

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.

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 Furttentbach, 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. Furttentbach 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 Furttentbach 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 Servicräume. 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.

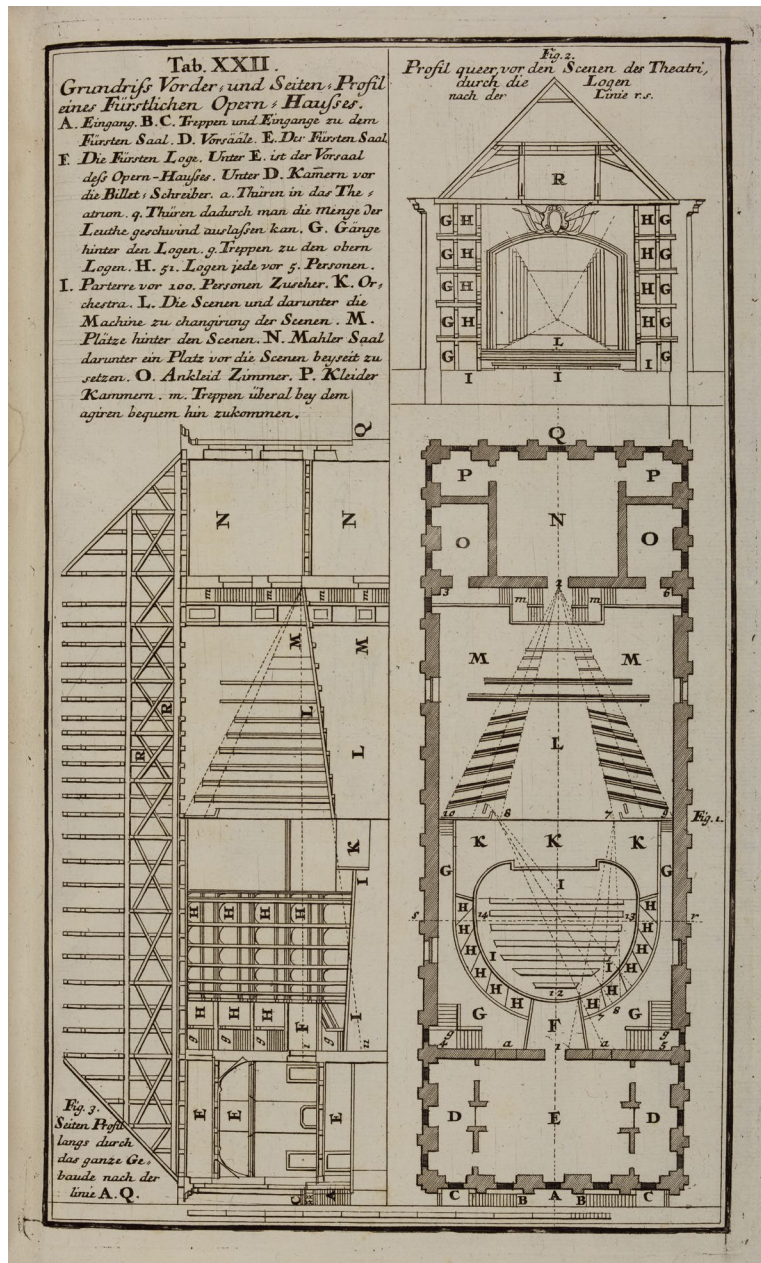


Abbildung 1. Leonhard Christoph Sturm: Grundriß, Längs- und Querschnitt durch ein Opernhaus.

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 funktionale 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 seien 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 Räumen 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. FURTTBACH 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 trotz 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. Jahrhundert 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 ephemere.

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.

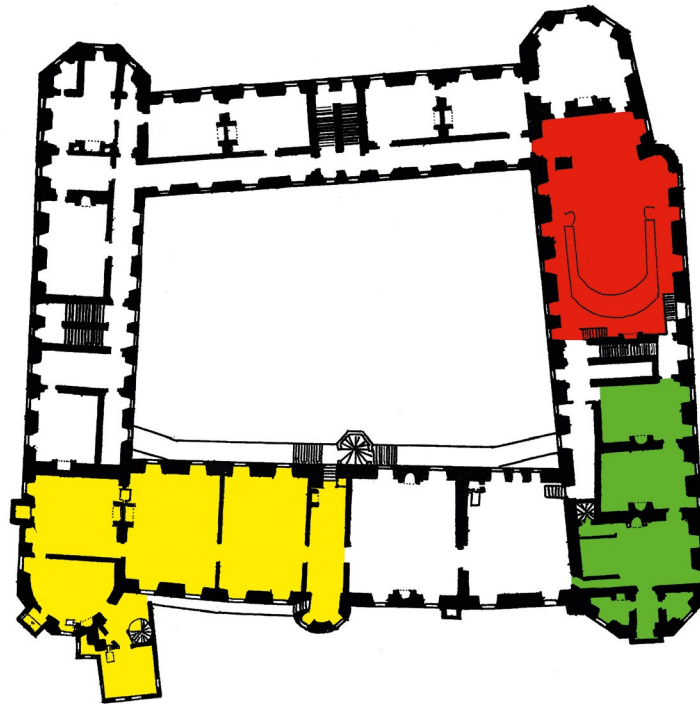


Abbildung 2. Hauptgeschoss des Residenzschlosses in Celle mit Theater und Gastgemächern. Rot: Theater, Grün: Gastgemächer, Gelb: Landesherrliche Gemächer.

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; FALTTHAUSER 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; FALTTHAUSER 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 1712⁴¹ 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 zahlreichen 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 seinen 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 Operaufführung 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.

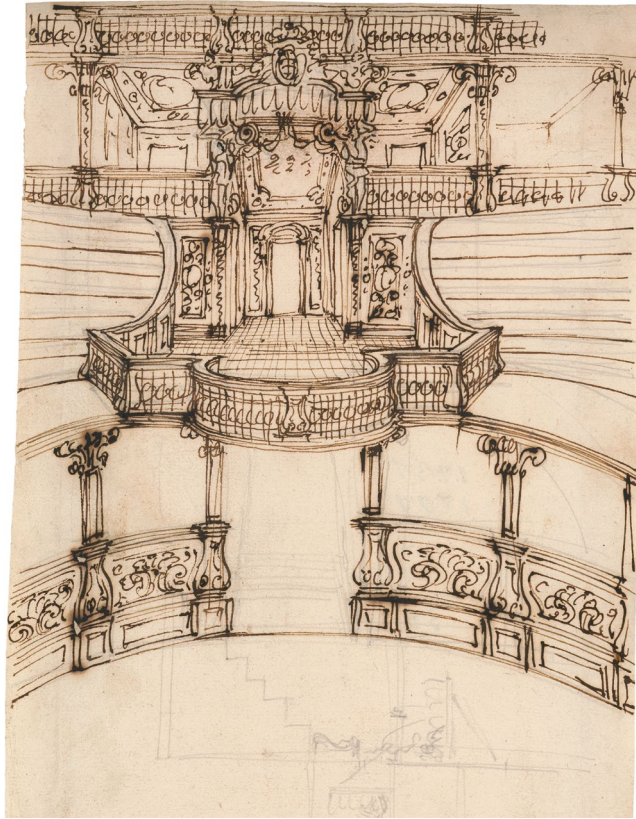


Abbildung 3. Entwurf zur 1742 errichteten Mittelloge im Mannheimer Opernhaus von Alessandro Galli da Bibiena, Federskizze 1737–1740.

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 1737/41⁶⁰ (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; FALTTHAUSER 2011, S. 89–93.

62 REECKMANN 2000, S. 179.

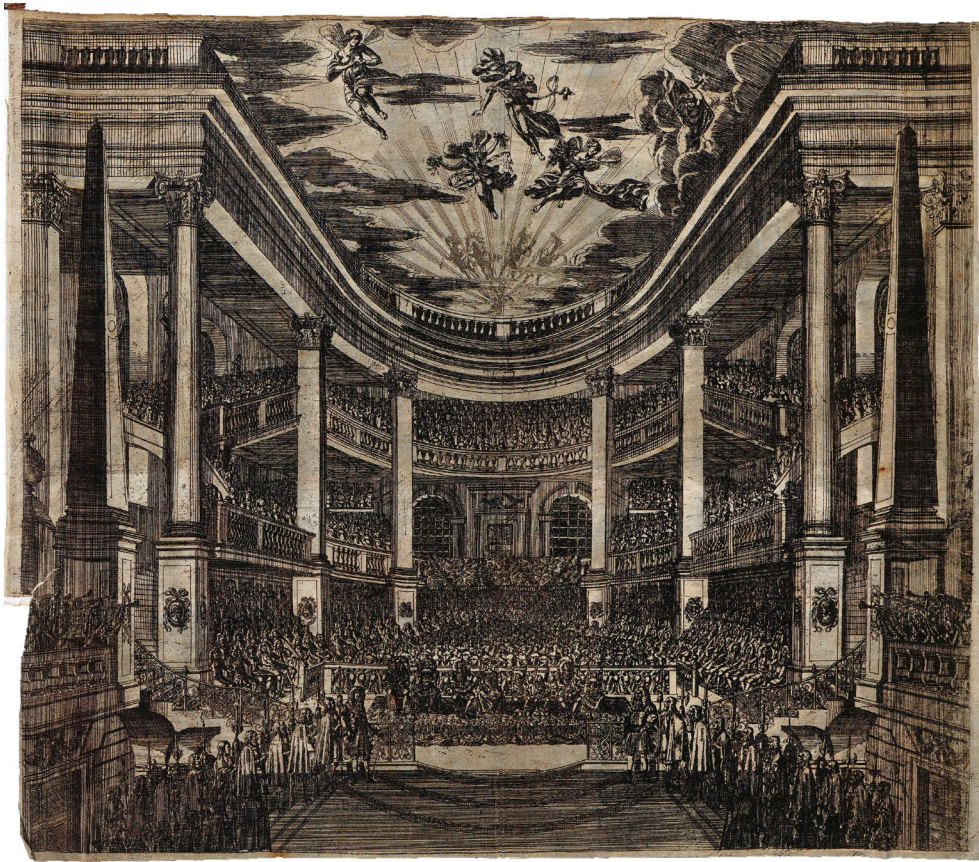


Abbildung 4. Mittelloge im Theater am Taschenberg. Ansicht von Johann Oswald Harms 1678 aus dem Textbuch des Balletts »Von Zusammenkunft und Wirkung der VII Planeten«.

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 nutzte 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.

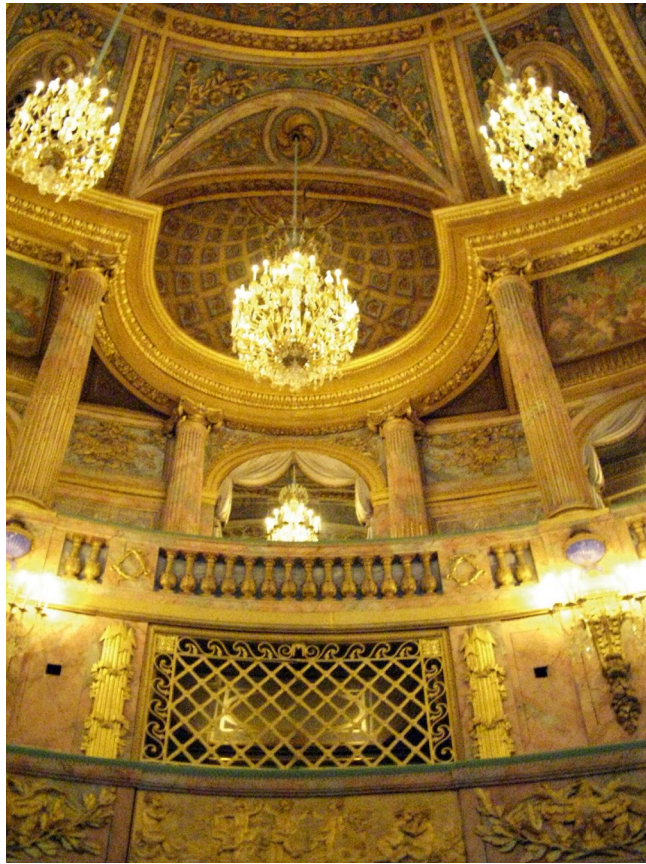


Abbildung 5. Opernhaus Versailles Loge und Privatloge des Königs.

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.

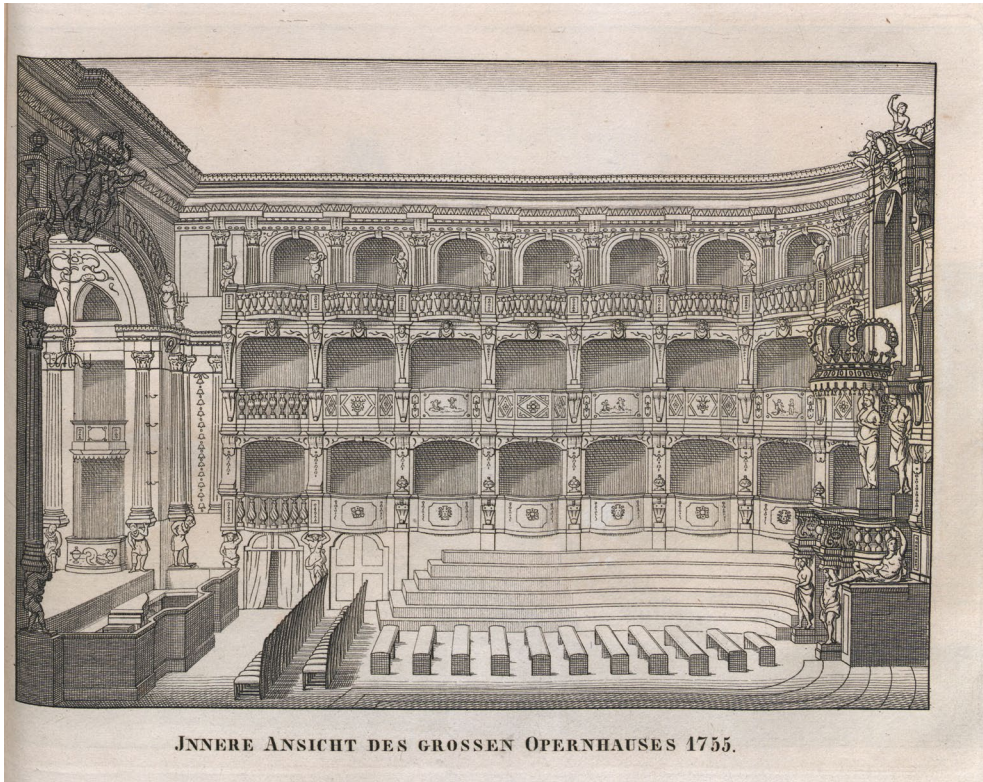


Abbildung 6. Schnitt durch das Dresdner Zwingertheater im 19. Jahrhundert.

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 erforderlich⁷³ 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 Verherrlichten 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 Bononien-sis 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.

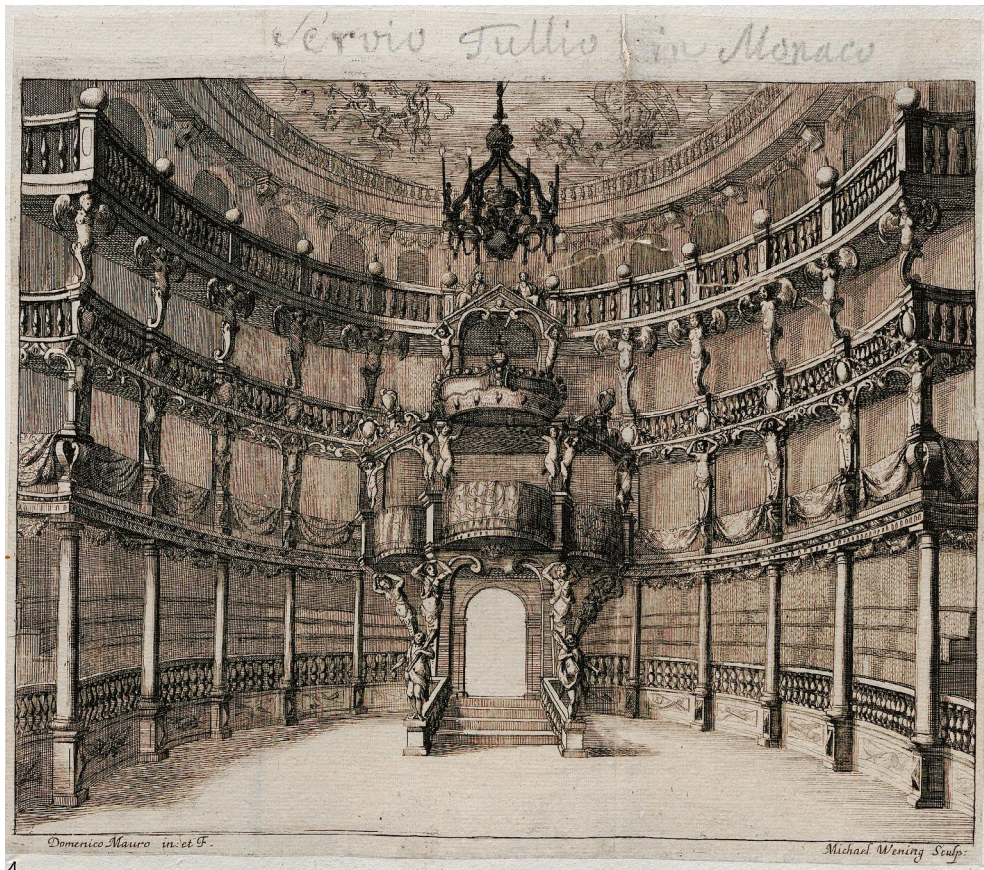


Abbildung 7. Kurfürstliche Loge im Opernhaus am Salvatorplatz in München. Ansicht von Michael Wening 1685.

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 FALTHAUSER 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 Bild 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; KRÜCKMANN (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 Minerva 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 höher-rangigen 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 FALTTHAUSER 2011, S. 89–93.

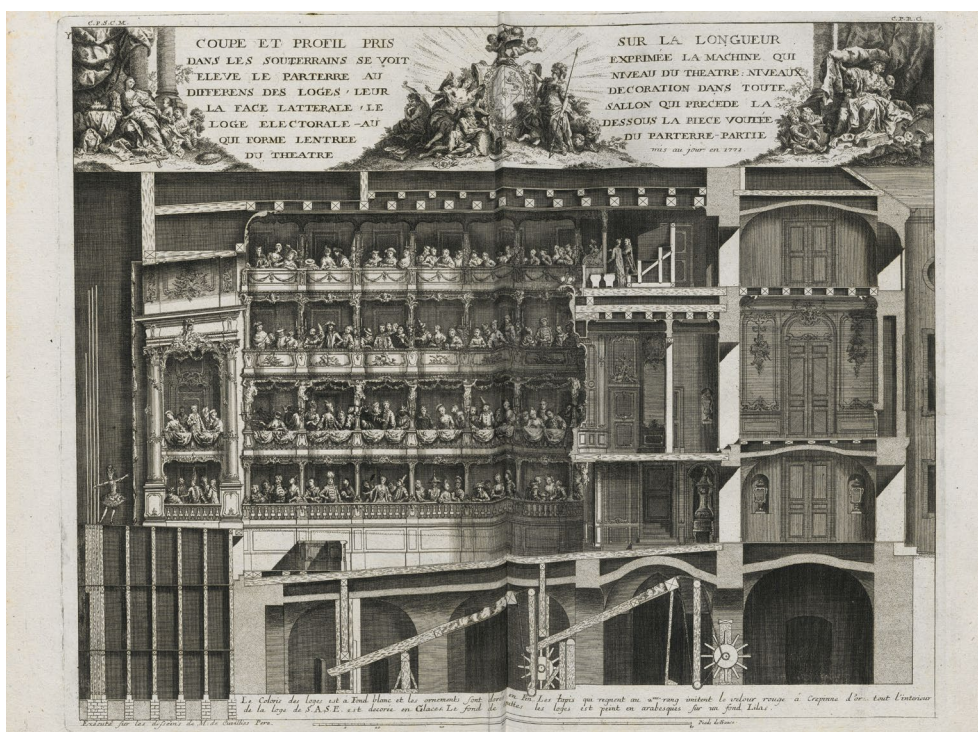


Abbildung 10. Längsschnitt durch das Theater in München 1771. Unter dem Parkett das Hebelwerk zum Anheben des Bodens.

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 Bonner¹⁰⁴ und im Münchner Residenztheater¹⁰⁵ (Abb. 10), im Berliner Opernhaus Unter den Linden¹⁰⁶ oder der Oper in Versailles.¹⁰⁷ Ließ sich der Boden nicht anheben, konnte man auch die Bühne entfernen wie im Opernhaus in der Götterde 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; KRÜCKMAN (Führer) 2003, S. 32; FALTTHAUSER 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.0601.0 <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: Büttendender, 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.
- FALTTHAUSER 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.
- FURTENBACH 1640: Furtenbach, 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: archithese 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 Barockarchitektur 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 Opernhauses, 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 Paläste [...] anzugeben. [...], Augsburg 1718.
- STURM 1714: Sturm, Leonhard Christoph: Prodomus 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.