von Musikern tritt auf, um ihn und seine Gefährten mit einem Lied zu empfangen. Der Einsatz eines Schalmeien-Ensembles, der den Auftritt der Iris begleitet,

22 Das Standardwerk zur Musik im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts, das in dieser Arbeit schon mehrere Male erwähnt und zitiert wurde, ist Stein 1993. Die Publikation von Primärtexten in kritischen Editionen durch den GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) an der Universität von Navarra, das ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales) in Madrid sowie der Kassler Verlag Reichenberger seien an dieser Stelle erwähnt.

23 Dies war eines der Stücke, die August Wilhelm Schlegel 1803 in den ersten Band seiner Anthologie des spanischen Theaters aufnahm. Goethe war davon »entzückt« und hielt es für dasjenige unter ihnen, das am ehesten wiederaufgeführt werden könnte. Vgl. Steiger 1986, S. 355.

24 Lottis Memorandum ist abgedruckt in: Calderón de la Barca 1944.

25 Rouanet 1899, S. 197–198.

entspricht dem emblematischen Gebrauch dieser Instrumente in Zusammenhang mit göttlichen Personen sowohl christlichen Ursprungs als auch – wie in diesem Fall – aus der antiken Mythologie in der *comedia* und in den *autos sacramentales*.

Mehrere andere *fiestas mitológicas* wurden in den folgenden Jahren am Hof aufgeführt, entweder im Freien oder auf provisorischen Bühnen, die in den Räumen des Alcázar oder des Buen Retiro jeweils gebaut wurden. Aus einer erhaltenen Rechnung geht etwa hervor, dass ein gewisser Juan Garnelo im April 1636 für den Bau einer tragbaren Bühne für den *saloncillo* des Buen Retiro entlohnt wurde.[26] Viele entsprechende Zahlungen gingen in dieser Zeit an Cosimo Lotti, wie zum Beispiel am 13. Juli 1635 für »una nuve de Venus que añadió para las apariencias de la comedia del *Amor enamorado*«.[27] Calderóns nächster Beitrag zur Gattung war *Los tres mayores prodigios*, gegeben am Johannistag 1636. Die drei Akte, die auf drei verschiedenen Bühnen von drei Schauspielertruppen aufgeführt wurden, behandelten die Geschichten von Jason, Theseus und Herkules. *La fábula de Dafne* aus dem selben Jahr und *La fábula de Narciso* von 1639 sind nicht überliefert, obwohl sie möglicherweise Frühfassungen von *El laurel de Apolo* (1657–58) und *Eco y Narciso* (1661) darstellten.

Das Coliseo del Buen Retiro

Das neue Schlosstheater, genannt Coliseo del Buen Retiro, wurde zwischen 1638 und 1640 unter Mitarbeit von Cosimo Lotti gebaut und am 4. Februar 1640 eingeweiht. Es war ein *teatro all'italiana*, ausgestattet mit dem Modernsten, was die italienische Bühnentechnologie der Zeit aufzubieten hatte. Als direktes Modell dürfte das Teatro Farnese in Parma gedient haben.[28] Eine besondere Eigenschaft des Coliseo war, dass der Bühnenraum durch die Herausnahme einer Hinterwand bis in den Park hinein vertieft werden konnte.

Das Theater konnte nur wenige Monate benutzt werden, denn 1640 erreichten die schwelenden separatistischen Bestrebungen auf der iberischen Halbinsel einen gewalttätigen Höhepunkt: Im Juni brach die Revolte der Katalanen aus, gefolgt im Dezember von der Revolution in Portugal. Aus diesem Grund fanden Theateraufführungen nur in kleinem Maße und in halbprivatem Rahmen statt. Cosimo Lotti starb am 24. Dezember 1643 und Königin Isabel am 6. Oktober des Folgejahres. Die Trauerzeit für die Königin brachte eine Schließung der Theater mit sich, die verlängert wurde, als auch der Thronfolger Baltasar Carlos am 9. Oktober 1646 verstarb. Erst als die neue Hochzeit des Königs mit seiner Nichte Mariana, der Tochter Kaiser Ferdinands III., beschlossen

26 Shergold 1967, S. 285.

27 Ebd. Das Stück stammt von Lope de Vega.

28 Vgl. Amadei-Pulice 1982, S. 215. Siehe dazu auch den Beitrag von Paolo Sanvito in diesem Band.

wurde, gab es wieder Theateraufführungen am Hof. Der Geburtstag der königlichen Braut wurde am 21. Dezember 1647 mit der Aufführung von *El nuevo Olimpo*, einer *máscara* von Gabriel Bocángel, im *salón dorado* des *Alcázar* gefeiert. Das Coliseo musste nach der langen Schließungszeit zunächst restauriert werden. Erst zum Karneval 1650 wurde dort wieder ein festliches Stück zu Ehren der neuen Königin inszeniert. Aus einer Rechnung geht hervor, dass es von den »criados de la Reyna nuestra señora« aufgeführt wurde.[29]

La fiera, el rayo y la piedra (1652) und *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653)

Im Januar 1651 wurde ein neuer *tramoyista* (Bühnenmaschinenbauer) aus Florenz nach Madrid berufen, der am 4. Oktober 1604 geborene Baccio del Bianco,[30] der bis zu seinem Tod im Juli 1657 im Dienste Philipps IV. blieb. Das hohe Ansehen, das er in Madrid genoss, wird nicht zuletzt daran ersichtlich, dass er Räume im Buen Retiro Schloss beziehen durfte.

Die erste gemeinsame Produktion von Calderón und Baccio del Bianco war *La fiera, el rayo y la piedra*, uraufgeführt im Mai 1652. Für beide war es die erste Arbeit, die sie für das Coliseo del Buen Retiro konzipierten. Vor allem der Bühnenbildner scheint entschlossen gewesen zu sein, alle ihm zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten auszunutzen, so sehr, dass Calderón – bei all seiner Achtung für das Können del Biancos – anfangs dessen *apariencias* und Verwandlungen kaum realisierbar vorkamen. Calderón riet dem König im Scherz, er solle sein Bett und Proviant für mindestens acht Tage ins Theater mitnehmen, um sich während der langen Umbaupausen erholen zu können.[31] Philipp geriet in Besorgnis über den Erfolg der Aufführung und äußerte den Wunsch, eine Probe zu besuchen. Dabei gelang es Del Bianco, die königlichen Sorgen zu beseitigen: »Baccio fatta tirar la tenda, fece loro vedere la prima apparenza dell[a] scena, si bella, nuova e graziosa, che il Re fino a tre volte replicó muy lindo, muy lindo Ingegner Fiorentino.«[32]

Ein Jahr nach *La fiera, el rayo y la piedra* schufen Calderón und Baccio del Bianco eine zweite *fiesta mitológica*: *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, aufgeführt am 18. Mai 1653 im Coliseo del Buen Retiro. Die Überlieferung dieses Stückes stellt einen einmaligen Glücksfall für die musikgeschichtliche Forschung dar, denn wir besitzen ein Pracht-

29 Shergold 1967, S. 304, Anm. 6.

30 *The Grove Dictionary of Art* gibt – als einzige mir bekannte Quelle – »Luigi« als ersten Taufnamen del Biancos an. Vgl. Rodríguez Ceballos 1996.

31 »[…] gli saria stato di bisogno il far portare al Teatro letto e vivanda, almeno per otto giorni coninovi.« Baldinucci 1773, S. 174–175.

32 Ebd., S. 175.

exemplar (*suelta de lujo*), das Philipp IV. seinem Schwiegervater Kaiser Ferdinand III. schenkte. Darin enthalten sind Calderóns Text, die Partitur, zehn Zeichnungen der Bühnenbilder aus der Feder Baccio del Biancos und ein anonymer Text, der den Verlauf der Uraufführung beschreibt.[33] Zum ersten und einzigen Mal im Repertoire des spanischen Hoftheaters sind wir nicht auf Beschreibungen der Musik und der szenischen Abläufe angewiesen, sondern können die Partitur lesen und genau sehen, wie die Bühnenbilder aussahen.

Calderón durchdachte die Rolle der Musik in seinen Theaterstücken jedes Mal neu, insbesondere in seinen *fiestas mitológicas*. Mit *La fiera, el rayo y la piedra* tat er einen großen Vorwärtsschritt bezüglich der Integration der Musik in die Handlung. Bis dahin hatte es Musik vor allem in Form von eingeschobenen Liedern und Tanzstücken gegeben, die von der Handlung mehr oder weniger motiviert waren: Der Auftritt eines Königs wurde von Pauken und Trompeten angekündigt, ländliche Instrumente dienten zur Erschaffung einer bäuerlichen Atmosphäre. Das alles gibt es weiterhin, aber zusätzlich dazu benutzt Calderón in *La fiera, el rayo y la piedra* zum ersten Mal Musik als Handlungsträger in Dialogszenen. Dafür griffen er und sein musikalischer Mitarbeiter, der Komponist Juan Hidalgo, auf den im Zusammenhang mit *La selva sin amor* bereits angesprochenen *stile recitativo* italienischer Prägung zurück.

Calderón begnügte sich nicht damit, einfach das Rezitativ aus der italienischen Operntradition zu übernehmen, sondern dachte ihm eine bestimmte Rolle in der Dramaturgie seiner *fiestas mitológicas* zu: Er machte es zur Ausdrucksform der Gottheiten. Wenn sich Götter im Himmel miteinander unterhalten, tun sie dies in Form von gesungenem Rezitativ und in den dafür typischen Versmaßen: sieben- und elfsilbigen Versen in freiem Wechsel. In Calderóns musikalischer Weltordnung sind die Menschen jedoch nicht fähig, diese göttliche Sprache zu verstehen; deshalb müssen sie in einer ihnen verständlichen Sprache – die der volkstümlichen Musik – angesprochen werden. Dementsprechend greifen die Götter, um sich mit Sterblichen zu unterhalten, auf die traditionellen Verse und Formschemata der spanischen *comedia* zurück: Als etwa der Gott Anteros sich im zweiten Akt von *La fiera, el rayo y la piedra* an Anajarte wendet, tut er dies in Achtsilbern und in der typischen Form einer *tonada*, bestehend aus mehreren *coplas* mit *estribillo*.[34] Das überlieferte Textbuch einer Aufführung aus dem Jahr 1690 lässt zudem erkennen, dass Anajartes Einwürfe zwischen den von Anteros gesungenen Strophen gesprochen wurden. Bei der letzten Wiederholung des Refrains steht in den

33 Das Manuskript befindet sich heute in The Houghton Library, Harvard University. Der Text, die Zeichnungen und ein Faksimile der Partitur wurden 1994 vom Museo Nacional del Teatro von Almagro publiziert: Calderón de la Barca 1994. Obwohl die Quelle den Titel in der verkürzten Form angibt, wird hier die vollständige Fassung bevorzugt (*Fortunas de Andrómeda y Perseo*), um Verwechslungen mit dem *auto sacramental* zu vermeiden, das ebenfalls *Andrómeda y Perseo* heißt.

34 In einer Quelle wird der Text dieses Monologs als »Tonada de Anteros en la Fiera el Rayo y la Piedra« bezeichnet. Vgl. Stein 1993, S. 138.

Regieanweisungen explizit »Uno canta y el otro recita«.[35] Eine vergleichbare Szene befindet sich in *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; darin reden Mercurio und Palas auf Perseo ein und geben ihm die Waffen, mit dem er die ihm auferlegten Aufgaben vollbringen wird. Die Partitur zeigt, dass auch in diesem Fall die Götter zu singen haben; der letzte Refrain wird von beiden zweistimmig vorgetragen, während die Antworten von Perseo gesprochen werden.

Eine dritte Kategorie von Vokalmusik bilden die mehrstimmigen Lieder, die als Chorrefrains fungieren und die verschiedenen Szenen umrahmen. Sie sind der fantastischen oder übernatürlichen Welt zugeordnet. Im früheren Stück sind es die drei Parzen, im späteren die drei Furien; einmal sind es Sirenen und Tritonen, ein anderes Mal sind es Zyklopen, die in Vulkans Schmiede zur Begleitung ihrer eigenen Hammerschläge singen.[36] Ein hinter der Bühne platzierter Chor verkündet göttliche Nachrichten und Warnungen, die als Stichworte für die Monologe der Protagonisten fungieren.[37] Schließlich kommen ebenfalls Stellen vor, in denen Menschen singen. Dabei handelt es sich – gemäß der *comedia*-Tradition – um diegetische Musik, die von der Handlung motiviert wird. Dem Usus entsprechend, greift Calderón hierfür auf bereits vorhandene, dem Publikum bekannte Liedtexte zurück.[38]

Nach diesem Überblick über die Vielfalt der musikalischen Gestaltung der *comedias mitológicas*, folgen zum Abschluss einige Beispiele für das enorme Können, das Baccio del Bianco für deren Inszenierung eingesetzt hat. Die Schluss-Szene des ersten Aktes von *Andrómeda y Perseo* endete mit dem Fall der Halbgöttin Discordia auf die Erde. Sie und Pallas hingen hoch in der Luft und kämpften miteinander zu den Streichertönen einer »batalla«.[39] Zum Schluss musste die Darstellerin der Discordia hinunterspringen und durch eine Versenkung (*escotillón*) verschwinden. In einem seiner Briefe dankt Baccio Gott, »che ci ha posto le sue mani, a fare che quella povera muciacia […] non abbia rotto il collo, perché cadeva da alto circa 18 braccia delle nostre con tutta velocità«.[40]

Die drei Schauspielerinnen, die die Musik, Poesie und Malerei allegorisch darstellten, erschienen am Anfang der Aufführung vor dem noch geschlossenen Vorhang auf Maschinen, die als Wolken dekoriert waren. Im Laufe der ersten Szene bewegten sich diese drei Maschinen auf einander zu, so dass sie am Ende zu einer einzigen Wolke verschmolzen, die zusammen mit dem sich hebenden Vorhang aus dem Blickfeld der

35 Calderón de la Barca o.J., S. 124–26.

36 »[…] los golpes de el martillo, a cuyo compás y sonido, sin más instrumento, cantavan repetidas vezes.« Ebd., S. 67.

37 Zum Beispiel ebd., S. 106 u. 168–169.

38 Vgl. Stein 1993, S. 142–143.

39 »[…] se vieron en el ayre pendientes (de tan disimulado artificio que apenas la más perspicaz atención le percibía) Palas y la Discordia, luchando abraçadas; a son de vna batalla que tocauan los violones […]« Calderón de la Barca 1994, S. 84.

40 Bacci 1963, S. 71.

Zuschauer verschwand. Auf der Bühne sah man dann einen unter dem Gewicht der himmlischen Sphären knieenden Atlas, dargestellt von einem riesigen Automaten, der sich später erhob. Gleichzeitig wurden zwölf Schauspielerinnen, die die Tierkreiszeichen symbolisierten, von zwölf Maschinen auf die Bühne niedergelassen und fingen den die Szene abschließenden Tanz an.

In seiner Beschreibung von dieser Tanzszene macht sich Baccio del Bianco darüber lustig, dass die Tänzer sogar in einer Szene, die im Himmel spielt, nicht auf die ihnen vertraute Gitarrenbegleitung verzichten wollten und darauf bestanden, dass die Gitarristen wie gewohnt mit auf der Bühne standen. »Non s'è potuto schifare che in una gloria di deità non vi fusse quattro guidoni vestiti di nero all' usanza con chitarre spagniole, cappa e spada, sì come al calar del cielo i dodici segni dello zodiaco che erano 12 donne, uscì dalla strada in confuso e i medesimi quattro a fare schiena al foro, uso di qua, che quando tratto di levare questa usanza poco meno che non mi crocifiggono, dicendo che è impossibile che ballino senza quelle chitarre di dietro.«[41] Für die Szene, die in der Hölle spielt, zog Baccio del Bianco alle Register seiner Kunst und nutzte die außergewöhnliche Bühnentiefe des Coliseo voll aus. Das Bühnenbild erinnert an Darstellungen von Jacques Callot und Hieronymus Bosch. Verteilt auf der Bühne standen Automaten, die Zerberus, Sisyphus, Tantalus, Tytius und die Hydra darstellten.

Der Schluss der *fiesta mitológica* war gleichsam ein Spiegelbild der Monarchie, wobei der Göttervater auf der Bühne das bewusste Pendant zum König in seiner Loge bildete. In der letzten Szene von *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, die mit einem vierstimmigen Chor zum Lob Jupiters beginnt, wurde ein Tempel auf die Bühne niedergelassen, auf dessen Kuppel ein Orchester saß, das den Chor der Götter begleitete. Dazu kam ein zweites Ensemble von Stimmen und Instrumenten – die neun Musen – und, als drittes Element auf der Erde, ländliche Gottheiten mit Flöten und Dudelsäcken.

Während des ganzen Stückes sind die Zuschauer Zeugen der Aktionen allmächtiger Götter gewesen, durch deren Eingreifen ein glückliches Ende der Geschichte herbeigeführt wurde. Diese sorgten auf der Bühne für Sicherheit und Gerechtigkeit für die Menschen, genauso wie es von den Königen im wirklichen Leben *idealiter* erwartet wurde. Die *fiesta mitológica* hatte nicht zuletzt auch die Aufgabe, die Herrscher zu erziehen. Wie Perseo im Stück, sollten sie ihre Pflichten wahrnehmen, ohne dass diese ausgesprochen werden. Calderóns Schüler Francisco Bances Candamo definierte 1694 in seinem *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos* die Essenz des höfischen Theaterstückes folgendermaßen: »Son las Commedias de los Reies vnas historias viuas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las aduertencias, y no el Ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará sea menester gran arte?«[42]

41 Ebd., S. 71–72.

42 Zit. nach Neumeister 2001, S. 205.

Während des ganzen Stückes hat die Musik sowohl die Trennung als auch die Interaktion zwischen der göttlichen und der menschlichen Ebenen versinnbildlicht. Abstrakte Konzepte wie Macht, Einfluss, göttliche Offenbarung und gesellschaftliche Strukturen sind durch die Musik verdeutlicht worden. Diese Deutung der Gesellschaft einer absoluten Monarchie durch die Musik wird in der letzten Szene weitergeführt: Zur abschließenden Apotheose tanzen die Menschen auf der Bühne zu einer Musik, die vom Himmel kommt und sowohl die Mächtigen als auch die Untertanen Teil der universellen Harmonie werden lässt.

Literatur

Alonso Cortés 1916: Alonso Cortés, Narciso (Hg.): Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el felicísimo nacimiento del Príncipe […] E-Mn, VE 56/94, Nachdruck, Valladolid 1916.

Amadei-Pulice 1982: Amadei-Pulice, Alicia: El »stile rappresentativo« en la comedia de teatro de Calderón, in: McGaha, Michael D. (Hg.): Approaches to the theatre of Calderón, Washington, D. C. 1982, S. 215–229.

Bacci 1963: Bacci, Minna: Lettere inedite di Baccio del Bianco, in: Paragone 14/1963, S. 68–77.

Baldinucci 1773: Baldinucci, Filippo: Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, 16, Firenze 1773.

Calderón de la Barca 1944: Calderón de la Barca, Pedro: Obras de don Pedro Calderón de la Barca, Bd. 1 (= Biblioteca de Autores Españoles, Bd. 7), Madrid 1944.

Calderón de la Barca 1994: Calderón de la Barca, Pedro: Andrómeda y Perseo, hg. von Rafael Maestre, Almagro 1994.

Calderón de la Barca o.J.: Calderón de la Barca, Pedro: La fiera, el rayo y la piedra. Introducción [de] Manuel Sánchez Mariana. Transcripción del manuscrito [de] Javier Portús, Madrid o. J.

Chapman 1954: Chapman, W. G.: Las comedias mitológicas de Calderón, in: Revista de Literatura 5/1954, S. 35–67.

Elliott 1986: Elliott, John Huxtable: The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline, New Haven u. a. 1986.

Hurtado de Mendoza 1623: Hurtado de Mendoza, Antonio: Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe IIII, [Madrid 1623], in: Benítez Claros, Rafael (Hg.): Obras poéticas de don Antonio Hurtado de Mendoza, Bd. 1, Madrid 1947, S. 1–41.

Menéndez Pelayo 1910: Menéndez Pelayo, Marcelino: Calderón y su teatro, 2. Auflage Madrid 1910.

Neumeister 2001: Neumeister, Sebastian: Los reyes en su cielo. Los dramas mitológicos de Calderón, in: Alcalá-Zamora, José; Pérez Sánchez, Alfonso E. (Hg.): Velázquez y Calderón: Dos genios de Europa, Madrid 2001, S. 197–220.

Rodríguez Ceballos 1996: Rodríguez Ceballos, Alfonso: Del Bianco, (Luigi) Baccio, in: Turner, Jane (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 3, London 1996, S. 17.

Rouanet 1899: Rouanet, Léo: Un autographe inédit de Calderón, in: Revue Hispanique 6/1899, S. 197–198.

Shergold 1967: Shergold, Norman David: A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century, Oxford 1967.

Shergold 1973: Shergold, Norman David: Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV, in: Körner, Karl; Ruhl, Klaus (Hg.): Studia iberica: Festschrift für Hans Flasche, Bern u. a. 1973, S. 589–602.

Steiger 1986: Steiger, Robert: Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik, Bd. 3, Zürich u. a. 1986.

Stein 1993: Stein, Louise Kathrin: Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain, Oxford 1993.

Vega 1965. Obras de Lope de Vega, Bd. 13 (= Biblioteca de Autores Españoles, Bd. 188), Madrid 1965.

Whitaker 1984. Whitaker, Shirley B.: Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega's »La Selva sin Amor«, in: Journal of Hispanic Philology 9/1984, S. 43–66.

FARINELLI'S DREAM: THEATRICAL SPACE, AUDIENCE AND POLITICAL FUNCTION OF ITALIAN COURT OPERA IN 18TH-CENTURY MADRID*

Juan José Carreras

Not long ago, the Portuguese fado-singer Mariza remembered an intriguing concert. Announced in the Kingdom of Bahrein, the concert was quickly sold out and the artist expected a full house. To her great surprise, as she entered the stage, she confronted what seemed a completely empty theatre. Fortunately, she was relieved as she carefully examined the house and noticed that, in fact, there was an audience, but confined exclusively to the upper floors: only the stalls were completely deserted. Later on, it was explained to her that the stall seats were regularly reserved for the Royal Family and its guests, who on this occasion were not attending the performance. In any case, it seemed completely inappropriate to the theatre direction to fill the empty seats with other members of the audience who did not belong to the Royal Family and its entourage.[2]

This striking anecdote should remind us what court studies have shown us during recent decades over and over again: the distance and difference of the court experience from our own contemporary democratic views. This difference may be obvious to the historian, but it is still missing in much of the literature about Farinelli in Spain, where the singer seems to act in a space resembling much more to a sort of idealized Wagnerian Bayreuth than to an 18th-century court.[3] If we want to understand the influence and meaning of Farinelli's musical and theatrical practice in Spain it is therefore vital

* This article was written with the support of the Spanish research project HAR2014–53143-P (Ministerio de Economía y Competitividad). My thanks to the principal investigator of this project, Miguel Ángel Marín for his assistance, and to Lorenzo Bianconi, Andrea Bombi, José María Domínguez, José-Máximo Leza and Andrea Sommer-Mathis for critical comment. I would also like to express my gratitude to Tess Knighton, who offered invaluable help with the final English version of this paper.

2 "El fútbol y la música se parecen porque juegan con las emociones," interview with Mariza, *Guía del Ocio* (Madrid) from 22 of July 2016, p. 98.

3 I allude here to some fundamental methodological approaches to the modern court such as suggested in Elias 1983; Evans 1991; Bertelli, 2006; and Vázquez Gestal 2013 (with further bibliography). On court theatre and the importance of audiovisual entertainments from a cultural perspective, see Daniel 1995. For the Spanish court in the 18th century much new research (including literature, arts and music) can be found in Martínez Millán / Lourenço 2008; Martínez Millán / Rivero Rodríguez 2010; Martínez Millán / Camarero Bullón / Luzzi Traficante 2013, although many contributions are merely descriptive and critical surveys are still lacking. On visual arts and architecture at the Spanish court, Bottineau 1986a and 1986b are still very useful and include references to Farinelli. On the social history of 18th-century court musicians in Spain, see Morales 2007 (pp. 238–247 consider Farinelli's embedding in the existing court institutions).

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

to put him in his proper cultural and historical context, which means, in the first place, to consider the theatrical system of Madrid and the ceremonial and political functions of theatre and music at the Spanish court in the late 1730s. This will set the necessary frame to fully understand the dialectics between Farinelli's agency and the structures and interests he found on his arrival in Madrid. My final aim here is to question Farinelli's dream of the perfect opera theatre against the actual experience of his theatre direction at the Buen Retiro Palace in Madrid between 1747 and 1758. I propose here to approach the problematic question of the cultural meaning of these operas focusing on the audience and spaces where the operas took place. From this point of view, these performances—embedded in a complex system of management and production procedures—were, in the first place, part of a greater ensemble of festive court practices, such as acting, dancing, banqueting, gambling or masking. Among all these entertainments, opera stood out as an extraordinary and costly theatrical spectacle, with deep political implications as a social and symbolic practice.[4]

"Spent in the first courts of Europe,"[5] the extraordinary life of Carlo Broschi detto il Farinelli cannot be separated from its political background. But biographies of the singer have generally not taken great pains to integrate court politics in a coherent historical narrative.[6] They have rather tended to transform this essential background into a collection of more or less amusing anecdotes, extracted from a vast and colourful array of impressions supplied by diaries, letters and memoires of courtiers and diplomats, without being always being sufficiently aware of the frequent ambiguous meanings and problematic interpretations of this sort of source.[7] In fact, all these discourses around what we call the court form a labyrinth of conflicting strategies, interests and ambitions in which orientation was difficult for all its agents and where concealment was an essential condition for their success.

In recent years (and largely unknown to musicology), substantial new research on the political meaning of the reign of Ferdinand VI (1746–1759) has stressed again the

4 See Bianconi/Walker 1984; Reimer 1991; Riepe 2006; Sommer-Mathis 2006.

5 Burney 1959, pp. 152–153.

6 Farinelli's main biographies include Sacchi 1784; Bouvier 1943; Barbier 1994; and Cappelletto 1995. For a useful outline and bibliography up to 2000, see Harris 2001. The last survey, with special emphasis on Farinelli's rich iconography and the key Bolognese background of Sacchi's first biography, can be found in Bianconi/Casali Pedrielli 2018.

7 The discovery of 67 autograph letters from Farinelli to his patron and friend Count Sicinio Pepoli dated between 1731 and 1749, edited by Francesca Boris and Carlo Vitali in 2000 (but partially known through different articles from the late 1980s), meant indeed a significant increase of factual information about Farinelli's personal opinions and professional strategies (see Vitali 1992 and Broschi 2000). The *carteggio* Pepoli modified the perspective on Farinelli's biography, a change reflected in the publication in the mid-nineties of the works by Barbier and Cappelletto and by the renewed momentum of research with regard to the legendary singer's achievements as well. But, of course, far from providing simple 'biographical truth' through the use of a *private* key to explain *public* events, the letter's successive statements weave instead a complex and changing discourse directed to a specific addressee.

almost ubiquitous political presence of Farinelli.[8] The figure of the powerful Marquis de la Ensenada at the helm of the luxurious vessel which transports the Spanish King and Queen with a selected group of musicians headed by Farinelli down the Tajo river is in a way a perfect metaphor for the crucial political importance of a series of spectacular feasts and celebrations which took place during these years.[9] In this context, political historiography of the reign of Ferdinand VI did not, even in the best case, go further than the occasional and impressionistic use of categories such as 'feast' or 'spectacle' to suggest the great importance of audiovisual entertainments in court life as representation and enactment of the Spanish Bourbon state. In the worst case, there was an anachronistic assumption of opera taken as a predominantly aesthetic artistic expression, largely unaware of relevant research done around the political meaning of opera seria as a didactic absolutist trope of sovereignty and a fundamental performative experience of courtiers.[10] If something similar happened at the Spanish court, it is clear that it occurred foremost during Farinelli's period of management, a decade that produced 23 different operas and serenatas for Madrid. Among these productions no fewer than 17 were composed to libretti by Metastasio, an author with the closest connection to Farinelli and whose narratives were perceived throughout the courts of Europe as an all-pervasive and saturated sign of authority and morality.

My contribution begins with some general historiographical considerations, which serve as an introduction to an outline of the theatrical landscape of Madrid in the first half of the 18th century, focusing on functional relations between its four main theatres. Secondly, I will pay special attention to the first experiences of court opera at the theatre of the Buen Retiro palace in relation to the architectonic structure and the two major reforms of the building, which took place during the first half of the 18th century. The last part of this article will be dedicated to the institutionalization of court opera under Farinelli from 1747 onwards, addressing the question of the audience for and political function of these spectacles and the difference with the previous cultivation

8 See the pathbreaking article by Domínguez Rodríguez 2015 stressing the importance of music patronage in the ambit of the Marquis de la Ensenada and his use of opera as a political tool through Farinelli's court opera, albeit, as will be shown in this essay, Domínguez's statement of the operas at the Buen Retiro being mainly directed to foreigners cannot be mantained ("el público al que se dirigen las representaciones no es tanto el local, poco acostumbrado a semejantes fastos teatrales [. . .], sino más bien todos los extranjeros que se quedaban admirados de aquellas fiestas," p. 35). Crucial general political context for Farinelli's Spanish years is found in Gómez Urdáñez 1996, 2001 and 2017, which includes also critical historiographical evaluation of the different images of the Spanish 18th century. For Farinelli's decisive biographical step from England to Spain, the best discussion is to be found in McGeary 1998, an article which convincingly shows the intricate contemporary political and diplomatical implications of this move.

9 Between June and July 1754, shortly before his dramatic fall from government, Ensenada, *Ministro de Marina y Primer Timonel*, acted eleven times as first pilot of *La Real*, the luxurious flagship of the Aranjuez entertainment fleet. See broschi 1991, p. 309.

10 See Morelli 1987; Feldman 1995 and 2007; Strohm 1997; Traversier 2009.

of Italian opera in the 1730s. Contrary to an enduring biographical narrative, the arrival of Farinelli at the Bourbon Spanish court in the summer of 1737 did not especially promote Italian opera projects in the city of Madrid. In fact, it was rather the other way around: the famous singer arrived precisely in the context of an increasing Italian cultural and political influence at the Spanish court—and opera, as we shall see, was naturally one of its main and most prestigious emblems.[11] At last, court opera reveals itself as a complex cultural object, whose economical and symbolical dimensions are inextricably related to its political function as representation.

Villa y corte: the Madrilenean theatrical system

If we consider the opera management of Carlo Broschi Farinelli in Madrid and the theatrical spaces involved, we quickly reach the surprising conclusion that one of the most spectacular episodes of the theatre and music history in Madrid is still one of the least well known. The reasons for this situation are several: first, and most obvious, we can consider the perspective offered by the established music and theatrical historiography. Italian opera seria, considered as a typical expression of Ancien Régime court culture, has been widely understood from the point of view of Spanish historiography as an alien tradition of the national past and therefore excluded for a long time as a main subject of research.[12] Second, we can refer to the importance of memory associated with urban topography to foster interest in historical research. The circumstance that most of the spaces involved in court opera in Madrid, and specially the Coliseo del Buen Retiro, were destroyed long ago may explain its enduring neglect in historical research: in fact, the Coliseo and most of the palace disappeared with the Napoleonic Wars in the early 19th century. Third, we can consider the type of sources at our disposal for studies that attempt to reconstruct the performance of court opera in Madrid. Living in an age where visual presence produced by drawings and engravings largely displaces historical imagination triggered by interpretation of complex written sources, the conspicuous absence of spectacular engravings of the Coliseo del Buen Retiro is clearly a handicap, which may explain its absence in many overviews of theatrical architecture in spite of existence as the main theatre building at the Spanish court for over one and half centuries.[13] If iconographic sources are scarce, the written administrative archives

11 There has been important research in recent years on the Italian artistic emigration to the Spanish court: beside other references which will be cited later, see, for instance, Sugranyes Foletti 2011.

12 For the general historiographical persistence of the 19th-century image of the court as a frivolous place not worthy of serious historical research, see Vázquez Gestal 2005. On the political and cultural background of opera historiography in Spain, see Carreras 2000a, 2004 and 2010.

13 As an example, the Madrid Coliseo is not even named in the otherwise comprehensive overview of European theatrical architecture by Carlson 1989. For an excellent study of the political and cultural

are very rich and, as we shall see, surprisingly precise in many aspects. Moreover, an important number of these sources are easily accessible as they have been for a great part thoroughly edited and studied in relation to the Spanish spoken theatre, mainly by English and American scholars who followed the path-breaking studies of Norman Shergold and John Varey in the 1970s and 1980s. Unfortunately, these valuable studies do not include the Madrid court theatres in the 18th century from the 1730s onwards, coinciding with the crucial moment when opera performances largely displaced spoken and musical Spanish plays at court.[14] The result is that the modern edition of the main documentary sources of the court theatre in Madrid is restricted to a chronology of between 1586 and 1724, and consequently the rest of the 18th century is excluded.[15] To sum up, we can say that musicological research on Spanish court opera has not been concerned with theatrical spaces and, conversely, practices and theatrical studies have not considered the history of theatres from the moment in which opera performance became the main activity of these institutions.[16] The result has been, paradoxically, a black hole at the heart of what has been considered one of the most brilliant cultural episodes of 18th-century Spain.

Studied in all its complexity and documentary detail, the theatre history of the main European capitals during the 17th and 18th centuries tend to chaos, as documented by the different and contradictory interests, religious and political restrictions, ideological and architectonical reforms, and multiple and diverse practices that shape theatrical experience in a given urban context. Nevertheless, much is to be gained if we start by tracing the basic traits of its main institutions as a sort of topographical frame in which further research may unfold.

From its designation as capital city of the Spanish Empire in 1561 by Philipp II, Madrid boasted a rich theatre life.[17] "La villa y corte" (the town and court) developed a complex web of spaces and practices dedicated to the spoken drama and music theatre which supported the important cultural legacy known as the *Teatro del siglo de oro* of the 17th century. Beside the theatrical spaces belonging to the court entertainments at the different royal residences, such as the urban palaces of the Alcázar and the Buen Retiro, the city of Madrid owned two theatres located in the city centre, the Teatro de la Cruz and the Teatro del Príncipe, which were hired to two theatre companies each year

importance of the Buen Retiro Palace in the 17th century, see Brown and Elliott 2003. An important catalogue of images and plans of the Buen Retiro can be found in Blasco 2001, pp. 135–203.

14 For a reconstruction of the repertory performed at the Buen Retiro during Farinelli's managment years (made mainly on the basis of the surviving libretti), see Cotarelo y Mori 1917, 101–190. The most detailed (but far from complete) calendar of performances is to be found in Leza 2014, pp. 337–340.

15 See Greer / Varey 1997 and López Alemany / Varey 2006.

16 Among the few studies on theatres not related to the spoken Spanish repertoire are López de José 2006; Doménech Rico 2007.

17 For an overview see for instance Fernández Muñoz 1988 and Andura Varela 1992.

in order to perform regularly at both places on a commercial basis. As in many other European cities, a part of the profits of both houses were assigned to public charities, mainly the Hospital of Madrid, a function secured by a system of performing privileges granted to the companies. These two municipal companies were part of a larger system in which the theatrical court activities were integrated in two different ways. First, rehearsal and performance at court of new elaborate theatre plays automatically implicated the suspension of the public performances at the Príncipe and Cruz theatres, as the actors and actresses of both companies were usually involved in these productions. Second, pieces conceived for an occasional performance at a court festivity could later on be adapted and transferred to the commercial theatres, initiating so a second life. *Acis y Galatea*, for instance, a lavish Spanish play with music by Antonio Literes and a libretto by José Cañizares, was first performed at court in 1708 for a unique royal birthday celebration to be later produced in six different seasons for the Madrid city theatres between 1710 and 1727.[18]

This theatrical system suffered a partial disruption in the early 18th century as an Italian *commedia dell'arte* company known as *Los trufaldines* arrived in Madrid in 1703 to perform for Philipp V. In addition to their acting at court, the Italian group was permitted to give public performances at a stage erected in a yard near the Royal Palace of the Buen Retiro from 1703 onwards. A few years later, in 1708, the Italian actors moved to an old public washing place near the Alcázar Royal Palace, the Lavadero de los Caños del Peral, which was set up as a theatre by the Italian company. Thirty years later, in 1738, a new theatre built in stone replaced the former structure, being the first free-standing building erected in Madrid as a theatre in contrast to the former theatres situated in yards or *patios* of private houses. It is interesting to note a similar topography and function in other European capitals in the early 18th century, such as the Kärntnertortheater in Vienna. There the city council decided in 1708 to substitute the provisional wooden 'comedy-huts' used by German and Italian touring companies with a permanent theatre built in stone, placed at an open space near a well. In Madrid, the theatre used by the Italians was conceived in the Italian style using perspective scenery and artificial lightening, in contrast to the old structure of the Príncipe and Cruz theatres, which used a platform and natural illumination in a similar way to the stages of the English Elizabethan theatres.

The first Madrid public performances by Italian actors happened outside control of the city, breaking *de facto* the established acting privileges of the Spanish companies contracted yearly by the city council. But in spite of the increasing presence of Italian actors and musicians at court during the first third of the century, it was not until the end of the 1730s that Italian opera performances were regularly given in Madrid. It is

18 For a detailed calendar of Madrid 18th-century theatre productions, see Andioc / Coulon 1997; excellent general surveys of Spanish musical theatre in the 18th century can be found in Kleinertz 2003; Stein / Leza 2009; Leza 2014.

significant that these performances arrived hand in hand with profound changes in theatre architecture. In the case of the public theatres, the Cruz theatre was completely rebuilt in 1736, followed, as mentioned above, by the Teatro de los Caños del Peral two years later and finally to be finally joined by the Príncipe theatre, which reopened in 1745 totally reformed.[19] The transformation of the Príncipe and Cruz theatres completely changed the traditional structure. Adaptation to the Italian stage disposition was made clear by its new designation as *coliseo*, a term closely associated in Spanish with Italian opera.[20] If the impact of the fire of 1734, which destroyed the old and imposing Alcázar palace is added, a clear image emerges of the profound architectural transformations carried out, mainly by Italian architects and artists, in the urban landscape of Madrid along the 1730s.

A suitable space for opera: The Coliseo del Buen Retiro

However, the oldest theatre in Madrid in the Italian style was not from the 18th century. Inaugurated in 1640, the Coliseo del Buen Retiro was located in the Buen Retiro palace, a complex of different residential buildings in the east of the city constructed around the Jeronymite Church, a site where the Spanish monarchs used to retire for Holy Week (Fig. 1). The structure of this court theatre is relatively well known for the 17th century. For the early 18th century, several seating plans of the building give some idea of the structure of the space. At the same time as the aforementioned new building of the city theatres, the Coliseo underwent also significant changes, which remain to be explored in detail. The notable reforms here are two: 1738 and 1747, the last one being the most important reform with regard to opera, as we shall see.[21] Both were closely connected with the ritual function of Italian opera at court: the first reform finished just in time for the celebration of the birthday of Philipp V in December 1738 with an opera. The second reform coincided with the start of Farinelli's management, in January 1747, when the birthday of Carlo di Borbone, king of Naples and half-brother of the new Spanish king, was celebrated with a new opera. What may be called the golden decade of Spanish court opera, from 1747 to 1757, thus started so with the ascendance to the throne of Ferdinand VI and his wife, Queen Barbara de Braganza.

19 For a thorough overview of the Teatro de los Caños before its transformation in 1738 see Doménech Rico 2007. The construction and audience of the new Cruz theatre has been the object of a detailed documentary study, see Thomason 2005. A similar study is still lacking in the case of the coliseo del Príncipe, which has been researched only for the 17th century, see Allen 1983 and Ruano de la Haza 2000.

20 In 1726, the *Diccionario de Autoridades* published by the Real Academia de la Lengua stated that a *coliseo* was a theatre where "comedies or musical feasts, called operas, are performed" ("Colisseo. Se llama oy comunmente el lugar o theatro donde se representan las Comedias o fiestas de música, que llaman Operas").

21 On the coliseo reforms, see Barbieri 1878, pp. XLIX–LII; Verdú 1989 and Torrione 2000b.

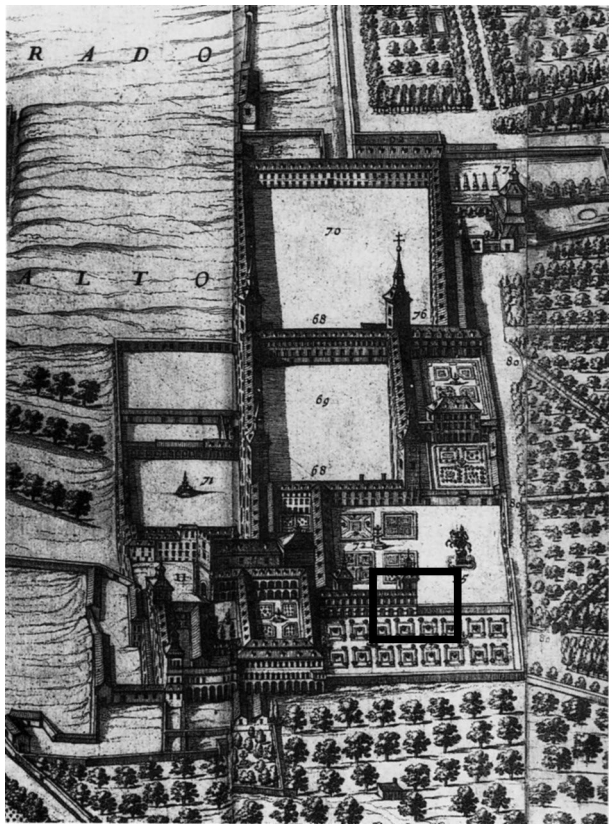


Figure 1. The Buen Retiro Palace in Madrid 1656.

Public opera seria performances began in Madrid in February 1738 given by an Italian company at the Caños theatre.[22] A few weeks later, the announcement of the royal wedding of Carlo di Borbone with Princess Maria Amalia, daughter of Friedrich August II, Prince elector of Saxony, was the occasion of great public festivities in Madrid. For the first time, instead of the customary spoken play, the production of an Italian opera at the Coliseo del Buen Retiro was planned to commemorate the wedding. The opera, *Alessandro nell'Indie* with a libretto by Pietro Metastasio and music by the royal chapel master Francesco Corselli, was performed on 8 July. A year later, a new opera production at court celebrated another royal wedding, this time between the Infante Philip of Bourbon and the French princess, Louise Élisabeth, the future Duchess of Parma. *Farnace*, with libretto by Antonio Maria Lucchini and music again by Corselli, was produced at the Coliseo del Buen Retiro. If in 1738 the production of the court opera was more or less improvised, using the singers who were in Madrid under contract for the commercial theatre, this second production responded to a well-planned enterprise, in-

22 See Carreras 1996/97.

volving an important cast of singers specially hired for the celebrations, which included the Neapolitan castrato Gaetano Majorano, detto Caffarelli, the contralto Vittoria Tesi and the soprano Anna Maria Peruzzi.[23]

The involvement of the Spanish Queen Elisabeth Farnese in the introduction of Italian opera was considerable. It was she, for instance, who chose the libretto, which had to be put in music by Corselli, a musician, like the queen, from the Duchy of Parma. She also insisted that the performance should not exceed the length of two and a half hours (about half the time of the performance of *Achille in Sciro* in Naples when her son Charles inaugurated the Teatro di San Carlo). Farinelli saw these first opera productions with marked distance. In November 1739, he wrote to his friend, the count of Pepoli: "It goes without saying that I took care not to get involved in any way with the singers in the composition of the music nor in their usual wrong ideas."[24] On his behalf, the marquis Annibale Scotti, right hand to Queen Elisabeth Farnese who coordinated the whole opera, wrote in July 1739 to the mayor of Madrid, the marquis Montealto, that, in this production, Farinelli "should have no more say than to give advice when he is asked."[25] This situation changed completely as the new king Ferdinand VI ascended the throne. The main source which documents the theatrical activities under the direction of Farinelli is a lavish manuscript from 1758 with the title *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro*, on the first page, which was made on the singer's command. It appears that three copies were made, of which two are still extant: one in Bologna at the library of the *Collegio di Spagna*, an historical institution linked to the Spanish nobility, and the other in Madrid at the Royal Palace.[26] The *Descripción* is divided in two parts: the first documents in minutely detail the opera performances at the Buen Retiro and the second the luxurious boating activities on the Tajo river at the

23 On *Alessandro* see Carreras 2000b; on *Farnace* see Strohm 1997, pp. 97–117; and Carreras 2002, pp. 214–215.

24 "Lascio con dire ch'io ho havuto molto giudizio non inserirmi in cosa alcuna col ceto canoro, sì per la composizione della musica siccome non entrare nelle loro perpetue guaste idee." (Broschi 2000, p. 159). On Farinelli's limited involvement in the 1739 court production of *Farnace*, see Carreras 2002, p. 217.

25 "no debe tener más parte que decir su parecer cuando se le pida," letter from 18th August 1739, see Carreras 2002, p. 224.

26 See Cappelletto 1995, p. 104, who states that "nel testamento, il Broschi parla di tre copie del volume, la prima lasciata a Madrid [. . .], le altre portate con sé al ritorno in Italia." The generally well informed biography by Giovenale Sacchi, published in 1784, differs from this, as he affirms the existence of "un ampio volume manoscrito, e nobilmente legato in marrocchino, che il Broschi portò seco di Spagna, avendone lasciate altre due simile copie, l'una appresso del Re, l'altra appresso al direttore del Teatro" (Sacchi 1784, p. 23). On the bindings of Farinelli's music collection, see Erro / Domínguez 2008, pp. 51–52. Contrary to Cappelletto, who speaks of a "recente ritrovamento," the Italian source was known from the end of the 19th century onwards through transcriptions made in Bologna by Leandro Fernández Moratín in 1793 and published in the 19th century, see Fernández Moratín 1867, pp. 55–71. For a complete facsimile edition of the Madrid source, see Broschi 1991. References of this unfoliated manuscript are given according to the pages of this edition. On this manuscript, see also Morales Borrero 1987.

royal residence of Aranjuez, south of Madrid. The first part is illustrated with five designs, one of which shows an opera staging at the Buen Retiro theatre, which includes a partial view of the orchestra, and four other drawings documenting the careful making of the scenery and costumes, a crucial productive aspect of opera, which Farinelli clearly wanted to emphasize.

In spite of its paramount importance in the history of theatre and opera at the Spanish court, there are no actual images of the interior or exterior of the building of the Coliseo del Buen Retiro. Unfortunately, the drawings of the *Descripción* do not show any view of the theatre itself. In fact, the only precise architectonic information about the theatrical space is a ground plan of the principal floor of the whole Buen Retiro palace, made by the French architect René Carlier in 1712 (Fig. 2). The ground plan by Carlier shows the theatre on its upper left-hand, placed as the prolongation of the north wing of the main yard of the palace, the *Plaza principal*, and so connected to the main reception hall, the *Salón de Reinos*. On the right-hand, separated by a small garden and connected to the east passage of the square, we find a big ball-room, the

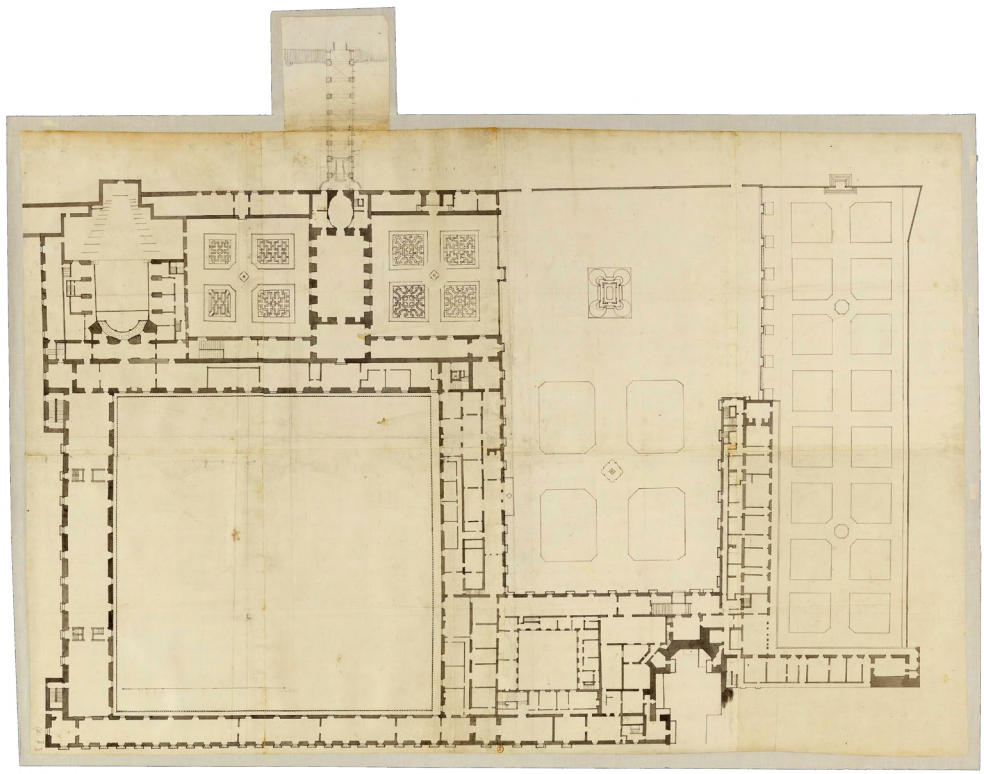


Figure 2. Ground plan of the main floor of the Buen Retiro Palace in Madrid. Ink drawing of René Carlier's original 1712 map of the Buen Retiro.

Casón del Buen Retiro ('casón' meaning large house). These three spaces—salón, coliseo and casón—were frequently used for festivities, as it was customary in 18th-century European court culture. In fact, opera, dance, masquerades and banquets were frequently conceived as different parts of the same event. The British diplomat Benjamin Keene, a frequent visitor of the Buen Retiro, whose letters reveal a conspicuous interest in the operas performed there, wrote from Madrid in 1749 to a colleague: "after the opera, began the ball in the great room called the Cason, in which, you may remember, we used to get cold in waiting for Their Majesties at their return from *la chasse*. I staid there, as usual, til 3 in the morning, but went out as I pleased to refresh with all sort of waters and wines, with the same ease and plenty as at a masquerade in England." The next day, after another visit to the opera, Keene had "a supper in the sala de los Reynos, afterwards a ball."[27]

As can be seen in Carlier's plan, the Buen Retiro theatre is almost hidden from public view and perfectly linked to the palace complex, even if it was accessible from the outside through the garden on the right, an access which was used for public performances. The ground plan of the theatre shows an Italian distribution allowing the use of scenic perspective and separate stairs to some of the boxes (something similar to the access of the *aposentos*—private rooms—of the old theatres build around a yard). Unfortunately, Carlier's design provides only the information of a ground plan of the main floor of the entire palace, leaving us completely in the dark about the building's elevation. This absence may be partially compensated by other sources, enabling us to imagine parts of the scenic space of the stage of the Buen Retiro theatre a few years after its inauguration. This is possible with the invaluable help of a collection of eleven sketches, which reproduce the sets designed in 1653 by the Florentine scenographer Baccio del Bianco for Calderón's play *Andrómeda y Perseo*. These designs include one showing a complete view of the front of the stage with a drop curtain.[28] For the 18th century, nine paintings by the Italian artist Francesco Battaglioli, who collaborated with Farinelli from 1754 to 1759, have been identified as pictorial representations of operatic scenes belonging to productions of the Buen Retiro. These paintings and the detailed descriptions of the *Gaceta de Madrid* give us an idea of the spectacular visual dimension of these operas.[29] But it should be borne in mind that, in contrast to the 1653 drawings, the paintings by Battaglioli are surely conceived as a kind of imaginative *veduta*, loosely inspired in the actual theatrical sceneries. Therefore, they cannot document directly theatrical practice, obscured in the paintings by the absence of any visual reference to the frame of the stage or to an exact perspective of the actors depicted above of the represented buildings.

27 Letter from 20 February 1749 to Abraham Castres, British consul in Lisbon (Keene 1933, p. 95).

28 Facsimil in Calderón de la Barca 1994.

29 See Torrione 2000a.

Figure 3. Distribution of boxes for a performance at the Buen Retiro theatre, Madrid 30 May 1708.

To Carlier's crucial ground plan, which as we saw gives no information about the height and disposition of the interior, we may add an invaluable series of drafts used for the distribution of the audience between 1655 and 1760, which have been only partially studied and which are of paramount importance to gain a clear idea of the structure and function of the theatrical space of the coliseo. (Fig. 3)[30] Most of these distribution plans are conceived for a specific performance, as notes such as "por esta vez" (for this occasion) clearly prescribe, to avoid claims of property or precedence by the invited spectators. An early example belonging to a performance planned for the 30 May 1708 at the Coliseo by the Italian Commedia del arte players may help us grasp the importance and interest of this kind of source.[31] The sketch clearly indicates an interior of three floors (*suelos*) with eight boxes on each floor (four on each side). Just in front of the stage are

30 For a useful survey of the surviving documentary evidence for the 17th-century interior and its public and courtly functions, see Flórez Asensio 1998.

31 Biblioteca Nacional de España, Ms. 20273/29. Purchased by the library in 2001, this seating-plan must be added to the list of sources published in Greer/Varey 1997, pp. 249–256. For a transcription of this document, although wrongly located at the Archivo General de Palacio (Madrid), see López Alemany/Varey 2006, pp. 76–77.

three large tribunes: the *cazuela* (literally the casserole or stewpot) reserved for women on the first floor; the *Media luna de sus Magestades* (*media luna* meaning half-moon, alluding to its form) reserved for the king and queen, on the second floor; and finally, at the top, the *media luneta alta para la familia de mujeres de palacio a orden de mi Señora la Camarera mayor* (the high little half-moon for the community of the palace's women at order of the Head Lady-in-waiting). Another group of women of higher rank under the command of the powerful Head Lady-in-waiting, Marie Anne de la Trémoille, princesse des Ursins, was located in box number three on the second floor. On the ground floor, just under the *cazuela*, are the three compartments reserved to the *alojeros*, vendors selling *aloja*, a popular beverage made of fresh water, honey and spices, a typical space and function also found in the public municipal theatres. As can be seen on the drawing, half the boxes of this 1708 performance are reserved for courtiers, high officials of the administration or diplomats. The French ambassador, for instance, the key dynastic diplomat of the War of Succession, then at its height, is placed in box number eight on the first floor. Box number six of the same rank was reserved, as it was usual, for the city of Madrid (*Villa de Madrid*), and so on. As the rubric for the plan states, the rest of the boxes and the three *alojero*-compartments without any written reservation were at the disposal of the Italian actors, who were free to sell them. Nothing is said about the ground floor, which was possibly empty for this performance. But this was not always the case. In the 1720s, for instance, the different prices of tickets sold for public performances at the Buen Retiro included various sorts of seated places in the stalls. In 1679, the French traveller Madame d'Aulnoy described the use of benches on the parterre and the presence of lattices in the boxes, which were used when the monarchs were sitting in the stalls, to avoid observation from above by the rest of the audience. On these special occasions, the floor was occupied by the king on a platform, which was placed precisely in the central axis of the stage, and the grandees and higher nobility were placed on tiered-seating (*gradas*) on the right-hand side of the king.

Farinelli's court opera audience

The 1747 reform of the Coliseo del Buen Retiro profoundly changed this structure. If the 1738 reform took about four months and affected mainly the reinforcement of the foundations of the old building, the 1747 reform greatly expanded the size of the theatre, adding two floors and forty new boxes, raising the total to 64. A document regulating the distribution of beverages and food to the spectators established that the boxes were occupied by an average of six people, making a maximum of 384 persons placed in boxes[32]. The central part opposite the stage had three larger spaces: a double-sized

32 Verdú 1989, Torrione 2000b, p. 359.

Luneta de los Reyes (a royal box extended over the second and third floors), the *Damas* section (the *cazuela* on the first floor) and a higher *cazuela* on the top floor. This distribution can easily be seen in an hitherto unknown source, which shows the distribution of the boxes at the Coliseo for an opera performed on Friday 11 of April 1755 (Fig 4).[33] Although the document merely mentions an arrangement of boxes 'for the opera to be sung' ('para la ópera que se ha de cantar'), the distribution can be clearly identified from the *Mercurio histórico y político*, a sort of official court gazette. In the issue from April 1755, the *Mercurio* reported the theatrical activities at the Buen Retiro in the following terms:

> "El Domingo de *Quasimodo* oyeron Sus Magestades desde la Tribuna la Missa Mayor, que se celebró en la Iglesia de *San Geronymo*, cantada por la Música de la Real Capilla, y este día por la noche asistieron en su Real Coliseo a la representación de la Ópera intitulada, *Dido abandonada*, y el martes y viernes antecedentes a la del *Héroe de la China*; cuya diversión tuvieron también las noches de los días 7, 11 y 13 de este mes."[34] ("On Quasimodo Sunday [6 April] Their Majesties heard from the tribune the Main Mass, celebrated at the Jeronymite Church [of the Buen Retiro] and sung by the royal chapel and the same day in the evening they attended the performance of an opera titled *Dido abandonada* in the royal theatre and the previous Tuesday and Friday they were present at the *Héroe de la China* [1 and 4 April]; they repeated this entertainment on the evenings of the 7, 11 and 13 of this month.")

Although the quoted text is somewhat ambiguous, it may be argued that the performance of 11 April can be identified with *L'eroe cinese*, a libreto by Metastasio already produced for Madrid for the king's birthday in 1754, with music by Nicolò Conforto. But independently of the issue of the exact opera involved, it is clear that this extraordinary document sheds a crucial new light on a subject of which we still know very little, since it is the only located list to give information about the audience of an opera performance at the time of Farinelli's direction. Its intriguing presence between the documents collected privately by Francisco Barbieri in the late 19th century and donated later to the Biblioteca Nacional in Madrid points to a possible origin from an official archive such as the Archivo General de Palacio, from which the document may have been loaned for study or copying and not returned.[35] As one would expect, the spatial

33 See the transcription in Appendix 1.

34 Mercurio histórico y político, vol. 123 (April 1755), p. 75.

35 The poor condition of the document may at least partially explain its neglect until now by historians. The question of the precise provenence and the much more important issue of the existence or not of a lost series of opera distribution lists of theatre boxes cannot be fully addressed here. The 1755 seating-plan appears listed in the source inventory published in Casares 1986, p. 1146, among various documents and notes concerning the Buen Retiro. A similar document, albeit pertaining to a performance at the Coliseo of the Spanish spoken comedy *El triunfo mayor de Alcides* mounted to welcome

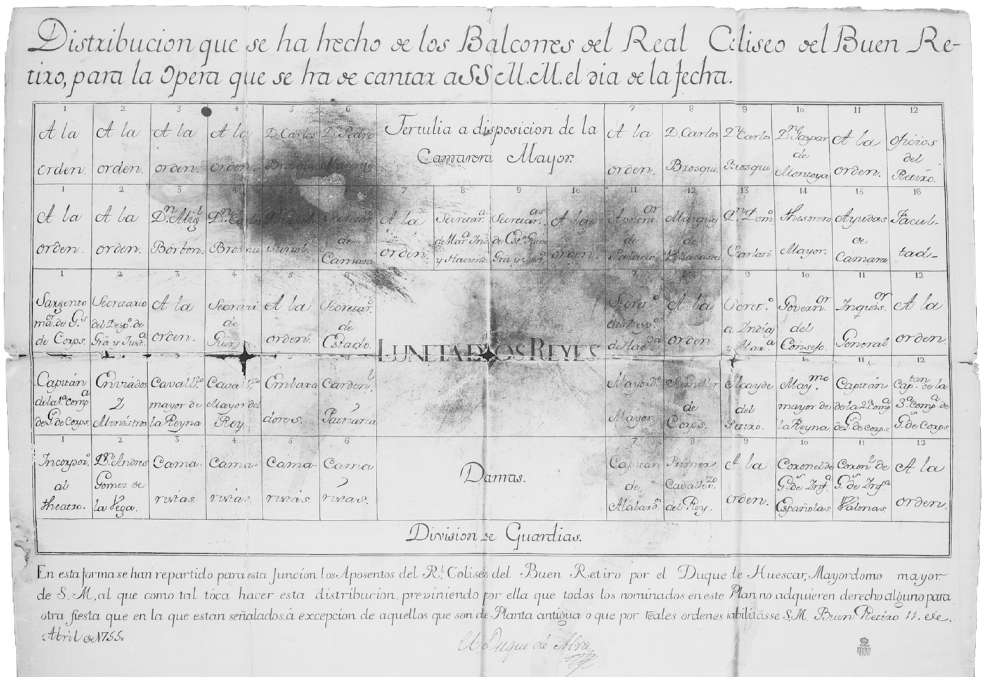


Figure 4. Distribution of boxes for a performance of an opera at the Buen Retiro theatre, Madrid 11 April 1755.

distribution of the audience reflects a clear hierarchy, as the higher dignities of state are distributed around the royal box (Luneta de los Reyes), starting with the five secretaries, who formed the government lead by the Irishman Richard Wall, Secretary of State at the time, who was seated on the third floor, box number 6, on the king's right. The remaining secretaries were also located on the third floor: Justice (box number 2), War (number 4), Exchequer (number 7) and Navy (number 9). The diplomatic representatives at court were also present in two boxes on the second floor, the lesser envoys (enviados y ministros in box number 2) and the higher-ranking ambassadors (embaxadores at box number 5). The high court officials were naturally present, starting with the Mayordomo Mayor (Lord Chief Butler), Fernando de Silva Álvarez de Toledo, the XII Duke of Alba (second floor, box number 7), who as head of the royal household was responsible for the distribution of the boxes and who therefore signed the document. Nearby were located other highly-placed court officials, such as the Mayordomo Mayor de la Reina (the Queen's Majordomo), the two Caballerizos (Masters of the King's and Queen's Horse, respectively), the Sumiller de Corps (the Royal Chamberlain) or the

the new king Charles III in 1760, is preserved at the Archivo General de Palacio in Madrid under the signature P6910. For a reproduction of this source, see Torrione 2000b, p. 312.

Cardenal Patriarca, the religious head of the royal chapel. In addition to a División de Guardias (division of soldiers) in charge of security and order, who were deployed at the stalls,[36] no fewer than seven boxes were reserved for army officers. Another group of four boxes of the first rank were kept for Camaristas, probably chamber servants of the queen.[37] Two central tribunes belonged to the first and fifth rank, the former explicitly reserved for women (damas), as with the old *cazuela* discussed above and here possibly for female servants and ladies-in-waiting. The expression 'Tertulia a disposición de la Camarera Mayor' (Tertulia at the disposal of the First Lady-in-Waiting) indicating the central tribune on the top floor presents a somewhat more difficult interpretation, tertulia meaning in general a gathering of people who share a common interest. In the old commercial theatres, tertulia was a balcony situated at the top of the open yard, where mainly priests and friars gathered. But the fact that admittance to this tribune was under the jurisdiction of the First Lady-in-Waiting is a good argument to identify this space with the luneta alta of the 1708 seating-plan already discussed above, a space reserved also for female court servants of minor rank. A total of sixteen boxes appear at their disposal (a la orden), which perhaps means that they remained unoccupied for this specific performance.

Individuals, identified not by their court appointments but by their names, also appear in the 1755 document as occupiers of single boxes. Such is the case of Farinelli himself (four boxes reserved for Carlo Broschi at the fourth and fifth floors), Andrés Gómez de la Vega (a quatermaster general and a key collaborator of Farinelli's, on the first floor),[38] Miguel de Borbón (the queen's doctor),[39] and Joseph Suñol, (the king's doctor),[40] both on the fourth floor. Other names refer to different court officials, such as

36 According to Farinelli's *Descripción*, at opera performances at the Buen Retiro, a lieutenant, a sargent and 24 soldiers were regularly on duty, see Broschi 1991, p. 75.

37 Detailed lists of attendance of the Queen's Ladies-in-Waiting and *camaristas* on board of the royal vessel at the Aranjuez water entertainments exist for the years 1754–1757, see Broschi 1991, pp. 309–375.

38 The navy officer Andrés Gómez de la Vega appears in Farinelli's *Descripción* as his collaborator, "cuidando y siguiendo mis propios pensamientos como lo está practicando con entera satisfacción mía" (Broschi 1991, p. 53). According to Sacchi, Gómez de la Vega was responsible for the financial aspects of the opera productions, see Sacchi 1784, p. 32. On 30 November 1748, Gómez de la Vega is linked to Farinelli in a regulation about the distribution of refreshments at the Coliseo, as reported in Broschi 1991, p. 127. In 1750 he compiled and signed Farinelli's dossier to be admitted as a knight of the Calatrava Order, see Barbier 1994, p. 167. Between 1754 and 1757 Gómez de la Vega was also acting as second pilot of the royal barge in the water entertainments in Aranjuez, see Broschi 1991, pp. 245 and 309–375. On his connection with the Marquis de la Ensenada, see his biography in Teijeiro de la Rosa 2011.

39 According to a letter of the Infanta María Antonia to the Queen mother Elisabeth Farnese dated 21 January 1749 and quoted by Cotarelo y Mori 1917, p. 136, Dr. Borbón had always to be located near the queen: "Lo cierto es que el médico Borbón estará siempre, si es en la *ópera*, en la pieza de afuera de la luneta, y si es en la *comedia*, está en nuestro callejón." It is certainly possible that Borbon's box may have been reserved only for his guests.

40 On the political importance during Ferdinand VI's reign of doctor Suñol as president of the *Protomedicato,* the High Medical Examining Board, see Campos Díez 1999, p. 317.

Pedro Marentes, Guardarropa de Su Majestad (His Majesty's Master of the Wardrope), Gaspar de Montoya, a chamber valet to the king, or the Marquis of Villacastel, Joaquín Olivares, a gentleman-in-waiting of the king. In the middle of this colourful group of courtiers, it is an intriguing surprise to find box number 13 of the fourth floor reserved for Domenico Scarlatti, the extraordinary musician linked to the queen, who left so little documentary trace of his court life in Spain.[41]

Overall, the 1755 seating-plan emphasizes the central political function of opera at the Spanish court during Farinelli's management. As can be seen from the example of the opera performance of 1755, the hierarchical structuring of the space of the audience distribution inside the theatre during the opera performances was a highly political matter, representing *more geometrico* the crucial court hierarchy.[42] The already named British diplomat Benjamin Keene provides a good example of this, in the light of the start of his diplomatic mission at the Spanish court in the winter of 1749 and the symbolic significance of the public offering of an opera libretto at the beginning of a performance: "The next night, I was no sooner seated at the opera but their Catholic Majesties sent me the libretto by the hands of Farinelli. Judge how my confrères in the [envoy's] box lookt upon this mark of distinction."[43] As was typical of the vicissitudes of court life, these expressions of favour or distinction could sudenly be reversed, changing into displacement or even banishment from the symbolic space of the theatre. Such was the case two years later, when, in the middle of a long-winded conflict of protocol regarding the claim of the Imperial plenipotentiary minister to be treated as ambassador, the same diplomat pointed out:

> "All I lose by this alteration is that I know not where I am to be placed at the Operas. That matter has been but indifferently managed from the beginning, but I am always easy on such *vetilles*. I have no right to demand any place at a King's private diversion, but I have a right to judge whether the place allotted for me be a proper one or not. A

41 As Kirkpatrick observed in his biography, Domenico Scarlatti is not mentioned in Farinelli's *Descripción*. One of the few surviving Spanish autograph documents by Scarlatti is a letter dated in Madrid in 1752, addressed to the Duke of Huéscar, Fernando de Silva Álvarez de Toledo, XII Duke of Alba from 1755 onwards, and who signed the document under discussion. See Kirkpatrick 1953, pp. 120–121. For an updated account of Scarlatti's life, see Fernandes 2018. On Fernando de Silva's political biography at the court of Ferdinand VI, see Pavía 2015.

42 That this spatial order was also painstakingly reproduced on the smallest scale is shown by the distribution in Parma of courtiers inside the ducal box following Spanish etiquette as it appears in a sketch dated probably in the early 1750s, during the reign of Philipp of Bourbon. For a reproduction of this source, see Feldman 2007, p. 112.

43 Letter to Castres dated 20 February 1749 (Keene 1933, p. 95). On the translation, printing and binding of opera librettos for the Buen Retiro, see Broschi 1991, pp. 71–73.

> Sardininan and a Venetian Ambassador have served to *barbouiller* this matter more than it was before."[44]

Significantly, in Keene's eyes the political dimension of opera performances at court appears perfectly compatible with the idea of opera as the king's "private diversion," an important issue to which I will return. First, we have to consider a marked change in the production of operas under Farinelli's direction, which profoundly affected its reception: the shift from festive exception to ritual repetition. If operas were originally produced at the court of Philip V for extraordinary during Ferdinand VI's reign were performed regularly as part of an annual court ritual, which, with reference to the San Carlo theatre in Naples, has been aptly described as a "secular liturgy of power."[45] Opera performances continued to share a common frame as part of a festive court culture characteristic of the 18th century, but their status as a unique event was now lost. A specific recurring ritual time-frame distinguishes the court opera from the regular *stagione* system of commercial theatres, despite of shared common traits, the most notable of which was the concentration of performances during carnival. Under Farinelli's direction, opera was wont to start yearly with a new production to celebrate the king's birthday on 23 September (this was regularly the case from 1748 to 1757 with the exception of 1750).[46] After a second production around January, the two operas were normally rotated at carnival, when opera was combined with balls.[47] Easter Sunday was usually celebrated with three days of performances at the Coliseo after the break caused by Lent and Holly Week, the prelude of the court's yearly displacement to Aranjuez, where it remained for the summer. A serenata was regularly produced there for the name day of the king on 30 May. Other recurring festivities, also commemorated, though not regularly, were the queen's birthday and name day on the 4 December and Carlo's di Borbone birthday on 20 January. Benjamin Keene offers again a telling proof of the frequency and ritual importance of operas at the

44 Letter dated 2 April 1751 (Keene 1933, pp. 291–292). For a discussion of similar diplomatic cases concerning the political importance of seating hierarchies in the theatres of the Imperial court, see Sommer-Mathis 1995 and 2006.

45 "Liturgia laica del potere" (Fabbri 1987, p. 62). On the festive calendar of the San Carlo Theatre, see Traversier 2009, pp. 77–80.

46 The 1750 exception was caused by the mourning for the queen's father, João V, who died on 31 July of the same year. Birthday operas were generally new productions, with the exception of the revivals in 1749 and 1755.

47 A complete and reliable chronology of the operas and serenatas performed at the Spanish court is currently lacking. For a general reconstruction based on surviving librettos and announcements of the *Gaceta de Madrid*, see Leza 2014, pp. 337–340. As an illustration of the research still to be done, I complete and correct in Appendix 2 the year 1755 using the information available from the *Mercurio histórico y político*. Systematic extracts from the *Gaceta* of reports concerning opera performances can be found in Torrione 1998.

Spanish court. Writing on Friday the 4 April 1755, he mentions the *atrasos*, the delays to the regular schedule of planned performances:

"I reckon the Court will be moving to Aranjuez about the 20th [of April]. We are now paying ourselves *los arrasos* [atrasos] *de operas* we lost during Her Catholic Majesty's indisposition. We have one to night, and another on Sunday, and three I suppose in the next week."[48]

Another complementary perspective to Keene's is given by a series of letters of the Spanish Infanta Maria Antonia of Bourbon, who wrote regularly to her mother the widowed Queen Elisabeth Farnese, then banished from court to the royal site of San Ildefonso.[49] According to these letters, pervaded by her weariness of the ritual duties pertaining to her rank,[50] the Infanta attended to twenty performances at the Buen Retiro of two operas and two serenades between 19 December 1748 and 13 April of the following year. This sheer intensity of performances, registered as court events in the Infanta's correspondence among other entertainments such as Spanish spoken plays and balls, clearly contrasts with only three references to operas in the *Gaceta de Madrid* during the same months.[51] Three days before Lent, the Infanta explained to her mother that from the Sunday before Lent to Shrove Tuesday balls were planned every day after the opera and that it was "understood that the two operas would alternate with the serenata."[52] The number and extent of these performances were naturally subordinated to the contingencies of the ups and downs of court life, such as, for instance, the notoriously weak health of the Queen Barbara de Braganza, as the Infanta reports in detail to her mother. For this reason, for instance, on one occasion the queen "ordered that only half of the arias [of the opera] should be sung, to finish sooner."[53] Court opera in the 18th century was thus a compulsory iterative performance for many courtiers, an

48 Letter dated 4 April 1755 (Keene 1933, p. 401). I read *atrasos* in place of *arrasos*, which makes no sense in Spanish.

49 Extracts of these letters were published by Cotarelo y Mori 1917, pp. 134–139.

50 In addition to repeated complaints about the temperature and narrowness of the boxes of the Coliseo, the Infanta reports of one performance causing overwhelming sleepiness ("me da un sueño terrible") or being terribly boring ("me cansa infinito"), see Cotarelo y Mori 1917, pp. 137–138.

51 The *Gaceta* reports on 7 January 1749 on the Twelfth Night performance of "la nueva Opera en Música intitulada *Artaxerges*." On 21 January, the same paper mentions "la Opera intitulada *Poliphemo y Galathea*, últimamente mejorada con la variación de su Música, y nuevas Partes" performed the day before to celebrate Carlo di Borbone's birthday. On 25 February, the *Gaceta* ireports generically on "la diversión de Comedias Españolas, Operas Italianas, y Bayles Franceses" at the Buen Retiro palace.

52 "Hasta aquí no habíamos tenido baile: mañana los habrá después de la *ópera*, que se hará también los tres días: se entiende alternando las dos *óperas* con la *Serenata*," Letter from 15 February 1749, cited by Cotarelo y Mori 1917, p. 138.

53 "anoche en la *ópera* (. . .) envió a decir que no cantasen más que la mitad de las arias para despachar más pronto," cited by Cotarelo y Mori 1917, p. 137.

"customary fodder" to use the weary words of José de Carvajal y Lancaster, a frequent visitor of the Coliseo as a minister of the government.[54]

The 1755 Buen Retiro document has a significant gap in the stalls where attendees of lower rank would normally be present at public performances at the Coliseo between the middle of the 17th century and the 1730s. The absence of any information points to an exclusion of all those who were not attached to court and government circles. This interpretation is supported by the absence in the 1755 seating-plan of a box reserved to the city council of Madrid, which, as we have seen, was a long-standing privilege regularly granted in previous years. The same conclusion is sustained by the announcements of operas in the press, which invariably appear accompanied by formulas which emphasize the magnificence and exclusivity of the performance like, for instance, "en Palacio [con] numeroso, y lucido el concurso de Grandes, y Ministros Estrangeros" ("at the palace, with numerous and brilliant presence of grandees and foreign ministers"), or "en presencia de sus Magestades y de toda la Corte" ("in the presence of Their Majesties and all the Court").[55] In contrast, in January 1740, the already mentioned opera *Farnace* was performed not only for courtiers, but also, on separate occasions, for the city and government councils.[56]

Taking all this into account and being aware that my argument is directly based on a singular source (and many others which indirectly support or at least do not contradict my interpretation), I would argue that the 1755 document sheds new light not only on one particular opera performance, but also on the whole court opera productions in the reign of Ferdinand VI. The period of court opera at the Buen Retiro under Farinelli's management thus appears to be unique, the first radically to restrict the audience.[57]

In contrast to the Spanish case, other European courts appear far less restrictive in their admission and more flexible in the distribution of theatre audiences than Madrid. In Naples, for instance, the court and civic functions of the San Carlo theatre were si-

54 "ópera es el pasto ordinario" (Letter to Huéscar dated 25 November 1748, cited by Ozanam 1975, p. 411). For this and other similar statements, see Domínguez Rodríguez 2015, p. 30.

55 See *Gaceta de Madrid* 6 January 1750 and 2 February 1751.

56 "Aquel mismo día [20 January 1740] por la noche se representó, de orden de SM en el Theatro del Buen-Retiro, la Opera *Pharnace*, en presencia de todos los Consejos; y el Viernes por la noche se repitió en la del Ayuntamiento de esta Villa." *Gaceta de Madrid*, 26 January 1740. On the attendance at this production, see Carreras 2002, pp. 224–225.

57 The question of the exact opera audience at the Buen Retiro during the reign of Ferdinand VI has rarely been addressed. Current research seems to assume tacitly a continuity with the traditional mixed admission procedure of the Coliseo. Margarita Torrione's essay on Farinelli's opera productions addresses the cuestion freely, and confuses the hybrid system of Philip V with its successor since she argues for open public performances during the court opera period under discussion. "Los estrenos se reservaban a los reyes, casa, consejos, ministros y embajadores, y a la 'función pública' de los días siguientes asistía la villa de Madrid." (Torrione 2002, p. 186).

multaneously present from its foundation in 1737.[58] At the nearby Portuguese court, provenance of the Spanish Queen Maria Barbara, high court officials shared the stalls with businessmen and foreigners at the splendid *Opera do Tejo*, according to contemporary descriptions of travellers, who visited the opera house just before the terrible earthquake of 1755.[59] In Vienna, opera performances at court ceased to be restricted to courtiers from 1741 and the opening of the Burgtheater by Empress Maria Theresa implied a shift of management and financial risk from the Imperial court to an impresario or *appaltatore*. In addition to the restricted *Cammer-musique*, where the Imperial family and higher aristocracy continued to gather privately *par grande distinction* to hear or perform brief comedies, cantatas and ballets, the Empress occasionally financed lavish opera seria performances at the Burgtheater. There the nobility shared their space with the *Publico* to celebrate important dynastic events. In these performances admittance was free for everyone observing the rules of public decency[60].

From this European perspective, what now may be considered the proper foundation of a Madrid court opera in 1747 clearly reminds us—within the specific Spanish cultural and political context outlined here—of the later new foundations of exclusive court opera in Germany in the years around 1740, such as Bayreuth in 1737, Stuttgart in the same year or Berlin in 1741.[61] But even in this type of aristocratic theatre, admittance seems to have been less restricted than in Madrid. The Saxon court in Dresden, the home from 1733 onwards of a new, stable exclusive opera organized around the composer Johann Adolf Hasse, may be regarded, as it was in its own time, as an excellent example of this type of late *Hofoper*. Comparison between Madrid and Dresden may prove particularly instructive, since we have a detailed seating-plan from the same year 1755. In Dresden, the financing of the costly opera depended entirely on the king's personal budget, and could therefore be considered the "King's private diversion" in ambassador Keene's apt description. Officially dependent on the King's Chamberlain (Oberkämmerei), the opera finances were in fact controlled by the powerful statesman Count Heinrich von Brühl, who saw in opera a prestigious sign

58 See Morelli 1987, p. 36; Fabbri 1987.

59 Brito 1989, pp. 24–28. For a seating-plan of the inauguration of the Lisbon court opera theatre on 31 March 1755, see Gallash-Hall / Januário 2009, p. 268; to be completed with the discussion of the Lisbon audience in Gallash-Hall 2016, pp. 79–88. I'm grateful to Cristina Fernandes (Lisbon) for bringing this source to my attention.

60 Although doubts have been expressed as regards the efectiveness of the inclusion of non-noble members of the audience in Walter 2016, p. 200, the information provided by Obersthofmeister Khevenhüller is conclusive about the inclusiveness of the opera audience at the Burgtheater, see, for instance, Khevenhüller's remark about the pressing throng of people ("zudringenden Volck") on 15 October 1744 to see an opera by Caldara resulting from the received instruction 'to let everyone in' (jedermann die Entrée frei stehen [zu lassen]). 'Volck' is here taken to mean non-noble audience. See Grossegger 1985, p. 154.

61 See Strohm 1997, pp. 84–89; and riepe 2006, pp. 160–162. New opera theatres were built in Bayreuth in 1748 and in Stuttgart in 1750.

of royal magnificence. As in Madrid, the administration of the free admissions to the opera, here on a yearly basis, lay in the hands of the Lord Chief Butler (Oberhofmarschall). From the theatre's four floors of boxes, the exclusive first and second ranks were mainly reserved, as would be expected, for the royal family, courtiers of higher rank, ambassadors and government ministers. On the upper third and fourth floors, court servants, librarians, the liberal professions and theatre staff such as stagehands, tailors, carpenters and opera singers were present, suggesting a broader social range than in Madrid. The crucial difference is apparent in the crowded stalls, where more than four hundred spectators of lesser rank "from the court and the city" ("vom Hof und aus der Stadt") were accommodated on benches and in galleries set up in the parterre.[62]

Fallen from heaven upon the earth

However, opera in the reign of Ferdinand VI was unique among all other court operas for the presence of a great singer as its director. This occurred in absence of any official appointment detailing Farinelli's new extraordinary capacities. Expressed in current terms, Farinelli's position as head of the Buen Retiro opera joined simultaneously the responsibility of a theatre's artistic director (with ample financial powers) and that of a stage director (with important musical prerogatives). Contemporaries were obviously well aware of Farinelli's new position. Anna Maria Peruzzi, a famous Italian soprano active in Madrid in Farinelli's time, refers to the castrato in a missive as "el Intendente de la Música," a position he ostensibly never possessed but effectively fulfilled.[63] Titles such as "Intendant des spectacles" or "Directeur des plaisirs" were current in courts from the late 17th century onwards as a result of the growing importance of opera as a princely entertainment. These posts were always given to a nobleman, since it would have been unthinkable in the strongly hierarchical world of an absolutist court that such an influential post would have been held in other hands. Despite all the honours bestowed on Farinelli by the Spanish Crown, he was never a member of the higher court nobility.[64] In

62 For an excellent discussion on the audience and spaces of the court opera in Dresden on the basis of exceptionally detailed documentation, see Mücke 2003, pp. 70–79; p. 73 reproduces the seating-plan ('Arrangement') for the year 1755. The author notes a clear progressive increase in non-noble spectators from the 1730s to the 1750s at the Saxon court opera (p. 74). The court opera of Dresden is named together with the German court operas of Vienna and Berlin in Farinelli's *Descripción*, see Broschi 1991, p. 69. It is also interesting to note that the Spanish court tried to hire Johann Adolf Hasse and his wife Faustina Bordoni for the royal wedding celebrations of 1739, see the detailed memorandum by the marquis Annibale Scotti, published in Carreras 2002, p. 222.

63 Carreras 2002, p. 227.

64 As is well known, patronage was a recognized means of entering the lower ranks of nobility by artists and musicians pertaining to the personal sphere of the monarchs, see for instance Álvarez-Ossorio 2002, pp. 74–75; on the important research produced in recent years on the promotion and social mo-

1740, writing to his friend the Count Sicinio Pepoli, he presented himself as a wealthy man, "the son of a good citizen and gentleman."[65] Ten years later, in September 1750, he was appointed knight of the prestigious military order of Calatrava, which was a great honour for a singer. His ideology was clearly aristocratic, coloured, on the one hand, by nostalgia for the old patronage system he had known in Vienna in the 1730s and, on the other hand, by a wary distance in the face of the expanding modern public sphere which he had experienced in the London theatres. This attitude is perfectly reflected in one of Farinelli's most famous paintings, the *portrait d'apparat* by Corrado Giaquinto, which shows the singer proudly posing with the white habit of the order of Calatrava under the protective gaze of the Spanish monarchs.[66] A few months after his arrival in Spain, he wrote to the same Count Pepoli, the thoughtful words "I had already decided from next year not to sing any more in theatres, as I can no longer stand neither the weariness nor the theatre nor the behaviour of the populace."[67] Farinelli's ideal of an opera theatre thus emerges so as the opposite of the cheering and stomping public typical of the London stage from which he had been literally snatched by the Spanish monarchy in 1737.[68] Rather than the noisy Buen Retiro theatre of the 1730s, the empty stalls and the exclusive audience suggested by the 1755 seating-plan are indeed much closer to his experiences during his sojourn in Vienna in 1732. There, admired by connoisseurs and wealthy patrons, he had sung privately for the Emperor Charles VI and visited the salons of the most select Imperial nobility, a world, of course, which would deeply change in 1740, at the emperor's death. The same enlightened shift took place in Vienna as happened in Spain some time later, a shift due as much to economical as to ideological factors: the cost of court opera eventually became too great a financial burden even for a state monarchy as the Spanish, especially as the political function of opera seria as absolutist trope declined, and was subjected to growing dissidence

bility of the minor nobility of the reign of Philip V, see Felices de la Fuente 2016. On the resistence of the established nobility to recognizing the privileges earned by singers such as Farinelli, see Rosselli 1993, pp. 63–64.

65 "figlio di buon citadino e galantuomo" (Letter from San Ildefonso dated 8 September 1740, Broschi 2000, p. 164).

66 On this particular painting, see Bianconi / Pedrielli 2018, pp. 111–115. Bianconi rightly points out the unusual character of this image of an 18th-century musician ("un pezzo senza eguali nell iconografia dei musicisti del suo secolo," p. 111) and argues for a political reading of the portrait, which would show the singer around 1755 exclusively devoted to his musical responsabilities and aloof from any charge of corruption which involved Ensenada's fall the year before. On the complex and rich Farinelli iconography, see Joncus 2005.

67 "l'anno prossimo avevo di già fissato il non cantar più in Teatri, non potendo ne più soffrire né le fatiche né il Teatro, né il costume della turba." (Letter from El Pardo dated 16 February 1738, Broschi 2000, p. 143). On retirement strategies of castrati from the opera business, see Rosselli 1993, pp. 64–65.

68 McGeary 1998.

and criticism (as also happened with the figure of the castrato).[69] Farinelli's own voice seems to arise from Sacchi's words from his famous 1784 biography,[70] reflecting on the inevitable fate of his dream:

> "And after his [Farinelli's] leaving [from Spain], balls were admitted, at the time when the theatre became commercial, because before, it was open at the sole cost of the king, and no other people were admitted there than the King's and the Royal Family's official deputies, the foreign ministers, some persons of the highest quality, and a few others as a token of special favour. If theatre can be innocent, then it was under these wise rules. But without any doubt in no other place could the sweetness of singing be better appreciated, because never was heard there the noise that is so frequent in other theatres and is perhaps an expression of amusement but is also the behaviour of the common people, and indeed contrary to the aim of the theatre performances, whether serious or comic, but much more of serious drama. There, all attended in perfect silence, just a controlled and brief murmur was heard to support the king's and queen's applause, when they bestowed it on some of the actors."[71]

In the eyes of many contemporaries, Italian opera in the mid-18th century faced an inevitable decline caused by the greed of singers, who irresponsibly gave way to the demands of roaring 'plebeian' audiences. Growing urban audiences were undoubtedly a crucial part of the European expansion of opera, a growth that went at the same time hand in hand with the establishment of an international market for singers, who nat-

69 On criticism and satire as markers of the end of a castrato era, see Rosselli 1993, pp. 72–73. Reconsidering the actual influence of enlightened discourse, Rosselli rightly underlines the importance of structural factors such as the 1620 economic crisis and the general recovery of the 1730s as a determining factor in the growth and decline of castration in Italy.

70 The Barnabite scholar Giovenale Sacchi, who actually never met the singer, wrote Farinelli's biography in Milan based mainly on information transmitted to him by the Bolognese musicologist Giovanni Battista Martini, who was closely connected to Farinelli during his last twenty years or so. On the high degree of reliability of Sacchi's informants in Bologna, see Bianconi / Pedrielli 2018, pp. 119–120.

71 "Furono poi ammessi i balli dopo la sua partenza, quando il Teatro divenne venale, perchè avanti aprivasi a spese del Re solo, e non vi si ammettevano, che gli Ufficiali deputati a servizio del Re, e della Real Famiglia, i Ministri esteri, i Personaggi più distinti, e pochi altri per favore. Se il Teatro può essere innocente, allora il fu sotto quel savio regolamento. Ma senza nessun dubbio in nessun altro potè meglio gustarsi la dolcezza del canto; perchè ivi non si udì mai quello strepito, che oggi è frequente negli altri, e che forse è una parte dell'allegrezza, ma anche è cosa plebea, e affatto contraria al fine delle rappresentazioni teatrali, o serie, o giocose che sieno, e molto più delle serie. Ivi tutti attendevano con perfetto silenzio; appena udivasi un somesso, e breve bisbiglio, per secondare l'applauso dell Re, e della Regina, quado a taluno degli attori lo davano." (Sacchi 1784, p. 22.) This impressive testimony of what we may call the invention of silence through the king's ear has remained to my knowledge unnoticed. On silence and listening in opera theatres of the 18th century, see Feldman 2007, pp. 11–13; Weber 1997; Johnson 1995, pp. 9–34; on applause as a mode of expression restricted mainly to the stalls in 18th-century public theatres, see Victoroff 1955, p. 151–152.

urally tried to make the highest possible profit from their careers.[72] From the point of view of Farinelli's generation, the business of opera drifted inescapably away from the old ideal of poetic expression, to merely enhance the empty virtuosity of vain opera stars. In 1750, Metastasio, Farinelli's intimate friend, wrote to him from Vienna along these very lines, reiterating in a recurring argument that was widely shared by the singer. Criticizing the *stravaganze* of contemporary singers indulging in showy vocal acrobatics, he also lamented that "in all the theatres, the musicians and chapel masters, who now busy themselves exclusively with tickling the ears without paying attention to the hearts of the audience, are mostly relegated to the shameful position of serving up intermezzi for the dancers who already occupy most of the public's attention of the people and most of the spectacle."[73]

In this declining context, the aristocratic origins of opera appeared like a lost paradise. For some attentive contemporary critics, from court to public theatre, "the opera may be said to have fallen from heaven upon the earth."[74] In this sense, Farinelli's famous memorial manuscript can be understood as a monument to his efforts to return opera to the lost haven of a theatre of magnificence and splendour. In addition to its potential use as a *pièce justificative* to allay possible criticisms as regards his management, the *Descripción* reveals itself as a magnificent display of the kind of 'conspicuous consumption' that so aptly characterized the absolutist court. The detailed and almost obsessive listing by Farinelli of the amounts of generous payments and costly gifts offered to the various contracted opera singers are not a mere collection of futile or absurd anecdotes as they have been sometimes interpreted, but offer an essential information on the singers' reputations, in other words, an expression of their symbolic capital as artists, which naturally also involved the court that engaged them.[75] As preeminent as they were, singers comprised just one of the many elements revealed by this sumptuous volume, which includes references to the orchestra, wind band, choir, extras, librettists, tailors, producers, stage hands, refreshments and lighting (not to speak of the second part of the manuscript devoted to the amazing water entertainments at the Aranjuez palace).

72 On the rise of a singer's market, see Rosselli 1993, pp. 101–117; and Walter 2016, pp. 283–297. For a useful outline of opera expansion in 18th-century Europe, see Bianconi 1993, pp. 40–45.

73 "Già a quest'ora I musici ed I maestri, unicamente occupati a grattar le orecchia e nulla curando il core degli spettatori, sono per lo più condannati in tutti I teatri alla vergognosa condizione di servir d'intermezzi ai ballerini, che occupano ormai la maggiore attenzione del popolo e la maggior parte degli spettacoli." (Letter to Farinelli dated 1 August 1750, Metastasio 1951, vol. 3, p. 555). I quote from the English translation in Sommer-Mathis 1997, p. 78.

74 Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), quoted trough Strunk 1998, p. 911, who uses the anonymous English traslation *An Essay on Opera* of 1767.

75 Beside precise data on salaries, Farinelli's manuscript informs about further privileges such as accomodation, furnishing, dressing and transport offered to each singer. See for instance, Broschi 1991, pp. 57–60 (on lodging); pp. 129–160 (gifts and payments). On the notion of symbolic capital applied to singers, see Walter 2016, pp. 283–288.

The closure of Farinelli's opera on Ferdinand VI's death has habitually been explained by the cliché of a new king more interested in hunting than opera, confirming once again the extraordinary persistence of anachronistic commonplaces in the historiography of court opera. As has rightly been emphasized, "the prince's amusement was not a private matter, but an affair of state" and therefore, from this point of view, personal inclinations should be considered to be secondary.[76] In the case of the new king Carlo di Borbone (Charles III of Spain)—the same king who founded the splendid Neapolitan Teatro di San Carlo[77]—, his decision to close Farinelli's opera was eminently political, as it related not only to a costly "private diversion" of the former king but also to a kind of entertainment that was losing its original foundational meaning in a rapidly changing world.

76 Riepe 2006, pp. 148–149.

77 On Carlo's rich and varied opera experiences in Naples precisely documented through his correspondance, see Ascione 2006, pp. 59–69.

Appendix 1

BNE Ms. 14004/3 (1) [see Figure 3]

Distribución que se ha hecho de los Balcones del Real Coliseo del Buen Retiro, para la Opera que se ha de cantar a Sus Majestades el día de la fecha

[First floor]

1 Incorporado al theatro
2 Don Andrés Gómez de la Vega
3 Camaristas
4 Camaristas
5 Camaristas
6 Camaristas

Damas

7 Capitán de Alabarderos
8 Primer Caballerizo del Rey
9 A la orden
10 Coronel de Guardias de Infantería Españolas
11 Coronel de Guardias de Infantería Walonas
12 A la orden

[Second floor]

1 Capitán de la 1ª Compañía de Guardias de Corps
2 Enviados y Ministros
3 Caballerizo Mayor de la Reyna
4 Caballerizo Mayor del Rey
5 Embajadores
6 Cardenal Patriarca

Luneta de los Reyes

7 Mayordomo Mayor
8 Sumiller de Corps
9 Alcaide del Retiro
10 Mayordomo Mayor de la Reina
11 Capitán de la 2ª Compañía de Guardias de Corps
12 Capitán de la 3ª Compañía de Guardias de Corps

[Third floor]

1 Sargento Mayor de Guardias de Corps
2 Secretario del Despacho de Gracia y Justicia
3 A la orden
4 Secretario de Guerra
5 A la orden
6 Secretario de Estado

Luneta de los reyes

7 Secretario del Despacho de Hacienda
8 A la orden
9 Secretaría de Indias y Marina
10 Gobernador del Consejo
11 Inquisidor General
12 A la orden

[Fourth floor]

1 A la orden
2 A la orden
3 Don Miguel de Borbón
4 Don Carlos Brosqui
5 Don Joseph Suñol
6 Secretario de Cámara
7 A la orden
8 Secretarías de Marina, India y Hacienda
9 Secretarías de Estado, Guerra, Gracia y Justicia
10 A la orden
11 Aposentador de Palacio
12 Marques de Villacastel
13 Don Domenico Scarlati
14 Tesorero Mayor
15 Ayudas de Cámara
16 Facultad

[Fifth floor]

1 A la orden
2 A la orden
3 A la orden
4 A la orden
5 Don Carlos Brosqui
6 Don Pedro Marentes

Tertulia a disposición de la Camarera Mayor

7 A la orden
8 Don Carlos Brosqui
9 Don Carlos Brosqui
10 Don Gaspar de Montoya
11 A la orden
12 Oficios del Retiro

En esta forma se han repartido para esta función los Aposentos del Real Coliseo del Buen Retiro por el Duque de Huéscar, Mayordomo Mayor de Su Majestad al que como tal toca hacer esta distribución, previniendo por ella que todos los nominados en este Plan no adquieren derecho alguno para otra fiesta que en la que están señalados, a excepción de aquellos que son de Planta antigua o que por reales ordenes habilitase Su Majestad, Buen Retiro 11 de Abril de 1755=

El Duque de Alba

Appendix 2

Documented opera performances at the Buen Retiro (1754/1755)

23.9.1754	*L'eroe cinese*	King's birthday		
4.12	*L'eroe cinese*	Queen's birthday		
18.12	*Didone abbandonata*			
25.12	*Didone abbandonata*			
31.12	*Didone abbandonata*			
6.1.1755	*L'eroe cinese*		First performance, Buen Retiro 23.9. 1754	Metastasio / Conforto
10.1	*L'eroe cinese*			
12.1	*Didone abbandonata*		First performance, Buen Retiro 23.9. 1752	Metastasio / Galuppi
19.1	*L'eroe cinese*			
20.1	*Didone abbandonata*	40th birthday of Carlo di Borbone		
28.1	*"ópera"*			
30.1	*"ópera"*			
31.1	*"ópera"*			
2.2	*"ópera"*			
30.3	*Didone abbandonata*			
31.3	*Didone abbandonata*			
1.4	*L'eroe cinese*			
4.4	*L'eroe cinese*			
6.4	*Didone abbandonata*			
7.4	*L'eroe cinese*			
11.4	*L'eroe cinese*			
13.4	*L'eroe cinese*			
23.9	*Demofoonte*	King's birthday		
18.10	*Demofoonte*			

Figurelist

Fig. 1 Detail from sheet 14 of the print *Topographia de la villa de Madrid descrita por Don Pedro Teixeira, año 1656*. Number 76 of the map corresponds to the *Coliseo de las Comedias* (© Usuario Gato).
Fig. 2 BNF, Fonds Robert de Cotte: Robert de Cotte, 1001 (AG-294 (5)-GRAND ROUL) (© Bibliothèque nationale de France).
Fig. 3 BNE, Ms. 20273/29 (© Biblioteca Nacional de España).
Fig. 4 BNE, Ms. 14004/3 (1) (© Biblioteca Nacional de España).

Bibliography

Allen 1983: Allen, John J.: The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Príncipe 1583–1744, Gainesville 1983.

Álvarez-Ossorio 2002: Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio: Las esferas de la corte: príncipe, nobleza y mudanza en la jerarquía en la monarquía en España, in: Annali di Storia moderna e contemporanea 8/2002, pp. 47–110.

Andioc / Coulon 1997: Andioc, René; Coulon, Mireille: Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, 1708–1808, Toulouse 1997.

Andura Varela 1992: Andura Varela, Fernanda (Ed.): Cuatro siglos de teatro en Madrid, Madrid 1992.

Ascione 2006: Ascione, Imma: Un contributo alla storia della fortuna di Pergolesi: il giudizio di Carlo di Borbone sull'*Adriano in Siria*, in: Studi Pergolesiani 5/2006, pp. 55–69.

Barbier 1994: Barbier, Patrick: Farinelli. Le castrat des Lumières, Paris 1994.

Barbieri 1878: Barbieri, Francisco A.: Prólogo, in: Carmena y Millán, Luis: Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días, Madrid 1878, pp. V–LXI.

Bertelli 2006: Bertelli, Sergio: La corte come problema storiografico, in: Archivio Storico Italiano 164/2006, pp. 129–163

Bianconi 1993: Bianconi, Lorenzo: Il teatro d'opera in Italia: Geografia, caratteri, storia, Bologna 1993.

Bianconi / Casali Pedrielli 2018: Bianconi, Lorenzo; Casali Pedrielli, Maria Cristina: Corrado Giaquinto: Carlo Broschi detto Il Farinelli, in: Bianconi, Lorenzo u. a. (Ed.): I ritratti del museo della musica di Bologna da Padre Martini al Liceo musicale, Florenz 2018, pp. 103–124.

Bianconi / Walker 1984: Bianconi, Lorenzo; Walker, Thomas: Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Italian Opera, in: Early Music History 4/1984, pp. 209–296.

Blasco 2001: Blasco, Carmen: El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado, Madrid 2001.

Bottineau 1986a: Bottineau, Yves: El arte cortesano en la España de Felipe V (1700–1746), Madrid 1986.

Bottineau 1986b: Bottineau, Yves: L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746–1808, Paris 1986.

Bouvier 1943: Bouvier, René: Farinelli le chanteur des rois, Paris 1943.

Brito 1989: Brito, Manuel Carlos de: Opera in Portugal in the Eighteenth Century, Cambridge 1989.

Broschi 1991: Broschi, Carlo gen. Farinelli: Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro, [1758], Facsimile, Madrid 1991.

Broschi 2000: Broschi, Carlo gen. Farinelli: La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli, ed. Carlo Vitali, Palermo 2000.

Brown / Elliott 2003: Brown, Jonhatan; Elliott, John H.: A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV, New Haven / London 2003.

Burney 1959: Burney, Charles: Dr. Burney's Musical Tours in Europe (Volume I: An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy), ed. Percy A. Scholes, London 1959.

Calderón de la Barca 1994: Calderón de la Barca, Pedro: Andrómeda y Perseo, ed. Rafael Maestre, Almagro 1994.

Campos Díez 1999: Campos Díez, María Soledad: El Real Tribunal del Protomedicato castellano (siglos XIV–XIX), Cuenca 1999.

Cappelletto 1995: Cappelletto, Sandro: La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore, Torino 1995

Carlson 1989: Carlson, Marvin: Places of Performance. The semiotics of Theatre Architecture, Ithaca / London 1989.

Carreras 1996/97: Carreras, Juan José: 'Terminare a schiaffoni': La primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39), in: Artigrama 12/1996/97, pp. 99–121.

Carreras 2000a: Carreras, Juan José: L'opera di corte a Madrid (1700–1759), in: Bellina, Anna Laura (Ed.): Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica, Treviso 2000, pp. 11–35.

Carreras 2000b: Carreras, Juan José: En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nell'Indie* (1738), in: Torrione, Margarita (Ed.): España festejante. El siglo XVIII, Málaga 2000, pp. 323–347.

Carreras 2002: Carreras, Juan José: Amores difíciles: La ópera de corte en la España del siglo XVIII, in: Casares, Emilio; Torrente, Álvaro (Ed.): La ópera en España e Hispanoamérica, Bd. 1, Madrid 2002, pp. 205–230.

Carreras 2004: Carreras, Juan José: Introducción, in: Emilio Cotarelo y Mori, Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800, Madrid 2004 [Originalausgabe Madrid 1917], pp. IX–XXIII.

Carreras 2010: Carreras, Juan José: Política, música, musicología: la ópera de corte en la historiografía catalana, in: Knighton, Tess; Mazuela, Ascensión (Ed.): Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu, Barcelona, 2010, pp. 13–27.

Casares 1986: Casares, Emilio (Ed.): Documentos sobre música española y epistolario (= Legado Barbieri, Bd. 2), Madrid 1986.

Cotarelo y Mori 1917: Cotarelo y Mori, Emilio: Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800, Madrid 1917.

Daniel 1995: Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.

Doménech Rico 2007: Doménech Rico, Francisco: Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral, Madrid 2007.

Domínguez Rodríguez 2015: Domínguez Rodríguez, José María: 'Todos los extranjeros admiraron la fiesta': Farinelli, la música y la red política del marqués de la Ensenada, in: Berceo 169/2015, pp. 11–53.

Elias 1983: Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt am Main 1983.

Erro / Domínguez 2008: Erro, Sara; Domínguez, José María, Las sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica, in: Reales Sitios 177/2008, pp. 48–64.

Evans 1991: Evans, Robert J. W.: The Court. A Protean Institution and an Elusive Subject, in: Asch, Ronald G. (Ed.): Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age, London / Oxford 1991, pp. 481–491.

Fabbri 1987: Fabbri, Paolo: Vita e funzioni di un teatro pubblico e di corte nel Settecento, in: Cagli, Bruno; Ziino, Agostino (Ed.): Il Teatro di San Carlo, Bd. 2, Napoli 1987, pp. 61–75.

Feldman 1995: Feldman, Martha: Magic Mirrors and the Seria Stage: Thoughts Toward a Ritual View, in: Journal of the American Musicological Society 48/1995, pp. 423–484.

Feldman 2007: Feldman, Martha: Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy, Chicago / London 2007.

Felices de la Fuente 2016: Felices de la Fuente, María del Mar: La nobleza titulada en tiempos de Felipe V. Un balance historiográfico, in: Revista de Historiografía 24/2016, pp. 221–244.

Fernandes 2018: Fernandes, Cristina: Domenico Scarlatti, in: Dizionario Biografico Italiano, Bd. 91, Rom 2018, pp. 345–352.

Fernández Moratín 1867: Fernández Moratín, Leandro, *Obras póstumas*, Bd. 2, Madrid 1867.

Fernández Muñoz 1988: Fernández Muñoz, Angel Luis: Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo, Madrid 1988.

Flórez Asensio 1998: Flórez Asensio, María Asunción: El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano, in: Anales de Historia del Arte 8/1998, pp. 171–195.

Gallasch-Hall 2016: Gallasch-Hall, Aline: Ressucitar a Ópera do Tejo. O desvelar do Mito, Casal de Cambra [Sintra] 2016.

Gallasch-Hall / Januário 2009: Gallasch-Hall, Aline; Januário, Pedro: A Ópera do Tejo: materialização da festa como símbolo do poder régio, in: Fundação Fronteira e Alorna, Amigos de Lisboa (Ed.): Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna, Lissabon 2009, pp. 237–268.

Gómez Urdáñez 1996: Gómez Urdáñez, José Luis: El proyecto reformista de Ensenada, Lleida 1996.

Gómez Urdáñez 2001: Gómez Urdáñez, José Luis: Fernando VI, Madrid 2001.

Gómez Urdáñez 2017: Gómez Urdáñez, José Luis: El Marqués de la Ensenada: el secretario de todo, Madrid 2017.

González Caizán 2004: González Caizán, Cristina: La red política del Marqués de la Ensenada, Madrid 2004.

Grossegger 1985: Grossegger, Elisabeth: Theater, Feste, Feiern und ihr Publikum zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin Maria Theresia, in: Maske und Kothurn 31/1985, pp. 149–172.

Harris 2001: Harris, Ellen T.: Farinelli, in: New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 8, London 2001, pp. 565–569.

Johnson 1995: Johnson, James H.: Listening in Paris. A Cultural History, Berkeley / Los Angeles 1995.

Joncus 2005: Joncus, Berta: One God, so many Farinellis: Mythologising the Star Castrato, in: Journal for Eigtheenth-Century Studies 28/2005, pp. 437–496.

Keene 1933: Keene, Benjamin: The Private Correspondance of Sir Benjamin Keene, ed. Richard Lodge, Cambridge 1933.

Kirkpatrick 1953: Kirkpatrick, Ralph: Domenico Scarlatti, Princeton 1953.

Kleinertz 2003: Kleinertz, Rainer: Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera-Comedia-Zarzuela, Kassel 2003.

Leza 2014: Leza, José Máximo (Ed.): La música en el siglo XVIII (= Historia de la música española e hispanoamericana, Bd. 4), Madrid 2014.

López Alemany / Varey 2006: López Alemany, Ignacio; Varey John E. (Ed.): El teatro palaciego en Madrid: 1707–1724. Estudio y documentos (= Fuentes para la Historia del Teatro en España, Bd. 32), Woodbridge 2006.

López de José 2006: López de José, Alicia: Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso, Madrid 2006.

Martínez Millán / Marçal 2008: Martínez Millán, José; Marçal, Lourenço (Ed.): Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa. Las Casas de las Reinas (siglos XV–XIX), 3 Bde., Madrid 2008.

Martínez Millán / Rivero Rodríguez 2010: Martínez Millán, José; Rivero Rodríguez, Manuel (Ed.): Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV–XVIII), 3 Bde., Madrid 2010.

Martínez Millán / Camarero Bullón / Luzzi Traficante 2013: Martínez Millán, José; Camarero Bullón, Concepción; Luzzi Traficante, Marcelo (Ed.): La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano, 3 Bde., Madrid 2013.

McGeary 1998: McGeary, Thomas: Farinelli in Madrid: Opera, Politics, and the War of Jenkin's Ear, in: Musical Quaterly 82/1998, pp. 383–421.

Mercurio histórico y político: Mercurio histórico y político: en que se contiene el estado presente de la Europa: lo que passa en todas sus Cortes: los intereses de los Príncipes, y todo lo que conduce de más curioso para él, Madrid 1738–1783.

Metastasio 1951: Metastasio, Pietro: Tutte le opere Bd. 3, ed. Bruno Brunelli, Mailand 1951.

Morales 2007: Morales, Nicolás: L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII[e] siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700–1746), Madrid 2007.

Morales Borrero 1987: Morales Borrero, Consolación: Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli, Madrid 1987.

Morelli 1987: Morelli, Giovanni: Castrati, primedonne, e Metastasio nel felicissimo giorno del nome di Carlo, in: Cagli, Bruno; Ziino, Agostino (Ed.): Il Teatro di San Carlo, Napoli 1987, pp. 33–60.

Mücke 2003: Mücke, Panja: Johann Adolf Hasses Dresdener Opern im Kontext der Hofkultur, Laaber 2003.

Ozanam 1975: Ozanam, Didier: La diplomacia de Fernando VI. Correspondencia reservada entre D. José de Carvajal y el duque de Huéscar, 1746–1749, Madrid 1975.

Pavía Dopazo 2015: Pavía Dopazo, Naiara María: La Casa Real y la política en la corte de Fernando VI y Carlos III. Fernando de Silva Álvarez de Toledo, duque de Alba, Diss. Universidad de La Rioja (Logroño) 2015, http://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/44933; [letzter Zugriff am 8.10.2018].

Reimer 1991: Reimer, Erich: Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800, Wilhelmshaven 1991.

Rich Greer / Varey 1997: Rich Greer, Margaret; Varey, John E. (Ed.): El teatro palaciego en Madrid: 1586–1707. Estudio y documentos (= Fuentes para la Historia del Teatro en España, Bd. 29), Madrid 1997.

Riepe 2006: Riepe, Juliane: ‚Essential to the reputation and magnificence of such high-ranking prince': Ceremonial and Italian Opera at the Court of Clemens August of Cologne and other German courts, in: Bucciarelli, Melania u. a. (Ed.):

Italian Opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, pp. 147–175.

Rosselli 1993: Rosselli, John: Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600–1990), Bologna 1993.

Ruano de la Haza 2000: Ruano de la Haza, José María: La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de oro, Madrid 2000.

Sacchi 1784: Sacchi, Giovenale: Vita del cavaliere Don Carlo Broschi detto Il Farinello, Venezia 1784.

Sommer-Mathis 1995: Sommer-Mathis, Andrea: Theatrum und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Ed.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1995, pp. 511–533.

Sommer-Mathis 1997: Sommer-Mathis, Andrea: Il lamento di Metastasio: Metastasio and the Viennese Theatre in a Changing Society, in: Studies in Music from the University of Western Ontario 16/1997, pp. 51–109.

Sommer-Mathis 2000: Sommer-Mathis, Andrea: Entre Viena y Madrid, el tándem Mestatasio-Farinelli: Dirección de escena y dirección artística, in: Torrione, Margarita (Ed.): España festejante. El siglo XVIII, Málaga 2000, pp. 383–401.

Sommer-Mathis 2006: Sommer-Mathis, Andrea: Opera and Ceremonial at the Imperial Court of Vienna, in: Bucciarelli, Melania u. a. (Ed.): Italian Opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and Ceremonies, Berlin 2006, pp. 179–191.

Stein / Leza 2009: Stein, Louise K.; Leza, José Máximo: Opera, genre, and context in Spain and its American colonies, in: DelDonna, Anthony R.; Polzonetti, Pierpaolo (Ed.): The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera, Cambridge 2009, pp. 244–291.

Strohm 1997: Strohm, Reinhard: Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century, New Haven / London 1997.

Strunk 1998: Strunk, Oliver (Ed.): Source Readings in Music History, New York 1998.

Sugranyes Foletti 2011: Sugranyes Foletti, Silvia: La colección de dibujos Rabaglio: Un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrados italianos en España (1737–1760), Diss. Universidad Complutense Madrid 201, eprints.ucm.es/12867/1/T32681.pdf; [letzter Zugriff am 8.10.2018].

Teijeiro de la Rosa 2011: Teijeiro de la Rosa, Juan Miguel: Andrés Gómez de la Vega in: Diccionario Biográfico Español, Bd. 23, Madrid 2011, pp. 616–617.

Thomason 2005: Thomason, Phillip B.: El Coliseo de la Cruz: 1736–1860. Estudio y documentos (= Fuentes para la Historia del Teatro en España, Bd. 22), Woodbridge 2005.

Torrione 1998: Torrione, Margarita (Ed.): Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700–1759), Toulouse 1998.

Torrione 2000a: Torrione, Margarita: Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli, in: Reales Sitios 37/2000, pp. 40–51.

Torrione 2000b: Torrione, Margarita: El Real Coliseo del Buen Retiro: Memoria de una arquitectura desaparecida, in: Torrione, Margarita (Ed.): España festejante. El siglo XVIII, Málaga 2000, pp. 295–322.

Torrione 2002: Torrione, Margarita: La sociedad de Corte y el ritual de la ópera, in: Borraz, Arantxa; Tapiador, Francisco Javier (Ed.): Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746–1759, Ausst. Kat. Madrid, Madrid 2002, pp. 165–195.

Traversier 2009: Traversier, Mélanie: Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique a Naples, 1767–1815, Rom 2009.

Vázquez Gestal 2005: Vázquez Gestal, Pablo: El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea, Valladolid 2005.

Vázquez Gestal 2013: Vázquez Gestal, Pablo: Una nueva majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700–1729), Sevilla / Madrid 2013.

Verdú 1989: Verdú, Matilde: Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro, in: El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones, Madrid 1989, pp. 804–810.

Victoroff 1955/56: Victoroff, David: L'applaudissement: une conduite sociale, in: L'Année sociologique 8/1955/56, pp. 131–171.

Vitali 1992: Vitali, Carlo: Da 'schiavoletto' a 'fedele amico'. Lettere (1731–1749) di Carlo Broschi Farinelli al conte Sicinio Pepoli, in: Nuova rivista musicale italiana 25/1992, pp. 1–36.

Walter 2016: Walter, Michael: Oper. Geschichte einer Institution, Stuttgart / Kassel 2016.

Weber 1997: Weber, William: Did People Listen in the 18th Century?, in: Early Music 25/1997, pp. 678–691.

UMKÄMPFTE INSELREICHE – TEICHTHEATERAUFFÜHRUNGEN IN VERSAILLES UND WIEN ZWISCHEN 1664 UND 1716

Helena Langewitz

Aufwändig inszenierte Musiktheateraufführungen erfolgten im 17. und frühen 18. Jahrhundert an verschiedenen Höfen auch auf Teichen, die in fürstlichen Gärten gelegenen waren.[1] Wiederholt gelangten dabei Adaptionen von Episoden aus Homers *Odyssee*, Ovids *Metamorphosen* und Lodovico Ariosts *Orlando furioso* zur Aufführung, in denen Göttinnen bzw. Zauberinnen thematisiert werden, deren Herrschaftsgebiete auf Inseln angesiedelt sind: Circe, die bei Homer das mythische Eiland Aiaía, bei Ovid eine Insel im Tyrrhenischen Meer bewohnt und Alcina, deren Inselreich im Indischen Ozean gelegen ist.[2]

Beide, Circe und Alcina sind Protagonistinnen von Teichtheaterinszenierungen, die am französischen Königshof Ludwigs XIV. und am habsburgischen Kaiserhof in Wien unter Leopold I. und seinem Sohn Karl VI. zwischen 1664 und 1716 realisiert wurden: in dem im Rahmen des dreitägigen Themenfestes von Versailles *Les plaisirs de l'isle enchantée* 1664 inszenierten *Ballet du Palais d'Alcine*, dem Dramma per musica *La costanza d'Ulisse*, das im Jahr 1700 auf dem Teich des kaiserlichen Sommersitzes der Favorita auf der Wieden aufgeführt wurde und in der sechzehn Jahre später am selben Ort gespielten Festa teatrale *Angelica vincitrice d'Alcina*. In Form von Festberichten und Libretti überliefert, zeugen insbesondere die von den Inszenierungen angefertigten bildlichen Darstellungen und Druckgraphiken von dem Prestige, das den Aufführungen seitens der Höfe beigemessen wurde. Sie dienten dazu, die Inszenierungen in idealisierter Form an anderen Höfen bekannt zu machen und der Erinnerung zu bewahren. Die Gemeinsamkeiten von *Les plaisirs de l'isle enchantée*, *La costanza d'Ulisse* und *Angelica vincitrice d'Alcina* betreffend der Wahl eines Zauberinnen-Stoffes, der Realisierung auf einem Teich und der Überlieferung durch Druckgraphik lässt die Unterschiede in den Anverwandlungen der stofflichen Vorlagen und deren Umsetzung auf der Teichtheaterbühne umso deutlicher zu Tage treten. Nicht nur die bildkünstlerische Ausgestaltung der die Hauptschauplätze bildenden Inseln, sondern auch die Art und Weise, wie mit ihnen und ihren Beherrscherinnen verfahren wird, gestalten sich jeweils individuell. Die Protagonistinnen waren dem Publikum aus den entsprechenden Quellen als über ihr Inselreich eigenmächtig Herrschende bekannt, die männliche Inselbesucher nach

1 Zu den barocken Teichtheateraufführungen vgl. Schlick 1962.

2 Homer 2017, 14. Buch, V. 10; 245–307. – Ariosto 2002, 6.–8. und 10. Gesang.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Belieben als Liebhaber gewannen oder sofort bzw. wenn sie der Liebhaber überdrüssig waren, in Tiere oder Pflanzen verwandelten. Erst die Begegnung mit den Helden Ulysses (Odysseus) und Ruggiero, die oftmals mit realen Herrscherpersönlichkeiten assoziiert wurden und für die die Zauberinnen in wahrer Liebe entbrennen, verläuft für diese und ihre Inseln folgenschwer. Der im Rahmen der Musiktheateraufführungen jeweils in Szene gesetzte Umgang der Helden mit Zauberin und Insel lässt – so die diesem Beitrag zugrunde liegende Annahme – Rückschlüsse darauf zu, wie vermittels der Aufführungen territoriale Ansprüche der miteinander um eine Vormachtstellung in Europa konkurrierenden Höfe vertreten wurden und welches Regentschaftsverständnis mit künstlerischen Mitteln zum Ausdruck gebracht werden sollte. Die auf einer Insel angesiedelten (weiblichen) Herrschaftsgebiete eigneten sich, um Eroberungen vorzuführen und um im Kleinen zu exemplifizieren, wie mit Besitztümern anderer bzw. anders Gesinnter verfahren wird. Dementsprechend sind die Inseln der Circe und der Alcina, wie sie 1664, 1700 und 1716 in Versailles und Wien realisiert wurden zentraler Gegenstand meiner Untersuchung.

Im folgenden Abschnitt werde ich einige Merkmale (verzauberter) Inseln zusammentragen, die mir in Hinblick auf die darauf folgenden Ausführungen zu den einzelnen Beispielen relevant erscheinen.

Von Inseln und schwimmenden Zauberreichen

Die Insel in Form einer aus dem Wasser herausragenden Landmasse weist eine klare Grenzziehung auf und tritt dadurch als weitgehend definierbares und übersichtlich gestaltetes Gebiet auf. Dieser in sich geschlossene Raum impliziert das Versprechen auf Autonomie und Herrschaft über die Inselnatur.[3] Hier erscheint ein selbstbestimmtes Leben abseits von mit den eigenen Wünschen im Widerspruch stehenden Gesetzen möglich.[4] Die Insel dient, aus der Ferne betrachtet, zum einen als Projektionsfläche für menschliche Wünsche und Sehnsuchtsvorstellungen, zum anderen als ein Raum für Ängste und Schreckensvorstellungen, wie der Mythos der von Theseus auf einer unwirtlichen Insel zurückgelassenen Arianna vor Augen führt. Demnach oszilliert der Topos der Insel zwischen der Offenbarung eines Gestaltungs- und Kultivierungsraums für ihre Bewohner und einem Ort des Ausgeliefertseins.

3 So folgt etwa Sancio Pansa dem eingebildeten Ritter Don Quijote bereitwillig als Knappe, nachdem ihm eine »vakante Insul« als Belohnung für seine Dienste in Aussicht gestellt wird. Vgl. DONQUICHOTT 1755, Akt III, 5. Szene, S. 111. – Cervantes 2008, S. 65.

4 In Metastasios *L'isola disabitata* umreisst die Jugendliche Silvia, die bereits als Kind auf einer Insel zurückgelassen wurde, die Vorteile des Insellebens folgendermassen: »Diese angenehme Insul ist unser Reich: das zahme Wild unsere Unterthanen […] weder Gewalt, noch Gesätze umschräncken unseren Willen«. Metastasio 1754, Akt I, 2. Szene, S. 14–15.

Die Vorstellung einer weiblichen Herrschaft über die Insel, wie sie in den hier behandelten Aufführungen im Vordergrund stehen wird, rekurriert möglicherweise auf einen bereits in der Ikonographie der Antike praktizierten und im 16. Jahrhundert wieder aufgegriffenen Usus, Städte, Länder und Kontinente als weibliche Allegorien darzustellen. »Die Verkörperung bzw. bildliche Darstellung eines geographischen Territoriums als Frau funktioniert dabei über eine Identifikation der Natur bzw. der Erde mit dem weiblichen Körper in der Vorstellung der belebten Natur.«[5] Die semantische Überlagerung von Raum und Frauenkörper prägte auch den Beginn der Eroberungsfahrten zur »terra incognita«, die fast ausnahmslos in männlicher Besetzung erfolgten.[6] Die dabei vorgenommene Inbesitznahme von Inseln und das Durchdringen von »jungfräulichen« Landstrichen wurden nicht selten als Defloration seitens der männlichen Eroberer beschrieben.[7] Entdeckung, Eroberung aber auch Verteidigung eines Inselreiches sind Aspekte, die bei der theatralen Anverwandlung von Inseln auf Teichen wiederholt inszeniert werden.

Eine magische Komponente gewannen Inseln durch die Vorstellung, dass sie sich schwimmend fortbewegen würden. Gespeist wurde diese sowohl durch die antike Mythologie als auch durch reale Erfahrungen aus dem Bereich der Entdeckungsfahrten. Beispielsweise offenbarte sich der von Juno verfolgten, hochschwangeren Latona Delos, wie Benjamin Hederich in seinem im 18. Jahrhundert häufig frequentierten *Gründlichen mythologischen Lexikon* referiert, als Insel, die »bis dahin unter dem Wasser verborgen gewesen« war.[8] Die Insel blieb während der Geburt der Zwillinge Diana und Apoll »fest stehen […], da sie sonst nur auf dem Meere herum schwamm«.[9] In der Schifffahrt hatte man zudem erfahren müssen, dass einmal entdeckte Inseln nicht auf Anhieb wiedergefunden werden konnten. Obwohl sich die Breitengrade bereits vergleichsweise früh ermitteln ließen, erwies sich die exakte Bestimmung der Längengrade bis ins 18. Jahrhundert hinein als große Herausforderung und erschwerte es dementsprechend, die geographische Lage von Inseln in der Weite der Weltmeere genau zu bestimmen.[10] Dieser Umstand begünstigte es, dass Inseln sich neben der geographischen Bestimmbarkeit auch einem »intellektuellen Zugriff« entzogen, wodurch sie zur begehrten Gegenwelt avancierten[11] – oder eben mit Zauberreichen assoziiert wurden.

5 Weigel 2000, S. 181.

6 Vgl. Schülting 1997, S. 36.

7 Ebd., S. 13.

8 Hederich 1770, Sp. 329.

9 Ebd.

10 In der 1667 publizierten *History of the Royal Society of London* wurde die Entdeckung neuer Landstriche an die Erfindung einer zuverlässigen Methode zur Längenmessung geknüpft. Erst knapp hundert Jahre später jedoch war der »Chronometer«, der ab den späten 1730er Jahren zur Längengradmessung entwickelt wurde, einsatzbereit. Mit ihm wurde die exakte Bestimmung der geographischen Lage von Inseln möglich. Vgl. Despoix 2009, S. 19–21.

11 Bitterli 2000, S. 14.

Zauberinseln bzw. verzauberte Inseln haben bereits in den frühen Szenarien der *Commedia all'improvviso* ihren Platz. Zumeist durch Schiffbruch gelangen die Protagonisten darin auf die als Arkadien bezeichneten Inseln, auf denen Magier und Magierinnen mit ihren Zaubereien den Aufenthalt versüßen oder aber zur Prüfung werden lassen.[12] Die Macht einer Zauberin über eine Insel findet nicht zuletzt dadurch Ausdruck, dass sie deren Erscheinungsbild, wie ihr eigenes körperliches Aussehen, ihren Wünschen entsprechend wandeln kann. Demnach begegnen uns die Inseln auf der (Musik-)Theaterbühne sowohl als lieblicher als auch als Schreckens-Ort; oftmals aufeinander folgend, als Gegensatzpaar.

Die »Île flottante« der Alcine 1664

König Ludwig XIV. ließ die Wasserflächen seines Versailler Parks, abgesehen von durch Musik begleiteten Illuminationen, lediglich ein einziges Mal musiktheatral inszenieren.[13] Dies geschah mit der Aufführung des *Ballet du Palais d'Alcine* am letzten Abend des drei Tage währenden Themenfests von *Les plaisirs de l'isle enchantée* im Mai 1664 auf dem Teich des *Bassin des cygnes*, dem späteren *Bassin d'Apollon*. Gleichwohl avancierte dieses Ereignis zum Symbol auch für die folgenden Versailler Parkfeste. Dies illustriert eine von François Chauveau angefertigte Vignette (Abb. 1). Diese zierte eine 1673 publizierte Festbeschreibung von *Les plaisirs de l'isle enchantée*, die mit Illustrationen der Festdekorationen von Israël Silvestre ausgestattet war.[14]

In der Vignette wird das Schlussbild des *Ballets* zitiert, in dem der sich über eine felsige Insel erhebende Palast Alcines sinnbildlich durch ein Feuerwerk zerstört wird. Der durch die brennenden Feuerwerkskörper erleuchtete Zauberpalast bildet den Hintergrund für eine stilisierte Festszene. Tätigkeiten und Attribute der vor einer Festtafel dargestellten Putten verweisen auf die einzelnen Bestandteile des Festes »course de bague; collation ornée de machines; Comedie, meslée de danse et de musique; Ballet du Palais d'Alcine; Feu d'artifice«.[15] Auch zwei weitere Berichte über im Versailler Park veranstaltete Feste aus den Jahren 1668 und 1674 werden von Chauveaus Vignette geschmückt und verweisen damit für den Leser sichtbar auf den Ursprung der Festtradition in den Versailler Gärten.[16]

Zum Zeitpunkt der Aufführung von *Les plaisirs de l'isle enchantée* bestand das von Ludwig XIV. als Maison de Campagne genutzte Versailles im Wesentlichen aus dem

12 Vgl. Hulfeld 2014.

13 Einen kurzen Überblick über die in Versailles während der Regentschaft von Ludwig XIV. abgehaltenen Festlichkeiten bietet etwa La Gorce 2009.

14 Molière / Benserade 1673.

15 Vgl. ebd., S. [3].

16 Vgl. Félibien 1679, S. 3. – Félibien 1676, S. [3].

Abbildung 1. Zauberpalast und Feuerwerk des *Ballet du Palais d'Alcine* mit Festszene (François Chauveau, Vignette zu den Versailler Festlichkeiten aus: Molière / Benserade 1673).

bereits während der Regentschaft von Ludwig XIII. erbauten und später erweiterten Jagdschloss sowie den das Schloss umgebenden Gärten. Diese hatte der verantwortliche Gartenarchitekt André le Nôtre erste Änderungen unterzogen, die auf dem um 1663 entstandenen Plan (Abb. 2) wiedergegeben werden.

Auf dem Plan ist u. a. das erste vor dem Schloss angelegte Broderie-Parterre mit dem Abschluss eines *demi-lune* erkennbar, das bereits 1665 wieder beseitigt wurde.[17] Daran anschließend erstreckt sich als weiteres Novum die nach Westen ausgerichtete Hauptachse, ein Vorläufer der späteren *Allée Royale*. Diese war bis zur Anlage des *Fer à cheval* mit dem *Latona-Parterre* ab 1665, also auch noch während der Festlichkeiten von 1664, deutlich länger, als wir sie heute kennen. An dem Plan ist außerdem Le Nôtres Vorhaben ablesbar, die zentrale Achse über das den Abschluss der Allee und des Petit parc markierenden *Bassin des cygnes* hinweg zu verlängern.[18] Von einem hinter dem Teich gelegenen Kreisplatz aus wird u. a. der Beginn einer sich nach Westen erstreckenden Doppelallee angedeutet. Es besteht die Annahme, dass der Entwurf des Bassins mit seinem querrechteckigen, von einem Queroval überlagerten Grundriss, dessen Masse mit 60 auf 40 *toises* angegeben werden – was in etwa 117 Metern Breite auf 78 Metern Tiefe entspricht – ebenfalls auf Le Nôtre zurückgeht.[19] Die Schauplätze der einzelnen

17 Anders als es die Beschriftung des Plans vermuten lassen würde, gibt er sehr wohl erste Änderungen in der Gartengestalt Versailles wieder. Vgl. die Besprechung des Plans in Brix 2009, S. 216.

18 Vgl. Brix 2009, S. 173–175, 216.

19 Vgl. Brix 2009, S. 173. – Die Maßangabe ist Félibien 1679, S. 11 entnommen. – Zur Umrechnung der französischen *toises* in Meter vgl. Zupko 1978, S. 175–176.

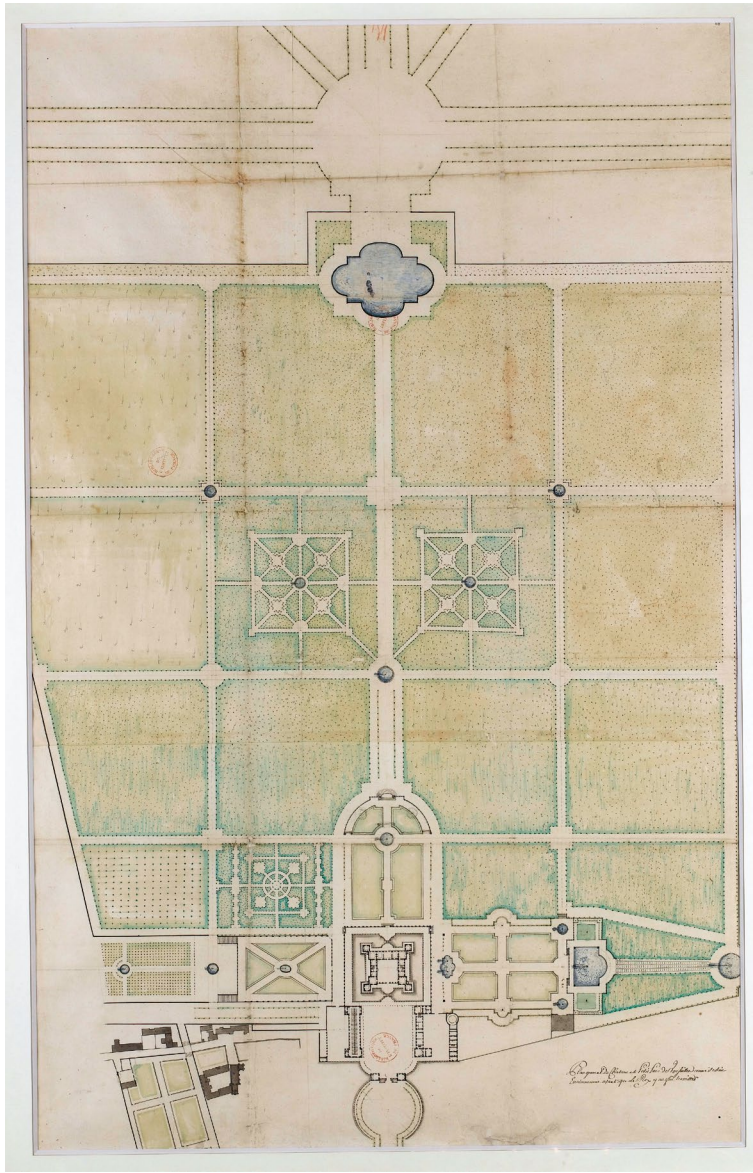


Abbildung 2. Der Plan gibt die ersten durch Le Nôtre in den Versailler Gärten geplanten und ausgeführten Änderungen wieder, darunter die Betonung der auf das *Bassin des cygnes* ausgerichteten zentralen Allee (André Le Nôtre, Plan general du Chateau et Petit Parc de Versailles comme il estoit Enciennement avant que Le Roy y eut fait travailler, um 1663).

Programmpunkte von *Les plaisirs de l'isle enchantée* sind so gewählt, dass sie die genannte, über das Bassin hinausweisende Achse in Szene setzen.

Den Festberichten zu *Les plaisirs de l'isle enchantée* ist zu entnehmen, dass der mit Konzeption und Organisation der Festlichkeiten betraute erste Kammerherr, François de Beauvilliers, Duc de Saint-Aignan, das Thema des »Palais enchanté d'Alcine« aus Lodovico Ariosts *Orlando Furioso* gewählt habe, das für den Titel der Festlichkeiten bestimmend war.[20] Der tapfere Roger und weitere Ritter seien Ariost zufolge von der schönen und klugen Zauberin Alcine in den Wonnen festgehalten worden. Nachdem die Zauberin mitsamt den Rittern auf ihrer schwimmenden Insel auch in Frankreich angekommen sei, habe die Zauberin aus Respekt und Bewunderung für die Königin veranlasst, dass die Ritter alles Erdenkliche unternehmen sollten, um dieser zu gefallen.[21]

Auf die Initiative der Zauberin wird am Abend des ersten Festtages unterhalb des Parterres am Kreuzungspunkt der Hauptachse mit einer Querallee, ca. 500 bis 600 Schritte vom Schloss entfernt, ein feierlicher Einzug gehalten.[22] Ludwig XIV. beteiligt sich an diesem in der Rolle des Roger, während der von dem Schauspieler La Grange verkörperte Apollon die Wiederkehr des goldenen Zeitalters ankündigt und ein französisches Weltimperium prophezeit. Indem er außerdem auf die eheliche Verbindung des Königs mit Maria Teresa und die damit einhergehende Liaison Frankreichs mit Spanien anspielt, wird hier zudem ein Anspruch auf spanische Territorien hörbar.[23] Gefolgt wurde der Eintritt von einem Ringelstechen und einem Festbankett. Am zweiten Abend wird in derselben Allee, etwa 100 Schritte unterhalb des vorhergehenden Spielortes, Molières und Jean-Baptiste Lullys *La Princesse d'Élide* auf einem *théatre de verdure* aufgeführt.[24]

Die Bewegung der Festgesellschaft auf der vom königlichen Palast auf das *Bassin des cygnes* ausgerichteten Achse, auf der der Zauberpalast Alcines errichtet war, wird in den Festberichten wiederholt hervorgehoben: »Plus on s'avançoit vers le grand Rondeau qui representoit le Lac, sur lequel estoit autresfois basty le Palais d'Alcine: Plus on s'approchoit de la fin des divertissemens de l'Isle Enchantée«.[25]

Auf der Mitte des Teiches, auf dem gegen 22 Uhr das Ballett stattfinden sollte, wie der Chronist Jacques Carpentier de Marigny berichtet, erblickte die Festgesellschaft eine von dem *machiniste de Roy* Carlo Vigarani errichtete Insel mit dem Palast der Alcine.[26] Diese größere Insel wird von zwei kleineren Inseln flankiert, auf denen die Musiker

20 Vgl. auch Marigny 1664, S. 10–11. Marigny verweist wiederholt auf den Spieltext von *Les plaisirs de l'isle enchantée*, den er in seinem Bericht jedoch nicht wiedergibt.

21 Vgl. Despois / Mesnard 1878, S. 235.

22 Vgl. Marigny 1664, S. 11.

23 Vgl. Quaeitzsch 2010, S. 21.

24 Vgl. Marigny 1664, S. 33.

25 Lully 2013, S. 96. – Vgl. auch Marigny 1664, S. 44.

26 Marigny 1664, S. 44.

Platz genommen haben und zu musizieren anheben, nachdem die Spielorte mit einem Mal hell beleuchtet werden. Auf Meeresungeheuern reitend erscheint die Zauberin mit zwei Begleiterinnen. Da ein Geist Alcine das Ende ihrer Tage vorhergesagt hat, befürchtet sie den Verlust des Orts ihrer Ruhe und Freude. Als wahren *locus amœnus* beschreibt die Zauberin die sie umgebenden »*lieux*«, denen u. a. der Duft der Zephire, murmelnde Quellen, Vogelkonzerte innewohnen und spielt damit auch auf die Versailler (Park-) Landschaft an. Sie beschliesst, ihre Sorge der Königin Mutter vorzutragen, deren königliche Seele und tugendhafter Lebenswandel dem weiblichen Geschlecht viel Ehre eingebracht hätten und die ihre Regentschaft ohne Bedauern ihrem Sohn, dem größten König, übergeben habe. Vergeblich jedoch hofft Alcine auf eine friedliche Zuflucht zu Füßen der Königin, die Lebensführung der Zauberin lässt sich nicht mit den Prinzipien der gottesfürchtigen Königin vereinen. Als die Zauberin und ihre Begleiterinnen zur Insel zurückkehren, öffnet sich die Fassade des Palastes vor den Augen der Zuschauer. Sechs *entrées* veranschaulichen Alcines Anstrengungen, ihr Inselreich durch ihre Zauberkraft und mit Hilfe von Riesen, Rittern, Ungeheuern zu verteidigen. Jedoch kann sie sich dem Willen des Himmels, der beschlossen hat, den gefangenen Rittern ihre Freiheit zurückzugeben, nicht widersetzen.[27] In der letzten *entrée* steckt Melisse in der Gestalt des Zauberers und früheren Mentors Rogers Atlas dem nun durch den Tänzer Pierre Beauchamp verkörperten Roger einen Zauberring Angeliques an den Finger, wodurch Alcines Zauber zerbricht.[28] Donnerschlag und Blitze kennzeichnen die Zerstörung von Alcines Palast, der zu Asche zerfällt.[29]

Alcines Reich erscheint in den Festbeschreibungen als »île flottante«. So heißt es in einem zeitnah zur Aufführung bei Robert Ballard verlegten Festbericht, dass Alcine mit ihrer schwimmenden Insel verschiedene Klimazonen bereist habe, um schließlich an den Gestaden Frankreichs anzulanden.[30] Begründet wird ihre Reise damit, dass die Zauberin sich nicht mehr damit habe zufrieden geben wollen, ihre Macht auf einen einzigen Ort beschränkt zu wissen. Die Zauberin wird mit ihrer schwimmenden und steuerbaren Insel auf erzählerischer Ebene als Eindringling in die Territorien Ludwigs XIV. dargestellt, die von ihrem Herrschaftsgebiet aus auch über die umgebenden Versailler Gärten gebietet. Alcines Insel symbolisiert den Versuch, ihr Herrschaftsgebiet unrechtmäßig auszuweiten und fremdes Gebiet zu besetzen.

In der tatsächlichen Ausführung durch Carlo Vigarani erscheint die mit einem Palast besetzte Insel jedoch nicht schwimmend, sondern in der Mitte des *Bassin des cygnes*

27 Vgl. Lully 2013, S. 96.

28 Vgl. Lully 2013, S. 19.

29 Lully 2013, S. 96–97, 107.

30 »Mais cette belle magicienne, […] n'étant pas satisfaite que sa puissance parût en un seul endroit de la terre, […] a rendu son île flottante ; et après avoir visité plusieurs climats, elle la fait aborder en France, où, par le respect et l'admiration que lui causent les rares qualités de la Reine, elle ordonne à ces guerriers de faire en faveur de Sa Majesté tout ce qu'ils auront pu inventer pour lui plaire par leur adresse et par leur magnificence«. Zit. nach Despois / Mesnard 1878, S. 235.

fixiert. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Zuschauer den Urheber der Verwandlungsmaschinerie mit der Magierin gleichsetzten, die zauberhafte Komponente als künstlich hergestellt identifizierten. Dies illustriert ein Kommentar Marignys, der bemerkt, dass man beim Anblick der schönen Architektur des Zauberpalasts hätte glauben können, »que c'estoit de l'invention de Bigarrani [Carlo Vigarani], si l'on n'eust esté prevenu que c'estoit un enchantement d'Alcine«.[31]

Am Ende des *Petit Parc* platziert, verstellt der künstliche Palastaufbau die Sichtachse der neuen Allee und erweist sich als Fremdkörper innerhalb des von Le Nôtre neu gestalteten Gartenabschnitts. Le Nôtre, dem verstellte Perspektiven unerträglich gewesen sein sollen,[32] hatte bereits bei der Anlage von Vaux le Vicomte und danach in Versailles in der zentralen Achse Objekte vermieden, die sich über die Profilierung des Gartens erhoben.[33] Der königliche Gartenarchitekt orientierte sich bei der Anlage von Gärten – wie andere Gärtner seiner Zeit – u. a. an Erkenntnissen aus dem Bereich des Festungsbaus. Die Weiterentwicklung der Schusswaffen hatte dazu geführt, dass sie immer weiter tragen konnten, weshalb man bereits nach 1500 dazu übergegangen war, Festungsbauten nicht mehr in die Höhe zu bauen, um Wehrhaftigkeit zu vermitteln, sondern das landschaftliche Geländeprofil vor der Stadtmauer nach taktischen Gesichtspunkten zu gestalten. Unterschiedliche Höhenabstufungen und täuschende Perspektiven sollten es dem anrückenden Feind erschweren, die Beschaffenheit des Geländes, Distanzen und Abstände abzuschätzen. Somit verlagerte sich die Repräsentationsachse von einer vertikalen in eine horizontale.[34] Das »auf die Gestaltung des Bodenreliefs übertragene ausgeklügelte System von Angriff und Verteidigung mit seinen visuellen Strategien des Ausblickens und der Blickverstellung, der optischen Täuschung, der Überraschung und der Blickführung durch Achsen entlang von Schuß- bzw. Sichtlinien [gab] der Gartenkunst bis ins 18. Jahrhundert hinein wichtige Anregungen«.[35]

Die prominente Besetzung des Fluchtpunkts der Versailler Allee mit dem Palast Alcines ist gerade für die später angefertigten Festillustrationen Silvestres bestimmend. Er versucht darin, den Betrachtern der Bildtafeln einen Eindruck der Gesamtanlage Versailles zu vermitteln. Publiziert werden die Bildtafeln 1673, zu einem Zeitpunkt, zu dem der Versailler Garten u. a. im Bereich der sowohl verbreiterten, als auch wegen der inzwischen erfolgten Neuanlage des Latona Parterres verkürzten *Allée royale* eine gänzlich andere Erscheinung aufwies als während des Festes 1664. Im Vergleich mit einer zeitnah angefertigten Federzeichnung von unbekannter Hand (Abb. 3), die der

31 Vgl. Marigny 1664, S. 49. – Der Autor trägt in seinem Bericht außerdem die Spekulationen zusammen, die über die Herkunft der maritime Reittiere von Alcine und ihren Begleiterinnen im Umlauf waren. Vgl. Marigny 1664, S. 47–48.

32 Dies vermerkt der *Mercure galant* anlässlich von Le Nôtres Ableben im Jahr 1700. Vgl. Brix 2004, S. 65.

33 Vgl. Baier / Reinisch 2006, S. 51.

34 Vgl. Baier / Reinisch 2006, S. 46.

35 Ebd., S. 47.

Abbildung 3. Die Hauptinsel mit dem Zauberpalast der Alcine und seitlich davon angeordneten Nebeninseln.

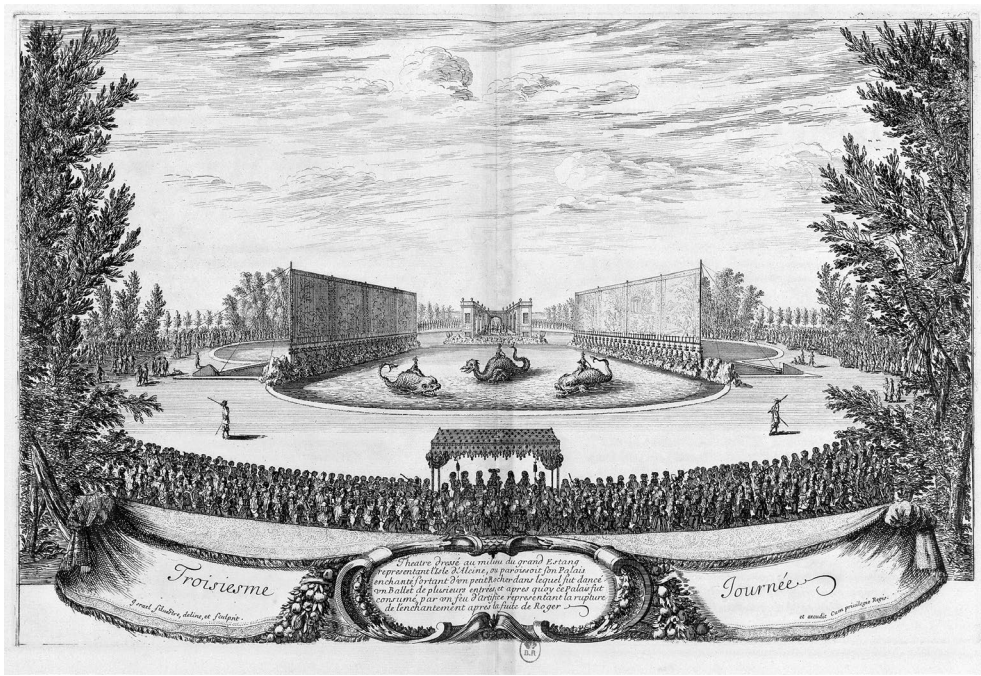


Abbildung 4. Zentrale Insel mit dem Zauberpalast der Alcine mit vorgelagerten, auf die Insel zufluchtenden Nebeninseln. (Israël Sylvestre, Les plaisirs de l'Isle enchantée, Dritter Festtag, 1673).

Illustration einer von zwei illuminierten, dem Duc de Saint-Aignan und dem französischen König gewidmeten Prunkhandschriften dient, fällt auf, wie Silvestre mit der Anordnung der Inseln die Fokussierung auf das *Point de vue* des Palastes verstärkt.[36] Während die in der textlichen Beschreibung geforderte Konstellation von Hauptinsel mit Palast und zwei kleineren Inseln in dem früheren, der Inszenierung Vigaranis wahrscheinlich näher kommenden Beispiel so ausgeführt wird, dass die Nebeninseln der den Zauberpalast tragenden Hauptinsel etwa auf gleicher Höhe beigeordnet sind, lagert Silvestre die etwas kleineren, nun mit hochaufragenden Tapisseriewänden versehenen Inseln der Hauptinsel vor (Abb. 4). Er richtet die Nebeninseln so aus, dass sie die Flucht der Allee, aus der die Zuschauer treten, leicht nach außen versetzt optisch verlängern und die perspektivische Tiefensuggestion verstärken.

Silvestre greift bei der Gestaltung der Druckgraphiken die bereits in den Texten verfolgbare räumliche Dramaturgie auf, der zufolge die Festtage einzelne Stationen auf dem Weg zur Zauberinsel markieren. Entsprechend der Beschreibung, in der man das Publikum auf den in der Ferne zu erblickenden Palast aufmerksam gemacht

36 Bizincourt 1664. – Zu den Prunkhandschriften, von denen sich eine in Wien befindet, vgl. Sommer-Mathis 2016, S. 172 und Quaeitzsch 2010, S. 115–116, 247–250.

hatte,[37] bezieht Silvestre diesen auch in seine Illustration des zweiten Tages mit ein. Das etappenweise Vorrücken der Festgemeinschaft in Richtung *Bassin des cygnes* wird dadurch auch für die Betrachter der Bildtafeln als wesentliches Motiv des Festes erkennbar und veranschaulicht das Erreichen der Insel als Höhe- und Endpunkt von *Les Plaisirs de l'isle enchantée*. Der Palastaufbau kennzeichnet den Ort als von der Zauberin beherrscht und stellt damit eine bauliche Provokation dar, die durch das Feuerwerk symbolisch zerstört wird.[38] Die Kunst der Pyrotechnik, die sich ursprünglich ebenfalls aus militärischem Spezialwissen entwickelt hatte, dient als beeindruckendes Spektakel auch dazu, Ludwigs Macht als Kriegsherr zu visualisieren.[39] In Chauveaus Vignette, in der der Funken sprühende Palast dem ausgelassenen Fest als Hintergrund dient, wird dieses Moment zum Freudenfeuerwerk umgedeutet. Mit der Vernichtung des Palastes wird die Sichtbegrenzung aufgehoben und der Tiefenraum und mit ihm der Blick auf die Landschaft erneut geöffnet. Ludwig XIV., dessen Versailler Schloss aufgrund seiner mannigfaltigen Annehmlichkeiten in den Festbeschreibungen ebenfalls als »Palais enchanté« bezeichnet wird, entledigt sich damit seiner Konkurrentin.[40] Für die Betrachter des 1673 publizierten, von Silvestre illustrierten Festberichts hatte das Bassin, das Vigarani einst mit dem Palast Alcines ausgestattet hatte, zudem eine nun ausschließlich mit Ludwig XIV. verknüpfte Verbindung: Seit 1670 fand sich darin der Sonnenwagen Apolls und verwies damit einmal mehr auf den »Roi-soleil«.

Die »bewegliche Insul« der Circe 1700[41]

36 Jahre nach den Festlichkeiten von *Les plaisirs de l'isle enchantée* lässt Kaiser Leopold I. seinen 60. Geburtstag im Juni 1700 mit der Aufführung von Carlo Agostino Badias und Donato Cupedas Dramma per musica *La costanza d'Ulisse* auf dem Teich der bei Wien gelegenen Neuen Favorita auf der Wieden begehen.[42]

Der detailliert ausgeführte Grundrissplan der kaiserlichen Sommersitz von Salomon Kleiner (Abb. 5) datiert bereits aus der Zeit der Regentschaft Kaiser Karls VI. und gibt die Gärten nach ihrer Neuanlage infolge der Zerstörung während der Türkenbelagerung

37 Im Textbuch wird die Platzierung des Theaters für die Aufführung von *La Princesse d'Elide* am zweiten Festtag auf der »mesme ligne« verortet, auf der man sich auf den See zubewege, »ou l'on feignoit que le Palais d'Alcine estoit basty« (Lully 2013, S. 35).

38 Lully 2013, S. 109.

39 Zum Feuerwerk als höfische Festkunst vgl. Horn 2004, S. 90–122.

40 Lully 2013, S. 19.

41 Dieser Abschnitt beruht auf einen Aufsatz der Autorin von 2016. Vgl. Langewitz 2016.

42 Auf allerhöchsten Befehl hatte die Oper nur einen Akt, behielt aber die für die Geburtstagsopern übliche Gattungsbezeichnung »Drama per musica« bei. Gewöhnlich wurde der kaiserliche Geburtstag nämlich mit einer im Comödiensaal der Favorita aufgeführten Oper gefeiert. Vgl. Seifert 1985, S. 246.

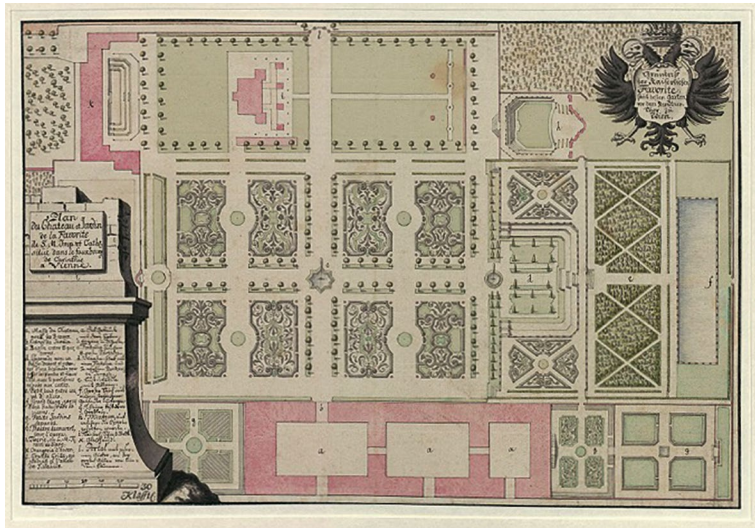


Abbildung 5. Salomon Kleiners Grundrissplan der Favorita mit dem auf einer Anhöhe gelegenen Teich (f) (Salomon Kleiner, Grundriß der Kaiserlichen Sommerresidenz Favorita auf der Wieden, aus: Architekturveduten von Wien 1724–1740).

1683 durch den Gartenarchitekten Jean Trehet wieder.[43] Der als Spielstätte dienende Teich ist heute zugeschüttet. Er lag oberhalb eines ansteigenden »Lust=Wäldles« (e) auf einer Anhöhe und erstreckte sich ca. 95 m auf ca. 19 m. Umgeben war er von einem steinernen Geländer.[44]

Die nach Angaben des Librettisten Cupeda an Homers *Odyssee* orientierte dramatische Handlung entfaltet sich in der am Tyrrhenischen Meer gelegenen Zauberwelt der Circe, die mithilfe ihrer übernatürlichen Kräfte versucht, Ulysses als Liebhaber zu gewinnen. Ohne Erfolg, wie sich zeigen wird, da Cupeda, in dieser Hinsicht der Anlage des Helden Gottfried von Bouillon in Torquato Tassos *La Gerusalemma liberata* folgend, des »Ulysses Person nicht / wie sie war / sondern wie sie hätte seyn sollen« dargestellt hat.[45] Damit entsprach er der auf Kaiser Leopold bezogenen Tugend der *constantia* (Beständigkeit), die in den während seiner Regentschaft am Wiener Hof aufgeführten »Opern als Leitbegriff geradezu allgegenwärtig« war.[46] Mit dem Ziel, Ulysses zunächst aus Furcht, dann durch Wollust als Liebhaber zu gewinnen, verleiht Circe ihrer Insel unterschiedliche Gestalten.

43 Zur Favorita auf der Wieden und den dort befindlichen Freilichtspielstätten vgl. Berger 2004, S. 148–151.

44 Vgl. Schlöss 1998, S. 65.

45 Die Beständigkeit 1700, Innhalt [sic], o. S. – Fälschlicherweise wird hier der Namenstag als Anlass angegeben. Die italienische Vorlage nennt jedoch den »Felicissimo DÌ NATALIZIO« als Anlass.

46 Rode-Breymann 2010, S. 265.

Abbildung 6. Ulysses Kampf gegen Zyklopen vor einer mit Ungeheuern und wilden Tieren bevölkerten Felskulisse (Johann Ulrich Kraus[en] nach Lodovico Ottavio Burnacini, »Erscheinung eines rauhen Stein=Felsens / auff welchem unterschidliche [sic] Wunder=Thiere zu sehen«, Die Beständigkeit deß Ulysses, Wien 1700).

> »Auff dem Teuch deß Käyserl. Gartens in der Favorita / welcher einen kleinen Arm deß Tirrhenischen Meers vorzubilden hat / wird erscheinen ein sehr rauher Felß / voll gefährlicher Abstürtzungen / und unterschiedlicher Wunder=Thiere. Hernach wird er sich in einen ergötzlichen Garten / und besagte Wunder=Thiere in Liebes=Knaben verändern. Von weitem wird man sehen / das Schiff der Reiß=Gesellen deß Ulysses / mit dem Telemachus / von der Circe bereits in eine schöne Insul verwandelt / welche Insul sich mit dem Garten dergestalten vereinbarn wird / daß beyde miteinander nur eine Schau=Bühne außmachen werden.«[47]

Die felsige Insel, die den Teich überformt (Abb. 6), verstellt den Zuschauern zunächst den Blick. Auf ihr werden Kampfhandlungen dargestellt, bei denen Ulysses im Verbund mit Circes Gatten Polimantes Zyklopen bekämpft. Mit der Verwandlung des Schauplatzes in einen Lustgarten (Abb. 7) wird der Ausblick auf eine »bewegliche und ergötzliche Insul« frei, die zuvor Ulysses und seinen Gefährten noch als Schiff gedient hatte.[48]

47 Die Beständigkeit 1700, Prächtige Bereitschafft, o. S.

48 Die Beständigkeit 1700, 6. Szene, o. S.

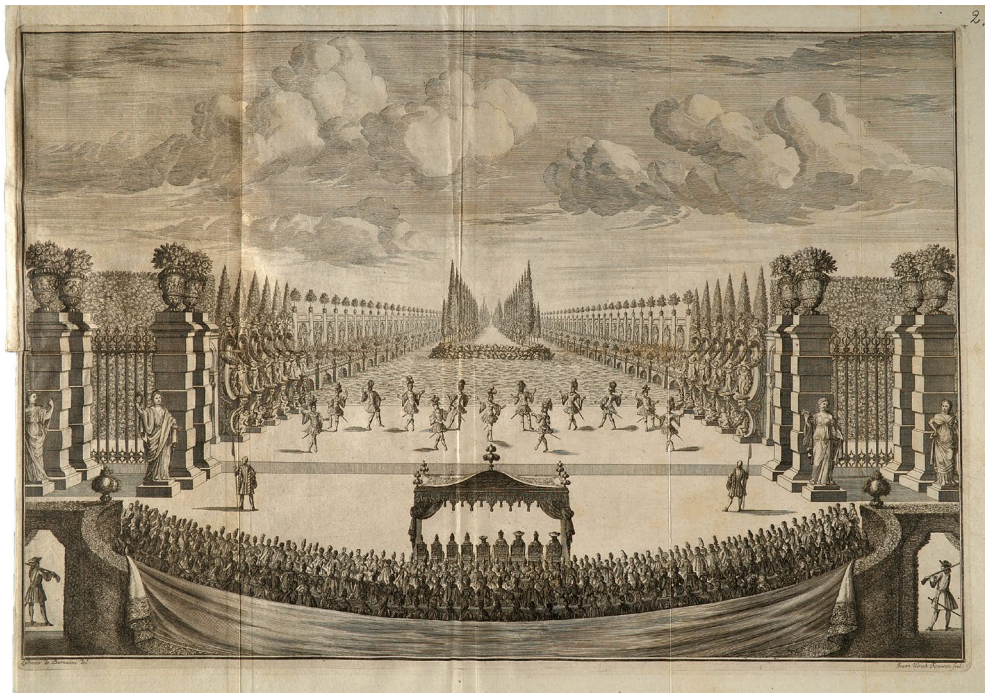


Abbildung 7. Circes Garten mit den tanzenden Gefährten des Ulysses und die schwimmende Insel-Allee im Hintergrund (Johann Ulrich Kraus[en] nach Lodovico Ottavio Burnacini, »anmuthige Insel« und Garten der Circe, Die Beständigkeit deß Ulysses, Wien 1700).

Auch wenn die Insel, anders als die in Versailles, rechteckig gefasst ist, lassen sich insbesondere in Hinblick auf die Betonung der zentralperspektivisch angelegten Tiefenflucht durch hohe seitliche Begrenzungen Analogien zu Silvestres graphischer Darstellung von Alcines Inselreich herstellen.[49]

Die Insel aus *La costanza d'Ulisse* bewegt sich schwimmend und »unter dem Schall der Trompeten und See-Instrumente« auf das Publikum zu.[50] Die Dynamisierung der Perspektive der auf ein in der Ferne angebrachtes *Point de vue* zuführenden doppelreihigen Zypressenallee suggeriert den Zuschauern, sie bewegten sich entlang eben dieser Achse. Burnacinis *special effect* simuliert einen virtuellen Spaziergang, für den sich das Publikum noch nicht einmal aus seinen Sitzen erheben muss. Dies unterscheidet die Insel wesentlich von der im Rahmen der Versailler Festlichkeiten von 1664 präsentierten, zu der die Festgesellschaft den Weg durch die große Allee selbst zurücklegen musste.

49 Zur Vorbildfunktion von Silvestres Illustrationen für den Wiener Kaiserhof, insbesondere für *L'Angelica vincitrice d'Alcina* vgl. Haider-Pregler 1992, S. 50.

50 Die Beständigkeit 1700, 7. Szene, o. S.

Indem sich die schwimmende Inselallee mit dem die Vorderbühne bildenden Garten der Circe verbindet, verliert sie für die Zuschauer ihren genuinen Inselcharakter und wird im übertragenen Sinn Teil der Favoritaanlage.

Ulysses beantwortet Circes ausdauerndes Werben nicht mit Zerstörung, sondern er erlangt durch Standhaftigkeit ein Einsehen der Zauberin, die zu ihrem Gatten zurückkehrt. Zuletzt erklären Ulysses und Telemachus Kaiser Leopold zum wahren Helden und verherrlichen Österreich als »unbesieget blühend«.[51] Dadurch wird das zweite Bild von Circes durch die Insel-Allee erweiterten Garten als Symbol für diesen Staat deutbar, der das Chaos des Kampfes hinter sich gelassen hat. Hier geht es geordnet und harmonisch zu: selbst der Schattenwurf der Tänzer unterwirft sich den Gesetzmäßigkeiten der axialen Symmetrie. Dem Fürsten kommt, wie es Daniel Caspar Lohenstein in seinem 1689 erschienenen Roman *Großmüthiger Feld-Herr Arminius* schildert, im »Garten-Staat« die Aufgabe zu, als Sonne die Gewächse seiner Untertanen zu bescheinen.[52] In einem anlässlich seines Ablebens verfassten »Nachschallende[n] Ehren=Ruhm« wird Leopold in einem Emblem als Sonne verherrlicht, die eine mit Blumen, Bäumen, Kornfeld und bewaldetem Berg ausgestattete Landschaft bescheint. Erläutert wird das Sinnbild mit den Worten: »die an [sic] Himmel stehende Sonne / und darunter verschiedene Erd=Gewächs / so von diesem Gestirn=Fürsten ihr Leben und Wachsthumb haben.«[53]

Die Bühnenbildstiche vermitteln den Eindruck, dass Burnacini dem bereits in Versailles erprobten Wechsel von Blickbehinderung – hier durch die Felskulissen – und wieder hergestelltem bzw. durch die Allee geführten Ausblick in die Ferne folgt. Neben der bildkünstlerischen Referenz auf das *Ballet du Palais d'Alcine* dürfte auch der Hinweis auf das unbesiegt blühende Österreich in Bezug auf die Herrschaftsansprüche des französischen Königs aussagekräftig gewesen sein: Die der Favoritaanlage angegliederte Insel legt die Interpretation nahe, dass sich Österreich bis zum Tyrrhenischen Meer erstreckt und unterstreicht damit, dass Leopold bei einer vertraglich geregelten Teilung des Spanischen Erbes mit Frankreich nicht bereit war, auf in Italien gelegene Territorien zu verzichten.[54]

Daneben ist anzunehmen, dass sich der Hinweis auf das unbesiegte Österreich auch an den osmanischen Botschafter und seine Gefolgsleute richtete, für die während der Aufführung eigens eine Tribüne errichtet worden war, von der aus sie, für die anderen Zuschauer sichtbar, dem Spektakel beiwohnten.[55] Der Sieg der österreichischen Habsburger über das osmanische Heer, der mit dem Frieden von Karlowitz am 26. Januar 1699 besiegelt worden

51 Die Beständigkeit 1700, Letzte Szene, o. S.

52 Lohenstein 1973, Bd. 2, S. 781. – Zum politischen Garten vgl. auch Tabarasi 2007, S. 354–268.

53 VENERATIO / POSTHUMA 1705. o. S. – Zur Veneratio Posthuma vgl. auch Rode-Breymann 2010, S. 268.

54 Pesendorfer 1998, S. 39.

55 Vgl. Marco Martellis' Augenzeugenbericht vom 3. Juli 1700, wiedergegeben bei Seifert 1985, S. 870.

war, hatte Leopold I. nach der jahrelangen Bedrohung durch die Türken großen Ruhm beschert und u. a. die Befreiung weiter Teile Ungarns gebracht.[56]

Vergleicht man die *Les plaisirs de l'isle enchantée* zugrundeliegende Handlung mit der von *La costanza d'Ulisse*, stellt sich die Frage, ob man eine solche einvernehmliche Lösung nicht auch mit Alcine hätte finden können. Obwohl ihre Figur als Übertragung der durch Homer und Ovid geprägten Zauberin Circe in die Welt der Ritterromane zu verstehen ist,[57] sind Lebens- und Familiensituationen der Helden, in die sich die Magierinnen verlieben, gänzlich unterschiedlich angelegt. Im Gegensatz zu Ruggiero hat Ulysses einen prominenten Sohn: Telemachus. Dieser wird im Rahmen von *La costanza d'Ulisse* auf einem Thron sitzend auf der schwimmenden Insel präsentiert. Die Figur des Ulysses-Sohnes hatte bereits elf Jahre zuvor am Wiener Kaiserhof dazu gedient, Leopolds Sohn Joseph im Zusammenhang mit seiner bevorstehenden Krönung zum Römischen König als zukünftigen Thronerben auf der Musiktheaterbühne einzuführen, dies in *Il Telemaco, overo Il Valore coronato*. In derselben *Compositione per musica* wurde, wie Herbert Seifert dargestellt hat, Ludwig XIV. in der Rolle des Königs Indamoro auf die Bühne gebracht.[58] Dieser bedrängt die für »Germania« – die Personifikation der Reichsnation[59] – stehende Penelope, wird jedoch durch Ulysses alias Leopold I. in seine Schranken gewiesen.[60] Auf Joseph als zukünftigen Erben verweist auch die im Sommer 1699 anlässlich seines Geburtstags ebenfalls auf dem Teich der Favorita aufgeführte Serenata *L'Euleo festeggiante nell Ritorno d'Alessandro magno dall'Indie*. In dieser wird Joseph als »die Hoffnung deß Hauses von Oesterreich / der Edelmüthige Erb deß Unüberwindlichen Kaysers Leopold« vorgestellt. Deutlich formuliert wird die Erwartung an seine Regentschaft, die Österreichischen Grenzen auch mit kriegerischen Mitteln auszudehnen, wenn die »herrlichen Länder und Königreich / die erblich auff Ihn fallen / und die Er durch Klugheit und durch Waffen stets wird erweitern«, Erwähnung finden.[61]

56 Vgl. Bérenger 2010, S. 24.

57 Vgl. Kuhn 2003, S. 18, 226–298. – Ein für die Zuschauer sichtbarer Bezug zwischen den beiden Zauberinnen wird in Georg Friedrich Händels erstmals 1735 in London aufgeführtem Dramma per musica *Alcina* hergestellt: Für das Bühnenbild der 6. Szene des zweiten Akts wird auf einem Vorplatz zu Alcinas Gärten eine Statue der Circe gefordert.

58 Vgl. Seifert 1985, S. 276–277.

59 Brandt 2010.

60 Nachdem der Librettist Ottavio Malvezzi bereits im Widmungsschreiben an den Kaiser angibt, dass sich unter den allegorischen Kleidern seines Telemaco eine Person verberge, die Leopold sehr teuer sei, erleichtert er dem Leser in der entsprechenden Vorrede die Deutung der übrigen Protagonisten mit folgenden Hinweisen: »Per chiave dell'Allegoria ti basti di sapere, che per Penelope, che coraggiosa ribatte l'insolenza di chi la perseguita, vien figurata la Germania, Con questa sola notizia ti sarà facile di rinvenire dà te medesimo, chi sia l'Indamoro, che la perseguita; Chi il saggio Ulisse, che la preserva, ed'infine chi sia il Telemaco, che à confusione de suoi Nemici vien coronato dal Padre.« IL TELEMACO 1689, o. S.

61 Der frolockende Euleus=Strohm 1699, o. S.

Die 1700 auf der Bühne realisierte Lösung des Konflikts, bei dem das Reich der Circe erhalten bleibt, stellt auch im Kontext der bisherigen Anverwandlungen des Circe-Stoffes im Rahmen von Teichtheateraufführungen und in am Wiener Kaiserhof aufgeführten Opern eine Besonderheit dar.

Zu nennen ist hier etwa die frühere Adaptionen des Stoffes in Pedro Calderón de la Barcas Stück *El mayor encanto, amor*, das im Sommer 1635 auf dem Estanque Grande im Park des neuen Palasts von Buen Retiro vor dem Königspaar Philipp IV. und Isabel de Bourbon – den Eltern von Ludwigs Gattin Maria Teresa – aufgeführt worden war. Wegen kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und Spanien hatte man die für den Johannitag vorgesehene Aufführung auf den 29. Juli verschoben. Zu diesem Zeitpunkt hatte das spanische Heer einen Sieg über das französische errungenen.[62] Der für die Dekorationen verantwortliche Florentiner Cosimo Lotti verlegte Circes von einem schönen Garten umgebenen Palast auf eine ovale, im Teich installierte »isla fixa«, wie aus einer von ihm verfassten *Memoria*-Schrift hervorgeht.[63] Auch wenn Ulysses hier zunächst zum Liebhaber der schönen Magierin wird, siegt schließlich seine Vernunft über den größten Zauber, die Liebe, und befreit ihn aus den Armen der Zauberin. Von Ulysses verlassen, verwünscht Circe ihren Palast samt seiner Gärten, woraufhin dieser untergeht.[64]

Es ist anzunehmen, dass sich Lotti bei der Konzeption von der Ausstattung des Schauspiels auch durch seine Erfahrungen in Florenz inspirieren ließ. Kurz vor seiner Anstellung am Spanischen Königshof war 1625 in dem bei Florenz gelegenen Palast Poggio-Imperiale der Maria Maddalena von Österreich eine Ballettoper aufgeführt worden, die wiederum die Befreiung Ritter Ruggieros aus den Fängen Alcinas thematisierte. Giulio Parigi, der als Lehrer Lottis gilt, hatte den balletto *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* ausgestattet und sein Sohn Alfonso hielt die Dekorationen – u. a. den zuletzt durch Flammen zerstörten Palast der Zauberin – in Radierungen fest und machte sie damit einer größeren Öffentlichkeit zugänglich.[65] Rezipiert wurden diese auch am französischen Königshof, namentlich durch Israël Sylvestre.[66]

Der Circe-Stoff liegt auch dem Drama musicale *Ulisse all'isola di Circe* zugrunde, das anlässlich der im Jahr 1649 geschlossenen Hochzeit von Philipp IV. mit seiner zweiten Gattin, Maria Anna von Österreich – den Eltern von Leopolds erster Gattin, Margarita

62 Vgl. Calderón 2013, S. 11–12.

63 Cosimo Lottis Memoria *La CIRCE. Fiesta que se representó en el Enstanque Grande del Retiro, invención de Cosme Loti à peticion de la Excelentisima Señora Condesa ded Olivares, Duquesa de San Lucar la Mayor, la noche de San Juan* ist heute lediglich durch eine später angefertigte Transkription zugänglich. Wie viele der von Lotti ersonnenen Verwandlungen von Calderón übernommen und tatsächlich realisiert wurden, ist nicht festzumachen. Vgl. Calderón 2013, S. 12, Fußnote 6.

64 Calderón 2013, S. 305.

65 Vgl. Blumenthal 1987, S. 111.

66 Zur Vorbildfunktion dieses balletto für Sylvestres Illustrationen des *Ballet du Palais d'Alcine* vgl. Quaeitzsch 2012, S. 296.

Teresa – in Brüssel im Jahr 1650 aufgeführt wurde. Auch in diesem Stück siegt die Vernunft über die verführerische Zauberkraft der Circe und endet damit, dass Ulysses die verzweifelte Zauberin auf ihrer Insel verlässt und davonsegelt.[67]

Nicht zuletzt am Wiener Kaiserhof sah man dem Wirken der Circe nicht alles nach. In der ebenfalls Leopold I. 1665 gewidmeten Geburtstagsoper, dem Dramma per musica *La Circe*, wählt der Librettist Christoforo Ivanovich einen mit der im Jahr zuvor am französischen Königshof realisierten Veranstaltung von *Les plaisirs de l'isle enchantée* vergleichbaren Ausgang des Dramas. Versinnbildlicht durch eine sich herabsenkende Wolke, aus der Blitze schießen, bereiten himmlische Mächte der Existenz der Zauberin ein Ende, die zuletzt versinkt.[68] Da in *La Circe* allerdings die Glaukos-Episode behandelt wird und Ulysses entsprechend nicht auftritt, bietet sich ihm auch keine Möglichkeit, sich von seiner mildtätigen Seite zu zeigen.[69] Anders im Jahr 1700, wo sich Leopold I. im Gegensatz zu seinem französischen Cousin als friedliebend, mit einer weiteren ihm zugeschriebenen Tugend, der *clementia* inszenieren lässt.[70]

Alcinas unbewohnte und glückselige Inseln 1716

Nach der nur kurz währenden Regentschaft Josephs I. als römisch-deutscher Kaiser folgte Karl seinem Bruder nach dessen Tod 1711 auf den Kaiserthron. Als seine Gattin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel ihm im Frühling 1716 einen Sohn und erhofften Thronfolger, Erzherzog Leopold Johann, gebar, ließ Karl VI. dies Mitte September mit einer Inszenierung abermals auf dem Teich der Favorita auf der Wieden begehen. Dabei gelangte Pietro Pariatis und Johann Joseph Fuxens Festa teatrale *L'Angelica vincitrice d'Alcina* zur Aufführung. Neben dem dynastischen Ereignis feierte man ein politisches: den unter Prinz Eugen von Savoyen errungenen Sieg über das osmanische Heer in Peterwardein.[71]

Pariati interpretiert die Vorlage von Ariost sehr frei und thematisiert in der Handlung die Befreiung Medoros, Ruggieros und weiterer Ritter aus der Gewalt der Zauberin Alcina durch Angelica, Bradamante und Atlante, einem Zauberer aus Mauretanien, die

67 Vgl. die Wiedergabe des Librettos im Booklet zu Zamponi, Gioseffo: Ulisse all'isola di Circe. Drama musicale (1650). Capella mediterranea; Clematis; Choeur de chambre de Namur; Leonardo García Alarcón. Brüssel 2014, S. 60–149.

68 Vgl. LA CIRCE 1665, Scena ultima, o. S.

69 Vgl. Seifert 1985, S. 222.

70 Vgl. die gegensätzlichen Zuschreibungen, die Kaiser Leopold I. und Ludwig XIV. in Druckschriften zukamen, bei Schumann 2003, S. 208–212.

71 Sommer-Mathis 2016, S. 170. – Mitte Oktober kapitulierte zudem Temesvár, wodurch die Donau zunehmend durch die kaiserlichen Truppen kontrolliert werden konnte. Vgl. Hochedlinger 2003, S. 195.

Abbildung 8. Ruggieros Krieger nehmen die durch einen Kanal geteilten, mit Ungeheuern und Waldmenschen besetzten schrecklichen Inseln ein (Elias Schaffhauser nach Giuseppe Galli Bibiena, Isole orride, Angelica vincitrice d'Alcina, Wien 1716).

sich z. T. in anderer als ihrer tatsächlichen Gestalt in das auf einer Insel gelegene Zauberreich der Alcina begeben.

Im zweiten und dritten Akt der Festa teatrale werden zwei Inseldekorationen vorgeführt. Während die dramaturgische Abfolge von schreckenerregender und lieblicher Insel an *La costanza d'Ulisse* erinnert, gestaltet sich die szenische Umsetzung im Bühnenbild durch die Theatralingenieure Vater Ferdinando und Sohn Giuseppe Galli Bibiena auch im Vergleich mit Vigaranis durch Sylvestre überlieferter Inselkonstruktion vollkommen neu. Ferdinando Galli Bibiena hatte bei der Ausstattung einer Teichtheateraufführung in Barcelona 1708, zu der die einzelnen Bühnenbildentwürfe und ein Plan zur Anordnung der verschiedenen Bühnenbildelemente erhalten sind, bereits Erfahrungen gesammelt.[72] Wie schon in Burnacinis und Kraus[ens] Bühnenbilddarstellungen der Zauberinsel Circes ist auch die der Alcina in *Angelica vincitrice d'Alcina* in ihrer Vermittlung durch die Bühnenbildstiche keineswegs eindeutig als solche erkennbar. Während in *La costanza d'Ulisse* die furchterregende Insel als Felsmassiv ohne Anschluss an die Wasserfläche gestaltet wurde, ist es 1716 gerade die *Isola orrida* (Abb. 8), die durch den Ausblick auf das sie umgebende Meer bzw. den Teich der Favorita ein wesentliches Merkmal der Insel erfüllt. Sie tritt durch einen Kanal zweigeteilt in Erscheinung und wird von Alcina dazu eingesetzt, um die Liebenden Angelica und Medoro buchstäblich voneinander zu isolieren.

Die Inselhälften werden von hohen Mauerruinen eingefasst, die Durchblicke auf eine große Flotte und einen herannahenden Felsen freigeben. Den von Ungeheuern und nackten Waldmenschen bevölkerten, als »unbewohnt« bezeichneten Inseln, kommt

72 Vgl. Tamburini 2001, S. 249–253.

Abbildung 9. Die glückseligen Inseln mit hängenden Gärten und dem heiligen Lorbeer-Baum (Johann Ulrich Biberger nach Giuseppe Galli Bibiena, Isole fortunate, Angelica vincitrice d'Alcina, Wien 1716).

die Aufgabe zu, »Grausen / Traurigkeit / Forcht / und Schrocken« zu vermitteln.[73] Indem innerhalb der Ruinen Kampfhandlungen wiedergegeben werden, scheinen diese für Chaos und die Folgen des Krieges zu stehen. Nicht dieses Szenario, sondern die lieblichen Inseln (Abb. 9) sollen sich jedoch am Ende behaupten.

Dementsprechend ruft Atlante die tapferen Krieger mit folgenden Worten zur Schlacht auf: »Euch ist von dem Geschicke die wichtige Eroberung vorbehalten. Eueren Waffen müssen diese anjetzo so öde und verwildte Insuln um ihre natürliche Schönheit verpflichtet seyn.«[74]

Wiederum stellt die liebliche Insel einen – diesmal exotisch anmutenden, hängenden – Garten dar.

Alcina zeigt sich, nachdem ihr Zauber gebrochen ist, zu sterben bereit. Anstatt sie jedoch zu töten, trägt Angelica ihr auf, mit dem Blick auf einen Glückseligkeit verheißenden heiligen Lorbeerbaum »Tugend und Glori« anzustreben. Über den Lorbeerzweig wird eine Verbindung zum Anlass, der Geburt des Thronfolgers, hergestellt. Leopold sei

> »jener Sprosse / welcher […] die Hofnung unserer Wünsche ist gewesen […]. Es erwachse der grosse Sohne für jene Cronen und Scepter / welche sein grosser Erzeuger besitzet / und seine gepriseneste Vor=Eltern behauptet haben. Zu diesem aufrichtigen Glück=Wunsch / welchen alle untergebene Königreiche mit frolockender Stimme erheben / solle auch das Spänische Gestatt einen unterthänigen Wiederhall geben.«[75]

73 Die über / Die ALCINA 1716, Akt I, 9. Szene, S. 22.

74 Die über / Die ALCINA 1716, Akt II, 9. Szene, S. 35.

75 Die über / Die ALCINA 1716, Akt III, Zur Beurlaubung, S. 48.

In der Aufforderung an Spanien, sich untertänig zu erweisen und sich dem Jubel anzuschließen, offenbart sich das Anliegen Karls VI., die spanische Königskrone nicht aufzugeben. Dieses tritt auch in den Leopold Johann verliehenen Titeln eines Infanten von Spanien und Prinzen von Asturien zutage.[76]

Wie in dem sechzehn Jahre zuvor aufgeführten Dramma per musica *La costanza d'Ulisse* finden die Protagonisten von *Angelica vincitrice d'Alcina* zu einer Lösung, durch die die Insel erhalten bleibt, jedoch kultiviert und annehmlich gestaltet wird. Auch hier wird mit der Zauberin mildtätig verfahren und Alcina zu einem tugendsamen Lebenswandel bekehrt. Damit knüpfen die Urheber der Teichtheaterinszenierung an das frühere Beispiel an und lassen sie im Vergleich mit der französischen Adaption des Stoffes kaiserlich-österreichisch erscheinen.

Fazit

Die vergleichende Betrachtung der zwischen 1664 und 1716 am französischen Königshof und am Wiener Kaiserhof inszenierten Inselreiche erfolgte auf Grundlage der Untersuchung der dramatischen Handlung, ihrer Umsetzung auf der Teichtheaterbühne und ihrer bildkünstlerischen Vermittlung sowie vor dem jeweiligen politischen Hintergrund mit dem Ziel, unterschiedliche Herrschaftsstile zu identifizieren.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die vorgestellten Zauberinseln der Circe und der Alcina zunächst weiblich konnotierte Herrschaftsgebiete darstellen. Die Regentschaft der Zauberinnen äußert sich u. a. daran, dass sie den Inseln durch ihre übernatürlichen Kräfte eine ihnen genehme Form und ein ihren Zwecken dienliches Aussehen verleihen können. Auch die (männlichen) Besucher ihrer auf dem Wasser angesiedelten Territorien werden dazu angehalten, sich dem Willen bzw. der Liebesbedürftigkeit ihrer Beherrscherinnen zu unterwerfen. Die Insel steht für ein klar umrissenes Herrschaftsgebiet, innerhalb dessen Grenzen lediglich eine Person herrschen und die Gesetze vorgeben kann. Als eindeutig identifizierbare Machtzentrale fungiert in der erwähnten Teichtheateraufführung am französischen Königshof ein auf der Insel angebrachter künstlicher Palastaufbau.

Inszeniert wird die Verzauberung der Inseln durch Bühnenbilder und die Techniken der Verwandlungsmaschinerie. In Versailles ist es der Palast, der sich vor den Augen der Zuschauer auf wundersame Art und Weise öffnet. Bei den beiden Wiener Beispielen sind es die Inseln selbst, die, von der Zauberin verwandelt, Aussehen und Beschaffenheit ändern und in Bewegung versetzt werden. Die wandelbare Erscheinung der Insel soll dabei in den der Zauberin ausgelieferten Inselbesuchern, stellvertretend für das Publikum, bestimmte Affekte auslösen. Die Helden und Heldinnen werden vor die

76 Vgl. Sommer-Mathis 2016, S. 169.

Aufgabe gestellt, dem Zauber etwas entgegen zu setzen, von der Dominanz der Magierinnen loszukommen. Im Zuge der Befreiung der Helden aus der Macht der Zauberin erfolgt eine Entzauberung der Insel. Entscheidend für das weitere Schicksal der Insel ist, welches ihrer Erscheinungsbilder sich durchsetzen soll. Während in Wien die Aussicht besteht, sich ein üppig blühendes Inselreich anzueignen, das unter habsburgischer Flagge nach eigenen Maßstäben gestaltet werden kann, weckt die in Versailles realisierte Felseninsel offenbar kein vergleichbares Begehren. Vielmehr stellt der auf ihr installierte Palast in den königlichen Gärten einen den Blick behindernden Fremdkörper, die Zauberin eine Besatzerin französischer Territorien dar, deren Macht über die Insel bis in die zum Schloss Ludwigs XIV. weisende Allee hineinreicht.

In Versailles, wo die Isolation der künstlichen Landmasse bis zuletzt erhalten bleibt, wird durch ihre Zerstörung das ursprüngliche Äußere des Gartens wieder hergestellt, in Wien durch die Angliederung der Insel der Garten erweitert. Die überwundene Zauberin geht in Versailles gemeinsam mit ihrem Wehrhaftigkeit vermittelnden Palast unter, in Wien werden Circe und Alcina zu einem tugendhaften Lebenswandel bekehrt. Sinnbildliche Vernichtung auf französischer Seite stehen Eroberung bzw. Aneignung und Bekehrung auf habsburgischer Seite gegenüber.

Dadurch reflektieren die Auswahl der Stoffe und ihre Bearbeitung auch die jeweils aktuellen Herrschaftsansprüche und Konflikte der Regenten, denen zu Ehren das Ballett bzw. die Opern aufgeführt wurden. Im Rahmen der genannten Teichtheateraufführungen ließ sich Ludwig XIV. als Kriegsherr inszenieren, während Leopold I. und sein Sohn Karl VI. bevorzugt als Friedensstifter auftraten.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Molière / Benserade 1673, Bibliothèque nationale de France, RES-V-498, S. [3].
Abb. 2 André Le Nôtre, Plan general du Chateau et Petit Parc de Versailles comme il estoit Enciennement avant que le Roy y eut fait travailler, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Recueil des dessins, plans et vues des villes de France, Ms. 1307, folio 68.
Abb. 3 Wien, KHM-Museumsverband, Theatermuseum, HZ_HU36998.
Abb. 4 Bibliothèque nationale de France, DG 13205.
Abb. 5 Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min 9, Band 3, fol. 168.
Abb. 6 Deutsches Theatermuseum München, R32, Inv. Nr. I 9077–1.
Abb. 7 Deutsches Theatermuseum München, R32, Inv. Nr. I 9077–2.
Abb. 8 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, BE.12.Q.18.
Abb. 9 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, BE.12.Q.18.

Literatur

Ariosto 2002: Ariosto, Ludovico: Die Historia vom Rasenden Roland. 1. Teil. Übers. v. Diederich von dem Werder, hg. u. kommentiert v. Achim Aurnhammer u. Dieter Martin (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 329), Stuttgart 2002.

Baier / Reinisch 2006: Baier, Christof; Reinisch, Ulrich: Schußlinie, Sehstrahl und Augenlust. Zur Herrschaftskultur des Blickens in den Festungen und Gärten des 16. und 18. Jahrhunderts, in: Bredekamp, Horst; Schneider, Pablo (Hg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt, München 2006, S. 35–59.

Bérenger 2010: Bérenger, Jean: La politique de l'empereur Léopold 1er face à l'Empire ottoman (1689–1699), in: Bérenger, Jean (Hg.): La paix de Karlowitz, 26 janvier 1699. Les relations entre l'Europe centrale et l'Empire Ottoman (= Bibliothèque d'études de l'Europe centrale, Bd. 1), Paris 2010, S. 9–24.

Berger 2004: Berger, Eva: Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, Bd. 3, Wien 2004.

Bitterli 2000: Bitterli, Urs: Die exotische Insel, in: Koebner, Thomas; Pickerodt, Gerhart (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt a. M. 2000, S. 11–30.

Bizincourt 1664: [Bizincourt, Sieur de]: Les Plaisirs de l'isle enchantée ordonnez par Louis XIV, Roy de France et de Navarre, à Versailles, le 6 may 1664 et à luy dédiés par de Bizincourt. Paris, um 1664, Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ-HU 36996.

Blumenthal 1987: Blumenthal, R. Arthur: Giulio Parigi's Stage Designs. Florence and the Early Baroque Spectacle, Ann Arbor 1987.

Brandt 2010: Brandt, Bettina: Germania und ihre Söhne. Repräsentationen von Nation, Geschlecht und Politik in der Moderne (= Historische Semantik, Bd. 10), Göttingen 2010.

Brix 2004: Brix, Michael: Der barocke Garten. Magie und Ursprung. André Le Nôtre in Vaux le Vicomte, Stuttgart 2004.

Brix 2009: Brix, Michael: Der absolute Garten. André Le Nôtre in Versailles, Stuttgart 2009.

Calderón 2013: Calderón de la Barca, Pedro: El mayor encanto, amor. Edición crítica de Alejandra Ulla Lorenzo (= Biblioteca Áurea Hispánica, Bd. 88 / Comedias completas de Calderón, Bd. 9), Pamplona 2013.

Cervantes 2008: Cervantes Saavedra, Miguel de: Don Quijote von der Mancha, München 2008.

Der frolockende Euleus=Strohm / In der Zuruckkunfft / Alexander deß Grossen. / An dem Glorwürdigsten / Geburts=Tag / Der Röm. Königl. Mayestät / JOSEPHS. / Deß Ersten / Auff Allergnädigsten Befelch / Ihro Röm. Königl. Majestät /

WILHELMINA / AMALIA / In einer Abend=Music Wälsch=gesungener / vorgestellt […]. Wien 1699, A-Wst A 136.385.

Despois / Mesnard 1878: Despois, Eugène; Mesnard, Paul: Les plaisirs de l'ile enchantée, in: Œuvres de Molière. Nouvelle Édition, Bd. 4, Paris 1878, S. 89–268.

Despoix 2009: Despoix, Philippe: Die Welt vermessen. Dispositive der Entdeckungsreise im Zeitalter der Aufklärung, Göttingen 2009.

Die Beständigkeit deß Ulysses. / Sing=Spiel / An dem Glorwürdigsten / Namens=Fest / Der Röm. Kayserl. Mayestät / LEOPOLD / Deß Ersten / Auff Allergnädigsten Befelch / Der Röm. Kayserl. Mayestät / ELEONORA / MAGDALENA / THERESIA / […] / Wien 1700. Deutsches Theatermuseum München, R 32.

Die über / Die ALCINA / Obsigende / ANGELICA, / Zur Befrolockung / Der Allerglorwürdigsten und glückseligsten Geburt / LEOPOLDI / Ertz-Hertzogen von Oesterreich / Und / Königlichen Printzen von Asturien / Auf allergnädigsten Befehl / Ihrer Römisch Kayserl. / Wie auch Königl. Span. Katholischen Majestät / CAROLI / Des Sechsten / Auf den grossen Teich in der Kayserl. Favorita / Wälsch gesungener vorgestellet […] Wien 1716, A-Wn, 3784-B.M.

DONQUICHOTT / DE LA MANCHE. / Ein / Musicalisch= mit Ernsthafft= und / lächerlichen Vorstellungen / vermischtes / Schau=Spiel, / auf / Gnädigsten Befehl / Ihro / Churfürstl. Durchlaucht / zu Pfaltz / o. O. 1755, D-HEu, 5502 RES.

Félibien 1676: Félibien, André: Les Divertissemens de Versailles […] 1674, Paris 1676. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30425286s [letzter Zugriff am 6.10.2016].

Félibien 1679: Félibien, André: Relation de la feste de Versailles. Du 18. Juillet mil six cens soixante-huit. Paris 1679. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30425306k [letzter Zugriff am 6.10.2016].

Fischer 2015: Fischer, Christine: Mutter und Vater zugleich. Befreiung als affektive Erziehungsarbeit in La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina, in: Fischer, Christine (Hg.): „La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina". Räume und Inszenierungen in Francesca Caccinis Ballettoper (Florenz, 1625), Zürich 2015, S. 109–132.

La Gorce 2009: La Gorce, Jérôme de: Les fêtes prestigieuses du Roi-Soleil, in: Arizzoli-Clémentel, Pierre (Hg.): Versailles, Paris 2009, S. 267–275.

Haider-Pregler 1992: Haider-Pregler, Hilde: Höfisches und nicht-höfisches Theater in Paris und Wien. Zum Stellenwert theatralische Repräsentation, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): J. J. Fux-Symposium Graz '91, Graz 1992 S. 43–56.

Hederich 1770: Hederich, Benjamin: Apoll, in: Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Sp. 327–347. http://www.zeno.org/nid/20002778645 [letzter Zugriff am 6.9.2014].

Hochedlinger 2003: Hochedlinger, Michael: Austria's Wars of Emergence. War, State and Society in the Habsburg Monarchy, 1683–1797 (= Modern wars in Perspective), London 2003.

Homer 2017: Homer: Odyssee. Übers., Nachw. u. Register v. Roland Hampe, Stuttgart 2017.

Horn 2004: Horn, Christian: Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen (= Theatralität, Bd. 8), Tübingen / Basel 2004.

Hulfeld 2014: Hulfeld, Stefan (Hg.): Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-Deutsche Edition der einhundert Commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana, 2 Teile (= Theater – Film – Medien, Bd. 1), Wien 2014.

IL TELEMACO / O VERO / IL VALORE CORONATO. / Compositione per Musica dà rappresentarsi / Nel Giorno del Gloriosissimo Nome / DI / LEOPOLDO I. / IMPERATORE. / Per Commando / Della Sacra Cesarea Real Maestà / dell' IMPERATRICE. / […] 1689, A-Wn, 406.746-B M 7.

Kuhn 2003: Kuhn, Barbara: Mythos und Metapher. Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance (= Humanistische Bibliothek. Reihe 1. Abhandlungen, Bd. 55), München 2003.

LA CIRCE / DRAMA PER MUSICA, / PER CELEBRAR IL NATALE / Della Sacra Cesarea Maestà / DI / LEOPOLDO / AUGUSTISSIMO / IMPERATORE / CONSECRATA / Alla Sacra Cesarea Maestà / DI / LEONORA / AUGUSTISSIMA / IMPERATRICE / DA CHRISTOFORO IVANOVICH […] Wien 1665. A-Wn 406.740-B.

Langewitz 2016: Langewitz, Helena: »Österreich / daß unbesieget blühet«. Musiktheateraufführungen in den Gärten der kaiserlichen Neuen Favorita auf der Wieden, in: Historische Gärten 1/2016, S. 34–38.

Lohenstein 1973: Lohenstein, Daniel Caspar von: Grossmüthiger Feld-Herr Arminius. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1689. Mit einer Einführung von Elida Maria Szarota, 2 Bde., Hildesheim / New York 1973.

Lully 2013: Lully, Jean-Baptiste: Les plaisirs de l'Île enchantée (La Princesse d'Élide). George Dandin ou Le mari confondu (Le Grand Divertissement royal de Versailles ou La Fête de Versailles) hg. v. Catherine Cessac (= Jean-Baptiste Lully. Œuvres Complètes, Série 2. Comédies-ballets et autres divertissements, Bd. 2), Hildesheim / Zürich / New York 2013.

Marigny 1664: [Marigny, Jacques Carpentier de]: RELATION / DES / DIVERTISSEMENS / que le Roy a donnés aux Reines / dans le Parc de Versaille [sic]. […] Paris 1664. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3117924 [letzter Zugriff am 13.10.2016].

Metastasio 1754: [Metastasio, Pietro Trapassi:] Die unbewohnte / Insul. / Ein Musicalisches / Schau=Spiel / Auf / Gnädigsten Befehl / Ihro / Churfürstl. Durchleucht / zu Pfaltz / Mannheim 1754, D-HEu, G 5502 RES.

Molière / Benserade 1673: Molière; Benserade, Isaac de: Les plaisirs de l'isle enchantée, Paris 1673. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626216h/f16.image.r=silvestre,%201673 [letzter Zugriff am 1.10.2016].

Ovid 2010: Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 2010.

Pesendorfer 1998: Pesendorfer, Franz: Österreich – Großmacht im Mittelmeer. Das Königreich Neapel-Sizilien unter Kaiser Karl VI. (1707/20–1734/35), Wien 1998.

Quaeitzsch 2010: Quaeitzsch, Christian: »Une société de plaisirs«. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum (= Passagen / Passages, Bd. 30), Berlin / München 2010 .

Quaeitzsch 2012: Quaeitzsch, Christian: Die Divertissements des Sonnenkönigs. Dokumentation und Rezeption ephemerer Festkunst am Hofe Ludwigs XIV, in: Fischer-Lichte, Erika; Warstat, Matthias; Littmann, Anna (Hg.): Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft (= Theatralität, Bd. 11), S. 280–298, Tübingen / Basel 2012.

Rode-Breymann 2010: Rode-Breymann, Susanne: Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705, Hildesheim / Zürich / New York 2010.

Schlick 1962: Schlick, Johann: Wasserfeste und Teichtheater des Barock, Diss., Kiel 1962.

Schlöss 1998: Schlöss, Erich: Baugeschichte des Theresianums, Wien / Köln / Weimar 1998.

Schülting 1997: Schülting, Sabine: Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika, Reinbek bei Hamburg 1997.

Schumann 2003: Schumann, Jutta: Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. (= Colloquia Augustana, Bd. 17), Berlin 2003.

Seifert 1985: Seifert, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 25), Tutzing 1985.

Sommer-Mathis 2016: Sommer-Mathis, Andrea: Das Wiener Theatralfest »Angelica vincitrice d'Alcina« im europäischen Kontext, in: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters. Katalog der Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum, Wien 2016, S. 169–180.

Tabarasi 2007: Tabarasi, Ana Stanca: Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der »Gartenrevolution« in Europa, Würzburg 2007.

Tamburini 2001: Tamburini, Elena: Ferdinando Galli Bibiena. Spettacolo sulla peschiera delle Lonja a Barcellona, 1708, in: Lenzi, Deanna (Hg.): I Bibiena. Una famiglia europea. Katalog der Ausstellung in der Pinacoteca nazionale Bologna 2000–2001, Venedig 2001, S. 249–253.

Veneratio / Posthuma / Collegii Caesareo-Academici Societatis Jesu / VIENNAE AUSTRIAE […] Nachschallender / Ehren=Ruhm / Des Weyland Allerdurchleuchtigisten / Großmächtigisten / Römischen Kaysers / LEOPOLDI I. […] Wien 1705. http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/pageview/1876316 [letzter Zugriff am 15.9.2017].

Weigel 2000: Weigel, Sigrid: Die nahe Fremde – das Territorium des »Weiblichen«. Zum Verhältnis von »Wilden« und »Frauen« im Diskurs der Aufklärung, in: Koebner, Thomas; Pickerodt, Gerhart (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt a. M. 2000, S. 171–199.

Zamponi 2014: Zamponi, Gioseffo: Ulisse all'isola di Circe. Drama musicale (1650). Capella mediterranea; Clematis; Choeur de chambre de Namur; Leonardo García Alarcón. Einspielung von 2012, Brüssel 2014.

Zupko 1978: Zupko, Ronald Edward: French weights and measures before the Revolution. A Dictionary of Provincial and Local Units, Bloomington / London 1978.

DIE (DRAMATISCHE MUSIK IN DER) *SCHLAFKAMMERBIBLIOTHEK* KAISER LEOPOLDS I.: SAMMELTÄTIGKEIT, ORDNUNG UND EINFLÜSSE AUF EINEN KAISERLICHEN KOMPONISTEN

Greta Haenen

Einleitung

Aufführungen repräsentativer dramatischer Stücke wollen nicht nur in bildlichen Medien dargestellt sein, auch die Partituren an sich stellen eine wichtige Dokumentation dar, die unter Umständen als solche in einem passenden Rahmen aufbewahrt sein sollte. Leopold I. (reg. 1658–1705) besaß eine der wichtigsten privaten Musiksammlungen seiner Zeit, die in seine *Bibliotheca Cubicularis* (»Schlafkammerbibliothek«) integriert wurde. Sie diente nicht dem Musizieren, sondern nur dem »Lesen«, und ist eine Art von »interner Dokumentation«, die mit der musikalischen *Praxis* nichts zu tun hat. Somit unterscheiden sich ihre Partituren auch von denen einer Opernbibliothek, die ja als *Vorlagen* für die Praxis gedacht sind. Die Partituren der Opern, die am kaiserlichen Hof aufgeführt wurden, dienten sozusagen nur der kaiserlichen »Erinnerung«; dass Leopold die Aufführungen der betreffenden Werke mit diesen Partituren verfolgt haben soll, ändert da nichts. Sie werden gebunden und »verschwinden« in einer wissenschaftlichen bzw. repräsentativen Bibliothek. Da reicht es auch, dass z. B. die Instrumentalstimmen in den Partituren nur »angedeutet« sind. Die instrumentalen Ballette sind in *gesonderten* Ballettbänden extra erhalten (ebenfalls als Particell). Wird ein Werk nach einigen Jahren neu aufgeführt, so wird eine neue Partitur, eventuell mit neuen Ballettmusiken erstellt. Ausnahmen von dieser Regel bilden die häufig aufgeführten kaiserlichen Oratorien *L'Amor della Redentione* (circa 22 Reprisen), *Il transito di S. Giuseppe* (16) und *S. Antonio di Padoa* (10 Reprisen).

Die *Bibliotheca Cubicularis*

Die *Schlafkammerbibliothek* war ursprünglich eine allgemeine Sammlung und umfasste unterschiedliche Wissensgebiete. Der Hofbibliothekar Peter Lambeck (1628–1680) ordnete den Bestand nach den gleichen Prinzipien wie die Hofbibliothek. Es gab entschieden mehr Drucke als Handschriften. Die Bibliothek war so wertvoll – der Kaiser war

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

nicht nur musikalisch ein Kenner –, dass Lambeck Leopold nahelegte[1], sie der wissenschaftlichen Welt zugängig zu machen und sie nach und nach in die Hofbibliothek zu transferieren. Dies geschah wohl auch (gelegentlich merkt man, dass Lambeck unten auf der ersten Seite von aus der Privatbibliothek in die Hofbibliothek transferierten Büchern »*ex augustissimâ bibliothecâ caesareâ vindobonensis*« vermerkt). Die von Lambeck erstellten Kataloge der *Schlafkammerbibliothek* (1666 und 1674)[2] verzeichnen kaum Musikalien: Einige wenige (gedruckte) Musikalien und Traktate tauchen allerdings im Bücherbestand auf, nicht alle sind noch erhalten.[3] Unter diesen findet man u. a. Giorgio Crisanis *Asserta musicalia*, Otto Gibels *Pflanzgarten*, Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* oder Johann Heinrich Schmelzers *Concentus*. Einen kleinen Bestandteil an religiösen Gesängen gibt es in der Rubrik Theologie. In der viel kleineren Handschriftensammlung sind außerdem noch zwei Positionen mit Musikalien verzeichnet: einmal zwei und einmal drei Faszikel, deren Inhalt und Umfang nicht angegeben werden.

Die hier genannten gedruckten Musikalien sowie einige Libretti haben noch die Signatur, die ihnen Lambeck in seinen Katalogen aus den Jahren 1666 und 1674 gegeben hat, sofern diese erhalten ist. Denn neue Einbände und Restaurierungen haben manche alte Signatur auf immer verschwinden lassen. Die wenigen in den beiden von Lambeck verfassten Katalogen enthaltenen Musikalien[4] sowie das Schrifttum über Musik werden der Rubrik *Philosophie* zugeordnet. Entsprechende Signaturen finden sich u. a. noch bei Schmelzer (*Philosoph. N. 168*) und Crisani (*Philosoph. N. 77*). Nicht verzeichnet wird in Lambecks Katalogen der *Schlafkammerbibliothek* z. B. ein Exemplar von Bontempis *Paride* (heutige Signatur S.A.79. A.29), das von Anfang an in der Hofbibliothek verwahrt wurde und auch den entsprechenden Einband erhielt mit dem Stempel E.A.B.C.V. (»*Ex Augustissima Bibliotheca Cesarea Vindobonensis*«), dem kaiserlichen Adler (mit Vermerk *L1*) und dem Aufdruck 1.6.P.L.B.7.3., d. h. die Initialen des Bibliothekars und die Jahreszahl der Einarbeitung. In den Rechnungsbüchern des Bibliothekars wird dies unter dem 19. April 1673 mit dem Eintrag: »*Il*

1 Siehe dazu u. a. seine Audienz-Memoralien et adversaria ad res bibliothecae palatinae Vindobonensis, A-Wn Cod. 8011 Han (passim), sowie ferner Gmeiner 1994.

2 A-Wn Cod. 12590/Cod. 12591 (1666); Cod. 1292/Cod. 1293 (1674).

3 Die Ordnung nach sechs Wissensgebieten (analog zur Hofbibliothek) schließt »Musik« als solche nicht ein. Leopolds Bibliothek ist geordnet nach *libri theologici* [*loculamentum* I–VIII, *libri ivridici* VIII], *libri medici* [VI–IX], *libri philosophici* [X–XIII], *libri historici* [XIII–XXIV], *libri philologici* [XXV–XXVI]; extra aufgeführt werden die: *libri manuscripti* [loculamentum XXVI–XXIX].

4 Namentlich erwähnt sind nur Arien von Orazio Tarditi (nicht erhalten) und der *Sacro-Profanus Concentus Musicus* von Schmelzer (1662) (*Philosoph. N. 168*, in der Orgelstimme [»Orga«], heutige Signatur: A-Wn SA.79.A.22) sowie in der Rubrik »*Theologie*« u. a. ein *Kaÿserlicher Psalter* (1658) (anonym erschienen, Text wahrscheinlich von Johann Philipp von Schönborn [1605–1673], Musik wahrscheinlich von Philipp Friedrich Buchner [1614–1669]: *Theol. N. 83*, jetzt A-Wn SA.78.E.19), außerdem fünf ungenannte Konvolute, die gesondert unter »Handschriften« behandelt werden und keiner der oben erwähnten Kategorien zugeordnet sind.

Paride Opera Musicale Gio Andrea Bontempi in fol in Weiß Perğt und dem Adler« bestätigt.[5] Die Partitur wurde im Gegensatz zu den privat verwahrten Musikalien des Kaisers somit nie der Hofkapelle zugeschlagen. Die alte Bibliothekssignatur ist nicht erhalten.

Eine von Giuseppe Zamponi verfasste Musikalienliste hat mit der Privatbibliothek nichts zu tun; Werke aus dieser Liste mit dem Komponistenkürzel »S:M:C:« (*Sua Maestà Cesarea)*, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts versehentlich Leopold I. zugeschrieben wurden, sind ausnahmsweise Kompositionen seines Vaters Ferdinand III. Diese werden z. T. in der *Distinta specificatione* (die den Hofkapellbestand zumindest in Teilen katalogisiert) als »F. 3.« erfasst.[6]

Wahrscheinlich war die Musik in der Privatbibliothek auch vor 1674 wichtiger, als die Kataloge Lambecks vermuten lassen. Die beiden in der Rubrik »Handschriften« genannten Konvolute enthalten mehr Noten als vermutet. Theoretisch könnten sich in den (vor den beiden Faszikeln mit Musik aufgeführten) Positionen 72 bis 77 auch Noten befunden haben, die Faszikel 78 und 79 könnten auch die Noten zu den in 73 bis 77 erhaltenen Libretti sein. Die Nummern 78 und 79 stehen unverändert in den beiden Katalogen von 1666 und 1674. Heute sind aus der privaten Musikbibliothek aus der Zeit bis 1666 etwa 25 Werke erhalten (einige können nicht mit Sicherheit datiert werden bzw. ihre Eingliederung in die *Cubicularis* ist nicht datierbar). Der erhaltene Bestand an Partituren bis 1674 beträgt insgesamt 59 Bände; in beiden Fällen sind die verschollenen Noten also nicht mit eingerechnet.

Die unter Nummer 72 geführten *Academie* sind reine Texthandschriften (mit Hinweis auf die dort stattgefundenen musikalischen Einlagen).[7] Wie umfangreich die Positionen 73 bis 79 sind,[8] ist der Beschreibung nicht zu entnehmen. Gedruckte Libretti finden sich ebenfalls in der Bibliothek; deren Format ist entweder 8vo oder 12vo, nicht aber 4to (wie im Katalog angegeben). Die Libretti der am Hof aufgeführten dramatischen Werke wurden zwar in der Regel gedruckt, doch gibt es auch einige Handschriften, darunter z. B. das (anonyme) Libretto zu *Gli Augurij* von 1691 (Antonio Draghis Musik ist verschollen), das in der *Bibliotheca Cubicularis* unter N.11.N.46. aufgeführt wird.[9] Die Tatsache, dass sich neben Noten in der Musikbibliothek auch

5 *Rechnungsbücher über das Einbinden und den Ankauf von Büchern der Hofbibliothek* A-Wn Cod.Cod. Ser. n. 356 – 357 Han, hier Cod.Ser.n.357, S. 49.

6 Saunders 1996, S. 7–31. Das Kürzel »S.M.C.« bezieht sich auf den Kaiser; welchen, wird nicht erwähnt.

7 A-Wn Cod. 10108 Han.

8 *72. Academie Italiane tenute in Corte Cesarea 1657, Chart. fol.; 73. Fasciculus continens varia Poemata sacra, Quà vulgo 'Oratoria' appellantur. Chart. 4to.; 74. Fasciculus continens varias Comoedias et Tragoedias. Chart. in fol. et 4to.; 75. Fasciculus continens varias Comoedias et Tragoedias in 4to. Chart.; 76. Fasciculus continens varias Comoedias et Tragoedias in 4to. Chart.; 77. Fasciculus continens varia quaedem exegui monumenti Poemata Italica Miscellanea in fol. et 4to. Chart.; 78. Fasciculi duo continentes uarias compositiones Musicales; 79. Alij tres Fasciculi continentes uarias Compositiones Musicales.*

9 Heutige Signatur: A-Wn Cod. 10003.

Libretti befinden, ist bis heute unbeachtet geblieben. Gerade im eben genannten Fall zeigt dies, dass die Bibliothek deutlich umfangreicher gewesen sein dürfte (bis jetzt sind im *loculamentum* 11 nur die Lagen 1 bis 8 bekannt bzw. erhalten, mit insgesamt 18 Handschriften).

Handschrift und Druck

Der Großteil der heute als erhalten geltenden (Musik-)Sammlung ist handschriftlich (bei einigen Jesuitendramen ist sowohl der Textdruck als auch die Handschrift mit Text und Noten eingebunden, allerdings ist ihre Zugehörigkeit zur Privatbibliothek nicht ganz gesichert). In der kaiserlichen Privatbibliothek gab es aber auch gedruckte Musikalien, die (bis auf eine Ausnahme)[10] nicht in den jetzt als »Leopoldina« gekennzeichneten Bestand der ÖNB inkorporiert sind. Der Fund *gedruckter* Sachen aus der Sammlung dürfte sich als schwierig gestalten: Es geht häufig um Widmungsexemplare, die außerdem oft später mit neuen Vorsatzblättern neugebunden wurden, sodass die alte Signatur verschwand. Es gab keine gesonderten Bereiche oder Lagen, in denen Drucksachen aufbewahrt wurden. Die Originalkataloge Lambecks aus den Jahren 1666 und 1674 (die noch die ganze Bibliothek, d. h. vor allem außermusikalischen Bestände umfassen) unterteilen in Drucke (systematisch geordnet) und Handschriften (insgesamt).[11] Diese Unterteilung in Druck und Handschrift gibt es in der Musikbibliothek nicht, so befinden sich etwa Schmelzers *Sonatae unarum fidium*, N.4.N.1. in einer »Lage« mit sowohl gedruckten Musikalien als auch Musikhandschriften. Ein anderes Beispiel: N.2.N.2. umfasst Handschriften von Remigio Cesti, *Il principe generoso*, Bernardo Pasquini, *Santa Agnese*, Carlo Cappellini, *La fama illustrata*, und Antonio Giannettini, *Eccho ravvivata*, sowie Drucke von Legrenzi, *Echi di riverenza*, und Bonifazio Gratiani, *Canto del 4° libro de'Motetti*.[12] Da es keinen Katalog gibt, der zu Lebzeiten Leopolds verfasst wurde, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, wieviel gedruckte Musik ursprünglich vorhanden war. Für unseren Zusammenhang spielen die Drucke allerdings eher eine untergeordnete Rolle, da das dramatische Repertoire in dieser Zeit (Ausnahme: Frankreich) in der Regel handschriftlich auf uns gekommen ist.

10 J.H. Schmelzer, Sonatae unarum Fidium, Regensburg 1664; bis jetzt habe ich nur fünf Drucke zweifelsfrei als der *Schlafkammerbibliothek* zugehörig identifizieren können.

11 Lambeck 1666; Lambeck 1674.

12 Heutige Signaturen: resp. Mus. Hs. 17.199, 18.665, 16.283, 17.719, S.A.77.D.46 und S.A. 76.B.24.

Nachleben der Sammlung

Nach des Kaisers Tod wurde die Sammlung verstreut. Sie ging wohl zunächst an Joseph I. (reg. 1705–1711) und später an Karl VI. (reg. 1711–1740) und wurde zumindest teils in deren Sammlungen inkorporiert. Von Karls Bibliothek gibt es ebenfalls einen Katalog, der frühestens 1739, wohl aber vor seinem Tod entstand.[13] Einige wenige Musikalien aus Leopolds *Schlafkammerbibliothek* wurden in Karls Sammlung überführt und neu nummeriert (dazu weiter unten). Spätestens nach Karls Tod »verschwindet« die Sammlung. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit wurde sie in die Hofmusik überführt. Dort lag sie, oder ihre Reste, als Moritz von Dietrichstein zum Hofmusikgrafen ernannt wurde. Dietrichstein oder einer seiner Mitarbeiter erstellte schließlich 1825 einen Katalog dessen, was er noch als Leopolds Sammlung identifizieren konnte.[14] Dieser wird zur Grundlage für die heute als »Leopoldina« geführte Sammlung, die als inkomplett gilt. Mit der Verlagerung aus der Kapelle in die Hofbibliothek (Prunksaal) wurde eine neue Nummerierung (»mittlere Signaturen«) erforderlich. Bei einem neuerlichen Umzug wurde die Sammlung schlussendlich »durchnummeriert«.[15] In dieser Form ist sie in der ÖNB erhalten.

In der Zeit, in der die Sammlung Teil der Hof*kapell*bestände war, verschwanden wesentliche Teile. Die 524 Nummern (mehrbändige Werke wurden einzeln gezählt; die Anzahl der Positionen ist also kleiner) enthielten jedoch auch Noten aus dem älteren Bestand der Hofkapelle, die mit Sicherheit nie zur Privatbibliothek gehörten, sowie einige Werke, die erst nach dem Tod des Kaisers entstanden. Andere, der Hofkapelle zugeschlagene Musikalien der *Cubicularis* werden bis jetzt nicht als »Leopoldina« aufgeführt. Dabei geht es um einen Bestand von mindestens 50, wenn nicht mehr Partituren. Vorlage für den Katalog dürften einerseits alte Signaturen gewesen sein, andererseits die Einbände selbst mit dem Portrait Leopolds und / oder dem kaiserlichen Wappen. Es könnte allerdings sein, dass der Doppeladler auch auf Noten aus der Bibliothek Josephs I., über die bis jetzt nichts bekannt ist, gestanden haben könnte. Buchdeckel, die denen der *Schlafkammerbibliothek* ähneln (in weißem Pergament gebunden und mit kaiserlichem Wappen),

13 A-Wn, Mus. Hs. 2452: *Catalogo Delle Compositioni Musicalj: Continente, Oratori Sacri, Componimenti da Camera, Serenate, et Opere. Composte, e Rappresentate, sotto il Gloriosissimo Governo della S:a Ces:a e Real Catt:ca M:stà di Carlo VI. Imperadore de' Romani sempre Augusto. dall'A:° 1712. Con un' Appendice in fine, d'alcune Compositioni Rappresentate in Tempo, che Regnarono gl'Aug:mi Imp:ri Leopoldo, e Giuseppe I:mi di sempre gloriosa Memoria: consistente di Sepolcri, Oratori Sacri, Componimenti da Camera, et Opere. Compresovi le altre simili Composizioni Musicali dedicate humilissimamente alla stessa Ces:a e Real Cattolica Maestà di Carlo VI. Da diversi Autorj*; von dem Regierungsantritt bis vor dem Tod des Kaisers; letzte Einträge 1739.

14 A-Wn, Mus. Hs. 2478: *Verzeichniss jener Musikalien aus der Privat-Samlung weil: Allerhöchst: S:M: Kaiser Leopold I., welche sich gegenwärtig noch in dem K.K. Hofmusikgrafenamts Archiv befinden. 1825.*

15 Gmeiner 1994, S. 199–212, Tafel 14–20. Dort ist das »Nachleben« der Bibliothek ab 1825 ausführlich dokumentiert.

erschweren es uns, bei fehlender Signatur zu unterscheiden, ob ein Band zweifelsfrei der *Schlafkammerbibliothek* Leopolds zugehörig ist. Der jetzige *Leopoldina*-Bestand der ÖNB enthält immer noch einige Musikalien, die erst nach dem Tod Leopolds entstanden.

Hier wäre noch anzumerken, dass es auch von den Musikalien, die Joseph II. in das Archiv der Hofkapelle transferieren ließ, einen Katalog gibt. Dort werden ebenfalls einige wenige Positionen aufgeführt, die noch zur Bibliothek Leopolds gehört haben können.[16] Hier handelt es sich allerdings um maximal zwei bis vier Partituren.

Der Bestand *Leopoldina* in der ÖNB

Ausgehend vom *Verzeichniss* und von den soweit vorhandenen alten Nummern wurde der Bestand *Leopoldina* in der ÖNB als »Erbe« der *Cubicularis* zusammengefasst. Einige Änderungen wurden vorgenommen. Schon Josef Gmeiner ging 1994 davon aus, dass einiges davon Makulatur sei. Nicht klar ist z. B. die Zuordnung der »Alten Signaturen« mit Einzelnummern. Ungeklärt ist ebenfalls die Zuordnung von Musikalien, die »entsprechend« gebunden sind, deren Signatur aber verschwunden ist und auf denen nur Wappen oder andere Aufdrücke auf dem weißen Pergament stehen. Einiges davon dürfte aus den Bibliotheken der Söhne stammen. Unter den Musikalien mit »Einzelnummern« gibt es einige, die eindeutig Leopold zugeordnet werden können (es geht um etwa zehn Partituren, wie z. B. Nr. 50, die *Le gare dei Bene* enthält, oder Nr. 30 mit Zianis *Il mistico Giobbe* und einige andere, siehe unten). Wann die ursprüngliche Signatur verschwunden ist, konnte bisher nicht ermittelt werden; vielleicht wurde nach 1700 die ursprüngliche Nummerierung auch nicht konsequent weitergeführt. *La conversione di Maddalena* wurde in die Bibliothek Karls VI. übernommen und erhielt dort die Nr. 9 (im Katalog seiner Bibliothek A-Wn Suppl. Mus. 2452 f. 54v), ebenso *L'Euleo festeggiante*, das mit der Nr. 27 versehen wurde, sowie noch einige wenige weitere Werke.

Die Jesuitendramen sind halbwegs konform gebunden, ihnen fehlt jedoch das Portrait Leopolds. Dafür wurden sie in der Regel mit kaiserlichem Wappen versehen. Ich halte es für fraglich, ob sie je zur *Schlafkammerbibliothek* gehört haben. Diese Frage stellt sich für mehrere Partituren mit einfachen Nummernsignaturen. Denn diese Art der Nummerierung mit Einzelzahlen wird nach dem Tod Leopolds weitergeführt; es sieht so aus, dass sie, wenn sie denn wirklich alt ist, wie im *Verzeichniss*

16 A-Wn Mus. Hs. 2454: *Catalogo Delle Opere Serenade Cantate, ed Oratori le quali Sua Imperiale Reale Maesta l'Imperadore Giuseppe II Si compiaquè di trasmetter nell'Archivio Musicale, dell'Imp: Reale Capella, L'Año MDCCLXXVIII.*, die Nr. 4 dieses Katalogs, »Galgano Rubini, *Cantata prima:…/ Cantata seconda I tre santi re magi*«, könnte A-Wn Mus. Hs.17727/1–2 sein, ebenso die Nr. 66, Kantaten von Stradella, und vielleicht der ein oder andere Band mit Kantaten von Bononcini.

behauptet, die Bibliothek Josephs I. umfassen könnte. Allerdings sind diese Signaturen alle vom Verfasser des *Verzeichnisses* geschrieben. Eine Vorlage dafür habe ich nirgends gefunden.

Lambecks »Desinteresse«: eine Frage der Kompetenzen

Ob Lambeck persönlich musikalisch interessiert war, ist unwesentlich, denn er kaufte lediglich einige wenige Musikalien für die *Hofbibliothek*. Es geht um ausschließlich gedruckte Werke, die *nicht* der Hofkapelle zugeschlagen wurden, sondern zu den Beständen der »wissenschaftlichen Präsenzbibliothek« gehören.[17] Die Ankäufe gehen u. a. aus den Rechnungen für die Einbände hervor. Lambeck sammelte *keine* Noten, die mit Aufführungen am Hof in Verbindung standen; er kaufte somit auch *keine* von den Hofnotisten geschriebenen Musikalien. Er ließ diese auch nicht einbinden. Dies gehörte nicht zu seinen Pflichten: Hofmusik wurde in der Hofkapelle verwahrt, die nicht in seinen Zuständigkeitsbereich fiel. Mehr noch, das Ordnen der Musikbestände der *Cubicularis* fand möglicherweise oder gar wahrscheinlich erst nach seinem Tod statt (vielleicht einhergehend mit der Transferierung der noch verbliebenen Teile der wertvollen allgemeinen Privatsammlung in die Hofbibliothek?). Vielleicht geschah dies mehr oder weniger gleichzeitig mit dem Verfassen der *Distinta specificatione* (= *DS*), die Bestände der *Hofkapelle* auflistet. Vielleicht gab es auch einen parallelen Katalog, in dem die Bestände der *Schlafkammerbibliothek* verzeichnet wurden, ein Band, der zusammen mit einem Großteil der Sammlung heute verschwunden ist.[18] Die *DS* ist nicht datiert, jedoch kann sie nicht vor 1684 entstanden sein, da das in diesem Jahr uraufgeführte Oratorium *S. Antonio in Padoa* aufgelistet ist. Das Ordnungssystem der *Cubicularis* folgt einer Logik, die nicht sehr leicht durchschaubar ist. Ein Problem ist, dass in einer Lage frühe und spätere Partituren zusammenkommen können; die Ordnung einer (späteren) Schicht ist dabei unabhängig von einer eventuell vorhandenen früheren Schicht und in sich logisch.

Lambeck hätte zweifelsohne die Musikalien in seinen *Audienz-Memorialien* erwähnt, wenn er für diesen Teil der Sammlung verantwortlich gewesen wäre. Es gibt aber keine Spur einer solchen Erwähnung, nicht mal die beiden Faszikel mit Musikhandschriften im Lambeckschen Katalog sind näher beschrieben.

17 Das Wort »Präsenzbibliothek« trifft nicht ganz zu, denn die Benutzer nehmen ja (mangels eines Raums, in dem sie arbeiten können) die Bücher mit nach Hause. Es geht aber *nicht* um Musikalien für den praktischen Gebrauch.

18 Von der Sammlung seines Sohnes Karl VI. ist ein Katalog erhalten: *Catalogo Delle Compositioni Musicalj …*, A-Wn, Sippl. Mus. 2452. Die letzten Einträge beziehen sich auf das Jahr 1739; die frühesten sind Teile der Privatbibliothek Leopolds.

System der Katalogisierung und Signaturen

Die Signaturen unterscheiden sich von den von Peter Lambeck für die nichtmusikalischen Bestände der Privatbibliothek eingeführten. Lambeck nummerierte nach Gebiet durch, auch wenn die Bücher in unterschiedlichen *Loculamenta* aufbewahrt wurden. Außerdem ist der Großteil der Bücher der Privatbibliothek gedruckt (die Handschriften bilden in der Anzahl nur einen unbedeutenden Teil des Gesamtbestands). Dieses Desinteresse weist darauf hin, dass eine andere Person die Kompositionen geordnet hat. Dass dies später geschah, zum Teil sogar in einem Zug, lässt sich aus den Handschriften der Signaturen und aus deren Ordnung ablesen. Später hinzugekommene Werke – das heißt ab etwa 1685 oder 1686 – konnten zeitnah nach dem gleichen Signatursystem hinzugefügt werden. Dies kann man bedingt den Handschriften der Signaturen entnehmen. Es gibt mehrere Schreiber; die spätesten Signaturen (ab den neunziger Jahren) sind in der Regel entschieden kleiner geschrieben als die früheren. Die ältesten Kataloghandschriften kann man bis etwa 1686 verfolgen. Sie können keineswegs Lambeck († 1680) zugeordnet werden. Sie unterscheiden sich auch eindeutig gegenüber seiner Hand. Anzunehmen ist wohl, dass die Signaturen von (Bibliotheks-)Angestellten bzw. Hofkapellangestellten eingetragen wurden.

Das System der Katalogisierung ist einfach: Die erste Zahl nennt den »Schrank« und die zweite Zahl bezeichnet die Lage innerhalb des Schranks.[19] Die Nummerierung der Musikbibliothek weicht zwar von der Lambeckschen ab, ist jedoch vom System her ähnlich und markiert somit eine nicht für die Praxis bestimmte Bibliothek (anders als etwa die Sammlung der Hof*musik*bibliothek). Lambeck arbeitete mit einer römischen Zahl für den »Schrank«, z. B. *Loculamentum XI.*, gefolgt von einer arabischen Zahl für die Lage. *XI 75* beinhaltet Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis. Loculamentum XI* umfasst *Philosophia*, daher auch die Quersignatur *Philosoph. [N.] 75*. Da im Katalog nach Feldern durchnummeriert wurde, auch nachdem der Schrank voll war, musste die römische Nummerierung nicht im Buch erscheinen.

Die römische Nummerierung erneuert sich nach Schrank, die arabische nach Wissensgebiet, eventuell über das *Loculamentum* hinaus. Dies weicht ab von dem

19 Es wäre auch möglich, dass es vor dieser Systematisierung eine Art von »Ursignatursystem« gegeben hat, das man aus praktischen Gründen – z. B. wegen der Größe oder Übersichtlichkeit der Sammlung – bei der Erstkatalogisierung nicht beibehalten konnte. Die Rücken der Bände sind nicht alle so erhalten, dass man dies hätte sehen können. Demnach entspräche die Nummer 1 auf dem Rücken der »späteren« N.3.N.4. (Jetzt: A-Wn Mus. Hs. 18.831), der *Spartitura compositionum* des Kaisers, die seine Jugendkompositionen enthält. – Darüber, ob die erste Signatur »N« tatsächlich einen realen Schrank oder ein Regal bezeichnet, kann man natürlich nur vermuten. Im schon erwähnten Katalog der Musikalien Josephs II. gibt es ein *Nr* als Kapitelüberschrift und innerhalb dieser gibt es dann eine Nr. die sich auf das konkrete Werk bezieht. Die Kapitel sind aber systematisch geordnet. Die Systematik ist eine ganz andere als die in Leopolds Bibliothek, bei Joseph geht es um Gattungen und um die Frage, ob Stimmenmaterial vorhanden ist. Dass Gattungen nach Komponisten geordnet sind und sich in einem Schrank »überschneiden«, kommt nicht vor. Der Gattungsbegriff ist bei Joseph allerdings breiter gefasst als bei Leopold.

System der Musikbibliothek: Jeder »Schrank« fängt doppelt neu an: also N.1.N.1. bis N.1.N.x, dann N.2.N.1. bis N.2.N.x., der Lambeckschen Nummerierung würde N.1.N.1. bis N.1.N.x. und ab N.2.N.x+1 entsprechen. Da auf einem Boden bis zu 6 Partituren liegen können, nicht müssen, ist es schwer, zu rekonstruieren, wie viele Noten tatsächlich fehlen. Im Katalog Lambecks gibt es nur eine einzige vergebene Nummer innerhalb eines Schranks, dies schließt Doppelsignaturen wie in der Musikbibliothek aus.

Die Art der Nummerierung (N.x.N.x.) ist bis mindestens 1700 Standard: Dies kann man dem erhaltenen Bestand entnehmen; es gibt noch ein Werk, Antonio Gianettinis Oratorium *La vittima d'amore, ossia la morte di Cristo* von 1690, das erst 1704 am Hof aufgeführt wurde (N.3.N.8.). Möglicherweise wurde dieses Signatursystem bis zum Tod des Kaisers weitergeführt. Es fehlt aber ein entsprechender Werkbestand, um dies mit Sicherheit zu sagen.

Daneben gibt es den schon genannten Bestand mit einer anderen Art der Nummerierung: in der Mehrzahl geht es um Jesuitendramen oder Werke, die in Präsenz von Mitgliedern der kaiserlichen Familie in Klöstern bzw. Klosterschulen aufgeführt wurden; einige wenige so katalogisierte Werke sind jedoch relativ späte höfische Kompositionen. Wann diese Nummerierung vorgenommen wurde, lässt sich nicht leicht nachvollziehen, nirgendwo ist eine Spur einer »leopoldinischen« Signatur zu finden. Allerdings gibt es z. T. Einbände, die auf seine Sammlung hinweisen. Die Signaturen sind ja auch keinesfalls der *Hofbibliothek* zuzuordnen. Spuren von Signaturen von erhaltenen Noten aus Karls Bibliothek zeigen ebenfalls eine andere Art des Katalogisierens auf. Seine Bibliothek hat eigene Nummern; Noten aus Leopolds Sammlung wurden entsprechend umsigniert. Diese unterscheiden sich von den Signaturen, die von Schreiber des *Verzeichniss* wahrscheinlich bei der Erfassung des Leopoldinischen Bestands auf den Außendeckeln und den Vorsatzblättern eingefügt wurden. Auch die NxNx- Signaturen auf den Außendeckeln sind in dieser Zeit angebracht: sie sind konform zur Handschrift des *Verzeichnisses*. Das *Verzeichniss* nennt diese Signaturen, die eine einfache Nummer haben, etwa Nr 1, 2 etc., »alt«; allerdings sind die, die man auf und in den Handschriften findet, ausschließlich aus der Zeit und in der Handschrift dessen, der das *Verzeichniss* verfasst hat, also 1825, im Gegensatz zu den Doppelsignaturen, die zwar außen neu hinzugefügt wurden, in den Partituren aber aus der Zeit Leopolds sind.

Das Nummerierungssystem mit einfachen Zahlen (von 1 bis mindestens 90, manche Nummern sind auch doppelt oder dreifach vergeben) ist konsistent und existierte nach dem Tod Leopolds weiter. Die ÖNB führt diesen Bestand unter *Leopoldina*, auch Werke nach 1705 werden hier noch erfasst. Die Einbände der Jesuiten- und Schuldramen sind ähnlich denen der *Cubicularis*, allerdings ohne Prägung des kaiserlichen Portraits. Es wäre theoretisch auch möglich, dass hier ein Teil der Bibliothek Josephs I., von der keine eindeutigen Spuren mehr vorhanden sind, erfasst ist, zumal diese Schuldramen

mit Musik aus (vor allem Wiener) Klöstern mit dieser Art der Signatur nur bis 1711 geführt werden.

Umgekehrt befinden sich heutzutage in der Sammlung »Hofmusik / Hofkapelle« Teile der *Schlafkammerbibliothek*, und in der heute als »Schlafkammerbibliothek« geführten Sammlung gibt es wiederum Teile der alten Hofmusikbibliothek. Im *Verzeichniss* werden außerdem einige wenige Drucke genannt, die jetzt nicht im Bestand *Leopoldina* enthalten sind. Die Provenienz alter (Musik-)Drucke in der ÖNB ist in vielen Fällen nicht mehr nachvollziehbar, oft existieren die Vorsatzblätter nicht mehr. Gelegentlich wurden die alten Signaturen mit der Schere weggeschnitten; nur selten sind so vollständig erhaltene Exemplare wie Schmelzers Violinsonaten (N.4. N.1.) erhalten,[20] deren Zugehörigkeit zur Privatbibliothek offenkundig ist. Auch Widmungsexemplare, die nicht wie die vom Kaiser bestellten Bände gebunden sind, werden oft nicht als »Leopoldina« geführt. Manchmal sind die Ledereinbände denen der Partituren der Hofkapellbestände oder der Bibliothek Karls VI. ähnlich und unterscheiden sich von diesen nur oder vor allem durch die Signatur der Privatsammlung.

Beispiele für »nicht konform gebundene«, als »Leopoldina« geführte Musikalien bilden die Prachtexemplare der Cembalowerke Johann Jakob Frobergers, die zum Teil Übernahmen aus der Bibliothek Ferdinands III. sind. Das 2006 bei *Sotheby's* versteigerte Buch Frobergers mit ebensolchem roten Prachteinband (wenn auch entschieden kleiner im Format) mit kaiserlichem Wappen wird allgemein nicht als zur Privatbibliothek gehörend geführt. Hier wäre jedoch zu bemerken, dass eine Widmung – sie fehlt – nicht unbedingt vorhanden sein *muss*, auch die Existenz einer entsprechenden Signatur ist nicht zwingend (siehe z. B. Frobergers *Libro quarto di Toccate, Ricercari, Capricci*). Es bleibt die Frage, wieso Froberger in seiner eigenen Bibliothek eine solche Reinschrift in einem »kaiserlichen« Einband behalten würde, und ob ihm dies überhaupt gestattet wurde. Ich halte es trotz aller Gegenargumente für nicht undenkbar, dass dieses Buch zur Sammlung des Kaisers gehörte.[21] Vielleicht gelangte die Handschrift auch erst nach Frobergers Tod in die Bibliothek des Kaisers. Das Argument, dass französische Musik oder Musik mit französischen Titeln am Hof nicht genehm sei, ist m.E. zu vernachlässigen. Auch der Entstehungszeitpunkt spricht nicht unbedingt gegen eine Aufnahme in die kaiserliche Sammlung. Da diese nach dem Tod seiner Söhne (allmählich) verstreut wurde, ist es nicht unbedingt verwunderlich, dass Teile der Bibliothek außerhalb Wiens überlebten. Einige Partituren haben die genannte *Cubicularis*-Signatur nicht mehr. Einige Arienbände sind schwer einzuordnen.

20 Heutige Signatur: SA.82.F.31.

21 Siehe u. a. Van Asperen 2007, u. a. mit Argumenten zur stilistischen Zuordnung. Die Sachlage ist viel komplexer als die Dichotomie Italienisch-Französisch oder vermeintliche Rivalitäten auch auf kulturellem Gebiet vermuten lassen.

Einbände

Die Einbände sind in der Regel in weißem Pergament mit eingestanztem Portrait des Kaisers und / oder mit seinem Wappen und mit ornamentierten vergoldeten Rändern versehen. Teilweise gibt es noch die Reste der Schleifen zum Zubinden. Es gibt vier unterschiedliche Portraits, von denen drei mehr oder weniger wahllos durcheinander spätestens ab 1666 verwendet wurden. Ein Portrait zeigt den Kaiser als jungen Mann. Dieses gibt es nach 1664 nicht mehr. Es geht um die folgenden Kompositionen von Antonio Bertali: N.7.N.2. (*Maria Magdalena*, 1661); N.7.N.2. (*Zenobia*, 1662), N.8.N.3. (*Il Ciro crescente*, 1661); N.8.N.5. (*Operetta*, 1664), sowie von Leopold I.: N.9.N.1. (*Il figliuolo prodigo*, um 1663).[22] Es gibt die Variante (auch sie hilft beim Datieren): Portrait des Kaisers auf dem vorderen Außendeckel – eines von den drei anderen Fassungen – und Portrait seiner ersten Frau (Margarita Teresa, † 1673) auf dem hinteren. Dies ist bei mindestens 25 Partituren der Fall; davon sind zwölf oder dreizehn Kompositionen des Kaisers oder Werke, zu denen er Einlagestücke geschrieben hat.

Am häufigsten gibt es die Variante mit dem Kaiserportrait auf dem vorderen und dem Wappen auf dem hinteren Buchdeckel. Auch Bände mit dem Kaiserportrait vorne und dem Wahlspruch hinten kommen häufiger vor; schließlich gibt es auch eine Fassung mit zwei Wappen. Fehlt in dem Fall die alte Signatur, so ist eine Zuordnung zur *Cubicularis* nicht immer eindeutig zu machen.

Katalog der dramatischen Musik: Ordnungsprinzipien, Zuschreibungen und Datierungen anhand der Signaturen. Verluste.

Man muss davon ausgehen, dass der Kaiser alle dramatischen Werke, die am Hof (in seiner Anwesenheit) aufgeführt wurden, in seiner Privatsammlung aufbewahrte. Daneben gab es noch dramatische Werke, die nicht direkt mit höfischen Aufführungen in Verbindung gebracht werden können, die entweder Widmungsexemplare oder Studienpartituren sind. Dies alles bedeutet, dass es größere Verluste geben muss und auch gibt: Mindestens 48 dramatische Werke Draghis fehlen ganz, ebenso fünfzehn Werke Carlo Agostino Badias, mindestens vier Bertalis, mehrere Ballettbände Johann Heinrich Schmelzers und Johann Joseph Hoffers, einige Kompositionen von Giovanni Felice Sances oder Pietro Andrea Zianis sowie einiges mehr. Mehrere Opern sind nur teilweise erhalten. Allein mit Hinzuzählung der am Hof aufgeführten Werke kommt man auf größere Verluste. Die Sammlung umfasste mit Sicherheit mehr als 600 Werke,

22 Signaturen resp: Mus. Hs. 16.010; 16.530; 16.038; 16.861; 16.866. Letzteres Werk nicht wie bei Seifert 1985, S. 584 angemerkt, zwischen 1674 und 1685, sondern spätestens 1664.

wahrscheinlich sogar entschieden mehr. Hinzu kommen die Kompositionen des Kaisers selbst (neben den Einlage-Arien und -Szenen): wie viel und was Leopold alles komponiert hat, lässt sich wegen der Verluste nur noch sehr ungenau sagen. Aus dem Ordnungssystem heraus ließen sich aber eventuell Zuschreibungen bzw. auch Datierungen machen, die Vermutungen unterstützen können.

Mehrere Bände der Privatbibliothek sind ohne Signatur erhalten. In einigen Fällen nennt das *Verzeichniss* eine jetzt nicht mehr vorhandene, wegrestaurierte alte Signatur. Einbände, deren Signatur nicht erhalten ist, kann ich nur bedingt für Zuschreibungen verwenden, allerdings werde ich gelegentlich eine mögliche Signatur vorschlagen. Neben Zuschreibungen kann man auch vage Datierungen machen. Sie lassen sich zum Teil aus den Einbänden erschließen, z. B. aus dem Wappen, dem Kaiserbild, zum Teil auch daraus, welcher Notist die Partitur geschrieben hat. Bei Letzteren handelt es sich um die üblichen Notisten der Hofmusik: Alessandro Riotti, Gottfried Alois Gebauer u. a. Manchmal sind die Bände signiert (»GAG« z. B., oder es gibt charakteristische Federzeichnungen, die auf Riotti hinweisen).

Gelegentlich gibt es auf einer Lage eine »frühe«, »mittlere« und eine »späte« Schicht. Zum Beispiel: *N.5.N.1.* enthält Giuseppe Tricaricos *La gara della misericordia* (1661) (späterer Einband), Schmelzers *Le veglie ossequiose* (1679), Pancottis *Li tributi* (1681) und Andreas Anton Schmelzers *Arien Zue Den Baletten* (1680–85).[23] Ein anderes Beispiel: *N.7. N.2.* mit Bertalis (?) *La Zenobia di Radamisto* (1662) und *Maria Magdalena* (1661) neben Melchior d'Ardespins *Il segreto d'amore* (nur die Ballettmusik) (1690) sowie Pietro Torris *I preggi della primavera* (1691).[24]

Der weitaus am häufigsten vertretene Komponist ist Antonio Draghi. Anhand seines Œuvres lässt sich die Ordnung der Bibliothek am leichtesten verfolgen. Außerdem bieten seine Werke die Möglichkeit zu sehen, wie der kaiserliche Musikbibliothekar mit den unterschiedlichen dramatischen Gattungen umgeht. Ich werde im Folgenden Draghi zum Ausgangspunkt nehmen und andere Komponisten um ihn herum ordnen.

Ich fange an mit den »großen repräsentativen Opern«, die in der Regel Dreiakter sind. Blau markierte Titel bezeichnen Werke, in denen es musikalische Einlagen des Kaisers gibt, rot markierte Werke sind verschollen. In Klammern steht der Name des Librettisten, sofern bekannt. Alle Handschriften liegen in der Österreichischen Nationalbibliothek.

23 Heutige Signaturen resp. Mus. Hs. 18.716, 16.913, 18.895 und 16.588.

24 Heutige Signaturen resp. Mus. Hs. 16.530, 16.010, 17.656 und 17.742.

Tabelle 1. Draghis Opern in N9
Abkürzungen: dpm = Dram(m)a per musica; dm = dram(m)a musicale; tpm = trattenimento per musica; P =Prolog; A = Akt(e)

1666	*La mascherata, compositione drammatica*, 3 A, Mus. Hs. 16911	N.9.N.2.
1668	*Comedia ridicula, compositione dramatica*, 3 A, Mus. Hs. 16562 *Il Ciro vendicatore di se stesso* (Ximenes), *dpm*, 1 A, Mus. Hs. 16.311	N.9.N.3. N.9.N.4.
1669	*Chi più sa manco l'intende* (Ximenes), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.881 *Il Perseo* (Amalteo), *dm*, 3 A Mus. Hs. 18.846 *Atalanta* (Minato), *dpm*, 3 A Mus. Hs. 16.313	N.9.N.5.NN.9.N.6. N.9.N.7.
1670	*Le risa di Democrito* (Minato), *tpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.279 (Wdh.1673) *Leonida in Tegeo* (Minato), *dpm*, P, 3 A (Wdh.1694),[a] Mus. Hs. 15.599 *Iphide greca* (Minato), *dpm*, 3 A (Wdh 1696),[b] Mus. Hs. 16.850 *Penelope* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.877	N.9.N.8. N.9.N.9. N.9.N.10? N.9.N.57 N.9.N.11.
1671	*L'avidità di Mida* (Minato), *tpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.895 *La prosperità di Elio Sejano* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 15.600 *La gara die genij* (Minato), *festa teatrale*, 1 A, Mus. Hs. 15.601 *Cidippe* (Minato), *dpm*, 3 A Mus. Hs. 15.598	N.9.N.12. N.9.N.13. N.9.N.14. N.9.N.15.
1672	*Gl'atomi d'Epicuro* (Minato), *dpm* P, 3 A, Mus. Hs. 16.526 *Gundeberga* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 18.840 *Sulpitia* (Minato), *dpm*, 3 A (Wdh. 1697), Mus. Hs. 16.876	N.9.N.16. N.9.N.17. N.9.N.18.
1673	*Le risa di Democrito*, WDH (1670) *La Tessalonica*, 3 A	N.9.N.8. N.9.N.19?
1674	*La Lanterna di Diogene* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.892 *Il ratto delle Sabine* (Minato), *dpma*, 3 A, Mus. Hs. 16.291 *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (Minato), *dm*, 3 A, Mus. Hs. 16.884	N.9.N.20. N.9.N.21. N.9.N.22.
1675	*I pazzi abderiti* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.863 *Pirro* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.289 *Zaleuco*, 3 A *Turia Lucretia* (Minato), *dpm*, 3 A, 2 Intermezzi, Mus. Hs. 16.858	N.9.N.23. N.9.N.24. N.9.N.25? N.9.N.26.
1677	*Hercole acquistatore dell'immortalità* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 18.882 *Chilonida* (Minato), *dpm*, 3 A, 2 Intermezzi, Mus. Hs. 18.859 *Il silentio di Harpocrate* (Minato), *dpm*, 3 A (Wdh.1688), Mus. Hs. 16.018[c] *Adriano sul monte Casio* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.869 *Rodogone* (Minato), *dpm*, 3 A, 2 Intermedien, Mus. Hs. 16.870	N.9.N.27. N.9.N.28. N.9.N.29? N.9.N.44 N.9.N.30. N.9.N.31.
1678	*CRESO*, *dpm* (Minato) [Draghi?/Leopold?], Mus. Hs. 16.287 *La conquista del vello d'oro* (Minato), *festa teatrale*, 3 A, Mus. Hs. 16.879 *Leucippe Phestia* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.857 *La monarchia latina trionfante* (Minato) *festa musicale*, 1 A *Enea in Italia* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 18.847	N.10.N.2 N.9.N.32. N.9.N.33. N.9.N.34? N.9.N.35.
1679	*Baldracca* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.290 *Curzio* (Minato), *dpm*, 3 A (nicht aufgeführt)	N.9.N.36.

1680	*La patienza di Socrate con due mogli* (Minato), *scherzo dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.036	N.9.N.37.
1681	*La forza dell'amicitia* (Minato), *dpm*, 3 A (Wdh. 1694), Mus. Hs. 16.849 *Temistocle in Persia* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 18.908	N.9.N.38.? N.9.N.51. N.9.N.39.
1682	*Gli stratagemi di Biante* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.853 *La chimera* (Minato), *drama fantastico musicale*, 3 A, Mus. Hs. 16.862	N.9.N.40. N.9.N.41.
1685	*Il Palladio in Roma* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 18.860	N.9.N.42.
1687	[*La gemma ceraunia d'Ulissipone* (Minato), *dm* 3A Heidelberg]	
1688	*Tanisia* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 18.880 *Il Silentio di Harpocrate* (Minato), *dpm*, WDH, Mus. Hs. 16.018	N.9.N.43. N.9.N.44.
1689	*La Rosaura* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.028	N.9.N.45.
1690	*La regina de'Volsci*, *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.029	N.9.N.46
1692	*La chimera* (Minato / Draghi), WDH, Mus. Hs. 16.845 *La varietà di fortuna in L.I.Bruto* (Minato), *festa pm*, 3 A, Mus. Hs. 18.909 *Il vincitor magnanimo* (Minato), *dpm*, 3A, Mus. Hs. 18.849	N.9.N.47. N.9.N.48. N.9.N.49.
1693	*L'amore in sogno* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 18.910	N.9.N.50.
1694	*La forza dell'amicitia*, WDH, Mus. Hs. 16.849 *Leonida in Tegea*, WDH, Mus. Hs. 15.599	N.9.N.51. N.9.N.52.
1695	*L'industrie amorose in Filli di Tracia* (Minato), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 18.845 *Amore dà senno* (Cupeda), *dm*, 3 A, Mus. Hs. 18.967 *La finta cecità di Antioco il Grande* (Cupeda), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.030 *La magnanimità di Marco Fabrizio* (Cupeda), 3 A, Mus. Hs. 16.017	N.9.N.53. N.9.N.54. N.9.N.55. N.9.N.56.
1696	*Iphide Greca*, WDH *Timone misantropo* (NN), *dpm*, 3 A,[d] Mus. Hs. 16.008 *Acquistare volendo perdere* (Minato), 3A	N.9.N.57. N.9.N.58. N.9.N.59.?
1697	*L'Adalberto* (Minato-Cupeda), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.854 *L'amare per virtù* (Cupeda), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.851 *Sulpitia* (Minato), WDH	N.9.N.59.? N.9.N.60. N.9.N.61.?
1698	*L'Arsace,* (Cupeda), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 18.907 *La forza dell'amor filiale* (Cupeda), *dpm*, 3 A, Mus. Hs. 16.855	N.9N.62? N.9.N.62? N.9.N.63.
1700	*L'Alceste* (Cupeda), *dpm*, 3A	N.9N.64?

a Es gibt noch weitere zu identifizieren. Heute sind sie als eine Einheit unter Mus. Hs. 15.599 zusammengefasst. **b** Nur der 2. und 3. Akt erhalten, nur in der Fassung von 1696. **c** Entspricht der Fassung von 1688; die erste Fassung (1677) wahrscheinlich N.6.N.29. **d** *Acquistare volendo perdere* besteht aus drei Akten (T: Minato, M: ?). Nur Libretto erhalten: A-Wn cod. Ser.n 3916; eventuelle Signatur der Oper: N.9.N.59?

Zum Vergleich: Alle erhaltenen dramatischen Werke Cestis sind unter N.6. zu finden. Nur eine Florentiner Serenata von 1662 trägt die Signatur N.1.N.2.,[25] ihre Zuschreibung ist aber unsicher; es könnte sich um ein Werk Remigio Cestis handeln. Die nichtkonforme Signatur und die Tatsache, dass es sich um ein nicht am Hof aufgeführtes Werk handelt, können sogar darauf hinweisen. Bertalis Opern werden in N.7. (Die kleinere *Operetta* zum Geburtstag der Kaiserin-Mutter aber in N.8.), Tricarico in N.6 und Sances in N.8. aufbewahrt, Zianis *Galatea* aber in N.5. Eine aussagekräftige Menge repräsentativer Werke bietet nur Draghis vorhandenes Œuvre, alle größeren Opern liegen in N.9. Es schert ein Werk aus: *Creso*. Schon Herbert Seifert äußerte 1985 die Vermutung, dass das Werk Leopold I. zuzuordnen sein könnte.[26]

Es gibt tatsächlich in den *Loculamentis* mit »großen« Opern nur zwei Werke früherer Schichten in N.10., nämlich *El Prometeo* (1669),[27] eine spanischsprachige Komposition, und eben *Creso* (1678) (N.10.N.1. und N.10.N.2.). Beide Kompositionen sind anonym überliefert. Eine vorsichtige Zuschreibung an Leopold I. (mit dem üblichen Fragezeichen) könnte sich aus der Einordnung der Werke ergeben. Seiferts Zuschreibung von *El Prometeo* an Viviani wäre eine Möglichkeit, die man erwägen könne; doch scheint mir die Position Vivianis am Hof als Komponist nicht in dem Maß gesichert, dass sein Werk in N.10. eingeordnet wäre. Eine spätere Schicht »birgt« Vincenzo Bernabeis *L'Horto Delle Esperidi* (*Torneo*) von 1688,[28] eine Aufführung ist am Wiener Hof nicht dokumentiert. Das Interesse des Kaisers erklärt sich aus familialen Anlässen.

Ansonsten findet man die Opern externer Komponisten entweder in N.1. bis N.3. oder eben ab N.11. bis N.16.N.13. bis N.16. bergen in der Regel nur spätere Werke von Giuseppe Antonio Bernabei, Pietro Torri, Agostino Steffani, Hugo von Wilderer, also auswärtiger Höfe wie München oder Düsseldorf, die mit dem Kaiserhof verwandtschaftlich liiert sind. Die frühen Schichten bergen sehr interessantes Material, bei dem man davon ausgehen kann, dass es vielmehr dem musikinteressierten Kaiser als Studienmaterial gedient haben dürfte denn dass es für konkrete Aufführungen gedacht gewesen wäre. Der Vorliebe für das venezianische Repertoire gemäß passt es, dass hier Werke von Claudio Monteverdi (*Il ritorno d'Ulisse in Patria* N.1.N.1.)[29] und Francesco Cavalli (*L'Egisto,* N.3.N.1. und *Il Giasone* N.3.N.2.)[30] zu finden sind. Ebenfalls zu früheren Sammelschichten gehört *Il principe generoso* von Remigio Cesti (1670, N.2.N.2.).[31] Carlo

25 Mus. Hs. 16.890.

26 Seifert 1985, S. 85.

27 Mus. Hs. 16.910.

28 Mus. Hs. 17.745.

29 Die Signatur laut *Verzeichniss* ist nicht erhalten, die jetzige lautet: A-Wn Mus. Hs. 16755. Es gibt eine Widmung an Leopold I.

30 Mus. Hs. 16.452 und 16.657.

31 Mus. Hs. 17.199.

Pallavicinos *Gallieno* sowie Giovanni Battista Maccionis *L'Arpa festante*[32] – letzteres ein Erbstück aus der Sammlung Ferdinands III. – haben keine passende Katalognummer mehr, dafür aber Giovanni Domenico Partenios *Flavio Cuniberto* (N.1.N.14.).[33] Sowohl Monteverdis *Ulisse* als auch Cavallis *Egisto* haben einen Einband mit Vignette des Kaisers, die auf eine Einarbeitung frühestens ab 1665 hinweist. *Giasone* könnte ein Erbstück der väterlichen Bibliothek sein, das später in die *Cubicularis* eingearbeitet wurde (N.3.N.2.); der Einband ähnelt dem der Oper Maccionis, unterscheidet sich auch von den Einbänden der Hofbibliothek. Bei Werken nicht am Hof beschäftigter Komponisten lässt sich nur sehr schwer feststellen, wie groß die Verluste sind.

Einen interessanten Fall bildet die unvollständig erhaltene Partitur *Gli Amori d'-Alessandro Magno e di Rossana* (Text: Giacinto Andrea Cicognini, Musik: Giovanni Giacomo Arrigoni). Sie ist nicht datiert, das vermutete Kompositionsdatum (um 1657/8) der dreiaktigen *Festa teatrale* ist keineswegs gesichert. Es lassen sich keine Aufführungen nachweisen; die Widmung an den Kaiser lässt dieses Datum sogar als eher verfrüht erscheinen: die Zeit direkt nach seiner Wahl Ende Juli / August 1658 wäre der allerfrüheste Moment. Eine erweiterte deutsche Übersetzung des Librettos, die eher auf eine Bearbeitung als Schauspiel als auf eine Oper hinweist, wurde 1665 bei Cosmerovius gedruckt. Eine italienische Fassung ist in Wien entweder nie erschienen oder verschollen. Von Arrigonis Oper ist in Wien nur der erste Aufzug erhalten.[34] Ob am 10. und 12. Februar 1665 ein Schauspiel[35] (wie die gedruckte deutsche Bearbeitung nahelegt) oder eine Oper aufgeführt wurde, lässt sich nicht eindeutig klären. Die Partitur Arrigonis entspricht dem italienischen Originallibretto. Eine eventuelle *Cubicularis*-Signatur ist nicht mehr vorhanden, das Werk wurde neu gebunden.

Oratorien und Sepolcri

Ähnlich eindeutig sieht die Einordnung der Oratorien und Sepolcri aus. Draghis Oratorien sind, mit einer Ausnahme (N.1.N.1.), unter N.8., die Sepolcri unter N.10. zu finden. Allerdings wäre auch hier zu bedenken, dass die vielen Verluste eine

32 Resp. Mus. Hs. 16.491 (Provenienz laut ÖNB: »Hofkapelle«) und 16889 (Provenienz: *Schlafkammerbibliothek*).

33 Mus. Hs. 18.642 (»keine Provenienzangabe«, jedoch im *Verzeichniss* aufgeführt, dort allerdings, wohl irrtümlich) sub N.5.N.14., ohne Titel erhalten, im Katalog der ÖNB *sub Vitige* zu finden.

34 Dazu: Noe 2011, S. 318, mit Hinweis auf u. a. Martino 1994, S. 91–92. Noe merkt aber zugleich an, dass eine von Martino unterstellte Aufführung bzw. Widmung an Leopold 1657 nicht zu belegen ist. Partitur: Mus. Hs. 16.755; die ÖNB gibt als Provenienz »Hofkapelle« an. Eine Datierung auf 1675, wie die ÖNB vorschlägt, lässt sich nicht erklären. 1675 ist das Todesjahr Arrigonis, daher womöglich eine Verwechslung.

35 Seifert 1985, S. 452, wenn das Werk auf Deutsch gegeben wurde. Sollte es auf Italienisch – also in der Ursprungsfassung! – aufgeführt worden sein, so käme es als eine Oper in Betracht und könnte das Werk Arrigonis sein.

Einordnung der Oratorien sowohl unter N.1. als auch N.8. ermöglichen, gerade die früheren Werke könnten unter N.1. subsumiert sein. Denn unter N.8. laufen zunächst die Sances' *Sepolcri*. Eine klare Unterscheidung zwischen Oratorien und Sepolcri ist auch bei den Werken Leopolds zu finden: seine Sepolcri werden, soweit die alten Signaturen erhalten sind, unter N.11., die Oratorien unter N.9. eingeordnet. Auch sonst ist die Ordnung folgende: Giovanni Battista Pederzuolis Oratorien liegen in N.7., seine Sepolcri in N.12. Zwei Oratorien von Ferdinand Tobias Richter finden sich unter N.10.: N.10.N.1., *S. Ermenegildo* (1694), und N.10.N.3., *L'Incoronatione di Salamone* (1696, nur der zweite ist Teil erhalten; im Katalog der ÖNB anonym, ohne Titel überliefert).[36] Werke von außerhalb (Widmungsexemplare externer Komponisten usw.) haben in der Regel eine niedrige Schranknummer, auch wenn es späte Kompositionen sind. Die Oratorien sind die spätesten noch mit dem Doppelbuchstabensystem (NxNy) erfassten Bibliotheksexemplare. Allerdings muss man davon ausgehen, dass mindestens 60 oder 61 Oratorien verschollen sind, darunter auch Werke Leopolds. Es fehlen die Sepolcri N.11.N.3. und N.11.N.5. Zwei nicht erhaltene Werke, *L'ingratitudine rimproverata* (1675) und *Il vero Sole fermato in Croce* (1680), beide ohne Angabe des Komponisten, könnten aus Leopolds Feder stammen. Chronologisch gesehen würden sie auch zu diesen beiden Signaturen passen. Zumindest das erste Werk wird in dem Katalog der Sammlung Karls VI. als *Composto in Musica dalla Sacra Ces:a Maestà dell'Imperadore Leopoldo 1:mo*[37] bezeichnet. Unter den Oratorien des Kaisers könnte N.9.N.2. fehlen. Dies würde zeitlich und inhaltlich zu *L'Amor della Redentione* passen, dessen ursprüngliche Signatur nicht mehr erhalten ist. Das *Verzeichniss* gibt nur die einfache Nummer »15«. Nimmt man diese drei Werke hinzu, würde sich eine ungebrochene Reihung Leopold'scher Oratorien und Sepolcri ergeben: es gäbe demnach sechs Sepolcri (vier erhalten) und vier Oratorien (alle erhalten). Bis auf *Il figliuolo prodigo* mit nur einer einzigen mit Sicherheit bezeugten Reprise werden alle Oratorien bis zu seinem Tod regelmäßig wiederholt. Von *L'Amor della Redentione* gibt es zwischen 20 und 22 Wiederaufnahmen. Die Sepolcri hingegen werden in der Mehrzahl nur jeweils ein einziges Mal aufgeführt, was aus den spezifischen Anforderungen an Bühne und Spiel zu erklären ist.[38]

36 A-Wn Mus. Hs. 18.492, Wahrscheinlicher Titel des Oratoriums *Bersabea* oder *Davide penitente*. Libretto A-Wn 406741-B: Stanislao Amerigho, *L'Incoronatione di Salomone. Oratorio Cantato nell'Augvstissima Capella Della S.C.R.M.tà Dell'Imperatore Leopoldo, L'Anno M..DC..XCVI. Posto in Musica dal S.r Ferdinando Richter, Primo Organista di S.M.C.* (A-Wn 406741-B). Das Werk wird allgemein als verschollen betrachtet.

37 Sub Sepolcro Nr 1(f 52r).

38 Nur *Il Lutto dell'Universo* wird zweimal wiederholt.

Kleinere dramatische Werke und Kammermusik

Schwieriger gestaltet sich die Ordnung der »kleineren« weltlichen dramatischen Werke, lediglich die Schauspielmusiken weisen eine klare Ordnung auf. Alle Schauspielmusiken, die der Kaiser komponiert hat, sind in *Loculamentum* 12 zu finden. Zwar enthält N.12. auch andere dramatische Werke, die (kaiserlichen) Schauspielmusiken sind jedoch in *dieser* Gattung die einzigen. Daher halte ich es für möglich, dass die Musik zu *Primero es la honra* eher dem Kaiser als Draghi zuzuschreiben wäre. Dies würde auch von der Sprache her überzeugen: es würde die einzige erhaltene und dokumentierte spanischsprachige Komposition Draghis sein. Ich bin davon überzeugt, dass die Musikbibliothek systematisch und sinnvoll geordnet ist, und dass das Einsortieren von Werken sowohl gattungs- als komponistenbedingt erfolgte. Das kaiserliche »Gesamtœuvre« wurde nicht etwa in einem einzigen »Kasten« aufbewahrt, nein, es ist über die unterschiedlichen *Loculamenta* verstreut, die nach Gattung und Komponist geordnet sind. Wenn man die Gattungsordnung kennt, ist es u.U. möglich, Personenzuschreibungen zu machen, dabei muss stets in Rechnung gezogen werden, ob ein Stück generell vor oder nach 1686 einzuordnen ist.

Tabelle 2. Die Schauspielmusiken der Reihe N.12.

1671	*Orfeo y Euriduce/La nobia Barbuda* in *Fineza contra Fineza*., Mus. Hs. 18.800	N.12.N.2.
1673	*Primero es la honra*, Musik zu Schauspiel, Mus. Hs. 16.586	N.12.N.5.
1680	*Die vermeinte Brueder und Schwesterlibe*, *Comedi*, 3 A, Mus. Hs. 16.312	N.12.N.6.
1683	*Der thorechte Schäffer*, *Comedi*, 5 A, Schauspielmusik, Mus. Hs. 16.284	N.12.N.8.
1685	*Die Ergezungstund der Schlavinnen aus Samie*, *Comedi*, Mus. Hs. 16.317	N.12.N.9.
1686	*Musica zu deren Hochadelichen Hoff-Damen Comedi*, Mus. Hs. 16.003	N.12.N.10.
1695	*Musica per la festa delle Serenissime Arciduchesse e Signore Dame*, Mus. Hs. 16.023	N.12.N.15.
1697	*Musica composta da S.M.Cesarea per la comedia … nel Carnevale …*, Mus. Hs. 16.004	N.12.N.17.

Wenn man davon ausgeht, dass diese Reihe in dieser Gattung durchgehend Kompositionen des Kaisers enthält, dann fehlen hier mehrere Schauspielmusiken seiner Hand, etwa N.1., N.3.–N.4., weiters N.7., N.11.–N.14. und N.16. Es hieße aber auch, dass Leopold zwischen 1674 und 1679 keine Schauspielmusik geschrieben hätte. N.7. könnte 1681 oder 1682 entstanden sein, N.11. bis N.14. zwischen 1687 und 1694 sowie N.16. 1696. Wenn man auch die Intermezzi zu Theaterstücken als gattungsgleich mit Schauspielmusik rechnet, dann wären *Orfeo y Euriduce/La nobia Barbuda in Fineza contra*

Fineza (22.12.1671) sowie *Primera es la honra* (18.1.1673) hinzuzufügen. Eine mögliche Chronologie für die frühen Werke wäre: N.3. und N.4.: 1672; N.1. in oder vor 1671.

Unter den kleineren dramatischen Werken sind die *Introduttioni ad un ball[ett]o* am leichtesten erkennbar. Schon der Titelzusatz (»Introduttione …«) erleichtert die Zuordnung. Schwerer fassbar sind die *Feste, trattenimenti, epitalamia, ossequien* usw. Man hat schnell den Eindruck, dass die gattungsmäßige Sorgfalt, die bei den großen dramatischen Werken gilt, hier nicht greift. Doch merkt man hier ebenfalls ein gewisses Ordnungssystem. Auch hier sind die meisten Werke wieder von Draghis Hand; die meisten Werke liegen in N.6. oder N.10. Zu den kleineren dramatischen Werken gesellt sich in N.6. noch eine ziemliche Menge an Kammermusik. In N.1. liegen mehrere Kompositionen für höfische Akademien. Der »Schrank« N.6. ist als solcher von unserem Standpunkt aus gesehen am unklarsten organisiert. Durchgehende Nummerierung gibt es eigentlich vor allem bei Kammermusiken, die eher nicht dramatisch sind. Der Eindruck könnte entstehen, dass sich die Einordnung vor allem auf die *Funktion* bezieht und dass eine Gattungsbezeichnung in unserem Sinne nicht das vordergründige Ordnungsprinzip bildet. Unterschiede zwischen *Festa musicale/teatrale, trattenimento* und *rappresentatione* werden bei der Ordnung nicht berücksichtigt. Wie die Balletteinleitungen gehören sie alle in den Schrank N.10. Der Schrank N.6. fährt mit Serenaten, Applausi und kleineren Kammermusiken »zweigleisig«, wobei die Nummerierungen innerhalb des Schranks mehr oder weniger getrennt sind. Zwei Ordnungsmöglichkeiten bieten sich hier an, nämlich nach *Funktion* und/oder nach *Anlass*.

Zunächst gehe ich von der möglichen Funktion der Werke aus; sie ist vielleicht auch wichtiger als unsere Vorstellung von einer deutlichen Gattungseinordnung. Als Ausgangspunkt bieten sich Kompositionen für Akademien an. Reine Akademien/Akademiemusiken sind in der Gruppe N.1. zu finden; hier gibt es Werke von Draghi und Pederzuoli. Die Reihe der erhaltenen Werke läuft von N.1.N.1. bis N.1.N.16.; fehlende Nummern sind: N.7. bis N.12. sowie N.15. Das letzte unter dieser Signatur liegende Werk ist auf 1698 datiert. Allerdings gibt es auch akademieähnliche Veranstaltungen, die sich der Serenata angleichen. Andrea Sommer-Mathis hat diese Unterscheidung zwischen reiner Akademie, Akademie-Dialog und Serenata in einem unlängst erschienenen Aufsatz sehr plausibel dargestellt.[39] Diese Unterscheidung lässt sich auch in den Signaturen der *Schlafkammerbibliothek* wiederfinden. Die teilweise Austauschbarkeit von Bezeichnungen wie *Serenata, Festa musicale/teatrale, trattenimento* und *rappresentatione* kann anhand der Signaturen ein wenig relativiert werden. Wie schon erwähnt, ist hier die Funktion und nicht der Name das bestimmende Moment. Es wird unterschieden zwischen einer *Musica da camera* mit Akademie-Anlehnung und einer *Musica da camera*, die solches nicht hat. Allerdings ist diese Unterscheidung in der Gruppe N.6. nicht immer für uns leicht nachvollziehbar. Es gibt – immer ausgehend von den Werken

39 Sommer-Mathis 2016, S. 385–403. Grundlage für ihre Beobachtungen bildet u. a. Hofmann 1979, S. 76–84.

Draghis – Doppelungen der N.6.-Signaturen, die sich womöglich auf unterschiedliche Funktionen beziehen: es gibt eine Reihe mit reinen Serenaten (teils mit Ballett) und eine Reihe mit Akademie-Bezügen.

Die zweite Möglichkeit, beide N.6.-Reihen auseinander zu dividieren, bietet der *Anlass*. Auch da kann man fündig werden. Aufgrund der Katalogisierungshandschriften ließen sich beispielsweise die folgenden beiden Werke zeitlich näher einordnen: *Veglia di Parnasso* und *Le Veglie di Tempe*, wobei hier auch die Doppelung im Nummernsystem deutlich werden könnte. Seifert hat beide als Geburtstagswerke für Leopold »zwischen 1669 und 1697« angesetzt.[40] Die Partiturhandschrift selbst und insbesondere die Signaturhandschrift deuten darauf hin, dass *Veglia di parnasso*, N.6.N.14. um 1681 entstanden sein muss. Am 9.6. 1680 wird zum Geburtstag Leopolds *Gli Oblighi dell'Universo* (N.6.N.10.) aufgeführt, 1682 käme für den gleichen Anlass *Gli Argonauti in Viaggio* (N.6.N.17.) in Frage.[41] Bliebe *Veglia di parnasso* für 1681; dies würde auch zur Nummerierung innerhalb der entsprechenden Gruppe in N.6. – zwischen N.10. und N.17. – passen.

Eine neue und niedrigere Nummerierungsreihe entsteht parallel; in diese gehört *Le Veglie di Tempe*. (N.6.N.8.) Auch dies lässt sich an der Partiturhandschrift und an der Signaturhandschrift ablesen. Als Datierungsmöglichkeit käme entweder die Zeit um den 22.7.1687 (Namenstag der Kaiserin) oder um den 9.6.1688 (Geburtstag des Kaisers) in Betracht. Für diese beiden Daten sind jedoch andere Werke erhalten; es fehlen lediglich Kompositionen zum Geburtstag der Kaiserin im Jahr 1687.[42] Ein Zusammenhang mit dem Geburtstag Josephs (26.7.) ist unwahrscheinlich, denn die unter N.6. erhaltenen Werke Draghis, die für diesen Anlass in der betreffenden Zeit – d. h. zwischen 1683 und etwa 1690 – geschrieben sind, haben eine weitaus höhere Signatur. Mit Signatur erhalten sind: 1687 N.6.N.29.; 1688: N.6.N.30., 1690: N.6.N.32., 1691: N.6.N.39. und 1692: N.6.N.40.[43]

Instrumentalballette

Zu den dramatischen Werken gehören Ballettmusiken, die in der Regel nicht vom Vokalkomponisten geschrieben wurden; eine Ausnahme bildet Johann Heinrich Schmelzer, der sowohl als Vokal- als auch als Instrumentalkomponist tätig war. Diese Ballette werden als Particell notiert und gesammelt gebunden. Es gibt zwei Bände mit Musik Johann Heinrich Schmelzers (N.4.N.2., für die Jahre 1665 bis1667; die ursprüngliche Signatur des zweiten Bandes ist nicht erhalten) und einen Band mit ebensol-

40 Seifert 1985, S. 584.

41 Rode-Breymann 2010, S. 138 gibt *Il sogno delle gratie* an, Seifert 1985, S. 506 sowohl das genannte Werk wie auch *Gli Argonauti*, letzteres allerdings mit Fragezeichen.

42 Rode-Breymann 2010, S. 141.

43 A-Wn Mus. Hs. 18.891: *Il tributo de' Savii alla maestà di Gioseffo, I compositione per musica di camera* von Minato und Draghi (für den 26. Juli 1692 vorbereitet, doch verschoben).

chen seines Sohnes Andeas Anton (1680–1685, N.5.N.1.).[44] Diese umfassen im Prinzip alle Instrumentalballette der genannten Zeit. Sie sind chronologisch geordnet. Herbert Seifert hat sie in seiner Habilitationsschrift einzeln den betreffenden Stücken zugeordnet.[45] Ein Sonderfall bilden zwei Bände mit je einem Ballett von Melchior d'Ardespin (N.7.N.1. und N.7.N.2.): *L'Eraclio* (1690) und *Il segreto d'Amore*.[46] Eine Oper Giuseppe Antonio Bernabeis, zu der eines der Ballette gehört, *Il segreto d'Amore*, ist ebenfalls erhalten, allerdings unter einer völlig anderen Signatur: N.11.N.8.[47]

Schuldramen und nichthöfische Stücke in Anwesenheit des Hofs mit abweichender Einordnung

Wie bekannt, besuchte der Kaiserhof auch regelmäßig geistliche oder moralisierende Dramen, die vor allem von Jesuitenschülern bzw. in Klöstern aufgeführt wurden.[48] Von diesen gibt es in der Regel gedruckte Texte. Die Notenanteile sind unterschiedlich groß. Die ÖNB besitzt einen größeren Bestand solcher Werke, die der *Leopoldina* zugeordnet werden. Die Einbände ähneln zum Teil denen der *Cubicularis*, sind jedoch ohne Portrait des Kaisers. Es gibt (ausgehend von den erhaltenen Exemplaren) eine einfache Nummerierung von 1 bis (mindestens) 90. Einiges ist verschollen. Manchmal haben mehrere Werke dieselbe Signatur. Unter diesen Signaturen sind aber nicht nur Schuldramen erhalten, es gibt auch Noten zu am Hof aufgeführten geistlichen und weltlichen dramatischen Werken (zwischen 1699 und 1705), die eindeutig der *Schlafkammerbibliothek* zugehörig waren (etwa mit entsprechenden Einbänden mit dem Portrait des Kaisers) oder (zunächst) waren. Entsprechende *Cubicularis*-Signaturen sind nicht (mehr) vorhanden. Es geht hier um folgende Positionen:

1	Badia *La clemenza di Davide*	Mus. Hs. 16277	1703
10	Ariosti *La profezia d'Eliseo nell'assedio di Samaria*	Mus. Hs. 16295	1705
15	Bononcini *La gara delle quattro stagioni*	Mus. Hs. 16024	1699
30	Ziani *Il mistico Giobbe*	Mus. Hs. 18852	1704
40	Badia *La concordia della Virtu e della Fortuna*	Mus. Hs. 16009	1702
50	Badia *Le gare dei beni*	Mus. Hs. 18930	1700
70	Legrenzi *La morte del cor penitente*	Mus. Hs. 18890	1705
90	Badia *La Psiche*	Mus. Hs. 16006	1703

44 Resp. A-Wn Mus. Hs. 16.583 (2 Bde.) und 16.588.

45 Seifert 1985, S. 452–585.

46 Jetzige Signaturen: Mus. Hs. 19.171 und 17.656.

47 Mus. Hs. 17.707.

48 Adel 1960; Pagme 2014.

Einige weitere Partituren könnten ebenfalls Teil der *Cubicularis* gewesen sein. Sie haben auf beiden Buchdeckeln ein Wappen, wie es auch bei einigen entsprechenden der *Cubicularis* zugeordneten Werken der Fall ist:

2	Zian *Caio Popilio*	Mus. Hs. 18850	1704
15	Leopold I. *L'amor della redentione*	Mus. Hs. 16904	1677?
28	Bononcini *Il fiore delle Eroine*	Mus. Hs. 16039	1704
29	Bononcini *Il Ritorno di Giulio Cesare*	Mus. Hs. 16019	1704
57	Ariosti *I gloriosi presagi, di Scipione Africano*	Mus. Hs. 16276	1704

Sollte es sich bei den »einfachen« Zahlen um Teile der Bibliothek Josephs I. handeln, könnte es allerdings auch sein, dass das entsprechende Exemplar aus der *Schlafkammerbibliothek* verschollen ist. Dass Bestände aus der *Schlafkammerbibliothek* in die Bibliotheken eines Nachfolgers integriert wurden – und dabei die alte Signatur verlieren konnten, aber nicht mussten – lässt sich auch im schon erwähnten Katalog der Musikaliensammlung Karls VI. beobachten:[49]

49 A-Wn Mus. Hs. 2452: *Catalogo …*: Appendice (ohne Paginierung).

Tabelle 3. Nummern aus der Bibliothek Karls VI.

Orat°: n° 1	Leopold I. *Il transito di San Giuseppe* Leopold I. *L'Amor della redentione*	Mus. Hs. 18.899 Mus. Hs. 16.904	N.9.N.3. [15]
Appendice			
Sepolcro n° 1	Leopold I. *L'ingratitudine rimproverata* (1675)		verschollen
Sep:cro n° 2	Draghi *I Frutti dell'albero della croce* (1691)		verschollen
Sep:cro n° 3	Draghi *Il sacrificio non impedito* (1692)	Mus. Hs.18.941	N.10.N.20.
Sep:cro n° 4	Draghi *Il Sangue e l'acqua* (1693)		verschollen
Sep:cro n° 5	Draghi *Il libro con sette sigilli* (1694)	Mus. Hs. 18.943	N.10.N.22.
Sep:cro n° 6	Draghi *La trasfiguratione su'l Calvario* (1695)		verschollen
Orat° n° 7	Richter *La caduta di Gerico* (1695)		verschollen
Orat° n° 8	Tosi *Il martirio di S Caterina* (1701)	Mus. Hs. 18.843	
Orat° n° 9	G. Bononcini *La Conversione di Maddalena* (1701)	Mus. Hs. 16.294	
Sep:cro n° 10	Ziani *Le profezie adempiute …* (1702)		verschollen
Orat° n° 11	Gasparini *Mosè liberato dal Nilo* (1703)		verschollen
Orat° n° 12	(Ziani) *Il mistico Giobbe* (1704)	Mus. Hs. 18.852	[30]
Orat° n° 13	Borrini *La caduta d'Aman* (1697)		verschollen
Orat° n° 14	Ziani *Il Giudizio di Salomone*	Mus. Hs. 19.335	N.3.N.15.
Orat° n° 15	Passarini *Il Sacrifizio d'Abramo* (1685)	Mus. Hs. 17.660	N.2.N.12.
Orat° n° 16	Chiarini *Mosè Infante liberato dal Nilo*		verschollen
Orat° n° 17	NN [Richter] *L'Essaltazione di Salamone* [1696]	[Mus. Hs. 18.492]	[N.10.N.3.]
Orat° n° 18	NN *Il Sacrfizio d'Abramo*	Mus. Hs. 18.322	
Orat° n° 19	Albergati Capacelli *Innocenza di S: Eufemia* 1701	Mus. Hs. 17.098	
Orat° n° 20	Albergati Capacelli *Il Convitto di Baldasarro* 1702	Mus. Hs. 17.099	
Orat° n° 21	*Il Giudizio di Salamone* 1701	[Mus. Hs. 19.335]	[N.3.N.15.]
n° 27	Bononcini *Serenata (= L'Euleo festeggiante)* 1699	Mus. Hs. 16.288	
n° 48	Bononcini *Vn libro di Duetti da Camera consecrati alla Sac:a Ces:a M:stà di Leopoldo I.* (1691)	Mus. Hs. 17.579	N.2.N.11.

Bis auf die zwei Oratorien Leopolds sind ältere Werke, wenn überhaupt, im Anhang zu finden. Zianis *Il Giudizio di Salamone* ist doppelt gezählt (Appendice Nr. 14 und 21). Das anonym und ohne Kompositionsdatum aufgeführte Oratorium *L'Essaltazione di Salamone* könnte theoretisch ein Werk Giuseppe Porsiles sein; im Hauptkatalog wird dies aber unter Nr. 56 genannt. Ich halte es daher für nicht ausgeschlossen, dass es sich

um Richters unvollständig erhaltenes Oratorium *L'Incoronatione di Salomone* (N.10.N.3.) handelt. Das Libretto ist erhalten und ist weitestgehend textgleich mit der Musik. Es fehlt die Partitur des ersten Aufzugs. Vielleicht war das auch schon 1739 der Fall, denn es wird nicht vermerkt, dass es sich um ursprünglich zwei Bücher gehandelt haben könnte.

In beiden Fällen geht es nur um Bruchteile der väterlichen Sammlung; nicht mal ein besonderes Interesse für seine Kompositionen scheint vorhanden gewesen zu sein: außer zwei Oratorien finden sich keine Kompositionen seiner Hand in den Bibliotheken seiner Söhne. Drucksachen sind nicht aufgeführt; sie wurden wohl schon früher entweder in die Hofbibliothek oder in die Bibliothek der Hofkapelle überführt.

Fazit

Abschließend ist zu bemerken, dass der Großteil des überlieferten Bestandes dramatischer Natur ist. Kirchenmusik im engeren Sinne ist so gut wie nicht erhalten (Gratianis unvollständiger Motettendruck bildet hier die Ausnahme). Die Signaturen der *Leopoldina* erlauben uns einen Einblick in einen Gattungsbegriff am Hof Leopolds I.: Die großen Opern bilden einen deutlichen Block; es gibt einen klaren Unterschied zwischen Sepolcro und Oratorio, zwischen Kammermusik für Akademien und anderen Kantaten, zwischen Balletteinleitungen und *Feste*, Schauspielmusiken und anderen dramatischen Gattungen. Auch vorsichtige Zuordnungen zu anonym überlieferten Werken werden aufgrund des systematischen Katalogisierens nicht nur nach Gattung, sondern auch nach Komponist innerhalb einer bestimmten Gattungszuordnung möglich. Dies erlaubt die Zuschreibung eines anonym überlieferten 2. Teils eines Oratoriums an Ferdinand Tobias Richter, zu dem das Libretto überliefert ist, das sich bis auf kleine Wortänderungen mit der Komposition deckt. Sie erlaubt auch eine mögliche Zuschreibung der anonym überlieferten spanischsprachigen Schauspielmusik zu *Primera es la honra* an Leopold I. und wirft Fragen zur Autorschaft der beiden Opern *El Prometeo* und *Creso* auf. Außerdem ist es möglich, anhand existenter Katalognummern Werke (vorsichtig und annähernd) zu datieren sowie anhand fehlender Katalognummern auf das Fehlen bestimmter Werke im Œuvre eines Komponisten hinzuweisen.

Handschriften

A-Wn Mus. Hs. 2451: *Distinta Specificatione. Dell' Archivio Musicale per il Seruizio della Cappella, e Camera Cesarea. Prima Delle compositioni per Chiesa e Camera Della Sacra Ces:^{a} Real Maestà di Leopoldo Aug:^{mo} Imperat:^{re}*, Hs. c 1685.

A-Wn Mus.Hs.2452: *Catalogo Delle Compositioni Musicalj: Continente, Oratori Sacri, Componimenti da Camera, Serenate, et Opere. Composte, e Rappresentate, sotto il*

Gloriosissimo Governo della S:ª Ces:ª e Real Catt:ca M:stà di Carlo VI. Imperadore de' Romani sempre Augusto. dall'A:° 1712. Con un' Appendice in fine, d'alcune Compositioni Rappresentate in Tempo, che Regnarono gl'Aug:mi Imp:ri Leopoldo, e Giuseppe I:mi di sempre gloriosa Memoria: consistente di Sepolcri, Oratori Sacri, Componimenti da Camera, et Opere. Compresovi le altre simili Composizioni Musicali dedicate humilissimamente alla stessa Ces:ª e Real Cattolica Maestà di Carlo VI. Da diversi Autorj

A-Wn Mus. Hs. 2454: *Catalogo Delle Opere Serenade Cantate, ed Oratori le quali Sua Imperiale Reale Maesta l'Imperadore Giuseppe II Si compiaquè di trasmetter nell'Archivio Musicale, dell'Imp: Reale Capella, L'Año MDCCLXXVIII.*

A-Wn Mus.Hs. 2478: *Verzeichniss jener Musikalien aus der Privat-Salung weil: Allerhöchst: S:M: Kaiser Leopold I., welche sich gegenwärtig noch in dem K.K. HofmusikgrafenamtsArchiv befinden. 1825*

A-Wn Cod. 8011 Han: Peter Lambeck, *Audienz-Memoralien et adversaria ad res bibliothecae palatinae Vindobonensis.*

A-Wn Cod. 12590/12591 Han: Peter Lambeck, *Catalogus bibliothecae Caesareae privatae seu cubicularis a. 1666*

A-Wn Cod. 12592/12593 Han: Peter Lambeck, *Catalogus bibliothecae Caesareae privatae seu cubicularis a. 1674.*

A-Wn Cod.Cod. Ser. n. 356–357 Han: *Rechnnungsbücher über das Einbinden und den Ankauf von Büchern der Hofbibliothek*

Literatur

Adel 1960: Adel, Kurt: Handschriften von Jesuitendramen in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 12/1960, S. 83–112.

Amerigho 1703: Stanislao Amerigho: L'Incoronatione di Salomone. Oratorio Cantato nell'Augvstissima Capella Della S.C.R.M.tà Dell'Imperatore Leopoldo, L'Anno M.DC.XVI. Posto in Musica dal S.r Ferdinando Richter, Primo Organista di S.M.C., Wien 1703.

Buchner 1658 Buchner, Philipp Friedrich (?): Kaÿserlicher Psalter, Frankfurt / Mainz 1658.

Gmeiner 1994: Gmeiner, Josef: Die »Schlafkammerbibliothek« Kaiser Leopolds I., in: Biblos 43/1994, S. 199–211.

Hofmann 1979: Hofmann, Ulrike: Die Accademia am Wiener Kaiserhof unter der Regierung Kaiser Leopolds I., in: Musicologica Austriaca 2/1979, S. 76–84.

Martino 1994: Martino, Alberto: Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie (= Chloe. Beihefte zu Daphnis, Bd. 17), Amsterdam 1994.

Noe 2011: Noe, Alfred: Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1: Von den Anfängen bis 1797, Wien u. a. 2011.

Page 2014: Page, Janet K.: Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna, Cambridge 2014.

Rode-Breymann 2010: Rode-Breymann, Susanne: Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705, Hildesheim 2010.

Saunders 1996: Saunders, Steven: The Emperor as Artist: New Discoveries Concerning Ferdinand III's Musical Compositions, in: Studien zur Musikwissenschaft 45/1996, S. 7–31.

Schmelzer 1662: Schmelzer, Johann Heinrich: Sacro-Profanus Concentus Musicus, Nürnberg 1662.

Seifert 1985: Seifert, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert, Tutzing 1985.

Sommer-Mathis 2016: Sommer-Mathis, Andrea: Akademien, Kantaten und Serenaten am Wiener Kaiserhof zwischen akademischer Konversation, höfischem Zeremoniell und musikalischer Unterhaltung, in: Berthold Over (Hg.): La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und Römische Aristokratie um 1700 (= MARS, Bd. 3), Kassel 2016, S. 385–403.

Van Asperen 2007: Van Asperen, Bob: A new Froberger manuscript, in: Journal of Seventeenth Century Music 13 (2007), http://sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen.html; [letzter Zugriff am 27.6.2017].

Die jetzigen Signaturen der Österreichischen Nationalbibliothek der in diesem Aufsatz erwähnten Werke aus der Schlafkammerbibliothek werden in den Tabellen oder als Fußnote hinzugefügt.

GIOVANNI ANGELINI BONTEMPIS *IL PARIDE* (DRESDEN 1662) IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN HÖFISCHER REPRÄSENTATION UND KÜNSTLERISCHER AMBITION

Klaus Pietschmann

Giovanni Bontempis *Il Paride* genießt in der Opernhistoriographie gewisse Prominenz, v. a. weil die Uraufführung anlässlich der Hochzeit der sächsischen Kurprinzessin Erdmuthe Sophie und des Markgrafen Christian Ernst von Brandenburg Bayreuth im November 1662 den Beginn der langen Tradition der italienischen Oper am Dresdner Hof markiert und zugleich die erste italienischsprachige Musiktheateraufführung an einem protestantischen Hof überhaupt darstellt.[1] Ausgehend von der Dresdner *Dafne* von Heinrich Schütz und Martin Opitz im Jahre 1627 hatte sich in den protestantischen Reichsteilen eine rein deutschsprachige Operntradition etabliert. Die Entscheidung für eine italienische Oper in Dresden bedeutete also einen Bruch, der im Zusammenhang mit dem Bestreben des sächsischen Hofes zu sehen ist, seine Repräsentationskultur nach Wiener Vorbildern auszurichten, wo die italienische Oper dominierte. Bontempi war 1650 als Kastrat nach seiner Ausbildung in Rom und erster Anstellung in Venedig nach Dresden gelangt und, gefördert von Heinrich Schütz, bald zum Kapellmeister ernannt worden. Diesem widmete er den 1660 im Druck erschienenen Traktat *Nova quattuor vocibus componendi methodus*, worin sich einerseits sein gutes Einvernehmen mit dem hoch angesehenen lutherischen Amtskollegen auch über die Konfessionsgrenzen hinweg niederschlägt. Darüber hinaus jedoch demonstriert die Schrift den für italienische Sänger- und Komponistenvirtuosen eher ungewöhnlichen Versuch, sich als umfassend gebildeter *musicus* zu inszenieren, der neben dem musikalischen Handwerk auch die Theorie beherrscht. Am Dresdner Hof avancierte er nachfolgend zu einer Art *uomo universale*: Neben der Komposition fungierte er als Bühnenarchitekt und Maschinenmeister, befasste sich mit der Konstruktion von Uhren sowie der Mosaikkunst und betätigte sich als Historiograph. Nach 1680 führte er in Perugia ein Gelehrtendasein, das 1695 in der Publikation der *Historia musica* sowie der nachfolgenden Aufnahme in die Accademia degli Insensati gipfelte.

Auch *Il Paride* stellt ein ebenso ambitioniertes wie ungewöhnliches Unternehmen dar. Bontempi trat hier erstmals als Komponist hervor und verfasste zugleich auch das Libretto selbst. Singulär ist überdies, dass die Partitur einige Jahre später in einem undatierten, vollständigen Druck erschien – seit dem Ende der 1630er Jahre bis weit ins 18. Jahrhun-

1 Der vorliegende Beitrag umfasst überarbeitete Passagen aus den folgenden Publikationen: Pietschmann 2015; Pietschmann 2016; Pietschmann 2018.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

dert hinein zirkulierten italienische Opern nahezu ausschließlich in Abschriften.[2] Eine weitere Auffälligkeit besteht schließlich darin, dass sich Bontempi gemäß der Vorrede nicht an den antiken Gattungen orientiert, sondern vielmehr ein »Erotopaegnion Musicum« zu schaffen beabsichtigte, ein »musikalisches Liebesspiel«.[3] Zwar wurden diese Aspekte von der Forschung durchaus konstatiert, allerdings blieben Versuche einer Einordnung und Bewertung der Anlage und Überlieferung des Werkes weitgehend aus, wie überhaupt die Person Bontempis nur beiläufige Würdigung erfuhr.[4] Das Anliegen der nachfolgenden Ausführungen ist es daher, die an die Aufführung und ihre mediale Verbreitung geknüpften Intentionen Bontempis und des Dresdner Hofes mit Hinblick auf den Entstehungsanlass sowie die beteiligten Akteure schärfer zu profilieren. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auch der Rolle des *Paride* im europäischen Kontext gewidmet werden, denn mit Francesco Cavallis *Ercole amante* und Antonio Cestis *Il pomo d'oro* entstanden zeitnah in Paris und Wien zwei weitere höchst ambitionierte, für die weitere Entwicklung der italienischen Oper richtungsweisende Hochzeitsopern, auf die, so die These, auch der Dresdner *Paride* in verschiedener Hinsicht rekurriert. Hierzu soll zunächst die Anlage der Oper in den Kontext der Dresdner Feierlichkeiten eingeordnet werden, bevor dann die überlieferten Librettodrucke und der Partiturdruck in ihren Bezügen zu Paris und Wien in den Blick rücken. Dabei soll gezeigt werden, dass sich *Il Paride* gleichermaßen als Beitrag zur Positionierung des Dresdner Hofes innerhalb der europäischen Festkultur wie als Ausweis von Bontempis künstlerischen Ambitionen werten lässt.

Zur Anlage der Oper im Kontext der Dresdner Feierlichkeiten

Die fünf Akte schildern die Geschichte des Parisurteils und seiner Folgen. Der Handlungsverlauf beinhaltet die bekannten Stationen des Streits der Göttinnen um den Apfel, Jupiters Bestimmung des als Schäfer in einer Liebesbeziehung mit der Nymphe Enone am Berg Ida lebenden trojanischen Königssohns Paris zum Richter, der Entführung der Helena und beider Eintreffen in Troja und endet mit dem Jubel über die glückliche Verbindung. Die Aufführung war Teil der umfangreichen Hochzeitsfeierlichkeiten, die von Uta Deppe präzise rekonstruiert und in ihren allegorischen Bezügen interpretiert wurden.[5] An die Aufführung am 2. November schlossen sich gesprochene Schauspiele an, die den Trojanischen Krieg und den Tod Hektors zum Gegenstand hatten. Ergänzt wurden sie um ein Turnierfest der Griechen und Trojaner, an dem der Kurfürst als Agamemnon, Herzog Friedrich

2 Vgl. die zwar nicht vollständige, aber repräsentative Auflistung italienischer Operndrucke des 17. und 18. Jahrhunderts in Sonneck 1921, S. 305–307.

3 Bontempi 1662 (ohne Pag.); Bontempi 1970 (ohne Pag.).

4 Zu Bontempi und *Il Paride* vgl. insbesondere Brumana / Timms 2013 [letzter Zugriff am 22.12.2016]; Brumana 2005; Fürstenau 1861, S. 204–214; Engländer1961; Jahns 1985.

5 Deppe 2006, S. 88–126.

Wilhelm II. von Sachsen-Altenburg als Priamos sowie der Bräutigam als Amazonenkönigin Penthesilea teilnahmen. Dieser Komplex bildete den Höhepunkt der Festlichkeiten und rekurrierte thematisch auf die Dresdner Fürstenhochzeit von 1650, bei der bereits die Geschichte von Paris und Helena in einem Gesangsballett thematisiert worden war.

Ungeachtet dieses Rekurses sowie der generellen Beliebtheit des Paris-Sujets für frühneuzeitliche Hochzeitsanlässe stellte seine Verarbeitung als italienische Oper nicht nur für Dresden jedoch ein Novum dar, und wie erwähnt betonte Bontempi im Vorwort die Neuartigkeit seines Opernkonzepts. Trotzdem lehnte er sich stark an etablierte Traditionen der venezianischen Oper an, die er von der Zeit seiner Anstellung am Markusdom in den 1640er Jahren aus erster Hand kannte.[6] So ist die Haupthandlung von zahlreichen Episoden durchsetzt, die unterschiedlichste Ausprägungen der Liebe unter Schäfern, Höflingen und einfachem Volk vorführen und bukolische, burleske, aber auch drastische Züge wie etwa in der versuchten Vergewaltigung der Enone durch zwei Jäger tragen. Bontempi nutzt diese Szenen, um musikalisch-dramaturgische Situationen herbeizuführen, die auf bekannte Werke rekurrieren: Die Trunkenheit Ergauros in der 3. Szene des 5. Aktes etwa gemahnt deutlich an die Figur des Iro in Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in patria*, der Stotterer Ancrocco in Szene 6 des 4. Aktes hat in dem Buckligen Demo aus Cavallis *Il Giasone* sein Vorbild, und die große Klage der Enone über den Verlust des Paris im 5. Akt greift das Standardmodell des Opernlamentos auf, das in kaum einer venezianischen Oper der Zeit fehlt.

Diese dezidierte Anknüpfung an die venezianische Operntradition kann sicherlich als Versuch gewertet werden, den Dresdner Erstling auf Augenhöhe mit den Opern Cavallis und Cestis anzusiedeln, die nicht nur in Italien, sondern auch in Paris und an den habsburgischen Residenzen den Standard der Zeit markierten. Zugleich allerdings lässt sie sich als Reverenz an den Bräutigam verstehen, der erst kurz vor seiner Verlobung mit der Kurprinzessin am 29. Dezember 1661 in Dresden von seiner Kavalierstour zurückgekehrt war, die ihn neben Frankreich auch nach Italien geführt und mit der aktuellen Opernpraxis in Berührung gebracht hatte: Der 1669 im Druck erschienenen Reisebeschreibung *Hochfürstlicher Brandenburgischer Ulysses* von Sigmund von Birken ist zu entnehmen, dass Christian Ernst insbesondere während des Karnevals 1661 in Rom mehreren »musikalischen Komödien« beigewohnt hatte,[7] im Palazzo Colonna vermutlich auch der römischen Erstaufführung von Cestis *Orontea*, einer der erfolgreichsten Opern dieser Zeit.[8] Im Unterschied zu den kursächsischen Hofangehörigen kannte er also die aktuellen Trends aus eigener Anschauung und war somit in der Lage, die Komposition des italienischen Kapellmeisters zu würdigen.

Umso mehr muss allerdings erstaunen, dass Bontempi sich in seiner Vorrede gerade nicht in diese Tradition stellt, und in der Tat fällt an der Anlage des *Paride* auf, dass

6 Vgl. auch Ciliberti 1996.

7 Birken 1669, S. 118–132.

8 Vgl. Osthoff 1986a.

die erwähnten Episoden die Haupthandlung in einem Maße überlagern, wie es für die von Cavalli und Cesti vertonten Libretti Giacinto Andrea Cicogninis, Francesco Butis u. a. untypisch ist. Offensichtlich ging es Bontempi primär um die Darstellung vielfältiger Spielarten der Liebesthematik – passend zum Anlass ein »musikalisches Liebesspiel« eben, das sich als teils humorvoller, teils moralisierender Spiegel für Brautpaar und Hofgesellschaft verstehen lässt. Die Parallelsetzung von Paris und Helena mit den Brautleuten wird etwa in Szene 8 des 4. Akts deutlich, in der sich ein deutlicher Rekurs auf das Beilager-Zeremoniell erkennen lässt,[9] das sich an die Trauung angeschlossen hatte: »Helena überwunden, von so mächtigem Anfalle, wirft sich auff das Bette, und macht aus ihren Armen eine Liebes-Kette, um des Paris Hals; Und indem sie einander küssen, macht Amor die Fürhänge zu, und geht aus den Gemächern.«[10]

Passend zu der Eigenständigkeit und Neuartigkeit erscheint es dabei, dass Bontempi hinsichtlich dieser Episoden offenbar keinerlei Vorlagen aufgreift. Eine bemerkenswerte Ausnahme betrifft allerdings die 6. Szene des 1. Akts, in der ein prominentes literarisches Vorbild anklingt: Jupiters Benennung des Schiedsrichters, die erste Erwähnung des Paris in der Oper überhaupt, kleidet er in die Worte Clizios aus dem 2. Gesang von Giambattista Marinos 1623 veröffentlichtem Epos *Adone*, die im Zusammenhang mit der Schilderung des Parisurteils fallen. Dort heißt es in der 60. und 61. Ottava:

Pastor vive tra' boschi, in Frigia nato,
ma sol nel nome e ne l'ufficio è tale,
ché, s'ancor non tenesse invido fato
chiuso tra roze spoglie il gran natale,
al mondo tutto il suo sublime stato
conto fora e 'l legnaggio alto e reale.
Di Priamo è figlio, imperador troiano,
di Ganimede mio maggior germano.

Paride ha nome, e non è forse indegno
ch'egli tra voi la question decida,
poich'ha l'integrità pari a l'ingegno
da poter acquetar tanta disfida.
Sconosciuto si sta nel patrio regno
dove il Gargaro altier s'estolle in Ida.
Itene dunque là, colui che porta
l'ambasciate del ciel vi sarà scorta.[11]
[Hervorhebung durch den Verf.]

9 Deppe 2006, S. 98.

10 Bontempi 1970, ohne Pag.

11 Zitiert nach Russo 2013, S. 255.

Bei Bontempi werden die beiden zentralen Verse paraphrasierend zusammengezogen:

> Dove il Gargaro altier s'estolle in Ida,
> Vive Pastor tra' boschi in Frigia nato.[12]

Das an zentraler Stelle eingestreute Zitat inszeniert dabei nicht nur den literarischen Anspruch Bontempis und appelliert an die Belesenheit des Publikums, sondern lässt sich zugleich als sprachliche Überhöhung der Titelfigur verstehen, die im Kontext der Festaufführung mit dem Bräutigam assoziiert werden konnte. Die Singularität dieser literarischen Anspielung bildet damit eine subtile Reverenz an Christian Ernst und eine Zurschaustellung von Bontempis literarischem Talent, das ansonsten ohne Anleihen an Vorbilder auskommt.

Bislang nicht in Betracht gezogen wurde ferner auch die Möglichkeit, dass Bontempis *Paride* komplementär zu einer weiteren Oper für die Hochzeit angelegt war, dem Ende November oder Anfang Dezember 1662 in Bayreuth anlässlich der »Heimführung« der Braut aufgeführten Singspiel *Sophia*, von dem sich lediglich der Text von Sigmund von Birken erhalten hat.[13] Ähnlich wie *Paride* in Dresden stellte die *Sophia* des prominenten Barockdichters und Mitglieds der Fruchtbringenden Gesellschaft für Bayreuth ein musiktheatrales Novum dar, hier sogar die erste Opernaufführung überhaupt. Anders als sein *Ballett der Natur* für denselben Anlass offenbar ohne Auftrag des Hofes verfasst, verstand Birken das Singspiel *Sophia* als programmatischen Beitrag zur Gattung, da es »ein Beispiel vor Augen [lege], wie man sonder mit Heidnischen Götzen sich zu schleppen, welches einem Christlichen Schauplatz sehr übel anstehet, dergleichen Singspiele anordnen könne«.[14] Der gänzliche Verzicht auf mythologisches Personal findet sich in Bontempis *Paride* zwar nicht, da das Sujet dies unmöglich macht, allerdings unterscheidet sich sein Libretto von den meisten anderen Stoffbearbeitungen des 17. Jahrhunderts dadurch, dass nach dem Urteilsspruch keine Gottheiten mehr auftreten – ganz anders etwa als in Cestis Wiener *Pomo d'oro*, dessen zahlreiche Nebenhandlungen fast ausschließlich von Göttern bestritten werden.[15] Als kalkulierte Verschränkung lässt sich ferner die reziproke Wahl der titelgebenden Figuren verstehen: Der in Bayreuth eindeutig auf die sächsische Braut bezogenen *Sophia* stünde demnach in Dresden *Paride* gegenüber, der sich mit dem Bayreuther Markgrafen Christian Ernst identifizieren lässt. Offenkundig also bot die Fürstenhochzeit Anlass für zwei musiktheatrale Experimente in Dresden und Bayreuth, wobei die Konkurrenz, in die sich

12 Bontempi 1970, ohne Pag.

13 Zu Entstehung und Anlage vgl. Silber 2000, S. 347–423. Eine Einordnung Birkens in die deutsche Singspieldichtung bietet Wade 1990, passim.

14 Zitiert nach Silber 2000, S. 354.

15 Zur Handlung von Cestis *Il pomo d'oro* vgl. Osthoff 1986b.

Bontempi damit zu Birken begab, zugleich den erheblichen poetologischen Rechtfertigungsaufwand erklärt, den der Italiener in seiner Vorrede betrieb.

Die Librettodrucke

Zu *Il Paride* wurde ein zweisprachiges Libretto im Quartformat hergestellt, wie es später häufig begegnet. Zum Zeitpunkt der Aufführung allerdings waren Übersetzungen italienischer Opern ungewöhnlich, so dass die Vermutung naheliegt, man habe sich in Dresden an den Librettodruck zu Cavallis Hochzeitsoper für Ludwig XIV. *Ercole amante* angelehnt, die im Februar 1662 in Paris uraufgeführt worden war: Dieser Druck orientierte sich auffallend an der Praxis der öffentlichen Theater in Italien, indem er sich auf das handliche Quartformat beschränkt, auf jegliche Widmung verzichtet und den Anlassbezug lediglich auf der Titelseite herstellt.[16] Neue Wege wurden jedoch mit dem Abdruck einer vollständigen französischen Übersetzung beschritten, wie sie im Vorfeld zwar bereits erprobt, allerdings noch nicht in dieser Konsequenz realisiert worden war.[17] Die Bemühung um den Sprachtransfer war noch von Kardinal Mazarin angeregt worden, um dem französischen Publikum den Mitvollzug zu ermöglichen und damit die Akzeptanz der am Hof umstrittenen italienischen Oper zu erhöhen.

Zum Dresdner *Paride* allerdings sind zusätzlich auch ein rein italienischsprachiges Libretto entsprechend dem generellen Usus[18] sowie einige zweisprachige Exemplare im Folio-Format überliefert,[19] die sich möglicherweise an der in Wien bereits etablierten Praxis großformatiger Libretti orientieren. Zwar sind deren Bestimmung und Verbreitungswege im Einzelnen nicht zu klären, jedoch ist anzunehmen, dass die verschiedenen Exemplare abhängig von Rang und Herkunft der Adressaten ausgegeben bzw. verschickt wurden. Die Einführung der italienischen Oper in Dresden wurde demnach planvoll propagiert und durch die variablen Präsentationsformen des Librettos unterstützt. Auffällig ist ferner, dass neben einer Widmung an das Brautpaar auch die bereits erwähnte Vorrede Bontempis an den Leser enthalten ist. Letztere stellt ein Novum dar und markiert damit zugleich eine ästhetische Anspruchshaltung, wie sie bereits in den Widmungsreden zu den ersten, etwa 60 Jahre zuvor entstandenen Florentiner Partiturdrucken festzustellen ist.[20] Rückgebunden wird sie freilich explizit an den fürstlichen Auftrag: »E se i sovrani comandi de' Serenissimi Padroni, non mi havessero mosso l'Ingegno, sarebbe rimaso in questa opportunità, si come in molt'altre,

16 Cavalli / Buti 1662.

17 Vgl. Klaper 2009.

18 Bontempi 1662 (vgl. etwa das Exemplar Boston, Public Library, ML50. 2. P37 1662x).

19 Bontempi 1662 (vgl. etwa die Exemplare Halle, Universitäts- und Landesbibliothek, AB 177274 [14] sowie Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, H: P 500.2° Helmst.).

20 Gargiulo 2001.

nella contemplation de' suoi soliti silentii.«[21] Die floskelhafte Topik dieser Bemerkung rechtfertigt nicht nur die im Rahmen einer Festoper ungewöhnliche Exposition autorschaftlichen Selbstbewusstseins, sondern reklamiert zugleich den Kunstcharakter des »Erotopaegnion Musicum« *Il Paride* und eine Überlegenheit gegenüber anderen Festopern traditionellen Zuschnitts, die explizit in den Dienst einer Überhöhung des Anlasses gestellt wird und damit auch eine Überbietung des Pariser *Ercole amante* impliziert.

Der Partiturdruck

Einen Sonderfall anderer Art stellt der Partiturdruck dar, der einige Zeit nach der Aufführung erschien. Auch er stellt prinzipiell kein Novum dar und knüpft an die Praxis der frühen Opernpartiturdrucke an, die in den 1660er Jahren jedoch längst obsolet war. In der Vorrede an den Leser begründet Bontempi die Drucklegung mit der starken Nachfrage nach Partiturabschriften, die ihn seit der Aufführung 1662 erreicht habe. Überdeutlich ist jedoch sein Bestreben, sich mit dem Druck in die Ahnenreihe der Pioniere der Gattung einzuschreiben. Neben den weitschweifigen opernästhetischen Ausführungen ist es insbesondere die Aussage, die Oper auf dem »Teatro del Mondo« präsentieren zu wollen,[22] die das Vorhaben in Beziehung zu Monteverdis *L'Orfeo* setzt, der den Partiturdruck mit einem Erscheinen der Oper auf dem »gran Teatro dell'universo« gleichsetzte.[23] Der ursprüngliche Aufführungsanlass wird dagegen mit keinem Wort erwähnt.

Dennoch ließ sich der Druck zur Propagierung des Opernstandortes Dresden und der Erinnerung an den Entstehungsanlass einsetzen. Hierauf deutet der ungewöhnliche Umstand, dass keine Angaben zu Drucker und Druckjahr enthalten sind. Einem datierten Besitzvermerk im Wolfenbütteler Exemplar ist das Jahr 1671 als Terminus ante quem zu entnehmen,[24] und ferner lässt das Druckbild vermuten, dass die Partitur ebenso wie das Libretto von Melchior Bergen gedruckt wurde. Offenbar sollte eine unmittelbare Verbindung zu dem Aufführungsanlass suggeriert und damit die Widmung des Librettos an das Brautpaar implizit übernommen werden. Die Überlieferungsstreuung lässt darauf schließen, dass die Partitur systematisch verschickt wurde. Es haben sich mehrere Exemplare erhalten, die offenbar mit Bedacht

21 Bontempi 1662, ohne Pag.

22 Bontempi 1970, ohne Pag. Das diesem Facsimile zugrunde liegende Exemplar (nicht identifiziert, vermutlich Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna) enthält die Vorrede in italienischer und deutscher Sprache, das Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel lediglich in Italienisch.

23 Monteverdi / Striggio 1609.

24 »Ferdinando Alberto Duca di Brunswick e Luneburgo. Luchaw. 1671.« Bontempi 1662 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 13 Musica div. 2°).

konfektioniert worden sind: Dem Wiener und dem Pariser Exemplar sind die großformatigen, zweisprachigen Libretti der Festaufführung beigebunden;[25] im Bologneser Exemplar finden sich überdies noch vier weitere Libretti zu Dresdner Festveranstaltungen der folgenden Jahre.[26] Der Einband des Wiener Exemplars lässt erkennen, dass die Partitur im Jahre 1673 in die kaiserliche Bibliothek gelangte, folglich wurde sie aller Wahrscheinlichkeit nach dem Wiener Hof oder sogar dem Kaiser selbst zum Geschenk gemacht.[27]

Damit lässt sich der zeitlich nachgelagerte Druck auch als Reaktion auf den enormen publizistischen Aufwand werten, der im Zusammenhang mit der Wiener Hochzeitsoper von 1668, Cestis *Il pomo d'oro*, betrieben worden war. Hier wurde neben klein- und großformatigen Libretti auch eine 25-teilige Stichserie hergestellt, die neben einem Widmungskupfer und Bühnenbildansichten als Novum auch eine von Frans Geffels gestochene Darstellung des gefüllten Theaterraumes während der Darbietung des Prologs umfasste. In seiner Widmung an den Kaiser macht Geffels die Intention dieses neuartigen Darstellungsmodus explizit: »Ho posto in dissegno una veduta del fianco del suddetto Teatro accio quelli ancora che non l'havranno veduto possono godere delle magnificenze della Sacra Cesare Reale Maesta Vostra.«[28] Hier wird eine über den Anlass hinausweisende Ebene beschritten, die den Kasualcharakter der Opernaufführung überwindet und ihr das Potential eines dauerhaften Ausweises der Größe Leopolds I. zuschreibt. Diese artikuliert sich in allen Bestandteilen der Aufführung, und folglich werden die Theater- und Bühnenarchitektur, die Sänger, Instrumentalisten, das Publikum im Rücken der kaiserlichen Familie und sogar die Wachleute ins Bild gesetzt. Was freilich fehlt, ist die akustische Komponente, die nur imaginiert werden kann. Bontempis Partiturdruck ließe sich vor diesem Hintergrund als Überbietungsversuch deuten, der unter Verzicht auf eine aussichtslose *aemulatio* der Wiener Stichserie die musikalische Faktur der Dresdner Hochzeitsoper in den Vordergrund rückt. Durch eine solche Strategie wird dem Hofkünstler Bontempi zugleich ein Entfaltungsraum eröffnet, der unmittelbar an Schütz anknüpft, ohne mit diesem im selben Medium zu konkurrieren: Dieser war bekanntlich in Portraits und Musikdrucken als Dresdner Hofkomponist und damit künstlerischer Repräsentant des Fürstenhauses inszeniert worden.[29] – Im Falle Cavallis in Paris und Cestis in Wien war derlei stets unterblieben.

Gerade in dieser Hinsicht könnte der Dresdner *Paride*-Druck Vorbildfunktion erlangt haben. Auffällig ist nämlich die zeitliche Koinzidenz zwischen der Verschickung der Partitur nach Paris und dem Jean-Baptiste Lully 1672 verliehenen Druckprivileg

25 Bontempi 1662 (Paris, Bibliothèque Nationale, Rich. Mus. VM4–4 bzw. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, SA.79.A.29.).

26 Bontempi 1970.

27 Ich danke Andrea Zedler für die vorgenommene Autopsie und wertvolle Hinweise.

28 Vgl. das Facsimile bei Adler 1896/97.

29 Für einen Überblick vgl. Steude 1985/86, S. 50–61.

für seine Tragédies en musique.[30] Beginnend mit *Isis* im Jahre 1677 brachte dieser dann bekanntlich sämtliche seiner Opern im Druck heraus. Der scheinbar anachronistische Dresdner *Paride*-Druck wurde auf diese Weise, so darf vermutet werden, zum Vorbild für die Kanonisierung der Tragédie en musique und Lullys Selbstkanonisierung als Hofkünstler.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass in Bontempis *Il Paride* sowohl hinsichtlich der Anlage als auch der medialen Propagierung neue Wege beschritten wurden, die die Artikulation künstlerischer Meisterschaft mit der konkurrierenden Positionierung des Dresdner Hofes auf dem Feld der italienischen Oper als zentralem Bestandteil der höfischen Festkultur verbanden. Unter Anknüpfung an die etablierten Standards der venezianischen Oper und ihren Einsatz innerhalb höfischer Festereignisse wurde zugleich von den Vorbildern abgewichen, indem gängige Formen der Herrscherpanegyrik unterblieben, gattungstypische Muster in ein neuartiges Gebilde überführt und im Partiturdruck an ein lang obsolet gewordenes Medium der Operndivulgation angeknüpft wurde. Diese Vorgehensweise war einerseits genau auf den Anlass, die beteiligten Personen und das höfische Repräsentationsbedürfnis abgestimmt, andererseits erlaubte sie dem vielseitig begabten Hofkapellmeister Bontempi eine sehr weitgehende Profilierung als Hofkünstler, der zugleich als Komponist und Librettist auftrat.[31] Bezogen auf Bontempis *Paride* kann das Spannungsfeld zwischen höfischer Repräsentation und künstlerischer Ambition also als ausgesprochen konstruktiv bezeichnet werden.

Literatur

Adler 1896/97: Adler, Guido (Hg.): Marc Antonio Cesti, Il pomo d'oro (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 6 und 9), Wien 1896/97.

Birken 1669: Birken, Sigmund von: Hochfürstlicher Brandenburgischer Ulysses: oder Verlauf der Länder Reise, welche der Durchleuchtigste Fürst und Herr Herr Christian Ernst, Marggraf zu Brandenburg, […] Durch Teutschland, Frankreich, Italien und die Niderlande […] hochlöblichst verrichtet, Bayreuth 1669.

Bontempi 1662: Bontempi, Giovanni Andrea: Il Paride, Opera Musicale, Dresden 1662.

Bontempi 1970: Bontempi, Giovanni Andrea: Il Paride, Opera Musicale, Nachdruck der Ausgabe Dresden 1662, Bologna 1970.

Brumana 2005: Brumana, Biancamaria (Hg.): »Ruscelletto cui rigido cielo«. Studi in occasione del III centenario del musicista Giovanni Andrea Angelini Bontempi Perugia 2005.

30 Schneider 2004, Sp. 584.

31 Es erstaunt, dass dieses offenbar erfolgreiche Modell nicht fortgeführt wurde: So übernahm die Komposition der zweiten italienischen Oper für Dresden, *Il Teseo* zur Hochzeit des Kurprinzen 1665, der kaiserliche Kapellmeister Pietro Andrea Ziani.

Brumana / Timms 2013: Brumana, Biancamaria; Timms, Colin: Art. Bontempi, Giovanni Andrea, in: Grove Music Online [Updated and revised 25.7.2013; letzter Zugriff am 22.12.2016].

Cavalli / Buti 1662: Cavalli, Francesco; Buti, Francesco: Ercole amante, Tragedia – Hercule amoureux, Tragédie, Paris 1662.

Ciliberti 1996: Ciliberti, Galliano: Giovanni Andrea Angelini Bontempi e la diffusione dell'opera italiana nei paesi di lingua tedesca dell'Europa centro-settentrionale, in: Engelhardt, Markus (Hg.): In Teutschland noch gantz ohnbekandt: Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum (= Perspektiven der Opernforschung, Bd. 3), Berlin u. a. 1996, S. 77–104.

Deppe 2006: Deppe, Uta: Die Festkultur am Dresdner Hofe Johann Georgs II. von Sachsen (1660–1679), Kiel 2006.

Engländer 1961: Engländer, Richard: Die erste italienische Oper in Dresden: Bontempis Il Paride in Musica (1662), in: Svensk Tidskrift för Musikforskning 43/1961, S. 118–134.

Fürstenau 1861: Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Bd. 1, Dresden 1861.

Gargiulo 2001: Gargiulo, Piero: Da Peri, Caccini, Gagliano ›a' cortesi lettori‹: Per una ri-lettura di storiche prefazioni, in: Gargiulo, Piero (Hg.): ›Lo stupor dell'invenzione‹: Firenze e la nascita dell'opera, Florenz 2001, S. 13–29.

Jahns 1985: Jahns, Wilfried: »Il Paride« von Andrea Giovanni Bontempi (1662) – Die erste italienische Oper in Dresden, in: Schönfelder, Gerd (Hg.): Dresdner Operntraditionen (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden, Sonderheft 9), Dresden 1985, S. 87–95.

Klaper 2009: Klaper, Michael: Ercole amante – Hercule amoureux. The poetics of the French translation of an Italian tragedia per musica, in: Colas, Damien; Di Profio, Alessandro (Hg.): D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe, Bd. 2, Wavre 2009, S. 45–58.

Monteverdi / Striggio 1609: Monteverdi, Claudio; Striggio, Alessandro: L'Orfeo, Venedig 1609.

Osthoff 1986a: Osthoff, Wolfgang: Art. »Orontea«, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 1, München 1986, S. 526–527.

Osthoff 1986b: Osthoff, Wolfgang: Art. »Il pomo d'oro«, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 1, München 1986, S. 530–533.

Pietschmann 2015: Pietschmann, Klaus: Musikgeschichtsschreibung im italienisch-deutschen Wissenstransfer um 1700. Andrea Bontempis »Historia musica« (Perugia 1695) und ihre Rezension in den »Acta eruditorum« (Leipzig 1696), in: Brendecke, Arndt (Hg.): Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte, Köln u. a. 2015, S. 163–173.

Pietschmann 2016: Pietschmann, Klaus: Die Oper als »kleine Republic« und ihre mediale Propagierung. Hochzeitsopern der 1660er Jahre im Vergleich: Paris, Dresden, Wien, in: Erben, Dietrich; Tauber, Christian (Hg.): Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 39), Passau 2016, S. 157–176.

Pietschmann 2018: Pietschmann, Klaus: Giovanni Andrea Angelini Bontempi als ungewöhnlicher Akteur im musikalischen Wissenstransfer zwischen Italien und dem Reich nach dem Dreißigjährigen Krieg, in: Brevaglieri, Sabina; Schnettger, Matthias (Hg.): Transferprozesse zwischen dem Alten Reich und Italien im 17. Jahrhundert. Wissenskonfigurationen – Akteure – Netzwerke (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften, Bd. 29), Bielefeld 2018, S. 61–90.

Russo 2013: Russo, Emilio (Hg.): Marino, Giovan Battista: Adone, Mailand 2013.

Schneider 2004: Schneider, Herbert: Art. Jean-Baptiste Lully, in: Finscher, Herbert (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 578–605

Silber 2000: Silber, Karl Bernhard: Die dramatischen Werke Sigmund von Birkens, Tübingen 2000.

Sonneck 1921: Sonneck, Oscar: Miscellaneous Studies in the History of Music, New York 1921.

Steude 1985/86: Steude, Wolfram: Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Ikonographie, in: Schütz-Jahrbuch 7/8/1985/86, S. 50–61.

Wade 1990: Wade, Mara R.: The German Baroque Pastoral ›Singspiel‹, Bern u. a. 1990.

DIE GESPIEGELTE INSZENIERUNG? REPRÄSENTATION UND HIERARCHIE IM THEATERPARTERRE AM WIENER KAISERHOF IN MARIATHERESIANISCHER ZEIT

Elisabeth Hilscher, Anna Mader-Kratky

Kaum eine andere Gattung ist so mit dynastischer Repräsentation verbunden wie die Oper: Am Wiener Kaiserhof begann sie bald nach ihrer Einführung 1622 die großen Feste zu dominieren[1] und wurde – wohl auch aufgrund der in ihr vereinten Hofkünste (Literatur, Architektur / Malerei und Musik) – in den folgenden Jahrzehnten zu einer Leitgattung habsburgischer Repräsentation. Erst im Zuge des Paradigmenwechsels im Laufe des langen 18. Jahrhunderts verloren die musikdramatischen Gattungen gegen Ende der 1740er Jahre und allen voran die *große höfische Oper* ihre Bedeutung für die dynastische Repräsentation und wurden zunehmend von der »Staatsangelegenheit« zum *diletto*. Doch gerade am Wiener Hof verlief dieser Prozess langsam und allmählich[2] und noch zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde immer wieder auf alte zeremonielle Vorgaben zurückgegriffen und damit auch auf Aufführungstraditionen der barocken höfischen Oper.[3]

1 Vorgeschichte

Egal ob in vorübergehend zu Theaterräumen umgebauten Sälen oder in eigens errichteten Theater- bzw. Opernhäusern fand die zeremonielle Rangordnung des Hofes auch in der Platzvergabe an die Zuschauer der Produktionen seit dem 17. Jahrhundert ihren Ausdruck. Zutritt, Platzierung (Parterre oder Ränge) und die Beschaffenheit des Platzes zeigten nicht nur der Person, sondern dem gesamten Hofstaat und den geladenen Gästen, welchen Rang innerhalb des Hofgefüges jeder einnahm, wer ›in der Gunst‹ und wer – nicht nur im Theaterraum, sondern auch in der Hofgesellschaft – am Rande stand. Grundsätzlich unterschied das Zeremoniell zwischen zwei Arten von Festen, zwischen den »großen öffentlichen Aufführungen, zu denen der gesamte Hofstaat, der hohe und der niedere Adel, die Geistlichkeit, die Botschafter und Gesandten sowie

1 Seifert 1985, S. 429–438 (Spielplan 1622–1639).

2 Sommer-Mathis 2013 bzw. Michels 2013.

3 Sommer-Mathis 1994.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

andere bedeutende Gäste Zutritt hatten«,[4] und den sogenannten Kammerfesten, Festen mit eingeschränktem Zutritt und eher ›privatem‹ Charakter für die kaiserliche Familie. Andrea Sommer-Mathis weist darauf hin, dass diese Beschränkung »nicht immer nur mit der Dimension des jeweiligen Spielortes oder dem Charakter der Festveranstaltung zu tun«[5] hatte, sondern oft auch Mittel zur Vermeidung zeremonieller Interessenskollisionen war. Dadurch wird auch verständlich, warum Fragen des Zutritts, des Vortritts und der Sitzordnung ausgiebig in den Zeremonialprotokollen diskutiert und erläutert wurden und Pattsituationen oft nur durch Spitzfindigkeiten gelöst werden konnten.[6]

Den ranghöchsten Personen standen selbstverständlich die Plätze mit der besten Sicht auf die Bühne und mit exquisiter Ausstattung zu: So saßen sie auf einem Podest (meist mit einem kostbaren Teppich bedeckt) auf Lehnstühlen mit Armlehnen und eine Stufe niedrigere Personen auf Lehnstühlen ohne Armlehnen, jedoch eventuell noch auf dem Podest. Hohe Gäste und hohe Hofämter wurden auf Bänken platziert, die meisten mussten jedoch stehen. Der ranghöchste Platz befand sich somit genau im Brennpunkt der zentralperspektivisch gestalteten Operndekoration[7] – als Symbol für den Herrscher, um den Hof und Herrschaft kreisen wie die Planeten um die Sonne.[8] Diese Zeremonial-Sitzordnung, die den Herrscher / die Herrscherin sowohl im Fokus der Bühnenperspektive wie des Zuschauerraumes (d. h. der Hofgesellschaft) platzierte und Bühnenhandlung wie »Handlung« im *Parterre noble* an der Achse des Bühnenportals gespiegelt wissen wollte, wurde erstmals für die Aufführung von *L'inganno d'amore* anlässlich der Krönung von Ferdinand IV. 1653 in Regensburg in den Zeremonialprotokollen festgehalten und ist auch deutlich in den bekannten Bildern zur Aufführung von *Il pomo d'oro* 1668 in Wien zu erkennen.[9]

Diese Sitzordnung der »höchsten Herrschaften« in der ersten Reihe mit dem Kaiser in der Mitte blieb auch in der Folge im Wesentlichen für alle in den Zeremonialprotokollen verzeichneten Aufführungen unangefochten. Auch für Aufführungen in kleineren Räumen wie der Retirada wurde nach diesem Grundschema für die Sitzordnung vorgegangen, wobei die Zuschauermenge hier aufgrund des eingeschränkten Platzangebots stark schwankte, die besten Plätze aber mangels Logen und Rängen tatsächlich nur in der Mitte der ersten Reihe zu finden waren.

4 Sommer-Mathis 1995, S. 515.

5 Ebd.

6 Sommer-Mathis 1995 führt auf den Seiten 516–532 etliche Präzedenzfälle an, die mit zeremoniellen Finten entschärft werden mussten, damit aus Rangstreitigkeiten keine diplomatischen Verwicklungen wurden.

7 Ebd., S. 516.

8 Man denke an die oft zitierten Worte von Erasmus von Rotterdam: »Was Gott für das Weltall, was die Sonne für die Erde, was das Auge für den Körper, das muss der Fürst für den Staat sein.« Erasmus von Rotterdam, Fürstenerziehung, zitiert nach Stern 1986, S. 12.

9 Vgl. dazu den Beitrag von Susanne Rode-Breymann in diesem Band, S. 23.

Eine Frage wirft jedoch die große und prächtige Mittelloge des *Großen Leopoldinischen Hoftheaters* in der Wiener Hofburg auf.[10] Deren Benützung und Funktion ist insofern unklar, als davon auszugehen ist, dass im *Großen Hoftheater* ›öffentlich‹ gesessen wurde, d. h. in der zeremoniellen Sitzordnung im *Parterre noble*. Ob schon unter Kaiser Leopold I. (reg. 1658–1705), der den Bau wohl initiierte, oder unter seinen Söhnen Joseph I. (reg. 1705–1711) bzw. Karl VI. (reg. 1711–1740) bereits ein Wechsel in die Mittelloge nach italienischem Vorbild angedacht war,[11] oder ob diese Loge anderen Mitgliedern der Kaiserfamilie oder des Hofes zur Verfügung stand, kann nach aktuellem Forschungsstand nicht beantwortet werden. Dieser Wechsel von der Mitte der ersten Reihe im Parterre in die große Mittelloge vollzog sich in vielen europäischen Residenztheatern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts[12] – am Wiener Hof hielt man jedoch lange am ›öffentlichen Sitzen‹ fest, v. a. wenn es um Feiern politisch oder dynastisch wichtiger Ereignisse ging. Der Rückzug des Herrschers aus dem Parterre bedeutete einen Rückzug aus dem Fokus des zeremoniellen Geschehens – der Herrscher wurde vom Betrachteten zum Betrachter, gleichsam *primus inter pares* mit den anderen Mitgliedern der Hofgesellschaft. Aus dieser Perspektive kann auch die Empörung des Oberstkämmerers Johann Joseph Graf Khevenhüller-Metsch verstanden werden über den Wunsch von Franz Stephan von Lothringen, den Gemahl von Maria Theresia (reg. 1740–1780), bei der Wiederholung der Oper *Ipermestra* Publikum und nicht mehr Teil der Gesamtinszenierung sein zu wollen, da der offizielle Akt bereits mit der Festaufführung am Tag der Vermählung von Erzherzogin Maria Anna und Karl von Lothringen am 8. Jänner 1744 über die Bühne gegangen war: »Den 18. wohnten die Herrschafften, worunter ich nunmehro das neue Ehepaar meistentheils mit verstehe, der zweiten Repraesentation der Opera [Ipermestra / Metastasio, Hasse] bei, und weillen dem Herzog ungelegen ware, so lang in Parterre – wo nach alte Gewohnheit der Hoff zuzusehen pflegt – zu sitzen, so befahl die Königin, daß mann auf der einen

10 Karner 2014, S. 373–376 (Herbert Karner) und S. 481–483 (Andrea Sommer-Mathis). Vgl. dort auch den Stich von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht mit einer Ansicht des *Großen Leopoldinischen Hoftheaters* gegen die zentrale Loge (München, Deutsches Theatermuseum, Inv.-Nr. VII/550).

11 Mangels Quellen muss diese Annahme rein hypothetisch bleiben, doch sind durchaus Überlegungen denkbar, sich bei weniger »staatstragenden« Aufführungen (beispielsweise im Fasching) in die bequemere Mittelloge zurückzuziehen, die freie Beweglichkeit während der Aufführung ermöglichte. Dass der in Fragen des Zeremoniells unnachgiebige und konservativ denkende Karl VI. dagegen an der bisherigen Praxis im *Parterre noble* festhielt, scheint fast zwingend logisch. Es sollte auch in Erwägung gezogen werden, dass der Bau der Loge aus rein optischen Gründen erfolgt sein könnte, weil dieses Theatermodell zur Errichtungszeit in Italien bereits modern war.

12 Dazu Schrader 1988. Es stellt sich die Frage, inwiefern die Veränderung des Blickwinkels aus der Mittelloge eine Veränderung des Bühnenbildes bzw. der Inszenierungen (»Himmelserscheinungen« sind aus dieser Perspektive weit weniger spektakulär als vom Parterre aus gesehen) beeinflussten, oder ob neue Techniken der Perspektivmalerei, die aus dem erhobenen Blickwinkel eine bessere Wirkung entfalteten, den Rückzug beeinflussten; Sommer-Mathis 1995, S. 520.

Gallerie vorwärts eine Logi zurichten solle, zu welcher der Herzog nach Belieben zu und abgehen kunte.«[13]

Obwohl das alte *Leopoldinische Hoftheater*, das für diese Vorstellung zum letzten Mal genutzt wurde, über die bereits erwähnte prachtvolle Mittelloge verfügte, wurde offenbar nicht diese vom Großherzog genützt, sondern eine weiter vorne liegende Loge »zugerichtet«. Und auch als Kaiser schätzte Franz I. Stephan (reg. 1745–1765) offenbar Zeremonien wenig, die ihn in seiner Bewegungsfreiheit einengten, und zog die Jagd oder das Billardspiel großen repräsentativen Ereignissen vor, wie Khevenhüller-Metsch kritisch anmerkte: »allein der Kaiser thut sich nicht gern geniren und ist kein Liebhaber von dergleichen großen Zusammenkünfften; wie er dann von darumen an denen Appartementstägen, meistentheils Sommerzeit, auf die Jagd zu gehen und Winters Billard zu spillen pflegt.«[14] Die neuen Hoftheater, die unter Maria Theresia errichtet wurden, trugen dem jedenfalls Rechnung, indem sie durch Größe (bzw. intime Kleinheit) und Flexibilität der Sitzordnungen den Herrscher und seine Familie die Rollen zwischen Betrachtern und Betrachteten wechseln ließen.

2 Die mariatheresianischen Theaterbauten

2.1 Das Alte Burgtheater

Die erste bauliche Initiative, die Maria Theresia nur wenige Monate nach ihrem Regierungsantritt (1740) in der Wiener Hofburg setzte, war die Umwidmung des ehemaligen Ballhauses in ein heute nicht mehr erhaltenes Hoftheater, das wechselweise als *Theater* bzw. *Opernhaus nächst der Burg* und später als *Altes Burgtheater* bezeichnet wurde (in Unterscheidung zum historistischen Bau an der Ringstraße).[15] Die Entscheidung für einen Umbau des Ballspielhauses erfolgte im März 1741 und war in mehrerlei Hinsicht erstaunlich: So fiel die Gründung des Hoftheaters in eine politisch prekäre Zeit, denn die junge Regentin befand sich seit dem Einfall des preußischen Königs Friedrich II. in Schlesien am 16. Dezember 1740 in kriegerischer Auseinandersetzung um ihr Erbe. Als erste weibliche Herrscherin aus dem Hause Habsburg musste Maria Theresia ihre Stellung in den Erblanden erst festigen, und weder die ungarische noch die böhmische Königskrönung hatten zu Beginn des Jahres 1741 Bestätigung durch die Stände gefunden.[16]

13 Khevenhüller-Metsch, Bd. 1 (1907), S. 205.

14 Khevenhüller-Metsch, Bd. 2 (1908), S. 156 (13. Mai 1747, Geburtstag Maria Theresias).

15 Zur Baugeschichte des Alten Burgtheaters vgl. Schindler 1976a; Schindler 1976b; Lorenz / Mader-Kratky 2016, S. 134–140 (Andrea Sommer-Mathis und Manuel Weinberger).

16 Zuletzt Stollberg-Rilinger 2017, S. 66–144.

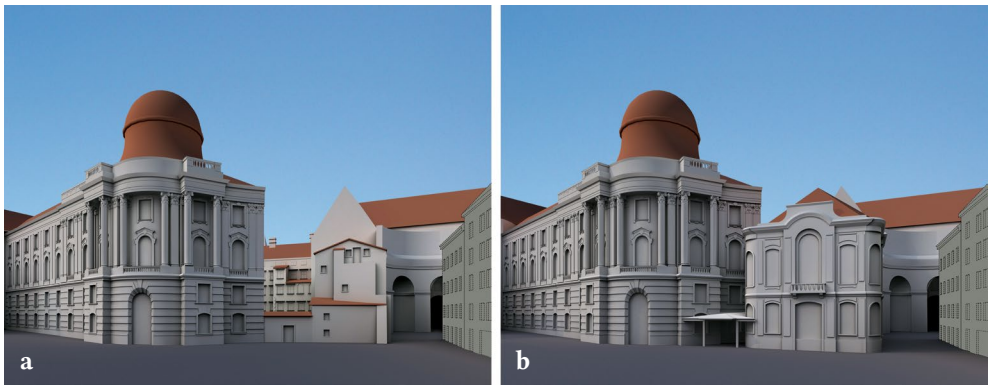


Abbildung 1. Wiener Hofburg, Rekonstruktion des Michaelerplatzes; ***a:*** Zustand um 1740 mit Winterreitschule (links), Ballhaus (Mitte) und der begonnenen Rotunde der Michaelerfassade (rechts); ***b:*** nach dem Umbau des Ballhauses zum Alten Burgtheater und der Erneuerung seiner Fassade in den frühen 1760er Jahren.

Einen ungewöhnlichen Schritt setzte Maria Theresia auch bei der Leitung des neuen Theaters, mit der sie den privaten Pächter Joseph Carl Selliers betraute.[17] Damit entzog sie den Theaterbetrieb der unmittelbaren Hofverwaltung und übergab sie dem »Entrepeneur der Hofopern, Serenaden, Komoedien, Oratorien und heiligen Gräber«, der damals auch das städtische *Kärntnertortheater* gepachtet hatte.[18]

Darüber hinaus befand sich das Ballhaus an einer denkbar ungünstigen Stelle im architektonischen Gefüge des Residenzareals und hätte für den Bau der Michaelerfront, der Hauptfassade der Hofburg zur Stadt, eigentlich abgebrochen werden sollen (Abb. 1).[19] Doch der hochbarocke Ausbau der kaiserlichen Residenz war spätestens durch den plötzlichen Tod Kaiser Karls VI. im Oktober 1740 ins Stocken geraten, und von der Michaelerfassade konnten bis dahin nur die ersten beiden Achsen in Fortsetzung der Winterreitschule vollendet werden. Durch die nunmehrige Entscheidung zugunsten des unattraktiven Zweckbaus und seiner Umgestaltung in ein Theater war ein Weiterbau der Michaelerfront vorerst kein Thema mehr. Aus logistischen Gründen machte die Umwidmung des Ballhauses hingegen Sinn, war das neue Hoftheater doch sowohl aus dem kaiserlichen Appartement auf direktem Weg erreichbar als auch für Außenstehende des Hofes von Seiten des Michaelerplatzes zugänglich. Ein Grundriss macht die Zugangssituation deutlich (Abb. 2): Das kaiserliche Appartement nahm in

17 Pachtvertrag mit Joseph Carl Selliers vom 11. März 1741; Wien, Finanz- und Hofkammerarchiv (FHKA), Sammlungen und Selekte (SUS), Kontrakte und Reverse C, Nr. 1397; in Auszügen zit. bei Schindler 1976b, S. 16.

18 Zit. nach Schindler 1976b, S. 15–16.

19 Zur Planungsgeschichte der Michaelerfassade zuletzt Lorenz / Mader-Kratky 2016, S. 104–111 (Manuel Weinberger).

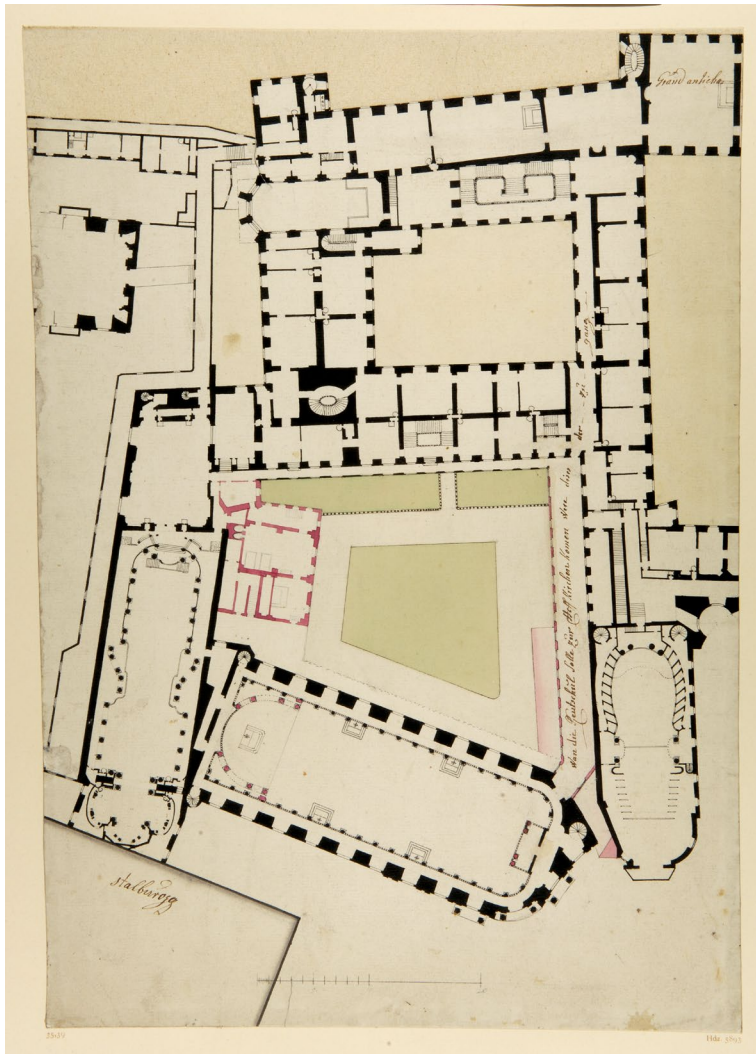


Abbildung 2. Wiener Hofburg, Teilgrundriss mit Alter Burg (oben), Altem Burgtheater (rechts unten), Winterreitschule (unten) und den Leopoldinischen Hoftheatern (später Redoutensäle; links), um 1749.

der Alten Burg seinen Ausgang und setzte sich in einer Enfilade in den Leopoldinischen Trakt fort. Am oberen Bildrand sind neben der (1749–1751 errichteten) Botschafterstiege auch die ersten vier Räume des Paradeappartements – Trabantenstube, Ritterstube (mit Thronhimmel), Erste Antekammer und Zweite oder Große Antekammer (ebenfalls mit Thronhimmel) – zu erkennen. Im rechten Winkel dazu lag das Appartement des Thronfolgers Joseph,[20] dessen Räumlichkeiten ein Korridor begleitete, über den die kaiserliche Familie ins Hoftheater gelangte.

Bei der Übernahme des Ballhauses verpflichtete sich Selliers laut Pachtvertrag vom 11. März 1741 dazu, das Innere des Gebäudes auf eigene Kosten in ein »Opera- und Comoedien-Haus« zu verwandeln und dort täglich öffentliche Theater- oder Opernvorstellungen anzubieten.[21] Obwohl diese erste Adaptierung wohl nur provisorischen Charakter besaß – es sind weder Pläne noch historische Ansichten des damaligen Zuschauerraumes bekannt[22] – handelte es sich dennoch um ein Theater mit Galerien, wie sich dem Pachtvertrag entnehmen lässt: Darin wird Sellier aufgefordert, ein »Scenarium und Orchester neben Auditorium und den Galerien« zu errichten, in Ergänzungen zu den beiden königlichen Freilogen waren aber keine weiteren Logen gestattet.[23] Die Möglichkeit einer vom Theaterpublikum abgesonderten Platzierung der Herrscherin und ihres Gemahls wurde also von Beginn an berücksichtigt und von den beiden auch in Anspruch genommen, wie das Zeremonialprotokoll anlässlich von Maria Theresias erstem Besuch »in dero neuen Theatro nächst der königl[ichen] Burgg« berichtete, bei dem sie »eine Wällische Opera all' incognito anzusehen geruhete.«[24] Von einem späteren Theaterabend heißt es, die Königin beliebte sich, »von dero Logie auf die Gallerie daselbsten heraus zu begeben«.[25]

In den kommenden Jahren besuchten Maria Theresia und Franz Stephan immer wieder Vorstellungen im umgebauten Ballhaus.[26] Handelte es sich dabei um Theaterabende,

20 Beck 2017, S. 228–231.

21 Wie Anm. 17. Laut Seifert 1976, S. 21–22, maß das Ballhaus 25,5 × 10,5 Meter und wurde 1743 um 5 Meter verbreitert.

22 Der unveränderte Außenbau des ehemaligen Ballhauses ist auf einer anonymen Zeichnung von 1743 dargestellt; Wien Museum, Inv.-Nr. 31.669 (Lorenz / Mader-Kratky 2016, Abb. 247).

23 Wie Anm. 17. Laut Pachtvertrag fielen die »zwey Königliche[n] Logen«, der Außenbau und der Dachstuhl in die Verantwortung des Hofbauamtes.

24 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Zeremonialprotokoll (ZA Prot.) 18 (1741–1742), fol. 433v (5. Februar 1742).

25 Ebd., fol. 546r (20. Juni 1742).

26 Im Fasching beehrte das junge Herrscherpaar auch die Maskenbälle, die Selliers in den frühen 1740er Jahren im Theater veranstaltete, mit seiner Anwesenheit und tanzte manchmal sogar bis zum Kehraus in den frühen Morgenstunden: »allwo I[hre] M[ajestät] […] sich in Maschera als Ländler Bauern und Bäuerinnen auf den Bal in den Balhaus […] verfügten, […] und den Keraus, welcher erst gegen acht Uhr fruh sich geendiget, beiwohnten.« Khevenhüller-Metsch, Bd. 1 (1907), S. 129 (27. Februar 1743). Im Februar 1744 zeigte sich Maria Theresia besonders tanzfreudig und war regelmäßiger Gast der Redouten im ehemaligen Ballhaus; ebd., S. 208–210.

die Selliers aus eigener Tasche finanzierte, nahm das Herrscherpaar »inkognito« teil.[27] Kam Franz Stephan alleine ins Theater, lud er gerne Gäste zu sich in die Loge – etwa Damen der Gesellschaft oder Mitglieder der höchsten Hofämter.[28] Für die Vorstellungen an den Geburts- oder Namenstagen eines Mitgliedes der kaiserlichen Familie, den sogenannten Galatagen, erstattete hingegen der Hof die Kosten, und die Theaterplätze mussten zum überwiegenden Teil dem Hofstaat zur Verfügung stehen.[29] An diesen Tagen wohnten Maria Theresia und Franz Stephan den Vorstellungen »in publico« bei.[30] In diesem Zusammenhang gibt Khevenhüller-Metsch in seinen Tagebuchaufzeichnungen auch einige Informationen zum damaligen Aussehen des Zuschauerraumes: »[…] darauf gienge mann in das Balhaus zur neuen Opera, Demetrio genannt, welche gratis und auf des Hoffs Unkosten gespillet wurde, dahero mann auch für die mit dem Hoff kommende Dames und Cavalliers die Helffte des Amphithéâtre (die andere Helffte wurde für den übrigen nicht mit dem Hoff gekommenen Adel destinirt) und die Gallerie auf der linken Hand, ingleichen den vorderen und abgesonderten Theil des Parterre, wohin die Cavalliers zu gehen pflegen, aufbehalten, sonsten aber jedermann die Entrée frei stehen liesse.«[31] Der erwähnte abgetrennte Bereich im Parterre war in diesem Fall wohl für die kaiserliche Familie vorgesehen, die in traditioneller Anordnung direkt vor der Bühne platziert wurde, ohne dass dies eigens in den Quellen Erwähnung findet.

Der eigentliche und dauerhafte Umbau des ehemaligen Ballhauses auf dem Michaelerplatz in ein Theater erfolgte in den Jahren 1748–1749 durch den neuen Pächter Baron Rocco de Lo Presti, der die Bauarbeiten wieder aus eigenen Mitteln zu bestreiten hatte.[32] Laut Vertrag war er dazu verpflichtet, das Ballhaus »in Besßeren Stand herzustellen« und ihm die »wahrhaffte Form eines Theatri« zu geben. Zu diesen Baumaßnahmen haben sich Architekturzeichnungen erhalten, deren Urheber wir nicht kennen. Aus stilistischen Gründen spricht vieles dafür, die Entwürfe dem lothringischen Architekten Jean Nicolas Jadot zuzuschreiben, der mit Franz Stephan von Lothringen an den Wiener Hof kam;[33] die Ansicht der Hofloge mit beigefügtem Schnitt durch den

27 Laut Khevenhüller-Metsch, Bd. 1 (1907) besuchten Maria Theresia und Franz Stephan in den Jahren 1742–1744 zehn Vorstellungen, im *Wienerischen Diarium* finden nur drei dieser Termine Erwähnung; Wienerisches Diarium, Nr. 11, 7. Februar 1742; Nr. 76, 19. September 1744; Nr. 92, 14. November 1744.

28 Khevenhüller-Metsch, Bd. 2 (1908), S. 26 (3. Februar 1745).

29 Khevenhüller-Metsch, Bd. 1 (1907), S. 252 (15. Oktober 1744).

30 »Nach 5 Uhr ware Appartement und gegen 6 Uhr verfügten sich die Herrschafften in publico ins Balhauß, allwo eine neue Opera, Alessandro nelle Indie genannt, produciret und wie vorn Jahr auf der Kaiserin Unkosten, und zwar gegen 200 Ducaten, der Einlaß jedermänniglich gratis verstattet wurde.« Khevenhüller-Metsch, Bd. 2 (1908), S. 131 (8. Dezember 1746).

31 Khevenhüller-Metsch, Bd. 1 (1907), S. 252 (15. Oktober 1744). Hinter dem Begriff »Amphithéâtre« vermutet Schindler (Schindler 1976a, S. 22–23) amphitheatralisch ansteigende Sitzreihen im hinteren Bereich; er könnte aber auch ganz allgemein als Bezeichnung des Auditoriums gemeint sein.

32 Wien, FHKA, SUS, Kontrakte und Reverse C, Nr. 1660; in Auszügen zit. bei Schindler 1976a, S. 23–24.

33 Bösel / Benedik 1991, Kat.-Nr. 56–58 (Christian Benedik).

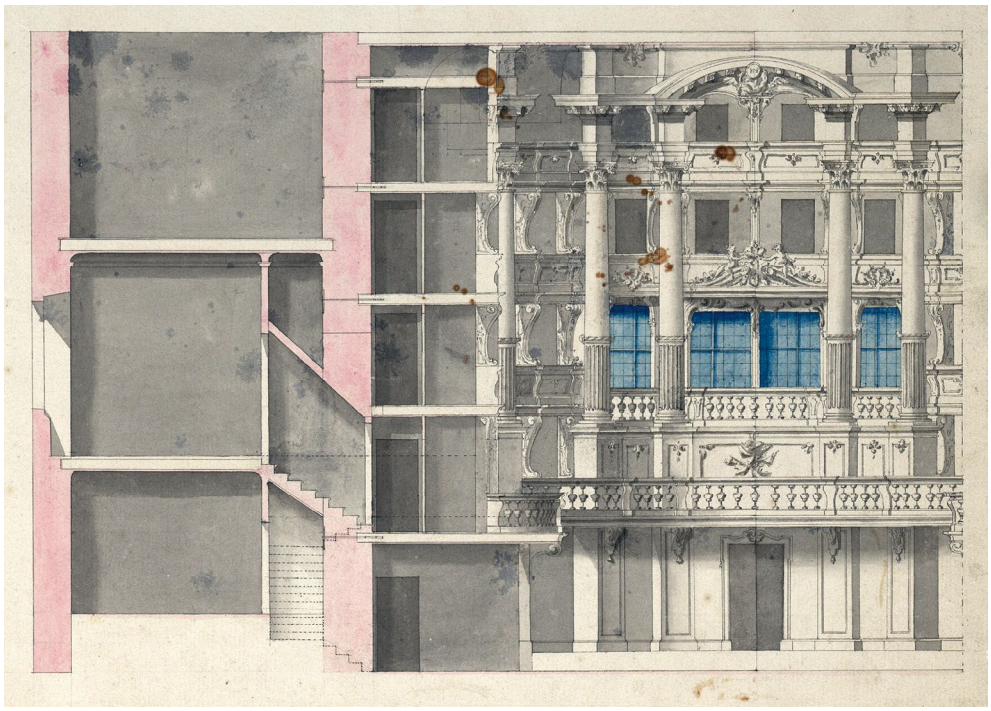


Abbildung 3. Wiener Hofburg, Altes Burgtheater, Aufriss der mittleren Logenränge und Schnitt durch die seitlichen Ränge, Entwurf von Jean Nicolas Jadot, Giuseppe oder Antonio Galli Bibiena, um 1748.

angrenzenden Trakt könnte auch von den damaligen Theatralingenieuren Giuseppe und Antonio Galli Bibiena stammen (Abb. 3).[34] Über dem Parterre befindet sich die sogenannte *Galerie noble*, und darüber liegt, von Kolossalsäulen gerahmt die kaiserliche Loge, die Lo Presti »mit der erforderlichen proprietät« einzurichten hatte.[35] Der Schnitt macht die Anbindung an die angrenzende Hofburg deutlich, wonach die Theaterränge nicht den Niveaus der angrenzenden Trakte entsprachen, sondern leicht versetzt dazu tiefer lagen. Diese Beobachtung findet auch in den Grundrissen Bestätigung, in denen stets mehrere Geschoße übereinander dargestellt werden (Abb. 4): Säulen betonen die kaiserliche Loge, deren Balustrade elegant ein- und ausschwingt. Eine Etage tiefer liegt die *Galerie noble*, die mit ihrer Balustrade weit in den Zuschauerraum hineinragen und über seitliche Treppenläufe aus dem Parterre zu erreichen sein sollte. In der Ausführung entschied man hingegen zugunsten einer weniger ausladenden Galerie, deren

34 Schindler erwähnt Jadot nicht, bringt aber Giuseppe und Antonio Galli Bibiena in die Diskussion ein; Schindler 1976a, S. 25–26. Garms schwankt in seiner Zuschreibung dagegen zwischen Jadot und Giuseppe Galli Bibiena; Zedinger 2000, Kat.-Nr. 9.30.2. (Jörg Garms).

35 Wien, FHKA, SUS, Kontrakte und Reverse C, Nr. 1660; in Auszügen zit. bei Schindler 1976a, S. 23–24.

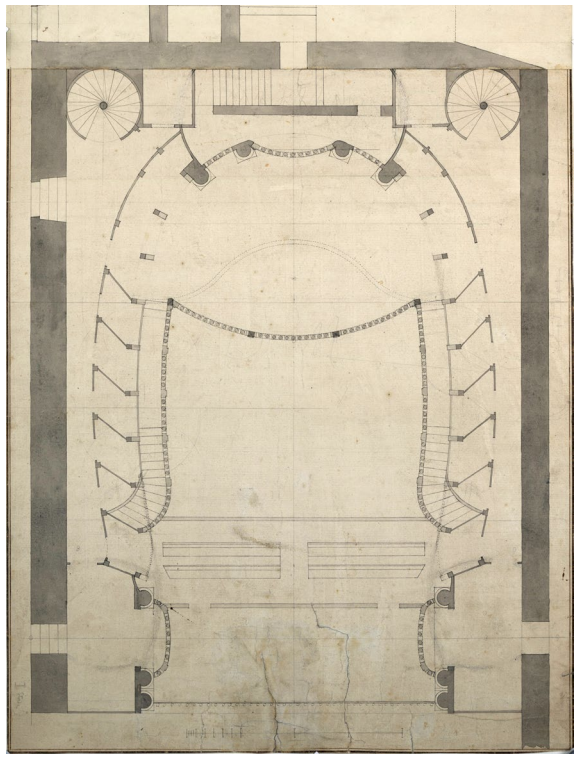


Abbildung 4. Wiener Hofburg, Altes Burgtheater, Grundriss des Zuschauerraumes, um 1748.

Brüstungsverlauf nachträglich mit zarter Linie in den Grundriss eingetragen wurde.[36] Den vordersten Bereich des Zuschauerraumes bildete das *Parterre noble* mit drei Bankreihen zu beiden Seiten und einer schmalen Barriere als Abgrenzung, die je nach Platzbedarf variabel im Raum verschoben werden konnte.[37]

Der Pächter de Lo Presti musste laut Vertrag auch ein Proszenium mit »schöner auszierung« und entsprechender Wölbung errichten, damit die Sänger und Musiker »merklicher in das Gehör fallen mögen«.[38] Das damalige Aussehen von Proszenium und Bühne ist durch einen Kupferstich von Bernardo Bellotto überliefert und lässt sich gut mit dem Grundriss in Einklang bringen (Abb. 5). So finden sowohl die Kolossalsäulen als Rahmung der Proszeniumslogen als auch der dazwischenliegende Orchesterbereich Bestätigung.[39]

36 Die realisierte Anordnung zeigt auch ein späterer Grundriss; Albertina Wien, Az. 6526.

37 Schindler 1976a, S. 31.

38 Wien, FHKA, SUS, Kontrakte und Reverse C, Nr. 1660; zit. nach Lorenz / Mader-Kratky 2016, S. 136 (Andrea Sommer-Mathis und Manuel Weinberger).

39 Allerdings gibt Bellotto das Bühnenportal querformatig wieder, in der Realität wies es jedoch eine große Höhe und geringere Breite auf; zur Orchestersituation vgl. weiter unten.

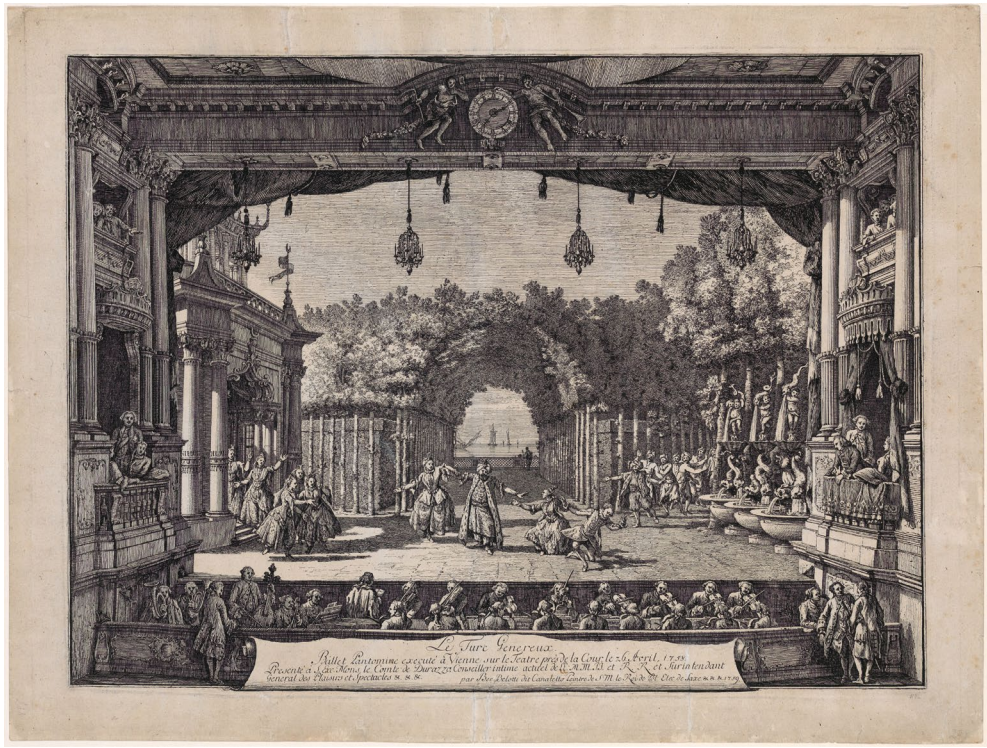


Abbildung 5. Bernardo Bellotto (gen. Canaletto), »Le Turc Genereux. Ballet Pantomime executé sur le Theatre près de la cour […]«, Aufführung im Alten Burgtheater 1759.

Die Umbauten konnten in wenigen Monaten von Ende Februar bis Mitte Mai 1748 abgeschlossen werden, und anlässlich des Geburtstages der Kaiserin erfolgte die feierliche Wiedereröffnung des Alten Burgtheaters mit der Oper *Semiramide riconosciuta* von Pietro Metastasio und Christoph Willibald Gluck.[40] Nur zehn Jahre später erfolgte die nächste Umgestaltung des Zuschauerraumes, der bis zum Abbruch des Alten Burgtheaters (1888) noch einige folgen sollten.

2.2 Schlosstheater Schönbrunn

In den 1740er Jahren ließ Maria Theresia auch in ihrer Sommerresidenz Schönbrunn vor den Toren von Wien ein neues Hoftheater errichten. Schon seit dem 17. Jahrhundert wurde bei den Aufenthalten des Hofes in Schönbrunn Theater gespielt, entweder auf eigens im Park errichteten Freilichtbühnen oder in passenden Räumlichkeiten des

40 Wienerisches Diarium, 15. Mai 1748, Nr. 39.

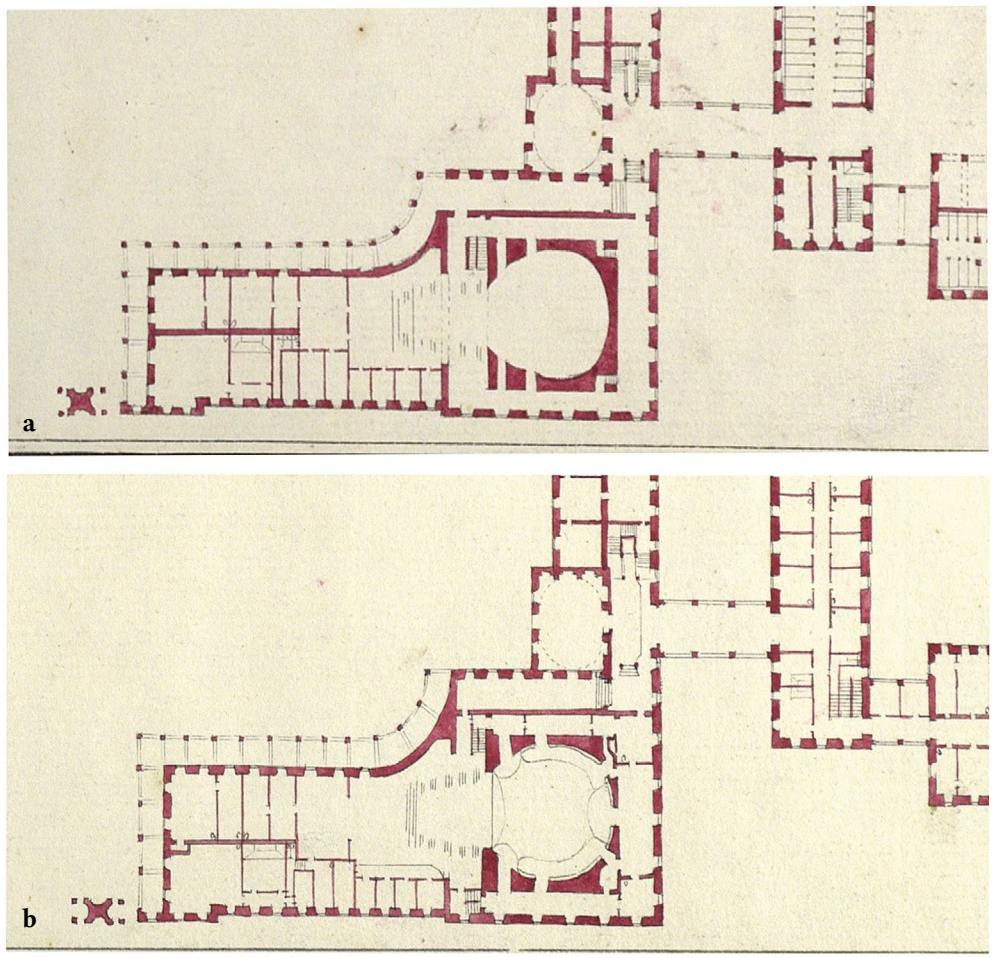


Abbildung 6. Schönbrunner Schlosstheater. ***a:*** Erdgeschoßgrundriss; ***b:*** Grundriss des ersten Ranges; Details aus Gesamtgrundrissen des Schlossareals von Mohr von Mohrenberg, um 1780.

Schlosses.[41] Während der ersten mariatheresianischen Umbauphase der Sommerresidenz in den Jahren 1743–1749 entstand nun erstmals ein eigenes Schlosstheater im nordwestlichen Ehrenhoftrakt (Abb. 6).[42]

Aus dem Einbau des Theaters in einen bestehenden Trakt ergaben sich allerdings Schwierigkeiten in der Grundrissdisposition: Der Zuschauerraum konnte zwar gut in die annähernd quadratische Ecke des Baublocks integriert werden, für den Bühnen-

41 Seifert 1985, S. 385, 411–413

42 Zur Baugeschichte des Schlosstheaters: Frey / Kobald / Herterich 1924; Deleglise 1947; Hajós 1976, S. 62–68; Endmayr 1982; ders. 1984; Iby / Koller 2007, S. 150–154.

raum blieb in dem sich verjüngenden anschließenden Flügel aber nur mehr wenig Platz. Und so stellt die geschwungene Wand des Bühnenhauses bis heute nicht nur eine optische, sondern auch eine akustische Herausforderung für Opern- und Theaterproduktionen dar. Die Pläne für den Schönbrunner Theaterbau gehen wohl auf den damals leitenden Hofarchitekten Nikolaus Pacassi zurück, unter dessen Ägide der Ausbau des Schlossareals erfolgte. Es ist aber auch an eine Zusammenarbeit mit den damaligen Theatralingenieuren des Wiener Hofes, Giuseppe und Antonio Galli Bibiena, zu denken, die auch am Umbau des ehemaligen Ballhauses der Wiener Hofburg in ein Theater (Altes Burgtheater) mitgewirkt haben könnten. Am Namenstag von Kaiser Franz Stephan am 4. Oktober 1747 wurde das Theater feierlich eröffnet, das während des alljährlichen Sommerséjour, der gewöhnlich von April bis in den November hinein dauerte, nun regelmäßig als abendliche Spielstätte diente.[43]

Das damalige Aussehen des Zuschauerraumes lässt sich nur durch Beschreibungen von Oberstkämmerer Khevenhüller-Metsch rekonstruieren, die ersten Ansichten entstanden erst anlässlich eines Umbaus in den 1760er Jahren; diese späteren Grundrisse zeigen die Anlage eines ovalen Raumes mit einer hufeisenförmigen Galerie und einer baulich abgetrennten Mittelloge – eine Anordnung, die auch für den ersten Bau denkbar ist. Laut Khevenhüller-Metsch besaß das Theater eine große Mittelloge (»en face du théâtre«), in der das Kaiserpaar oder Mitglieder der kaiserlichen Familie Platz nahmen.[44] Entlang der Wände verliefen Galerien, deren erste Reihe für die Hofdamen vorgesehen war. Am bühnenseitigen Ende der Galerien befanden sich zwei kleinere Logen in der Art von Proszeniumslogen. Im Parterre konnten bei Bedarf mit Teppichen überzogene Barrieren aufgerichtet werden, um die Mitglieder des Hofstaates je nach Rang gegeneinander abzutrennen. In diesem Fall saß der Adel in den ersten Reihen, dahinter folgten der Halbadel bzw. die Kammerdienerinnen, und die hintersten Reihen standen Kammerdienern, Türhütern, Sattelknechten etc. zur Verfügung.

Eine andere Aufteilung der Sitze war notwendig, wenn das Kaiserpaar bei besonderen Anlässen – etwa an Galatagen – »in publico« ins Theater kam und »nach der alten Etiquette« auf Fauteuils im Parterre die Aufführung verfolgte.[45] Diese Zuweisung der Plätze erfolgte auch bei der Opernaufführung anlässlich des Geburtstags von Maria Theresia am 13. Mai 1752, die eine entsprechende Skizze im Zeremonialprotokoll erläutert:[46] Auf dem zentralen Podest (»Staffel«) mit »roth Sammeten mit gold Bordirten Ruck und arm laihn Sesseln« nahm das Kaiserpaar gemeinsam mit seinen drei ältesten

43 Wien, HHStA, ZA Prot. 21 (1747–1748), fol. 171v; Wienerisches Diarium, 7. Oktober 1747, Nr. 80; Kunz 1958, S. 46–51 (mit einer Aufstellung diverser Aufführungen 1747–1765) und Hadamowsky 1988, S. 247–254.

44 Khevenhüller-Metsch, Bd. 2 (1908), S. 351–352 (18. September 1749).

45 Ebd., S. 354–356 (8. Oktober 1749); zur Sitzordnung vgl. auch Hadamowsky 1988, S. 251.

46 Wien, HHStA, ZA Prot. 24 (1753–1754), fol. 190v–192r (Schema und Legende); dazu auch Endmayr 1984, S. 93–94.

Abbildung 7. Schönbrunner Schlosstheater, Blick zur Mittelloge.

Kindern und Prinzessin Charlotte, der Schwester des Kaisers, Platz, während sich der Hofstaat mit Bänken mit Rückenlehnen begnügen musste. In der Mittelloge und in den bühnenseitigen Logen wurden die übrigen Erzherzoginnen und Erzherzoge gemeinsam mit höherrangigen Gästen platziert. Bei weniger offiziellen Anlässen saß Maria Theresia gerne selbst in einer der kleinen Logen, da sie dort »währendem Spectacle ihre gewöhnliche Audienzien zu geben« pflegte.[47]

Aufgrund von massiven Schäden am Gewölbe des Schönbrunner Schlosstheaters musste dieses in den späten 1760er Jahren aufwendig renoviert werden; das heutige Aussehen des Theaters geht auf diese Umgestaltung 1766–1767 zurück (Abb. 7).[48] Der Abbruch des baufälligen Gewölbes wurde dazu genützt, den Zuschauersaal zu erhöhen. Im Kostenvoranschlag ist auch davon die Rede, dass »um und um Logien« geplant wären, man dachte also möglicherweise an den Umbau in ein Logentheater wie jenes der Wiener Hofburg.[49] Dazu kam es aber nicht: Die vergleichsweise geringe Höhe des Zuschauerraumes mag den Ausschlag gegeben haben, eine zweite Galerie nur auf den

47 Khevenhüller-Metsch, Bd. 5 (1911), S. 113–114 (8. Juli 1759).

48 Mader-Kratky 2017, S. 52–57.

49 Wien, FHKA, Öst. Kamerale, Fasz. 23, rote Nr. 1607, fol. 335r. Zu dieser Planung scheinen zwei Blätter von Thaddäus Adam Karner (?) mit Grundriss und Längsschnitt des Schlosstheaters zu gehören; Albertina Wien, Az. 8271 und Az. 8275 (abgebildet bei Deleglise 1947).

Bereich der Mittelloge zu beschränken. Der heute rot-goldene Gesamteindruck des Zuschauerraumes stammt von der letzten Renovierung vor vierzig Jahren, das ursprüngliche malerische Erscheinungsbild, für das der spätere Hofarchitekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg verantwortlich zeichnete, haben wir uns wahrscheinlich mit stärkeren blauen Akzenten vorzustellen.[50]

2.3 Schlosstheater Laxenburg

Seit der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. weilte der Wiener Hof im Frühling stets für einige Wochen zur Jagd in Laxenburg im Südosten der Residenzstadt.[51] Hier bewohnte die kaiserliche Familie ein mittelalterliches Wasserschloss, um das sich seit dem späten 17. Jahrhundert weitere adelige Sommersitze gruppierten. Anlässlich der Aufenthalte des musikbegeisterten Kaisers kam es bereits im 17. Jahrhundert zu regelmäßigen, vor allem nachmittäglichen Opern- und Theateraufführungen in Laxenburg. Eigene Theaterräumlichkeiten existierten damals aber noch nicht, sondern es wurden temporäre hölzerne Bauten im Garten errichtet, oder man spielte der Einfachheit halber unter freiem Himmel; als natürliche Kulissen dienten dabei die Alleen des Schlossparks oder der Wassergraben rund um das Schloss.[52] Auch Kaiser Karl VI. hielt sich jedes Jahr zur Jagd in Laxenburg auf, weitreichende Bauarbeiten initiierten aber weder Leopold I. noch sein Sohn Karl.[53]

Maria Theresia stand ausgedehnten Aufenthalten in Laxenburg anfangs reserviert gegenüber, war doch ihre erst dreijährige Tochter Maria Elisabeth im Juni 1740 ganz plötzlich dort verstorben;[54] zu regelmäßigen und längeren Besuchen des habsburgischen Jagdsitzes kam es erst wieder seit 1750.[55] Ein erster Hinweis auf eine zukünftige Nutzung von Laxenburg als Nebenresidenz findet sich in den Instruktionen für den neuen Schlosshauptmann Joseph Casimir Chevalier de Majo (28. Juni 1748), in denen es unter anderen heißt, dass »wir [Maria Theresia] uns nacher Laxenburg des Jahrs hindurch öffters begeben, mithin in unserem Schloß aldorten residiren« werden.[56] Nach der ersten Ausbauphase von Schloss Schönbrunn (1743–1749) zeigte die Herrscherin demnach auch in Laxenburg Interesse an einer baulichen Modernisierung des Anwe-

50 Endmayr 1984, S. 50–51 (Anm. 73), zit. den Restaurierungsbefund von Heliane Jarisch im Auftrag des Bundesdenkmalamtes im September 1979 (BDA, ZI 7899/79).

51 Zur Schlossanlage von Laxenburg vgl. zuletzt ausführlich Laxenburg 2013 und Beck 2017, S. 414–493. Beck bringt diverse Situationspläne und Grundrisse erstmals in eine chronologische Reihe.

52 Seifert 1985, S. 385, 409–411; Laxenburg 2013, S. 79–80.

53 Ebd., S. 110–112; Beck 2017, S. 416–419.

54 Khevenhüller-Metsch, Bd. 1 (1907), S. 170.

55 Beck 2017, S. 420.

56 HHStA, PFF (Privat- und Familienfonde), HA (Herrschaftsarchiv) Laxenburg, Band 8, pag. 10.

sens. Zur Schaffung einer zusammenhängenden Residenzanlage erwarb sie sukzessive Grundstücke und Bauten rund um das Alte Schloss und ließ eine geradlinige Allee von ihrem Sommersitz Schönbrunn in Richtung Laxenburg anlegen.[57]

Bereits im Frühling 1744 hatte Maria Theresia den Erben nach Hofkanzler Philipp Sinzendorf ein kleines Anwesen mit mehreren Gebäuden abgekauft, das sie 1750–1752 umbauen und im Garten »embelliren« ließ.[58] Das entstandene Palais erhielt die Bezeichnung »Sinzendorfsches Haus« oder »Sinzendorfscher Garten« und wurde auch als »unteres Gartenhaus« tituliert.[59] Hier kam die Hofgesellschaft sowohl zum Kartenspiel als auch zu den gemeinsamen Tafeln zusammen, was dem Gebäude später den (bis heute gebräuchlichen) Namen »Speisesaaltrakt« eintrug.

Von einer Theateraufführung durch eine französische Schauspielgruppe während des Séjour in Laxenburg berichtet erstmals Oberstkämmerer Khevenhüller-Metsch, der am 29. Mai 1752 einer Komödie im »Saal des Obristhofmeisters Behausung« beiwohnte – damals also noch in einem eigens zum Theaterspiel adaptierten Saal und in keinem eigenen Theaterbau.[60] Wenige Tage später wurde eine der gedeckten Reitschulen kurzfristig als »Theatro« für die französische Truppe umgewidmet.[61] Ein »von Stain und recht hertzig erbaute[s] neue[s] Theatrum« war erst ein Jahr später fertiggestellt und wurde am 6. Mai 1753 mit einer französischen Komödie eröffnet.[62] Ab nun wurde allabendlich – mit Ausnahme von Freitag und Samstag – gespielt.[63] Bestätigung finden diese Angaben von Khevenhüller-Metsch durch eine spätere Beschwerde der Gemeinde Laxenburg, die aufgrund der Hofquartierpflicht seit 1753 für die Unterbringung der Schauspieler in Bürgerhäusern zu sorgen hatte.[64]

Aus den räumlichen Angaben bei Khevenhüller-Metsch (»gegenüber des Sinzendorffischen Hauses«) geht klar hervor, dass der damalige Bauplatz mit der heutigen Lage des Theaters übereinstimmt. Auch wenn das Haus 1753 bereits bespielbar war, so präsentierte es sich dennoch erst im kommenden Frühjahr »vollkommen verfertiget«.[65] Ein zeitgenössischer Lageplan macht die Stellung der einzelnen Bauten zueinander

57 Baubeginn war bereits 1745/1746, aber erst 1764 erreichte die Allee Schloss Laxenburg; Laxenburg 2013, S. 129–131; dazu auch Khevenhüller-Metsch, Bd. 2 (1908), S. 175.

58 Khevenhüller-Metsch, Bd. 1 (1907), S. 216; ders. Bd. 3 (1910), S. 28–29; Laxenburg 2013, S. 132.

59 Beck 2017, S. 432–435.

60 Khevenhüller-Metsch, Bd. 3 (1910), S. 39; vgl. dazu auch Grossegger 1987, S. 116–118.

61 Ebd., S. 43.

62 Ebd., S. 103. Zur Baugeschichte des Laxenburger Schlosstheaters vgl. Friedl 1975; Endmayr 1984, S. 125–130; Lotschak 2001, S. 31–45.

63 Khevenhüller-Metsch, Bd. 3 (1910), S. 116–117: »wiewollen sie [Maria Theresia] sonsten den Sammstag gleich dem Freitag zu halten und kein Spectacle bei Hoff zuzulassen pfleget«.

64 Laxenburg 2013, S. 126–127.

65 Khevenhüller-Metsch, Bd. 3 (1910), S. 174. Friedl 1975, S. 56–59, sieht den Bau von 1753–1754 nur als provisorische Lösung an, der erst 1761–1765 seine endgültige Gestalt erhielt; diese zweiphasige Baugeschichte findet aber weder in den schriftlichen noch in den bildlichen Quellen Bestätigung.

deutlich (Abb. 8): Am rechten unteren Rand des Blattes findet sich das Alte Schloss umgeben von einem Wassergraben, über den zwei Brücken führen. Das schmale »Rote Brückel« bildet den Ausgangspunkt für jenen Weg, den der »Hoff in Gartten und Deatro zu Gechen und fahren« habe, wie der Plan informiert. Diese sichtlich in den frühen 1750er Jahren angelegte Zufahrt endet direkt beim Theater, das im rechten Winkel zum Sinzendorf'schen Palais (Speisesaaltrakt) an der Gartenmauer errichtet wurde. Laut Plan öffnete sich das Theater mit einer zweiläufigen geschwungenen Freitreppe zum Garten, doch handelte es sich bei dieser Zugangssituation über Stiegen sichtlich nur um eine Planung, da sie auf allen späteren Grundrissen fehlt. Das (bis heute) allseits freistehende Schlosstheater entstand 1753–1754 als einziger Neubau der ersten maria-theresianischen Bauphase in Laxenburg und wies ursprünglich keine bauliche Anbindung an benachbarte Trakte auf. Seine Ausrichtung zum Garten des Sinzendorf'schen Palais (Speisesaaltrakt) unterstreicht die Bedeutung dieses Areals als Zentrum des geselligen Lebens während des Laxenburger Séjour.

Abbildung 8. Laxenburg, Situationsplan (Ausschnitt) mit Weg vom Alten Schloss zum Schlosstheater, um 1754/1755.

Aus dem Jahr 1756 haben sich zwei Projekte in Form von Baumassenplänen erhalten, in denen erste vereinheitlichende Maßnahmen vorgesehen sind, um die unregelmäßige Anordnung der Laxenburger Bauten zu strukturieren.[66] Der Speisesaaltrakt sollte in eine breite Ehrenhofanlage eingebunden werden, wofür die vorgelagerten Gebäude abzutragen und neue Flügelbauten zu errichten waren; über einen Korridor sollte die Kommunikation mit dem Theater hergestellt werden. Durch den Ausbruch des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) verzögerten sich die Bauarbeiten allerdings und konnten erst um 1761 wieder aufgegriffen werden.[67] In einem ersten Schritt konzentrierte man sich auf das Hauptgebäude des Sinzendorf'schen Palais (Speisesaaltrakt), das einen größeren Festsaal über querrechteckigem Grundriss mit einschwingenden Ecken erhielt (Abb. 9 a); zum benachbarten Theater, das nun erstmals in einem Grundriss festgehalten wird, bestand weiterhin keine bauliche Verbindung. Es war entweder über den Garten und den zentralen Haupteingang oder vom Alten Schloss kommend über einen begrünten Hof und einen Seiteneingang zugänglich. Nach 1762 fand die Ehrenhofanlage des Sinzendorf'schen Palais (Speisesaaltrakt) in der ursprünglich geplanten Form Realisierung, und das Schlosstheater war künftig auch über einen Laubengang erreichbar (Abb. 9 b).[68] Bis auf den Abriss der flankierenden Gartenmauern wurden an der Architektur des Theaters damals keine wesentlichen Änderungen vorgenommen.

Im Vergleich zum Schönbrunner Schlosstheater ist der Zuschauerraum des Laxenburger Theaters etwas kleiner und queroval ausgebildet mit einer flachen hölzernen Kuppel; die rein malerische Ausstattung des Raumes ist durch den Umbau in den 1980er Jahren allerdings stark beeinträchtigt.[69] Im Grundriss des Theaters deuten die grünen Rechtecke in der Mittelloge die Stühle der kaiserlichen Familie an, während der Hofstaat mit Bänken im Parterre Vorlieb nehmen musste (vgl. Abb. 9 a). Aus akustischen Gründen war die Mittelloge beim Kaiserpaar aber nicht sonderlich beliebt, das daher lieber direkt vor den Musikern im Parterre Platz nahm, worauf die acht Stühle vor dem »Orchestergraben« hinzuweisen scheinen. Die geringeren räumlichen Kapazitäten des Laxenburger Auditoriums erklären sich aus der Größe des Hofstaates, der Maria Theresia und Franz Stephan nur in reduzierter Zahl nach Laxenburg begleiten durfte.[70]

66 Albertina Wien, Az. 9224 (1756 datiert) und Az. 9225; vgl. dazu Laxenburg 2013, S. 124–124, und Beck 2017, S. 423–425, 432–435 bzw. Abb. 83–84.

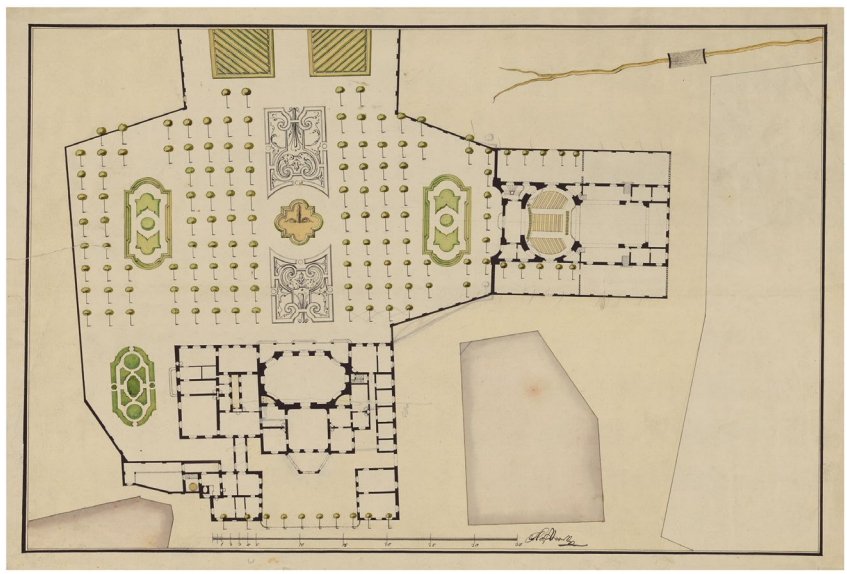
67 Die Wiederaufnahme der Bauarbeiten bezeugen Einträge in den Geheimen Kammerzahlamtsbüchern, die hohe Zahlungen an Hofarchitekt Nikolaus Pacassi für die »Herstellung deren Hof Gebäu zu Laxenburg« seit 1761 nennen; zit. nach Fleischer 1932, S. 86.

68 Diese Baumaßnahme ist in Zusammenhang mit der Erwerbung des sogenannten Blauen Hofes (gegenüber dem Schlosstheater) 1762 zu sehen, den Maria Theresia in weiterer Folge zu ihrem Wohnsitz ausbauen ließ; Laxenburg 2013, S. 133–135, und Beck 2017, S. 439–440.

69 Friedl 1975, S. 62–67, konnte noch den Zustand vor der grundlegenden Umgestaltung beschreiben und fotografieren.

70 Zum begleitenden Hofstaat vgl. Beck 2017, S. 468–469.

a



b

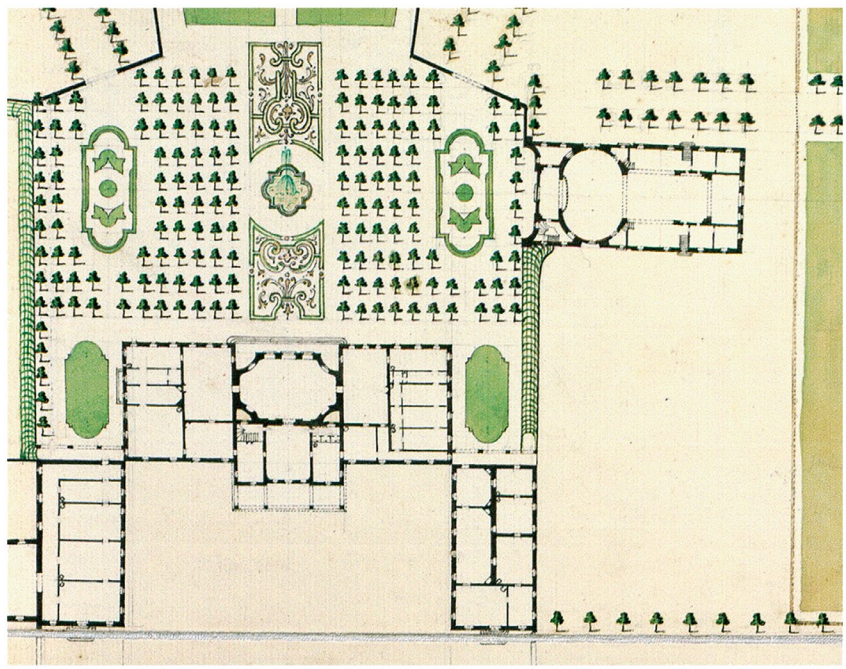


Abbildung 9. Laxenburg, Sinzendorf'sches Palais (Speisesaaltrakt) und Schlosstheater; ***a:*** nach der Errichtung des Festsaales im Palais, um 1761; ***b:*** nach der Errichtung der Ehrenhofanlage, um 1762. Albertina, Wien.

Das heutige Erscheinungsbild des Zuschauerraumes ist durch massive Eingriffe in den 1970er und 1980er Jahren geprägt. Nach dem Zweiten Weltkrieg war das Theater nicht mehr als solches in Verwendung und verfiel zusehends, bis es den in Laxenburg ansässigen wissenschaftlichen Institutionen als Konferenzzentrum zur Verfügung gestellt wurde. Bei einem weitreichenden Umbau wurden Bühnen- und Zuschauerraum gegeneinander getauscht, um mehr Publikum unterzubringen. Als Zuseher blickt man heutzutage also aus der Tiefe des ehemaligen Bühnenhauses gegen die kaiserliche Mittelloge, eine Bühne als solche ist nicht mehr vorhanden und wird nur bei Bedarf aufgerichtet.

3 Anmerkungen zu Repertoire und Aufführungssituation

Für die Musiktheater-Praxis des mariatheresianischen Hofes können von Beginn an mehrere Entwicklungen festgestellt werden, die mit unterschiedlicher Konsequenz umgesetzt wurden:

- Ein Bauboom an Theatern in den ersten Regierungsjahren trotz latenter Finanzkrise aufgrund der Kriege: Ballhaus / Altes Burgtheater (1741, bzw. erweitert und umgebaut 1743 und 1747–1748), Schlosstheater Schönbrunn (1747) und Schlosstheater Laxenburg (1753–1754).
- Eine Trennung der Theaterbesuche in Teilnahme zum persönlichen Vergnügen und Aufführungen aus Staatsräson.[71]
- Der Hof zog sich als Veranstalter zunehmend zurück, verpachtete seine Häuser (Altes Burgtheater) bzw. stattet Häuser mit Privilegien aus (Kärntnertortheater) und griff nur dann ein, wenn die Staatsräson eine Rückkehr zur althergebrachten Großen Oper mit ihrer traditionellen zeremoniell-repräsentativen Inszenierung ratsam erscheinen ließ.

Im Vergleich zum *Großen Leopoldinischen Hoftheater*, das 1747 ebenfalls dem Pächter Baron Rocco de Lo Presti übergeben wurde, um es in einen unterschiedlich nutzbaren Veranstaltungssaal (Großer Redoutensaal) umzubauen[72] – auch weil die Bedeutung der Bälle für die Repräsentation des Hofes wuchs –, waren die mariatheresianischen Theater wesentlich kleiner dimensioniert. Abgesehen vom Alten Burgtheater, dem größten

71 Vergleicht man die Einträge bei Khevenhüller-Metsch 1907–1925 (zusammengefasst bei Grossegger 1987), so scheint der Hof in den 1740er und 1750er Jahren fast täglich ins Theater gegangen zu sein (v. a. Franz Stephan, allerdings bevorzugt »inkognito«).

72 Lorenz / Mader-Kratky 2016, S. 141–143 (Hellmut Lorenz) und S. 293–294 (Petra Kalousek und Anna Mader-Kratky).

der mariatheresianischen Hoftheater, waren die Theaterräume vorwiegend für private Vergnügungen der kaiserlichen Familie und ihres Hofstaates geplant.[73]

Dagegen gestattete die junge Königin im Alten Burgtheater auch bei höfischen Aufführungen, etwa anlässlich ihres Namenstages am 15. Oktober 1744, für einen Teil des Zuschauerraumes »jedermann die Entrée« – eine keineswegs von allen Mitgliedern der Hofgesellschaft goutierte Neuerung.[74] Dieser Zutritt durch den Adel, der nicht unmittelbar dem Hof angehörte, und das »Volk« im Verband mit der geänderten Sitzordnung des Herrschers und des Hofadels änderte grundlegend die Perspektiven von *Betrachten* und *Betrachtet werden* der einzelnen Gruppen im Theater. Trotz dieser Öffnung für nicht-höfisches Publikum wurde jedoch durch bauliche Maßnahmen wie Barrieren im Zuschauerraum präzise dafür Sorge getragen, dass es nicht zu einer Durchmischung der unterschiedlichen sozialen Gruppen kam. In allen neuen mariatheresianischen Hoftheatern war nun eine Platzierung der »höchsten Herrschaften« in der Mittelloge des ersten Ranges vorgesehen, eventuell auch die Bereitstellung weiterer Hoflogen in größerer Nähe zur Bühne, in jedem Fall aber im ersten Rang.

Dennoch kehrte man im 18. Jahrhundert immer wieder (v. a. an hohen Galatagen wie beispielsweise Geburts- und Namenstag des Kaisers oder der Kaiserin) zur traditionellen ›öffentlichen‹ Sitzordnung zurück. Während in den privaten Schlosstheatern in Schönbrunn und Laxenburg das Wechseln der Sitzordnungen durch Umorganisation der Sitzgelegenheiten relativ leicht zu bewerkstelligen war, war dies im verpachteten und auf kommerziellen Erfolg geführten Alten Burgtheater mit einigem Aufwand verbunden. Nicht nur mussten die Rechte der Logenpächter gewahrt bleiben, die eine »Delogierung« gerade bei den attraktiven Hofaufführungen nicht ohne weiteres hinnahmen, auch die spätere Einführungen eines Abonnementsystems für das Parterre in der saisonalen Vermietung der sogenannten Sperrsitze ließen eine Rückkehr zum »öffentlichen Sitzen« der kaiserlichen Familie immer schwieriger werden.[75] Ob dies

73 Das mit kaiserlichem Privileg ausgestattete Kärntnertortheater (*Theater nächst dem Kärntnerthore*) war zu dieser Zeit noch kein Hoftheater, sondern durch den Theaterpächter, Joseph Carl Selliers in Personalunion mit dem Alten Burgtheater verbunden. Dennoch wurde das Kärntnertortheater von Anbeginn ihrer Regierung sehr gerne besucht, wie Khevenhüller-Metsch an vielen Stellen seines Tagebuchs verzeichnet, beispielsweise am 22. August 1744, an dem »die Herrschafften incognito das Comoedi Haus zum Kärnthner Thor« besuchten; Khevenhüller-Metsch, Bd. 1 (1907), S. 240.

74 Ebd., S. 252. Vgl. auch Michels [im Druck, 2020].

75 Khevenhüller-Metsch merkte bereits anlässlich der ersten Aufführung im Alten Burgtheater am 8. Dezember 1748 diesen Interessenskonflikt an und beschrieb detailliert die Aufteilung des Zuschauerraumes für die einzelnen Gruppen: »Den 8 Decembris. Vor 6 Uhr gienge alles zur Opera, jedoch ohne förmliche Begleitung. die Kaiserin schickte wie bereits vor disem ein und anderes Mahl geschehen, durch den Graffen Losi 200 Ducaten der Impresa, um dem Publico das Spectacle gratis zu geben. Da nun also die Plag auf mich fielle, die vornehmere von Adel zu Placiren, so gabe ich denen Cammerfourieren die Anweisung, daß mann den vordern Theil des Parterre, allwo sich der Adel sonsten meistens zu placiren pfleget, lediglich für die übrige Dames, Cavalliers und den Halb-Adel destiniren solle. Die Logien, welche im jährlichen Bestand verlassen seind, verbliben denn Inhabern wie es billig, zu ihrer Disposition; die übrige aber distribuirte ich nach Guttbefinden, wie ich dann par attention dem Bartenstein,

mit ein Grund für die einerseits immer weniger genutzte alte Ordnung und andererseits für das Ausweichen des Hofes auf andere Räumlichkeiten für besondere Feste war, kann aus den Quellen nicht eindeutig beantwortet werden; in den rein durch den Hof genützten Theatern in Schönbrunn und Laxenburg bestand dieser Interessenskonflikt jedenfalls nicht.

Das nun öffentliche Alte Burgtheater wies einen gemischten Spielplan auf, in dem sowohl opera seria wie opera buffa, Ballette und Pantomimen einander abwechselten,[76] die Spielpläne der mariatheresianischen Schlosstheater in Schönbrunn und Laxenburg wurden dagegen von kleineren »höfischen Lustbarkeiten« wie Komödien, Balletten oder Opéra comique (oft auch Aufführungen durch Mitglieder der Hofgesellschaft oder des kaiserlichen bzw. hochadeligen Nachwuchses) dominiert. Nach Khevenhüller-Metsch wurde das neue Theater in Schönbrunn am 4. Oktober 1747 (dem Namenstag des Kaisers[77]) mit einer »Comédie, Le dissipateuer« eröffnet, die »von Dames und Cavalliers […] produciret« wurde und in die auch drei Ballette eingefügt waren. Interessant ist die Bemerkung, dass man zu dieser Aufführung zur traditionellen Sitzordnung zurückkehrte: »Die Ordonanz ware um halber 6 Uhr und sollte die Herrschafften offentlich gehen, mithin niemand in Parterre (allwo für dieselben die Fauteuils nach alten Gebrauch gestellet waren) als die in Hoffkleid mitkommende Dames und von Cavalliers die geheimme Räth, Cammerherrn und fremmde Ministri eingelassen werden; die Gallerie aber wurde für die Cammerdienerinnen und die sie mit Erlaubnus der Kaiserin mitbrachten, destiniret.«[78] Auch in den folgenden Jahren wurde vor allem an den Namenstagen von Kaiser und Kaiserin (4. bzw. 15. Oktober) dem Rang des Galatages entsprechend die alte Sitzordnung im Parterre aufgegriffen, doch wählte man den intimen Rahmen des Schönbrunner Schlosstheaters, statt eigens in die Stadt ins Alte Burgtheater zu fahren.[79]

Während Schönbrunn unter Maria Theresia zu einer der Hofburg ebenbürtigen zweiten Residenz ausgebaut und die Prunkräume genauso wie das Schlosstheater oft zu offiziellen Akten der Repräsentation herangezogen wurden,[80] beschränkten sich die bewusst als »privat« deklarierten und nur einem Teil der Hofgesellschaft zugänglichen

Toussaint und Koch jeglichen eine assigniret. Der hintere theil des Parterre, die dritte Reihe – ausser eines Spatii, so ich vor die Cammerdiener und dergleichen Hofleuthe (immassen die Cammerdienerinnen ohnedeme ihre beständige Loge ober denen Hoff Dames haben) unterschlagen liesse – und das Paradis blibe für das Volck und primo Occupati und ist leicht zu erachten, wie groß der Zulauff und die Völle gewesen.«; Khevenhüller-Metsch, Bd. 2 (1908), S. 289.

76 Vgl. dazu Michels (im Druck, 2019), bzw. Zechmeister 1971, S. 399–562 (Spielplan 1747–1776).

77 Khevenhüller-Metsch schrieb irrtümlich das Fest dem Namenstag der Kaiserin zu, der jedoch auf den 15. Oktober fällt; Khevenhüller-Metsch, Bd. 2 (1908), S. 180.

78 Ebd. Diese Änderung der Sitzordnung scheint für viele am Hof unerwartet gekommen zu sein, wie der abschließende Kommentar Khevenhüller-Metschs vermuten lässt.

79 Detailreich beschrieben z. B. für den 4. Oktober 1749; ebd., S. 355–356.

80 Beck 2017, S. 362–379.

Aufenthalte in Laxenburg auf die Saison der Reiherjagd im Mai und Anfang Juni, in die auch keine bedeutenden Feste des Hofcurriculums fielen.[81] Dementsprechend dienten die im dortigen Schlosstheater gebotenen, meist französischen Stücke der Unterhaltung. Sitzordnungen werden für die Aufführungen in Laxenburg nicht thematisiert, wohl auch aufgrund des intimen Charakters der Jagdaufenthalte.

4 Zu Größe und Platzierung des Orchesters

Eine der wenigen zeitgenössischen Abbildungen des Bühnenportals des Alten Burgtheaters (vgl. Abb. 5) stammt von der Aufführung des opéra-ballet *Les Indes galantes* von Louis Fuzelier (Text) und Jean Philippe Rameau (Musik) (*Le Turc genereux* ist die 2. Entrée), das auf Veranlassung von Intendant Giacomo Durazzo am 26. April 1758 im Burgtheater gegeben wurde.[82] Wie Abbildungen aus späterer Zeit zeigen, gab Bernardo Bellotto (gen. Canaletto) die Dimensionen jedoch verzerrt wieder, da das Bühnenportal mehr hoch denn breit war; bei Bellotto dominiert hingegen die Breite, wenngleich die Anzahl der Ränge der Realität entspricht. Der Orchesterbereich – nicht abgesenkt und nur durch eine Balustrade vom Zuschauerraum getrennt – hatte wenig Raumtiefe, gab aber durch die raumsparende Aufsetzung in zwei Reihen gegenüber dennoch rund 24 Musikern Platz: Von links nach rechts sind zuerst die Blechbläser (zwei Hornisten), dann die Kontrabassgruppe zu sehen, der 17 Geiger folgen – die abgebildete Besetzung entspricht keineswegs dem gezeigten Stück, die Orchestergröße insgesamt scheint jedoch realistisch.[83]

Die wesentlich kleiner dimensionierten und auch nicht für repräsentative Aufführungen ausgelegten Schlosstheater in Schönbrunn und Laxenburg verfügten über schmälere und auch kürzere Bühnenräume (in Schönbrunn noch dazu an einer Seite eingebuchtet), sodass der Orchesterbereich um einiges kleiner ausfiel als im Alten Burgtheater. Wenn man davon ausgeht, dass es sich dabei im Wesentlichen um den Be-

81 Zum Zeremoniell in Laxenburg vgl. ebd., S. 468–474. Der Geburtstag Maria Theresias am 13. Mai lag zwar am Beginn der Reiherbeize; Geburtstagsaufführungen und -feste fanden in diesem Fall aber nicht in Laxenburg, sondern in Schönbrunn oder in der Wiener Hofburg statt.

82 *Les Indes galantes, opéra-ballet* (*Prolog, Le turc généreux, Les Incas du Pérou, Les fleurs, Les sauvages*), Libretto: L. Fuzelier. Erstaufführung 23. August 1735 (Druck Paris ca. 1736). Vgl. Sadler/Christensen 2001, S. 797–798. Zechmeister 1971 (S. 467) verzeichnet nur *Le turc genereux* – offenbar wurde in Wien 1758 nur dieser Akt als Ballett-Pantomime gegeben, ergänzt durch zwei vorangestellte weitere Akte (englische Matrosen bzw. ein holländischer Jahrmarkt), die nicht zu *Les Indes galantes* passen. Die Choreographie der Wiener Aufführung stammt von Hilverding; ob für den Türken-Akt wirklich auf die Musik von Rameau zurückgegriffen wurde, kann mangels Quellen nicht beantwortet werden – Karin Fenböck relativiert und verweist auf das damals populäre Thema von »Edlen Wilden/Türken« (Fenböck 2013, 264–271).

83 Die Partitur verlangt für den Akt *Le turc généreux* neben der gezeigten Streicherbesetzung auch eine umfangreiche Holzbläserbesetzung, die im Kupferstich aber nicht auszunehmen ist.

reich zwischen der auch heutigen Bühnenkante und dem ersten Eingang handelte, so fanden hier rund 20 Musiker Platz:[84] 2–3 erste bzw. zweite Geigen, 1–2 Violen, Cello, Kontrabass, Fagott, Cembalo, 2 Oboen und eventuell weitere Instrumente (z. B. Hörner) – jeweils solistisch besetzt (in Summe circa 12–16 Musiker); eine Orchestergröße, die diese Theaterräume problemlos akustisch ausfüllen konnte und auch den Anforderungen des hier gespielten Repertoires entsprach.[85] Leider fehlen zeitgenössische Darstellungen von Aufführungen aus den Theatern von Schönbrunn bzw. Laxenburg, sodass sich diese Berechnung rein auf bauliche Gegebenheiten sowie das hier gespielte Repertoire stützen muss.

5 Adaptierung von Prunkräumen für Theater- bzw. Musiktheateraufführungen – die Hochzeiten Josephs II. 1760 und 1765

Dass Staatsräson immer noch Vorrang vor Bequemlichkeit hatte und große höfische Feste auch nach 1750 mit zeremoniell-repräsentativer Verdichtung einhergingen, belegen die Feiern anlässlich der Hochzeiten des Thronfolgers Joseph 1760 bzw. 1765. Diese bestens durch großformatige Darstellungen dokumentierten Ereignisse (Martin van Meytens für die Hochzeit 1760 bzw. Johann Franz Greipel und Johann Georg Weikert für jene 1765) illustrieren eine Rückkehr zu traditionellen Formen habsburgischer Hochzeiten.[86]

Für die Hochzeit von Erzherzog Joseph und Isabella von Parma 1760 war am zweiten Galatag die Aufführung der großen Hochzeitsoper *Alcide al Bivio* im Alten Burgtheater geplant. Im Zuge der Hochzeitsvorbereitungen regte die Hofkonferenz – bestehend aus den höchsten Hofämtern – an, die kaiserliche Familie könnte ihre Plätze wieder traditionell im Parterre einnehmen, und fragte beim Kaiserpaar an, ob es allergnädigst gefällig sei, der Oper im »Parterre en Ceremonie«, also zeremoniell-konform, beizuwohnen. Daraus ergab sich aber die Schwierigkeit, dass nicht alle Kinder des Kaiserpaares neben ihren Eltern und dem Brautpaar in der ersten Reihe Platz finden

84 Nach Auskunft des Technischen Leiters des Schönbrunner Schlosstheaters, Anton Weinberger, fasst der heutige, deutlich erweiterte und versenkte Orchestergraben rund 40 Musiker. Wir danken Vizerektor Dr. Christian Meyer und der Universität für Musik und darstellende Kunst, die das Schlosstheater heute sowohl als Sprech- wie Musiktheater nützt, für die Möglichkeit einer umfassenden Besichtigung des Gebäudes.

85 Dies wurde anlässlich einer Aufführung von *Le nozze di Figaro* nach historischen Vorbildern im Theater in Laxenburg im März 2016 eindrucksvoll demonstriert (aufgeführt und inszeniert durch *Teatro barocco* unter der Leitung von Bernd R. Bienert, Schlosstheater Laxenburg, März 2016; vgl. dazu auch: http://teatrobarocco.at/bilder.html [letzter Zugriff am 20.10.2019]; die Bilder der Aufführung von *Le nozze di Figaro* mit Innen- und Außenansichten des Schlosstheaters in Laxenburg).

86 Zuletzt Iby 2017.

würden; um sie in ihrem Rang nicht zu degradieren, sollten sie daher während der Vorführung in der zentralen Kaiserloge sitzen. Gleichzeitig erbaten die höchsten Hofämter die Gnade, die Oper gemeinsam mit der kaiserlichen Familie ebenfalls aus dem Parterre zu verfolgen, auch wenn sie dafür Einbußen bei der Sicht auf die Bühne in Kauf nehmen mussten.[87]

Für den gesamten Festzyklus selbst wurde ein Zeitraum von gut einer Woche anberaumt (7.–15. Oktober 1760), wobei Oper, Serenaden, Komödien und Bälle ein sehr vielfältiges Programm bieten sollten.[88] Aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar ist die Auswahl der Räumlichkeiten für die einzelnen Programmpunkte der Festlichkeiten, die doch in einigen Punkten von der Tradition abwich: Die Festtafel am ersten Galatag fand ebenso im Großen Redoutensaal statt wie der große Maskenball am dritten Galatag; die Hoftafel am zweiten Galatag wurde dagegen traditionsgemäß in der Großen Antekammer gehalten. Für die Festoper *Alcide al bivio* (Metastasio / Hasse) am zweiten Galatag wurde das Alte Burgtheater gewählt, für die Serenata *Tetide* (Migliavacca / Gluck) hingegen wieder der Große Redoutensaal, in den man einen spektakulären Bühnenapparat einbaute, für dessen Entwurf eigens der Theaterarchitekt Giovanni Servandoni aus Paris nach Wien berufen wurde.[89] Warum sowohl die erste Tafel als auch die Aufführung *Tetide* im überbeanspruchten Großen Redoutensaal stattfanden, muss offen bleiben.[90] Am 12. Oktober 1760 gab es einen Freiball in den Redoutensälen, am 15. Oktober, dem Namenstag Maria Theresias, wurde *Tetide* im Großen Redoutensaal wiederholt; die aufwendige Bühnendekoration muss also die ganze Zeit über aufgebaut geblieben sein. Die Sitzordnung war – egal ob im Alten Burgtheater oder im Redoutensaal – die zeremoniell-öffentliche, in der die hohen Herrschaften auf einem Podest in der ersten Reihe und als Teil der Inszenierung saßen.[91]

Die zweite Hochzeit Josephs mit Maria Josepha von Bayern fiel weniger prunkvoll aus, obwohl man sie geschickt in die Faschingszeit gelegt hatte (22.–31. Jänner 1765).

87 Mathis 1981, S. 51–52. Auch die Platzierung der weiteren Gäste stellte eine diffizile Frage dar und wurde in mehreren Hofkonferenzen erörtert, denn es galt »allen Anstössigkeiten, Unzufriedenheiten, und Folgen« auszuweichen (zit. ebd., S. 53).

88 Sommer-Mathis 1994, S. 85–87.

89 Ebd., S. 96–103.

90 Es hätte auch die Möglichkeit bestanden, für einen Programmpunkt in die Winterreitschule auszuweichen, die für Ballveranstaltungen gerne herangezogen wurde (etwa bei der Hochzeit von Erzherzogin Maria Anna und Karl von Lothringen 1744).

91 Martin van Meytens und Werkstatt, *Aufführung der Serenade Tetide im Großen Redoutensaal*, 1760/1763 (Abb. bei Iby 2017, S. 187): Die Musiker der Hofkapelle sind an ihren roten Dienströcken gut erkennbar, doch lenkt Meytens die Aufmerksamkeit mittels Lichtführung auf die kaiserliche Familie in der ersten Reihe, die bei dieser Aufführung die eigentliche Hauptrolle spielt. Besser auszunehmen ist die Kapelle (einschließlich Sängerin, vor den Musikern der Bassgruppe stehend) im Gemälde mit der *Hoftafel in der Großen Antekammer* (Abb. bei Iby 2017, S. 186); eine eindeutige Besetzung ist aber auch hier nicht abzulesen. Im Gegensatz zu anderen Darstellungen von Theateraufführungen stehen die Musiker dicht gedrängt auf engem Raum ohne erkennbare Ordnung.

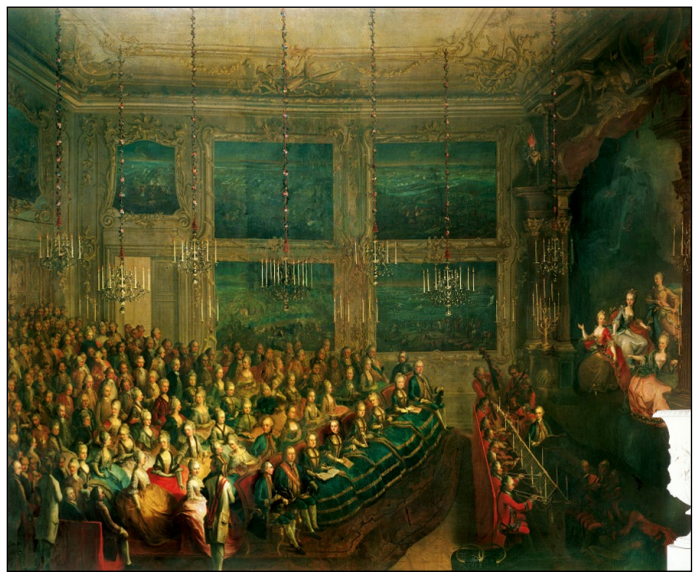


Abbildung 10. Johann Franz Greipel, Die Aufführung von Il Parnaso confuso im Zeremoniensaal (Schlachtensaal) von Schloß Schönbrunn anlässlich der Hochzeit von Joseph II. mit Maria Josepha von Bayern am 24. Jänner 1765.

Wie auch 1760 war ein abwechslungsreiches Programm geplant mit Bällen, einer Serenata, Aufführungen durch die Kinder und die Hofdamen in Schönbrunn, dem Einzug des Brautpaares am 30. Jänner in Wien mit anschließender Hoftafel, Opernaufführung (am Nachmittag) und Souper sowie französischer Komödie, Redoute und Souper als Abschluss am 31. Jänner 1765.[92]

Am 24. Jänner 1765, dem Tag nach der Trauung, wurde im Schlachtensaal (heute Zeremoniensaal) von Schloss Schönbrunn die »operetta« *Il parnaso confuso* (Metastasio / Gluck) aufgeführt.[93] Für diese eher konservative Dichtung des alten *poeta cesareo* wählte man nicht das bewährte Schlosstheater, sondern adaptierte eigens dafür einen Raum im Schloss. Darstellerinnen waren die Erzherzoginnen Maria Elisabeth, Maria Amalia, Maria Josepha und Maria Carolina; zwei Bilder von Johann Franz Greipel zeigen die vier Darstellerinnen auf der Bühne bzw. einen Blick auf die Zuschauer (Abb. 10). Anschließend wurde von den drei jüngsten kaiserlichen Kindern, Erzherzog Ferdinand, Erzherzogin Maria Antonia und Erzherzog Maximilian die Ballettpantomime *Le Triomphe de l'Amour* gegeben; als Corps de ballet fungierten acht Kinder der

92 Sommer-Mathis 1994, S. 105.

93 Eine Partitur des Werkes mit dem Ex libris von Erzherzogin Elisabeth befindet sich heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn, Mus.Hs. 10.124 Mus); sie kam über die sogenannte Kaisersammlung (Sammlung Kaiser Franz' II. / I.) über Umwege an die Bibliothek.

Familien Clary, Auersperg und Fürstenberg (beide Stücke wurden am 26. Jänner in Schönbrunn und am 9. Februar in der Hofburg wiederholt).[94] Auch das Schlosstheater wurde genutzt, allerdings nur für die am Hof so beliebten Kavaliers- und Hofdamenkomödien in französischer Sprache. Warum *Il parnaso confuso* nicht auch ins Schlosstheater verlegt wurde, lässt sich heute nicht mehr schlüssig erklären, denn Platz hätte es wohl für mehr Gäste geboten als der enge Schlachtensaal, wie Khevenhüller-Metsch kritisch anmerkte: »Das Theatrum wurde eigends in der grossen Anticamera oder dem sogenannten Salon des batailles aufgerichtet; und weil der Platz für die Spectateurs sehr klein gewesen, so ware auch die Kaiserin mit der Entrée sehr gespahrsamm. Mann hielte sich dissfahls an keine eigentliche Classe, sondern ich formirte immer eine besondere Liste und liesse durch die Thürhüter die Invitations-Zettlen herumschicken. Denen Uniformes sogar muste ich insinuiren, daß sie zu den nemmlichen Spectacle, insonderheit den heutigen, nicht zweimahl kommen mögten, damit desto mehrere Persohnen von dieser Gnad profitiren könten.«[95]

Dass Greipel in seinem Gemälde auch dem Orchestergraben etwas mehr Aufmerksamkeit schenkte, lag wohl am Dirigenten Erzherzog Leopold, der die Aufführung vom Cembalo aus leitete und als Einziger nicht die rote Uniform des Hofes trägt: Die Musiker sitzen, notdürftig durch eine dünne Trennwand von den Zuschauern getrennt, in zwei Reihen einander gegenüber; zu erkennen sind zwei Trompeter, fünf Geiger, ein Kontrabassist, zwei weitere Musiker der Bassgruppe und drei bis vier weitere Musiker (Oboisten und Hornisten?), die jedoch unscharf bzw. im Schatten gegenüber den Trompeten Platz genommen haben.[96] Wie auch bei den Darstellungen der Hochzeit 1760 ging es nicht um photographische ›Wahrheit‹, sondern um die Schaffung eines idealen Erinnerns, die Schaffung von *memoria* im besten Sinne also. Daher muss neben der ersten Reihe des Publikums mit der kaiserlichen Familie auch der erzherzogliche Dirigent deutlich erkennbar sein. In diesem Sinne sind auch die Trompeter nicht ›falsch‹, verweisen sie doch auf den imperialen Charakter des Ereignisses, obwohl sie in Christoph Willibald Glucks Stück gar nicht vorkommen.[97]

94 Sommer-Mathis 1994, S. 110–113. Diese Ballettpantomime wurde von Franz Hilverding choreographiert, die Musik stammte aus der Feder von Florian Leopold Gassmann. Das Sujet unterscheidet sich trotz des sehr ähnlich klingenden Titels von dem der am folgenden Tag aufgeführten festa teatrale *Il trionfo d'Amore* (Pietro Metastasio / Florian Leopold Gassmann). Vgl. dazu auch Fenböck 2013, S. 249–255.

95 Khevenhüller-Metsch, Bd. 6 (1917), S. 77–78.

96 Die Besetzung für *Il parnaso confuso* lautet: Apollo (Soprano), Melpomene (Soprano), Euterpe (Soprano), Erato (Soprano); Oboe I / II, Fagott; Corno I / II; Archi, Cembalo.

97 Pauken und Trompeten galten als Zeichen imperialer Macht und wurden vom Kaiserhof als Monopol betrachtet.

6 Resümee

Wie auch in vielen anderen Bereichen wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Reihe an Veränderungsprozessen in den habsburgischen Ländern im Allgemeinen und am Wiener Hof im Besonderen manifest. Gerade im zuvor so prominent besetzen Bereich des Musiktheaters, in dem die Hofkünste gebündelt zu multimedialen Gesamtkunstwerken vereint wurden, erfolgte eine Neubewertung im Rahmen des Hofes und des höfischen Festes. Im Zuge dessen wurde der Theaterbesuch seiner ursprünglichen repräsentativ-dynastiepolitischen Rolle entkleidet und zu einem mehr oder minder regelmäßigen adeligen Vergnügen. Auch die höfische Exklusivität vor allem der opera seria wurde aufgehoben und die Hoftheater neuen Öffentlichkeiten zugänglich gemacht, wobei bei den mariatheresianischen Theaterbauten zwischen öffentlich zugänglichem und an einen Impresario verpachteten Hoftheatern (wie dem Alten Burgtheater), einem Residenztheater wie jenem in Schönbrunn und dem intimen Privattheater in Laxenburg zu unterscheiden ist. Was sich jedoch durch die Einbeziehung neuer Öffentlichkeiten und eines nicht-höfischen Publikums wie auch durch den Rückzug des Herrschers / der Herrscherin aus dem *Parterre noble* in die Mittelloge bzw. des Hofadels in den ersten Rang und die Galerie grundlegend änderte, waren die Perspektiven von Betrachter und Betrachtetem – die kaiserliche Familie wurde vom Betrachteten und Mit-Akteur eines in das *Parterre noble* gespiegelten Bühnengeschehens zum Betrachter und »primus / a inter pares« innerhalb der Hofgesellschaft.

Das Zulassen neuer Öffentlichkeiten im Alten Burgtheater reduzierte zwar dessen Exklusivität, erhöhte gleichzeitig aber jene der nach wie vor dem engeren Hofkreis vorbehaltenen Theater in Schönbrunn und vor allem in Laxenburg. Dennoch kehrte man auch in Schönbrunn immer wieder zur alten Tradition des »öffentlichen Sitzens« zurück, wenn es der Anlass erforderlich machte. Alle diese Veränderungen fanden ihren Niederschlag auch im Repertoire, das sich in erster Linie (und abgesehen von wichtigen dynastischen Ereignissen) nun nach dem »Geschmack« – des bezahlenden Publikums wie der sich vergnügen wollenden Hofgesellschaft – zu richten hatte; der Verzicht auf die *licenza* steht ebenso dafür wie die Bevorzugung kleiner dimensionierter Werke wie Ballette, Opéra comique, »Comoedien« oder opere buffe.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 ÖAW / IKM; Visualisierung © Herbert Wittine, Institut für Örtliche Raumplanung, TU Wien 2015
Abb. 2 © bpk | Kunstbibliothek, SMB, Hdz. 5893
Abb. 3 Albertina Wien, Az. 6529
Abb. 4 Albertina Wien, Az. 6526
Abb. 5 Wien Museum, Inv.-Nr. 33.084
Abb. 6 Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, ALB Port 186,11 Kar 1a und ALB Port 186,11 Kar a
Abb. 7 Foto © Anna Mader-Kratky, 2016
Abb. 8 Albertina Wien, Az. 8995
Abb. 9 Albertina Wien, Az. 9002 und Az. 5929
Abb. 10 Kunsthistorisches Museum, GG 6826; Objektstandort: Arbeitszimmer des Bundespräsidenten in der Wiener Hofburg.

Literatur

Bösel / Benedik Wien 1991: Bösel, Richard; Benedikt, Christian (Hg.): Der Michaelerplatz in Wien. Seine städtebauliche und architektonische Entwicklung, Ausst. Kat. Wien, Kulturkreis Looshaus und Graphische Sammlung Albertina, Wien 1991.

Beck 2017: Beck, Marina: Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 189), Berlin / München 2017.

Deleglise 1947: Deleglise, Oscar: Das Schönbrunner Schlosstheater, Wien 1947.

Endmayr 1982: Endmayr, Gerd: Die Erneuerung des Schönbrunner Schlosstheaters, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 36/1982, Heft 1/2, S. 27–33.

Endmayr 1984: Endmayr, Gerhard: Das Schönbrunner Schlosstheater. Forschungen anlässlich des Umbaues in den Jahren 1979/1989, techn. Diss. (Ms.), Wien 1984.

Fenböck 2013: Fenböck, Karin: Getanzte Politik. Die Inszenierung des kaiserlichen Hofes im Wiener Ballett von 1750 bis 1765, phil. Diss., (Ms.), Salzburg 2013.

Frey / Kobald / Herterich 1924: Frey, Dagobert; Kobald, Karl; Herterich, Franz: Das Schönbrunner Schlosstheater (= Theater und Kultur, Bd. 11), Zürich / Wien / Leipzig 1924.

Fleischer 1932: Fleischer, Julius: Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790

(= Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich und Ungarn, Bd. 1; Abhandlungen des kunsthistorischen Instituts der Pázmány-Universität in Budapest, Bd. 12), Wien 1932.

Friedl 1975: Friedl, Guido: Das Laxenburger Schlosstheater, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 29/1975, Heft 1/2, S. 54–67.

Grossegger 1987: Grossegger, Elisabeth: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin (= Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 476; Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Bd. 12), Wien 1987.

Hadamowsky 1988: Hadamowsky, Franz: Wien – Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs (= Geschichte der Stadt Wien, Bd. 3), Wien 1988.

Hajós 1976: Hajós, Géza: Schönbrunn (= Wiener Geschichtsbücher, Bd. 18), Wien/Hamburg 1976.

Iby 2017: Iby, Elfriede: Festliche Staatsakte und wie Künstler sie zelebrierten. Die josephinischen Hochzeiten am kaiserlichen Hof, in: Iby, Elfriede; Mutschlechner, Martin; Telesko, Werner; Vocelka, Karl (Hg.): Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformerin, Ausst. Kat. Wien, Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H. und Kunsthistorisches Museum, Wien 2017, S. 182–189.

Iby/Koller 2007: Iby, Elfriede; Koller, Alexander: Schönbrunn, Wien 2007.

Karner 2014: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (= Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte, Bd. 13; Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 444), Wien 2014.

Khevenhüller-Metsch 1907–1925: Khevenhüller-Metsch, Rudolf Graf; Schlitter, Hanns: Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776 (= Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs), 7 Bde., Wien 1907–1925 [Band I: 1742–1744, Wien 1907; Band II: 1745–1749, Wien 1908; Band III: 1752–1755, Wien 1910; Band IV: 1756–1757, Wien 1914; Band V: 1758–1759, Wien 1911; Band VI: 1764–1767, Wien 1917; Band VII: 1770–1773, Wien 1925].

Kunz 1958: Kunz, Harald: Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 9/1953/1954 (erschienen 1958), S. 3–113.

Laxenburg 2013: Marktgemeinde Laxenburg (Hg.): Laxenburg – Juwel vor den Toren Wiens. Eine Ortschronik der Marktgemeinde Laxenburg, Weitra 2013.

Lorenz/Mader-Kratky 2016: Lorenz, Hellmut; Mader-Kratky, Anna (Hg.): Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizis-

mus (= Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 3; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte, Bd. 14; Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 445), Wien 2016.

Lotschak 2001: Lotschak, Isabella: Das Laxenburger Schloßtheater. Ein Bau von Nicolò Pacassi, phil. Diplomarbeit (Ms.), Wien 2001.

Mader-Kratky 2017: Mader-Kratky, Anna: Der Wiener Hofarchitekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733–1816), phil. Diss. (Ms.), Wien 2017.

Mathis 1981: Mathis, Andrea: »Tu felix Austria nube« aus theaterwissenschaftlicher Sicht. theatrale Festveranstaltungen anläßlich der Hochzeiten Maria Theresias und ihrer Kinder, phil. Diss. (Ms.), Wien 1981.

Michels 2013: Michels, Claudia: Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherung an eine Schnittstelle, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth (Hg.): Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740 (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 24), Wien / Köln / Weimar 2013, S. 125–158.

Michels [im Druck, 2020]: Michels, Claudia: Wiener Opernspielplan 1728 bis 1748. Die Opernproduktionen des Hofes (= Tabulae Musicae Austriacae), Wien [2020].

Sadler / Christensen 2001: Sadler, Graham; Christensen, Thomas: Rameau, Jean-Philippe, in: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove's Dictionary of Music and Musicians 20/2001, S. 778–806

Schindler 1976a: Schindler, Otto G.: Der Zuschauerraum des Burgtheaters im 18. Jahrhundert. Eine baugeschichtliche Skizze, in: Maske und Kothurn 22/1976, S. 20–53.

Schindler 1976b: Schindler, Otto G.: Das Publikum des Burgtheaters in der josephinischen Ära. Versuch einer Strukturbestimmung, in: Dietrich, Margret (Hg.): Das Burgtheater und sein Publikum, Bd. 1 (= Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Bd. 3; Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 305), Wien 1976, S. 11–95.

Schrader 1988: Schrader, Susanne: Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 21), München 1988.

Seifert 1985: Seifert, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 25), Tutzing 1985.

Sommer-Mathis 1994: Sommer-Mathis, Andrea: Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert (= dramma per musica, Bd. 4), Wien 1994.

Sommer-Mathis 1995: Sommer-Mathis, Andrea: Theatrum und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (= Frühe Neuzeit, Bd. 25), Tübingen 1995, S. 511–533.

Sommer-Mathis 2013: Sommer-Mathis, Andrea: Höfisches Theater zwischen 1735 und 1745. Ein Wendepunkt, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth (Hg.): Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740 (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 24) Wien / Köln / Weimar 2013, S. 109–123.

Stollberg-Rilinger 2017: Stollberg-Rilinger, Barbara: Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie, München 2017.

Stern 1986: Stern, Friederike: Untersuchungen des panegyrischen Schrifttums für Kaiser Karl VI. (1685–1740), phil. Dipl.arbeit (Ms.), Wien 1986.

Zechmeister 1971: Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776 (= Theatergeschichte Österreichs, Bd. III/2), Wien 1971.

Zedinger 2000: Zedinger, Renate (Hg.): Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie, Ausst.Kat. Schallaburg, St. Pölten 2000.

KAVALIERSTHEATER AM HOF MARIA THERESIAS ZWISCHEN KAISERLICHER KULTURPOLITIK UND TRADITIONELLER HÖFISCHER REPRÄSENTATION

Karin Fenböck

Noch Ende des 17. bzw. Anfang des 18. Jahrhunderts war ein Einfluss französischer Theaterkultur am Wiener Hof aufgrund der antifranzösischen Außenpolitik der Habsburger höchstens unterschwellig spürbar. Italienische Oper und mit ihr auch italienisch geprägter Gesellschafts- wie der Theatertanz gehörten noch unter Karl VI. (1685–1740) zu den bevorzugten Unterhaltungsformen.[1] Unter Kaiserin Maria Theresia (1717–1780) begann eine außenpolitische Neuorientierung gegenüber Frankreich, die letztlich im *renversement des alliances* ihren Höhepunkt finden sollte.[2] Zugleich lässt sich am kaiserlichen Hof sowie in der Residenzstadt Wien auch eine kulturelle Annäherung an Frankreich feststellen. Gerade das höfische Theater spielte dabei eine wichtige Rolle im französisch-österreichischen kulturellen Transfer.[3] Theatrale Darbietungen fanden in der Hofburg und im 1745 eigens errichteten Schlosstheater in Schönbrunn, aber auch in kleineren kaiserlichen Residenzen wie Schloss Holitsch und Laxenburg statt.[4] Diese Aufführungen wurden nicht nur von den vertraglich dazu verpflichteten Ensembles des vom Hof finanzierten Wiener Theater nächst der Burg bzw. des Kärntnertortheaters bestritten.[5] Ein kleiner Kreis hochadeliger DarstellerInnen und sogar Mitglieder der kaiserlichen Familie standen im Rahmen von Kavalierstheateraufführungen oder sogenannten Kammerfesten auf der Bühne. Je nach Anlass und Stück wurden dabei verschiedene Räumlichkeiten zu Spiel-Räumen adaptiert und einem sorgfältig ausgewählten Publikum zugänglich gemacht.[6]

Eine wichtige Quelle für die Nutzung der Räumlichkeiten der kaiserlichen Residenzen stellen die Zeremonialprotokolle dar, in denen jeden Tag alle Handlungen der kaiserlichen Familie sowie alle Ereignisse am Hof aufgezeichnet wurden, die dem

1 Vgl. Dahms 2001, S. 110.

2 Vgl. Braun 2008, S. 91.

3 Vgl. ebd., S. 154–155.

4 Schloss Holitsch (Hólič, heutige Slowakei), eine der Herrschaften Franz Stephans. Vgl. Mrva 2000, S. 162–165 sowie Serfőző 2009, S. 315–339. Zu den höfischen Theateraufführungen in Holitsch bzw. anderen Adelstheateraufführungen vgl. Staud 1977.

5 Vgl. Hadamowsky 1994, S. 205.

6 Vgl. Kunz 1958, S. 3–71. Einige Abschnitte dieses Beitrags wurden meiner unveröffentlichten Doktorarbeit entnommen: Fenböck 2013.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

spanischen Hofzeremoniell unterlagen.[7] Das Hofzeremoniell regulierte alle Lebensbereiche der kaiserlichen Familie. Neben dem Tagesablauf und dem Ablauf von Feiertagen und Alltag im Jahreskreis und den damit einhergehenden Messen, Audienzen, Huldigungen etc. wurden auch die unterschiedliche Bedeutung der Räumlichkeiten sowie der Zutritt nach Rang und Person festgelegt. So konnte nicht nur die höfische Hierarchie schriftlich abgebildet werden, auch Rangunterschiede wurden verdeutlicht, womit sie wiederum erst an Realität gewannen.[8] Die Signalwirkung einer für die höfische Öffentlichkeit sichtbaren Handlung war im Idealfall aufgrund des festgelegten Kodex des Zeremoniells kalkulierbar und für die Mitglieder des Hofstaats wie auch für die geladenen Gäste unmissverständlich zu deuten.

Höfische Festveranstaltungen in jeglicher Form galten als fester Bestandteil des zeremoniell geregelten Hofalltags. Oftmals wurden sie über den Kreis des Hofstaats hinaus mittels Periodika und zeitgenössischer Berichte publik gemacht. Auch aufwendig gestaltete gedruckte Libretti boten die Möglichkeit, den Souverän und seinen Hof nicht nur für ausländische Gesandtschaften und diverse adelige Besucher von anderen Höfen, sondern auch für den eigenen Hofadel und die verschiedenen Amts- und Würdenträger so vorteilhaft wie möglich zu repräsentieren. Noch Kaiser Karl VI. hatte prunkvolle (und finanziell äußerst aufwendige) *feste teatrali* veranstalten lassen, durch die der Wiener Hof als kulturelles Zentrum eines mächtigen Reiches präsentiert werden sollte.[9] Nach dem Regierungsantritt Kaiserin Maria Theresias verloren diese Form der Repräsentation und damit die großen Festveranstaltungen an Bedeutung. 1747/48 wurden die lange ungenutzt gebliebenen Hoftheater im Leopoldinischen Trakt zu den Redoutensälen, also zu Ballsälen, umgebaut. Ein Grund dafür war sicherlich die Sparsamkeit der Kaiserin, die eine Verwaltungsreform für das Theater in Wien wie auch für den höfischen Theatralstaat an sich veranlasste, der noch unter Karl VI. vom Obersthofmeister verwaltet worden war.[10] So konnte sie nicht nur die Ausrichtung der teuren Aufführungen auslagern, sondern hatte zugleich ein Mittel gefunden, den Wiener Hof und seine kulturelle Vormachtstellung publikumswirksam sichtbar zu machen. Das Wiener Kärntnertortheater wurde nun vom Hof finanziert und administriert, ebenso

7 Hofzeremoniell wird in diesem Zusammenhang verstanden als Gesamtheit von »Hofordnung und Hoforganisation, der strukturprägenden Rangstufen, der Repräsentation und der spezifischen weltlichen, geistlichen, Staats- und höfischen Zeremonialakte und der Etikette.« Hofmann-Randall 2012, S. 22.

8 Vgl. Ehalt 1980, S. 118.

9 Vgl. Duindam 2003, S. 16–19 sowie Braun 2008, S. 73–76.

10 Dabei wurde der Betrieb des Hoftheaters im Ballhaus an den Pächter des Kärntnertortheaters, Joseph Karl Selliers, ausgelagert und allgemein zugänglich gemacht. 1747 erfolgte der Umbau der Hoftheater zu den Redoutensälen. Rocco de lo Presti, der Selliers abgelöst hatte, ließ auf Geheiß des kaiserlichen Hofes das Theater nächst der Burg errichten. 1752 übernahm der Hof die administrative, organisatorische und programmatische Verwaltung der Wiener Theater. Das Theater nächst der Burg wurde nun als französisch sprachiges Theater geführt, in dem auch Opéra comique gegeben wurde. Vgl. unter anderen Hadamowsky 1994 sowie Zechmeister 1971.

wie das 1741 eingerichtete Theater nächst der Burg, in dem seit 1752 französische Stücke und später auch Opern gegeben wurden. Kaiserliche Festtage wie auch politische Erfolge feierte man nun mit prunkvollen Premieren im Theater nächst der Burg,[11] wo viele der in Wien ansässigen und am Hof zugelassenen Adeligen Logen abonniert hatten.[12] Nach diesen Festaufführungen gingen die Stücke in die Repertoires der beiden öffentlich zugänglichen Theater über. Der Kaiser, seltener die Kaiserin, waren ebenso im Publikum anzutreffen; in den 1750er und 60er Jahren lud der Hof auch ausländische Gesandtschaften dorthin ein. Die Theaterbesuche der kaiserlichen Herrschaften wurden nicht nur intern, in den Zeremonialprotokollen, festgehalten, sondern über sie wurde auch in lokalen und überregionalen Periodika berichtet.

Gleichzeitig hatte man mit den sogenannten Kammerfesten zu Ehren der kaiserlichen Geburts- und Namenstage eine Möglichkeit gefunden, weiterhin die Exklusivität des Adels und der hohen Hofämter zu demonstrieren und für alle Mitglieder des Hofes deutlich darzustellen. Zwar hatte es solche Aufführungen schon unter Kaiser Karl VI. gegeben, unter Maria Theresia erlebten sie aber zwischen Anfang der 1740er und der 1750er Jahre einen nie gekannten Aufschwung – so sehr, dass die Kaiserin sogar Schlosstheater unter anderen in Schönbrunn (erbaut zwischen 1744 und 1747) und in Laxenburg (1753) einrichten ließ.[13] Vor einem relativ kleinen und sehr exklusiven Publikum, angeführt von den kaiserlichen Majestäten und deren Familie, spielten höchste und allerhöchste Herrschaften, also auch die jungen Erzherzoge und Erzherzoginnen. Die für diese höfischen Festveranstaltungen adaptierten Aufführungsstätten in den Räumlichkeiten der kaiserlichen Residenzen wurden entsprechend sorgfältig ausgewählt.

Kaiserin Maria Theresia bewohnte die Räumlichkeiten, die unter ihren Vorgängern den kaiserlichen Gattinnen zugestanden worden waren. Sie befanden sich im Leopoldinischen Trakt der Hofburg, beginnend am Ende des Traktes bei der Bellaria (auf den heutigen Ballhausplatz hin) und erstreckten sich bis zur Mitte des Traktes, wo das gemeinsame Schlafzimmer des Kaiserpaares lag. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) bewohnte die ehemals kaiserlichen Repräsentationsräume, die sich von der Hofkapelle (Schweizertrakt) bis zur Mitte des angrenzenden Leopoldinischen Trakts erstreckten.[14] Die kaiserlichen Repräsentationsräume der Hofburg wurden 1749–751 umgebaut und 1754–1757 erneut umgestaltet.[15] Bespielt wurden in der Wiener Hofburg unter anderen der sogenannte Spanische Saal, die Große bzw. Zweite Antecamera, die

11 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Grossegger 1987, S. IX–X.

12 Vgl. dazu die Abonnentenverzeichnisse in den Hofzahlamtsbüchern, zum Beispiel Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Finanz- und Hofkammerarchiv. Hofzahlamtsbücher Nr. 367 und 370.

13 Vgl. Sommer-Mathis 2013, S. 116; außerdem Deleglise 1947.

14 Vgl. Benedik 2009, S. 80–81.

15 Vgl. HHStA, Zeremonialprotokoll 22 (1749–1751), fol. 209 ff., zitiert nach Benedik 1990/1991, S. 20 sowie Kalousek 2016, S. 371–377.

Ritterstube, das Spiegelzimmer der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine (1691–1750), die Galerie, ebenso Zimmer in der Alten Burg (Sommerzimmer) und in der Amalienburg.[16] In Schönbrunn wurde neben dem 1747 fertig gestellten Schlosstheater zum Beispiel die *sala terrena* und der Salon des Batailles für Theateraufführungen genutzt.[17]

In dem dafür immer eigens adaptierten Spanischen Saal der Hofburg fanden zahlreiche Aufführungen statt. Dieser Festsaal lag im zweiten Obergeschoss des Leopoldinischen Traktes der Hofburg und erstreckte sich nach oben bis auf das dritte Stockwerk. Er befand sich über der ehemaligen königlichen Wachtstube, mittlerweile die zweite kaiserliche Antecamera des Kaisers, und dürfte ebenso wie diese drei Fensterachsen breit gewesen sein.[18] Dieser Saal war vom Stiegenhaus aus zugänglich.[19] Er wurde 1749 im Zuge des Umbaus der Großen Antecamera mit dieser vereinigt.[20] Als weitere Aufführungsorte genannt werden Räumlichkeiten sowohl auf der sogenannten Herrenseite wie auch angrenzend an die inneren Wohnräume der Kaiserin auf der Damenseite, darunter die Zweite oder Große Antecamera[21] sowie in den inneren Wohnzimmern der Kaiserin die Ratsstube, die Retirade und das Spiegelzimmer.[22]

Die Ritterstube – der öffentlichste Raum dieser Zimmerfolge – befand sich im Schweizertrakt und gehörte als Teil der Herrenseite eigentlich zu den offiziellen Gemächern Kaiser Franz Stephans. Sie lag am Eintrittsbereich dieser Räumlichkeiten und war deshalb für einen erweiterten Personenkreis zugänglich, während der Zugang zu den angrenzenden Prunkgemächern wesentlich strenger reglementiert wurde.[23] Zutritt zur Zweiten Antekammer hatten unter anderen der hoffähige Adel (Grafen, Freiherren und Personen im Ritterstand), die hohen Landesdienste und die hohe Geistlichkeit (Ordenspriore, Rektoren, Prälaten und Domherren etc.); zur angrenzenden Ratsstube unter anderen die Botschafter gekrönter Häupter, die Reichsfürsten, die obersten Hofämter, Geheimen Räte und Kämmerer.[24]

Das Spiegelzimmer gehörte zu den inneren Wohnräumen der Kaiserin und stellte als solches einen sehr intimen Rahmen für das Theaterspiel dar. Schon unter Karl VI. wurde in diesen Räumlichkeiten Theater gespielt. Am 21. Februar 1735 fand dort eine kleine Opernaufführung statt, an der die damalige Erzherzogin Maria Theresia mit ihrer Schwester Maria Anna (1718–1744) und deren Aya Maria Caroline Gräfin Fuchs-Mollard (1681–1754) mitwirkte. »Das Theatrum bestunde auß Lackirten Indianischen

16 Vgl. Sommer-Mathis 2016, S. 466.

17 Vgl. ebd., S. 467.

18 Vgl. Kalousek / Mader-Kratky 2016, S. 279.

19 Vgl. Karner 2014, S. 412.

20 Vgl. Sommer-Mathis, 2016, S. 464; vgl. außerdem Kalousek / Mader-Kratky 2016, S. 273–274.

21 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1910, S. 76 [Eintrag vom 24. November 1752].

22 Vgl. ebd., S. 76 [Eintrag vom 24. November 1752].

23 Vgl. Benedik 2009, S. 79–80.

24 Vgl. Pangerl 2007, S. 271–272.

Wänden, und die Beleuchtung geschahe mittels aufgestellter Gueridons. Die Orchestra machten die kays. Hoff- und Cammer-Musici, und Zuseher waren der Kayser und Kayserin, die Grafen Mollart und St. Julien.«[25]

Die Aufbauten für die Kavalierstheateraufführungen mussten zumindest manchmal relativ einfach und unauffällig zu bewerkstelligen sein, wenn zum Beispiel so wie im Oktober 1751 der Kaiser die Kaiserin mit einer Vorstellung einer französischen Komödie überraschen wollte. Er ließ in einem nicht näher beschriebenen Zimmer in Schönbrunn eine Bühne errichten und lockte sie unter dem Vorwand dorthin, die jungen Herrschaften zu besuchen.[26] Einige Jahre zuvor hatte die Kaiserin ihren Gemahl mit einem von der älteren Erzherzogin und einigen Kindern produzierten Ballett überraschen wollen, weshalb »auch kein förmliches Theatrum, sondern« kurz vor Beginn der Vorstellung »nur ein Espèce de paravant oder gemahlenen Schlußraum«[27] in der Antecamera der Kaiserin aufgestellt worden war.

Natürlich mussten die Aufbauten für die Theatervorstellungen nicht nur an die räumlichen Gegebenheiten angepasst werden, sondern auch den zeremoniellen Anforderungen entsprechen. In seinem Tagebucheintrag vom 23. Februar 1745 hält der kaiserliche Obersthofmeister Johann Joseph Fürst Khevenhüller-Metsch (1706–1776) fest, dass die Bühne, die man für die Aufführungen von *La Zeneide* von Louis de Cahusac (1706–1759) in der Ratsstube errichtete, aus zeremoniellen Gründen eigens so aufgebaut wurde, dass auch Maria Theresia teilnehmen konnte. Die Kaiserin hatte erst wenige Wochen vor der Premiere, am 23. Februar 1745, Erzherzog Karl Joseph (1745–1761) zur Welt gebracht. Sie war seitdem noch nicht wieder öffentlich aufgetreten und daher musste »alles in dem größten Incognito beschehen«.[28] Die Bühne befand sich genau gegenüber der Tür der Privatgemächer von Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen. So musste die Kaiserin nur aus der Tür heraustreten und zu ihrem Fauteuil gehen, um zusehen zu können.[29] Die Sitzgelegenheiten waren genau vor die Bühne platziert worden. Bei Maria Theresia saß die verwitwete Kaiserin in ihrem Tragesessel, neben ihr Franz Stephan von Lothringen, daneben der Erzherzog Joseph (1741–1790) und die zweitälteste Erzherzogin Maria Christina (1742–1798). Neben ihr sollte Prinz Karl von Lothringen (1712–1780) platziert werden, er blieb allerdings stehen, aus Respekt für den ebenfalls anwesenden Prinz von Wolfenbüttel, wie Khevenhüller vermutet, denn für diesen war kein Sitzplatz vorbereitet

25 HHStA, Zeremonialprotokol 16 (1735–1738), fol. 70r.

26 Vgl. HHStA, Zeremonialprotokoll 23 (1751–1752), fol. 43r.

27 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1907, S. 193 [Eintrag vom 8. Dezember 1743].

28 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 30 [Eintrag vom 23. Februar 1745]. Unter dem Hervorgang verstand man den ersten öffentlichen Auftritt Maria Theresias nach einer Geburt, der erst erfolgte, sobald eine Dankmesse gelesen worden war. In diesem Fall war die Messe zwar schon gelesen worden, der Hervorgang aber dennoch noch nicht erfolgt.

29 Vgl. ebd. [Eintrag vom 28. Februar 1745].

worden.[30] Ebenfalls unter den Zuschauern befand sich Cardinal Kollonitsch, aber »da privato, massen keine Cardinale, noch jemand anderer deren fremmden Ministern geladen wurden.«[31] Indem der Kardinal dieser Veranstaltung inkognito beiwohnte, also quasi offiziell gar nicht anwesend war, konnten eventuelle zeremonielle Schwierigkeiten umgangen werden.

Die Notwendigkeit, die Zutritte zu den Kammerfesten strengstens zu reglementieren und die Sitzordnung zu planen bestand aus mehreren Gründen: Nicht nur aufgrund des oftmals beschränkten Platzes und der zeremoniell festgelegten Zulassung zu den bespielten Räumlichkeiten, sondern auch, weil eine Einladung zu einem Kammerfest einen für alle Hofangehörigen sichtbaren Gunstbeweis darstellte.

Hinweise auf die Handhabung des Zutritts finden sich in den Zeremonialprotokollen im Haus-, Hof- und Staatsarchiv und in den zum Teil sehr detaillierten Tagebuchaufzeichnungen des schon erwähnten kaiserlichen Obersthofmeisters Khevenhüller-Metsch, der für die Platzvergabe und den Einlass zuständig war. Aus ihnen geht hervor, dass die strenge Handhabung des Zutritts zu den Kammerfesten auch aus dem Ansinnen begründet wurde, die herrschaftliche Würde der DarstellerInnen zu wahren:

Zu Lebzeiten Kaiser Karls VI. traten die spätere Kaiserin und ihre Schwester Maria Anna noch selbst als Sängerinnen und Tänzerinnen auf.[32] Noch während der Proben zu *L'Ipermestra* (Libretto: Pietro Metastasio / Musik: Johann Adolf Hasse, Luca Predieri; 8. Jänner 1744, anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Anna mit Karl von Lothringen) wurde allerdings befunden, dass sich ein Auftritt auf der Bühne nicht schickte.[33] Kaiserin Maria Theresia trat ab diesem Zeitpunkt nur mehr als Zuschauerin in Erscheinung. Dergleichen Bedenken schienen sich aber nicht auf die kaiserliche Familie und schon gar nicht auf hochadelige Theateramateure im wahrsten Sinn des Wortes zu erstrecken. Die Erzherzöge und Erzherzoginnen wurden, kaum dass sie gehen konnten, in die Kammerfeste eingebunden, wo sie zunächst kleinere Aufgaben bekamen. Die älteren Kinder durften größere Rollen spielen und tanzen.[34] Die älteste Erzherzogin Maria Anna (1738–1789) trat immer wieder nicht nur als Schauspiele-

30 Vgl. ebd., S. 31 [Eintrag vom 28. Februar 1745]. Gemeint ist vermutlich Prinz Ferdinand von Braunschweig-Wolfenbüttel (1735–1806).

31 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 31 [Eintrag vom 23. Februar 1745]. Gemeint ist Sigismund Graf Kollonitz von Kollógrad (auch Kollonitsch) (1677–1751).

32 Vgl. zum Beispiel Metastasio / Caldara 1735, [fol. 1v]; *Le grazie vendicate* wurde im Auftrag von Kaiser Carl VI. für den Geburtstag der Kaiserin Elisabeth komponiert. Die damalige Erzherzogin Maria spielte die Eufrosine, Erzherzogin Maria Anna die Aglaia und ihre Aja Gräfin Fuchs spielte die Talia [sic]. Oder: Metastasio / Reutter d. J. 1735, [fol. 1v]. *Il palladio conservato* wurde zu Ehren des Geburtstags Kaiser Karls VI. aufgeführt. Erzherzogin Maria Theresia spielte die Clelia, Erzherzogin Maria Anna die Erennia, Gräfin Fux spielte die Albina. Vgl. außerdem Sommer-Mathis 2013, S. 109–111.

33 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1907, S. 202 [Eintrag vom 08. Jänner 1744].

34 Das wurde durchaus nicht immer unkritisch gesehen. Khevenhüller schreibt, dass »nicht jedermann approbiren« wolle, »[…] daß mann die junger Herrschafften schon so fruh und fast vor allen anderen Occupationen zu dem Theatro appliciret, als wordurch das Gemüth von denen seriosen Übungen abge-

rin, sondern auch als Tänzerin auf.[35] So zum Beispiel 1743 in einem Überraschungsballett für ihren Vater[36] oder 1745 zusammen mit dem ältesten Sohn Khevenhüllers, Sigismund (1732–1801), in einem kleinen Ballett im Anschluss an die Kinderkomödie *Zeneide*.[37] Der sechsjährige spätere Kaiser Joseph brachte 1747 nach einer Aufführung der Kavalierskomödie *Le Dissipateur* im Schlosstheater Schönbrunn in »frantzösischer Kleidung« ein »Compliment en vers français«[38] dar. Die Leistungen der Kinder wurden genau beobachtet. So bemerkt der ansonsten sehr wohlwollende Khevenhüller, dass der Erzherzog »sehr lebhafft und distract« gewesen wäre und man ihn deshalb schlecht verstanden hätte.[39] Zwei Monate später spielte Joseph die Rolle eines alten Mannes in der französischen Komödie *L'Heureuse épreuve* und machte seine Sache dabei »um ein merckliches besser als das leztemahl«, »[…] jedoch hindert ihn sehr die von Natur habende oder doch aus Nachlässigkeit in ersterer Kindheit sich angewohnte undeutliche, langsamme Sprach.«[40] Zwei Jahre später spielte er neben vier seiner Geschwister eine der Hauptrollen in der von Françoise de Graffigny (1695–1758) eigens für den Wiener Hof verfassten Kinderkomödie *Zamin et Zenize*. Er habe, so Khevenhüller, »noch ein wenig Embarras«, gehabt, »die Frauen Maria Anna und Maria aber […] agiren recht hertzig und haben Ihro Mayestätten also billige Ursach gehabt, zufrieden zu sein.«[41]

Auch die anderen Mitwirkenden der Kinder- und Kavalierskomödien waren durchwegs hochrangig und / oder hochadelig. Abgesehen von den Erzherzoginnen und Erzherzogen und den Kindern des Obersthofmeisters Khevenhüller-Metsch wirkten die Kinder anderer Hofamtsträger mit, so etwa die Kinder der Cammerherren Grafen von Thun,[42] des Hartschierenhauptmanns Graf Heinrich Josef von Daun (1678–1761),[43] des Reichsvizekanzlers Rudolph Joseph Graf (später Fürst) von Colloredo-Waldsee (1706–1788),[44] des Obersthofmarschalls Karl Maximilian Fürst von Dietrichstein

halten und die natürliche Neigung zu Lustbarkeiten und eitelen Amusements zu sehr exerciret wird.« Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 194 [Eintrag vom 7. Dezember 1747].

35 Vgl. unter anderen ebd., S. 119 [Eintrag vom 15. Oktober 1746], ebd., S. 142 [Eintrag vom 26. Jänner 1747].

36 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1907, S. 193 [8. Dezember 1743].

37 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 46 [Eintrag vom 19. April 1745] bzw. HHStA ZP Nr. 20 (1745–1746), fol. 122r.

38 Ebd., S. 180 [Eintrag vom 4. Oktober 1747], *Wienerisches Diarium*, [S. 6] [Ausgabe vom 07.10. 1747] sowie HHStA ZP Nr. 21 (1747–1748), fol. 171v, wobei hier verzeichnet wurde, dass der Erzherzog »teutsche Kleidung« trug im Gegensatz zu sonst, wo er offenbar »allerzeit hungarisch gekkleidet« war.

39 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 180 [Eintrag vom 4. Oktober 1747].

40 Ebd., S. 194 [Eintrag vom 7. Dezember 1747].

41 Ebd., S. 357 [Eintrag vom 9. Oktober 1749].

42 Vgl. unter anderen ebd., S. 29 [Eintrag vom 23. Februar 1745] und S. 46 [19. April 1745]. Vorname und Lebensdaten des als Grafen von Thun bezeichneten Kammerherrn ließen sich nicht zweifelsfrei feststellen.

43 Vgl. ebd., S. 194 [Eintrag vom 7. Dezember 1747].

44 Vgl. ebd., S. 357 [Eintrag vom 9. Oktober 1749].

(1702–1784),[45] des Obersthofmeisters Fürst von Trautsohn (1659–1724)[46] und andere. Der Sekretär der Kaiserin, Ignaz Koch (1707? –1763), berichtet in der von Hanns Schlitter herausgegebenen *Correspondance secrète* zwischen ihm und Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg (1711–1794), damals Botschafter Österreichs in Frankreich, dass zwei seiner Söhne erfolgreich in einer Kavalierskomödie mitgewirkt hätten; die Kaiserin selbst ließ dem hochgeschätzten Botschafter über Koch ausrichten, wie sehr sie mit den überaus klugen und im Französischen versierten Kindern zufrieden gewesen sei.[47]

Auch die Kavalierskomödien waren illuster mit Kammerherren und -fräulein,[48] Hofdamen und anderen Hofamtsträgern besetzt. Die von Khevenhüller angeführten Listen der Mitwirkenden zeigen, dass durchwegs Personen die Möglichkeit erhielten mitzuspielen, die bereits zum Vertrautenkreis des Kaiserpaares gehörten oder sich im gesellschaftlich-politischen Aufstieg befanden und sich in den Jahren nach ihrem Auftritt zu wichtigen politischen Persönlichkeiten entwickeln sollten. Für adelige Männer war das Amt des Kammerherrn eine der Einstiegsmöglichkeiten in eine Karriere am Hof; es legte nicht nur den zeremoniellen Rang des Amtsinhabers fest, sondern erlaubte auch den uneingeschränkten Zugang zum Souverän und zu den höfischen Veranstaltungen. Dem Amt der Hofdame kam eine ähnliche Stellung für die Frauen zu.[49] Die von Khevenhüller angeführten Listen der Mitwirkenden decken sich zum großen Teil mit dem exklusiven Kreis jener adeligen Familien, die die bedeutendsten Hofämter bekleideten.[50] Dazu gehörten die Familien Khevenhüller, Dietrichstein, Harrach, Lamberg, Liechtenstein. Starhemberg und Trautson. Diese Familien waren durch zahlreiche Heiratsverbindungen eng vernetzt.

Kein Wunder also, dass hier wie dort »aus besonderer Distinction für die hohen Acteurs«[51] der Zutritt zu diesen Veranstaltungen streng reglementiert wurde. Als ZuseherInnen eingelassen wurden in manchen Fällen nur eine handverlesene Anzahl Personen, die der Kaiser oder die Kaiserin selbst dazu auserwählt hatten.[52] Bei den Kindervorstellungen durften die Eltern der Darstellenden immer zusehen,[53] für alle

45 Vgl. ebd., S. 29–30 [Eintrag vom 23. Februar 1745].

46 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1910, S. 67 [Eintrag vom 28. Oktober 1752].

47 Vgl. Koch an Kaunitz [5. Dezember 1750], in: Schlitter 1899, S. 43.

48 Vgl. unter anderen Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 118 [Eintrag vom 11. Oktober 1746], S. 160 [Eintrag vom 31. Mai 1747].

49 Vgl. Kubiska-Scharl / Pölzl 2013, S. 133–134.

50 Vgl. ebd., S. 108.

51 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 160 [31. Mai 1747], vgl. dazu auch ebd., S. 8–9 [Eintrag vom 5. Februar 1752].

52 Vgl. unter anderen HHStA ZP 18 (1741–1742), fol. 596r sowie fol. 619v; ZP 19 (1743–1744), fol. 273v, ZP 22 (1749–1750), fol. 293r; Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1910, S. 272 [Eintrag vom 14. Dezember 1755]. In manchen Fällen durften die Erzherzoge und Erzherzoginnen ebenfalls bestimmte Personen nennen, vgl. dazu ebd., S. 29 [Eintrag vom 23. Februar 1745].

53 Vgl. ebd., S. 209 [Eintrag vom 04. Februar 1748].

weiteren Gäste vergab meist Khevenhüller die Einladungen. Diese ergingen bei den Premieren häufig nur an die »Hoffämmter«,[54] je nach Platz auch an »alle Hoffämtern und Hoffdiensten, auch Dienst Cammerherrn«[55] oder »Hoff Ämter, Conferenz Ministri, Fürsten und deren Gemahlinnen«[56]. Unter den Hofämtern versteht Khevenhüller die höchsten Funktionsträger des kaiserlichen Hofes, also den Obersthofmeister bzw. Zweiter Obersthofmeister (ab 1741 zuständig für Maria Theresia) und Obersthofmeisterin, den Obersthofmarschall, den Oberstkämmerer und den Oberstallmeister, dazu zumindest zeitweise Oberstfalkenmeister und Obersthofjägermeister.[57] Diese vier Funktionen waren zusätzlich auch mit einer politischen Funktion verbunden, da die Amtsinhaber in verschiedenen Ratskollegien fungierten.[58] Je nach zur Verfügung stehendem Platz wurden diese Kreise ausgeweitet. In der geräumigen Schönbrunner Sala terrena wurden zum Beispiel neben den Eltern der DarstellerInnen alle Hofdamen, »die würckliche und geweste Hoff Ämter nebst ihren Frauen und was zu Schönbrunn wohnhafft, Capitains des gardes, Obrist Jägermeister, Capi deren Stellen, […] der Graff Bentick aus Holland, die Dienst Cammerherrn, Baron Pfützschner, Toussaint, Bartenstein, Cabinets Secretari Koch, geheimmer Zahlmeister Carl Dier und einige Cammerfrauen nebst dem Protho Medico Van Swieten und noch ein und anderem«[59] zugelassen. Bei manchen Kammerfesten wurden zusätzlich zu den erwähnen Listen an die Mitwirkenden zwei bis sechs Billets ausgegeben, die sie als Eintrittskarten verteilen konnten,[60] allerdings nur an Personen, die auch Zutritt zu den Appartements hatten.[61] So etwa am 28. Oktober 1752 zur ersten Aufführung von Françoise de Graffignys *Les Saturnales*, als die »Acteurs […] 2 und die Danseurs einen Zettel geben« durften, »jedoch keinem Fremmden.«[62] Fremde hatten in diesem Fall keinen Zutritt, weil die Kaiserin mit dem Stück nicht zufrieden gewesen war. Als einzige Ausnahme durfte Khevenhüllers Gemahlin dem sächsischen Gesandten und dessen Frau Billets geben, »weillen

54 Ebd., S. 193 [Eintrag vom 08. Dezember 1743]; vgl. dazu unter anderen ebd., S. 209 [Eintrag vom 03. Februar 1748].

55 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1907, S. 30 [Eintrag vom 23. Februar 1745]. Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 68 [Eintrag vom 28. Oktober 1752] Der Kammerherren-Dienst wurde im Turnus versehen, sodass nicht alle Kammerherren immer anwesend waren. Vgl. Kubiska-Scharl / Pölzl 2013, S. 133.

56 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 209 [Eintrag vom 04. Februar 1748].

57 Vgl. Kubiska-Scharl / Pölzl 2013, S. 92–93, 112. Oberstfalkenmeister und Obersthofjägermeister wurden 1770 dem Obersthofmeisteramt unterstellt und verloren damit den Rang als oberste Hofstäbe. Vgl. ebd., S. 100.

58 Vgl. ebd., S. 101.

59 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 358 [Eintrag vom 09. Oktober 1749].

60 Vgl. ebd., S. 30 [Eintrag vom 23. Februar 1745], S. 210 [03. Februar 1748], S. 358 [Eintrag vom 09. Oktober 1749], Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1910, S. 68 [30. Oktober 1752].

61 Vgl. ebd., S. 8 [Eintrag vom 05. Februar 1752].

62 Ebd., S. 68 [Eintrag vom 28. Oktober 1752].

sie noch niemahlen die junge Herrschaften agiren gesehen.«[63] Als Fremde bezeichnet Khevenhüller die fremden Botschafter und Gesandten, die auch um solche Zutrittsbillets ansuchen konnten; »wer aber einig-anderem Fremmden damit favorisiren wollte, muste sich zuvor bei der Fürstin v. Trautsohn (welche sie immer an mich gewiesen) melden und wurde so leicht nicht verstattet.«[64] Ignaz Koch berichtete am 19. Dezember 1750 an Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg, der sich zu dieser Zeit als österreichischer Botschafter in Paris aufhielt, dass der französische Botschafter d'Hautefort, der im Zuge der Bemühungen um Annäherung zwischen Österreich und Frankreich »touttes les distinctions possibles«[65] empfing, zu einer Vorstellung einer Kinderkomödie eingeladen worden war. Der russische Botschafter Bestuchef fühlte sich deshalb benachteiligt und beschwerte sich über die Bevorzugung der Franzosen.[66] Es war ein großes Privileg, abseits der festgelegten Listen und verteilten Billets zugelassen zu werden, wie es etwa Khevenhüllers Sohn zuteil wurde.[67]

Für die zweiten oder dritten Vorstellungen wurden auch die Botschafter und die »fremmden Ministres«[68] sowie der Nuntius[69] zugelassen, ebenso die geheimen Räte[70] beziehungsweise ehemalige Hofamtsträger,[71] bei den weiteren dann zum Beispiel »denen Wittiben deren Hoffämtern, Capitaines de garde und Obristkuchlmeistern«,[72] also

63 Ebd., S. 69 [Eintrag vom 30. Oktober 1752].

64 Ebd., S. 8 [Eintrag vom 05. Februar 1752].

65 Koch an Kaunitz [19. Dezember 1750], in: Schlitter 1899, S. 55.

66 Vgl. Koch an Kaunitz [19. Dezember 1750], in: Schlitter 1899, S. 55.

67 »I.M. die Kaiserin hatte die besondre Gnad für den Monsignore Migazzi und meinen Sohn, selbe mir ausdrucklich zu bennnen, damit sie ohne Billets eingelassen würden.« Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1910, S. 8 [Eintrag vom 02. Februar 1752].

68 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1907, S. 194 [Eintrag vom 12. Dezember 1743]; vgl. dazu unter anderen Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 210 [Eintrag vom 11. Februar 1748], S. 361 [Eintrag vom 16. Oktober 1749]; HHStA ZP Nr. 22 (1749–1750), fol. 205v [Eintrag vom 11.01. 1750] *Ministre* kann je nach Kontext entweder als Sammelbegriff für sämtliche diplomatischen Vertreter eines Landes verstanden werden, unabhängig von ihrem Rang. Mit der Anwendung dieses Sammelbegriffs konnte auch der Absender die Zuordnung des Emissärs zu einem bestimmten Rang umgehen, sodass das empfangende Land selbst entscheiden musste, wie es ihn klassifizierte. Vgl. Wohlan 2014, S. 56–57. Generell wurden bei den Gesandten drei Ränge unterschieden: Der Botschafter (oder Ambassadeur), der stellvertretend die Person seines Souveräns darstellt und entsprechend einen offiziellen Einzug halten darf, eine solenne Audienz bekommt und dabei seine Kopfbedeckung aufbehalten darf etc. Der Gesandte zweiten Ranges, auch als Envoyé oder Abgesandter bezeichnet, hat dieselben Rechte, steht aber nicht pars pro toto für die Person seines Souveräns. Der Resident bekleidet den dritten Rang und wäre wohl heute ein Botschaftsmitarbeiter. Er erhält weniger zeremonielles Vorrecht als die beiden höheren Ränge. Vgl. Conrad 1964, S. 372–373.

69 Vgl. unter anderem Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 210 [Eintrag vom 11. Februar 1748] bzw. *Wienerisches Diarium*, [S. 6] [Ausgabe vom 14.02.1748]; HHStA ZP Nr. 22 (1749–1750), fol. 205v [Eintrag vom 11.01. 1750].

70 Ebd., S. 119 [Eintrag vom 15. Oktober 1746] und S. 127 [Eintrag vom 19. November 1746].

71 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1910, S. 10 [Eintrag vom 07. Februar 1752].

72 Ebd., S. 12 [Eintrag vom 12. Februar 1752].

ein deutlich erweiterter Personenkreis. Um bei einer doch größeren Ansammlung Geladener die Ordnung zu wahren, wurden die Gemächer zumindest einmal bis kurz vor Beginn geschlossen gehalten: »Auf allerhöchsten Befehl durfte in den Saal selbsten niemand, weder von Dames noch Cavalliers, sich placiren und hatte der Cammerfourier Ordre; die Thür biß zur Ankunft deren Herrschafften völlig verschlossen zu halten. Auf den Gangl aber hatte ich abermahlen Zettlen an die Frau Obristhoffmeisterin geschickt, um selbe nach Belieben außzutheilen.«[73] Ein anderes Mal wurden Theater wie auch Zuschauerraum sehr genau angepasst:

»Den 5. wurde abends in dem spahnischen Saal von einer Compagnie des dames et cavaliers, an deren Haubt die Ertzherzogin Maria Anna ware, eine französische Comédie von drei Acten, le prix du silence benahmset, und mit Balleten nach jeden Act produciret, worbei meine verheirathete Dochter mit agiret hat.[74] Weillen man aber der Anständigkeit halber die Zahl deren Zusehern beiläuffig auf hundert Persohnen beschränken wollen, so wurde der Platz für das Auditorium hiernach adjustiret und das Theatrum desto größer und tieffer zubereitet. Denen Hoffämtern und Conferenz Ministris wurde heut und alle folgende Mahl der Zutritt verstattet, sonst aber niemanden, der nicht von denen Acteurs oder Danzern ein Billet hatte; und dörfften dise leztere vier Zetteln, die erstere aber sechsß (naturellement nur Leuthen, so in das Appartement kommen können), jedoch für heut keinem fremmden Ministro oder sonstigem Ausländer distribuiren, welchem Verbott die bei lezterer jungen Herrschafften-Comédie von ein und andern gehabte Indiscretion veranlasset hat, da mann denen wunderlichsten fremmden Gesichtern dergleichen Billets gegeben.

Die Ordonnanz ware immer um 6 Uhr, die Cammerfouriers musten gewöhnlicher Massen die Zettlen bei den Einlaß sich geben lassen und die obere Gallerie nebst dem kleinen in den Saal herunter sehenden Fenster wurde völlig mit Spalieren verdecket, damit niemand ausser jenen, welche mittelst deren Billets d'entrée hinter denen Herrschafften im Parterre sassen, zuschauen kunte. I.M. die Kaiserin hatten die besondere Gnad für den Monsignore Migazzi und meinen Sohn, selbe mir ausdrucklich zu benennen, damit sie ohne Billets eingelassen würden. A l'ordinaire aber wurden einige deren Cammerdienerinnen und distinguirten Hoffleuthen, auch par faveur ein und anderer der messieurs du second ordre annoch eingelassen und ganz zurück in denen Croisées deren Fenstern placiret.«[75]

73 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 127 [Eintrag vom 19. November 1746].

74 »La marquise: Ertzherzogin Maria Anna; die anstatt des Valet Dubois componirte Soubrette Suson: meine Dochter; Lisidor: Gr. Neipperg; Leander: Frantz Esterhazy; Rosimon: Antoni Pergen; Dorante: Eugène Würben; der anstatt des Arlequin de la pièce substituirte Frontin: Baron Hagen, Bruder der Fürstin von Trautsohn. In denen Balletten danzten die älteste Freile von Auersperg (vom Obriststallmeistern) und die Dochter des Rudolph Chotek, sodann von Chapeaux: Gundacker Starhemberg, Rogendorff, Carl Dietrichstein (Sohn vom Leopold) und Joseph Colloredo (dritter Sohn vom R.V.C.).« Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1910, S. 280, vgl. dazu Kunz 1958, S. 183.

75 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1910, S. 8–9 [Eintrag vom 5. Februar 1752].

Noch unter der Regierung Karls VI. wurden hauptsächlich italienische Burlesken aufgeführt, an denen wie erwähnt hin und wieder auch die spätere Kaiserin Maria Theresia und ihre Schwester, Erzherzogin Maria Anna, teilnahmen. Zur selben Zeit gewannen die französische Sprache und Kultur an Einfluss,[76] vor allem seit der Hochzeit Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen, der seinen ganzen Hofstaat, darunter viele Gelehrte und Künstler nach Wien mitgebracht hatte.

Der verstärkte Einfluss der französischen Kultur manifestierte sich lange vor der Einrichtung des französischsprachigen Theaters nächst der Burg in den privaten Adelsaufführungen beziehungsweise den Kavalierstheateraufführungen und Kinderkomödien am Hof. Ab Mitte der 1740er Jahre wurde hauptsächlich französisches Repertoire gegeben, wie etwa 1744 Marivaux' *Arlequin poli par l'amour.*[77] »Die älteste Ertzherzogin«[78] übernahm die Rolle der Schäferin und Khevenhüllers Tochter Maria Josephina (1729–1798) die der Fee. Das Stück wurde am 29. Jänner 1752 im Theater nächst der Burg erstmals aufgeführt.[79]

1747 wurde anlässlich des Geburtstags des Kaisers Germain-François Poullain de Saint-Foix' *L'Heureuse épreuve* gegeben, dazu wurde bei einer Vorstellung eine kleine Szene aus Edmé Boursaults *Esope à la ville* aufgeführt.[80] Am 4. Februar 1748 wirken »die junge Herrschafft und einige andere Kinder von Adel«[81] in *La Famille extravagante* mit. Wie meist gibt Khevenhüller den Autor nicht an, es könnte sich dabei um Marc-Antoine Legrands *comédie avec divertissement* handeln, die 1709 in Paris uraufgeführt wurde.[82] Die erste Aufführung im Theater nächst der Burg ist hier erst für 1759 nachzuweisen.[83]

1749 spielten die jungen Herrschaften wie schon erwähnt Graffignys *Zamin et Zénize.*[84] Aus Khevenhüllers Tagebuch geht hervor, dass Madame Graffigny mit *Les Saturnales*[85] zumindest einen Einakter speziell für den Wiener Hof schrieb, der 1752 als Kinderkomödie aufgeführt wurde.[86] Die meist einaktigen Stücke, die von den Kindern

76 Vgl. u. a. Montesquieu 1998, S. 328. Zum Gebrauch der französischen und italienischen Sprache vgl. auch Braun 2008, S. 181 sowie Brown 1991, S. 2.

77 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1907, S. 206 [Eintrag vom 27. Jänner 1744]. Marivaux *Arlequin poli par l'amour* wurde 1720 uraufgehührt. Vgl. Beauchamps 1735, S. 296–297.

78 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1907, S. 206 [Eintrag vom 27. Jänner 1744].

79 Vgl. Zechmeister 1971, S. 241.

80 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 182 [Eintrag vom 15. Oktober 1747]. An diesem Abend wurde auch noch ein Einakter namens *L'impromptu de campagne* gespielt.

81 Khevenhüller -Metsch / Schlitter 1908, S. 209 [Eintrag vom 4. Februar 1748].

82 Vgl. Parfaict, Bd. III, 1767, S. 472.

83 Vgl. Zechmeister 1971, S. 508.

84 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 357 [Eintrag vom 09. Oktober 1749].

85 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1910, S. 67–68 [Eintrag vom 28. Oktober 1752].

86 Françoise d'Issembourg d'Happoncourt de Graffigny war mit einem Kammerherrn Franz Stephans von Lothringen verheiratet gewesen, von dem sie sich aufgrund seiner Gewalttätigkeit trennte. Nach dem Zerfall des Lothringischen Hofes lebte sie unter anderem bei Voltaire und Madame du Châtelet, bevor

gespielt wurden, müssen selbst in vereinfachten Versionen eine große Herausforderung für diese dargestellt haben, ebenso wie die zugehörigen Ballette und Tänze. Das Repertoire war zum Teil auch für die erwachsenen Darsteller durchaus anspruchsvoll. 1744 wurden Jean-François Regnards *Les Folies amoureuses*[87] und Voltaires *Zaire*[88] von einer Gruppe Adeliger dargeboten. Anlässlich des kaiserlichen Namenstages spielte eine Kavalierstruppe Philippe Néricault Destouches' *Le Glorieux*[89]. Auf Wunsch der Kaiserin, so berichtet Khevenhüller, gab ein hochadeliges Ensemble im Fasching 1747 Molières *Le Misanthrope*, das allerdings keinen großen Anklang fand, weil das Stück »in sich sehr serios und nur par le jeu du théâtre, so vortrefflich und sehr erfahrne Actores erforderet, animiret […]«[90] werde. Einige Monate später wurde Regnards *Les Ménechmes ou les jumeaux*[91] gespielt. Auch dieses Stück wurde erst Jahre später im Theater nächst der Burg erstmals dargeboten (18. September 1753).[92] Im Oktober desselben Jahres wurde im Schönbrunner Schlosstheater *Le Dissipateur* aufgeführt.[93] Anhand der Besetzungs- beziehungsweise der Rollenliste[94] lässt sich das Stück als Komödie von Destouches identifizieren. Destouches' *Le Dissipateur ou l'honnête friponne* wurde 1736 gedruckt, aber erst am 17. März 1753 erstmals in Paris aufgeführt.[95]

Diese Aufzählung gibt nur einen kleinen Teil der am kaiserlichen Hof aufgeführten Stücke wieder, etliche werden weder bei Khevenhüller noch in den Zeremonialprotokollen namentlich angeführt. Anhand der hier angeführten Beispiele zeigt sich, dass die Auswahl der Stücke für das Kavaliers- wie für das Kindertheater deutlich vom Pariser

sie in Paris ansässig wurde, wo sie sich ihrer schriftstellerischen Tätigkeit widmete und einen literarischen Salon unterhielt. Vgl. Showalter 2004.

87 Die Aufführung fand in Bruck an der Leitha statt, wo sich der Hof gerade aufhielt. Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1907, S. 229 [Eintrag vom 7. Juli 1744]. Uraufgeführt wurde diese Komödie am 15.01. 1704 im Théâtre de la rue des Fosses Saint-Germain in Paris. Vgl. Beauchamps 1735, S. 441.

88 Auch diese Aufführung fand in Bruck an der Leitha statt. Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1907, S. 230 [Eintrag vom 9. Juli 1744]. Uraufgeführt wurde *Zaire* am 13.08. 1732 im Théâtre de la rue des Fosses Saint-Germain in Paris. Vgl. Beauchamps 1735, S. 516.

89 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 116 und S. 118 [Eintrag vom 5. beziehungsweise 11. Oktober 1746]. Die Uraufführung fand am 18.01. 1732 im Théâtre de la rue des Fosses Saint-Germain in Paris statt. Vgl. Beauchamps 1735, S. 501.

90 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 139 [Eintrag vom 8. Jänner 1747]; vgl. dazu auch Hadamowsky 1994, S. 204.

91 Vgl. Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 160 [Eintrag vom 31. Mai 1747]. Khevenhüller führt auch hier den Autor nicht an, listet jedoch die Besetzung der dramatis personae auf. Ein Vergleich dieser mit den verfügbaren französisch sprachigen Bearbeitungen des Sujets von Plautus, deutet darauf hin, dass es sich höchstwahrscheinlich um Regnards Bearbeitung handelt. Vgl. Regnard 1784, S. 182. *Les Méneches* wurde am 4.12. 1705 im Théâtre de la rue des Fosses Saint-Germain in Paris uraufgeführt. Vgl. Parfaict 1767, Bd. III, S. 393.

92 Vgl. Zechmeister 1971, S. 436.

93 Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 180 [Eintrag vom 4. Oktober 1747].

94 Vgl. Anonymus 1818, S. 256. Sowie Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908, S. 447 [Anhang].

95 Vgl. Leris 1763, S. 147.

Repertoire etwa der letzten 40 Jahre geprägt worden war. Neben klassischen Autoren wie Molière und Marivaux wählte man auch Stücke aus, die in Paris erst vor wenigen Jahren uraufgeführt worden waren. Anhand des so genannten *Répertoires*[96] lässt sich nachvollziehen, dass die meisten Stücke, die vor 1752 in einer Kinder- oder Kavalierstheatervorstellung bei Hof aufgeführt wurden, später auch am Spielplan des neu gegründeten französischsprachigen Theaters nächst der Burg standen. Die Jahre zwischen etwa 1740 und 1752 stellen eine Übergangszeit dar, während der sich das kulturelle Gefüge nicht zuletzt aufgrund politischer Faktoren in Richtung französischer Kunst und Kultur verschob, wodurch sich auch der theatralische Stil und zumindest zum Teil die Vorlieben des Publikums wandelten. Der gesellschaftlich tonangebende Hof und seine Kulturproduktion stellten einen sichtbareren Gradmesser dieser Veränderungen dar.

Die im Rahmen der Kammerfeste stattfindenden höfischen Liebhaberaufführungen waren ebenso wie alle anderen Handlungen der Mitglieder der kaiserlichen Familie in das höfische Zeremoniell eingebettet. Damit waren sie Teil der »symbolischen, politisch hoch aufgeladenen Kommunikation zwischen Monarch und Untertanen«[97] im Allgemeinen, im Speziellen hauptsächlich Teil der Kommunikation mit dem höfischen Adel, den höfischen Amtsträgern sowie den Verwaltungsangestellten. Zeremoniell, verstanden als »sinnlich erfahrbare Darstellung von sozialem Rang, die sichtbare und hörbare Verwirklichung von […] Statuspositionen«,[98] von höfischen Rangordnungen, wurde nicht nur über Kleiderordnungen, Rangfolgen bei höfischen Veranstaltungen etc. wirkmächtig, sondern auch über die Regulierung der Teilnahme, der Zutritte und der Sitzordnungen der Kavalierstheateraufführungen am Kaiserhof. Gerade dieser quasi-intime Charakter der Darbietungen eröffnete ein Spannungsfeld höfischer Repräsentation, adeliger Statusdarstellung und kulturpolitischer Demonstration. Für die höfischen Adeligen ebenso wie für die ausländischen Gäste und Diplomaten stellte eine Einladung zu den Kavalierstheateraufführungen im »nicht-öffentlichen« Rahmen der kaiserlichen Räumlichkeiten ein besonderes Privileg dar. Der Machtanspruch einiger weniger großer Familien, die den Großteil der bedeutenden Hofämter für sich beanspruchen konnten, wurde noch gefestigt durch deren Teilnahme als Mitwirkende an den höfischen Kavalierstheateraufführungen. Teilnehmende an den Kavalierstheateraufführungen sind neben den Angehörigen der kaiserlichen Familie häufig Personen, die als Kämmerer oder Hofdamen ein Ehrenamt als »Einstiegsposten« in eine höfische Ämterlaufbahn innehatten[99] und deren Sichtbarkeit sich dadurch deutlich erhöhte.

Die eigens für die Kinder- und Kavalierstheatervorstellungen adaptierten Räumlichkeiten wurden also vermutlich im Hinblick auf mehrere Aspekte ausgewählt: Abgesehen

96 Vgl. Anonymus 1757.

97 Pangerl / Scheutz / Winkelbauer 2007, S. 9.

98 Ragotzky / Wenzel 1990, S. 183.

99 Vgl. dazu Scheutz / Wührer 2007, S. 16–17.

von einer geeigneten architektonischen Beschaffenheit – ein möglichst rascher und kostengünstiger Umbau zu einem Spielraum mit ausreichend Platz für das Publikums musste möglich sein – war natürlich eine bequeme und diskrete Erreichbarkeit für die allerhöchsten Zuschauer und Mitwirkenden von Bedeutung. Durch ihre Nähe zu den kaiserlichen Räumlichkeiten kennzeichnete sie zudem eine zeremoniell geregelte Exklusivität, die noch durch die sorgfältige Handhabung des Zutritts und der Platzvergabe betont wurde.

Diese für die verschiedenen dynastischen Festanlässe geplanten Kavalierstheateraufführungen, die in den immer eigens adaptierten Spiel-Räumen der kaiserlichen Residenzen stattfanden, wurden nun ab etwa Ende der 1740er Jahre zusätzlich genutzt, um die frankophile Kulturpolitik ihres Hofes gegenüber dem adeligen Publikum zu repräsentieren.[100] Wie die in Khevenhüllers Tagebüchern notierten Aufführungen zeigen, erreicht die Beliebtheit der Kavalierskomödien zwischen 1742 und 1752 ihren Höhepunkt. Nach der Einrichtung des französischen Theaters nimmt die Zahl dieser Vorstellungen ab, ein Zeichen dafür, dass sich das Theater nächst der Burg anstelle der alten Hoftheater und der großzügig ausgestatteten *feste teatrali* bewährt hatte und das Bedürfnis nach französisch sprachiger Unterhaltung nunmehr in den regelmäßig stattfindenden Repertoirevorstellungen der Truppe französischer Berufsschauspieler gestillt werden konnte.

Literatur

Anonymus 1757: Anonymus: Répertoire des Théâtres de la Ville de Vienne Depuis l'Année 1752. Jusqu´à l'Année 1757, Wien 1757.

Anonymus 1818: Anonymus: Répertoire général du théâtre français, composé des Tragédies, Comédies et Drames des Auteurs du premier et du second ordre […]. Théâtre du second ordre, Bd. 7, Comédies en vers, Paris 1818.

Beauchamps 1735: Beauchamps, Pierre-François Godard de: Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens & un; jusques à présent, Bd. 2, Paris 1735.

Benedik 1990/91: Benedik, Christian: Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich 1990/1991, S. 7–21.

Benedik 2009: Benedik, Christian: Zeremoniell und Repräsentation am Wiener Hof unter Franz Stephan von Lothringen, in: Zedinger, Renate; Schmale, Wolfgang (Hg.): Franz Stephan von Lothringen und sein Kreis (= Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 23), Bochum 2009, S. 79–93.

100 Vgl. dazu Ehalt 1980, S. 79.

Braun 2008: Braun, Guido: Von der politischen zur kulturellen Hegemonie Frankreichs, 1648–1789, Darmstadt 2008.

Brown 1991: Brown, Bruce Alan: Gluck and the French Theatre, Oxford u. a. 1991.

Conrad 1964: Conrad, Hermann: Recht und Verfassung des Reiches in der Zeit Maria Theresias. Die Vorträge zum Unterricht des Erzherzogs Joseph im Natur- und Völkerrecht sowie im deutschen Staats- und Lehnrecht, Wiesbaden 1964.

Dahms 2001: Dahms, Sybille: Italienischer Bühnentanz außerhalb Italiens, in: Dahms, Sybille (Hg.): Tanz, Kassel u. a. 2001, S. 110–113.

Deleglise 1947: Deleglise, Oscar: Das Schönbrunner Schlosstheater, Wien 1947.

Duindam 2003: Duindam, Jeroen F. J.: Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals; 1550–1780, Cambridge 2003.

Ehalt 1980: Ehalt, Hubert C.: Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert (= Sozial- und wirtschaftshistorische Studien, Bd. 14), Wien u. a. 1980.

Fenböck 2013: Fenböck, Karin: Getanzte Politik. Die Inszenierung des kaiserlichen Hofes im Wiener Ballett von 1750 bis 1765, Diss. Universität Salzburg 2013.

Hadamowsky 1994: Hadamowsky, Franz: Wien – Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, 2. Auflage, Wien 1994.

Hofmann-Randall 2012: Hofmann-Randall, Christina: Das spanische Hofzeremoniell 1500–1700, Berlin 2012.

Kalousek 2016: Kalousek, Petra: Die mariatheresianische Umgestaltung des kaiserlichen Appartements, in: Lorenz, Hellmut; Mader-Kratky, Anna (Hg.): Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock zum Klassizismus, Wien 2016, S. 369–380.

Kalousek / Mader-Kratky 2016: Kalousek, Petra; Mader-Kratky, Anna: Der Leopoldinische Trakt – bauliche Entwicklung, 1705–1835, in: Lorenz, Hellmut; Mader-Kratky, Anna (Hg.): Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock zum Klassizismus, Wien 2016, S. 272–280.

Karner 2014: Karner, Herbert: Der Leopoldinische Trakt 1660–1705, in: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz, Wien 2014, S. 377–421.

Kaunitz-Rietberg / Koch / Schlitter 1899: Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton von; Koch, Ignaz; Schlitter, Hanns (Hg.): Correspondance secrète entre le Comte A. W. Kaunitz-Rietberg ambassadeur impérial à Paris et le Baron Ignaz de Koch secrétaire de l'impératrice Marie-Thérèse 1750–1752, Paris 1899.

Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1907: Khevenhüller-Metsch, Rudolf; Schlitter, Hanns (Hg.): Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Oberhofmeisters 1742–1776, Bd. 1, 1742–1744, Wien 1907.

Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1908: Khevenhüller-Metsch, Rudolf; Schlitter, Hanns (Hg.): Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Oberhofmeisters 1742–1776, Bd. 2, 1745–1749, Wien 1908.

Khevenhüller-Metsch / Schlitter 1910: Khevenhüller-Metsch, Rudolf; Schlitter, Hanns (Hg.): Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Oberhofmeisters 1742–1776, Bd. 3, 1752–1755, Wien 1910.

Khevenhüller-Metsch / Grossegger 1987: Khevenhüller-Metsch, Johann Joseph; Großegger, Elisabeth (Hg.): Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin (= Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Bd. 12), Wien 1987.

Kubiska-Scharl / Pölzl 2013: Kubiska-Scharl, Irene; Pölzl, Michael: Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–176. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und Hofparteienprotokolle (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 58), Innsbruck u. a. 2013 .

Kunz 1958: Kunz Harald: Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 9/1953/54 (erschienen 1958), S. 3–71.

Leris 1763: Leris, Antoine de: Dictionnaire portatif des théatres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris, 2. Auflage, Paris 1763.

Metastasio / Caldara 1735: Metastasio, Pietro; Caldara, Antonio: Le Grazie vendicate. La Poesia è di Abb:e Pietro Metastasio, Poeta di S:M:C: e Catt:ca. La Musica è di Antonio Caldara, Vice Mstrp di Cap:la di Sua M:C:a e Catt:ca. Anno 1735. Partitur, Handschrift, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB): Mus.Hs.17614.

Metastasio / Reutter 1735: Metastasio, Pietro; Reutter d. J., Georg: Il Palladio conservato. La Poesia del Sig:r Abb:te Metastasio, Poeta di S: M: Ces:a e Catt:ca. La Musica del Sig:r Giorgio Reütter Comp: di Camera di S: M: Ces:a e Catt:ca. L'Anno 1735. Partitur, Handschrift, ÖNB: Mus.Hs.18016.

Montesquieu 1998: Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de: Lettre à M. L'Abbé d'Olivet, in: Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de; Desgraves, Louis; Mass, Edgar (Hg.): Œuvres complètes de Montesquieu, Bd. 18, Oxford 1998, S. 328–330.

Mrva 2000: Mrva, Ivan: Zentrum der Macht. Die Herrschaften Holitsch und Sassin im ehemaligen Königreich Ungarn, in: Zedinger, Renate (Hg.): Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in der Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie, Sankt Pölten 2000, S. 162–169.

Pangerl, 2007: Pangerl, Irmgard: Höfische Öffentlichkeit. Fragen des Kammerzutritts und der räumlichen Repräsentation am Wiener Hof, in: Pangerl, Irmgard; Scheutz,

Martin; Winkelbauer, Thomas (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung, Innsbruck u. a. 2007, S. 255–285.

Pangerl / Scheutz / Winkelbauer 2007: Pangerl, Irmgard; Scheutz, Martin; Winkelbauer, Thomas: Zeremoniell und Zeremonielles Handeln am Wiener Hof, in: Pangerl, Irmgard (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800), S. 7–14.

Parfaict 1767. Parfaict, François: Dictionnaire des théatres de Paris, Bd. 2, Paris 1767.

Ragotzky / Wenzel 1990: Ragotzky, Hedda; Wenzel, Horst (Hg.): Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, Tübingen 1990.

Regnard 1984: Regnard, Jean-François: Les Ménechmes, in: Regnard, Jean-François: Theatre de Regnard. Nouvelle édition, revue, exactement corrigé & conforme à la répresentation, Bd. 2, London o.A. 1784, S. 167–287.

Scheutz / Wührer 2007: Scheutz, Martin; Wührer, Jakob: Dienst, Pflicht, Ordnung und ›gute Policey‹. Instruktionsbücher am Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Pangerl, Irmgard; Scheutz, Martin; Winkelbauer, Thomas (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800), S. 15–94.

Serfőző 2009: Serfőző, Szabolcs: Schloss Holitsch und die Wallfahrtskirche Sassin, in: Renate Zedinger; Wolfgang Schmale (Hg.): Franz Stephan von Lothringen und sein Kreis (= Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 23), Bochum 2009, S. 315–339.

Showalter 2004: Showalter, English: Françoise de Graffigny. Her Life and Works, Voltaire Foundation Oxford 2004.

Sommer-Mathis 2013: Sommer-Mathis, Andrea: Höfisches Theater zwischen 1735 und 1745, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth (Hg.): Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740, Wien 2013, S. 109–124.

Sommer-Mathis 2016: Sommer-Mathis, Andrea: Theater und Fest, in: Lorenz, Hellmut; Mader-Kratky, Anna (Hg.): Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock zum Klassizismus, Wien, S. 457–486.

Staud 1977: Staud, Géza: Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert), Wien 1977.

Wienerisches Diarium. [Ausgabe Nr. 80 vom 07.10. 1747]

Wienerisches Diarium. [Ausgabe Nr. 13 vom 14.02. 1748]

Wohlan 2014: Wohlan, Martina: Das diplomatische Protokoll im Wandel (= Jus Internationale et Europaeum, Bd. 95), Tübingen 2014.

Zechmeister 1971: Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776, Graz u. a. 1971.

»MEISTERSTÜCKE DER ERFINDUNG« UND KONKRETE WIRKLICHKEIT: INSZENIERUNG HERRSCHAFTLICHER RÄUME IM BÜHNENBILD. CARLO GALLI BIBIENAS ENTWÜRFE FÜR BAYREUTH

Babette Ball-Krückmann

Bühnenbilder waren von Beginn an ein wesentliches Element in der Aufführungspraxis der Opera seria. Zahlreiche Skizzen, Zeichnungen und Ricordi ermöglichen auch heute noch einen guten Einblick in die damalige Situation. Vielfach lassen sich die Entwürfe in die allgemeine Bühnenbildtypologie einreihen. Oft aber ist nicht bekannt, ob und dann um welche konkrete Inszenierung es sich handeln könnte. Anders liegt der Fall bei den Aufführungen, die im Markgräflichen Opernhaus von Bayreuth auf der Bühne gezeigt wurden. Hier war Carlo Galli Bibiena im ersten Jahrzehnt für die gestalterische Seite verantwortlich. Viele seiner Entwürfe konnten inzwischen zusammengetragen und zugeordnet werden.[1] Dadurch ist mittlerweile ein recht guter Einblick in die optische Ausgestaltung der Bühnenstücke möglich, was wiederum einen präziseren Blick auf die Wirkung und Aufgabe der Bühnenbilder erlaubt. In manchen Fällen gehen sie nicht nur merklich über das allgemeine typologische Repertoire hinaus, sondern beziehen die reale fürstliche Umgebung mit ein. Dadurch wiederum wurde die imaginäre Verbindung zwischen dem mythologischen bzw. historischen Herrscher und Held der Oper sowie dem Fürsten im Bild gegenwärtig.

Markgräfin Wilhelmine, das Markgräfliche Opernhaus und Carlo Galli Bibiena

Die ersten Auftraggeber, denen Carlo Galli Bibiena gegenüberstand, waren das Markgrafenpaar Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth. Im Vordergrund stand dabei die Markgräfin, in deren Händen seit 1737 die Leitung der Oper lag. Sie war sowohl mit dem Engagement geeigneter Sänger und Musiker befasst als auch an der Auswahl der Opern maßgeblich beteiligt. Für einige schlüpfte sie in die Rolle der Librettistin, womit sie auch direkten Einfluss auf die Bühnengestaltung gewonnen hat. Auch war sie in

1 Vgl. hierzu Ball-Krückmann 2009, S. 241–267, mit ausführlichen Angaben und Literaturverweisen zu den einzelnen Bühnenbildern. Im Anhang findet sich außerdem eine Auflistung sämtlicher Verwandlungen der Opern, die im Markgräflichen Opernhaus zwischen 1748 und 1756 aufgeführt wurden.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

einigen Fällen als Komponistin tätig.[2] Zunächst herrschten eher bescheidene Verhältnisse, was sich mit dem Bau des Markgräflichen Opernhauses radikal ändern sollte, dessen Errichtung sich mit der Verlobung der Tochter Friederike und Herzog Carl II. Eugen von Württemberg 1744 am Horizont abzeichnete.

Der Bauplatz des neu zu gestaltenden Hauses lag außerhalb der Stadtmauer, am Fuße des Schlossbergs unweit des Alten Schlosses, und war zudem Ausgangspunkt einer systematischen Stadterweiterung. Es gab kein vergleichbares Gebäude in der knapp 5000 Einwohner zählenden Stadt, in seiner Größe wurde der Komplex nur vom Alten Schloss selbst und von der gotischen Stadtpfarrkirche übertroffen. In etwa die gleichen Dimensionen hatte dann nur noch die zeitgleich zum Opernhaus errichtete markgräfliche Reithalle. Im Jahr seiner Fertigstellung 1748[3] bildete das Opernhaus den würdigen Rahmen der mehrtägigen Hochzeitsfeierlichkeiten. Als Architekt wurde Giuseppe Galli Bibiena gewonnen, der zu dieser Zeit bereits am kursächsischen Hof in Dresden tätig war. Er kam 1746 zusammen mit seinem Sohn Carlo nach Bayreuth, wo dieser ihn zunächst beim Ausbau des Logentheaters unterstützte. Während Giuseppe nach Beendigung der Bauarbeiten nach Dresden zurückkehrte, blieb Carlo am markgräflichen Hof. In den nächsten acht Jahren, bis 1756, zeichnete er hier als »Dekorationsinspektor« für die Inszenierungen im Opernhaus verantwortlich, entwarf die einzelnen Verwandlungen, betreute deren Ausführung durch die Theatermaler sowie er auch an den jeweiligen Aufführungstagen die Einrichtung der Bühne betreut haben dürfte.[4]

Ezio: das Eingangsbild – ein »Meisterstück der Erfindung«

Am Beginn von Carlos künstlerischem Schaffen in Bayreuth steht das Bühnenbild: »Ein offener Gang mit Statuen besetzet«. Es war das Eröffnungsbild des Dramma per musica *Ezio*, das in Bayreuth in einer abgeänderten Fassung des Librettos von Pietro Metastasio auf die Bühne gebracht worden war.[5] Der antike Feldherr Ezio steht im Mittelpunkt der Handlung, die in Rom spielt. Verwickelt in Liebeshändel, fällt er schließlich einer raffiniert eingefädelten Intrige zum Opfer.

Die Reinzeichnung des Entwurfs für die erste Verwandlung befindet sich noch heute in Bayreuth. Durch die Bezeichnung unten rechts: »les fils Carolus Bibiena inventor […]

2 Umfassende Informationen und weiterführende Literatur zur Opernpraxis am Bayreuther Hof finden sich bei Müller-Lindenberg 2005 und Müller-Lindenberg 2009 sowie bei Henze-Döhring 2002 und Henze-Döhring 2009 (a).

3 Die Fassade wurde erst 1750 nach Plänen von Joseph Saint Pierre fertiggestellt. Ein Entwurf von Giuseppe Galli Bibiena dagegen blieb unberücksichtigt. Vgl. hierzu Kat. Nr. 282, 283 in: Krückmann 1998.

4 Zuletzt: Krückmann 2003.

5 Ball-Krückmann 2009, S. 243. Libretto UB Erlangen (Sch.L.II 428,1).

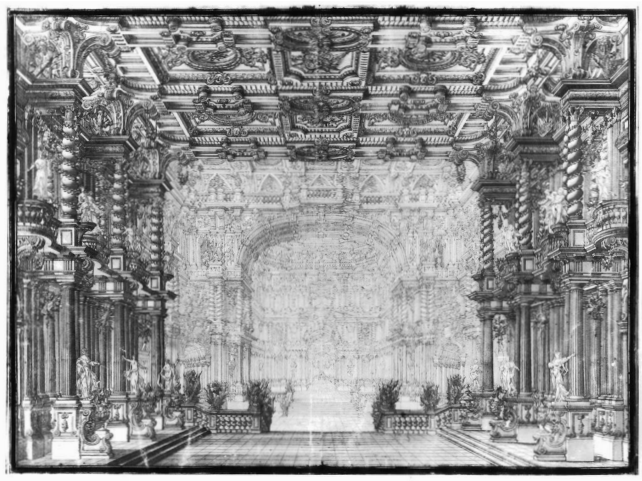


Abbildung 1. Carlo Galli Bibiena, »Ein offener Gang mit Statuen besetzet«, 1. Bühnenbild der Oper »Ezio«, Bayreuth 1748.

delineavit […]« ist das Blatt Carlo zugewiesen (Abb. 1).[6] Geradeaus blickt man in eine großzügige, zweistöckige Halle mit einfachem Grundriss. Das ganze Augenmerk hat Carlo auf die Wandgestaltung gelegt: Kannelierte Säulen auf hohen Podesten stützen weit vorkragende Gebälkansätze, auf welchen ihrerseits gedrehte und mit Blättern umwundene Säulen stehen. Mächtige Konsolen schließlich leiten zur prachtvollen, aufwändig ornamentierten Decke über. Statuen auf Podesten und auf nach vorne ausschwingenden Balkonen runden das Bild ab. Rückwärts begrenzt wird die Halle von Balustraden. Sie sind mit Waffentrophäen geschmückt und leiten in eine anschließende, mehrstöckige Halle über, die sich mit einer großen Arkade in die nächstfolgende öffnet.

Auf der Rückseite von Carlos Entwurf ist eine interessante Bemerkung des ersten Besitzers zu lesen: »Anno 1748 bey Einweihung des neuerbauten prächtigen Opern Hauses zu Bayreuth machte dieses Meister Stück der Erfindung des berühmten Bibienna, die erste Decoration. Miedel ein Freund des großen Künstlers und Zeit Genoß jener schönen Tage meiner guten Vatterstadt.«[7] Der Bayreuther Landschaftsrat Johann Adam Miedel spricht mit der Charakterisierung des Bühnenbildes als »ein Meister Stück der Erfindung« im Kern die Erwartung aus, die an ein Bühnenbild im 18. Jahrhundert gestellt wurde, nämlich äußerst spektakuläre Bühnenräume zu entwickeln, die den Opernbesucher in ungeahnte und unbekannte Welten entführte. Bühnenraum und Zuschauerraum wurden als eine Einheit verstanden, verbunden durch das Bühnenportal als Spange. Das Bühnenbild ist nichts weniger als eine Antwort, ja ein optisches Gegengewicht zum Zuschauerraum, der durch die zur Schau gestellte architektonische Raffinesse in vielen Fällen noch übertroffen wird.

6 Feder in Braun, laviert, 480 × 670 mm, Historisches Museum Bayreuth.

7 Zitiert nach Kat. Nr. 294, in: Krückmann 1998.

Abbildung 2. Carlo Galli Bibiena, Ein »Saal«, 7. Bühnenbild der Oper Semiramis, Bayreuth 1753.

Carlo öffnete den Bühnenraum, einem Programmbild gleich, in voller Höhe und Breite des Bühnenportals und griff dessen Dimensionen auf. Der in dunklerer Tinte gehaltene Vordergrund wird durch die Säulenpaare in drei Abschnitte gegliedert, die auf der Bühne durch drei Kulissen mit den dazugehörigen Soffitten umgesetzt wurden. Die Hallen im Hintergrund sind architektonisch deutlich gesteigert, in der Farbigkeit aber merklich reduziert, womit angedeutet ist, dass dieser Bereich als gemalter Abschlussprospekt ausgeführt worden war. Hier treffen sich die Fluchtlinien in einer Art Triumphbogen, der im Aufbau der Fürstenloge ähnelt. So wie die Operngäste, die in den Rängen Platz genommen haben von den Gästen auf der gegenüberliegenden Seite gespiegelt werden, so findet die Fürstenloge in diesem Triumphtor ihr Pendant – und diese beiden Pole wiederum konnten von den Rängen aus gleichberechtigt in den Blick genommen werden, begünstigt durch den glockenförmigen Grundriss des Zuschauerraumes.[8]

Mit *Ezio* wurde am 23. September 1748 das Markgräfliche Opernhaus glanzvoll eröffnet. Man kann sich recht gut in die damalige Situation hineinversetzen: Der Eindruck, der sich den Hochzeitgästen geboten hat, dürfte überwältigend gewesen sein. Zunächst haben sie nach und nach im Zuschauerraum in den Rängen Platz genommen.

8 Wie ernst die enge Verbindung zwischen Zuschauerraum und Bühne gemeint war, zeigt sich auch in einer Skizze für *Artarxerxes*, der zweiten Oper, die während der Hochzeitsfeierlichkeiten in Szene gesetzt wurde. Als Schlussbild war ein »Luogo magnifico« vorgesehen. Carlo legte mit schnellen Strichen eine Arkadenarchitektur unter freiem Himmel über einem polygonalen Grundriss an. Der Zeichnung für

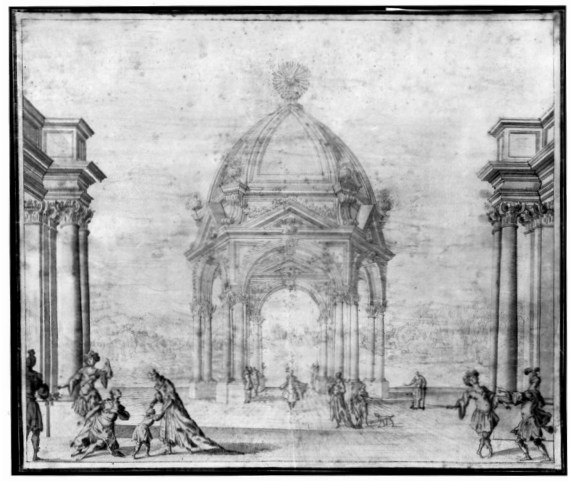


Abbildung 3. Carlo Galli Bibiena, »Tempel der Sonne«, 4. Bühnenbild der Oper Semiramis, Bayreuth 1753.

Er wurde durch Kerzen beleuchtet, deren Licht von unzähligen Goldpunkten schimmernd reflektiert wurde. Nachdem das Markgrafenpaar eingetroffen war, in der Fürstenloge Platz genommen hatte und mit Fanfarenklängen von den Trompeterlogen aus begrüßt worden war, hob sich der Bühnenvorhang. Der Blick schließlich in den Bühnenraum mit seiner übersteigerten Pracht dürfte alle Erwartungen übertroffen haben.

Noch einmal hat Carlo in Grundriss und Anlage auf die Halle des *Ezio* zurückgegriffen. 1753 wurde am 10. Mai das Dramma per musica *Semiramis* anlässlich des Geburtstags des Markgrafen aufgeführt und eine Woche später wiederholt. Das 7. Bild (III. Akt, 1 Szene) sollte einen »Saal« darstellen (Abb. 2).[9] Hier stehen nun glattwandige Säulen auf niedrigen Sockeln, lediglich akzentuiert von ionischen Kapitellen. Wieder tragen sie vorkragende Gebälkstücke, auf welchen einfache schmucklose Konsolen ruhen, die die mit Profilleisten untergliederte Kassettendecke stützen. Im Hintergrund öffnet sich der Raum mit einem Triumphmotiv in eine zweite Halle, von der aus schließlich Säulengänge weit in die Tiefe fluchten. Die Vereinfachung der Komposition, vor allem was den architektonischen Aufbau und den Dekor anbelangt, kann durchaus als Ankündigung eines zurückhaltenderen Stilempfindens gewertet werden und rückt das Blatt gleichzeitig in die Nähe des »Sonnentempels« (Abb. 3), den Carlo ebenfalls für diese Oper entworfen hat.

Ezio vergleichbar wird der festliche Charakter vor allem durch die Dichte der Schmuckformen hervorgerufen, die zugleich Elemente des Zuschauerraumes aufgreifen. Allen voran wieder die auffällig platzierten Waffentrophäen auf dem Gesims und die mit Blüten- und Blätterranken umwundenen Säulen, wie auch die seitlichen Trompeterlogen in abgewandelter Form das Proszenium selbst wiederholen: das Bühnenportal, rechts und links eingefasst von Trompeterlogen – hier freilich in anderen Dimensionen. Ball-Krückmann 2009, S. 246–247; Abb. 4.

9 Feder in Schwarz, braun und blau laviert, 670 × 368 mm; Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Inv. Nr. HdZ 6373. Ball-Krückmann 2009, S. 253–254. Libretto in der UB Erlangen (EZ II 1135).

Hallen und Säle: Die Marke Galli Bibiena und Carlos Verbindung zur Familientradition

Raffinierter in der architektonischen Erfindung dagegen sah das 3. Bühnenbild der *Semiramis* aus (I. Akt, 9. Szene). Es zeigt eine »Galerie, die zu vielen Zimmern führet« (Abb. 4).[10] Carlo wählte hier die Winkelperspektive, eine Technik, die von seinem Großvater Ferdinando für die Bühne fruchtbar gemacht worden war. Schräg von der Seite blickt man in eine zweistöckige Halle. Linker Hand öffnet sie sich in einer beide Stockwerke umfassenden Arkade zum Hof, an der Längsseite dagegen gelangt man durch eine Doppelarkade in das Innere des Palastes. Durch die scena per angolo wird nicht nur die Ausschnitthaftigkeit der Architektur betont, Carlo setzt sie auch ein, um räumliche Großzügigkeit zu evozieren und ein dynamisches Raumempfinden zu unterstreichen.

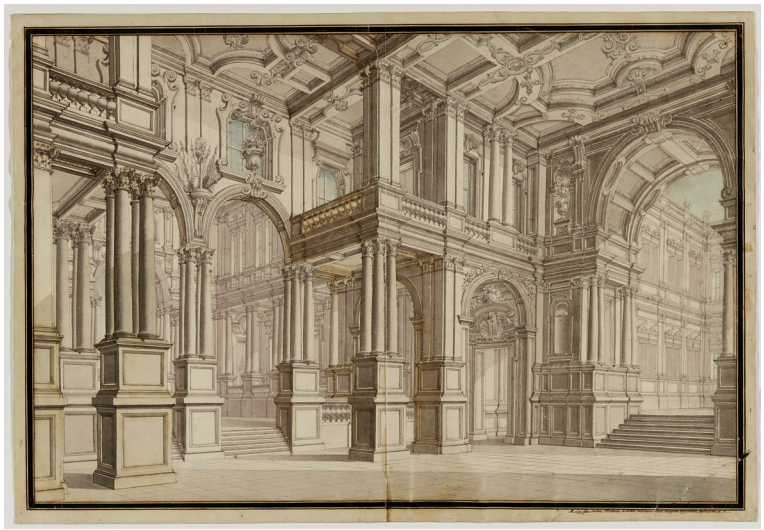


Abbildung 4. Carlo Galli Bibiena, Eine »Galerie, die zu vielen Zimmern führet«, 3. Bühnenbild der Oper Semiramis, Bayreuth 1753.

Die festlich ornamentierte Halle ist der Ort für den großen Auftritt der assyrischen Herrscherin. Hier beschließt sie, den von ihr in Auftrag gegebenen Gattenmord zu sühnen, in dem sie den einst von ihr gedungenen Mörder, Prinz Assur, töten lassen will. Wieder zeigt sich Carlos Neigung zur Versachlichung und zur Zurückdrängung malerischer Werte, die sich in den vielen leeren Flächen an Podesten, Säulen oder Pilastern

10 Feder in Braun, laviert, 420 × 610 mm; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z. 167; Ball-Krückmann 2009, S. 250–252.

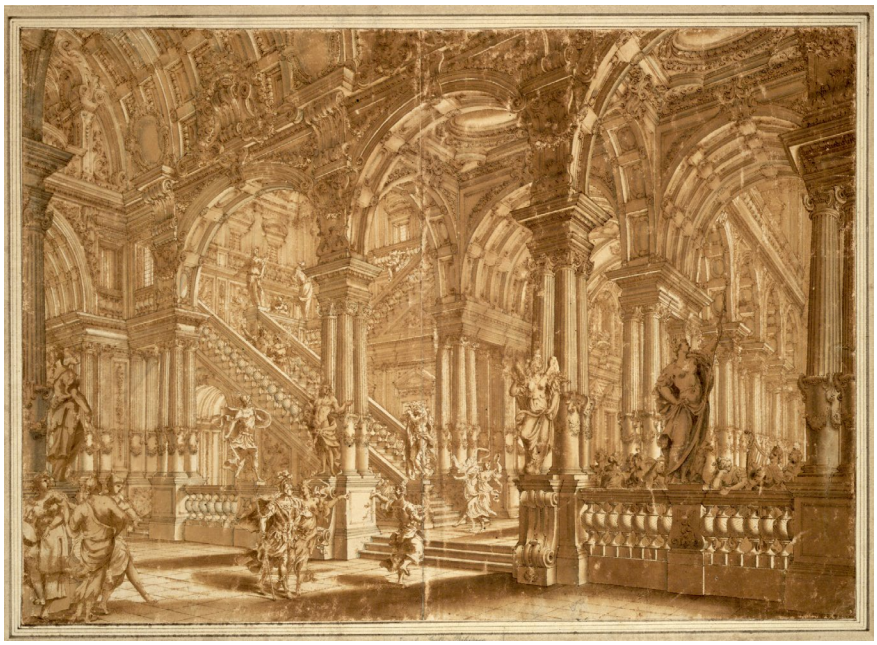


Abbildung 5. Giuseppe Galli Bibiena, Vestibül eines Palais mit Figurenszene.

manifestiert. Hinzu kommen die saubere Federführung und eine kaum die einzelnen Architekturelemente übergreifende Lavierung.

Der Typus der großen festlichen Halle findet sich vielfach im Werk der Familie Galli Bibiena und wurde in allen Generationen verwendet. In Wien werden zwei imposante Blätter aufbewahrt. Das eine wird Carlos Vater Giuseppe zugeschrieben (Abb. 5).[11] Hier ist die tonnenüberwölbte Halle, die sich in drei Arkaden in das Palastinnere und zum Treppenhaus öffnet, Schauplatz für den fröhlich ausgelassenen Einzug eines fürstlichen Paares. Auch sein Bruder Antonio – Carlos Onkel – hat in ganz vergleichbarer Weise eine aufwändig ausgezierte Hallenarchitektur entworfen (Abb. 6).[12] Wieder blickt man schräg von der Seite in einen offenen Eingangsraum, der sich über Arkaden öffnet, durch die der Blick an der Palastfront entlang ins Freie geleitet wird. Beiden Entwürfen gemeinsam sind die Grundstruktur wie auch die vielfachen Überschneidungen, durch die interessante Ein- und Ausblicke entstehen und die die einzelnen Architekturelemente, allen voran Säulen und Bögen, dicht gedrängt erscheinen lassen.[13] Auch in einem sehr viel später entstandenen Leinwandbild hat Antonio dieses Kompositions-

11 Feder in Braun und Grau, laviert; Albertina, Wien Inv. Nr. 14400; vgl. Küster 2003, Kat. Nr. 106.

12 Feder in Grau und Blau, laviert; Albertina, Wien, Inv. Nr. 2556; vgl. Lenzi / Bentini 2000, Kat. Nr. 66.

13 Ein Blatt im Szépmüvészeti Múzeum, Budapest, das ebenfalls Antonio Galli Bibiena zugeschrieben wird, zeigt eine abgewandelte und vereinfachte Form dieses Motivs; vgl. Lenzi / Bentini 2000, Kat. Nr. 67, Abb., ebd.

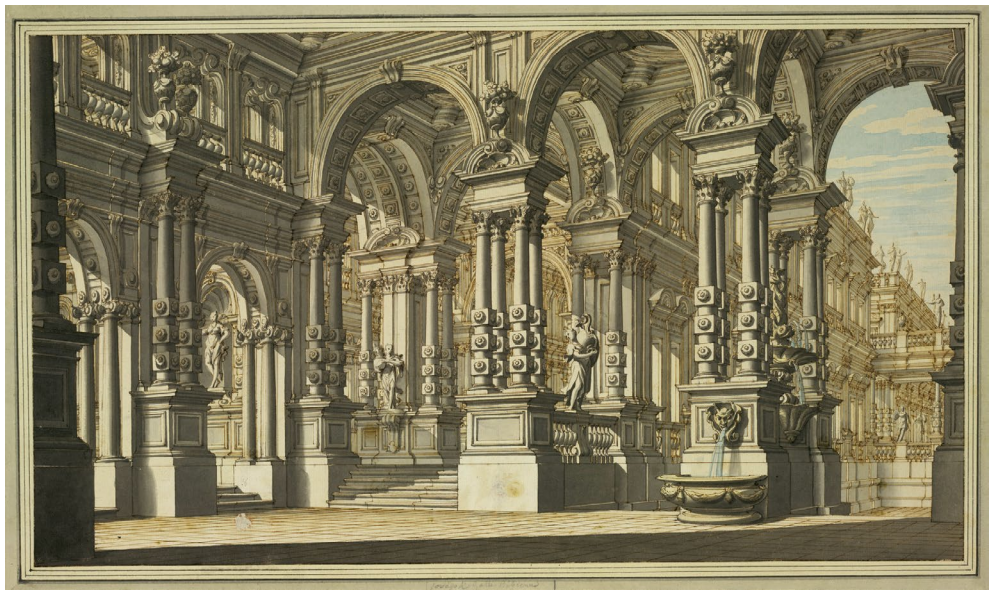


Abbildung 6. Antonio Galli Bibiena, Säulenhalle mit Durchblick in einen tiefer liegenden Hof.

und Motivrepertoire nochmals verwendet. Als Ort für das Gastmahl des Herodes hat er eine großzügige, mehrfach überkuppelte Eingangshalle gewählt. Wieder wird der Blick in angrenzende Palasthöfe geführt und effektvoll eingesetzte Licht- und Schattenwerte unterstreichen die Unheimlichkeit der Szene.[14] Carlos Onkel hat zudem auf eine Komposition zurückgegriffen, die mittlerweile seinem Vater Ferdinando zugeschrieben wird, der zusammen mit seinem Bruder Francesco die Geschicke der Familie in der ersten Generation prägte. Hier zeigt sich eine deutlich entspanntere Darstellung des Gastmahls einer fürstlichen Gesellschaft. Besonders eindrucksvoll ist auch die hoch aufschießende Halle mit den auf Säulen ruhenden Arkadenbögen, die sich in gegenläufige Richtungen öffnen.[15]

In einem drei Jahre später für die Oper *Amaltea* 1756 entstandenen Blatt verbindet Carlo das Prinzip der Winkelperspektive mit einer symmetrisch angelegten Komposition (Abb. 7).[16] Der große »Saal«, der sich hinter dem weitgespannten Bühnenbogen öffnet, überrascht den Betrachter durch kraftvolle, plastisch ausgreifende Schmuckelemente. Besonders bemerkenswert sind die mächtigen Stützkonsolen, die die Balken

14 Küster 2003, Kat. Nr. 137.

15 Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, Palazzo Comunale, Inv. Nr. A 843; vgl. Lenzi 1992, Kat. Nr. 40, Abb., ebd.

16 Feder in Braun, laviert, 445 × 590 mm; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum; vgl. Ball-Krückmann 2009, S. 260–262.

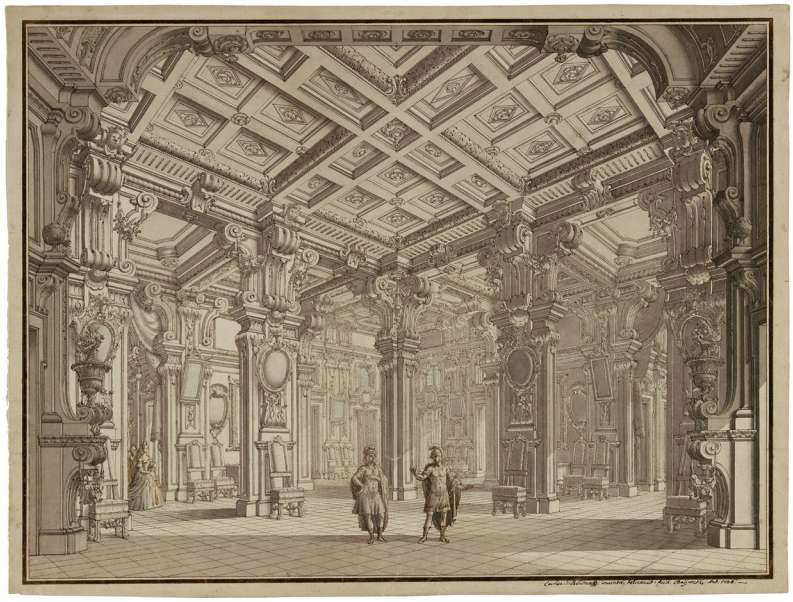


Abbildung 7. Carlo Galli Bibiena, Ein »Saal«, 8. Bühnenbild der Oper Amaltea, Bayreuth 1756.

der schweren Kassettendecke tragen. Das Zentrum der Komposition wird bestimmt durch einen in den Mittelgrund plazierten Pfeiler. Durch ihn wirkt der Raum zentriert wie auch die Dynamik schräg verlaufender Blickachsen deutlich zurückgenommen ist.

Auch für dieses Kompositionsschema finden sich schon sehr früh Beispiele im Repertoire der Galli Bibiena. Ein mittlerweile Ferdinando zugeschriebenes Blatt, zeigt eine Halle in einem königlichen Palast, über und über geschmückt mit Jagdtrophäen.[17] Im Aufbau ganz ähnlich wird auch hier der Raum von Pfeilern geordnet, und auch hier stützen mächtige Konsolen die schwere venezianische Kassettendecke. Allerdings öffnet sich der Raum nicht nach außen, sondern erscheint durch die Vielzahl der Pfeiler vollgestellt. Wiederum von Ferdinando stammt eine temperamentvoll und schnell angelegte Skizze, bei der weitestgehend auf die Festlegung von Details verzichtet wurde (Abb. 8).[18] Anstelle der durch die Deckenbalken gebildeten Architrave sind es nun zwei Arkaden, auf denen eine Kuppel aufsitzt. Auch sie werden von einer mächtigen Pfeilerkonstruktion gestützt, die prominent ins Zentrum des Bildes gestellt ist. Zu beiden Seiten öffnen sich angrenzende Räume, linker Hand apsidial geschlossen, und rechter Hand blickt man in einen tonnenüberwölbten Gang. Mit diesem einmal entwickelten Schema, einer zentralen Pfeilerarchitektur, die den Bildraum gliedert, wurden in

17 Lenzi / Bentini 2000, Kat. Nr. 16, Abb., ebd.

18 Feder in Braun, 311 × 251 mm; München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 35343b, Nr. 113 recto; vgl. hierzu auch: Lenzi / Bentini 2000, Kat. Nr. 20.

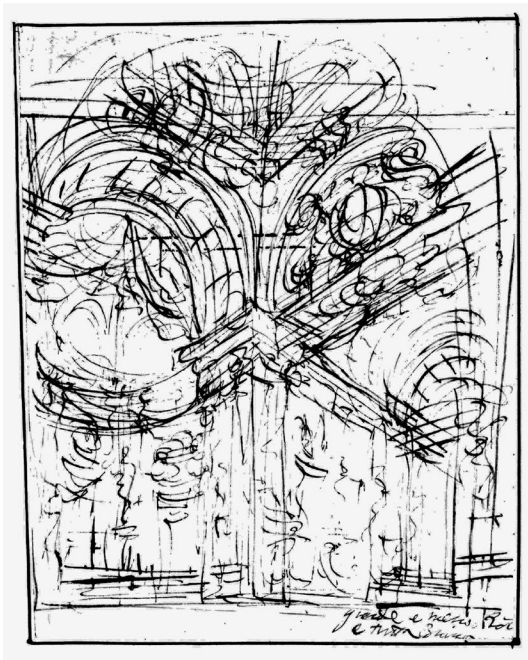


Abbildung 8. Ferdinando Galli Bibiena, Blick in einen überkuppelten Raum mit Galerie und Apside.

unendlichen Variationen Architekturbilder geschaffen, in denen der Illusionsraum um eine immer wieder variierende Anzahl von Teilräumen erweitert werden konnte, und wodurch trotz der schräg verlaufenden Achsen auf eine ausgewogene, symmetrisch angelegte Komposition nicht verzichtet werden musste. Von Ferdinandos ältestem Sohn Alessandro befindet sich in München eine Skizze mit vergleichbarem Raumschema, das den Blick in mehrere Palastzimmer ermöglicht.[19] Wieder besetzt ein Pfeiler mit auskragenden Voluten die Bildmitte, allerdings stand für Alessandro hier nicht die Entwicklung von Raumtiefe im Vordergrund, vielmehr lag sein Augenmerk überdeutlich auf den bekannten Stützkonsolen und den sich kreuzenden Balken der Kassettendecke.

Zwei Alternativentwürfe für Bayreuth?

Zwei weitere Blätter fügen sich ebenfalls in diese Kompositionsreihe. Im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich eine detailliert ausgearbeitete Präsentationszeichnung eines Saals (Abb. 9).[20] Anstelle der Konsolen tragen nun Atlantenpaare, die auf kräftigen Pfeilern Platz gefunden haben, die aufwändig gestaltete Kassettendecke.

19 Feder in Dunkelbraun, braun laviert; 242 × 291 mm; Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 35312; vgl. auch Glanz 1991, S. 121–123, Abb. 73.

20 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 22 725.

Hier nun aber wurde der Mittelpfeiler mit den zwei Assistenzpfeilern vertauscht und dadurch in den Vordergrund gerückt. Diese Komposition nimmt sich geradezu wie ein Alternativentwurf zu Carlos Blatt für *Amaltea* von 1756 aus (Abb. 7, siehe S. 519). Durch die größere Motivfülle allerdings wirkt das Blatt noch dichter gedrängt, wie zudem durch die nervöse Strichführung ein flackernder Eindruck entsteht. Die Ähnlichkeit zu Carlos Bilderfindung ist bemerkenswert, und reicht bis zu dem Detail, dass auf beiden Blättern gerahmte Spiegel an den Pfeilern aufgehängt wurden. Zwei Möglichkeiten der Zuschreibung sind denkbar: Entweder handelt es sich tatsächlich um eine zweite Version für *Amaltea*, womit das Blatt dann Carlo selbst zuzuweisen wäre. Dagegen sprechen allerdings die deutlich unruhigere Zeichnung und die pointierten Hell-Dunkel Effekte, die in den bislang bekannten Zeichnungen von Carlo so nicht zu beobachten sind. Deshalb ist es wahrscheinlicher, dass dieses Blatt von Carlos Vater Giuseppe zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt ausgearbeitet wurde und später seinem Sohn als Vorbild gedient hat. Carlo hat sich an das Kompositionsschema angelehnt, dieses aber gleichzeitig auch verändert, nicht nur was die Stellung der Pfeiler, sondern auch ihren Aufbau betrifft, die wesentlich schlanker und schmaler konzipiert sind.

Auch auf dem zweiten Blatt, das in der Kunstbibliothek Berlin aufbewahrt wird, findet sich noch einmal eine Halle mit Kassettendecke, gestützt von vier gebündelten

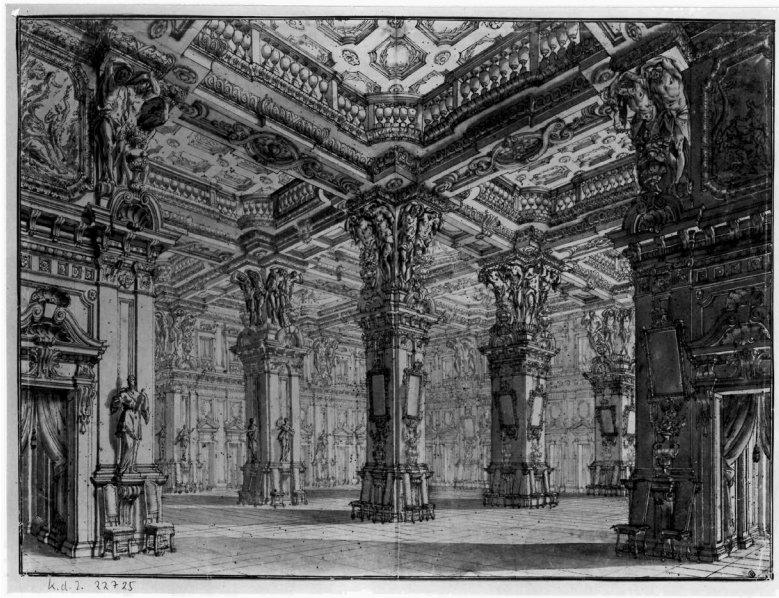


Abbildung 9. Giuseppe oder Carlo Galli Bibiena, Ein »Saal«, Vorbild oder Alternativentwurf für einen »Saal« für die Oper »Amaltea, Bayreuth 1756.

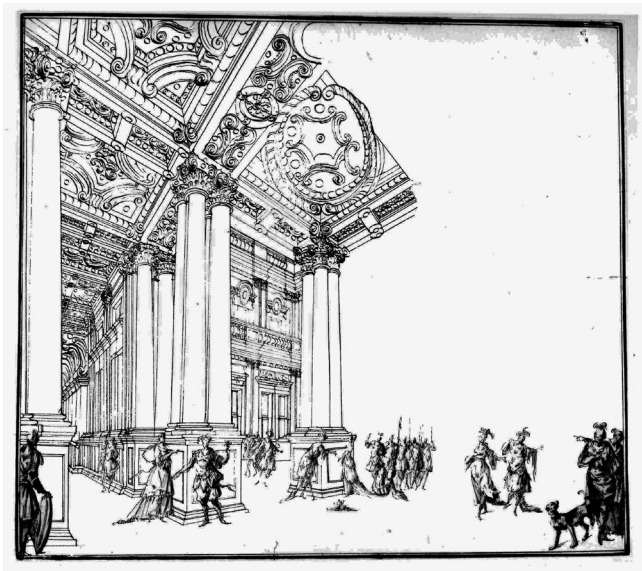


Abbildung 10. Carlo Galli Bibiena, Halle mit Kassettendecke und Figurinen; Alternativentwurf zu »Galerie, die zu vielen Zimmern führet« für die Oper Semiramis, Bayreuth 1753.

Säulenpfeilern (Abb. 10).[21] Linker Hand wird die Halle um einen in die Tiefe fluchtenden Gang erweitert. Während die Architektur nur zur Hälfte mit wenigen Federstrichen ausgeführt ist und auf Lavierungen verzichtet wurde, sind im Gegensatz dazu die paarweise oder in Gruppen angeordneten Figurinen fein ausgearbeitet und über das ganze Blatt verteilt. Genau diese grazile Art der Figurendarstellung mit gelängten Körpern, kleinen Köpfen, ausgreifenden Armbewegungen und ausschwingenden Stoffsäumen der Frauengewänder findet sich auf zwei Blättern, die Carlo ebenfalls für die Oper *Semiramis* ausgearbeitet hat, die »Stadt Babylon«[22] und der »Sonnentempel« (Abb. 3, siehe S. 515). Die Ähnlichkeiten in der Körperauffassung und in der Gestaltung der Gewänder sind bemerkenswert und legen diesmal den Schluss nahe, dass dieses Blatt Carlo Galli Bibiena zugeschrieben werden kann und auch, dass es zudem in engem Zusammenhang mit den Blättern für die *Semiramis* steht. Es anzunehmen, dass es sich um einen Alternativentwurf zu der »Galerie, die zu vielen Zimmern führet« handelt (Abb. 4, siehe S. 516). Carlo hatte hierfür eine zweite Lösung erwogen, diese dann aber offensichtlich nicht weiterverfolgt.

Schon anhand der wenigen Vergleichsbeispiele wird schnell deutlich, dass sich Carlo als versierter Vertreter seines Fachs und auch seiner Familie gezeigt hat. Die Mitglieder der Familie Galli Bibiena haben bildliche Äquivalente zu den in den Verwandlungen oftmals stereotyp genannten Bühnenbildern entwickelt. Einmal gefundene Lösungen wurden über die Generationen hinweg weitergereicht und immer wieder modifiziert

21 Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Inv. Nr. HdZ 303.

22 St. Petersburg, Staatliche Ermitage; vgl. Ball-Krückmann 2009, S. 255–256, Abb. 11.

aufgegriffen. Die daraus resultierende Wiedererkennbarkeit der Bühnenbilder als »bibienesk« war durchaus beabsichtigt und begründet nicht zuletzt bis heute die vielfältigen Zuschreibungsprobleme unsignierter Blätter. Gerade die Wiedererkennbarkeit garantierte den Auftraggebern, dass auch in ihrem Theater Bühnenbilder der »Marke Galli Bibiena« zu sehen waren, ein damals gehandelter Wert. Überall dort, wo die Galli Bibiena beschäftigt waren, haben die Opernbesucher ähnliche Bühnenbilder gesehen, die durch ihre Vergleichbarkeit quasi universell einsetzbar waren. Bühnenbilder der Marke Galli Bibiena bedeuteten äußerste Intensität, erzeugt durch architektonische Überwältigung, die ihrerseits dem zu schaffenden Bühnenraum – dem in der Opera seria geltenden fürstlich-herrschaftlichen Bereich – Ausdruck verlieh. Übersteigerungen und Übertreibungen wurden nicht als Manko wahrgenommen, im Gegenteil, das Verkomplizieren der Architekturen, das Ausreizen der gestalterischen Möglichkeiten galt als Qualitätsmerkmal. Dadurch erschien die Bühnenwelt von den Gegebenheiten des Alltags distanziert und einer höheren Wirklichkeit zugeordnet. Und genau in diesem Sinne bezeichnete Johann Adam Miedel, der mit großem Stolz erfüllt war, »ein Freund des großen Künstlers Bibienna« zu sein, das Eingangsbild für *Ezio* als ein »Meister Stück der Erfindung«.

Der Sonnentempel im Neuen Schloss der Eremitage: ein Bayreuther Bauwerk auf der Opernbühne

Zurück zur Oper *Semiramis* im Jahr 1753. Als viertes Bild sollte die Verwandlung einen »Tempel der Sonne« zeigen (II. Akt, 1. Szene) [Abb. 3, siehe S. 515].[23] Carlo hat dieses Mal eine verblüffend unaufgeregte Darstellung gewählt. Im Zentrum – in den Bildmittelgrund gestellt – öffnet sich der Sonnentempel auf einem 6-eckigen Grundriss in hohen Arkaden nach allen Seiten, bekrönt von einem Sonnensymbol im Strahlenkranz über der Kuppel. Auf beiden Seiten wird der freistehende Tempel von vorspringenden Gebäudeflügeln flankiert, ohne dass deren Aussehen näher zu bestimmen wäre. Anders als bei den bisherigen Beispielen dominiert hier Leere anstelle von Fülle. Der klar überschaubare Bildaufbau tritt an die Stelle von vielfältigen Überschneidungen und dichtem Gedrängtsein einzelner architektonischer Elemente. Carlos Zurückhaltung ist allein schon deshalb bemerkenswert, da der »Tempel der Sonne« ein besonderer Ort für den Fortgang der Handlung ist. Hier nämlich kündigt sich die entscheidende Wende der Geschichte an. Ein vom Hohepriester verkündetes Orakel besagt, dass der Geist des ermordeten Ninus erst dann zur Ruhe kommen werde, wenn sich die Königin ein zweites Mal mit ihm vermählt haben werde. Am Ende wird sich der Sinn des Spruchs enträtseln: Semiramis wird unerkannt und

23 Feder in Braun, 322 × 379 mm, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture, DR: 1961: 0003; vgl. hierzu Ball-Krückmann 2009, S. 252–253.

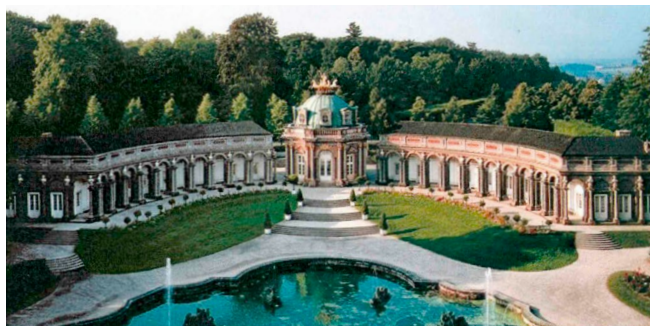


Abbildung 11. Bayreuth, Neues Schloss Eremitage (1749–1753) mit dem Sonnentempel im Zentrum.

unwissentlich am Grab ihres Gemahls von ihrem eigenen Sohn Ninias erstochen. Dadurch vereinigt sie sich ein zweites Mal mit Ninus, dessen Tod nun gesühnt ist (III. Akt, 4.–10. Szene).

Weshalb verzichtet Carlo hier so offensichtlich auf architektonische Komplexität, eines der wichtigsten Charakteristika bibienesker Bühnenbilder und dadurch auf die damit verbundene Repräsentationsfunktion der Architektur? Seine gestalterische Zurückhaltung findet ihre Erklärung nicht allein in einer sich in seinem Werk früh bemerkbar machenden klassizistischen Tendenz zur Vereinfachung,[24] sondern in der Bayreuther Situation selbst. Als Librettistin war Wilhelmine von Bayreuth auch für die Festlegung der Verwandlungen zuständig. Es dürfte kein Zufall gewesen sein, dass sie für den Wendepunkt des Geschehens ein besonderes Bühnenbild verwirklicht sehen wollte. Nur wenige Jahre vor der Inszenierung der *Semiramis* entstand das sogenannte Neue Schloss im unweit von Bayreuth gelegenen Park der Eremitage, ein architektonisch ungewöhnliches Ensemble (Abb. 11).[25] Verschiedene freistehende Bauglieder sind zu einem in sich geschlossenen Areal zusammengefügt. An zwei geschwungene Flügelgebäude mit vorgelagerten Arkadengängen schlossen sich auf beiden Seiten nicht mehr erhaltene, überkuppelte Volieren an.[26] Ihnen folgen wiederum kurvierte, aus Holzlatten gefügte, Treillagengänge, in deren Nischen Steinvasen mit mythologischen Szenen aufgestellt sind. Zusammen umfassen sie ein großes Bassin, in dem sich Tritonengruppen, Fabelwesen und Putten tummeln, aus welchen die Fontänen aufsteigen. Die Anlage kulminiert im Tempel des Sonnengottes Apoll, der sich auf der Kuppel in seinem von einer Quadriga gezogenen Wagen zeigt und sein ihm zu Füßen liegendes Reich überblickt, verkörpert durch die vier Elemente: Feuer ist durch Apoll selbst gegenwärtig, Wasser durch das Bassin, auf die Erde verweisen zahlreiche Orangenbäumchen und die Vögel in den Volieren verkörpern die Luft. Der Hauptzugang zu dem leicht abfallenden

24 Ball-Krückmann 1998, S. 129–130.

25 Vgl. hierzu Krückmann 2011.

26 Sie wurden zunächst als Menagerien und Orangerien genutzt; 1753 wurde der Ostflügel für Markgraf Friedrich in eine Wohnung umgewandelt.

Gelände lag dem Sonnentempel gegenüber, unterhalb des Wasserbassins. Einer Grottierung vergleichbar sind sowohl der Sonnentempel im Äußeren als auch die dem Innenhof zugewandten Fassaden der Zirkelbauten mit Glasflussschlacken und Quarzkristallen überzogen. Das sich in ihnen reflektierende Licht lässt die Gebäude transparent und ephemer erscheinen.[27]

Im Bühnenbild nun hat Carlo den Sonnentempel der Eremitage in reduzierter Form übernommen. Er erscheint als ein nach allen Seiten geöffneter Pavillon, der das Bild dominiert. Der Verzicht auf die Erfindung von Herrschaftsarchitektur, die gerade in ihrer Übersteigerung wirken sollte, wird ersetzt durch eine Replik aus dem konkreten Lebensbereich des Markgrafenpaares. Mit Apoll in der Eremitage wird deutlich auf Markgraf Friedrich angespielt, der als brandenburgischer Apoll die Geschicke seines Landes lenkt. In der Oper nun wird durch das Zitat des Sonnentempels Markgraf Friedrich sehr konkret ins Spiel und Bild gebracht. Der Regent ist nicht nur im Zuschauerraum in seiner Fürstenloge präsent, sondern auch auf der Bühne. Er wird zum »Hohenpriester«, der den Orakelspruch verkündet, durch dessen Erfüllung die Ordnung wiederhergestellt wird. Das Bühnenbild erfüllt mehr als eine ins Bild gesetzte Darstellung allgemein verstandener fürstlicher Machtfülle. Es entsteht eine wesentlich intensivere Verbindung zwischen fürstlichem Auftraggeber und Operninszenierung, die durch das Bühnenbild deutlich aufeinander bezogen werden.[28]

27 Bemerkenswerterweise ist der Architekt der Anlage nicht bekannt. Schon lange aber wird vermutet, dass der Entwurf zu diesem Ensemble von Giuseppe und Carlo Galli Bibiena, die zur Entstehungszeit in Bayreuth anwesend waren, zumindest beeinflusst, wenn nicht sogar geplant gewesen sein dürfte; vgl. hierzu: Habermann 1982, S. 128–129. Anregungen dafür gab es im Familienœuvre genug, so etwa eine Gartenszene, die 1740 in seinem bekannten Werk »Architteture e prospettive« veröffentlicht hat (Pars III, 7). Von einer Terrasse blickt man in ein von Skulpturen und Orangenbäumchen gesäumtes Parterre. Den Abschluss bildet ein geschwungenes zweistöckiges Gebäude mit hohem aufgesetztem Giebelauszug – kein Sonnentempel, auch das Bassin fehlt. Interessant aber sind die Flügelbauten, die das Hauptgebäude flankieren. Hier wie dort folgen sie einem kreisförmigen Grundriss und öffnen sich in hohen Arkaden. Den Abschluss bildet eine von Pflanzkübeln akzentuierte Balustrade, ähnlich der, die in einer zeitgenössischen Zeichnung der Eremitage überliefert wird. Vgl. Habermann 1982, Abb. 78, S. 126.

28 Noch einmal, vermutlich deutlich später, hat Carlo das Motiv des Sonnentempels aufgegriffen. In New York, in der Morgan Library & Museum befindet sich ein Carlo Galli Bibiena zugewiesenes Blatt, das einen Palastinnenhof mit einem Tempel zeigt, in dem eine Götterstatue aufgestellt ist (Morgan Library & Museum, Inv. Nr. 1982.75:105; Gift of Mrs. Donald M. Oenslager, 1982. Drawing: http://www.themorgan.org/drawings/item/187633 [letzter Zugriff am 25.2.2018]). Diesmal ist die Kuppel wie beim Vorbild der Bayreuther Eremitage durchfenstert und damit stärker akzentuiert. Dennoch ist nicht anzunehmen, dass es sich um einen Alternativentwurf für die *Semiramis* handelt. Stilistisch steht das Blatt den Bühnenbildern, die Carlo für das Singspiel *Lettera ad un amico* von Niccolo Jommelli ausgearbeitet hat, deutlich näher. Es wurde 1772 anlässlich der Geburt der Tochter von Ferdinand IV., König beider Sizilien, inszeniert. Besonders auffallend sind die mit Girlanden umwundenen Säulen, die sich auch in der Darstellung des Palastes von Zeus wiederfinden. Vgl. Tav. XIII: Scena del Tempio di Giove und Tav. XIV: Scena della Regia di Giove, abgebildet in: Simone 2014. Vgl. außerdem: Kelder 1968, Kat. Nr. 67. Darüber hinaus ist auf die noch vorhandenen, originalen Kulissen von Carlo Galli Bibiena im Schlosstheater Drottningholm hinzuweisen; vgl. Reus 1999, Abb. S. 88.

Nichts als Palmen

Nur ein Jahr später wurde zu Ehren des Besuchs von Friedrich d. Großen die Oper *L' Huomo* aufgeführt, für die wiederum seine Schwester Wilhelmine das Libretto verfasst hat, ein nach ihren Worten »sujet philosophique«.[29] Wilhelmine hat die Handlung aus einer höfisch fürstlichen Umgebung in verschiedene Naturbereiche verlegt, was zu einschneidenden Veränderungen in der Bühnengestaltung geführt hat. Den Auftakt bildet ein Eichenwald (I. Akt, 1. Szene), der sich in eine schreckenerregende Höhle (I. Akt, 2. Szene) verwandelt. Es folgt ein Palmenwald (I. Akt, 5. Szene), dann erscheint nochmals der Eichenwald (I. Akt, 10. Szene). Anschließend öffnet sich das Bild zu einer Gebirgskulisse mit tosenden Bächen, über die Brücken führen (I. Akt, 12. Szene), um sich schließlich in eine Landschaft mit Bergmassiv und Tempel zu verwandeln (I. Akt, 17. Szene), in der zuletzt ein Kristallpalast vor einer Gebirgskulisse zu sehen war (I. Akt, 23. Szene). Im Zentrum der Handlung steht die Auseinandersetzung zwischen dem guten Geist (»bon Génie«) mit dem bösen Geist (»mauvais Génie«). Beiden kämpfen um den Einfluss auf Anemon und Animie, Sinnbilder für den männlichen und weiblichen Anteil der Seele. Sie in Einklang zu bringen, obliegt am Ende, ganz im Sinne der Aufklärung, der Vernunft, verkörpert durch Negioree, Tochter des bon Génie.

Für die dritte Verwandlung »Palmenwald« entwarf Carlo ein spektakuläres Bühnenbild (Abb. 12). Eng gebündelt stehen die Palmen dicht gereiht und bilden 3 in die Tiefe führende Gassen. Durch die Beschränkung auf ein einziges Motiv, den Verzicht auf jeglichen Ausblick und die Vermeidung aller Unregelmäßigkeiten, verleiht Carlo dieser Komposition größtmögliche Intensität und Dramatik.[30] Carlos äußerst

29 Libretto UB Erlangen (R.L.63a), S. 5.

30 Feder in Braun, laviert, 485 x 658 mm; The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Ball-Krückmann 2009, S. 256–259. Sabine Henze-Döring hat in einem Vortrag die Frage nach der Umsetzung dieses Entwurfs auf der Bühne in den Raum gestellt, freilich ohne eine Lösung anzubieten. Vgl. Henze-Döhring 2009 (b). 1794 und 1798 werden in den Inventaren des mittlerweile »königlichen Opernhauses zu Bayreuth« »26 Palm und Waldkulissen« erwähnt. Ein Jahr später allerdings waren zwei Kulissen, bzw. ein Kulissenpaar verloren gegangen, genannt werden nun nur noch summarisch »24 Waldkulissen«. Ball-Krückmann 2009, S. 257, Anm. 30. Nach einer Rekonstruktion von Martin Hammitzsch waren im Markgräflichen Opernhaus 6 Kulissengassen mit je 4 Freifahrten vorhanden. Zwischen den Gassen lag die von den Sängern bespielbare Fläche, die rückwärts mit einem Mittel- und einem Hintergrundprospekt abgeschlossen wurde (Hammitzsch 1906; vgl. hierzu auch: Reus 1999, S. 27). Die Anordnung der Palmen auf der Zeichnung von Carlo sieht allerdings keinen Raum für die Sänger vor. Um die Zeichnung mittels Kulissen umzusetzen, müssten diese von beiden Seiten bis zur Mitte des Bühnenraums geführt worden sein, was aber nicht der Fall war und den Sängern auch keinen betretbaren Raum gelassen hätte. Deshalb kann man davon ausgehen, dass Carlo hier das Aussehen des Hintergrundprospekts in einer detaillierten Reinzeichnung wiedergegeben hat. Gerade die Darstellungen auf den Hintergrundprospekten hatten für die Wirkung der Bühnenbilder eine enorme Bedeutung. Erst hier konnten die aufwändigen Architekturinszenierungen der Galli Bibiena malerisch umgesetzt werden. Hinzudenken muss man sich je 6 Kulissen auf beiden Seiten, die weitere Palmen darstellten. Sie waren derart gestaffelt, dass sie den Bühnenraum sukzessive nach hinten verengten und nahtlos an den Hintergrundprospekt anschlossen. Damit wären es 12 Kulissen für das Bühnenbild des Palmenwaldes und

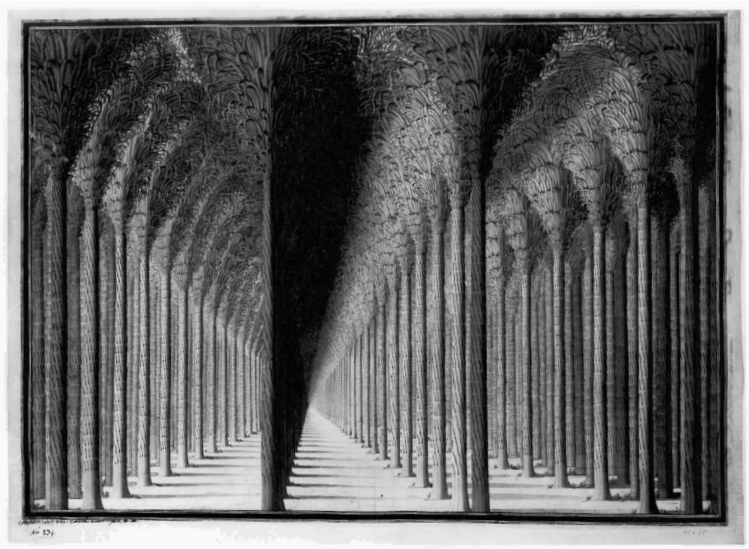


Abbildung 12. Carlo Galli Bibiena, »Palmenwald«, 3. Bühnenbild der Oper L'Uomo, Bayreuth 1754.

stringente Bilderfindung kommt allerdings nicht ohne Vorbilder und Anregungen aus. In Braunschweig, wohin eine Schwester der Markgräfin, Philippine Charlotte, verheiratet war und wo Carlo während seiner Bayreuther Jahre auch tätig gewesen sein dürfte,[31] befindet sich ein Kupferstich von Nicolas Cochin nach einem Bühnenbild von Giacomo Torelli.[32] Torelli verwendete Pappeln, um sie in drei gerade geführten Gassen auf das herrschaftliche Schloss als point de vue auszurichten, wobei auch er die Natur den strengen Gesetzen der Geometrie unterworfen hatte. Gleichzeitig zeigt sich deutlich der Einfluss von Carlos Großvater Ferdinando, bei dem er seine Jugendjahre in Bologna verbracht hatte.[33] Zu Ferdinandos Hauptwerken zählt die Ausstattung der Oper *Dido Giuliano* von 1687, die durch Radierungen überliefert ist: Allen Bühnenbildern gemeinsam sind pointierte Blickachsen, meist verbunden mit dem Prinzip der scena per angolo. Ein Blatt sticht besonders durch die ungewöhnliche Zuspitzung der Perspektive heraus.[34] Es werden fünf Gebäude gezeigt, die »Logge terrene« darstellen. Eröffnet wird das Bild von den seitlich gezeigten, weit und steil in die Tiefe fluchtenden Fassaden der ersten beiden

12 Kulissen für den vorausgehenden und nochmals verwendeten Eichenwald. Ob es sich bei den zwei übrigen Kulissen eventuell um die jeweiligen Abschlussprospekte gehandelt hätte, kann heute nicht mehr geklärt werden. In den Inventaren werden sie nicht als solche gesondert genannt.

31 Crespi 1769, S. 95, erwähnt den zwischen beiden Höfen alternierenden Aufenthalt von Carlo.

32 Abb. 14 in: Ball-Krückmann 2009.

33 1728 verließ Carlo als siebenjähriges Kind sein Elternhaus in Wien, um nach Bologna zu seinem Großvater Ferdinando überzusiedeln, wo er die nächsten 15 Jahre verbringen sollte. Crespi 1769, S. 94.

34 Vgl. Lenzi / Bentini 2000, Kat. Nr. 9a–l, bes. 9e; Abb., ebd.

Abbildung 13. Himmelkron, Lindenallee.

Gebäude. Sie bilden gleichermaßen den Rahmen für die zentral in den Mittelgrund gerückte Loggia, die über Eck gestellt, direkt von vorne gesehen wird und deren Sockel und Dachfirste Gegenlinien zu den rahmenden Fassaden bilden. Die Lücken sind gefüllt von zwei weiteren, ebenfalls über Eck stehenden Loggien, die aufgrund ihrer Entfernung allerdings kaum mehr Details zeigen.[35] Sicherlich hat Carlo sich bei seinem Entwurf an die über ein halbes Jahrhundert zurückliegende, geniale Erfindung seines Großvaters erinnert, wenn er nicht selbst dessen Radierungen besessen hatte. In seiner Prägnanz, der ungewöhnlichen Perspektivansicht in Verbindung mit der Reduzierung auf ein einzelnes Motiv, nimmt Ferdinandos Blatt Carlos Idee geradezu vorweg.

Darüber hinaus fand Carlo auch in seiner Umgebung motivische Anregungen für die Bühnengestaltung und zwar in den Alleen und Laubengängen der Hofgärten. Die im Sommer schattenspendenden Gänge dienten sowohl als Lauf- und Spazierwege wie sie auch zum Pass- bzw. Mailspiel genutzt werden konnten. Hervorgehoben sei ein im Kern auf die Zeit vor 1745 zurückreichender Laubengang im Park der Eremitage, der den südlichen Kanalgarten auf der Ostseite begrenzt. Durch ihn konnten und können noch heute die weit abgelegenen südlichen Partien des Parkareals erreicht werden. Noch enger mit Carlos Verwandlung verbunden gewesen sein dürfte eine vierreihige Lindenallee bei Kloster Himmelkron (Abb. 13). Die ehemalige Klosteranlage nördlich von Bayreuth wurde im 17. Jahrhundert zu einem Sommersitz für die Markgrafen

35 Abgebildet in: Lenzi / Bentini 2000, Kat. Nr. 9e, Abb. S. 231.

ausgebaut und im Zuge dieser Arbeiten wurde die etwa einen Kilometer lange Allee 1663 von Markgraf Christian Ernst angelegt.[36]

Solche Pflanzungen, die noch heute durch ihre Länge und Geschlossenheit beeindrucken, dürften bestimmt auf Carlos künstlerisches Interesse gestoßen sein, umso mehr als sich ihre Gestaltung auf perspektivisch zugespitzte Lösungen wie im »Palmenwald« übertragen ließ.

Die Ungewöhnlichkeit von Carlos Bühnenbild wurde von den Zeitgenossen sofort erfasst, sie konnten sich der Macht solcher Überwältigungsästhetik nicht entziehen. Luigi Crespi, der viele biographische Notizen zu den Mitgliedern der Familie Galli Bibiena zusammengetragen hat, erwähnt in seinem Abschnitt über Carlo gerade dieses Bühnenbild. Ihmzufolge erbat sich Friedrich der Große nach der Aufführung im Markgräflichen Opernhaus eine Zeichnung, einen Ricordo.[37] Wie hoch Carlo selbst seine Bilderfindung eingeschätzt hat, mag man daran ermessen, dass er sein Kompositionsschema zu einem unbekannten Zeitpunkt nochmals aufgegriffen hat. Ein ebenfalls in der Morgan Library & Museum befindliches Blatt weist durch die Bezeichnung: »Architetto: Carlo Galli D Bibiena il(s?) inventor: il fecit: il: il:« Carlo als Autor aus. Es zeigt eine langgestreckte Galerie. Den durchfensterten Wänden sind Säulenpaare vorgelagert, auf deren Gebälk Konsolen ruhen, die die Kassettendecke tragen. Wie im Palmenwald fluchtet der Raum entlang der Konstruktionslinien rasant in die Bildtiefe. In beiden Fällen ist der Fluchtpunkt aus der Mitte des Blattes nach links verschoben, so dass die Dynamik noch zusätzlich gesteigert wird.[38]

Der »Palmenwald« ist aber nicht nur im Hinblick auf seine Komposition interessant. Der Einfall, eine Handlungsepisode in einen Palmenwald zu verlegen, und Carlos Ausführung im Bühnenbild gehen der Einrichtung des Palmenzimmers im Neuen Schloss in Bayreuth voraus (Abb. 14).[39] Es handelt sich um eine langgestreckte, raumhoch mit Nussbaumfurnier vertäfelte Galerie. In gleichmäßigen Abständen wurden geschnitzte Palmen appliziert, deren vergoldete Wedel in die Decke ausgreifen. Anders als auf der Bühne konnte der Palmenhain nun tatsächlich betreten werden. Dieser ungewöhnliche Raum, der zwischen den Paradezimmern und den Gesellschaftszimmern

36 1792 allerdings wurde sie abgeholzt. Heute ist sie durch eine Neupflanzung (1986–1992) ersetzt, die mittlerweile schon einen recht guten Eindruck davon gibt, wie man sich ihr Aussehen im 18. Jahrhundert vorstellen darf. Ein Abriss der Chronologie und aktuelle Fotographien in: Förderkreis 2018.

37 Crespi 1769, S. 95. Adelheid Rasche hat darauf aufmerksam gemacht, dass gerade Carlos Bühnenbild Friedrich II. angeregt haben dürfte, für die ein Jahr später in Berlin nach seinem Libretto aufgeführte Oper *Montezuma* als Eröffnungsbild »Tre gran viale di palme nel Giardino Imperiale« zu wählen. Rasche 1999, S. 118–119.

38 Morgan Library & Museum, Thaw Collection; Drawing: http://www.themorgan.org/drawings/item/246982 [letzter Zugriff am 25.2.2018].

39 Entgegen meiner früheren Ausführungen (Krückmann 1998, Kat. Nr. 299; Ball-Krückmann 2009) dürfte das Palmenzimmer erst nach 1754 entstanden sein, wahrscheinlich ab 1757 im Zuge des weiteren Ausbaus des Neuen Schlosses. Jahn 1990, S. 152–153.

Abbildung 14. Bayreuth, Neues Schloss, Palmenzimmer.

des Markgrafen lag, diente der Hofgesellschaft in erster Linie als Speisezimmer, zum Tanz oder Kartenspiel. Außerdem dürfte er, worauf die Verknüpfung der Palme mit dem Salomonischen Tempel hinweist, bei besonderen Anlässen auch als Versammlungsraum für die Freimaurer Loge »Zur Sonne« genutzt worden sein, die Markgraf Friedrich 1741 gegründet hatte.

In der Oper ist der »Palmenwald« der Ort für den Auftritt der verschiedenen Personifikationen der Liebe, wobei die Handlung zunächst eine negative Richtung einschlägt. Die beiden Geliebten Animie und Anémon werden ihrer Tugenden beraubt und voneinander getrennt. Während Animie vom »mauvais Génie« entführt wird, bleibt Anémon zurück und erliegt schließlich dem Werben von Volusie, der leichtlebigen Liebe (I. Akt, 9. Szene). Mit dem Palmenzimmer dagegen verbindet sich eine durchweg positive Aussage: Markgraf Friedrich tritt als Friedensfürst in seinem Reich – dem Palmenhain – auf und sorgt mit Vernunft und Weisheit auf das Beste für seine Untertanen.

Noch einmal zurück in den Park der Eremitage: der Schneckenberg

Zunächst folgt in *L'Huomo* auf den Palmenwald in einer Rückblende nochmals ein Eichenwald (I. Akt, 10. Szene), anschließend aber ändert sich die Szenerie deutlich. Für das fünfte Bühnenbild (I. Akt, 17. Szene) war eine düstere und dramatische Gebirgslandschaft vorgesehen:

Abbildung 15. Carlo Galli Bibiena, »Gebirgslandschaft«, 5. und 6. Bühnenbild der Oper L'Uomo, Bayreuth 1754.

> »Une chaine de montagne, d'ou roulent diverses torrents. Au bas des montagnes un Pont. Sous lequel coule un fleuve, dont l'eau est noir et bourbeuse. Il fait nuit.«[40]

Sie sollte sich im nächsten Bild beruhigen und aufhellen:

> »Une montagne, sur laquelle est un temple. Des villages paroissent dans le lontain, et l'on voit un autel au pied de la montagne.«[41]

Das Reich des »mauvais Génie« ist dem des »bon Génie« gewichen. Beide Verwandlungen hat Carlo in einem Bühnenbild zusammengefasst, vermutlich aus praktisch-ökonomischen Gründen. Zu denken ist in erster Linie an eine Kostenersparnis und möglicherweise auch an die begrenzten Möglichkeiten zur Aufbewahrung der Bühnenbilder (Abb. 15).[42] Carlo löste das Problem, indem er als Eingangskulissen, dunkel gefärbte, von Bäumen bewachsene Felsen so anordnet, dass sie den heiteren Teil der Szene wie ein Rahmen einfassen und der Blick vom Dunklen ins Helle geführt wird. Damit schafft er ein bildliches Äquivalent für die inhaltliche Gegenüberstellung von Licht und Finsternis, wie sie in den beiden entgegengesetzten Reichen des »mauvais Génie« und des »bon Génie« herrschen. Ein stufenförmig ansteigendes Gebirgsmassiv

40 Libretto in der UB Erlangen (R.L.63a), S. 11.

41 Ebd.

42 Feder in Braun und Schwarz, laviert und aquarelliert, 342 × 480 mm; The State Hermitage Museum, St. Petersburg; Ball-Krückmann 2009, S. 259–260.

mit abgerundeten Kuppen bildet den Hauptakzent. Am Fuß steht wie in der Textangabe festgelegt ein Altar, auf dem Gipfel hat anstelle eines Tempels eine Burganlage Platz gefunden. Beide markieren Beginn und Ziel des Weges, der sich gemächlich ansteigend in einer Spirale nach oben windet. Es ist es der Weg, den der »bon Génie« und sein Gefolge nehmen werden, wenn sie von der Höhe herabsteigen, um am Altar der Sonne zu huldigen, die in diesem Moment auf der Bühne aufscheinen soll (I. Akt, 17):

> »O! Soleil, que nous adorons, / Donne-nous la force & le courage / Pour vaincre nos Ennemis. / Que la Lumiére détruise les tenebres!«[43]

Auch für diesen Entwurf nahm Carlo im fürstlichen Umfeld Anleihen. Ein dem Bergmassiv vergleichbares Landschaftsmotiv findet sich im Park der Eremitage. Recht nah am Eingang, linker Hand von der Hauptallee, gelangt man zum Schneckenberg (Abb. 16). Der künstlich angelegte Hügel ist auf einem spiralförmig nach oben führenden Weg begehbar und bot oben angekommen eine gute Aussicht über Teile des Parks. Er dürfte unter Markgräfin Wilhelmine aufgeschüttet worden sein, wahrscheinlich im Zeitraum zwischen 1748 und 1753. Entsprechend seiner Funktion als Aussichtsplattform wurde er 1771 unter Markgraf Alexander von Ansbach-Bayreuth mit einem chinesischen Aussichtspavillon bekrönt.[44] Als *L'Huomo* im Markgräflichen Opernhaus zu sehen war, hat der Schneckenberg also bereits existiert und somit ist ein weiteres Mal ein »Bauwerk« aus dem Lebensumfeld der Bayreuther Markgrafen auf die Bühne geholt worden.

Abbildung 16. Bayreuth, Schneckenberg (1748–1753) mit chinesischem Pavillon im Park der Eremitage.

43 Ebd., S. 49.

44 Krückmann 2011, S. 132.

Im Vorwort zu *Amaltea*, der letzten Oper, die zu ihrer Zeit im Markgräflichen Opernhaus zu sehen war, benennt Markgräfin Wilhelmine einem Resümee gleich, die Aufgaben der Oper: »[…] Das Operntheater erfordert etwas Großes in dem Äußerlichen der Vorstellung. Die Augen und das Gemüthe müssen auf gleiche Weise gerührt werden; jene durch das Neue und durch das Wahre in der Nachahmung; dieses durch die Musick, und durch die Schilderung der verschiedenen Leidenschaften, die man aufführt. […].«[45] Die postulierte Gleichberechtigung zwischen Musik, Gesang, Schauspiel auf der einen und der Bühnenausstattung auf der anderen Seite spiegelt Wilhelmines eigene Erfahrungen wider und ist gleichzeitig eine Reflexion der gängigen Praxis: der bildlichen Ausstattung der Bühne wurde mit Beginn der Opernentwicklung sofort ein breiter Raum gewährt. Die »Theatralarchitekten« gestalteten opulente, in ihrer Architektur übersteigerte Herrschaftsräume, die zugleich eine ideelle Verbindung zwischen dem Fürsten und dem Helden der Handlung herstellten. Sie sind Ausdruck des von Wilhelmine geforderten »Neue[n]«, Überraschenden auf der Bühne, dem auch die Bayreuther Bühnenbilder entsprochen haben. Wilhelmine selbst unterstreicht die Wertschätzung, die sie der visuellen Ausgestaltung der Oper entgegenbringt, noch einmal dadurch, dass sie für *Amaltea* gleich neun Verwandlungen festlegte. Am Beispiel der Bayreuther Bühnenbilder lässt sich darüber hinaus nachvollziehen, wie eng die Verzahnung zwischen dem Geschehen auf der Bühne und der Lebenswirklichkeit der Auftraggeber sein konnte. Für das Markgrafenpaar war es sicherlich reizvoll, in der so herausgehobenen Sphäre des Opernhauses im Musikdrama gleichsam sich selbst zu begegnen. Für die geladenen Gäste dagegen reichte die Präsenz der fürstlichen Herrschaft bis ins »Schauspiel« hinein, wie auch das »Wahre« von dem Wilhelmine spricht, damit überprüfbar wurde.

Gestaltet wurden die Bühnenräume von Carlo Galli Bibiena, der sich einmal mehr in die von seiner Familie entwickelte Bildtradition hineinstellte und der zugleich bei aller eigenen Erfindungsfreude Anleihen in der fürstlichen Umgebung nahm, was neben dem künstlerischen Reiz die Erweiterung des imaginierten Raumes um eine nachvollziehbare realistische Komponente mit sich brachte.

45 Zitiert nach Krückmann 1998, Kat. Nr. 259.

Abbildungsnachweise

Abb. 1	Historisches Museum Bayreuth
Abb. 2, 10	Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
Abb. 3	Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadien Centre for Architecture, Montréal
Abb. 4, 7	Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig
Abb. 5, 6	©Albertina, Wien
Abb. 8	Staatliche Graphische Sammlung München
Abb. 9	© Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin
Abb. 11	© Bayerische Schlösserverwaltung, Maria Scherf / Ulrich Pfeuffer, München
Abb. 12, 15	The State Hermitage Museum, St. Petersburg
Abb. 13	© Babette Ball-Krückmann, Fürstenfeldbruck
Abb. 14	© Bayerische Schlösserverwaltung, Andrea Gruber, München
Abb. 16	© Bayerische Schlösserverwaltung, Thomas Köhler, Bayreuth

Literatur

Ball-Krückmann 1998: Ball-Krückmann, Babette: Bühnenbildentwürfe zwischen Barock und Klassizismus. Bemerkungen zur Zeichenkunst der Galli Bibiena, in: Krückmann, Peter O. (Hg.): Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth. Katalog zur Ausstellung im Neuen Schloss Bayreuth, München 1998, S. 116–133.

Ball-Krückmann 2009: Ball-Krückmann, Babette: Carlo Galli Bibiena. Seine Bühnenbilder für das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth. Zwischen Tradition und Lokalsituation, in: Berger, Günter (Hg.): Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin (= Archiv für Geschichte von Oberfranken, Sonderband 2009), S. 241–267.

Beaumont / Lenzi 1992: Beaumont, Maria Alice; Lenz, Deana (Bearb.): Meravigliose scene. Piacevoli inganni. Galli Bibiena. Katalog zur Ausstellung im Palazzo Comunale Bibbiena, Bibbiena1992.

Förderkreis 2018: Förderkreis zur Erhaltung und Verschönerung der Kulturlandschaft im Bereich der Gemeinde Himmelkron. https://www.die-lindenallee.de/. [letzter Zugriff am 25.2.2018].

Crespi 1769: Crespi, Luigi: Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, Bd. 3, Rom 1769.

Glanz 1991: Glanz, Alexandra: Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748). Inventore delle Scene und Premier Architecteur am kurpfälzischen Hof in Mannheim (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte E.V., Bd. 69), Berlin 1991.

Habermann 1982: Habermann, Sylvia: Bayreuther Gartenkunst. Die Gärten der Markgrafen von Brandenburg-Culmbach im 17. und 18. Jahrhundert (= Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, Bd. 6), Worms 1982.

Hammitzsch 1906: Hammitzsch, Martin: Der moderne Theaterbau. Der höfische Theaterbau, Berlin 1906.

Henze-Döhring 2002: Henze-Döhring, Sabine: Konzeption einer höfischen Musikkultur, in: Niedermüller, Peter; Wiesend, Reinhard (Hg.): Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposium zum 250. Jubiläum des markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998, Mainz 2002, S. 97–118.

Henze-Döhring 2009 (a): Henze-Döhring, Sabine: Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik, Bamberg 2009.

Henze-Döhring 2009 (b): Henze-Döhring, Sabine: Die musikalische Komposition der Oper L'Huomo. Vortrag auf dem Symposium anläßlich der Wiederaufführung von L'Huomo: Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine, 2. Oktober 2009, Kunstmuseum Bayreuth, https://www.unimarburg.de/fb09/musikwissenschaft/institut/mitarbeiter/onlinepublikationen/lhuomo.pdf. [letzter Zugriff am 10.8.2016].

Jahn 1990: Jahn, Wolfgang: Stukkaturen des Rokokko. Bayreuther Hofkünstler in markgräflichen Schlössern und in Würzburg, Eichstätt, Ansbach, Ottobeuren, Sigmaringen 1990.

Kelder 1968: Kelder, Diane M. (bearb.): Drawings by the Bibiena family, Katalog zur Ausstellung im Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1968.

Krückmann 1998: Krückmann, Peter O. (Hg.): Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Katalog zur Ausstellung im Neuen Schloss Bayreuth. München 1998.

Krückmann 2003: Krückmann, Peter O.: Markgräfliches Opernhaus Bayreuth (= Amtlicher Führer), München 2003.

Krückmann 2011: Krückmann, Peter O. u. a.: Die Eremitage in Bayreuth (= Amtlicher Führer). München 2011.

Küster 2003: Küster, Ulf (Hg.): Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne, Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst München, Wolfratshausen 2003.

Lenzi / Bentini 2000: Lenzi, Deanna; Bentini, Jadranka (Hg.): I Bibiena. Una famiglia europea. Katalog zur Ausstellung in der Pinacoteca Nazionale, Bologna 2000.

Müller-Lindenberg 2005: Müller-Lindenberg, Ruth: Wilhelmine von Bayreuth: die Hofoper als Bühne des Lebens, Köln 2005.

Müller-Lindenberg 2009: Müller-Lindenberg, Ruth: Melancholie, Suizid und Herrschaft. Quellen und Kontexte zu einigen Libretti der Wilhelmine von Bayreuth, in: Berger, Günter (Hg.): Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin (= Archiv für Geschichte von Oberfranken, Sonderband 2009), S. 173–185.

Rasche 1999: Rasche, Adelheid: ›Decoratore di sua Maestà‹ – Giuseppe Galli Bibiena als Bühnenbildner an der Berliner Hofoper Friedrichs II. von Preussen, in: Jahrbuch der Berliner Museen, NF 41/1999, S. 99–131.

Reus 1999: Reus, Klaus-Dieter (Hg.): Faszination der Bühne. Barockes Welttheater in Bayreuth, Bayreuth 1999.

Simone 2014: Simone, Paola de: La cerere placata di Niccolò Jommelli. innovazione e interazione fra i diversi linguaggi dell'arte in gioco tra Napoli e l'Europa. Appendice I., Lettera ad un amico, in: Niccolò Jommelli: L'esperienza eureopea di un musicista ›filosofo‹. Atti del Convegno internazionale di Studi a cura di Gaetano Pitarresi. Reggio Calabria, Edizioni online del Conservatorio »F. Cilea«, 2014, S. 573–588, http://cilea.altervista.org/images/pubblicazioni/jommelli2014/15a%20-%20De%20Simone%20-%20App%201.pdf. [letzter Zugriff am 25.2.2018].

GETANZTE WELTEN

ZUR EINFÜHRUNG

Margret Scharrer

Auch der Tanz bildet ein wesentliches Element des Musiktheaters. Vor allem am französischen Hof entwickelte sich eine herausragende Ballettkultur, die im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts für viele europäische Höfe vorbildlich wurde. Während um 1600 in Italien die Oper entstand, rückte am französischen Hof das Ballett in den Mittelpunkt. Mit der Einrichtung der *Académie royale de danse* durch Ludwig XIV. setzte im Tanz eine Spezialisierung ein, die dazu führte, dass die Bühnentänze bald nur noch von professionellen Tänzern ausgeführt werden konnten. Diese Entwicklung wurde noch dadurch forciert, dass die Inszenierungen von Oper und Ballett zum größten Teil an der Pariser *Académie royale de musique* in Szene gingen und es für den Adel nicht in Frage kam, sich auf der Bühne einer städtischen Öffentlichkeit zu präsentieren. Im Gegensatz zum italienischen Dramma per musica, in dem das Ballett vor allem zum Aktschluss bzw. in den Zwischenakten begegnet, spielte es in den Tragédies lyriques eine tragende Rolle. Prologe und Divertissements gaben dem Tanz in der französischen Oper breiten Raum. An der Wende zum 18. Jahrhundert entstand als weiteres typisch-französisches Genre das Opéra-ballet.

Wie der Beitrag »Projektion der Ferne: exotische Räume im französischen Musiktheater des 17. Jahrhunderts« ausführt, waren exotische Sujets in Ballet de cour, Comédie-ballet, Tragédie en musique und Opéra-ballet sehr beliebt. Die Inszenierung exotischer Räume gewann hier vor allem durch den Tanz eine besondere Ausprägung. Henry Gissey und Jean Bérain entwarfen ihre Kostüme indessen nicht nur für Oper, Komödie oder Ballett, sondern auch für die Verkleidungsdivertissements und andere höfische Festveranstaltungen. Exotismen vermitteln in verschiedenen Inszenierungsformen ganz unterschiedliche Selbst- und Fremdbilder, die vom »wilden Barbaren« bis hin zum »sagenumwobenen Herrscher« reichen.

Simon Paulus rückt in seinem Beitrag die Verbindung von Tanz und Architektur in den Mittelpunkt. Anhand unterschiedlicher Beispiele zeigt er, dass das französische Musiktheater immer wieder Darstellungen einer »tanzenden Architektur« hervorbrachte. Darüber hinaus arbeitet er verschiedene Parallelen zwischen den beiden Künsten heraus, wie sie sich etwa in der Wahrnehmung von Körper und Raum offenbaren.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

PROJEKTION DER FERNE: EXOTISCHE RÄUME IM FRANZÖSISCHEN MUSIKTHEATER DES 17. JAHRHUNDERTS

Margret Scharrer

Einleitung

Bereits ein kurzer Blick auf die Theatergeschichte zeigt: Exotik und Exotismen sind weitverbreitete Phänomene. Die Möglichkeit zur Entfaltung exotischen Kolorits stellt ein gängiges und äußerst beliebtes Mittel dar, Publikum und Mitwirkende dem ›Hier‹ und ›Jetzt‹ zu entrücken. Das Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts hegte eine besondere Vorliebe fürs Exotische, was der Forschung nicht entgangen ist und bereits zu verschiedenen Untersuchungen geführt hat.[1]

Vor allem im französischen Musiktheater existieren zahlreiche Exotismen.[2] Das bekannteste Beispiel stellt mit Sicherheit die *Cérémonie turque* aus der Comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* dar, die Thomas Betzwieser als Initialszene des Exotismus versteht.[3] Molière und Jean-Baptiste Lully kreierten das Stück im königlichen Auftrag. Die osmanische Kultur sollte samt ihrer Riten der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Ludwig XIV. begegnete damit dem Verhalten des osmanischen Botschafters Süleyman Agha Müteferrika, der ihm unmissverständlich zu verstehen gegeben hatte, dass er und damit vor allem Mehmed IV. nicht zur Unterordnung bereit waren. Die Comédie-ballet wurde erstmals am 14. Oktober 1670 in Chambord auf einer provisorischen Bühne gezeigt, die Carlo Vigarani, *Intendant des plaisirs*, in aller Eile für die Aufführung errichtet hatte. Die Kostüme entwarf Henri de Gissey (Abb. 1). Vor allem durch die *Cérémonie turque* erlangte das Werk große Popularität. *Le Bourgeois gentilhomme* erlebte nicht nur

1 Zum Exotismus im (Musik-)Theater des 17./18. Jahrhunderts allgemein siehe z. B. die im Rahmen von *Ottoman Empire and European theatre* erschienenen Bände: Hüttler 2013, 2014 und 2015; Hüttler / Weidinger 2016 und 2018; sowie Whaples 1984; Kreidt 1987; Head 2000; Cotticelli 2006; Taylor 2007, S. 43–72; Bloechl 2008, S. 107–221; Locke 2009, S. 87–123; Williams 2014, S. 62–86.

2 Speziell zum Exotismus im französischen Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts (und teils später) siehe u. a.: Lecomte 1981; Karro-Pélisson 1990; Betzwieser 1993; Assayag 1999; Meglin 2000; Dartois-Lapeyre 2003; Cuenin-Lieber 2003. Die Dissertation von Nathalie Lecomte war mir nicht zugänglich, da sie nicht veröffentlicht wurde.

3 Betzwieser 1995, Sp. 230. *Le Bourgeois gentilhomme* weist nicht nur diese große Türkenszene als exotisches Moment auf. Im letzten großen Divertissement schuf Lully noch ein *Ballet des nations*, in dem Gascogner, Schweizer, gutaussehende Damen und Herren, geschwätzige Alte, Spanier, Italiener und Franzosen auftreten.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Abbildung 1. Henry Gissey, Kostüm des Mufti für *Le Bourgeois gentilhomme* (Stockholm, Nationalmuseum, Sammlung Tessin, K. 8, f. 27).

im Umfeld des französischen Hofes, sondern auch außerhalb Frankreichs eine langanhaltende Rezeption.[4]

Wie wir wissen, stellte die Comédie-ballet von Lully und Molière nicht die erste musiktheatrale Realisierung von Exotismen am französischen Hof dar, lassen sich doch in der Geschichte des Ballet de cour bereits frühzeitig unterschiedliche Beispiele finden. Der Reiz des Fremden ist jedoch nicht nur dem Theater inhärent, begegnen doch Exotismen in höfischen Kontexten noch in unterschiedlichen weiteren Zusammenhängen. In welchem Maße sie an der Kreation des höfischen Raums beteiligt waren, Musiktheater und Hof hier ineinander gehen, möchte dieser Beitrag anhand einzelner Beispiele aufzeigen. Bevor jedoch der Inszenierung von Exotismen auf höfischen Bühnen nachgegangen wird, ist zu fragen, was unter Exotismus im vorliegenden Fall zu verstehen ist.

4 Über den *Bourgeois gentilhomme* gibt es umfangreiche Literatur, siehe stellvertretend: Whaples 1984 S. 95–125; Betzwieser 1993, S. 125–133; La Gorce 2002, *passim*; Williams 2014, S. 32–35, 78–79.

Zum Verständnis der Begrifflichkeit Exotismus

Grundsätzlich ist festzustellen, dass der Begriff des Exotismus eine gedankliche »Konstruktion« darstellt,[5] die ganz unterschiedliche Auffassungen, Assoziationen und Sichtweisen transportiert.[6] Sie alle in umfangreicher Breite zu diskutieren, einschließlich der Frage, was für oder gegen die Benutzung der Begrifflichkeit des Exotismus spricht, würde an dieser Stelle zu weit führen.

Da es um künstlerische Prozesse geht, sollen Exotismen im vorliegenden Fall als kreative Auseinandersetzungen mit kulturellen Kontexten fernab des eigenen Gesichtskreises aufgefasst werden. Dabei stehen Kulturen im Mittelpunkt, die durch ihre Andersartigkeit eine starke Anziehungskraft ausüben, denen der Reiz des Phantastischen, Unwirklichen, Enthobenen anhaftet, die nur schwer greifbar sind, »die menschliche Einbildungskraft in Gang setzen« oder gar »eine eigene, andere und fremde Welt«[7] kreieren. Zentral ist in dem Zusammenhang die »sinnliche Erfahrung«, die letztendlich zu realitätsfernen und phantastischen Projektionen führt.[8]

Zumeist werden mit dem Begriff des Exotischen Gebiete außerhalb des europäisch-abendländischen Gesichtskreises evoziert.[9] Eine exakte kulturelle und geographische Fixierung ist dabei nur sehr begrenzt möglich, da Personen und Orte zuweilen nur mit vagen Auskünften bedacht werden. Auch ›fremde‹ europäisch-abendländische Kulturen verfügen zudem über den Reiz des Außergewöhnlichen und können vor dem eigenen Erfahrungshintergrund als exotisch wahrgenommen werden.[10] Die Räume, die entworfen werden, sind fiktional, knüpfen an Ideallandschaften an. Ort und Zeit sind kaum definierbar, die Grenzen zwischen Realität und Fiktion häufig fließend.[11]

Bei der Rezeption von Exotismen kommt es zur Adaption, Extrahierung ausgewählter kultureller Momente, die für die jeweilige Ethnie als repräsentativ, und zeichenhaft

5 Kienlin 2015, S. 1.

6 Revers weist darauf hin, dass sich »das Problemfeld ›Exotismus‹ […] einer eindeutigen Systematisierung weitgehend entzieht«. Revers 1997, S. 27.

7 Müller-Funk 2016, S. 295 und 297; siehe dazu auch Maschke 1996, S. 15.

8 V. Segalen, Ästhetik des Diversen, zit. bei Revers 1997, S. 25. Revers versteht »das Moment des Irrealen […] als Eigenschaft des Exotischen« (S. 28).

9 Erdheim 1987, S. 48–53.

10 Siehe dazu die Auseinandersetzung mit einem »binnenexotischen Beispiel« bei Bausinger 1987, S. 3–5. Als exotisch können zudem nicht nur geographisch entferne Räume und damit verbundene Zeichen wahrgenommen werden. Die Begrifflichkeit findet auch im Zusammenhang mit anderen Sachverhalten oder Eigenschaften Verwendung. Gemäß Betzwieser oder Whaples handelt es sich beim musikalischen Exotismus vor allem um Territorien außerhalb Europas, die szenisch-musikalisch rezipiert werden, während für Locke das örtlich Andere, das vollkommen von den eigenen Sitten und Gebräuchen abweicht, zur Debatte steht. Whaples 1984, S. 6; Betzwieser 1995, Sp. 227; Locke 2001, S. 459. Für Locke ist zudem maßgeblich, dass das Fremde nicht komplett unwirklich ist. Locke 2009, S. 47.

11 Müller-Funk 2016, S. 296.

angesehen werden. Bestimmte fremdländische Abbilder werden nachgeahmt, erfahren eine Verklärung, Idealisierung aber auch Verformung. Verfremdungsprozesse werden in Gang gesetzt. Annegret Maschke weist darauf hin, dass die Rezeption von Exotika oft ohne tieferes Verständnis oder Kennenlernen der jeweiligen Fremdkulturen erfolgt. Die Illusion des Anderen, Außergewöhnlichen und Kostbaren bedingt das Interesse, reizt zur Kreation einer dem Alltag enthobenen Atmosphäre. Das Phantastische vermischt sich mit realen Momenten und Zuständen, es kommt zur Erschaffung von stilisierten, realitätsfernen Gegenwelten, die die eigenen Begierden und Sehnsüchte widerspiegeln. Das »Fremde« fungiert dabei zumeist als »als Projektionsfläche eigener Wünsche«.[12]

Der eigene gesellschaftliche und psychische Hintergrund ist bei der Wahrnehmung und Wertung von Fremdkulturen als grundsätzlicher Gradmesser stets vorhanden.[13] Damit in Verbindung steht das latente In-Bezug-Setzen und Abgrenzen der eigenen Kultur gegenüber dem ›Fremden‹, das zumeist aus hierarchischer Perspektive erfolgt und eine Aufwertung der eigenen Identität einschließt.[14] Peter Revers verweist in diesem Zusammenhang auf das europäische Selbstverständnis als »normative Instanz«.[15]

Die Auseinandersetzung mit dem unbekannten ›Anderen‹ kann nicht nur das Bild positiver Eigenbetrachtungen oder Gegenwelten, sondern auch Urängste und Unsicherheit hervorrufen.[16] Die Angst vor dem Ausgeliefert-Sein in einer unbekannten, ›wilden‹ und ›barbarischen‹ Kultur, in der nicht mehr die bekannten Spielregeln und Gesetze der eigenen Zivilisation gelten, spielt eine wesentliche Rolle. Sowohl in diesem Zusammenhang als auch in Verbindung zu Hierarchisierungen kommt es zur Ausbildung von Vorurteilen, Pauschalisierungen, Stigmatisierungen, die offen geäußert werden oder versteckt als Metatext mitschwingen.

Je nach Gewandung des Exotischen können demnach bestimmte Bedeutungsinhalte, Ängste, Hoffnungen, Wünsche, Vorurteile oder Eigenbilder in höfischen und theatralen Kontexten transportiert und inszeniert werden. Wie sich dies gestaltet, soll nun anhand einzelner Beispiele gezeigt werden.

12 Zit. Maschke 1996, S. 16, siehe dazu auch S. 14–15 sowie Bausinger 1987, S. 2; Kienlin 2015, S. 1–2. Mit Blick auf die Antike siehe Scharrer 2004, S. 313–314.

13 Bausinger 1987, S. 1.

14 Siehe zu diesen Ausführungen Nochlin 1987. Zu diesem Phänomen bereits in der Antike siehe Scharrer 2004, S. 312–313.

15 Revers 1997, S. 27.

16 Bausinger 1987, S. 1–2.

Kreationen exotischer Gegenwelten in höfischen Kontexten

Seit den frühen Hochkulturen ist in höfischen Kontexten die Schaffung exotischer und phantastischer Gegenwelten belegt. Mit ihrer Hilfe erfolgten etwa Inszenierungen von Herrschereinzügen und Festen.[17] Die Schau von Wunderbarem und das dadurch hervorgerufene Staunen bildete sehr wahrscheinlich eine anthropologische Grundkonstante höfischer Inszenierungsformen.[18] Diese erfolgte allerdings nicht nur festtags, sondern auch alltags, denken wir etwa an die zahlreichen Kunstobjekte oder Realien, die aus aller Herren Länder in den Kunstkammern gesammelt und ausgestellt wurden, bzw. an die Rezeption von Exotismen in der Kunstproduktion. Die Bandbreite reicht vom Porzellankabinett, asiatischen Lackarbeiten und Seidenstoffen, der Schaffung fremdländisch anmutender Gärten und Menagerien, ›Türkischer Kammern‹ und Janitscharenkapellen bis hin zur ›Hofmohrenfamilie‹.[19] Bereits diese schlagwortartige Aufzählung zeigt, dass die Kreation des idealen höfischen Raums untrennbar mit der Projektion ferner Welten verbunden ist.

Die Konstruktion des ›Sehnsuchtsortes‹ Hof erfolgt, wie wir wissen, durch sinnliche Empfindungen, die wiederum untrennbar mit dem psychischen und physischen Erleben verbunden sind. Höfische Feste stellen einen wesentlichen Bestandteil der Kreation von Gegenwelten, Exotismen ein ideales Mittel bei der Umsetzung und Realisierung unterschiedlicher Festsituationen dar. Dass Ludwig XIV. und sein Hofstaat sich immer wieder in festlichen Spektakeln inszenierten, ist ausführlich untersucht worden.[20] Bei den Aufzügen und Maskeraden spielten Projektionen exotischer, arkadischer oder anderer antikisierter Ideallandschaften einschließlich der dort lebenden und herrschenden Gestalten eine wesentliche Rolle. Ludwig benutzte mythologische, exotische und allegorische Figuren,[21] um sich und die ihn umgebende adlige Elite als deren idealisierte Abbilder zu präsentieren oder sich im Rahmen von Verkleidungsdivertissements zu verlustieren. Große Berühmtheit erlangte in diesem

17 In diesem Zusammenhang müssen wenige Stichpunkte reichen. Siehe z. B. Petrons Romans *Satyrikon* mit dem Festmahl des Trimalchio, das große Fest von Daphne unter Ptolemaios II. oder die römischen Triumphzüge. Letztere fanden mit den Herrschereinzügen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit – auf denen wiederholt fremdländische Tiere und Personen präsentiert wurden – ihre Fortsetzung. Vor allem der Hof Kaiser Friedrichs II. galt als exotisch. Nicht nur hier waren Exotika in Form fremdländischer Tiere, orientalischer oder byzantinischer Stoffe, Kleidung, Prunkzelte sowie weitere Kunst- und Sammelobjekte verbreitet. Rösener 2008, S. 71–72, 139–140, 148. Whaples verweist u. a. auf die Aufführung von Moriskentänzen und die Festlichkeiten am burgundischen Hof. Whaples 1984, S. 15–18.

18 Im Umkehrschluss ist zu fragen, inwiefern sich auch in außereuropäischen Hofkulturen Exotismen zeigen.

19 Dazu existiert umfangreiche Literatur, siehe stellvertretend: Müller 1995, S. 59–61; Collet 2007; Theilig 2013, S. 74–77, 121–168; Williams 2014, S. 63–193.

20 Bekannt ist auch, dass er sich auf konkrete Vorbilder seiner unmittelbaren Vorgänger beziehen konnte. Weiteres Vergleichsmaterial bot sich an den Höfen verwandter und konkurrierender Potentaten.

21 Natürlich gibt es zwischen den unterschiedlichen Kategorien Übergänge.

Zusammenhang das 1662 von ihm anlässlich der Geburt des Thronfolgers in Paris veranstaltete große Karussell. Der König selbst stellte hier als Oberhaupt der Parade sinnfälliger Weise den römischen Kaiser dar, während sein Bruder, Philippe von Orléans, als Anführer der Perser fungierte. Louis II. von Bourbon, Prince de Condé, trat als türkischer König auf. Weiterhin existierte eine indische Reitertruppe, die vom Herzog von Enghien angeführt wurde, sowie eine amerikanische Reiterparade, der Henri II. de Lorraine vorstand. Sie alle zogen in einem großen Aufzug durch Paris. Höhepunkt bildete ein Turnier, in dem die unterschiedlichen Parteien gegeneinander Scheingefechte ausführten. Die Kostüme für das Karussell hatte Gissey unter Berücksichtigung kursierender Abbildungen von Melchior Lorck[22] entworfen, die ephemere Bühnenarchitektur schuf Carlo Vigarani.[23]

Neben diesem Karussell gab es im Laufe der Regierungszeit Ludwigs XIV. noch zahlreiche weitere Aufzüge dieser Art wie z. B. das *Carrousel des Maures* (1685) oder das *Carrousel d'Alexandre et Thalestris ou des Galantes Amazones* (1686), bei denen eine Ausstattung exotischer Kostüme zur Schau gebracht wurde, die u. a. nach Entwürfen von Jean Berain entstanden.[24] Der Marquis de Sourches teilt über die Inszenierung von *Alexandre et Thalestris*, das anlässlich des Empfangs einer Gesandtschaft aus Siam inszeniert wurde, unter dem 28. Mai 1686 mit:

> »Mgr. le Dauphin étoit Alexandre, et Thalestris, Mme la duchesse de Bourbon. Le prince Lysimachus étoit M. le duc de Bourbon, et Mlle de Bourbon étoit la princesse Orythie. Chacun des chevaliers et des dames s'étoit habillé à sa fantaisie, les uns à l'antique, les autres à la moderne, les une à l'étrangère, les autres à la françoise, les autres enfin d'une manière melée de toutes ces modes differentes. Mais tous les habits et tous les harnois des chevaux y étoient d'une magnificence surprenante.«[25]

Aus der Beschreibung geht hervor, dass die Kostüme unterschiedlichsten Kontexten zugeordnet wurden, jeder der Beteiligten nach seiner Phantasie gekleidet auftrat, es sich also um eine Mischung verschiedener »Moden« handelte. Als entscheidend wertet der Marquis letztendlich das überraschend-prunkvolle Gesamtbild.

Während des Karnevals wurden bei Hof zudem immer wieder Maskenbälle veranstaltet, so trat der König im Karnevalsball 1667 als Chinese auf. Die Märzausgabe des *Mercure galant* 1683 berichtet von einem Karnevalsball in Versailles, anlässlich dessen

22 Lorck gehörte einer Gesandtschaft an, die Kaiser Ferdinand I. 1553/54 nach Konstantinopel entsandt hatte. Seine bildlichen Darstellungen der osmanischen Lebenswelten, u. a. ein Portrait von Süleyman I., erlangten im 17. Jahrhundert Verbreitung. Williams 2014, S. 20. Zu den Kostümen von Gissey siehe La Gorce 2015, S. 143–147.

23 Siehe dazu Delalex 2016; Williams 2014, S. 11 und 63; Sammler 2009, S. 88–91.

24 La Gorce 2015, S. 153.

25 Cosnac / Broussillon 2010, S. 388.

die Hofgesellschaft sich ägyptisch zeigte. Auch Lully und seine *Petits violons* waren ägyptisch gekleidet.[26]

Die Projektion exotischer Gegenwelten erfolgte hier unter idealisierenden Vorstellungen einer Adelskultur, die sich mit außereuropäischen Fürsten und deren Hofkulturen identifizierte, indem sie den Luxus und Glanz sagenumworbener Fürsten aus Mythos, Geschichte und Gegenwart auf den Plan rief. Abgrenzungen zu den Fremdkulturen spielten dabei keine Rolle, dafür die Kreation von Sehnsüchten, das Herausheben aus alltäglichen Kontexten. Die Wiedergabe realer Lebenswelten war dabei genauso unbedeutend wie wirkliches Wissen über den Anderen.[27]

Projektionen des Fremden im französischen Musiktheater

Zahlreiche Möglichkeiten zur Entfaltung exotischer Momente ergaben sich auch in den theatralischen Darbietungen der Ballets de cour, Tragédies, Comédies, Comédie-ballets, Tragédies en musique und in den Opéra-ballets, die explizit für die höfische Gesellschaft kreiert wurden und an denen sich der Adel – insofern es sich um keine Bühne außerhalb des höfischen Raumes handelte – künstlerisch beteiligte. Seit den frühen Ballets de cour war die Darstellung fremdländischer Nationalitäten europäischer wie außereuropäischer Herkunft ein wiederkehrendes Motiv. Eines der wichtigsten Hofballette exotischen Charakters stellte *Le Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* dar.[28] Ludwig XIII. inszenierte es während des Karnevals 1626 im Louvre. Er selbst, verschiedene Mitglieder der Hofgesellschaft sowie die Sänger, Tänzer und Musiker des Hofes wirkten an der Aufführung mit. Der König tanzte einen der persischen Ärzte. Es handelt sich hier um ein komisch-burleskes Sujet: Die Erbin von Bilbao und ihr Verlobter veranstalten einen großen Ball. Zu diesem stellen sich Gäste aus unterschiedlichen Erdteilen ein. Das Ballett der Amerikaner enthält die Entrée von König Atabalipas (Abb. 2) oder den Einzug der vier Papageien. Weiterhin gehören Gäste aus Asien, wie z. B. der Großtürke, die persischen Ärzte und »Mahomet«, die Völker des Nordens mit den »(Aus)Gleitenden«, die Afrikaner und ihr Cachique (Abb. 3) oder der Großkhan zur der illustren Gesellschaft. Die Kostüme entwarf Daniel Rabel.[29] Zur Inszenierung gehörte nicht nur die Schau exotischer Personen, auch nachgeahmte fremdländische Tiere wurden gezeigt. Die Vorgabe der Schauplätze bewegt sich im historisch-imaginären Bereich; Exponenten unterschiedlicher Kontinente und Klimazonen wie der Prophet

26 Salmen 1997, S. 1175–1176; Vivier 1994, S. 504–505.

27 Williams 2014, S. 8–9.

28 Betzwieser versteht es als bedeutendstes exotisches Divertissement vor 1670. Betzwieser 1993, S. 119–121.

29 Du Crest 2006, S. 321–323.

Abbildung 2. Daniel Rabel, König Atabalipa, *Ballet de la Douairière de Billebahaut* (Louvre, Inv. 32622. Cliché Mus. Nat. Paris).

Mohammed, die islamischen Gelehrten oder der von Sorgen und seinem mächtigen ›Gehirn‹ dominierte peruanische König Atabalipas werden lächerlich gemacht.[30] Dass die Darstellung von Personen fremder Kulturkreise für komische Szenen prädestiniert ist, legt Jean Emelina dar, der darauf hinweist, dass »l'étranger fait volonitier naître le rire. Son apparition est pertubation, rupture soudain de tension qui s'apparente à l'effet de chute«.[31] Wenn fremdländisches Kolorit zur Kreation komischer Szenen benutzt wird, schließt dies unausgesprochen eine Hierarchisierung mit ein. Lächerlichkeit impliziert Unterlegenheit.

Bis weit ins 18. Jahrhundert gehörten Ballette, die europäische wie außereuropäische Ethnien gemeinsam auf der Bühne zeigen, zu beliebten Sujets des höfischen Theaters. Auch Lully und Isaac de Benserade bedienten sich ihrer in den gemeinsamen Ballets de cour. Tanzende Ägypter, Italiener, Indianer, Spanier, Böhmen, Griechen, Trojaner, Römer, Mauren oder Inder sind gängige Motive. Im *Ballet des Bienvenus*, das 1655 im Rahmen der Hochzeit von Alphonso d'Este mit Laura Martinozzi, einer Nichte Kardinal Mazarins, in Compiègne über die Bühne ging, treten nicht nur »quatre Nobles Venitiens et quatre Gentildones« und verschiedene antike Helden auf, sondern auch vier

30 Christout 1987, S. 116–148; Locke 2015, S. 144 und 147.

31 Emelina 1998, S. 145. Siehe dazu auch Goulbourne 2003, S. 293–294.

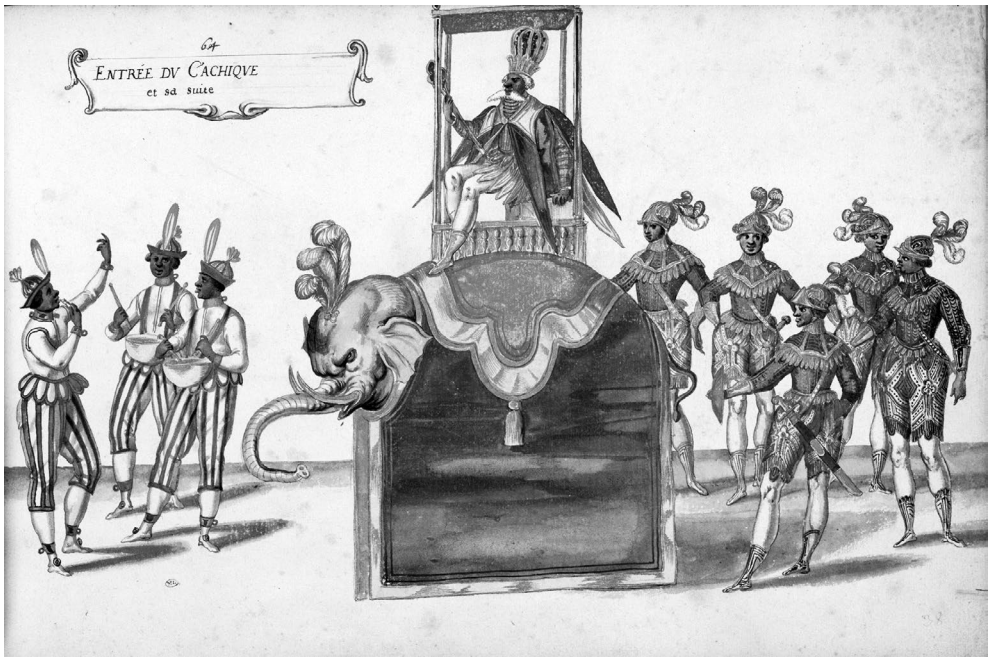


Abbildung 3. Daniel Rabel, Entrée du Cachique et de sa suite, *Ballet de la Douairière de Billebahaut* (Louvre, Inv. 32639. Cliché Mus. Nat. Paris).

Ägypter und vier Ägypterinnen (sowie verschiedene Götter, Mänaden und Satyrn).[32] In der dritten Entrée des *Ballet de la Naissance de Venus* (1665) tanzen Bacchus, Ariadne, zwei Inder, zwei Inderinnen und vier Faune zwei Airs und eine Sarabande.[33] Im *Ballet de l'Impatience* (1661) versuchen zwei ungeduldige Tanzmeister, den »Moskowitern« eine Courante beizubringen, die im Anschluss getanzt wird.[34] Zweifellos war hier die Schau exotischen Flairs Bestandteil der Kreation phantastischer Gegenwelten, wobei im letzten Fall im Gewand des Lächerlichen auf die Überlegenheit der französischen Hofkultur verwiesen wird.

Im *Ballet de Flore* (1669) treten die vier Erdteile Europa, Asien, Afrika und Amerika in einem abschließenden Grand ballet auf und preisen »l'Empire des Lys pour le premier de l'Univers«.[35] Auch in Lullys letztem Hofballett *Le Temple de la Paix* (1685) präsentieren sich unterschiedliche Nationalitäten.[36] Nymphen und Hirten finden sich gemeinsam

32 Schneider 1981, S. 25–26.

33 Schneider 1981, S. 110–118. Siehe eine ähnliche Konstellation in *Le Triomphe de Bacchus dans les Indes*, Schneider 1981, S. 121–122.

34 Schneider 1981, S. 62–72.

35 Cohen 2001, S. 236; La Gorce 1997, S. 140; Bloechl 2008, S. 155.

36 Weitere Beispiele: *Ballet des Muses*, *Ballet de l'Amour malade*, *La Pastorale comique*, *Ballet des Arts*, *Le Triomphe de Bacchus dans les Indes*, *Le Triomphe de l'Amour*. Schneider 1981, S. 31–38, 84–88, 121–122,

mit Bretonen, Basken, Afrikanern, den »Wilden« Amerikas und weiteren Völkerscharen ein, um Ludwig XIV., dessen Name selbst von den »Wilden« verehrt wird, als Friedensbringer zu huldigen, seine Siege, Tugenden und seine Regierung zu besingen. Die größten »Barbaren« und die von kriegerischen Krisen geschüttelten Afrikaner sehen endlich einem glücklichen Schicksal unter der Führung Frankreichs entgegen.[37] Der König wird als überlegener Friedensbringer inszeniert, unter dessen Herrschaft verschiedene Ethnien zusammenleben. Die französische Krone tritt hier als Kolonialmacht auf, der die untergebenen »Völker« huldigen.[38] Ton und Inszenierung des Balletts entsprechen der Panegyrik, wie sie die Prologe der Tragédies en musique transportieren, die Ludwig XIV. immer wieder als Friedensbringer und Beherrscher des Erdkreises feiern.

Fremde Welten werden gleichfalls in der Oper auf die Bühne gebracht, was sich bereits in Lullys und Quinaults erster Tragédie en musique *Cadmus et Hermione* (1673) zeigt: Cadmus ist ein Königssohn von Tyros, er wird begleitet von zwei Prinzen aus seiner Heimat Ägypten. Die von ihm angebetete Hermione stammt wiederum von dem Peloponnes.[39] Die drei Werke *Alceste* (1674), *Thésée* (1675) und *Isis* (1677) sind im griechischen Raum anzusiedeln,[40] während die Tragédies von *Atys* (1676) und *Bellérophon* (1679) in Phrygien bzw. Lykien, also in Kleinasien, ihren Lauf nehmen.[41] Das hindert die Protagonisten von *Isis* nicht daran, noch andere Schauplätze und Klimazonen aufzusuchen, wie z. B. die kalten Gebiete Skythiens, in denen die Völker der eisigen Klimazonen hausen, oder die Mündung des Nil.[42] In *Proserpine* (1680) wird der Zuschauer nicht nur in infernale Lebenswelten versetzt, sondern auch an deren irdischem Zugang nach Sizilien geführt. Natürlich wird diese Situation dazu genutzt, den Ätna samt Ausbruch zu zeigen.[43] *Persée* (1682) bietet wiederum die Möglichkeit, äthiopisches Kolorit zu verbreiten, da große Teile des Stückes sich dort auf öffentlichen Plätzen oder im königlichen Palast ereignen. Im letzten Akt wird eine ägyptische Hochzeit gefeiert.[44] Dass hier

127–137, 351–368. Siehe ferner Whaples 1984, S. 21–24; Betzwieser 1993, S. 121–125; Goulbourne 2003, S. 299; Locke 2015, S. 154.

37 Lully / Quinault 1697. Zur Entrée der »Wilden« Amerikas siehe S. 29–30, zur sechsten und letzten Entrée der Afrikaner S. 34–35.

38 Bloechl 2008, S. 142–145. Bloechl weist darauf hin, dass Lully in insgesamt dreizehn musiktheatralen Werken Indianer, Amerikaner oder »Wilde« auftreten lässt (S. 154–159).

39 Bufford 1999, Bd. 1, S. 1–51.

40 Bufford 1999, Bd. 1, S. 53–106, 107–169, 229–280.

41 Bufford 1999, Bd. 1, S. 171–227; Lully 1697.

42 *Isis* spielt in einer griechischen Ideallandschaft – am Fluss Inachos – und in der Götterwelt. Juno sorgt dafür, dass die geliebte Nymphe ihres untreuen Gatten, Io, in den eisigsten Gebieten Skythiens leiden muss und von Furien gequält wird (IV.1 und 2), es treten deshalb die Völker aus der eisigen Klimazone (Peuples des climats glacés) auf. Im Anschluss muss die Nymphe noch andere schreckliche Plagen erleiden. Bufford 1999, S. 269–277.

43 Bufford 1999, Bd. 2, S. 33–39.

44 Bufford 1999, Bd. 2, S. 55–104.

umfangreiches festlich-exotisches Kolorit verbreitet werden sollte, zeigt die Anweisung zur dritten Szene des letzten Akts explizit: »Troupe d'Ethiopiens magnifiquement parée pour assister aux Nopces de Persée & Andromede.«[45]

Afrikanisch-asiatisches Flair wird in *Phaéton* (1683) geschaffen. Libie, die der ehrgeizige Phaéton zu ehelichen gedenkt, ist die Tochter des ägyptischen Königs Mérops. Es treten ferner die zwei tributpflichtigen Könige aus Äthiopien und Indien mit ihren Gefolgen auf. Ferner mischen sich ägyptische Isis-Priester, Götter und Halbgötter, schreckliche Furien und Geister und verschiedene Allegorien wie die Stunden des Tages und die vier Jahreszeiten in das Spiel ein.[46] Wie sehr exotische und phantastische Elemente eine Symbiose eingehen, macht die Verwandlung von Protée im ersten Akt (I.7) deutlich: »Protée disparaist & se transforme successivement en Tigre, en Arabe, en Dragon, en Fontaine & en Flame.«[47]

Die letzten drei Tragédies von Lully sind im ›Rittermilieu‹ angesiedelt und führen uns in ganz unterschiedliche Gegenden: *Amadis* (1684), nach dem gleichnamigen Ritterroman, spielt in Gallien, Schottland und England, weicht dann aber in phantastische Zauberreiche aus.[48] Sehr ›international‹ ist die Besetzung von *Roland* (1685, Abb. 4): der Hauptheld Roland ist ein fränkischer Paladin Karls des Großen und in die chinesische Prinzessin Angélique verliebt. Diese wiederum hat ihr Herz dem jungen Sarazenen Médor geschenkt, mit dem sie beschließt, in Cathay (China) zu leben. Als Roland dies erkennen muss, verfällt er dem Wahnsinn, sein britischer Begleiter, Prinz Astolfo, sorgt dafür, dass ihn die Fee Logistille und ihre Gefährtinnen vom Wahnsinn heilen.[49] Lullys letzte vollendete Tragédie, *Armide* (1686), spielt zur Zeit der Kreuzzüge im Nahen Osten. Armide (Abb. 5) ist eine Prinzessin aus Damaskus, die samt ihren damaszenischen Begleiterinnen auftritt und sich von ihrem Volk feiern lässt. Die mitwirkenden Helden sind Kreuzritter aus unterschiedlichen Gegenden.[50] Mit der Oper *Achille et Polyxène* (1688) – das Textbuch schuf Jean Galbert de Campistron, Pascal Colasse vollendete die Komposition – kehrt Lully schließlich wieder an griechisch-trojanische Schauplätze zurück.[51]

Lullys Tragédies en musique knüpfen an die für die Oper gängigen Sujets an, wie sie auch außerhalb Frankreichs in Umlauf waren. Ovids *Metamorphosen*, Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* und Ludovico Ariostos *Orlando furioso* hatten bereits für höfische Feste und Ballette thematisches Material geliefert und wurden neben den griechischen Dramatikern zum ›Themenfundus‹ der Tragédies en musique. Betrachten wir die

45 Lully 1682, S. 276.

46 Bufford 1999, Bd. 2, S. 105–150.

47 Lully 1683, S. 41.

48 Bufford 1999, Bd. 2, S. 151–196.

49 Bufford 1999, Bd. 2, S. 197–247. In Ariostos Epos holt Astolfo den Verstand des Helden vom Mond zurück.

50 Bufford 1999, Bd. 2, S. 249–287.

51 Pitou 1983, S. 139–141.

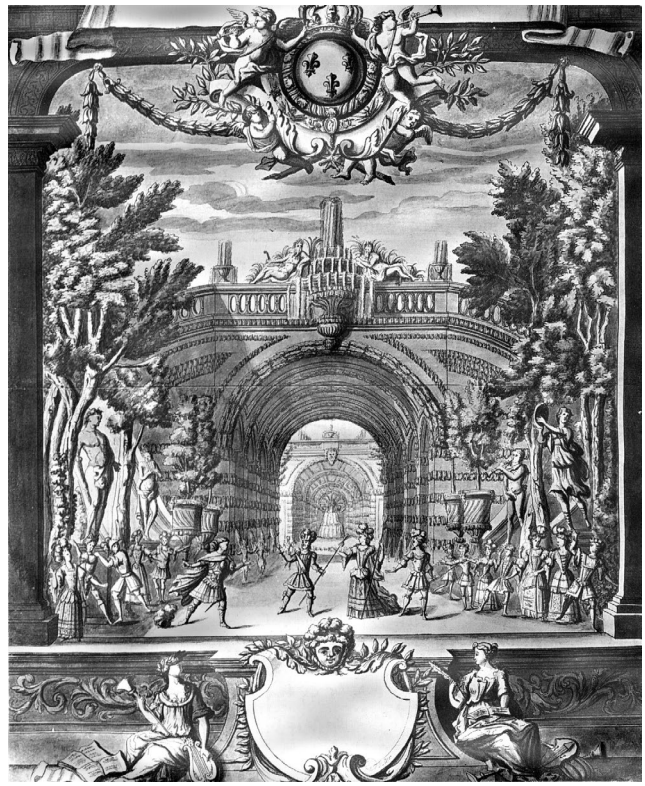


Abbildung 4. Jean-Baptiste Lully, Philippe Quinault, *Roland*, Frontispiz des Librettos, Paris 1685.

Orte und Sujets, so spielen diese oft an antiken wie mythologischen Schauplätzen, die sich zumeist außerhalb Europas befanden.[52] Prinzessinnen, Könige und andere Helden sowie die Völker unterschiedlichster Kontinente treten auf und werden in entsprechenden Kostümen und Bühnenbildern präsentiert. Die visuelle Wahrnehmung spielte wie bei den Ballets de cour eine entscheidende Rolle. Bei der Kostümierung und der Bühnenausstattung wurden keine ›realen‹ Abbilder der fremdländischen Personen und Gebiete geschaffen,[53] sondern unter Wiedergabe einiger fremdländischer Details vielmehr phantastische Räume kreiert.[54] Kostüme, Bühnenbilder und Dekorationen stammten zumeist von Jean Berain und Carlo Vigarani, die auch für die Ausstattungen der höfischen Feste und Illuminationen verantwortlich waren.[55]

52 Da das französische Musiktheater hinsichtlich seiner Stoffwahl aus den gleichen Quellen schöpfte, sind diese Orte genauso in der Opera seria anzutreffen. Vgl. Locke 2009a.

53 Zu exotischen Kostümen siehe Christout 1987, S. 114–151; La Gorce 1997, S. 135–140.

54 Locke 2009a, S. 221–222; La Gorce 1997, S. 122–143.

55 La Gorce 2005; La Gorce 2015, S. 172–259.

Abbildung 5. Jean Berain d. Ä., Kostüm der Armide für die Tragédie en musique *Armide.*

Allerdings blieb es nicht ausschließlich beim rein visuellen Erleben von Exotismen in Bühnenbild und Kostüm, geben doch die Tragédies en musique der Inszenierung von fremdländischen Welten durch ihre spezifische Anlage großen Raum. Dies geschieht insbesondere durch die Divertissements, die zu den Höhepunkten der französischen Oper gehören.[56] In fast jeder der Tragédies en musique von Lully gibt es mindestens ein großes Tableau, das zur Inszenierung exotischer Themen genutzt wird, so z. B. *Cadmus et Hermione*: hier treten innerhalb des ersten Aktes tanzende und singende Afrikaner und Riesen auf, die Entrée der Afrikaner enthält zudem durch die Chaconne des Africains (I.4) eine herausgehobene Stellung, da es sich bei der Chaconne

56 Außereuropäisches musikalisches Material oder Kompositionsverfahren kommen aber nicht vor. Im *Bourgeois gentilhomme* (und einzelnen weiteren Fällen) wird die Lingua franca benutzt sowie auf lautmalerische Mittel zurückgegriffen, um die osmanische Kultur zu karikieren. Feststellbar ist, dass Lully in der Vertonung fremdländischer Sujets oft auf prägnante Rhythmen zurückgreift, bei denen das Schlaginstrumentarium verstärkt zum Einsatz kommt. Betzwieser konstatiert für einzelne Airs die Verwendung kleingliedriger Intervalle und eine gewisse Monotonie in der melodischen Gestaltung. Bloechl verweist in Bezug auf Miriam Whapels und Patricia Howard darauf, dass das »Primitive« oder »Groteske« durch die Verdopplung des Continuoparts, wie für die Bass-Airs typisch, auch im Zusammenhang des Exotischen begegnet. Whaples 1984, S. 121–122; Betzwieser 1993, *passim*; Bloechl 2008, S. 165.

um einen besonders anspruchsvollen und virtuosen Tanz handelte.[57] Vor allem durch große ›Volks‹- bzw. ›Nationen‹-Szenen wurde der Entfaltung exotischen Ambientes viel Raum verschafft. In *Atys* sind dies gleich mehrere Szenen: die Phrygier feiern die bevorstehende Ankunft der Göttin Cybèle (I.7), die ›Nationen‹ begrüßen Atys als neuen Hohepriester mit Gesang und Tanz (II.4).[58] In *Bellérophon* sorgen Auftritte der Solymer, Lykier und Amazonen für fremdländisches Kolorit (I.4 und 5; II.1; III.5; IV.7; V.1, 2 und 3).[59] Besonders viel exotisches Gepräge entfaltet *Persée*, hier werden die öffentlichen und höfischen Räume Äthiopiens im großen Rahmen bis auf den 3. Akt in allen Akten einschließlich des großen Hochzeitsdivertissements, das eine große Schluss-Passacaille beinhaltet, auf die Bühne gebracht.[60] Auch das Sujet von *Phaéton* gibt zahlreiche Entfaltungsmöglichkeiten für exotisch anmutende Szenen. Die Völker Ägyptens, Indiens, Äthiopiens und die dazugehörigen Könige treten auf, um ihre Freude über die Wahl Phaétons zum Ehemann Libies zu feiern. Sie tanzen u. a. eine Chaconne (II.5). Um Isis gnädig zu stimmen, bringen sie ihr singend und tanzend Geschenke dar. (III.4). Bevor Phaéton stürzt, feiern ihn die unterschiedlichen Völker, als sie ihn, den zukünftigen ägyptischen König, als Lenker des Sonnenwagens am Himmel erblicken. Es werden eine Bourrée und Canarie getanzt (V.4).[61] *Roland* enthält zwei große Tanz- und Chorszenen mit fremdländischem Gepräge: Ziliante und die orientalischen Insulaner (I.6), die Völker von Cathay (Abb. 6), ehren Médor als neuen König (III.5–6). Die instrumental, tänzerisch und chorisch ausgeführte Chaconne gehört zu den längsten Chaconne-Kompositionen der französischen Oper.[62]

An diesem Punkt möchte ich es in der Aufzählung von Beispielen bewenden lassen.[63] Es soll lediglich der Verweis genügen, dass neben Lully und seinen Librettisten noch verschiedene weitere französische Komponisten und Theaterdichter Exotismen in ihren Werken verarbeiteten. Besonders im Opéra-ballet, einer neuen Gattung, die zum Ende des Jahrhunderts entstand und schnell große Beliebtheit erlangte, wurden exotische Sujets sehr beliebt.[64]

57 Prunières 1966, S. 69–77.

58 Lully 1689, Divertissements zum Schluss des ersten und zweiten Akts S. 77–118 und 140–160.

59 Lully 1679, S. 36–52, 81–92, 117–125, 128–154.

60 Die Handlung von *Persée* spielt in Äthiopien. Cephée und Cassiope herrschen dort als König und Königin. Andromède ist deren Tochter. Persée selbst ist göttlicher Abstammung. Seine Mutter Danae ist griechischer Herkunft. Es treten singende und tanzende Äthiopier und Matrosen (I.6; IV.13–7; V.3–7) auf. Im großen Abschlussdivertissement fahren Persée und Andromède in den Himmel, die Äthiopier und ihr König feiern ein Freudenfest. Lully 1682, S. 59–64, 175–179, 192–264, 276–328.

61 Zu den Divertissements mit exotischem Flair siehe Lully 1683, S. 79–106, 127–144, 242–257.

62 Lully 1685, S. 31–68, 156–210; Harris-Warrick 2010, 6. 3.: online: http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html#ch2 [letzter Zugriff am 28.8.2018].

63 Siehe z. B. noch *Armide*: das Volk feiert Armide und ihre Schönheit mit Tänzen und Gesängen in einem Divertissement (I.3), aber auch an weiteren Stellen tritt das Volk von Damaskus auf (I.4).

64 Weitere Beispiele siehe z. B. Whaples 1984, S. 187–188.

Abbildung 6. Jean Berain d. Ä., Kostüm eines Darstellers aus Cathay für die Tragédie en musique *Roland* (Paris, Bibliothèque nationale, Estampes, Tb 20a, f. 41).

Es ist kein Zufall, dass in den Tänzen fremdländischer Ethnien häufig auf die Chaconne zurückgegriffen wurde.[65] Offensichtlich spielte hier die Herkunft dieses Tanzes eine Rolle. So weist Marin Mersenne in seiner *Harmonie universelle* darauf hin, dass die Chaconne ursprünglich von den Sarazenen bzw. Mauren erfunden wurde.[66] Das höfische Tanzrepertoire beinhaltete aber noch verschiedene weitere Tänze, die aus anderen kulturellen Kontexten stammen. Vor allem die Canarie, die wohl ursprünglich von den kanarischen Inseln kam, wurde als exotisch empfunden.[67] Andere Tänze mit fremdländischen Hintergrund stellten die Sarabande, die der Chaconne verwandte Passacaille, die Forlane, die Folia, die Gigue oder die Allemande dar.[68] Diese Tänze erlebten eine europaweite Rezeption und eine je nach Kontext gelagerte Ausprägung und Anpassung. Im französischen Musiktheater wurden sie zuweilen fremden ›Nationalitäten‹ zuge-

65 Whaples 1984, S. 184–185; La Gorce 2002, S. 401; Bloechl 2008, S. 168–169.

66 Cuénin-Lieber 2003, S. 326.

67 Thoinot Arbeau erwähnt dies in seiner *Orchésographie* (1589), geht aber eher davon aus: »qu'elle a pris source d'un ballet composé pour une mascarade, ou les danceurs estoient habillez en Roys & Roynes de Mauritanie, ou bien en forme de Sauvages, avec plumaches teintes de diverses couleurs.« Arbeau 1596, S. 95v. Siehe auch Betzwieser 1993, S. 68–69; Betzwieser 1995, Sp. 230; La Gorce 2002, S. 431.

68 Auf eine Diskussion über die genaue Herkunft dieser Tänze soll an dieser Stelle verzichtet werden. Zur ersten Information siehe Benoit 1992, S. 13–14, 296–297, 319–320, 540 und 634.

ordnet. Deutlich wird das z. B. im Operá-ballet *L'Europe galante*, zu dem André Campra die Musik und Antoine Houdar de la Motte den Text verfasst hatten. Das Stück ging 1697 an der Académie royale de Musique erstmals in Szene und erlangte große Beliebtheit. *L'Europe galante* widmet sich dem Thema der Liebe in den vier Ländern Frankreich, Spanien, Italien und Türkei.[69] Dabei werden bestimmte ›nationale‹ Stereotypen aufgegriffen und zuweilen musikalisch wiedergegeben, so erscheint die Forlane in der ›italienischen‹ und die Sarabande in der ›spanischen‹ Entrée.[70] Man kann aber nicht davon ausgehen, dass in den jeweiligen Entrées sämtliche Tänze einem bestimmten nationalen Kontext zugeordnet werden können, so treten französische Tänze in allen Entrées auf. Die Chaconne, die sonst oft in Verbindung mit außereuropäischen Inhalten begegnet, erscheint in der ›italienischen‹ Entrée, allerdings erscheint die ihr zum Verwechseln ähnliche Passacaille in der türkischen Entrée.[71] Die Tänze können demnach nicht als Element für die Darstellung einer bestimmten Kultur verstanden werden.

Wissen vom Anderen – direkte Begegnungen

Obwohl in der Gesamtschau offensichtlich ist, dass Exotismen und fremdländische Realitäten kaum Wirklichkeitsbezug haben, so würde es zu kurz greifen, die Inszenierung fremder Welten auf der höfischen Bühne in jeglichem Punkt als reine Phantasieprodukte zu verstehen. Das wird bereits an einzelnen Kostümentwürfen sichtbar. So ist bekannt, dass Rabel sich in *Le Grand Bal de la Douairière de Billebahaut* bei seinen Kostümentwürfen mit bildlichen Darstellungen verschiedener Ethnien auseinandergesetzt hatte.[72] Im Fall von *Le Bourgeois gentilhomme* ist bekannt, dass die Umsetzung mit ›sachkundiger‹ Unterstützung erfolgte. Laurent d'Arvieux, der den Orient selbst bereist hatte und Türkisch sprach, wurde bezüglich der Gestaltung der Kostüme, der osmanischen Gebräuche und vermutlich auch der Musikinstrumente »à la turque«[73]

69 Bezüglich der Auswahl der »Nationalitäten« heißt es nach der ersten Entrée: »On a choisi des Nations de l'Europe, celles dont les caractères se contrastent davantage, & promettent plus de jeu pour le Theátre […]. Le François est plein volage, indiscret & coquet. L'Espagnol fidele & romanesque. L'Italien, jaloux, fin et violent. Efin, l'on a exprimé. Autant que le Théatre l'a pû permettre, la hauteur & la souveraineté des Sultans & l'emportement des Sultanes.« Campra / La Motte 1724, S. 68. Musikalisch, szenisch und sprachlich wird an bestehende Muster angeknüpft, unüblich war jedoch bisher die positive Darstellung des türkischen Sultans. Siehe dazu Whaples 1984 S. 125–129; Betzwieser 1993, S. 133–137; Locke 2015, S. 232–233; Williams 2014, S. 83–84.

70 Campra / La Motte 1724, S. 131–132, 191–194. Die vierte Entrée beinhaltet auch eine italienische Arie (S. 174–177).

71 Campra / La Motte 1724, S. 178–187, 220–229. Die Chaconne tritt hier nicht nur als einzelner Tanz auf, sondern liegt auch dem sich anschließenden Chor und den Solopassagen der Venezianerin zugrunde.

72 Bekannt ist, dass Rabel in dieser Zeit für Nicolas-Claude Fabri de Peiresc tätig war, der exotische Rara sammelte. Du Crest 2006, S. 323.

73 Betzwieser 1993, S. 126–127.

beratend wirksam. In seinen Memoiren teilt er selbst mit, dass er die Anfertigung der Kostüme in der Schneiderei mehrere Tage überwacht habe.[74]

Es ist davon auszugehen, dass zumindest ein Teil des künstlerischen Personals der Hofballette gewisse Kenntnisse über außereuropäischer Gebiete aus Reiseberichten, geographischen Karten oder Kostümbüchern bezog. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts reisten verschiedene Franzosen ins Osmanische Reich und weiter nach Persien, Indien und Afrika. Einige von ihnen, unter ihnen der Chevalier d'Arvieux, Jean de Thevenot und Jean-Baptiste Tavernier, hinterließen umfangreiche Reisebeschreibungen.[75] Seit dem 16. Jahrhundert entsandte die französische Krone regelmäßig Gesandte an den Bosporus. Unterschiedliche Schriften über landeskundliche Themen entstanden und berichteten über Lebensweise, Kleidung, Geschichte und vieles mehr. Meist waren sie reich illustriert, informierten auch über die Kleidung des Landes.[76] Im Gefolge befindliche Musiker, Künstler und Wissenschaftler lernten die jeweils andere Kultur kennen, repräsentierten die französische Krone im Ausland. Seit der Gründung der École des jeunes langues im Jahr 1669 war es schließlich möglich, einzelne orientalische Sprachen zu erlernen.[77]

Französische Delegationen und Abenteurer bereisten jedoch nicht nur die arabische Welt. 1684 ernannte Ludwig XIV. Alexandre II. de Chaumont zum außerordentlichen Botschafter am Hof von Siam. Im Jahr darauf erreichte dieser als erster französischer Gesandter den Hof in Ayutthaya.[78] Zwei Gesandtschaften aus Siam stellten sich in den 1680er Jahren am französischen Hof ein. In diesem Kontext wurden nicht nur zahlreiche asiatische Kunstgegenstände an den französischen Hof transferiert, es kam auch zu künstlerischen Auseinandersetzungen im theatralen, musikalischen Bereich. So vermerkt der Marquis de Sourches in seinen Memoiren unter dem 31. Oktober 1685, dass ein »divertissement de la comédie et des marionettes, à la mode de Chine et de Siam« veranstaltet wurde.[79] Sollte es sich hier um ein asiatisches Schattenspiel gehandelt haben, wie sie vor allem im ausgehenden 18. Jahrhundert in Frankreich in Mode gewesen sein sollen?[80] Michel-Richard de Lalande ließ sich von den Gesandtschaften zur Komposition von zwei »Airs siamois« anregen, die er später in den *Symphonies pour le souper du roi* veröffentlichte und in den Balletten *Mirtil et Mélicerte* (1698) und *Les Folies de*

74 Betzwieser 1993, S. 125–126; Williams 2014, S. 78.

75 Longonio 2018.

76 Noch bis Mitte des 18. Jahrhunderts wurden *Les Quatre livres des navigations et pérégrinations orientales* von Nicolas de Nicolay (Lyon 1568) in französischer Sprache wie in unterschiedlichen Übersetzungen veröffentlicht. De Nicolay gehörte der französischen Gesandtschaft an, die 1551/52 an den osmanischen Hof reiste. Williams 2014, S. 20–22, 36–39. Siehe auch Betzwieser 1993, S. 36–46.

77 Hitzel 2011, S. 121–128; Moronvalle 2011, S. 64–73.

78 Einige Jahre zuvor hatte er im Auftrag Jean-Baptiste Colberts die französischen Kolonien in Nordamerika besucht.

79 Cosnac / Broussillon 2010, S. 414.

80 Zu den »Ombres chinoises« in Paris siehe Dunkel 1984, S. 172.

Cardenio (1720) wiederverwandte.[81] Wie Jittapim Yamprai darlegt, rezipierte Lalande in seinen Airs die siamesische Musik.[82] Neben Lalandes Airs kursierten bei Hof noch weitere Kompositionen, die sich auf Siam beziehen.[83]

Einzelne Musiker begegneten der Kultur Siams sogar direkt vor Ort, wie im Fall des Komponisten André Cardinal Destouches bekannt. Er und verschiedene weitere Musiker befanden sich 1687/88 unter den Mitgliedern der zweiten französischen Gesandtschaft nach Siam.[84] Nicolas Gervaise veröffentlichte in seiner *Histoire naturelle et politique du royaume de Siam* 1688 mit »Sout Chai« die erste Übertragung eines siamesischen Liedes, das Ähnlichkeiten mit der *Mahori*-Melodie *Namlodtaisai* aufweist.[85] Nur wenige Jahre später, 1691, teilt Simon de La Loubère in *Du royaume de Siam* ein weiteres siamesisches Lied mit, »Say Samon«.[86]

Neben der Delegation aus Siam suchten noch einige weitere außereuropäische Gesandtschaften während der Regierungszeit Ludwigs XIV. den französischen Hof auf, sie kamen aus Konstantinopel, Persien, Marokko, Algier, Tripolis und Amerika. Der Erbprinz des Königreichs Assinie, Aniaba, lebte ca. zehn Jahre im Umfeld des französischen Hofes.[87] Ein reger Austausch verband die französische Krone zudem mit ihren Kolonien außerhalb Europas. Austauschmöglichkeiten gab es viele. Dass es vermutlich zu einem weit größeren Transfer fremdländischer Elemente im Musiktheater kam, als hier aufgezeigt, ist zu vermuten. Rezeptionsprozesse können schließlich zur vollkommenen Verfremdung des anverwandelten Gegenstands führen, sodass sie kaum oder gar nicht wiedererkannt werden können.

Zusammenfassung

Exotismen waren ein wesentliches Moment bei der Ausprägung des theatralischen und höfischen Raums. Fremde Welten wurden durch die intermediale Vielfalt wie durch die Gattungsvielfalt des Theaters unterschiedlich repräsentiert und stellten ein wich-

81 Yamprai 2013, S. 425; Locke 2015, S. 150.

82 Yamprai 2013, S. 422–431. Yamprai führt den Nachweis, dass Lalande musikalische Elemente von »Sout Chai« in sein erstes »Air siamois« eingebunden habe, während sein zweites Air sich am buddhistischen Gesang des Gebets *Sorapanya* orientiert.

83 Yamprai 2013, S. 431–434.

84 Lemaître 1992; Irving 2012, S. 405.

85 Yamprai 2013, S. 426. Irving ist der Auffassung, dass das Lied eher europäisch als siamesisch klingt. Es wurde den europäischen Gepflogenheiten entsprechend mit einer Bass- und einer Melodiestimme notiert. Irving 2012, S. 407–408.

86 Irving 2012, S. 407–408.

87 Martin 2017. Die Mitglieder der Gesandtschaft aus Siam nahmen u. a. an Theateraufführungen teil, besuchten die Oper, lernten Lully und einzelne der mitwirkenden Darsteller kennen. Vivier 1954, S. 495–497.

tiges Element von Performativität dar. Exotische Räume sind im Großen und Ganzen als Phantasiegebilde aufzufassen, die zur Kreation des Ideal- und Sehnsuchtsortes Hof in sinnlicher, psychischer oder physischer Hinsicht beitrugen. In Form des Grotesken und Komischen wurden Exotismen zur Karikierung bestimmter Vorurteile und zur Demonstration der eigenen Überlegenheit eingesetzt. Um hegemoniale Ansprüche zu unterstreichen, präsentierten sich fremde Völker als Untertanen auf der Bühne, um dem »plus grand roi du monde« zu huldigen. Auf diese Weise demonstrierte die Krone ihre herrscherlichen Allmachtsphantasien. Es kam aber auch zur Konstruktion positiv besetzter exotischer Gegenwelten. Dabei traten König und Hofgesellschaft an die Stelle exotischer Potentaten und ihrer Hofstaaten. Im Musiktheater wie im Rahmen von Hoffesten wurden Exotismen eingesetzt, um Glanz und Luxus zu entfalten, die Hofgesellschaft dem Alltag zu entrückten und in andere Welten zu entführen. Reiseberichte und ethnographische Erträge konnten punktuell als Inspirationsquelle dienen. Evident ist, auch in ihnen gehen Realität und Fiktion ineinander über. Fraglich ist, inwiefern bei Inszenierungen von Festen, Balletten oder Opern überhaupt ein wahres Bild des ›Fremden‹ vermittelt werden sollte, ging es hier doch um die Kreation idealisierter Selbstentwürfe.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 La Gorce 1997, S. 136.
Abb. 2 Chirstout 1987, S. 138.
Abb. 3 Chirstout 1987, S. 137.
Abb. 4 Beaussant 1992, S. 671.
Abb. 5 Beaussant 1992, Bildtafel 15.
Abb. 6 La Gorce 1997, S. 137.

Literatur

Arbeau 1596: Arbeau, Thoinot: Orchésographie, Langres 1596.

Assayag 1999: Assayag, Jackie: L'Inde fabuleuse: le charme discret de l'exotisme français: XVII^{e}-XX^{e} siècles, Paris 1999.

Bausinger 1987: Bausinger, Hermann: Kultur kontrastiv. Exotismus und interkulturelle Kommunikation, in: Wolff, Armin; Rug, Wolfgang (Hg.): Vermittlung fremder Kultur: Theorie – Didaktik – Praxis, Regensburg 1987, S. 1–16.

Beaussant 1992: Beaussant, Philippe: Lully ou Le musicien du soleil, Paris 1992.

Benoit 1992: Benoit, Marcelle (Hg.): Dictionnaire de la musique en France aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, Paris 1992.

Betzwieser 1993: Betzwieser, Thomas: Exotismus und »Türkenoper« in der französischen Musik des Ancien régime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 21), Laaber 1993.

Betzwieser 1995: Betzwieser, Thomas: Art. Exotismus (17./18. Jahrhundert), in: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 226–243, 240–243.

Bloechl 2008: Bloechl, Olivia Ashley: Native American song at the frontiers of early modern music, Cambridge u. a. 2008.

Bufford 1999: Bufford, Norman (Hg.): Philippe Quinault. Livrets d'opéra, 2 Bde., Toulouse 1999.

Campra / La Motte 1724: Campra, André; La Motte, Houdar de: L'Europe galante, Paris 1724.

Christout 1987: Christout, Marie-Françoise: Le Ballet de cour au XVII^e siècle (= Collection iconographie musicale, Bd. 8), Genf 1987.

Cohen 2001: Cohen, Albert (Hg.): Jean-Baptiste Lully, Ballet royal de Flore (= Jean-Baptiste Lully, Œuvres Complètes, Série 1, Bd. 6), Hildesheim u. a. 2001.

Collet 2007: Collet, Dominik: Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in den Kunstkammern der Frühen Neuzeit (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 232), Göttingen 2007.

Cosnac / Broussillon 2010: Cosnac, Gabriel-Jules; Broussillon, Arthure Bertrand de (Hg.): Mémoires du Marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV, Bd. 1, Nachdruck der Ausgabe Paris 1882, Breiningsville 2010.

Cotticelli 2006: Cotticelli, Francesco (Hg.): Le arti della scena e l'esotismo in età moderna, Neapel 2006.

Cuenin-Lieber 2003: Cuenin-Lieber, Mariette: L'Afrique dans les ballets de cour de Benserade, in: Bornaz Baccar, Alia (Hg.): L'Afrique au XVII^e siècle – mythes et réalités: Tunis 14–16 mars 2002, Tübingen 2003, S. 319–332.

Dartois-Lapeyre 2003: Dartois-Lapeyre, Françoise: Racine, l'Orient et les livrets d'opéra au XVIII^e et au XIX^e siècles, in: Martin, Isabelle (Hg.): Jean Racine et l'Orient. Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14–16 avril 1999, Tübingen 2003, S. 183–204.

Delalex 2016: Delalex, Hélène: Grand carrousel du roi: étude et transcription. Courses de testes et de bague faites par le Roi en l'année 1662, Paris 2016.

Du Crest 2006: Du Crest, Sabine: Le Lieu de l'ailleurs dans les spectacles de cour au XVII^e siècle en Italie et en France, in: Mazouer, Charles (Hg.): Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004, Tübingen 2006, S. 319–331.

Dunkel 1984: Dunkel, Peter F.: Schattenfiguren – Schattenspiel. Geschichte – Herstellung – Spiel, Köln 1984.

Emelina 1998: Emelina, Jean: La Géographie tragique: espace et monde extérieur, in: Emelina, Jean (Hg.): Comédie et tragédie, Nizza 1998, S. 161–185.

Erdheim 1987: Erdheim, Mario: Zur Ethnopsychoanalyse von Exotismus und Xenophobie, in: Pollig, Hermann (Hg.): Exotische Welten, europäische Phantasien, Stuttgart 1987, S. 48–53.

Goulbourne 2003: Goulbourne, Russell: Comédie et altérité: l'Afrique et les Africains dans le théâtre comique du XVII^{e} siècle, in: Bornaz Baccar, Alia (Hg.): L'Afrique au XVII^{e} siècle –mythes et réalités: Tunis 14–16 mars 2002, Tübingen 2003, S. 293–308.

Harris-Warrick 2010: Harris-Warrick, Rebecca: Reading Roland, in: Journal of Seventeenth Century Music 16/2010, online: http://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html#ch2 [letzter Zugriff am 28.8.2018].

Head 2000: Head, Matthew William: Orientalism, masquerade and Mozart's Turkish music (= Royal Musical Association monographs, Bd. 9), London 2000.

Hitzel 2011: Hitzel, Frédéric: Les Ambassades occidentales à Constantinopel et la diffusion d'une certaine image de l'Orient, in: Basch, Sophie u. a. (Hg.): L'Orientalisme, les orientalistes et l'Empire ottoman de la fin du XVIII^{e} à la fin du XX^{e} siècle: actes du colloque international réuni à Paris, les 12 et 13 février 2010 au palais de l'Institut de France, Paris 2011, S. 121–135.

Hüttler 2013: Hüttler, Michael (Hg.): The Age of Mozart and Selim III (1756–1808) (= Ottoman Empire and European theatre, Bd. 1), Wien 2013.

Hüttler 2014: Hüttler, Michael (Hg.): The Time of Joseph Haydn: From Sultan Mahmud I to Mahmud II (r.1730–1839) (= Ottoman Empire and European theatre, Bd. 2), Wien 2014.

Hüttler 2015: Hüttler, Michael (Hg.): Images of the harem in literature and theatre (= Ottoman Empire and European theatre, Bd. 3), Wien 2015.

Hüttler / Weidinger 2016: Hüttler, Michael; Weidinger, Hans Ernst (Hg.): Seraglios in theatre, music and literature (= Ottoman Empire and European theatre, Bd. 4), Wien 2016.

Hüttler / Weidinger 2018: Hüttler, Michael; Weidinger, Hans Ernst (Hg.): Gluck and the Turkish subject in ballet and dance (= Ottoman Empire and European theatre, Bd. 5), Wien 2018.

Irving 2012: Irving, David R. M.: Lully in Siam: music and diplomacy in French-Siamese cultural exchange, 1680–1690, in: Early Music 40/2012, S. 393–420.

Karro-Pélisson 1990: Karro-Pélisson, Françoise: L'Empire ottoman et l'Europe dans l'Opéra français, in: La Gorce, Jérôme de; Schneider, Herbert (Hg.): Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque, Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987 (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 18), Laaber 1990, S. 251–269.

Kienlin 2015: Kienlin, Tobias: Fremdheit – Perspektiven auf das Andere. Einführung, in: Kienlin, Tobias (Hg.): Fremdheit – Perspektiven auf das Andere (= Kölner Beiträge zu Archäologie und Kulturwissenschaften, Bd. 264), Bonn 2015, S. 1–8.

Kreidt 1987: Kreidt, Dietrich (Hg.): Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen in »Kultur unterm Turm«, 2. September – 11. Oktober 1987, Stuttgart 1987.

La Gorce 1997: La Gorce, Jérôme de: Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France 1645–1765, Paris 1997.

La Gorce 2002: La Gorce, Jérôme de: Jean-Baptiste Lully, Paris 2002.

La Gorce 2005: La Gorce, Jérôme de: Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV, Versailles 2005.

La Gorce 2015: La Gorce, Jérôme de: Berain et Gissey, dessinateurs des Menus plaisirs, in: Chonè, Paulette; La Gorce, Jérôme de (Hg.): Fastes de cour au XVII^{e} siècle. Costumes de Bellanges et de Berain, Saint-Rémy-en-l'Eau 2015, S. 139–259.

Lecomte 1981: Lecomte, Nathalie: L'Orientalisme dans le ballet aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, Diss. Universität Paris-Sorbonne 1981.

Lemaître 1992: Lemaître, Edmond: Art. Destouches, André Cardinal, in: Benoit, Marcelle (Hg.): Dictionnaire de la musique en France aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, Paris 1992, S. 230–231.

Locke 2001: Locke, Ralph P.: Art. Exoticism, in: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 8, 2. Auflage, Oxford u. a. 2001, S. 459–462.

Locke 2009: Locke, Ralph P.: Musical exoticism. Images and reflections, Cambridge 2009.

Locke 2009a: Locke, Ralph P.: Exotismus in der Opera seria? in: Mücke, Panja; Jacobshagen, Arnold (Hg.): Händels Opern, Teilband 1 (= Das Händel-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2009, S. 221–235.

Locke 2015: Locke, Ralph P.: Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart, Cambridge 2015.

Longino 2018: Longino, Michèle: French travel writing in the Ottoman Empire. Marseilles to Constantinople, 1650–1700, Paris 2018.

Lully 1682: Lully, Jean-Baptiste: Persée, Tragédie mise en musique, Facsimile der Erstausgabe 1682, New York 1998.

Lully 1683: Lully, Jean-Baptiste: Phaëton, Tragédie mise en musique, Facsimile der Erstausgabe 1683, New York 1998.

Lully 1685: Lully, Jean-Baptiste: Roland, Tragédie mise en musique, Facsimile der Erstausgabe 1685, New York 1998.

Lully 1689: Lully, Jean-Baptiste: Atys, Tragédie mise en musique, Facsimile der Erstausgabe 1689, New York 1998.

Lully 1697: Lully, Jean-Baptiste: Bellérophon, Tragédie mise en musique, Facsimile der Erstausgabe 1697, New York 1998.

Lully / Quinault 1697: Lully, Jean-Baptiste; Quinault, Philippe: Le Temple de la Paix, Paris 1697.

Martin 2017: Martin, Meredith: Ambassades extraordinaires et visiteurs des contrées lointaines, in: Kisluk-Grosheide, Daniëlle O. u. a. (Hg.): Visiteurs de Versailles. Voyageurs, princes, ambassadeurs. 1682–1789, Paris 2017, S. 138–149.

Maschke 1996: Maschke, Annegret: Exotismus oder interkulturelles Lernen: ethnologische Perspektiven zu New Age und Psychotherapie (= Forschungsberichte zur transkulturellen Medizin und Psychotherapie, Bd. 3), Berlin 1996.

Meglin 2000: Meglin, Joellen A.: ›Sauvages‹, Sex Roles, and Semiotics: Representations of Native Americans in the French Ballet, 1736–1837, in : The Eighteenth Century Dance Chronicle 23/2000, S. 87–132.

Moronvalle 2011: Moronvalle, Jeff: Connaître et représenter l'Orient à l'aube du siècle des Lumières, in: Basch, Sophie u. a. (Hg.): L'Orientalisme, les orientalistes et l'Empire ottoman de la fin du XVIII^{e} à la fin du XX^{e} siècle: actes du colloque international réuni à Paris, les 12 et 13 février 2010 au palais de l'Institut de France, Paris 2011, S. 61–79.

Müller 1995: Müller, Rainer A.: Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 33), München 1995.

Müller-Funk 2016: Müller-Funk, Wolfgang: Theorie des Fremden, Tübingen 2016.

Nochlin 1987: Nochlin, Linda: The Imaginary Orient, in: Pollig, Hermann (Hg.): Exotische Welten, europäische Phantasien, Stuttgart 1987, S. 172–179.

Pitou 1983: Pitou, Spire: The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers. Genesis and Glory, 1671–1715, Westport u. a. 1983.

Prunières 1966: Prunières, Henry (Hg.): Lully, Jean-Baptiste; Quinault, Philippe: Cadmus et Hermione (1673), New York 1966.

Revers 1997: Revers, Peter: Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 41), Stuttgart 1997.

Rösener 2008: Rösener, Werner: Leben am Hof. Königs- und Fürstenhöfe im Mittelalter, Ostfildern 2008.

Salmen 1997: Salmen, Walter: Chinoiserien in der Musik- und Tanzgeschichte, in: Beer, Axel u. a. (Hg.): Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, Bd. 2, Tutzing 1997, S. 1171–1186.

Scharrer 2004: Scharrer, Ulf: Greek and Latin Authors on Near Eastern Nomadism, in: Nicolle, Christophe (Hg.): Nomades et sédentaires dans le Proche-Orient ancient. Compte rendu de la XLVI^{e} Rencontre Assyriologique Internationale (Paris, 10–13 juillet 2000) (= Amurru, Bd. 3), Paris 2004, S. 311–317.

Schneider 1981: Schneider, Herbert: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully, Tutzing 1981.

Taylor 2007: Taylor, Timothy Dean: Beyond exoticism: western music and the world, Durham u. a. 2007.

Vivier 1994: Vivier, Odile: Relations musicales entre la France et l'Orient au XVII[e] siècle, in: XVII[e] siècle 22/1954, S. 495–505.

Whaples 1984: Whaples, Miriam: Exoticism in dramatic music, 1600–1800, Ann Arbor 1984.

Williams 2014, Williams, Haydn: Turquerie. Sehnsucht nach dem Orient, Berlin 2014.

Yamprai 2013: Yamprai, Jittapim: Michel-Richard de Lalande and the Airs of Siam, in: Early Music 41/2013, S. 421–437.

L'ARCHITECTURE DANSANTE – TANZ, GEOMETRIE UND RAUM IN DER HÖFISCHEN FESTKULTUR UM 1700

Simon Paulus

> »Man sollte denken, die Baukunst als schöne Kunst arbeite allein fürs Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten achthat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten; wir fühlen eine angenehme Empfindung, wenn wir uns im Tanze nach gewissen Gesetzen bewegen; eine ähnliche Empfindung sollten wir bei jemand erregen können, den wir mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus hindurchführen. Hier tritt die schwere und komplizierte Lehre von den Proportionen ein, wodurch der Charakter des Gebäudes und seiner verschiedenen Teile möglich wird.«[1]

Die Ergründung von Gemeinsamkeiten, Bezügen und Abhängigkeiten der beiden darstellenden Kunstdisziplinen Architektur und Tanz ist, wie es Johann Wolfgang von Goethe in seinem 1795 veröffentlichten Artikel *Baukunst* treffend angedacht hat, im Hinblick auf eine ›Gleichzeitigkeit‘[2] oder vielmehr ›Gleichsinnigkeit‘ der Künste sehr reizvoll. Dabei mag vielleicht eine Vergleichbarkeit aufgrund ihrer beiden vermeintlich konträren Positionen schwerfallen – beruht die eine doch auf dem Prinzip der Dynamik, die andere auf dem der Statik. Besonders aber zwischen etwa 1650 und 1720 gehen Tanz und Architektur gerade im Musiktheater eine einmalige Symbiose ein, die dem allgemeinen harmonikalen Weltbild einer übergeordneten Ordnung und Regulierung folgen soll. Eine Symbiose, die zwischen diesen beiden Disziplinen vielleicht erst wieder in vergleichbarer Weise mit den Inszenierungen des triadischen Balletts Oskar Schlemmers in den 1920er Jahren bewusst gesucht wird.[3] Im Folgenden soll sich ganz im Sinne der Vielschichtigkeit barocker Wahrnehmungsweisen dem Thema aus ver-

1 Goethe 1985, 108.

2 Zum Verständnis dieses Begriffs sei auf die Äußerung des Musikwissenschaftlers Friedrich Blume verwiesen, die m.E. immer noch ihre Gültigkeit besitzt: »Mit der Einsicht, dass der musikalische Barock nicht in der mehr oder minder fragwürdigen Übereinstimmung äußerer Stilmerkmale mit denen anderer Künste, sondern in der inneren Einheit eines Zeitgeistes besteht, schwindet der im Schrifttum häufig aufgetauchte, auf Nietzsche zurückgehende Zweifel an der Gleichzeitigkeit der Musik mit jenen. ›Zeitgeist‹ wird hierbei verstanden, nicht nur im Sinne eines Wirkungsfaktors, der, an und für sich unerklärbar, die Menschen einer Zeit und eines Raumes in eine gemeinsame Form des Denkens, Fühlens und Sichäußerns hineinzwingt, sondern auch im Sinne einer bestimmten Art und Weise, wie die Menschen eines Zeitalters sich selbst sehen und sich in Beziehung zur physischen und metaphysischen Welt setzen. Echte Gleichzeitigkeit wird nicht dadurch nachgewiesen, dass irgendwelche äußeren Stilmerkmale der Malerei oder der Dichtkunst sich in Analogie zu denen der Musik bringen lassen.« Blume 1974, S. 178–179.

3 Vgl. hierzu weiterführend Zimmermann 2014, S. 189–214, 283–299.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

schiedenen Blickwinkeln angenähert werden, von allegorischen bis hin zur konkreten räumlichen und kinetischen Bezugsaspekten.[4]

Äußerst plastisch wird uns die Verschmelzung beider Künste in den Bühnenwerken des französischen Musiktheaters dieser Zeit vor Augen geführt. Hier hatten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts aus dem Ballet de cour verschiedenartigste Verbindungsformen von Schauspiel, Musik und Tanz herausgebildet, die um 1700 u. a. in dem besonderen Genre des Opéra-ballets gipfelten.[5] Eine konkrete Anregung zu dem Thema mag daher zunächst die allegorische Vorstellung von einer ›tanzenden Figur‹ der Architektur in einem dieser Bühnenwerke selbst liefern: im Jahr 1685 kam am Hof der Duchesse de Guise, Maria von Lothringen, das Divertissement *Les Arts florissants* zur Aufführung; eine Komposition ihres Hauskomponisten Marc-Antoine Charpentier, die – wie so viele Werke dieser Zeit – eine musikalische Huldigung des Sonnenkönigs Ludwig XIV. darstellte.[6] Zu den als Figuren auftretenden Allegorien der ›blühenden Künste‹ in diesem mal als *Opéra* mal als *Idylle en musique* bezeichneten Werk zählen die Musik, die Malerei, die Poesie und nicht zuletzt auch die Architektur, für deren Gesangspartie ein Mezzosopran vorgesehen war.[7] Dass in diesem Stück auch getanzt wurde, bezeugen nicht zuletzt einige eingestreute Tanzsätze, z. B. eine Entrée (der Furien), ein Menuet, eine Chaconne sowie eine Sarabande en rondeau. Man darf sich also getrost auch eine tanzende Architektur vorstellen – vielleicht in ein ähnliches Habit einkleidet, wie es Nicolas de Larmessin in seiner Stichserie *Le Costumes grotesques* (ca. 1695) der Figur des Architekten zuteilte (Abb. 1).

4 Der Aspekt von Körper- und Raumwahrnehmung in der Frühen Neuzeit, speziell im Tanz, kann hier nicht vertiefend behandelt werden. Verwiesen sei über die für diesen Beitrag zugrundeliegende Literatur hinaus weiterführend auf: Schulze 2011; Schroedter 2004; Mourey 2013; Bennet / Mourey / Schroedter 2008.

5 Dazu weiterführend: Durosoir 2004.

6 Im Werkverzeichnis des Komponisten: H 487. Hitchcock 1996, S. 120–164.

7 Die der Architektur zugewiesenen Textpassagen lauten (Hitchcock 1996, S. 120–164):
L'Architecture:
»Joignons nous savante peinture
faisons que ses explois vivent malgré les temps
Dans un désert stérile ou l'ingrate nature
rend autant qu'elle peut aux efforts impuissans,
je lui dresse un palais dont la noble structure
etale ce qu'elle a de plus riches presens,
la forceant d'invincibles barrières,
je conduis en montant des rivières
qui dans les beaux jardins pour le charme des yeux
pussent mille jets d'eau jusqu'aux voutes des cieux.
L'Architecture et la Peinture:
Ce n'est que par ces grands spectacles,
ce n'est qu'en faisant des miracles
qu'on peut plaire à Louis,
comme il n'arrive à la victoire que par des moyens inouis.«

Abbildung 1. Nicolas de Larmessin: *Habit d'Architecte* aus der Stichserie *Les Costumes grotesques*, ca. 1695.

Eine Reihe von weiteren überlieferten Kompositionen macht deutlich, dass in den französischen Balletten des 17. Jahrhunderts neben den obligatorischen Figuren der antiken griechischen und römischen Mythologie gerne auch die verschiedenen Künste als allegorische Figuren eingesetzt wurden. Ein frühes Beispiel findet sich etwa im 1632 aufgeführten *Ballet de l'Harmonie*, in dem die Fusion der vier Künste des *Quadriviums* zu einer Harmonie des Universums thematisiert wird.[8] Ausgeschlossen von den *septem artes* fehlt die Architektur als eigene Figur hier aber. Offenbar wird sie neben Char-

8 Schon zwanzig Jahre vor Charpentiers Komposition hatten Jean-Baptiste Lully und Isaac de Benserade im *Ballet des Arts* 1663 die Künste tanzen lassen (LWV 18). Hier treten auf: *l'Agriculture*, *la Navigation*, *l'Orfévrerie*, *la Peinture*, *la Chasse*, *la Chirurgie* und *la Guerre*. Beauchamps 1735, Bd. 3, S. 154. Siehe ferner Canova-Green 1999a, S. 497 u. 503.

pentiers genannten Opus erst mit einem weiteren Ballett der 1680er Jahre in den Kreis der allegorischen Bühnenfiguren eingeführt, nämlich in dem 1685 am Pariser Collège Louis-le-Grand als Intermedium zur Tragödie *Clissonius* (auch *Clisson*) getanzten *Ballet des Arts*.[9] Als Choreograph ist hier Pierre Beauchamps überliefert, der wohl einflussreichste Tänzer und Choreograph am Hofe Ludwigs XIV. In dem Ballett werden in vier Szenen verschiedenste Künste vorgestellt, unterteilt in »Arts pour la nécessité«, »Arts pour la commodité«, »Arts pour le plaisir«, »Arts pour la gloire & la magnificence«. Die Architektur wird hier dem Gott Jupiter zugeteilt, der die *commodité* – und damit einen zentralen Begriff der französischen Architekturtheorie dieser Zeit – vertritt.[10]

In der Tradition dieses Balletts steht auch das im Mai 1700 an der Académie royale de musique aufgeführte Ballet *Le Triomphe des Arts* nach einem Libretto von Antoine Houdar de La Motte und mit Musik von Michel de La Barre, dessen Libretto und Partitur von Christophe Ballard im Druck veröffentlicht wurden.[11] Den nunmehr fünf Künsten Architektur, Poesie, Malerei, Musik und Bildhauerei wird hier jeweils eine eigene, mehrere Szenen umfassende Entrée gewidmet (Abb. 2). In diesen Entrées wechseln sich wie in *Les Arts florissant*s Tanzsätze, Gesangs- und Chorpartien ab, die auch hier mit mythologischen Figuren besetzt sind. In der Entrée der Architektur sind dies u. a. ein Hohepriester des Apollon, Venus und Apollon selbst. Als eigene allegorische Figur tritt die Architektur jedoch nicht auf.

Es ist naheliegend, dass durch den regen Austausch mit dem französischen (und italienischen)[12] Musiktheater auch in den deutschen Territorien die Architektur als tanzende und singende Allegorie eingesetzt wurde. Schon im 1659 aufgeführten Singspiel des Braunschweigischen Welfenfürsten Anton Ulrich *Orpheus aus Thracien* unterstützten die Göttin Irene in der ersten Szene vier Nymphen, nämlich *Musica*, *Poesis*, *Architectura* und *Zoographia*.[13] Sehr wahrscheinlich inspiriert durch die Werke Lullys und Charpentiers durfte auch bei den Festlichkeiten zur Feier des sechzigsten Ge-

9 Die Erstaufführung fand am 8. Juni 1685 statt. Als Autoren der Tragödie sind Joseph de Jouvancy und Jacques de Baune überliefert. Desgraves 1986, S. 111, Nr. 157 u. 159. Siehe auch das zugehörige Programmheft unter: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72318s/f1.image.r=Clisson%201685; [letzter Zugriff am 9.2.2018].

10 Zum Bedeutungswandel dieses in der Theorie der vitruvianischen *utilitas* zugeordneten Begriffs bei Pierre Le Muet, Claude Perrault und Jean-Louis de Cordemoy siehe weiterführend Krufft 1985, S. 139–140, 150–151, 158–159.

11 La Barre 1700. Als Digitalisat einsehbar unter: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90586556?rk=21459;2; [letzter Zugriff am 9.2.2018]. Das Textbuch ist unter http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72128j/f1.image; [letzter Zugriff am 10.2.2018].

12 Auf die Einflüsse des italienischen Musiktheaters kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, da es den Umfang dieses Beitrags sprengen würde. Zum Einfluss des französischen Musiktheaters auf die deutschen Höfe, darunter auch Wolfenbüttel, siehe besonders Scharrer 2014, S. 95–156.

13 In Anton Ulrichs *Orpheus aus Thracien* wird das Ineinandergreifen der Künste treffend in der Vorrede von Irene mit dem Vers eingeleitet: »Es hat die Poesie ein Frewdenspiel gemacht / Das da von der Music in Noten ist gebracht / Die Bawkunst hat darauf den Schauplatz auffgeführet / Der von der Malerey ist fleissig ausgezieret.« Anton Ulrich 1659, o.S. [9].

Abbildung 2. Titelseite der Ouverture zur 1. Entree »L'Architecture« in Michel de La Barres Ballet *Le Triomphe des arts, ballet mis en musique par le sieur de La Barre*, Paris 1700.

burtstages seiner Gemahlin Elisabeth Juliane, die 1694 unter dem Titel *Salzthalischer Mayen-Schluß* im neu errichteten Schloss Salzdahlum stattfanden, ein solches Singspiel nicht fehlen.[14] In dem als *Ballet* betitelten Divertissement feierten hier die *Architectura*, *Pictura*, *Sculptura*, *Poesis* und *Musica* gemeinsam die Fertigstellung des neuen Lustschlosses und sangen ihr Lob auf den Erbauer. Dem damaligen Publikum erschloss sich damit eine Überlagerung allegorischer, metaphorischer und realer Bilder und Bedeutungsebenen.

Fast allen eingangs genannten Bühnenwerken ist ein grober Handlungsstrang gemeinsam, der den Nerv dieser Epoche kennzeichnet: Die Bedrohung eines wohlgeordneten Systems durch das Chaos; im Falle von *Les Arts florissants* ist es die Figur der *Discordia*, die mit den Furien gemeinsam einige Unruhe stiftet. Stets ist am Ende die Harmonie und die Ordnung auf der Bühne wiederhergestellt – nicht selten mit dem direkten Hinweis auf den Fürsten als Hüter und Regler der realen politischen und gesellschaftlichen Ordnung. Diese mit dem Beginn der Neuzeit akademisch geführten

14 Siehe das Textbuch von Bressand 1694.

Bemühungen gegen das Anarchische und für das Geregelte schlagen sich auch in der Tanzkunst nieder.[15] In und mit ihr vermeinte man den Menschen und seine Rolle innerhalb der kosmisch-göttlichen Ordnung der Welt zu höchster Vollendung bringen zu können, wie es John Davies in der 96. Strophe seines 1594 veröffentlichten Poems *Orchestra or A Poem of Dancing* formulierte:[16]

> »Loe this is Dauncings true nobilitie.
> Dauncing the child of Musick and of Love,
> Dauncing it selfe both love and harmony,
> Where all agree and all in order move;
> Dauncing, the art that all arts do approve;
> The faire c[h]aracter of the worlds consent,
> The heav[e]ns true figure and th'earths ornament.«

Die spätestens seit dem 15. Jahrhundert erkennbare Erhebung des Tanzes zur Kunstform und das damit verbundene Auftreten von Tanzmeistern und professionellen Tänzern gipfelte in Frankreich 1661 in der Gründung der Pariser *Académie royale de danse* durch Ludwig XIV. – zehn Jahre vor der Gründung der *Académie royale d'Architecture*. Die Instrumentalisierung des Tanzes als Mittel der Selbstdarstellung und der politisch-gesellschaftlichen Normierung und Reglementierung lässt sich besonders im Verlauf des 17. Jahrhunderts in einer besonderen Ausprägung beobachten, die einen ihrer Höhepunkte in der Regierungszeit dieses Monarchen fand.[17] Allgemein bekannt ist, dass der 15jährige König, selbst ein ausgezeichneter Tänzer, seine ›Regierungserklärung‹ bei seinem Amtsantritt in der Rolle des griechischen Gotts des Lichts und der Künste Apollon tanzte. Nicht zuletzt manifestierte sich in der Gründung der Akademie auch der Wille des Königs, dieses für ihn so bedeutende Medium zu reglementieren, zu akademisieren und damit letztendlich vor allem zu kontrollieren. Ergebnis dieser Akademisierung ist neben der Anerkennung, die die Tanzkunst als Wissenschaft im Verlauf des 17. Jahrhunderts erfuhr, auch die Entwicklung einer eigenen Tanznotation durch den am Hofe Ludwig XIV. wirkenden Musiker, Choreographen und Tänzer Pierre Beauchamps. Über ihre Veröffentlichung 1700 im Tanztraktat *Chorégraphie* von Raoul Auger Feuillet trug diese kodifizierte Notation wesentlich dazu bei, die französische Kunst des höfischen Tanzes und den Kodex der Akademie europaweit zu etablieren.[18] Im deut-

15 Dazu besonders Stocks 2000, S. 131–165, 204–212, 244; Schulze 2011, S. 241–243.

16 Auf den Diskurs zu diesem Poem kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, verwiesen sei auf Saftien 1994, S. 258–261; Schulze 2011, S. 43–66.

17 Tendenziell ist diese Entwicklung schon in der burgundischen und italienischen Hofkultur sowie am englischen Hof unter Elisabeth II. vorbereitet. Dazu u. a. weiterführend: Braun / Gugerli 1993, S. 15–35; Schulze 2011, S. 241–248.

18 Siehe Feuillet 1700. Eine englische Ausgabe erfolgt durch Weaver 1706. Feuillet veröffentlichte die Tanznotation ohne Bezug auf Beauchamp zu nehmen, was einen jahrelangen Prozess nach sich zog.

schen Sprachraum war es besonders Gottfried Tauberts *Rechtschaffender Tantzmeister* (1717), der diesen Prozess weiterbeförderte. Laut Taubert, der den Kodex der Akademie vertrat, wird der Tanz »durch harmonische und symmetrisch regulierte ernsthaffte Bewegungen derer Füße, Arme und des ganzen Leibes, Mores, Actiones, Passiones, &c. exprimieret«.[19] Bei dem wenige Jahre zuvor veröffentlichten Tanztraktat von Johann Pasch heißt es explizierter:

> »wahre Tantz-Kunst ist in Theoria eine Wissenschafft / welche dem Triebe der Natur […] (per disciplinas Philosophicas) solche Regeln setzet oder giebet / damit diese Bewegungen in Praxi (in specie per disciplinas Mathematicas) vernünfftig / und also recht natürlich und menschlich verrichtet / und zu einem andern nützlichen Gebrauche angewendet werden können.«[20]

Der Aspekt der Körperbeherrschung und Körpersprache in streng reglementierten und stilisierten Figuren und Gesten spiegelt am Ende das gleiche Bedürfnis nach Proportion und Ordnung in der Bewegung, wie es in der gleichzeitigen Architekturtheorie für den starren Baukörper formuliert wurde.[21]

Die Tanzhistorikerin Claudia Jeschke hat in diesem Zusammenhang auf eine zunehmende Dynamisierung in der Präsentation des Körpers im Verlauf des 17. und frühen 18. Jahrhunderts verwiesen und drei Inszenierungsweisen unterschieden, die einer Modifikation vom ›geometrischen Körper‹, über den ›mechanistischen Körper‹ hin zum ›instrumentalen Körper‹ folgen.[22] Mit dem Ausbau des Bewegungs- und Darstellungsvokabulars, der Einführung ›asymmetrischer‹ Körperpositionen und Figurationen Anfang des 18. Jahrhunderts wurde der durch Raum und Geometrie bestimmte enge Bewegungsradius der Tänzer aufgehoben. Eine zentrale Figur dieser Entwicklung war der Choreograph Jean Georges Noverre, der Mitte des 18. Jahrhunderts das Handlungsballett mitbegründete, welches mit den Tänzern Nicolas Blondy, den Tänzerinnen Françoise Prévost, Marie-Anne Camargo und Marie Sallé seine europaweit prominenten Protagonisten fand.[23] Die Orientierung an den ›natürlichen‹ Körperhaltungen antiker Plastiken bedingte u. a. den Wegfall des starren Kostüms und gab damit der vorher stets unbeweglich gerade gehaltenen Körperachse des Oberkörpers mehr Bewegungsspielraum. Auf satirische Weise hat William Hogarth in seiner Stichserie zu *Analysis of Beauty* (1753) den Tanz und die Figur des Tanzmeisters für eine Kritik des konservativen Körperideals verwendet (Abb. 3 und 4).

19 Taubert 1717, S. 962.

20 Pasch 1717, S. 16. Siehe dazu Woitas 1996, S. 71.

21 Auf eine genauere Darstellung kann hier nicht weiter eingegangen werden. Allgemein sei verwiesen auf Krufft 1985, S. 144–157.

22 Jeschke 1996, S. 85–106.

23 Dazu weiterführend besonders Liechtenhan 1998.

Abbildung 3. William Hogarth: *Analysis of Beauty*, 1753, Tafel 1, Kupferstich.

Wie in der Architektur führte so der Wandel ästhetischer Positionen im Zeichen der Aufklärung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch im Tanztheater zu einem Paradigmenwechsel.[24] Hier wie dort war es eine sich ändernde Auffassung des *imitatio naturae*-Ideals, die sich in jener Zeit vollzog.[25] Auch hier machte sich der Diskurs zwischen Rationalismus und Sensualismus bemerkbar, wobei in der Theorie der französischen und deutschen Tanztraktate des frühen 18. Jahrhunderts noch deutlich die rationale Sichtweise dominierte: Der Ballettmeister Samuel Rudolf Behr lässt z. B. seine anatomisch fundierte Bewegungsanalyse (1703) ausschließlich auf mathematisch-geometrischen Prinzipien beruhen.[26] Die wissenschaftliche Untersuchung der Körperanatomie in Beziehung auf die Tanzkunst gipfelte letztendlich in John Weavers 1721 in London veröffentlichtem Traktat *Anatomical and Mechanical lectures upon Dancing*.[27]

24 Woitas 1996, S. 67–84. Vgl. auch Fischer-Lichte 2007, S. 91–97.

25 Lehner 1987, siehe besonders S. 63–64 und 68–71.

26 Behr 1703.

27 Weaver 1721.

Abbildung 4. William Hogarth: *Analysis of Beauty*, 1753, Tafel 2, Kupferstich.

Die unmittelbaren Bezüge des barocken Tanzes zu den Kunstgattungen seiner Umgebung sind vielfältig – wenn auch deren Interpretationen manchmal sehr subjektiv ausfallen: Curt Sachs meinte beispielsweise in seiner *Geschichte der Tanzkunst* (1933) in dem auffälligen Wechsel von den gradtaktigen Tänzen der Renaissance zum im Barock bevorzugten ternären Metrum (»Dreischlägigkeit«) eine Bestätigung der »Neigung des Barock« zu erkennen, »sich mehr in dem Sinne der Breite als in dem der Höhe auszudrücken. […] Der neue Rhythmus bedeutet in seinem Wesen nichts anderes. Der zweiteilige Takt hat eine Knappheit und Schlänke, die sich schlecht mit der Breitenrichtung des damaligen Ausdrucksbedürfnisses verträgt.«[28] Sachs unterstreicht dies mit der Bemerkung: »Ein Versailler Schloss liegt breit und schwer und unerschütterlich als eindrucksvolle Masse am Boden.«[29] Sachs Versuch, die Gleichsinnigkeit und Parallelitäten in den Künsten umfassend darzustellen, gipfelt in seinem Werk *The Commonwealth of Art* (1946).[30]

28 Sachs 1933, S. 236. Übrigens wird die Tanzkunst dieser Epoche von Sachs äußerst negativ bewertet: Er spricht von ›tanzlosem Tanz‹.

29 Ebd., S. 270.

30 Sachs 1946.

Sachs sieht hier in der Entwicklung vom zwei- zum dreidimensionalen Körper- und Raumempfinden zu Beginn der Neuzeit – markiert durch die Entdeckung der Perspektive – eine deutliche Gemeinsamkeit zwischen Tanz und bildender Kunst, die sich für ihn auch in der von Feuillet veröffentlichten Tanznotation widerspiegelt.[31]

Von Seiten der Kunstgeschichte sucht Dagobert Frey in den 1920er Jahren in seinen Aufsätzen zur Architektur der Barockbaumeister Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrand mehrfach den Vergleich zum Tanz.[32] Schon Freys Sprache ist durchdrungen von ›musikalischen‹ Terminologien. Im Hinblick auf den Bewegungsbegriff führen seine Ausführungen zum Tanz eine neue Assoziationsebene ein, die mit den von ihm zentral verwendeten Begriffen des ›Schwebens‹ und des ›Gleichgewichts‹ für drei ›Gleichgewichtsverhältnisse‹ und ihnen zugeordneten ›rhythmischen Typen‹ zu umreißen ist: Die stabile Schwere (Massigkeit nimmt nach oben hin ab), die labile Schwere (Massigkeit nimmt nach oben hin zu) und die Aufhebung der Masse im ›Schwebenden‹.[33] Zitierenswert sind dabei Freys assoziative Bezüge von Tanz und Epochenstilen, die er zu erkennen meint:

> »Den drei Bewegungstypen entsprechen auch drei Typen des Stehens: Das breitspurige Stehen auf beiden Füßen als Ausdruck der körperlichen Schwere, das Stehen auf einem Standbein mit vor- oder zurückgesetzten Spielbein und das Stehen mit geschlossenen Füßen. Als Spitzenstellung in der Gotik ist damit unmittelbar der Eindruck des Schwebens, der Körperlosigkeit gegeben. Auch die vergrätschte Stellung des Mittelalters mit ihrer latenten federnden Schnellkraft entspricht der gleichen Vorstellung. Im Rokoko finden wir sie in der Ballettstellung mit geschlossenen Fersen und nach außen gekehrten Fußspitzen wieder. Sie ist die Grundstellung für den seitlichen Ballettsprung, bei dem der Körper diese Stellung durchaus beibehält.«[34]

31 Sachs führt dazu aus: »The new conception of a three-dimensional dance is confirmed at the end of the seventeenth century in Le Feuillet's epochal *Choreo*[!]*graphie* of 1699, a dance script, almost indifferent to steps and gestures but – unlike the scripts of the fifteenth century – devised to indicate the floor pattern or progress in space, sideways, back, and forward.« Sachs 1946, S. 275.

32 Frey 1923, S. 212–213. Für den Hinweis auf Frey sei Ralph Miklas Dobler gedankt.

33 Frey äußert dazu: »Gerade im Tanz vermag die Vorstellung des körperlosen, leichten Schwebens unmittelbar lebendig zu werden. Es ist eine Metapher, die uns sprachlich so geläufig ist, daß in ihr auch ein tieferer Sinn zu suchen ist. Die Körperstellung ist dabei die des stabilen Gleichgewichtes, mit gerade aufgerichtetem Oberkörper und geschlossenen Füßen. Aus dieser Stellung wird der Körper durch ein Aufwippen, ein Emporschnellen oder Aufwirbeln in eine Schwebelage gebracht, wobei er immer in einer Gleichgewichtsstellung verbleibt und am Boden immer wieder in diese zurückkehrt. An Stelle des Laufens entsteht ein Hüpfen, die Rhythmen werden kürzer und beschleunigter; die Bewegung ist nicht zielstrebig, hat keine bestimmte, bevorzugte Richtung, sondern ist gleichsam eine Bewegung in sich selbst, ein Oszillieren und Vibrieren. Die Vorstellung des Schwebens kann auch durch eine rotierende Bewegung verursacht werden; auch hier handelt es sich im Sinne der Kreiselbewegung um stabiles Gleichgewicht in und durch die Bewegung. Allen diesen Schritt- und Tanzformen, wie allen Rundtänzen, ist eine optische Auflösung der körperlich plastischen Geschlossenheit, die Aufhebung der materiellen Schwere eigen.« Frey 1923, S. 212.

34 Ebd., Anm. 193.

Über diesen verallgemeinerten Hinweis auf die Stilistik des Barocktanzes geht Frey jedoch nicht hinaus – das elementare Wesen dieser Tanzform zwischen statischem und labilen Gleichgewichtzustand (*équilibre*)[35] in fest geregelten geometrischen Figuren läge hier jedoch für weitere Vergleichbarkeiten nahe. In der kunstwissenschaftlichen Analytik Freys findet man immer wieder Bezüge zu Tanz und Musik, zu Rhythmus und Metrik. So beispielsweise bei der Erläuterung der Gliederung und des Aufbaus der Fassadengestaltungen Fischer von Erlachs. Dabei nutzt er u. a. auch die Möglichkeiten einer grafischen Notation mit Thesis und Arsis, wie sie auch für die Sprachkunst Verwendung finden.[36] Auf eine Beziehung zur Rhetorik haben in der Tanzforschung u. a. auch Patricia Ranum und B. Betty Mather hingewiesen, die Gemeinsamkeiten in der rhythmischen und metrischen Struktur französischer Barocktänze mit dem Versmaß und Aufbau der mustergültigen Rede nach antikem Muster thematisierten.[37] Für das 17. Jahrhundert kann hier besonders Marin Mersenne herangezogen werden, der im zweiten Teil seiner *Harmonie Universelle* (1636) solche Verbindungen zwischen den französischen Tanzformen und der Sprachkunst der griechischen Antike hergestellt hat.[38] Dieser immer wieder gesuchte Bezug zu den *Artes liberales*, hier insbesondere zur Geometrie, Musik, Arithmetik und Rhetorik, ist Tanz- und Architekturtheorie jener Zeit gemeinsam. Bei beiden ist es die Bemühung um die Anerkennung als Wissenschaft und höhere Kunstform. Im Prinzip der Geometrie überlagern sich die Ordnungsvorstellungen beider Disziplinen, des über den ›geometrischen‹ und ›mechanistischen‹ Körper definierten Tanzes und der den räumlichen Rahmen vorgebenden Architektur.

Seit archaischer Zeit wird dem Tanz ein geometrisches Moment zugesprochen, das selbst in einer Augustinus zugeschriebenen Bemerkung impliziert ist: »*Chorea est circulus, cuius centrum est diabulus.*«[39] Neben dem Bezug auf einen Mittelpunkt bei Kreistänzen, entlang einer Linie bei Reihentänzen oder der Zentrierung auf sich selbst gewinnen im Laufe der Entwicklung des höfischen Tanzes im 17. Jahrhundert der Aufführungsort und damit die Orientierung am Raum zunehmend an Bedeutung.[40] Doch bereits im Zusammenhang mit der Weiterentwicklung der *Bassedanse* im Verlauf des 16. Jahrhunderts scheint »ein veränderter Umgang mit dem Raum zum Tragen«[41] gekommen zu sein. In den frühneuzeitlichen Tanztraktaten steht daher die Vorstellung und Vorgabe des räumlichen Rahmens stets am Beginn: »*Der Saal oder das Theatrum ist derjenige Ort und Platz, auf dem getanzet wird, und welcher*

35 Der Begriff *équilibre* wird von Rameau als zentrales Moment des kinästhetischen Ideals der Körperbeherrschung im Tanz eingesetzt. Rameau 1725a, S. 187.

36 Siehe dazu die Beschreibung der Fassade der böhmischen Hofkanzlei in Wien von Frey 1923, S. 149.

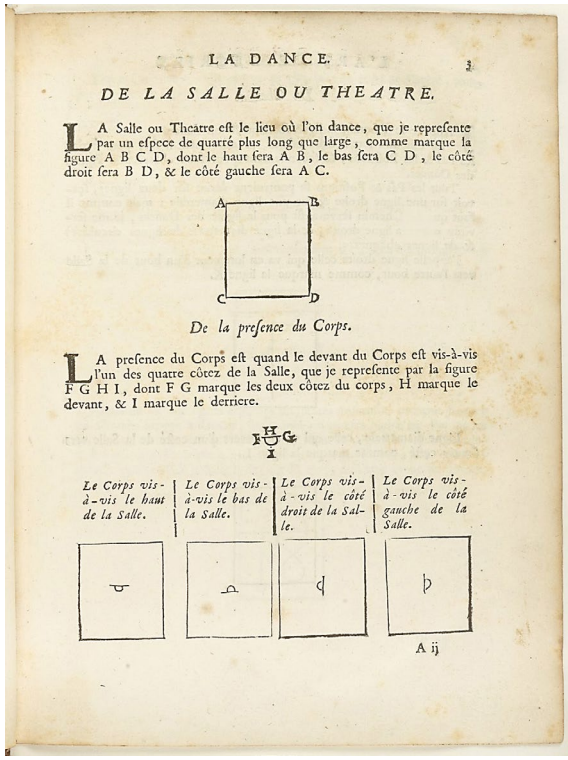
37 Mather 1987, S. 7, 13–15; Saftien 1994 , S. 17; Ranum 1986.

38 Blomkvist 1996, S. 39–40.

39 Böhme 1886, S. 93, Anm. 2.

40 Zur Geometrie der Tanzfiguren in der frühen Neuzeit siehe besonders: Franko 1993, S. 15–31.

41 Saftien 1994, S. 50–51.



LA DANCE.

DE LA SALLE OU THEATRE.

LA Salle ou Theatre eſt le lieu où l'on dance, que je repreſente par un eſpece de quarré plus long que large, comme marque la figure A B C D, dont le haut ſera A B, le bas ſera C D, le côté droit ſera B D, & le côté gauche ſera A C.

A B C D

De la preſence du Corps.

LA preſence du Corps eſt quand le devant du Corps eſt vis-à-vis l'un des quatre côtez de la Salle, que je repreſente par la figure F G H I, dont F G marque les deux côtez du corps, H marque le devant, & I marque le derriere.

F H G I

Le Corps vis-à-vis le haut de la Salle. | *Le Corps vis-à-vis le bas de la Salle.* | *Le Corps vis-à-vis le côté droit de la Salle.* | *Le Corps vis-à-vis le côté gauche de la Salle.*

A ij

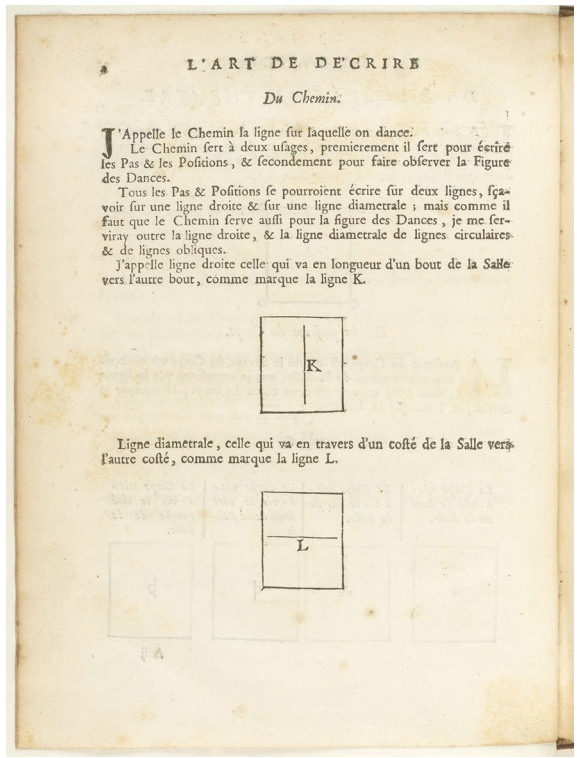
Abbildung 5. Einführung in die Ausgangspositionen und die räumlichen Rahmenbedingungen, Raoul Auger Feuillet: *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* […], Paris 1700.

allhier durch ein Quadrat oder Viereck [Feuillet spricht von »un espece de quarré«], *das länger, als breit ist, vorgestellet worden* […].« (Abb. 5)[42] Der Erfassung des Raumes (»*La connoisance du terrain*«)[43] folgt nun die Positionierung des Tänzers in ihm. Der Ausgangspunkt beinhaltet vier Präsentierstellungen der Körperachse mit Blickrichtung zu den Raumseiten, die sich zunächst (auch wenn es nicht abgebildet wird), am Achskreuz der Mittelachsen des Raumes orientieren. Dieses Achskreuz gibt auch die ersten beiden Linien der Wegeführung an: Die gerade Linie (*ligne droite*) und die Querlinie (*ligne diamétrale*) [Abb. 6]. Auch die Raumdiagonale (*ligne oblique*) dient als Bewegungsrichtung, ferner die »Circul«-Linie (*ligne circulaire*), welche »*als wie ein Kreis, in die Runde herum, von einer Seite zu der andern*« läuft. »*Eine jedwede von diesen Linien allein, oder alle zusammen gehencket, können den Weg machen, der sich zum Tanz schicket, und darauf man die Schritte und Stellungen abzeichnen kann.*«[44] Wichtig für die erste Ausrichtung und Bewegungsrichtung des Tänzers ist zunächst

42 Taubert 1717, S. 755, Figur 215; Feuillet 1700, S. 3.

43 Rameau 1725a, S. 2; Saftien 1994, S. 334–337.

44 Taubert 1717, S. 756–757.



L'ART DE DE'CRIRE

Du Chemin.

J'Appelle le Chemin la ligne ſur laquelle on dance.

Le Chemin ſert à deux uſages, premierement il ſert pour écrire les Pas & les Poſitions, & ſecondement pour faire obſerver la Figure des Dances.

Tous les Pas & Poſitions ſe pourroient écrire ſur deux lignes, ſçavoir ſur une ligne droite & ſur une ligne diametrale ; mais comme il faut que le Chemin ſerve auſſi pour la figure des Dances, je me ſerviray outre la ligne droite, & la ligne diametrale de lignes circulaires & de lignes obliques.

J'appelle ligne droite celle qui va en longueur d'un bout de la Salle vers l'autre bout, comme marque la ligne K.

K

Ligne diametrale, celle qui va en travers d'un coſté de la Salle vers l'autre coſté, comme marque la ligne L.

L

Abbildung 6. Ausgangsposition, Raoul Auger Feuillets: *Chorégraphie*, Paris 1700.

die Position des ranghöchsten Zuschauers (*présence*) am Kopfende des Raumes, der damit die Hauptachse bezeichnet.

Bei den Stellungen (*positions*) wird in fünf ›gute‹ (*bonnes positions*) und fünf ›falsche‹ (*fausses positions*) unterschieden. Insgesamt lassen sich über die Kombinationen der beiden Positionen 97 Bewegungen ausführen. Auf dieser Grundlage werden die Figuren der Bewegungen und Schritte (*pas*) entwickelt: *coupés*, *jettées*, *contre-temps*, *chassées*, *cabrioles*, *pirouettes* etc., die von der Armhaltung (*porte des bras*) und Körperhaltung bis zur Bewegung der Fußspitze klar definiert sind.[45] Die große Zahl der zur Auswahl stehenden Figuren innerhalb der ebenfalls möglichen Wege erlaubt innerhalb der Tanzschritte dennoch eine immense Vielfalt an Kombinationsmöglichkeiten. In der äußerlich stark regulierten Form der Tänze, ihrem Zeitmaß und den Figuren findet sich damit eine individuelle Freiheit, die besonders in der Aufführungspraxis deutlich wird und die hinzukommende Dimension des Ornamentalen unterstreicht.[46] Feuillet stellte

45 Vgl. dazu auch die anschaulichen und kommentierenden Abbildungen bei Rameau 1725a; Saftien 1994, S. 287–334.

46 Saftien 1994, S. 381. Gleiches ist in der Aufführungspraxis der Instrumental- und Vokalmusik zu finden, in der dem Musiker ebenfalls freie Hand im Diminuieren der Melodielinie zugesprochen wird. Hinzu kommt, dass in der Phrasierung der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts die Abfolge von

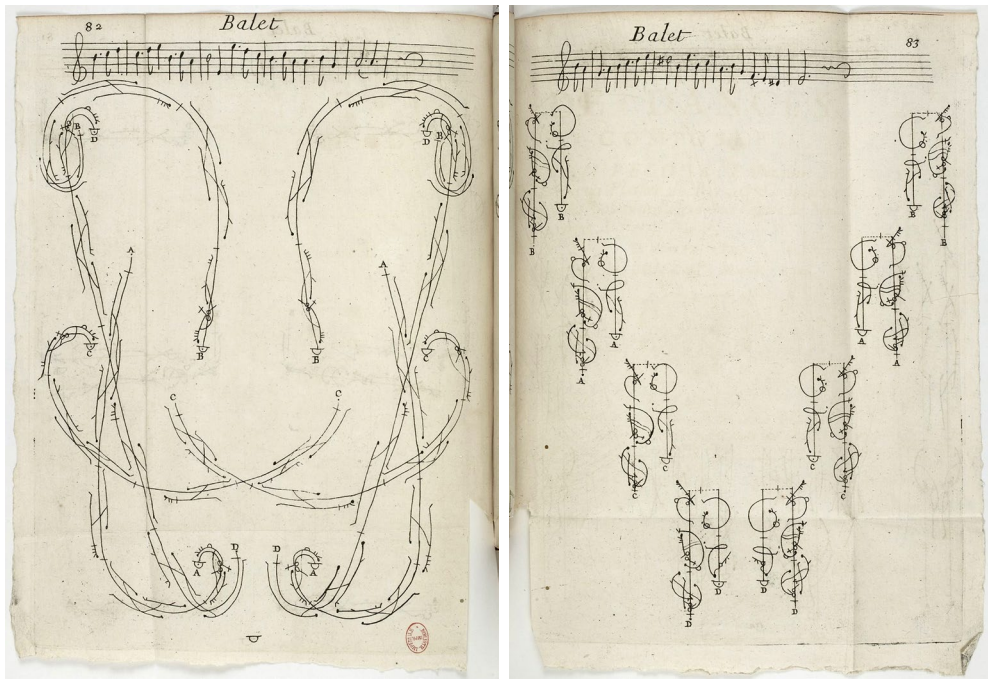



Abbildung 7. Beispiele für streng symmetrisch entworfene Tanzchoreographien mit jeweils acht Tänzern, Raoul Auger Feuillet: *Recueil de dances* […], Paris 1700.

in vielen weiteren Publikationen eine Reihe von Choreographien zu unterschiedlichen Tänzen vor, notiert in der von Beauchamps entwickelten Tanznotation: Sie vermitteln in der zweiten Dimension gerade bei den Paartänzen die Symmetrie und Geometrie der Wege und lassen erahnen, dass innerhalb dieser Wege die einzelnen Bewegungen der Tanzfiguren ebenfalls dieser Ordnung folgen (Abb. 7).

Die geometrisierte und symmetrisierte Abstimmung der bis ins Detail geregelten Bewegung mit dem Raum, die Korrespondenz zwischen Raumachsen und Körperachsen muss letztendlich im »barocken« Gesamtkunstwerk der theatralischen Inszenierung gipfeln. Im kleinen Rahmen, bei der einfachen Referenz des einzeln vortanzenden Paares vor einer höfischen Gesellschaft und ihrem ranghöchsten Repräsentanten, wie in der pompösen Aufführung eines Pferdeballetts steckt die gleiche Intention – die Darstellung einer »absoluten« Ordnung. Die Inszenierung des Musiktheaters in den Jahrzehnten um 1700 stellt die Summe dieser Vorstellungen dar. Zahlreiche zeitgenössische Darstellungen zeigen die Selbstverständlichkeit einer gesamtheitlichen Wahrnehmung des Aufführungsortes, in der die Choreographie der Tänzer als sich bewe-

metrisch starren Achtelfiguren niemals ›mathematisch korrekt‹, sondern entweder ›lombardisch‹ oder ›inégal‹ ausgeführt wird, d. h. je nach unterschiedlichem Setzen eines Schwerpunkts jede zweite Note verkürzt oder verlängert wird. Dazu u. a. Perl 1998, S. 150–178; Moelants 2011, S. 449–451.

Abbildung 8. Johann Oswald Harms: Bühnenbild mit Szene aus dem Ballett *Zusammenkunft und Wirkung der Sieben Planeten*, Dresden 1678.

gende Körper wie selbstverständlich eingebunden wurde. Ein Raum, der in der Anlage und Gliederung seiner Architektur weit über die unmittelbaren Raumgrenzen auf das Gebäude und die wohlregulierte Struktur einer umgebenden Garten- oder Stadtanlage hinausgriff. Eindrucksvoll kann dies beispielsweise an den Aufführungen im Rahmen der Festivitäten zu *Les Plaisirs de l'île enchantée* 1664 oder der Inszenierung des *Grand divertissement* 1674 im Ehrenhof und im Garten des Schlosses Versailles nachvollzogen werden, die – vermittelt über die Stichserien Israël Silvestres und Jean Le Pautres – in Europa für große Aufmerksamkeit sorgten. Dies bedingte eine intensive Abstimmung zwischen Libretto, Kulissenarchitektur, Choreographie und Musik, wie sie in eindrucksvoller Weise schon Anfang des 17. Jahrhunderts für die Masques am englischen Hof überliefert ist. Der Architekt Inigo Jones arbeitete hier eng mit dem Librettisten Ben Jonson zusammen und entwarf das gesamte Programm: von den Bühnenbildern bis hin zu den Kostümen.[47] Jones sah die didaktische Kraft und Aufgabe der Architektur

47 Canova-Green 1999b, S. 529–531; Dudok 1919, S. 58–72; Johnson 1994, S. 36–51; zu den Szenen- und Kostümentwürfen Simpson / Bell 1924; Jones-Davies 1967, S. 45–72; Zur Programmatik siehe weiterführend die Beiträge in Bevington / Holbrook 1998; zu den Aufführungsorten siehe Orrell 1985.

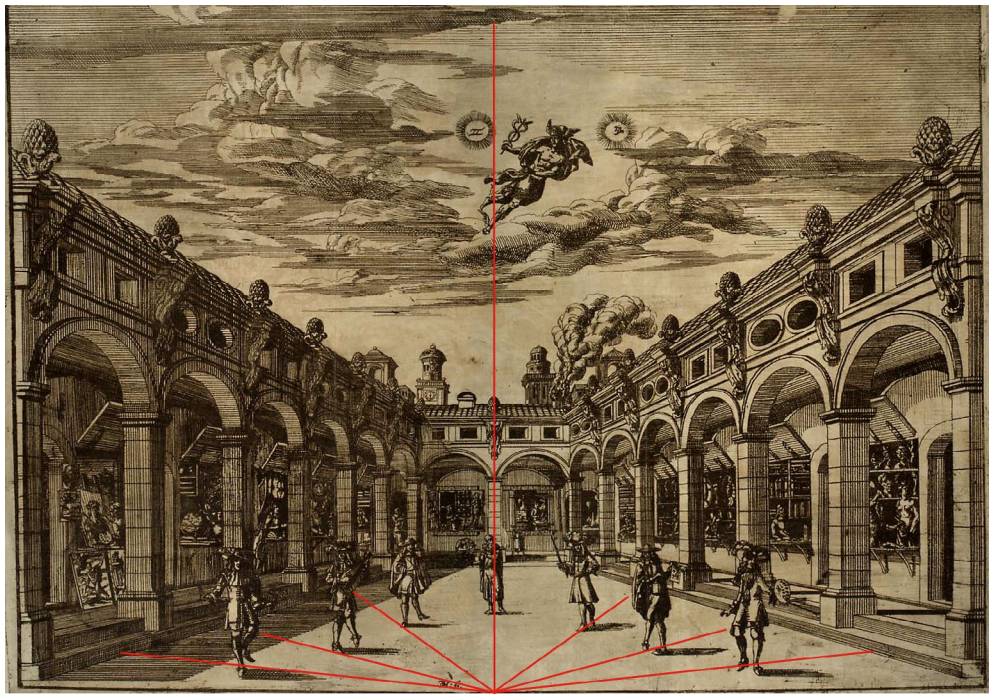


Abbildung 9. Analyse der Bezugslinien von Tänzern und Kulissenarchitektur in der letzten Szene des Balletts *Zusammenkunft und Wirkung der Sieben Planeten,* Dresden 1678.

darin, die theatralischen Inhalte der Masques zu unterstützen: auch hier ging es vorrangig um die Vermittlung der in der Natur enthaltenen Gesetze und der Herstellung von Harmonie und Ordnung und ihrer Übertragung auf gesellschaftliche und politische Strukturen.[48]

Diese Verschmelzung aller Künste zum Gesamtkunstwerk und das Ineinandergreifen von Gebäudearchitektur, Kulissenarchitektur und Choreographie ist auch hundert Jahre später beispielhaft in den Bühnenbildern von Johann Oswald Harms erfahrbar,[49] exemplarisch dargestellt an dem 1678 in Dresden aufgeführten Ballett *Zusammenkunft und Wirkung der Sieben Planeten.*[50] Die als Kupferstiche dem 1678 veröffentlichten Libretto beigefügten Szenen einzelner Entrées zeigen trotz ihrer Wiedergabe des eingefrorenen und sicherlich auch idealisierten Moments deutlich, dass hier eine Symbiose aus Tanz und Bühnenbild, aus Bewegung und Raum in Szene gesetzt wurde, in die sich neben den Tänzern und der Kulissenarchitektur auch die Bühnenmaschinerie

48 Welche Bedeutung hier auch dem Tanz zukam, macht nicht zuletzt das 1594 entstandene und eingangs zitierte Poem von John Davies deutlich. Saftien 1994, S. 258–261.

49 Zu Harms vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 1990.

50 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. Textb. 4° 22. Siehe auch Smart 1999, S. 557.

und nicht zuletzt die akustische Dimension der dazugehörigen Ballettmusik Christoph Bernhards einfügte. Die Szenen geben deutlich wieder, wie die in der Staffelung und Gliederung der Architektur zugrundeliegenden Achsen und Linien ihre Fortsetzung in der Choreographie der Tänzer finden. Sei es im Bild der jeweils dritten Szene der Planeten und des Saturn, wo selbst der wilden Natur Symmetrie und Ordnung abgetrotzt werden, wenn die vier Jäger mit einem Bären kämpfen oder die Berghauer in geordneter Folge aus den Stollen springen (Abb. 8). In der dritten Entrée des 6. Planeten Merkur treten wiederum eine Reihe von Künsten auf, die *Artes Liberales* des *Quadriviums* (*Musikus, Astronomus, Arithmeticus, Geometra*), ergänzt um einen Maler, einen Soldaten und einen Gelehrten. Die sieben Figuren sind leicht in eine räumliche Beziehung zu den vierzehn Jochen der umlaufenden Arkadenarchitektur zu setzen – auf die mit großer Wahrscheinlichkeit auch die Choreographie abgestimmt war (Abb. 9). Und wenn auch die Architektur im Reigen der sieben Künste hier nicht als allegorische Figur mittanzen durfte, so schuf sie doch den ordnenden Rahmen für die sich in ihr fortsetzende Bewegung.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Bildarchiv Autor.
Abb. 2 gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM2–160.
Abb. 3 Metropolitan Museum of Art, online collection: public domain.
Abb. 4 Metropolitan Museum of Art, online collection: public domain.
Abb. 5 gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES M-V-303 (1).
Abb. 6 gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES M-V-303 (1).
Abb. 7 gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES M-V-303 (2).
Abb. 8 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. Textb. 4° 22.
Abb. 9 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. Textb. 4° 22.

Literatur

Ausst. Kat. Braunschweig 1990: Oper im Barock – Herzog Anton Ulrichs Bühnenbildner Johann Oswald Harms, Ausst. Kat., hg. vom Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 1990.

Bevington / Holbrook 1998: Bevington, David; Holbrook, Peter (Hg.): The Politics of the Stuart Court Masque, Cambrigde u. a. 1998.

Blomkvist 1996: Blomkvist, Magnus: Francois de Lauze und seine »Apologie de la Danse« (1623), in: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): Tanz und Bewegung in der barocken Oper, Innsbruck 1996, S. 31–44.

Bennet / Schroedter / Mourey 2008: Bennet, Giles; Schroedter, Stephanie; Mourey, Marie-Thérèse: Barocktanz im Zeichen französisch-deutschen Kulturtransfers: Quellen zur Tanzkultur um 1700 / La danse baroque. La pratique de la danse vers 1700, à la lumière des sources, Hildesheim 2008.

Blume 1974: Blume, Friedrich: Barock, in: Blume, Friedrich (Hg.): Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen, München 1974, S. 169–232.

Böhme 1886: Böhme, Magnus: Geschichte des Tanzes in Deutschland, Leipzig 1886.

Braun / Gugerli 1993: Braun, Rudolf; David Gugerli: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914, München 1993.

Canova-Green 1999a: Canova-Green, Marie-Claude: Le Balett de cour en France, in: Béhar, Pierre; Watanabe-O'Kelly, Helen (Hg.): Spectaculum Europaeum (1580–1750) Theatre and spectacle in Europe (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 31), Wiesbaden 1999, S. 485–512.

Canova-Green 1999b, Canova-Green, Marie-Claude: The English court masque, in: Ebd., S. 523–546.

Dahms / Schroedter 1998: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): Tanz und Bewegung in der barocken Oper, Innsbruck 1996.

Desgraves 1985: Desgraves, Louis: Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601–1700), Genf 1986.

Dudok 1983: Dudok, Gerard: Inigo-Jones and the Masque, in: Neophilologus 4/1919, S. 52–72.

Durosoir 2004: Durosoir, Georgie: Les ballets de la cour de France au XVII^{e} siècle ou Les fantaisies et les splendeurs du Baroque, Genf 2004.

Fischer-Lichte 2007: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, Bd. 2, Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen, Theater des Barock und der Aufklärung, 5. Auflage, Tübingen 2007.

Franko 1993: Franko, Mark: Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body, Cambridge 1993.

Frey 1923: Frey, Dagobert: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Eine Studie über seine Stellung bei der Entwicklung der Wiener Pallastfassade, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1/1923, S. 93–214.

Hitchcock 1996: Hitchcock, H. Wiley (Hg.): Marc-Antoine Charpentier: Œuvres complètes, 1: Meslanges autographes, Bd. 7, Facsimilé du manuscrit Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vm1 259, Paris 1996.

Jeschke 1996: Jeschke, Claudia: Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers und durch den Körper, in: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): Tanz und Bewegung in der barocken Oper Innsbruck 1996, S. 85–106.

Johnson 1994: Johnson, Anthony W.: Ben Jonson: Poetry and Architecture, Oxford 1994.

Jones-Davies 1967: Jones-Davies, Marie Therese: Inigo Jones, Ben Jonson et Le Masque, Paris 1967.

Krufft 1985: Krufft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie, München 1985.

Lehner 1987: Lehner, Dorothea: Architektur und Natur. Zur Problematik des ›Imitatio-Naturae-Ideals‹ in der französischen Architektur des 18. Jahrhunderts 1987.

Liechtenhan 1998: Liechtenhan, Rudolf: Marie Sallé – die Entwicklung und Aufführung des Handlungsballetts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Marx, Hans Joachim (Hg.): Beiträge zur Musik des Barock, Tanz-Oper-Oratorium, Karlsruhe 1998, S. 79–86.

Mather 1987: Mather, Betty B.: Dance Rhythms of the French Baroque, Bloomington u. a. 1987.

Moelants 2011: Moelants, Dirk: The Performance of Notes Inégales: The Influence of Tempo, Musical Structure, and Individual Performance Style on Expressive Timing, in: Music Perception: An Interdisciplinary Journal 28/2011, S. 449–460.

Mourey 2013: Mourey, Marie-Thérèse: Der Körper als Medium höfischer Kommunikation am Beispiel des Hofballets, in: Daphnis 42/2013, S. 491–513.

Orrell 1985: Orrell, John: The theatres of Inigo Jones and John Webb, Cambridge 1985.

Perl 1998: Perl, Helmuth: Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis, 2. verbesserte Neuausgabe, Wilhelmshaven 1998.

Ranum 1986: Ranum, Patricia: Audible retoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande, in: Early music 14/1986, S. 22–39.

Sachs 1933: Sachs, Curt: Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933.

Sachs 1946: Sachs, Curt: The Commonwealth of Art. Style in the fine Arts Music and the Dance, New York 1946.

Saftien 1994: Saftien, Volker: Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock, Hildesheim 1994.

Scharrer 2014: Scharrer, Margret: Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 16), Sinzig 2014.

Schroedter 2004: Schroedter, Stephanie: Vom »Affect« zur »Action«. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action (= Tanzforschungen, Bd. 5), Würzburg 2004.

Schulze 2011: Schulze, Hendrik: Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs. XIV: Kosmologie, Identität und Ritual, Hildesheim 2012.

Simpson / Bell 1924: Simpson, Percy; Bell, K. G.: Designs by Inigo Jones for masques and plays at court, Oxford 1924.

Smart 1999: Sara Smart, Ballet in the Empire, in: Béhar, Pierre; Watanabe-O'Kelly, Helen (Hg.): Spectaculum Europaeum (1580–1750). Theatre and spectacle in Europe (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 31), Wiesbaden 1999, S. 547–570.

Stocks 2000: Stocks, Daniela: Die Disziplinierung von Musik und Tanz: die Entwicklung von Musik und Tanz im Verhältnis zu Ordnungsprinzipien christlich-abendländischer Gesellschaft, Opladen 2000.

Woitas 1996: Woitas, Monika: Das ›aufgeklärte‹ Ballett oder Aspekte einer ästhetisch-dramaturgischen Kontroverse zu Beginn des 18. Jahrhunderts, in: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): Tanz und Bewegung in der barocken Oper, Innsbruck 1996, S. 67–84.

Zimmermann 2014: Zimmermann, Friederike: »Mensch und Kunstfigur«: Oskar Schlemmers intermediale Programmatik (= Rombach-Wissenschaften, Reihe Cultura Bd. 44), 2. überarbeitete Auflage, Freiburg im Breisgau 2014.

Quellen

Anton Ulrich 1659: Anton Ulrich, Orpheus aus Thracien, Wolfenbüttel 1659.

Beauchamps 1735: Beauchamps, Pierre-François Godard de: Recherches sur les théâtres de France: depuis l'annéé onze cent soixante-un jusques à présent, Paris 1735.

Behr 1703: Behr, Samuel Rudolf: Anderer Theil der Tantz Kunst / oder ausgesiebete Grillen, Leipzig1703.

Bressand 1694: Bressand, Friedrich Christian: Saltzthalischer Mayen-Schluß, Wolfenbüttel 1694.

Feuillet 1700: Feuillet, Raoul Auger, Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caratères, figures et signes démonstratifs, Paris 1700.

Goethe 1985: Goethe, Johann Wolfgang von: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Schriften zur bildenden Kunst, Bd. 1, Berlin 1985.

La Barre 1700: La Barre, Michel de: Le Triomphe des arts, ballet mis en musique par le sieur de La Barre, Livre troisième, Paris 1700.
Pasch 1707: Pasch, Johann: Beschreibung wahrer Tanz-Kunst, Frankfurt am Main 1707.
Rameau 1725a: Rameau, Pierre: Le Maitre à danser, Paris 1725.
Rameau 1725b: Rameau, Pierre: Abrégé de la nouvelle méthode, Paris 1725.
Taubert 1717: Taubert, Gottfried: Rechtschaffender Tantzmeister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst, Leipzig 1717.
Tomlinson 1724: Tomlinson, Kellon: The art of dancing, London 1724.
Weaver 1706: Weaver, John: Orchesography or the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures, London 1706.
Weaver 1721: Weaver, John: Anatomical and Mechanical lectures upon Dancing, London 1721.

ANHANG

DAS EKHOF-THEATER IN GOTHA – EIN KLEINOD DEUTSCHER THEATERKULTUR

Marco Karthe

Das »Barocke Universum Gotha« und mit ihm Schloss Friedenstein (Abb. 1) lässt wie nur wenige andere Schlösser oder Museen vergangene Jahrhunderte lebendig werden. Historische Gemächer, Schlosskirche und Hoftheater haben sich mit einzigartigen Sammlungen zu Kunst, Natur und Geschichte nahezu unverändert an ihrem authentischen Ort bewahrt. Nicht unerwähnt bleiben dürfen dabei die Forschungsbibliothek Gotha im Ostflügel, die nicht nur die reichen, ehemals herzoglichen Bücherschätze verwahrt, und das Thüringische Staatsarchiv, das mit den Dokumenten und Urkunden seit Ernst dem Frommen das lebendige Gedächtnis des Schlosses bildet. So können die Besucher und Gäste bis heute eine barocke Residenz mit ihren Einrichtungen und Sammlungen besichtigen und im Rahmen zahlreicher Veranstaltungen und Festlichkeiten erleben.

Ein Höhepunkt ist aber zweifelsohne das kleine Hoftheater (Abb. 2), das sich seit dem 18. Jahrhundert nahezu unverändert erhalten hat und bis heute bespielt wird. Im September 1681 ließ der regierende Herzog Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1646–1691) durch die Gothaer Zimmerermeister Caspar Lindemann und Hans Hoffmann

Abbildung 1. Schloss Friedenstein in Gotha von Süden, links der Westturm mit dem Ekhof-Theater.

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

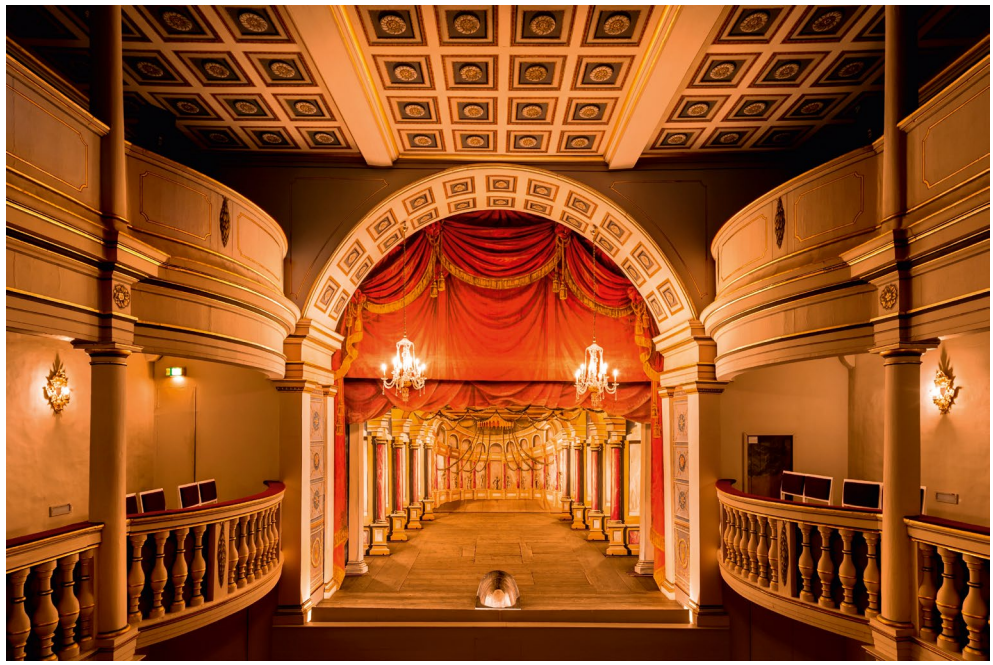


Abbildung 2. Blick in das Ekhof-Theater heute mit dem Bühnenraum.

in das Ballhaus die Bühne einbauen, die 1687 fertig gestellt wurde. Damit kam auch eine Kulissenverwandlungsmaschine zum Einsatz, deren Typ Giacomo Torelli Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien erfunden hatte. Diese Maschine ist heute noch in wesentlichen Teilen original erhalten. Im Alter einmalig, liebevoll restauriert und ergänzt, stellt sie den wahren Wert des Theaters dar. Damit bewahrt das Ekhof-Theater in Gotha eine Einmaligkeit, die den Besuchern im Rahmen des Ekhof-Festivals in den Sommermonaten bis heute präsentiert wird. Daher lag es nah, diesen Ort mit seinem einmaligen Ambiente als Tagungsraum zu wählen und im Rahmen einer Führung ausführlich vorzustellen.

Die Geschichte des Theaters begann mit dem Regierungsantritt von Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha (1601–1675) im Jahr 1640. Im Rahmen der Weimarer Teilung entschied er sich mit seinen Brüdern in kriegerischen Zeiten, das väterliche Gebiet zu teilen und damit langfristig zu sichern. Herzog Ernst (genannt der Fromme) wählte Gotha als Regierungssitz, wobei eine entsprechende Residenz fehlte. Die ehemalige Residenz der Kurfürsten, die Burg Grimmenstein, war bereits knapp 100 Jahre zuvor im Zusammenhang mit den »Grumbachschen Händeln« auf kaiserlichen Befehl gesprengt worden. Trotz kriegerischer Auseinandersetzungen entschied sich der neue Regent recht schnell, eine neue Residenz zu errichten und ihr gerade deshalb auch den programmatischen Namen »Friedenstein« zu geben. Ein steinernes Symbol des Friedens, von dem aus für ebenjenen gekämpft und dieser gesichert werden sollte. Zeitgenossen wie auch

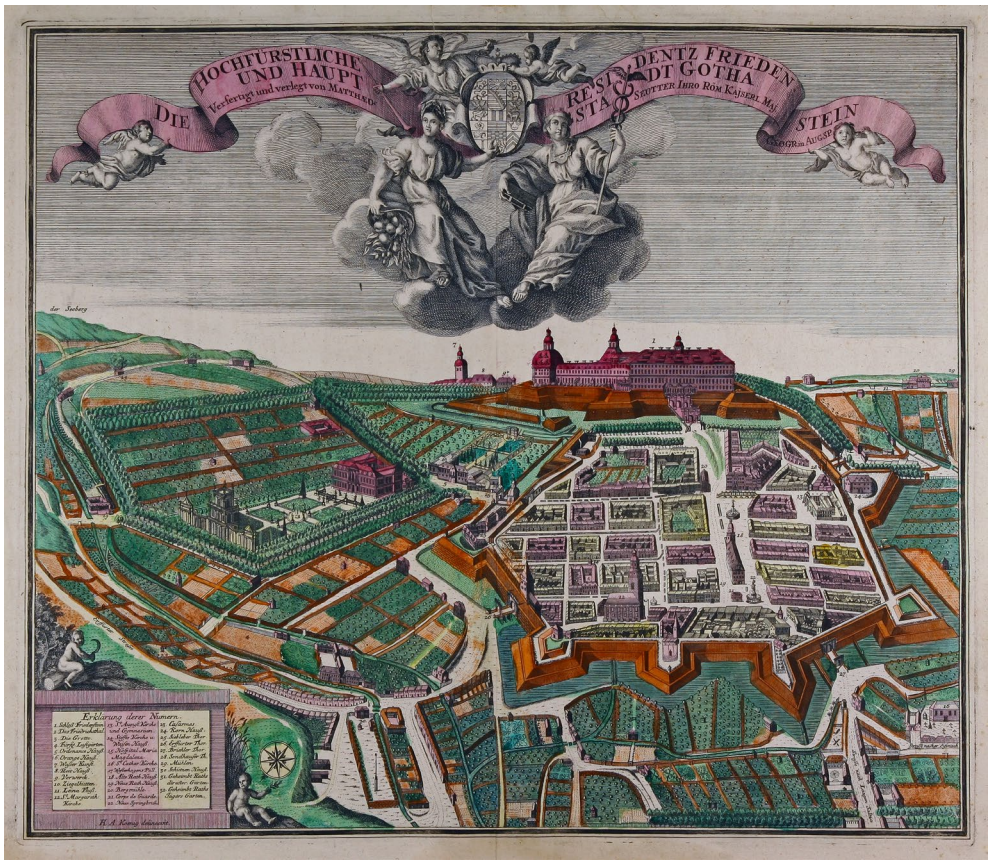


Abbildung 3. Matthäus Seuttner, Ansicht Gothas mit dem Schloss Friedenstein um 1730.

Nachkommen erinnert daran ein zentrales Relief über dem Hauptportal, der »Friedenskuss«, auf dem sich Justitia und Pax in den Armen liegen und küssen. Darüber der Spruch »Friede ernehret, Unfriede verzehret«.

Mit dem Bau von Schloss Friedenstein (Abb. 3) setzte Herzog Ernst der Fromme zugleich einen damals neuen Bautypus um. Es gilt bis heute als die größte frühbarocke Schlossanlage – eine riesige mehrflügelige Anlage, deren Bauteile entsprechend ihrer Wichtigkeit und Funktion gegliedert sind. Neben den Repräsentationsräumen und Gästezimmern – einschließlich eines riesigen Festsaales – gehörten von Beginn an das Archiv, als Symbol der weltlichen Macht, und die Schlosskirche, als Symbol der geistlichen Macht, zum Ensemble. Aber auch Verwaltung, Marstall, Zeughaus, Bibliothek und Münzprägestätte sowie natürlich sämtliche Einrichtungen zum Unterhalt des Hofes beherbergte das Schloss. Zusätzlich befand sich im Ostturm auch ein Saal, der für kleinere Aufführungen genutzt wurde. Das Theater, wie wir es heute kennen, gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

Als Schloss Friedenstein im Jahr 1654 vollendet wurde, befand sich in dem Raum des heutigen Theaters ein Ballhaus, in dem die Kinder Herzog Ernsts des Frommen Sport trieben. Dies war durchaus nicht ungewöhnlich, da der Vater großen Wert auf eine gute Ausbildung seiner Kinder legte und neben einem umfangreichen Stundenplan auch die sportliche Ertüchtigung förderte. So erlebte auch der spätere Nachfolger Friedrich, sein späteres Theater zunächst als Ort des Federballspieles.

Mit dem Tod Herzog Ernst des Frommen im Jahr 1675 veränderte sich die Situation des noch jungen Herzogtums dramatisch. Das übliche »Recht des Erstgeborenen« galt nicht und mit sieben Söhnen war die Nachfolge keinesfalls klar geregelt. Jeder verteidigte und pochte auf seinen Regierungsanspruch und verlangte ein eigenes Herrschaftsgebiet. Das Aufsplitten des Herzogtums in sieben Teile war unausweichlich. Jeder Bruder regierte fortan in einem eigenen, teilweise sehr kleinen Herzogtum, baute sich eine eigene Residenz und Hofhaltung, eine eigene Kunst- und Naturaliensammlung, Theater und Militär usw. auf. Die bis heute legendäre »Thüringer Kleinstaaterei« erreichte damit einen neuen Höhepunkt, die aber zugleich auch die Grundlage des heute so einmaligen kulturellen Erbes Thüringens ist. Denn nicht die militärische Macht galt es zu zeigen, sondern durch die Förderung von Kunst und Wissenschaft versuchte man seither sich gegenseitig zu überbieten.

Der älteste Sohn Ernsts des Frommen, Friedrich I. (Abb. 4), übernahm somit ab 1675 die Regierung eines stark dezimierten Herzogtums Gotha-Altenburg und das väterliche Schloss. Den Vorteil, bereits eine prächtige Residenz zu haben, nutzte er und ließ

Abbildung 4. Deutscher Meister, Herzog Friedrich I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1646–1691), um 1683.

Abbildung 5. Johann Friedrich Löber, Szene aus *Mahomet* von Voltaire mit Herzog Friedrich III. als Zopire und Herzogin Luise Dorothea als Palmire, Öl, um 1751.

das Schloss und die Sammlungen umfangreich ausbauen. So entstanden die noch heute erhaltenen herzoglichen Appartements im Nordflügel, für die aber der riesige Festsaal »geopfert« werden musste. Davon blieb nur ein deutlich kleinerer, aber nicht minder prächtiger Saal übrig, der fortan als Tafelgemach diente. Für die Sommermonate ließ der Herzog sich im Norden Gothas das kleine Schloss Friedrichswerth erbauen, das heute noch erhalten und ein typisches barockes Lustschloss mit Parkanlage ist.

Die höfischen Vergnügungen nahmen, immer mit Blick auf den Glanz des französischen Hofes, zu dieser Zeit deutlich zu. Ein festes Element dieser Festlichkeiten war immer auch das Theater, weshalb auch in Gotha sehr rasch ein eigenes Hoftheater gebraucht und mit dem Ballsaal dafür der geeignete große Raum im Schloss gefunden wurde. Bereits im April 1683 kam zum Geburtstag der Herzogin Christine (1645–1705) die erste große frühbarocke Oper *Die geraubete Proserpina* auf die Bühne und eröffnete einen Reigen bedeutender Opernaufführungen am Gothaer Hof. Diese Aufführungen dienten nicht allein der Unterhaltung der Hofgesellschaft, sondern in erster Linie dem Repräsentationsbedürfnis des Gothaer Fürstenpaares und seiner Huldigung. Die Darbietungen bedurften immer eines Anlasses. Das konnten ein fürstlicher Geburtstag, eine Hochzeit oder Kindstaufe, ebenso der Besuch verwandter oder befreundeter Herrscherhäuser sein. Daher spielte man unregelmäßig, nicht zu festgelegten Zeiten. Als Darsteller traten neben dem Sängerpersonal der Hofkapelle zuweilen Angehörige des Hofes, einschließlich der herzoglichen Familie, auf (Abb. 5).

Abbildung 6. Blick auf die historische Bühne, deutlich sichtbar die mittige Hauptversenkung und die seitlichen Kulissenflügel.

Nur die bedeutendsten Wanderkomödiantentruppen bekamen eine Zulassung zum Spiel bei Hofe. So weilten 1676 der erste bedeutende deutsche Prinzipal, Johannes Velthen (1640–1697), und 1745 die berühmte Theaterreformerin Caroline Neuber mit ihrer Truppe in der Residenzstadt. Unter den Komponisten der frühen Gothaer Theaterzeit ragen Wolfgang Carl Briegel (1626–1712), Wolfgang Michael Mylius (1636–1713) sowie Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1649) hervor, die als langjährige Leiter der Hofkapelle auch die Musik zu den dramatischen Aufführungen schufen, während die Texte mitunter vom Gothaer Konrektor Johann Georg Heß (1613–1694), bzw. von Stölzel selbst stammten. Nach 1732 und mit dem Regierungsantritt von Herzog Friedrich III. von Sachsen-Gotha-Altenburg mit seiner Gemahlin Luise Dorothea bestimmten französische Komödien und italienische Intermezzi den Spielplan. Die Herzogin pflegte zudem den intensiven Kontakt zum französischen Königshof und dem bedeutenden Philosophen Voltaire, der allein acht Wochen in Gotha verbrachte. Er bezeichnete den Gothaer als den »Hof der Musen und Grazien«.

Der heutige Theaterraum ist insgesamt 24 Meter lang, elf Meter breit und ca. acht Meter hoch. Das Bühnenportal, auch Proszeniumsbogen genannt, teilt ihn genau in der Mitte. Damit ist die Bühne (Abb. 6) ebenso groß wie der Zuschauerraum. Ursprünglich nur mit einem Rang ausgestattet, erhielt der Zuschauerraum im Jahre 1774 die

oberen Galerien. Heute fasst das Theater bei voller Besetzung 165 Besucher. Frühbarocke Opern lebten von der Verwandlung der Bühnenbilder mit Hilfe einer ausgeklügelten Maschinerie. Diese beförderte die Kulissenflügel eines abgespielten Bildes synchron aus dem Blickfeld der Zuschauer hinaus, während ein neues Bild in den sichtbaren Bereich der Bühne gezogen wurde. Drei große Achsen unter der Bühne, auch Wellbäume genannt, und 32 schmale zweirädrige Kulissenwagen ermöglichten bei offenem Vorhang diesen spektakulären Vorgang. Mit den Kulissenflügeln verwandelten sich zugleich die übrigen Teile des Bühnenbildes, Soffitten und Rückprospekt genannt. Besonders knapp war der Platz in der Ober- und Unterbühne, sodass ungewöhnliche Anordnungen der Seil- und Rollensysteme entwickelt werden mussten. Mit knapp 1,60 Metern ist die Unterbühne zudem sehr niedrig. Der Bühnenboden steigt nach hinten leicht an, um eine möglichst perfekte Illusion des Raumes zu schaffen. Die Verwendung von Versenkungen, Wolkenwagen, Blitzen, Donner und anderen Effekten boten viel Abwechslung. Kostbare Kostümierung der Darsteller sorgte für weitere Sinnenreize. Der Inhalt der Texte trat dabei oft in den Hintergrund.

Vergleichsweise spärliches Licht spendete die Beleuchtung hinter den einzelnen Kulissenflügeln (Abb. 7) und am Proszeniumsbogen. Die Akteure stellten sich darauf ein

Abbildung 7. Hinter einem Kulissenflügel sind die historischen Leitern erkennbar, an denen die eisernen Halterungen mit den Kerzen hingen.

und präsentierten sich bevorzugt im Rampenlicht, was bis heute sprichwörtlich überliefert ist. Nur noch in Gotha ist eine originale Rampenbeleuchtung dieses Alters erhalten, die durch Versenkung in die Unterbühne eine Nachtstimmung erzeugen konnte. Als Leuchtmittel dienten im Bühnenbereich besonders Rüböl und Unschlitt, Kerzen aus teurem Bienenwachs kamen nur im Zuschauerraum und bei der Rampenbeleuchtung zum Einsatz. Das offene Licht und die Anwendung von pyrotechnischen Effekten waren in vielen Theatern die Ursache für katastrophale Theaterbrände. In der Geschichte des Gothaer Schlosstheaters ist ein solcher nicht verzeichnet, da umfassende Brandschutzmaßnahmen seit der ersten Vorstellung im 17. Jahrhundert zur Selbstverständlichkeit gehörten. Somit blieb das Theater bis heute in so beeindruckender Vollständigkeit erhalten.

Weltbekannt wurde dieses Kleinod deutscher Theaterkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als im Jahr 1774 der »Vater der deutschen Schauspielkunst«, Conrad Ekhof (1720–1778), mit der Wanderkomödiantentruppe des Abel Seyler (1730–1800) aus Weimar nach Gotha kam (Abb. 8). Ekhof galt als größter dramatischer Schauspieler, als der »Nestor« der realistischen Schauspielkunst, die sich zu dieser Zeit erst herausbildete. Bereits 1753 hatte er mit der Begründung der »Akademie der Schönemannschen Gesellschaft« während eines Aufenthaltes am Schweriner Hof den ernsthaften Versuch unternommen, das Schauspielwesen zu einer gesellschaftlich anerkannten Kunst zu kultivieren und damit auch den Schauspieler als Künstler zu etablieren. Dieser Mission widmete sich Ekhof während seines gesamten Lebens. 1767 war er in Hamburg an der Schaffung eines Deutschen Nationaltheaters beteiligt, Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) »Hamburgische Dramaturgie« legt von der vorbildhaften Schauspielkunst Ekhofs beredtes Zeugnis ab.

Abbildung 8. Anton Graff, Conrad Ekhof, Öl, 1774.

Abbildung 9. Blick in den Zuschauerraum des Theaters von der Bühne aus.

In Gotha begründete der nimmermüde Theaterreformer ab 1774 das erste deutsche stehende Hoftheater von Bedeutung, dessen künstlerischer Direktor er wurde. Er legte damit die Fundamente eines modernen Theaterbetriebes, der bis heute in seinen Grundzügen erhalten blieb. Die Besonderheit dieses Hoftheaters bestand darin, dass nicht die gesamte Truppe unter einem Prinzipal am Hof ein Engagement fand, sondern jeder einzelne Schauspieler einen Vertrag mit der herzoglichen Verwaltung hatte. Das erhob die Schauspieler in den Rang von Hofbeamten und verbesserte ihr Ansehen wesentlich. Gleichzeitig sicherte es die Schauspieler finanziell ab und ermöglichte auch den Wechsel einzelner Mitglieder des Ensembles. Außerdem legte Ekhof eine umfangreiche Bibliothek mit Programmen und Informationen zum Theaterwesen an und gab den »Gothaer Theaterkalender« heraus, der in regelmäßigen Abständen über die aktuellsten Entwicklungen und Themen im Theaterwesen berichtete und damit auch den Ruf des Gothaer Hofes nach außen trug. Dies führte dazu, dass die Besucher aus der gesamten Region nach Gotha pilgerten, um den zahlreichen Aufführungen, die sogar täglich mehrfach stattfanden, beizuwohnen. Ein Hoftheater, das jedem offenstand, war zu diesem Zeitpunkt ungewöhnlich. Dem großen Zuspruch entsprechend, wurde in dieser Zeit der Zuschauerraum umgebaut und mit zwei Rängen versehen, die zusammen mit Parkett knapp 400 Stehplätze boten. Der Herzog selbst bekam zwar eine Loge, wohnte den Aufführungen jedoch nur selten bei, weshalb die Loge eher eine symbolische Funktion hatte und auf die eigentliche Funktion als Hoftheater hinwies. Neben dem barocken Bühnenraum, ist deshalb auch der noch heute erhaltene Zuschauerraum aus Ekhofs Zeiten eine Besonderheit des Theaters (Abb. 9).

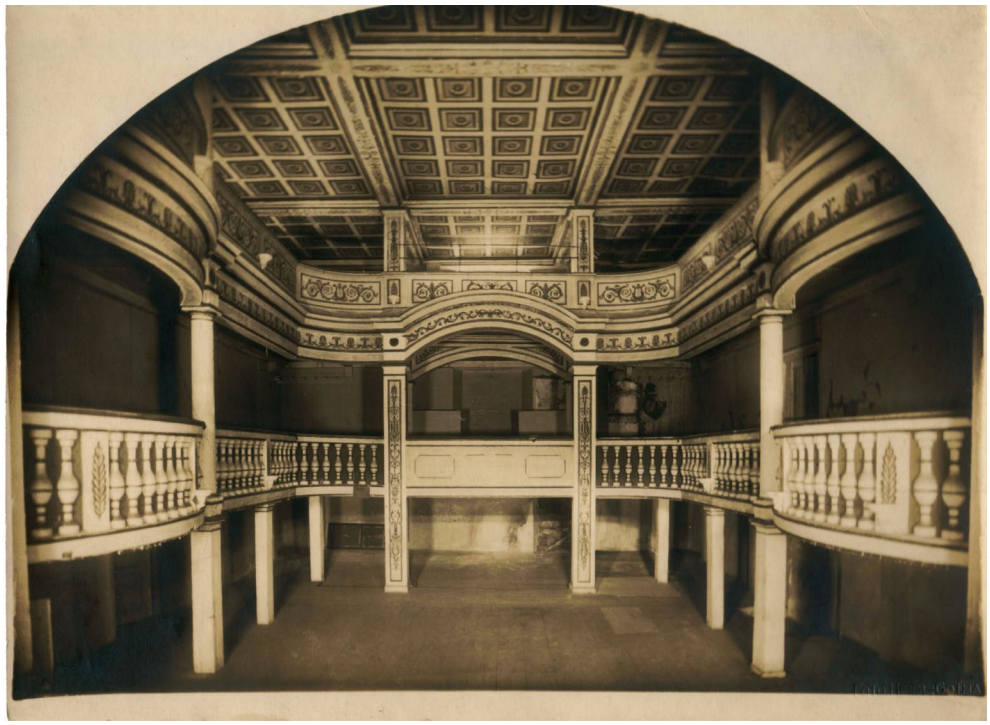


Abbildung 10. Zuschauerraum um 1924 mit der Ausmalung als Konzertsaal von 1805.

Zusätzlich zu den unzähligen Schauspielaufführungen gehörten weiterhin Opern zum Programm. Allein in den Jahren 1775 bis 1779 wurden insgesamt 175 Stücke in 872 Vorstellungen aufgeführt, darunter 30 Opern, 14 Tragödien und 8 Dramen. Die Stücke stammten von Lessing, Molière, Shakespeare, Voltaire und Racine. Bedeutendster Komponist der Ekhof-Zeit war Georg Anton Benda (1722–1795), der bereits seit 1750 Hofkapellmeister in Gotha war. Er ist der Schöpfer des deutschen Duodramas, einer Kunstform, in der Musik und gesprochenes Wort gleichberechtigt sind. Die Uraufführung des Duodramas *Ariadne auf Naxos* 1775 sorgte international für Aufsehen und festigte den Ruf der Gothaer Bühne als der führenden in Deutschland neben Hamburg und Wien.

Ekhof bildete am Gothaer Hof nicht nur Schauspieler heran, unter denen August Wilhelm Iffland (1759–1814) der Bekannteste wurde, sondern sicherte mit einer Pensionskasse die Altersversorgung derer, die nicht mehr auftreten konnten. Seine Absicht, diese Pensionskasse auf ganz Deutschland auszuweiten, wurde 1778 durch seinen frühen Tod im Alter von nur 58 Jahren zunichtegemacht. Im Jahr darauf löste der Herzog das Theater auf, zumal die finanziellen Belastungen für den Hof zu groß geworden waren. Die meisten Darsteller gingen nach Mannheim, um dort u. a. in der bedeutsamen Uraufführung von Schillers *Die Räuber* in Hauptrollen zu wirken.

Nach der Auflösung des Gothaer Hoftheaters im Herbst 1779 wurde das Theater bis 1827 kaum noch genutzt, aber blieb zum Glück erhalten. Zeitweilig diente der Zuschauerraum ab 1805 dem neuen Hofkapellmeister Louis Spohr als Konzertsaal und erhielt eine neue zeitgemäße Ausmalung (Abb. 10). Herzog Ernst I. von Sachsen-Coburg und Gotha (1784–1844) gründete 1827 schließlich das zweite Gothaer Hoftheater, dessen Spielstätte zunächst bis 1839 die alte Ekhof-Bühne blieb. Jedoch häuften sich die Beschwerden des Ensembles, dass man auf dieser alten Bühne mit der völlig veralteten Technik nicht mehr spielen könnte und der Druck auf den Regenten ein neues modernes Theatergebäude zu bauen wuchs. 1839 wurde am heutigen Ekhof-Platz das Herzogliche Hoftheater, nach den Plänen von Karl Friedrich Schinkel, eröffnet. Ganz im klassizistischen Stil errichtet, entsprach es im Zuschauer- und Bühnenraum dem fast zeitgleich entstandenen Coburger Theater, was einen unkomplizierten Wechsel der Produktionen und Ausstattungen zwischen beiden Residenzen ermöglichte. Leider wurde dieser Theaterbau im Zweiten Weltkrieg durch einen Brand zerstört und später die Ruine abgetragen.

Letztlich blieb durch diesen Neubau das alte Hoftheater von großen Umbaumaßnahmen verschont und geriet mehr und mehr in Vergessenheit. Bereits 1825 wurden jedoch (leider) der Fundus und die Kulissensammlung aufgelöst. Erst nach 1855 gab es im Theater noch einige wenige Liebhaberaufführungen Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha (1818–1893) sowie Memorialvorstellungen. Sie fanden weitgehend ohne Verwendung der alten Bühnenmaschine statt, deren Bauteile jedoch erhalten blieben (Abb. 11).

Im Gegensatz zum neuen Herzoglichen Hoftheater, blieb das Schloss mit seinen Einrichtungen im Zweiten Weltkrieg glücklicherweise unzerstört. Auch größere

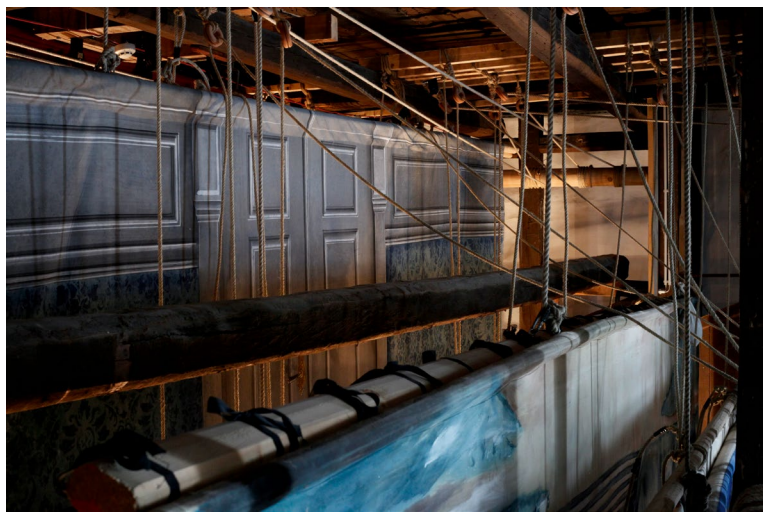


Abbildung 11. Blick in den Schnürboden der Oberbühne.

Abbildung 12. Kulissenschieber in der Unterbühne während des jährlichen Ekhof-Festivals.

Plünderungen der Einrichtung – vor allem der Bühnenbereich hätte Unmengen an gutem Feuerholz geboten – konnten verhindert werden. Mehrere Versuche, das Theater im Schloss Friedenstein wieder zu beleben, blieben in den Ansätzen stecken, zumal bis zur endgültigen Beseitigung der Ruine des neuen Hoftheaters die Hoffnung auf einen Wiederaufbau bestand. 1952 erhielt das Schlosstheater einen neuen Farbanstrich im Zuschauerraum und wurde zunächst zur Besichtigung als Theatermuseum freigegeben. Einer ersten wissenschaftlich fundierten Restaurierung unterzog man den Zuschauerraum von 1966 bis 1968. Er bekam das Aussehen der Ekhof-Zeit zurück und erhielt die noch heute vorhandene weiß/rote Bestuhlung. Leider musste damals im Bühnenbereich ein massiver Stahlträger eingezogen werden, der den Abbau der historischen Flugmaschine zur Folge hatte. Am 5. Oktober 1968 wurde das Schlosstheater schließlich als »Ekhof-Theater« mit einem Festakt wiedereröffnet, wobei die Bühnenmaschine mit den Kulissenflügeln nicht wiederhergestellt worden war. Seitdem dient diese Spielstätte wieder ihrer alten Bestimmung, jedoch ohne eigenes Ensemble und die Bühnenmaschine. Theater und Orchester der Stadt gastierten fortan hier und belebten das Kleinod im Schloss.

In den 1990er Jahren wurde nach neuen Lösungen zur Bespielung des Theaters gesucht und ein Konzept zur Instandsetzung der seit 1839 außer Betrieb gesetzten Bühnenmaschine erarbeitet. So begann die Restaurierung der historischen Bühnentechnik,

deren Ziel die völlige Funktionsfähigkeit dieser einmaligen barocken Maschine war. Im Sommer 1996 fand schließlich zum ersten Mal das »Ekhof-Festival« statt, das bis heute von Juni bis August das Theater bespielt und sich besonders der Pflege der darstellenden Kunst des 18. Jahrhunderts widmet. Neben den Opern- und Theateraufführungen sind hier auch Konzerte und Lesungen von Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts zu erleben.

Dabei galt und gilt immer die möglichst hohe Authentizität zum einmaligen Ort aufrechtzuerhalten, sodass den Besuchern ein ganz besonderes Erlebnis und eine »Zeitreise« in das 18. Jahrhundert ermöglicht wird. Bis auf das offene Feuer und die damals üblichen Stehplätze erleben die Zuschauer die Aufführungen wie vor 300 Jahren. Zweifelsohne der Höhepunkt einer jeden Vorstellung ist der Einsatz der Bühnenmaschinerie, die wie vor 300 Jahren mit reiner Muskelkraft von bis zu 15 starken Kulissenschiebern in Gang gesetzt wird (Abb. 12): Als Signal ertönt ein Glöckchen und die Seitenkulissen, das Rückprospekt und die Sofitten setzen sich, für den Zuschauer nahezu magisch, mit knarrenden und quietschenden Geräuschen in Bewegung. Innerhalb von wenigen Sekunden verwandelt sich das Bühnenbild in eine anderes. Aus Mangel an historischen Kulissen wurden in den letzten Jahren mehrere neue Teile nach historischen Vorlagen angefertigt. Der Fundus umfasst heute acht verschiedene Szenen – von Festsaal bis Gesindeküche, vom Park bis zur Schlucht sowie Kerker und Zimmer. Heute wird auch wieder die historische große Versenkung in der Bühnenmitte eingesetzt, um Gegenstände und Schauspieler wie von Zauberhand auf der Bühne erscheinen und verschwinden zu lassen. Eine Windmaschine und ein Donnerschacht ermöglichen zusätzlich noch die authentischen Geräuschkulissen (Abb. 13). Passende Kostüme und Requisiten runden dieses Theatererlebnis ab.

Abbildung 13. Donnerschacht mit unterschiedlich schweren Kugeln.

Abbildung 14. Aufführung der Oper *Sardanapalus* zum Ekhof-Festival 2012.

Gerade wegen seiner Geschichte und der heute dementsprechenden Nutzung gehört das Ekhof-Theater Gotha auch zu den Gründungsmitgliedern der »Gesellschaft der historischen Theater Europas« und ist Teil der europaweiten »Route der Historischen Theater«. Seit 2010 wird das »Ekhof-Festival« durch die Stiftung Schloss Friedenstein Gotha organisiert und ist inhaltlich eng an die Ausstellungsprojekte gebunden (Abb. 14). Als Höhepunkt dient das Barockfest am letzten Wochenende im August, bei dem der Schlosshof mit einem historischen Markt, ja die komplette Anlage mit unzähligen Konzerten, Führungen, Tanz und Schauspiel an allen Orten belebt werden. Über 500 Teilnehmer in historischen Kostümen sorgen für die stimmungsvolle Wiederbelebung der barocken Residenz und mit etwas Glück begegnet man sogar dem Herzogspaar mit seinem Hofstaat in ihrer Loge des Theaters.

In den nächsten Jahren werden im Rahmen der Gesamtsanierung des Schlosses der Eingangsbereich, die sanitären Einrichtungen und die Dauerausstellung zum Theater restauriert bzw. umgebaut. Gleichzeitig besteht die Hoffnung, den Stahlträger im Bühnenbereich aus den 1960er Jahren wieder entfernen und dann vielleicht sogar die historische Flugmaschine rekonstruieren zu können. Dies wäre zweifelsohne ein weiteres Highlight dieses einmaligen Theaters mit seiner originalen Bühnenmaschine und des Ekhof-Festivals, die jährlich tausende begeisterte Besucher aus ganz Deutschland und dem Ausland anziehen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 13–14	Stiftung Schloss Friedenstein, Foto: Lutz Ebhardt
Abb. 2, 9	Stiftung Schloss Friedenstein, Foto: Bernhard Hartmann
Abb. 3–8, 10	Stiftung Schloss Friedenstein
Abb. 11, 12	Stiftung Schloss Friedenstein, Foto: Adrian Leeder

Literatur

Dobritzsch 1999: Dobritzsch, Elisabeth: Barocker Bühnenzauber. Das Ekhof-Theater in Gotha, Gotha 1999.

Dobritzsch / Schaubs / Winter 2013: Dobritzsch, Elisabeth; Schaubs, Christine; Winter, Sascha: Der Pharao von Gotha. Oberhofmarschall Hanß Adam von Studnitz (1711–1788) (= Edition Residenzkultur, Band 1), Gotha 2013.

Forschungsbibliothek Gotha 2011: Das Barocke Universum Gotha – Schätze von Schloss Friedenstein aus Archiv, Bibliothek und Museen, hg. von der Forschungsbibliothek Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha und Thüringisches Staatsarchiv, Gotha 2011.

Freitag / Kolb 2016: Freitag, Friedegund; Kolb, Karin (Hg.): Die Ernestiner – Eine Dynastie prägt Europa. Katalog zur, Thüringer Landesausstellung in Gotha und Weimar, 24.04. – 28.08.2016, Dresden 2016.

Stiftung Schloss Friedenstein Gotha 2007: Museumsführer – Museen der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, München / Berlin 2007.

Stiftung Schloss Friedenstein Gotha 2012: Schlossmuseum Gotha – Herzogliche Gemächer, Kunstkammer, Ekhof-Theater, Halle / Saale, 2012.

Stiftung Schloss Friedenstein Gotha 2004: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha (Hg.): Die Gothaer Residenz zur Zeit Herzog Ernsts II. von Sachsen – Gotha – Altenburg (1772–1804), Gotha 2004.

Stiftung Schloss Friedenstein Gotha 2008: Unter die Presse und ins Publikum – Der Schriftsteller, Publizist, Theaterintendant und Bibliothekar Heinrich August Ottokar Reichard, Tagung und Sonderausstellung im Museum für Regionalgeschichte und Volkskunde Gotha, Tagungsband und Katalog, Gotha 2008.

TAGUNGSPROGRAMM

Donnerstag, 27. Oktober 2016

Prof. Dr. Matthias Müller (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), Prof. Dr. Martin Eberle (Stiftung Schloss Friedensein Gotha): *Eröffnung und Begrüßung*

Dr. Heiko Laß (Ludwig-Maximilians-Universität München), Dr. Margret Scharrer (Universität des Saarlandes Saarbrücken): *Einführung in das Tagungsthema*

Sektion 1: Einführung: Hof – Oper – Architektur

Sektionsleitung: Dr. Margret Scharrer (Universität des Saarlandes Saarbrücken)

Dr. Nicole K. Strohmann (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover): *Oper und Hof – Raum und Repräsentation: Prämissen einer Korrelation im europäischen Musiktheater der Frühen Neuzeit*

Prof. Dr. Matthias Müller (Johannes Gutenberg-Universität Mainz): *Eine Bühne für die immerwährende Präsenz des Fürsten. Zur Epiphanie des Regenten in der Residenzarchitektur*

Dr. Roswitha Jacobsen (Universität Erfurt): *Theater als Medium höfischer Kommunikation: Das Singspiel »Die unveränderte treue Ehegattin Penelope« am Gothaer Hof 1690*

Prof. Dr. Klaus Pietschmann (Johannes Gutenberg-Universität Mainz): *Bontempis »Il Paride« (Dresden 1662) im Spannungsfeld zwischen höfischer Repräsentation und künstlerischer Ambition*

Prof. Dr. Panja Mücke (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim): *Kaiserliche Symbolik: Selbstdarstellung in Musik und Architektur unter Karl VI.*

18.00 Uhr
Abendvortrag:

Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover): *Räume der Herrschaftsrepräsentation in der Musiktheater-Kultur am Wiener Kaiserhof von Leopold I.*

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

Freitag, 28. Oktober 2016

Sektion 2: Bühnenräume

Sektionsleitung Prof. Dr. Matthias Müller (Johannes Gutenberg Universität Mainz)

Dr. Heiko Laß (Ludwig-Maximilians-Universität München): *Bauten für das höfische Musiktheater im 17. und 18. Jahrhundert*

Dr. Hans Lange (Technische Universität München): *Die Etablierung der zentralen Fürstenloge in deutschen und italienischen Hoftheatern 1600 – 1750*

PD Dr. Ute Engel (Ludwig-Maximilians-Universität München): *Die Decke spielt mit. Deckengemälde, Zuschauer- und Bühnenräume in Opernhäusern der Frühen Neuzeit*

PD Dr. Michael Hochmuth (Technische Universität Dresden): *Oper in den kursächsischen Landschlössern*

Dr. des. Helena Langewitz (Schola Cantorum Basiliensis Basel): *Umkämpfte Inselreiche – Teichtheateraufführungen in Paris und Wien zwischen 1664 und 1716*

Dipl.-Ing. Ronald Clark (Herrenhäuser Gärten Hannover): *Das Theaterbsokett des Großen Gartens – das erste Heckentheater in Deutschland*

Sektion 3: Musiktheatrale Inszenierung in- und außerhalb des Bühnenraums

Sektionsleitung: Dr. Annette C. Cremer (Justus-Liebig-Universität Gießen)

Dr. Andrea Sommer-Mathis (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien): *Barockes Maschinentheater*

PD Dr. Stephanie Schroedter (Freie Universität Berlin): *Barocke Tanz-Grotesken – Strategien einer hoffähigen Inszenierung von Unhöflichem*

Dr. Reinmar Emans (Universität Hamburg): *Braunschweig – Wolfenbüttel – Salzdahlum. Raum- und Opernkonzepte*

PD Dr. Dorothea Baumann (Universität Zürich): *Akustik in Hoftheatern des 17. und 18. Jahrhunderts*

Prof. Dr. Tadeusz Krzeszowiak (Hochschule für Lichttechnik/Bühnenbeleuchtung, Wiener Neustadt / Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien): *Licht und Mechanik im Theater vom Barock zum Rokoko*

Marco Karthe (Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha): *Vortrag zu und Führung durch die Bühnenmaschinerie des Ekhof-Theaters*

Fernando Olivas – Laute, Anna Reisener – Barockcello, Anna Franciska Hajdu – Gesang. (Akademie für Alte Musik Bremen): *Akustische Experimente im Ekhoftheater in Gotha*

Samstag, 29. Oktober 2016

Sektion 4.1: Die Präsenz des Herrschers im Bühnenraum

Sektionsleitung: Dr. Sergi Zauner (Universität des Saarlandes Saarbrücken)

Carlos María Solare (Berlin): *Göttliche Inszenierungen – mythologische Festspiele am spanischen Hof*

Prof. Dr. Juan-José Carreras (Universidad de Zaragoza): *Farinelli's dream: performance, audience and political function of Italian court opera in 18th-century Madrid*

Prof. Dr. Greta Haenen (Hochschule für Künste Bremen): *Die Schlafkammerbibliothek Leopolds I. Sammeltätigkeit, Ordnung und Einflüsse auf einen kaiserlichen Komponisten*

Dr. Karin Fenböck (Wien): *Kavalierstheater am Hof Maria Theresias zwischen kaiserlicher Kulturpolitik und traditioneller höfischer Repräsentation*

Dr. Elisabeth Theresia Hilscher, Anna Mader-Kratky M. A. (Österreichische Akademie der Wissenschaften Wien): *Die gespiegelte Inszenierung – Beispiele zu Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am Wiener Kaiserhof*

Sektion 4.2: Die Präsenz des Herrschers im Bühnenraum

Sektionsleitng Dr. Felix Muhle (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg Ludwigsburg)

Dr. Babette Ball-Krückmann (Fürstenfeldbruck): *»Meiterstücke der Erfindung« und konkrete Wirklichkeit: Inszenierung herrschaftlicher Räume im Bühnenbild am Beispiel von Carlo Galli Bibienas Bühnenbildern für Bayreuth*

Dr. Paolo Sanvito (Humboldt Universität Berlin / Università Napoli): *Der Stellenwert der Parmenser Theatererfahrungen innerhalb der Geschichte des höfischen Musiktheaters*

Holger Schumacher M. A. (Karlsruhe) *»Serenissimus wollen, dass der Fond etwas mehr komponiert werde« – Bühnenbild am Württembergischen Hof*

Dr. Margret Scharrer (Universität des Saarlandes Saarbrücken): *Projektion der Ferne: exotische Räume im französischen Musiktheater*

Dr. Simon Paulus (Universität Stuttgart): *»L'Architecture dansante« – Tanz, Geometrie und Raum in der höfischen Festkultur um 1700*

Dr. Heiko Laß (Ludwig-Maximilians-Universität München): *Zusammenfassung*

DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

Babette Ball-Krückmann studierte Kunstgeschichte, Neuere Geschichte und Germanistik in München und Berlin. Promotion über Joachim Patenir und den Beginn der Landschaftsmalerei. Im Rahmen eines Volontariats bei der Bayerischen Schlösserverwaltung, Mitarbeit bei der Ausstellung *Das Vergessene Paradies – Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth* (Bayreuth, Neues Schloss, 1998), hierbei insbesondere Betreuung der Sektion über die Familie Galli Bibiena. Seitdem zahlreiche Veröffentlichungen zu unterschiedlichen Aspekten der Bühnenbildnerei im 18. Jahrhundert mit Schwerpunkt auf den Arbeiten der Familie der Galli Bibiena. Freischaffend tätig im Bereich der Kunstvermittlung.

Dorothea Baumann ist Privatdozentin für Musikwissenschaft der Universität Zürich, hat mit ihrer Forschungs- und Lehrtätigkeit die Schweizerische und internationale Musikwissenschaft während mehr als vier Jahrzehnten beeinflusst. Ihre breiten Interessensgebiete umfassen Raumakustik und ihre Beziehung zur Architektur, musikalische Aufführungspraxis, Organologie, Musikikonographie, Musikpsychologie und Musikphilosophie. 2011 publizierte sie *Music and Space: A systematic and historical investigation into the impact of architectural acoustics on performance practice followed by a study of Handel's Messiah* (Bern: Peter Lang). Neben ihrer Tätigkeit für internationale akademische Institutionen blieb sie als Pianistin, Tonmeisterin und Akustikberaterin stets mit der musikalischen Praxis verbunden.

Juan José Carreras lehrt als Professor für Musikgeschichte an der Universität von Zaragoza. Er ist Redaktionsberater der Zeitschriften *Il Saggiatore Musicale* (Florenz) und *Early Music* (Oxford) und corresponding member der American Musicological Society. Seine Forschungsinteressen gelten hauptsächlich der Historiographie und Begriffsgeschichte der Musik sowie Oper und Musiktheater im 18. und 19. Jahrhundert. Zahlreiche Publikationen zur Musik des spanischen 18. Jahrhundert, darunter die Herausgabe von den Sammelbänden *Music in Spain during the Eigteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998, zusammen mit Malcolm Boyd) und *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World* (Kassel-Venedig: Reichenberger-Fondazine Levi, 2013, zusammen mit Iain Fenlon).

Ronald Clark: geboren 1956 in Oldenburg. 1975 bis 1980 Studium der Gartenbauwissenschaften an der TU Hannover, 1980 bis 1986 Studium der Landespflege an der Universität Hannover, jeweils mit Diplomabschluss. 1987 bis 1992 stellvertretender Abteilungsleiter in den Herrenhäuser Gärten, 1992 bis 2002 Leiter der Grünflächenabteilung

Veröffentlicht in: Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019.
DOI: https://doi.org/10.17885/heiup.469

im Grünflächenamt Hannover, 2002 bis 2005 Leiter des Grünflächenamtes Hannover/ Fachbereich Umwelt und Stadtgrün. Seit 2005 Direktor der Herrenhäuser Gärten. Seit Jahrzehnten aktiv in der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur e. V., seit Oktober 2015 als Vizepräsident. Forschungen zum Landschaftsgärtner Christian Schaumburg (1788–1868). Zahlreiche Buchpublikationen, Buchbeiträge und Zeitschriftenartikel

Reinmar Emans studierte in Bonn Musikwissenschaft, Germanistik, Italianistik. 1982 Promotion. Von 1983–2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen. Diverse Lehraufträge. Seit 1983 Rezensent für Hifi Vision, Stereo und Fono Forum. Im Jahr 2000 konzipierte er die 1. Thüringer Landesausstellung *Der junge Bach: weil er nicht aufzuhalten …* Von 2003–2008 Sprecher der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, seit 2006 gewähltes Mitglied des Ausschusses der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition. 2010–2011 Lehrkraft für besondere Aufgaben in Saarbrücken. 2011–2014 Projektleiter zur Musikorganisation an den Welfenhöfen. Seit 2016 an der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte: Johann Sebastian Bach, Weltliche Kantate und Oper in Italien, Editionsphilologie, Hofmusik.

Karin Fenböck ist ausgebildete Musicaldarstellerin und studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Sie absolvierte ihr Dissertationsstudium an der Abteilung für Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg. Während dieser Zeit war sie Junior Fellow am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) in Wien sowie im Rahmen der Exzellenzinitiative Kulturwissenschaften des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft IFK Junior Fellow Abroad an der Universität Sorbonne IV/Paris. Karin Fenböck unterrichtete an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz und war als freie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Salzburg sowie am Don Juan Archiv Wien tätig.

Greta Haenen studierte Musikwissenschaft und Orientalistik an der Universität Leuven; Promotion mit einer Arbeit über das Vibrato in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Ab 1991 Dozentin Musikwissenschaft an der Akademie für Alte Musik Bremen, seit deren Übernahme 1994 Professorin für Musikwissenschaft Alte Musik an der Hochschule für Künste Bremen. Seit 2012 Gastprofessorin an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken. Publikationen vor allem auf dem Gebiet der Historisch Informierten Praxis. Momentanes Forschungsprojekt: Kaiser Leopold I. und die Musik, Erstellung eines Werkverzeichnisses und Studien zu seiner privaten Musikbibliothek.

Elisabeth Hilscher, geboren 1967 in Wien, studierte Musikwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien. Seit 1987 ist sie Mitarbeiterin der Österreichischen

Akademie der Wissenschaften (zuerst Kommission für Musikforschung, seit 2013 der Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen). Weiter gehört sie der Leitenden Kommission der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich an und dem Präsidium der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Seit 2012 ist sie Lektorin an der Universität Wien und immer wieder auch Gastlektorin an der Masaryk-Universität Brno. Die Schwerpunkte ihrer wissenschaftlichen Arbeit liegen auf der österreichischen bzw. Wiener Musikgeschichte, insbesondere auf der Musikgeschichte der Höfe der Habsburger der österreichischen Linie sowie der Geschichte des Faches Musikwissenschaft.

Michael Hochmuth, geboren 1951 in Leipzig, Studium der Informationstechnik an der TU Dresden. Diplom zur automatischen Spracherkennung, dann wissenschaftlicher Assistent. 1980 Promotion zum Entwurf elektronischer Schaltungen. Zwei Jahre wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Nachrichtentechnik Berlin, anschließend Rückkehr an die TU Dresden, Fakultät Informatik. Auslandstätigkeit an der Akademie der Wissenschaften in Pag. 1990 Habilitation mit einer Arbeit zur Integrierten Optik. 2003–2011 unterbrach er seine wissenschaftliche Tätigkeit als Vorsitzender des Personalrates der TU Dresden. Seit 2016 emeritiert. Forschung zur Dresdner Operngeschichte.

Roswitha Jacobsen, Literaturwissenschaftlerin und Germanistin, bis 2019 an der Universität Erfurt tätig. Forschungen und Veröffentlichungen zur deutschen Literatur, insbesondere zur höfischen Kultur der Frühen Neuzeit, Schwerpunkte: Höfe sächsischer Fürsten in Mitteldeutschland, höfische Festkultur, Medien höfischer Repräsentation, Hoftheater, Oper, Singspiel, Libretti, höfische Selbstzeugnisse, Fürstentagebücher.

Tadeusz Krzeszowiak studierte 1974–79 an der Technischen Universität Posen, 1984 Promotion, 1989–93 Nostrifizierung und Studium an der Technischen Universität Wien. 1978–97 Mitglied von Theater an der Wien, Raimund Theater und Theater Ronacher-Abt. Bühnenlicht. Seit 1991 Leiter des Laboratoriums für Lichttechnik an der HTBLuVA Wiener Neustadt, Jänner 1997 Nominierung zum Professor. 1997–2015 Univ.-Lehrer am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien. Seit 2011 Licht-Messungen der Bühnenscheinwerfer für die Staatsoper Wien und Burgtheater Wien. 2008–2017 Veranstaltungen zu Lichtregie am Institut für Gesang und Musiktheater der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Seit 2015 auch an der New Design University. Autor verschiedener Monographien u. a.: »Theater an der Wien, 1801-2001« (Böhlau Verlag: Wien 2002), »Freihaustheater in Wien, 1787-1801« (Böhlau Verlag: Wien 2009); gemeinsam mit W. Greisenegger »Theater, Licht, Technik« (Brandstätter Verlag: Wien 2008). 2016 wurde er mit dem Goldenen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst »Litteris et Artibus« ausgezeichnet.

Hans Lange, geb. 1949, Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Geschichte in Marburg, Heidelberg, Wien, Berlin (West) 1969–1977. Promotion durch Heinrich Klotz, Philipps-Universität Marburg 1978 mit *Das deutsche Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration* (im Druck 1985), Wissenschaftlicher Stipendiat und Assistent am Kunsthistorischen Institut Florenz ab 1979, 1986/87 Gastprofessur Marburg, 1987–2014 Assistent bzw. Akademischer Rat am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der TU in München.

Helena Langewitz studierte Musik- und Theaterwissenschaften an der Universität Wien (2003–2008). Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin in den Forschungsprojekten *Italienische Oper an deutschsprachigen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts* (SNF) und *Opernorte* (ehemaliges BBT) an der Schola Cantorum Basiliensis (2008–2013). 2015 promovierte sie an der Universität Bern bei Andreas Kotte (Theaterwissenschaft) mit einer Arbeit zur Wechselwirkung von Gartendarstellungen auf der Musiktheaterbühne und realer Gartengestaltung am Beispiel des kurfürstlichen Sommersitzes Schwetzingen im 18. Jahrhundert. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Musiktheateraufführungen in höfischen Gärten und die Inszenierung von Barockopern auf der zeitgenössischen Musiktheaterbühne. Lehraufträge am Institut für Theaterwissenschaft Bern und der Schola Cantorum Basiliensis Basel.

Heiko Lass ist wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Er studierte Kunstgeschichte und Geschichte an der Philipps-Universität Marburg und wurde mit einer Arbeit über Jagd- und Lustschlösser in Thüringen in der Frühen Neuzeit in Aachen promoviert. Er hat zahlreiche Tagungen zur frühneuzeitlichen Hofkultur durchgeführt, mehrere Ausstellungen kuratiert und zahlreiche Aufsätze und Bücher vornehmlich zur höfischen Jagd sowie zum Schloss- und Residenzbau vorgelegt.

Anna Mader: Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und klassischen Archäologie an der Universität Wien; Promotion 2017. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Abteilung Kunstgeschichte des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen (IKM) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW), 2005–2016 im Rahmen des Forschungsprojekts *Die Wiener Hofburg 1705–1835* unter der Leitung von Hellmut Lorenz (2014–2016 gemeinsame Projektleitung). Seit 2017 Mitarbeit an dem Forschungsprojekt *Das Wien[n]erische Diarium: Digitaler Datenschatz für die geisteswissenschaftlichen Disziplinen* in Kooperation mit dem Austrian Centre for Digital Humanities der ÖAW. Forschungsschwerpunkte: Architekturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, Residenzforschung, Zeremoniell und Hofkultur, österreichische Barockmalerei.

Matthias Müller, geb. 1963, ist Professor für Kunstgeschichte (mit Schwerpunkten im Mittelalter und in der beginnenden Frühen Neuzeit) am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Vorsitzender des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur, Mitglied der Leitungskommission des Akademieprojekts *Residenzstädte des Alten Reichs* (1300–1800) der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Vizepräsident des Mediävistenverbandes e. V. Zahlreiche Publikationen zur europäischen Hofkunst und -architektur. Weitere Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Historizität und Erinnerungskultur in der Architektur vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stilkonzepte und Intermedialität in der Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Geschichte des Porträts, Politische Ikonographie.

Simon Paulus, Architekturhistoriker; Studium der Architektur (Dipl.-Ing.), Geschichte und Philosophie an der TU Braunschweig; dort 2005 Promotion zum Dr.-Ing.; 2017 Habilitation an der Universität Stuttgart; langjährige Lehr- und Forschungstätigkeit am Institut für Bau- und Stadtbaugeschichte der TU Braunschweig und am Institut für Architekturgeschichte der Universität Stuttgart, Lehraufträge u. a. an der Universität Lüneburg und der msa Münster (2011 Vertretungsprofessur für Architekturgeschichte), seit 2018 Privatdozentur an der Universität Stuttgart sowie Projekte an der TU Berlin, LMU München und am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt; Forschungsschwerpunkte u. a. zur Architektur und Topographie jüdischer Ritualbauten und Siedlungsquartiere, zur Architektur- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit nördlich der Alpen, zum Ausbildungsmedium der Architektenreise und der Architekturzeichnung sowie zum Wechselverhältnis zwischen Architektur, Musik und Akustik.

Klaus Pietschmann ist seit 2009 ist er Professor für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Er ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Musiktheorie* und der Reihe *MARS* (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento) sowie Vorsitzender des Herausgebergremiums der Gluck-Gesamtausgabe und des operativen Vorstands des Trägervereins von RISM. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Kirchenmusik des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, die Musikgeschichte Italiens, Kanonisierungsprozesse in der Musik sowie die Oper des 18. und 19. Jahrhunderts.

Susanne Rode-Breymann, Musikwissenschaftlerin und seit 2010 Präsidentin der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, studierte in Hamburg Alte Musik sowie Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft. Sie war Wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Universitäten Bayreuth und Bonn, lehrte nach der Habilitation 1996 in Hannover, dann 1999 bis 2004 als Ordinaria für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln. In gleicher Funktion wechselte sie 2004 an die Hochschule in Hannover und gründete dort 2006 das Forschungszentrum Musik und Gender. Sie publiziert über Alte Musik, Neue Musik, Gender Studies und

Musiktheater (u. a. 2010: *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*), gibt verschiedene Jahrbücher und Reihen heraus und war Fachherausgeberin Musik der Enzyklopädie der Neuzeit.

Paolo Sanvito, Privatdozent der Technischen Universität Berlin im Fach Architekturgeschichte und -theorie, ist Gastprofessor am Lehrstuhl Neuere Kunstgeschichte an der Universität Salzburg. Er lehrte u. a. in Rom (Sapienza), Freiburg i. B., Neapel, an der Humboldt-Universität zu Berlin, Notre Dame (U.S.A.), wo er auch Forschungsprojektleiter war. Außerdem war er Stipendiat am Warburg Institut London (mit Accademia dei Lincei-Stipendium) und an zahlreichen weiteren europäischen Institutionen. Mehrere Publikationen zur venezianischen Architektur u. a. bei der Accademia Olimpica von Vicenza. Sein gegenwärtiger Wirkungsort ist seit 2011 Berlin, wo er bis 2018 das Akustik-Forschungsprojekt *Die Akustik historischer Aufführungsräume für Musik und Theater* mit Stefan Weinzierl (FG Audiokommunikation) geleitet hat.

Margret Scharrer ist Postdoc-Assistentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern bei dem SNF-Projekt *Der Klang der Macht: Klanglichkeit als intermediale Kategorie höfischer Festrituale in interkultureller Perspektive im 15.–17. Jahrhundert.* Sie studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Historische Hilfswissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, der Université Charles de Gaulle in Lille und der Université Paris-Sorbonne. 2011 erfolgte die Promotion an der MLU Halle-Wittenberg mit einer Arbeit *Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert.* Zwischen 2012 und 2018 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftrage am Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes. Forschungsschwerpunkte: höfische Musik des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit, französische Musik, Musiktheater im 17. und 18. Jahrhundert, Musikerreisen und Musiktransfer (auch über europäische Kontexte hinaus).

Carlos María Solare wurde in Buenos Aires geboren. Nach einem Musikstudium im Hauptfach Bratsche an der Hochschule der Künste Berlin studierte er Musikwissenschaft und Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin. Seine Abschlussarbeit befasste sich mit frühen Formen Musiktheaters im Spanien des Siglo de Oro. Solare lebt in Berlin als freischaffender Bratschist und Publizist. Er hat Aufsätze u. a. in den Fachzeitschriften *The Strad* und *Opera* sowie in der *MGG* und im *Grove Online* veröffentlicht.

Andrea Sommer-Mathis studierte Theaterwissenschaft und Romanistik (Italienisch) an der Universität Wien. 1982 Promotion mit *Tu felix Austria nube* aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Theatrale Festveranstaltungen anlässlich der Hochzeiten Maria

Theresias und ihrer Kinder. Seit 1984 Mitarbeiterin der ÖAW (Kommission bzw. Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte). 2000–07 Vizedirektorin des Historischen Instituts am Österreichischen Kulturforum in Rom. Forschungsschwerpunkte: Theater, Fest und Zeremoniell an den Habsburgerhöfen; Kulturtransfer zwischen Österreich, Italien und Spanien in der Frühen Neuzeit.

Rudolstädter
Arbeitskreis
zur
Residenzkultur

1

HÖFISCHE KULTUR INTERDISZIPLINÄR. Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur (HKi).

Die Vereinigung der Künste im „Gesamtkunstwerk" der höfischen Oper bildete zwar schon wiederholt den Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschungen, doch wurde beispielsweise die spezifisch räumlich-architektonische Seite der höfischen Oper bislang kaum beachtet. Musiktheater meint aber szenische Aufführung und Architektur gleichermaßen. Beide bildeten wesentliche Komponenten herrschaftlicher Repräsentation im 17. und 18. Jahrhundert. Im Alten Reich veranlasste daher nicht nur der reichsständische Adel musiktheatrale Aufführungen, sondern auch kleinere Höfe brachten Ballette und Opern auf die Bühne. Die interdisziplinären Beiträge einer Tagung des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur widmen sich dem Thema in einer europäischen Perspektive und erläutern die vielfältigen Verbindungen, die zwischen dem Musiktheater und dem höfischen Raum im architektonischen, politisch-kulturellen sowie sozialen Sinn bestanden.

UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-947732-55-5