Spettacolo barocco!

Triumph des Theaters

Spettacolo barocco!

Triumph des Theaters

Herausgegeben von Andrea Sommer-Mathis,
Daniela Franke und Rudi Risatti

THEATER MUSEUM

MICHAEL IMHOF VERLAG

Inhalt

Vorwort 8
Einführung 11

Erika Fischer-Lichte // *Theater als Affektmaschine* 17

Silke Leopold // *Über die Schwierigkeiten, Barockoper zu rekonstruieren* 27

Reinhard Strohm // *Barockes Musik-(Wort-Bild-)Theater* 35

Werner Oechslin // *Festarchitektur und das Ephemere* 49

Wolfgang Greisenegger // *Die Entwicklung von Bühnenbau und Kulissentechnik vom 16. zum 18. Jahrhundert* 59

Maria Alberti // *Fest und Theater im Italien des Ancien Régime* 71

M A Katritzky // *Die Ikonografie der Commedia dell'arte bis 1750* 83

Friedrich Polleroß // *Barocke Feste und ihre Bildquellen* 99

Thomas Leibnitz // *Die Musik der Kaiser im Spiegel der Wiener Hofmusikkapelle* 121

Herbert Seifert // *Oratorien, Sepolcri und Ordenstheater in Österreich* 135

Çiğdem Özel // *Inszenierte Eucharistiefrömmigkeit unter Kaiser Leopold I.* 143

Martina Frank // *Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena* 151

Andrea Sommer-Mathis // *Das Wiener Theatralfest »Angelica vincitrice d'Alcina« im europäischen Kontext* 169

Karin Fenböck // *Ballett als höfische Repräsentationsform unter Kaiser Karl VI.* 181

Rudi Risatti // *Es erschien »Ihre kayserliche Majestät Selbsten« Der habit à la romaine und die Inszenierung des Selbst* 191

Monica Kurzel-Runtscheiner // *Theatralik auf Schnee und Eis. Burnacini und die Schlitten des 16. und 17. Jahrhunderts* 209

Daniela Franke // *Von der großen Bühne in den kleinen Kasten Guckkastenbilder und Perspektivtheater im 18. Jahrhundert* 219

Alexandra Steiner-Strauss // *Joseph Gregor und die Barockrezeption der 1920er und 1930er Jahre* 235

Katalog

Raum 1 // *Spettacolo barocco austriaco I* 249
Festlichkeiten am Wiener Hof im 17. Jahrhundert

Raum 2 // *Der große Konkurrent* 265
König Ludwig XIV. von Frankreich

Raum 3 // *Spettacolo mediceo* 273
Festlichkeiten am Hofe der Medici in Florenz

Raum 4 // *Arlecchino und andere Masken* 281
Karneval und Commedia dell'arte auf der Straße und bei Hof

Raum 5 // *Ein barockes Juwel* 291
Das Schlosstheater von Krumau

Raum 6 // *Die Kunst der Illusion* 293
Perspektive und Technik der Barockbühne

Raum 7 // *Spectaculum sacrum* 303
Religiöses Theater und Heilige Gräber

Raum 8 // *Spettacolo barocco austriaco II* 313
Festlichkeiten am Wiener Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Hofinstallation // *Himmel – Hölle / Erde – Wasser / Feuer – Luft* 333

Literatur 337

Impressum 340

Vorwort

Die Möglichkeit, in der vorliegenden Publikation auf eine solche Fülle an Quellen über die großen theatralen Ereignisse am kaiserlichen Hof im 17. und 18. Jahrhundert zurückzugreifen und eine Ausstellung unter dem Titel *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* zu organisieren, verdanken wir ursprünglich der Weitsicht des genialen Sammlers Joseph Gregor. Er war es, der in der »Stunde Null« des Jahres 1918 die Chance erkannte, für die von ihm als erstem Leiter forcierte Theatersammlung an der Hofbibliothek kostbarste Theatralia aus ehemals kaiserlichem Besitz zu sammeln, darunter vor allem Handzeichnungen, u. a. von Lodovico Ottavio Burnacini, Antonio Daniele Bertoli und Mitgliedern der Familie Galli Bibiena – Blätter, die einen wichtigen Teil der vorliegenden Publikation und der Ausstellung bilden. Die Theatersammlung war zum Zeitpunkt ihrer Gründung in einem Teilbereich der heutigen Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek untergebracht, und bereits damals war man auf der Suche nach Räumlichkeiten, um die Sammlungen auch aus konservatorischer Sicht entsprechend aufbewahren zu können.

Mit dem Ziel, Sammlungen und Ausstellungsräume endlich unter einem Dach vereint zu wissen, wurde 1982 damit begonnen, die Räumlichkeiten im Palais Lobkowitz behutsam umzubauen, um dort 1991 das Österreichische Theatermuseum zu eröffnen, dessen umfangreicher Sammlungsbestand zuvor aus dem Verband der Österreichischen Nationalbibliothek ausgegliedert worden war. Die genannten prachtvollen Blätter, die nun also im Palais Lobkowitz verwahrt werden und die Festkultur am kaiserlichen Hof so anschaulich zu dokumentieren vermögen, zählen heute zu den wertvollsten Beständen des Theatermuseums; aus konservatorischen Gründen werden sie jedoch nur sehr selten präsentiert.

Als vor einigen Jahren ein Kuratorenteam des Hauses mit dem Vorschlag kam, sich dem Thema barocker Feste in einer Ausstellung und einer sie begleitenden Publikation zu widmen, wurde diese Idee sehr gerne aufgegriffen, bot sich doch damit die willkommene Gelegenheit, anlässlich des 25-jährigen Bestandsjubiläums des Theatermuseums im Palais Lobkowitz diese prachtvollen Zeichnungen und Grafiken nach längerer Zeit wieder zu zeigen.

Erfreulicherweise konnte in diesem Zusammenhang auch endlich der lang gehegte Wunsch umgesetzt werden, Objekte aus Sammlungen des Kunsthistorischen Museums, in dessen Verband sich das Theatermuseum seit 2001 befindet, in eine unserer Ausstellungen miteinzubeziehen. Darüber hinaus wurde die schon seit langer Zeit bestehende Freundschaft mit Kolleginnen und Kollegen der Sammlung des barocken Schlosstheaters von Böhmisch Krumau genutzt, um prachtvolle originale Kostüme, Kulissen und Requisiten aus deren großartigen Beständen zeigen zu können. Unseren Kolleginnen und Kollegen in den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums und unseren tschechischen Partnern darf ich an dieser Stelle für die Zusammenarbeit herzlichst danken, wobei die Unterstützung des Tschechischen Zentrums in Wien unter der Leitung seines Direktors Martin Krafl besonders hervorzuheben ist.

Für die Idee zur Ausstellung, die Erstellung des Konzepts und dessen Umsetzung bedanke ich mich bei den Kuratoren des Theatermuseums,

Daniela Franke und Rudi Risatti sowie Alexandra Steiner-Strauss, die zu Beginn an der Konzeption des Projektes beteiligt war. Ganz besonders darf ich mich bei Andrea Sommer-Mathis vom Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften bedanken, die nicht nur zur Idee der Ausstellung selbst wesentlich beigetragen hat, sondern die mit ihrem so vielfältigen Wissen das Team von Anfang an bereichert hat. Dafür und für die aufwendige redaktionelle Betreuung der vorliegenden Publikation ist ihr das Theatermuseum zu ganz großem Dank verpflichtet. Ebenso danke ich allen Autoren, die – zusätzlich zu den Kollegen aus unserem Haus – für diesen Katalog wissenschaftliche Beiträge und Objektbeschreibungen verfasst haben.

Bei der Erstellung des Ausstellungskonzeptes standen wir vor der Frage nach geeigneten Ausstellungsgestaltern, die unseren Wunsch verstehen würden, eine Präsentation über barockes Theater und Fest in einem barocken Palais nicht unbedingt in barocker Manier in Szene zu setzen. Unsere Wahl fiel auf die Ausstellungsgestalter und Architekten Kaj Delugan und Dieter Blaich, denen ich für ihre schlicht-elegante Art der Gestaltung danke, die den Blick des Betrachters auf die Schönheit der Exponate lenkt und stilvoll durch die Ausstellungsräume führt. Ihnen verdanken wir auch das Konzept zur Gestaltung des Innenhofs unseres Palais, in dem sie zwar das Instrumentarium einer barocken Kulissenbühne übernahmen, die Gestaltung der Motive Feuer, Wasser, Erde und Luft sowie Himmel und Hölle jedoch dem Künstler Robert Gabris übertragen haben. Dieser hat die Motive einer zeitgemäßen Interpretation unterzogen, um damit in unserer Ausstellung auch dem Heutigen Raum zu geben.

Jörg Stark vom Gebäudemanagement des Kunsthistorischen Museums und Andreas Riedel im Theatermuseum danke ich für die technische Leitung unseres Projekts. Einen wesentlichen Beitrag leistete unsere Grafikerin Michaela Noll, die sich nicht nur um die Ausstellungsgrafik, sondern auch um die Gestaltung des vorliegenden Buches gekümmert hat. Dafür und für ihre stete Bereitschaft, als wichtiger Teil unseres Teams das Theatermuseum in seinem Auftreten etwas »anders« zu präsentieren, sei ihr vielmals gedankt.

Ich bedanke mich bei allen nationalen und internationalen Institutionen und Privatpersonen, die uns mit ihren Leihgaben bei der Umsetzung unseres Projekts behilflich waren. Weiters danke ich Gertrud Fischer für die kompetente Ausstellungsorganisation, Tanja Stigler, die sich des Leihverkehrs angenommen hat, und Andreas Kugler für die Betreuung der Öffentlichkeitsarbeit. Unserer Textilrestauratorin Angela Sixt und Nadja Pohn von der Papierrestaurierung sei für die Mitarbeit bei der Vorbereitung und beim Aufbau der Ausstellung vielmals gedankt. Als Kollegin im Team des Publikationswesens im Kunsthistorischen Museum unter der Leitung von Franz Pichorner zeichnet Annette Schäfer für das umsichtige Lektorat des Katalogs verantwortlich; auch ihr sei herzlichst gedankt. Den Mitarbeitern des Fotoateliers des Kunsthistorischen Museums unter der Leitung von Stefan Zeisler danke ich für ihre enorme Flexibilität und großartige Unterstützung.

Ich hoffe sehr, dass unsere Ausstellung, die anlässlich unseres 25-jährigen Jubiläums im Palais Lobkowitz ausgerichtet wird, einmal mehr die Gelegenheit bietet, sich der Bedeutung der Schätze, die unser Haus birgt, bewusst zu werden, und dass mit der Präsentation der größtenteils aus unseren Sammlungen stammenden Objekte deutlich gemacht wird, wie sehr das Theatermuseum mit seinen Beständen ein wichtiger Teil des kulturellen Bildes eines Landes und seiner Hauptstadt ist, die zu Recht von sich in Anspruch nimmt, Hauptstadt der Musik und des Theaters zu sein.

Thomas Trabitsch
Direktor des Theatermuseums

Einführung

Die Ausstellung *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* geht auf den Wunsch des Theatermuseums zurück, die reichhaltigen Barockbestände des Hauses auf anschauliche Weise einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Die Erstellung des Konzeptes lag in den Händen von Daniela Franke, Rudi Risatti und Alexandra Steiner-Strauss vom Theatermuseum sowie Andrea Sommer-Mathis vom Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Die Zusammensetzung dieses Kuratorenteams spiegelt auch die Bestandsschwerpunkte des Theatermuseums wider, von denen bei der Konzeption ausgegangen wurde und die im Mittelpunkt von Ausstellung und Publikation stehen. Die von Alexandra Steiner-Strauss und Rudi Risatti betreute Sammlung der Handzeichnungen bietet mit den Arbeiten von so erfindungsreichen und wegweisenden Künstlern wie Lodovico Ottavio Burnacini, Antonio Daniele Bertoli und Mitgliedern der Künstlerfamilie Galli Bibiena die wertvollsten Objekte. Ihre zahlreich erhaltenen Entwürfe erlauben es, die Ideen, auf denen viele der barocken Theateraufführungen und Feste basierten, nachzuvollziehen; die hervorragend ausgearbeiteten Präsentationsblätter dokumentieren auch die meisterliche Fertigkeit der verantwortlichen Künstler. Die von Daniela Franke betreute Sammlung der Theatergrafik bewahrt ihrerseits die barocken Kupferstiche und Radierungen, die diese Spektakel für die Nachwelt in Wort und Bild festhalten sollten. Den Blick von außen garantierte während des gesamten Projekts Andrea Sommer-Mathis, die durch ihre langjährige Forschungstätigkeit mit dem Themenkomplex barockes Theater und Fest bestens vertraut ist; zudem bereicherte sie mit ihren zahlreichen wissenschaftlichen Kontakten zu Expertinnen und Experten zu diesem Thema die Vorbereitungen.

Die Ausstellung *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* spannt einen weiten chronologischen Bogen von der Epoche Kaiser Leopolds I. bis zu den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias. Geografisch ist Wien als Stadt, die im Verlauf des 17. Jahrhunderts endgültig zur unumstrittenen Residenz der Habsburger wurde, zwar nicht der einzige, jedoch der zentrale Bezugsort. Die Schau widmet sich aber auch einigen spezifischen Themen wie dem Konkurrenzkampf zwischen Habsburgern und Bourbonen auf dem Gebiet der Festkultur, den Ursprüngen von Oper und Rossballett in Italien, den Masken der Commedia dell'arte, der Kostümkunst, der Entwicklung von Perspektive und Bühnentechnik, aber auch der Beziehung von Religion und Theater.

Der Rundgang durch die Ausstellung beginnt sogleich mit den Höhepunkten der Wiener Festkultur am Hofe Kaiser Leopolds I. Den Einstieg in das Thema bildet *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*, ein ›Freuden-Fest zu Pferd‹, das 1667 anlässlich der ersten Hochzeit Leopolds I. mit der Infantin Margarita Teresa aufwendig in Szene gesetzt wurde. Die prachtvoll kolorierten Kupferstiche zu *Il pomo d'oro*, der berühmtesten Prunkoper aus leopoldinischer Zeit, sind weitere Beispiele dafür, wie opulent die höfischen Inszenierungen jener Zeit sein konnten, zeigen aber auch die damalige Vorliebe für mythologische Stoffe. Neben dynastisch und machtpolitisch bedeutenden Festanlässen wird im ersten Raum auch eine saisonale Vergnügung des Wiener Hofes thematisiert – die Schlittenfahrten, die sich im 17. und 18. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreuten.

Links: *Praesentation einer Theatralisch tanzenden Gärtner Gesellschaft. N. 56* (Detail). Perspektivtheater des Verlags Martin Engelbrecht, Augsburg, um 1750. Kolorierter Kupferstich. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3054 (©: KHM-Museumsverband)

Der zweite Raum ist dem großen Konkurrenten der Habsburger gewidmet, dem französischen ›Sonnenkönig‹ Ludwig XIV., der sich in seinem ›Großes Karussell‹ von 1662 als cäsarischer Weltenherrscher inszenierte und damit wohl nicht ganz absichtslos den regierenden Kaiser Leopold I. provozierte. Mit Versailles erbaute er sich dann eine Residenz, die allen europäischen Höfen zum Vorbild diente – ebenso wie die dort veranstalteten großen Feste.

Im dritten Raum werden die Besucher in das Florenz des späten 16. Jahrhunderts zurückversetzt, wo sich am Hofe der Medici bereits eine reiche Festkultur entfaltet hatte und die neue Gattung der italienischen Oper von den Intermedien des Jahres 1589 ihren Ausgang nahm.

Im vierten Raum liegt der Schwerpunkt auf der barocken Kostümkunst. Sie zeigt sich einerseits in den Verkleidungen bei den höfischen Faschingsfesten der ›Wirtschaften‹ und ›Bauernhochzeiten‹, andererseits in den Masken und Kostümen der Berufsschauspieler der italienischen Commedia dell'arte.

Der fünfte Raum präsentiert einen Film über das barocke Schlosstheater von Český Krumlov, das noch heute über eine komplette Bühnenausstattung und eine funktionierende Bühnenmaschinerie verfügt. Jedes Jahr werden dort historisch rekonstruierte Aufführungen veranstaltet; der Film erzählt von der ersten Opernproduktion zur Wiederbelebung des Theaters im Jahre 2011.

Im sechsten Raum finden sich einige Exponate aus dem Schlosstheater von Český Krumlov: Ein Modell des Theaters, Kulissenteile und eine Beleuchtungsleiste demonstrieren die voll entwickelte Praxis der Kulissenbühne im 18. Jahrhundert. Außerdem vermitteln eine Regen- und eine Windmaschine einen Eindruck davon, mit welch einfachen Mitteln sich akustische Illusionen bewerkstelligen ließen. Wesentlich komplexer sind hingegen die theoretischen Grundlagen der raumgenerierenden und -verändernden Illusionskünste, die auch in wissenschaftlichen Traktaten niedergelegt wurden. Einige Bühnenbildentwürfe aus dem 17. und 18. Jahrhundert deuten die Entwicklung der sogenannten ›Typendekorationen‹ an.

Ein Film über das ›Heilige Grab‹ im niederösterreichischen Stift Zwettl, dessen Form und Stil stark an die Kulissenbühnen erinnert, empfängt den Besucher im siebenten Raum, der sich mit der Beziehung von Religion und Theater im Zeichen der Gegenreformation befasst. Thematisiert werden hier die Aufführungen von Passionsoratorien in ihrer für den Wiener Kaiserhof spezifischen Form der Sepolcri sowie das Ordenstheater der Jesuiten und Benediktiner.

Im achten und letzten Raum der Ausstellung kehrt man mit den Festen und Opernaufführungen unter Kaiser Karl VI. wieder an den Wiener Hof zurück. Eine herausragende Aufführung dieser Zeit fand allerdings in Prag statt: Für die Festoper *Costanza e Fortezza* errichtete man 1723 auf dem Hradschin ein riesiges Freilichttheater. Unter der Regentschaft von Maria Theresia lässt sich dann beobachten, dass sich die Aufführungen für die Hofgesellschaft zunehmend in die Privatgemächer verlagerten. Mit dem Umbau des Hofballhauses in ein öffentliches Opernhaus, das ›Alte Burgtheater‹, neigt sich die große Theaterepoche des Barock dem Ende zu. Auf der ebenfalls kommerziellen Bühne des Kärntnertortheaters tummelte sich bereits Hanswurst, der dort die höfischen Feste und Opern des 17. Jahrhunderts – unter anderem auch *Il pomo d'oro* – parodierte. Damit schließt sich der Kreis zum Ausgangspunkt der Ausstellung, gleichzeitig wird aber auf neue Entwicklungen in Richtung bürgerliches Theater und Aufklärung vorausgewiesen.

Während die Ausstellung naturgemäß primär auf optische Eindrücke setzt und daher Bühnenbild und Kostüm im Zentrum der Präsentation stehen, vertieft die Begleitpublikation nicht nur die einzelnen thematischen Kapitel, sondern behandelt auch einige Bereiche, die in der Ausstellung nur angedeutet werden konnten, wie Musik, Ballett oder ephemere Festarchitektur. Erfreulicherweise ist es uns gelungen, einige der besten Kenner der barocken Festkultur für Katalogbeiträge zu gewinnen, die sich zudem auch bereit erklärten, in ihren Texten auf einzelne Exponate der Ausstellung einzugehen. Dadurch war es möglich, zahlreiche Querverbindungen zwischen den Beiträgen herzustellen und viele der ausgestellten Objekte auch im Textteil abzubilden.

Die Essays von Erika Fischer-Lichte, Silke Leopold, Reinhard Strohm und Werner Oechslin geben aus der Perspektive ihrer jeweiligen Disziplin grundlegende Einführungen in den Themenkomplex »Barockes Theater – Barocke Oper – Barockes Fest«. Dabei wird deutlich, welche suggestive Kraft Theater und Musik im Barockzeitalter hatten und welch starke Affekte durch den Einsatz von Bühnenmaschinen (Fischer-Lichte) und der musikalischen Interpretation (Leopold, Strohm) hervorgerufen werden konnten. Auch Werner Oechslin geht es in seinem Essay zur ephemeren Festarchitektur vor allem um die Frage der Wahrnehmung und der Beeinflussung über die Sinne.

Drei weitere Beiträge beschäftigen sich mit den italienischen Modellen, die für große Teile Europas Vorbildwirkung hatten. Wolfgang Greisenegger skizziert die Entwicklung des Bühnenbaus und der Kulissentechnik von der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert und deren Auswirkungen auf den Wiener Hof. Maria Alberti demonstriert die Vielfalt der üppigen Festkultur an den norditalienischen Höfen und spannt einen weiten Bogen von den Florentiner Intermedien des Jahres 1589 zu den Turnieropern und Rossballetten bis hin zu den ersten Opernhäusern in Venedig. Eine der besten Kennerinnen der Ikonografie der Commedia dell'arte, M A Katritzky, gibt anhand der überlieferten Bilddokumente einen Abriss über die Geschichte dieser Theaterform von den Anfängen der italienischen Berufsschauspieler auf den Straßen und Marktplätzen über die Wandertruppen an den europäischen Höfen zur Pariser *Comédie Italienne* bis zur Kreation des Wiener Hanswurst im 18. Jahrhundert.

Ähnlich umfassend ist auch der Überblick über die barocken Feste und ihre Bildquellen, den Friedrich Polleroß in seinem Katalogbeitrag liefert; seiner eigenen reichen Sammlung an Druckgrafik sind auch einige wichtige Leihgaben in der Ausstellung zu verdanken. Er unterscheidet die ikonografischen Quellen nach ihrer Erscheinungsweise als Einzelblätter oder Illustrationen von Festbeschreibungen und zeigt die Möglichkeiten der politischen Propaganda auf, wie sie auch mit gedruckten Festberichten und deren Illustrationen betrieben wurde.

Die folgenden acht Beiträge beschäftigen sich mit Themen, die alle mit dem Wiener Kaiserhof zu tun haben. Thomas Leibnitz führt zunächst in die Welt der Musik ein, stellt die Barockkaiser als Komponisten und Förderer der Künste vor, skizziert die Entwicklung der Hofmusikkapelle und verweist auf die großen höfischen Feste unter Leopold I. und Karl VI., die nicht zuletzt dank der Leihgaben aus der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek auch in der Ausstellung prominent vertreten sind.

Herbert Seifert widmet sich dem geistlichen Musiktheater, den Oratorien und der für Wien spezifischen Sonderform der szenisch aufge-

führten Sepolcri, aber auch dem Ordenstheater der Jesuiten, Benediktiner und Augustiner. Daran anschließend analysiert Çiğdem Özel einige Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini, die bisher als Bühnenbildentwürfe für die Sepolcri in der kaiserlichen Hofkapelle galten. Sie erörtert aber auch andere Verwendungsmöglichkeiten und kann erstmals konkrete Vorlagen für einige Entwürfe Burnacinis nachweisen.

Im 18. Jahrhundert wurde Burnacini als Bühnenbildner des Kaiserhofes von Mitgliedern aus der Familie Galli Bibiena abgelöst. Martina Frank gibt als eine der besten Kennerinnen ihres Œuvres einen umfassenden Einblick in die Wiener Tätigkeit ihrer Werkstatt und stellt erstmals Verbindungen zwischen Skizzen aus dem in Harvard aufbewahrten Skizzenbuch und Druckgrafiken her. Wir sind Martina Frank auch für ihre kompetenten Objektbeschreibungen zu den ausgestellten Werken der Galli Bibiena im Katalogteil überaus dankbar. Ferdinando und Giuseppe Galli Bibiena sind die Ausstatter der Festaufführung der Oper *Angelica vincitrice di Alcina* im Jahre 1716, der Andrea Sommer-Mathis ihren Beitrag widmet. Durch Verweise auf die italienischen und französischen Vorbilder wird das Theatralfest inhaltlich und formal in seinen europäischen Kontext eingebettet. Der Essay von Karin Fenböck über das Ballett als höfische Repräsentationsform unter Kaiser Karl VI. basiert gleichfalls auf Szenenstichen für *Angelica vincitrice di Alcina* und thematisiert die Rivalität zwischen dem Wiener und dem französischen Hof, die sich auch in den Balletteinlagen manifestierte.

Mit dem Beitrag von Rudi Risatti wird das Thema der Maske und des Bühnenkostüms, das in der Ausstellung ein durchgehendes Motiv bildet, vertieft und auf den *habit à la romaine* fokussiert. Er zeigt die historische Entwicklung des römischen Kostüms von der Antike bis in die Barockzeit und demonstriert an den Kostümen von Ludwig XIV., Leopold I. und Karl XI. von Schweden für die spektakulären Rossballette von Paris, Wien und Stockholm die Strategien bei der Selbstinszenierung der drei Monarchen.

Auch die Schlittenfahrten, die sich am Wiener Hof großer Beliebtheit erfreuten, dienten nicht nur der Unterhaltung, sondern vor allem der höfischen Repräsentation. Davon zeugt nicht nur ein großes Gemälde aus der Zeit Leopolds I. in der Kaiserlichen Wagenburg, das Teil der Ausstellung ist, und einige erhaltene Prunkschlitten, sondern auch die phantastischen Entwürfe für Themenschlitten von Lodovico Ottavio Burnacini, die Monica Kurzel-Runtscheiner in ihrem Beitrag erstmals mit den Entwürfen Giuseppe Arcimboldos in Beziehung setzt.

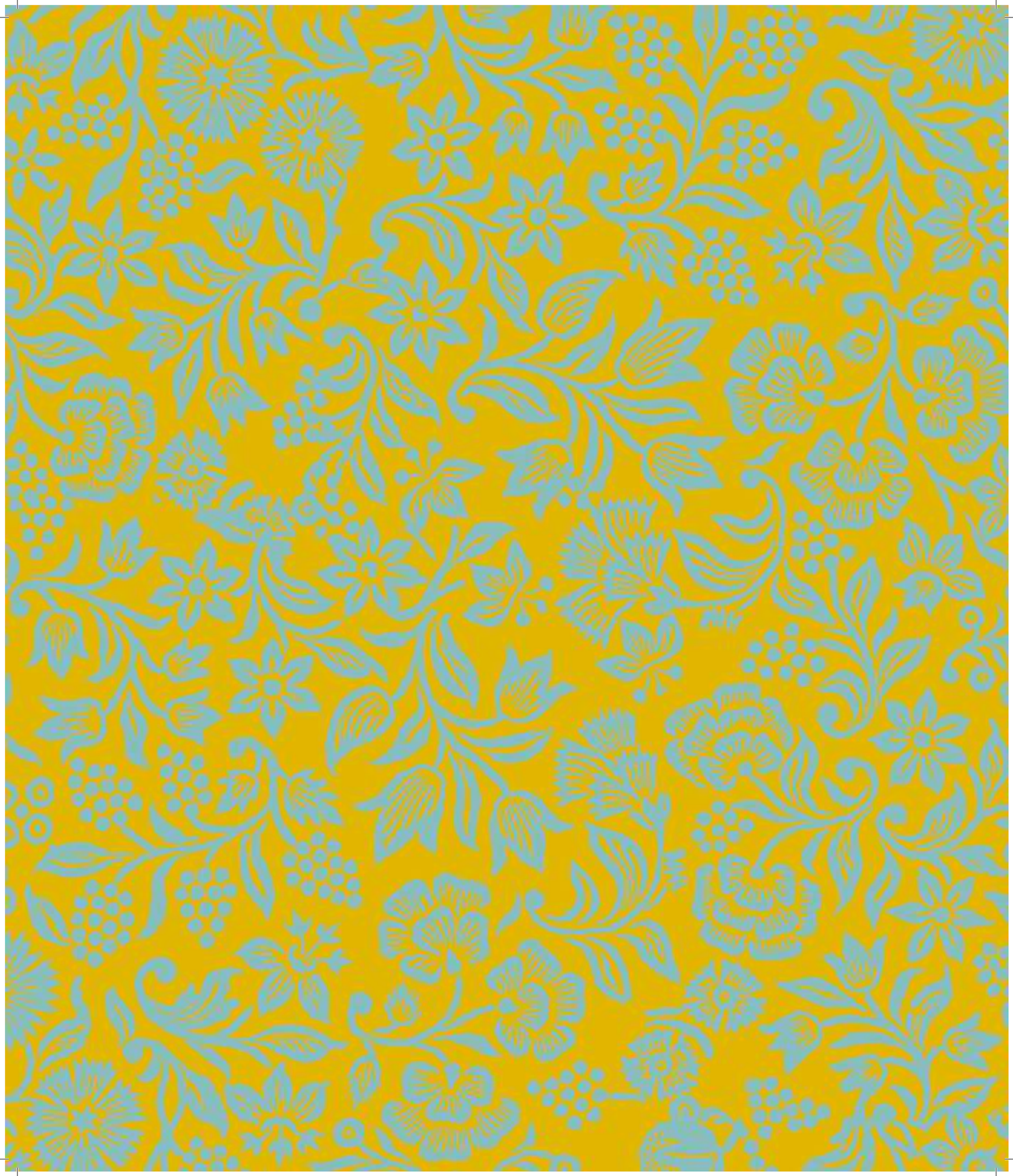
Die letzten beiden Katalogbeiträge widmen sich dem Thema der Rezeption des Barocktheaters, allerdings aus zwei ganz unterschiedlichen Perspektiven. Daniela Franke beschäftigt sich mit den Guckkastenbildern und Perspektivtheatern des 18. Jahrhunderts, die sich auch in der Ausstellung in unterschiedlichen Präsentationsformen finden. Sie macht deutlich, wie zahlreiche Themen und Szenenbilder aus verschiedenen Barockopern im Guckkasten Verwendung fanden. Alexandra Steiner-Strauss stellt hingegen Joseph Gregor, den Begründer der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, als Sammler der wertvollen barocken Handzeichnungen und Druckgrafiken vor, die heute noch zu den größten Schätzen des Theatermuseums zählen und die Grundlage der Ausstellung *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* bilden. Sie setzt diese Sammeltätigkeit mit der Ideologie der 1920er und 1930er Jahre in Beziehung, die zu einem verstärkten Interesse am Barockzeitalter als (vermeintlich) großer Vergangenheit Österreichs führte.

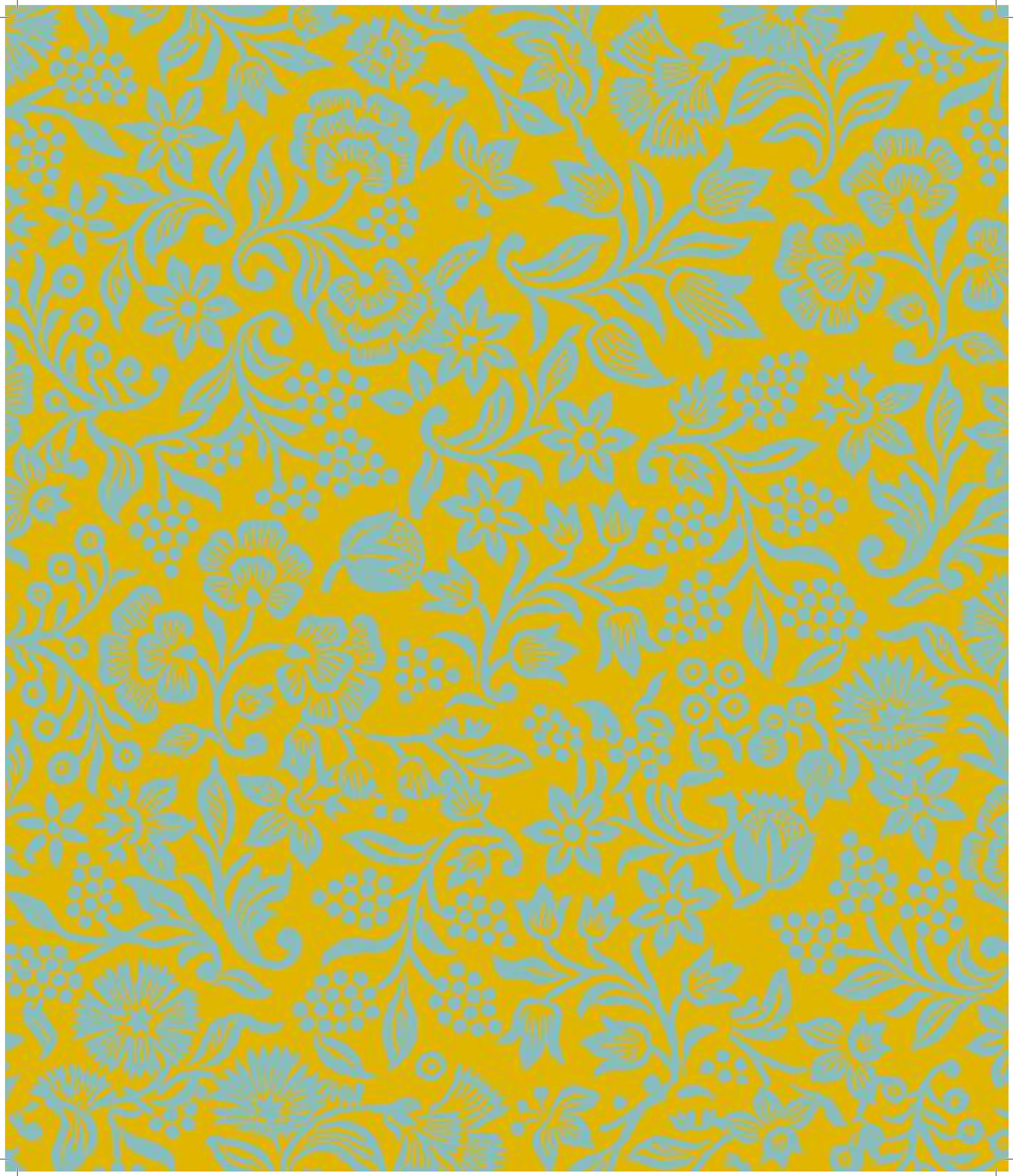
Dem Kuratorenteam ist es ein besonderes Anliegen, all jenen Personen und Institutionen, die zum Zustandekommen der Ausstellung beigetragen haben, seinen ausdrücklichen Dank auszusprechen. Für den anregenden wissenschaftlichen Austausch und die interessanten Einblicke in die jeweiligen Sammlungsbestände danken wir (in alphabetischer Reihenfolge der Orte): in Český Krumlov Pavel Slavko und Kateřina Cichrová (Schlosstheater); in Köln Gerald Köhler und Hedwig Müller (Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität); in Stift Kremsmünster Pater Klaudius Wintz (Kunstsammlungen), Pater Petrus Schuster (Bibliothek), Pater Altman Pötsch (Musiksammlung) und Pater Amand Kraml (Sternwarte); in Stift Lambach Christoph Stöttinger (Archiv); in London Joanna Norman (Victoria and Albert Museum); in München Claudia Blank und Susanne de Ponte (Deutsches Theatermuseum) sowie Kurt Zeitler (Staatliche Graphische Sammlung); in Salzburg Wolfgang Wanko (Kunstsammlungen der Erzabtei St. Peter), Reinhard Gratz (Dommuseum), Regina Kaltenbrunner (Salzburg Museum) sowie Christoph Brandhuber und Beatrix Koll (Universitätsbibliothek); in Stift Seitenstetten Pater Jacobus (Archiv); in Stockholm Sofia Nestor (Livrustkammaren); in Trient Domenica Primerano und Domizio Cattoi (Museo Diocesano); in Venedig Maria Ida Biggi und Alessandro Martoni (Fondazione Cini); in Wien Cornelia Reiter (†) (Akademie der bildenden Künste), Christian Benedik, Achim Gnann, Christoph Metzger und Eva Michel (Albertina), Walter Dobner und Nora Tunkel (Hofmusikkapelle), Matthias Pfaffenbichler (Kaiserliche Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums), Thomas Leibnitz und Andrea Harrandt (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek) und Jan Mokre (Globenmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek); in Stift Zwettl Andreas Gamerith (Archiv) sowie allen anderen, hier nicht namentlich genannten Kuratorinnen und Kuratoren sowie Restauratorinnen und Restauratoren der leihgebenden Institutionen, die uns stets kompetent und zuvorkommend Auskunft erteilt haben.

Wir danken außerdem Martina Frank für ihre wissenschaftliche Expertise zu den Arbeiten der Galli Bibiena, Çiğdem Özel für ihre kenntnisreichen Erläuterungen zu den religiösen Sujets von Lodovico Ottavio Burnacini, Edda Fuhrich für ihre hilfreichen Hinweise zum religiösen Theater, Herbert Seifert für seine Beratung bei der Auswahl der Musikbeispiele, Angela Sixt für die Unterstützung bei der Materialbestimmung der historischen Kostüme, Chiara Defant für die Bereitstellung eines rekonstruierten Kostüms von Kaiser Leopold I. zur Ausstellungseröffnung, Robert Gabris für die realisierten sowie Maren Greinke und Raja Schwan-Reichmann für die nicht realisierten Entwürfe der Hofinstallation sowie Claudia Contin und Luca Fantinutti für den herzlichen Empfang im Porto Arlecchino in Pordenone und den Einblick in die dort noch immer lebendige Tradition der Commedia dell'arte.

Für die wunderbare Zusammenarbeit danken wir zudem unserem Ausstellungsgestalter Kaj Delugan, unserer Grafikerin Michaela Noll, unserer »Filmemacherin« Barbara Schwertführer, unserer Lektorin Annette Schäfer, unserer Ausstellungsorganisatorin Gertrud Fischer und allen Kolleginnen und Kollegen des Hauses, die uns auf die vielfältigste Art und Weise bei diesem Ausstellungsprojekt unterstützt haben.

Das Kuratorenteam





Erika Fischer-Lichte

Theater als Affektmaschine

Ziel der im Theater des 17. Jahrhunderts eingesetzten Künste und Techniken war es nach Meinung aller am Theater Beteiligten, in den Zuschauern Affekte zu erregen. Dies gilt insbesondere für die Schauspielkunst, die Musik und die Verwendung einer elaborierten Theatermaschinerie. So schreibt Pater Franciscus Lang *(Abb. 1a–d)* über die Schauspielkunst, dass »ein umso stärkerer Affekt sich bei den Zuschauern einstellt, je stärker, lebhafter und eben packender die Schauspielkunst in der auf dem Theater redenden Person wirksam wird. Die Sinne sind nämlich das Tor der Seele, durch das jetzt noch die Erscheinungen der Dinge ins Gemach der Affekte eintreten.«[1] Im Einklang mit der im 17. Jahrhundert vorherrschenden Lehre von der Ansteckung wurde davon ausgegangen, dass die dargestellten Affekte auf dem Wege der Wahrnehmung vom Körper des Schauspielers auf den des Zuschauers übertragen werden. Die Darstellung von Affekten entbindet im Körper des Schauspielers Kräfte, die im Augenblick, da der Blick des Zuschauers auf ihn fällt, über diesen Blick in den Körper des Zuschauers eindringen und ihn verwandeln.[2] Durch ein wohlkalkuliertes Wechselbad von Affekten sollten die Zuschauer in *viri perculsi* transformiert werden.

Eine ähnliche Aufgabe kam nach dem Verständnis der Theoretiker der Zeit der Musik zu. Sie sollte die Affekte so vollkommen wie möglich darstellen – *affectus exprimere* –, um auf diesem Wege im Zuhörer Affekte zu erregen – *affectus excitare*. So schreibt Monteverdi im Vorwort zu seinem Madrigalbuch (1638), »daß es die Gegensätze [der Affekte] sind, die unsere Seele heftig bewegen – das Ziel, die Seele zu bewegen, muß die gute Musik haben«.[3] Ganz ähnlich wird als Zweck der Maschinen, die im Theater zur

DISSERTATIO
DE
ACTIONE
SCENICA,
CUM
Figuris eandem explicantibus,
ET
Observationibus quibusdam
DE
ARTE COMICA.
AUCTORE
P. FRANCISCO LANG
Societatis JESU.
Accesserunt imagines symbolicæ pro exhibitione & cultu theatrali.
Superiorum Permissu.
Sumptibus Joan. Andreæ de la Haye
Bibliopolæ Academici Ingolstadii.
MONACHII,
Typis Mariæ Magdalenæ Riedlin, Viduæ,
1727.

Abb. 1a–d: P. Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica*, München 1917. (a) Titelblatt; (b) Figura IV; (c) Figura V; (d) Figura VII. Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. A-1032 (©: ebenda)

Links: Detail aus Abb. 7

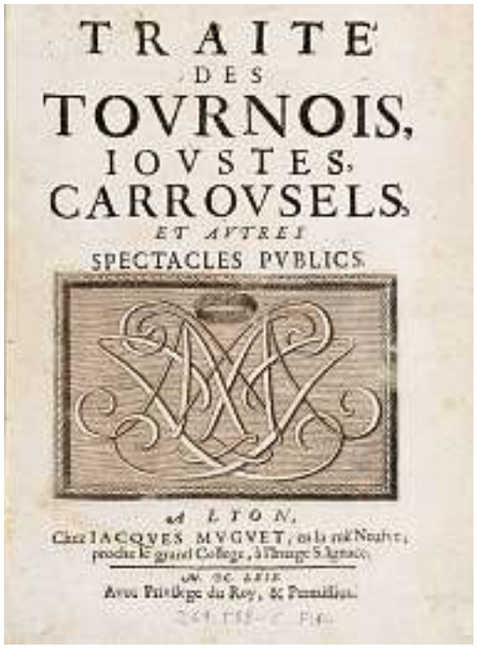


Abb. 2a und b: Claude-François Menestrier, *Traité des Tournois, Ioustes, Carrousels, et autres Spectacles publics,* Lyon 1664. (a) Titelblatt; (b) »Des machines«. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Sign. 2695888-C.Fid. (©: ÖNB)

Hervorbringung von Licht-, Flug- und anderen speziellen Effekten eingesetzt wurden, angegeben, dass sie in den Zuschauern Erstaunen und Ver- bzw. Bewunderung hervorrufen sollten. Wie Claude-François Menestrier *(Abb. 2a und b)* bemerkte: »tout ce que se fait par Machines a toujours paru admirable, extraordinaire, & surprenant.«[4]

Wenn wir zeitgenössischen Berichten Glauben schenken dürfen, blieb es nicht nur bei derartigen Proklamationen. Vielmehr waren Schauspiel- und Opernaufführungen tatsächlich im Stande, in Zuschauern starke Affekte zu erregen. So berichtet Athanasius Kircher *(Abb. 3a und b)* über die Wirkung von Aufführungen, die er in Rom besuchte: »[…] was aber die Scenische Comödien-Music noch heutigs Tags zu Rom vor Wunder-Wirckungen habe / das ist nicht zu beschreiben: die Bewegung ist oftmals so groß und heftig / daß die auditores überlaut anfangen zu schreien / seufzen / weinen / sonderlich in *casibus tragicis* […].«[5] Wie er weiter ausführt, waren die Zuhörer oft unfähig sich zu beherrschen; sie brachen in Geschrei, Klagen, Seufzen und Tränen aus, kurz, ihre Affekte zeigten sich in äußeren, von anderen wahrnehmbaren Zeichen.[6] Ähnliche Wirkungen beobachtete offensichtlich auch Federico Follino, der 1608 die Festlichkeiten aus Anlass der Hochzeit Francesco IV. Gonzagas mit Margherita von Savoyen in Mantua ausrichtete, bei den Zuschauern in einer Aufführung von Monteverdis Oper *Arianna*, die eigens für diese Gelegenheit komponiert worden war: »[…] das Lamento wurde mit so viel Affekt und mit so mitleiderregenden Weisen dargestellt, daß sich kein Zuhörer fand, der nicht weich wurde, und es gab auch keine Dame, die bei Ariannas schöner Klage nicht ein Tränchen vergossen hätte.«[7]

Auch über die Wirkungen, die durch den Einsatz von Maschinen hervorgebracht wurden, finden sich eine Reihe von Berichten. In der Monatszeitschrift *Mercure Galant* wurde wiederholt die Verwendung von Maschinen und ihre Wirkung beschrieben, die häufig in einem großen Staunen bestand. Über eine Aufführung des Maschinentheaters, die der Marquis de Sourdiac, der auch in Molières Truppe als »Maschinist« tätig war, geschaffen hatte, ist zu lesen: »il se préparoit à faire quelque chose de si beau, de si nouveau et de si surprenant pour les Machines, qu'on le fut venir admirer des quatre coins du Monde.«[8] Seine Maschinen »estoient executés avec toute la justesse imaginable«.[9] In der *Gazette d'Amsterdam* wurden die Maschinen, die er für die Aufführung *Pièce de machine Circé* bauen ließ, als »si extraordinaires qu'ils passent l'imagination« beschrieben.[10]

Besonders eindrucksvolle Beispiele für die enormen Wirkungen, welche der Einsatz von Maschinen auf die Zuschauer ausüben konnte, und für die starken Affekte, die sie in ihnen zu erregen vermochten, liefern Berichte über Aufführungen, die Gian Lorenzo Bernini in der Karnevalsaison in Rom inszenierte. In der Aufführung seines Stücks *Fontana di Trevi* war ihre Verwendung dazu angetan, »die ganze Welt zum Staunen zu bringen«.[11] Die Aufführung fand 1638 statt, also ein Jahr nachdem der Tiber über seine Ufer getreten und Straßen und Plätze Roms überschwemmt hatte. Auf offener Szene stürzten Häuser ein und begruben ihre Bewohner unter sich. Die Opfer waren so schrecklich entstellt, dass sie bei den Zuschauern ein »angenehmes Grauen« auslösten. Die Überschwemmung wurde vor einem Prospekt in Szene gesetzt, der unter anderem den Petersdom zeigte – also den Schauplatz zweifelsfrei als Rom auswies. Langsam stieg das – echte (!) – Wasser auf der Bühne an, das vor der Rampe durch Dämme gestaut und aufgehalten wurde. Plötzlich brachen die Dämme, und das Wasser drohte

ATHANASII KIRCHERI
FVLDENSIS E SOC IESV PRESBYTERI
MVSVRGIA
VNIVERSALIS
SIVE
ARS MAGNA
CONSONI ET DISSONI
IN X. LIBROS DIGESTA.
TOMVS I.

Abb. 3a und b: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni,* Rom 1650. (a) Titel; (b) Widmungsblatt. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Sign. 60164-D. Mus. (©: ÖNB)

sich über das Publikum zu ergießen und den Zuschauerraum zu überschwemmen. Die Zuschauer, vor allem in den ersten Reihen, offensichtlich von Furcht und Entsetzen ergriffen, sprangen auf, um sich vor den anstürmenden Fluten zu retten. In diesem Moment wurde aus dem Bühnenboden ein weiterer Damm nach oben gefahren und »das Wasser zerstreute sich, ohne irgendjemandem Schaden zugefügt zu haben«.[12] Nur selten hatten sich Zuschauer derartig real im Theater bedroht gefühlt – und wenn, dann vermutlich von einem ausbrechenden Theaterbrand.

Letzteres machte sich Bernini in einer anderen Aufführung zunutze. Über die Bühne bewegte sich ein Karnevalszug, dessen Teilnehmer brennende Fackeln in den Händen hielten. Sie tollten fröhlich herum, und einer der Akteure steckte dabei die Dekoration in Brand. Die Flammen fraßen sich sehr schnell an der Dekoration nach oben und bemächtigten sich einer großen Wolke, »so daß alle glaubten, das Feuer sei aus Versehen entstanden, und nur noch daran dachten, sich in Sicherheit zu bringen«.[13] Die Angst, die sich bei einigen Zuschauern geradezu zu Panik und Todesfurcht steigerte, war so groß, dass Bernini selbst auftreten musste, um die Zuschauer zu beruhigen,

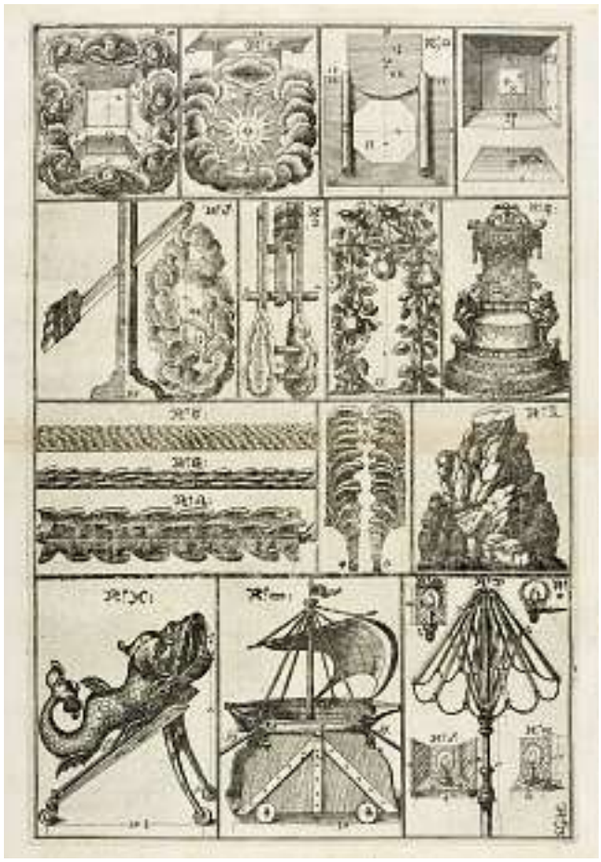


Abb. 4a und b: Joseph Furttenbach, *Mannhaffter Kunst=Spiegel*, Augsburg 1663. (a) Titelblatt; (b) Bühnenmaschinen. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 621405-C.Th. (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 5 (rechts oben): Szenenbild (»Mare«) aus der Oper *Il pomo d'oro*, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/15 Mus. (©: ÖNB)

Abb. 6 (rechts unten): Szenenbild (»Piazza del Castello di Marte«) aus der Oper *Il pomo d'oro*, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc.143-GF/23 Mus. (©: ÖNB)

während der Schauplatz – gleichsam zur Beglaubigung seiner Worte – sich in einen blühenden Garten verwandelte.

Derartige Wirkungen, wie sie in den zitierten und anderen Berichten angeführt werden, lassen sich weder ohne weiteres auf die Geschichten beziehen, die in *Arianna* oder *Orfeo*, in *Fontana di Trevi* und *Pièce de machine Circé* erzählt werden, noch auf ein spezifisches allegorisches Programm, das den Aufführungen zugrunde lag und vom Publikum entziffert werden sollte. Die Berichte legen eher die Vermutung nahe, dass die starken Affekte, die in den Aufführungen erregt wurden und auf die sie sich beziehen, nicht bestimmten Interpretations- und Verstehensprozessen geschuldet waren, welche die Zuschauer während der Aufführung vollzogen. Vielmehr suggerieren sie die Annahme, dass diese Affekte eher auf imaginative und somatische Prozesse zurückzuführen sind – dass es also nicht in erster Linie um Deutungen, sondern um Einbildungen und Erfahrungen ging.

Wie aus den angeführten Beispielen zu ersehen, richteten Franciscus Lang, Claudio Monteverdi und Athanasius Kircher ihre Aufmerksamkeit auf Form, Gestalt und zeitlichen Ablauf der körperlichen und musikalischen Elemente, die im Bühnenraum erscheinen sollten, ebenso wie Bernini und der Marquis de Sourdiac größte Sorgfalt auf die durch die Maschinen auf der Bühne erscheinenden Elemente und Objekte wandten sowie auf ihre Bewegung durch den Raum und ihr Verschwinden aus ihm. Ihr größtes Interesse richtete sich darauf, dass die Elemente, welche in ihrer Gesamtheit die Aufführung konstituierten, so gewählt waren, dass sie starke affektive Wirkungen beim Zuschauer hervorriefen. Diese Wirkungen als die wahrnehm- und beobachtbaren Reaktionen der Zuschauer – ihr Aufschreien, ihre Tränen, ihr Aufspringen – sind nun ganz ebenso als die Aufführung konstituierende Elemente zu begreifen. Denn was immer im Laufe einer Aufführung in Erscheinung tritt, ist an der Konstitution der besonderen Materialität eben dieser Aufführung beteiligt. Wegen dieses Sachverhaltes ist es unabdingbar, zwischen dem Begriff der Inszenierung und dem der Aufführung klar zu unterscheiden. Während ›Inszenierung‹ die Materialität der Aufführung meint und beschreibt, die durch die Intentionen und Pläne der Künstler bestimmt ist, schließt der Begriff der ›Aufführung‹ jegliche Art von Materialität ein, die in ihrem Verlauf hervorgebracht wird. Die Inszenierung ist daher wiederholbar, die Aufführung dagegen einmalig.

Im 17. Jahrhundert wurden Aufführungen zunehmend vom Tag auf den Abend und von freien in geschlossene Räume verlegt. Diese Räume wurden überwiegend für Aufführungen unterschiedlicher Genres errichtet – für Schauspiel-, Opern- und Tanzaufführungen

Abb. 7: Szenenbild (»Reggia di Plutone«) aus der Oper *Il pomo d'oro*, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc.143-GF/3 Mus. (©: ÖNB)

bzw. Bälle ebenso wie für Turniere und andere festliche Ereignisse. Sie waren in gewisser Weise als ein stabiler ›Behälter‹ für Aufführungen auf der Grundlage spezifischer geometrischer und statischer Regeln konzipiert und erbaut. Umso erstaunlicher mag es wirken, dass die Maschinen, die für den Einsatz in diesen Räumen entwickelt wurden, offensichtlich die Aufgabe hatten, eben diesen Raum als dynamisch erscheinen zu lassen, als einen Raum, der sich ständig verändert.

In diesem Zusammenhang kommt der Erfindung der Kulissenbühne eine ganz besondere Bedeutung zu. Sie geht auf den Mathematiker-Architekten Giovanni Battista Aleotti zurück, der sie höchstwahrscheinlich zum ersten Mal bereits 1606 im Teatro degli Intrepidi in Ferrara installierte. Allerdings gibt es keinen eindeutigen Beleg für ihre Verwendung vor der Eröffnung des Teatro Farnese, das Aleotti 1618/19 in Parma erbaute (vgl. Beitrag Alberti, Abb. 11a und b). Das System der Kulissenbühne ermöglichte eine schnelle, ja plötzliche Verwandlung des Schauplatzes sogar auf offener Szene und damit ständig neue Bühneneffekte. Diese Technik trat nicht nur zur Aristotelischen Einheit von Raum, Zeit und Handlung in Widerspruch. Sie stellte auch die den Theaterbauten zugrunde liegende Idee eines festen, stabilen, auf abstrakten, ewigen Regeln gegründeten Raumes in Frage. Sie ersetzte sie durch die Realisierung eines dynamischen, eines performativen Raumes. Zum Repertoire von *special effects*, welche der Einsatz der Maschinen möglich machte *(Abb. 4a und b)* und die Vorstellung eines solchen performativen Raumes propagierte, gehörten das Einstürzen von Palästen, sogar von Bergen, Erdbeben, Vulkanausbrüche, Feuersbrünste, Stürme und Überschwemmungen – kurz, Verwüstungen und Katastrophen jeglicher Art *(Abb. 5 und 6)*.

Man hat nicht nur die dargestellten Verwandlungen als Zeichen für die Vergänglichkeit der irdischen, den Sinnen gegebenen Welt gedeutet, sondern bereits das mit dem Kulissensystem perfektionierte Prinzip der Verwandlung selbst. Denn die Kulissendekoration verweist nicht nur auf einen bestimmten Schauplatz der Handlung, den sie repräsentiert; ihre bereits vor jeder konkreten Ausführung gegebene Fähigkeit zur schnellen Verwandlung ließ sie selbst vielmehr als Zeichen für die Wandelbarkeit und Vergänglichkeit der irdischen Welt erscheinen, als deren vollkommene Repräsentation sie daher in so hervorragender Weise zu fungieren vermochte. Feste, stabile Räume fallen in sich zusammen, zerstört von der Macht der Elemente, und was als stabil, fest und für die Ewigkeit gebaut erschien, erweist sich als ebenso ephemer und transitorisch wie ein Windhauch.

Abb. 8: Entwurf von Lodovico Ottavio Burnacini zum Szenenbild »Reggia di Plutone«. Wien, undatiert. Graphit auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_29 (©: KHM-Museumsverband)

Eine solche Deutung ist zweifellos nachvollziehbar und in vieler Hinsicht überzeugend. Sie berücksichtigt allerdings nur *eine* Dimension der Aufführung, nämlich ihre semiotische, und lässt die performative, in der Erfahrung und im Erleben der Zuschauer gründende Dimension außer Acht. Da die Zuschauer leiblich anwesend waren und alle diese Katastrophen mit Gesichts-, Hör- und Geruchssinn sowie mit dem leiblichen Spüren wahrnahmen, wirkten derartige theatrale Prozesse in erster Linie auf ihre Sinne ein. Diese Erfahrung führte zu physiologischen und affektiven Wirkungen und rief energetische ebenso wie motorische Reaktionen hervor, die von anderen wahrgenommen und als Zeichen von Angst, Furcht, Entsetzen oder Verzweiflung gedeutet werden konnten – wie Zittern, Schweißausbruch, Schreien, Schwindel u. ä. – und auf diesem Wege andere Zuschauer mit denselben Affekten ›anzustecken‹ vermochten. Wenigstens legen die zitierten Berichte eine solche Möglichkeit nahe.

Es ist davon auszugehen, dass die Instabilität des Raumes, seine unerwartete Dynamik und die permanenten Verwandlungen von den Zuschauern als unmittelbare Bedrohung erfahren wurden. Es mag durchaus sein, ist sogar wahrscheinlich, dass diese Erfahrung zu einem späteren Zeitpunkt der christlichen Lehre entsprechend mit Blick auf die Vergänglichkeit, Scheinhaftigkeit und Eitelkeit der Welt oder den Fortunawechsel gedeutet wurde. Und auch eine solche Deutung wurde vielleicht nicht nur als ein rein kognitiver Prozess vollzogen, sondern mag auf dem Wege über die Einbildungskraft auch ihrerseits physiologische und affektive Wirkungen ausgelöst haben. In jedem Fall ist davon auszugehen, dass es die leibliche Erfahrung des Sehens, Hörens und Spürens in der Aufführung war, welche den später einsetzenden Reflexionsprozess auf eine Weise einfärbte, dass er sich keineswegs in dem Erkennen und Entziffern vorgegebener Bedeutungen erschöpfte, die von der Aufführung ›kodiert‹ waren. Vielmehr werden aus diesem Prozess völlig neue Bedeutungen aufgetaucht sein, die der Erfahrung geschuldet waren, die sie erzeugte.

Andererseits war die Instabilität des Raumes auch dazu angetan, im Zuschauer Staunen, Bewunderung, Überraschung über die bloße Tatsache hervorzurufen, dass solche Verwandlungen möglich waren. Es schien, als ob dabei geheimnisvolle, wenn nicht gar magische Kräfte am Werk waren, die nicht von einem gewöhnlichen Menschen entfesselt und kontrolliert werden konnten. Wer auch immer imstande war, derartige Verwandlungen geschehen zu lassen, musste über mehr als nur menschliche Kräfte verfügen. Letztlich war es allein der

Abb. 9: Szenenbild (»Bocca d'Inferno«) aus der Oper *Il pomo d'oro,* Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc.143-GF/9 Mus. (©: ÖNB)

Fürst, dem solche Macht zugetraut und zugesprochen werden konnte. Es war insofern auch die Erfahrung seiner Macht, die eine unmittelbare Wirkung auf die Zuschauer ausübte. Denn eine solche Erfahrung überstieg alle Versuche zur Reflexion, Interpretation oder auch Bedeutungsgenerierung. Es geht dabei nicht um die Frage, wie die Zuschauer die Verwandlungen – also die dynamische Räumlichkeit – verstanden haben mögen, sondern wie sie sie erfuhren und mit all ihren Sinnen erlebten. Der performative Raum der Barockbühne als ein dynamischer, instabiler, sich ständig verwandelnder Raum widerspricht dem Konzept eines stabilen Behälter-Raumes. Auch in dieser Hinsicht ist es also kaum verwunderlich, dass die Verwandlungen des Raumes die Zuschauer nicht nur entzückten und verzauberten, sondern auch zutiefst verstörten, ja geradezu überwältigten – vor allem wenn sie, wie bei Bernini, die Grenze zwischen Illusion und Wirklichkeit zu überschreiten schienen.

Performative Räume sind nun nicht nur dynamische, sondern immer auch atmosphärische Räume. Ein großer Teil der Theatermaschinerie im 17. Jahrhundert hatte die Aufgabe, spezifische Atmosphären zu schaffen. Dazu diente – neben der Musik – vor allem die Licht-Technik. Mit vergleichsweise einfachen Mitteln wie zum Beispiel Metallscheiben, mit Wasser gefüllten Glaskugeln, Spiegeln, der *laterna magica* ließen sich verblüffende Lichteffekte hervorbringen. Dabei handelte es sich zum einen um krasse, grelle Feuereffekte. Sie wurden bei Vulkanausbrüchen, Feuersbrünsten, Blitzeinschlag eingesetzt, wenn Kometen über den Himmel rasten oder die Hölle lodernde Flammen ausspie (vgl. *Abb. 7–9*). Mit diesen Effekten gingen in der Regel lärmende, bedrohliche Lauteffekte einher, die über das Ohr in den Körper der Zuhörer eindrangen, den Herzschlag beschleunigten und/oder Schweißausbrüche bewirkten. Daneben wurden sanfte Lichteffekte hervorgebracht. Dies war der Fall bei Heiligenscheinen, aufleuchtenden Wolken, in denen Heilige oder Engel zur Erde niederstiegen, und vor allem bei den Schlussapotheosen, in denen die Insignien des Reiches, der Namenszug des Herrschers oder das Kreuz in strahlendem Glanz erschienen (vgl. *Abb. 10*). Solche Effekte wurden in der Regel von Musik begleitet, die der Ordnung der Zahlen und der Proportion der Konsonanzen gemäß komponiert war. Sie bestimmten vor allem das Ende der Aufführung. Wenn in der Schlussapotheose aus dem Dunkel des Bühnenraumes in leuchtenden Lettern der Namenszug des Fürsten aufglänzte oder im Strahlenkranz die Hostie erschien und den Bühnenraum mit ihrem Licht durchflutete, so dass seine Grenzen sich aufzulösen schienen, tauchten die Zuschauer in

Abb. 10: Schlussszene (»Una gran Piazza di ricchi e superbi Edifici«) aus der Oper *Il pomo d'oro,* Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc.143-GF/24 Mus. (©: ÖNB)

diese besondere Atmosphäre ein, waren von ihr umgeben und überwältigt und erfuhren so die ›Erlösung‹, auf die die Apotheose in gewisser Weise hindeuten sollte, am eigenen Leibe als eine Art Wunder.

Der sich ständig verändernde Raum mit seinen verschiedenen Atmosphären sowie die performative Repräsentation der Affekte durch die Schauspieler und Sänger wirkten unablässig auf die Sinne der Zuschauer ein und verwandelten sie in *viri perculsi*, die von einander abwechselnden Affekten befallen und erschüttert wurden. Das Theater des 17. Jahrhunderts lässt sich entsprechend geradezu als eine ›Affektmaschine‹ beschreiben – eine Maschinerie, die permanent und wohlkalkuliert alle Sinne der Zuschauer bearbeitete. Wie erfolgreich diese Maschinerie war, erfahren wir aus den Berichten über das Verhalten von Zuschauern in Aufführungen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen: Das Ziel des Theaters bestand im 17. Jahrhundert darin, in seinen Zuschauern starke Affekte zu erregen, was ihm, wenn wir den Berichten der Zeitgenossen glauben dürfen, auch durchaus gelang.

1 P. Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica*, München 1727, hg. und übersetzt von Alexander Rudin, München 1975, 200. – Obwohl die Abhandlung erst 1727 erschien, ist sie exemplarisch für die Schauspielkunst des 17. Jahrhunderts. Als im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts Regeln der Schauspielkunst, die bislang fraglose Gültigkeit besaßen und jeweils mündlich überliefert bzw. weitergegeben wurden, nicht mehr als selbstverständlich galten, wurden sie von Lang zur weiteren Festigung und Tradierung schriftlich niedergelegt.

2 Vgl. hierzu die von Laurent Thirouin herausgegebene Sammlung der Texte der *Querelle de la moralité du théâtre* des 17. Jahrhunderts: Pierre Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris 1998.

3 Zit. nach Sabine Ehrmann[-Herfort], *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens* (Musikwissenschaftliche Studien, Bd. 2), Pfaffenweiler 1989, 143 f.

4 Claude-François Menestrier, *Traité des Tournois, Ioustes, Carrousels, et autres Spectacles publics*, Lyon 1664, 141.

5 Andreas Hirsch (Übers. u. Hg.), *Philosophischer Extract und Auszug aus deß Welt=berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universalis*, Kassel u. a. 1988 (Faksimile der Ausgabe Schwäbisch-Hall 1662), 134.

6 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni,* Rom 1650, Bd. I, 546 f., zit. nach Rolf Damerau, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber ^{3}1995, 241.

7 Heinz Becker (Hg.), *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert,* Kassel u. a. 1981, 27. Übersetzung zit. nach Susanne Schaal, *Musica Scenica. Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni,* Frankfurt a. M. u. a. 1993, 11.

8 Mercure Galant III, Paris 1673, 341 f.

9 Ebenda, 337.

10 Gazette d'Amsterdam, 14.2.1675.

11 Gian Lorenzo Bernini, *Fontana di Trevi. Commedia inedita*, hg. von Cesare d'Onofrio, Rom 1963, Dokumentenanhang, 96. Diese und die nachfolgenden Übersetzungen wurden zitiert nach Florian Nelle, *Bernini und das Experiment als Katastrophe*, in: Helmar Schramm – Ludger Schwarte – Jan Lazardzig (Hgg.), *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin – New York 2006, 114–130, hier 114; vgl. Erika Fischer-Lichte, *Transforming Spectators into Viri Perculsi: Baroque Theatre as Machinery for Producing Affects*, in: Peter Gillgren – Mårten Snickare (Hgg.), *Performativity and Performance in Baroque Rome* (Visual Culture in Early Modernity), Farnham 2012, 87–98.

12 Ebenda.

13 Ebenda.

Silke Leopold

Über die Schwierigkeiten, Barockoper zu rekonstruieren

Als das Zürcher Opernhaus 1975 Claudio Monteverdis Oper *L'Orfeo* auf die Bühne brachte, war dies ein epochales Ereignis: Zum ersten Mal stand mit Nikolaus Harnoncourt ein Vertreter der historischen Aufführungspraxis am Pult eines modernen Opernhauses, und auch die Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle samt den Kostümen von Pet Halmen gab sich historisch: eine Zentralperspektive mit Bauten, die irgendwo zwischen antiken Tempelruinen und Renaissancegarten à la Villa d'Este angesiedelt waren, und einem Bühnenprospekt, auf dem sich wahlweise gemalte Paradiesvögel oder Höllengeister tummelten. Die handelnden Personen waren zum Teil genauso gewandet wie das höfische Publikum, das auf einer Balustrade auf der Bühne Anteil am Operngeschehen nahm oder sogar selbst mitsang; die Kostüme schienen detailgenau nach zeitgenössischen Gemälden, etwa von Peter Paul Rubens, entworfen. Damals, vor vierzig Jahren, wirkte diese Aufführung wie das Eintauchen in eine vergangene Welt, die durch diese Inszenierung wiederbelebt wurde. Sie galt als der musikalischen Interpretation ebenbürtig, als historisch getreu: Etwa so hätte man sich die Uraufführung des *Orfeo* vorzustellen – so die gängige Meinung. Tatsächlich hatten sich Ponnelle und Halmen Anregungen für die Bühnenbilder und Kostüme aus Szenenstichen von Theateraufführungen aus der Monteverdi-Zeit geholt *(Abb. 1)*, namentlich aus den Florentiner Intermedien von 1589 *(Abb. 2)* und römischen Opern der 1630er Jahre wie etwa Stefano Landis *Il Sant'Alessio (Abb. 3a und b)*. Und doch war diese Zürcher Aufführung, die bis heute als ein Meilenstein der Barockopern-Inszenierung gilt, alles andere als historisch getreu – nicht nur, weil Monteverdis *Orfeo* wohl nur konzertant uraufgeführt worden war, sondern vor allem, weil sie die pompöse Pracht einer höfischen Festaufführung einem Werk überstülpte, das nicht zur fürstlichen Repräsentation dienen sollte, sondern als künstlerischer Leckerbissen für einen exklusiven Kreis von Kennern gedacht war.

Wie wurden die Opern, die wir heute unter dem Markenzeichen »Barockoper« zusammenfassen, obwohl sich dahinter mehr als eineinhalb Jahrhunderte Operngeschichte von Monteverdi bis zum jungen Mozart und so verschiedenartige Gattungen wie die pastorale *favola per musica*, die mythengesättigte *tragédie en musique* oder die klassizistische Opera seria verbergen, in ihrer Zeit aufgeführt? Gibt es auch für die Inszenierung von Opern so etwas wie eine historische Aufführungspraxis? Was wissen wir überhaupt von Inszenierungen vergangener Zeiten? Und woher? Um diese Fragen beantworten zu können, müssen wir uns zunächst vergegenwärtigen, aus welchen Quellen wir unser Wissen über die Oper schöpfen. Da sind, allem voran, die Partituren: Sie scheinen uns Auskunft über die musikalische Interpretation zu geben. Monteverdis *Orfeo*-Partitur ist voll von Informationen, wie viele und vor allem welche Instrumente in dieser oder jener Szene vorgesehen waren. Diese Partitur, zwei Jahre nach der Aufführung gedruckt, ist allerdings keine Handlungsanweisung für zukünftige Interpretationen, sondern ein Dokument der Aufführung, wie sie 1607 im Palast von Mantua stattgefunden hatte. »Questo Ritornello fu suonato di dentro da un Clavicembalo, duoi Chitaroni, & duoi Violini piccoli alla Francese« – so lautete eine typische Beschreibung: »Dieses Ritornell *wurde* von drinnen gespielt von einem Cembalo, zwei Chitarronen, und zwei kleinen Violinen nach französischer Art.«

Abb. 1 (links): Szenenbild aus der Aufführung von Monteverdis *L'Orfeo* in der Regie von Jean-Pierre Ponnelle (Zürich 1975) mit Hans Franzen als Caronte (©: UNITEL)

Abb. 2 (oben): Entwurf (»Lucifero«) für die Florentiner Intermedien von 1589. Aquarellierte Federzeichnung von Lodovico Cigoli. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 8951 F (nach: AK *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi,* Florenz 1975, Cover)

Abb. 3a und b: Szenenbilder (»Scena campestre« und »Scena infernale«) für den 1. Akt der Oper *Il Sant'Alessio*, Rom 1634. Radierungen von François Collignon nach Gian Lorenzo Bernini. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSS5964 und GS_GSS5962 (©: KHM-Museumsverband)

Aber Vorsicht: Derart präzise Beschreibungen suggerieren eine Genauigkeit in der Besetzungsangabe, die selbst in dieser Partitur nur an einigen Stellen gegeben ist. In den meisten anderen Partituren erfahren wir wenig bis nichts über die Besetzungen. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts hatte es sich gar eingebürgert, Opern in einer Art Skizze aufzuschreiben und lediglich den Gesangspart und die Continuo-Stimme ohne Besetzungsangaben zu notieren. Auch die Instrumentalritornelle, soweit vorhanden, wurden lediglich als Tonsatz hingeschrieben und nur selten mit Besetzungsangaben versehen. Bei der Wiederentdeckung solcher Barockopern für die heutige Praxis, etwa Monteverdis späte, für Venedig geschriebene Opern wie *L'incoronazione die Poppea*, ging man mit übergroßem Respekt vor der schriftlichen Überlieferung davon aus, dass diese Musik nur mit Gesang und einem Continuo begleitet werden durfte, wie man ihn von Bachs Passionen kannte – d. h. mit Cembalo und Violoncello. Das war aber ein Irrtum, und die Ergebnisse erwiesen sich aus heutiger Sicht auch eher als behelfsmäßig. Denn diese skizzenhafte Überlieferung stellte lediglich ein Gerüst dar, das je nach Anlass, je nach vorhandenen finanziellen Mitteln, je nach Größe des Theaters unterschiedlich opulent gefüllt werden konnte – die Spannbreite reichte von bescheidenen, notdürftig den musikalischen Satz abbildenden Ensembles bis hin zu verschwenderischen Orchesterbesetzungen, mannigfachen Klangfarben und großbesetzten Chören. Was das Publikum zu hören bekam, war nur zum Teil der Partitur geschuldet; es hatte auch mit dem Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers und mit den Gesetzen des Marktes zu tun.

Da waren zum einen die kommerziellen Opernhäuser, die von Venedig aus, wo 1637 das erste für ein zahlendes Publikum seine Pforten geöffnet hatte, ihren Siegeszug über ganz Europa angetreten hatten. Hier musste der Spagat zwischen Sparsamkeit der eingesetzten Mittel und Attraktivität des künstlerischen Ergebnisses gelebt werden. Die Anziehungskraft der Oper aber bestand vor allem aus dem, was auf der Bühne geschah; an Sängern, Bühnendekoration und Kostümen durfte also zuallerletzt gespart werden. Im Orchester dagegen, wo jeder Musiker zusätzlich Geld kostete, konnte am ehesten geknausert werden. Das betraf vor allem die Melodiestimmen – sie waren selten für etwas anderes als ein einfach besetztes Streicherensemble vorgesehen. Allerdings schöpften die Opernmacher aus dieser Austerität auch künstlerische Ideen: Mit einem üppig ausgestatteten Continuo-Apparat – diversen

Abb. 4 (links): Theorbe, hergestellt von Wendelin Tiefenbrucker. Padua, 1611. Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM_43 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 5 (rechts): Viola da Gamba. Italien, 17. Jh. (?). Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM_682 (©: KHM-Museumsverband)

Zupfinstrumenten wie Chitarrone, Theorbe *(Abb. 4)*, Laute oder Gitarre, mancherlei Tasteninstrumenten wie Cembalo, Truhenorgel oder Regal und verschiedenen Streichinstrumenten wie Viola da Gamba *(Abb. 5)* oder Violoncello sowie Violone – ließen sich in immer anderen Kombinationen immer neue Klangfarben erzeugen, ohne allzu viele Musiker bezahlen zu müssen. In der Partitur war die Besetzung des Continuo nur selten vorgeschrieben; sie gehörte zu den aufführungspraktischen Freiheiten der Interpreten.

Da waren zum anderen die höfischen Festaufführungen: Hier kam es vor allem darauf an, die Bedeutung des Fürsten herauszustreichen und die anwesenden Gäste mit einem Prunk zu beeindrucken, der nicht teurer und nicht aufwendiger hätte sein können. Dass die Oper besser als jede andere Theaterform geeignet war, Reichtum und Macht zu demonstrieren, hatten die Fürsten Europas schon früh erkannt; und so verstrich kaum eine Fürstenhochzeit, kaum eine Thronfolgertaufe, kaum ein Friedensschluss, ohne dass eine Festoper direkt auf den Anlass zugeschnitten und verschwenderisch aufgeführt wurde. Bei solchen Anlässen konnte die Zahl der Orchestermusiker schon mal auf hundertfünfzig ansteigen. Zu den Violinen kamen Pauken und Trompeten als herrscherliche Repräsentationsinstrumente hinzu; sie waren bei Hofe, als Vertreter der Militärmusik, zumeist ohnehin vorhanden und kosteten, anders als in der kommerziellen Oper, nicht extra. In der Partitur der 1668 aufgeführten Festoper zur Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margarita Teresa von Spanien, Antonio Cestis *Il pomo d'oro*, finden sich zahlreiche Instrumentationsangaben: Trompeten, Cornetti, Fagott, Regal, Viola da Gamba, Violine und so fort. Sie geben Auskunft über die gewünschten Klangfarben – über die Größe der Besetzung aber nicht. Die hatte mit dem musikalischen Satz wenig zu tun: Die Klangfülle diente allein der Repräsentation. Wer also heute eine Barockoper aufführt, findet in den Noten nicht immer die notwendigen Besetzungsangaben; oft müssen sie aus anderen Informationsquellen zusammengetragen werden.

In einem aber waren sich die zur Sparsamkeit verdammten öffentlichen Opernbühnen und die verschwenderischen Hoftheater einig: An den Sängern durfte nicht gespart werden, egal ob ein Kaiser mit ihnen bei seinen geladenen Gästen Eindruck schinden oder ein Impresario das zahlende Publikum an die Theaterkassen locken wollte. Sie waren die eigentliche Sensation in der Oper; sie konnten die Regeln und die Preise bestimmen. Die Oper hatte seit ihrer Entstehung um 1600 in Italien einen neuen Berufsstand hervorgebracht – den der Sängerin. Professionelle Sänger gab es zuvor

nur in der Kirche, wo die Frau bekanntlich zu schweigen hatte. Eine profunde musikalische Ausbildung gehörte allerdings zum Bildungskanon der höfischen Gesellschaft, und so waren die Chanson, das Madrigal oder die Canzonetta von Hofleuten beiderlei Geschlechts auf durchaus professionellem Niveau aufgeführt worden. Eine Profession mit der dazugehörigen Entlohnung wurde dann allerdings erst mit dem wachsenden Erfolg der Oper daraus. Auf der kommerziellen Bühne standen nicht mehr adlige Fräuleins, sondern Sängerinnen mitunter durchaus zweifelhafter Herkunft, die aber im Besitz einer großen Stimme und überzeugenden Darstellungskunst waren. Die männlichen Sänger, namentlich die Kastraten, gingen zunächst aus der Kirchenmusik hervor; als die Oper hohe Gagen, hohes Sozialprestige und ein abenteuerliches Leben versprach, konzentrierten sich viele unter ihnen auf eine Opernkarriere, bereisten ganz Europa und sorgten für einen Standard der Interpretation, der auch für die jeweils einheimischen Sänger verbindlich wurde. Der Soprankastrat Pier Francesco Tosi veröffentlichte 1723 am Ende seiner aktiven Karriere mit fast siebzig Jahren eine Schule des Singens mit dem Titel *Opinioni de' cantori antichi*

Abb. 6: Ausschnitt aus dem Bühnenbild des 1. Aktes der Oper *Costanza e Fortezza,* Prag 1723. Kupferstich von Jan van der Bruggen und Johann Heinrich Martin nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSS4245 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 7a und b: Antonio Daniele Bertoli, Kostümfigurinen eines Römers und einer Dame. Wien, undatiert. Lavierte Federzeichnungen. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min43_II_2 und HZ_Min43_I_66 (©: KHM-Museumsverband)

e moderni, die für mindestens eine Generation das Vademecum für jeden Sänger werden sollte. Um 1653 geboren, hatte er seit 1693 in London Gesangsunterricht gegeben und war in musikalischen wie diplomatischen Diensten Kaiser Josephs I. und des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz durch ganz Europa gereist, bis er sich 1724 wieder in London niederließ.

Tosis Gesangsschule gibt Auskunft über die vokale Aufführungspraxis an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert – und darüber, dass er den Operngesang als eine Art intensivierter Konversation verstand, wie sie bei Hofe üblich war, als eine Aktion, »welche nicht schön seyn kann, wenn sie nicht mit einer erhabenen Anständigkeit ausgeführet wird, mit welcher Fürsten, und diejenigen, die mit Fürsten umzugehen wissen, reden«.[1] Was das Rezitativ anging, so plädierte er für eine ganz dem Wort und dem gesprochenen Dialog abgelauschte Deklamation: »Wo die Leidenschaft redet, da müssen Triller und Passaggien schweigen.«[2] In den Arien dagegen sollte der Sänger seine ganze Kunst vorführen; diese bestand zum einen in einer schier unbegrenzten Virtuosität und zum anderen in einem sicheren Geschmack, die Virtuosität zu beherrschen und in den Dienst der dramatischen Aussage zu stellen. Dazu gehörte vor allem die Neugestaltung des Dacapo-Teils auf der Grundlage des A-Teils einer Arie: »Wer endlich beym Wiederholen vom Anfange, nicht alles, was er vorher gesungen hat, durchs Verändern noch schöner und besser macht, als es aufgeschrieben ist, der ist gewiß kein großer Held.«[3] Tosi betonte aber auch, dass diese Veränderungen an jedem Abend andere zu sein hatten; Sänger, die immer dieselben Verzierungen sangen, schmähte er als »marode«.[4]

Tosis Bemerkung, das Opernrezitativ sei mit der Bühnenaktion »unzertrennlich verbunden«[5], wirft die Frage auf, wie denn das Spiel der Opernsänger ausgesehen haben könnte. Von allen Angelegenheiten, die Aufführungspraxis der Barockoper betreffend, ist diese wohl am schwierigsten zu beantworten. Wir können allerdings auf zahlreiche Berichte über Sänger zurückgreifen, wie jene von Johann Joachim Quantz über die berühmte Faustina Bordoni: »In der Action war sie besonders stark, und weil sie der Verstellungskunst […] in hohem Grade mächtig war, und nach Gefallen, was für Minen sie auch wollte, annehmen konnte, kleideten sie sowohl die ernsthaften, als verliebten und zärtlichen Rollen gleich gut: Mit einem Worte, sie ist zum Singen und zur Action gebohren.«[6]

Abb. 8: Karikatur des Sängers Antonio Maria Bernacchi von Pier Leone Ghezzi, Rom 1731 (nach: Giancarlo Rostirolla, *Il »Mondo novo« musicale di Pier Leone Ghezzi*, Mailand 2001)

Oder wir können aus Benedetto Marcellos spitzzüngiger Satire *Il teatro alla moda* (Venedig 1720) Rückschlüsse über die (mangelnde) Darstellungskunst der Sänger ziehen, wenn dort beschrieben wird, wie ein Sänger auf der Bühne, während ein anderer eine Arie zu singen hat, Bekannte im Publikum grüßt und mit Orchestermusikern oder Komparsen scherzt, oder wie eine Sängerin den Takt in ihrer Arie hält, indem sie ihn mit dem Fächer oder dem Fuß schlägt. Aber was verraten uns Bemerkungen wie diese tatsächlich konkret? Gewiss, wir kennen detailgenaue Szenenstiche von Aufführungen wie Johann Joseph Fux' Prager Krönungsoper *Costanza e Fortezza* (1723), in denen die Protagonisten in einer Pose mit ausgestreckter Hand zu sehen sind (*Abb. 6,* vgl. *Abb. 7a und b*), oder Karikaturen wie Pier Leone Ghezzis Darstellung des Altkastraten Antonio Maria Bernacchi in Rom 1731 *(Abb. 8)*. Was aber sagen sie uns über Bewegungen, über Ausstrahlung und vor allem über die Kombination von Singen und Agieren? Die Rekonstruktion der Darstellung von Opern auf der Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts bleibt ein Puzzle, bei dem viele Teile unwiederbringlich verloren gegangen sind.

Dennoch gibt es Möglichkeiten, das Dilemma, anhand von statischen Bildern auf dynamische Bewegungsabläufe schließen zu müssen, abzumildern. Zum einen gaben die vielen Handbücher über Rhetorik, die nicht primär für Schauspieler oder gar Sänger, sondern für Juristen, Professoren oder Pfarrer geschrieben wurden, Auskunft darüber, wie man ein mündlich vorgetragenes Argument durch Gesten und Minen unterstreichen, verstärken oder aber auch durchkreuzen konnte. Im 17. und 18. Jahrhundert hatte die Rhetorik so etwas wie eine eigene Körpersprache herausgebildet, eine Art Bewegungsgrammatik, die jeder, der vor ein Publikum trat, beherrschen musste. So bedeutete den rechten Arm zu heben etwas Positives, den linken etwas Negatives; den Blick zu heben oder zu senken, nach rechts oder links zu schauen vermittelte eine jeweils eigene Botschaft. Das Publikum beherrschte diese Sprache ebenso wie die Opernsänger; auf diese Weise konnte nicht nur zwischen den handelnden Personen auf der Bühne, sondern auch zwischen Bühne und Zuschauerraum eine Kommunikation entstehen, die von allen verstanden wurde. Zum anderen lässt sich aus Benimmbüchern der Zeit, etwa Julius von Rohrs *Ceremoniel-*

Wissenschafft[7], ablesen, wie die »erhabene Anständigkeit« (um mit Tosis Worten zu reden) praktisch zu bewerkstelligen war. Und zum dritten schließlich gaben die Anleitungen zum Gesellschaftstanz, die seit 1700 in ganz Europa erschienen, Auskunft über Körperhaltungen, Fußsetzungen, Armbewegungen und so fort. Dabei stellt man fest, dass alle diese Informationen, so unterschiedlich sie auch in ihrer jeweiligen Strategie und ihrem Adressatenkreis sein mögen, in vielen Punkten übereinstimmen.

Über die Bühnendekorationen der Barockoper sind wir dagegen deutlich besser informiert als über das Spiel der Sänger. Die gedruckten Libretti geben Auskunft über Handlungsorte wie »Reggia« (Palast), »Cortile« (Hof) oder »Villaggio« (Dorf), oder sie beschreiben in großer Ausführlichkeit, was wir sehen sollen, wie zu Beginn von Antonio Cestis *Il pomo d'oro*, der Hochzeitsoper für Kaiser Leopold I. und Margarita Teresa von Spanien (1668): »Teatro della Gloria austriaca, in cui si vedono dipinte, e scolpite l'imprese sue intrecciate con vari trofei, e con le statue equestri di tutti gl'imperatori dell'augustissima casa.« (»Schauplatz des österreichischen Ruhms, wo man seine Taten gemalt und gemeißelt sieht, verbunden mit verschiedenen Trophäen, mit den Reiterstatuen aller Kaiser des hochedlen Hauses«). Im besten Fall deckt sich die Szenenbeschreibung im Libretto mit einem beigegebenen Szenenstich *(Abb. 9)*. Wir kennen zudem einige Theater, in denen die Bühnentechnik, die Kulissen und Wolkenmaschinen noch erhalten sind. Einer Rekonstruktion auf der Grundlage des Quellenmaterials stünde also nichts im Wege. Doch auch hier ist ein kritisches Auge geboten. Blickt man etwa auf die erwähnte Darstellung aus *Costanza e Fortezza (Abb. 6)*, so muss man sich, auch unter der Maßgabe, dass diese Oper unter freiem Himmel aufgeführt wurde, die Frage stellen, wie viele der dort abgebildeten Menschen tatsächlich auftraten, oder ob ein Teil von ihnen vielleicht auf einem Prospekt gemalt war. Szenenstiche gaben in der Regel eine Idealvorstellung dessen wieder, was in der Realität möglicherweise viel bescheidener daherkam. Die berühmten Zeitungsberichte über die Aufführung von Händels *Rinaldo* 1711 in London informieren uns nicht nur über die freigelassenen Spatzen, sondern auch über die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit: »Der König von Jerusalem ist gezwungen, zu Fuß aus seiner Stadt zu kommen, statt in einem von Schimmeln gezogenen Triumphwagen, wie mein Libretto es mir versprochen hatte« – so stand es in *The Spectator* zu lesen.[8]

Abb. 9: Szenenbild des Prologs (»Teatro della Gloria Austriaca«) aus der Oper *Il pomo d'oro*, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/2-Mus. (©: ÖNB)

Viele und sehr unterschiedliche Quellen sind also nötig, um sich einer Theaterform wieder anzunähern, deren Musik in den vergangenen Jahrzehnten einen regelrechten Boom erlebt hat. Seit dem mutigen Zürcher Experiment, die Barockoper aus dem Ghetto der spezialisierten Festivals herauszuholen und auf einer ganz normalen Opernbühne zu präsentieren, ist sie überall, selbst in den kleinen Theatern in der Provinz, heimisch geworden. 2009 wagte das Badische Staatstheater in Karlsruhe ein neuerliches mutiges Experiment, indem es Händels *Radamisto* (1720) in einer streng historisierenden Inszenierung, parallel zur historischen Musizierpraxis, bei Kerzenlicht und mit der

Bewegungsgrammatik des frühen 18. Jahrhunderts präsentierte. Der Erfolg war ebenso groß wie damals in Zürich. Doch auch diesmal gab es ein Problem: Zwar stimmten Musik und Bühne perfekt überein; doch im Publikum konnten nur die Kenner der Materie die Sprache der Gesten wirklich verstehen.

1 Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723, übersetzt von Friedrich Agricola als *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, 150.
2 Ebenda, 151.
3 Ebenda, 174.
4 Ebenda, 223.
5 Ebenda, 150.
6 Johann Joachim Quantz, *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen*, in: Marpurg's Historisch-kritische Beyträge, Potsdam 1754, Bd. I/3, 240.
7 Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen*, Berlin 1728; ders., *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der großen Herren*, Berlin 1733.
8 »The King of Jerusalem is obliged to come from his City on foot, instead of being drawn in a triumphant Chariot by white Horses, as my Opera-Book had promised me.« Siehe *Händel-Handbuch*, Bd. 4, hg. von der Hallischen Händel-Ausgabe, Leipzig 1985, 51.

Reinhard Strohm

Barockes Musik-(Wort-Bild-)Theater

Inhalt und Zeremonie

Wenn man von »Musiktheater« spricht, meint man gewöhnlich die Oper und vielleicht Operette und Musikdrama – also Gattungen, in denen Gesang und Orchester maßgeblich beteiligt sind und deshalb nicht nur die Affektwirkung des Dargestellten, sondern auch deren zeitlichen Handlungsablauf beeinflussen. Musik ist zwar in fast allen Theaterformen auf der Welt vorhanden, wird aber mit je verschiedenen Aufgaben bedacht. Auch das höfische Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts hat seine Besonderheit – seine »Identität« – in der Art, wie es mit Musik umgeht.

Wenn wir heute als besondere Errungenschaft dieser Epoche die Erfindung und erste Entwicklung der *Oper* ansehen, so wissen wir doch, dass es gerade damals viele andere Formen musikalischen Theaters gab, ›Satellitengattungen‹ sozusagen, auf die manche Eigenschaften der Oper nicht zutrafen. So waren in der höfischen Festkultur europäischer Dynastien z. B. das rezitativlose Ballett oder die handlungsarme Serenata beliebt. Die Schaustücke etwa eines Rossballetts oder Turniers standen dem modernen Zirkus näher als der Oper. Huldigungsprologe waren auf Rollen verteilte und in Klang gebettete rhetorische Ansprachen. Mythologische Handlungen wie die Streitigkeiten der Götter, Flüsse oder Winde hatten gewöhnlich nicht die Aufgabe, den Zuschauer durch Anteilnahme am Schicksal der Protagonisten emotional zu erregen, was schon seit dem Altertum Grundsatz der Tragödie gewesen war. Was verband diese höfischen Theaterformen aber dann doch mit der Oper? Das Aufführen von Musik, das allen diesen Formen gemeinsam war, schuf eine eigene zeremonielle Verlaufshandlung und Choreografie, mit eigenen Bedeutungshorizonten und Zeitstrukturen. Die Musik selbst garantierte eine konstitutive Zeremonialität der Darbietung.

Von diesem Gesichtspunkt aus lässt sich andererseits erkennen, dass dem Musiktheater der Zeit die verbale Vermittlung von *Inhalten* wesentlich war; sie mussten nur in ein akzeptables Verhältnis zur Zeremonie gebracht werden, das konkordant oder auch konträr sein konnte. Konflikte zwischen Zeremonie und Inhalt entstanden z. B. bei überlieferten tragischen Fabeln, die zugunsten des festlichen Anlasses mit einem glücklichen Ausgang versehen wurden. Man hat solche Konfliktsituationen nicht gescheut, wie die Beliebtheit des Orpheus-Stoffes in der frühen Hofoper erweist. Aber das Ende von Daphne, Orpheus und Ariadne wurde durch Apotheose und Metamorphose musikalisch zeremonialisiert, vergöttlicht. Die Zeremonie des Hoffestes hatte die Oberhand über die der Legende entstammenden dramatischen Inhalte.

Einem uneingeweihten Betrachter mag eine Zeremonie, wie z. B. eine Krönungsfeier, als inhaltslos und deshalb langweilig erscheinen; würde ein solcher Betrachter aber eingeweiht oder gar in den Handlungsprozess einbezogen, dann könnte er wesentliche Inhalte damit assoziieren. Damals wurden vor allem religiöse oder politische Lebensgrundsätze (wie z.B. die Machtansprüche der Dynastie) in theatralischen Zeremonien dargestellt. Der Zuschauer erkannte hinter der auf der Bühne gezeigten Zeremonie deren *Bedeutung*. Jedoch wurde die Bedeutung gern im Formalen der Aufführung *versteckt*, um desto größere Wirkung zu erzielen, sobald man sie erraten konnte. Diesen Vorgang konnte die Musik umso leichter unterstützen,

Links: Detail aus Abb. 7

als sie Bedeutungen erahnen ließ, ohne sie gleich zu benennen. Musikalisch-choreografische Formen der Zeit, wie z. B. die strophische Variation oder das Alternieren zwischen verschiedenen Klanggruppen, täuschten Zeitabläufe und Kontraste vor, die man allegorisch auf menschliche Verhältnisse zu projizieren hatte. Der Genuss des Musiktheaters bestand darin, dass man wichtige Inhalte wie Emotionen, Macht und Moral sozusagen durch die Blume mitgeteilt bekam: Die Blume war die Musik.

Die Musik als »Erzählerin« der Aktion

Teilte die Musik dieses Privileg nicht auch mit Bild und Wort? Ja; aber in dieser Hinsicht hat sich das »barocke« Musiktheater von der vergangenen Epoche in der Tat abgesetzt. Soviel auch über dramatische Vorläufer der Operngattung bekannt geworden ist und so sehr vor allem die höfischen Intermedien Italiens im 16. Jahrhundert musikalisch-theatralische Effekte der Oper vorweggenommen haben: Das entscheidende Moment der frühen *favole pastorali* von Jacopo Peri und Ottavio Rinuccini (*La Dafne* 1598, *L'Euridice* 1600) war das generalbassbegleitete Rezitativ, also eine gesungene, instrumental begleitete Vermittlung verbaler Inhalte durch die Akteure und deren Dialoge selbst. Bis dahin hatte man sich Dialoge zwischen den Akteuren eigentlich nur gesprochen vorstellen können: Alles Singen war chorisch oder solistisch, nicht dialogisch. Die neue Zwischengattung des »recitar cantando« gab dem Informationsaustausch zwischen den Bühnenakteuren nicht nur rhetorische Musikalität, sondern auch eine Einbettung in die zeremoniöse Klanglichkeit der Instrumentalbegleitung, die nach Peris Worten die Affekte umso kontrastreicher hervortreten ließ. Stimme und Orchester wurden »im Hypertext« selbst zu dramatischen Partnern, wie sie es in der Oper seither ja auch immer geblieben sind.

Monteverdis *Orfeo* 1607 ging noch einen wesentlichen Schritt weiter, jedenfalls im Selbstverständnis der Gattung. Alle frühen *favole pastorali* hatten Prologe, in denen – wie schon im antiken und mittelalterlichen Theater – ein Verantwortlicher auftrat und das Publikum auf die Aktion vorbereitete. In Rinuccinis *Dafne* ist dieser Prologsprecher der Erzvater der allegorischen Poesie, der Dichter Ovid, der unter Verweis auf seine drei Hauptwerke *Metamorphosen*, *Ars amatoria* und *Remedia amoris* erklärt, was für eine Art von Liebes-Verwandlungs-Geschichte er erzählen wird. Keine Anspielung auf Theater oder gar Bühnenaktion! In Rinuccinis *Euridice* tritt hingegen *La Tragedia* auf, die Personifikation der Tragödiengattung, die den Zuschauern erklärt, dass sie ihnen heute anlassgemäß eine *andere Geschichte* vorspielen will als in früheren Auftritten: nämlich eine schöne, nicht tränenvolle oder furchterregende. Sie spielt dabei auf den berühmten Sophokleischen *Oedipus tyrannus* an, der in italienischer Adaptierung (*Edippo il re*) 1585 in Vicenza aufgeführt worden war. Sie, die Tragödie selbst, werde in »veränderten Formen« jetzt einen neuen Weg einschlagen, den die ganze Welt bewundern solle. (Sie hat Recht behalten.) In einem etwas späteren Prolog Rinuccinis, nämlich zu Monte-

Abb. 1: Szenenbild des 3. Intermediums *Il combattimento pitico d'Apollo* zur Komödie *La Pellegrina*, Florenz 1589. Kupferstich von Agostino Carracci nach Bernardo Buontalenti. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSG2203 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 2: Claudio Monteverdi, Prolog zu *Orfeo*, Mantua 1607 (ed. Venedig 1609)

Abb. 3: Dialog Poppea-Arnalta in *L'incoronazione di Poppea* (nach Silke Leopold, *Monteverdi. Music in Transition*, Oxford 1991, 210)

verdis *Arianna* (1608), spricht der Gott Apollo dieselbe Verleugnung des Tragischen aus und spielt dabei sowohl auf Oedipus an als auch auf den eigenen Kampf mit der furchtbaren Pythonschlange, die im dritten Florentiner Intermedium von 1589 theatralisch vorgeführt und besungen worden war *(Abb. 1)*. Und was hören wir in Alessandro Striggios und Monteverdis Prolog zu *Orfeo*? Es tritt *La Musica* auf und erklärt, dass *sie selbst* die Geschichte erzählen wird *(Abb. 2)*:

»Io la Musica son ch'ai dolci accenti,
So far tranquillo ogni turbato core,
Et hor di nobil ira, et hor d'amore
Posso infiammar le piu gelate menti. […]
Quinci a dirvi d'Orfeo desir mi sprona, […].«

Nicht ein Dichter oder Dichtergott, sondern die Musik selbst erzählt die Geschichte von Orpheus, um die Herzen der Zuschauer zu besänftigen und die kältesten Gemüter entweder zu Zorn oder Liebe zu entflammen.

Die italienische Oper des frühen 17. Jahrhunderts war an höfische Feste gebunden und wurde *favola pastorale* genannt (d. h. eine »literarische Erzählung vom Hirtenleben«). Man hat gefragt, wieso ihre Stoffe gar nicht aus antiken Dramen übernommen wurden, sondern nur aus der erzählenden Dichtung. Denn das musste überraschen angesichts der von Humanisten vertretenen Herleitung der Opern aus der griechischen Tragödie, die auch eine (freilich missverstandene) Legitimation des »recitar cantando« ermöglicht hatte. Die Antwort auf diese Frage können wir Rinuccinis Prolog *La Tragedia* entnehmen, in dem die allegorische Dame selbst erklärt, sie wolle einen anderen Weg einschlagen und keine Tränen mehr hervorrufen. Aber ohne Tränen geht es doch nicht in der Oper, wird man gesagt haben, so wie es auch nicht ohne Liebe geht. Schon bald lernte die Theatermusik deshalb die Sprache der Tränen und wurde Erzählerin auch des Tragischen, ohne dabei ihre konstitutive Zeremonialität ganz aufzugeben.

Rezitativ und Arie

Die Formen des Musiktheaters (nicht nur der Oper) im 17. Jahrhundert waren Rezitativ, Arie (einschließlich solistischer Ensembles), Instrumentalstück und Chor: alles Musikgattungen mit je eigener Provenienz und Struktur. Arie, Instrumentalkanzone und Chor waren im 16. Jahrhundert beliebte Musikformen, und selbst das Rezitativ wurde schon gepflegt, nämlich z. B. im Vortrag gottesdienstlicher Lesungen und Psalmen. Der Sprechgesang (das

Abb. 4: Antonio Cesti, *Alessandro vincitor di se stesso*, Lamento-Arie des Efestione (nach Wolfgang Osthoff, *Antonio Cestis »Alessandro vincitor di se stesso«*, in: Studien zur Musikwissenschaft 24, 1960, 30–32)

»recitar cantando«) duldete keine Wiederholungen von Versen, keine musikalischen Ornamente oder Motivstrukturen: Er hatte sich nach den poetischen und rhetorischen Formen der Sprache zu richten. Gerade dem Rezitativ wurde jedoch in der frühen Oper die entscheidende Aufgabe der *Darstellung* aufgetragen, die mehr war als das Abliefern eines zuvor angefertigten Textes. In dieser Verwendung, genannt »stile rappresentativo«, sollte der Sprecher oder die Sprecherin selbst, hier und jetzt, als Erfinder(in) der Worte erscheinen; sogar die Melodie sollte den wechselnden Empfindungen der Bühnenfigur entsprechen. Diese Übertragung einer musikalischen Vortragsweise auf das »Schauspielen« – wie sie vor Jacopo Peri auch schon Vincenzo Galilei (um 1525 – 1591) vorgeschwebt hatte – ließ die Musik selbst zur »Erzählerin«, zur Vermittlerin von Inhalt, im Theater werden, so wie es Monteverdis *La Musica* angekündigt hatte.

Die Rolle der Arie ist in der Oper letztlich problematisch geblieben. Sie war nicht ursprünglich zum »stile rappresentativo« bestimmt, sondern sollte bestehende Inhalte zeremoniell vermitteln, die bereits in eine Gesangsform gegossen waren.[1] So ist die einzige wirkliche Arie in Monteverdis *Orfeo* der dreistrophige Gesang »Possente spirto«, mit dem Orpheus den Unterweltgott bezwingt: Durch sein Singen (einschließlich der improvisierten Koloraturen) erweckt er Gefühle, jedoch die Arie selbst hat er zuvor auswendig gelernt, sie ist eine seiner favorisierten Formeln.

»Aria« bedeutete eigentlich »Art und Weise«, nämlich eine dem Gesang zugrundeliegende poetisch-musikalische Formel. Daneben bedeutet »Aria« auch »Luft«, was man mit der leichten, improvisierenden oder auch inspirierten Vortragsweise solcher Lieder in Zusammenhang gebracht haben mag. Im Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts war das Wesentliche der Arie eine melodisch und dichterisch vorgegebene Form, die in das dramatische Geschehen hineintransportiert wurde. In den frühen *favole pastorali* wurden Arien ebenso oft von Chören wie von Solisten gesungen; im Musiktheater außerhalb Italiens (Frankreich, England, Deutschland) verstand man unter »air«, »ayre«, »Aria« eine vorgegebene Melodie, die auch ohne Sprecheridentifizierung vorgetragen wird, z. B. zum Ballett vom Chor oder von außerhalb der Handlung situierten Gesangssolisten. In der italienischen Oper selbst ist die Externalität der Arie zum dramatischen Geschehen dadurch erhalten geblieben, dass sie vorzugsweise von Sängern wie Orpheus, Apollo, Hirten oder Musen gesungen wurde; es

ist verblüffend, wie oft Opernarien eigentlich Stücke sind, die auch im ›normalen Leben‹ gesungen worden wären und jedenfalls im Sprechtheater als Lieder gesungen wurden.

Durch die wachsende Beliebtheit von strophischen Arien in der Oper des 17. Jahrhunderts nahm die zeremonielle Funktion der Musik einen wachsenden Teil des Bühnengeschehens in Anspruch, wobei sie den Zeitablauf der Darbietung für bestimmte Strecken ›auf der Stelle treten‹ ließ. Denn strophische Wiederholungen und Refrains waren in den damaligen italienischen Arienformen unerlässlich. Man liebte solche Unterbrechungen geradezu als Ausruhestellen vom Vorwärtszug des Rezitativs. Bereits 1626 heißt es im Partiturdruck von Domenico Mazzocchis *La catena d'Adone*, die im Anhang gegebene Liste der geschlossenen Arien und Chöre sei zu erweitern durch viele weitere »Halbarien« (»mezz'arie«), die im eigentlichen Rezitativ eingestreut seien, um dessen Langeweile aufzulockern. Vom hier so benannten »tedio del recitativo« hat man noch in späteren Jahrhunderten gehört.

Musiker wie Monteverdi waren von musikalischen Proportionen und Symmetrieverhältnissen fasziniert, die sie in Zeitbezüge umsetzen konnten. Selbst wo poetische Vorgaben wie Strophen- und Reimanordnung dies nicht erforderten, konnten sie durch Mittel der musikalischen Entsprechung und Wiederholung komplexe Zeitformen konstruieren. Einem Dialog zwischen Poppea und Arnalta in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (1643) gibt der Komponist eine aus Instrumentalritornellen, Ariosi und Rezitativen bestehende, gleichsam zwiebelartige (»zyklische«) Symmetrie *(Abb. 3)*.[2] Freilich entspricht eine solche Form einer zeremoniellen Theaterauffassung, die weniger an Aktion als an Bildlichkeit interessiert war.

Das Verhältnis zwischen zeremonieller Form und Inhaltsvermittlung blieb immer schwankend, ja umkämpft. Eine Art Konfliktversöhnung war die Anlage der Ostinato-Arie in den Opern des mittleren 17. Jahrhunderts, in denen die strikte Wiederholung einer Formel (im Generalbass) mit individuellstem, fluktuierendem Gefühlsausdruck (in der Gesangsstimme) kontrastiert *(Abb. 4)*.

Die hochgradige Emotionalität der Arien des frühen 18. Jahrhunderts, die durch improvisierte Verzierungen und gestische Aktion zusätzlich aufgelockert war, kontrastierte mit dem einfachen ABA-Schema der Dacapo-Arie: Der Darsteller musste hier nach einer Abschweifung zum ersten Gefühlsausdruck zurückkehren, ob er wollte oder nicht. Die seit etwa 1740 beginnende Auflösung der strikten Form der Dacapo-Arie wurde in der Tat damit motiviert, dass ihre steife Wiederholungsform zur Vermittlung von Gefühlsinhalten wenig geeignet (da unwahrscheinlich) sei. Aber wie hat man die Dacapo-Form und andere strikte Formen wie die Strophenarie dann vorher motivieren können? Sie waren Regulierungen des dramatischen Flusses, über deren Widerstand sich der Gefühlsausdruck hinwegsetzte, somit seine Stärke erweisen musste. Wie bei aller barocken Zeremonialität, ob in Architektur, Poesie oder Gartenkunst, waren strikte Formen in der Oper keineswegs gefühlsneutral gedacht. Zugleich war die Organisation von Emotionen und Ideen in einfachen, dialektischen Verhältnissen auch ein Aspekt des Rationalismus der Zeit, an dem Musikformen selbstverständlich teilnahmen.

Das *dramma per musica*

Rinuccini und Striggio sollten Recht behalten mit ihren Ankündigungen zur geschichtlichen Bestimmung der Oper, die sie den Allegorien von *La Tragedia* bzw. *La Musica* in den Mund gelegt hatten. Jedoch dauerte es noch zwei bis drei Generationen, ehe die Oper als Theaterstück, als »Drama«, voll akzeptiert war und mit den herkömmlichen Gattungen des Sprechtheaters, der Tragödie und Komödie, als Bühnenschauspiel vergleichbar wurde. Besonders verglich man sie mit der (klassischen und modernen) Tragödie, weil diese als nobler galt und der erhaltene Teil der *Poetik* des Aristoteles ihr eine theoretische Begründung gegeben hatte: Die Tragödie sollte die Emotionen der Zuschauer läutern, indem sie in ihnen Furcht und Mitleid erweckte, die dann einer befreienden Lösung (Katharsis) zugeführt wurden. Der Zweck der moralischen Läuterung diente als umso willkommenere Legitimation des Musiktheaters, als dieses nicht mehr nur der internen Unterhaltung der Hofgesellschaft dienen, sondern weiteren Zuschauerkreisen dargeboten und angepriesen werden sollte. In der Tat machte die Kommerzialisierung und Professionalisierung des Opernwesens seit 1637 in Venedig, und alsbald in anderen Zentren, aus der festlichen höfischen Zeremonie ein Produkt, das letztlich von seinen Darstellern ablösbar, weiter verwertbar und inhaltlich unterscheidbar sein sollte.[3] Aus der *favola pastorale* wurde somit ein Werk, ein *opus* – eine Oper. Die venezianischen Spezialisten, vor allem in der gebildeten Sphäre der Accademia degli Incogniti, nannten es *dramma per musica*, womit sie gleichzeitig den Anspruch der aristotelischen Theorie übernahmen, dass so ein Werk nicht nur irgendeine Handlung haben sollte, sondern einen zweck- und zielgerichteten dramatischen Verlauf mit Anfang, Mitte und Ende, womöglich gar noch in effektvoller Konzentration auf Einheitlichkeit der Handlung, des Ortes und der Zeit. Wenige Opern des 17. Jahrhunderts entsprachen diesen Vorschriften (Da Pontes und Mozarts *Le nozze di Figaro* entspricht ihnen noch), doch war der Variantenreichtum der Annäherungen an die aristotelischen Prinzipien selbst eine Art theatralisches Spiel, gespielt von Autoren, Mäzenen und Zuhörern.

Das *dramma per musica* strebte nicht nur nach einer bestimmten dramatischen Form (die mit der musikalischen irgendwie in Einklang zu bringen war), sondern auch nach neuen inhaltlichen Konzepten. Erstens wurden die überlieferten Fabeln der griechischen Götter und Halbgötter mit sekundären, erfundenen, unzugehörigen und auch ungehörigen Personen und Episoden aufgefüllt. Zweitens griff man beherzt in das große Areal der halbmythischen Szenen und der dokumentierten Geschichte des Altertums und fand dort vortreffliche dramatische Helden wie Achilles und Agamemnon, Paris und Helena, ja Alexander und Julius Caesar, die als Vorbilder auch der herrscherlichen Veranstalter und Mäzene hingestellt werden konnten. Die Sagen um den Trojanischen Krieg ermutigten zu so interessanten Charakteren wie der Braut des Achilles, Deidamia, die die Abreise ihres Bräutigams in den Krieg zu verhindern suchte, indem sie sich wahnsinnig stellte (*La finta pazza* von Giulio Strozzi und Francesco Sacrati, Venedig 1641 und Paris 1645). In *Alessandro vincitor di se stesso* (*Alexander, der Überwinder seiner selbst*) von Francesco Sbarra und Antonio Cesti (Venedig 1651) wurde das höfische Herrscherideal der eigenen Zeit von einer antiken Legitimationsfigur abgeleitet.[4] Noch im selben Jahr, 1651, konnte das venezianische Publikum in Giacinto Andrea Cicogninis und Francesco Luccios *Gli amori di Alessandro Magno, e di Rossane* die andere Seite des monarchischen Ideals genießen. Die erste Wiederaufnahme eines antiken Dramas in der Oper, und zugleich die erste ›Veroperung‹ tatsächlicher historischer Vorgänge, geschah mit Giovanni Francesco Busenellos und Monteverdis Oper *L'incoronazione di Poppea* (Venedig 1643), die der Seneca zugeschriebenen lateinischen Tragödie *Octavia* nachgebildet war.[5]

Wenn Achilles und Alexander auf der öffentlichen Bühne ariensingend auftreten, dann ist

Abb. 5: Justus Sustermans, Porträt von Eleonora Gonzaga I. als Braut Kaiser Ferdinands II. (Ausschnitt), 1621. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 7146 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 6: Frans Luycx, Porträt der Kaiserin Eleonora Gonzaga II. als Diana (Ausschnitt), 1651. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 4508 (©: KHM-Museumsverband)

schon einmal – noch vor allen inhaltlichen Aspekten – das Prinzip entkräftet, dass eigentlicher Gesang nur solchen Figuren zukäme, die auch außerhalb des Theaters singen würden, wie z. B. Orpheus oder Hirten. Vielmehr hat sich der Inhalt der historisch-heroischen Oper dem Sprechdrama angenähert, und die Musik scheint nur noch in Töne zu kleiden, was als literarisches Erzeugnis seine eigenen Bestandteile und Formgesetze zu haben scheint. Der Vorwurf grotesker Unwahrscheinlichkeit gegenüber singenden Kriegshelden, der gegen diese Art von Oper erhoben wurde, musste neutralisiert werden durch das, was Musik bedeuten und bewirken kann, was über das Wort-Theater hinausgeht. Mit dieser Problematik ist die Operngattung bis ins mittlere 20. Jahrhundert beschäftigt geblieben.

Die zweite Renaissance

Wenn die Oper eine Errungenschaft der italienischen Renaissance war, so darf die Verbreitung der Gattung in andere Länder Europas als eine ›zweite Renaissance‹ gelten. In beiden Fällen ging es um das Entdecken eigener Wurzeln in der Vergangenheit, um das Anverwandeln einer anderen Kultur, um eine groß gedachte Erweiterung des europäischen Bewusstseins. Beide Male war die Blickrichtung auf die griechisch-römische Antike ausschlaggebend, doch erweiterte sich dieser Blick im 17. Jahrhundert auf ganz Europa und dessen Geschichte. Der Zweck der Hofopern des 17. Jahrhunderts war es, die nötige zeremoniale Umgebung für Hoffeste herzustellen, dabei über zeiträumliche Grenzen hinauszublicken, den Untertanen zu imponieren und sich den dynastischen Rivalen überlegen zu zeigen. Schon die frühesten musiktheatralischen Aufführungen am Habsburgerhof der 1620er Jahre waren sowohl Teil von Familienfesten (Hochzeiten, Geburts- und Namenstagen) als auch diplomatische Aktionen, mit denen italienische Festkultur herbeigeholt wurde. Maßgeblich waren zunächst solche Mitglieder der Kaiserfamilie beteiligt, die selbst italienische Verwandte hatten, wie Eleonora Gonzaga I. (1598–1655), seit 1622 Gemahlin Kaiser Ferdinands II. *(Abb. 5)*, und Eleonora Gonzaga II. (1630–1686), seit 1651 Gemahlin Kaiser Ferdinands III. *(Abb. 6)*.[6] Ähnliche Importe begann man noch im 17. Jahrhundert in Paris, Dresden, München, Warschau, Brüssel und an vielen kleineren Orten Zentraleuropas.

Diese Ausbreitung der Opernkultur in Europa, der zweiten Renaissance, stellte eine über viele Länder reichende, symbolische Handlungssphäre her. Aus Italien und bald auch Spanien und Frankreich wurden spezialisierte Arbeitskräfte herbeigeholt – Musiker, Architekten, Poeten, Maler, Fechtmeister, Tänzer und Gastronomen. Privilegierte Individuen begannen zu reisen, um in anderen Ländern Opern und Sehenswürdigkeiten zu bewundern. Die Dynastien verbanden sich gegenseitig durch internationale Eheschließungen und politische Allianzen. Oft ging es dabei um Legitimation der eigenen Stammbäume durch Anpfropfen an uralte Wurzeln, ein Vorgang, der gerade in Opernaufführungen veröffentlicht und gefeiert wurde. Die Operngattung selbst war wie eine ausländische Prinzessin oder ein ausländischer Prinz, deren bzw. dessen Einbürgerung zumindest für die Nachkommen den Anschluss an ferne Reiche und öfters auch die erstrebte *ancienneté* gewährleistete. Genealogische Forschung wurde eingesetzt, um fernste Ahnen in Griechenland und Rom nachzuweisen, denen man dann im Musiktheater huldigte. Die Habsburger bescheinigten sich – auch in der Oper – ihre Abstammung von den alten Trojanern und

Römern, desgleichen auch die Valois und Bourbonen, während die bayrischen Wittelsbacher sich der Deszendenz von den thebanischen Königen rühmten. Die hannoveranischen Welfen ließen sich durch Gottfried Wilhelm Leibniz bescheinigen, dass sie von der italienischen Dynastie der Este abstammten, die ihrerseits antike Vorfahren gehabt habe. Kaum einer wollte von den römischen Kaisern abstammen, erstens weil viele davon lasterhaft gewesen waren, und zweitens weil die Historiker das Aussterben der meisten ihrer Geschlechter zu klar nachgewiesen hatten. Allerdings verehrte man als staatserhaltende und moralische Vorbilder die vermeintlich guten Kaiser wie Augustus, Titus, Hadrian, Marc Aurel und andererseits die Helden der frühen römischen Republik. Große Eroberer wie Alexander oder Julius Caesar wurden teilweise kritisch porträtiert. Auch die Untaten früherer Herrscher – wie etwa Neros – wurden in Opern behandelt, um Abgrenzung und moralische Überlegenheit moderner Fürsten zu demonstrieren.

Musik-Bild-Theater

In Chor, Arie und Instrumentalstück mussten Inhalte vor allem durch allegorische Anspielungen vermittelt werden. Solche Allegorien, oft »Madrigalismen« genannt, waren in der Musik seit langer Zeit beliebt gewesen und bestanden z. B. darin, dass man das Wort »Wasser« durch wellenförmige Melodien darstellte oder, wie erwähnt, Kampf mit kontrastierenden Klanggruppen illustrierte. Dies wurde zwar auch im Musiktheater geübt, war aber kein »stile rappresentativo«, sondern nur ein »stile figurativo« – Tonmalerei. Schon das Madrigal des 16. Jahrhunderts und die Intermedien waren in diesem Sinn bereits »Musik-Bild-Theater«. Und es ist noch ganz im Sinn der früheren Intermedien und ihrer allegorischen Darstellungsmethode, wenn z. B. Agostino Steffani 1688 in seiner Münchner Oper *Niobe regina di Tebe* König Anfione eine Arie auf die Sphärenharmonie singen lässt, bei der die Gesangslinie von neun Instrumenten – entsprechend den neun Planeten – in harmonischer Begleitung umgeben wird. Man hat solche Musikbilder auch auf der Bühne reflektiert (oder umgekehrt bildliche Vorstellungen durch musikalische Techniken ausgedrückt), wenn z. B. himmlische Figuren in schön symmetrischer Anordnung auf Wolken sitzend sichtbar wurden, ihre Instrumente spielend oder im Chor musizierend. Noch die verkleidete Königin Cleopatra in Händels *Giulio Cesare in Egitto* (London 1724, am Wiener Kärntnertortheater wiederaufgeführt 1731) sitzt singend und begleitet von neun Instrumenten auf einem ›Musenberg‹ (Parnass) – einer seit der Renaissance beliebten Bühnendekoration in Opern und Festzügen. Ein Musenberg ist auch die Bühnendekoration, in der sich der Kampf der Musen mit den Pieriden abspielt *(Abb. 7)*.

Um »stile rappresentativo« handelte es sich jedoch, wenn in tonmalerischen Kontexten zugleich ein Affekt vorherrschte, der vom Hörer den Protagonisten zugeschrieben werden konnte, so wie es in Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) geschah: Nicht nur die allegorische Darstellung des Kampfes durch Anspielungen auf Pferdegetrappel vermittelte den Inhalt, sondern noch mehr die rhythmisch hämmernde Erregung der gesamten Partitur (»concitato genere«), die besonders affekthaltig erschien. In den tanzrhythmischen instrumentalen und vokalen Sätzen damaliger Opern

Abb. 7: Szenenbild des 2. Intermediums *La gara fra Muse e Pieridi*, Florenz 1589. Kupferstich von Epifano d'Alfiano nach Bernardo Buontalenti. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSG2202 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 8: Szenenbild (»La Décoration du Palais d'Apolon«) aus *Les noces de Thétys et Pélée*, Paris 1654. Kupferstich von Pierre Aveline nach Giacomo Torelli, um 1660. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM2148 (©: KHM-Museumsverband)

wurde nicht nur symbolisch ›auf Tanz angespielt‹, sondern eine dem Tanz angemessene innere Bewegung der ganzen Aufführung vermittelt. Das war bereits mehr als »Programmmusik«, obwohl sich auch letztere in der Barockoper immer mehr einbürgerte, bis hin zu Sturmwind und Vogelgezwitscher bei Händel oder Vivaldi.

Es sei beachtet, wie verschieden von solchen ›Hör-Bildern‹ die eigentlich auf der Bühne zu sehenden ›Schau-Bilder‹ ihrem Inhalt nach waren. Diese hatten nämlich mit dem Affekt der Singenden wenig zu tun. Sie illustrierten nicht die gesungenen Texte, sondern das Sujet des Stücks, das Libretto. Die Wolkenpaläste, Scheinarchitekturen und Gartenutopien eines Torelli (*Abb. 8;* vgl. Beitrag Steiner-Strauss, Abb. 3 und 4) oder Burnacini waren bei aller zeremoniellen Phantastik auch Instrumente im kognitiven Prozess des Theaters, der neben dem Staunen auch das Wiedererkennen ermöglichte.

Die Bühnenbilder waren mit der Handlung auf verschiedene Art verknüpfbar.[7] Sie konnten generell sein (»Festsaal«, »Garten«, »Hafen« usw.); sie konnten funktional sein, d. h. eine bestimmte Aktion ermöglichen (»begehbare Brücke«, »Schmiede Vulkans«, »Stadtmauer, in die eine Bresche geschlagen wird«); und sie konnten spezifisch sein, indem sie bekannte Örtlichkeiten darstellten: das römische Kapitol, den Vesta-Tempel, die Pyramiden, das brennende Karthago usw. Man ging in der Vorliebe für archäologisch und touristisch bekannte »Veduten« so weit, bisweilen eine davon an die historisch-geografisch falsche Stelle zu setzen, wie im berühmten Bühnenbild Giacomo Torellis für die Pariser Aufführung von *La finta pazza* von Strozzi und Sacrati (1645): Ein herrliches Bild des Pont-Neuf erschien in einer Handlung, die im mythischen Skyros spielte *(Abb. 9)*. Das Bild war nicht einmal für Paris hergestellt, sondern bereits 1638 in der römischen Oper *La sincerità trionfante* gesehen worden.

Zum Aktionsraum der habsburgischen Opernwelt

Der habsburgische Opernspielplan von den Anfängen bis zu Kaiser Karl VI. (um 1625 – 1740) war immens, an Umfang vergleichbar dem aller Opernhäuser Venedigs zusammengenommen.[8] Gegen die in der modernen Forschung verwendete Bezeichnung »Spielplan« lässt sich einwenden, dass alle Stücke bald wieder ausgetauscht und durch neue ersetzt wurden, während z. B. in einem einzigen Jahr selten mehr als vier bis fünf verschiedene Opern zu hören waren – und wenn man die

Abb. 9: Szenenbild aus der Festa teatrale *La finta pazza*, Paris 1645. Radierung von Noël Cochin nach Giacomo Torelli. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM2319 (©: KHM-Museumsverband)

kleineren Gattungen wie *festa da camera* oder *introduttione d'un balletto* hinzuzählt, vielleicht zehn bis zwölf. Jedoch zählten die Opernerlebnisse im Gedächtnis noch jahrelang weiter und addierten sich; in Venedig begannen Autoren wie Cristoforo Ivanovich schon im 17. Jahrhundert Gesamtlisten der Opern von 1637 an aufzustellen und diese immer zu erweitern, voll Stolz auf diese glorreiche Kunsttradition. Was über Jahrzehnte hinweg im Musiktheater gespielt wurde, war wie das Ausschreiten eines weiten Horizonts oder Aktionsraums, dessen Grenzen stets erweiterbar blieben.

Früheren Forschern galt die habsburgische Oper als Paradebeispiel des barocken »Gesamtkunstwerks« bzw. »imperialen Welttheaters«, in dem alles perfekt aufeinander abgestimmt sei und das der Welt selbst an Balance und Rundung nacheifere. Obwohl die Weltkugel ein beliebtes Schauthema des damaligen Musiktheaters gewesen ist und dessen Autoren sich gerne zyklischer Strukturen bedienten (auch weil diese als Symbole von Weltherrschaft fungieren konnten), muss im damaligen Theatererlebnis die Dynamik des Erneuerns und des Veraltens, die Bewegung und Vergänglichkeit des Bühnengeschehens viel wichtiger gewesen sein. Auch innerhalb der einzelnen Schaustellung war nicht das uns heute zugängliche starre Bild, sondern das Bild im zeitlichen Ablauf vorherrschend. So wie in der Darstellung eines Balletts der unbewegte, nachträglich geschaffene Kupferstich bei aller Kunstfertigkeit nicht die Schönheit des sich vor den Augen bewegenden Tanzes selbst erreichen kann (vgl. Beitrag Fenböck), so kann auch das Bühnenbild nicht die Aktion darstellen. Und es war die Aktion in ihrem zeitlichen Verlauf, die mit ihren Appellen an Erinnern und Erwarten, Erkennen und Wiedererkennen die Gemüter der Zuschauer bewegte.

Der Aktionsraum der höfischen Opernwelt wurde von unzähligen künstlerischen Prozessen durchzogen; die vielen an der Oper nacheinander und nebeneinander beteiligten Künstler, und erst recht die Vielfalt ihrer Produkte, waren in stetem Fluss. Obwohl es zeitweise auch ›Fixsterne‹ am Opernfirmament gab, wie Kaiser Leopold I. selbst oder seine langjährigen Diener Lodovico Ottavio Burnacini als Bühnenarchitekt, Antonio Draghi als Librettist und Komponist, Nicolò Minato als Librettist, Johann Heinrich Schmelzer als Ballettkomponist, waren doch an der musikalischen und literarischen Entwicklung der Wiener Oper zwischen 1650 und 1720 mehr als 25 Komponisten und noch einmal so viele Librettisten beteiligt (diese Zahlen würden sich

erhöhen, wenn man auch alle Autoren der Oratorien dazurechnete).

Jedoch lag der Fülle und Kreativität dieser Theaterkultur nicht Stabilität zugrunde, sondern einerseits die Suche nach ihr, andererseits ihre Ablehnung. Todesfälle, Kriege und die Pest ließen die Vergnügungen sehr oft verstummen; danach wurde wieder umso emsiger produziert. Obwohl der Fasching einerseits, die privaten Hoffeste andererseits als Aufführungsanlässe des weltlichen Musiktheaters zur Verfügung standen, konnten besonders für die kaiserlichen Familienfeste fast unzählige weitere Daten gefunden werden. Von Anfang an gab es eine auffallende Instabilität der Schauplätze.[9] Tanzsäle, Höfe, Gärten und der Tummelplatz (Reitplatz) dienten als typische Schauplätze nicht nur für die Bewegungskünste Ballett und Turnier, sondern ebenso für musikalische Dramen. Wien hatte kein feststehendes Opernhaus, das auch nur zwei Generationen überdauert hätte; das von Burnacini 1668 erbaute hölzerne Theater auf der Kurtine (Burgschanze) (vgl. Beitrag Leibnitz, Abb. 4) wurde bereits bei der Türkenbelagerung 1683 aus Furcht vor Brandgeschossen wieder abgetragen. Die Tanzsäle innerhalb der Hofburg wurden mehrmals als Theater umgestaltet (vgl. Beitrag Greisenegger, Abb. 8). Der Hof veranstaltete Opernaufführungen in den eigenen Schlössern wie der Favorita und Laxenburg sowie in den Territorien (Linz, Pressburg, Wiener Neustadt, Innsbruck) und zu besonderen Anlässen in Regensburg und Prag.

Was man auf der Bühne sah, war vor allem Bewegung und Ortsveränderung. Die *dramatis personae* konnten laufen, tanzen, klettern, fahren, reiten, schwimmen, fliegen, wobei sie sich öfters kunstvoller Maschinen bedienten. Die Opernsujets, im Bühnenbild ausgedrückt, waren über die ganze bekannte und phantasierte Welt verbreitet, vor allem über das antike Mittelmeer und angrenzende Länder, die selbstverständlich zu Schiff erreicht wurden. Beliebte Opernhelden der frühen Zeit waren der irrende Odysseus und die Indienreisenden Bacchus, Herkules und Alexander, gefolgt von den amourösen Pilgerfahrten oder Kriegszügen zahlreicher mythischer Prinzen und Prinzessinnen. Auch auf Flüssen – Tiber, Euphrat, Jordan, Nil, Tajo, Seine, Inn und natürlich Donau – bewegte sich die Opernphantasie gerne. Nicht nur strömten Flüsse durch das Theater, sondern das für die Oper *L'inganno d'Amore* in Regensburg 1653 von Giovanni Burnacini errichtete Theater schwamm anschließend auf der Donau nach Wien hinab (vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 3).

Personen und Reformen

Was das habsburgische Musiktheater von der Praxis anderer Residenzen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts letztlich unterschied, ist deswegen schwer einzuschätzen, weil gleichsam alle künstlerischen Tendenzen des Musiktheaters hier dann und wann einen Platz finden konnten. Aus dynastischen Gründen war der Anteil spanischer Künstler, Gattungen und Sujets im 17. Jahrhundert deutlich größer als anderswo in Zentraleuropa und selbst in Italien. In der Entwicklung der italienischen Bühnendichtung hatte die habsburgische Oper wohl einen bedeutenderen Stellenwert als irgendein anderes Zentrum mit Ausnahme von Venedig und Florenz. Bei den Sujets, deren Anteil an der geistigen Welt des Hofes ja nicht unterschätzt werden darf, fällt eine längere Bevorzugung mythischer, fabulöser und allegorischer Themen und Figuren auf, selbst noch zu einer Zeit (um 1670–1700), als man in Venedig und in deutschen Opernzentren wie München und Dresden schon mehr zu historischen und heroischen Themen übergegangen war.

Entscheidende Vertreter solcher Bildungstendenzen waren die Hofdichter; ihrem beruflichen Auftrag der Fürstenhuldigung entsprechend, hatten sie zu entscheiden, welche Art von Kulturbild am besten geeignet war, die Besonderheit der eigenen herrschaftlichen Tradition zu verdeutlichen. Der aus Bergamo stammende venezianische Librettist Graf Nicolò Minato (1627–1698, am Wiener Hof ab 1669) entwickelte eine virtuose Art, glorreiche Vorbilder der Dynastie aus Geschichte, Fabel, Erbauungsliteratur und Reiseroman herbeizuzaubern und die Schicksale solcher pseudo-historischer Helden in meist erfundene heroische, phantastische und komische Episoden einzubetten. Unter seinen etwa 170 für Habsburg verfertigten Libretti (die Oratorien eingerechnet) erscheinen am originellsten jene über griechische Philosophen und über weibliche Heldinnen der antiken und biblischen Literatur. Kaiser Leopold I. ließ diese Texte meist von Antonio Draghi vertonen und beteiligte sich öfters selbst an der Komposition (vgl. Beitrag Leibnitz).

Nach dem Ableben Minatos (1698) und Draghis (1700), und noch vor jenem Kaiser Leopolds I. selbst (1705), bahnte sich ein Umschwung an, vor allem unter dem Einfluss jüngerer Mitglieder des Kaiserhauses. Die neuen bedeutenden Autoren der Wiener Oper waren die Komponisten Johann Joseph Fux, Carlo Agostino Badia und Giovanni Bononcini sowie die Librettisten Donato Cupeda, Silvio Stampiglia und Pietro Antonio Bernardoni, die alle um 1700 ihre Dienste antraten. Die Hofsängerinnen Anna Maria Lisi Badia und Cunigunde Sutterin waren die ersten Frauen der Wiener Oper seit ca. 60 Jahren. Auf der Bühne begann die Herrschaft der Galli Bibiena: Francesco war ab 1699 beschäftigt; 1711 verpflichtete man Ferdinando, der die »scena per angolo« einführte (vgl. Beitrag Frank). Diese Umbesetzungen wurden unter Kaiser Joseph I. weitergeführt. Karl VI. ernannte nach seinem Regierungsantritt 1711 weitere neue Künstler, darunter den Librettisten Pietro Pariati und den nachmaligen Vizekapellmeister Antonio Caldara; der Komponist Francesco Bartolomeo Conti, angestellt 1713, war jedoch schon seit 1701 als Theorbist im Orchester tätig gewesen, und der 1718 in Dienst genommene Apostolo Zeno hatte schon 1701 für Leopold I. sein Reformlibretto *Temistocle* verfasst.

Die künstlerische Umwälzung dieser zwei Jahrzehnte in Wien war von europäischer Bedeutung. Die alte Hülle der venezianischen Oper, von Minato mit neuen Inhalten bis zum Bersten gefüllt, war nun auseinandergebrochen. Musikalisch beerbte man die römische Oper der 1690er Jahre, literarisch die moralisch und ästhetisch motivierten Reformen der *Accademia degli Arcadi*, von ihren liberalen Vertretern (Stampiglia, Pariati) zu dem literarisch anspruchsvollen Bernardoni und dem gänzlich humorlosen Zeno fortschreitend. Musikalischer Konservatismus – vertreten durch die Kunst des Kontrapunktisten Fux – und moderne, affektgetränkte Arien- und Orchestertechnik wirkten zusammen; in den Partituren von Bononcini, Badia und Attilio Ariosti entwickelte sich üppiges Konzertieren mit zum Teil ungewohnten Solo-Instrumenten wie Chalumeau, Waldhorn und Mandoline.[10] Bononcini ist der bedeutendste Komponist eines multimotivischen, dramatischen Arientyps, den nicht nur Fux und Caldara, sondern auch Reinhard Keiser und Georg Friedrich Händel von ihm lernen konnten. Die ernsthaft-historischen Dramen Stampiglias mit ihrer Insistenz auf Vorbilder der römischen Republik ersetzten die heiteren griechischen Philosophen Minatos. Komisches wurde in den goldenen Käfig der Buffoszenen gesteckt, jedoch dann in ganz eigenartigen »Tragikomödien« Pariatis und Contis wieder kultiviert, die nicht nur Diener, sondern auch höhere Stände verspotten (z. B. in der Figur des Don Quijote).

Costanza e Fortezza

Costanza e Fortezza war eine dreiaktige Festa teatrale, aufgeführt 1723 auf dem Prager

Abb. 10: Szenenbild (»Grande Campagna attraversata dal Fiume Tevere, …«) des 1. Aktes der Oper *Costanza e Fortezza,* Prag 1723. Kupferstich von Jan van der Bruggen und Johann Heinrich Martin nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSS4245 (©: KHM-Museumsverband)

Hradschin in einem Freilufttheater für die habsburgische Hofgesellschaft, zur Feier des Geburtstags von Kaiserin Elisabeth Christine am 28. August und der bevorstehenden Krönung Karls VI. und seiner Gemahlin als Könige von Böhmen. Das Werk ist vor allem durch seine Bühnenkunst berühmt geworden, die von dem erst am 1. Januar 1723 zum Ersten Hofarchitekten ernannten Giuseppe Galli Bibiena stammte.[11] Sieben Kupferstiche, veröffentlicht mit einigen Librettoexemplaren, zeigten außer den kostümierten Akteuren die Bühnenbilder, die Bühnenmaschinerie, zwei *macchine* (Verwandlungen) und den Dekor des Auditoriums, die alle von Augenzeugen als glanzvolle und angemessene Verkörperungen des Anlasses und des Sujets der Oper gelobt wurden.

Die Oper behandelte den Kampf der jungen römischen Republik gegen ihren verbannten König und Tyrannen Lucius Tarquinius Superbus (der im Libretto durch Titus Tarquinius, einen erfundenen Sohn, ersetzt ist), die heldenhafte Verteidigung der Tiberbrücke durch Horatius Cocles und weitere heroische Taten des Mutius Scaevola und der Cloelia (Titus Livius, *Ab urbe condita* 2,9–12).

Der Librettist Pietro Pariati hatte einen Bühnenprospekt mit dem Fluss und dem *pons sublicius* in der Mitte vorgeschrieben, mit dem Vestatempel auf der einen Seite und dem etruskischen Heerlager (auf dem Janiculus) auf der anderen, womit eine zweiteilig-symmetrische Anlage der dramatischen Handlung selbst angedeutet war.

Das erste Bühnenbild des ersten Akts (»Grande Campagna attraversata dal Fiume Tevere«) *(Abb. 10)* bietet die Sicht des Tibertals stromaufwärts gesehen, sodass die etruskische Seite links vom Betrachter ist, die römische rechts. Die Perspektive ist ein wenig »per angolo« gedreht, wobei der Fluss nach vorne links zu fließen scheint, sodass sich die Zuschauer scheinbar auf

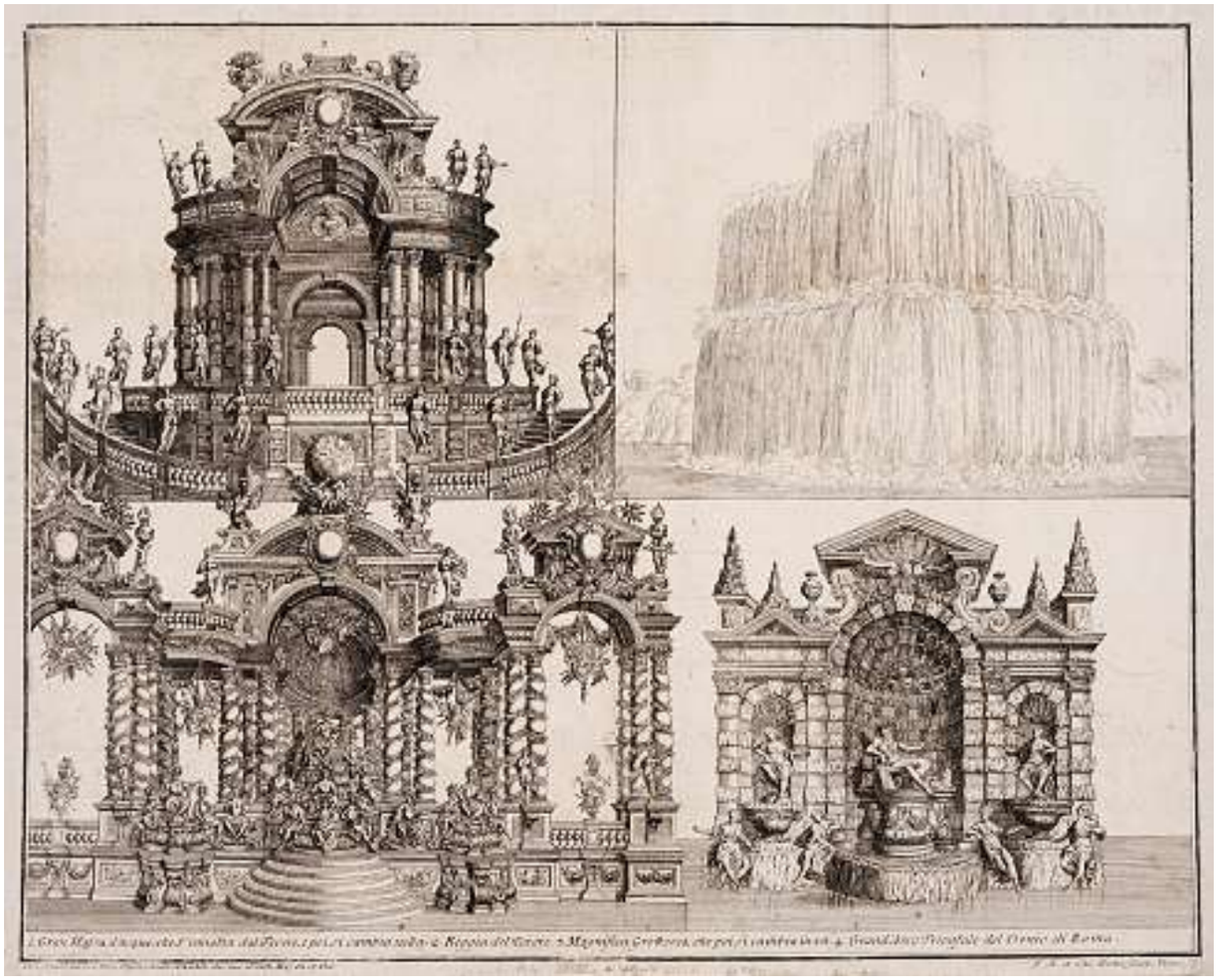


Abb. 11: Bühnenmaschinerie (»Gran Massa d'acque ...«) für die Oper *Costanza e Fortezza*, Prag 1723. Kupferstich von Christoph und Franz Ambros Dietel nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSS4251 (©: KHM-Museumsverband)

der römischen Seite befinden. Die erste Szene ist eine große Auseinandersetzung zwischen den römischen und etruskischen Kriegerchören, mit eingestreuten Arien und Rezitativen der Protagonisten auf beiden Seiten, die sich gegenseitig heroisch herausfordern. Die Kriegsrufe der Etrusker, »Ceda Roma«, und die Antworten der Römer, »Roma non cederà«, werden ostinatoartig wiederholt in einer strophischen Aufeinanderfolge musikalischer Abschnitte, zusammengehalten von immer wiederkehrenden Endreimen (»orgoglio / soglio / Campidoglio / scoglio / voglio«) und Vers-Schemata.

Der Fluss Tiber hat eine enorme symbolisch-heraldisch-politische Bedeutung – ganz ähnlich wie in Wien, das in der klassizistischen Dichtung der Zeit verkürzend mit »Il Danubio« oder »L'Istro« angesprochen wurde. Der Fluss ist ein bedeutsamer Teil des Vaterlandes selbst. In der Oper trennt er die kämpfenden Nationen; Horazio durchschwimmt ihn, nachdem er die Brücke erfolgreich verteidigt hat. In der zweiten und dritten Szene des ersten Akts erhebt sich aus dem Fluss eine *machina*, zuerst wie eine riesige Wassermenge, aus der dann der Palast des Flussgottes (»La Reggia del Tevere«) entsteht *(Abb. 11)*. Porsenna, Valeria, Tarquinio und die Krieger betrachten dies. Die *machina* wird von Chören der Nymphen des Tibers begrüßt; dann erscheint der Flussgott selbst und singt, von einem Chor der Flüsse dreistimmig begleitet.[12] Die Arie des Tiber, »Vesta adora, e il sacro giorno«, bezeugt Roms Verehrung für Vesta, die Göttin der Reinheit, und lädt zur Feier ihres Festtags ein, was sie mit der Kaiserin identifiziert, deren Geburtstag gefeiert wird.

Die Szene mit den kämpfenden Kriegern sowie diejenige mit dem Fluss und den Nymphen bilden in der Partitur zwei große textliche Abschnitte, die auch musikalisch miteinander kontrastieren. Der erste Abschnitt einschließlich der dreisätzigen Sinfonia hat seinen Schwerpunkt in C-Dur, der zweite Abschnitt in F-Dur. Die Aufführenden selbst sind bipolar im Proszenium unter den zwei flankierenden Türmen aufgestellt, mit zwei antiphonalen Chören von Sängern und Instrumenten (Clarini, Trompeten und Pauken). Der Doppelthron von Kaiser (rechts) und Kaiserin (links) im Auditorium ist ebenfalls auf diese Bipolarität bezogen (vgl. Leibnitz, Abb. 8). Ferner spiegelt diese Anordnung die allegorische Devise des Kaisers, die zwei herkuleischen Säulen mit den Aufschriften »Constantia« und »Fortitudine«. Doch gibt es auch ein kreisförmiges Prinzip, da das Auditorium als Ganzes einen Halbkreis bildet, der sich zur Bühne hin öffnet. Schon die römische Architektur selbst, und die vielen Ableitungen von ihr in späterer Zeit, versuchten typischerweise Bipolarität und Kreisform zu verbinden, wie es bei Filippo Juvarra, Johann Bernhard Fischer von Erlach (z. B. an der Wiener Karlskirche) und natürlich den Galli

Bibiena zu beobachten ist.[13] Auch die musikalischen Formen des ganzen dreiaktigen Werks verdeutlichen dieses Gegenspiel von Symmetrie und Kreisform: Zyklische Strukturen herrschen in den Dacapo-Arien und Tänzen vor, während die kriegerische Aktion stets dualistisch bleibt. Im dritten Akt versinnbildlichen die Chöre die kämpfenden Allegorien von Krieg (im zweiteiligen Takt) und Frieden (im dreiteiligen). Immer wieder artikuliert sich das Ensemble in concertino- und tutti-Gruppen oder Solisten und Chören. Es geht hier nicht so sehr um eine musikalische Verbildlichung des dramatischen Ablaufs als um zeremonielle Darbietung der gesamten metaphorischen Begriffswelt, die ihm zugrunde liegt.

Die Heldentat des Horatius erfolgt am Ende des ersten, die des Mutius Scaevola am Ende des zweiten Akts. Cloelia und Valeria, die Verlobten der beiden Helden, nehmen an den Aktionen teil; der vielgelesene römische Autor Valerius Maximus hatte *fortitudo* mit den Taten von Horatius und Cloelia exemplifiziert, *patientia* (gleichbedeutend mit *constantia*) mit derjenigen von Mutius Scaevola. Doch entsteht zugleich ein Kreislauf der Liebeshandlung, da der Etruskerkönig Porsenna Valeria verehrt und Tarquinius Cloelia verfolgt, die ihrerseits von dem römischen Jüngling Erminio begehrt wird. Tugenden und Laster sind somit ebenfalls als kämpfende Prinzipien auf den Plan gerufen. Schließlich sind durch die Handlung hindurch die entgegengesetzten Allegorien von Amore und Guerra erkennbar, einer der traditionellen ikonografischen Kontraste auch in der Musik (vgl. Claudio Monteverdis *Madrigali guerrieri ed amorosi*, 1638).

Es gab zahlreiche Vorläufer dieser dramatisch-musikalischen Ikonografie. Die Handlung von *Costanza e Fortezza* selbst war in mehreren Hofopern gezeigt worden, die meistens *Muzio Scevola*, manchmal *Clelia* oder *Porsenna* hießen; die Figur des Horatius erschien häufig in Serenaten und Kantaten. Nicolò Minatos *Muzio Scevola* (Venedig 1665) wurde 1695 von Silvio Stampiglia für Rom bearbeitet und wieder 1710 in Wien zum Namenstag der Kaiserin Anna Wilhelmina aufgeführt, beide Male mit Musik von Giovanni Bononcini. Es gab Verbindungen zwischen den Gesangsbesetzungen in Wien 1710 und Prag 1723: Der Altkastrat Gaetano Orsini sang Orazio in der früheren, Porsenna in der späteren Aufführung, und beide Male wirkten zwei Mitglieder der Familie Borosini mit. Kaiser Joseph I. war der Auftraggeber der früheren, sein Bruder Karl VI. der späteren Aufführung.

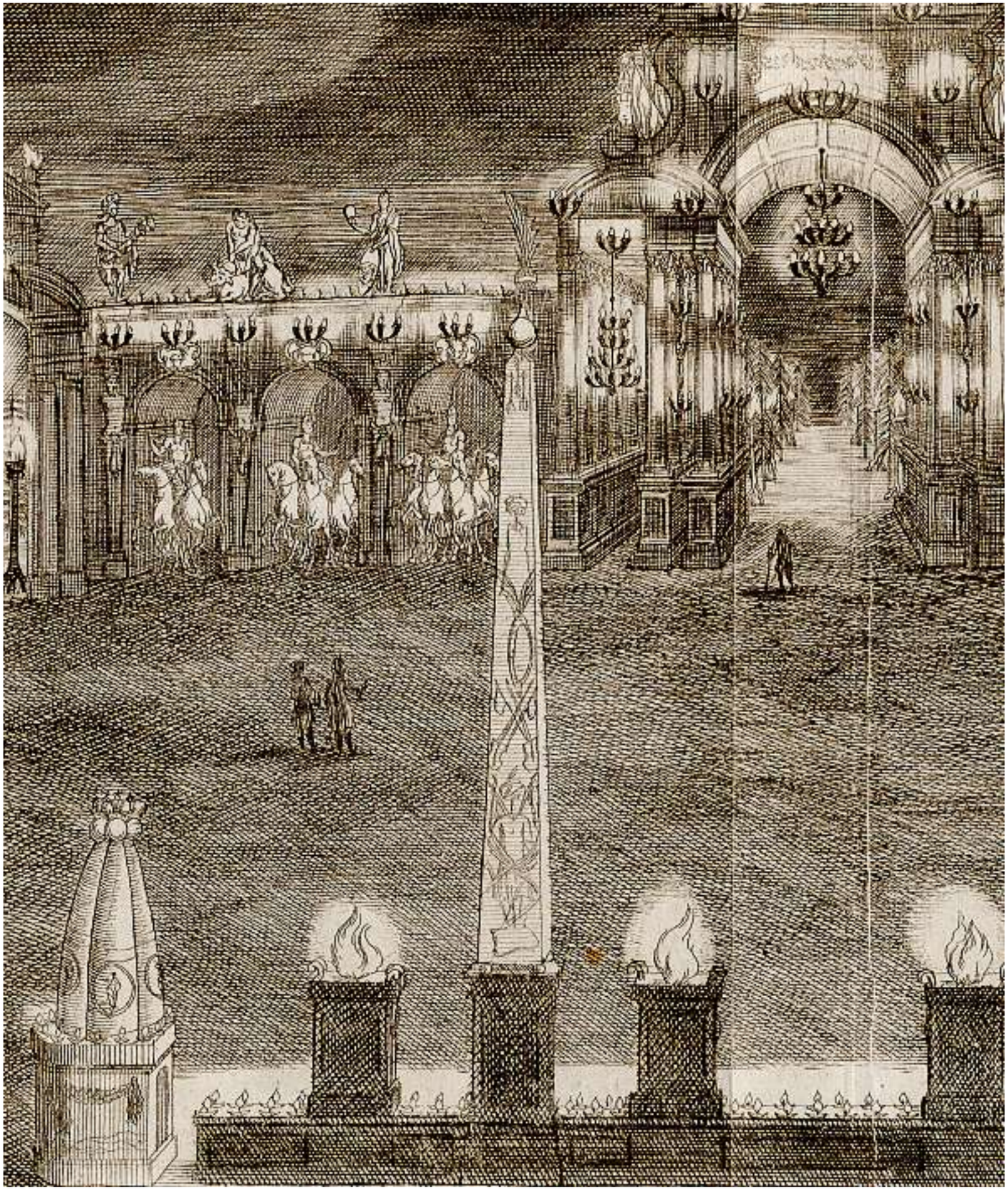
Die unterlaufene Ideologie

Die habsburgischen Kapellmitglieder, der eingeladene österreichische und böhmische Adel und die Herrscher selbst mit ihren Verwandten durften sich offenbar als Nachfahren der etruskischen und römischen Helden und Heldinnen betrachten. Dies hatten schon italienische Opernzuschauer getan, besonders in Venedig und Rom. Die Gründe, warum nun gerade ein mitteleuropäisches Kaiserreich sich mit den Helden der römischen Republik vergleichen ließ, waren allerdings komplex. Die Symbolwelt des Heiligen Römischen Reiches musste metaphorisch transformiert werden: Römischer Nationalismus war stärker zu betonen als römisch-republikanische Freiheit. In einem Londoner *Muzio Scevola* von 1721 machte allerdings der Dichter Paolo Rolli im Libretto-Vorwort eine spezielle Verbeugung vor den regierungsfeindlichen Tories, und selbst 1723 in Prag war wohl eine Geste gegenüber dem freiheitsliebenden böhmischen Adel intendiert: Nicht nur der Kaiserhof, sondern auch die böhmischen Stände betrachteten sich als legitime Erben der römischen Republik (derartige Interpretationen setzten sich bekanntlich bis zu Mozarts *La clemenza di Tito* von 1791 fort).

Wenn Zeremonialisten der Zeit wie Julius Bernhard von Rohr sinngemäß schrieben, dass »der gemeine Mann die Majestät des Königs erkennen« sollte, indem sie ihm sinnlich-bildlich vor Augen geführt werde[14], und dies auch in der modernen Forschung weitgehend als *raison d'être* des barocken Musiktheaters anerkannt wird, so ist festzuhalten, dass bei Ereignissen wie der Aufführung von *Costanza e Fortezza* der ›gemeine Mann‹ nicht im Auditorium war. Der Hof und seine privilegierten Gäste erlebten ihre eigene allegorische Verherrlichung allein. Die klassizistischen Anspielungen und gelehrten historischen und literarischen Parallelen waren für Eingeweihte gedacht.

Und nicht nur in dieser Hinsicht nimmt die scheinbar logische, höfische Allegorie der habsburgischen Römerhelden eine Dimension von Übertreibung oder gar Verrücktheit an. Denn so perfekt auch der verbale Inhalt und die zeremonielle Musik miteinander integriert worden waren, die Macht der Musik wirkte auf andere Weise. Fuxens exquisite Partitur und deren kompetente Ausführung muss als historienfremd erscheinen, gerade weil sie emotionale Identifikationsmöglichkeiten anbietet (auch dem ›gemeinen Mann‹). Es gibt in dieser Musik keinen Historismus, keinen Klassizismus, nicht einmal besondere Metaphern von *ancienneté*; sie ist in ihren Chören und Balletten einfach in einem antiklassischen Sinn, ja beschwingt, singend und harmonisch. Quantz platzierte sein Lob der Partitur eigentlich an der falschen Stelle, wenn er meinte, die Kontrapunkte seien in der Massenaufführung im Freien besser zum Tragen gekommen, als dies in der Kammer der Fall gewesen wäre.[15] Der moderne Herausgeber der Oper, Egon Wellesz, lobte die Partitur für das Gegenteil, nämlich die natürliche Melodik, die er sogar mit österreichischer Volksmusik assoziierte.[16] Sollte daran etwas Wahres sein, dann kann nur noch von einem Auflösungsprozess, einem Ausklinken gesprochen werden: Die barocke Ideologie war im Musiktheater so festgefügt nicht, wie sie sich gab und wie sie von enthusiastischen Forschern dargestellt worden ist. Sie hatte ihre – erlaubten, unerlaubten oder einfach nicht ernst genommenen – Gegenströmungen, vor allem in den Wirkungen der Musik. Vielleicht liegt gerade in dieser Möglichkeit der Kunstcharakter mancher Hauptwerke der Barockoper, jedenfalls für den ›gemeinen Mann‹ – jedenfalls für uns.

1 Vgl. besonders Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts* (Analecta Musicologica, Bd. 29), 2 Bde., Laaber 1995.
2 Silke Leopold, *Monteverdi. Music in Transition*, Oxford 1991, 210.
3 Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley et al. 1991, Kap. 3.
4 Wolfgang Osthoff, *Antonio Cestis »Alessandro vincitor di se stesso«*, in: Studien zur Musikwissenschaft 24, 1960, 13–43, hier 29.
5 Vgl. Gesine Manuwald, *Nero in Opera. Libretto Transformations of Ancient Sources*, Berlin – Boston 2008, 37–46.
6 Grundlegend zu den habsburgischen Opern Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 25), Tutzing 1985.
7 Wichtige Anregungen finden sich bei Mercedes Viale-Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in: Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (Hgg.), *La spettacolarità* (Storia dell'Opera Italiana, Bd. 5), Turin 1988, 1–122, bes. 45–50.
8 Franz Hadamowsky, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, 1951/52, Wien 1955, 7–117; wesentliche Verbesserungen in Seifert 1985 (zit. Anm. 6), 431–585 (für die Jahre 1622–1705).
9 Vgl. hierzu umfassend Seifert 1985 (zit. Anm. 6), 387–429.
10 Dagmar Glüxam, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740* (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation, Bd. 32), Tutzing 2006 (basiert auf dreibändiger Habil.-Schrift, Universität Wien 2005).
11 Johann Joseph Fux, *Costanza e fortezza. Festa teatrale in drei Akten*, hg. von Egon Wellesz (Denkmäler der Tonkunst in *Österreich* XVII, Bd. 34–35), Wien 1910, Reprint 1959; Martina Frank, *I Bibiena a Vienna: la corte e altri committenti* und Kat.-Nr. 77a–d, in: Ausstellungskatalog Deanna Lenzi – Jadranka Bentini (Hgg.), *I Bibiena: una famiglia europea*, Venedig 2000, 109–120 und 312–315; vgl. auch Reinhard Strohm, *Costanza e Fortezza: Investigation of the Baroque Ideology*, in: Daniela Gallingani (Hg.), *I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Florenz 2002, 75–91.
12 Georg Raphael Donners Vier-Flüsse-Brunnen (Providentia-Brunnen) auf dem Wiener Mehlmarkt (1739) könnte ikonografisch damit zusammenhängen.
13 Vgl. Werner Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom: Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich 1972, Abb. 40, 55, 61, 64; zu Fischer vgl. ebenda, Abb. 11, 12, und Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, 2 Bde., Berlin 1981, passim.
14 Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung der Ceremoniel-Wissenschafft der grossen Herren*, 2. Ausg. Berlin 1733, 2.
15 Zit. in Fux 1910 (zit. Anm. 11), IX–XI.
16 Ebenda, XVII.



Werner Oechslin

Festarchitektur und das Ephemere

Fest – der Drang zur Verfestigung in der Architektur

Sarebbe una felicità, che tutte le spese per le guerre si convertissero per gli spettacoli.

Francesco Milizia, *Principj di Architettura Civile*, Finale: Jacopo de' Rossi 1781, Bd. II, 418.

Feuerwerk ist eines der aufwendigsten Geschäfte; und man versteht Milizia gut, wenn er diese – militärischen – Ausgaben lieber den Festlichkeiten und den dazugehörigen architektonischen Einrichtungen zugutekommen lassen möchte *(Abb. 1)*. Die Feuerwerkerei ist fest in der Hand der Artillerie. Doch längst hat man sich damit nicht begnügt. Amedée Frézier, einer der Autoren eines einschlägigen Traktats zu den »Feux d'Artifices«, schreibt *(Abb. 2)*: *»Ce n'est pas assez d'avoir fait amas de plusieurs pièces d'artifices pour en composer un feu de joie, si l'on ne sçait en faire valoir les effets pour un ingénieux arrangement sur un théâtre fait exprès, & décoré de ce qui peut caractériser le sujet de la réjouissance.«*[1]

Feuerwerk wird erst dann zum Genuss, wenn es theatralisch in Szene gesetzt und in festere Formen überführt wird. Man soll in diesem Sinne aus dem bloßen Geschehen Nutzen ziehen und das rein sinnliche Vergnügen eines Feuerwerkes um die entsprechenden Einrichtungen erweitern; ein zu diesem Zweck erstelltes und dekoriertes – ephemeres – Theater soll dies leisten. Als Fréziers einschlägiger Traktat erschien, feierte Paris die üppigsten Feste seiner Geschichte, auf der Seine wie im Hôtel de Ville. Im Titel der großformatigen Gedenkpublikationen, die 1745 zur ersten und 1747 zur zweiten Hochzeit des sechzehnrespektive achtzehnjährigen Dauphin erschienen, ist der Charakter dieser Feste unmissverständlich beschrieben: *»Fêtes Publiques«*.[2] Es waren öffentliche Feste, welche die Stadt Paris austrug, Feste, die in der Öffentlichkeit, in der Stadt stattfanden und den entsprechenden Aufwand rechtfertigen sollten.

Wenige Jahre später, doch längst in einer ›aufklärerischen‹ Zeit, geht Francesco Milizia den nächsten Schritt, wenn er nun solcherlei Festlichkeiten verbindlich zu den Aufgaben des Architekten zählt. Längst ist es offensichtlich geworden, dass die Feste – gerade dann, wenn sie nicht nur ›böllern‹, sondern *inszenieren* – eine Angelegenheit der Stadt sind und der Instrumentierung des öffentlichen Raumes dienen. Milizia, der sich um die verschiedenen Aufgaben und veränderten Kompetenzen des Architekten kümmert, lässt dem Kapitel zu den »Edificj di Magnificenza Pubblica« ein besonders ausführliches zu den »Edificj per gli spettacoli pubblici« folgen.[3] Und dort findet sich nach Zirkus, Theater und »Waux-Halls« die Behandlung der »Fuochi Artificiali« und der »Illuminazioni, e Feste«.[4] Hier könne der Architekt seine ganzen Talente *(»tutta la vivezza del suo ingegno«)* entfalten, in dem er auf Anhieb *»tempj, palagi, portici, archi, giardini, grotteschi, nell'apparenza più sontuosa«* erstellen und dabei aus dem ganzen Schatz der Geschichte und der Fabel, der Natur und den *»belle azioni della vita umana«* schöpfen könne.[5] *»Soggetti più analoghi«:* im Mittel einer ephemeren Architektur kann der Architekt im Nu die Welt und das Leben *abbilden*. Das Fest als Spiegel der Welt und zuvorderst des Lebens! Und das nimmt den Architekten in die Pflicht und führt ihn über das bloße *»Panem, & circenses«* der Volksbelustigung hinweg, von dem Milizia eingangs seiner Erläuterung sagt: *»è la divisa di tutti i popoli«*.[6]

PRINCIPJ
DI
ARCHITETTURA
CIVILE

TOMO SECONDO

FESALE

Abb. 1: Francesco Milizia, *Principj di Architettura Civile*, Bd. II, Finale 1781, Frontispiz. Mit dem Kapitel »Edificj per gli spettacoli pubblici«: Festarchitektur als Bauaufgabe. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

TRAITÉ
DES FEUX
D'ARTIFICE
TROISIÈME PARTIE.

Abb. 2: Amedée François Frézier, *Traité des Feux d'Artifice pour le spectacle* [1741], Paris 1747. Titel zum dritten Teil mit der Vignette nach C. N. Cochin mit einer Illumination und Brunnenarchitektur inmitten eines Platzes. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

Links: Detail aus Abb. 5

Mit dem Anspruch einer architektonischen Aufgabe wächst die Verpflichtung, diese sinnvoll zu gestalten. Mit dem Interesse an Fest und Öffentlichkeit ist auch längst die Diskussion des »embellissement«, der Stadtverschönerung, verbunden. Was früher aus Anlass eines königlichen Besuchs zur Auffrischung von Fassaden vorgekehrt wurde, ist nun festes Programm einer Stadtarchitektur. Das Ephemere tendiert zur Verfestigung und findet in der aufklärerischen Zeit seinen neuen Sinn. Das beginnt in Milizias Darstellung mit den Ansprüchen an die Qualität von Verkleidungen mit Seide und Damast, was weniger ins Gewicht fällt als die Forderung, dass sie »significanti«, bedeutsam und auch aussagekräftig, sein müssen. Der Aufwand soll begründet und die Ausführung mit Geschmack, »con gusto, con intelligenzia«, vollzogen werden. Auch die Belehrung ist – bloßer barocker Rhetorik enthoben – eingekehrt. *»Non se ne ammirerebbe soltanto la sontuosità, se ne goderebbe l'istruzione«.*[7]

Im Grunde genommen war sie immer gegeben: Auch zu Zeiten größter kriegerischer Konflikte erleuchteten Feuerwerke die Allegorie von Frieden und Glück. Propaganda mit oder ohne Belehrung! Schließlich verschmäht Milizia auch nicht die szenischen Reize und visuellen Effekte; ganz im Gegenteil, es bedarf des richtigen Augenpunktes *(»un giusto punto di distanza«)*, um gut zu sehen *(»per considerare l'aspetto«)*, zur Belehrung wie zum Vergnügen. Hauptsache man sieht etwas, weshalb der Architekt bei seinen ephemeren Fassaden Fenster anbringen soll, in denen etwas erscheint, somit auch etwas zu sehen ist. Nur eines verurteilt Milizia scharf – und steht insofern ungewollt auf der Seite des theaterfeindlichen Klerus: Er wendet sich voller Abscheu gegen die Exzesse von »feste tumultuose«, gegen »cavalcate insipide«, gegen »scorrette mascherate«, gegen »cataste di carne, e di salumi«, gegen die »disgustevoli fontane di vino«, und man denkt gleich an die großen Wannen der Caracalla-Thermen, die, vor dem Palazzo Farnese aufgestellt, dem Volk bei Gelegenheit den Wein in unerschöpflichem Maße anboten, um es an den Feiern teilhaben zu lassen. Milizia beschreibt die möglichen Folgen, es würde allein zur »ubriachezza della canaglia« führen.[8] *Panem & circenses!* Keiner modernen Hygienekontrolle hielte dies stand.

Im Zuge der Bemühungen, aus dem bloß Ephemeren zugunsten der Stadt und ihrer »magnificenza« Bauten zu erstellen, haben sich die – erhöhten – Ansprüche entwickelt. Vorgängig hält Milizia zugunsten geordneter Festtätigkeit fest: *»Ma per tali spettacoli ci vorrebbero delle macchine«.* Und diesen Verbesserungsvorschlägen liegt die Maxime zugrunde*: »Il vero fine, che ogni società illuminata deve proporsi in qualunque spettacolo pubblico, è il diletto non mai disgiunto dall'utile.«*[9] Milizia dreht dieses Argument zugunsten der »virtù«, die alles, auch das Fest, bestimmen müsse. »L'utile degli spettacoli Ginnastici« ist der körperlichen Gesundheit zugeordnet; aber die Schlächterei im alten Zirkus sei menschenverachtend und hätte bei den alten Römern zur Verrohung geführt. Was die moralischen Motti barocker Emblematik und Panegyrik stets in den Vordergrund gerückt haben, es kommt in aufklärerischen Zeiten in noch viel direkterer Weise erneut zum Zuge. Im Zentrum aller öffentlichen Festlichkeit steht der Mensch. *»Lo spettacolo più interessante per l'uomo è l'uomo stesso«*, bemerkt Milizia 1781 zu Beginn seiner Ausführungen zu Fest und Magnifizenz.[10] Das ist nicht weit entfernt von Kants Erwägungen zu Beginn seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefaßt* von 1798, wo er den »Fortschritt in der Cultur« und das »zum Gebrauch für die Welt« mit eben jener Feststellung begründet, »weil der [= der Mensch] sein eigener letzter Zweck ist«.[11]

Das Fest – das Leben

Cette scene fut interrompue par une espece d'allemand, qui perça la foule pour dire, à demi-ivre, que c'étoit bien la peine de tant dépenser en lumieres, pour ne faire voir de l'eau. Un gascon qui passa d'un autre côté, dit: »hé! sandis, je meurs de faim; on vit donc de l'air à la cour des rois de France?« A ces deux originaux, en succédèrent quelques autres. Ils s'unirent tous à la fin pour chanter leurs plaintes, & ce choeur comique, finit d'une maniere plaisante cette partie de fête.

(B) [= Louis de Cahusac], *Fêtes des Princes de France*, in: [Denis Diderot – Jean Le Rond d'Alembert], *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Arts et des Métiers*, Bd. VII, Paris: Briasson et al. 1756, 597.

Die innere Logik des Ephemeren drängt zur Verfestigung, denkt man. Doch das bloß Vorübergehende ist einer Welt vertrauter, die vom zufälligen Gang der Dinge lebt. Mit der Fiktion verbindet sich andererseits die Notwendigkeit ständiger Vergegenwärtigung und Vergewisserung. Je ungewisser die Verhältnisse, desto wichtiger die sporadischen Anhaltspunkte, die man festhält und an denen man anknüpft. Der Jesuit Neumayr empfiehlt die Fiktion in seiner *Idea Poeseos*, die dafür zugleich auch methodische Anleitung sein will, unter der Bedingung, dass sie einer versteckten Wahrheit Ausdruck gebe *(»nisi quae occultam veritatem significent«)*.[12] Ob das ›narrativ‹, historisch, moralisierend, ob emblematisch oder epigraphisch geschehe, ist einerlei.

Damit sind aber auch die Mittel bezeichnet, deren sich die ephemere Kultur bedient. Und ganz im Sinne der Fiktion verschwinden die Grenzen des Wirklichen und der Vorstellungen, was ja auch der Absicht solcher ephemerer Gebilde entspricht. Grundgelegt ist die Einsicht *»ens est analogum«*, wie es die aristotelischen Grundthesen damaliger Zeit zuweilen – wie anlässlich einer Johann Nepomuk-Feier in Prag 1730 – herausstellen.[13] Aus der Endlichkeit und Veränderbarkeit der Welt – und der alles verbindenden Analogie – bezieht das Jeweilige, das gerade Gegebene und somit das Ephemere seine ganze Kraft. Es kann sehr wohl die Rolle des Wirklichen übernehmen; es steht in jedem Fall als das ›Erlebte‹ im Vordergrund. Und es ist allumfassend der ›Poetik‹ einbeschrieben, *ihr* Revier, *ihre* Kompetenz! In ihrer Verbindung mit der ›imitatio‹ ist die umfassende Aufgabe der Poetik begriffen, alles, *»whether sensible or mental«*, wie es Thomas Twining 1789 auf den Punkt bringt, der Wahrnehmung zuzuführen.[14]

Leben, das ist der eigentliche Begriff, der sich mit dem Ephemeren und mit dem Fest am besten verbindet. Weit mehr als der nach Ewigkeit dürstenden Architektur (Le Corbusiers »pérennité«!) gelingt es dem Ephemeren, die ganze Aufmerksamkeit auf den einen Moment zu konzentrieren und damit die Wahrnehmung und den Genuss zu verstärken.

Auch das hat Zuspruch und Kritik erfahren. Wie könnte man ein Fest besser als durch eigenes Mittun feiern! Berühmt ist der Fall des dreizehnjährigen Louis XIV., der am 26. Februar 1651 erstmals als Tänzer im *Ballet de Cassandre* zu Ehren Mazarins auftrat und dies danach noch öfters bis zum letzten Auftritt im *Ballet de Flore* 1669 wiederholte. Voltaire hat das Lob über die harmonische Erscheinung des jungen Königs »avec les proportions marquées, & les attitudes dont la nature l'avait embelli« aufgenommen, um sich dann über die Erwähnung eines die Harmonie des Festes aufbrechenden – oder vielleicht doch die Belustigung bereichernden – Störenfrieds »à demi-ivre« aufzuhalten.[15] In Voltaires *Question sur l'Encyclopédie* ist es ein »Allemand ivre«, der die Klage über Verschwendung erhebt und Voltaire bemerken lässt, es sei traurig, dass derlei Platitüden (»de pareilles platitudes«) in einem »Dictionnaire des arts & des sciences« erzählt würden.[16] Louis de Cahusac hatte die Episode am Ende seiner langen und detaillierten

Oesterreichisches
DEO GRATIAS,
Das ist:
Eine Außführliche Beschreibung
Eines Hochfeyerlichen
Danck-Fests/
Welches
Zu Ehren der Allerh. Dreyfaltigkeit wegen Genädiger Abwendung der über uns verhängten schweren Straf der Pest in der Käyserl. Haupt und Residentz-Stadt Wien/den 17. Junij A. 1680. durch die Löbl. N. O. Hun. Land-Ständ höchstauferbaulich angestellt worden;
Samt
Einer kurtzen Predigt/so vor einer Volckreichen Versamblung in Mitte der Stadt bey der Säulen der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit vorgetragen/
Durch
P. Abraham Augustiner Baarfüsser/ und Käyserlichen Prediger.
Erstlich gedruckt zu Wienn in Oesterreich/ bey Per. Paul Vivian/ Löbl. Universität Buchdrucker/
Im Jahr M DC LXXX.

Abb. 3: Abraham a Santa Clara, *Oesterreichisches DEO GRATIAS, Das ist: Eine Außführliche Beschreibung Eines Hochfeyerlichen Danck-Fests*, Wien 1680. Titel und Frontispiz mit der Pestsäule am Graben. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

Festbeschreibungen erwähnt, die 1756 im sechsten Band der *Encyclopédie* publiziert wurden.

Doch so platt ist jener Wortwechsel nicht; er beschreibt einen ganz besonderen Aspekt des Ephemeren, welcher der Aufmerksamkeit zu entgleiten droht. Zu den Feuerwerken und Wasserspielen meinte der – sprichwörtlich – ›halb- oder ganzbetrunkene‹ Deutsche, es sei merkwürdig, dass man so viel an Licht aufwende, um nichts weiter als Wasser sichtbar zu machen. (»Est-ce la peine de faire tant de dépense en bougie pour ne faire voir que de l'eau?«) Darauf antwortete ein vorbeigehender »Gascon«: *»hé! sandis, je meurs de faim; on vit donc de l'air à la cour des rois de France?«*[17]

Leben! Verschwendung! Wer sich solchen Luxus leisten kann, der kann wohl auch von bloßer Luft leben! Die »cuccagna«, das Schlaraffenland, in Neapel schon mal als Fest inszeniert, entpuppt sich dagegen schnell als sehr vergängliche, einmalige, im wahrsten Sinne ephemere Angelegenheit und muss sich erst noch vorwerfen lassen, Unordnung und Störung zu bescheren. Anderes, Höheres soll dem Ephemeren deshalb verbindlich nachfolgen. In der *Encyclopédie* ist der tänzerische Auftritt von Louis XIV. als *»aurore du gout & des Beaux-Arts«* beschrieben.[18] Und es folgt die Empfehlung: *»Que ces magnifiques spectacles doivent charmer un bon citoyen.«*[19] Das meint wohl kaum jene von Milizia erwähnte und auch von Voltaire gescholtene »canaglia«, die sich der Trunkenheit ergibt.

In der Differenz zwischen Erwartung und Wirklichkeit findet die *Propaganda* ihren Platz. Es werden ja auch immer dynastische Ansprüche ins Fest gekleidet; und die Kirche tut ihresgleichen. Auch dies lechzt nach Verfestigung! Ein »Oesterreichisches DEO GRATIAS«, ein »Danck-Fest« sollte es 1680 nach Überwindung der Pest sein und ließ Abraham a Santa Clara »bey der Säulen der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit« predigen und das Diktum erinnern *(Abb. 3)*: *»Es kommt Segen nach dem Regen / Es kommt Freude nach dem Leid.«*[20] Man frohlockt, wenn es wieder mal gut geht. Und gerne hört man Versprechungen.

Geschichte ist Fiktion. Je vergänglicher das Ereignis, desto größer und aufwendiger die Bücher, die jenes dem Ephemeren entziehen und doch noch verewigen sollen. Allein, jedermann müsste wissen, dass die Stiche dort ›im Bild‹ eine Illusion schaffen, der eine andere als die scheinbar abgebildete Wirklichkeit entspricht, weil die zusammengezimmerten und behelfsmäßig installierten, eher brüchigen ›Fest-Architekturen‹ sich nunmehr so dargestellt finden, als ob sie wirklich gebaut worden wären. Das Bild schafft doppelte Illusionen; Fest-Architekturen, wie sie beispielsweise Giuseppe Vasi sticht, lassen sich in diesem

Abb. 4a: Vitale Mascardi, *Festa, fatta in Roma, Alli 25. di Febraio MDCXXXIV.*, Rom [1635]. Titel der von François Collignon illustrierten Publikation des von Kardinal Antonio Barberini zu Ehren des polnischen Prinzen Alessandro Carlo organisierten Festes. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

Abb. 4b: François Collignon, Darstellung des am Vorabend im Hause Falconieri organisierten Theaters mit dem Auftritt der die »bellezze delle Donne« besingenden Nymphen. Aus: Mascardi 1635. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

Abb. 4c: François Collignon, »Comparsa del Mantenitore«. Aus: Mascardi 1635. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

Abb. 4d: François Collignon, Auftritt der »Sesta Squadriglia di Scitia«. Aus: Mascardi 1635. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

Medium von tatsächlich gebauter Architektur nicht mehr unterscheiden. Im Bild hebt sich der Unterschied von vorgetäuschter, ephemerer und wirklicher Architektur auf. Mitaufgehoben ist die Unmittelbarkeit des im Moment gelebten Ereignisses.

Das Ereignis und die Flüchtigkeit des Festes

É proprio delle opere famose l'eccitar desiderio di se, e non satiar mai a bastanza le volontà di chi una volta ne hà appagata la vista.

Vitale Mascardi, *Festa, fatta in Roma, Alli 25. di Febraio MDCXXXIV.*, Rom: Mascardi [1635], [*3r]

Nur das Fest selbst, das Ereignis, ist wirkliches Leben. Vitale Mascardi lässt zu Beginn seines Berichts zu dem am 25. Februar 1634 in Rom von Kardinal Antonio Barberini veranstalteten Fest erfahren, wie man versuchen kann, dies zu kompensieren: *»risplendere con altro lume«*.[21] Ein Anderes, Neues muss an die Stelle dessen treten, was nur einmalig im Festereignis geschieht und deshalb schnell nach einer Verfestigung in der Erinnerung ruft. Das Ziel lautet dann: *»sodisfare al publico desiderio di rivedere almeno in effigie le incomparabili bellezze di un sì maestoso Theatro«*.[22] Man behilft sich mit einer anderen Virtuosität, derjenigen des Stechers François Collignon, der als Schüler Callots dafür Gewähr bietet und nun die von Andrea Sacchi erfundenen Bilder umsetzt *(Abb. 4a–d)*. Das Buch soll es richten und der Leser möge sich mit dem »altro lume« abfinden und hoffen, dass vom Festereignis *»qualche reflesso nell'imagine«* wieder aufleuchten *(»rilucere«)* würde.[23] Ja, es wird die ›verspätete‹ Publikation gerade dadurch entschuldigt, dass man sich besondere Mühe gegeben hätte, um möglichst viel von dem Geschehenen aufzufangen und es möglichst gut und getreulich – als »una fedele notitia« – zu vermitteln.[24]

Und so gibt es letztlich nur Vorteile – für das Buch, denkt man. Doch es ist ›nur‹ ein Buch. Die Vorstellung, man könne auf Grund des Buches das Fest gleichsam neu erstehen lassen, ist bloß Wunschdenken. Mehr als das »trasmettere«, das Übermitteln, ist es nicht, so schön die Stiche Collignons auch sein mögen. Die Einzigartigkeit des festlichen Anlasses, des lebendigen Ereignisses im Theater der Piazza Navona mitsamt dem »superbo Torneo« der »Giostra del Saracino« lässt sich nicht ›reproduzieren‹. Jenes 1634 in die fastnächtliche Zeit gesetzte Fest war ›temporär‹, so temporär, dass der Principe Alessandro Carlo di Polonia, zu dessen Ankunft in Rom es eigentlich gedacht war, die Stadt schon längst wieder verlassen hatte.[25] So schnell läuft die Zeit. Nicht alles kann dabei in gleicher Weise bedacht werden; und Vitale Mascardi fragt: *»E che la strettezza del tempo, che fece eleggere per necessità questa sorte di trattenimento, dilatasse all'incontro tanto alla magnificenza le porte?«*[26]

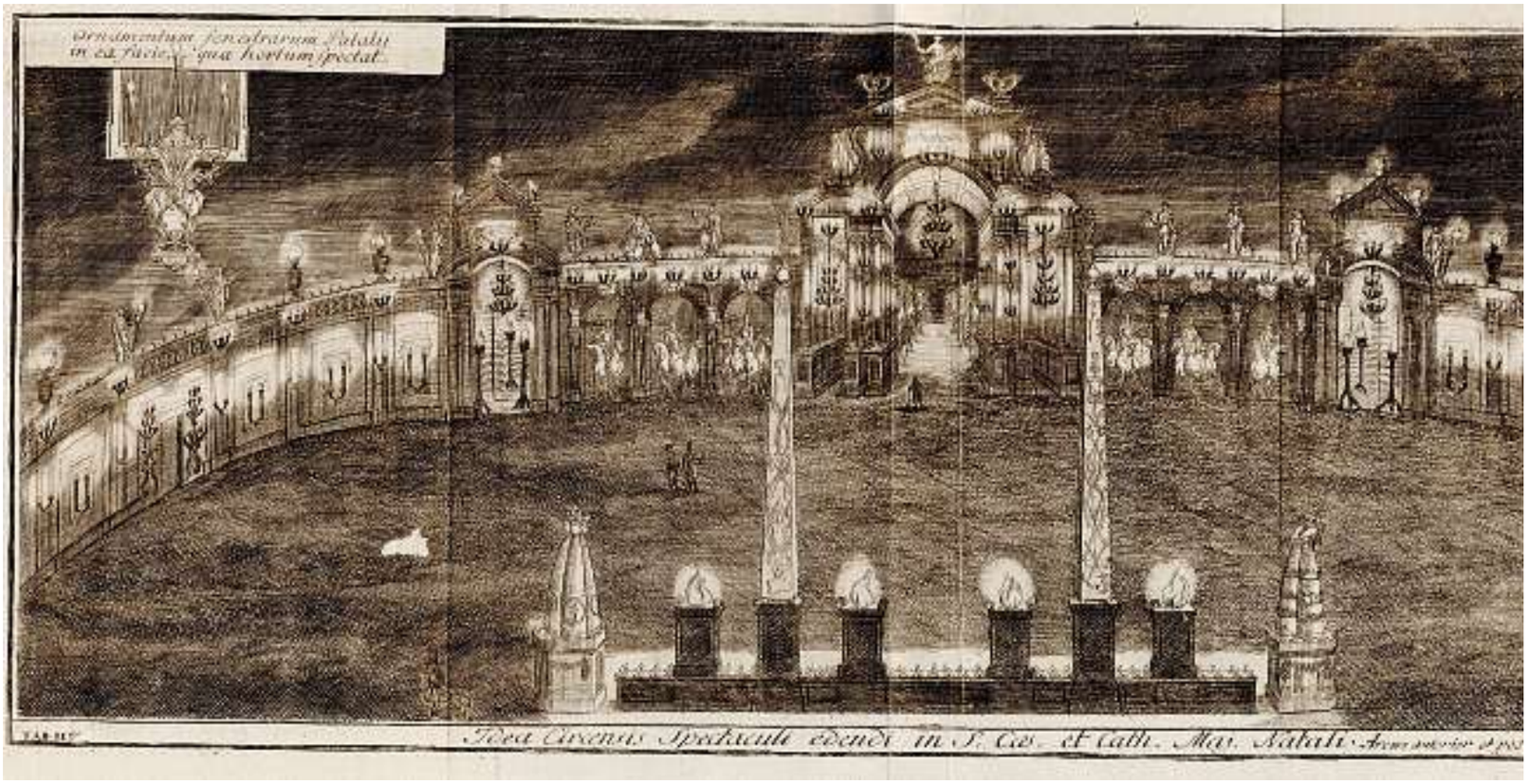
Das Fest geht in Windeseile vorbei, sodass wohl keiner aus der Fülle der Ereignisse alles erinnern konnte. So bedankt sich Mascardi bei all denen, welche die »componimenti de' Cartelli, Riposte, e Poesie« verfasst haben und auf diese Weise – »con la gentilezza delle loro penne« – vorsorglich der »memoria della festa« zugedient haben. Dem flüchtigen Ereignis wird so wenigstens als »fedele notitia«, *»in effigie«* und »con somma esattezza« ein möglichst adäquates, jedoch völlig anderes, für sich selbst sprechendes Erinnerungswerk in Text und Bild gegenübergestellt.

Man kann nicht übersehen, dass man mit der Zeit versucht, diesen ›Mangel‹ des Festes auszugleichen. Zunehmend bereichern ›stehende Bilder‹ die Feste. Mittelbar nähern sich Fest und Darstellung entsprechend der darstellerischen Fähigkeiten der Künstler und ihrer Darstellungsformen an. So erweisen sich neben der ›Architektonisierung‹ auch die Verfestigung im Bild als Kompensation des ephemeren Charakters des Festes. Doch letztlich steht dem die Natur des Festes als *einmaliges Ereignis* stets entgegen. Es liegt so viel Reiz in der Tatsache, dass alles vergänglich ist und wie ein Rausch vorüberzieht. Je deutlicher dies zutage tritt, desto einmaliger erscheint das Fest – auch in der Erinnerung.

Deshalb nochmals zurück zum Fest als Ereignis, wie es sich am 25. Februar 1634 auf der Piazza Navona zugetragen hat, wo die Not der Vergänglichkeit droht und sich alles auf den Moment zuspitzt und alle und jedes in das Ereignis involviert. Festlichkeiten haben es in sich; sie erregen Bedürfnisse, die sich nie erschöpfen lassen und der Phantasie einen umso größeren Platz zuweisen. Darin verschwinden die Grenzen. Und das unmittelbare Erleben steigert den Sinneseindruck, dessen Zeugenschaft auch das andere, was man nicht sieht, als wirklich erleben lässt. Alles wird zwar jenen »chiari ornamenti« zugeordnet, von denen dann Vitale Mascardi sagt: *»che furono veduti nell'originale«*. Doch der Kreislauf von Ereignis und Erinnerung ist in Bewegung gesetzt und lässt sich nicht mehr aufhalten. Und dazwischen schiebt sich noch mächtiger die Illusion, die von den Sinnen angeregt Fiktion und Wirklichkeit vermengt und in ein Ganzes hüllt. Jene dargestellten Geschehnisse, sie mögen in Ägypten oder im alten Griechenland angesiedelt sein, ereignen sich vor aller Augen hier und jetzt. Wie sollte man anders das erste Quartett des Sonetts entwirren, das 1634 den »Dame Romane« gewidmet und von den »Cavalieri di Provenza« an »Tiamo di Menfi« gerichtet wird: *»De la vostra beltà la luce offende / Chi di scoprirne i pregi altrui procura / Belle Dive del Tebro. É insana cura / Ridir l'incendio, ove per gli occhi ei splende.«*[27]

Es zählt, was unmittelbar den Sinnen zufließt, auf dass all die Gefühle, die sich in mythologischen Gefilden ins Unermessliche steigern, hier und jetzt erlebt werden können. Allumfassend ist diese Welt der seelischen Erregungen und sie überzieht ganz wörtlich den Globus: *»L'Amore, che dall'Oriente di due begli Occhi passa al Mezzogiorno di un Cuor nobile, corre precipitoso verso l'Occaso, se diventa publico, e palese.«*[28] Dabei wird gerade bei dieser Gelegenheit für die tief verborgene Liebe *gegen* die »Fiamma aperta« argumentiert; schließlich stünde symbolisch das noch nicht sprechfähige, nackte kleine Kind für die göttliche Liebe, weil es diese nicht veräußern und verspielen kann »per dimostrare, che l'Amante dev'essere privo d'ogni eloquenza esteriore«.[29] Am Rande ist an dieser Stelle bei Mascardi vermerkt, dass all diese dem Fest einverleibten Gedanken ganz konkret den Anwesenden geschuldet sind, in diesem Fall dem Cavalier F. Cesare Magalotti und dem Comendatore Macchiavelli. Das Fest ist in die Seelen der Beteiligten eingedrungen und bewegt ihre Gedanken und Gefühle – und ihre Liebesphantasien. Und so werden umgekehrt Sinnsprüche und mehr oder minder verschlüsselte Embleme in Szene gesetzt und vorgeführt. Lorenzo Mancini als »Dafnosceo di Meroe« zeigt »in un foglio« Zeichen, versieht es mit dem Motto »Sol con una« und fügt die Verse hinzu: *»Dal fortunato ardor che'n me s'apprende, / Segno con note oscure alti misteri. / Cerchi pur mente scaltra i miei pensieri, / Altri che voi sò ben che non m'intende.«*[30]

Auch das ›Mysteriöse‹ und die vage Form der Anspielung finden ihre konkrete Form und werden allen Hemmungen zum Trotz vorgezeigt. Gegen alle Vorsicht und angezeigte Zurückhaltung mit Liebesbekenntnissen drängen die Gefühle ans Licht und wollen mitgeteilt sein: *»Fuoco chiuso non è fuoco, ma fumo«*.[31] Und dagegen steht – ganz im Sinne des Festes: *»[…] là dove aperta fiamma chiarisca se stessa col suo splendore.«*[32] Und später, längst Teil von Spektakel und Aufführung, spricht es eine Nymphe aus: *»Temprar la fiamma non concede il fato.«*[33]


Idea Circensis Spectaculi exhibendi in S. Cæs. et Cath. Maj. Palatii

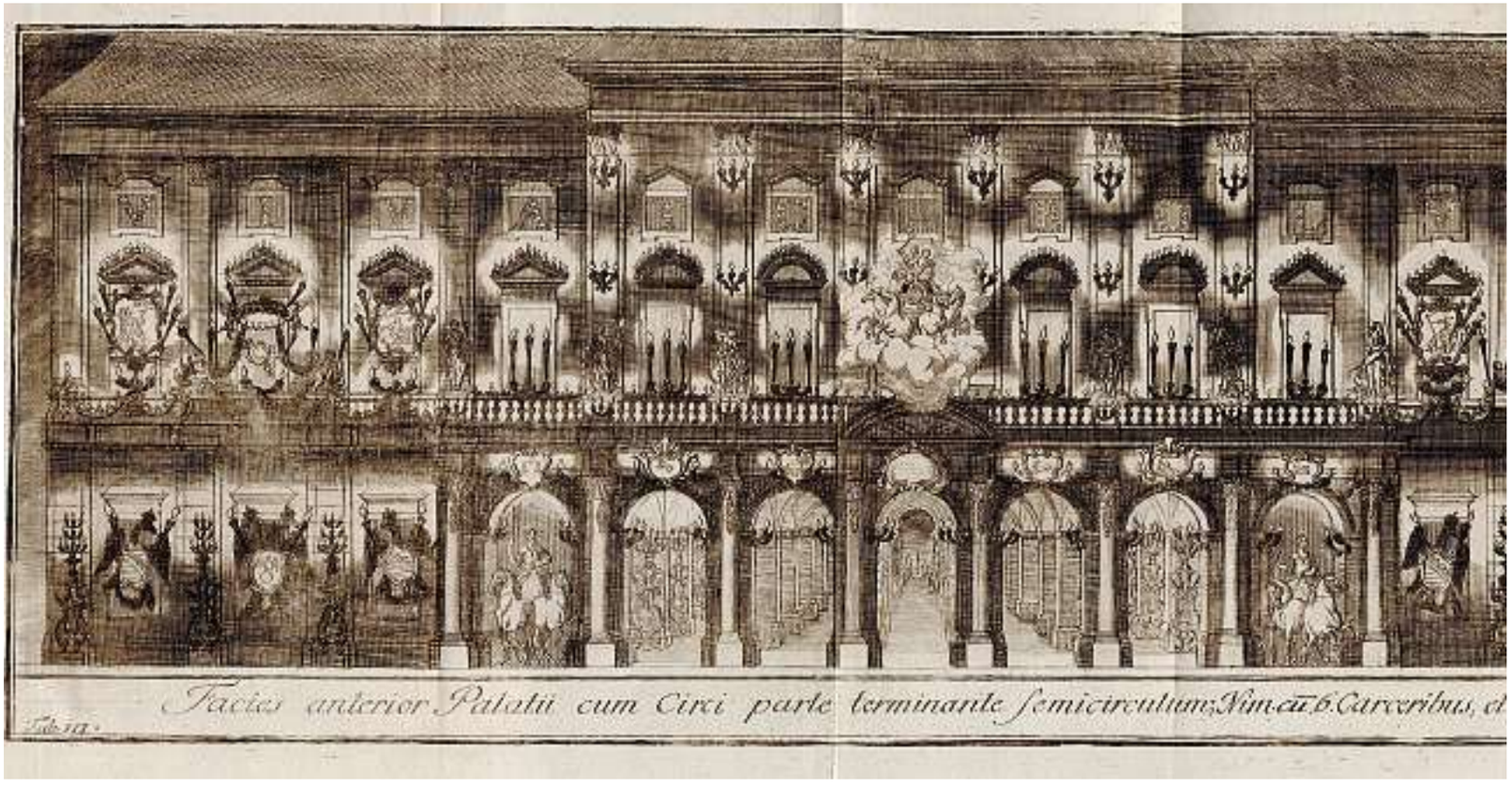

Facies anterior Palatii cum Circi parte terminante semicirculum; Nim.a 6. Carceribus, et

Abb. 5: Ferdinando Galli Bibiena, Feuerwerk und Festapparat in Form eines Zirkus zum 33. Geburtstag Karl VI. Aus: Heräus 1721. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

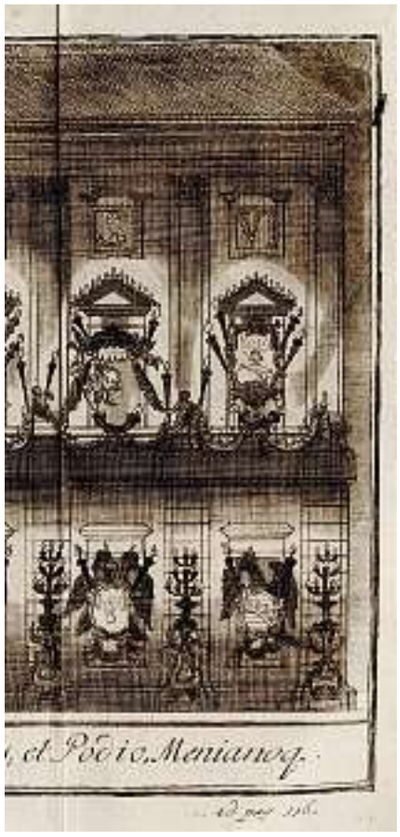


Abb. 6: Ferdinando Galli Bibiena, Illumination des Palastes auf der Schauseite des Zirkus. Aus: Heräus 1721. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

Was sich hier um Gefühl und Liebe, um Eros dreht, liest sich wie eine Parabel auf das Fest und ihr Wesen selbst. Im Taumel von Sinneseindruck und Gefühlsbewegung – und möglichst viel »splendore« – vollzieht sich das, was als Ereignis in Windeseile vorübergeht. Zurückhaltung ist hier fehl am Platz; es *muss* sich die ganze Kraft der Seele ins Ereignis stürzen. Das Fest befreit, was befreit sein soll: *»Temprar la fiamma con concede il fato«!* Es betrifft all die, die an dem Feste leiblich wie seelisch zugegen sind und sich in dem alten Zirkus der Piazza Navona und in dem daraus geformten *»più riguardevole Theatro di Christianità«* zusammenfinden.[34]

Daran ändert sich bei allen äußeren Veränderungen der immer häufiger hinzugesetzten Bilder und Bühnen im Grunde genommen kaum etwas. Andere Orte, andere Zeiten, andere Beweggründe und Themen. Der Kaiser in Wien und seine Gefolgschaft sind unmittelbarer in den geschichtlichen Entwicklungen verstrickt. Das Fest wird da mit hineinverwickelt: *»Witz und Waffen stimmen ein, Oesterreich soll glücklich seyn«,* klingt dies prosaischer.[35] Es ist auch nicht der ›originale‹ römische Zirkus der Piazza Navona, der die Bühne bildet, wenn 1716 »nach überstandner kleinen Unpäßlichkeit« die Gesundung des Kaisers gefeiert wird. *(»Der Kayser wird gesund; Der Schwachheit Anstoß fällt.«)*[36] Stattdessen lässt Ferdinando Galli Bibiena gemäß seiner »Idea Circensis Spectaculi« einen Zirkus mitsamt »Spina« und Obelisken – nun in einer fiktiven ›Festarchitektur‹ im Garten seiner Majestät entstehen *(Abb. 5 und 6)*.[37] Das Spektakel ist aus seiner totalen Bewegung genommen und hat sich in ein Schauspiel mit Bühne und mit auf feste Plätze verwiesenen ›Zuschauern‹ verwandelt, auf dass diese das Ganze aus der privilegierten Lage eines Balkons – nach den Vorzügen perspektivischer Gesetze mit idealem ›Augenpunkt‹ – verfolgen können: »Menianum, spectatorum princeps locus.«[38]

Natürlich ist in Wien in jener Zeit der Krieg allgegenwärtig, und so macht die Propaganda für Frieden Sinn. In der »Zuschrift« Johann Bernhard Fischer von Erlachs, die sich in Heräus' *Gedichte und Inschriften* aufgenommen findet, führt die Argumentation vom Krieg zum Buch *(Abb. 7 und 8)*.[39] Im Vergleich seines Kaisers mit Caesar würde nicht nur in Bezug auf die Überwindung der »Herculischen Säulen« – dem vor der Karlskirche ganz in festlicher Manier und in Form römischer Triumphalsäulen aufgebauten »Plus ultra« –, sondern auch darin Gleichheit bestehen, *»daß Sie dafür halten, den Bücher seyen einem Helden nicht unanständiger als die Waffen: und das wahre Lob eines rechten Cäsars seye nicht anders, als durch beydes zu erlangen«.* Schließlich wird ja Fischer von Erlach in seiner »sogenannten Historischen Bau-Kunst« das Kaiserreich in seinen alten, von Prinz Eugen wiederhergestellten Grenzen mitsamt seinen Monumenten zur Darstellung bringen. Dass Kriegs- und Friedenspropaganda sich des Festes bedienen, überrascht nicht. Die Feuerwerker sind immer noch und immer wieder von der Partie. Fischer von Erlach kommentiert diese ständige Partnerschaft von Krieg und Frieden, und tröstet sich, *»daß uns alle Anstalten bey der Streitbarkeit Davids und Cäsars, auch mitten im Kriege die Zeiten Salomons und Augustus sehen zu lassen«.*[40]

Die Welten sind sich verwandt. Insofern Werden und Vergehen die Geschicke bestimmen, passen sie perfekt zum vergänglichen Fest. Heräus legt sich mit Emanuele Tesauro wegen eines Geburtsdatums, jedoch genauer wegen dessen Bedeutung für mögliche Glücksverheißungen an.[41] Die einzigen feststehenden Bezugspunkte finden sich nicht in unserer Welt, sondern hängen am ›Firmament‹! Auch das Feuerwerk zeichnet sich ›am Himmel‹ ab; dorthin sind unsere Sinne gerichtet. *»Endlich bricht die Sonne durch, Dunst und Nebel muß sich trennen. / Denn der heitren Wolken Schein / Bringt die Freuden doppelt ein […].«*[42] Bezogen ist dies auf Kaiser Karl VI. und sein Durchsetzungsvermögen beim Friedensschluss in Rastatt 1714. »PAX AUGUSTI«![43] Welches andere Leitmotiv hätte in jener Zeit häufiger seine Aufwartung gemacht als gerade dieses? Anderswo bei Heräus liest man aus Anlass des Todes Josephs I.: *»Wir haben einen Carl, der schon dem Fünften gleicht, / Eh Er das rechte Ziel von seinem Glück erreicht.«*

Kein Zweifel, die ›Politik‹ hat Besitz vom ephemeren Fest genommen und übt sich in Versprechungen. Wer nichts zu erwarten hat, ist gut beraten, mit dem Vorlieb zu nehmen, was da auf dem Tisch – ephemer und doch im Moment greifbar – ausgebreitet ist: *»Die hoch gethürmte Last von Zuckerzeug und Speisen, / Womit, was Reiche thun, ein andrer auch will weisen. / Der Frauen Moden-Spiel, so Maas und Ziel vergisst, / Dass ihnen Kutsch und Thor oft eng, offt niedrig ist.«*[44]

Immer wieder holt uns das Leben ein, wie es wirklich ist, und lässt die Illusion des Festes platzen; es ist und bleibt ephemer, vorübergehend. Und so liest man auch hier, dass der Alltag mit dem Fest nur die Hast gemeinsam hat.[45] Das ist das Schicksal unserer Vorstellungswelt; ihre so schnell vorübergehende Wirklichkeit erscheint uns am Ende als Fiktion!

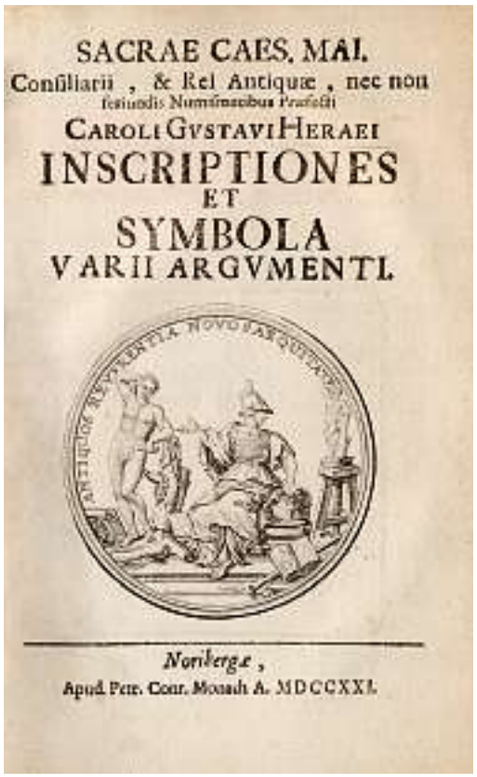


Abb. 7: Carl Gustav Heräus, *Gedichte Und Lateinische Inschriften des Kaiserl. Raths […] Nach des Herrn Verfassers Ubersehung, und Hinzufügung der in dem ersten Exemplar abgängigen Stücke*, Nürnberg 1721, Titel. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

Abb. 8: Carl Gustav Heräus, *Insciptiones et Symbola Varii Argumenti*, Nürnberg 1721, Titel der lateinischen Ausgabe. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

Von der »Imagination« zu »L'Imaginaire«

Mais voici une autre difficulté. Comment l'image se transforme-t-elle en image souvenir?
Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris: Félix Alcan 1936, 47.

Johann Huizinga hat seinem *Homo Ludens* den Untertitel »Vom Ursprung der Kultur im Spiel« hinzugesetzt. Ebenso gut, wenn nicht noch viel zutreffender, könnte man formulieren: *»Vom Ursprung der Kultur im Fest«*. Schließlich trifft Jacob Burckhardts Beobachtung den Kern der Sache, wenn er in seiner *Kultur der Renaissance in Italien* (1860) das »italienische Festwesen« als einen *»wahren Übergang aus dem Leben in die Kunst«* beschreibt.

Zu verführerisch ist es, diesen Gang der Dinge, das ›in der Kultur Voranschreiten‹, auf eine Verfestigung des Ephemeren im tatsächlich Gebauten hin zu lesen. Es ließe sich zwar immer wieder beobachten, doch zu eng geführt erschiene eine solche Betrachtung. ›Festarchitektur‹ findet zwar in der Auflistung architektonischer Aufgaben und Kompetenzen bei Milizia ihren Platz; doch das Fest selbst ist das Leben. »Die Baukunst hat jederzeit unmittelbar cultivirt«, schreibt Heinrich August Riedel 1797 in das erste Heft der *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend.* Und er fährt fort: »Zuerst aber, weil sie die Bildung vorbereitete; jetzt weil sie in den Stand setzt darin fortzuschreiten.«[46] Die Fortschrittsidee sieht die Architektur an ihrem Werk der Verfestigung – der Überwindung des Ephemeren. Für Gottfried Semper bildet der Wandel textiler Muster in Bauteile zwar ein »Mysterium der Transfiguration«. Doch lässt es ihn nicht daran zweifeln, dass derlei Stoffwechsel oder Metamorphosen – wie vom »Holzstil« zum »Steinstil« – den Gang der *Architektonisierung* beschreiben. »So ist der ägyptische Tempel aus dem Motive des improvisirten Wallfahrtmarktes entstanden«, schreibt Semper.[47] Wir haben unser Kulturverständnis zu sehr ans ›Festmachen‹ und an ähnlich verallgemeinerte Konzepte herangeführt und dabei das viel wichtigere, das Zusammenkommen von blitzartiger Erscheinung und schier unendlich ausgeweiteter Vorstellung, von der *»imagination«* zu dem daraus gebildeten *»imaginaire«* oft genug übersehen. Das Fest drängt zwar in die Öffentlichkeit, und manches, was auf spontan ›provisorische‹ Weise für einen Tag und eine Nacht aufgestellt wurde, mündet in den Wunsch nach »embellissement«, Stadtverschönerung. Bauten und Bilder mögen noch so sehr Fest und Spektakel überformen, im Kern ist es das Erlebnis, was vom Fest bleibt und die Erinnerung bestimmt.

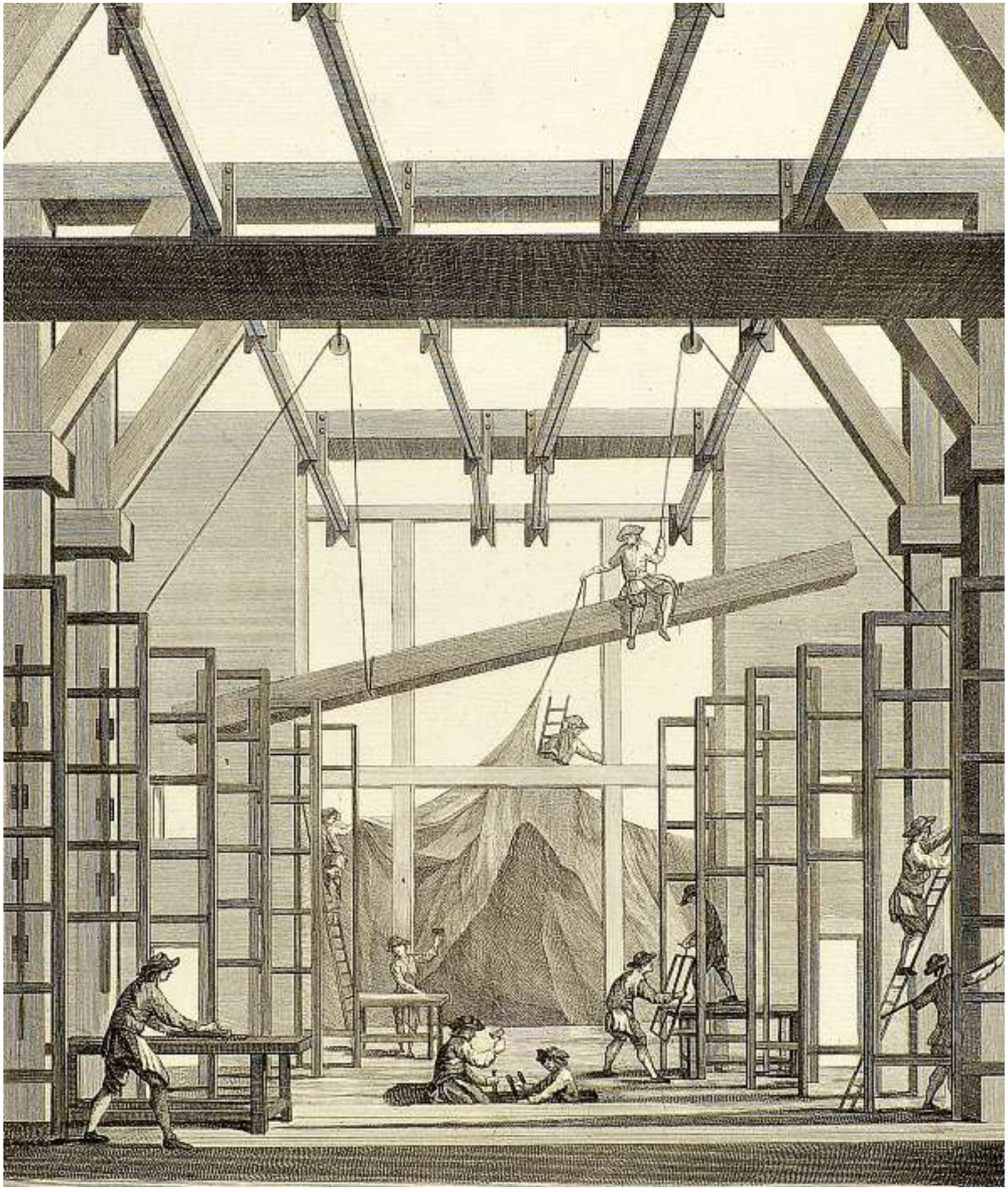
In Wien ›Am Hof‹ liest man – noch heute, wenn nicht alles trügt – eine Inschrift, die eine dort 1998–2008 von Olafur Eliasson ausgedachte Installation dokumentiert, bei der allabendlich ein gelber Nebel vor der Fassade der VERBUND-Zentrale aufsteigt, was dann zur Feststellung führte, sie »verändert die Wahrnehmung der gesamten Platzanlage«. Es geht um Wahr-

Abb. 9: Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris 1936, Buchumschlag. Bibliothek Werner Oechslin (©: ebenda)

nehmung und um die Beeinflussung über die Sinne. Darüber wird der moderne Mensch – im Zeichen der Überflutung mit Reizen – insbesondere nachdenken wollen. Erscheinungswelten, deren Kontrolle uns entgeht, weil sie über das Übliche und ›Reale‹ hinausweisen und den Realitätssinn wie im Traume täuschen. Jean-Paul Sartre *(Abb. 9)* zitiert den Neurologen Jacques Jean Lhermitte: *»Ces images hallucinatoires sont dues, en réalité, à un affaiblissement du sens du réel, de l'attention à la vie, grâce auquel les images et les représentations prennent un éclat anormal.«*[48] Unverkennbar ist das Fest an derlei Situationen des Exaltierten, des die normale Situation Übersteigerns gebunden, um uns dann wieder – unvermeidbar – zurückfallen zu lassen. Das Ephemere als Ausnahmezustand, im Kontrast zur trüben Welt, wie sie ist! Häufig genug ist dieser Zustand beschrieben: *»On ne saurait fixer son attention sans voir le phénomène disparaître«*.[49] Das Ephemere lebt davon, dass es wieder verschwindet – und den Traum der Fiktion hinter sich lässt. Im Ereignis des Festes dominiert die Unmittelbarkeit direkter Sinneseindrücke das, was uns fasziniert und ergreift, was die Sinne mehr als sonst erregt, die Augen übergehen und uns taumeln lässt. Was dem an Erinnerung nachfolgt, ist dann doch oft ›nur‹ Bild und Schrift und holt das Geschehene, das im Kern *Ephemere,* nie wirklich ein.

In ihm verschmelzen – im kurzen Moment des vorübergehenden Ereignisses – Wirklichkeit und Vorstellung zu einem unauflöslichen Ganzen. In der Flüchtigkeit allein ist dieser Zusammenhang garantiert, und in der ›Wirklichkeit‹ zerfällt die Vorstellung wieder in seine Teile. Es erklärt, weshalb sich das Faszinosum gerade mit dem Ephemeren, dem Flüchtigen, verbindet. Für einmal sind es die *Vorstellungswelten*, ist es das »imaginaire«, das den Vorrang genießt und die Aufmerksamkeit auf sich zieht.

1 [Amedée François Frézier], *Traité des Feux d'Artifice pour le Spectacle*, Nouvelle Édition, Paris: Charles-Antoine Jombert 1747, 383. – Viele der folgenden Beobachtungen schließen sich dem an, was anlässlich der einschlägigen Ausstellung von 1984 dargelegt worden ist; cf. Werner Oechslin – Anja Buschow, *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Stuttgart: Gerd Hatje 1984.
2 [François Blondel], *Fêtes Publiques Données Par La Ville De Paris, a l'occasion du Mariage De Monseigneur Le Dauphin, Les 23. et 26. Février M.DCC.XLV*; *Fête Publique Donnée Par La Ville De Paris a l'occasion du Mariage De Monseigneur Le Dauphin Le 13 Fevrier M.DCC.XLVII*, [Paris: François Blondel] o. J.
3 Francesco Milizia, *Principj di Architettura Civile*, Finale: Jacopo de' Rossi 1781, Bd. II, 416–461.
4 Ebenda, 416–452 und 452–461.
5 Ebenda, 447.
6 Ebenda, 417.
7 Ebenda, 453.
8 Ebenda, 457.
9 Ebenda, 417.
10 Ebenda.
11 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefaßt*, Königsberg: Friedrich Nicolai 1798, [iii].
12 Franc. Neumayr, *Idea Poeseos, sive Methodica Institutio De Praeceptis, Praxi, Et Usu Artis*, München – Ingolstadt: Franz Xaver Crätz – Thomas Summmer 1755, 48.
13 Der These »XLIX. Unde ens est analogum.« geht in dieser Variante voraus »XLVIII. Ens non potest praescindi à differenntiis, neque differentiae ab ente.« – Cf. Johannes Georgius Eques ab Ullersdorff, *Pacis Monarchicae Tractatus Secundus Polemicus [...]*, Prag: Typis Universitatis [...] ad S. Clementem 1730, 236.
14 Thomas Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry,* translated: with Notes on the translation, and on the original; and Two Dissertations, on Poetical, and Musical, Imitation, London: Payne and Son et al. 1789, 9.
15 [Louis de Cahusac], *Fêtes des Princes de France*, in: [Denis Diderot – Jean Le Rond d'Alembert], *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Arts et des Métiers*, Bd. VII, Paris: Briasson et al. 1756, 597.
16 [Voltaire], *Questions sur l'Encyclopédie, par des Amateurs*, Nouvelle Édition, Soigneusement revue, corrigée & augmentée, Bd. VI, o. O. 1771, 66.
17 [Cahusac] 1756 (zit. Anm. 15).
18 [Louis de Cahusac], *Fêtes de la Cour de France*, in: [Diderot – d'Alembert] 1756 (zit. Anm. 15), 581.
19 Ebenda, 582.
20 Abraham a Santa Clara, *Oesterreichisches DEO GRATIAS, Das ist: Eine Außführliche Beschreibung Eines Hochfeyerlichen Danck-Fests*, Wien: Paul Vivian 1680, 16.
21 Vitale Mascardi, *Festa, fatta in Roma, Alli 25. di Febraio MDCXXXIV.*, Rom: Mascardi [1635], Widmung an Kardinal Antonio Barberini vom 5. Februar 1635 [*2r].
22 Ebenda.
23 Ebenda, »Lo Stampatore Al Lettore [*4r].
24 Ebenda: »Questo ritardamento però dovrà essere più tosto gradito, che condannato, havendo havuto per mira di perfettionare, e non di sminuire il diletto.«
25 Zu diesem Fest vgl. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Rom: de Luca 1997, 285–288.
26 Mascardi 1635 (zit. Anm. 21), [*3v].
27 Ebenda, 67.
28 Ebenda, 79.
29 Ebenda.
30 Ebenda, 99.
31 Ebenda, 8.
32 Ebenda.
33 Ebenda, 14.
34 Ebenda, 23.
35 Carl Gustav Heräus, *Gedichte Und Lateinische Inschriften [...]. In diesem bequemen Format von neuem aufgeleget*, Nürnberg: Peter Conrad Monath 1721, 111.
36 Ebenda, 108.
37 Ebenda, Stich nach S. 112. – Identisch in der lateinischen Ausgabe (zit. Anm. 38).
38 Carl Gustav Heräus, *Inscriptiones et Symbola varii argumenti*, Nürnberg: Peter Conrad Monath 1721, 112.
39 Heräus 1721 (zit. Anm. 35), 106.
40 Ebenda, 107.
41 Ebenda, 96 f.
42 Ebenda, 72.
43 Ebenda, 76.
44 Ebenda, 248.
45 Ebenda, 250. (Diese Texte sind bei Heräus zusammengefasst unter dem Titel »Beschreibung einer wilden Nordischen Nation«.)
46 [Heinrich August] Riedel, *Allgemeine Betrachtung über die Baukunst*, in: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend 1, 1797, Berlin: Johann Friedrich Unger, 1–25, hier 13.
47 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, Bd. I, Frankfurt a. M.: Verlag für Wissenschaft und Kunst 1860, 230.
48 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'Imagination*, Paris: Gallimard 1940, 63.
49 Ebenda, diesmal zitiert nach Jules Baillarger.



Wolfgang Greisenegger

Die Entwicklung von Bühnenbau und Kulissentechnik vom 16. zum 18. Jahrhundert

Im »Heiligen Jahr« 1600, das Papst Clemens VIII., ein Humanist alter Schule, ausgerufen hatte, wurde Giordano Bruno (1548–1600), ein aus dem Dominikanerorden ausgetretener, genialer – pantheistischer – Philosoph, nach achtjähriger Haft in Venedig nach Rom ausgeliefert und dort wegen Ketzerei angeklagt, verurteilt und auf dem Scheiterhaufen hingerichtet. Bruno war nicht bereit, seine Thesen zurückzunehmen, die die Erde nicht mehr im Zentrum des Kosmos, sondern als wandelbaren Teil eines Unwandelbaren, Ewigen sahen. Das All sei Gott, es sei unendlich mit seinen Sonnen und ihren Planeten.[1] Dieser kühne Denker schrieb aber auch eine deftige Komödie in neapolitanischer Umgangssprache, *Candelaio* (deutsch *Der Kerzenzieher*), die vor wenigen Jahren in einer vorzüglichen Übersetzung, versehen mit einem detailreichen Kommentar, von Sergius Kodera wieder herausgegeben wurde. Kodera demonstriert, dass die derbkomische Komödie mit all ihren scharf pointierten Dialogen auch als philosophische Kritik gelesen werden könne, ja müsse: »Für alle Figuren im *Candelaio*, Scharlatane, Gauner wie Dummköpfe und berechnende Drahtzieher, ist die Kunst der Transmutation in verschiedensten Ausprägungen – Alchemie, Travestie, Verwandlung – von zentraler Bedeutung.«[2]

In den Flammen des Scheiterhaufens der Inquisition verglüht die Freiheit des Denkens und der Künste, verbrennt die Kühnheit, auf neuen Wegen das Schöpferische zu suchen; die Renaissance findet mit diesem Ketzerprozess ihr abruptes Ende.[3] Das Verfahren gegen Bruno sollte in ganz Europa als weithin sichtbares Signal erkannt werden, dass sich grundlegende Werte geändert hatten.

Dies demonstriert auch ein anderer Prozess, dessen Angeklagte erneut die Wissenschaft ist, nun in der Person von Galileo Galilei (1564–1642). Der Mathematiker, Physiker und Astronom von europäischer Geltung, der seit 1610 vehement für das heliozentrische Weltsystem in der Nachfolge von Kopernikus eintrat, empfahl der katholischen Kirche die Neuinterpretation der Heiligen Schrift als logische Folge der astronomischen Entdeckungen. Rom antwortete 1616 mit dem Verbot spezifischer Schriften Galileis. Die Veröffentlichung des *Dialogo* (1632) führte schließlich zum Prozess vor dem Inquisitionsgericht, der nach dem erzwungenen grotesken Widerruf des Gelehrten mit einem Forschungs- und Publikationsverbot für den greisen Wissenschaftler endete. Im Hausarrest entstanden die *Discorsi* (1638), Dialoge, in denen Galilei die Ergebnisse seiner Forschungen ›diskutierend‹ zusammenfasste. Er schrieb als einer der ersten Wissenschaftler bewusst in italienischer Sprache, um über den engen Kreis der Gelehrten hinaus wirken zu können. Eben diese Wirkung in die Breite wusste die Kirche zu verhindern.

Bruno und Galilei gehören verschiedenen Generationen an und – was wohl für ihr Schicksal gravierender gewesen sein dürfte – nicht der gleichen sozialen Schicht. Die Strategie der Gegenreformation vertraute darauf, dass das neue Denken zwar nicht verhindert, aber von der Öffentlichkeit ferngehalten werden könne. Groteskerweise protestierte noch im Jahr 1674, also 32 Jahre nach dem Tod Galileis, Papst Clemens X. gegen Pläne, dem großen Sohn der Stadt Florenz in Santa Croce, gegenüber dem Epitaph Michelangelos, ein repräsentatives Grabdenkmal zu errichten.

Abb 1: Aufbau einer Kulissenbühne. *Vue Perspective de la Méchanique, et Construction d'un Interieur d'un Théatre* (Detail), Paris, nach 1736. Kupferstich von Jean-Auguste Patour. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBU6203 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 2a–c: *Scena comica, tragica e satirica* aus Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva […]*, Venedig 1600, fol. 49v, 50v und 51r. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. BE.6.0.27 (©: ÖNB)

Die Anfänge des Theaterbaus in Italien

An der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert diskutierte man in akademischen Kreisen mit Leidenschaft die Möglichkeit, die antiken Komödien von Terenz und Plautus wieder zur Aufführung zu bringen. Die verschiedenen Versuche, die Texte nicht bloß (vor-) zu lesen, sondern die Rollen zu verkörpern, benötigten kaum Dekoration; man musste nur ein Gegenüber von Darstellern und ihrem Publikum sowie Auftritts- und Abgangsmöglichkeiten schaffen. So entstand die sogenannte ›Badezellenbühne‹, die auf einer Plattform vier bis fünf Chiffren von Häusern nebeneinanderstellte. Die eigentliche Spielzone, so die Abmachung mit dem Publikum, war die Straße, die diese ›Häuser‹ säumten. Die Aktion der Figuren spielte sich auf dieser Straße ab, es sei denn, dass die Bewohner in ihr Haus abgingen oder vom Fenster aus in das Geschehen eingriffen bzw. belauschten, was die Passanten einander auszurichten hatten. Zahlreiche Drucke der Werke von Plautus und Terenz an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert dokumentieren diese einfache Bühnenform, die die Handlung auf die Gasse, in die Öffentlichkeit, verlegte.

Der namhafte Architekt Sebastiano Serlio (1475 – um 1554), Verfasser einer mehrbändigen Architekturgeschichte[4], war hingegen – wie sein Lehrer Baldassarre Peruzzi (1481–1536) – der Auffassung, dass das Szenische als Kulturtechnik spezifische Räume benötige. Deshalb schlug er vor, in Adelssitzen spezifische Theaterräume einzubauen, die über eine ständige Bühne und einen spezifischen Zuschauerraum (im Halbkreis ansteigende Sitzstufen) verfügten. Die Bühne sollte aus zwei aneinandergrenzenden Zonen bestehen: aus einer breiten, neutralen, wenig tiefen Spielzone (der alten ›Straße‹) und der anschließenden, perspektivisch gestalteten, in die Tiefe sich entwickelnden ›Dekoration‹, die festlich beleuchtet, aber nicht bespielt werden konnte und sollte. Um für alle Fälle die entsprechende Dekoration zur Verfügung zu haben, entwickelte er die Idee, auf das Podium der Bühne dreiseitige Prismen zu stellen, auf denen man die entsprechenden Schauplätze für die Tragödie, die Komödie und das Satyrspiel aufstellen könne. Durch eine einfache koordinierte Drehung der Hohlkörper hätte man jeweils die entsprechende Gestaltung des Schauplatzes zur Verfügung. Serlio publizierte diese Vorschläge schon 1545 im zweiten Buch seines Architekturwerkes[5] *(Abb. 2a–c)*; sie dürften freilich nicht völlig neu gewesen sein[6], da eine ganze Reihe von Renaissancekünstlern in verschiedenen Palästen einen vorübergehenden Schauplatz für Aufführungen zu gestalten hatten.

Im Italien des ausgehenden 16. Jahrhunderts bildeten sich zwei Entwicklungsstränge für den Theaterbau aus: ein rekonstruktiver, der einen Spielort (re-)konstruierte (wie bei Sebastiano Serlio), und einer, der darauf abzielte, den dynamischen Prozess dauernden Wandels im Theater abzubilden. Als Endpunkt des ersten Entwicklungsstranges könnte man Andrea Palladios (1508–1580) prunkvolle Palastfassade seines Teatro Olimpico ansehen, hinter der sein Schüler Vincenzo Scamozzi (1548–1616) Tiefenfluchten von drei perspektivisch gestalteten, repräsentativen Straßen öffnete und damit die ›erhabene‹ Ruhe der *scaenae frons* Palladios in moderner Weise dynamisierte[7] *(Abb. 3)*.

Die Kulturtechnik Theater begnügte sich bald nicht mehr mit diesen vornehmen Krücken

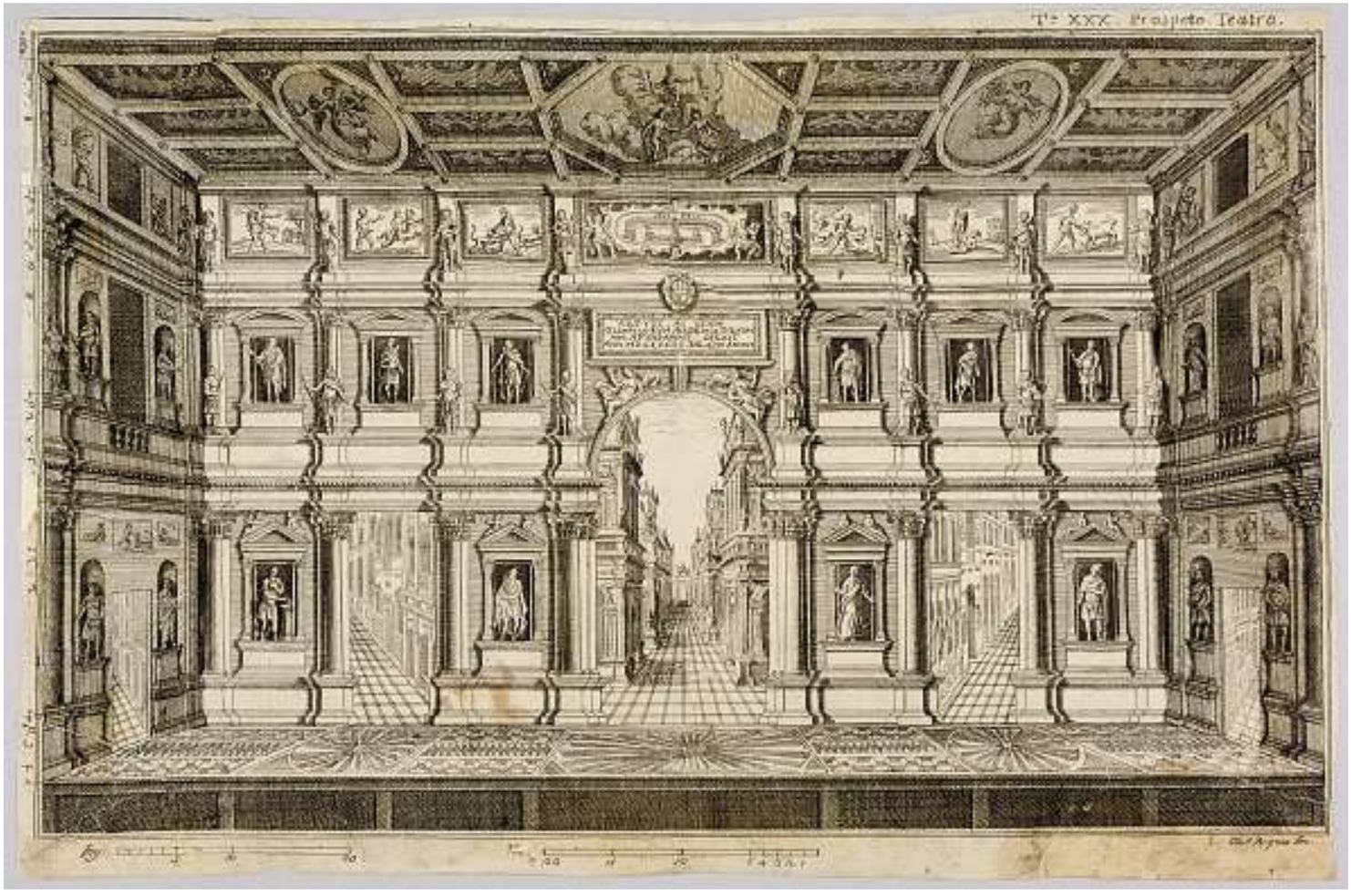
der Phantasie. Das Szenische wurde immer stärker zu einem Instrument der Sensation, im Sinne einer Reizung und Überwältigung der Sinne, wie auch einer nahezu aggressiven Repräsentation.

Festtheaterkultur in Florenz

Giorgio Vasari (1511–1574), der Vielseitige, der bildende Künstler, Architekt, Höfling, Kunsthistoriker, Schriftsteller und Festgestalter der Medici[8], hatte den ehemaligen Ratssaal der florentinischen Demokratie in ein Theater umzuwandeln. Ein mehrstöckiges Gebäude, das durch seine Größe, seine kostbare Ausstattung, seine moderne Technik wie durch seine publizistische Darstellung einen besonderen Rang einnahm. Auf der einen Schmalseite des rechteckigen, monumentalen Saales wurde die Bühne eingebaut, die über eine Unterbühne mit Versenkungen, eine breite, aber nicht tiefe Spielfläche und über eine Oberbühne verfügte, in der leistungsfähige Flugmaschinen Platz fanden. Ein Bühnenrahmen deckte die Obermaschinerie ab und formte das Geschehen auf der Bühne zu einem sich verändernden Bild.

Wir sind über das Geschehen am Hof der Medici durch verschiedene Zeitgenossen gut unterrichtet, vorzüglich aber über die Feste in Florenz[9], da man mehrere Chronisten beauftragte, die Theater-Ereignisse beschreibend festzuhalten, und die besten bildenden Künstler dazu anhielt, den szenischen Eindruck im Ablauf der jeweiligen Inszenierung – gesehen mit den Augen des Großherzogs – der Nachwelt zu erhalten. Diese Bildreportagen sind technisch und künstlerisch von höchster Qualität und bildeten einen wesentlichen Teil der Öffentlichkeitsarbeit der Großherzöge, die Florenz als europäisches Kultur- und Wissenschaftszentrum anerkannt wissen wollten; nicht zuletzt dienten sie auch als repräsentative Geschenke an die maßgeblichen Höfe Europas. Damit wurde das exklusive ›Fest-Musik-Theater‹, das der Großherzog seinen Gästen im Rahmen einer Kette festlicher Ereignisse zu besonderen Anlässen, oft nur in einer einzigen Aufführung, präsentierte, zum Vorbild für die italienische und im weiteren Sinn europäische Festtheaterkultur des Barock.

Abb. 3: Bühnenwand des Teatro Olimpico in Vicenza. Radierung von Cristoforo Dall'Acqua nach Vincenzo Scamozzi und Andrea Palladio. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBM6187 (©: KHM-Museumsverband)



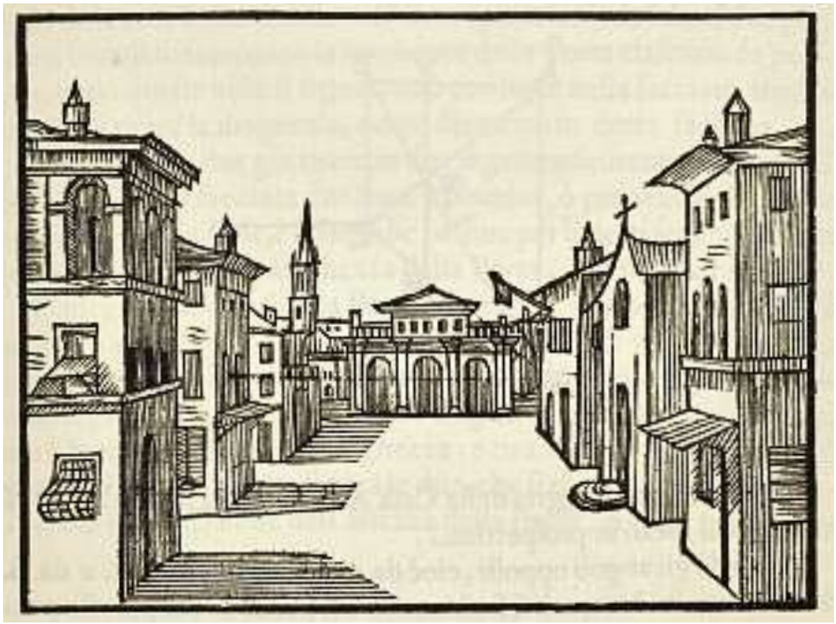


Abb. 4a und b: Illustrationen zu Licht- und Schattenwirkung für die Dekorationsmalerei aus Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri [...]*, Ravenna 1638 (dt. Übersetzung: *Anleitung Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen von Nicola Sabbattini 1639* [sic!], Weimar 1926), 22 und 23. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 560225-C.Th. (©: KHM-Museumsverband)

In den Uffizien haben sich nicht nur zahlreiche Kostümentwürfe Vasaris, sondern auch Kostüm- und Szenenbilder seines Nachfolgers Bernardo Buontalenti (1531–1608) erhalten, eines der vielseitigsten Künstler seiner Epoche. Nachdem Vasari den großen Ratssaal der Uffizien zu einem Theater-, Tanz- und Festsaal umgebaut hatte, erneuerte und perfektionierte Buontalenti dessen Bühnenmaschinerie, die es nun ermöglichte, eine ganze Reihe von Verwandlungen in einer Vorstellung aufeinanderfolgen zu lassen. Großformatige Stiche überliefern nicht nur die erstaunliche Leistungsfähigkeit der Flugwerke, sondern demonstrieren auch, dass Buontalenti Bildthemen in einer Weise formulierte, dass sie bis zum Ende des Hochbarocks auf der Bühne nichts von ihrer Gültigkeit verloren. Roy Strong, der langjährige Direktor des Londoner Victoria & Albert Museums, hielt ausdrücklich fest: »Die Entwürfe für die Intermezzi von 1589 sind entscheidend, denn in ihnen finden sich die ersten in Serie verbreiteten bildlichen Darstellungen dessen, was für die nächsten 300 Jahre die Norm theatralischer Erfahrung in Europa werden sollte: der Proszeniumsbogen, dahinter eine Reihe von Seitenkulissen und ein Bühnenhintergrund, der die Sicht nach hinten begrenzte […]. Wir besitzen zwar keine sicheren Entwürfe, doch immerhin wurde das Theater in den Uffizien, dessen Architektur das Guckkasten-Arrangement aufweist, speziell für sie gebaut. […] Alle Bühnenbilder basieren auf dem Prinzip einer nach hinten zurückweichenden elliptischen Krümmung, wobei die Seitenkulissen kleiner wurden, je weiter sie entfernt waren […].«[10]

Buontalenti übernahm bei der Gestaltung des Theatersaales weitgehend das Raum-Konzept bzw. die Einbauten seines Vorgängers Vasari, die ein fixes Gegenüber von Bühne und Zuschauerzone vorsahen. Er führte bei Aufführungen differenziert Regie und trug für die Gestaltung der festlichen Ereignisse die Verantwortung. Ziel war es, alle Sinne des Publikums zu beschäftigen und durch verschiedenste Reize immer neu zu überraschen, zu verblüffen, zu überwältigen (vgl. Beitrag Fischer-Lichte). Buontalentis technische Erfindungen, seien es Flugmaschinen oder mannigfaltige Lichteffekte, eröffneten einen reichen Fundus an szenischen Möglichkeiten für das barocke Theater. Die Festlichkeit des Ereignisses wurde dadurch gesteigert, dass auf der Estrade des Saales ein nicht betretbares artifizielles Paradies geschaffen wurde, in dem sich (mechanische?) Singvögel bewegten und blühende Bäume und Blumen dufteten.

Den Anlass für eine der bedeutendsten Theateraufführungen in der Zeit zwischen Renaissance und Barock, einer Blütezeit festlichen Theaters, bot die Hochzeit des Großherzogs Ferdinando de' Medici mit Christine von Lothringen im Mai des Jahres 1589. In dem dynastischen Rahmen, der Stadt und Kirche einbezog, wurde zwei Wochen lang ein Fest gefeiert, bei dem jeder Programmpunkt durch seine Einzigartigkeit in Erinnerung bleiben sollte. Einen der Höhepunkte bildete die Aufführung der Komödie *La Pellegrina* des Girolamo Bargagli durch die Schauspielertruppe der ›Intronati‹ aus Siena; sie dürfte ausnahmsweise sogar ein zweites Mal gezeigt worden sein, um auch zu spät in Florenz eingelangten Gästen dieses kulturelle Großereignis nicht vorzuenthalten. Der Schauplatz der Komödie war Pisa. Nach dem Fallen des Vorhanges erkannten die Zuschauer die wichtigsten Gebäude der Stadt, den schiefen Turm, den Campo Santo, den Dom; derartige Veduten waren seit dem 16. Jahrhundert ein beliebtes Motiv der Malerei und des Theaters.

Die Komödie bildete allerdings bloß die Fassung für nicht weniger als sechs kostbare ›Intermedien‹ – die Harmonie der Sphären, Apollo erschlägt den Pythondrachen (vgl. Beitrag Strohm, Abb. 1), Wettkampf der Pieriden mit den Musen (vgl. Beitrag Strohm, Abb. 7), Inferno, Rettung Arions und Zusammenkunft der Götter auf dem Olymp –, die vor dem Publikum einen bedeutenden Fundus gelehrten Wissens über antike Kunst, Kunsttheorie und Kultur mit aller nur möglichen Raffinesse ausbreiteten. Der Kreis um den Gelehrten und Komponisten Giovanni de' Bardi (1534–1612), der wesentliche Forschungen zu Musik und Theater der Antike unternommen hatte, war verantwortlich für Inhalt und Form der Intermedien – Lehrstücke eines leidenschaftlich schöpferischen Umgangs mit der Antike, ihrer Dichtung, der Philosophie und vor allem auch der Musik und des Theaters.

An den Anfang gestellt war das Intermedium der »Harmonie der Sphären« (vgl. Beitrag Alberti, Abb. 2), ein beliebtes, oft variiertes Thema im Musiktheater vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, aber auch schon im spätmittelalterlichen religiösen Theater in Florenz, das hier auf die Analyse antiker Musik konzentriert blieb. Die Armonia Doria, eine hoheitsvolle Frau in antikem Kleid, begleitet ihren Gesang mit einer Laute, wie ihre Begleiterinnen auch. Im nächsten Moment wird der gestirnte Himmel sichtbar, es treten die platonischen Sirenen auf und tragen ein Madrigal vor, wie die ihnen folgenden mythischen Gestalten. Schließlich erscheinen die sieben Planeten, eine Vielzahl von Heroen, Tugenden und historischen Persönlichkeiten. Musik, Bildung, optische Preziosen überwältigten die Zuschauer. Ein immer neues Staunen über das Gesehene und Gehörte, aber auch Gerochene und Gefühlte hielt sie in Bann.

Die Skizze Bernardo Buontalentis, eine Momentaufnahme der Vorgänge auf der Bühne, hat sich erhalten. Sie demonstriert den Vorbildcharakter der szenischen Gestaltung für Italien, ja Europa, der für Jahrzehnte Geltung haben sollte. Binnen weniger Jahrzehnte entstand ein Fundus an Motiven und optischen Lösungen, an maschinellen Hilfsmitteln, an Ratschlägen und Handwerksregeln, die für mehr als zwei Jahrhunderte das barocke Musiktheater mit Bausteinen versorgten, die in verschiedenster Weise zusammengesetzt und weiterentwickelt wurden. Das Theater wurde zunächst als Teil der fürstlichen Hofhaltung begriffen, doch entstanden nach und nach auch in Städten, auf Schlössern und in Klöstern Festsäle, in die Bühnen eingebaut wurden, die gleichfalls mit Verwandlungsmaschinen, Versenkungen und Flugwerken ausgestattet werden konnten.

Für den Bau und die Einrichtung der Theater benötigte man Handbücher, die in das Handwerk der Bühne einführen sollten, etwa Nicola Sabbatinis *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri*[11], die 1638 in Ravenna gedruckt wurde, zu einer Zeit, als die Kulisse längst erfunden und erprobt war. Trotzdem hat dieses Handbuch, das zwei Auflagen erlebte, großen Widerhall gefunden, denn darin wird vieles an Erfahrung in handwerklich biederer Genauigkeit dargestellt: angefangen vom Bau einer Bühne und eines Zuschauerraumes bis zum Aufstellen von bemalten Winkelrahmen als Hauschiffren. Es wird besonders darauf geachtet, dass der Fluchtpunkt in entsprechender Weise fixiert und die Perspektive richtig ›angelegt‹ wird. Sabbatini (1574–1654) stellt solide Winkelrahmen auf die Bühne und hält fest, »wie und von welcher Seite man beim Ausmalen der Szene das Licht anzunehmen hat«[12] *(Abb. 4a und b)*. Viel Platz verwendet er für Handwerksregeln der Perspektivkonstruktion und der Licht-Schatten-Darstellung auf der Bühne sowie für verschiedene Arten der Beleuchtung. Ergötzlich sind all die Bühnen-Tricks, die schon Vasari für seine Inszenierungen als zu einfältig abgelehnt haben dürfte. Trotz aller bloßen Handwerklichkeit hat gerade diese Sammlung bühnenpraktischer Verfahren doch ihr Publikum erreicht.

Lodovico Ottavio Burnacini und die Festkultur am Wiener Hof im 17. Jahrhundert

Noch in der kostbaren szenischen Gestaltung der Huldigungsoper *Il pomo d'oro* von Francesco Sbarra (1611–1668) und Antonio Cesti (1623–1669), die im Jahr 1668 in Wien aufgeführt wurde, ist die Bild- und Raumgestaltung deutlich am Florentiner Vorbild orientiert. Allerdings ist in Wien das Kulissensystem schon weiterentwickelt; die Struktur der Bühne entspricht nun den Bedürfnissen einer Verwandlungsbühne, deren Größe und maschinelle Ausstattung die Möglichkeiten der Bühne Vasaris, aber auch Buontalentis übertrifft. So ist die Unterbühne in Wien ungleich größer als in Florenz, die Ausgestaltung mit Flugwerk ist reicher und tragfähiger. Der entscheidende Unterschied ist freilich der, dass in Wien das Kulissen-Prospekt-System – nach venezianischem Vorbild – nun voll entwickelt ist, dass die Projektion des Raumes in die Fläche konsequent durchgeführt wird. Die Bühnentiefe hat sich vervielfacht und zwischen den Zuschauerraum und das Bühnengeschehen schiebt sich ein mehrfach reich mit Säulen gegliedertes, Abstand erzwingendes Bühnenportal, in dem das Orchester seinen Platz findet. Die Portal-Architektur feiert in ihrem ausgefeilten Figuren-Programm die Herrscherdynastie, nimmt wiederholt Bezug auf Herkules, den man als Stammvater der Habsburger reklamiert *(Abb. 5)*.

Nach der Freigabe des Blicks auf die Bühne sieht man im Vorspiel (vgl. Beitrag Leopold, Abb. 9) den Kaiser, hoch zu Ross, der sein Pferd zügelnd in der Levade, das heißt, im Gleichgewicht hält. Die österreichische Ehre schwebt »auf dem Flügelpferd Pegasus in der Luft«. Vor einer prunkvollen, zweigeteilten Architektur mit Reiterstandbildern erwarten »die höchstbeglücken Länder in zweyen Hauffen«[13] den Kaiser, um ihm zu huldigen. Auf der einen Seite das Reich, Ungarn, Italien und Sardinien, auf der anderen Spanien, Amerika, Böhmen und die deutschen Erbländer. Amor und Hymenäus erscheinen auf zwei Wolken – alle erweisen dem Kaiser ihre Reverenz.

Dieser sitzt mit seiner Familie auf der gedachten, in den Zuschauerraum verlängerten Mittelachse der Bühne vor seinem Hofstaat. Das Bild, das er vor sich hat, ist unverzerrt, da die Perspektivkonstruktion des Bühnenbildes auf den jungen Kaiser ausgerichtet ist. Im Gegensatz zu Florenz sitzt der Kaiser mit seiner

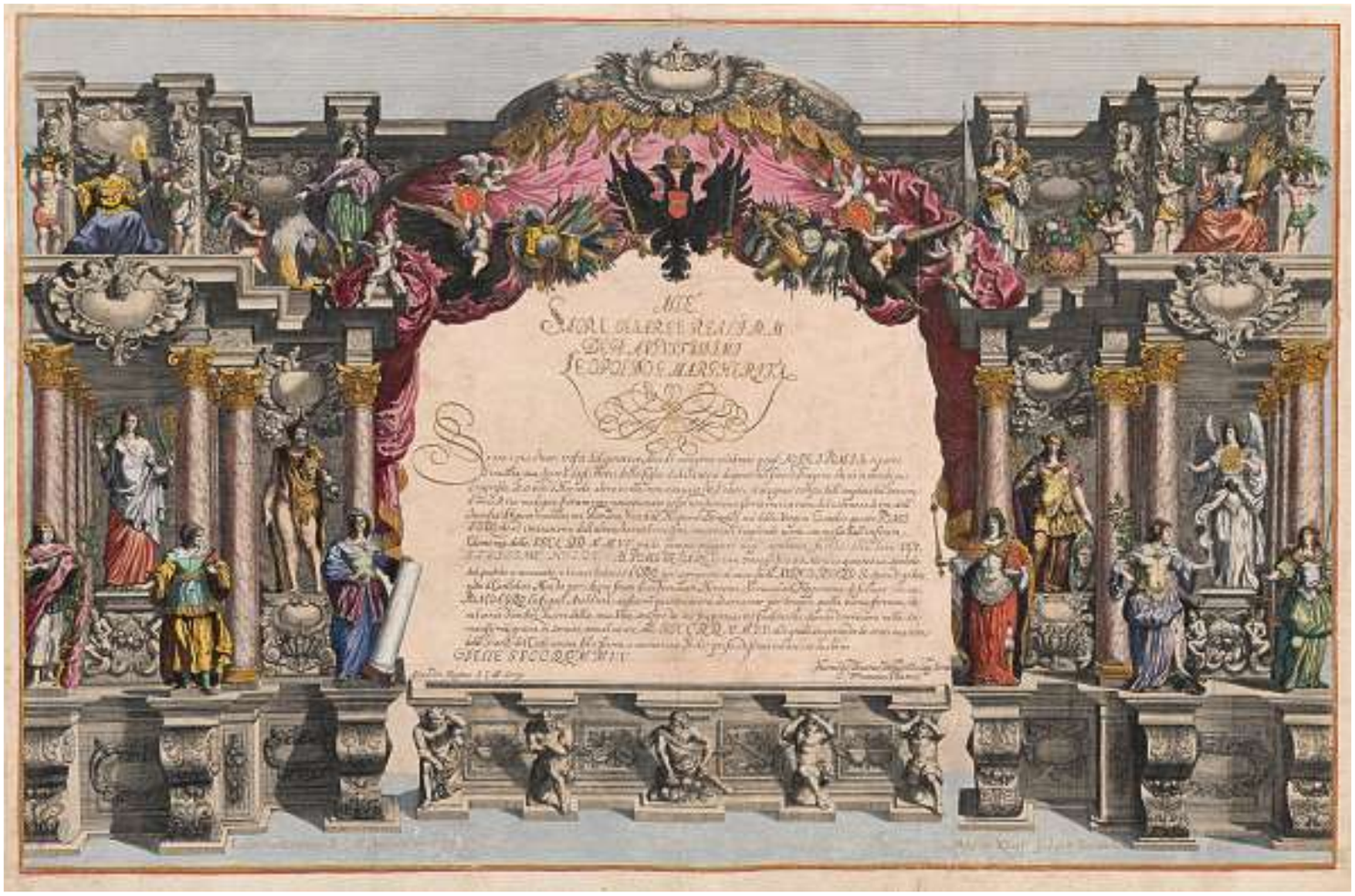


Abb. 5: Widmungsblatt mit Bühnenportal für die Kupferstichserie zur Oper *Il pomo d'oro*, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Melchior Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/1 Mus (©: ÖNB)

Familie nicht auf einem besonderen Podium der Bühne gegenüber, sondern vor dem Publikum, das im ›Parkett‹ Platz gefunden hat. Auf drei Rängen mit steil ansteigenden Zuschauerreihen sitzt die Masse der geladenen Gäste (*Abb. 6*; vgl. Beitrag Leibnitz, Abb. 4).

Das ›Comödihauß‹ auf der Cortina sollte ursprünglich als Höhepunkt der Hochzeitsfeierlichkeiten Kaiser Leopolds I. mit der spanischen Infantin Margarita Teresa 1666 eingeweiht werden. Die Eröffnung fand allerdings tatsächlich erst am 13. und 14. Juli 1668 anlässlich des Geburtstages der Kaiserin statt, als ein Programmpunkt unter vielen. Das neu errichtete repräsentative Haus hatte eine innere Länge von 65 m, eine Breite von 27 m und eine Innenhöhe von 27 m. Die Bühne dürfte eine bespielbare Tiefenausdehnung (ohne Proszenium und Orchestra) von 30 m gehabt haben. Auf der Vorder- und auf der Hinterbühne war Platz für je fünf Kulissenpaare; die einzelnen Bühnenzonen konnten durch einen Zwischenvorhang getrennt werden. Während im vorderen Teil gespielt wurde, baute man im hinteren Teil um. Flugwerke und Versenkungen wurden offensiv genutzt.[14] Das technische Spektakel bedeutete dem Publikum wohl gleich viel wie das musiktheatrale Werk.

Am ersten Nachmittag wurden der Prolog, der erste und zweite Akt dargeboten, die Akte drei bis fünf folgten am nächsten Nachmittag *(Abb. 7)*. Man saß also an die acht Stunden im Theater, um sich überraschen zu lassen, das Spektakel zu genießen und Präsenz zu zeigen. Die Aufführung war in doppelter Hinsicht ein Staatsakt. Man erlebte in Anwesenheit des

Abb. 6: Innenansicht (Ausschnitt) des *Teatro sulla Cortina* während der Aufführung von *Il pomo d'oro*, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Frans Geffels nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/25 Mus (©: ÖNB)

Kaisers, quasi als sein Gast, die Festoper, man verfolgte das patriotische Geschehen in der Masse der Gleichgesinnten und sah den Kaiser selbst zum Cembalo schreiten, um einige Augenblicke lang die Aufführung zu leiten.

Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) prägte das geistliche wie weltliche (Musik-) Theater des Wiener Hofes über mehr als vierzig Jahre als künstlerische Autorität, die vom Kaiser geschätzt und mehrfach für seine Verdienste ausgezeichnet wurde. Eine Reihe seiner etwa 120 Ausstattungen wurde durch Kupferstiche dokumentiert. Burnacini wirkte als maßgeblicher Festgestalter des Kaisers bei weltlichen wie kirchlichen Hochfesten ebenso wie bei den Faschingsfesten des Hofes und der Aristokratie, stattete aber auch die *Sacre rappresentazioni* (Sepolcri) in der Karwoche aus oder die großen Freilichtaufführungen im Garten und auf dem Teich der Favorita. Berühmt wurde auch das Rossballett von 1667, das *Freuden-Fest zu Pferd, Sieg=Streit deß Lufft und Wassers*[15] nach italienischem Vorbild (vgl. die Beiträge Polleroß, Leibnitz und Risatti). Die Choreografie stammte von Alessandro Carducci, der schon in Florenz für das gerittene ›Spectacle‹ verantwortlich gewesen war.

Wiederholt weilten auch, vor allem im Fasching, Commedia dell'arte-Truppen für längere Gastspiele in Wien, und auch die Edelknaben, die Pagen des Kaisers, mussten im Fasching etwas zur Unterhaltung des Hofes beitragen.[16] Sie studierten Jahr für Jahr ein Stück in italienischer Sprache in der Art der *Commedia all'improvviso* ein, und Burnacini hatte auch hier für die entsprechende Ausstattung zu sorgen.

Lodouico Burnacini m.et del:

Abb. 7: Szenenbild (»Reggia di Giove co'l convito de gli dei«) aus der Oper *Il pomo d'oro*, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/4 Mus (©: ÖNB)

Abb. 8: Innenansicht des Großen Hoftheaters, nach 1700. Radierung von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht nach Francesco Galli Bibiena. München, Deutsches Theatermuseum, Inv.-Nr. VII 550 (©: ebenda)

In den Klöstern in und um Wien blühte das Schultheater, nicht zuletzt das der Jesuiten.[17] Und wieder war es Burnacini, der sein Wissen, seine Könnerschaft und seine Werkstätten zur Verfügung stellte; er hatte, neben den Dekorationen, wohl auch die Kostüme zu entwerfen und in seinen Werkstätten anfertigen zu lassen.

Die Familie Galli Bibiena und der Theaterbau im 18. Jahrhundert

Knapp vor der Jahrhundertwende wurde Francesco Galli Bibiena (1659–1739), eines der bedeutendsten Mitglieder der international tätigen Bühnenbild- und Theaterarchitektenfamilie, vom Kaiser nach Wien berufen, um ein neues Hoftheater zu entwerfen und zu erbauen *(Abb. 8)*.[18] Burnacinis Theater auf der Cortina war im Zuge der Zweiten Wiener Türkenbelagerung abgerissen und nicht wieder aufgebaut worden[19], hätte aber auch nicht mehr dem Geschmack und den Anforderungen der Repräsentation der Zeit entsprochen. Der Begriff des Festlichen hatte sich gewandelt, wie auch die Position des Kaisers und seiner Familie im Zuschauerraum.[20] Man zog sich nun in eine Hofloge zurück, in ein mehrstöckiges Bauelement, das weder zu den drei Rängen, noch zum Parterre eine unmittelbare Verbindung aufwies. Zwar war die Sehachse weiter auf den Kaiser und seine Familie ausgerichtet, sie senkte sich nun aber deutlich zur Bühne hin. Die gewählte Sichtweise ist bezeichnend für die Entwicklung, die eine sich ändernde Wertschätzung des Szenischen andeutet.

Die Trennung von Bühne und Zuschauerraum wurde nun durch zwei schräg gestellte Trompeterlogen, die die Spielbühne quasi in ihre Mitte nahmen, betont. Die figurenreiche, vielfach gegliederte Portalarchitektur des Theaters auf der Cortina mit ihren zahlreichen – auch mythologischen – Bezügen auf die Dynastie der

Habsburger ist nun Geschichte: Das Ornament beherrscht die Fläche des Vorhanges.

Bemerkenswert ist, dass sich in den gut erhaltenen Akten zum Bau des neuen Hoftheaters kein einziger Beleg für Zahlungen an den Architekten findet. Offenbar wurde Francesco Galli Bibiena aus der Privatschatulle des Kaisers entlohnt, um Lodovico Ottavio Burnacini, den in Ehren ergrauten und hoch dekorierten Schöpfer des Vorgängerbaues und zahlreicher großartiger und bestens dokumentierter Ausstattungen, nicht zu kränken.

Die Mitglieder der Großfamilie der Galli, die aus Bibbiena, einer toskanischen Kleinstadt stammte, beherrschten über vier Generationen den Theaterbau und die Bühnenbildgestaltung in weiten Teilen Europas (vgl. Beitrag Frank).[21] Sie verstanden es, durch Übereckstellen der Szenenräume kolossale Raumfluchten für den Beschauer zu öffnen, ohne aber die hoch- und spätbarocke Bühne tatsächlich wesentlich vergrößern zu müssen. Viele ihrer Entwürfe wurden, um den szenischen Eindruck noch weiter zu ›monumentalisieren‹, in Druck gegeben. Die in den Skizzenbüchern festgehaltenen Details, aber auch die Gesamtansichten ihrer Bühnendekorationen demonstrieren einen virtuosen Umgang mit allen Details der Perspektivdarstellung. Die staunenswerte Fehlerlosigkeit vieler dieser ›Merkblätter‹, deren Autoren nicht immer zu eruieren sind, machen begreifbar, wieso die Mitglieder dieser Künstlerdynastie über einen so langen Zeitraum als Theaterbaumeister, Szenenarchitekten, aber auch als Festgestalter und Entwerfer von Totengerüsten und Fresken, etwa in der Wiener Peterskirche, reüssierten.

Einen der schönsten und interessantesten Theaterbauten, nicht nur des 18. Jahrhunderts, entwarf und baute der auch in Wien tätige Antonio Galli Bibiena (1697–1774) in Mantua. Der verschiedenen Zwecken zugedachte Theatersaal des Teatro Scientifico ist nicht nur einer der akustisch besten Säle, die in Italien je gebaut wurden, sondern auch ein Monument der Aufklärung. Drei glockenförmig geschwungenen Logenrängen und einem intimen Parkett liegt eine Bühne gegenüber, die ohne Unter- und Oberbühne auskommt. Die Rückwand wird in zwei Ebenen, logenartig, von hohen Fenstern gebildet, die ›das – natürliche – Licht der Aufklärung‹ auf diese Rostra geistiger Auseinandersetzung fallen lassen. Die Bühne wird nach oben von einer soliden kassettierten Decke abgeschlossen. Jede Loge ist durch Fresken individuell und kostbar gestaltet.

Leopold Mozart schrieb im Jänner 1770 an seine Frau: »Ich wünschte daß du den Ort gesehen hättest, wo die accademia war: nämlich das so genannte *Theatrino della Accademia Philarmonica*. Ich habe in meinem Leben von dieser Art nichts schöners gesehen […]. Es ist kein Theater, sondern ein wie die opernHauser gebauter Saal mit Logen; wo das Theater stehen soll, ist eine Erhehung für die Musik, und hinter der Musik abermahl eine, wie Logen, gebaute Gallerie für die Zuhörer.«[22] Es ist bemerkenswert, wie detailliert Leopold Mozart das Besondere dieses Baues erkennt, seine Qualität schildert und kein Wort darüber verliert, dass der Bau als Theater bezeichnet wird, obwohl weder Ober- noch Unterbühne für nötig empfunden werden.

Tatsächlich suchten die Reformer der Bühne gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Materialschlacht auf der Bühne zu entgehen.[23] Die zahlreichen Reform-Vorschläge wurden zwar heftig diskutiert, fanden aber nur nach und nach breitere Beachtung, weil das Theater ganz dem zur handwerklichen Perfektion gelangten Kulissen- und Prospektsystem vertraute. Erst die zum Teil gesetzlich erzwungene Einführung der elektrischen Beleuchtung auf der Bühne und in den Zuschauerräumlichkeiten sollte nicht nur mehr Sicherheit im Theater, sondern auch eine neue Ästhetik schaffen.

1 Giordano Bruno, *Zwiegespräche vom unendlichen All und den Welten*, übersetzt und erläutert von Ludwig Kuhlenbeck, unveränd. reprograf. Nachdr. der 2. Aufl. Jena 1904, Darmstadt 1993.
2 Giordano Bruno, *Der Kerzenzieher (Candelaio)*, hg. von Sergius Kodera (Philosophische Bibliothek, Bd. 544), Hamburg 2013, XX.
3 Vgl. zum Weltbild der Renaissance u. a. Peter Burke, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984 (engl. Original: *Culture and Society in Renaissance Italy*, London 1972); ders., *Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien* (Beck'sche Reihe, Bd. 1626), München 2005 (engl. Original: *The European Renaissance. Centres and Peripheries*, Oxford 1998).
4 Die einzelnen Bücher erschienen nicht gemeinsam und zusammenhängend, sondern zu verschiedenen Zeiten (ab 1537) und an verschiedenen Orten (Venedig, Paris, Lyon, Frankfurt).
5 [Sebastiano Serlio], *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva*, di Sebastiano Serlio Bolognese, Dove si mettono in disegno tutte le maniere di edificij, e si trattano di quelle cose, che sono più necessarie a sapere gli Architetti. Con la aggiunta delle inventioni di cinquanta Porte, e gran numero di palazzi publici, e privati nella Città, & in Villa, e varij accidenti, che possono occorrere nel fabricare, Diviso in sette Libri. Con un'Indice copiosissimo con molte Considerationi & un breve Discorso sopra questa materia, raccolta da M. Gio. Domenico Scamozzi Vicentino. Di nuovo ristampate, e corrette. In Vinegia, Presso gli Heredi di Francesco de' Franceschi. MDC, fol. 49v–51v.
6 Vgl. Wolfgang Greisenegger, *Überlegungen zum Theater der Renaissance in Italien. Serlios Typenszene als Ergebnis einer ikonographischen Tradition*, in: Maske und Kothurn 18, 1972, 140–150.
7 Vgl. u. a. Alberto Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico (1585)*, Mailand 1973.
8 Roland Le Mollé, *Giorgio Vasari. Im Dienst der Medici*, Stuttgart 1998 (franz. Original: *Giorgio Vasari. L'homme des Médici*, Paris 1995).
9 Vgl. dazu die reiche Sekundärliteratur, u. a. Alois Maria Nagler, *Theater der Medici*, in: Maske und Kothurn 4, 1958, 168–198 und 346–352; ders., *Theatre Festivals of the Medici 1539–1637*, New Haven – London 1964; Ausstellungskatalog Mario Fabbri – Elvira Garbero Zorzi – Anna Maria Petrioli Tofani (Hgg.), *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Florenz (Palazzo Medici Riccardi) 1975; *Il teatro dei Medici* (Quaderni di teatro, Bd. 2), Florenz 1980; Ausstellungskatalog Ludovico Zorzi (Hg.), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Florenz 1980; Arthur R. Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, Dartmouth College Museum & Galleries, Hanover – London 1980; Sara Mamone, *Il teatro nella Firenze medicea* (Problemi di storia dello spettacolo, Bd. 9), Mailand 1981.
10 Roy Strong, *Feste der Renaissance 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht*, Freiburg – Würzburg 1991, 238 (engl. Original: *Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650*, Berkeley 1973, 1984).
11 Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri […]*, Ravenna 1638 (dt. Übersetzung: *Anleitung Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen von Nicola Sabbattini 1639* [sic!], Weimar 1926).
12 Ebenda, Kapitel XVI, 186 f.
13 Margret Dietrich (Hg.), *Der guldene Apfel*, Schauspiel […] aus dem Italiänischen übersetzt von Johann Gabriel Meyer, Nürnberg 1672. Faksimiledruck des deutschen Textbuches (Jahresgabe der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1965), Wien 1965.
14 Vgl. Peter Fleischacker, *Rekonstruktionsversuch des Opernhauses und des Bühnenapparates in dem Theater des Ludovico Ottavio Burnacini*, unveröff. Diss. Universität Wien 1962.
15 [Francesco Sbarra], *Sieg=Streit deß Lufft und Wassers, Freuden-Fest zu Pferd […] dargestellet in dero Kayserlichen Residenz Statt Wienn*, Wien 1667.
16 Vgl. Heinz Kindermann – Margret Dietrich, *Die Commedia dell'arte und das Altwiener Theater. Vorträge gehalten am Österreichischen Kulturinstitut in Rom am 22. Nov. 1963*, Rom 1965.
17 Vgl. Christiane Lindner, *Der große Theatersaal der Jesuiten in der Alten Universität in Wien*, unveröffentl. Diplomarbeit Universität Wien 2014.
18 Vgl. Herbert Karner, *Der Theaterbau Francesco Galli Bibienas*, in: ders. (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz* (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2), Wien 2014, 373–375.
19 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, *Das Theater auf der Kurtine*, in: Karner 2014 (zit. Anm. 18), 422–427.
20 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, *Theatrum und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Jörg Jochen Berns – Thomas Rahn, *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Frühe Neuzeit, Bd. 25), Tübingen 1995, 511–533.
21 Vgl. u. a. Ausstellungskatalog Deanna Lenzi – Jadranka Bentini (Hgg.), *I Bibiena – una famiglia europea*, Bologna 2000.
22 Leopold Mozart an seine Frau am 26.1.1770, in: Wilhelm A. Bauer – Otto Erich Deutsch (Hgg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1: *1755–1776*, Kassel 1990, 306.
23 Vgl. Wolfgang Greisenegger, *Aspekte des Theaterbaus und der Bühnentechnik des 18. Jahrhunderts*, in: Herbert Lachmayer (Hg.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband zur Mozart-Ausstellung*, Wien 2006, 579–582.

Maria Alberti

Fest und Theater im Italien des Ancien Régime

»Die ganze Welt ist nichts anderes als eine Bühne oder ein Theater, wo wir ständig unsere Taten zur Schau stellen.«[1] So schrieb bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Leone de' Sommi, eine der herausragenden Persönlichkeiten der jüdischen Gemeinde von Mantua und ein wichtiger Organisator von Theateraufführungen am Hof der Gonzaga. Er nahm damit etwas vorweg, das nur kurze Zeit später, von Shakespeare bis zu Calderón de la Barca, ein Topos der europäischen Kultur des 17. Jahrhunderts werden sollte. Da die rhetorische Form der Metapher die Basis der barocken Ästhetik bildet, ist diejenige, die das Leben des Menschen mit dem Theater, der ephemeren Fabrik von Illusionen, vergleicht, wohl das beste Beispiel für die Krise des Humanismus.[2]
Von daher rührt auch die Bezeichnung des 17. Jahrhunderts als »theatralisches Jahrhundert« *par excellence,* in dem jede Form künstlerischer Schöpfung dazu tendiert, zum Spektakel zu werden, die Künstlichkeit zum Paradigma des Schaffens zu erheben und sich die typischen Ausdrucksweisen der Inszenierung in erweiterter Form zu eigen zu machen.

In diesem Zusammenhang spielte Italien trotz der politischen Zersplitterung des Landes und seiner fortschreitenden und unausweichlichen Marginalisierung eine fundamentale Rolle. Hier wurden neue Theaterformen, neue Inszenierungstechniken und neue Raumlösungen ›erfunden‹, die sich über ganz Europa verbreiteten. Hier entwickelten sich zugleich hochspezialisierte Professionisten, wobei Schauspieler, Sänger, Musiker, Dramatiker, Architekten und Bühnenbildner aus Italien auf dem gesamten Kontinent umherreisten.[3] Paradoxerweise hatten diese Theaterformen jedoch nicht die starke dramaturgische Ausprägung, die andernorts (man denke etwa an England, Spanien und Frankreich) zu einer außerordentlichen Blüte geführt hatte. Die italienische Festkultur des Barock basierte vielmehr auf Ansätzen des vorangegangenen Jahrhunderts, denen zufolge der Text in den Hintergrund getreten war: so einerseits auf der Commedia dell'arte, die sich auf die Improvisationskunst der Schauspieler stützte (vgl. Beitrag Katritzky), und andererseits auf der Oper, der höfischen Unterhaltungsform *par excellence*, die den Fokus auf die Musik und den Einsatz eindrucksvoller Bühnenmaschinerien legte.

Vom Ende des 15. bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts (und mit wichtigen Orten auch noch danach) waren die Fürstenhöfe auf der gesamten Apennin-Halbinsel die wichtigsten Produktionsstätten für Theater- und Festveranstaltungen. Abgesehen von den Unterschieden, die es naturgemäß zwischen den unzähligen Ereignissen gab und die auch aus den jeweiligen Vorlieben der Zeit und der spezifischen Festkultur des entsprechenden Ortes resultierten, waren sie alle auf ein einziges Ziel ausgerichtet – wir würden dies heute als ›Konsenspolitik‹ bezeichnen: auf den Lobpreis des regierenden Hauses. Dabei entsprachen sie dem auf eine Kommunikation auch nach außen hin ausgerichteten Zweck des jeweiligen Festes, indem sie besonders wichtige Momente in der Geschichte der regierenden Dynastie hervorhoben: Siege im Krieg, aber vor allem Hochzeiten, Taufen und Staatsbesuche. Bei diesen Gelegenheiten waren auch ausländische Diplomaten anwesend, die dann andernorts die Großartigkeit und Wirkung des Ereignisses bezeugen konnten. Während jedoch einige Aufführungen dem exklusiven Publikum des Hofes und seiner illustren Gäste

Abb. 1: *Primo intermedio della Veglia della Liberazione di Tirreno* (Detail), 1617. Einziges zeitgenössisches Zeugnis zum Inneren des Teatro Mediceo degli Uffizi. Kupferstich von Jacques Callot. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM2391 (©: KHM-Museumsverband)

vorbehalten waren, fanden andere an öffentlichen Orten statt und wandten sich an die Untertanen, denen auf diese Weise der Glanz des herrscherlichen Hauses vor Augen geführt wurde.[4]

In diesem Zusammenhang ist vor allem die Familie der Medici in der Toskana zu nennen. Bereits der erste Großherzog, Cosimo, benützte das Theater als wirksames *instrumentum regni*, um die noch junge Dynastie mit ihrem sowohl an Ausdehnung als auch an Ressourcen bescheidenen Herrschaftsgebiet zu legitimieren und ihr eine Bühne zu verschaffen, auf der sie mit den anderen, wesentlich mächtigeren europäischen Häusern auf gleicher Ebene verkehren konnte.[5]

Der Höhepunkt dieser Bestrebungen wurde im Jahre 1589 mit den Festlichkeiten anlässlich der Vermählung von Ferdinando I. de' Medici mit Christine von Lothringen erreicht. Für den neuen Großherzog, der seinem Bruder überraschend nachfolgen und dafür den Kardinalspurpur ablegen musste, boten die Hochzeitsfeierlichkeiten die erste wichtige Gelegenheit, sich in der Öffentlichkeit zu präsentieren; das Ereignis sollte daher grandios ausfallen und in die Geschichte eingehen. Und so geschah es auch, wie die zahlreichen gedruckten Festbeschreibungen bezeugen, die aus diesem Anlass erschienen sind.[6]

Nicht zufällig ist dies eines der Ereignisse, die von der modernen Musik- und Theaterwissenschaft am häufigsten untersucht wurden, wobei der Fokus vor allem auf der zentralen Aufführung des Festzyklus lag, auf der Komödie *La Pellegrina* von Girolamo Bargagli (1537–1586).[7] Die Festvorstellung fand am 2. Mai 1589 im Teatro degli Uffizi statt; dieses zählt zu den ältesten Räumlichkeiten in Italien, die speziell für Theateraufführungen bestimmt waren.[8] Bernardo Buontalenti (1531–1608) hatte es drei Jahre zuvor für die Hochzeit von Virginia de' Medici mit Cesare d'Este errichtet[9] und gestaltete es nun für die nächste Medici-Hochzeit völlig neu *(Abb. 1)*.

Die Aufführung von 1589 wurde weniger wegen der Komödie als vielmehr durch die sechs berühmten Intermedien bekannt, die gemeinhin als ›Generalprobe‹ für die gerade entstehende Oper angesehen werden; sie war Frucht der Überlegungen von Giovanni de' Bardi, Graf von Vernio (1534–1612), und der Künstler, die sich unter seiner Leitung zusammenfanden.[10] In diesen Intermedien feierte man die Harmonie als ausgleichendes Prinzip im Universum wie auf Erden und stattete sie – dank der außerordentlichen szenischen Phantasie Buontalentis – mit spektakulären Bühneneffekten aus, die die Monotonie der Einheit des Ortes auf der fix dekorierten Bühne durchbrechen und in die Bereiche der vier aristotelischen Elemente führen sollten – Luft, Erde, Feuer und Wasser *(Abb. 2)*.

Bernardo Buontalenti war auch der kunstreiche Erfinder des zweifachen Spektakels, das einige Tage danach im Hof des Palazzo Pitti stattfand, wo zunächst – nach dem Vorbild der zehn Jahre zuvor anlässlich der Hochzeit von Großherzog Francesco mit Bianca Cappello[11] veranstalteten Festivitäten – ein aufwendiges Fußturnier der Hofadeligen abgehalten wurde. Während sich das Publikum in das Innere des Palastes zum Bankett zurückzog, wurde der Hof in einem veritablen *coup de théâtre* mit Wasser geflutet, damit dort eine noch spektakulärere Vorführung, nämlich eine Seeschlacht zwischen Türken und Christen, veranstaltet werden konnte.[12]

Abgesehen von der Pracht der einzelnen Darbietungen enthielt das Gesamtprogramm dieser Festlichkeiten nicht nur eine Reihe von bereits etablierten Veranstaltungsformen, sondern bildete auch ein wichtiges Modell, das von nun an mit dem Hof der Medici verbunden bleiben sollte und bei festlichen dynastischen Anlässen während des gesamten folgenden Jahrhunderts immer wieder aufgegriffen wurde. Dabei wurde es naturgemäß jedes Mal erweitert sowie dem Zeitgeschmack und der jeweiligen Situation angepasst.

Eine Gelegenheit, die ›Maschinerie‹ der Organisation eines solchen Festes erneut in Gang zu setzen, bot sich ein Jahrzehnt später, im Herbst des Jahres 1600, anlässlich der Vermählung von Maria de' Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich. Das Ereignis galt als wichtiger Erfolg der Außenpolitik Ferdinandos und wurde demgemäß mit großem Prunk gefeiert.[13] Neben einem spektakulären Bankett im Salone dei Cinquecento des Palazzo Vecchio bildete eine Theateraufführung, wiederum im Teatro degli Uffizi, den Höhepunkt der Festlichkeiten: Man gab *Il rapimento di Cefalo*, eine größtenteils von Giulio Caccini (1551–1618) komponierte Oper mit einem Libretto von Gabriello Chiabrera (1552–1638), die wiederum mit den eindrucksvollen Maschinerien von Bernardo Buontalenti auf die Bühne gebracht wurde. Einige Tage zuvor war im kleineren Theater des Palazzo Pitti Jacopo Peris (1561–1633) *Euridice* aufgeführt worden, die

Abb. 2: Szenenbild des 1. Intermediums *L'armonia delle sfere* zur Komödie *La Pellegrina*, Florenz 1589. Kupferstich von Agostino Carracci. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSG2204 (©: KHM-Museumsverband)

erste Oper, die komplett überliefert ist; die Inszenierung stammte möglicherweise von Ludovico Cigoli.

Obwohl die Initiatoren dieser Bühnenwerke eigentlich gehofft hatten, die antike griechische Tragödie wiederzubeleben, erlebte das neue Jahrhundert stattdessen die Geburt der Oper, einer ganz neuen und zunächst nur im höfischen Bereich angesiedelten theatralischen Gattung. Die Oper wurde durch die bühnentechnischen Fähigkeiten Buontalentis aus der Taufe gehoben und war, zumindest teilweise, immun gegen die strenge Auffassung von der Einheit des Ortes. Auf diese Weise verkörperte sie allein bzw. öfter noch vermischt mit anderen Theaterformen in perfekter Weise die ästhetischen Tendenzen, die sich damals durchzusetzen begannen.

Das toskanische Modell, das sich vom Großherzogtum aus zunächst in den italienischen Gebieten weiter ausbreitete, eroberte schließlich die bedeutendsten Höfe in ganz Europa, traf dort auf verschiedene lokale Bühnenpraktiken und bildete die Grundlage für die große Blüte der barocken Festkultur.

Ein schönes Beispiel dieses Transfers von Ideen, Praktiken und beruflicher Ausformung liefern die zeitlich nahe gelegenen Hochzeitsfeierlichkeiten der beiden Erbprinzen von Mantua und Florenz, die obendrein noch Cousins waren. Im Februar des Jahres 1608 heiratete Francesco IV. Gonzaga, Sohn von Herzog Vincenzo I. Gonzaga und Eleonora de' Medici, Margarete, die Tochter des Herzogs Karl Emanuel I. von Savoyen und der Katharina Michaela von Spanien[14], während im Oktober 1608 Cosimo de' Medici, Sohn von Ferdinando und Christine von Lothringen, Maria Magdalena ehelichte, Tochter Karls II. von Innerösterreich und der Maria Anna von Bayern sowie Schwester der Königin Margarete von Spanien.[15] Die beiden verbündeten und zugleich rivalisierenden

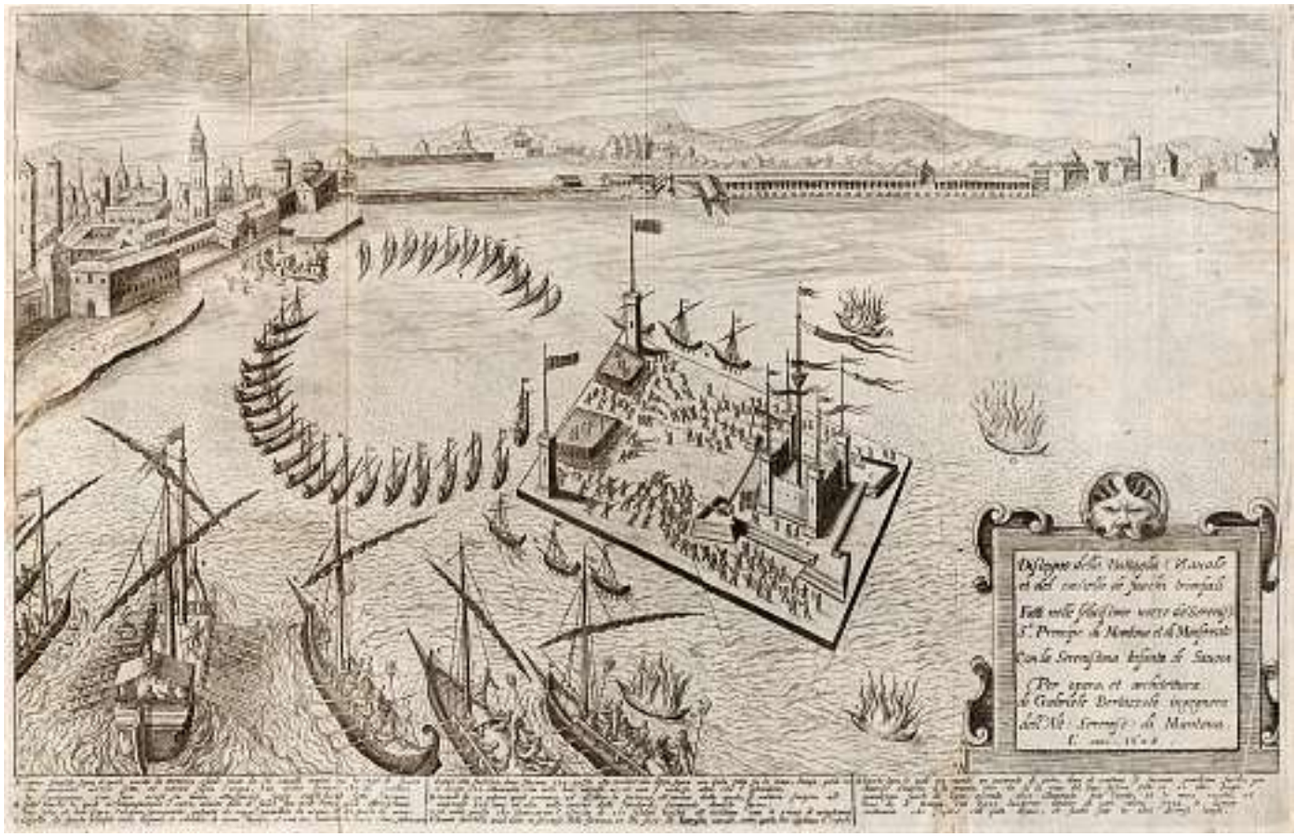


Abb. 3: *Seeschlacht.* Aus: Federico Follino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del serenissimo principe d. Francesco Gonzaga, con la serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantua 1608. Anonymer Kupferstich nach Gabriele Bertazzolo. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. BE.7.V.24, nach S. 66 (©: ÖNB)

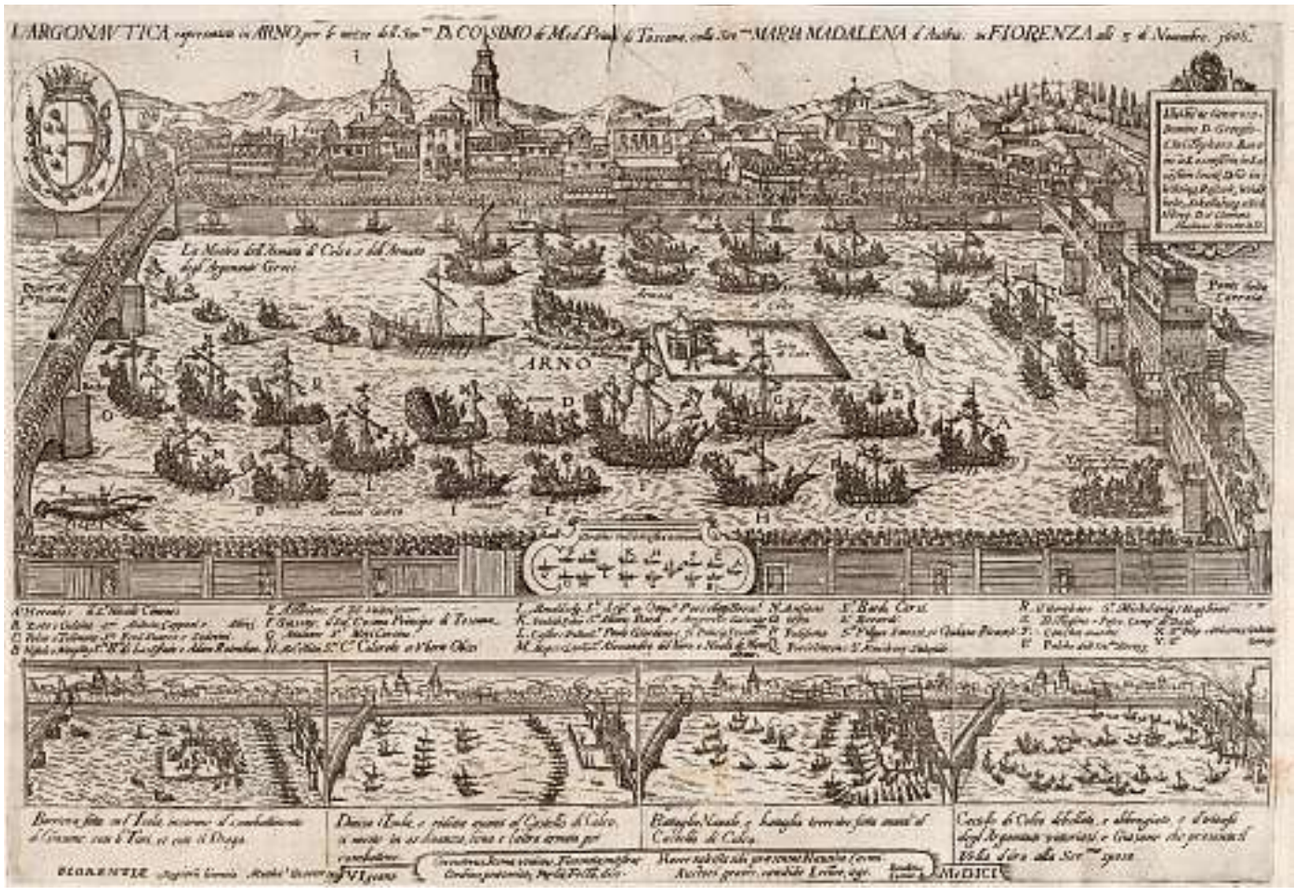


Abb. 4: *L'Argonautica.* Aus: Camillo Rinuccini, *Descrizione delle Feste fatte nelle reali nozze de' Sereniss. Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, Florenz 1608. Kupferstich von Matthias Greuter. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Sign. 280834-B.Fid. (©: ÖNB)

Städte veranstalteten in engem Wettstreit miteinander eine Reihe eindrucksvoller Festlichkeiten, wobei Florenz, obwohl es seiner Vorrangstellung alle Ehre machte, doch letztlich hinter Mantua zurückfiel, weil man dort auf die besseren Künstler zählen konnte.[16] Nichtsdestoweniger wird beim Vergleich der ›Veranstaltungskalender‹ beider Festzyklen deutlich, dass die beiden Höfe dasselbe Schema übernahmen.

Beide Bräute zogen im Triumph in die Stadt ein, die sie künftig regieren sollten: Margarete traf in Mantua, entsprechend den Besonderheiten des Territoriums, an Bord eines »Bucintoro« zu Wasser ein, während die Ankunft Maria Magdalenas in Florenz der dortigen Tradition entsprach: Hier fand so wie bei anderen Hochzeiten von Angehörigen des Hauses Medici ein festlicher Einzug statt. Danach gab es eine dichte Abfolge von gesellschaftlichen Ereignissen – Banketten, Bällen und Theateraufführungen. In Mantua folgten im Palazzo Ducale die Darbietung der Oper *L'Arianna* von Claudio Monteverdi (1567–1643) mit einem Libretto von Ottavio Rinuccini (1562–1621) und die Komödie *L'Idropica* von Giovan Battista Guarini (1538–1612) aufeinander, mit Intermedien von Chiabrera in der Vertonung von Monteverdi und Bühnenbildern von Antonio Maria Viani (um 1550 – um 1635) und Gabriele Bertazzolo (1570–1626). Ihr Pendant in Florenz bildete im Palazzo Pitti eine *veglia* (Abendveranstaltung) von Francesco Cini, *La notte d'Amore,* und im Teatro degli Uffizi die Pastorale *Il giudizio di Paride* von Michelangelo Buonarroti dem Jüngeren (1568–1646)[17], die von Giovan Battista Strozzi dem Jüngeren (1551–1634) und dem inzwischen siebzigjährigen Giovanni de' Bardi mit den unvermeidlichen Intermedien nach Ideen Buonarrotis angereichert und mit Bühnenbildern von Giulio Parigi (1571–1635)[18] ausgestattet wurde; Parigi war Buontalenti nachgefolgt, der in diesem Jahr verstorben war.

Wenn ein Vergleich zwischen diesen Aufführungen auch *de facto* die Überlegenheit der Gonzaga bestätigt, bei denen die eben erst geborene Oper zu ihrer künstlerischen Reife gelangte, so fanden bei den damaligen Zuschauern doch andere Veranstaltungen noch größeren Anklang – jene mit kriegerischem Charakter. Zu ihnen zählten zwei grandiose Seeschlachten, von denen die eine nach einer Idee von Gabriele Bertazzolo *(Abb. 3)* im Becken des Lago di Mezzo in Mantua gegeben wurde; in Florenz hingegen führte man *L'Argonautica* auf, ein Schiffsfest auf dem Arno *(festa navale in Arno),* an dem der Herzog selbst in der Rolle des Jason teilnahm; die komplexe, von Francesco Cini[19] konzipierte Dramaturgie wurde in der einfallsreichen Ausstattung von Giulio Parigi unter Mitarbeit von Jacopo Ligozzi (1547–1627) und Ludovico Cigoli (1559–1613) szenisch umgesetzt *(Abb. 4)*. Während in Mantua Turniere *(Il trionfo d'Amore)* und Ballette (*Il ballo delle ingrate,* gleichfalls von Monteverdi) die Zuschauer erfreuten, wurden auf der Piazza Santa Croce in Florenz durch ein Rossballett *(ballo a cavallo)* mit dem Titel *Giostra dei venti* beide Gattungen miteinander vereint *(Abb. 5)*.

Unter Cosimo II. (1609–1621), einem begeisterten Anhänger sowohl des Tanzes als auch der

Abb. 5: *Giostra dei Venti.* Aus: Camillo Rinuccini, *Descrizione delle Feste fatte nelle reali nozze de' Sereniss. Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, Florenz 1608. Kupferstich von Matthias Greuter und Remigio Cantagallina. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_ GFeU4236 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 6a: Aufzug zum Rossballett *Guerra d'Amore,* 1616. Aus: Andrea Salvadori, *Guerra d'Amore. Festa del Serenissimo Granduca di Toscana Cosimo II fatta in Firenze il carnovale del 1615*, Florenz 1615. Kupferstich von Jacques Callot nach Giulio Parigi. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeG3231 (©: KHM-Museumsverband)

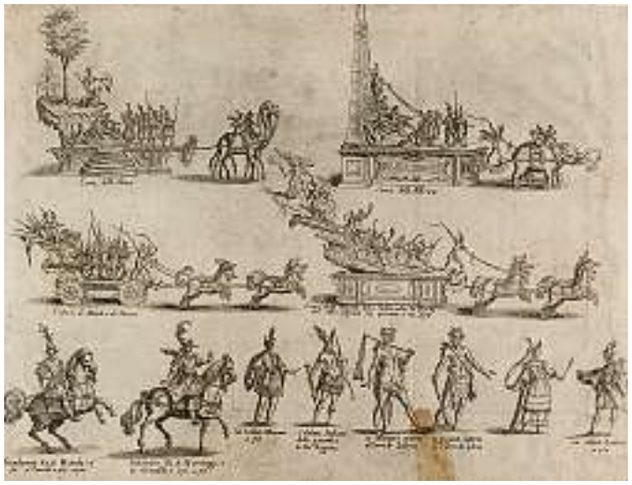


Abb. 6b: Wagen und Teilnehmer beim Rossballett *Guerra d'Amore,* 1616. Aus: Andrea Salvadori, *Guerra d'Amore. Festa del Serenissimo Granduca di Toscana Cosimo II fatta in Firenze il carnovale del 1615*, Florenz 1615. Kupferstich von Jacques Callot nach Giulio Parigi. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeG3240 (©: KHM-Museumsverband)

ritterlichen Kampfspiele, nahm das Florentiner Theater barocke Dimensionen an, wobei die ›gemischten‹ Gattungen bevorzugt wurden, wie die Turnieroper, das Rossballett und der Tanz mit erzählerischem Inhalt. Oper, Intermedium, Tanz und Waffenspiel wurden mit großer Prachtentfaltung bei der Bühnenausstattung und oft unter direkter Mitwirkung von Mitgliedern des Hofes auf verschiedenste Weise miteinander kombiniert.[20] Wenn es sein Gesundheitszustand erlaubte, nahm der Großherzog auch selbst daran teil. So trat das großherzogliche Paar in den Tänzen des ersten Intermediums der abendlichen Festveranstaltung zur *Liberazione di Tirreno* auf, die 1617 anlässlich der Hochzeit von Caterina, der Schwester Cosimos, mit dem Herzog von Mantua, Ferdinando Gonzaga, im Teatro degli Uffizi aufgeführt wurde; der Text stammte von Andrea Salvadori (1591–1634), die Musik von Marco da Gagliano (1582–1643), die Bühnenbilder konzipierte Giulio Parigi und die Choreografie Agnolo Ricci *(Abb. 1)*.[21] Cosimo trat ferner während des Karnevals im Jahre 1613 in Anwesenheit der kaiserlichen Gesandten beim großen Fußturnier *(sbarra)* auf, das ebenfalls im Teatro degli Uffizi in der Ausstattung von Giulio Parigi stattfand.[22] Der Großherzog erschien dabei an Bord einer prächtigen Galeere in der Rolle des Liebesschmerzes (»Dolore Amoroso«).

Bemerkenswert war auch die Veranstaltung von zwei »Karussellen« (Ringelrennen) zu Pferd im Jahre 1616 im Abstand von nur wenigen Monaten, beide auf der Piazza Santa Croce: Man gab im Karneval 1616 (1615 nach dem Florentiner Kalender)[23] *Guerra d'Amore (Abb. 6a und b)* und am 16. Oktober anlässlich des Besuches des jungen Prinzen von Urbino, des Bräutigams von Claudia, der jüngeren Schwester Cosimos, *Guerra di Bellezza (Abb. 7a und b)*.[24]

Abb. 7a: Aufzug zum Rossballett *Guerra di Bellezza,* 1616. Aus: Andrea Salvadori, *Guerra di Bellezza. Festa a cavallo fatta in Firenze per la venuta del Serenissimo Principe d'Urbino*, Florenz 1616. Kupferstich von Jacques Callot nach Giulio Parigi. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeM3244 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 7b: Sonnenwagen beim Rossballett *Guerra di Bellezza,* 1616. Aus: Andrea Salvadori, *Guerra di Bellezza. Festa a cavallo fatta in Firenze per la venuta del Serenissimo Principe d'Urbino*, Florenz 1616. Kupferstich von Jacques Callot nach Giulio Parigi. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeM3246 (©: KHM-Museumsverband)

Bei beiden Gelegenheiten war das künstlerische Team weitgehend identisch: Andrea Salvadori schuf das Libretto, Jacopo Peri komponierte (in Zusammenarbeit mit Giovan Battista Signorini beim ersten Turnier, mit Paolo Francesino beim zweiten) die Musik; die Choreografien stammten von Agnolo Ricci, die Requisiten, Triumphwagen und Kostüme von Giulio Parigi. Jacques Callot (1592–1635) illustrierte die gedruckten Festbeschreibungen, die der Autor Salvadori herausgab, wobei er die Wahl dieser »neuen und sehr schönen Form von Militäraktion, teils zu Fuß, teils zu Pferd« Cosimo selbst zuschrieb.[25]

Die lange Krankheit und der frühe Tod des Großherzogs führten zu einem langsamen Niedergang der großen Feste am Florentiner Hof und zum fast völligen Verschwinden von Reiterspielen auf öffentlichen Plätzen. In den folgenden Jahrzehnten fanden sie nur mehr zu besonders wichtigen Anlässen statt und dann in privaten, stets höchst exklusiven Räumen. Dies war etwa bei der Turnieroper *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* von Ferdinando Saracinelli (1587 – um 1640) der Fall; die Musik stammte von Francesca Caccini (1587–1640), die Ausstattung von Giulio Parigi unter Mitwirkung von dessen Sohn Alfonso (1606–1656) *(Abb. 8)*.[26] Die Aufführung fand auf Wunsch der Regentin Maria Magdalena von Österreich zu Ehren des Besuchs des Kronprinzen Ladislaus von Polen[27] statt; im Karneval des Jahres 1625 gab es eine weitere derartige Veranstaltung im Park ihrer Residenz Poggio Imperiale. Reiche Feste anlässlich von Hochzeiten wurden ferner in den Boboli-Gärten in dem von Alfonso Parigi geplanten Amphitheater gefeiert, darunter 1637 das Rossballett *(Festa a cavallo)* aus Anlass der Vermählung von Ferdinando II. de' Medici mit Vittoria della Rovere *(Abb. 9)*[28] und 1661 *Il mondo festeggiante*, eine großartige Inszenierung von Ferdinando Tacca (1619–1686) im Zusammenhang mit der ehelichen Verbindung von Cosimo III. mit Marguerite Louise Orléans, eine Ehe, die unglücklich enden sollte *(Abb. 10a und b)*.[29]

Die Feierlichkeiten, in denen sich die ganze Pracht barocker Festkultur am deutlichsten manifestierte, fanden allerdings nicht in Florenz, sondern in Parma statt, wiewohl sie auch dort im Zeichen der Medici standen. Im Jahre 1628 wurde dann anlässlich der Hochzeit von Odoardo Farnese und Margherita de' Medici, einer Tochter von Großherzog Cosimo II.[30], das außergewöhnliche, heute noch existierende Theater (Teatro Farnese) eingeweiht, das fast zehn Jahre zuvor vom Vater des Bräutigams in

Abb. 8: Turnier vor der Florentiner Residenz Villa Poggio Imperiale, 1625. Aus: Ferdinando Saracinelli, *La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina. Balletto rappresentato in musica al Serenissimo Ladislao Sigismondo Principe di Polonia e di Svezia nella Villa Imperiale della Serenissima Arciduchessa d'Austria Gran Duchessa di Toscana [...]*, Florenz 1625. Kupferstich von Alfonso Parigi. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM2386 (©: KHM-Museumsverband)

Auftrag gegeben worden war *(Abb. 11a und b)*.[31] Da der Großherzog von Toskana im Jahre 1618 auf einer geplanten Pilgerreise nach Mailand zum Grab des hl. Karl Borromäus auch in Parma erwartet wurde, hatte Herzog Ranuccio I. Farnese beschlossen, ihm einen grandiosen Empfang zu bereiten, um seinem Herzogtum wieder politische Sichtbarkeit zu verleihen.

Zu diesem Zweck wurde ein Ingenieur aus Ferrara mit Namen Giovan Battista Aleotti (1546–1636) engagiert, der in seiner Heimatstadt bereits im Jahre 1605 ein festes Theater für die unter der Leitung des Marchese Enzo Bentivoglio stehende Accademia degli Intrepidi erbaut hatte; in dessen Auftrag hatte er auch die hydraulischen Anlagen geschaffen, die für die Urbarmachung der Ländereien um den Po notwendig waren. Aleotti bekam nun die Aufgabe, den Waffensaal im Palazzo della Pilotta in ein Theater zu verwandeln, das sich zwar an den Florentiner Lösungen orientieren, diese aber an Monumentalität und technologischer Innovation weit übertreffen sollte. Für den Zuschauerraum nahm Aleotti Anregungen Vitruvs auf, die Andrea Palladio (1508–1580) beim Teatro Olimpico in Vicenza und Vincenzo Scamozzi (1548–1616) bei jenem in Sabbioneta umgesetzt hatte. Er gab ihm einen Grundriss in Gestalt eines erweiterten »U« – diese Form wurde zu einem wichtigen Vorbild für den architektonischen Typus der *sala all'italiana*. Da das Theater auch für Turnieropern geeignet sein sollte, sah Aleotti für die Aufführungen eine riesige Bühne mit einem eindrucksvollen architektonischen Proszenium vor, das mit dem weiträumigen Parkett verbunden werden konnte; es war auch möglich, dieses unter Wasser zu setzen.

Cosimo II. de' Medici hat diese Pilgerreise jedoch nie unternommen, und das Theater blieb daher bis zum 21. Dezember 1628 ungenutzt. An jenem Tag wurde dort die Turnieroper *Mercurio e Marte* von Claudio Achillini (1574–1640) aufgeführt[32], mit der Musik von Claudio Monteverdi und den Bühnenbildern und Maschinerien von Francesco

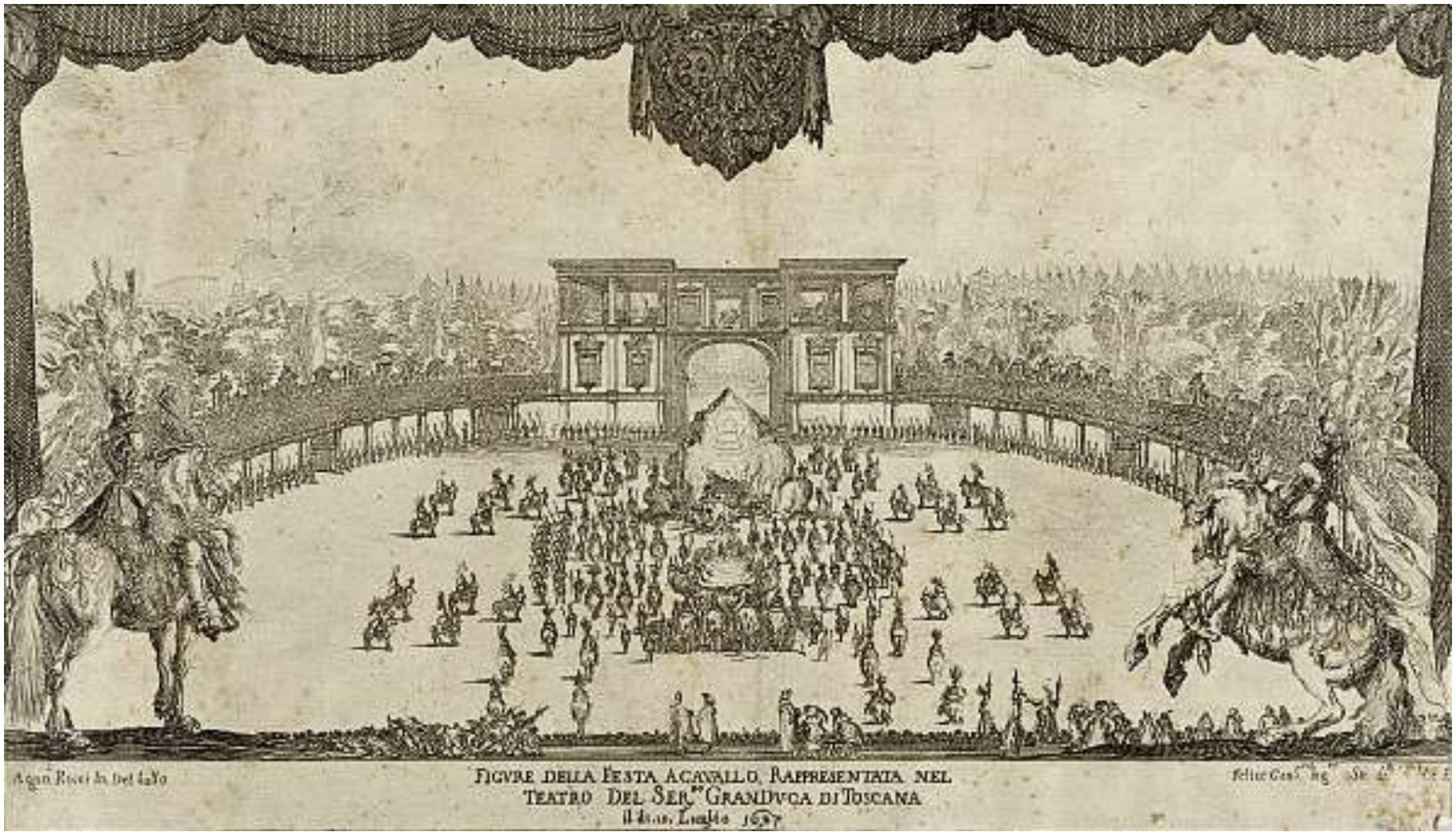


Abb. 9: Rossballett in Florenz, 1637. Aus: [Francesco Bardi], *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze dei Serenissimi sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana, e Vittoria principessa d'Urbino*, Florenz 1637. Kupferstich von Stefano della Bella. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeM2311 (©: KHM-Museumsverband)

Guitti (um 1605 – 1640), einem Schüler und Mitarbeiter Aleottis, sowie von Alfonso Rivarola, genannt il Chenda (1590–1640), und Francesco Mazzi. Die *invenzione*, das Sujet, nahm zum Teil Ideen Alfonso Pozzos für die im Jahre 1618 geplante Eröffnung auf [33], die jedoch nicht stattgefunden hatte, und handelte davon, dass die beiden olympischen Gottheiten um den Bräutigam kämpften, der dadurch zum wahren Protagonisten des Festes wurde. Nach einem ständigen Wechsel von Maschinerien und Bühnenbildern vor den Augen der Zuschauer endete das Spektakel schließlich mit der Überflutung des Parketts und dem Auftauchen der Insel der Galatea, auf der die Schlusskämpfe ausgefochten wurden.

Wie dies beim Theater von Vicenza der Fall war, das die Mitglieder der Accademia Olimpica nach der Eröffnung ungenutzt ließen, lag auch das Teatro Farnese in weiterer Folge brach, wenngleich sich in ihm »die fortschrittlichsten Erfahrungen der Zeit und die jahrelangen Vorbereitungen manifestierten«, und es ist erstaunlich, »welch umfangreiche Arbeit bereits bei der vorangegangenen Gelegenheit geleistet worden war und welch enorme Energie damals verschwendet wurde«.[34]

Wenn die Florentiner Tradition Inspirationsquelle und Impuls zur Nachahmung für die Höfe der Poebene, vor allem für diejenigen von Mantua und Parma, gewesen war, so erwies sich die Aufführung in Parma als Modell für die italienischen Bühnenausstattungen in den Jahrzehnten um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Ein Beispiel dafür ist Ferrara, woher fast das gesamte künstlerische Team stammte und wo bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts das »Thementurnier« aufkam – es stand im Zeichen der Ritterepen, für die gerade jene Stadt der Este als Ursprungsort von besonderer Bedeutung war.[35] Das Gleiche gilt jedoch auch für Rom, wo wir Francesco Guitti als Bühnenbildner und Ausstatter von Festen für die Barberini antreffen; er wurde wahrscheinlich von Francesco und Antonio engagiert, den mächtigen Neffen von Papst Urban VIII., die an den Festlichkeiten in Parma teilgenommen hatten und nun die Einrichtung eines Theaters im neuen Palazzo alle Quattro Fontane förderten. Dieses Theater wurde im Jahre 1632 mit einem Drama sakralen Inhalts eingeweiht: mit *Sant'Alessio* von Giulio Rospigliosi (1600–1669; er wurde 1667 als Clemens IX. zum Papst gewählt). Die Musik stammte von Stefano Landi (1587–1639), die Ausstattung von Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), dem Architekten der Familie Rospigliosi, der ab der Mitte des Jahrhunderts auch als Bühnenbildner tätig war – der theatralische Zug auch seiner architektonischen Werke wurde stets hervorgehoben.[36]

Das Jahr 1637 gilt als Angelpunkt in der Geschichte des italienischen Theaters, denn damals fanden zwei gegensätzliche Ereignisse statt, die einander jedoch ergänzten: Das eine stellte den Höhepunkt einer Tradition dar, das andere den Beginn einer neuen Phase. Im Juli 1637 wurde in Florenz die Hochzeit von Ferdinando II. und Vittoria della Rovere gefeiert. Abgesehen von dem oben bereits

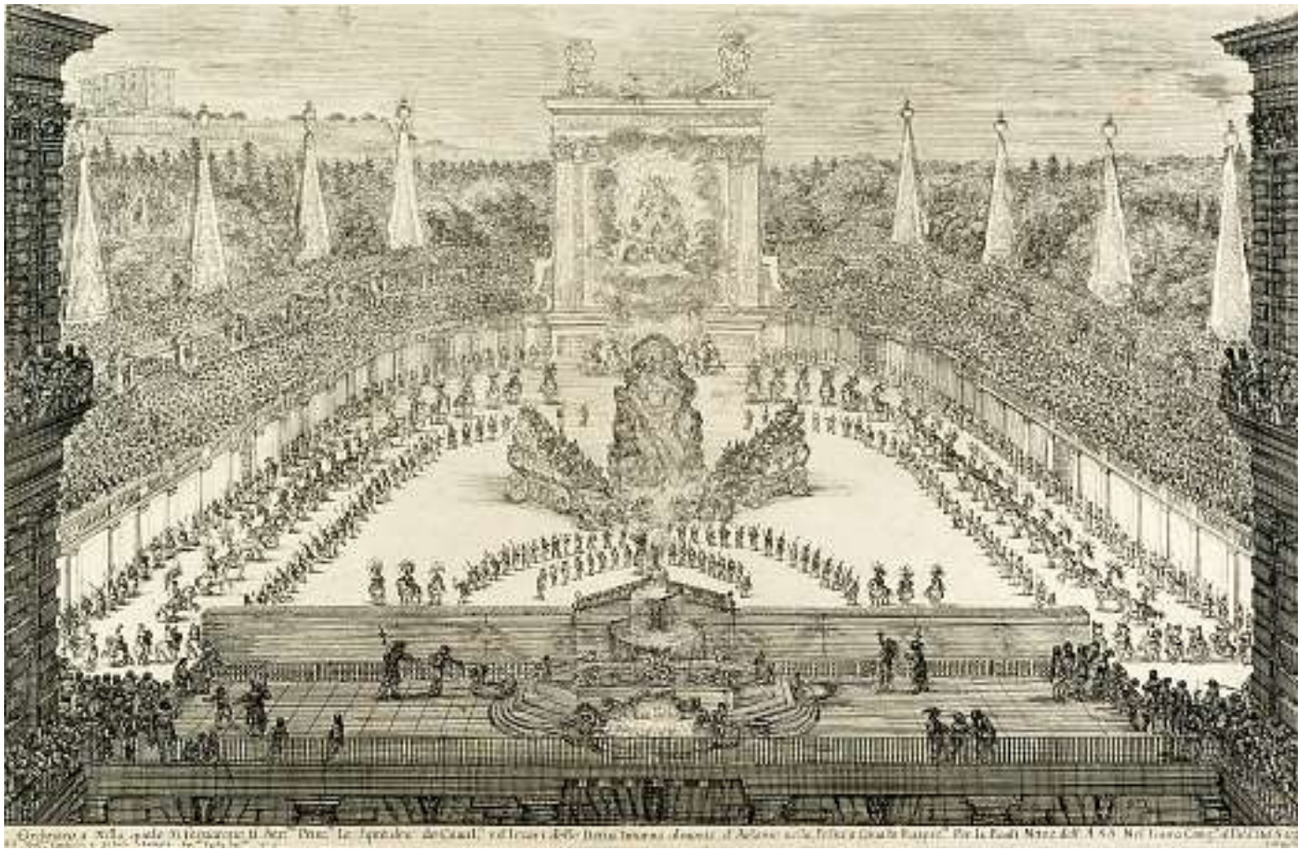


Abb. 10a: Ansicht des Rossballetts *Il mondo festeggiante,* 1661.
Kupferstich von Stefano della Bella nach Ferdinando Tacca.
Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeU4233 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 10b: Choreografische Figuren des Rossballetts *Il mondo festeggiante,* 1661.
Kupferstich von Stefano della Bella.
Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeU4234 (©: KHM-Museumsverband)

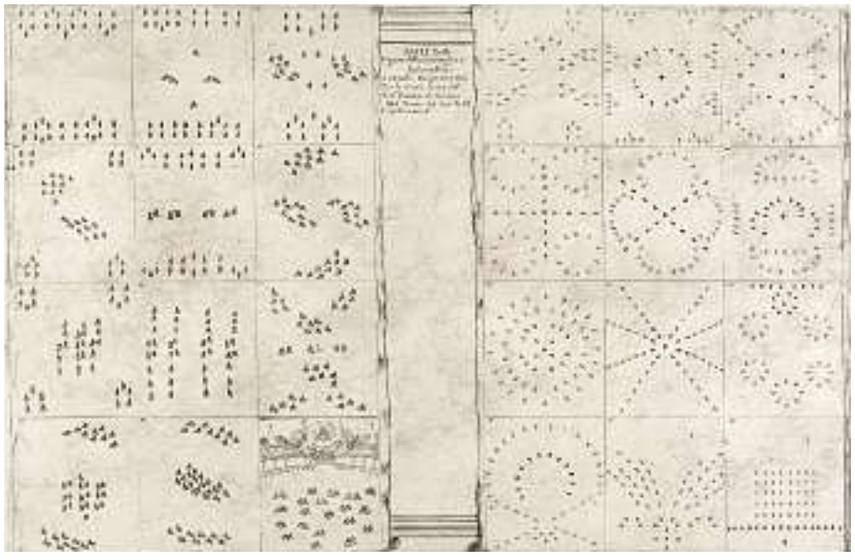


Abb. 11a und b: Giovan Battista Aleotti, Innenansicht des Teatro Farnese in Parma, 1618–1628.
(a) Bühnenraum; (b) Zuschauerraum. Fotos: Parma, Archivio del Teatro Regio di Parma (©: ebenda)

erwähnten Rossballett *(Festa a cavallo)* im Amphitheater der Boboli-Gärten wurde aus diesem Anlass eine Oper des Abate Giovanni Carlo Coppola (1599–1652)[37] veranstaltet, die bezeichnenderweise den Titel *Le nozze degli dei* trägt; die Musik stammte von verschiedenen Komponisten unter der Leitung von Francesco Saracinelli, die Bühnenbilder schuf Alfonso Parigi und die Choreografien Agnolo Ricci. Statt im Teatro degli Uffizi fand die Aufführung diesmal im Hof des Palazzo Pitti statt; das Publikum war auf den Balkonen des Gebäudes und im Hof selbst untergebracht, während sich die Bühne erhöht über der »Grotta dell'Ammannati« im Bereich vor den Boboli-Gärten befand, womit kein direkter Kontakt mit dem ›Parkett‹ mehr möglich war. Die Bühnenbilder griffen erneut – aber naturgemäß in erweiterter Form – die übliche Darstellung der vier Elemente auf, den Schluss bildete eine eindrucksvolle, vertikal komponierte Himmelsszenerie mit Tänzen auf vier verschiedenen Ebenen; die obere war dem Rossballett vorbehalten, und darüber gab es noch die ›Glorie‹ der olympischen Gottheiten.

Das zweite Ereignis fand nicht zufällig in Venedig statt, einer den Prinzipien der Oligarchie folgenden Republik mit einem reichen Patriziat, jedoch ohne regierenden Hof. Seit fast einem Jahrhundert war Venedig das bevorzugte Ziel von Truppen der Commedia dell'arte, die ihre Stücke in Theatern der Stadt und vor zahlendem Publikum aufführten. Wenige Jahre zuvor war Claudio Monteverdi aus Mantua nach Venedig übersiedelt und hatte eine Anstellung als Musiker in der Kapelle von San Marco gefunden.[38] Hier hatte eine Gruppe von professionellen Theaterkünstlern das Risiko eines zweifellos sehr teuren Unternehmens auf sich genommen und von der Familie Tron das Teatro San Cassiano angemietet, um dem zahlenden Publikum dort Oper zu bieten, eine dramatische Gattung, die bis dahin ausschließlich den höfischen Eliten vorbehalten war. Man gab die Oper *Andromeda*, mit der Musik von Francesco Manelli (um 1595 – 1667), dem Libretto von Benedetto Ferrari (1603–1681) und Choreografien von Giovan Battista Balbi; fast alle Sänger stammten aus Rom.

Ein Jahr zuvor hatte ein weiteres bemerkenswertes Ereignis in Padua stattgefunden – die Veranstaltung der Turnieroper *Ermiona* von Pio Enea II degli Obizzi (1592–1674), mit Bühnenmaschinerien und Dekorationen von Il Chenda. Die Aufführung wurde auf Wunsch Obizzis gegeben, aber ohne irgendeinen besonderen Anlass und für ein heterogenes Publikum. Dieses wurde seinem jeweiligen sozialen Status entsprechend in einem ephemeren Theater mit vier übereinander gelegenen Logen-Reihen auf dem Prà della Valle untergebracht. Der Erfolg dieses Unterfangens, das auch viele venezianische Zuschauer anzog, bewirkte vermutlich die Aufführung der *Andromeda*, denn die Sänger waren in beiden Veranstaltungen fast dieselben.[39]

Innerhalb kurzer Zeit kam es zu immer mehr derartigen (kommerziellen) Unternehmungen; die Lagunenstadt verfügte am Ende des Jahrhunderts über etwa zehn Theaterbauten für Opernaufführungen. Sie entsprachen aufgrund ihrer Funktion jenem speziellen architektonischen Typus, den wir heute als *sala all'italiana* bezeichnen. Aus Venedig reiste im Jahre 1645 Giacomo Torelli (1608–1678) auf Einladung von Kardinal Mazarin nach Paris, um dort am Hofe des französischen Königs seine bühnentechnischen Wunderwerke zu realisieren – er war der Erste in einer langen Reihe von italienischen Bühnenbildnern, welche die Theaterpraxis der italienischen Halbinsel an den wichtigsten Höfen Europas verbreiten sollten.

1 »Tutto il mondo altro non è che una scena od un teatro ove si fa di continuo spettacolo delle nostre azioni.« Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche (1589)*, hg. von Ferruccio Marotti, Mailand 1968, 3.

2 Siehe dazu die grundlegende Arbeit von Frances Amelia Yates, *Theatre of the World*, London 1969.

3 Zum barocken Theater und Fest in Italien siehe u. a. Cesare Molinari, *Le nozze degli Dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano*

del Seicento, Rom 1968; Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Rom – Bari 1990; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Rom 1997.

4 Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650*, Suffolk 1973 (ital. Übersetzung: *Arte e potere*, Mailand 1987; dt. Übersetzung: *Feste der Renaissance 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht*, Freiburg – Würzburg 1991); und jüngst James R. Mulryne – Helen Watanabe-O'Kelly – Margaret Shewring – Elizabeth Goldring – Sarah Knight, *Europa Triumphans*, London 2010.

5 Die Sekundärliteratur zu den Medici-Schauspielen im 16. und 17. Jahrhundert ist nahezu unüberschaubar; vgl. u. a. Angelo Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Florenz 1905; Alois Maria Nagler, *Theatre Festivals of the Medici. 1539–1637*, New Haven – London 1964; Ausstellungskatalog Giovanna Gaeta Bertelà – Anna Maria Petrioli Tofani (Hgg.), *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II*, Florenz (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) 1969; Ausstellungskatalog Mario Fabbri – Elvira Garbero Zorzi – Anna Maria Petrioli Tofani (Hgg.), *Il luogo teatrale a Firenze*, Florenz (Palazzo Medici Riccardi) 1975; Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turin 1977; Arthur R. Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, Hannover – London 1980; Ausstellungskatalog Ludovico Zorzi (Hg.), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La scena del Principe*, Florenz (Palazzo Medici Riccardi) 1980; Sara Mamone, *Il teatro nella Firenze medicea*, Mailand 1981; Ausstellungskatalog Elvira Garbero Zorzi – Mario Sperenzi (Hgg.), *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Florenz (Palazzo Medici Riccardi) 2001; Sara Mamone, *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV–XVII secolo)*, Rom 2003.

6 Darunter: Raffaello Gualterotti, *Descrizione del regale apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristiana di Loreno, moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici III Granduca di Toscana*, Florenz 1589; [Bastiano de' Rossi], *Descrizione dell'Apparato e degli Intermedi fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle Nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madonna Cristina di Lorena Gran Duchi di Toscana*, Florenz 1589; [Simone Cavallino], *Raccolta di tutte le Solennissime Feste Nel Sposalitio Della Serenissima Gran Duchessa di Toscana […]*, Rom 1589; [Giuseppe Pavoni], *Diario Descritto da Giuseppe Pavoni nelle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici & la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, Bologna 1589. In jüngerer Zeit: Strong 1987 (zit. Anm. 4), 205–252; Anna Maria Testaverde, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli »Intermedi« del Buontalenti dal »Memoriale« di Girolamo Seriacopi* (Musica e teatro. Quaderni degli Amici della Scala, Bd. 11–12), Mailand 1991; James M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as »Theatrum Mundi«*, New Haven – London 1996.

7 Girolamo Bargagli, *La Pellegrina […]*, Siena 1589.

8 Der erste Raum, der in Italien eigens für Theateraufführungen eingerichtet wurde, war das Teatro Olimpico in Vicenza; es wurde gegen 1580 von Andrea Palladio entworfen und von seinem Sohn und von Vincenzo Scamozzi vollendet. Die Eröffnung fand am 3. März 1585 statt, mit *König Ödipus* von Sophokles in der Inszenierung von Angelo Ingegneri und mit der Chormusik von Andrea Gabrieli.

9 [Bastiano de' Rossi], *Descrizione del Magnificentiss. apparato e de' meravigliosi intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl'Illustrissimi, ed Eccellentiss. Signori il Signor don Cesare d'Este e la Signora Donna Virginia Medici*, Florenz 1586.

10 Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il »Libro dei conti« di Emilio de' Cavalieri*, in: Atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze: Commemorazione della riforma melodrammatica 23, 1895, 133–146; auch in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Gertrud Bing, Leipzig – Berlin 1932, 259–300, 394–441 (Reprint: Liechtenstein 1969); Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Turin 1968; Molinari 1968 (zit. Anm. 3), 13–50; Saslow 1996 (zit. Anm. 6).

11 Raffaello Gualterotti, *Feste nelle nozze del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana; et della Sereniss. Sua Consorte la Sig. Bianca Cappello […] Con particolar descrizione della Sbarra, & Apparato di essa nel Palazzo de' Pitti […]*, Florenz 1579.

12 Siehe Bibliografie bei Maria Alberti, *Battaglie navali, scorrerie corsare e politica dello spettacolo. Le Naumachie medicee del 1589*, in: California Italian Studies Journal 1, 2010, http://escholarship.org/uc/item/8553h705 (zuletzt 3.9.2015).

13 Michelangelo Buonarroti il Giovane, *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria de' Medici Regina di Francia e di Navarra*, Florenz 1600. Zu diesem Thema: Sara Mamone, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo 1987.

14 Federico Follino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del serenissimo principe d. Francesco Gonzaga, con la serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantua 1608, jetzt in: ders., *Cronache mantovane, 1587–1608*, hg. von Claudio Gallico, Florenz 2004. Auch zur Mantuaner Hochzeit ist die Sekundärliteratur sehr umfangreich; u. a. Paolo Fabbri, *Gusto scenico a Mantova nel tardo Rinascimento*, Padua 1974; Iain Fenlon, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna 1992; Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Florenz 1999; Paola Besutti, *Giostre, tornei, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento*, in: Paolo Fabbri (Hg.), *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, Lucca 1999, 3–32; Sara Mamone, *Torino Mantova Firenze 1608: le nozze rivali* (1999), in: Mamone 2003 (zit. Anm. 5), 127–147; Giancarlo Malacarne, *Le feste del principe: giochi, divertimenti, spettacoli a corte*, Modena 2003.

15 Camillo Rinuccini, *Descrizione delle Feste fatte nelle reali nozze de' Sereniss. Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, Florenz 1608. Zu den Florentiner Festen im Jahre 1608 abgesehen von Mamone 1999 (zit. Anm. 14) auch: Tim Carter, *A Florentine Wedding of 1608*, in: Acta musicologica 55, 1983, 89–107; Strong 1987 (zit. Anm. 4), 244–252.

16 Mamone 1999 (zit. Anm. 14), 128 und die dortige Bibliografie.

17 Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Mailand – Neapel 1904, 109; Anna Maria Testaverde, *Michelangelo Buonarroti il Giovane e le didascalie sceniche per »Il giudizio di Paride«*, in: Stefano Mazzoni (Hg.), *Omaggio a Siro Ferrone*, Florenz 2011, 166–179.

18 Arthur R. Blumenthal, *Giulio Parigi's Stage Designs. Florence and the Early Baroque Spectacle*, New Haven – London 1986.

19 Francesco Cini, *L'Argonautica del S.F.C., rappresentata in Arno […]*, Florenz 1608; dazu auch: Rinuccini 1608 (zit. Anm. 15); Elvira Garbero Zorzi, *L'Argonautica, battaglia sull'Arno per le feste nuziali del 1608*, in: Marcello Fagiolo (Hg.), *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, Rom 2007, 116–127; Maria Alberti, *Spettacoli acquatici a Firenze e a Mantova tra Cinque e Seicento*, in: Daria Perocco (Hg.), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, Bologna 2012, 175–202.

20 Zur Entwicklung des Turniers siehe: Molinari 1968 (zit. Anm. 3), 67–96; Ausstellungskatalog Fabio Bettoni (Hg.), *La Società in Costume. Giostre e Tornei nell'Italia di Antico Regime*, Foligno (Palazzo Alleori Ubaldi) 1986: bes. die Beiträge von Franco Cardini, *La civiltà del torneo*, 17–26, und Paola Ventrone – Andrea Zorzi, *La festa barocca di corte*, 95–118; Fabbri 1999 (zit. Anm. 14).

21 Andrea Salvadori, *La Liberazione di Tirreno e d'Arnea. Autori del sangue toscano. Veglia Reale*, in: *Opere del Signor Andrea Salvadori*, Rom 1668. Zu der Aufführung: Molinari 1968 (zit. Anm. 3), 72–75; AK Florenz 1975 (zit. Anm. 5), 123 f.

22 Giovanni Villifranchi, *Descrizione della Barriera e della Mascherata, fatte in Firenze a' 17 & 19 di Febbraio MDCXII*, Florenz 1613. Zum Schauspiel: Maria Alberti, *Le »barriere« di Cosimo II granduca di Toscana*, in: Fabbri 1999 (zit. Anm. 14), 81–96.

23 Andrea Salvadori, *Guerra d'Amore. Festa del Serenissimo Granduca di Toscana Cosimo II fatta in Firenze il carnovale del 1616*, Florenz 1615. Siehe Renzo Guardenti, *Florence 1616: la* Guerra d'Amore *de Giulio Parigi et Agnolo Ricci*, in: Marie-Bernadette Dufourcet – Anne Surgerd (Hgg.), *Corps dansants – Corps glorieux. Musique, danse et fêtes de cour en Europe au temps d'Henri IV et de Louis XIII*, Cahiers d'Art 7, 2011, 67–103.

24 Andrea Salvadori, *Guerra di Bellezza. Festa a cavallo fatta in Firenze per la venuta del Serenissimo Principe d'Urbino*, Florenz 1616. Diese Feste sind auch im wichtigsten Traktat über das Turnier aus dem 17. Jahrhundert beschrieben: Claude François Ménestrier, *Traité des Tournois, Ioustes, Carrousels et autres Spectacles Publics*, Lyon 1669. Zu beiden Festen: Solerti 1905 (zit. Anm. 5), 102 f. und 114–119; Molinari 1968 (zit. Anm. 3), 67–69; Guardenti 2011 (zit. Anm. 23).

25 »[…] nuova e bellissima forma di militare abbattimento parte a piede, e parte a cavallo.« Salvadori 1615 (zit. Anm. 23), 5.

26 Ferdinando Saracinelli, *La Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina. Balletto rappresentato in musica al Serenissimo Ladislao Sigismondo Principe di Polonia e di Svezia nella Villa Imperiale della Serenissima Arciduchessa d'Austria Gran Duchessa di Toscana […]*, Florenz 1625.

27 Er wurde 1632 (als Ladislaus IV. Wasa) König und führte mit Hilfe von Virgilio Puccitelli (1599–1654) aus den Marken Feste nach italienischem Vorbild in Polen ein.

28 [Francesco Bardi], *Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze dei Serenissimi sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana, e Vittoria principessa d'Urbino*, Florenz 1637.

29 Zwischen diesen beiden Ereignissen fand 1652 anlässlich der Ankunft von Erzherzog Sigismund und Erzherzogin Anna von Österreich, ebenfalls in den Boboli-Gärten, ein Reiterkarussell statt.

30 Marcello Bottigli, *Descrizione dell'apparato fatto per honorare la prima e solenne entrata in Parma della Serenissima principessa Margherita di Toscana*, Parma 1629.

31 Zum Teatro Farnese in Parma: Armando Quintavalle, *Il Teatro Farnese di Parma*, in: Rivista di Studi teatrali 5, 1953, 3–32; Roberto Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618–1629)*, Rom 1987; Irène Mamczarz, *Le Théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien, 1618–1732: étude d'un lieu théâtral, des représentations, des formes: drame pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, drame musical*, Florenz 1988; Gianni Capelli, *Il Teatro Farnese di Parma: architettura, scene, spettacoli*, Parma 1990; Luca Ronconi (Hg.), *Lo Spettacolo e la meraviglia: il Teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, Turin 1992.

32 Claudio Achillini, *Mercurio e Marte. Torneo regale fatto rappresentare nel superbissimo Teatro di Parma […]*, Parma 1628.

33 Ciancarelli 1987 (zit. Anm. 31), 41–84.

34 In Übersetzung nach Carandini 1990 (zit. Anm. 3), 100.

35 Alessandro Marcigliano, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, Bern 2003. In den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts gab es 1631 ein Fußturnier nach einer Idee von Borso Bonaccossi mit Bühnenbildern von Alfonso Rivarola, genannt il Chenda, und 1635 die Turnieroper *La discordia superata* von Ascanio Pio di Savoia mit Bühnenbildern von Francesco Guitti. Molinari 1968 (zit. Anm. 3), 87–90.

36 Zu den römischen Festen siehe Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*, Rom 1888; Maurizio Fagiolo dell'Arco – Silvia Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento*, 2 Bde., Rom 1977–1978; Marcello Fagiolo dell'Arco – Maria Luisa Madonna (Hgg.), *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Rom 1985. Zu Gian Lorenzo Bernini und dem Theater: Molinari 1968 (zit. Anm. 3), 105–120; Franca Angelini, *L'illusione comica di Gian Lorenzo Bernini*, in: *Le théâtre italien et l'Europe (XVII^e–XVIII^e siècle)*, Florenz 1985, 169–178; Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, Florenz 2014.

37 Bardi 1637 (zit. Anm. 28); Giovan Carlo Coppola, *Le nozze degli dei. Favola rappresentata in musica in Firenze nelle reali nozze de' Serenissimi Gran Duchi di Toscana […]*, Florenz 1637.

38 Ludovico Zorzi, *Venezia. La Repubblica a teatro*, in: Zorzi 1977 (zit. Anm. 5), 242–258; Lorenzo Bianconi – Thomas Walker, *Dalla »Finta pazza« alla »Veremonda«. Storie di Febiarmonici*, in: Rivista italiana di musicologia X, 1975, 379–454; Maria Teresa Muraro (Hg.), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Florenz 1976; Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Turin 1982.

39 Carandini 1990 (zit. Anm. 3), 138 f.

M A Katritzky

Die Ikonografie der Commedia dell'arte bis 1750

Seit ihren Anfängen um die Mitte des 16. Jahrhunderts übernahm die Commedia dell'arte einerseits zahlreiche Anregungen von anderen Theatertraditionen und übte andererseits auch Einfluss auf sie aus. Dabei reichte das Spektrum von höfischen Festen bis hin zum volkstümlichen Karneval und zum Straßentheater mit seinen Gauklern und Scharlatanen. Während der Barockzeit gingen die Figuren und Traditionen der Commedia dell'arte über den eigentlichen Bereich des Theaters hinaus und spielten eine Schlüsselrolle bei Veranstaltungen des Hofes, aber auch bei Volksfesten, in Musik, Tanz, Oper, Literatur und bildender Kunst. Dieses reiche und ganz unterschiedliche Erbe spiegelte sich zunehmend auch in der Ikonografie der Commedia dell'arte wider. Die ersten visuellen Belege zeigen ein Geben und Nehmen zwischen den durch ihre unterschiedliche Kostümierung eindeutig erkennbaren Typen der Commedia dell'arte und den geistlichen bzw. weltlichen Theaterstücken, den volkstümlichen Farcen, den Komödien des Berufstheaters, den höfischen Vergnügungen und den Faschingsunterhaltungen. Darstellungen von Gehilfen der Quacksalber oder anderer Schausteller mit Commedia dell'arte-Bezug, von bekannten Rollen oder kurzen komischen Nummern *(lazzi)* außerhalb des Theaters – wie etwa auf den Karnevalsbildern – werden in Text-basierten Studien zur Commedia dell'arte üblicherweise als Nebenerscheinungen ausgeblendet. Auch wenn es sich nie um fotografisch genaue Darstellungen handelt, sind diese Bilder für die bildliche Dokumentation der Commedia dell'arte doch von großer Bedeutung. Werden sie korrekt gedeutet, dann sind sie imstande, wichtige Informationen über die Kostüme und die damalige Bühnenpraxis zu liefern. Die Interpretationen werden allerdings durch die speziellen Wünsche der jeweiligen Auftraggeber erschwert; hinzu kommen aber auch die limitierten handwerklichen Fähigkeiten der Künstler und die aus den Sujets der bildlichen Darstellungen resultierenden Vorgaben.

Commedia dell'arte-Schauspieler und -Schauspielerinnen trugen in ihren verschiedenen Rollen oft die Kleidung des anderen Geschlechts, wobei die Kostüme ursprünglich auf der zeitgenössischen Alltagstracht basierten. Das macht es schwierig, Schauspielerinnen eindeutig zu identifizieren, vor allem auf Bildern mit Figuren ohne Bühnenkontext. Männer, die Männer darstellten, beherrschten die männlich-dominierte Bühne der Renaissance, wobei sich viele ihrer Rollen durch zunehmend stilisierte Bühnenkostüme auszeichneten. Im Laufe des 16. Jahrhunderts entwickelten sich für die männlichen Figuren der Commedia dell'arte rasch individuelle Bezeichnungen und leicht wiedererkennbare Kostüme, Masken und andere Charakteristika. Diese helfen bei der Identifizierung der Figuren auch außerhalb eines offensichtlichen Zusammenhanges mit dem Theater. Im Gegensatz dazu schulten die ersten Schauspielerinnen der Commedia dell'arte ihre darstellerischen Fähigkeiten in Situationen, die weniger offenkundig Theaterkostüme erforderten, etwa auf Marktplätzen, beim Geschichtenerzählen oder bei Festen. Bilder von weiblichen Darstellern, mögen sie nun eine Dienerin oder eine jugendliche Liebhaberin *(Innamorata)* verkörpern, lassen vermuten, dass die Schauspielerinnen auch auf der Bühne weniger stark stilisierte Kostüme trugen als ihre männlichen Pendants.

Die Commedia dell'arte tauchte als spezieller Typus professionellen komischen Theaters in

Links: Detail aus Abb. 11

Abb. 1: Piazza San Marco. Kupferstich von Giacomo Franco, um 1610. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeG2230. (©: KHM-Museumsverband)

Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurden die meist rein männlichen *buffoni*-Ensembles vom wachsenden Ruhm der italienischen gemischtgeschlechtlichen Theatertruppen in den Schatten gestellt. Diese bestanden meist aus etwa zwölf Schauspielern, darunter vielleicht zwei oder drei weibliche Darsteller; ihre Aufführungen waren im Rahmen einer ganz neuen Entwicklung eigens darauf ausgerichtet, die Schauspielerin als Star des Ensembles zu präsentieren. Mitglieder der erfolgreichsten Commedia dell'arte-Truppen waren im Allgemeinen auch hochbegabte Musiker oder Akrobaten, die nur vor den reichsten adeligen oder bürgerlichen Mäzenen auftreten wollten. Bilddokumente wie etwa Giacomo Francos 1610 entstandene Darstellung von Gauklern auf der Piazza San Marco in Venedig vor einem internationalen Publikum *(Abb. 1)* lassen hinsichtlich der Bühnenpraxis und der Kostüme auf beträchtliche Überschneidungen zwischen den berühmten italienischen Truppen der *Gelosi*, *Confidenti*, *Desiosi* und *Fedeli*, die von einem Engagement bei größeren höfischen oder bürgerlichen Festen zum nächsten reisten, und den kleineren, weniger erfolgreichen Kompanien schließen, die sich auf ihr Glück als Straßenschausteller verließen.

Fürstliche Mäzene und der Beginn der Commedia dell'arte-Ikonografie

Die wichtigsten Anlässe für den Einsatz von Commedia dell'arte-Kostümen boten im frühneuzeitlichen Italien der Karneval und Auftritte von Akrobaten, Tänzern, Schauspielern, Quacksalbern und *buffoni*. Zu den frühesten italienischen Schauspielern, die außerhalb ihrer Heimat dokumentiert sind, gehören die sonst nicht weiter bekannten »Italiener«, die 1548 in Innsbruck vor den Habsburgern auftraten, und die Truppe des Juan von Venedig, die Kaiser Maximilian II. in den Jahren 1566 und 1567 unterhielt.[1] Schon ein Jahrzehnt, nachdem die ersten Commedia dell'arte-Aufführungen in Italien belegt sind, und noch bevor in den 1570er Jahren Commedia dell'arte-Truppen durch Frankreich, Spanien, die Niederlande und England zogen, beeinflussten die Kostüme und die Bühnenpraxis dieses neuen Theatertypus die süddeutsche und habsburgische Hofkultur.

Die frühesten und bemerkenswertesten unter den zahlreichen Fresken und grotesken Innendekorationen, die im deutschsprachigen Europa von der Commedia dell'arte inspiriert wurden, sind jene für Kronprinz Wilhelm von Bayern (1548–1626). Sein jüngerer Bruder, Ferdinand von Bayern (1550–1608), führte die

Italien erstmals um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf. Ihre ›Pioniere‹ wollten ihre Aufführungen nicht mehr auf das ›niedrige‹ Straßentheater oder – im Rahmen von städtischen oder höfischen Festen – auf bestimmte Zeiten des Jahres beschränkt wissen, sondern trachteten danach, ihren Lebensunterhalt als Schauspieler während des ganzen Jahres verdienen zu können. Zu den frühesten Darstellern gehörten die sogenannten *buffoni* oder *mattaccini*, Komiker, die entweder allein auftraten oder sich zu Duos oder Gruppen zusammenfanden. Ihr Repertoire beruhte vor allem auf Musik, Pantomime, Akrobatik und humoristischem Ausdruck – die in der Folge auch wichtige Elemente der Commedia dell'arte bilden sollten. Einige der Darsteller gingen eigenständig auf Tournee, andere arbeiteten für reisende Scharlatane und nützten ihre schauspielerischen Fähigkeiten dazu, um medizinische Produkte und Dienstleistungen zu vermarkten.

Abb. 2a und b:
Glockenturm-Automat mit Commedia dell' arte-Figuren (und Detail).
Augsburg, um 1580.
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 838
(©: KHM-Museumsverband)

italienische Mode der Commedia dell'arte an den deutschsprachigen Höfen ein, wo sie für elitäre Mäzene, die sowohl die entsprechenden Sprachkenntnisse als auch das nötige Vermögen dafür aufbrachten, zum prestigeträchtigen Nachweis ihres international ausgerichteten kulturellen Raffinements wurden. Prinz Ferdinand sah die italienischen Berufsschauspieler zum ersten Mal während seines Aufenthaltes in Florenz im Jahre 1565 anlässlich der Hochzeit seiner Tante mütterlicherseits, Johanna von Österreich, mit Francesco de' Medici.

Die Hochzeitsfeierlichkeiten für Wilhelm von Bayern und Renata von Lothringen in München im Jahre 1568 markieren einen signifikanten Wendepunkt in der Geschichte der Commedia dell'arte und ihrer Ikonografie nördlich der Alpen. Bei den damals veranstalteten Maskeraden fanden die charakteristischen Kostüme der Commedia dell'arte Verwendung, und zwei professionelle italienische Schauspieler boten in den Rollen des alten Herrn *Pantalone* und des jungen Dieners *Zanni* mehrfach kurze komische Nummern *(lazzi)* dar. Am 8. März 1568 wurde ein ganzes Schauspiel der Commedia dell'arte in voller Länge mit all ihren Typen aufgeführt; die Darsteller waren männliche Höflinge im Dienst von Wilhelms Vater Herzog Albrecht V. Beteiligt waren auch der berühmte niederländische Komponist Orlando di Lasso und der neapolitanische Tenor Massimo Troiano, dessen Bericht über

die Hochzeitsfeierlichkeiten von 1568 die älteste umfassende Beschreibung einer Aufführung nach Art der Commedia dell'arte darstellt.[2] Im Jänner 1569 zahlte Wilhelm noch beachtliche Beträge für Kostüme und Gagen an »Jacob de Venetia, sambt seiner geselschafft«[3], doch zwangen finanzielle Schwierigkeiten 1575 den Herzog dazu, die italienischen Hofschauspieler zu entlassen.

Wenig später gab er für den neuen italienischen Flügel seines Landsitzes Schloss Trausnitz in Bayern zwei große Freskenzyklen in Auftrag, auf denen er die Mitglieder der Truppe verewigen ließ. Die 32 Wände mit lebensgroßen Darstellungen an den Wänden der sogenannten Narrentreppe, die alle sechs Stockwerke des Schlosses Trausnitz vom Keller bis zum Dachgeschoss miteinander verbindet, und die 16 Szenen im Deckenfries von Wilhelms daran angrenzendem Studierzimmer sind der wichtigste ikonografische Beleg für die Commedia dell'arte in der frühen Neuzeit und zeigen in einzigartiger Weise ihre Rollen, Kostüme und die Aufführungspraxis im 16. Jahrhundert.[4] 1962 zerstörte ein Feuer den Deckenfries und richtete auch an den Fresken im Stiegenhaus schwere Schäden an. Das Schloss wird derzeit von der Bayerischen Schlösserverwaltung betreut; der auf ihrer Website angebotene virtuelle Rundgang durch das restaurierte Stiegenhaus, das aufgrund seines fragilen Erhaltungszustandes für Besucher nicht zugänglich ist, lässt etwas von der heiteren ursprünglichen Stimmung spürbar werden und vermittelt das Gefühl, als ob man auf Schritt und Tritt Figuren der Commedia dell'arte begegnen würde.[5]

Wilhelm und Ferdinand von Bayern teilten ihre Vorliebe für italienische Schauspieler mit ihrem habsburgischen Onkel Erzherzog Ferdinand von Tirol. 1579 begleitete Prinz Ferdinand seinen Onkel zum Karneval nach Venedig. Den Höhepunkt ihrer Reise bildete der Besuch von einigen öffentlichen und privaten Aufführungen der Truppe der *Gelosi*. Bald nach seiner Rückkehr gab Ferdinand von Bayern ein kostbares Geschenk für seinen Onkel in Auftrag, einen aufwendig gearbeiteten, mehrgeschossigen Automaten in Form eines Glockenturms, der mit *Pantalone*, *Zanni* und anderen männlichen und weiblichen Figuren der Commedia dell'arte dekoriert ist; sie erinnerten die beiden an die Schauspieler der *Gelosi*, die sie 1579 in Venedig gemeinsam bewundert hatten *(Abb. 2a und b)*.[6] Gedruckte Festbeschreibungen, offizielle Berichte geladener Gäste und inoffizielle Reiseerzählungen von Mitgliedern des Gefolges aus verschiedenen sozialen Schichten verbreiteten die Nachricht von derartigen Festen – wie etwa denjenigen, die Prinz Wilhelm veranstaltete – weit über ihre ursprünglichen Aufführungsorte hinaus.

Das Interesse an der Commedia dell'arte in den Gebieten nördlich der Alpen verstärkte sich durch Bilder, die für den venezianischen und italienischen Souvenirmarkt produziert wurden. Dabei konnte es sich um aufwendig gearbeitete große Gemälde handeln, aber auch um kleine, billige Wiedergaben, wie die von Giacomo Franco produzierten Druckgrafiken mit Darstellungen von venezianischen Bräuchen und Trachten *(Abb. 1)* oder die kolorierten Zeichnungen von Kostümserien aus Venedig und Padua. Diese Zeichnungen, die oft in die Stammbücher deutschsprachiger Adeliger, Studenten und Gesellen Eingang fanden, zeigen mitunter Commedia dell'arte-Gestalten als Einzelfiguren oder in Gruppen von Karnevalsmasken bzw. Quacksalbern auf Marktplätzen. Die in der Zeit zwischen 1570 und 1620 äußerst populären Darstellungen finden sich heute in diversen Sammlungen im deutschen Sprachraum.[7]

Nach Einführung der Mode der Commedia dell'arte nördlich der Alpen durch die Münchener Hochzeit von 1568 erlebte diese eine glanzvolle Bestätigung durch zwei kaiserliche Feste im Jahre 1570 anlässlich des Abschlusses der Heiratsverträge für zwei Töchter Kaiser Maximilians II., Anna und Elisabeth. Dabei traten zwei der erfolgreichsten frühen Commedia dell'arte-Truppen auf: die eine unter der Leitung von Alberto Naseli aus Ferrara und seiner Frau Barbara Flaminia aus Rom, die andere mit Giovanni Tabarino und seiner Gemahlin Polonia an der Spitze. Naselis Truppe hatte bereits 1569 am Wiener Hof gespielt, bevor sie nach Prag weiterreiste. Dort traf sie auf Tabarinos venezianische Truppe, die 1568 und 1569 bei den kaiserlichen Reichstagen in Linz und Pressburg (Bratislava) aufgetreten war. Nach Annas Vermählung *per procurationem* mit Philipp II. von Spanien in Prag im Jahre 1570 und derjenigen Elisabeths mit Karl IX. von Frankreich in Speyer kehrte Tabarinos Truppe nach Wien zurück, zunächst für die Hochzeitsfeierlichkeiten von Erzherzog Karl II. mit Maria von Bayern im Jahre 1571 und dann nochmals 1574. Polonia blieb auch als Witwe (ab 1587) bis zu ihrem Tod im Jahre 1593 in Wien und leitete das Ensemble in einem Theater, das aus dem kaiserlichen Ballhaus hervorgegangen war.[8] Weitere italienische Truppen spielten auf Einladung Kaiser Maximilians II. und später Rudolfs II. immer wieder in Linz (1576) und Wien (1571–1576, 1583), auf Einladung Erzherzog Ferdinands II. in Schloss Ambras bei Innsbruck (1589) und vor anderen Herrschern in Graz (1603), Regensburg (1613), Linz und Wien (1614) sowie Innsbruck (1614, 1626, 1628).[9]

Der enorm kostspielige Transport italienischer Schauspieltruppen in deutschsprachige Länder Europas wurde durch die zahlreichen Heiraten zwischen den Habsburgern und Mitgliedern der italienischen Fürstenhäuser gefördert. Dies führte zur weit verbreiteten Mode einer von der Commedia dell'arte inspirierten Fest- und Bildkultur, die es auch an kleineren katholischen Höfen nördlich der Alpen gab. Wenn adelige Mäzene es sich nicht leisten konnten, ganze Ensembles zu engagieren, waren sie erfinderisch darin, dennoch Elemente der Commedia dell'arte in ihre Feste zu integrieren. So traten etwa, der offiziellen gedruckten Festbeschreibung zufolge, im neunten Aufzug eines Turniers, das am 18. Juni 1585 anlässlich einer Hochzeit am Hof von Düsseldorf veranstaltet wurde, sechs Ritter auf, die als drei Paare von Herren und Dienern im Stile der Commedia dell'arte kostümiert waren.[10]

Mitunter entdeckt man den Bezug zur Commedia dell'arte nur durch Zufall, wie dies etwa bei Felix Platter der Fall war, der einige *Zanni*-Kostüme bei einem Hofturnier der Hohenzollern im Jahre 1598 identifizieren konnte; in der offiziellen gedruckten Festbeschreibung waren sie fälschlich mit ungarischen und türkischen Trachten in Verbindung gebracht worden.[11] In ähnlicher Weise findet sich auch in W. P. Zimmermans offizieller Beschreibung der im Jahre 1613 veranstalteten Hochzeitsfestlichkeiten für den zum Katholizismus konvertierten Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg und der Prinzessin Magdalene von Bayern keinerlei Hinweis auf die Commedia dell'arte. Philipp Hainhofers privates Reisetagebuch lässt hingegen erkennen, dass einer der beiden Schauspieler, die Marx Fugger, der Gesandte Erzherzog Ferdinands von Innerösterreich, nach München gebracht hatte, am 13. November 1613 nach dem Abendessen einen komischen Solo-Auftritt ganz nach Art des italienischen Berufstheaters absolvierte. Dabei fanden verschiedene Kostüme und Details Verwendung, um alle Rollen zu charakterisieren.[12] Die beiden Schauspieler sind bei Zimmerman nur als »zween Vorschneider, ein Welscher vnd Francoß« erwähnt.[13]

Frühe Commedia dell'arte-Darstellungen aus Italien, Frankreich und den Niederlanden
Sowohl nördlich als auch südlich der Alpen folgten auf die monumentale Narrentreppe in Schloss Trausnitz bald bescheidenere Bilderzyklen mit Motiven der Commedia dell'arte. So wurden im späten 16. Jahrhundert auf Holz gemalte Deckenfriese mit Grotesken für ein Nürnberger Patrizierhaus und das Grazer Schloss in Auftrag gegeben. Zu den wichtigsten italienischen Beispielen zählen Fresken mit Grotesken aus dem späten 16. Jahrhundert, die bei Restaurierungsarbeiten in zwei Palazzi in Mantua entdeckt wurden. Unter den Zuschauern, die im 1590 errichteten Teatro all'Antica in Sabbioneta von den gemalten Fenstern und Balustraden über der Bühne herabschauen, findet sich eine Figur, die verschiedentlich als *Zanni*, *Pantalone* oder *Magnifico* interpretiert wird. Fresken mit Grotesken in der Palladio-Villa in Poiana Maggiore (um 1563) und etwa gleichzeitig entstandene in der Villa Moneta in Belfiore bei Verona zeigen vereinzelte kleine Figuren der Commedia dell'arte.[14] Auf den ausgedehnten Fresken in der Villa Il Pozzino in Castello bei Florenz aus dem Jahr 1619 finden sich hingegen etliche Szenen mit professionellen Akrobaten. Die Villa wurde etwa drei Jahre nach dem Tod des Dramatikers im Jahre 1583 von Nachkommen Antonfrancesco Grazzinis erworben. Sie beauftragten Piero Salvestrini aus Castello mit dem Freskenzyklus; er zeigte sich von der Druckgrafik des französischen Stechers Jacques Callot beeinflusst, den er möglicherweise in den Jahren 1615 bis 1617 kennengelernt hatte, als Callot im Dienste der Medici stand.

Karnevaleske Figuren von Akrobaten kommen auch in den *Balli di Sfessania* vor, Callots Serie von 24 Stichen aus der Zeit um 1620 *(Abb. 3a und b)*[15] mit Darstellungen von Morisken- oder Schwerttänzern. Viele Fachleute lehnen es ab, sie über die Rollennamen in den Bildtiteln hinaus mit einer authentischen Aufführungspraxis der Commedia dell'arte in Verbindung zu bringen; manche sehen in den Stichen nur phantasievolle Capricci, die weder zu den Schauspielern noch zu den Tänzern repräsentative Aussagen ermöglichen. Vielleicht stellte Callot ja auch mehrfach begabte Berufskünstler dar, die imstande waren, sowohl Komödien als auch Moriskentänze *(moresche)* aufzuführen. Zu letzteren zählten insbesondere pantomimische, akrobatische Tänze mit Waffen von jenem Typus, der oft im Rahmen von Zwischenspielen *(intermedii)* in die Theaterstücke eingebaut und im Allgemeinen von professionellen *buffoni* oder *mattaccini* dargeboten wurde. Unabhängig davon, ob nun Amateure oder Profis,

Abb. 3a und b: *Balli di Sfessania*, um 1620. Zwei aus einer Serie von 24 Kupferstichen von Jacques Callot. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GFK6530 und GS_GFK6518 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 4: Leandro Bassano, *Der Monat Februar (Karneval)*. Venezianisch, um 1595/1600. Öl auf Leinwand. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 4293 (©: KHM-Museumsverband)

Schauspieler, Tänzer oder Akrobaten dargestellt sind – Callots Serie bedeutet in jedem Fall einen Wendepunkt in der Ikonografie der Commedia dell'arte. Diese weit verbreiteten und häufig nachgeahmten Bildquellen beeinflussten praktisch jede nach 1620 entstandene Darstellung dieses Sujets.

In den 1620er Jahren besaß Frankreich bereits eine bedeutende Tradition von Druckgrafiken zum Thema Theater, deren wichtigste frühe Beispiele in den 1920er Jahren in einem Sammelband in den Sonderbeständen des Nationalmuseums in Stockholm entdeckt wurden. Diese Druckgrafiken mit Darstellungen von Schauspielern und Aufführungen waren ursprünglich Teil einer Sammlung mit der Bezeichnung *Recueil Fossard* und repräsentieren einzigartige detaillierte Bilddokumente der frühen Commedia dell'arte. Sechs Holzschnitte zeigen Auftritte des Italieniers Tristano Martinelli *(Harlequin)* mit einer französischen Truppe. Ihr Leiter war der berühmte französische Schauspieler Agnan Sarat, der einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des Berufstheaters leistete, indem er jenen Vertrag unterzeichnete, der es seinem Ensemble als Erstem erlaubte, auf der Bühne des Hotel de Bourgogne in Paris aufzutreten.[16] Eine wesentlich umfangreichere Serie von Holzschnitten des *Recueil Fossard*, die Commedia dell'arte-Schauspieler auf der Bühne darstellt, bietet wertvolle Informationen über Aufführungspraxis, Requisiten und Kostüme.[17] Die Serie wurde vermutlich in den späten 1580er Jahren von niederländischen Druckgrafikern in Paris geschaffen und bot Anregungen für zahlreiche Gemälde.

Hinzu kommt eine weitere anonyme und undatierte Serie des *Recueil Fossard*; sie besteht aus neun Einzelszenen, die alle auf ein einziges, um 1590 entstandenes Blatt des italienischen Druckgrafikers Ambrogio Brambilla zurückgehen.[18] Die Sammlung des *Recueil Fossard* war ursprünglich im späten 17. Jahrhundert von einem französischen Hofmusiker zusammengestellt worden. Um diese Zeit hatte sich Paris bereits als hervorragendes Zentrum für die Produktion von Druckgrafik zum Thema Theater etabliert: Hier entstanden Programme, Souvenirs der Aufführungen, Almanache, Titelblätter und Buchillustrationen sowie Serien mit Porträts der Schauspieler und ihren Rollen. Zahlreiche Beispiele haben sich in einem anderen wichtigen Teil des *Recueil Fossard* erhalten, der heute in Kopenhagen aufbewahrt wird.

Der Einfluss der italienischen Protagonisten der Commedia dell'arte, der optisch am meisten ausgeprägten europäischen Theaterform, auf die frühneuzeitliche italienische Kunst beschränkte sich vor allem auf die Bereiche der Kostümdarstellungen, der Grotesken, der Druckgrafik und des Porträts. Ungewöhnlich für einen italienischen Maler, machte der aus dem Veneto stammende Leandro Bassano Commedia dell'arte-Schauspieler zum Thema

einiger monumentaler Gemälde. Eines davon befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien *(Abb. 4)* und stellt die kostümierten Mitglieder einer mittelgroßen Wandertruppe zur Karnevalszeit auf einem Marktplatz dar. Auf der linken Seite proben sie akrobatische und musikalische Nummern, während rechts typische Karnevalsspeisen zur Schau gestellt und serviert werden. Commedia dell'arte-Motive inspirierten auch eine wichtige Gruppe von großformatigen barocken Genregemälden aus der Hand von weitgehend anonymen französischen Künstlern oder von flämischen Malern wie Jan Brueghel, Louis de Caullery, Ambrosius I. Francken, Sebastian Vrancx, Frederick und Gillis van Valckenborch, Marten de Vos und Lodewijk Toeput.[19]

Einen möglichen Hinweis auf das Mäzenatentum der Habsburger bieten die heutigen Standorte zweier Bilder mit weltlichen Sujets, die Frederick van Valckenborch (1570–1623) zugeschrieben werden: die Benediktinerklöster Ottobeuren und Kremsmünster. Das Gemälde in Ottobeuren mit dem Thema *Turnier und Theateraufführung* zeigt typisch höfische Formen der Unterhaltung. Auf einer erhöhten Bühne unter freiem Himmel sieht man ein elegantes junges Paar umgeben von den allegorischen Figuren Chronos, Fama, Cupido und Hermes; vielleicht kann hier ein Bezug zu einem habsburgischen Hochzeitsfest hergestellt werden. Die Gondeln, die italienischen Theaterkostüme und die Capriccio-artige Architektur auf einer monumentalen Leinwand mit den Maßen von zwei mal drei Metern in Kremsmünster lassen hingegen (andeutungsweise) an Venedig denken *(Abb. 5)*. Hier sind mehrere, ziemlich unterschiedliche höfische und bürgerliche Winterbelustigungen zur Karnevalszeit gleichzeitig dargestellt. Rechts im Vordergrund bietet eine 11-köpfige Schauspieltruppe das gesamte Spektrum der italienischen Commedia dell'arte-Typen dar, mit männlichen und mit weiblichen Liebenden, Vätern, komischen Dienern und Fremden[20]; hinzu kommen zahlreiche kostümierte Masken sowie rot und weiß gekleidete *mattaccini*. Fünf *mattacini* im Zentrum umringen zwei weitere, die eine glatte Stange hinaufklettern, um die Gans in dem an der Spitze aufgehängten Käfig zu ergattern. Andere befördern Jäger über den Kanal, wieder andere führen einen Esel, auf dem Rücken an Rücken ein *Pantalone* und ein *Zanni* sitzen.

Die Pariser *Comédie Italienne*

In dem halben Jahrhundert, das dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges im Jahr 1618 vorausging, hatten sich die deutschsprachigen Höfe der Habsburger als attraktive und lukrative Drehscheiben für italienische, englische und französische Wandertruppen etabliert. Unvorhersehbare Wetterverhältnisse und sprachliche Barrieren verringerten allerdings die kommerzielle Anziehungskraft der deutschen Lande für Straßenschauspieler, und der Dreißigjährige Krieg mit seinen

Abb. 5: Frederick van Valckenborch (?), *Karneval in Venedig*. Öl auf Leinwand. Kremsmünster, Benediktinerabtei (©: ebenda)

Abb. 6a–d: (a) Arlecchino, (b) Capitano, (c) Pantalone, (d) Brighella. Figurinen von Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_72a1, HZ_Min29_70a2, HZ_Min29_71_1 und HZ_Min29_72a2 (©: KHM-Museumsverband)

6a

6b

6c

6d

Gräueln verlangsamte die Verbreitung des italienischen Berufstheaters in Mitteleuropa. Während des Krieges wurden Schauspiele mit Commedia dell'arte-Typen daher öfter von Hofmusikern als von reisenden Italienern aufgeführt – so etwa 1622 beim Reichstag von Ödenburg (Sopron) und in Wien in den Jahren 1624 und 1625. Der große Komiker Piermaria Cecchini, Schöpfer der Dienerfigur *Fritellino*, wurde 1614 von Kaiser Matthias in Linz sogar in den Adelsstand erhoben. Zuletzt spielte er für die Habsburger während ihres Aufenthalts in Prag in den Jahren 1627 und 1628 anlässlich der Krönung Erzherzog Ferdinands (III.) und seiner Stiefmutter Eleonora Gonzaga zu Königen von Böhmen. Cecchini war damals Mitglied der Truppe der *Fedeli*, die von Giovanni Battista Andreini *(Lelio)* geleitet wurde und noch bis 1629 in Wien auftrat.[21] Um die Mitte des 17. Jahrhunderts ließ das Interesse der Habsburger an den italienischen Wandertruppen nach; man bevorzugte nun Einflüsse aus Paris. Einer der wenigen italienischen Schauspieler, der sich in den 1640er und 1650er Jahren nach Mitteleuropa wagte, war der Florentiner *buffone* Capra, der 1641 von München nach Wien kam.[22]

Während der 1650er Jahre wurden die Truppen von Pietro Polombara und Francesco Narici *(Trapola)* regelmäßig an den Innsbrucker Hof eingeladen, um dort zu spielen, aber bis 1660 gelangten keine weiteren Commedia dell'arte-Kompanien mehr nach Wien.

Im Jahre 1660 brachte die Truppe von Andrea *(Fabricio)* und Angela d'Orso, mit Domenico Biancolelli in der Rolle des *Arlecchino*, ihr in Paris entwickeltes Repertoire nach Wien.[23] Sie hatten großen Einfluss auf den Mantuaner Theaterbaumeister, Architekten und Künstler Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707), der damals die Verantwortung für die gesamte Ausstattung des Wiener Hoftheaters trug. Eindrucksvolle Stiche seiner Entwürfe finden sich als Illustrationen von gedruckten Festbeschreibungen und Opernlibretti und dokumentieren den barocken Glanz einiger der von ihm ausgestatteten Opern und anderer höfischer Theaterproduktionen, die meist auf Themen aus der griechischen und römischen Mythologie zurückgriffen. Unter seinen prächtig kolorierten Zeichnungen finden sich auch zahlreiche Entwürfe für Kostüme und Requisiten von Festen, Maskeraden und Bühnenstücken mit Bezug zur Commedia dell'arte *(Abb. 6a–d)*.[24] 1685 lud Herzog Maximilian II. Emanuel von Bayern die 20-köpfige, gemischte Truppe Giovanni Naninis *(il dottore comico)* von Venedig nach München ein, wo sie bei seiner Hochzeit mit Maria Antonia, der Tochter Kaiser Leopolds I., auftreten sollte. Ab 1697 arbeitete auch Burnacini zwei Jahre lang mit Naninis Ensemble zusammen, während es in Wien gastierte. 1687 engagierte Herzog Maximilian II. Emanuel von Bayern die Truppe von Francesco Calderoni *(Silvio)* und Agata Caterina Vitaliani *(Flaminia)* nach München; sie folgte ihm 1696 auch nach Brüssel, wo er von 1692 bis 1701 als Statthalter der Spanischen Niederlande residierte. Danach ließ sich diese italienische Schauspieltruppe endgültig in Wien nieder.

Viele der italienischen Ensembles, die nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges (1648) wieder in den habsburgischen Landen Aufführungen gaben, verließen sich sowohl auf öffentliche Auftritte als auch auf das höfische Mäzenatentum. Manche waren ganz davon abhängig, ihren Lebensunterhalt als Gehilfen von Quacksalbern auf den Marktplätzen zu verdienen. Von 1687 bis 1711 leitete der

7a

7b

7c

7d

Abb. 7a–d: Martin Engelbrecht, Maskenkostüme: (a) Arlequin, (b) Scaramuz, (c) Mezzetin, (d) Hanß-Wurst. Handkolorierte Drucke aus einer Kostümserie. München, Deutsches Theatermuseum, Inv.-Nrn. III 2512, III 2513, III 2514 und III 2525 (©: ebenda)

Venezianer Sebastiano di Scio *(Harlekino)* eine der zahlreichen italienischen Truppen von Scharlatanen, die damals durch Nord- und Zentraleuropa reisten und ihr Publikum unterhielten. Zwischen Stockholm, Prag und Wien präsentierte er auf Marktplätzen und bei Hof Theaterstücke in deutscher und italienischer Sprache, Puppenspiele, aber auch Vorführungen von Quacksalbern, Seiltänzern und anderen Akrobaten, und er trat in Wien 1710 auch mit dem Ensemble von Tommaso Ristori auf.

Ab den 1690er Jahren lockten die zu Theatern umgebauten Ballhäuser in Wien wieder italienische Truppen an, darunter auch die von Giovanni Tommaso Danese aus dem Piemont *(Tabarino)*. Er traf im Jahre 1692 in Wien ein und spielte wie Scio abwechselnd bei Hof und auf öffentlichen Plätzen, wobei mitunter auch Heilmittel verkauft wurden.[25] Um 1700 veränderte der österreichische Wanderschauspieler Joseph Anton Stranitzky (1676–1726) die bekannte Figur des italienischen *Arlecchino*, indem er sie mit den stereotypen Kostüm-Details und Manierismen des Salzburger *Sauschneiders* kombinierte. Die neue Dienergestalt, die Stranitzky für das Theater kreierte, der *Hanswurst*, wurde auf den Wiener Bühnen des 18. Jahrhunderts noch populärer als der *Arlecchino (Abb. 7d)*.[26]

Nördlich der Alpen hatte die Commedia dell' arte weiterhin Auswirkungen nicht nur auf das Bühnengeschehen, sondern vor allem auch auf die barocke höfische Kunst. Vermittelt wurde sie zunehmend durch Schauspieler italienischer Herkunft, die ab den 1640er Jahren Paris zum ständigen Ort ihrer Tätigkeit erkoren hatten. Seit 1680 war diese Truppe als *Comédie Italienne* bekannt. Sie wurde zwar 1696 von Ludwig XIV. kurzfristig aus Frankreich verbannt, hatte aber nach ihrer Wiedereinführung im Jahre 1716 großen Einfluss auf das barocke Theater und die barocke Kunst, und zwar nicht nur in Frankreich, sondern auch darüber hinaus. Damit begann eine wichtige Phase in dem komplizierten Entwicklungsprozess, der von der traditionellen improvisierten italienischen Commedia dell'arte über die Integration ihrer Typen in verschiedenen Theaterformen hin zu einer eigenen kulturellen Kodierung und zum Wiederaufleben in ganz Europa führte.

Auf der Bühne des *Théâtre Italien* waren die Masken viel strengeren formalen Regeln unterworfen, und es entstand ein neues Bewusstsein für den möglichen Symbolgehalt dieser Theatertypen. Der Dreh- und Angelpunkt für diesen grundlegenden Wandel wurde allerdings nicht von einem Theaterpraktiker geschaffen, sondern von einem Maler. Jean-Antoine Watteaus Gemälde *Gilles*, d i e Ikone der Commedia dell'arte schlechthin, entstand um 1720, also bald nach der Wiedereröffnung der *Comédie Italienne* in Paris.[27] Watteau gelang es, das symbolische Potenzial der Schauspieler als nicht-biblische und nicht-klassische Helden, die sich der Ansprüche der Aufklärung als würdig erweisen konnten, in überragender künstlerischer Qualität im Bild einzufangen. Der glückselige, unschuldige Pierrot auf Watteaus kleinem, 1712 entstandenen Gemälde *Pierrot content (Zufriedener Pierrot)* in der angenehmen Gesellschaft seiner Freunde wird durch die Bedrohung der »jaloux« – *Harlequin* und *Scaramouche* – unsanft aus diesem Zustand geweckt. Sie lauern in den Büschen im Hintergrund und verweisen indirekt auf *Harlequins* Verwandtschaft mit dem komischen Teufel des mittelalterlichen Theaters und dessen Verbindung zum Reich der Hölle und des Todes; *Pierrot* ist dabei sein Opfer.

Für Watteau waren die Masken nicht mehr einfach Schauspieler, die eine Rolle spielten, oder Teilnehmer am zeitlich begrenzten Karneval. Er verwendete sie auch nicht – wie andere Künstler seiner Zeit –, um mit den Mitteln der Malerei die optischen Reize des Rokoko zu erzeugen, und er ›zähmte‹ sie auch nicht zu Gartenstatuen oder zu Porzellanfiguren als Tafelaufsätze für Bankette, wie sie aufstrebende Mäzene von real auftretenden Truppen so sehr schätzten. Weit mehr als die Bühnenpraxis dokumentiert *Pierrot content* eine wichtige Phase in Watteaus bildlicher Auseinandersetzung mit menschlicher Liebe und Eifersucht. Die steinerne Skulptur eines Satyrs mit ihrem schrägen Blick ist für sein prominentestes Gemälde inhaltlich von höchster Bedeutung. Tragisch und naiv, stellt das lebensgroße Bildnis des *Gilles*, ein idealisiertes Selbstporträt Watteaus, einen nachdenklichen Außenseiter mit ambivalenter Persönlichkeit dar, der mehr als lebensgroße Schatten über die barocken Bilder der Commedia dell'arte wirft. Indem Watteau die Sichtweise seines Lehrers Claude Gillot weiterentwickelte, beeinflusste er nicht nur die sentimentalen Schäferdarstellungen von Jean-Baptiste Pater und Nicolas Lancret, sondern auch Giandomenico Tiepolos und Giovanni Domenico Ferrettis einfallsreiche, ironische Szenen aus dem ›Alltagsleben‹ mit *Pulcinella* oder *Harlequin* außerhalb der Bühne, ebenso wie barocke Kostümserien.

Barocker Höhepunkt: Dresden und Wien

Als die *Comédie Italienne* 1697 neuerlich aus Paris verbannt wurde, folgten einige ihrer Schauspieler, darunter auch ihr Leiter Angelo Constantini, der den *Harlequin* spielte und die Figur des *Mezzetin* kreiert hatte, der Einladung von Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen, an den Dresdener Hof. Viele Jahre lang traten sie regelmäßig bei Dresdener Hoffesten und im Karneval auf. Friedrich August I., der 1697 als August II. zum König von Polen gewählt wurde und als August der Starke bekannt ist, sowie sein Sohn Friedrich August II. spielten bei der Entwicklung der deutschen Mode der Commedia dell'arte-Kostüme bei Maskenbällen, höfischen Aufzügen, Pantomimen, Faschingsmaskeraden und Tafelaufsätzen aus Porzellan eine wichtige Rolle. Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts begann die Porzellanmanufaktur in Meißen unter August dem Starken mit der Produktion von Commedia dell'arte-Figuren. Bereits 1693 waren die Tänzer zweier Quadrillen eines Ringelrennens, das anlässlich seiner Hochzeit am Dresdener Hof stattfand, als *Truffaldini* und *Scaramuzzi* kostümiert.[28] Eine ohne Abbildungen gedruckte Festbeschreibung deutet darauf hin, dass auch bei den Faschingsfesten nach der Thronbesteigung Augusts im Jahre 1694 weder Kosten noch Mühen gescheut wurden. Trotzdem erschien, im Gegensatz zum berühmten und höchst aufwendigen *Götter Aufzug* vom 7. Februar 1695, von der »Masqverade von der Italiänischen Comœdie« am 23. Januar 1695 keine eigene Publikation. Diese »Scaramuzi Masqverade« umfasste sechs Gruppen mit je neun Höflingen und den Kostümen von »Harlequini«, »Truffaltini«, »Scaramuzi«, »Dottori«, »Pantaloni« und »Spaciferri«.[29]

Das große Karnevalsspektakel Augusts des Starken, das *Caroussel Comique* vom 17. Februar 1722, umfasste acht Quadrillen von Hofleuten und Adeligen in Kostümen, die alle von der Commedia dell'arte inspiriert waren.[30] Die Anführer nannten sich ironischerweise die »acht Welschen Helden« und empfahlen sich als »Scaramuzo, Crispino, Harleqvino, Pantalone, Dottore, Brighella, Policinello und Capitano«.[31] Die kostümierten Hofdamen fuhren bei diesem Fest in Triumphwägen, während die Adeligen beritten waren und von kostümierten Dienern und Musikern zu Fuß begleitet wurden. Auf einen Festzug durch Dresden und ein Rossballett folgten ein Bankett und ein Tanz. Das *Caroussel Comique* ist in einer Serie großformatiger Gemälde von Johann Alexander Thiele festgehalten, die sich heute in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister befindet.[32] Kostüme dieser Art kommen häufig in bescheidenen gedruckten Kostümserien vor,

Abb. 8: Peter Schenck, Maskenkostüm des *Mezzetin*. Druck aus einer Kostümserie. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFG2248 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 9: Porzellanfigur eines *Mezzetin*. Meißner Porzellanmanufaktur, 20. Jh. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. KA_O_3353 (©: KHM-Museumsverband)

die Künstler und Verleger wie Peter Schenck *(Abb. 8)*, Martin Engelbrecht *(Abb. 7a–d)*, Johann Balthasar Probst (nach Johann Jacob Schübler) und Johann Jacob Wolrab *(Abb. 10a–d)* veröffentlichten. Ihre wichtigsten Quellen waren aber nicht zeitgenössische italienische Schauspieler der Commedia dell'arte, sondern französische Kostümserien, die auf Jacques Callots *Balli di Sfessania (Abb. 3a und b)* zurückgingen. Man sollte daher derartige Stichserien nicht als verlässliche, unmittelbare Abbildungen von Bühnenfiguren ihrer Zeit interpretieren, sondern eher als kommerzielle Unternehmungen auffassen, die großteils auf früheren Bildquellen basierten.[33]

Die vierzehn Typen, die Johann Jacob Wolrab für seine um 1720 entstandene Serie verwendete, umfassen fünf komische männliche Diener (*Arlequin*, *Scaramouche*, *Brocadel* oder *Brigadel*, *Bagolin* und *Mezzetin*) sowie ihre weiblichen Pendants *Harlequine*, *La Scaramouche* und *Columbine*, die alten Herren *Pantalon* und *Le Doctor Balouard*, ihr weibliches Gegenstück *Dame Ragonde*, zwei junge Liebende (*Isabella* und *Cintio*) und einen Militär *(Le Capitain) (Abb. 10a–d)*.[34] Solche Kostümserien dienten als erschwingliche Druckgrafik für Sammler und wurden als Vorlagen für die Kostüme von Maskeraden sowie für die damals äußerst modernen Figuren der Commedia dell'arte aus Porzellan kopiert *(Abb. 9)*, die man in den 1720er Jahren in Meißen und in der Folge in praktisch allen anderen europäischen Porzellanfabriken produzierte, so ab den 1740er Jahren auch in der Wiener Manufaktur Du Paquier.[35]

Der starke französische Einfluss und vor allem derjenige der Schauspieler der *Comédie Italienne* in Paris, der durch Watteau vermittelt wurde, findet sich nicht nur in diesen Kostümserien auf Papier oder in Porzellan, sondern auch in aufwendiger gestalteten Darstellungen, wie etwa dem *Pierrot*, der eine von Martin Engelbrecht geschaffene Guckkastenbühne dominiert *(Abb. 11)*, oder in dem riesigen marionettenhaften *Pierrot* im Maskensaal des Schlosses von Český Krumlov in Böhmen (heute: Tschechische Republik). Die Wände dieses geräumigen Ballsaals wurden 1748 von Josef Lederer zur Gänze mit Szenen von kostümierten Schauspielern und Hofleuten dekoriert, die sich bei einer Faschingsmaskerade zusammenfinden, und sind das erste Beispiel einer Innenraumgestaltung mit Commedia dell'arte-Themen, die in ihren Dimensionen mit derjenigen im bayerischen Schloss Trausnitz vergleichbar ist. Lederers Figuren tragen Kostüme für Pantomimen und Maskeraden, die von denjenigen italienischer Schauspieler, der Pariser *Comédie Italienne* und vom Wiener Hanswurst-Theater inspiriert sind. Einige der Originalkostüme aus dem 18. Jahrhundert und entsprechende Entwürfe haben sich bis heute im Schloss von Český Krumlov erhalten.[36]

In der Barockzeit benützten in ganz Europa Teilnehmer an Maskeraden, Laienschauspieler ebenso wie professionelle Darsteller, Anregungen der Wandertruppen der Commedia dell'arte für ihre Kostüme und andere optische Details. Unser Wissen über die damalige Aufführungspraxis kann vor allem dadurch erweitert werden, dass wir die erhaltenen Texte mit möglichst vielen einschlägigen Abbildungen in Zusammenhang bringen. Die eigentliche Commedia dell'arte hat ihre Ursprünge in Konfigurationen, bei denen die Bühnendominanz der rein männlichen Berufsdarsteller, der *buffoni* und *mattaccini*, von den Frauen zunächst in Frage gestellt, dann verändert und schließlich übernommen wurde. Die Präsenz von Schauspielerinnen entwickelte sich zum

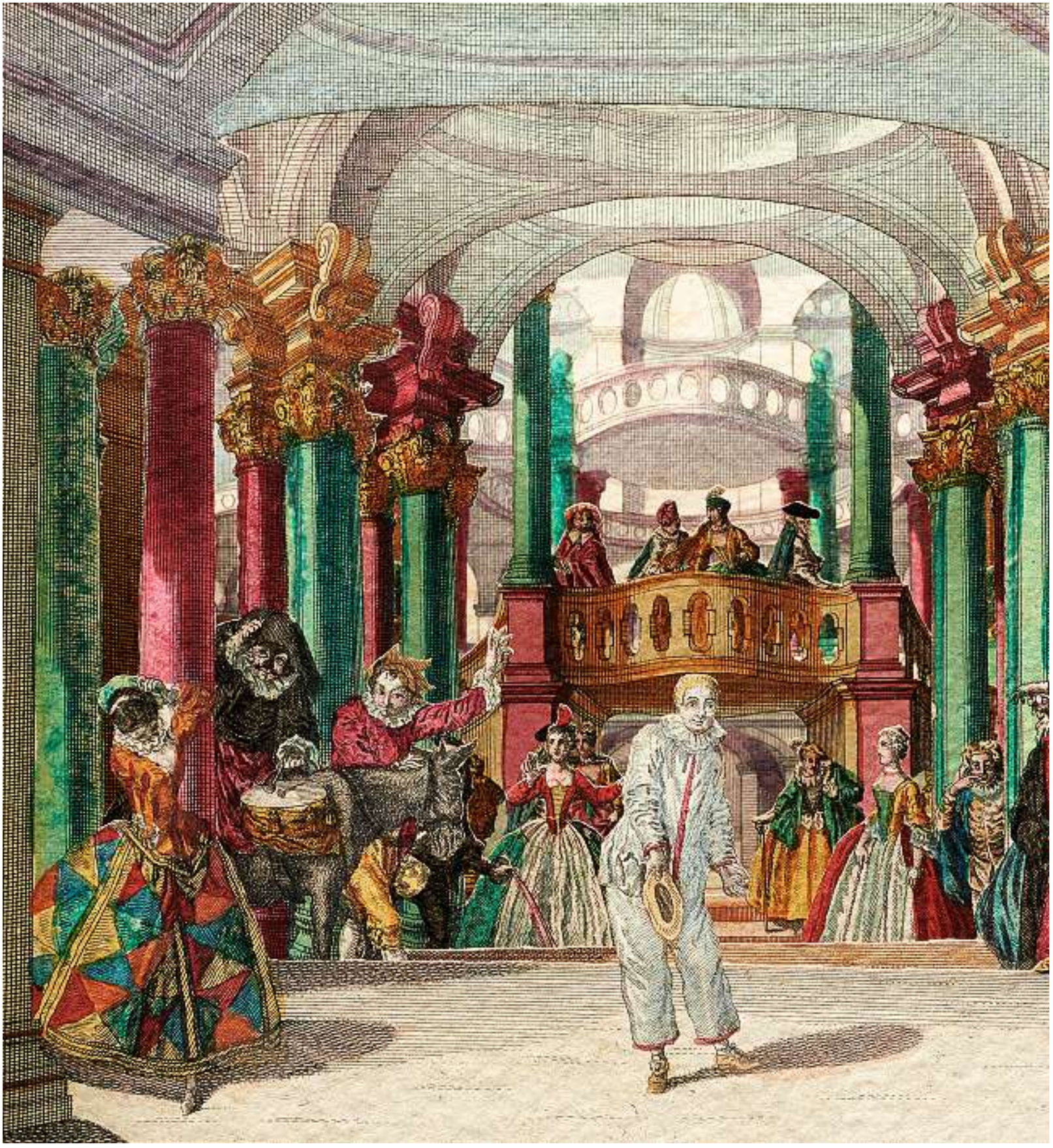
10a

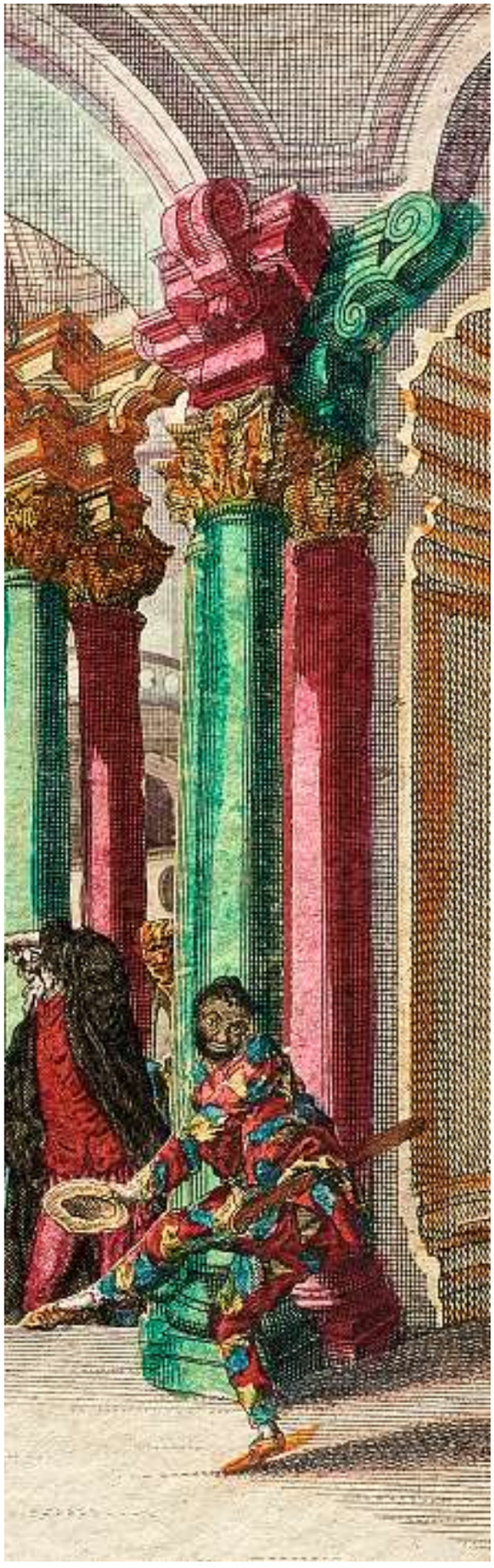
10b

10c

10d

Abb. 10a–d: Johann Jacob Wolrab, (a) Harlequin, (b) Harlequine, (c) Columbine, (d) Pantalon. Um 1720. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GFM2123, GS_GFM2122, GS_GFM2126 und GS_GFM2128 (©: KHM-Museumsverband)





entscheidenden Merkmal der Commedia dell'arte, das nicht allein aus dem Duo Herr – Diener besteht, wie dies die traditionelle Forschung behauptet, sondern aus dem charakteristischen Trio *Zanni – Pantalone – Innamorata.*

Während dieses Trio für viele der wichtigsten frühen Commedia dell'arte-Aufführungen von zentraler Bedeutung ist, weicht die barocke Ikonografie zunehmend von einer derartigen Bühnenpraxis ab. Inspiriert von der Bildwelt Watteaus oder Tiepolos, erkunden und verwerten die Künstler den Typus der Dienerfiguren aus der Commedia dell'arte, insbesondere von *Pierrot* und *Pulcinella*, deren Kostüme denjenigen in den bescheidenen Anfängen als *Zanni* am ähnlichsten geblieben waren. Die eindrucksvollsten Bilder verwandeln den Diener in einen Jedermann, den eine unberechenbare Mischung aus tierischen, menschlichen und übermenschlichen Eigenschaften charakterisiert. In den barocken Marionettenspielen, kleinen Opern und Pantomimen der italienischen reisenden Schauspieler in den habsburgischen Ländern wird ein radikaler Wandel erkennbar, der die ursprüngliche Tradition der frühesten italienischen Wandertruppen verändert. Ähnlich wie die Gründung der *Comédie Italienne* im Paris des 17. Jahrhunderts markiert die Wiener Schöpfung der komischen Figur des *Hanswurst* im 18. Jahrhundert eine entscheidende Phase in der vollständigen Integration der Commedia dell'arte in die nordeuropäische Theaterkultur; diese Figur ergab zugleich eine weitere neue Inspirationsquelle für deren visuelles Erscheinungsbild *(Abb. 7d)*.

* Mein Dank geht an Andrea Sommer-Mathis; weiters an die Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, die ein ideales Forschungsambiente bietet, um Festbeschreibungen und andere für diesen Beitrag wichtige Literatur zu studieren, und besonders an Ulrike Gleixner, Jill Bepler und Volker Bauer.

1 Karl Trautmann, *Italienische Schauspieler am bayrischen Hof*, in: Jahrbuch für Münchener Geschichte 1, 1887, 193–312, hier 225–256.
2 M A Katritzky, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam 2006, 44–83.
3 Trautmann 1887 (zit. Anm. 1), 222, 244 f.; Katritzky 2006 (zit. Anm. 2), 62 f.
4 Angelica Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte. Eine Theaterform als Bildmotiv*, Neuried 1996; Katritzky 2006 (zit. Anm. 2), 364–371, Taf. 19–23.
5 http://www.burg-trausnitz.de/deutsch/virtuell/index.htm (zuletzt 24.7.2015).
6 Katritzky 2006 (zit. Anm. 2), 59–74, 93–95.
7 Ebenda, Taf. 248–261; M A Katritzky, *Women, Medicine and Theatre, 1500–1750. Literary Mountebanks and Performing Quacks*, Aldershot 2007, Titelblatt, 61–72, 221–230; M A Katritzky, *Healing, Performance and Ceremony in the Writings of Three Early Modern Physicians. Hippolytus Guarinonius and the Brothers Felix and Thomas Platter*, Farnham 2012, 215–243.
8 Trautmann 1887 (zit. Anm. 1), 228–230; Otto G. Schindler, *Comici dell'arte alle corti austriache degli Asburgo*, in: Alberto Martino – Fausto de Michele (Hgg.), *La ricezione della Commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568–1769. Storia, testi, iconografia*, Pisa – Rom 2010, 69–143, hier 73–87.
9 Trautmann 1887 (zit. Anm. 1), 232 f.; Alberto Martino, *Fonti tedesche degli anni 1565–1615 per la storia della Commedia dell'arte e per la costituzione di un repertorio dei lazzi dello zanni*, in: Martino – de Michele 2010 (zit. Anm. 8), 13–68, hier 16; Schindler 2010 (zit. Anm. 8), 92–97.
10 Dietrich Graminaeus, *Beschreibung derer Fürstlicher Güligscher [e]tc Hochzeit / so [...] zu Düsseldorff mit grossen freuden / Fürstlichen Triumph vnd herrligkeit gehalten worden*, Köln 1587, fol. Piv–Rir.
11 Katritzky 2006 (zit. Anm. 2), 47, 96–102; Katritzky 2012 (zit. Anm. 7), 117–126.
12 Trautmann 1887 (zit. Anm. 1), 231 f.; Martino 2010 (zit. Anm. 9), 24.
13 Wilhelm Peter Zimmerman, *Beschreibung [...] der Fürstlichen Hochzeit / So Der Durchleuchtig / vnd Hochgeborn Fürst und Herr / Herr Wolffgang Wilhelm / Pfaltzgraff bey Rhein / [...] Mit Der [...] Fürstin Fraw Magdalena / Pfaltzgräfin bey Rhein [...] Zu München / im sechzehenhundert vnd dreyzehenden Jahr / den zwölfften Nouembris Celebriert vnd gehalten*, Augsburg 1614, fol. B2r.
14 Leik 1996 (zit. Anm. 4), 40, 88–90, 96–98, 103, 243–248.
15 Thomas Kellein, *Pierrot. Melancholie und Maske*, München 1995, 23–26; Katritzky 2006 (zit. Anm. 2), Taf. 2–5.
16 Katritzky 2007 (zit. Anm. 7), 194–201.
17 Katritzky 2006 (zit. Anm. 2), 107–120, 161–165.
18 Ebenda, 114–117.
19 Ebenda, 120–175.
20 Marzia Pieri, *Maschere italiane e carnevali del nord*, in: Biblioteca teatrale 21, 1991, 1–19, hier 15; Otto G. Schindler, *Türkenkrieg als Faschingsscherz. Der »Karneval in Venedig« in Kremsmünster*, in: Oberösterreichischer Kulturbericht 52, 1998, 12 f.; Katritzky 2006 (zit. Anm. 2), 150.
21 Trautmann 1887 (zit. Anm. 1), 230 f.; Schindler 2010 (zit. Anm. 8), 107–123.
22 Trautmann 1887 (zit. Anm. 1), 250.
23 Schindler 2010 (zit. Anm. 8), 124–131.
24 Lynne Lawner, *Harlequin on the Moon. Commedia dell'arte and the Visual Arts*, New York 1998, 48, 58 f., 146 f.
25 Trautmann 1887 (zit. Anm. 1), 258–263; Adolf Scherl, *La Commedia dell'arte in Boemia*, in: Martino – de Michele 2010 (zit. Anm. 8), 145–157, hier 153; Schindler 2010 (zit. Anm. 8), 135–143.
26 Richard Weihe, *Von der komischen Figur zum Bürger. Harlekin und seine Masken im deutschen Theater*, in: Christiane Kruse (Hg.), *Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barock bis zur Moderne*, Wiesbaden 2014, 81–98, hier 83.
27 Kellein 1995 (zit. Anm. 15), 12–14, 33–44.
28 Helen Watanabe-O'Kelly, *Court Culture in Dresden: from Renaissance to Baroque*, Basingstoke 2002, 232.
29 Anon., *Specification Derer Festivitæten So bey jetzigem Carnevall An dem Chur-Sächsischen Hofe sind gehalten worden*, Dresden: Johann Riedel [1695], fol. Br–B2r.
30 Meredith Chilton, *Harlequin unmasked. The Commedia dell'arte and porcelain sculpture*, New Haven – London 2001, 167–172.
31 Johann C. Stössel, *Cartel in Teutschen Knittel-Reimen zu dem Caroussel-Comique der acht Ritter aus der Welschen Comedie*, Dresden 1722, fol. 2v (siehe auch Johann C. Stössel, *Kurtze Beschreibung des [...] Caroussel-Comique*, Dresden 1722, Titelblatt).
32 Chilton 2001 (zit. Anm. 30), 167, 170 f.
33 Günther Hansen, *Formen der Commedia dell'arte in Deutschland*, Emsdetten 1984, 159, 277.
34 Ebenda, 102, 109, 123 f., 126, 130, 139, 141 f., 146, 149–151, 153; Reinhard Jansen (Hg.), *Commedia dell'arte. Fest der Komödianten. Keramische Kostbarkeiten aus den Museen der Welt*, 3 Bde., Stuttgart 2001, Bd. 2, 4–7.
35 Hansen 1984 (zit. Anm. 33), 240; Chilton 2001 (zit. Anm. 30), 255–257, 270–273.
36 Lawner 1998 (zit. Anm. 24), 150–156; Chilton 2001 (zit. Anm. 30), 34, 41–47, 52, 88, 102 f., 222–238; Scherl 2010 (zit. Anm. 25), 150.

Abb. 11: Martin Engelbrecht, Guckkasten *Praesentation der Italiänischen Comoedianten. N. 22.* Um 1750. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3039 (©: KHM-Museumsverband)

O
M
L
I
H
A
B
C
D
E

Friedrich Polleroß

Barocke Feste und ihre Bildquellen

Die europäische Politik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und im frühen 18. Jahrhundert war neben der Abwehr der Osmanen von der Rivalität und kriegerischen Auseinandersetzung zwischen den österreichischen Habsburgern und König Ludwig XIV. von Frankreich geprägt.[1] Zur Demonstration seines Vormachtanspruchs setzte der ›Sonnenkönig‹ auch die darstellenden und bildenden Künste sowie die damaligen Möglichkeiten der Publizistik ein.[2]

Schon die Hochzeit Ludwigs XIV. mit der ältesten Tochter des spanischen Königs Philipp IV., Maria Teresa, im Zuge des Pyrenäenfriedens bot 1660 den Anlass für einen pompösen Einzug in Paris und eine umfangreiche Publikation.[3] Das zwei Jahre später beim Louvre organisierte *Caroussel*, bei dem Ludwig XIV. als Römischer Imperator auftrat, diente zunächst als Machtdemonstration gegenüber dem eigenen Adel, wurde aber 1670 auch in einem prunkvollen Stichwerk auf Französisch und Latein publiziert *(Abb. 2)*.[4] Die 1664 in Versailles veranstalteten *Plaisirs de l'isle enchantée* waren ein Fest für 600 geladene Gäste. Um dieses weiteren Kreisen bekannt zu machen, fertigten Jean Lepautre (1618–1682) und Israël Silvestre (1621–1691) eine 1673 gedruckte Kupferstichserie an, bei der auch darauf geachtet wurde, dem König als Zuschauer einen gebührenden Platz einzuräumen.[5] Diese Illustrationen bildeten schließlich den Ausgangspunkt des vom Finanzminister und Kunstintendanten Jean-Baptiste Colbert konzipierten *Cabinet du Roi*. Zu politischen Werbezwecken wurden die um Ansichten von Versailles und Reproduktionen von Kunstwerken ergänzten Kupferstiche ab 1675 an den Kaiser und an den Papst, an Herzog Ernst August von Braunschweig-Lüneburg in Hannover[6], an die französischen Botschafter in Stockholm, Brüssel und London, an Königin Marie-Louise von Spanien, König Jakob II. von England sowie Großherzog Cosimo III. in Florenz übergeben. Ab 1698 wurden die Botschafter von Portugal, Venedig, Holland, Hessen-Kassel und Sachsen-Gotha mit entsprechenden Kupferstichserien bedacht[7], und auch Kurfürst August der Starke besaß ein Exemplar davon[8].

Vor diesem Hintergrund und als Reaktion auf die französische Herausforderung muss nun die ›Re-Produktion‹ der Festlichkeiten des Wiener Hofes gesehen werden[9], die natürlich mit einer europäischen Öffentlichkeit rechnen konnte und bei den Habsburgern schon eine lange Tradition besaß. Bemerkenswert erscheint jedoch, dass die großen Feste Ludwigs XIV. 1662 und 1664 den Hochzeitsfeierlichkeiten Kaiser Leopolds I. im Jahre 1666/67 zwar vorangegangen waren, aber nur die Wiener Feste sofort publiziert wurden. Daher können die erst 1670 bzw. 1673 gedruckten französischen Prunkwerke wohl ebenso als Reaktion auf die publizistische Offensive Leopolds I. gedeutet werden. Im Unterschied zur zentralistischen Kulturpolitik des französischen Hofes waren die habsburgischen Festbeschreibungen vielfältiger. Parallel zu den in kaiserlichem Auftrag angefertigten Publikationen entstanden auch zahlreiche Druckwerke im Auftrag der Landstände, Städte oder anderer Institutionen und Unternehmen, die verschiedene politische oder geschäftliche Interessen damit verbanden. Als Produzenten fungierten neben den jesuitischen Professoren der Universitäten vielfach auch weltliche Intellektuelle und Künstler sowie Buchdrucker und Verleger in

Abb. 1: Kaiser Leopold I. beim Rossballett im großen Burghof (Detail). Radierung von Johann Ulrich Kraus nach Johann Joseph Waldmann, 1696. Wien, Slg. Polleroß
(©: Friedrich Polleroß)

COMPARSE
des Cinq Quadrilles
dans l'Amphitheatre

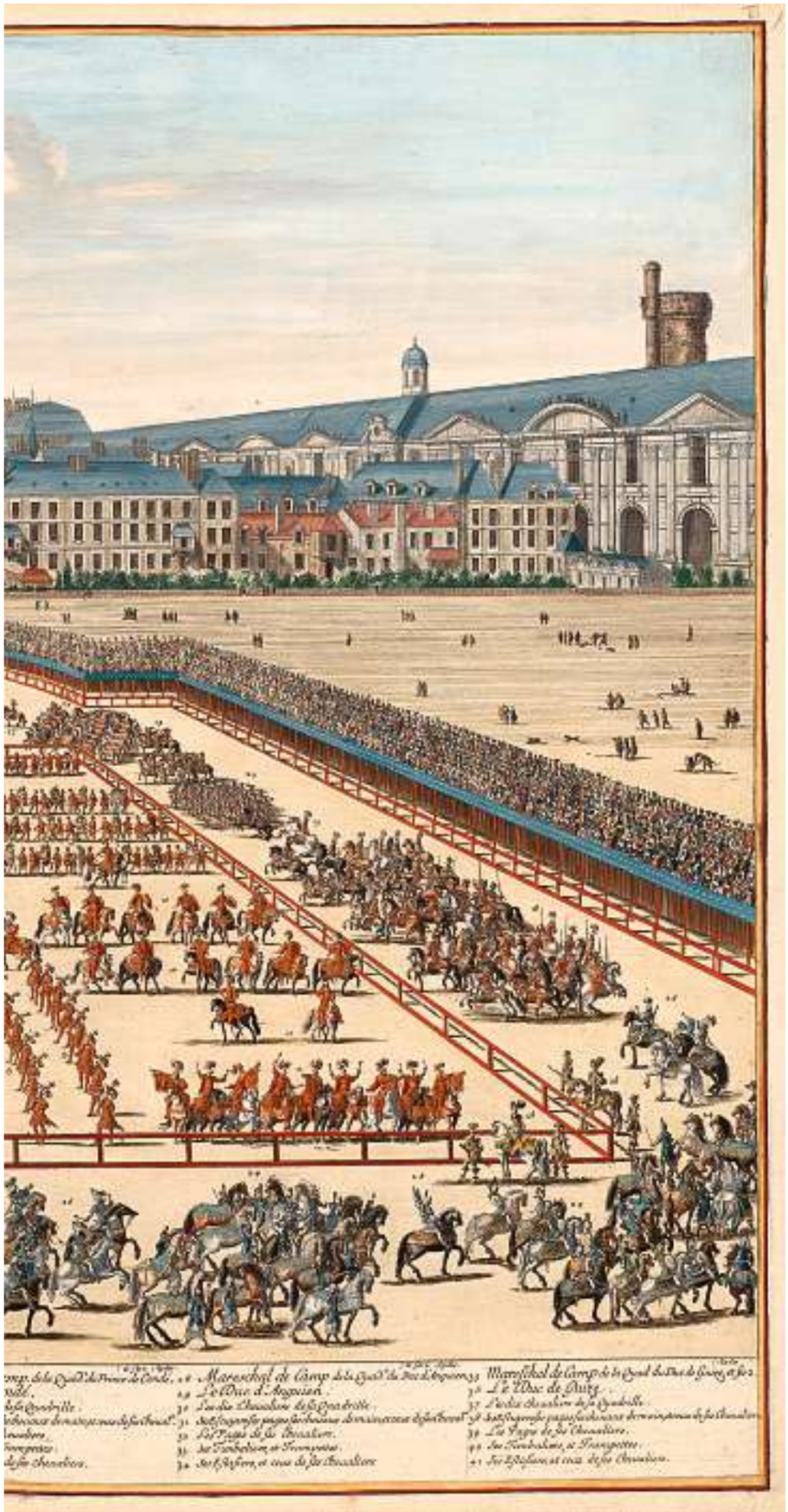


Abb. 2: Gesamtansicht des Platzes vor den Tuilerien während des *Carousels* in Paris 1662. Kolorierter Kupferstich von François Chauveau und Jacques I. Bailly im *Atlas Blaeu-van der Hem*, 1670. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Sign. 389030-F. Ergänzungsband 3, fol. 105v–106r (©: ÖNB)

den deutschen Reichsstädten.[10] Der politische Bedarf und die wachsende ökonomische Nachfrage nach diesen Produkten führten ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem Aufschwung der entsprechenden Kunstgewerbe, sodass die Kupferstecherei und Buchdruckerei in Wien, aber vor allem in den Reichsstädten Nürnberg und Augsburg einen qualitativen und quantitativen Höhepunkt erreichten.[11]

Die Rezeption derartiger Druckgrafiken lässt sich an einigen Beispielen nachweisen. So wurde offensichtlich im Wiener Schottenstift oder im Umkreis desselben in der Mitte des 17. Jahrhunderts ein voluminöser Klebeband angelegt, in dem Darstellungen von Festlichkeiten zwischen 1652 und 1685 in Wien, München, Dresden und Paris kontinuierlich gesammelt wurden *(Abb. 3)*.[12] Der slowenische Gelehrte Johann Weichard Valvasor erwarb damals sowohl mehrere Stiche vom Pariser Einzug von 1660 als auch Flugblätter von der Krönung und den drei Hochzeiten Leopolds I.[13] Der niederländische Jurist Laurens van der Hem kaufte hingegen Stichserien der französischen Feste von 1662 sowie 1664 und ließ diese ebenso wie die Landkarten und Veduten seines *Atlas Blaeu-van der Hem* prachtvoll kolorieren[14] *(Abb. 2)*. Diese Luxusausgabe wurde später von Prinz Eugen von Savoyen erworben, der innerhalb seiner umfangreichen Kupferstichsammlung eine eigene Kollektion von Festdarstellungen und Trauergerüsten besaß, die 1717–1723 unter dem Titel *Recueil des Fêtes Sacres et Profanes* inventarisiert wurde.[15]

Einzelblätter

Die ursprüngliche bzw. einfachste Form der Bildinformation war die Einzeldarstellung eines Ereignisses oder einer Festdekoration in Form eines Holzschnittes, Kupferstiches oder einer Radierung, wobei es eine große künstlerische Bandbreite gab. Auf der einen Seite stand die Kombination eines meist schlichten oder schematisch gestalteten Bildes mit einem gedruckten Text zu einem Einblattdruck oder Flugblatt[16]; zur Information über ein bestimmtes Fest konnten aber auch mehrere Szenen auf einem Blatt vereinigt werden. Auf der anderen Seite des Spektrums finden wir großformatige und von bedeutenden Kupferstechern angefertigte Blätter, die häufig nach den Originalentwürfen der Architekten oder Theateringenieure entstanden. Formal handelt es sich sowohl um nüchterne Wiedergaben von Schauplätzen und zeremoniellen Handlungen als auch um rein fiktive oder allegorisch angereicherte Darstellungen. Die preislich sehr unterschiedlichen

Abb. 3: Bühnenbilder für die Oper *L'inganno d'Amore*, Regensburg 1653. Kupferstiche nach Entwürfen von Giovanni Burnacini in einem Klebeband mit Illustrationen von Schlachten und Festen aus dem 3. Viertel des 17. Jhs. Wien, Bibliothek des Schottenstiftes (©: Friedrich Polleroß)

Produkte waren für ein ebenso vielfältiges Publikum bestimmt. Der politischen Bedeutung entsprechend dominierten Publikationen zu Krönungen[17], fürstlichen Hochzeiten[18], Geburten und kaiserlichen Trauerfeiern[19] den Grafikmarkt. So entstanden anlässlich der Krönung Leopolds I. zum römisch-deutschen Kaiser im Jahr 1658 u. a. ein Kupferstich seines Einzuges unter dem von den namentlich genannten Patriziern getragenen Baldachin von Matthias van Somer(en) (1648–1672) sowie Bilder von der Kaiserkrönung und vom Krönungsbankett, die von Johann Martin Lerch (1643–1693) gestochen wurden.[20] Mehrere dieser Szenen wurden auf den im Frankfurter Verlag Merian publizierten Einblattdrucken mit einer Beschreibung kombiniert.[21] Auch der in Nürnberg damals zu Ehren des neuen Kaisers errichtete Triumphbogen sowie die Huldigung der Stadt vor dem neuen Monarchen wurden in einer Grafik festgehalten.[22] Van Somer verdanken wir außerdem einen großformatigen Kupferstich vom Einzug Leopolds I. zum Reichstag in Regensburg 1663.[23]

Der aus Oberleiningen (Württemberg) stammende Lerch, der vielleicht im Unternehmen von Merian gelernt hatte, scheint die Zeichen der Zeit erkannt zu haben oder sogar vom kaiserlichen Hof nach Wien eingeladen worden zu sein, wo er von 1659 an als hofbefreiter Kupferstecher zu einem der zwar nicht besten, aber fleißigsten Bildberichterstatter der kaiserlichen Aktivitäten wurde.[24] Wir verdanken ihm eine größere Anzahl von zeremoniellen und allegorischen Kupferstichen anlässlich der drei Hochzeiten Leopolds I. – 1666/67 in Wien, 1673 in Graz und 1676 in Passau. Bemerkenswert erscheint, dass auf den in Wien (Matteo Cosmerovio), Nürnberg (Paul Fürst) oder Augsburg (Melchior Küsel, Johann Hoffmann) verlegten Einblattdrucken Darstellungen der langen Wagenkolonnen der Einzüge[25] und der Feuerwerke[26] *(Abb. 4)* dominieren, während Bilder von der Segnung des Brautpaares sowie der Hochzeitstafel eher selten zu finden sind.[27] Eine Darstellung des Hochzeitspaares vor dem Altar schuf erst Martin van der Bruggen 1676 bei der dritten Vermählung des Kaisers.[28] Auch die anlässlich der Hochzeit mit der Infantin Margarita Teresa veranstalteten Rossballette und Opernaufführungen wurden offensichtlich zunächst nur vereinzelt durch billige Flugblattdrucke publik gemacht[29] *(Abb. 5)*. Bezeichnend

für den repräsentativen Anspruch der Hochzeit des Kaisers mit der jüngeren Schwester der französischen Königin sind hingegen die Serien und die Großformate der Grafiken. So schuf Melchior Küsel (1626–1683) einen sechsteiligen Zyklus von *Kayserlichen Lust Jagen*, die im Prater zu Ehren der Kaiserin abgehalten wurden und jeweils einer Tiergattung (Hirschen, Wildschweinen, Gemsen oder Wölfen) gewidmet waren; man hatte dafür sogar Wildtiere aus Tirol und den Bergstädten nach Wien gebracht. Den rein repräsentativen Charakter der Grafiken verdeutlicht auch die Tatsache, dass der Künstler bei der Veranstaltung im Dezember 1666 gar nicht anwesend war und er die Szenen frei in eine Sommerlandschaft versetzte sowie – im Widerspruch zur Realität – statt der Gemsen Steinböcke darstellte.[30] Die künstlerische Qualität der Grafik stand also manchmal durchaus im Widerspruch zum anspruchsvollen Format. So misst Küsels Kupferstich vom Empfang der spanischen Braut in Wien nicht weniger als 50,5 x 72,5 cm und jener des für denselben Anlass errichteten Triumphbogens 69 x 57 cm[31] *(Abb. 6)*. Diese Blätter waren zweifellos für die oben erwähnten wohlhabenden Sammler und nicht für ein Massenpublikum gedacht.

Nach den Trauerfeiern für die Kaiserinnen Margarita Teresa (1673) und Claudia Felicitas (1676) sowie deren Kinder folgten 1678 Flugblattdrucke, die die Taufe von Erzherzog Joseph in der Wiener Hofburg sowie ein zur Feier der Geburt des kaiserlichen Thronfolgers in Nürnberg abgehaltenes Feuerwerk festhielten. Die nächste bildwürdige Festlichkeit war die ungarische Krönung von Erzherzog Joseph im Jahre 1686[32], die u. a. der auf drei Platten ausgeführte große Kupferstich von Justus van den Nypoort (um 1625 – 1694) und Johann Jacob Hoffmann (1656–1709) überliefert.[33] 1690 folgte die Augsburger Krönung der dritten Frau Leopolds I., Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg, zur Kaiserin sowie gleichzeitig die des Thronfolgers zum Römischen König. Dessen Hochzeit mit Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg im Jahre 1699 wurde nicht nur in Wien, sondern auch in Innsbruck und Brünn gefeiert.[34] Den Innsbrucker Triumphbogen hat Jakob Jezl (1672–1748) festgehalten, während jener der »Fremden Niederleger« in der Wollzeile in Wien in einer ersten Version von Georg Andreas Wolffgang (1631–1716) gestochen wurde. Die endgültige Ausführung nach dem Entwurf von Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) stammt von Johann Adam Delsenbach (1687–1765) und war für die nachträgliche Veröffentlichung im *Entwurff einer historischen Architectur* 1721 bestimmt.[35] Das Feuerwerk der mährischen Hauptstadt Brünn wurde hingegen in einer 60 x 43 cm großen Radierung von Johann Christoph Laidig (um 1650 – 1717) mit Begleittext publiziert.[36]

Die hier für Leopold I. skizzierten Verhältnisse der Bildpublizistik blieben im Prinzip auch unter seinen Nachfolgern auf dem Kaiserthron, Joseph I. und Karl VI., bestehen. So finden wir weiterhin kleinformatige Blätter, etwa jenes von Peter Schenck (1660–1718) und Johann

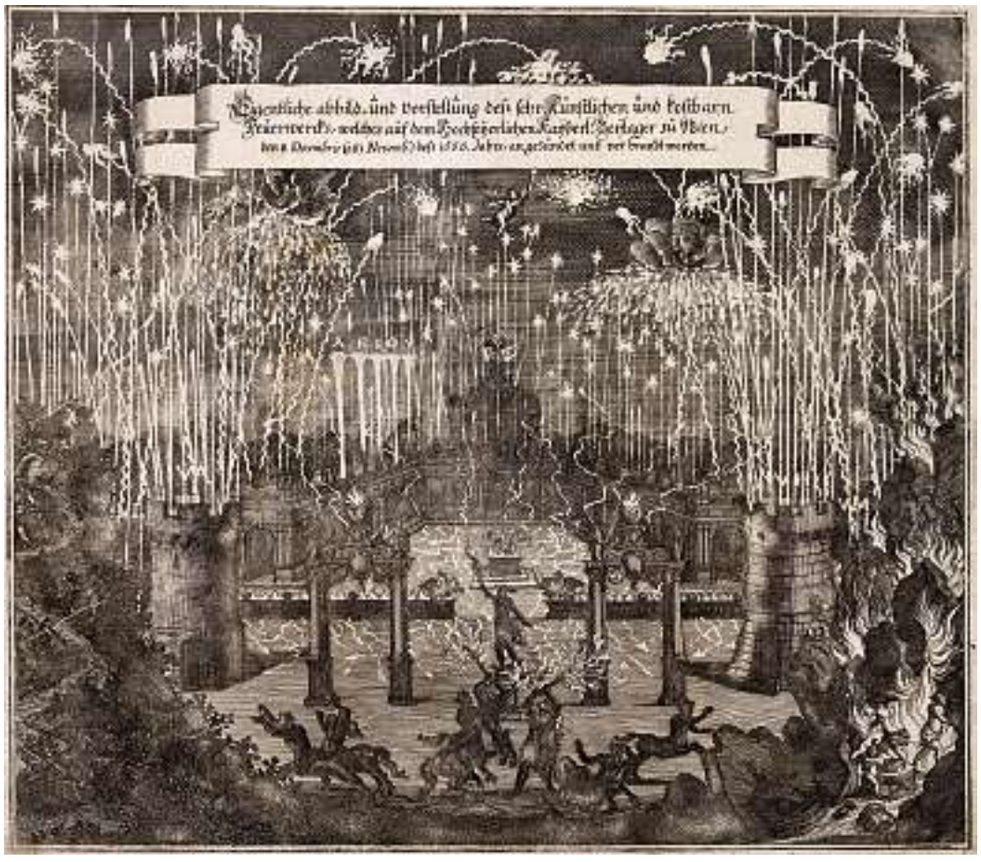


Abb. 4: Feuerwerk zur Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit der Infantin Margarita Teresa am 8.12.1666. Anonymer Kupferstich. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeU27 (©: KHM-Museumsverband)

Gründliche warhafftige und eigentliche Beschreibung derer jenigen vortrefflichen und ehe-dessen unerhörten Festivitäten/ welche sich bey der Hochzeit des unüberwündlichsten Römischen Keysers LEOPOLDI I. ꝛc. Zwischen denen zweyen Elementen dem Wasser und Lufft begeben haben.

Günstig geneigter Leser! demselben wird vielleicht nicht unwissend seyn was massen der längst verlobte Käyserl. Braut-schatz/ welcher schon in nähr und nähe Ihrer Hoheit der Hertzogin von Ober- und Nieder-Bayern/ Pfaltz-Neuburg etc. Residentz Stadt Wienn angelanget/ So daß Sie allhier mit einem allgemeinen Jauchtzen/ Frolocken und Jubel-Geschrey angelanget; Bevorab ihme darnach ansonsten auch zu ersehen/ daß neben dem allgemeinen Freudenseste in Fortführung desselben nicht geringe/ sondern fast unglaubliche Sachen/ ihr eine sonderbare Ergötzung und Belustigung zu machen/ von ungen hohen und Weitberühmten Poeten inventiret/ auch einem/ und allbereit zu Werck gerichtet werden. Allermassen ein zwar/ starck und schön Theatrum/ worauf man recht artig und schön können/ aufgerichtet/ dabey Trompeten/ Heerpaucken und Trommelschlagen werden sich zu Anfang der Præsentirung tapffer und lustig hören lassen.

Erklärung des Kupffers.

1.

Mitler Weile hat sich ein hoher und grosser Berg allgemächlich erhebet/ und die Länge je mehr bewegend an dem einem Ende des Theatri eine höchste Verwunderung nicht lassend/ auf dessen Spitzen die Göttin Fama sitzend wird ansichtig zu werden/ welcher Gestalt sich zwischen denen Elementen des Wassers und der Lufft wegen procurirung der Parthey einige Streitigkeiten ereignet/ und darbey jeder Theil seine Obsorgenheit zu handhabung ihre offerirt/ angezogen seyn lasse/ als seyen sie beyde entschlossen/ das Wasser mit Hülff der Erden/ und die Lufft mit Beystand des Feuers solche Differentz auf das durchaus ernsthafftes Gefecht auszuführen/ und demselben ein mahl vor alle mal ein Ende zu machen. So bald Fama Ihr ehes vermeldet/ wird die Zusammenkunfft der streitenden Theilen angestellet/ welches über alle massen verwunderlich zu sehen seyn wird/ auch hier nicht durch einige Buchstaben kan ausgedrucket werden.

2.

Dannen/ um die Præsentirung nach Würden der Erde dieses zu lichen Eingangs ein Ende wird gemachet haben/ So seynd nur 8 Quadrons tapffrer Cavallier zu Pferd in aller kostbarster und güldren Pelamenten verbrenter Kleidung in wohlgeordneter Ordnung sich auf das Theatrum begeben.

3.

Nachdem wird Neptunus ein GOtt des Wassers/ auf einem grossen Wallfisch/ aus dessen Maul und Nasen-Löchern grosse Wasserströme in sonderlicher Höhe werden hervorspringen/ sitzend zu sehen seyn/ und umb ihn herumb allerley Meerwunder und mit Feuerwerck versehene Wassermänner.

4.

Bald darauf wird widerumb eine Squadron gemeiner Cavallier in köstlicher Kleidung und schöner Ordnung folgen.

5.

Nach derselben treten grosse auff dem Rücken einen Thurn tragende Elephanten/ darauff wird die Erde residieren/ und umb sich grossen mit grossen Kolben versehene Centauros haben/ nebenst einer Ausbildung derer jenigen Wunder/ die der Erden zuziehen.

6.

Nachdem nun beede Elementa wegen procurirung der Parthey conferiren/ und zum Gefecht sich entschliessen/ werden darauf zween Herolden mit dem Chantel der Ausforderung an die Lufft abgehen.

7.

Da dann so bald an der andern Seiten des Theatri seine Schaar Cavallier zu Pferd in lauter Aurea Farben Goldstücken ankommen.

8.

Wird sich darauf die Lufft in gleicher Bekleidung auf einen erstreckischen Feuerspeyenden Drachen setzen/ und sich grosse Gestalten wenn wie Vögel/ hinten vor Verwunderung fallen/ in der rechten Faust ein angezündetes Feuer tragend/ nebenst einen Hauffen andern Arten Vögel vorstellig machen.

9.

Ferner wird/ wie zuvor/ in gleicher richtiger Ordnung eine Squadron Cavallier in puren güldenen Stucken gezogen auf das Theatrum rücken.

10.

Wird ihnen eine beennende Feuerkunst folgen/ in welcher ein vonsonderlicher Grösse unterbrannte Salamander/ wegen sie Lufft dessen Nachen werden man das alle annemlich-ste Feuerwerck spielen sehen.

11.

Nach denselben wird man gleichfalls auf Land-Thier und welche auf Fische Weis auf einer sich selbsten fortziehenden Schnecken tragend/ bey 20 Spielen werden. Wann dieses/ so wird widerumb [illegible] Verwunderung sich wieder einzustellen/ und das Theatrum [illegible] Quantz die Natur ausschlagen/ So wird abermahl ein Fewrige Gestalt von Trompeten/ und Heerpaucken-Schlagen gehöret werden/ und darunter mehrer Ausforderung zum Streit geschehen.

12.

Die Lufft in ihrer gleicher Kleidung/ welche bishero die Erde in einem particulirten Schiff unter dem Berg verhalten/ damit sie dem frauen Theil angelangt werden möchten/ werden sich auch auf solche Weis hervor thun/ dann wann sich der Thron-Berg sehr künstlich und gemahlet/ und in ein Schiff verwandelt haben/ werden auf selbigen sitzen sehen. Der Erde aber welche zuvor zu Anfang auf dem Berg gewesen/ und an dem Ende selbst Saumt dem Kampff mangelhend zu sehen.

13.

Auch wird jederzeit bey gedachten Schiff/ wenn dem gemainen Theil ein güldene Flag unter einer schwarzen Fewrigen Kron vorgetragen werden.

14.

Nachmahl werden die beede streitende Theil/ so bald sie solches ersehen/ ein tüchtiges Schuß-Gefecht anfangen/ daß man meynen wird/ es gehe alles zu tausend Stücken. Inmittelsten dessen bishero Streiter/ und sich auf beeden Seiten das Theatrum der Himmel ganz verdecken/ und eine feine Wolck aufsteigen/ welche je länger je grösser werden und sich endlich mit Verwunderung der beeden streitenden Partheyen zertheilen wird.

15.

Da sich dann eine grosse gehörnte Kugel daraus stehe Lewen/ Bären/ Beeren/ Rehen/ Hirschen/ Gembsen/ Hasen/ Füchsen/ Wölffen/ Schweinen/ und dergleichen Thieren/ auch Vögeln/ Fischen/ Schlangen/ Eydexen/ Crocodil

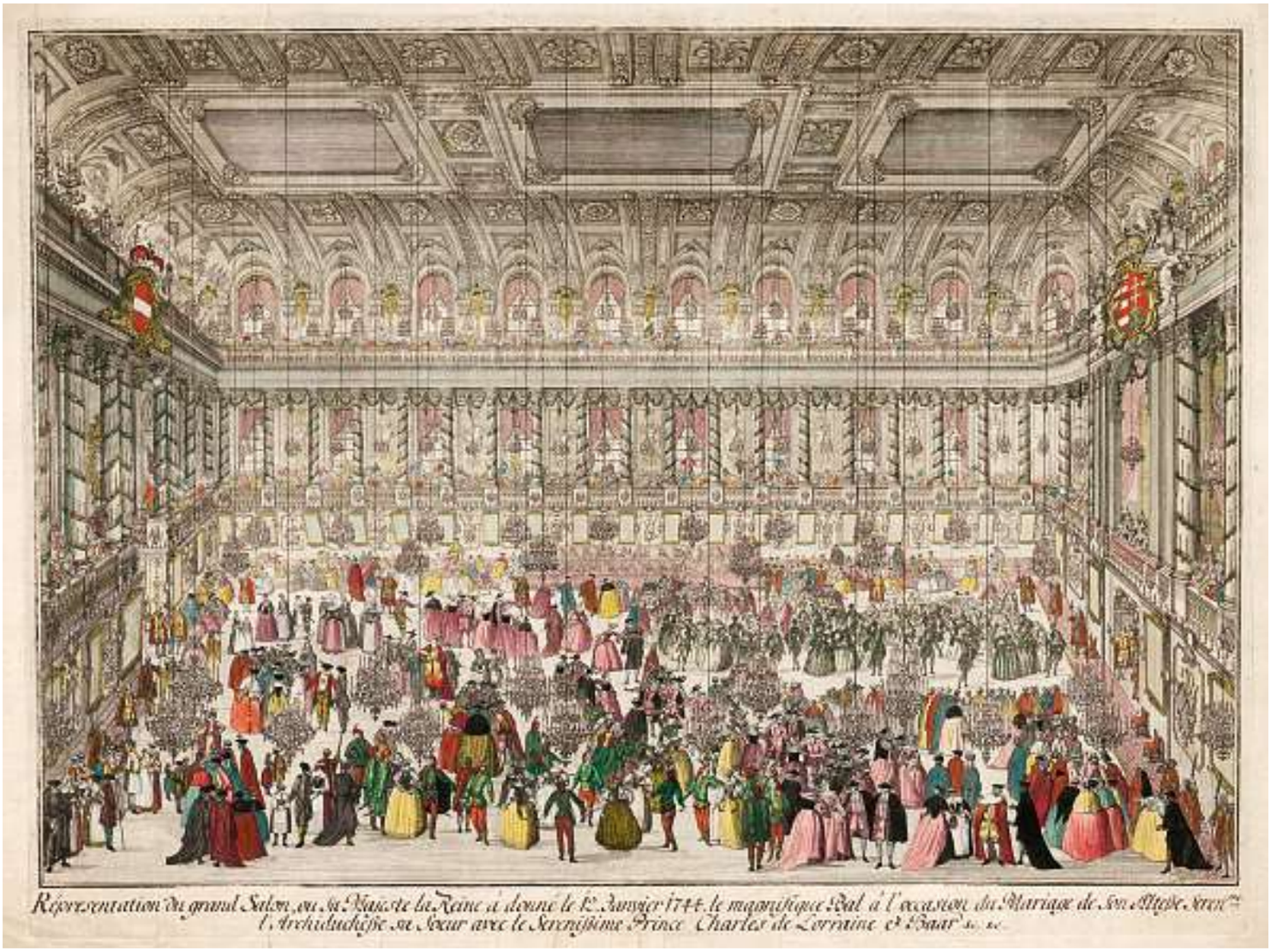
Abb. 5 (links): Einblattdruck mit Beschreibung des Rossballetts zur Hochzeit Leopolds I. mit der Infantin Margarita Teresa, 1666/67. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeS25 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 6 (oben): Triumphbogen zum Einzug der Infantin Margarita Teresa in Wien 1666. Kupferstich von Melchior Küsel (?) nach Giovanni Pietro Tencala (?). Wien, Slg. Polleroß (©: Friedrich Polleroß)

Abb. 7: Trauergerüst für Kaiser Karl VI. in der Wiener Augustinerkirche (Nov. 1740). Kupferstich von Joseph und Andreas Schmutzer nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBU6598 (©: KHM-Museumsverband)

Christoph Kolb (1680–1743)[37] zur Krönung Karls VI. zum böhmischen König in Prag 1723 oder die Elias Baeck (1679–1747) zugeschriebene Radierung mit Segnung und Hochzeitstafel von der Vermählung von Erzherzogin Maria Theresia mit Herzog Franz Stephan von Lothringen im Jahre 1736.[38] Als charakteristische Beispiele hochwertiger Produktionen seien das nach der Entwurfszeichnung des Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693–1742) von den Wiener Kupferstechern Joseph (1683–1740) und Andreas (1700–1740) Schmutzer geschaffene Blatt des Trauergerüstes für Karl VI. genannt *(Abb. 7)*, der 68 x 92 cm große Kupferstich vom Einzug Maria Theresias zur Krönung zum »König von Ungarn« in Pressburg (Bratislava) 1741 von Johann Daniel Herz d. Ä. (1693–1754)[39] oder die Darstellung der Festdekoration, die die Stadt Wien zur Geburt des Thronfolgers Joseph (II.) im selben Jahre auf dem Platz Am Hof von Franz Rosenstingl (1702–1785) nach einem Entwurf von Martin van Meytens (1695–1770) errichten ließ. Salomon Kleiner (1700–1761) wurde mit einem Honorar von 400 Gulden für Zeichnung und Kupferstich entlohnt, nach denen 2.000 Abzüge gedruckt wurden – 20 davon auf Seide.[40]

In der Folge des Spanischen Erbfolgekrieges war das Herrschaftsgebiet der österreichischen Habsburger um die Lombardei, das Königreich Neapel und die Spanischen Niederlande gewachsen. Daher feierten ab 1707 auch die Vizekönige von Neapel die Geburts- oder Namenstage Karls VI. und seiner Gemahlin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel mit Festdekorationen und Feuerwerken samt deren Dokumentation mittels der Druckgrafik.[41] Dazu kamen jedoch auch Kupferstiche von neuen Formen der Festlichkeit innerhalb und außerhalb der Hofburg. Einer französischen Mode und vielleicht sogar dem direkten Vorbild des französischen Botschafters Gaston Pierre de Lévis-Mirepoix, der 1739 im Palais Liechtenstein in der Herrengasse anlässlich des Friedensschlusses die Fassade und den Festsaal von Giuseppe Galli Bibiena illuminieren und durch eine Radierung von Joseph und Andreas Schmutzer dokumentieren hatte lassen[42], folgte Königin Maria Theresia 1744 anlässlich der Vermählung ihrer Schwester Maria Anna mit ihrem Schwager Karl von Lothringen bei der Ausrichtung eines *grande Salon* für zahlreiche türkisch kostümierte Teilnehmer in der



Winterreitschule. Die teilweise kolorierten Kupferstiche des 1711 von Wien nach Augsburg übersiedelten kaiserlichen Hofkupferstechers Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) entstanden nach den Zeichnungen des auch hier für die Balldekoration verantwortlichen Hoftheaterarchitekten Giuseppe Galli Bibiena *(Abb. 8)*.[43] Schon im Jahr zuvor war in der vom jüngeren Fischer 1734 vollendeten Winterreitschule ein *Frauen Caroussel* abgehalten worden, dessen französischer Ursprung ebenso deutlich ist wie das der jungen Herrscherin zu verdankende ›Gendern‹ der Unterhaltung.[44] Der königliche Hofkupferstecher Johann Jakob Lidl (1696–1771) hat dieses Fest in einer Radierung mit Begleittext für die Nachwelt festgehalten *(Abb. 9)*.

Illustrierte Festbeschreibungen

Illustrierte Festbeschreibungen kamen in Italien und in den habsburgischen Niederlanden im 16. Jahrhundert in Gebrauch.[45] 1530 wurde die ungewöhnliche Krönung Karls V. durch den Papst in Bologna in einer Stichserie des Einzuges dokumentiert. Weitere hochwertige Bilderserien entstanden 1549 vom Einzug Philipps II. in Antwerpen sowie 1558 von der Trauerfeier für Karl V. in Brüssel.[46] 1560 schuf man eine umfangreiche Bilddokumentation eines Turniers am Hofe Kaiser Ferdinands I. in der Wiener Hofburg, 1566 eine des Einzuges Maximilians II. in Wien und 1571 eine der profanen Festlichkeiten zur Hochzeit von Erzherzog Karl II. von Innerösterreich mit Maria von Bayern in Wien und Graz. Auch die Kolowrat-Hochzeit in Innsbruck im Jahre 1580 und die Verleihung des Goldenen Vlieses am Hofe Kaiser Rudolfs II. in Prag 1585 wurden mit teilweise meterlangen Holzschnitten oder Kupferstichen der Festzüge und dazugehörigen Texten für die Nachwelt dokumentiert.[47] Einen quantitativen und qualitativen Höhepunkt der Festkultur, aber auch von deren Publikation bildete die *Pompa Introitus Ferdinandi*, der zu Ehren des siegreichen Kardinalinfanten Ferdinand und seines Cousins, König Ferdinand III., 1635 in Antwerpen veranstaltete Einzug, dessen Triumphbögen Peter Paul Rubens entworfen hatte. Der entsprechende Folioband nach den Ölskizzen des Meisters

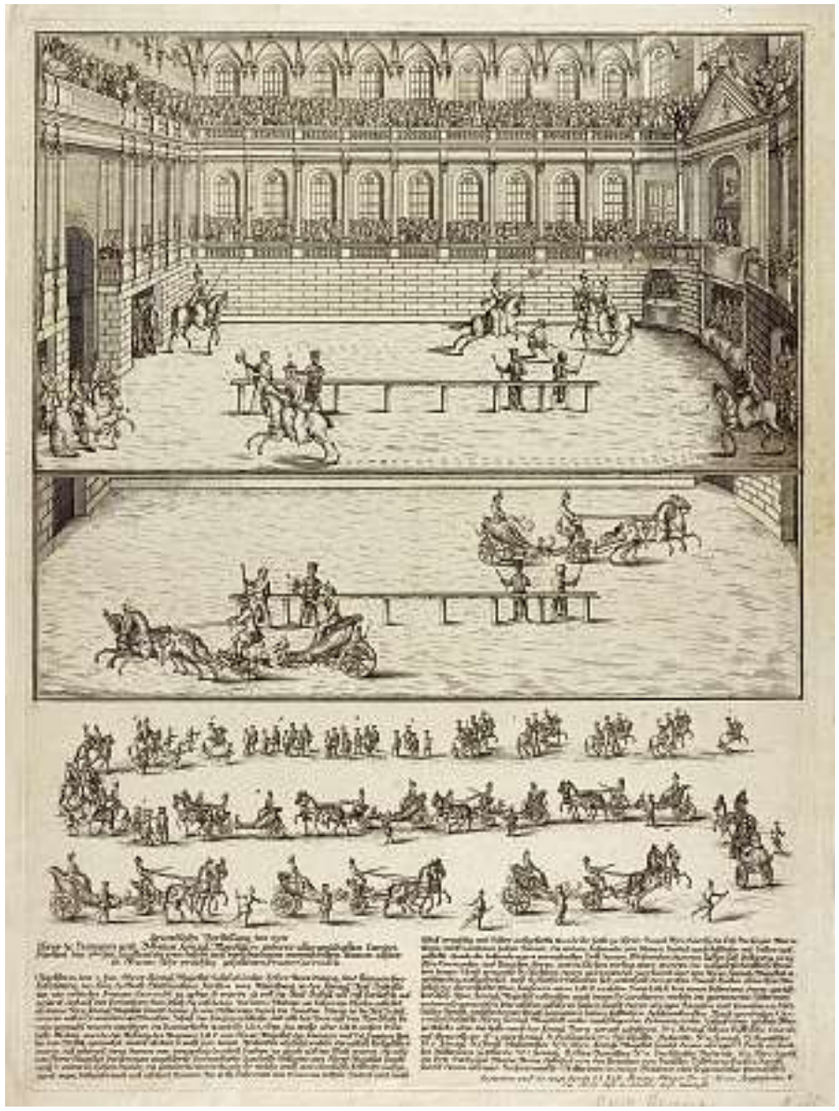


Abb. 8 (linke Seite): Ball anlässlich der Vermählung der Erzherzogin Maria Anna mit Herzog Karl Alexander von Lothringen in der Winterreitschule am 12.1.1744. Kolorierter Kupferstich von Johann Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBS3666 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 9: Damenkarussell Maria Theresias in der Winterreitschule am 12.1.1743. Radierung von Johann Jakob Lidl. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeU6468 (©: KHM-Museumsverband)

wurde 1640 in der Druckerei Plantin-Moretus gedruckt.[48]

Das ökonomische Gegenstück zu diesen teuren und repräsentativen Drucken bildeten ›Taschenbücher‹, deren Illustrationen schon durch das kleinere Format günstiger und meist auch künstlerisch bescheidener waren. Daneben entstanden auch zahlreiche Festbeschreibungen, die nur mit der mitunter großformatigen Grafik eines einzelnen Triumphbogens oder Feuerwerkes versehen waren, oder Darstellungen eines Trauergerüstes, die den Texten der dazugehörigen Feier und Predigten beigebunden waren. Zwei prominente Beispiele dafür basieren auf Entwürfen des Johann Bernhard Fischer von Erlach: So war die 88 x 56 cm große Radierung des Triumphbogens der Stadt Wien zu Ehren Josephs I. 1690 der Druckschrift *Arcus Triumphalis* beigebunden, während Delsenbachs Radierung des Trauergerüstes für den Kaiser in der Augustinerkirche 1711 eine Einheit mit der von Carl Gustav Heræus verfassten Beschreibung *Trauer-Pracht* bildete.[49]

Seit der Kaiserkrönung von Erzherzog Matthias im Jahre 1612 wurden auch die schon einige Jahrzehnte älteren Wahl- und Krönungsdiarien mit Illustrationen versehen.[50] Ihre Quantität schwankte im Laufe der Zeit bzw. je nach Ausgabe erheblich, spielte doch dabei auch weiterhin der juristische Aspekt eine größere Rolle als die Information über Kutschen und Feuerwerke. Dem Krönungsdiarium Leopolds I. von Caspar Merian aus dem Jahre 1658 war auch ein 25 x 70 cm großer Kupferstich eines in Frankfurt veranstalteten *Ritterlichen Köpfe Rennens* von acht maskierten Quadrillen beigebunden[51], während die Ausgabe von 1690 nur über ein Titelkupfer mit mehreren kleinen Szenen verfügte.[52] Das Krönungsdiarium für Karl VI. von 1712 hielt hingegen in mehreren, auch ausklappbaren Illustrationen die wichtigsten zeremoniellen Ereignisse fest.[53] Das zur Krönung von Franz I. Stephan 1745 gedruckte Festbuch dokumentierte durch ein großformatiges Blatt auch die zu diesem Anlass vom Kurfürsten von Mainz ausgerichtete *Prächtige*

Illumination.[54] Wenige Jahre zuvor waren die Übernahme des Großherzogtums Toskana durch den Herzog von Lothringen 1739 sowie die Krönung Maria Theresias zur Königin von Böhmen 1743 durch aufwendige Druckgrafiken dokumentiert worden. Während aber der Einzug in Florenz nur durch eine 48,8 x 64,7 cm große Radierung von Marcus Tuscher (1705–1751) überliefert ist, entstand anlässlich der Prager Krönung eine vielteilige Kupferstichfolge von Michael J. Rentz (1698–1758) nach Johann Josef Dietzler (1694–1744).[55]

Auf der landesfürstlichen Ebene erfüllten die Erbhuldigungswerke die entsprechende Dokumentation der juristisch-festlichen Machtübernahme bzw. Herrschaftsanerkennung durch die Stände.[56] Eine illustrierte Publikation war erstmals 1654 anlässlich der Wiener Erbhuldigung für Leopolds Bruder Ferdinand IV. im Jahre 1651 erschienen. In künstlerisch einfachen, aber das Buchformat überschreitenden Kupferstichen von Philipp Kilian (1628–1693) waren hier die wichtigsten kirchlichen und weltlichen Zeremonien festgehalten worden. 1660 erschien eine Publikation mit etwas größeren Abbildungen von der Erbhuldigung der Kärntner Stände vor Kaiser Leopold I. in Klagenfurt. Laut Vertrag vom 25. September 1660 versprach der in Graz tätige Augsburger Kupferstecher David Manasse(r) (gest. 1664), für 450 Gulden sechs Kupferplatten und jeweils 300 Abzüge anzufertigen. Dabei nahmen der feierliche Empfang des hohen Gastes *(Abb. 10)*, das zu seinen Ehren errichtete hölzerne Reiterdenkmal und auch eine Bootsfahrt auf dem Wörthersee ebenso großen Raum ein wie die eigentlichen Rechtshandlungen.[57]

Das niederösterreichische Erbhuldigungswerk für Joseph I. im Jahre 1705 markierte einen quantitativen und qualitativen Sprung durch die bis zu 41 x 115 cm großen Kupferstiche von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht (1672–1736) nach Johann Cyriak Hackhofer (1675–1731). 1711 wurde diese Publikation für Karl VI. nur durch den Austausch des Textes aktualisiert, während die Erbhuldigung für Maria Theresia 1741 wieder neuer Kupferstiche von Gustav Adolf Müller (1694–1767) nach Entwürfen von Andrea Altomonte (1699–1780) bedurfte, die sich aber sehr stark an den Vorgängerwerken orientierten.[58]

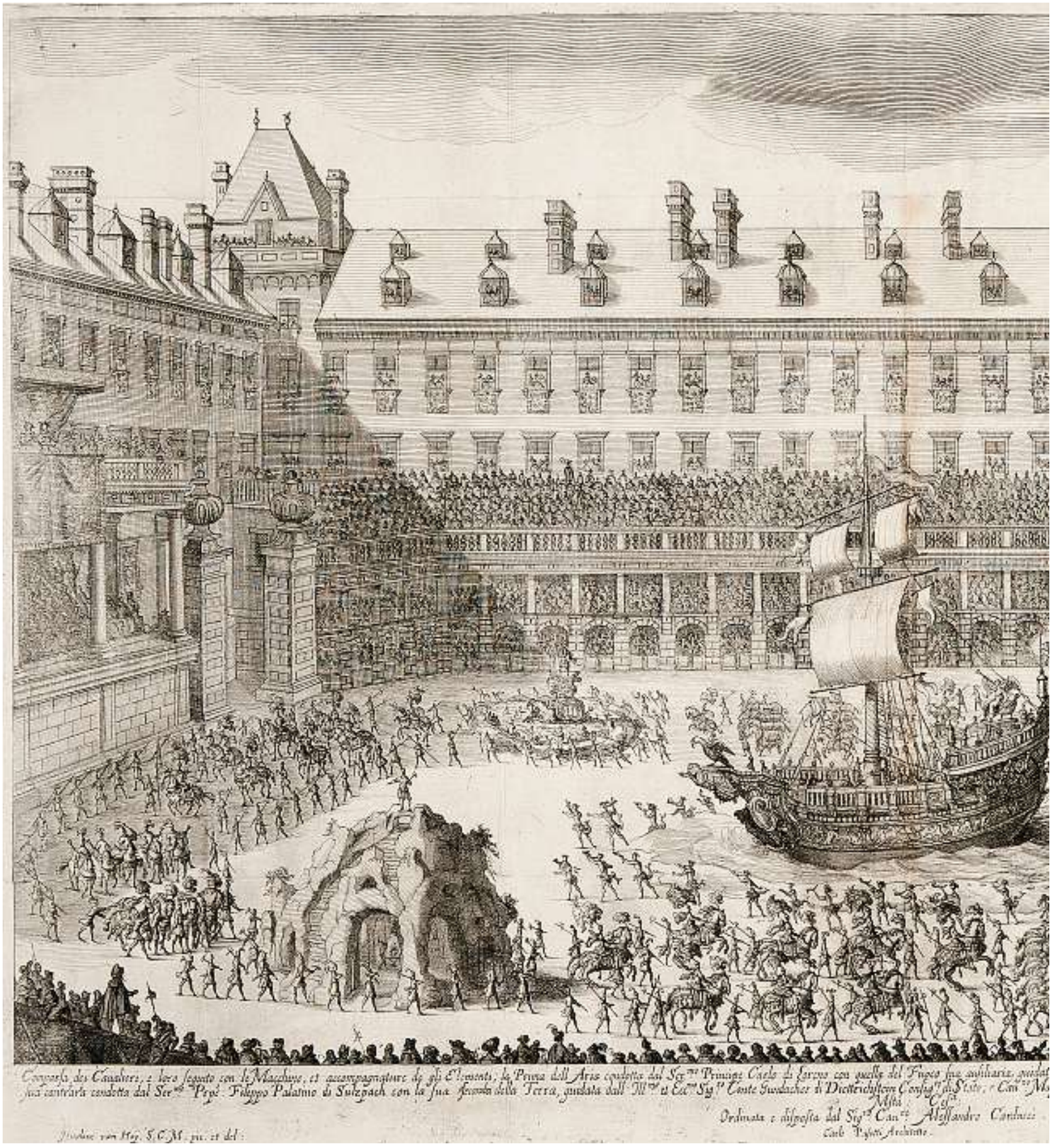
Die Fertigstellung des noch etwas größeren Stichwerkes (bis zu 47 x 137 cm) der steirischen Erbhuldigung in Graz 1728 verzögerte sich aus finanziellen, künstlerischen und politischen Gründen bis 1742. Zusätzlich zu den Kosten für die Grisaille-Ölskizzen von Franz Ignaz Flurer (1688–1742) in der Höhe von 1.800 Gulden forderte der Augsburger Kupferstecher Johann Daniel Hertz (1693–1754) zunächst 6.200 Gulden für 12 Platten. Der gebürtige Schweizer Johann Heinrich Störcklin (1687–1737) übernahm die Arbeit schließlich um 3.773 bzw. letztlich sogar um nur 3.309 Gulden. Als die Darstellung vom Empfang der kaiserlichen Familie in einem Zelt in Graz eintraf *(Abb. 11)*, kritisierte man sie wegen der »widerwerthigen, garstigen und unaindlichen [=unähnlichen] Gestalt des Gesichts« des Kaisers und der Kaiserin sowie »der ungeschickten Fues […] der Kavaliere«. Letztendlich wurde auch das Bild, das den umstrittenen Eid des Kaisers »in privato« vor einem Ausschuss der Landstände zeigte, nicht in die Veröffentlichung aufgenommen. Als alle Stiche und Texte gedruckt waren, gelangten sechs Exemplare mit Prunkeinbänden als Geschenk an Karl VI., seine Gemahlin und die Erzherzoginnen.[59]

Den österreichischen Erbhuldigungswerken folgten 1724 und 1744 jene zur Huldigung für Karl VI. bzw. Maria Theresia als Graf bzw. Gräfin von Flandern in Gent.[60] Bei einer Gesamtschau über diese politischen Festbeschreibungen fällt auf, dass der durchgehenden Serie von Erbhuldigungen des Erzherzogtums Österreich unter der Enns kein einziges Exemplar aus Tirol gegenübersteht. Beim Publikationseifer des ungarischen Adels erstaunt wiederum das Fehlen eines ungarischen Krönungsdiariums, während die prunkvolle Prager Publikation von 1743 vielleicht daraus resultiert, dass der böhmische Adel nach dem teilweisen Landesverrat während des Erbfolgekrieges einen besonderen Erklärungsbedarf für seine habsburgische Loyalität hatte.

Im Gegensatz zu diesen von den Ständen finanzierten Publikationen lagen die prachtvolle Feier der ersten Hochzeit Leopolds I. und deren Publizität im ureigensten Interesse des Kaiserhauses.[61] Schon Ferdinand III. hatte 1652 mit dem in Wien aufgeführten Turnierspiel *La gara* anlässlich der Geburt der spanischen Infantin Margarita Teresa sowie 1653 auf dem Reichstag in Regensburg mit der Oper *L'inganno d'Amore (Abb. 3)* und den von Jakob von Sandrart (1630–1708) nach den Bühnenbildentwürfen von Giovanni Burnacini (1610–1655) angefertigten Kupferstichen politisch-repräsentative Impulse gesetzt.[62] Zu den schon von seinem Vater bzw. von Erzherzog Leopold Wilhelm übernommenen Hofkupferstechern

Abb. 10: Empfang Kaiser Leopolds I. anlässlich seiner Erbhuldigung in Klagenfurt 1660. Kolorierter Kupferstich von David Manasse(r) in: Hannes Sigmund von Ottenfels, *Beschreibung oder Relation Vber den Einzug und Erbhuldigungs-Actum in Kärndten*, 1660. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622.192-C.Th. (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 11: Empfang der kaiserlichen Familie in einem Zelt bei Graz am 23.6.1728 anlässlich der steirischen Erbhuldigung. Kupferstich von Johann Heinrich Störcklin nach Franz Ignaz Flurer, 1741. Wien, Slg. Polleroß (©: Friedrich Polleroß)


Concorso de Cavalieri, e loro seguito con le Macchine, et accompagnature de gli Elementi; la Prima dell Aria condotta dal Sere.mo Principe Carlo di Lorena con quella del Fuoco sua aiutante, guidata
sua carriera condotta dal Sere.mo Prencipe Filippo Palatino di Sulzpach con la sua Seconda della Terra, guidata dall Ill.mo et Ecc.mo Sig.r Conte Swabacher di Dietrichstein Consig.r di Stato, e Cam.r Mag.
Ordinata e disposta dal Sig.r Cam.o Alessandro Carlone
Carlo Pigoni Architetto.

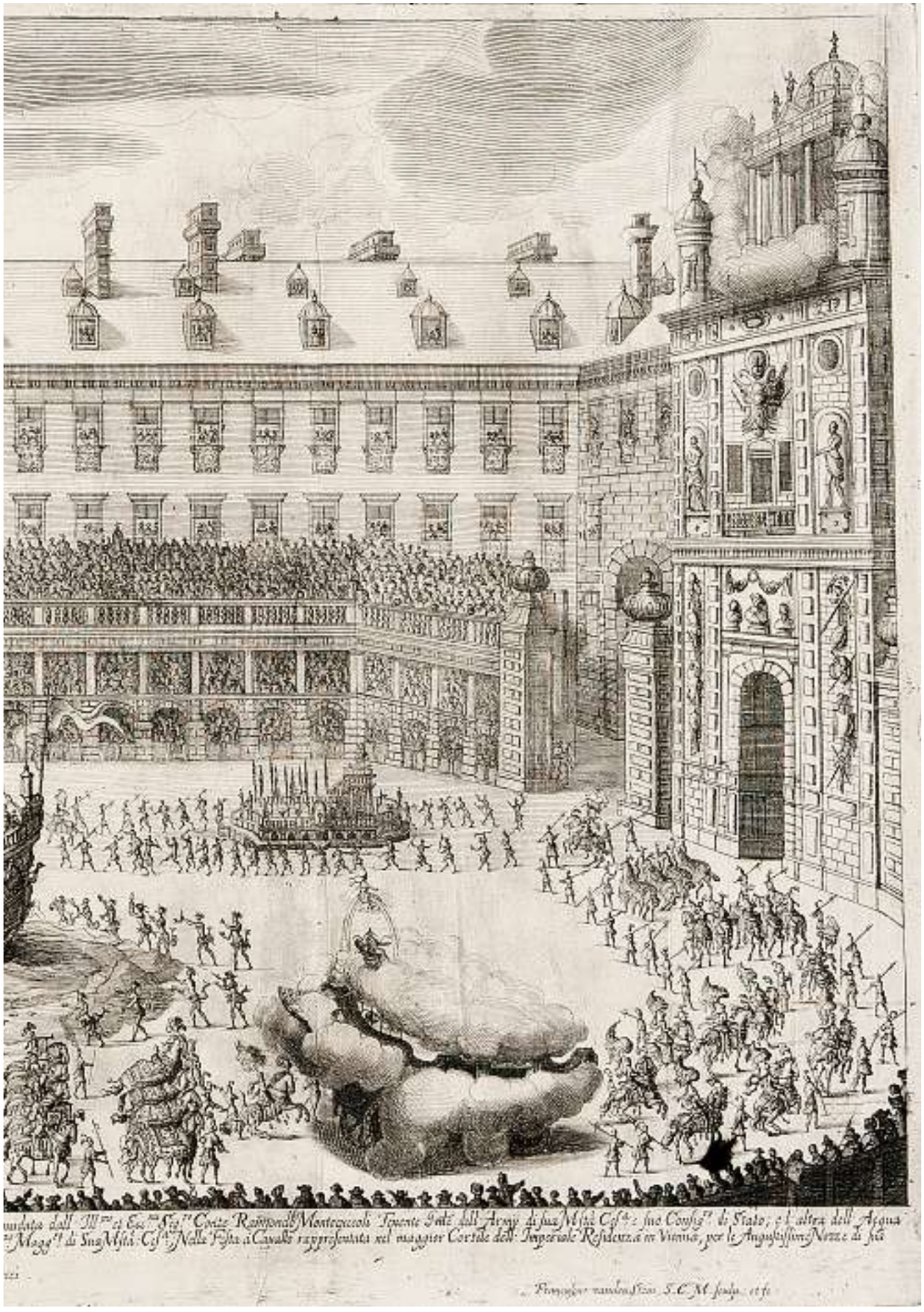


Abb. 12: Gesamtansicht des Rossballetts *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* im großen Burghof am 24.1.1667. Kupferstich von Nicolaus van Hoy. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeS3673 (©: KHM-Museumsverband)

Frans van der Steen (1625–1672), Gerard Bouttats (1630 – nach 1658) und Nicolaus van Hoy (1631–1679) engagierte der junge Herrscher auch die Niederländer Martin van der Bruggen (gest. 1684) und Jan van Ossenbeck (um 1624 – 1674) sowie den damals in Mantua tätigen Frans Geffels (1625–1694).[63]

Publizität wurde also nicht nur direkt auf der politischen Bühne angestrebt, sondern auch durch die Druckgrafik als »sekundäres Kommunikationsmittel«. In einem ersten oder vielleicht überhaupt dem Höhepunkt des publizistischen Aufwandes des Wiener Hofes wurde aus der spanischen Hochzeit ein »Medienereignis ersten Ranges«.[64] Ein halbes Jahr dominierten in den mitteleuropäischen Zeitungen nicht nur die Berichte über die immer wieder verzögerte Anreise der Infantin, sondern auch über die aufwendigen Vorbereitungen der Festlichkeiten. Besonders bezeichnend für die Ambitionen scheint die ungewöhnliche *Beschreibung, wie Ihrer Mayestätt […] Raiß auff Schott-Wienn […] abgegangen*, also die Fahrt zur erstmaligen Zusammenkunft Leopolds I. mit seiner spanischen Braut auf österreichischem Boden. Dem Text war ein zwar künstlerisch naiv gestalteter, aber durch sein Format von 27 x 285 cm eindrucksvoller Kupferstich beigebunden.

Im Laufe der Hochzeitsvorbereitungen steigerte sich offensichtlich die Professionalität der Werbestrategie des habsburgischen Hofes. So hatte man den Wiener Korrespondenten schon vor dem Ereignis genaue Text- und Bildinformationen über Inhalt und Konzept des Rossballetts geliefert, die diese vollständig an ihre Leser weitergaben.[65] Die bis zu 37,5 x 59 cm großen Radierungen des Rossballetts stammen von den Hofkünstlern van der Steen, Bouttats, van Ossenbeck und van Hoy[66] *(Abb. 12)*, entsprachen aber keineswegs der Realität der Veranstaltung, denn die erste Aufführung am 24. Jänner 1667 wurde durch Schneefall erheblich beeinträchtigt. Der Federschmuck der Reiter wurde durch die Nässe beschädigt, und im letzten Drittel der dreistündigen Vorführung war das Schneetreiben so dicht, dass man kaum mehr etwas sah.[67] In der gedruckten Festbeschreibung wurde nicht nur – nach Florentiner Vorbild – die Choreografie der 24 Figuren des Rossballetts aufgezeichnet, sondern auch die dazugehörige Partitur von Johann Heinrich Schmelzer veröffentlicht.

Während sich Melchior Küsel 1666 selbst angeboten hatte, den Einzug der Braut und auch das Hochzeitsfeuerwerk *(Abb. 4)* abzubilden[68], wurden die Szenenbilder der Oper *Il pomo d'oro* von seinem Bruder, dem Hofkupferstecher Matthäus Küsel (1629–1681), gestochen. 1667 erschien sowohl eine Luxusausgabe mit 25 Tafeln im Format 24,5 x 42 cm *(Abb. 13)* als auch eine Volksausgabe mit nur neun 14,5 x 22,5 cm großen Tafeln *(Abb. 14)*. 1668 folgte eine weitere Version mit einer Plattengröße von 16,7 x 27 cm.[69] Das italienische Libretto erschien in den Jahren 1667–1672

in sechs Versionen und wurde sowohl ins Spanische als auch ins Deutsche übersetzt.[70] Schon wenige Tage nach der Aufführung des Rossballetts sandte der Kaiser seinem Botschafter in Madrid, Franz Eusebius Graf Pötting, »zehn Exemplaria von desßen Beschreibung mitt Kupfer […], das Ihr auch was davon unter dasige gesandten und ministros außthailen konndt, das es ein wenig in [die] weldt komb. Verlangt Ihr noch was, so will ich Euch ein etliche schicken«.[71] Die Sendung wurde allerdings in Frankreich abgefangen und dann ohne Bildbeilagen nach Madrid weitergesandt. Erst am 22. April 1667 erreichten die Drucke Madrid, und dann war die Nachfrage so groß, dass Graf Pötting weitere Exemplare von Leopold I. erbat, »dan einmahl ist dieses ein Fest, dergleichen kaumb ein andres jemahls wirdt gesehen seyn worden«. Parallel dazu wurde auch der Bericht im 15. Band des *Diarium Europæum* mit 30 Kupferstichen illustriert.[72] Vom Libretto der Oper *Il pomo d'oro* sandte Kaiser Leopold I. acht spanische sowie vier kleine und vier große italienische Exemplare nach Madrid, »damitt es alda under die leutt kumben möge, in dem es wol die Mueh werdt«. Vier derartige Festbücher wurden am 11. August 1668 auch dem kaiserlichen Gesandten in Paris, Baron von der Wicka, übermittelt, und dieser versprach, sie umgehend dem königlichen Hof zu überreichen.[73]

Es liegt nahe, dass der Kaiserhof mit der Publikation der Hochzeitsfestivitäten von 1666 bis 1668, aber auch der Dokumentation von späteren Prunkopern durch großformatige und qualitätvolle Stiche – die ebenfalls von Matthäus Küsel geschaffenen Kupferstiche zur Festoper *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* zu Ehren der Kaiserin Claudia Felicitas im Jahre 1674 hatten sogar eine Größe von 45 x 71 cm *(Abb. 15)*[74] – direkt auf die aufwendigen Festlichkeiten am französischen Hofe Ludwigs XIV. reagierte. Ebenso plausibel erscheint es jedoch, dass die Publikation der französischen Feste ihrerseits zumindest teilweise auch eine Reaktion auf die

Abb. 13 (links): Szenenbild (»Giardino del Piacere«) zur Oper *Il pomo d'oro* aus der großformatigen Prunkausgabe, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-6F/7-Mus. (©: ÖNB)

Abb. 14: Szenenbild (»Giardino del Piacere«) zur Oper *Il pomo d'oro* aus der kleinformatigen Volksausgabe, Wien 1668. Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFe2474 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 15: Szenenbild aus der Oper *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*, Wien 1674. Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSU6448 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 16: Szenenbild aus der Oper *La monarchia latina trionfante*, Wien 1678. Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSU6459 (©: KHM-Museumsverband)

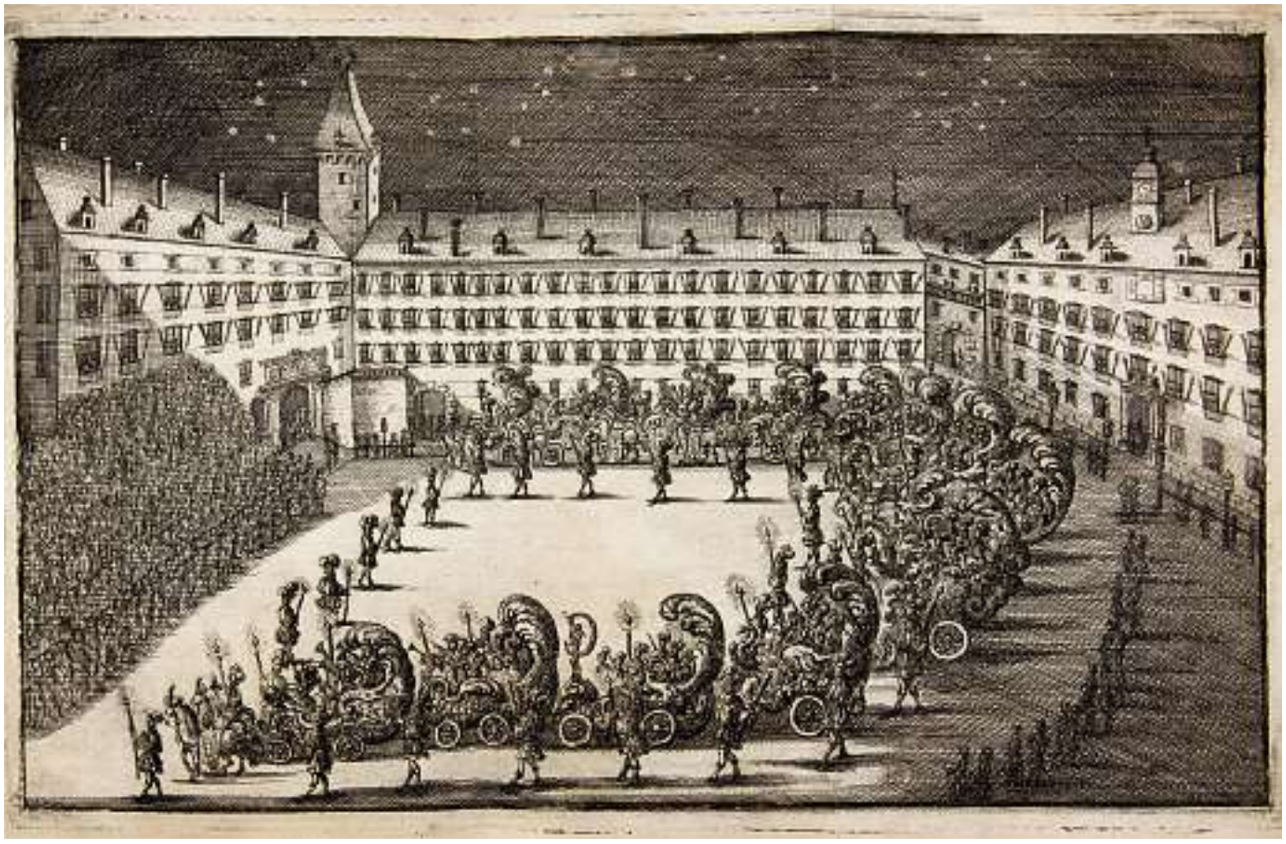


Abb. 17: Aufführung der Serenata *Imeneo trionfante* auf Triumphwagen im großen Burghof anlässlich der Hochzeit von König Joseph I. mit Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg am 24.2.1699. Anonymer Kupferstich aus der Festbeschreibung von Johann Ferdinand Xaver Fachner, *Erfreutes Wienn*, 1699. Wien, Universitätsbibliothek, Sign. I.256160 (©: Friedrich Polleroß)

Propagandaoffensive des Kaisers war. Tatsächlich wurde vom französischen Staatsrat erst am 22. Jänner 1667 beschlossen, spezielle, das künstlerische Mäzenatentum Ludwigs XIV. repräsentierende Ereignisse zu publizieren; der Band über das *Caroussel* von 1662 wurde erst 1670 gedruckt, jener über die Feste in Versailles von 1664 gar erst 1673: »Darstellungen der Versailler Festausstattungen der 1660er Jahre erreichten das Publikum so mit vieljähriger Verzögerung. Sie waren daher kein Mittel einer zeitnahen Bildpropaganda, sondern einer nachhaltigen Repräsentation, die nicht in kurzlebigen, sondern historischen Dimensionen rechnete.«[75]

Zum »inoffiziellen Hofberichterstatter« in Wien entwickelte sich Johann Martin Lerch, der gemeinsam mit Cornelis Meyssens (1640–1673?) 1673 um ein Privileg für die geplante Darstellung des Einzuges der zweiten kaiserlichen Braut Claudia Felicitas in Graz ersuchte. Lerch konnte zwar nicht die künstlerische Qualität der Niederländer oder der Augsburger Kupferstecher bieten, erklärte sich aber 1675 bereit, »alle und iede druck würdige actiones und noviteten so an […] Kay. Hoffstatt vorkommen oder bey […] allyirten armeen vorbey gehen möchten mit gegründeter Warheit, und umb gantz billichen Preiß auf das sauberste ins Kupfer zu stechen«. Damit sollten gerade in der Auseinandersetzung mit Frankreich schlechte oder unwahre Darstellungen der Ereignisse verhindert werden, da es für den Hof »schand- und spöttlich sey, wan dergleichen stümperey von hieraus an frembde orthe verschicket, und der Liebhaber umb sein geldt so teur und widerlich angeführt werde«.[76] Lerch schuf in den folgenden Jahren offensichtlich auf eigene Kosten zahlreiche Kupferstiche von Festlichkeiten, unter denen zunächst die illustrierten Bücher von der Passauer Vermählung Leopolds I. mit Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg im Jahre 1676 sowie von der Wiener Neustädter Hochzeit der Schwester des Kaisers Eleonora Maria Josepha mit Herzog Karl von Lothringen hervorzuheben sind, da sie sowohl Ansichten der Hochzeitskapelle und des Festsaales bzw. der Segnungen und Hochzeitstafeln als auch Darstellungen der Triumphbögen und anderer Festdekorationen enthalten.[77] Bald darauf war Lerch mit den Publikationen der Festdekorationen für den Besuch des Kaisers 1680 in Steyr und Garsten[78] sowie der religiös-politischen Feste anlässlich der Errichtung bzw. Einweihung der ersten Dreifaltigkeitssäule 1680 und 1682 beschäftigt.[79]

Charakteristisch für die nach wie vor hochpolitische Dimension der Heiratspolitik war die Tatsache, dass von der dritten Hochzeit des Kaisers ebenfalls eine italienische und damit an ein internationales Publikum gerichtete Version

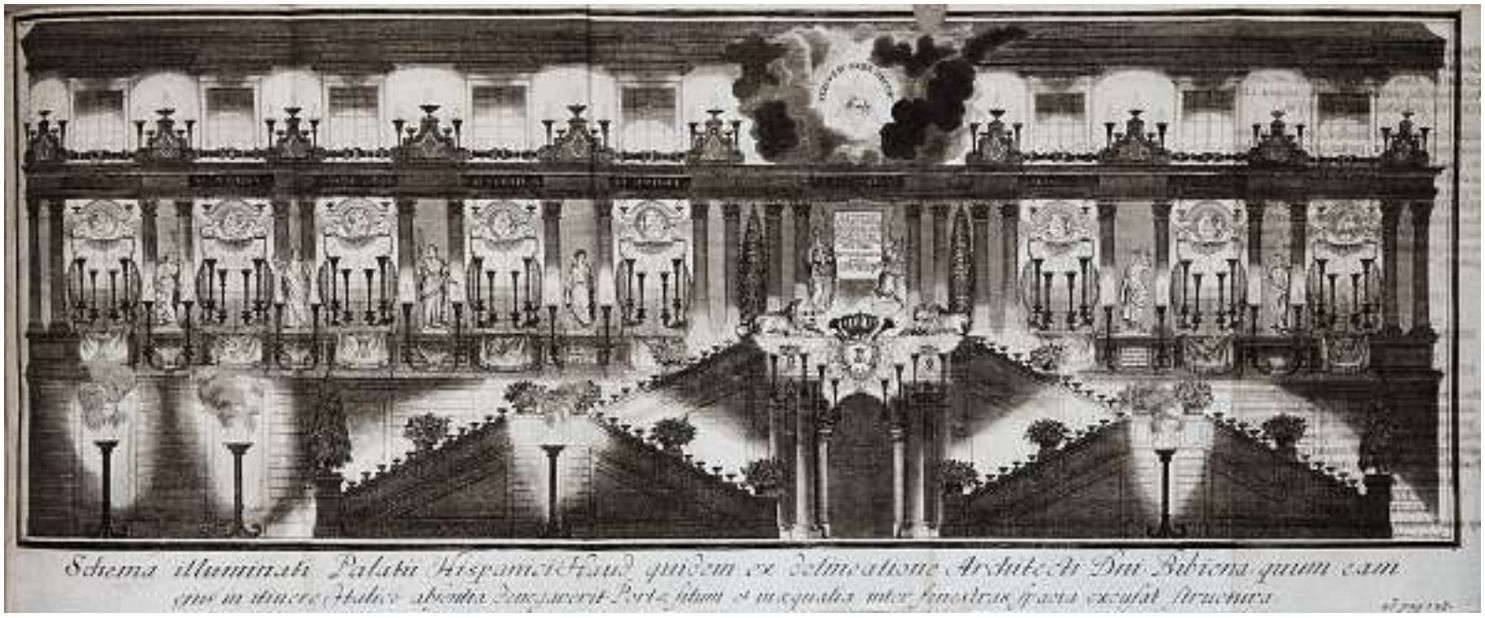


Abb. 18: Festdekoration am Spanischen Palast anlässlich der Geburt von Erzherzog Leopold, Wien 1716. Kupferstich von Andreas Nunzer nach Giuseppe Galli Bibiena. Aus: Carl Gustav Heræus, *Inscriptiones Et Symbola*, Nürnberg 1721. Wien, Slg. Polleroß (©: Friedrich Polleroß)

des Festberichtes erschien. Die vom kaiserlichen Hofhistoriker Graf Galeazzo Gualdo Priorato verfasste Publikation wurde als Brief an Kardinal Barberini ausgegeben und war mit mehreren Kupferstichen der Triumphbögen und des Feuerwerks von Lerch nach Clemens Beuttler (um 1623 – 1682) illustriert.[80] Die Geburt des so lange erwarteten Thronfolgers Joseph wurde 1678 mit der Oper *La monarchia latina trionfante* gefeiert, deren Bühnenbilder von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) wieder durch Matthäus Küsel in 29 x 42 cm großen Kupferstichen publik gemacht wurden *(Abb. 16)*. Anlässlich der Hochzeit des Thronfolgers mit Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg entstanden 1699 zwei mit zahlreichen Kupferstichen ausgestattete Festbeschreibungen. Während man in Salzburg die Triumphbögen, die Tierhetze und das Theater im Trabantensaal der Residenz abbildete, wurden in Wien die Segnung, das Hochzeitsmahl, das Feuerwerk sowie die 13 Triumphwägen im großen Burghof festgehalten[81] *(Abb. 17)*.

Ebenso wie sein Vater Leopold I. war auch Kaiser Karl VI. mit der Thronfolgeproblematik konfrontiert. Als seine Frau Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel nach mehreren Jahren Ehe 1716 endlich Erzherzog Leopold gebar, wurde dies im ganzen Reich entsprechend gefeiert. In Wien führte man in der Sommerresidenz Favorita die Oper *Angelica vincitrice di Alcina* auf, deren Bühnenbilder und -maschinerie von Giuseppe und Ferdinando Galli Bibiena durch Johann Ulrich Biberger und Elias Schaffhauser (1684–1738) im Format 22,2 x 49 cm gestochen wurden (vgl. Beitrag Sommer-Mathis).[82] Außerdem wurden nicht nur Amtsgebäude wie die Böhmische und die Spanische Hofkanzlei sowie die beiden Palais Schwarzenberg und Dietrichstein, sondern auch zahlreiche Wiener Wohnhäuser von mehreren Hofkünstlern mit Festbeleuchtungen geschmückt. Zwei der vom kaiserlichen Antiquar Carl Gustav Heræus konzipierten Dekorationen wurden 1721 in einem Sammelband auch im Bild überliefert *(Abb. 18)*.[83] Das hochwohlgeborene Kind verstarb allerdings nur wenige Monate nach den Festlichkeiten.

Als die Kaiserin 1718 zum dritten Mal schwanger wurde, planten Heræus und Giuseppe Galli Bibiena neuerlich ein Fest für den erwarteten Thronfolger. Weil dann aber ›nur‹ Erzherzogin Maria Anna zur Welt kam, wurde die Dekoration des vom sächsischen Kurprinzen Friedrich August finanzierten Festes zu Feierlichkeiten anlässlich des 33. Geburtstages von Kaiser Karl VI. umgewidmet. Da man die auf das antike Rom und Herkules ausgerichteten Illuminationen schon vor dem Fest in einer illustrierten *Beschreibung der Beleuchtungen* »zum Zeitgewinn hat trucken lassen«, aber dann anscheinend doch nicht realisierte, dürfte es hier zum Extremfall eines rein fiktiven Festberichtes gekommen sein.[84] Der Kurfürst von Sachsen und sein Sohn dokumentierten mit diesem ›publizierten Fest‹ jedenfalls ihre Hoffnungen auf eine Vermählung mit einer Nichte des Kaisers und damit auch auf eine potentielle Nachfolge auf dem Kaiserthron. Die 1719 in Wien und dann vor allem in Dresden aufwendig gefeierte Vermählung des Kurprinzen mit Erzherzogin Maria Josepha wurde daher in zahlreichen lavierten Pinselzeichnungen von Raymond Leplat (um 1664 – 1742) dokumentiert, welche die Vorlage für ein Kupferstichwerk bilden sollten. Von den Wiener Festlichkeiten in der Hofburg, im Palais Strattmann und in der Favorita wurde jedoch nur die Hochzeitstafel in der Favorita am 20. August 1719 als Kupferstich publiziert.[85] Allerdings wurden die Wiener Theaterdekorationen zu den Hochzeiten der Jahre 1719 und 1722 von Giuseppe Galli Bibiena nachträglich in dessen Architekturwerk *Architetture e prospettive* veröffentlicht *(Abb. 19 und 20*; vgl. Beitrag Frank). Karl VI. reagierte auf die kurfürstlichen Herausforderungen mit den opulenten

Abb. 19: Bühnenbild des Dramma per musica *Sirita* anlässlich der Hochzeit der Erzherzogin Maria Josepha mit dem Kurprinzen Friedrich August II. von Sachsen, Wien 1719. Kupferstich von Johannes Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli Bibiena aus dessen *Architetture e prospettive,* Augsburg 1740 (Teil 1, Blatt 9). Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSU2495 (©: KHM-Museumsverband)

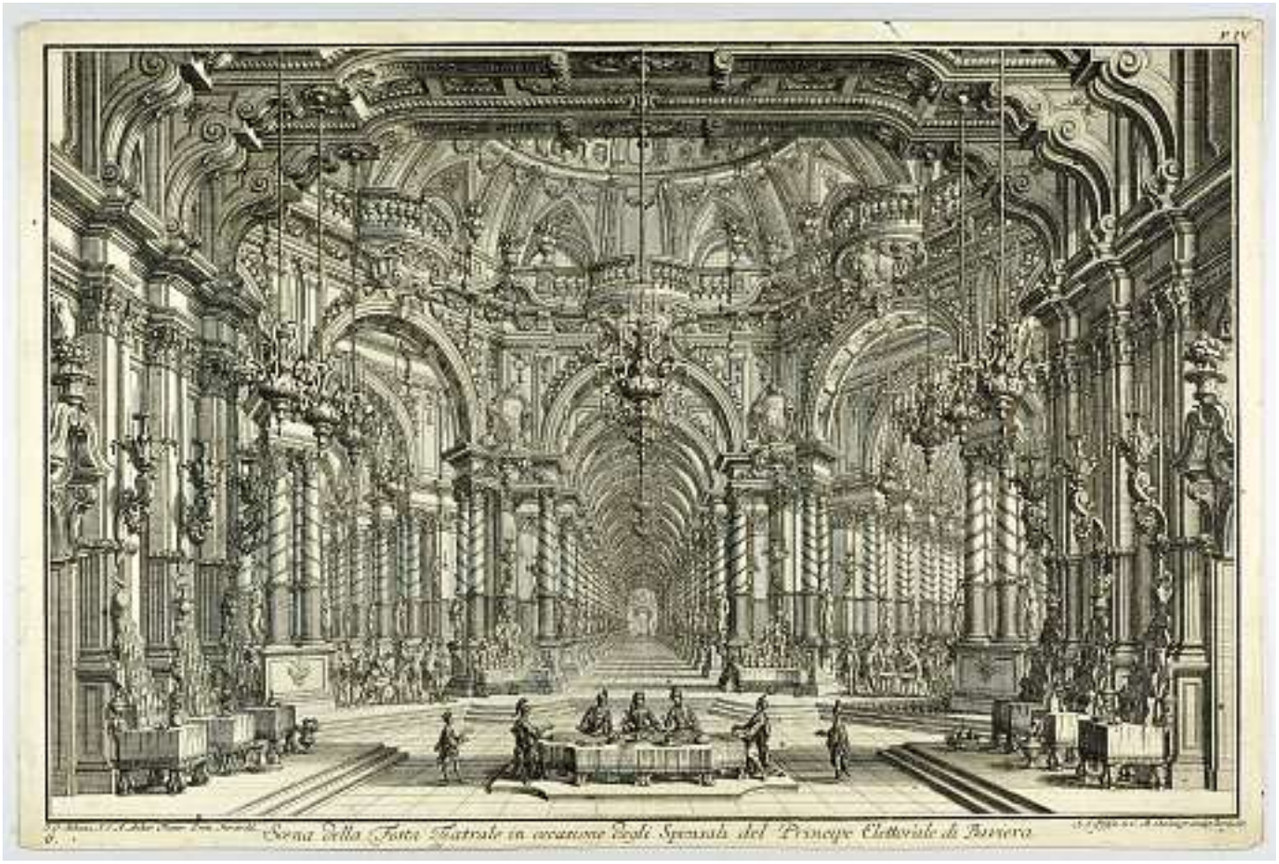


Abb. 20: Bühnenbild der Festa teatrale *Le nozze di Aurora* anlässlich der Hochzeit der Erzherzogin Maria Amalia mit dem Kurprinzen Karl Albrecht von Bayern, Wien 1722. Kupferstich von Johannes Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli Bibiena aus dessen *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740 (Teil 4, Blatt 6). Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSU2491 (©: KHM-Museumsverband)

Krönungsfeierlichkeiten 1723 in Prag.[86] Die Bühnenbilder der – auch inhaltlich gegen die Ansprüche aus Sachsen und Bayern gerichteten – Oper *Constanza e Fortezza* von Giuseppe Galli Bibiena wurden von Anton Birckhardt (1677–1748), Jan van der Bruggen (1649 – nach 1725), Johann Heinrich Martin (gest. 1734), Johann Wilhelm Heckenauer (gest. 1738) und anderen in bis zu 52,4 x 69,7 cm großen Kupferstichen veröffentlicht (vgl. die Beiträge Leopold, Abb. 6; Strohm, Abb. 10; Leibnitz, Abb. 8 und 9; Fenböck, Abb. 2).[87]

Die Druckgrafiken vermitteln also vielfältige Informationen zu den barocken Festlichkeiten, sind aber trotz ihrer häufigen Bezeichnung als »Wahre Abbildung« keine exakten Dokumentationen der Ereignisse, da sie vielfach schon vor den Feierlichkeiten ›aufgezeichnet‹ wurden. Sowohl das Wetter als auch die Krankheit einzelner Mitwirkender konnten den angestrebten reibungslosen Ablauf erheblich beeinträchtigen. Die vielfach zum Zeitpunkt des Festes schon vorliegenden gedruckten Beschreibungen und ihre Illustrationen überliefern daher als eine Art ›Konzeptkunstwerk‹ den geplanten Idealzustand. In den politischen Auseinandersetzungen der Zeit wurde aber mit den Kupferstichen ebenso Propaganda betrieben wie mit den Festen selbst – obwohl oder gerade weil die Darstellungen in den Festbüchern nicht zuletzt mit Hilfe der Vogelschau oder Perspektive auch Ansichten boten, die vor Ort in dieser Form nicht zu gewinnen waren.

1 Franz Bosbach, *Der französische Erbfeind. Zu einem deutschen Feindbild im Zeitalter Ludwigs XIV.*, in: Franz Bosbach (Hg.), *Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit* (Bayreuther Historische Kolloquien, Bd. 6), Köln – Weimar – Wien 1992, 117–139; Martin Wrede, *Das Reich und seine Feinde. Politische Feindbilder in der reichspatriotischen Publizistik zwischen Westfälischem Frieden und Siebenjährigem Krieg* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Bd. 196/15), Mainz 2004.

2 Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, aus dem Englischen von Matthias Fienbork, Berlin 1993 (Originalausgabe New Haven – London 1992); Ingrid Sammler, *Höfische Festkultur im Zeitalter Ludwigs XIV.*, Frankfurt a. M. u. a. 2009; Jerôme de la Gorce, *Louis XIV, la musique et les spectacles*, in: Ausstellungskatalog Nicola Milanovic – Alexandre Maral (Hgg.), *Louis XIV. L'Homme et le Roi*, Versailles 2009, 134–141; Christian Quaeitzsch, *Une société de plaisirs. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum* (Passagen/Passages, Bd. 30), Berlin u. a. 2010.

3 Karl Möseneder, *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die »Entrée solennelle« Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Berlin 1983.

4 Stéphane Castelluccio, *Le carrousel de 1662*, in: AK Versailles 2009 (zit. Anm. 2), 159–161.

5 Volker Kapp, *Spielen und Mitspielen. Literatur und höfische Repräsentation zur Zeit Ludwigs XIV.*, in: Fritz Reckow, *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.* (Erlanger Forschungen, Bd. A/60), Erlangen 1992, 105–139; Jerôme de la Gorce – Raphaël Masson, *Les fêtes de Versailles*, in: AK Versailles 2009 (zit. Anm. 2), 150–156.

6 Quaeitzsch 2010 (zit. Anm. 2), 298; Christian Melzer, *Von der Kunstkammer zum Kupferstichkabinett. Zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden (1560–1738)* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 184), Hildesheim – Zürich – New York 2010, 345.

7 Isabelle Richefort, *Présents diplomatiques et diffusion de l'image de Louis XIV*, in: Lucien Bély – Isabelle Richefort (Hgg.), *L'Invention de la Diplomatie. Moyen Age – Temps modernes*, Paris 1998, 263–279, hier 271–274.

8 Claudia Schnitzer, *Ein »Cabinet du Roi« für Dresden? Frankreichrezeption und Kupferstich-Kabinett Augusts des Starken*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 31, 2004, 22–50.

9 Zu den publizistischen Auseinandersetzungen und Einflüssen siehe: Christine Fischer, *Engravings of Opera Stage Settings as Festival Books: Thoughts on a New Perspective of Well-Known Sources*, in: Music in Art XXXIV, Nr. 1–2, 2009, 73–87; Hendrik Ziegler, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010; Friedrich Polleroß, *Zwischen Konfrontation und Imitation. Französische Einflüsse am Wiener Hof um 1700*, in: Karl Möseneder – Michael Thimann – Adolf Hofstetter (Hgg.), *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*, Petersberg 2014, Bd. 2, 530–547.

10 Maria Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz. Abteilung für Universalgeschichte, Bd. 184), Mainz 2000; Jutta Schumann, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (Colloquia Augustana, Bd. 17), Berlin 2003.

11 Siehe dazu: Anton Durstmüller d. J., *500 Jahre Druck in Österreich*, Wien 1981, 93–124; Helmut Gier – Johannes Janota (Hgg.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1997; Michael Diefenbacher (Hg.), *Das Nürnberger Buchgewerbe. Buch- und Zeitungsdrucker, Verleger und Druckhändler vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Nürnberg 2003.

12 Für den Hinweis sei P. Augustinus Zeman OSB herzlich gedankt.

13 Milan Pelc, *Theatrum Humanum. Illustrierte Flugblätter und Druckgraphik des 17. Jahrhunderts als Spiegel der Zeit. Beispiele aus dem Bestand der Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums* (Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 12), Ostfildern 2013, 109–120 und 154 f.; ders., *The Kaiser and his Spouses. Marriage and Political Propaganda on the Illustrated Broadsheets during the Reign of Leopold I (1658–1705). Examples from the Valavasor Collection*, in: Ikon 5, 2012, 273–280.

14 Günter Schilder – Bernard Aikema – Peter van der Krogt (Hgg.), *The Atlas Blaeu–van der Hem of the Austrian National Library VI*, Tuurdijk 2008, 187–311.

15 Christian Benedik, *Die Kupferstichsammlung von Prinz Eugen in der Albertina*, in: Ausstellungskatalog Agnes Husslein-Arco – Marie-Louise von Plessen (Hgg.), *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund*, Wien 2010, 154–159, hier 158 f.

16 Zur Gattung siehe: Wolfgang Harms – John Roger Paas – Michael Schilling – Andreas Wang (Hgg.), *Illustrierte Flugblätter des Barock. Eine Auswahl*, Tübingen 1983; Schumann 2003 (zit. Anm. 10), 47–50 (»Illustrierte Einblattholzschnitte«).

17 Heinz Schomann, *Kaiserkrönung. Wahl und Krönung in Frankfurt nach den Bildern der Festbücher* (Die bibliophilen Taschenbücher), Dortmund 1982; Bernd Herbert Wanger, *Kaiserwahl und Krönung in Frankfurt des 17. Jahrhunderts. Darstellung anhand der zeitgenössischen Bild- und Schriftquellen und unter besonderer Berücksichtigung der Erhebung des Jahres 1612*, Frankfurt 1994; Andrea Sommer-Mathis, *»...ma il Papa rispose, che il Re de' Romani a Roma era lui«. Frühneuzeitliche Krönungsfeierlichkeiten am Kaiser- und am Papsthof*, in: Richard Bösel – Grete Klingenstein – Alexander Koller (Hgg.), *Kaiserhof – Papsthof 16.–18. Jahrhundert*, Wien 2006, 251–284; Franz Matsche, *Frühneuzeitliche Kaiserkrönungen und ihre Darstellung in der Kunst*, in: Heinz Schilling u. a. (Hgg.), *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806*, Dresden 2006, 242–255. Einen ersten Überblick zu den Grafiken der ungarischen und böhmischen Krönungen bieten: Friedrich Polleroß, *Austriacus Hungariae Rex. Zur Darstellung der Habsburger als ungarische Könige in der frühneuzeitlichen Graphik*, in: Orsolya Bubryák (Hg.), *»Ez világ, mint egy kert...«. Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, Budapest 2010, 63–78; Štefan Holčík, *Krönungsfeierlichkeiten in Preßburg/Bratislava 1563–1830*, Preßburg ^{3}1992; Vít Mazač – Kateřina Mazačová, *Depictions of the St. Vitus Cathedrale's Interior in Graphik Prints of the 16th–19th Centuries*, in: Alena Volrábová (Hg.), *Ars linearis* II, Prag 2010, 48–57 und 104–108.

18 Ausstellungskatalog Friedrich Kryza-Gersch, *Ave Claudia Imperatrix. Die Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Erzherzogin Claudia Felicitas von Tirol in Graz 1673*, Graz (Schloss Eggenberg) 1983; Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699* (dramma per musica, Bd. 2), Wien 1988.

19 Zu den Illustrationen habsburgischer Trauerfeiern siehe: Friedrich Polleroß, *La gravure et la diffusion de la mort des Habsbourg, XVI^{e}–XVIII^{e} siècle*, in: Juliusz A. Chrościcki – Mark Hengerer – Gérard Sabatier (Hgg.), *Les Funérailles princières en Europe. XVI^{e}–XVIII^{e} siècle. 3. Le deuil, la mémoire, la politique* (Aulica), Rennes – Versailles 2015, 77–96. Zu den Trauergerüsten der Habsburger bzw. deren Darstellungen siehe: Michael Brix, *Trauergerüste für die Habsburger in Wien*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 26, 1973, 208–265, Abb. 199–247; Liselotte Popelka, *Castrum doloris oder »Trauriger Schauplatz«. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur* (ÖAW Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, Bd. 2), Wien 1994.

20 Schoman 1982 (zit Anm. 17), Taf. 57 und 76; Robert Zijlma, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 22*, Amsterdam 1978, 80, Nr. 21; Ausstellungskatalog Rainer Koch – Patricia Stahl (Hgg.), *Wahl und Krönung in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 1986, Kat.-Nr. VIII.37.

21 John Roger Paas, *The German Political Broadsheet 1600–1700, 8. Bd.: 1649–1661*, Wiesbaden 2005, 215–230.

22 Paas 2005 (zit. Anm. 21), 274 f., 278 f.

23 Christa Joist – Michael Kamp, *Der Einzug von Kaiser Leopold I. 1663*, in: Karl Möseneder (Hg.), *Feste in Regensburg. Von der Reformation bis in die Gegenwart*, Regensburg 1986, 236–240, Abb. 73.

24 Zijlma 1978 (zit. Anm. 20), 73–86; Herbert Haupt, *Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch* (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 46), Wien – Bozen 2007, 549, Nr. 2634.

25 Zur Tradition der Einzüge siehe: Harriet Rudolph, *Die visuelle Kultur des Reiches. Kaiserliche Einzüge im Medium der Druckgraphik,* in: Schilling u. a. 2006 (zit. Anm. 17), 230–241; Peter Johanek – Angelika Lampen (Hgg.), *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, Köln – Weimar – Wien 2009.

26 Beatrix Bastl, *Feuerwerk und Schlittenfahrt. Ordnungen zwischen Ritual und Zeremoniell*, in: Wiener Geschichtsblätter 51, 1996, 197–229, hier 210–214.

27 Andreas Gugler, *Bankette in Wien und Dresden 1719. Die Hochzeit der Erzherzogin Maria Josepha mit dem Kurfürsten Friedrich August von Sachsen,* in: Ilsebill Barta-Fliedl u. a. (Hgg.), *Tafeln bei Hofe* (Zur Geschichte der fürstlichen Tafelkultur, Sammmlungsbd. 4), Hamburg 1998, 53–62; John Roger Paas, *The German Political Broadsheet 1600–1700, 9. Bd.: 1662–1670*, Wiesbaden 2007, 323–349; ders., *The German Political Broadsheet 1600–1700, 10. Bd.: 1671–1682*, Wiesbaden 2010, 142–145, 248, 258.

28 Seifert 1988 (zit. Anm. 18), Abb. 37.

29 Ausstellungskatalog Friedrich Polleroß – Andrea Sommer-Mathis – Christopher F. Laferl (Hgg.), *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, Schlosshof 1992, Kat.-Nr. 7.14; Ausstellungskatalog G. Ulrich Großmann (Hg.), *Von teutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701*, Nürnberg 1998, Kat.-Nr. 227 (Andrea Sommer-Mathis).

30 Robert Zijlma, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 20*, Amsterdam 1977, 77–79, Nrn. 188–193 (fälschlich auf München bezogen); Ausstellungskatalog *Jagdzeit. Österreichs Jagdgeschichte. Eine Pirsch*, Wien 1997, 45–47, Kat.-Nr. 3.4 (Selma Krasa-Florian).

31 Zijlma 1977 (zit. Anm. 30), 79, Nr. 199; Friedrich Polleroß, *»Pro decore Majestatis«. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, bildender und angewandter Kunst*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 4/5, 2002/2003, 191–295, hier 289, Abb. 43.

32 Paas 2010 (zit. Anm. 27), 121–125, 224–226, 287–290, 340, 348 f.

33 Ausstellungskatalog Géza Galavics (Hg.), *Baroque Art in Central-Europe. Crossroads*, Budapest 1993, 300 f., Kat.-Nr. 116.

34 Seifert 1988 (zit. Anm. 18), 67–72.

35 Ausstellungskatalog Erich Egg – Gert Ammann (Hgg.), *Barock in Innsbruck*, Innsbruck 1980, Kat.-Nr. 78; Ausstellungskatalog Hans Aurenhammer (Hg.), *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1956, Kat.-Nrn. 33.2 und 33.3; Herta Haselberger-Blaha, *Die Triumphtore Fischers von Erlach*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 17, 1956, 63–85, hier 70–72, Kat.-Nr. 37.

36 Ausstellungskatalog Petra Zelenková (Hg.), *A Hidden Face of the Baroque. 17th-Century Prints in the Czech Lands*, Prag 2011, Kat.-Nr. 44.

37 Ausstellungskatalog Vít Vlnas (Hg.), *The Glory of the Baroque in Bohemia. Art, Culture and Society in the 17th and 18th* Centuries, Prag 2001, 87; Štěpán Vácha – Irena Veselá – Vít Vlnas – Petra Vokáčová, *Karel VI. & Alžběta Kristýna. Česká korunovace 1723*, Prag 2009, 429–433, Kat.-Nrn. 4–6; dies., *Karl VI. & Elisabeth Christine. Die böhmische Krönung*, in: Frühneuzeit-Info 21, 2010, 226–231, hier Abb. 2.

38 Ausstellungskatalog Walter Koschatzky (Hg.), *Maria Theresia und ihre Zeit*, Wien 1980, 41–43, Kat.-Nr. 03.11 (Selma Krasa-Florian; Abb.).

39 Brix 1973 (zit. Anm. 19), 264, Nr. 43; AK Wien 1980 (zit. Anm. 38), Kat.-Nr. 08.10.

40 Peter Prange, *Die Errichtung eines Freudengerüstes aus Anlaß der Geburt Josephs II.*, in: Barockberichte 31, Salzburg 2001, 168–175.

41 Ausstellungskatalog Wolfgang Prohaska – Nicola Spinosa (Hgg.), *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige*, Wien 1993, 348–353 (»Ephemere Apparate«); Gabriel Guarino, *Ceremoniali e feste durante il viceregno austriaco a Napoli*, in: Maria Sapio (Hg.), *Cerimoniale del viceregno austriaco di Napoli 1707–1734* (Ceremoniali della corte di Napoli, Bd. 2), Neapel 2014, 69–82.

42 Christiane Salge, *Studien zur Wiener Festkultur im Spätbarock. Feuerwerk und Illumination*, in: Martin Engel u. a. (Hgg.), *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. LV/LVI), Wien – Köln – Weimar 2007, 401–418, hier 414–417.

43 AK Wien 1980 (zit. Anm. 38), Kat.-Nr. 16.03.

44 Stefan Seitschek, *Karussell und Schlittenfahrt im Spiegel der Zeremonialprotokolle – nicht mehr als höfische Belustigungen?*, in: Irmgard Pangerl – Martin Scheutz – Thomas Winkelbauer (Hgg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*, Innsbruck – Wien – Bozen 2007, 357–385.

45 Zur Gattung siehe: Thomas Rahn, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2007.

46 Ausstellungskatalog Wilfried Seipel (Hg.), *Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas*, Wien – Bonn 2000, 156–161, Kat.-Nrn. 77 und 78; 531 f., Kat.-Nr. 416.

47 Karl Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Wien – Köln – Graz 1976, 40–43 (»Abbildungen«); Ausstellungskatalog Wilfried Seipel (Hg.), *Wir sind Helden. Habsburgische Feste der Renaissance*, Innsbruck (Schloss Ambras) 2005; Andrea Sommer-Mathis, *Residenz und öffentlicher Raum. Höfisches Fest in Wien im Wandel vom 16. zum 17. Jahrhundert*, in: Herbert Karner (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien 2014, 494–508, hier 495–500.

48 John Rupert Martin, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XVI), London – New York 1972.

49 AK Wien 1956 (zit. Anm. 35), Kat.-Nrn. 7 und 58.

50 Harriet Rudolph, *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558–1628)* (Norm und Struktur, Bd. 38), Köln – Weimar – Wien 2011, 373.

51 AK Schloss Hof 1992 (zit. Anm. 29),Kat.-Nr. 7.8.

52 Ausstellungskatalog Gregor M. Lechner OSB – Bernhard Rameder (Hgg.), *Österreichs Glorie am Trogerhimmel. Die Göttweiger Kaiserstiege,* Göttweig 2012, 113 f., Kat.-Nr. H 35.

53 Schomann 1982 (zit. Anm. 17), passim.

54 Ebenda, 248 f.; Ausstellungskatalog Renate Zedinger (Hg.), *Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie*, Schallaburg 2000, 102–105, Kat.-Nrn. 5.06–5.08.

55 AK Schallaburg 2000 (zit. Anm. 54), 74–76, Kat.-Nrn. 4.07 und 4.09; Ausstellungskatalog Marina Bressan – Marino De Grassi (Hgg.), *Maria Teresa. Maestà di una sovrana europea*, Gorizia – Monfalcone 2000, 50–59; AK Prag 2001 (zit. Anm. 37), 89; Ausstellungskatalog Adam Hnojil (Hg.), *V zajetí vášně sbírka Patrika Šímona*, Olmütz – Prag 2004, 50 f., Kat.-Nrn. 37–40.

56 Georg Johannes Kugler, *Der österreichische Erzherzogshut und die Erbhuldigung*, in: Ausstellungskatalog Floridus Röhrig – Gottfried Stangler (Hgg.), *Der Heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol*, Klosterneuburg 1985, 84–91; Friedrich Polleroß, *»Pro Deo, Caesare et Patria«. Zur Repräsentation der Stände in Österreich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: Gerhard Ammerer u. a. (Hgg.), *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie* (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Bd. 49), Wien – München 2007, 479–532, hier 525–532.

57 Leonore Pühringer-Zwanowetz, *Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung des Reiterdenkmals für Kaiser Leopold I. in Klagenfurt*, in: Carinthia 155, 1965, 714–750.

58 AK Wien 1980 (zit. Anm. 38), 61 f., Kat.-Nr. 06.01; Ausstellungskatalog Karl Gutkas (Hg.), *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.: Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst,* Melk 1980, 466 f., Kat.-Nrn. 672–676; AK Klosterneuburg 1985 (zit. Anm. 56), 417–427 (»Die Erbhuldigung«), hier Kat.-Nrn. 594–599 (Georg Johannes Kugler); Ausstellungskatalog Karl Holubar – Wolfgang Christian Huber (Hgg.), *Die Krone des Landes*, Klosterneuburg 1996,153–157, Kat.-Nrn. 46–50; Christian Benedik, *Le solenne cerimonie degli atti di sottomissione a Maria Teresa*, in: AK Gorizia – Monfalcone 2000 (zit. Anm. 55), 78–115; AK Göttweig 2012 (zit. Anm. 52), 123–126 und 169 f.

59 Theodor Graff – Ulrike König (Hgg.), *Georg Jakob von Deyerlsperg – Erbhuldigung der steirischen Landstände aus dem Jahre 1728*, Faksimile und Kommentar, Graz 1980; Ausstellungskatalog Ernst Bruckmüller – Peter Urbanitsch (Hgg.), *996–1996 ostarrîchi – österreich. Menschen, Mythen, Meilenstein*, Neuhofen – St. Pölten 1996, 159 f., Kat.-Nr. 6.3.01 (Walter Brunner).

60 Benedik 2000 (zit. Anm. 58), 78, 114 f. und 62 f.

61 Zu den »propagandistischen« Bestrebungen Leopolds I. siehe Schumann 2003 (zit. Anm. 10), 295–389; Polleroß 2002/2003 (zit. Anm. 31), 270–277.

62 Andrea Sommer-Mathis, *Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen*, in: Karner 2014 (zit. Anm. 47), 470–493, hier 477–480; Doris Gerstl, *Die Oper »L'Inganno d'Amore« als Instrument der Politik Ferdinands III. Ferrari, Burnacini, Bertali, Ventura und Sandrart am Regensburger Reichstag*, in: Möseneder – Thimann – Hofstätter 2014 (zit. Anm. 9), Bd. 2, 602–614.

63 *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 13, München – Leipzig 1996, 411 f.; Haupt 2007 (zit. Anm. 24), 275, 584, 688.

64 Schumann 2003 (zit. Anm. 10), 243–275 (»Die Hochzeit mit Margaretha Theresia 1666/67 als multimediales Ereignis«).

65 Ebenda, 243–254; Sommer-Mathis 2014 (zit. Anm. 47), 502–507.

66 AK Budapest 1993 (zit. Anm. 33), 209–215, Kat.-Nrn. 48–50; Sibylle Appuhn-Radtke, *Druckgraphik*, in: Hellmut Lorenz (Hg.), *Barock* (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4), München – London – New York 1999, 607–640, hier Kat.-Nr. 328; AK Nürnberg 1998 (zit. Anm. 29), Kat.-Nrn. 227–231.

67 Susan Tipton, *Correggio unter Verschluss: Alessandro Segni besucht Wien im Winter 1666/67 und besichtigt die kaiserlichen Sammlungen*, in: Wolfgang Augustyn – Iris Lauterbach (Hgg.), *Rondo. Beiträge für Peter Diemer zum 65. Geburtstag*, München 2007, 145–156.

68 Claudia Ham, *Die Verkauften Bräute. Studien zu den Hochzeiten zwischen österreichischen und spanischen Habsburgern im 17. Jahrhundert*, unpubl. Diss. Universität Wien 1994, 399–408, 411–413, Abb. 45–46 und 48–49; Zijlma 1977 (zit. Anm. 30), 78 f., Nrn. 194–197.

69 Zijlma 1977 (zit. Anm. 30), 59–61, Nrn. 247–271; AK Budapest 1993 (zit. Anm. 33), 158–168, Kat.-Nrn. 15–22; AK Nürnberg 1998 (zit. Anm. 29), Kat.-Nr. 223.

70 Andrea Sommer-Mathis, *Amerika im Fest und auf der Bühne im 16. und 17. Jahrhundert*, in: AK Schlosshof 1992 (zit. Anm. 29), 127–158, hier 152.

71 Alfred Francis Pribram – Moriz Landwehr von Pragenau (Hgg.), *Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F.E. Pötting 1662–1673* (Fontes Rerum Austriacarum, Bd. II/56), Wien 1903, 282.

72 Hilde Haider-Pregler, *Das Roßballett im Inneren Burghof zu Wien*, in: Maske und Kothurn 15, 1969, 291–324, hier 322 und 318.

73 Herbert Seifert, *Die Feste zu den drei Hochzeiten Kaiser Leopolds I.*, in: *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge* (Don Juan Archiv. Summa Summarum, Bd. 2), Wien 2014, 425–437, hier 429; Quaeitzsch 2010 (zit. Anm. 2), 298.

74 Robert F. Griffin (Hg.), *Il fuoco eterno. Das vestalisch ewige Feuer*, New York 1970; Zijlma 1977 (zit. Anm. 33), 58, Nrn. 234–246; Ausstellungskatalog Gerda Mraz (Hg.), *Habsburgs Feste – Habsburgs Trauer*, Schlosshof 2002, Kat.-Nrn. 61–62.

75 Quaeitzsch 2010 (zit. Anm. 2), 228 und 284.

76 Zitat des Gewerbeprivilegs in: Schumann 2003 (zit. Anm. 10), 222 f.

77 Johann Martin Lerch, *Die Glückliche Vermählung der beyden Durchleuchtigsten Häusser Oesterreich und Newburg. Oder. Gründliche und wahrhaffte Beschreibung der hochansehlichen Beylagers=Festivitäten [...]*, Linz: Johann Jakob Mayr 1677; Seifert 1988 (zit. Anm. 18), Abb. 43 und 44.

78 Ausstellungskatalog *Welt des Barock*, St. Florian 1986, Kat.-Nr. 1.25 (Friedrich Polleroß).

79 Ebenda, 66 f., Kat.-Nr. 1.67.

80 *Lettera [...] all' [...] Cardinale Barberino [...] con la quale da ragguaglio [...] di quanto è passato negli augustissimi terzi sposali di sua maesta cesarea [...]*, Wien: Johann Baptist Hacque 1677.

81 Ausstellungskatalog Karl Gutkas (Hg.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Schlosshof – Niederweiden 1986, 161 f., Kat.-Nr. 6.7; AK Schlosshof 1992 (zit. Anm. 29), Kat.-Nr. 7.19 (Andrea Sommer-Mathis).

82 AK Schlosshof 2002 (zit. Anm. 74), Kat.-Nr. 64.

83 Carl Gustav Heræus, *Inscriptiones Et Symbola Varii Argvmenti*, Nürnberg 1721, 123–162.

84 Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des »Kaiserstils«* (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 16), Berlin – New York 1981, 356–360, Abb. 43–45; Salge 2007 (zit. Anm. 42), 412–414.

85 Ausstellungskatalog Claudia Schnitzer (Hgg.), *Constellatio Felix. Die Planetenfeste Augusts des Starken anlässlich der Vermählung seines Sohnes Friedrich August mit der Kaisertochter Maria Josepha 1719 in Dresden*, Dresden 2014, 54–63.

86 Gottfried Scholz, *Die staatspolitische Implikation der Oper »Costanza e fortezza«*, in: Eduard Hlawitschka (Hg.), *Vorträge und Abhandlungen aus geisteswissenschaftlichen Bereichen* (Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste, Bd. 20), Düsseldorf 1999, 229–240.

87 AK Prag 2001 (zit. Anm. 37), 88 f.; Vácha u. a. 2009 (zit. Anm. 37), 441–449.

Scena 9.a Venere
Composizione di
mina per l'acquisto bramato de la bella
de le tue faci il fier possente ardore
Amor
fatta sua preda.
Vada pur

Thomas Leibnitz

Die Musik der Kaiser im Spiegel der Wiener Hofmusikkapelle

Im Zentrum des Prunksaals der Österreichischen Nationalbibliothek, der ehemaligen kaiserlichen Hofbibliothek, steht das Denkmal Kaiser Karls VI., in dessen Regierungszeit das barocke Bibliotheksgebäude errichtet wurde: In doppelter Funktion ließ sich der Herrscher darstellen – als »Hercules in armis« und als »Hercules Musarum«. Neben die zu dieser Zeit geradezu selbstverständliche Anforderung, dass ein Kaiser nach Kriegsruhm zu streben habe, trat der selbstgewählte Anspruch, ein Schützer und Förderer der Musen zu sein. Bei Karl VI. war dies sicherlich keine bloße Leerformel; gleich seinen Vorgängern Leopold I. und Joseph I. war er künstlerisch höchst interessiert und engagiert, wobei seine besondere Hingabe der Musik galt. Mit dem Zeitalter Karls VI. ging eine Hochphase der kaiserlichen Hofmusikkapelle zu Ende, die an Prachtentfaltung und Aufwand später kein Gegenstück mehr finden sollte und in der geistliche und weltliche Musik zu einer unwiederholbaren Symbiose gelangten.

Kaiser Leopold I. (1640–1705)

Erste Höhepunkte erreichte diese Phase bereits während der Herrschaft Leopolds I. *(Abb. 1)*. Die politische Führungskompetenz dieses Monarchen, in dessen bewegte Regierungszeit dramatische Ereignisse wie die Pestepidemie von 1680 und die Zweite Wiener Türkenbelagerung von 1683 fielen, wird von der Geschichtsschreibung durchaus unterschiedlich beurteilt. Während sein französischer Gegenspieler, Ludwig XIV., bis heute vom Nimbus des »Sonnenkönigs« umgeben ist, wurde die Persönlichkeit Leopolds meist negativ definiert. Abgesehen von seiner körperlichen Hässlichkeit, die auch in staatsoffiziellen Abbildungen kaum kaschiert werden konnte, sprach man von einem »Zauderer«, der zahlreiche politische Optionen ungenützt gelassen habe, und Egon Friedell meinte in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit*, in Leopolds Charakter seien »Schlamperei und Eigensinn keine vorteilhafte Mischung eingegangen«[1]. Dass Leopold »zur Macht nicht geboren« gewesen sei, setzte John P. Spielman in den Untertitel seiner Leopold-Biografie[2] und machte damit deutlich, dass sich dieser Kaiser in politisch-militärischer Hinsicht kein Ruhmesblatt erworben habe. Als Beispiel für sein kurzsichtiges Agieren mag sein Verhalten gegenüber dem polnischen König Jan Sobieski nach der erfolgreich abgewehrten Belagerung Wiens 1683 gelten: Nachdem dieser sich um den Sieg verdient gemacht hatte, wurde er von Leopold brüskiert, was der weiteren Kooperation nicht eben zuträglich war.

Anders sieht es freilich unter dem Aspekt des Kulturellen und Künstlerischen aus. Als zweitgeborener Sohn war Leopold ursprünglich für die geistliche Laufbahn bestimmt gewesen, ähnlich seinem Onkel Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662). Hinzu kam, dass seine Stiefmutter Eleonora Gonzaga von Mantua-Nevers (1630–1686) (vgl. Beitrag Strohm, Abb. 6) großes Interesse an den Künsten hatte, insbesondere an der Musik; sie unterhielt neben der kaiserlichen Kapelle eine Privatkapelle, die sich mit dieser durchaus messen konnte. Ihr wird die Einführung des Oratoriums in Wien zugeschrieben, und in ihrem eigenen Kapellenraum wurde jährlich am Gründonnerstag eine der Fastenzeit entsprechende Sonderform des Oratoriums aufgeführt, das Sepolcro (der Name leitet sich vom »Santissimo Sepolcro«, dem Heiligen Grab, ab); Oratorien und Sepolcri sollten in der Folgezeit im Rahmen der Wiener Hofmusik eine wichtige Rolle spielen (vgl. die Beiträge

Links: Detail aus Abb. 2b

Abb. 1: Benjamin von Block, Porträt von Kaiser Leopold I., um 1672. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 6745 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 2a: Supralibros mit Porträt Kaiser Leopolds I. auf der Partitur von *Il pomo d'oro*, Wien, um 1666. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Sign. Mus. Hs. 16885/3 Leopoldina (©: ÖNB)

Seifert und Özel). Ebenfalls Einfluss auf die Erziehung des jungen Leopold hatte Erzherzog Leopold Wilhelm, der die Jahre von 1656 bis zu seinem Tod 1662 großteils am Wiener Hof verbrachte. Auch er unterhielt eine eigene Hofkapelle, die von Pietro Verdina (1600–1643), Orazio Benevoli (1605–1672) und Gioseffo Zamponi (um 1615 – 1662) geleitet wurde.

In dieser vorwiegend musisch und künstlerisch bestimmten Umgebung wuchs Leopold auf, und in seiner Ausbildung ging es daher nicht nur um theologisches Wissen und Sprachkenntnisse, sondern auch um künstlerische Inhalte, für die der junge Erzherzog bald Interesse und Begabung zeigte – zur Freude seiner Stiefmutter. Musikalische Unterweisung erhielt er von den Organisten Markus (1612–1681) und Wolfgang Ebner (1612–1665); auch Hofkapellmeister Antonio Bertali (1605–1669) zählte zu seinen Lehrern. 1654 trat in seinem Leben eine jähe Wendung ein: Sein älterer Bruder, der bereits zum Römischen König gekrönte Ferdinand IV. (1633–1654), starb plötzlich und Leopold musste sich nun als Thronfolger auf die Übernahme der Kaiserwürde vorbereiten. Die große Zahl der Kompositionen aus dieser Kronprinzenzeit, dem Zeitraum von 1655 bis 1657, lässt freilich durchaus den Schluss zu, dass der vor allem künstlerisch und musisch interessierte junge Mann vermutlich lieber die Laufbahn eines Musikers eingeschlagen hätte als die eines Regenten.

Kompositionen Kaiser Leopolds I.

Die Jugendkompositionen Leopolds wurden von seinem Lehrer Wolfgang Ebner in den Jahren 1656–1658 abgeschrieben und zu einem Band zusammengestellt; dieser trägt den Titel *Spartitura compositionum Sacrae Regiae Majestatis Hungariae Leopoldi I.* und befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, wo auch die weiteren Bände der Leopoldinischen musikalischen Privatbibliothek verwahrt werden, die hier als »Bibliotheca cubicularis« (»Schlafkammerbibliothek«) bezeichnet werden und bis heute eine der wichtigsten Quellen zur Geschichte der österreichischen Musik im späten 17. Jahrhundert darstellen. Bereits das äußere Erscheinungsbild der Bände lässt erkennen, dass

Abb. 2b: Partitur der Festoper *Il pomo d'oro* (Aufführung: Wien 1668), Musik dieser Szene von Leopold I.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Sign. Mus. Hs. 16885/3 Leopoldina, fol. 39v (©: ÖNB)

Leopold ihnen besondere Bedeutung beimaß: Er ließ sie in weißes Pergament mit Goldprägung binden; auf der Vorderseite findet sich meist das charakteristische Porträt des Kaisers als Supralibros *(Abb. 2a)*, auf der Rückseite der Doppeladler, gelegentlich mit Leopolds Wahlspruch »Consilio et industria«. Insgesamt 524 Bände umfasst diese Sammlung; sie enthält Werke von 58 verschiedenen Komponisten, 41 anonyme Kompositionen und 15 Sammelhandschriften.[3] Der Name »Schlafkammerbibliothek« deutet auch auf die hohe persönliche Wertschätzung dieser Sammlung durch Leopold hin: Das »Cubicularium«, das zu den intimsten Aufenthaltsorten des Herrschers zählte, befand sich im 1. Stock des Schweizertraktes der Wiener Hofburg, hatte eine Fläche von ca. 150 Quadratmetern und diente nicht nur der Unterbringung der kaiserlichen Privatbibliothek, sondern auch der Veranstaltung von Musik- und Theateraufführungen, zu denen allerdings nur ein kleiner Kreis von Zuschauern zugelassen war.

Die Qualität der Kompositionen Leopolds[4] zeigt, dass der junge Kronprinz und spätere Herrscher hier nicht nur künstlerische Pflichtübungen erfüllte, sondern mit Talent und Hingabe am Werk war und das Niveau der Kompositionen seines Vaters zweifellos übertraf: »Sind jene von Ferdinand III. eher schematisch, schulhaft und streng den Vorgaben Kirchers[5] folgend, so zeigen die Werke Leopolds hohes musikalisches Können und Stilsicherheit und müssen einen Vergleich mit den Werken ›professioneller‹ Komponisten der venezianischen Schule nicht scheuen. In den kontrastreichen und kontrapunktisch sorgfältig gearbeiteten Kirchenmusikwerken, deren Höhepunkt sicherlich die drei Trauerlektionen für Leopolds zweite Frau, Claudia Felicitas, und ein ›Miserere‹ bilden, gelangen Mehrchörigkeit, dialogische Solo-Tutti-Kontraste und die damals beliebte Monodie zur Anwendung; auch hymnenartige Teile finden sich in den Kirchenkompositionen Leopolds oft.«[6]

Neben diesen geistlichen Kompositionen, die hohe kompositionstechnische Ansprüche stellten, ist auch eine große Zahl von Werken weltlicher Musik erhalten, besonders aus dem

Imperial Residenza di Vienna, per le sue

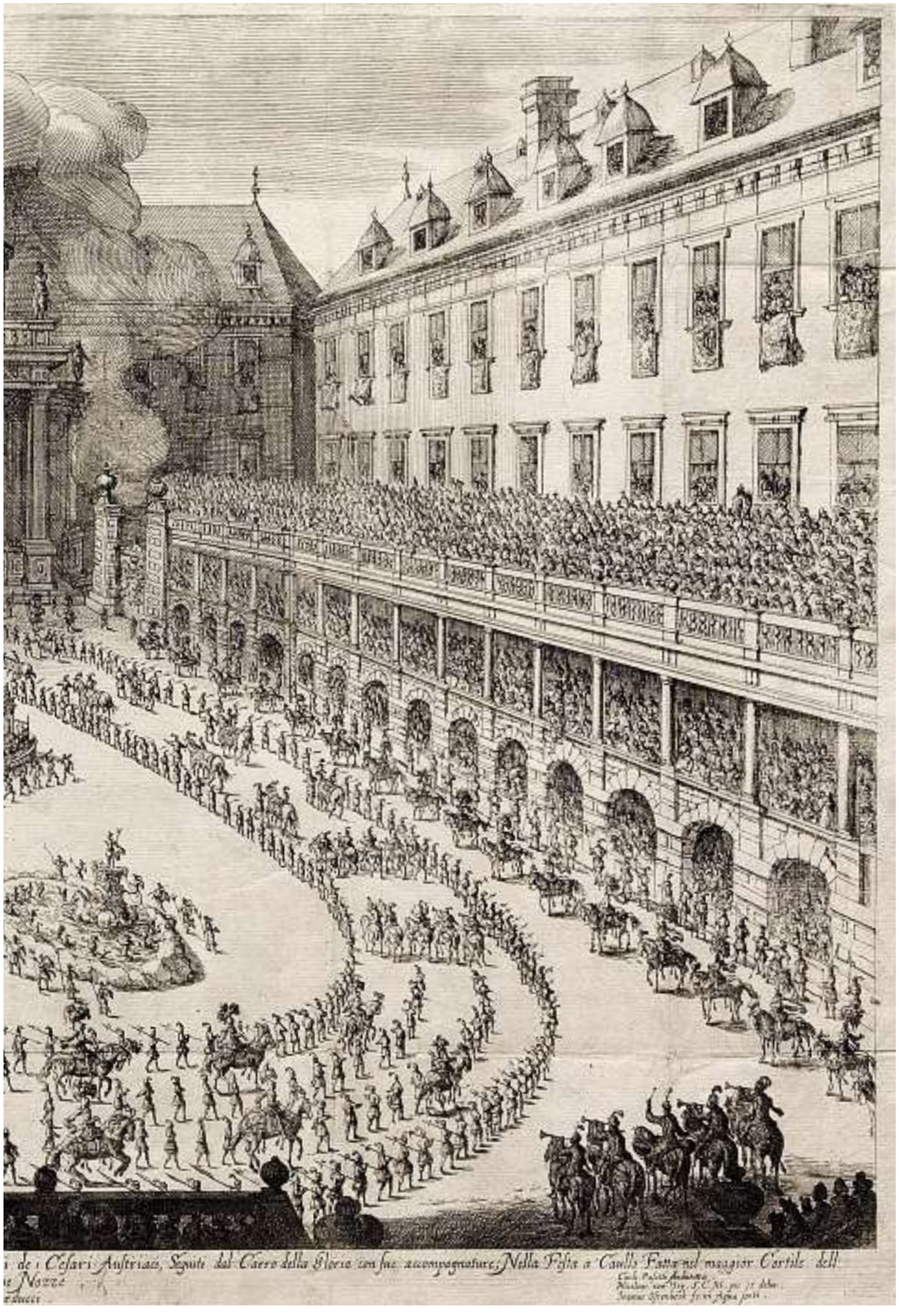


Abb. 3: Gesamtansicht des Rossballetts *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*, Wien 1667. Kupferstich von Nicolaus van Hoy und Jan van Ossenbeck nach Carlo Pasetti. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeS3672 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 4: Innenansicht des *Teatro sulla Cortina* während der Aufführung von *Il pomo d'oro*, Wien 1668. Kolorierter Kupferstich von Frans Geffels nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/25 Mus (©: ÖNB)

Bereich des Musiktheaters. Dass dieses italienisch dominiert war, spiegelt sich an Leopolds Beiträgen deutlich wider; er schrieb vor allem »Einlagearien«, Einfügungen in Opern, in denen liedhafte Melodik und eine sparsame Verwendung der zeitüblichen Koloraturen zu verzeichnen sind *(Abb. 2b)*. Aber auch Arien mit deutschen Texten finden sich, darunter selbst solche im Dialekt, die als Einlagearien komischer Personen in der großen Oper dienten und sich am Wiener Hof besonderer Beliebtheit erfreuten. Wenn Marschall Grammont konstatierte, Leopolds »einziges Vergnügen« habe darin bestanden, »traurige Melodien zu komponieren«[7], so zeichnete er damit ein recht einseitiges Bild des kaiserlichen Komponisten. Dieser war durchaus der Lebensfreude zugetan und wollte sich diese – obwohl streng religiös – auch von kirchlichen Vorschriften in Trauerzeiten nicht gänzlich verbieten lassen: »Dieser Fasching hätte ziemlich still sein sollen wegen der Klagen, doch haben wir etliche Festl in camera gehabt, dann es hilft dem Todten doch nicht wann man traurig ist […].«[8]

Aufschwung der Hofmusikkapelle

Es sollte nicht überraschen, dass die kaiserliche Hofmusikkapelle während der Regierungszeit Leopolds I. eine Glanzzeit erlebte. Zum einen konnte sie auf eine mehr als zweihundertjährige Tradition zurückblicken und war auch unter dem musikliebenden Kaiser Ferdinand III. auf guten Stand gebracht worden; zum anderen war die Kompositions- und Musizierleidenschaft Leopolds ein Garant für intensive Zuwendung und auch großzügige finanzielle Dotierung. Leopold übernahm zunächst die Kapelle seines Vaters, verzichtete auf größere Umbesetzungen und baute sie allmählich zu dem hochentwickelten Klangkörper auf, der das Rückgrat der legendären musikalischen Festereignisse bei Hof bilden sollte. Der erste Kapellmeister war Antonio Bertali, der bereits zu Zeiten Ferdinands III. (1608–1657) die Leitung innegehabt hatte. Er war als Zwanzigjähriger an den Kaiserhof gekommen, war Violinist und Theorbist und pflegte als Komponist alle gängigen Gattungen der Zeit. Ihm folgte 1669

Felice Sances (1600–1679) und 1679 Johann Heinrich Schmelzer (1623–1680), der aber bereits im Jahr darauf der großen Pestepidemie zum Opfer fiel. Erst nach zweijähriger Vakanz wurde Antonio Draghi (1634–1700) zum Hofkapellmeister ernannt (er hatte dieses Amt bereits seit Schmelzers Tod interimistisch ausgeübt); er leitete die Hofmusikkapelle bis zu seinem Tod im Jahre 1700. Als sein Nachfolger wurde Antonio Pancotti (um 1635 – 1709) bestellt, der seit 1665 als Sopranist an der Hofmusik mitgewirkt hatte und ab 1697 das Amt des Vizekapellmeisters bekleidete.

Man sieht an dieser Abfolge der leitenden Personen, dass italienische Musiker den Ton angaben. Viele Angehörige der Hofmusikkapelle waren auch Komponisten, und auch hier bildeten die Italiener (17) gegen die Österreicher und Deutschen (9) die klare Mehrheit. Mit ihnen allen pflegte Leopold ein geradezu kollegiales Verhältnis, was angesichts der Reglementierung aller kaiserlichen Äußerungsformen durch das Hofzeremoniell besonders bemerkenswert ist. Auch an finanziellen Aspekten können Bedeutung und Ansehen der Hofmusiker abgelesen werden: Der Hofkapellmeister erhielt unter Leopold I. das fürstliche Gehalt von 2.000 Gulden, der Vizekapellmeister etwa die Hälfte; mit durchschnittlich 60 Gulden konnte der Hofkomponist rechnen, der allerdings für jeden großen Kompositionsauftrag extra entlohnt wurde.

Höfische Feste unter Kaiser Leopold I.
In der Regierungszeit Leopolds I., die immerhin ein halbes Jahrhundert umfasste, fanden etwa 400 musikdramatische Veranstaltungen statt; wesentliche Anlässe boten die Geburts- und Namenstage des Kaisers und der Kaiserin, später auch des Thronfolgers. Es war eine Folge von Opern, Serenaden, Balletten, Oratorien und Komödien von großer Dichte, und in Herbert Seiferts grundlegender Publikation über die Oper am Wiener Kaiserhof[9] wird deutlich, in welchem Maße das höfische Leben von diesen musikalischen Produktionen bestimmt war.

Einen Höhepunkt an Glanz und Prachtentfaltung markierte die Oper *Il pomo d'oro* von Antonio Cesti (1623–1669) anlässlich der Heirat Leopolds mit der spanischen Infantin Margarita Teresa; allerdings werden hier auch die Probleme und Hemmnisse erkennbar, die sich solch komplexen Unternehmungen entgegenstellten. Monarchische Hochzeiten waren Teil dynastischer Machtstrategien, und solchen Überlegungen entstammte der Plan, die Verbindung Leopolds mit einer Tochter des spanischen Königs Philipp IV. anzustreben, um Spanien für das Haus Habsburg zu sichern. Die ältere Tochter Philipps wurde von Ludwig XIV. geehelicht, und so musste sich Leopold mit Margarita Teresa (1651–1673), der jüngeren Schwester, begnügen. Die Ehe wurde 1666 in

Abb. 5: Szenenbild (»Cortile del Pallazzo di Paride«) aus der Oper *Il pomo d'oro*, Wien 1668.
Kolorierter Kupferstich von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/6 Mus (©: ÖNB)

Abb. 6: Anonymes Porträt von Kaiser Joseph I., um 1700.
Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie,
Inv.-Nr. 8877 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 7: Johann Gottfried Auerbach, Porträt von Kaiser Karl VI.,
1. Hälfte 18. Jh. Wien, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1810 (©: KHM-Museumsverband)

Madrid »per procurationem« geschlossen (der Bräutigam ließ sich vertreten); die Wiener Hochzeitsfeierlichkeiten sollten im Oktober desselben Jahres stattfinden. Ein künstlerisches Triumvirat – Antonio Cesti (Musik), Francesco Sbarra (Libretto; 1611–1668), Johann Heinrich Schmelzer (Ballettmusik) – machte sich an die Arbeit an der Festoper, kam aber viel zu langsam voran. Zügiger erfolgten die Vorbereitungen für das überaus aufwendige Rossballett *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* (*Sieg=Streit deß Lufft und Wassers*), das immerhin zu Beginn des Folgejahres – am 24. Jänner 1667 – auf dem Burgplatz aufgeführt werden konnte, wobei der Kaiser selbst als Reiter teilnahm *(Abb. 3)*.

Die Handlung des Rossballetts basierte auf der Argonautensage: Das Schiff Argo wurde auf die Spielfläche gezogen und dem Sieger im Kampf der Elemente winkte als Preis das Goldene Vlies – dies konnte selbstverständlich nur der Kaiser sein. Hofkapellmeister Bertali hatte die Vokalmusik geschrieben, die Bauten und Kulissen stammten von Carlo Pasetti. Aus der Schilderung des theatralischen Geschehens, die Herbert Seifert in seiner Studie über die Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof gibt, sei ein Abschnitt zitiert, um einen Eindruck von Pracht und Aufwand dieser Aufführung zu geben: »In Rezitativen, Ensembles und Chören entspinnt sich der Streit, ob Luft oder Wasser das Element der Perlen sei. Schließlich singen alle gemeinsam ›Battaglia, battaglia‹ und greifen zu den

Waffen. Die Prunkwagen und das Schiff bewegen sich zur Seite. Trompeten- und Paukenmusik begleiten das mit Degen und Pistolen ausgetragene Turnier, dessen Verlauf genau festgelegt ist und das durch eine ›Dea ex machina‹ beendet wird. An Stelle der Palastdekoration sind nun Wolken zu sehen, aus denen sich der Tempel der Ewigkeit herabsenkt. Über ihm schwebt die Personifikation der Ewigkeit in einer Wolke und fordert die Kämpfer auf, einzuhalten. Die Vorsehung habe nämlich Margherita (die Perle) dem größten Monarchen, Leopold, zugedacht. Aus dem Tor des Tempels ziehen die Genien der zwölf Kaiser aus dem Haus Habsburg, allen voran Leopold als sein eigener Genius. Nach den Genien kommt ein von acht Schimmeln gezogener Triumphwagen mit dem personifizierten Ruhm (Gloria) auf den Platz, dahinter vier Kunstreiter. In diesem prächtigen Triumphzug (Trionfo) erscheinen über 300 Darsteller.«[10]

Von ähnlichem, insgesamt noch größerem Aufwand war die Aufführung der Festoper *Il pomo d'oro*, die mehrfach verschoben werden musste und erst am 12. bzw. 14. Juli 1668 stattfinden konnte (wegen seiner Länge wurde das Werk auf zwei Abende aufgeteilt). Die als Kupferstiche erhaltenen Bühnenbilder Lodovico Ottavio Burnacinis – die Musiksammlung der Österreichische Nationalbibliothek besitzt auch eine Version in alter Kolorierung – zeigen die ins Extrem getriebene Entfaltung von Pracht und Vielfalt dieses Bühnenereignisses, das allerdings auch in der Geschichte der Oper am Wiener Kaiserhof als singuläres Ereignis herausragt. Ein eigenes Opernhaus wurde dafür auf der »Cortina«, der Burgbastei, errichtet; diese befand sich an der Stelle des heutigen »Bibliothekshofes« hinter dem Prunksaaltrakt der Österreichischen Nationalbibliothek. Eine Innenansicht dieses Hauses (das Äußere war eher unscheinbar) beschließt die Reihe der Kupferstiche der Bühnenbilder *(Abb. 4)* und gibt einen Eindruck der wirkungsbetonten Ausstattung; das aus Holz gebaute Theater musste allerdings im Zuge der Türkenbelagerung von 1683 wegen Brandgefahr abgerissen werden.[11]

Die komplizierte Handlung von *Il pomo d'oro* basiert auf antiken Mythen und Sagen; im Mittelpunkt steht der »goldene Apfel« des Paris, um den der Streit zwischen Giunone (Juno), Pallade (Pallas Athene) und Venere (Venus) ausbricht *(Abb. 5)*. Keine der drei Göttinnen erhält den Apfel, denn seiner würdig ist nur jene Fürstin, die schön wie Venus, weise wie Pallas und tapfer wie Juno ist – die junge Kaiserin Margarita Teresa. Die Oper bestand aus fünf statt der üblichen drei Akte, wobei das Bühnenbild 22 Mal wechselte und das Publikum durch Spezialeffekte wie Himmelserscheinungen in Bann gehalten wurde. Zwei Szenen hatte der Kaiser selbst vertont, der Hauptteil stammte von Antonio Cesti, der mit diesem Werk den Höhepunkt seines höfischen Schaffens erreichte.

Kaiser Joseph I. (1678–1711)

Nachfolger Leopolds I. als Kaiser war dessen erstgeborener Sohn Joseph I. *(Abb. 6),* der diese Würde jedoch nur sechs Jahre lang innehatte; er starb frühzeitig an einer Pockenepidemie. In vielfacher Hinsicht unterschied sich Joseph von seinem Vater: Er hatte ein einnehmendes Äußeres, war draufgängerisch, wenig fromm und unterhielt Mätressen; in musikalischer Hinsicht jedoch blieb er der väterlichen Linie treu und erwies sich ebenfalls als begabter und engagierter Musikliebhaber. 1712, ein Jahr nach dem Tod des jungen Monarchen, schrieb dessen Biograf Eucharius Gottlob Rinck: »Man darff nur erwegen, daß der Kayser Joseph des grossen Leopolds sohn gewesen, so wird man von sich selbst wissen, daß er der music und allen anderen wissenschaften, welche so wohl das auge als das ohr vergnügen, nicht abgeneigt gewesen.«[12] Über den Komponisten und praktischen Musiker Joseph berichtete Rinck: »Eben wie der grosse Leopold arien und andere cantaten zum öffteren componirte, welche hernach von den größten kennern der music für unvergleichlich gehalten worden, also war auch der Kayser Joseph in dieser wissenschafft so vollkommen, daß er bey müßigen stunden, ohne den großen regierungsgeschäfften abbruch zu thun, die vollkommensten stücke verfertigte, die hernach mit iedermanns vergnügen angehöret wurden. Er spielte selbst ein vollkommendes clavecin, bließ die flöte und tractirte noch viel andere instrumenta mit solcher annehmlichkeit, daß auch diejenigen, so profession davon machten, gestehen mussten, daß sie ihn in der grace nicht übertreffen, und nur hierdurch einen vortheil hätten, daß sie den gantzen tag darmit umgiengen.«[13]

Auch die Hofmusikkapelle erfuhr unter Joseph keine Reduktion, obwohl Leopold sie von 50 auf 76 Musiker aufgestockt hatte. Insbesondere das Musiktheater hatte es dem jungen Kaiser angetan, und durch das Engagement des Komponisten Giovanni Battista Bononcini (1670–1747) und des Bühnenbildners Francesco Galli Bibiena (1659–1739) konnte er die Errungenschaften seines Vaters auf diesem Gebiet noch übertreffen. Mit der Oper *Il natale*

di Giunone festeggiato in Samo wurde 1708 das von Francesco Galli Bibiena noch unter Kaiser Leopold I. errichtete Opernhaus wiedereröffnet[14], womit eine neue Phase der Barockoper in Wien begann (vgl. Beitrag Greisenegger, Abb. 8). Eucharius Gottlob Rinck, als Hofbiograf freilich zu panegyrischer Berichterstattung verpflichtet, vermerkt, dass die Pracht der Opernaufführungen unter Joseph selbst das große Opernereignis des *Pomo d'oro* unter Leopold übertroffen hätte.

Kaiser Karl VI. (1685–1740)

Auf Joseph I., der im Alter von nur 32 Jahren starb, folgte 1711 dessen jüngerer Bruder Karl *(Abb. 7)*, der immer schon der Lieblingssohn Leopolds I. gewesen war und seinem Vater in mancher Hinsicht ähnlicher war als der ältere, vielfach ›aus der Art schlagende‹ Bruder. Auch hier ist die Musik das gemeinsame und verbindende Element zwischen den unterschiedlichen Persönlichkeiten: Wie sein Vater und sein Bruder war Karl der Musik außerordentlich zugetan und erwies sich – nach gründlicher Ausbildung – als versierter Musiker, der es insbesondere bei der Begleitung der Sänger am Klavier durchaus mit Berufsmusikern aufnehmen konnte. Daran knüpft sich eine für Karl sehr charakteristische Anekdote: Im Zuge der Aufführung von Johann Joseph Fux' Oper *Elisa*, die der Kaiser am Klavier begleitete, soll der Komponist – begeistert von der Qualität des kaiserlichen Akkompagnements – bewundernd ausgerufen haben: »Oh, es ist schade, dass Eure Majestät kein Virtuose geworden sind.« Der Kaiser habe sich umgedreht und trocken geantwortet: »Hat nichts zu sagen, hab's halt so besser!«[15]

Einen zeitgenössischen Bericht zu den musikalischen Fähigkeiten und Neigungen Karls VI. liefert Johann Basilius Küchelbecker in seiner *Allerneuesten Nachricht vom Römisch Kayserlichen Hofe* (Hannover 1730): »Es wurde unser Monarche von Dero Allerhöchsten Kayserlichen Eltern höchst sorgfältig und rühmlich in allen Fürstlichen Tugenden, Exercitiis und Wissenschaften erzogen, und bey Denenselben nichts gespahret […]. Sie [Majestät] lieben nicht nur die Music, sondern verstehen dieselbe auch ungemein wohl, und spielen auf verschiedenen Instrumenten; Sie verstehen die Composition, und hören so gleich, wenn bey einer Music oder Opera ein Fehler vorgehet.«[16] Die musikalische Ausbildung Karls lag in den Händen von Ferdinand Tobias Richter (1651–1711) und Johann Joseph Fux (1660–1741), der für die Ausbildung im Kontrapunkt zuständig war. Der Kaiser sorgte für den Druck von Fux' Lehrbuch der Satzkunst *Gradus ad Parnassum*, und der Komponist dankte im Vorwort für die Güte, Großmut und Milde seines kaiserlichen Förderers. Es liegen Berichte vor, dass Karl komponierte und dass seine Werke auch aufgeführt wurden; merkwürdigerweise konnten weder in Österreich noch in Spanien Zeugnisse dieses Schaffens gefunden werden.

***Costanza e Fortezza* (Prag 1723)**

Die Ära der Wiener Hofmusikkapelle unter Karl VI. steht sehr wesentlich im Zeichen von Johann Joseph Fux, somit eines Hofkapellmeisters, der im Gegensatz zu den meisten seiner Vorgänger nicht aus Italien stammte, sondern aus Österreich. Seine Herkunft aus der steirischen Provinz und seine Jugendjahre wollte der zu Ehren gelangte Hofmusiker in späteren Jahren nicht herausstreichen; auf das Ersuchen Johann Matthesons um Mitteilung seiner Biografie antwortete er nur: »Ich kundte vüll vorteilhafftiges für mich, von meinem Aufkommen, unterschiedlichen Dienst-Verrichtungen überschreiben, wan es nit wider die modestie wäre selbst meine elogia hervorzustreichen: Indessen seye mir genug, das ich wirdig geschätzt werde, Caroli VI. erster Capellmeister zu sein.«[17] Fux war bereits von Leopold I. zum Hofkomponisten bestellt worden; unter Karl VI. wirkte er zunächst als Vizehofkapellmeister und nach dem Tod Marc' Antonio Zianis (1653–1715) als Hofkapellmeister.

Mit mehreren großen Opern erfüllte Fux die kaiserlichen Repräsentationsbedürfnisse: Auf *Angelica, vincitrice d'Alcina* (1716; vgl. Beitrag Sommer-Mathis) folgten *Elisa* (1719) und *Le nozze di Aurora* (1722), bis 1723 in Prag das spektakulärste Opernereignis der Zeit Karls VI. stattfand, die Aufführung von *Costanza e Fortezza* auf dem Hradschin (vgl. die Beiträge Leopold, Strohm und Fenböck). Der Titel bezog sich auf den kaiserlichen Leitspruch »Constanter continet orbem«, der Text stammte – wie bei den anderen Opern – von Pietro Pariati (1665–1733). Musikalisch blieb Fux der Tradition höfischer Kompositionskunst treu und befand sich damit zweifellos in Übereinstimmung mit seinem kaiserlichen Auftraggeber. Von Gichtanfällen geplagt, konnte Fux selbst dem Ereignis nur als Zuhörer beiwohnen; die musikalische Leitung hatte sein Vizehofkapellmeister inne, der von Karl VI. ebenfalls sehr geschätzte Antonio Caldara (1670–1736). Da Fux wegen seiner Schmerzen das Fahren mit der Kutsche nicht vertrug, hatte er sich von Lakaien in einer Sänfte nach Prag tragen lassen: Die Krönung seines Lebenswerkes wollte er unter keinen Umständen versäumen.

Abb. 8: Gesamtansicht des Freilichttheaters auf dem Hradschin während der Aufführung von *Costanza e Fortezza*, Prag 1723. Kupferstich von Anton Birckhardt nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSS6466 (©: KHM-Museumsverband)

Sicherlich hatte die Musik im Rahmen der Prager Aufführung von *Costanza e Fortezza*, die im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten Karls VI. und seiner Frau Elisabeth Christine zu Königen von Böhmen stattfand *(Abb. 10)*, nur die Funktion einer Einzelkomponente in einem Gesamtkunstwerk, das sehr wesentlich von optischen und theatertechnischen Wirkungen bestimmt wurde. Für die Freilichtaufführung hatte der Bühnenarchitekt Giuseppe Galli Bibiena ein imposantes Meisterwerk prunkvoller Dekorationen geschaffen; zwischen Bühne und Zuschauerraum waren zwei große Zwiebeltürme zu sehen, zu denen beiderseits gewaltige Säulenreihen hinführten, die durch perspektivische Wirkung den Größeneindruck verstärkten *(Abb. 8)*. Der Orchesterraum war an mehreren Stellen der Bühne vorgebaut, um auch Platz für die großen Chöre zu schaffen, die auf der Bühne selbst wegen der Ballette keinen Raum fanden. »Die Krönungsoper, die sowohl vom Aufwand wie auch vom unbedingten Repräsentationsgeist her als eines der letzten Monumentalwerke der Barockära anzusehen ist, gewann ihre Faszination nicht nur aus der rauschhaften Musik, die den Kampf Porsennas gegen Rom, den Pariati in barocker Manier mit anderen historischen Episoden verquickt hatte, volltönend untermalte, sondern auch aus einer Vielzahl der unglaublichsten Verwandlungen, die sich durch die Kunst Galli-Bibienas, der einen ebensolchen Triumphtag wie Fux erlebte, vor den Augen von rund 4.000 geladenen Personen im eigens dafür gebauten Amphitheater vollzogen. Etwa 100 Sänger und Sängerinnen traten auf, doppelt so viele Musiker,

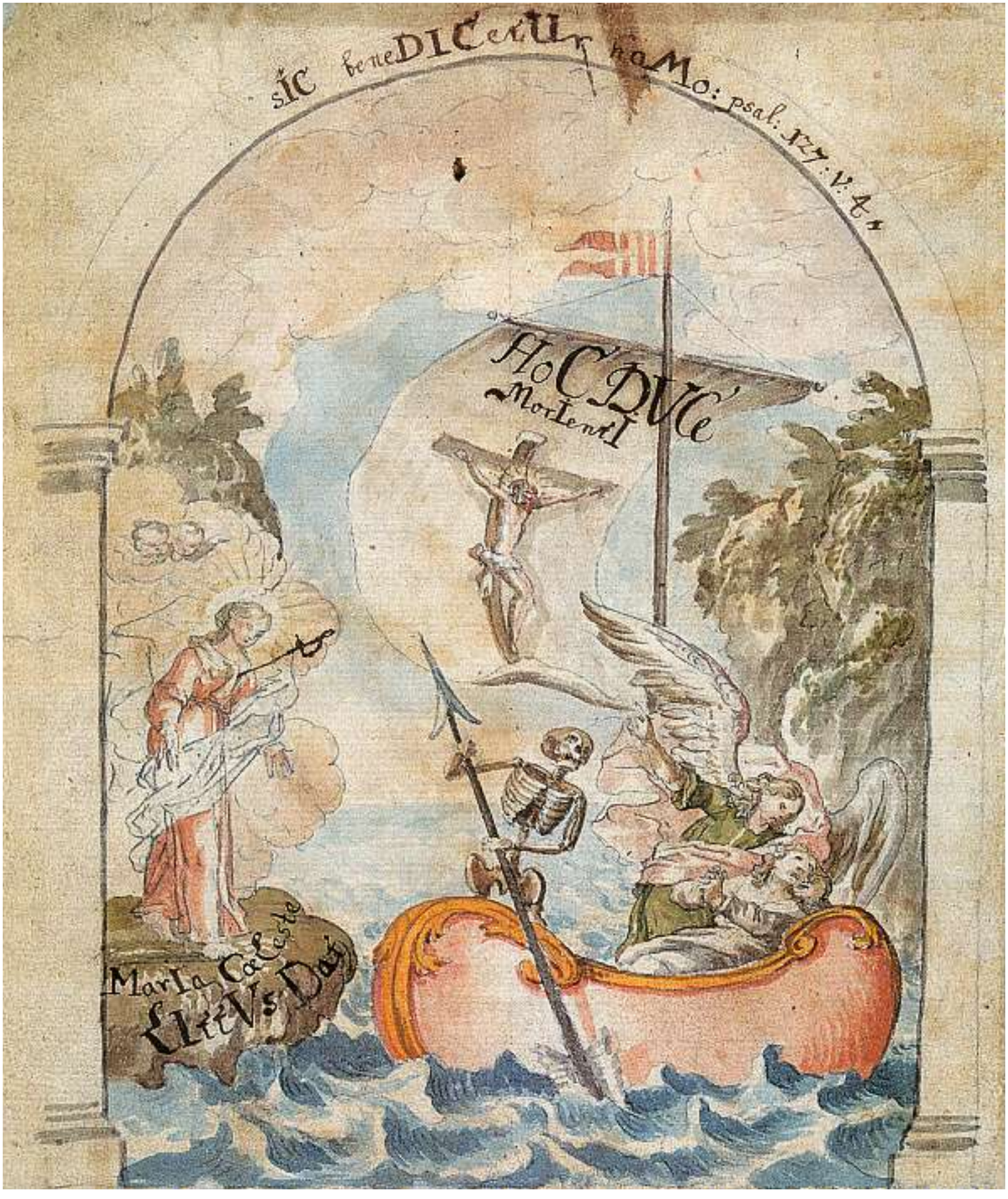
Abb. 9: Szenenbild des 2. Aktes aus *Costanza e Fortezza*, Prag 1723. Kupferstich von Franz Ambros und Christoph Dietel nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSS4253 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 10: Beginn des 2. Aktes aus der Partitur zu *Costanza e Fortezza* von Johann Joseph Fux, Prag 1723. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Sign. Mus. Hs. 17266/2, fol. 1r (©: ÖNB)

Abb. 11: Giuseppe Galli Bibiena, Entwurf für das Zeltlager in *Costanza e Fortezza*, 1723. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HG36992_108 (©: KHM-Museumsverband)

darunter etliche Berühmtheiten, wirkten im Orchester mit. Die Dekorationen stellten die auf sieben Hügeln thronende Stadt Rom, die von einem etruskischen Feldlager bedroht wurde *[Abb. 9 und 11]*, in beinahe greifbarer Perspektive vor, und echte Wasserkaskaden, die spielerisch wieder versanken, dienten dazu, die dramatischen Effekte in Szene zu setzen. Aus den dunklen Wasserfluten des Tiber stieg endlich die königliche Burg ans Licht hinauf, bis ganz zuletzt noch ›Il grand'Arco Trionfale del Genio di Roma‹ – der große Triumphbogen mit dem Genius der Stadt Rom erschien, über dem zum sichtbaren Zeichen des ewigen römischen Imperiums symbolisch die Weltkugel schwebte. Die Aufführung dauerte von acht Uhr abends bis ein Uhr nachts.«[18]

1 Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*, Bd. 1, München 1976, 512.
2 John P. Spielman, *Leopold I. Zur Macht nicht geboren*, Graz – Wien – Köln 1981.
3 Josef Gmeiner, *Die »Schlafkammerbibliothek« Kaiser Leopolds I.*, in: Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift 43, H. 3–4, 1994, 199–211.
4 Günter Brosche, *Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I. Ein systematisch-thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen*, in: Günter Brosche (Hg.), *Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1975, 27–82.
5 Athanasius Kircher SJ (1602–1680), Universalgelehrter des 17. Jhs., der sich u. a. mit der Musik und Instrumentenkunde beschäftigte und in seinem Werk *Musurgia universalis* (1650) seine Ansichten zur Musik und Affektenlehre niederlegte.
6 Elisabeth Th. Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz 2000, 122.
7 Gmeiner 1994 (zit. Anm. 3), 199.
8 Kaiser Leopold I. an Graf Pötting vom 17.3.1966, in: Alfred Francis Pribram – Moriz Landwehr (Hgg.), *Leopold I., Privatbriefe […] an den Grafen Fr. E. Pötting 1662–73*, Wien 1903, 210.
9 Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 25), Tutzing 1985; vgl. auch Herbert Seifert, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Matthias J. Pernerstorfer (Summa Summarum, Bd. 2), Wien 2014.
10 Zit. bei Hilscher 2000 (zit. Anm. 6), 132.
11 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, *Das Theater auf der Kurtine*, in: Herbert Karner (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz* (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2), Wien 2014, 422–427.
12 Hilscher 2000 (zit. Anm. 6), 144.
13 Ebenda, 145.
14 Vgl. Herbert Karner, *Der Theaterbau Francesco Galli Bibienas*, in: Karner 2014 (zit. Anm. 11), 373–375.
15 Camillo Schäfer, *»Gewaltig viele Noten…«. Die Musik der Habsburger*, Wien 1996, 117.
16 Zit. bei Hilscher 2000 (zit. Anm. 6), 150.
17 Rudolf Flotzinger – Egon Wellesz, *Johann Joseph Fux. Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser*, Graz 1991, 38.
18 Schäfer 1996 (zit. Anm. 15), 102 f.


sIC bene DICetur homo: psal. 127: v. 4
HoC DVLe'
Morlent
Maria Caeste
LIteVs Dat

Herbert Seifert

Oratorien, Sepolcri und Ordenstheater in Österreich

Oratorien

Das Oratorium ist eine in Rom kurz vor der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandene Gattung, die wenig später auf Betreiben der Witwe Kaiser Ferdinands III., Eleonora Gonzaga aus Mantua, auch in Wien eingeführt und spätestens seit 1661 in der Fastenzeit, anfangs auch im Advent, in ihrer Kapelle aufgeführt wurde, damit früher als in den meisten Städten Italiens. Die Stoffe wurden meist der Bibel oder den Heiligenlegenden entnommen, die Struktur war zweiteilig mit einer Predigt zwischen den Teilen, und die Art der Aufführung war konzertant, also ohne Bühnenbild, Kostüme oder Aktion. Es gibt mehrere Berichte darüber, dass die Darbietungen in der Fastenzeit im Wochenabstand stattfanden;[1] allerdings kann man nicht davon ausgehen, dass dies wirklich regelmäßig der Fall war, da die Überlieferung von Textbüchern und Partituren im Durchschnitt weit geringer ist als fünf Oratorien jährlich, was auch bei Annahme von größeren Verlusten nicht damit in Einklang zu bringen wäre.

Offenbar war der Impetus zur Einführung dieser Gattung am Kaiserhof – nach vereinzelten Vorläufern – zu Beginn der 1660er Jahre unter dem kombinierten Einfluss Eleonoras und ihres Schwagers, des Erzherzogs und Kirchenfürsten Leopold Wilhelm, sehr stark und führte zur Übersendung zahlreicher Oratorien aus Rom, wo sie entstanden waren und schon prosperierten. So begann die Etablierung dieser Gattung in Wien zunächst durch Aufführung von für Rom geschriebenen Werken, unter anderen von Giacomo Carissimi, Marco Marazzoli und Carlo Caproli;[2] erst nach und nach wurden die am Kaiserhof bediensteten Dichter und Komponisten mit der Produktion eigener Oratorien nach diesen Vorbildern beauftragt. Allerdings ließ die anfängliche Begeisterung nach dem Tod des Erzherzogs Leopold Wilhelm im November 1662 etwas nach, wenn auch Eleonora noch im darauffolgenden Advent jede Woche ein Oratorium singen ließ.

Für 1679 und 1687 bis 1689 sind aber sogar je sechs Fastenoratorien, 1662 fünf Oratorien in der Fastenzeit und dazu noch die vier genannten im Advent erhalten bzw. nachweisbar, was für diese beiden kirchlichen Perioden tatsächlich wöchentliche Aufführungen belegt. Andererseits ist für die Jahre 1664 und 1669 bis 1673 kein einziges Oratorium nachweisbar, 1664 und 1673 nicht einmal die sonst obligaten beiden Sepolcri (siehe dazu weiter unten). Für die Fastenzeit 1664 dürfte der Grund darin zu suchen sein, dass sich Kaiser Leopold I. mit seinem Hof beim Reichstag in Regensburg aufhielt; für die fünfjährige Pause danach könnte eine bis jetzt nicht bekannte Abneigung der zwischen Dezember 1666 und März 1673 in Wien residierenden ersten Frau und Nichte des Kaisers, Margarita Teresa aus Spanien, die Ursache gewesen sein bzw. – im Jahr 1673 – deren Krankheit und Tod in der Fastenzeit. Die Reduktion auf nur ein Oratorium im Jahr 1676 ist wohl gleichfalls auf die Todeskrankheit der zweiten Frau des Kaisers, Claudia Felicitas, zurückzuführen. Sonst liegt die Zahl der nachweisbaren Oratorienaufführungen zur Zeit Leopolds zwischen zwei und sechs pro Jahr. Danach, in der Regierungszeit Kaiser Josephs I. (1705–1711), stabilisiert sich die Frequenz mit drei bis fünf Oratorien vor der Karwoche und bleibt nach einer kurzen Reduktion in der Übergangszeit zu Karl VI. (1712–1740) fast konstant bei drei. Dazu kommt aber bei diesen

Abb. 1: Anonymer Bühnenbildentwurf, wahrscheinlich für das Jesuitendrama *Passio Christi armatura fortium contra hostes christianitatis*, Linz 1684. Aquarellierte Federzeichnung. Budapest, Ungarisches Theatermuseum und Institut, Inv.-Nr. 98.5 (©: ebenda)

Abb. 2: Innenansicht der Hofburgkapelle während der Erbhuldigung von Joseph I., Wien 1705. Kupferstich von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht nach Johann Cyril Hackhofer. Aus: Ludwig von Bülich Edler von Lilienburg, *Erbhuldigungswerk für Joseph I.*, 1705. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. 36.A.13 (©: ÖNB)

beiden Herrschern jeweils noch ein Sepolcro-Oratorium in der Karwoche. Die Importe, die unter Leopold und Joseph mit ein bis drei Oratorien pro Jahr noch häufig waren, verschwinden ab 1716 fast völlig; es finden sich in den 25 Jahren bis 1740 nur mehr drei Werke von Komponisten, die nicht Hofmusiker waren.

Bis zum Tod Eleonoras 1686 wurden die Oratorien immer in ihrer – nicht mehr bestehenden – Kapelle in der Hofburg und danach, bis 1740, in der kaiserlichen Kapelle, der Hofburgkapelle, gesungen *(Abb. 2)*. Die Tage der Aufführungen sind im 17. Jahrhundert nur selten überliefert; genannt werden Montag, Dienstag, Mittwoch und Samstag vor der Karwoche und sogar Montag und Dienstag der Karwoche. Feste Plätze hatten zwei Kompositionen des Kaisers Leopold I.: *L'Amor della Redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della B[eatissi]ma Vergine* wurde von 1677 bis 1710 fast jährlich am Passionsfreitag, dem Fest der Sieben Schmerzen Marias vor dem Palmsonntag, aufgeführt und sporadisch noch bis 1733 wiederholt; *Il Transito di Giuseppe* wurde von 1675 bis 1706 nicht ganz so regelmäßig, wahrscheinlich in den Tagen um das Fest des hl. Joseph am 19. März, aufgeführt. Unter Karl VI. werden die Aufführungstage in Zeitungsnachrichten genannt; es sind nun die Donnerstage vor der Karwoche.[3]

In zwei Wiener Frauenklöstern wurden ab dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts italienische Oratorien- und Sepolcro-Aufführungen veranstaltet. Das 1660 von der genannten Kaiserinwitwe Eleonora gegründete Ursulinenkloster besuchte die kaiserliche Familie regelmäßig am Fest der hl. Ursula, dem 21. Oktober, und wurde dabei zwischen 1694 und 1708 alljährlich mit einem von den Nonnen selbst gesungenen und gespielten Oratorium erfreut; die Musik stammte stets vom kaiserlichen Hofkomponisten Carlo Agostino Badia (1672–1738). Auch am Karsamstag fanden sich die Majestäten und ihre Kinder auf ihrem Rundgang zu den Heiligen Gräbern Wiens dort ein; zwischen 1696 und 1702 sangen und spielten die Nonnen jeweils ein Sepolcro-Oratorium für die kaiserlichen Gäste, wieder mit Musik von Badia, der somit für dieses Kloster mindestens 23 Oratorien vertonte.

Das alte Augustiner-Chorfrauenkloster St. Jakob auf der Hülben bei der Stubenbastei, das Kaiser Joseph II. im Jahr 1784 aufhob und von dem nichts mehr erhalten ist, unterhielt eine Schule für adelige Mädchen.[4] Auch dort wurden der kaiserlichen Familie bei ihren Besuchen am Fest des hl. Jakob, dem 25. Juli, Oratorien geboten, allerdings nicht mit der gleichen Frequenz wie an St. Ursula. Die dortige Ordensfrau und Regens chori Maria Anna von Raschenau lieferte zwischen 1694 und 1703 die Musik zu vier Texten von Marco Antonio Signorini; weitere vier Oratorien von in Italien tätigen Komponisten aus den Jahren 1707 bis 1715 sind uns bekannt, zwei davon von Alessandro Scarlattis Bruder Francesco (1666–1741)[5], der sich genau im Jahr 1715 vergeblich um die Stelle des kaiserlichen Vizekapellmeisters bewarb.[6]

Diese beiden Klöster scheinen erst wieder zwischen 1729 und 1740 mit einzelnen Oratorien hervorgetreten zu sein, die nun aber nicht mehr für die kaiserliche Familie bestimmt waren, sondern für die Bevölkerung, und deshalb in deutscher Sprache gesungen wurden.[7]

Sepolcri

Ganz anders als bei den Oratorien stellt sich die Situation bei den Sepolcri dar.[8] Diese Gattung hatte in ihrer charakteristischen Form nur etwa sechseinhalb Jahrzehnte Bestand, und das ausschließlich am Kaiserhof. Der heute in der Musikwissenschaft für sie übliche Terminus begegnet in den historischen Quellen nur zweimal; am häufigsten wurden diese Werke als *Rappresentatione sacra al Santissimo Sepolcro* bezeichnet. Allerdings wird »Sepolcro« heute auch für die nach 1705 vor dem Heiligen Grab in der Hofburgkapelle aufgeführten Hybrid-Oratorien verwendet, was irreführend ist; besser wäre die Bezeichnung »Sepolcro-Oratorien« oder »Passionsoratorien«. Nur zu Beginn, bis 1660, findet sich vereinzelt die Denomination »Oratorium« auch für diese Gattung.

Kreiert hatte sie Anfang der 1640er Jahre der Hofkapellmeister Giovanni Valentini (um 1582 – 1649), der dabei als Librettist und Komponist fungierte. Im Gegensatz zu den zweiteiligen Oratorien handelte es sich um einteilige, durchkomponierte szenische Darstellungen vor dem Heiligen Grab am Karfreitag. Zwischen 1661 und 1686 wurden in jeder Karwoche – mit den Ausnahmen 1663, 1664 und 1673 – mindestens zwei Sepolcri aufgeführt: eines am Gründonnerstag in Eleonoras Kapelle und eines am Karfreitag in der des Kaisers, nach dem Tod der Kaiserinwitwe nur mehr letzteres. Eine eigene Gruppe bilden vier deutschsprachige Sepolcri, die an den Gründonnerstagen der Jahre 1677 bis 1679 und 1682 in der Kapelle der Kaisertochter Maria Antonia (1669–1692) – damals im Kindesalter und wohl des Italienischen noch nicht ausreichend mächtig – gespielt wurden; die Musik zu zwei dieser Sepolcri hatte ihr Vater Leopold I. komponiert, die der anderen beiden der Vizekapellmeister Johann Heinrich Schmelzer (um 1623 – 1680).

Die Komposition fiel auch sonst in die Kompetenz der Kapellmeister des Kaisers bzw. der Kaiserinwitwe Eleonora oder ihrer Stellvertreter, der Text in die eines bei Hof bediensteten Dichters. Auch der Kaiser selbst vertonte mehrere Sepolcri. Importe aus Italien gab es beim Sepolcro also nicht, schon deshalb, weil es als eigenständige Gattung in dieser Darbietungsart dort nicht vorkam. Die Aufführungen fanden jeweils in Kostümen und mit einem Minimum an szenischer Aktion statt, jedoch meist nur in der größeren kaiserlichen Kapelle vor einem Hintergrundprospekt, der in den Libretti beschrieben wird *(Abb. 3)*.[9] Die Stoffe waren Reflexionen auf den Tod Christi mit den damit verbundenen Personen und/oder allegorischen Personifikationen.

Unter Kaiser Joseph I. änderte sich nicht nur die Bezeichnung der Sepolcri in »Oratorien«, sondern auch ihre Aufführungspraxis durch das Fehlen von szenischen Anweisungen und Hinweisen auf gemalte Prospekte. Unter seinem Bruder und Nachfolger Karl VI. lauteten die Bezeichnungen dieser Werke vor dem Heiligen Grab in den Libretti *Componimento sacro* oder *Azione sacra al SS. Sepolcro*; auf den Partituren heißen sie oft einfach *Oratorio*. Die singenden Personen waren immer seltener die allegorischen Figuren des 17. Jahrhunderts; nun wurden biblische Gestalten der Passionsgeschichte bevorzugt. Die Zweiteiligkeit ist ein weiteres Zeichen für die Angleichung an die Oratorien vor der Karwoche. Auch der Tag der Aufführung wurde geändert; statt dem Karfreitag wählte man ab 1718 den Dienstag davor.

Die Sepolcri aus der Zeit Leopolds I. unterschieden sich von den gleichzeitigen Oratorien auch durch den Einsatz von Instrumenten: Während sich die Oratorien gewöhnlich auf Violinen und Basso continuo beschränkten, setzten die Sepolcri dagegen dem Sujet entsprechend dunklere Klangfarben ein, mit Bevorzugung von Violen, Cornetti muti (sogenannten »stillen Zinken«), Posaunen und Fagotten. Die Vokalformen der Oratorien waren mehr auf die eindeutigen von Rezitativ und Arie konzentriert gewesen, in den Sepolcri verwendete man häufiger auch ariose Formen.

Im 18. Jahrhundert lässt sich ein solcher Unterschied zwischen der Musik von biblischen

Abb. 3: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für ein Sepolcro (Pfingstwunder). Gouache. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_37 (©: KHM-Museumsverband)

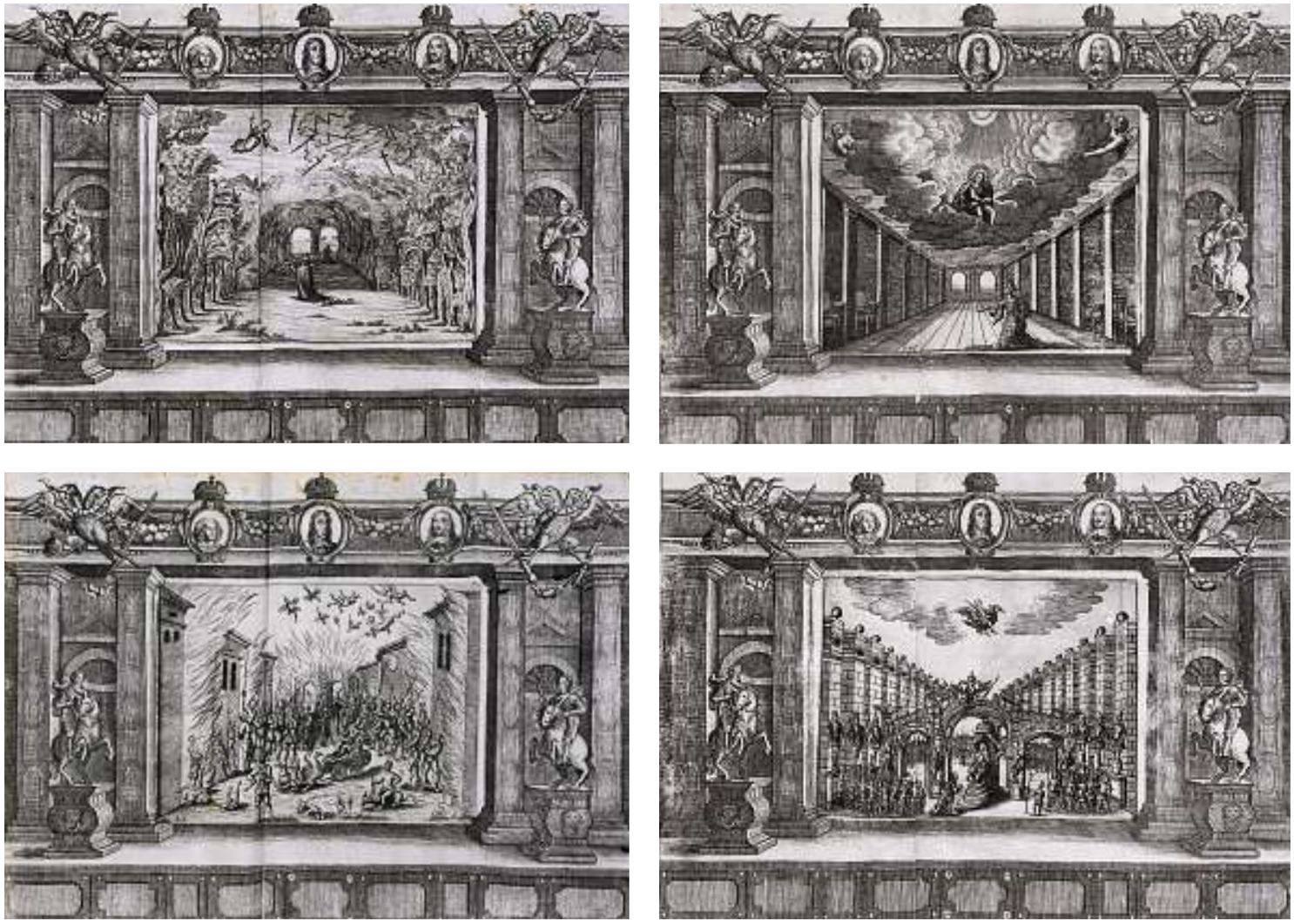


Abb. 4a–d: Szenenbilder aus dem Jesuitendrama *Pietas victrix* von Nicolaus Avancini, Wien 1659. Anonyme Kupferstiche nach Giovanni Burnacini. Wien, Universitätsbibliothek, Sign. II 247226 (©: ebenda)

Oratorien und Sepolcro-Oratorien nicht mehr konstatieren. Lediglich in der Instrumentation kann man – zumindest in den am besten untersuchten Werken der beiden Subgattungen des Vize- (seit 1711) bzw. Hofkapellmeisters (seit 1715) Johann Joseph Fux (um 1660 – 1741)[10] – den Einsatz von einer Flöte, Trompeten, Pauken und der obligaten Theorbe nur in den biblischen Werken finden, Posaunen dagegen nur in den Passionsoratorien. Gamben, Chalumeau (der Klarinette verwandt) und Fagott kommen in beiden Subgattungen zum Einsatz. Somit ist ihre Unterscheidung trotz der Tendenzen zur Verschmelzung nicht nur durch Aufführungstag, Stoff und Personen möglich, sondern auch durch Details der Komposition.[11]

Oratorien wurden, anders als die Sepolcri im engeren Sinn, jedenfalls bis 1740 und in der Regel weit darüber hinaus nicht szenisch – also ohne Kostüme, Bühnenbild und Aktion – gegeben, beide Gattungen kamen jedoch in sakralen Räumen zur Aufführung. Die im Folgenden besprochenen Dramen des Ordenstheaters, vor allem der Jesuiten und Benediktiner, fanden ihren Platz hingegen in eigenen Theatersälen und erforderten damit auch ein anderes Bühnenformat; eine Ausnahme bildeten die vor den Heiligen Gräbern aufgeführten Passionsdramen.

Jesuitentheater

Im 17. Jahrhundert waren die Jesuiten am Kaiserhof besonders einflussreich, nicht nur in religiösen Belangen, sondern auch politisch. Ferdinand III. und Leopold I. unterstützten ihre Kollegien, an denen regelmäßig lateinische Schuldramen gespielt wurden; zu besonderen Anlässen waren Mitglieder der kaiserlichen Familie anwesend, weshalb man in diesen Fällen von *Ludi Caesarei* sprach. In der zweiten Jahrhunderthälfte unterstützte Leopold I. das Jesuitentheater auch finanziell und spornte es durch Anwesenheit und Beifall zu Höchstleistungen an; die Aufführungen wurden zu regelrechten ›Staatsaktionen‹. Der Epilog der Stücke nahm meist auf einzelne Mitglieder des Kaiserhauses oder auf das gesamte Haus Habsburg, dessen politische Aufgabe oder die jeweilige politische Situation Bezug.

Die wichtigste Spielstätte war ab 1650 die Bühne im Professhaus Am Hof; die dort aufgeführten Theaterstücke zeichneten sich durch eine reiche Ausstattung und einen immer größeren Musikanteil bis zur Durchkomposition nach Art der Oper aus. Die Hauptdramatiker waren Nicolaus Avancini (1611–1686) und Johann Baptist Adolph (1657–1708). Aus der Glanzzeit zwischen 1677 und 1711 sind auch zahlreiche Partituren erhalten; deren Komponisten waren Johann Caspar Kerll (1627–1693), der Regens chori der Jesuiten Johann Bernhard Staudt (1654–1712), der Domkapellmeister Johann Michael Zächer (1649–1712), der kaiserliche Organist Ferdinand Tobias Richter (1651–1711) und Johann Jacob Stupan von Ehrenstein (1664–1739).[12]

Ein großes Jesuitengymnasium befand sich zudem in Linz, wo – wie auch sonst beim Ordenstheater üblich – regelmäßig öffentliche Aufführungen anlässlich der Prämienverteilung an die besten Schüler zum Abschluss des Schuljahres stattfanden. Außerordentliche Anlässe boten vor allem die Besuche der kaiserlichen Familie; Leopold I. verlegte ja 1680/81 wegen der Pest und 1683/84 wegen der Türkenbelagerung Wiens seine Residenz vorübergehend nach Linz. Im gesamten 17. Jahrhundert sind 22 Aufführungen anlässlich von kaiserlichen Besuchen bekannt, die Hälfte davon war für Leopold I. bestimmt. Allein im Jahr 1684 wurden fünf *Ludi Caesarei* produziert, drei davon mit der Musik von Ferdinand Tobias Richter. Weiters sind für Linz, so wie für Wien, am Karfreitag und Karsamstag Spiele vor dem Heiligen Grab bezeugt, die sich immer mehr zu rein allegorischen Dramen entwickelten und damit auch größere Musikanteile enthielten. Auch Fronleichnam bot Anlass für szenische Darstellungen; die prunkvollste war die allegorische Verherrlichung der Eucharistie und des Hauses Österreich unter dem Titel *Altera Bethlehem sive Domus panis* (1684), ebenfalls mit Musik von Richter.[13]

An der Grazer Jesuitenuniversität gab es schon ab 1609 ein Theater mit zwei Bühnen, deren größere mit Maschinen ausgestattet war. 1673 feierte man die zweite Hochzeit des Kaisers in Graz mit dem zweiteiligen Schauspiel *Cyrus, felix et gloriosus*; die Aufführung fand an zwei aufeinanderfolgenden Tagen statt, dauerte je vier Stunden und beschäftigte 48 Schauspieler sowie 93 Chorsänger.[14]

Das Theater der Innsbrucker Jesuiten war naturgemäß mit den jeweils dort residierenden Herrschern – bis 1665 mit den Tiroler Erzherzögen,

Abb. 5a und b: Anonyme Bühnenbildentwürfe, wahrscheinlich für das Jesuitendrama *Sacer Hymenaeus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae patrona*, Wien 1710. Aquarellierte Federzeichnungen. Budapest, Ungarisches Theatermuseum und Institut, Inv.-Nrn. 98.27 und 98.35 (©: ebenda)

6a

6b

6c

6d

Abb. 6a–d: Anonyme Bühnenbildentwürfe (Typendekorationen: (a) Palasthalle, (b) Himmel, (c) Keller, (d) Hölle) für das Benediktinertheater in Salzburg. Salzburg, Kunstsammlungen der Erzabtei St. Peter, Inv.-Nrn. G919, G931, G922, G932 (©: ebenda)

nach 1679 mit dem Statthalter Herzog Karl von Lothringen und seiner Frau Eleonore – verbunden. Man bediente sich der Garderobe und des Dekorationsfundus des Hoftheaters und auch der musikalischen Kräfte der Hofkapelle: Der Hofkapellmeister Severin Schwaighofer (1640?–1700) komponierte die Musik zu 22 Stücken, und für *Die Bezähmung des Bukephalos* (1699) ist die Mitwirkung der Hofmusik bezeugt.[15] Dieser Titel ist ein Beispiel dafür, dass im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts die deutsche Sprache in die Ordensdramen Eingang fand.

Komplette Textdrucke oder -handschriften zu Jesuitendramen sind selten;[16] meist muss man sich mit sogenannten ›Periochen‹, Programmheften mit knappen Inhaltsangaben, oft auch mit Darstellerverzeichnissen, begnügen.[17] Einen Einzelfall stellt das Textbuch zu Nicolaus Avancinis Konstantin-Drama zur Feier der Kaiserkrönung Leopolds I., *Pietas victrix* (Wien 1659), dar[18], das mit Stichen der Bühnenbilder versehen ist, wie man es von den Opernlibretti – auch dort als Rarität – kennt (*Abb. 4a–d*). Eine große in Budapest erhaltene Sammlung von farbigen Bühnen- und Kostümentwürfen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit je einem *Ludus Caesareus* aus Linz und Wien zugeordnet werden können, stellt einen besonderen Glücksfall dar und vermittelt uns eine Vorstellung von der zumindest sporadisch bei den Jesuiten zu findenden szenischen Pracht. Es handelt sich einerseits um das am Karsamstag 1684 vor dem Heiligen Grab in der Linzer Jesuitenkirche in Anwesenheit des Kaiserpaars gespielte anonyme allegorische Drama *Passio Christi armatura fortium contra hostes christianitatis*; der Komponist der Musikanteile war der schon mehrfach genannte kaiserliche Hoforganist Ferdinand Tobias Richter. Die Perioche thematisiert die Verbindung zwischen der Passion und Auferstehung Christi und dem aktuellen Krieg gegen die Osmanen nach der Befreiung Wiens im Jahre 1683 *(Abb. 1)*.

Am Fest des Gründers der Societas Jesu, Ignatius von Loyola, am 31. Juli 1710 wurde auf

der Bühne des Wiener Professhauses das ebenfalls anonyme Drama *Sacer Hymenaeus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae patrona* gespielt. In diesem Fall ist, außer einer Perioche, auch eine Handschrift mit dem fast kompletten Text und der Musik von Richter erhalten. Anwesend waren bei dieser Aufführung u. a. Kaiser Joseph I., seine Frau Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg sowie die Erzherzoginnen Maria und Amalie; der Stoff mit der Titelrolle der hl. Amalia war also nicht zufällig für diesen Anlass gewählt worden. Im Gegensatz zum Linzer Passionsdrama war das Wiener Stück mit 180 Schülern und Studenten groß besetzt; die besten Darsteller wurden vom Kaiser mit Prämien belohnt.[19] Die zentralperspektivischen Szenenentwürfe verlangten zum Teil mehrere Flugmaschinen gleichzeitig, so etwa für die Triumphwägen der antiken Götter *(Abb. 5a und b)*. Schon unter Joseph I. begann die Bedeutung des Jesuitentheaters abzunehmen; Kaiser Karl VI. förderte es überhaupt nicht mehr und besuchte die Wiener Aufführungen nie. Auch Maria Theresia stand dem Jesuitentheater negativ gegenüber und verbot es schließlich.[20]

Benediktinertheater

Doch auch andere Orden, besonders diejenigen mit pädagogischen Aufgaben wie die Benediktiner oder die Piaristen, pflegten das Theater. Die Benediktiner spielten hier eine besondere Rolle, bildete die von ihnen gegründete Universität in Salzburg doch das Zentrum des Ordenstheaters im österreichisch-süddeutschen Raum. Als »Pater comicus« war zunächst Otto Guzinger für die Spieltexte verantwortlich und verfasste zwischen 1641 und 1670 über 25 Dramen. Der bedeutende Dramatiker Simon Rettenpacher (1634–1706) war nur vier Jahre lang in Salzburg tätig, später etwas länger im Stift Kremsmünster. Aufführungsort für die sogenannten ›Finalkomödien‹, die Aufführungen am Ende des Schuljahres, und andere festliche Anlässe war in erster Linie die Aula maior der Salzburger Universität. Für die Faschingsdramen, die oft in deutscher Sprache rezitiert wurden, benützte man das erzbischöfliche Hoftheater, für Passionsdramen – wie auch sonst allgemein üblich – das Heilige Grab in der Kirche. Die Musik steuerten u. a. die erzbischöflichen Hofkapellmeister Andreas Hofer (1628/29–1684) und Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) bei.[21] Aus dem 18. Jahrhundert haben sich einige gemalte Bühnenbildentwürfe erhalten, die im Gegensatz zu den oben erwähnten Dekorationen der Jesuiten aus dem Jahr 1710 keine Flugmaschinen, sondern die Charakteristika von Typendekorationen zeigen *(Abb. 6a–d)*.

Theater bei den Augustinern

Eine ähnliche Unterstützung ihrer theatralen Bemühungen durch den Hof wie die Jesuiten in Innsbruck und die Benediktiner in Kremsmünster und Salzburg erhielten auch die Augustiner in der Hofkirche St. Augustin in Wien. Dort wurden in Anwesenheit des Kaiserpaars lateinische Dramen vor dem Heiligen Grab aufgeführt, die oft mit Musik versehen waren – vermutlich auf Anregung der in der benachbarten Hofburgkapelle gespielten italienischen Sepolcri. Der berühmte Prediger und Schriftsteller Abraham a Santa Clara (1644–1709) konzipierte diese Dramen in den Jahren um 1700; ihre Dekorationen wurden jeweils vom Hof entlehnt, so etwa ein kostbarer Saal, ein Grab inmitten eines Waldes oder ein Lustgarten mit Springbrunnen.[22] Es ist anzunehmen, dass es sich auch in diesen Fällen um gemalte Prospekte handelte, die ihren Platz vor dem Altar fanden, wie sie in der Hofburgkapelle für Sepolcri oder 1684 in der Linzer Jesuitenkirche Verwendung fanden. All diese Entwürfe sind im Hochformat, weisen oft einen abgerundeten oberen Abschluss auf und beziehen teilweise auch den Rahmen des Hochaltars mit ein, während die Bühnenbilder für die Theatersäle das Querformat benützten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die *Pietas Austriaca*, die Frömmigkeit des Hauses Österreich in der Barockzeit, und die Musikliebe der Habsburger dazu führten, dass diese auch in der Fastenzeit nicht auf die gewohnte italienische Musikdramatik verzichten wollten und das junge Oratorium als geistliches, verinnerlichtes Gegenstück zur Oper – ohne äußeren Prunk – importierten, gleichzeitig aber mit dem Sepolcro eine eigenständige theatrale Gattung schaffen ließen, die der Hofgesellschaft zur Vertiefung ihrer Andacht zur Passionszeit diente.

Breiteren Bevölkerungskreisen zugänglich waren die Theateraufführungen der Orden, fast durchwegs im Rahmen des Schulbetriebs mit pädagogischer Absicht, im 17. Jahrhundert zwar noch weitgehend in lateinischer Sprache, aber im Laufe der Zeit mit Integration volkstümlicher Elemente und auch der Volkssprache. Hier konnten – teils mit Hilfe der Höfe – die pastoralen Intentionen durch prächtige Ausstattung und immer größere Musikanteile in Imitation der höfischen Opern unterstützt werden.

1 Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 25), Tutzing 1985, 447, 451, 542, 546, 553, 564, 567, 572, 576, 578, 666 f., 829, 835, 844, 864, 874, 882, 887 und 891.

2 Marko Deisinger, *Römische Oratorien am Hof der Habsburger in Wien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Musicologica Austriaca 29, 2011, 89–114.

3 Zum Vorstehenden siehe Herbert Seifert, *II.1.3. Die Oratorien*, in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *Johann Joseph Fux. Leben – musikalische Wirkung – Dokumente*, Graz 2015.

4 Richard Perger – Walther Brauneis, *Die mittelalterlichen Kirchen und Klöster Wiens* (Wiener Geschichtsbücher, Bd. 19/20), Wien 1977, 194–201.

5 Die Angaben zu den Ursulinen und zu St. Jakob sind Ergebnisse der Auswertung der Librettoverzeichnisse von Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1990, und von Luigi Ferrari, *Per la bibliografia del teatro italiano a Vienna*, in: Cristina Arcamone Barletta (Hg.), *Studi di bibliografia e di argomento romano. In memoria di Luigi De Gregori*, Rom 1949, 136–150.

6 Eintrag *Francesco Scarlatti*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., Personenteil 14, Kassel u. a. 2005, 1108.

7 Janet K. Page, *Music ›at the Holy Sepulchre‹ in Viennese Female Convents in the Early Eighteenth Century*, in: Tassilo Erhardt (Hg.), *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770*, Wien 2013, 231–252, hier 236.

8 Herbert Seifert, *The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro*, in: Paola Besutti (Hg.), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (sec. XVII–XVIII). Atti del convegno internazionale Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997* (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, Bd. 35), Florenz 2002, 489–511; ders., *Das Sepolcro. Ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle*, in: Hartmut Krones – Theophil Antonicek – Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher (Hgg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofkapelle?*, Wien u. a. 2011, 163–173.

9 Zur Frage des Zusammenhangs von Skizzen und Zeichnungen des kaiserlichen Hofarchitekten und Bühnen- und Kostümbildners Lodovico Ottavio Burnacini mit diesen Prospekten vgl. den Beitrag von Cigdem Özel in diesem Band.

10 Siehe dazu v. a. Harry White, *The Oratorios of Johann Joseph Fux*, phil. Diss. University of Dublin 1986, und Seifert 2015 (zit. Anm. 3).

11 Vgl. Seifert 2015 (zit. Anm. 3), *245.*

12 Kurt Adel, *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien 1960; Waltraute Kramer, *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677–1711*, phil. Diss. Universität Wien 1965.

13 Josef Fröhler, *Überlieferte Linzer Jesuitendramen*, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1957 (1957), 69–130, und 1985 (1986), 115–148; Josef Fröhler – Otto Leisner, *Jesuitendramen mit Musik*, in: Freinberger Stimmen 50/2, 1980, 38–41.

14 Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699* (dramma per musica, Bd. 2), Wien 1988, 42 f. – Mehr zum Grazer Jesuitentheater in mehreren Beiträgen in: Theater in Graz. Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 15, 1984.

15 Günter Zwanowetz, *Das Jesuitentheater in Innsbruck und Hall von den Anfängen bis zur Aufhebung des Ordens*, phil. Diss. Universität Wien 1981.

16 Kurt Adel, *Handschriften von Jesuitendramen in der Österreichischen National-Bibliothek in Wien*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung XII, 1960, 83–112.

17 Jean-Marie Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*, Stuttgart 1983–1984; Reinhart Meyer, *Bibliographia dramatica et dramaticorum: kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, Tübingen 1986 ff.

18 Edition mit Übersetzung und Bibliografie: Nicolaus Avancini S.J., *Pietas victrix – Der Sieg der Pietas*, hg. von Lothar Mundt und Ulrich Seelbach (Frühe Neuzeit, Bd. 73), Berlin 2002.

19 Diese Sammlung liegt im Theatermuseum von Budapest und wurde 1999 publiziert: *The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs.* Preface by Marcello Fagiolo. Studies by Éva Knapp and István Kilián. Iconography by Terézia Bardi, Budapest 1999. Die Zuordnung der Entwürfe zu den beiden Dramen findet sich im Beitrag von Éva Knapp, 25–71.

20 Franz Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien 1988, 81.

21 Heiner Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)* (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 6/1), Wien 1978.

22 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 12473. Auf diesen Codex hat Elisabeth Klecker in ihrem Vortrag *(Lateinische) Texte an und vor Heiligen Gräbern? Embleme und allegorische Dramen* beim Internationalen Workshop *Vom Aschermittwoch zum Heiligen Grab. Passion und Theater im Barock* am 22. April 2015 im Don Juan Archiv Wien hingewiesen.

Çiğdem Özel

Inszenierte Eucharistiefrömmigkeit unter Kaiser Leopold I.

Der enorme Aufwand, der am Wiener Hof Kaiser Leopolds I. bei der Ausstattung von Opern, Balletten oder Schlittenfahrten betrieben wurde, spiegelt sich auch in den zahlreichen im Theatermuseum erhaltenen Entwürfen des Architekten, Bühnen- und Kostümbildners Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) wider. Burnacini war jedoch nicht nur an der Gestaltung profaner Festlichkeiten beteiligt. Zwanzig eindrucksvolle Entwürfe geben Zeugnis von seinen Arbeiten für sakrale Anlässe; ihnen allen gemeinsam sind das Hochformat mit einem rundbogigen Abschluss und die Darstellung biblischer Szenen in Verbindung mit dem Allerheiligsten im Strahlenkranz.

Unter den sakralen Aufführungen, für die diese Entwürfe Burnacinis vermutlich bestimmt waren, bilden die Oratorien, die meist in der Fasten- und Osterzeit, aber auch im Advent stattfanden, die wichtigste Gattung. Obwohl ihre Ausstattung bei weitem nicht die Pracht der profanen Opernaufführungen erreichte, waren auch für die sogenannten ›Sepolcri‹ – eine Sonderform des Oratoriums – Dekorationen vorgesehen. Die bisherige Forschung ging davon aus, dass die Zeichnungen Burnacinis mit dem charakteristischen Rundbogen und der Darstellung des Allerheiligsten als Vorlagen für diese Bühnenbilder dienten.[1] Der vorliegende Beitrag möchte diesem Ansatz folgen, zugleich aber auch andere Möglichkeiten ihrer Verwendung in Betracht ziehen. Darüber hinaus sollen die Zeichnungen auch im Zusammenhang mit Fragen der künstlerischen Produktion Burnacinis betrachtet werden.

Sepolcri wurden bis zum Tod der Kaiserinwitwe Eleonora Maddalena Gonzaga 1686 zweimal jährlich – am Gründonnerstag und am Karfreitag – und danach nur noch am Karfreitag aufgeführt.[2] Festzuhalten ist, dass die Dekorationen der einteiligen Sepolcri in den Libretti meist genau beschrieben werden und dass ein Kulissenwechsel nicht vorgesehen war.[3] Es sind eben diese Angaben zum Bühnenbild in den Libretti, die es erlauben, einige der Entwürfe Burnacinis bestimmten Sepolcri zuzuordnen.

So wurde etwa am Karfreitag 1692 in der Hofburgkapelle ein Sepolcro mit dem Titel *Il sagrificio non impedito* (*Das nicht verhinderte Opfer*) aufgeführt. Im entsprechenden Libretto liest man folgende Angabe zum Bühnenbild: »Nach Eröffnung deß Heiligen Grabs / Sieht man einen Berg / auff deme deß Abrahams Opffer abgebildet ist.«[4] Nachdem sich offenbar eine Art Vorhang geöffnet hatte, blickte man also auf das Heilige Grab und einen Berggipfel mit der Opferung Isaaks. Das Heilige Grab wird in den Libretti anfangs zwar stets erwähnt, aber nur selten in die Handlung einbezogen. Die wenigen Handlungsanweisungen – etwa das Küssen des Grabes[5], der Versuch, es zu öffnen[6], oder das Legen von Blumen unter das Leichentuch Christi[7] – weisen aber auf die Errichtung eines plastischen Grabes, etwa in Form eines Sarkophags, hin.

Die Beschreibung des Bühnenprospekts mit der Opferung Isaaks auf einem Berggipfel trifft auf einen der Entwürfe Burnacinis zu *(Abb. 1)*. Die Zeichnung zeigt einen felsigen Hügel, auf dessen Spitze Abraham von einem Engel daran gehindert wird, seinen Sohn Isaak zu opfern. Am Fuß des Hügels grast ein Esel, während zwei Diener, denen Abraham zu warten befohlen hatte, sich miteinander unterhalten. Im Sepolcro treten zwei büßende Sünder und

Links: Detail aus Abb. 4

Abb. 1: Lodovico Ottavio Burnacini, *Opferung Isaaks*. Gouache. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_36 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 2: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Tempelreinigung*. Bleistiftzeichnung.
Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_21b1 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 3: Lodovico Ottavio Burnacini, *Die Berufung der ersten Jünger*. Bleistiftzeichnung.
Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_57b2 (©: KHM-Museumsverband)

verschiedene andere Figuren auf, die christliche Allegorien repräsentieren. Die Handlung, die aus einem Dialog zwischen den genannten Personen besteht, spielt wider Erwarten nicht in der hügeligen Landschaft Burnacinis, sondern davor. Das Bühnenbild mit der Opferung Isaaks auf dem Berg ist hingegen als tatsächlicher Aufbau zu verstehen, den die Personifikation des »Catholischen Kirchen-Gebrauchs« errichten lässt. Es fungiert als Bild auf der Bühne und wird zum Anlass genommen, das nicht verhinderte Opfer, den Kreuzestod Christi, zu diskutieren. Die beiden Sünder stellen die Frage, warum die Opferung Isaaks verhindert wurde, der Tod Christi am Kreuze hingegen nicht. Die Personifikation der »Evangelischen Wahrheit« erinnert an die Notwendigkeit des Opfers Christi, um die Menschheit (vor der Hölle) zu erlösen; dementsprechend singen alle Figuren am Schluss gemeinsam: »So ist der Weg in Himmel nicht verhindert.«

Die Opferung Isaaks stellt eine typische Präfiguration der Passion Christi dar. Das Motiv ist oft in Zusammenhang mit den Aufbauten des Heiligen Grabes zu finden, die zur Osterzeit in den Kirchen errichtet wurden. Ein zeitgenössisches Beispiel für ein Heiliges Grab, das auf das Opfer Abrahams Bezug nimmt, ist dasjenige von Johann Anton Gumpp für die Theatinerkirche in München aus dem Jahre 1691. Unter einem Triumphbogenmotiv war die Opferung Isaaks mit dem Kalvarienberg im Hintergrund zu sehen. Am Karfreitag wurde die Gruppe von Abraham und Isaak jedoch durch einen Sarkophag – also das Heilige Grab – ersetzt.[8]

Bei Burnacinis Entwurf ist von besonderem Interesse, dass sich der theologische Gehalt nicht nur auf die Darstellung der Präfiguration der Passion Christi beschränkt, sondern dieser eine breitere, heilsgeschichtliche Dimension gibt. Der zur Rettung Isaaks herbeieilende Engel weist nicht auf das Lamm im Gestrüpp hin, sondern auf die Eucharistie, also implizit auf das nicht verhinderte Opfer. Burnacinis Entwurf bindet also nicht nur die alttestamentarische Narration auf raffinierte Weise in die Heilsgeschichte ein, sondern würde in seiner Umsetzung als Bühnenbild die Aussage des Sepolcro noch weiter verstärken.

Über die tatsächliche Beschaffenheit der Dekorationen – in Form von mehreren Kulissen oder einer als Prospekt aufgespannten Leinwand – geben weder das Libretto noch die Zeichnungen Burnacinis Aufschluss. Die Dimensionen der Hofburgkapelle erlauben jedenfalls keinen umfangreichen Kulissenapparat, den man in die Tiefe hätte staffeln können. Dies war wahrscheinlich auch deshalb nicht notwendig, weil die Entwürfe nicht als illusionistische Bühnenbilder, die den Kapellenraum

4

6

5

7

fortgesetzt hätten, gedacht waren. Im Falle der Opferung Isaaks handelt es sich um ein Bild, vor dem allegorische Figuren über Tod und Auferstehung Christi reflektierten und das dem Stück eine zusätzliche Sinnebene verlieh.

Ähnlich verhält es sich mit dem Sepolcro *La sorte sopra la veste di Christo*, das 1686 in der Kapelle der Kaiserinwitwe aufgeführt wurde.[9] Dieses Oratorium vergleicht das Los, das auf Jona fiel, mit dem Los, das die Soldaten warfen, um das Gewand Christi zu verteilen. Nach der biblischen Erzählung flieht Jona vor Gott und vor seiner Mission als Prophet. Als er seine Flucht auf See fortsetzt, lässt Gott einen Sturm ausbrechen, und das Schiff gerät in Seenot. Der Kapitän wirft das Los, um herauszufinden, wer für dieses Unglück verantwortlich sei. Als es auf Jona fällt, wirft die Mannschaft ihn über Bord. Im Wasser verschlingt ihn ein Wal, der ihn jedoch nach drei Tagen wieder ausspeit. Die Geschichte von Jona und dem Wal bietet sich insofern für eine Aufführung vor dem Heiligen Grab an, als der letzte Teil der Geschichte, in

Abb. 4: Lodovico Ottavio Burnacini, *Jona und der Wal.* Bleistiftzeichnung. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_ Min29_39b1 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 5: Melchior Küsel, *Cetus deglutit Jonam. Ion. Cap. I.* Kupferstich Nr. 34 in: Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris et novi testamenti. Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments,* 3. Teil, Augsburg 1679. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Sign. Fid 264.249-B (©: ÖNB)

Abb. 6: Lodovico Ottavio Burnacini, *Moses vernichtet das goldene Kalb*. Bleistiftzeichnung. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_39b2 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 7: Melchior Küsel, *Moses pro populo intercedit. Exod. Cap. XXXII.* Kupferstich Nr. 6 in: Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris et novi testamenti. Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments,* 2. Teil, Augsburg 1679. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Sign. Fid 264.249-B (©: ÖNB)

der Jona den Bauch des Wals nach drei Tagen unversehrt verlässt, als eine Vorausdeutung von Tod und Auferstehung Christi verstanden werden kann.[10]

Auf Burnacinis entsprechender Zeichnung *(Abb. 4)* stürzt Jona gerade ins stürmische Wasser, und der Wal in Gestalt eines Ungeheuers wartet bereits in den Wogen des Meeres auf ihn. Die Szenenangabe im italienischen Libretto erwähnt das stürmische Meer mit dem Wal und dem Schiff, von dem Jona geworfen wird. Laut der Beschreibung war außerdem über dieser Szene der entsprechende Bibelvers (Jona 1,7) zu sehen. Burnacini lässt ihn auf seiner Zeichnung weg, doch hätte es keines großen Aufwandes bedurft, um den Bibelvers in der finalen Ausführung des Bühnenbildes hinzuzufügen. Auch in diesem Fall wäre die Dekoration ein Bild auf der Bühne gewesen, das allerdings von den Sängern – im Gegensatz zu dem oben besprochenen Sepolcro – nicht thematisiert wird. Den Zuschauern blieb dieses Bild aber stets vor Augen, sodass sie im Laufe des Stückes auch den Bezug dazu herstellen konnten.

Il sagrificio non impedito und *La sorte sopra la veste di Christo* sind nur zwei der wenigen Beispiele von Sepolcri, bei denen die Beschreibung des Bühnenbildes tatsächlich einem Entwurf Burnacinis entspricht. Zahlreichen weiteren Oratorien konnte keine der erhaltenen Zeichnungen zugeordnet werden, woraus sich die Frage nach anderen Funktionen dieser Entwürfe ergibt. Diese Frage ist gerade bei ephemeren Ausstattungen berechtigt, wurden doch Theaterkulissen mit großer Wahrscheinlichkeit mehrmals wiederverwendet oder übermalt. Es ist daher ein naheliegender Gedanke, dass auch Bühnenbildentwürfe wiederverwendet wurden. So zeigen einige von Burnacinis Dekorationszeichnungen für die Oper typische Lebensräume des 17. Jahrhunderts (z. B. ein Arsenal, ein Zeltlager oder eine Küche). Dass sie keine Bühnenhandlung darstellen und es auch sonst keine Verweise auf eine bestimmte Aufführung gibt, spricht für ihre flexible Nutzung. Auch wenn einige der sakralen Entwürfe bestimmten Sepolcri zugeschrieben werden konnten, muss dies nicht unbedingt die einzig gültige Verwendungsmöglichkeit gewesen sein. Gerade weil die meisten der erhaltenen Zeichnungen eben keinem Libretto zugeordnet werden können, sollen im Folgenden auch andere Möglichkeiten erörtert werden, die sich gleichfalls aus ihrer Ikonografie ergeben.

Einige der Entwürfe Burnacinis haben einen direkten Bezug zur Passion Christi, etwa die Opferung Isaaks *(Abb. 1)*, Jona und der Wal *(Abb. 4)*, die Tempelreinigung *(Abb. 2)* oder das Gebet am Ölberg; andere zeigen Wunderszenen sowohl aus dem Alten Testament – Moses und die Zerstörung des goldenen Kalbes, das Ende der Pest unter König David – als auch aus dem Neuen Testament – die Berufung der ersten Jünger mit dem Fischwunder *(Abb. 3)* oder die Hochzeit zu Kana; wieder andere Blätter geben Szenen aus dem Alten Testament wieder, die wundersame Siege darstellen, wie zum Beispiel den Fall der Stadtmauern Jerichos, Samson im Kampf gegen die Philister oder Elias, der die fünfzig von Ahasja gesandten Männer vom Feuer verzehren lässt. Die biblischen Wunder unter dem erstrahlenden Allerheiligsten versinnbildlichen also dessen Wirkmacht. Demnach sind Burnacinis Entwürfe in erster Linie Ausdruck von Eucharistiefrömmigkeit. Das zur Anbetung ausgestellte Sanctissimum ist aber nicht nur ein Leitmotiv seiner Zeichnungen, sondern des gesamten religiösen Lebens im 17. Jahrhundert.

Während der Reformation war die Bedeutung des eucharistischen Mysteriums einer der zentralen Streitpunkte gewesen. 1551/52 wurde am Konzil von Trient die aus katholischer Sicht einzig richtige Interpretation und der Umgang mit der Eucharistie festgelegt und damit auf die Kritik der Protestanten geantwortet. Im Zuge der Gegenreformation gewann die Verehrung des Sakraments zusehends an Bedeutung und manifestierte sich in zahlreichen Prozessionen und Andachten, bei denen die Monstranz mitgeführt bzw. ausgestellt wurde. Besonders das Vierzigstundengebet, dessen Dauer der Grabesruhe Christi entsprach, war eine geläufige Andachtsform, die sich vor dem ausgestellten Allerheiligsten vollzog. In Rom fand dieses Gebet unter anderem an den letzten drei Tagen des Karnevals statt und war Anlass, in den Kirchen große, reich verzierte *apparati* zu errichten. Diese *apparati*, die die Eucharistie mit theatralischen Mitteln inszenierten, konnten sowohl aus rein dekorativen Aufbauten als auch aus Kulissen mit narrativen Elementen bestehen. Die Menschen sollten auf diese Weise vom exzessiven Treiben gegen Ende des Karnevals abgelenkt werden. Die Aufbauten in der jesuitischen Hauptkirche in Rom, Il Gesù, zeichneten sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch dadurch aus, dass sie – ähnlich wie auf einigen Entwürfen Burnacinis – in eine himmlische und eine irdische Sphäre unterteilt waren. Die himmlische Sphäre bildete im Zentrum das Allerheiligste ab, das von Wolken umrahmt und von Engeln angebetet wurde, die irdische zeigte zumeist eine alttestamentarische

Szene, die als Vorausdeutung der Passion Christi oder des eucharistischen Mysteriums zu verstehen war.[11]

Bei den Habsburgern wurde die besondere Verehrung des Allerheiligsten auf eine Legende zurückgeführt, die man mit dem Urvater der Dynastie, Rudolf I. von Habsburg, verband: Der Herrscher hatte einem Priester, der mit dem Sakrament auf dem Weg zu einem Sterbenden war, zur sicheren Überquerung eines Baches sein Pferd überlassen. Aufgrund dieser Legende wurde Rudolf I. die Begründung der spezifisch habsburgischen Frömmigkeit, der *Pietas Austriaca*, zugeschrieben.[12] Unter Kaiser Leopold I. waren Prozessionen und Andachten mit dem Sanctissimum als Bittgebet vor oder zum Dank nach bestimmten Ereignissen weit verbreiteter Brauch. Üblich waren sie in Wien etwa bei Schlachten, anlässlich von Geburten im Kaiserhaus oder bei anderen singulären Ereignissen, etwa zum Dank für die Unversehrtheit der kaiserlichen Familie nach einem Blitzschlag. Auch das Vierzigstundengebet wurde in den Wiener Kirchen und in den Hofkapellen praktiziert, so etwa angesichts bevorstehender Schlachten im Kampf gegen die Osmanen.[13] Die Nutzung der Entwürfe Burnacinis in einem solchen weniger theatralischen als liturgischen Kontext wurde von der Forschung bisher nicht in Betracht gezogen. Die Bildsprache der Zeichnungen erinnert jedoch an den Aufbau der Vierzigstundenapparate der Jesuiten in Rom. Es wäre also durchaus möglich, dass Burnacinis Entwürfe im Kontext einer auf die Eucharistie fokussierten Andacht, wie eben des Vierzigstundengebets, Verwendung fanden.

Burnacinis Zeichnungen sind allerdings nicht nur als Ausdruck habsburgischer Eucharistiefrömmigkeit aufschlussreich, sondern geben auch über Burnacini als Künstler Auskunft. Obwohl es sich um Entwürfe handelt, sind sie nicht im Zuge der ersten Ideenfindung entstanden, sondern haben den Charakter von fertigen Entwürfen, die sogleich umgesetzt werden konnten. Die Details sind präzise und mit sicherer Hand gezeichnet, es sind kaum korrigierte Stellen zu finden. Als einzige vorbereitende Maßnahme teilte Burnacini die Bildfläche räumlich ein und skizzierte mit leichtem Bleistiftdruck grobe Umrisse; später führte er die Zeichnung mit festerem Druck aus *(Abb. 2)*. In dieser Arbeitsweise erkennt man den Theaterdekorateur, der zunächst den vorhandenen Raum organisiert. Außerdem liegt die Vermutung nahe, dass Burnacini nach Vorlagen arbeitete.

Im Fall der Jona-Zeichnung *(Abb. 4)* ließ sich der Künstler von einer von Melchior Küsel gestochenen Bilderbibel inspirieren[14], die auf jeder Seite einen Stich im Querformat samt einer sechszeiligen Zusammenfassung der biblischen Geschichte (jeweils auf Deutsch und

Abb. 8: Lievin Cruyl und Coenraet Decker, *Der Turmbau von Babel*. Kupferstich pag. 41 in: Athanasius Kircher, *Turris Babel (...)*, Amsterdam 1679. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. BE.12.D.21 (©: ÖNB)

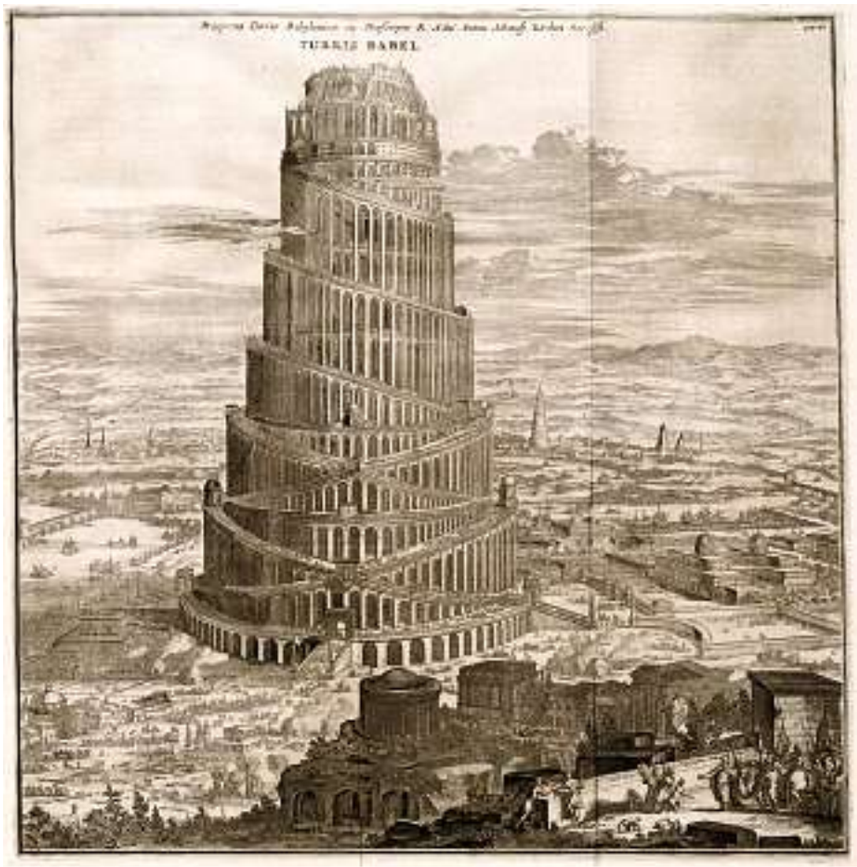
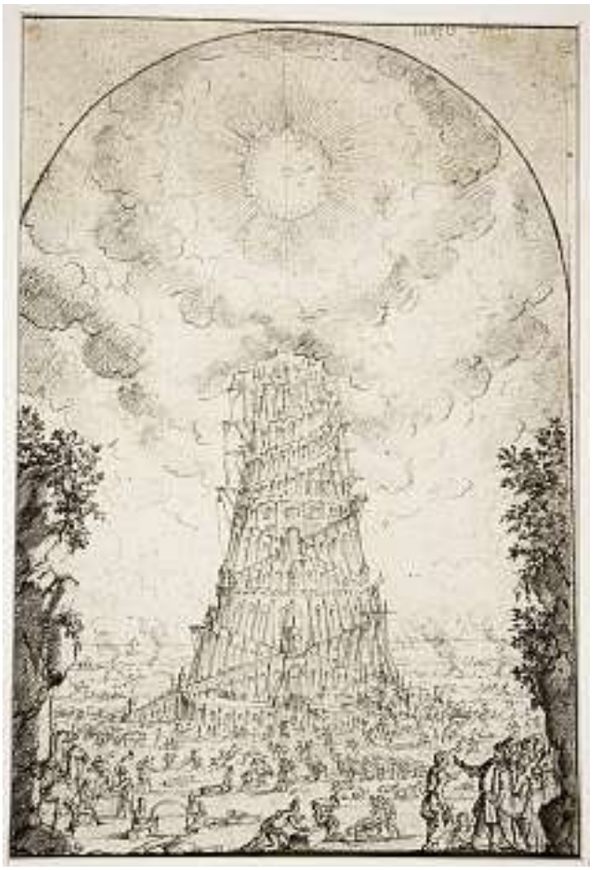


Abb. 9: Lodovico Ottavio Burnacini, *Der Turmbau von Babel*. Bleistiftzeichnung. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_21b2 (©: KHM-Museumsverband)



Latein) aufweist. Die Darstellung der Episode von Jona und dem Wal *(Abb. 5)* zeigt eine auffallend ähnliche Komposition wie Burnacinis Zeichnung. Während die Schiffsmannschaft versucht, die Segel zu befestigen, schlägt das Meer hohe Wellen und das Schiff neigt sich gefährlich nach vorne. Das Meeresungeheuer weist markante Gemeinsamkeiten auf, etwa die beiden Wasserfontänen auf der Stirn des Wals und den dreigeteilten Schwanz.

Ein anderes Beispiel für eine auffallende Ähnlichkeit zwischen einem Blatt Burnacinis und einem Stich Küsels stellt die Zeichnung mit Moses und der Zerstörung des goldenen Kalbes dar. Burnacini übernimmt bei seinem Entwurf *(Abb. 6)* mehrere Elemente von Küsels Stich *(Abb. 7)* – so die Haltung des Moses, den Altar mit dem goldenen Kalb, das vom Himmel herabströmende Feuer und die in konzentrischen Kreisen um den Altar versammelten Menschen in anbetender Haltung; er übertrug die Komposition jedoch ins Hochformat.

Burnacini nutzte aber nicht nur ganze Kompositionen aus Küsels Bibel für eigene Zwecke, sondern übernahm für mehrere seiner Entwürfe auch nur einzelne Details aus den Stichen. Während er sich etwa bei der Darstellung von Elias und den fünfzig Männern von Ahasja nur für das in Zungen herabströmende Feuer interessierte, inspirierte ihn für die Geschichte von Samson im Kampf gegen die Philister Küsels Ruinenarchitektur. Burnacini verwendete die Bibel also als eine Art Repertoire für die eigenen Arbeiten.

Diese Vorgangsweise beschränkte sich jedoch nicht auf die Bilderbibel von Melchior Küsel. Eine weitere Vorlage bildete etwa ein Stich nach Lievin Cruyl *(Abb. 8)* mit der Darstellung des babylonischen Turms, der 1679 in Athanasius Kirchers Kaiser Leopold I. gewidmetem Werk *Turris Babel* erschienen war.[15] Die Bauweise des Turms mittels sich überkreuzender Rampen und Ecktürme fand bei den Künstlern des 17. Jahrhunderts eine breite Nachfolge[16], unter anderem auch bei Burnacini in seinem Entwurf des Turmbaus zu Babel *(Abb. 9)*.

Es konnten in diesem Beitrag erstmals konkrete Vorlagen für einige Zeichnungen Burnacinis nachgewiesen werden. Die Kenntnis von druckgrafischen Werken war für den Künstler offenbar eine wichtige Voraussetzung seiner Arbeit. Für seine Entwürfe mit sakralen Themen griff Burnacini vor allem auf eine illustrierte Bibel zurück, die ihm ein vielfältiges Arsenal an Themen und Motiven bot.[17] Die skizzierte Rezeption der Stiche von Küsel und Cruyl erlaubt es nun erstmals, diese Zeichnungen in die Zeit nach 1679 zu datieren, und stellt damit einen ersten Ansatz dar, wenigstens einen Teil von Burnacinis umfangreichem Œuvre chronologisch einzuordnen. Dieses umfasste nicht nur Arbeiten für profane Festivitäten, sondern auch für verschiedene sakrale Anlässe, seien es Entwürfe für die Bühnenbilder der Sepolcro-Aufführungen oder für Andachtsformen, bei denen die Eucharistie eine zentrale Rolle spielte.

* Dieser Beitrag stützt sich auf Ergebnisse meiner Abschlussarbeit an der Universität Wien: *Ephemere Ausstattungen für die Eucharistieverehrung unter Kaiser Leopold I. anhand von zwanzig Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) im Theatermuseum zu Wien*, M.A. unpubl., Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien 2015. Für ihre freundliche Unterstützung möchte ich Sebastian Schütze, Andrea Sommer-Mathis und Thomas Trabitsch danken. Gesprächen mit Monika Dachs-Nickel, Daniela Franke, Herbert Karner, Angelika Marinovic, Wolfgang Prohaska, Rudi Risatti, Herbert Seifert, Alexandra Steiner-Strauss, Gudrun Swoboda und Werner Telesko verdankt dieser Beitrag wertvolle Anregungen.

1 Rudolf Schnitzler, *The Viennese Oratorio and the Work of Lodovico Ottavio Burnacini*, in: Maria Teresa Muraro (Hg.), *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio* (Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 10–12 settembre 1984), Florenz 1990, 217–237; Howard E. Smither, *A history of the Oratorio*, Bd. 1: *The Oratorio in the baroque era. Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill 1988, 378–380; Flora Biach-Schiffmann, *Giovanni und Lodovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*, Wien 1931, 130–132.

2 Herbert Seifert geht in seinem Katalogbeitrag zur geistlichen Musik genauer auf diese für Wien spezifische Gattung ein. Zur Gattung des Sepolcro: Herbert Seifert, *Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle*, in: Hartmut Krones – Theophil Antonicek – Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher (Hgg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien – Köln – Weimar 2011, 163–173; Steven Saunders, *The Antecedents of the Viennese Sepolcro*, in: Alberto Colzani u. a. (Hgg.), *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca. Deutsch-Italienische Beziehungen in der Musik des Barock*, Como 1997, 63–83; Gernot Gruber, *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*, 1. Teil, Graz 1972.

3 Die Libretti der Sepolcri, die sich größtenteils in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten haben, nennen nur den Librettisten und den Komponisten, aber nicht den Bühnenbildner. In den Hofzahlamtsbüchern werden unter den Bühnenarchitekten – gleich nach den Musikern – nur Burnacini und sein Mitarbeiter Bartolomeo Bricci, der als Tischler bezeichnet wird, aufgelistet; es liegt daher nahe, dass Burnacini tatsächlich die Bühnenbilder der Sepolcro-Aufführungen entwarf.

4 *Das nicht verhinderte Opfer bey dem Heiligen Grab in der Röm: Kays. Mayest. Leopold deß Ersten / Hof-Capellen Wälsch gesungener vorgestellt im Jahr 1692. Mit der Music Herrn Antoni Draghy / der Röm. Kayserl. Mayest. Capellmeistern. Wienn in Österreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin Röm Kayserl. Mayest. Hoff-Buchdruckerin* (enthalten in der Sammelhandschrift der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung, Sign. 406.743-B.Mus.).

5 *Sette consolationi à Maria Vergine, per la morte di Christo. Rappresentatione sacra al Ss. Sepolcro nella cesarea cappella dell'augustissimo imperatore Leopoldo, nella sera del venerdì santo dell'anno M.DC.LXX. Musica del Sig. Felice Sances, M. di Capella di S. M. Ces.*, in: Giovanni van Ghelen (Hg.), *Tutte le rappresentazioni sacre fatte successivamente al SS. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì, e venerdì santo. Poesia del Conte Nicolò Minati, & c.*, Wien 1700, 10 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Sign. *38.J.133 Mus.).

6 *La Corona di Spine cangiata in Corona di Trionfo. Rappresentatione sacra al SS.mo Sepolcro nella ces. cappella della S.C.R. Maestà dell'imperatrice Eleonora, la sera del giovedì santo dell'anno M.DC. LXXV. Posta in Musica dal Sig. Antonio Draghi, Intendente delle Musiche Teatrali di S.M.C. e Maestro di Cappella della Maestà della sudetta IMPERATRICE*, in: Ghelen 1700 (zit. Anm. 5), 101.

7 *Le cinque piaghe di Christo. Rappresentatione sacra al Ss. Sepolcro nella cesarea cappella della S.C.R. Maestà dell'imperatrice Eleonora, la sera del giovedì santo dell'anno M.DC.LXXXI. Musica del Sr. Antonio Draghi, Intendente delle Musiche Teatrali di S.M.C. e M. di Cap. della Maestà della sudetta IMPERATRICE*, in: Ghelen 1700 (zit. Anm. 5), 318 f.

8 Peter Strieder, *Entwürfe zu »Heiligen Gräbern« in Münchener Kirchen*, in: Das Münster 4, 1951, 282.

9 *La sorte sopra la veste di Christo. Rappresentatione sacra al SS.mo Sepolcro nell'August.ma Cappella della S.C.R. Maestà dell'imperatrice Eleonora, la sera del giovedì santo dell'anno M.DC.LXXXVI. Posta in Musica dal Sig. Gio. Battista Pederzuoli, Maestro di Cap. della medesima Maestà*, in: Ghelen 1700 (zit. Anm. 5), 453–470. Zur Problematik der Verortung dieser Kapelle siehe: Herbert Karner, *Die Burgkapelle und die Kammerkapellen 1620–1705*, in: ders. (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien 2014, 436–445.

10 Mt 12,40; Lk 11, 29.

11 Vierzigstundenapparate gab es auch bei anderen Orden, jedoch sind die Aufbauten bei den Jesuiten in Rom durch gedruckte Beschreibungen und Stiche am besten dokumentiert und weisen eben die beschriebene Aufteilung auf. Maurizio Fagiolo Dell'Arco – Silvia Carandini (Hgg.), *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Rom 1977, 150–159, 228–231, 253–255, 282–286, 343 f.; Mark S. Weil, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37, 1974, 218–248; Per Bjurström, *Baroque Theater and the Jesuits*, in: Rudolf Wittkower – Irma B. Jaffe (Hgg.), *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York 1972, 99–111.

12 Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien 1959, 18–20.

13 Zum religiösen Leben des kaiserlichen Hofes siehe: Giovanni van Ghelen (Hg.), *Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii*, Wien 1677–1721; besonders zum Blitzschlag, 25.5.1701, und speziell zu Vierzigstundengebeten angesichts bevorstehender Schlachten (neben zahlreichen Andachten vor der ausgestellten Monstranz), 8.7.1685, 12.11.1690, 21.10.1691.

14 Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris et novi testamenti. Figuren biblischer Historien alten und neuen Testaments*, Augsburg 1679 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Sign. Fid 264249-B.).

15 Athanasius Kircher, *Turris Babel, sive Archontologia qua primo Priscorum post diluvium hominum vita, mores rerumque gestarum magnitudo, secundo, Turris fabrica civitatumque exstructio, confusio linguarum, et inde gentium transmigrationis, cum principalium inde enatorum idiomatum historia, multiplici eruditione describuntur et explicantur*, Amsterdam 1679.

16 Ulrike B. Wegener, *Die Faszination des Maßlosen*, Hildesheim 1995, 153, Anm. 401.

17 Dass Burnacini sich auch für die Auswahl der Themen an Küsels Bibel orientierte, zeigt die Übernahme der Titel aus der Bibel für mehrere seiner Entwürfe.

Martina Frank

Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena

Das 1740 bei Andreas Pfeffel in Augsburg erstmals veröffentlichte Stichwerk *Architetture e prospettive* kann als eine Bilanz der Tätigkeit Giuseppe Galli Bibienas am Wiener Kaiserhof gewertet werden. Dieses Kaiser Karl VI. gewidmete Repertoire besteht aus Bühnenbildern, Heiligen Theatern, Trauergerüsten und antiken Stadtlandschaften; in späteren Ausgaben ist auch die Umgestaltung der Hofreitschule in einen Ballsaal anlässlich der Vermählung von Maria Theresias Schwester Maria Anna mit Karl Alexander von Lothringen im Jahr 1744 enthalten. Nicht berücksichtigt sind berühmte Theaterfeste wie *Angelica vincitrice di Alcina* und *Costanza e Fortezza*, vielleicht weil zu diesen schon ausführliche Stichfolgen vorhanden waren. Erstaunlich erscheint auch das Fehlen von Altären, Triumphbögen, Illuminationen und Quadraturmalereien – alles Aufgaben, die erwiesenermaßen zum Tätigkeitsbereich des Künstlers zählten. Der chronologische Bogen von *Architetture e prospettive* beginnt 1715, in dem Jahr, in dem Ferdinando Galli Bibiena seinen damals fast 20-jährigen Sohn Giuseppe am Wiener Hof einführte. Auf diese frühe Zeit beziehen sich die Stiche der Trauergerüste in der Wiener Augustinerkirche für den französischen König Ludwig XIV. und den Erzbischof von Trier, Karl von Lothringen – Werke, die seit den Berichten im *Wienerischen Diarium* und bei Heræus (1721) wiederholt Ferdinando zugeschrieben wurden. Dass Giuseppe die Autorenschaft für sich beanspruchte, beweist jene sehr frühe Profilierung zum selbständigen Künstler, die auch in den Entwürfen für *Angelica vincitrice di Alcina* ihren Niederschlag gefunden hat.

Ferdinando (1656–1743) und Francesco Galli Bibiena (1659–1739)

Giuseppes Vater Ferdinando hatte schon 1711 das Lehrbuch *L'Architettura civile*, in dem die theoretischen und praktischen Regeln des ›Markenzeichens‹ der Galli Bibiena, der *scena per angolo* oder Winkelperspektive, anschaulich erläutert sind, Karl VI. dediziert. Er kannte den Habsburger seit dessen Zeit in Barcelona, wo er als König Karl III. die habsburgischen Ansprüche auf den spanischen Thron vertreten hatte. Die Arbeiten des Theateringenieurs, allen voran die Bühnenbilder auf der Peschiera der Lonja (dem Fischteich der Seebörse) anlässlich der Feierlichkeiten rund um die Vermählung des Herrschers mit Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel im Jahr 1708, müssen Karl nach seiner Krönung zum Kaiser 1711 dazu bewogen haben, Ferdinando – gemeinsam mit den Komponisten Antonio Caldara und Francesco Conti sowie dem Librettisten Pietro Pariati – nach Wien zu berufen.[1]

Für die Galli Bibiena bedeutete Wien kein Neuland, hatte doch schon Ferdinandos jüngerer Bruder Francesco ab 1698 für Kaiser Leopold I. das neue Große Hoftheater geplant.[2] Es ersetzte das Theater auf der Cortina von Lodovico Ottavio Burnacini und stand an der Stelle der heutigen Redoutensäle. Das Proszenium der Holzkonstruktion mit den monumental ausgebildeten Trompeterlogen und der Zuschauerraum mit der zweigeschossigen, die gesamte Breite der Eingangswand einnehmenden Kaiserloge sind in Kupferstichen von Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht von 1704 dokumentiert (vgl. Beitrag Greisenegger, Abb. 8), den Grundriss erkennt man in den Bauaufnahmen der Hofburg von Lukas von Hildebrandt. Dieser Typus eines Theaters mit mehrgeschossigen galerieartigen Rängen sollte zu einem Modell für zahlreiche spätere höfische Theatersäle im deutschen Raum werden.

Links: Detail aus Abb. 1

Abb. 1: Francesco Galli Bibiena, Entwurf für eine Pastorale im Garten der Favorita, 1710. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_III_43 (©: KHM-Museumsverband)

Francesco hielt sich nicht ständig in Wien auf, sondern kam zahlreichen Verpflichtungen in Italien nach, ehe er 1707 an den lothringischen Hof in Nancy berufen wurde.[3] Erst mit der Ernennung zum ersten Theaterarchitekten durch Kaiser Joseph I. im Jahr 1709 scheinen die Weichen für einen dauerhaften Aufenthalt in Wien gestellt gewesen zu sein. Tatsächlich reiste Francesco mit seiner Familie an, und das Kaiserpaar stand bei der Taufe seines Sohnes Giuseppe Guglielmo Pate.[4] Allerdings ist bis heute wenig über seine Wiener Tätigkeit bekannt, und die schöne eigenhändige Zeichnung von 1710 für eine nicht zur Aufführung gelangte Pastorale im Garten der Favorita ist ein seltenes und wertvolles Zeugnis seines Könnens *(Abb. 1)*.[5] Francesco blieb nicht viel Zeit, um die Bühne des von ihm geplanten Hoftheaters zu bespielen, denn mit dem Tod des Kaisers 1711 sollte sich auch für ihn einiges ändern: Karl VI. bestätigte ihn nicht in seinem Amt, sondern bevorzugte seinen Bruder Ferdinando Galli Bibiena, für den 1713 seine Zeit am Kaiserhof begann.

Die Wiener Werkstatt Ferdinandos basierte auf den Erfahrungen am Hof der Farnese in Parma und Piacenza, in Mailand und jenen in Barcelona und konnte auch auf dort erprobte Mitarbeiter bauen. Pietro Righini aus Parma war schon in Spanien tätig gewesen und wenn auch sein Name urkundlich nie erwähnt ist, so konnte Deanna Lenzi doch in der Architektur mit geschwungenen Linien auf Folio 68r des Wiener Werkskizzenbuchs den ihm eigenen Stil nachweisen.[6] Es wäre außerdem denkbar, dass der ebenfalls aus Parma stammende Giovanni Pellizuoli, der später auch für den Grafen Johann Adam von Questenberg in Mähren tätig war, zu dieser frühen Mitarbeitergruppe zählte. Zur Werkstatt gehörten schließlich auch die Söhne Ferdinandos. Der älteste, Alessandro (1686–1748), war schon 1711 in Barcelona mit dem Trauergerüst für Kaiser Joseph I. als autonomer Künstler in Erscheinung getreten. Ab 1715 schuf er wiederholt Bühnenbilder für den Kurfürsten von der Pfalz und trat 1717 endgültig in dessen Dienste ein.[7] Der Nachfolger Ferdinandos in Wien sollte Giuseppe werden, dessen Lehrjahre in Parma ihn mit den Ansprüchen der höfischen Theater- und Festkultur vertraut gemacht hatten. Der Vater hatte für ihn das Terrain sorgfältig und gezielt vorbereitet, und die in Barcelona gesammelten Erfahrungen boten einen guten Ausgangspunkt, um mit der Persönlichkeit und den Erwartungen des späteren Kaisers Karl VI. vertraut zu werden.

Mit dem Eintreffen der Kaiserin Elisabeth Christine in Wien im Frühjahr 1713 setzten regelmäßige Opernaufführungen am Kaiserhof ein, und bereits aus den folgenden zwei Jahren ist Ferdinandos Autorenschaft für die Bühnenbilder von sieben Aufführungen gesichert, darunter die Geburtstagsopern für die Kaiserin

Circe fatta saggia, *I Satiri in Arcadia* und *Teseo in Creta* sowie die Faschingsopern *Alba Cornelia* und *Ciro*, alle mit der Musik von Francesco Conti und dem Text von Pietro Pariati *(Abb. 2)*.[8] Mit *Ercole in cielo* von Andrea Stefano Fiorè und Pariati ließ Karl VI. am 1. Oktober 1713 seinen Geburtstag feiern. Schon drei Jahre zuvor war mit dieser Serenade, die Herkules zum Protagonisten hatte, unter Mitwirkung Ferdinando Galli Bibienas der Festtag des Herrschers in Barcelona begangen worden, sodass das Ende einer Periode und der Beginn einer neuen Ära auf dieselbe Art und Weise besiegelt wurden.[9]

Der Kaiser schätzte allerdings nicht nur Galli Bibienas spektakuläre Entwürfe für die Bühne, sondern förderte auch dessen Kompetenzen in Sachen Architektur und Ausstattung. Ferdinando war schon in Barcelona baukünstlerisch tätig gewesen und hatte neben Plänen für ein Theater auch Entwürfe für Altäre in der Kirche Santa Teresa sowie für profane Innenausstattungen vorgelegt.[10] Als er schließlich 1714 eingeladen wurde, beim Wettbewerb für die Karlskirche einen Entwurf vorzulegen, griff er auf die von ihm 1711 in Sant'Antonio Abate in Parma erprobte Lösung zurück.[11] Man bevorzugte zwar schließlich das Projekt von Johann Bernhard Fischer von Erlach, doch findet sich Galli Bibienas Entwurf des Kircheninneren mit seinen ineinandergreifenden Raumeinheiten in der von Johann Anton Ospel ab 1723 errichteten Wiener Kirche des Spanischen Spitals, Santa Maria de Mercede, wieder[12]; Ospel kannte Ferdinando aus ihrer gemeinsamen Zeit in Barcelona.[13]

Giuseppe (1696–1757) und Antonio Galli Bibiena (1697–1774)

1716 nützte Ferdinando die Feierlichkeiten anlässlich der Geburt des Thronfolgers Leopold, um die künstlerische Stellung seines Sohnes bei Hof zu festigen. Giuseppe, der im selben Zeitraum seine Reife und Vielseitigkeit bei der Errichtung der oben erwähnten Trauergerüste unter Beweis stellte, trat neben dem Vater – ja, man könnte beinahe sagen, an Stelle Ferdinandos – als Schöpfer der Bühnenbilder für die Festa teatrale *Angelica vincitrice di Alcina* in Erscheinung (vgl. Beitrag Sommer-Mathis). Schauplatz der Freilichtaufführung war der Teich im Garten der Favorita. Neben den Kupferstichen von Christoph Dietell und Elias Schaffhauser, die dem von van Ghelen verlegten Libretto beigebunden waren, stellt der berühmte, brillant und ironisch verfasste Bericht von Lady Montagu wohl das lebendigste Dokument dar, um die Besonderheiten dieser Aufführung nachzuempfinden.

Vorstudien zu einigen der eindrucksvollen szenischen Apparate sind im heute verschollenen *Album Sarti* enthalten, das mit dem sogenannten Wiener Werkskizzenbuch und einem *Sketchbook* in der Houghton Library der Universität Harvard eine der wichtigsten bildlichen Quellen für die Tätigkeit der Werkstatt der Galli Bibiena in Wien darstellt. Zu erwähnen sind auch ein Blatt im Museum in Genf mit dem Entwurf für die »Isole orride« im 2. Akt und ein weiteres gleichen Themas im British Museum.[14] Während es sich bei der Genfer Zeichnung wohl um einen eigenhändigen Entwurf Giuseppes handelt, der weitgehend mit dem zur Ausführung gelangten Bühnenbild übereinstimmt, zeigt das Londoner Blatt die stilistischen Merkmale Francesco Galli Bibienas.[15] Es ist nicht bekannt, dass Francesco den Alcina-Stoff jemals behandelt hätte; es ist aber überlegenswert, ob der junge Giuseppe bei dieser ersten großen Aufgabe vielleicht nicht nur mit der Unterstützung seines Vaters, sondern auch mit der seines Onkels rechnen konnte.

Die Zusammenarbeit von Vater und Sohn wiederholte sich bei der am 19. November 1716 zum Namenstag Elisabeth Christines aufgeführten Oper *Costantino* mit dem Text von Pariati und der Musik von Antonio Lotti, Johann Joseph Fux und Antonio Caldara, doch nur wenig später, im Frühjahr 1717, reichte der von einem Augenleiden geplagte Ferdinando Galli Bibiena seinen Abschied ein. Ausgestattet mit der Bescheinigung seiner Stellung als »Erster Architekt und Theatralingenieur« des Kaisers ist er ab April in Bologna nachweisbar. Die Wiener Karnevalsoper *Sesostri re d'Egitto* von Conti und Pariati trägt bereits die alleinige Signatur Giuseppes.

Abb. 2: Ferdinando Galli Bibiena, Königlicher Palast, 1714. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 35296 (©: ebenda)

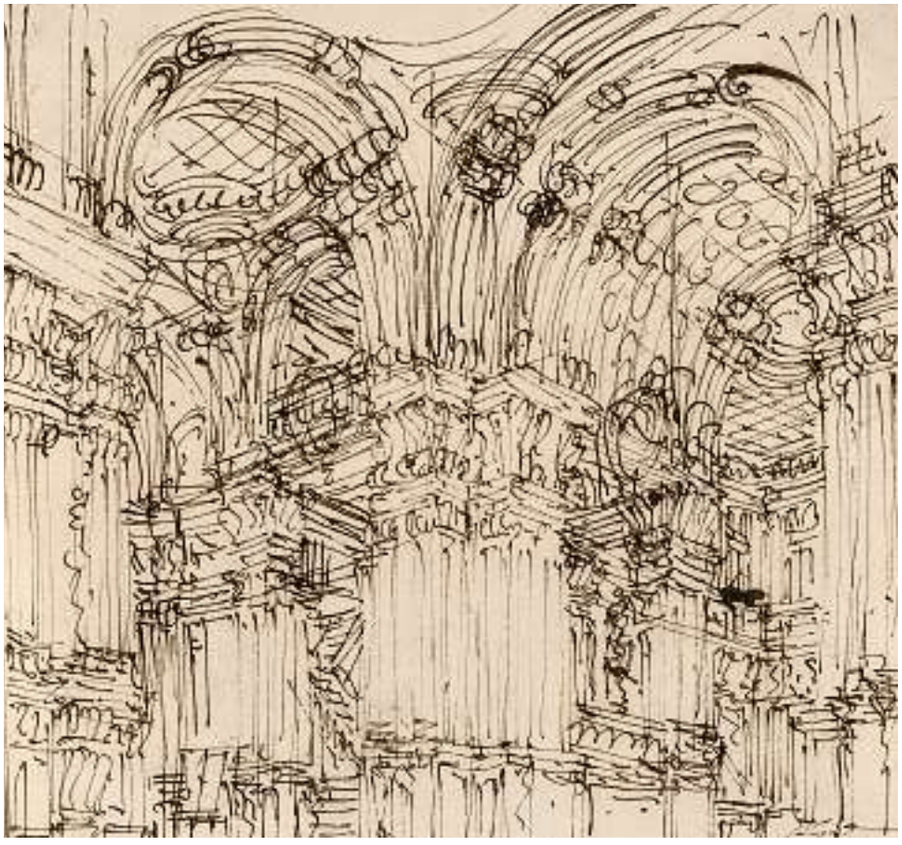


Abb. 3: Giuseppe Galli Bibiena (?), Heiliges Grab in der Hofburgkapelle, 1717. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 4776 (©: ebenda)

Schwer bestimmbar ist der Urheber des am 28. März 1717 in der Hofkapelle errichteten Heiligen Grabes, dessen Aussehen durch eine Zeichnung im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien überliefert ist *(Abb. 3)*. Die Komposition weist zwar schon Elemente auf, die für die späteren Werke Giuseppes charakteristisch sind, wie zum Beispiel die zu Vierergruppen gebündelten Säulen mit Würfelummantelung, es fehlen jedoch jene komplexen Treppenanlagen, wie sie für die Stiche in *Architetture e prospettive* und für zahlreiche andere für ihn gesicherte Zeichnungen bestimmend sind.

Nach der Abreise Ferdinandos bewältigte Giuseppe sämtliche Aufgaben des inzwischen konsolidierten Aufführungskalenders des Wiener Hofes und zeichnete auch für die anlässlich besonderer Gegebenheiten geforderten Bühnenbilder verantwortlich. Das *Album Sarti* dokumentierte seine Entwürfe für *Diana placata*, aufgeführt im Spanischen Saal der Hofburg am 19. November 1717 zum Namenstag der Kaiserin, und in *Architetture e prospettive* erinnert Giuseppe an die Hochzeit von Erzherzogin Maria Josepha mit Friedrich August von Sachsen und Polen im Jahr 1719 und an die in der Favorita in Szene gesetzte Oper *Sirita* von Antonio Caldara und Apostolo Zeno. In drei Stichen hält er Raumtypen fest, die auch in seinen späteren Bühnenbildern mit unendlichen Varianten immer wiederkehren: einen Palasthof mit einer in mehreren Ebenen nach dem Prinzip der Winkelperspektive angeordneten Bogenarchitektur *(Abb. 4)*, einen geschlossenen, reich und phantasievoll ausgestatteten Raum mit freistehenden Atlanten und die »Sala Reale« in Form eines überkuppelten Zentralraumes, der sich zu in die Tiefe führenden Seitenarmen öffnet (vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 20).

Ab dem Herbst 1721 konnte Giuseppe auf die Mitarbeit seines jüngsten Bruders Antonio zählen. Dieser war dem Vater nicht nach Barcelona gefolgt, sondern hatte seine Ausbildung in Bologna bei Giovan Gioseffo Dal Sole, Felice Torelli und Marcantonio Franceschini erhalten, ehe er ab 1717 mit dem zurückgekehrten Ferdinando und dem Onkel Francesco auf dem Gebiet des Theaterbaus und der Dekoration zusammenarbeitete. Im Jahr seiner Abreise hatte er in Bologna und Cento große Erfolge mit den selbständig erarbeiteten Bühnenbildern zu *Astarto e Sirita* und *Caio Marzio Coriolano* feiern können.

Abb. 4: Palasthof. Kupferstich von Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli Bibiena, 1719. Aus: *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740, Teil I, Taf. 7. Wien, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (©: MAK)

Abb. 5: Giuseppe Galli Bibiena, Entwurf für das Bühnenbild des 2. Akts von *Costanza e Fortezza*, Prag 1723. Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 235 (©: bpk / Hamburger Kunsthalle / Christoph Irrgang)

Die Wiener Werkstatt der Galli Bibiena behielt nicht nur ihren familienbezogenen Charakter bei, sondern scheint allgemein nach wie vor weitgehend von qualifizierten italienischen Kräften getragen worden zu sein. Laut Luigi Crespi vermittelte etwa 1723 Ferdinando Galli Bibiena Domenico Maria Francia nach Wien[16], dessen Vater Giovanni Maria, einer der Begründer der Accademia Clementina in Bologna, der Schöpfer des Kupferstichs des oben erwähnten Trauergerüsts für Joseph I. von Alessandro Galli Bibiena gewesen war. Nach einer ersten Lehrzeit als Figurenmaler bei Marcantonio Franceschini in Bologna hatte Francia bei Ferdinando seine Fertigkeit auf dem Gebiet der Illusionsmalerei gefestigt. Der unmittelbare Anlass für seine Reise nach Wien waren vermutlich die von Giuseppe Galli Bibiena geleiteten Planungen für *Costanza e Fortezza*, jene Festoper von Johann Joseph Fux und Pietro Pariati, die zum Geburtstag der Kaiserin bzw. anlässlich der Krönung Karls VI. zum böhmischen König am 28. August 1723 in einem eigens für diesen Anlass im Garten der Prager Burg errichteten Freilichttheater aufgeführt werden sollte; deren Vorbereitung stellte zweifelsohne hohe Anforderungen an alle beteiligten Künstler.[17] Es heißt, viertausend Besucher hätten dem Spektakel beigewohnt, und selbst wenn diese Zahl wohl übertrieben ist, so handelte es sich doch um eine außergewöhnliche und effektvolle Zurschaustellung habsburgischer Machtansprüche vor einem auserwähl-

ten internationalen Publikum. Das Motto Karls VI. als programmatischer Titel der Oper, die frei nach Titus Livius die Heldengeschichte um Publius Valerius, Mutius Scaevola und den Etruskerkönig Porsenna erzählt, und die letzte szenische Verwandlung, bei der ein Tempel zu einem dem römischen Genius gewidmeten Triumphbogen mutiert, sicherten die Lesbarkeit des Spektakels als Apotheose des Kaisers und als Huldigung seines Reiches als Neues Rom. Giuseppe Galli Bibiena schuf den adäquaten Rahmen, um diesen Ansprüchen gerecht zu werden:

An den Zuschauerraum in Form eines Amphitheaters, der von mit Giebeln und Obelisken bekrönten Arkaden umsäumt war, schloss eine 65 Meter tiefe Bühne mit je neun aufklappbaren Kulissenbahnen zu beiden Seiten an. Das Proszenium betonten zweigeschossige Türme mit Säulenstellungen und kuppeligen zwiebelförmigen Abschlüssen, in denen, wie schon bei *Angelica vincitrice di Alcina*, Teile des Orchesters untergebracht wurden. Dem Kaiserpaar war ein von einem Baldachin überspanntes Podest vor dem Orchester zugedacht – ein privilegierter Blickpunkt auf das Bühnengeschehen und für alle anderen Zuschauer ein Teil der Inszenierung.

Sowohl der Gesamtgrundriss und der Bereich für das Publikum als auch die einzelnen szenischen Verwandlungen sind in Form von Kupferstichen dem bei van Ghelen gedruckten Libretto beigegeben (vgl. die Beiträge Strohm, Abb. 10 und 11; Leibnitz, Abb. 8 und 9; Fenböck, Abb. 2). Außerdem haben sich mehrere Entwurfszeichnungen erhalten, darunter ein erst jüngst identifiziertes Blatt in der Hamburger Kunsthalle mit zu einem Palast ansteigenden Garten *(Abb. 5)*[18] oder eine Darstellung des Zeltlagers aus dem 2. Akt in einer italienischen Privatsammlung.[19] Die für dieses letzte Blatt charakteristische Alternanz von Zelten und Bäumen bestimmt auch eine Skizze im Wiener Werkskizzenbuch, während eine weitere (fol. 120–123v) wohl eine Studie für das zentrale Zelt mit gedecktem Tisch darstellt. In allen Bühnenbildern verzichtete Giuseppe Galli Bibiena auf Innenräume und bevorzugte – im Einklang mit der örtlichen Situation unter freiem Himmel – offene Szenerien, bei denen der Regelmäßigkeit und Geschlossenheit des Zuschauerraumes weite und abwechslungsreiche Ausblicke entgegengesetzt wurden. Sogar die architektonischen Kulissen vermieden weitgehend symmetrische Anordnungen, und dies ist wohl einer der bestechendsten Unterschiede zu den Kompositionen Ferdinandos, dessen Einfluss noch bei den Bühnenbildern für *Angelica vincitrice di Alcina* bestimmend gewesen war.

Weder Antonio Galli Bibienas noch Domenico Maria Francias Beiträge zu *Costanza e Fortezza* sind deutlich erkennbar; Giuseppe erscheint hier als alleiniger Erfinder und Verantwortlicher, für beide war aber das Ereignis vermutlich eine Art Visitenkarte für spätere Aufträge. Bis heute sind wir nur sehr spärlich über die Arbeitsaufteilung in der Werkstatt informiert, allerdings ist erwiesen, dass Mitarbeiter durchaus auch selbständige Karrieren einschlugen. Über Francias erste Jahre in Wien ist nichts bekannt, doch als er 1732 nach fünfjährigem Aufenthalt in Bologna, wo er mit Francesco Galli Bibiena am Teatro Malvezzi gearbeitet hatte, zurückkehrte, begann er eine prestigereiche Laufbahn als Dekorationsmaler, die 1736 in der Berufung an den schwedischen Königshof gipfelte.[20] Antonio Galli Bibiena war schon im Februar 1723 gemeinsam mit Gaetano Rosa von Graf Johann Adam von Questenberg mit der heute verlorenen Freskierung der Galerie seines Wiener Stadtpalais in der Johannesgasse betraut worden und im Jahr darauf folgte der Auftrag zur malerischen Ausgestaltung der Bibliothek.[21] Im höfischen Theaterbetrieb erscheint Antonios Name erstmals 1724 in den Libretti der Faschingsoper *Penelope* und des Dramma per musica *Euristeo*. Während diese Bühnenbilder jeweils in Zusammenarbeit mit Giuseppe entstanden, waren jene von *Andromaca* anlässlich des Geburtstags der Kaiserin wahrscheinlich seine ersten selbständigen Arbeiten. Insgesamt sind in den Repertorien bis 1737 neun Gemeinschaftsarbeiten von Antonio und Giuseppe verzeichnet; ebenso viele Inszenierungen bewältigte Antonio alleine, während Giuseppes Name im Zusammenhang mit 38 Opernproduktionen aufscheint. Diese den gedruckten Textbüchern und Chroniken im *Wienerischen Diarium* entnommenen Zahlen müssen vermutlich stark nach oben korrigiert werden, denn man kann davon ausgehen, dass Giuseppe als erster und Antonio als zweiter Theatralingenieur (die entsprechenden Hofdekrete stammen aus den Jahren 1723 und 1726) die Hauptverantwortlichen für den gesamten vom Hof diktierten Theaterkalender waren.

Zeichnungen und Skizzen der Galli Bibiena-Werkstatt

In einer Kunstgattung, die den Augenblick und den ephemeren Charakter betont, nehmen grafische Quellen einen besonderen Stellenwert ein. Neben den Kupferstichen sind es Zeichnungen und Skizzen, welche die Qualitäten eines Bühnenbildes dokumentieren und überliefern. Autografe Zeichnungen des Entwerfers, und oft auch die nach ihnen gefertigten Stiche, sind aber nicht in erster Linie objektive Zeugen eines Geschehens am Theater, sondern, wie jede Künstlerzeichnung, autonome Kunstwerke. Sie werfen Licht auf die kompositorischen und stilistischen Grundsätze des Entstehungsprozesses und offenbaren die Merkmale des individuellen Zeichenstils.

Das Wiener Werkskizzenbuch der Galli Bibiena, in dem unzählige Episoden der Wiener Tätigkeit der Werkstatt zwischen 1718 und 1738 festgehalten sind, ist eine dieser wertvollen Quellen. Eine auch in chronologischer Hinsicht wichtige Ergänzung dazu bildet das *Sketchbook* in Harvard, das bis in die frühe Theresianische Zeit um 1745 reicht. Da das Titelblatt des Wiener Bandes die Jahreszahl 1728 trägt, kann man davon ausgehen, dass zu diesem Zeitpunkt eine erste Zusammenstellung der Blätter begonnen und diese dann bis in die späten 30er Jahre vervollständigt wurde.[22] Während die Entstehung dieses Bandes also vermutlich direkt auf die Werkstatt der Galli Bibiena zurückgeht, wurde im Fall des amerikanischen Albums angenommen, es sei erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts für Sammlerzwecke entstanden.[23] Dies würde auch der Geschichte des oben erwähnten *Album Sarti* entsprechen, das auf einen vom venezianischen Kunstkenner und Sammler Francesco Algarotti um die Mitte des 18. Jahrhunderts zusammengestellten Kern an Zeichnungen zurückgeht, der später von seinen Erben erweitert wurde. Das *Sketchbook* in Harvard ist 1955 in Wien bei Christian Nebehay angekauft worden und besitzt noch seinen originalen Ledereinband aus dem 18. Jahrhundert. So wie Algarotti und dann sein Großneffe sämtliche gesammelten Zeichnungen irrtümlich Ferdinando Galli Bibiena zugeschrieben hatten, so weisen auch hier die goldenen Lettern am Rücken des Einbands auf einen einzigen Schöpfer: »Giuseppe Galli Bibiena Abbozzi«.[24] Es ist hingegen sicher, dass sowohl das Wiener Werkskizzenbuch als auch das *Sketchbook* mehrere Handschriften enthalten und dass selbst eine Begrenzung auf die Brüder Antonio und Giuseppe nicht zulässig ist.

Die Händescheidung und stilistische Ein- und Abgrenzung ist längst noch nicht abgeschlossen, und die mangelhafte Kenntnis der Werkstattmitarbeiter erschwert in vielen Fällen eine Zuordnung der Blätter. Es wurde schon auf die wahrscheinliche Präsenz von Pietro Righini im Wiener Werkskizzenbuch verwiesen; ein weiterer Künstler, dessen Name wiederholt im Zusammenhang mit den Galli Bibiena auftaucht, ist Franz Anton Danne (1700–1767), Sohn des Theatermalers Franz Danne und der seltene, gut dokumentierte

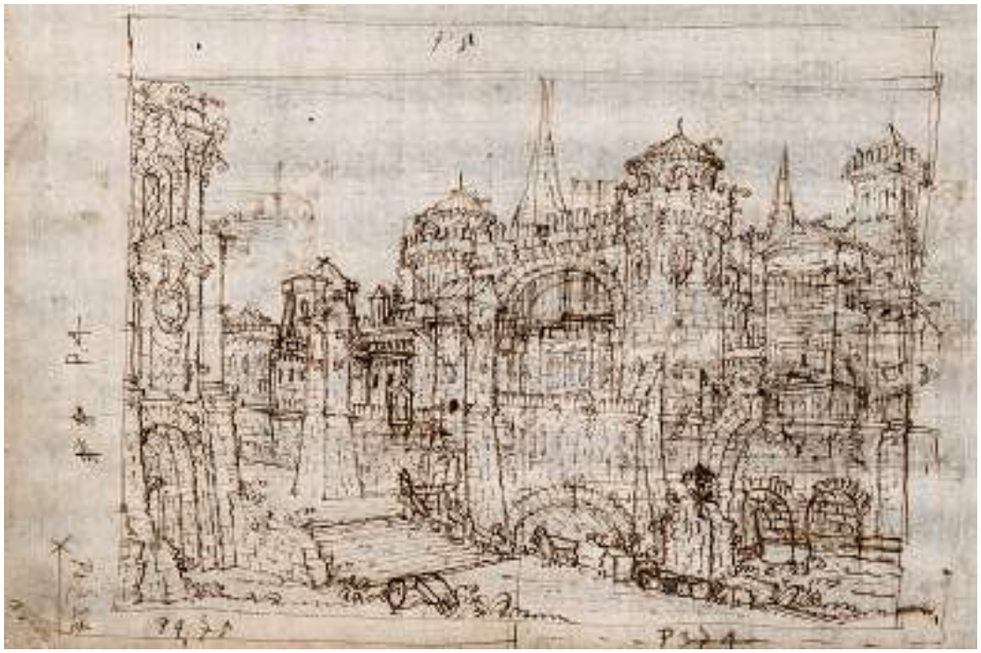


Abb. 6: Franz Anton Danne, Burg, 1729. Wien, Theatermuseum, Werkskizzenbuch, Inv.-Nr. HZ_HG36992_17_18 (©: KHM-Museumsverband)

Fall eines einheimischen Mitglieds der Werkstatt. Schon Muraro und Povoledo hatten Zweifel an der Eigenhändigkeit einer traditionellerweise Giuseppe zugeschriebenen Zeichnung eines Gefängnisses in der Albertina formuliert, und bei einer genaueren Untersuchung konnte die verschlüsselte Signatur Dannes und die Jahreszahl 1746 auf diesem Blatt entdeckt werden.[25] Die Hartnäckigkeit, mit der oft an Zuschreibungen an den berühmteren Künstler festgehalten wird, äußert sich besonders deutlich bei einem Blatt mit der Ansicht einer Burg. Die Zeichnung im Theatermuseum *(Abb. 7)* trägt zweimal gut lesbar die Signatur Franz Anton Dannes, aber trotz dieser Evidenz beharrten Hyatt Mayor[26], dem wir die erste monografische Studie über die Galli Bibiena verdanken, und Gregor[27], der das Blatt in die *Denkmäler des Theaters* aufgenommen hat, auf der Zuschreibung an Giuseppe. Die fein ausgeführte Zeichnung ist mit 1729 datiert und gehört somit in den zeitlichen Rahmen des Werkskizzenbuchs; tatsächlich erscheint dort auch auf Folio 17r die entsprechende Entwurfsskizze *(Abb. 6)*. Geht man davon aus, dass auch diese von Danne ist, so können ihm aufgrund stilistischer Übereinstimmungen weitere Blätter des Albums zugeordnet werden.[28] Danne erweist sich somit als typischer Vertreter des von Bjurström beschriebenen »Bibiena Style«, der das Erkennen individueller Stilmerkmale erschwert und das Problem der Händescheidung weit über den engen Familienkreis der Galli Bibiena ausdehnt.[29]

Die Tätigkeitsbereiche der Werkstatt erstreckten sich weit jenseits des höfischen Theaterbetriebs. Die Galli Bibiena schufen Werke für kirchliche und weltliche, meist dem Hof nahestehende Auftraggeber, die von ephemeren Festgerüsten und Heiligen Gräbern bis hin zu Altären und illusionistischen Wandmalereien reichten. Giuseppes architektonische Kompetenzen wurden sehr früh erkannt, wie der 1718 von den Hoflakaien gestiftete Hochaltar der Paulanerkirche beweist, dessen Entwurf in einer Skizze des Werkskizzenbuchs festgehalten ist.[30] Auf Giuseppe geht vermutlich auch der bühnenhafte Hochaltar der Stiftskirche in Melk zurück, denn Abt Berthold Dietmayr entlohnte 1725 einen »signore Bibiena« für vier entsprechende Zeichnungen und für sechs Bühnenbilder.[31] Das Werkskizzenbuch dokumentiert außerdem den 1729 datierten Entwurf für den Antoniusaltar in der Wiener Servitenkirche und jenen von 1735 für den von Karl VI. gestifteten Hochaltar der Kirche der Barmherzigen Brüder *(Abb. 8)*.[32] Für Giuseppe gesichert sind zudem die Hochaltäre der Mercedarier- und der Schwarzspanierkirche.[33]

Abb. 7: Franz Anton Danne, Burg, 1729. Wien, Theatermuseum,
Inv.-Nr. HZ_HU8112 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 8: Giuseppe Galli Bibiena, Entwurf für den Hochaltar der Kirche der Barmherzigen Brüder in Wien, 1735. Wien, Theatermuseum, Werkskizzenbuch, Inv.-Nr. HZ_HG36992_156_159 (©: KHM-Museumsverband)

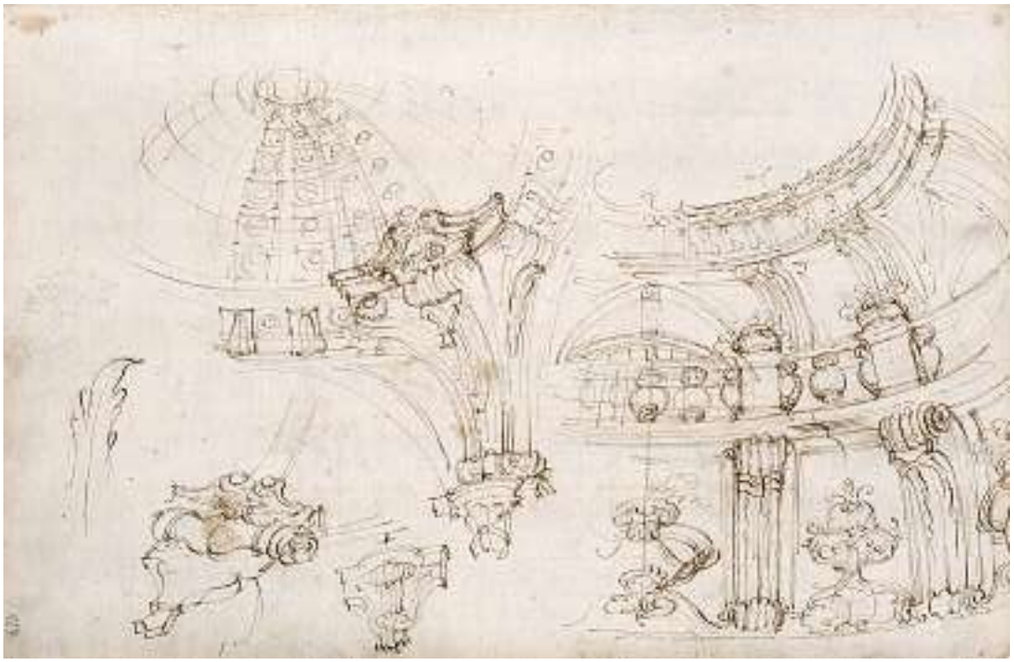


Abb. 9: Antonio Galli Bibiena, Entwurf für die Chorkuppelfresken der Peterskirche in Wien, 1729. Wien, Theatermuseum, Werkskizzenbuch, Inv.-Nr. HZ_HG36992_124_127 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 10: Giuseppe oder Antonio Galli Bibiena, Entwurf für die Deckenfresken in Schloss Ebenthal, 1736. Wien, Theatermuseum, Werkskizzenbuch,

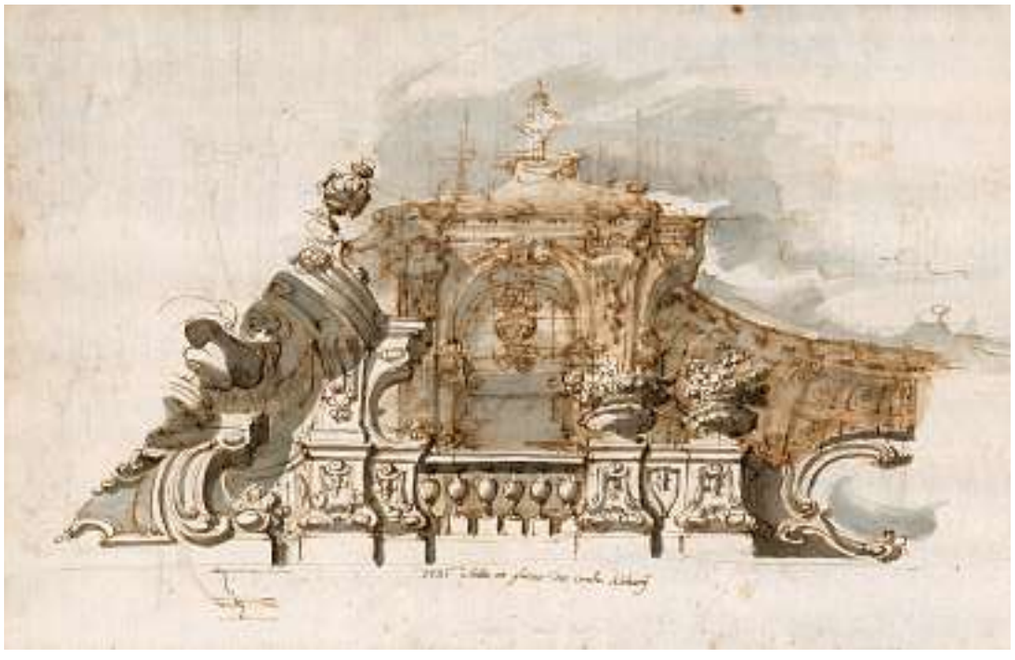
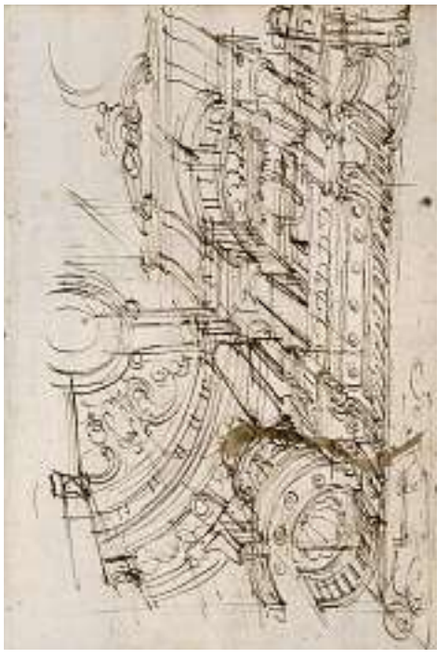


Abb. 11: Giuseppe oder Antonio Galli Bibiena, Entwurf für die Deckenfresken im Theatersaal der Jesuiten in Wien (?), 1735. Wien, Theatermuseum, Werkskizzenbuch, Inv.-Nr. HZ_HG36992_132_135 (©: KHM-Museumsverband)



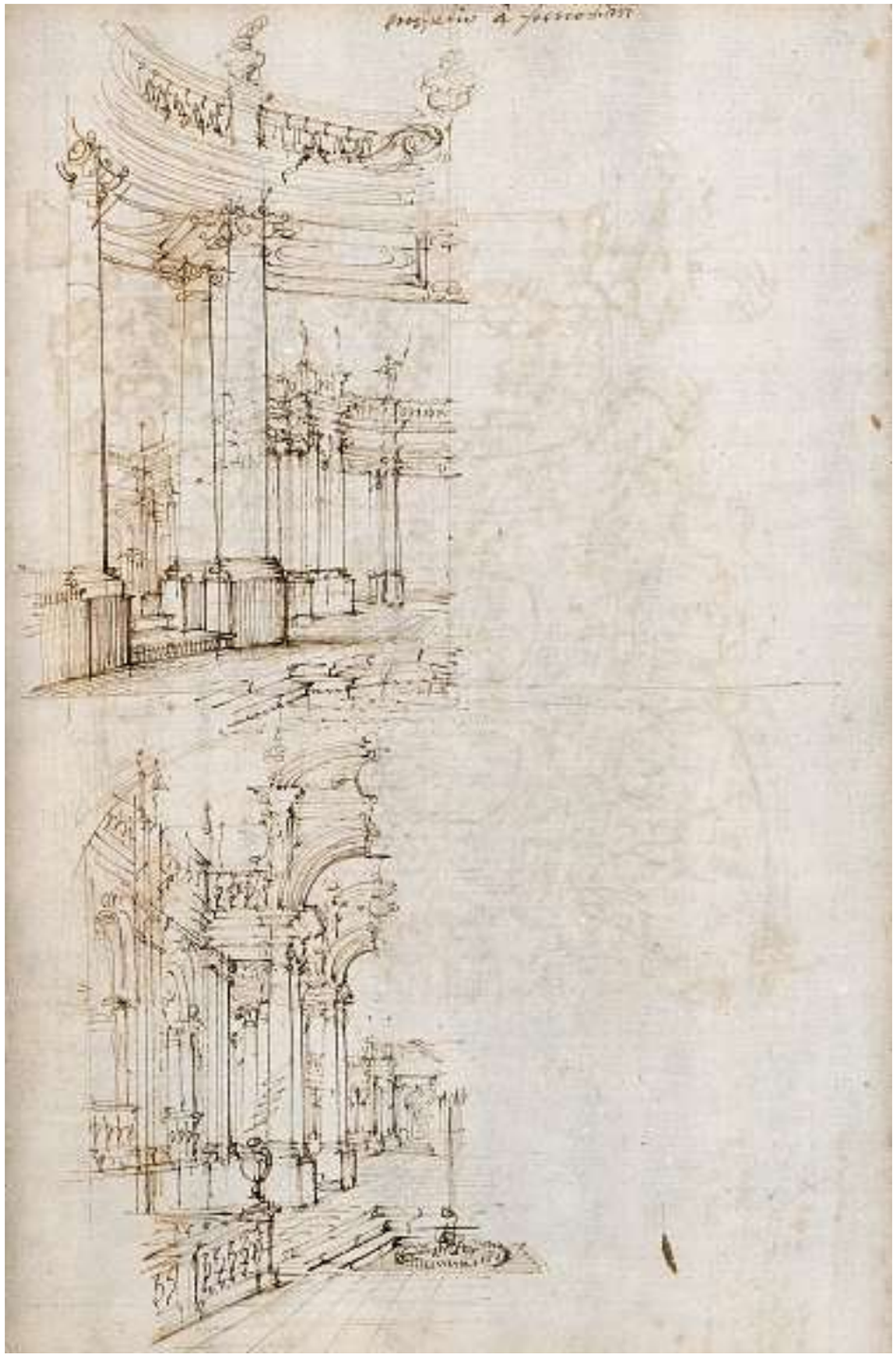


Abb. 12: Giuseppe oder Antonio Galli Bibiena, Entwurf für eine illusionistische Wandmalerei, 1737. Wien, Theatermuseum, Werkskizzenbuch, Inv.-Nr. HZ_HG36992_160 (©: KHM-Museumsverband)

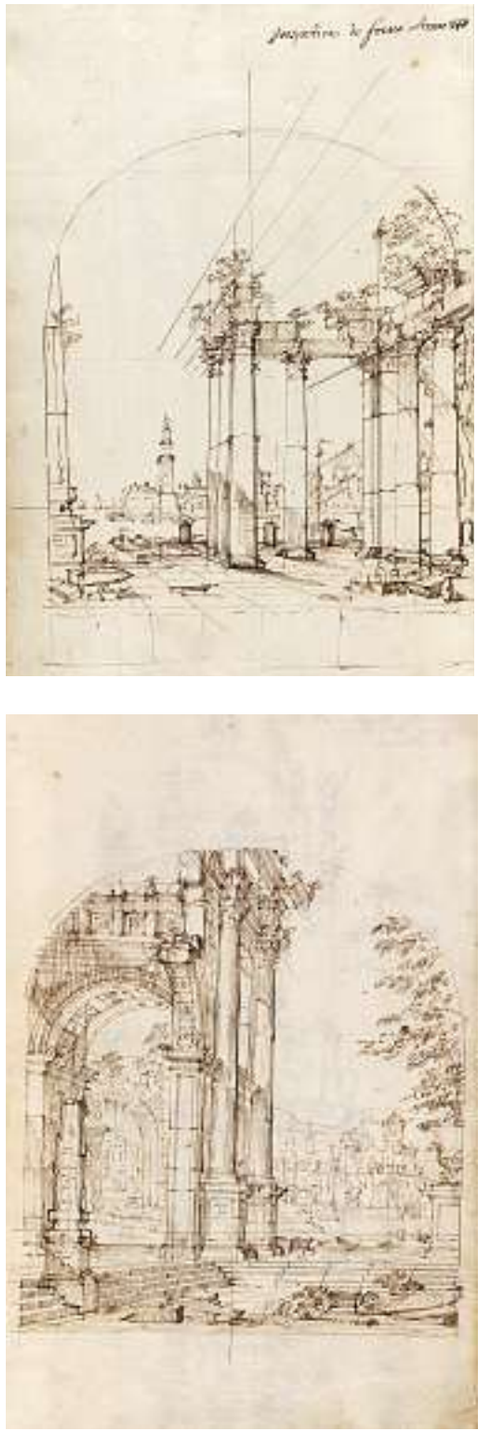


Abb. 13 a und b: Giuseppe oder Antonio Galli Bibiena, Entwurf für eine illusionistische Wandmalerei, 1740. Harvard University, Houghton Library, Sketchbook, Ms Typ 412, fol. 222v und 223r (©: ebenda)

Zahlreiche, meist noch nicht identifizierte Altarentwürfe birgt auch das *Sketchbook* der Houghton Library. Erwähnt sei hier ein nicht ausgeführter Vorschlag von 1740 für eine Neugestaltung des Hochaltars der Servitenkirche und ein Blatt von 1744 mit zwei Entwürfen für jenen der Pfarrkirche in Mannersdorf.[34] Giuseppes Altarbauten verstehen sich nie als in sich geschlossene Strukturen, sondern sie entstehen im Dialog mit der umliegenden Architektur, die in allen Entwürfen, selbst bei den flüchtigen Skizzen, miteinbezogen ist. Bezeichnend ist außerdem, dass – wie bei den Entwürfen für das Theater – neben dem rein architektonischen Aufbau auch die skulpturalen Elemente und die ornamentalen Details weitgehend gleichzeitig und gleichberechtigt definiert wurden.

Die für viele regelmäßig vom Kaiser besuchten Kirchen typische Chorveränderung bzw. -verlängerung mit Einbau von seitlichen Kaiseremporen, wie sie zum Beispiel in der Paulanerkirche und in der Karlskirche vorgenommen wurde, bildete den unmittelbaren Anlass, um Antonio Galli Bibiena, der schon 1723 als Freskant für Graf Questenberg tätig gewesen war, 1729 mit dem Auftrag für die Gestaltung des Chorbereichs der Peterskirche zu betrauen. Vorstudien zur kassettierten Scheinkuppel und zu den monumentalen Volutenzwickeln konnten im Werkskizzenbuch identifiziert werden *(Abb. 9)*.[35] Antonio griff den Typus der Scheinkuppel später noch mehrmals auf, besonders während seiner ungarischen Jahre (1738–1745) im Dienst von Kardinal Imre Esterházy.[36] Davon zeugen die stark übermalten Fresken in der Marienkapelle des Doms von Trnava (Slowakei) oder die Ausgestaltung der Trinitarierkirche in Bratislava. Leichter und variationsreicher erscheinen die Quadraturmalereien in der Kapelle der Sommerresidenz des Kardinals in Bratislava, wo Antonio mit illusionistischen Öffnungen, ornamentalem Detailreichtum und üppigen Blumenarrangements auch chromatisch neue Akzente setzte.

Eine ganz andere Art illusionistischer Dekoration prägen die Giuseppe zugeschriebenen Fresken in Schloss Ebenthal aus dem Jahr 1736, deren diaphane abwechslungsreiche Architektur mit eingestellten üppigen Blumenvasen auf einem aquarellierten Blatt des Werkskizzenbuchs erscheint *(Abb. 10)*.[37] Auch das amerikanische *Sketchbook* enthält mehrere vergleichbare Entwürfe von Dekorationen für den profanen Bereich, bei denen die Quadratur zur illusionistischen Himmelsöffnung überleitet. Lösungen dieser Art sind weder als einfache Balustrade noch als Attikageschoss ausgebildet, sondern überhöhen mit ihren lichtdurchlässigen Strukturen den Realraum im Sinne einer Vorbereitung auf die zenitale Öffnung. Schon Ulrike Knall-Brskovsky vermutete, dass die illusionistische Architekturmalerei an der Decke des ehemaligen Jesuitentheaters in Wien auf die Galli Bibiena zurückgehe, und tatsächlich sind im *Sketchbook* mehrere Blätter, die eindeutig auf Planungsstadien für dieses Werk verweisen, eingebunden.[38] Zu dieser Gruppe gehört wohl auch eine Skizze im Wiener Werkskizzenbuch, die mit sicheren Linien eine vermutlich erste Hypothese für die Komposition zeichnet *(Abb. 11)*. Keines der Blätter stimmt genau mit dem ausgeführten Fresko überein, aber die Grundstruktur der triumphbogenartigen, die Längsseiten des Saales gliedernden Architektur ist in allen Entwürfen grundsätzlich vorgezeichnet.

Ein weiterer wichtiger Tätigkeitsbereich der Werkstatt auf dem Gebiet der Malerei kann mit dem in den Skizzenbüchern benützten Begriff »prospettiva a fresco« umschrieben werden. Es handelt sich dabei um bildhafte illusionistische Wandmalereien, die sowohl für Innenräume als auch für den Außenbereich, meist für Höfe, konzipiert wurden und neben raumerweiternden Architekturen oft antike Stadt- oder Ruinenlandschaften zeigen *(Abb. 12, 13a und b)*. Mit der Umsetzung ihrer temporären Bühnenbilder in permanente Wanddekorationen konnten Antonio und Giuseppe Galli Bibiena ihre Fertigkeit im Umgang mit den Regeln der Winkelperspektive aus den Schranken des Theaters befreien und Raumerlebnisse, die zuvor nur in Verbindung mit einer Inszenierung möglich waren, in den Alltag integrieren. Obwohl sich in den Höfen der Wiener Palais keine entsprechenden Beispiele erhalten haben, lassen die Zeichnungen in den Alben der Galli Bibiena darauf schließen, dass Dekorationen dieser Art gefragt und verbreitet waren.[39]

Wenn Giuseppe in *Architetture e prospettive* ausdrücklich betont, der Band enthalte auch »volontari esercizi«, so unterstreicht er damit seine schöpferischen Kräfte im Erfinden von architektonischen Szenerien, die nicht an ein bestimmtes Theaterereignis gebunden sind. Obwohl die »prospettive a fresco« keine Aufnahme in das Stichwerk gefunden haben, sind wohl auch sie zu diesen »freiwilligen Übungen« zu zählen. Bedenkt man, dass Giuseppe eine Erweiterung der *Architetture* mit zusätzlichen Kategorien bzw. Kunstgattungen geplant hat, so ist zu überlegen, ob er dabei nicht auch Wand-

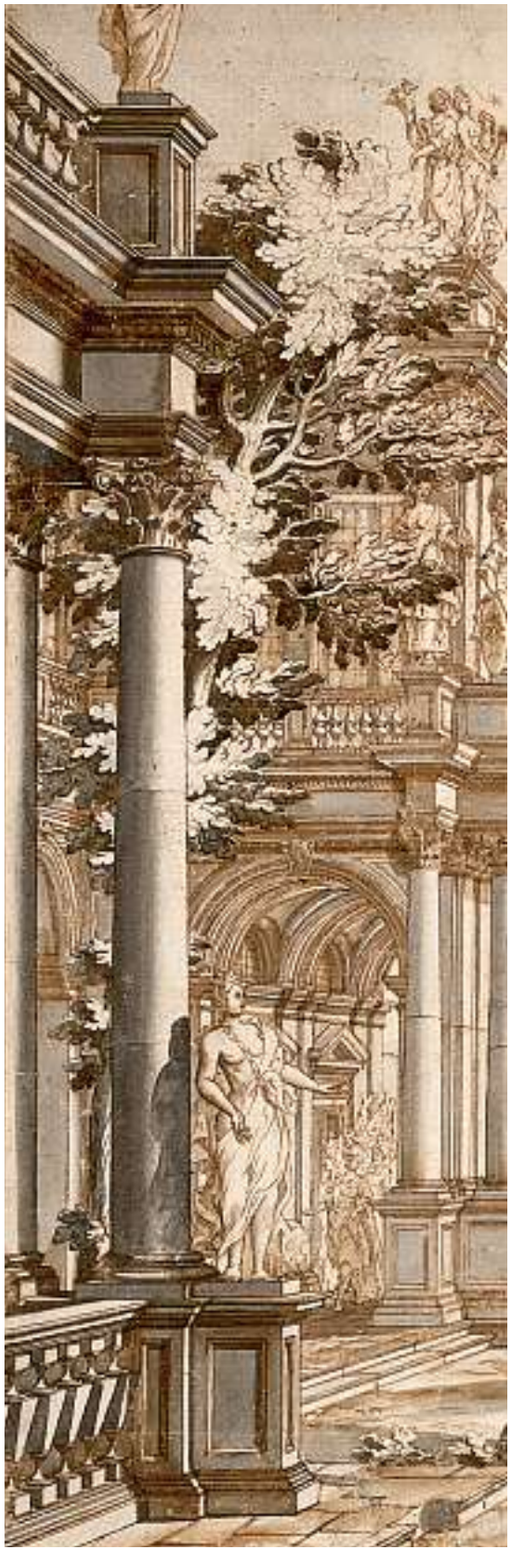


Abb. 14: Giuseppe Galli Bibiena,
Antike Bauten an einem Hafen.
Wien, Albertina, Inv.-Nr. 14401
(©: ebenda)

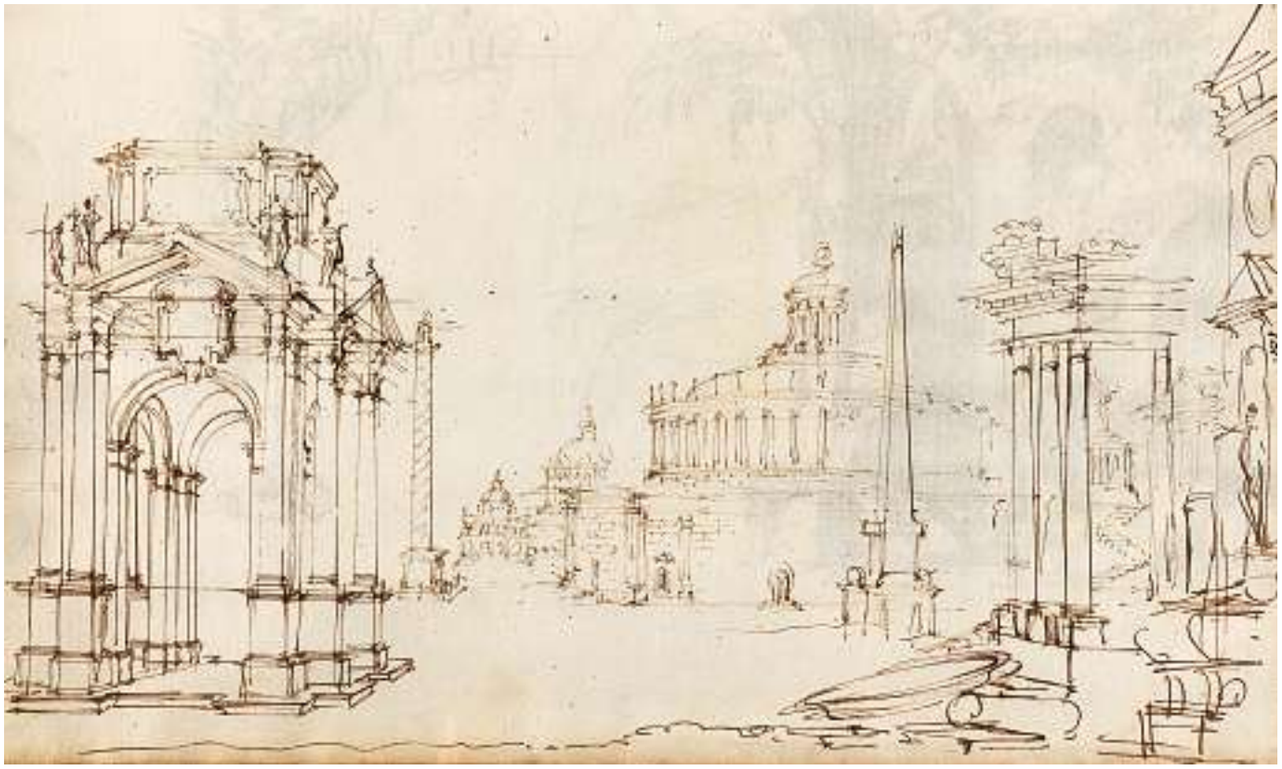


Abb. 15: Giuseppe Galli Bibiena, Platzanlage mit antiken Bauten und Monumenten, um 1740. Harvard University, Houghton Library, Sketchbook, Ms Typ 412, fol. 181r (©: ebenda)

Abb. 16: Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli Bibiena, Platzanlage mit antiken Bauten und Monumenten, 1740. Aus: *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740, Teil III, Taf. 10. Wien, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (©: MAK)

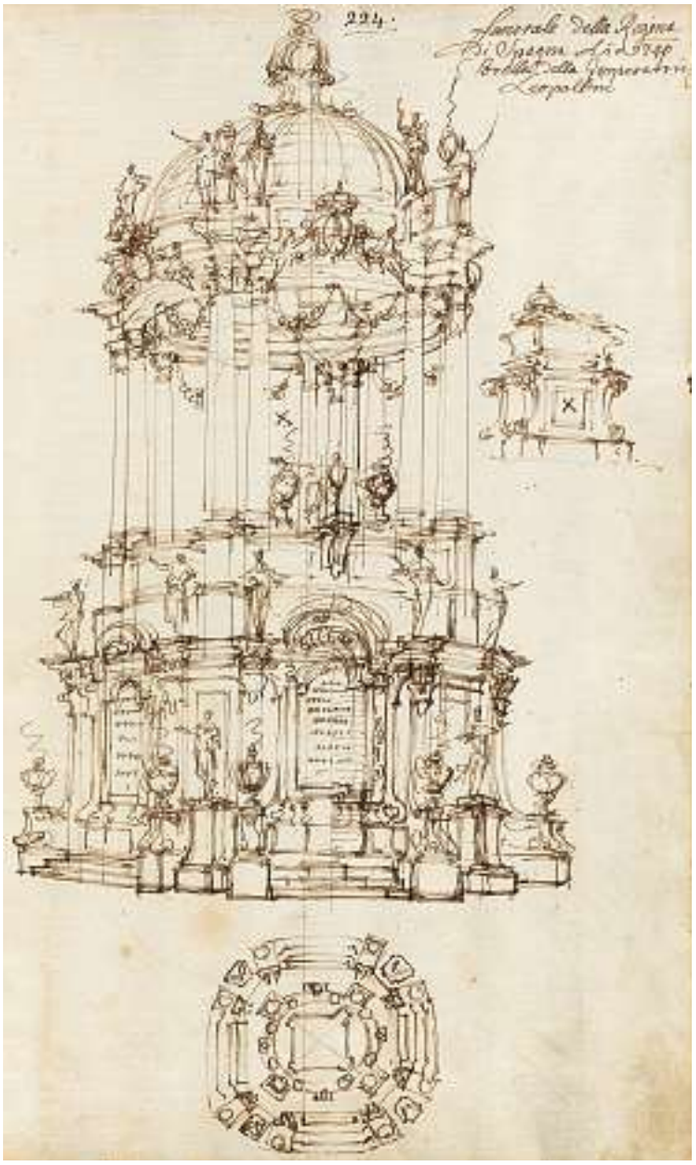


Abb. 17: Giuseppe Galli Bibiena, Skizze des Trauergerüsts für Franz Ludwig von der Pfalz-Neuburg, 1740. Harvard University, Houghton Library, Sketchbook, Ms Typ 412, fol. 224r (©: ebenda)

Abb. 18: Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli Bibiena, Trauergerüst für Franz Ludwig von der Pfalz-Neuburg in der Augustinerkirche in Wien. Aus: *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740, Teil I, Taf. 3. Wien, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (©: MAK)

malereien und Altäre berücksichtigen wollte. Ein Segment der für Wandmalereien konzipierten Entwürfe, nämlich die von antiken und modernen Gebäuden umsäumten Platzanlagen, entsprechen im Übrigen einer der in *Architetture e prospettive* vertretenen Gattungen und sind ein Genre, das Giuseppe Galli Bibiena sowohl in Form von autonomen Grafiken und Gemälden als auch im Bereich des Theaters verwendete.[40] Hier sei an die bekannte Zeichnung in der Albertina erinnert, auf der die architektonische Kulisse eines Hafenforums die Begegnung von Dido und Aeneas umrahmt *(Abb. 14)*.[41]

Ein Vergleich der Stiche und Präsentationsblätter mit den Skizzen verdeutlicht die kompositorischen Gestaltungsprinzipien Giuseppes. Das *Sketchbook* der Houghton Library birgt einen ersten Entwurf *(Abb. 15)* für die Stadtlandschaft im dritten Teil der *Architetture e prospettive (Abb. 16)*. Bereits festgelegt sind die mit schnellen Linien gezeichneten Architekturen am rechten Bildrand mit den Vordergrunddetails sowie die in die Tiefe führenden Bauwerke und Monumente, wobei die Sequenz von Obelisk, Rundbau und Spiralsäule bestimmend ist. Im ausgeführten Blatt sind sämtliche Elemente und Proportionen der rechten Bildhälfte weitgehend unverändert geblieben, während im linken Teil dem Triumphbogen eine zweite denkmalartige Architektur vorgelagert wurde. Auf der Skizze scheinen die beiden Bildhälften verschiedenen Planungsstadien zu entsprechen. Während rechts bereits die Gesamtkomposition festgelegt ist, erscheint links der weitaus präziser durchgezeichnete Triumphbogen wie ein Versatzstück, das beliebig im Bild verschoben werden kann. Der gestaltete Platz ist im Kupferstich schließlich mit Figuren und pflanzlichen Details belebt.

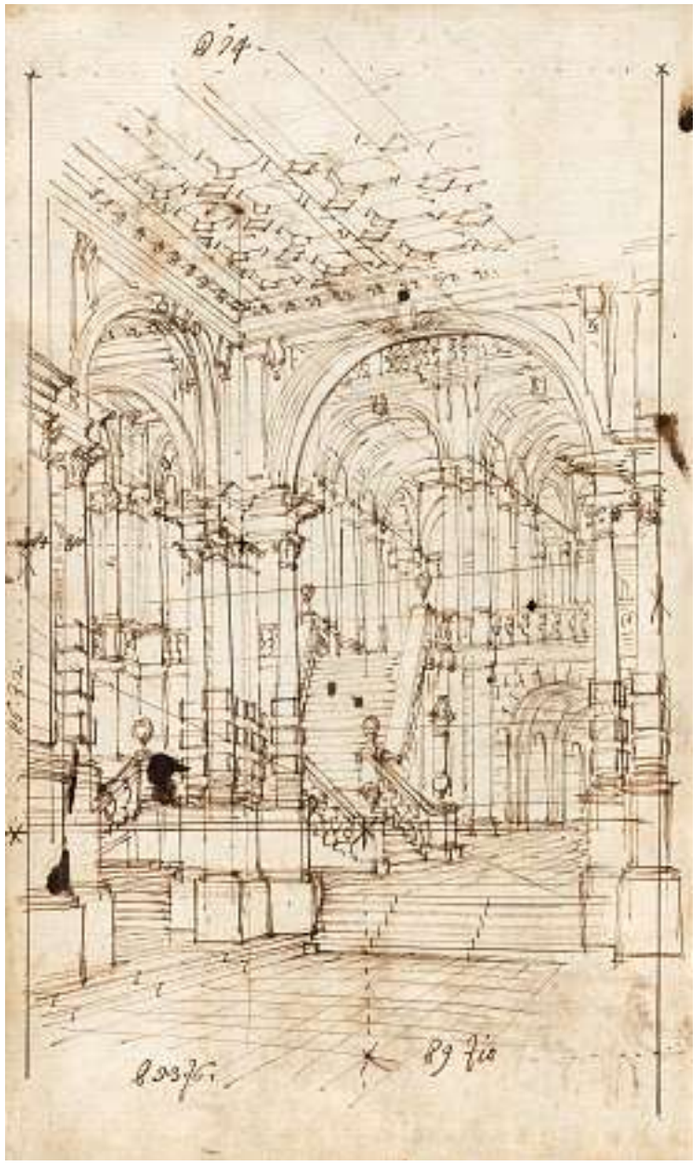


Abb.19: Giuseppe Galli Bibiena, Entwurf für ein Heiliges Grab, 1740. Harvard University, Houghton Library, Sketchbook, Ms Typ 412, fol. 148v (©: ebenda)

Abb. 20: Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli Bibiena, Heiliges Grab. Aus: *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740, Teil IV, Taf. 5. Wien, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (©: MAK)

Mehrere weitere Zeichnungen des amerikanischen *Sketchbook* stehen mit den Kupferstichen in *Architetture e prospettive* in Verbindung, so zum Beispiel jene auf Folio 224, die das 1732 in der Augustinerkirche errichtete Trauergerüst in Form eines Rundtempels für den Kurfürsten und Erzbischof von Mainz Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg zeigt *(Abb. 17 und 18)*[42], aber besonders zahlreich sind die Übereinstimmungen bei Skizzen für Heilige Gräber und Theater. Sie beweisen die in den Quellen gesicherte Intensität der Tätigkeit der Werkstatt auf diesem Gebiet, von der besonders die in der Karwoche vom Hof besuchten Kirchen betroffen waren. Die Beschriftungen im Wiener Werkskizzenbuch und im *Sketchbook* erwähnen wiederholt die Kirchen der Minoriten, Jesuiten, Serviten und Schwarzspanier sowie die Michaelerkirche und jene des Nepomukspitals.[43] Zu berücksichtigen ist allerdings auch hier wieder die Tatsache, dass sich nicht alle Zeichnungen und Stiche auf tatsächlich ausgeführte Werke beziehen und dass die »volontarj esercizj« des Giuseppe Galli Bibiena sich wohl auch auf dieses Genre ausdehnten *(Abb. 19 und 20)*. Virtuos nach den Regeln der Winkelperspektive arrangierte monumentale Treppenanlagen und lichtdurchlässige Bogenarchitekturen bilden die Bühnen für die Erzählung von Episoden aus der Leidensgeschichte Christi. In einer Seitenkapelle der Stiftskirche in Zwettl befindet sich noch heute ein seltenes Beispiel für ein nicht als ephemere Struktur gedachtes Heiliges Grab aus dem Jahr 1744, dessen Vorzeichnung ebenfalls im Album der Houghton Library identifiziert werden konnte. Die Quellen

nennen Franz Anton Danne als Schöpfer der Kulissenarchitektur, der hier wohl einen in der Werkstatt Giuseppe Galli Bibienas konzipierten Entwurf materiell umsetzte.[44]

Die Abnahme der Opernaufführungen am Wiener Hof ab 1737[45] hatte zweifelsohne auch Auswirkungen auf die Werkstatt der Galli Bibiena und führte vermutlich zu einer teilweisen Neuorientierung ihrer Tätigkeiten. Die besonders im amerikanischen *Sketchbook* dokumentierte Intensivierung der Entwürfe für malerische Kompositionen, Capricci und profane Innenausstattungen legt davon Zeugnis ab. Über die schlechte Auftragslage im Bereich des Theaters beklagte sich Giovanni Maria Galli Bibiena 1737 und kündigte eine Reise seines Bruders Giuseppe nach England an.[46] Obwohl dieses Vorhaben nie durchgeführt wurde, kann davon ausgegangen werden, dass die Suche nach neuen Auftraggebern und Aufgabenbereichen in diesem Zeitraum besonders ausgeprägt war. Antonio fand in Kardinal Esterházy einen neuen Mäzen, während Giuseppe, besonders ab 1740, häufig in Italien arbeitete, ehe er im Januar 1748 dem Ruf an den Dresdener Hof folgte. Antonio kehrte 1745 nach dem Tod von Imre Esterházy nach Wien zurück, verließ aber 1751, als er den Zuschlag für die Errichtung des neuen Teatro Pubblico in Bologna erhielt, endgültig die Stadt.

1 Elena Tamburini, *Ferdinando Galli Bibiena. Spettacolo sulla peschiera della Lonja a Barcellona, 1708*, in: Ausstellungskatalog Jadranka Bentini – Deanna Lenzi (Hgg.), *I Bibiena – una famiglia europea*, Bologna 2000, 249; Laura Bernardini, *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo*, in: Recerca musicològica 19, 2009, 199–227; Andrea Sommer-Mathis, *Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'imperatore Carlo VI*, in: Francesco Carmelo Greco (Hg.), *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Neapel 2001, 343–358; Deanna Lenzi, *L'attività dei Bolognesi Ferdinando, Alessandro e G. Carlo Sicinio Galli Bibiena in terra iberica*, in: José Luis Colomer – Amedeo Serra Desfilis (Hgg.), *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artisticas y culturales*, Madrid 2006, 296–300.

2 AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 307–309, Kat.-Nr. 74a–c (Deanna Lenzi); Herbert Karner, *Der Theaterbau Francesco Galli Bibienas*, in: ders. (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz* (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2), Wien 2014, 373–375.

3 Zum dortigen Theater vgl. Raphael Tassin, *Il soggiorno di Francesco Galli Bibiena e l'eredità dell'architettura bolognese in Lorena nel primo quarto del XVIII secolo*, in: Sabine Frommel (Hg.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Bologna 2013, 207–226.

4 Franz Hadamowsky, *Die Familie Galli Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater*, Wien 1962, 11.

5 Ausstellungskatalog Maria Teresa Muraro – Elena Povoledo (Hgg.), *Disegni teatrali dei Bibiena*, Vicenza 1970.

6 Deanna Lenzi, *Sui Bibiena: considerazioni e proposte*, in: Frommel 2013 (zit. Anm. 3).

7 Alexandra Glanz, *Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748) Inventore delle scene und Premier Architecteur am kurpfälzischen Hof in Mannheim*, Berlin 1991. Die Zeichnung für das *Castrum doloris* (München, Staatliche Graphische Sammlungen, Bibiena Klebeband, I, Nr. 37r) ist besprochen in Lenzi 2006 (zit. Anm. 1), 301.

8 Zur Identifizierung autografer Zeichnungen Ferdinandos für diese Opern vgl. AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 248, Kat.-Nr. 20 (Deanna Lenzi).

9 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, *Antiker Mythos auf dem Wiener Theater. Der Wandel des Herakles-Bildes in den musikdramatischen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Joachim Dalfen – Christine Harrauer (Hgg.), *Antiker Mythos erzählt und angewandt bis in die Gegenwart* (Wiener Studien, Beiheft, Bd. 18), Wien 2004, 251 f.

10 Lenzi 2006 (zit. Anm. 1), 299 f.

11 Vgl. dazu die Zeichnungen in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, besprochen in: AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 355–358, Kat.-Nr. 97a–b (Deanna Lenzi).

12 Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd. IV: *Barock*, München – London – New York 1999, 262 f., Kat.-Nr. 28 (Hellmut Lorenz).

13 Zu Ospel siehe Christiane Salge, *Anton Johann Ospel 1677–1756, ein Architekt des österreichischen Spätbarock*, München – Berlin – London – New York 2007.

14 Martina Frank, *I Bibiena a Vienna: la corte e altri committenti*, in: AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 112–114.

15 AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 271, Kat.-Nr. 40 (Deanna Lenzi).

16 Luigi Crespi, *Felsina pittrice*, Bologna 1769, Bd. III, 101.

17 AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 312–315, Kat.-Nr. 77a–d (Martina Frank), mit älterer Lit.; Jana Spáčilová – Štepán Vácha, *New Insights into the Performance of Fux's Opera Costanza e Fortezza in Prague in 1723*, in: Music in Art 34, 1–2, 2009, 44–72.

18 Hubertus Gaßner – Andreas Stolzenburg (Hgg.), *Italienische Zeichnungen 1450–1800. Katalog Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, Köln – Weimar – Wien 2009, 183 f., Kat.-Nr. 235 (David Klemm).

19 AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 278 f., Kat.-Nr. 50 (Martina Frank).

20 In Wien schuf Francia um 1732 die Deckendekoration der stark von der Werkstatt der Galli Bibiena bestimmten Schwarzspanierkirche; 1736 erhielt er von Graf Questenberg den Auftrag für die illusionistische Architekturmalerei im Festsaal von Schloss Jarmeritz in Mähren, ein Vorhaben, bei dem er den im selben Jahr verstorbenen Giovanni Pellizuoli ablöste. Gleichzeitig waren in Jarmeritz auch Antonio und Giuseppe Galli Bibiena tätig, die für Questenberg zahlreiche Bühnenbilder für das Schlosstheater entwarfen; siehe dazu Jana Perutková, *František Antonin Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera* v *Jaroměřících*, Prag 2011, 511 f. Zu Francia vgl. besonders Ingrid Sjöström, *Un espace pour les anges: architectures peintes par Domenico Francia en Suède*, in: Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna 33–34, 1994, 145–156.

21 Ulrike Knall-Brskovsky, *Italienische Quadraturisten in Österreich*, Wien 1984, 238.

22 Zum Wiener Werkskizzenbuch siehe Hadamowsky 1962 (zit. Anm. 4); Ausstellungskatalog Michael Krapf (Hg.), *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Wien 1998, 129 f., Kat.-Nrn. 23–27 (Georg Wilhelm Rizzi); AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 280 f., Kat.-Nr. 53a–e (Martina Frank).

23 AK Vicenza 1970 (zit. Anm. 5), 51.

24 Nach längerem Aufenthalt an der Universität Harvard bereite ich derzeit eine umfassende Arbeit über das *Sketchbook* vor. Vorgestellt wurde es in: Ausstellungskatalog Diane Kelder (Hg.), *Drawings by the Bibiena Family*, Philadelphia 1968; Kelder hat das Thema jüngst nochmals aufgegriffen und das geringe Interesse der Forschung an den Zeichnungen in amerikanischen Sammlungen beklagt: *I Bibiena: alcune osservazioni sul collezionismo privato e pubblico negli Stati Uniti*, in: Daniela Callingani (Hg.), *I Bibiena una famiglia in scena da Bologna all'Europa*, Bologna 2002, 113–118.

25 AK Vicenza 1970 (zit. Anm. 5), 108, Kat.-Nr. 149; AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 411, Kat.-Nr. 123 (Martina Frank).

26 Alphaeus Hyatt Mayor, *The Bibiena Family*, New York 1945, Nr. 41, 36 f.

27 Joseph Gregor, *Giuseppe Galli-Bibiena* (Denkmäler des Theaters, N.S. Bd. 1), Wien 1954, XVIII.

28 So z. B. die Blätter 44r, 45v, 65r und 66v des Werkskizzenbuchs.

29 Per Bjurström, *Inigo Jones and Bibiena*, in: The Burlington Magazine 110, Nr. 785, 1968, 483.

30 AK Wien 1998 (zit. Anm. 22), 137, Kat.-Nr. 26 (Wilhelm Georg Rizzi); Ingeborg Schemper-Sparholz, *Die Hochaltarplastiken der Wiener Paulanerkirche, ein bisher nicht erkanntes Werk Lorenzo Mattiellis*, in: Opuscula Historiae Artium, Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis 46, 2002, 47–55.

31 Zwei Giuseppe zugeschriebene Präsentationsblätter befinden sich heute im Stiftsarchiv; AK Wien 1998 (zit. Anm. 22), 147–150, Kat.-Nrn. 30 und 31 (Wilhelm Georg Rizzi).

32 AK Wien 1998 (zit. Anm. 22), 137, Kat.-Nr. 27 (Wilhelm Georg Rizzi); Lorenz 1999 (zit. Anm. 12), 538 f., Kat.-Nrn. 254 und 255 (Ingeborg Schemper-Sparholz).

33 Herbert Karner, *Apsisaltäre. Zur Typengeschichte des barocken Hochaltars im Wiener Einflussgebiet*, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LI, Nr. 2, 1997, 366–379; Lorenz 1999 (zit. Anm. 12), 262, Kat.-Nr. 30 (Hellmut Lorenz).

34 Martina Frank, *I Galli Bibiena per i gesuiti di Vienna*, in Frommel 2013 (zit. Anm. 3), 325 f.

35 Knall-Brskovsky 1984 (zit. Anm. 21), 227. Antonio arbeitete hier mit seinem Schwiegervater, dem Stuckateur Santino Bussi, zusammen.

36 Geza Galavics, *Antonio Galli Bibiena in Ungheria e in Austria*, in: Acta Historiae Artium 30, 1984, 177–263.

37 Wilhelm Georg Rizzi, *Das Schloß Ebenthal in Niederösterreich und sein Festsaal von Giuseppe Galli Bibiena*, in: Arx. Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol 1, 1984, 3–7.

38 Ulrike Knall-Brskovsky, *Deckengemälde*, in: Ausstellungskatalog Guenther Hamann – Kurt Muehlberger – Frank Skacel (Hgg.), *Das Alte Universitätsviertel in Wien (1385–1985)*, Wien 1985, 236–238. Zu den Entwürfen im *Sketchbook* und allgemein zur Tätigkeit für die Jesuiten vgl. Frank 2013 (zit. Anm. 34), 313–326.

39 Die während der Restaurierungsarbeiten im Hof des Winterpalais des Prinzen Eugen entdeckte Vorzeichnung für eine wahrscheinlich vom Bologneser Marcantonio Chiarini entworfene illusionistische Wandmalerei ist im Wiener Raum ein seltenes Exempel für jene Ausgestaltung von Innenhöfen, wie sie in Bologna im 18. Jahrhundert und unter Mitwirkung der Galli Bibiena und ihrer Schule eine neue Blüte erlebte.

40 Zum Thema Platzanlagen vgl. Werner Oechslin, *Il contributo dei Bibiena. Nuove attività architettoniche*, in: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio XVII, 1975, 131–161; Wilhelm Georg Rizzi, *Galli-Bibiena und die Folgen*, in: Ausstellungskatalog Peter Weninger (Hg.), *Die Sammlung des Theatermalers Michael Mayr 1796–1870*, Wien 1984; Aurora Scotti-Tosini, *Giuseppe Galli Bibiena. L'invenzione della piazza all'antica*, in AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 285–287.

41 Das Blatt konnte bisher keiner Inszenierung eindeutig zugeordnet werden; vgl. Ausstellungskatalog Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, München 2003, 162, Kat.-Nr. 105 (Babette Ball-Krückmann).

42 Es handelt sich bei der Skizze wohl um keine Entwurfszeichnung für das *Castrum doloris* des Jahres 1732, sondern um eine Studie für den Stich in *Architetture e prospettive*. Die Beschriftung, die eine »Regina di Spagna« erwähnt, ist wohl nicht eigenhändig und wurde möglicherweise erst später hinzugefügt; vgl. Frank 2013 (zit. Anm. 34), 321. Eine fein ausgeführte Zeichnung, die auch den Kirchenraum zeigt, befindet sich in der Sammlung des Royal Institute of British Architects in London.

43 Martina Frank, *Die Familie Galli Bibiena in Wien: Werkstatt und Auftraggeber*, in: Karl Möseneder – Michael Thimann – Adolf Hofstetter (Hgg.), *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*, Petersberg 2014, Bd. 2, 637–649.

44 Ebenda, 641 f.

45 Vgl. dazu besonders Claudia Michels, *Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherungen an eine Schnittstelle*, in: Elisabeth Fritz-Hilscher (Hg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Wien 2013, 125–158.

46 AK Bologna 2000 (zit. Anm. 1), 432–435, Kat.-Nr. d (Alessandra Cantelli).

ISOLE orride, e disa
Inversi Mostri per inc

Andrea Sommer-Mathis

Das Wiener Theatralfest »Angelica vincitrice di Alcina« im europäischen Kontext

Der festliche Anlass

Am 13. April 1716 konnte man am Wiener Hof endlich erleichtert aufatmen und die Geburt eines männlichen Thronerben bejubeln. Acht Jahre lang war die Ehe von Kaiser Karl VI. und Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel kinderlos geblieben und man hatte die Hoffnung auf Nachwuchs fast schon aufgegeben, als Erzherzog Leopold Johann geboren wurde, der gemäß der Pragmatischen Sanktion von 1713 einmal Alleinerbe aller habsburgischen Länder werden sollte. Da Kaiser Karl VI. trotz seiner Niederlage im Spanischen Erbfolgekrieg seinen Anspruch auf den spanischen Königsthron nicht aufgegeben hatte, erhielt der Neugeborene auch den Titel eines Infanten von Spanien und Prinzen von Asturien. Dieses dynastisch und politisch überaus bedeutsame Ereignis wurde nicht nur in Wien, sondern auch in anderen dem Hause Habsburg verbundenen Städten mit allem gebotenen Pomp und Aufwand gefeiert.[1]

Gleich nachdem die Nachricht in der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt öffentlich verkündet worden war, »wurde sowohl die Kaiserliche Burg / als alle Clöster und Häuser der ganzen Stadt / auch etlicher Massen in den Vorstädten theils mit weissen Wind=Lichtern / und theils mit kleinen wie auch Sinn=Bildern und Schriften beleuchtet, […] Welche Freudenbezeugungen auch / den 15. und 16. dito gedauret; In welchen drey Tägen jedermann um die Wette gestritten / seine Freud zuerweisen; wie dan auch an verschiedenen Ministern Häusern / ingleichen vor dem Land=Haus und auf dem Hof von dem allhiesigen Stadt=Raht allerhand Ehren=Gerüste aufgerichtet worden; aus denen man theils Gelt: theils aber / sonderbar auf dem Hof / unter Trompeten und Pauken=Schall / Fleisch / Krapffen und Semmel auswerffen: auch rot= und weissen Wein springen lassen.«[2]

An den drei unmittelbar auf die Geburt folgenden Tagen wurden die wichtigsten öffentlichen Gebäude, Paläste, Kirchen und Klöster, aber auch zahlreiche Privathäuser aufwendig beleuchtet und mit Sinnbildern und Inschriften versehen; diese Festdekorationen und Illuminationen wurden von dem kaiserlichen Antiquar Carl Gustav Heræus und dem Hofbuchhändler Johann Baptist Schönwetter gesammelt und in gedruckten Festbeschreibungen herausgegeben.[3] An den Festbeleuchtungen beteiligten sich nicht nur die bedeutendsten Adelsfamilien mit teilweise sehr komplexen Bildprogrammen und gelehrten Inschriften[4] (vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 17), sondern auch einfache Handwerker und Gewerbetreibende, etwa ein Fleischhauer, der meinte: »Lieber ist mir dieser Fürst / Als ein Dutzend Bratewürst«, während ein Bierbrauer für sein eigenes Produkt warb: »Die Gesundheit des Prinzen / die Herren im Wein / Wir trinkens im Bier / und jauchzen und schreyn.« Ein Bader gab sich politisch und zeigte den Erzherzog bei Mörsern und Kanonen mit dem ›sinnigen‹ Spruch: »Mit diesen Köpfen / Wird er die Türken schröpfen.« Ein Perückenmacher sorgte sich um die Haarpracht des Erzherzogs und brachte an seinem Haus folgende Verse an: »Es wird ein starkes Haar sich hier am besten schicken; / Weil so viel Cronen sonst die Krause ganz zertrücken.« Andere knüpften ganz persönliche Hoffnungen an die Geburt des Erzherzogs, so ein Maler, der sich neue Aufträge erwartete: »Gott seys Dank / daß Du bist gebohren / Sonst wären wir / samt unsrer Kunst / verlohren / Jetzt mahlen wir viel tausend Conterfee / Und

Links: Detail aus Abb. 9

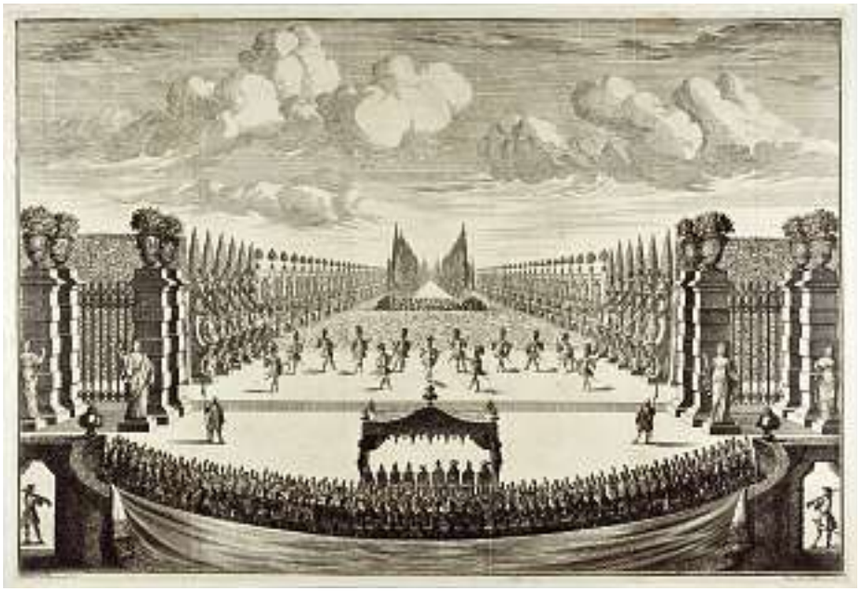


Abb. 1a und b: Bühnenbilder zur Oper *La costanza d'Ulisse*, Wien 1700. Kupferstiche von Johann Ulrich Kraus[en] nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSU2470 und GS_GSU2471 (©: KHM-Museumsverband)

trinken dabey den besten Caffee.« Auch die Wachszieher versprachen sich Nutzen von der kaiserlichen Geburt: »An Gold und Guht / auf dieser Erden / Niemand / als wir / wird reicher werden; / Wan alle Jahr wird kommen ein Prinz / Viel Fackeln die füllen die Beutel mit Münz.« Der Herausgeber der Festbeschreibung und des *Wienerischen Diariums*, Johann Baptist Schönwetter, gab sich dagegen bescheiden: Er präsentierte dem Erzherzog ein Barometer und dichtete dazu mit einem Wortspiel auf seinen Nachnamen: »Es zeigt dis Barometter / Dir allezeit schön Wetter«; für seinen im »Haus zum roten Igel« untergebrachten Verlag und seine Zeitung versprach er sich höchste Protektion: »Dieses grossen Adlers Flügel / Schützen mich im roten Ygel.« Und schließlich stellte sich auch ein Trompeter mit einem fröhlichen »Trararara / Trararara / Trararara / Ein junger gesunder Erz=Herzog ist da« ein.[5]

Die Festaufführung und ihr Schauplatz

Der Kaiserhof selbst plante zur Feier der Geburt des Thronfolgers eine spektakuläre Freilichtinszenierung einer Oper auf dem künstlichen Teich im Park der Sommerresidenz Favorita.[6] Sie sollte nach entsprechender Vorbereitungszeit im September 1716 stattfinden, was es möglich machte, gleichzeitig auch den entscheidenden Sieg des kaiserlichen Heeres über die Osmanen zu feiern, der unter der Führung des Prinzen Eugen am 5. August 1716 bei Peterwardein (Petrovaradin, Serbien) errungen wurde.

Das Libretto der Festa teatrale *Angelica vincitrice d'Alcina* stammte vom kaiserlichen Hofpoeten Pietro Pariati (1665–1733), die Musik vom Hofkapellmeister Johann Joseph Fux (1660–1741), die Ballettmusik von Nicola Matteis (nach 1670 – 1737) und die Bühnenausstattung von Ferdinando (1656–1743) und seinem Sohn Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757). Ferdinando hatte schon 1708 für den späteren Kaiser Karl VI. während seiner Regentschaft in Barcelona eine ähnliche Freilichtinszenierung auf dem Teich der Seebörse ausgestattet und dadurch entsprechende Erfahrung gesammelt, die er an seinen Sohn Giuseppe weitergab. Dieser wurde im Libretto erstmals auch namentlich als eigenständiger Bühnenbildner neben seinem Vater genannt. Das Textbuch erschien sowohl in italienischer[7] als auch in deutscher Sprache[8] und enthielt vier Dekorationsstiche sowie Ansichten der beiden Bühnenmaschinen, die Ferdinando Galli Bibiena entworfen hatte.

Die weitläufige Gartenanlage der Favorita und ihr Teich wurden im September 1716 nicht zum ersten Mal als Schauplatz für eine Freilichtinszenierung genützt, sondern es waren dort schon im Laufe des 17. Jahrhunderts immer wieder größere und kleinere musiktheatralische Aufführungen veranstaltet worden.[9] Zwei davon sind auch bildlich dokumentiert: die Serenata *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro dall'India*[10] (1699) und die einaktige Oper *La costanza d'Ulisse*[11] (1700), beide in der Ausstattung von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707). Die Quellen berichten im Falle der Serenata davon, dass nicht weniger als 150 Sänger und Musiker zum Einsatz kamen, die links und rechts von der auf dem Teich errichteten Bühne platziert waren.[12]

Während der anonyme Librettist von *L'Euleo festeggiante* ein historisches Sujet aus der Biografie Alexanders des Großen gewählt hatte, basierte *La costanza d'Ulisse* auf der aus der griechischen Mythologie bekannten Episode von Odysseus (Ulisse) und der Zauberin Kirke (Circe), die sich für die allegorische Darstellung des Kampfes zwischen Tugend und Sinnlichkeit besonders gut eignete. In Homers *Odyssee* bleibt der Held gegenüber den Verführungsversuchen der Zauberin zwar standhaft und befreit seine in

Schweine verwandelten Gefährten aus ihrer Gewalt, lässt es sich dann aber doch ein Jahr lang auf ihrer Insel gut gehen, bevor er weiterreist. In der Oper hingegen widersteht Odysseus jeder Versuchung, was der Librettist Donato Cupeda (um 1661 – 1704) in seinem Vorwort damit begründet, dass man auf der Bühne nicht zeigen solle, wie es tatsächlich gewesen sei, sondern wie es hätte sein sollen – ein wahrer Held müsse alle Tugenden in sich vereinen. Die Insel der Zauberin wurde von Burnacini als raue, von Monstern und Kyklopen bewohnte Felslandschaft *(Abb. 1a)* in Szene gesetzt, die sich im Laufe der Handlung in einen lieblichen Garten mit Liebesgöttern verwandelte *(Abb. 1b)*. Burnacini hatte schon 1665, zu Beginn seiner Karriere als Bühnenbildner am Wiener Hof, Gelegenheit gehabt, eine ganz der Zauberin Kirke gewidmete dreiaktige Oper mit nicht weniger als zehn Dekorationen auszustatten, die den Palast und die Insel der Magierin aus verschiedenen Perspektiven zeigten.[13]

Die literarische Vorlage und ihre Rezeption in Italien

Auch Pietro Pariati machte in seiner Festa teatrale *Angelica vincitrice d'Alcina* eine Zauberin zu einer seiner beiden Protagonistinnen[14], stützte sich dabei aber nicht auf die Antike, sondern auf das Ritterepos *Orlando furioso (Der rasende Roland)* von Lodovico Ariosto[15], insbesondere auf die Abenteuer des Ritters Ruggiero, eines Mitstreiters von Karl dem Großen im Kampf gegen die Sarazenen, auf der Insel der Zauberin Alcina aus dem sechsten und siebenten Gesang des Epos, die Pariati um einige andere Episoden erweiterte.[16] Dieses Thema war 1716 keineswegs mehr neu, sondern gehörte zu den beliebtesten Sujets des Barocktheaters.

So basierte etwa die 1625 in Florenz aufgeführte Ballettoper *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*[17] des Librettisten Ferdinando Saracinelli (1587 – um 1640) gleichfalls auf der literarischen Vorlage von Ariosts Epos.[18] Es ist dies die erste und bis zum Ende des 17. Jahrhunderts auch einzige italienische Oper, die von einer Frau, der Sängerin, Instrumentalistin und Komponistin Francesca Caccini (1587 – nach 1641), vertont wurde.[19] Auftraggeberin war Erzherzogin Maria Magdalena, Ehefrau des Großherzogs Cosimo II. de' Medici; den festlichen Anlass bot der Besuch des polnischen Kronprinzen Ladislaus, eines Sohnes von König Sigismund III. Wasa. Das erklärt auch, warum das Libretto nur drei Jahre nach der Erstaufführung von Stanisław Serafin Jagodyński (1594–1644) ins Polnische übertragen und 1628 in Krakau veröffentlicht wurde – als eines der ersten Opernlibretti, das aus dem Italienischen in eine andere Sprache übersetzt wurde. Die Aufführung war Teil eines Zyklus von viermonatigen Festlichkeiten[20], die klare politische und religiöse Ziele verfolgten: Man erwog die Möglichkeit einer Eheverbindung des polnischen Kronprinzen mit einer Prinzessin aus dem Hause Medici und bezog gleichzeitig auch Stellung gegen die Hegemonie Frankreichs und den sich dort ausbreitenden Protestantismus.

Der Inhalt der Oper ist schnell erzählt: Der Ritter Ruggiero wird von der Zauberin Alcina in ihren Bann gezogen und auf eine einsame Insel entführt, wo sich bereits etliche seiner Gefährten, in Pflanzen verwandelt, befinden. Nach einigen Fehlschlägen gelingt es der Zauberin Melissa (in der Gestalt des Magiers Atlas), Ruggiero aus Alcinas Fängen zu befreien und zur Rückkehr zu seinen ritterlichen Pflichten zu bewegen. Alcina setzt darauf wutentbrannt ihren Palast in Brand, verwandelt sich in ein geflügeltes Monster und fährt zur Hölle, während die adeligen Kavaliere und Damen entzaubert werden und sich zum Schlussballett vereinen.

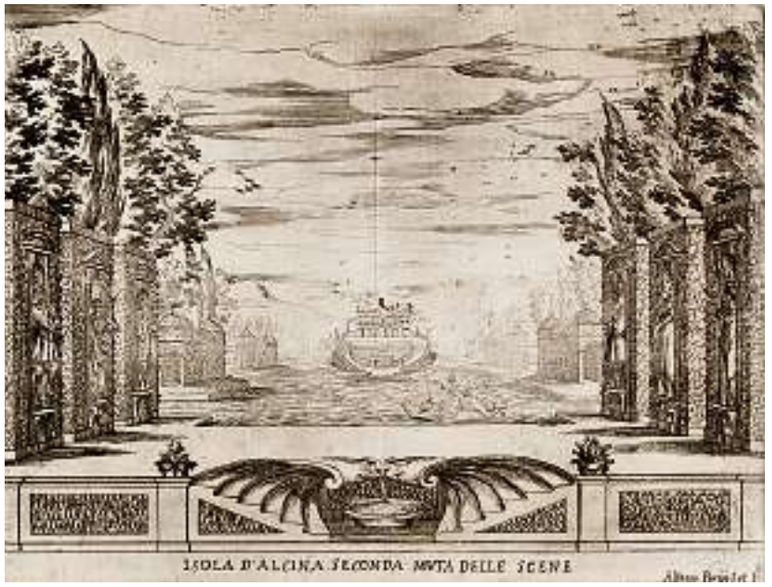


Abb. 2a und b: Bühnenbilder zur 2. und 4. Szene der Ballettoper *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, Florenz (Villa Poggio Imperiale) 1625. Radierungen von Alfonso Parigi. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSM2388 und GS_GSM2389 (©: KHM-Museumsverband)

Für die Aufführung von *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* in der Medici-Villa Poggio Imperiale außerhalb von Florenz hatte der Florentiner Bühnenbildner Giulio Parigi (1571–1635) vier Dekorationen entworfen, die in Radierungen seines Sohnes Alfonso (1606–1656) überliefert sind[21]: für den Prolog mit dem Auftritt des Neptun eine Felsen- und Meereslandschaft, die sich in der ersten Szene der Oper in die Insel der Alcina mit der Fassade ihres Palasts im Hintergrund verwandelte *(Abb. 2a)*; die Ansicht der brennenden Insel *(Abb. 2b)* und schließlich der Aufzug der entzauberten Kavaliere und Damen am Ende der Oper.

Auch die Oper *Il palazzo incantato*[22], die im Februar 1642 im Palazzo Barberini alle Quattro Fontane in Rom aufgeführt wurde, bezog ihr Sujet aus Ariosts Epos. Schauplatz ist ein verzauberter Palast, der in diesem Fall nicht Alcina, sondern dem Magier Atlante gehört, der dort christliche wie heidnische Ritter und Damen, darunter Ruggiero und Angelica, gefangen hält. Die weibliche Kriegerin Bradamante will ihren geliebten Ruggiero befreien, findet ihn allerdings bei Angelica, was zu einer heftigen Eifersuchtsszene führt. Atlante erinnert Angelica an ihre Liebe zu Medoro, woraufhin diese ihre vermeintliche Rivalin Bradamante von ihrem Desinteresse an Ruggiero überzeugen kann. Der Magier selbst fühlt sich bedroht durch Herzog Astolfo, der gegen seine Zauberkünste immun ist, und verkleidet sich als Ruggiero, muss aber im Duell mit dem echten, inzwischen entzauberten Ruggiero eine Niederlage einstecken. Die Macht der Liebe lässt den Magier all seine Zauberkräfte verlieren, sein Schloss verschwindet und alle Gefangenen werden befreit.

Obwohl der Komponist Luigi Rossi (um 1598 – 1653) durch diese Oper so bekannt wurde, dass ihn Kardinal Mazarin an den französischen Hof engagierte[23], ging es dem römischen Auftraggeber, Kardinal Antonio Barberini, weniger um die Musik als um die Bühnenausstattung, die der Maler Andrea Sacchi (1599–1661), wahrscheinlich mit Unterstützung von Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), entworfen hatte: Astolfo sollte, wie in der literarischen Vorlage, auf einem Hippogryphen (einem Mischwesen aus Pferd und Greifvogel) erscheinen, Angelica mit Hilfe eines magischen Ringes verschwinden und Atlante sich im Laufe der Handlung gleich zwei Mal verwandeln, einmal in einen Riesen und dann in Ruggiero; schließlich sollte sich der verzauberte Palast in Nichts auflösen. Für all diese szenischen Effekte hätte man einen Künstler mit mehr Bühnenerfahrung benötigt, als sie Andrea Sacchi offenbar hatte, und so war der Aufführung nicht der gewünschte Erfolg beschieden.[24]

Auch auf der Wiener Opernbühne findet sich bereits im 17. Jahrhundert ein Zeugnis der Rezeption von Ariosts *Orlando furioso*: 1660 wurde die szenische Balletteinleitung *La magia delusa* von Aurelio Amalteo (1626–?) mit der Musik von Antonio Bertali (1605–1669) im Theater der Favorita aufgeführt.[25] Ähnlich wie in der römischen Oper werden auch hier Ruggiero, Orlando und Rinaldo vom Zauberer Atlante gefangen gehalten, bis sie Astolfo – verkörpert vom damals erst elfjährigen Halbbruder Kaiser Leopolds I., Erzherzog Karl Joseph – mit Hilfe der Weisheit befreit. Burnacini hatte für den Prolog der einaktigen Oper auch zwei Flugmaschinen vorgesehen: die allegorische Figur der Magie erschien auf einem fliegenden Drachen, die der Wahrheit auf einer Wolke.

Das französische Konkurrenzmodell

Themen aus der Roland-Sage waren auch am französischen Hof äußerst beliebt und hatten schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in mehrere Ballets de cour Eingang gefunden[26], bevor sie zum zentralen Sujet der berühmten Festfolge *Les plaisirs de l'isle enchantée* wurden, die König Ludwig XIV. im Mai 1664 im Park von Versailles veranstalten ließ.[27] Die titelgebende »verzauberte Insel« ist hier wieder das Reich der Zauberin Alcina (Alcine), die den Ritter Ruggiero (Roger) mit ihren magischen Kräften dazu bringt, den Krieg gegen die Sarazenen ebenso zu vergessen wie seine Verlobte Bradamante. Auf der Insel frönt er einem rein hedonistischen Leben, bis seine ritterlichen Gefährten und Bradamante den Zauber brechen und ihn aus Alcinas Fängen befreien. Aus der verführerisch schönen Zauberin wird eine hässliche alte Frau, aus ihrem Zauberreich eine öde, verlassene Insel.

Die Veranstaltungen von 1664 eröffneten den Reigen einer ganzen Serie von Festen, durch die Versailles zum Zentrum der königlichen Vergnügungen werden sollte.[28] In einer beispiellosen Imagekampagne sorgte König Ludwig XIV. dafür, dass Aufwand und Prunk dieser Festlichkeiten auch außerhalb Frankreichs bekannt wurden (vgl. Beitrag Polleroß): 1673, somit fast zehn Jahre nach dem festlichen Ereignis, erschien in Paris eine ausführliche Festbeschreibung[29], die mit einer Serie von großformatigen Stichen von Israël Silvestre (1621–1691) versehen wurde. Das Titelblatt zeigt das Schloss von Versailles in einem als Theaterproszenium gekennzeichneten Bildrahmen sowie die Devisen der wichtigsten Protagonisten der Festlichkeiten, mit dem Sonnensymbol Ludwigs XIV. im Zentrum *(Abb. 3a)*. Die weite Verbreitung dieser Publikation trug wesentlich dazu bei, dass *Les plaisirs de l'isle enchantée* sowohl inhaltlich als auch szenisch zum Modell für viele europäische Höfe wurden.

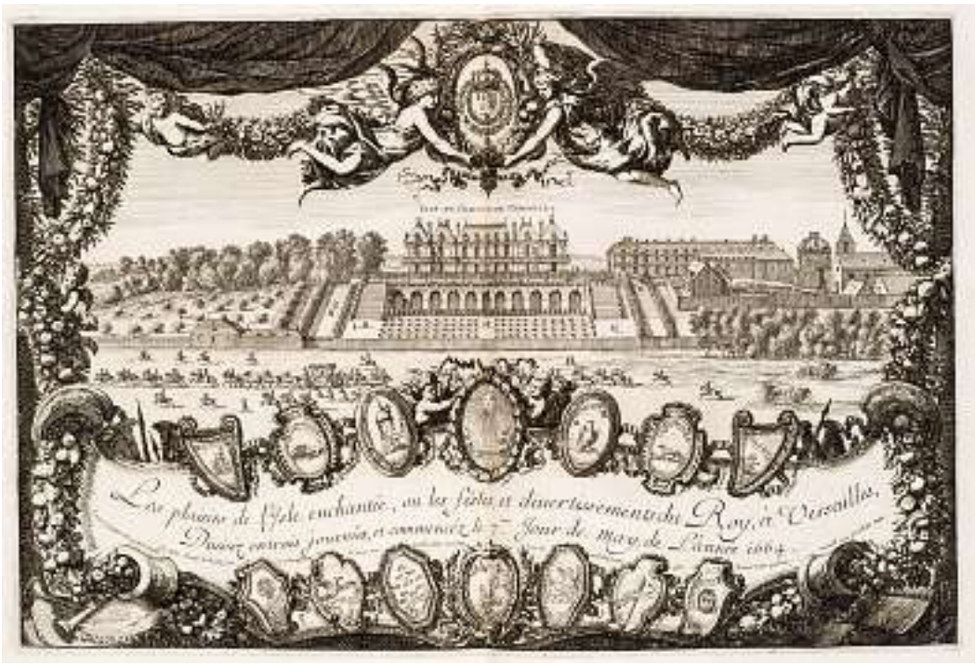
Darüber hinaus haben sich in Paris und Wien auch zwei kunstvoll illuminierte Prunkmanuskripte des Festberichts erhalten, die für König Ludwig XIV. als den Protagonisten und für den Duc de Saint-Aignan als den Erfinder der Festlichkeiten bestimmt waren *(Abb. 3b)*.[30]

Das mehrtägige Themenfest *Les plaisirs de l'isle enchantée* hatte eine Rahmenhandlung, die dem Publikum in einem anfangs verteilten Programm erklärt wurde: Demnach sei es der Zauberin Alcine durch ihre außergewöhnliche Schönheit gelungen, die Ritter in ihren Bann zu ziehen und auf ihrer Insel festzuhalten. Diese habe man sich als eine Art »schwimmendes Paradies« vorzustellen, das soeben in Frankreich gelandet sei. Unter dem Eindruck der königlichen Majestäten habe sich Alcine entschlossen, die Gemahlin Ludwigs XIV., Maria Teresa, und die Königinmutter Anne d'Autriche durch ein Ringstechen (»course de bague«) und andere höfische Vergnügungen zu unterhalten.

Die Festlichkeiten begannen am 7. Mai 1664 mit dem Aufzug der adeligen Kavaliere, die an dem Reiterspiel teilnehmen sollten, an ihrer Spitze König Ludwig XIV. selbst im Kostüm des Roger, gefolgt von einer allegorischen Gruppe mit Apollo (dargestellt vom Schauspieler La Grange aus der Truppe Molières) und den vier Weltaltern auf einem fünf Meter hohen Festwagen. Ludwig XIV. ließ sich hier in einer doppelten ›Rolle‹ feiern: als christlicher Ritter und Tugendheld und – unter Einbeziehung der Sonnensymbolik seiner Devise – als Erneuerer des goldenen Zeitalters.[31]

Nicht weniger als fünf Blätter der Kupferstichserie Israël Silvestres dokumentieren die Ereignisse des ersten Tages, dem man aufgrund der persönlichen Teilnahme des Königs besondere Aufmerksamkeit schenkte: Auf den Einzug Ludwigs und seiner Ritter mit dem Sonnenwagen folgte deren Präsentation vor den beiden Königinnen *(Abb. 4a und b)*, das Ringstechen, der Auftritt der vier Jahreszeiten und ihres Gefolges *(Abb. 5a und b)* und schließlich das nächtliche Festmahl, bei dem die hohen Gäste von den Jahreszeiten, dargestellt durch Schauspieler der königlichen Truppe, bedient

3a



3b

4a

4b

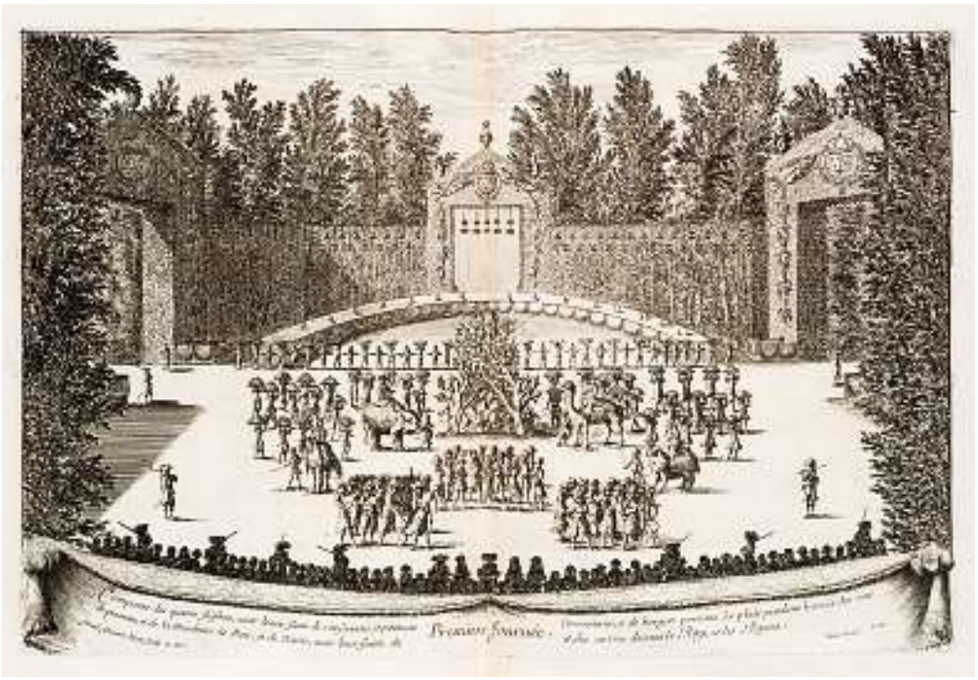
Abb. 3a: Titelblatt der Prunkhandschrift *Les plaisirs de l'isle enchantée ordonnez par Louis XIV Roy de France, et de Navarre. À Versailles le 6. May 1664.* Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HU36998 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 3b: Titelblatt der gedruckten Festbeschreibung *Les plaisirs de l'isle enchantée*, Paris 1673. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622229-D.Th. (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 4a: Aufzug des Wagens von Apollo und der vier Weltalter aus der Prunkhandschrift *Les plaisirs de l'isle enchantée ordonnez par Louis XIV.* Lavierte Federzeichnung auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HU36998 (©: KHM-Museumsverband)

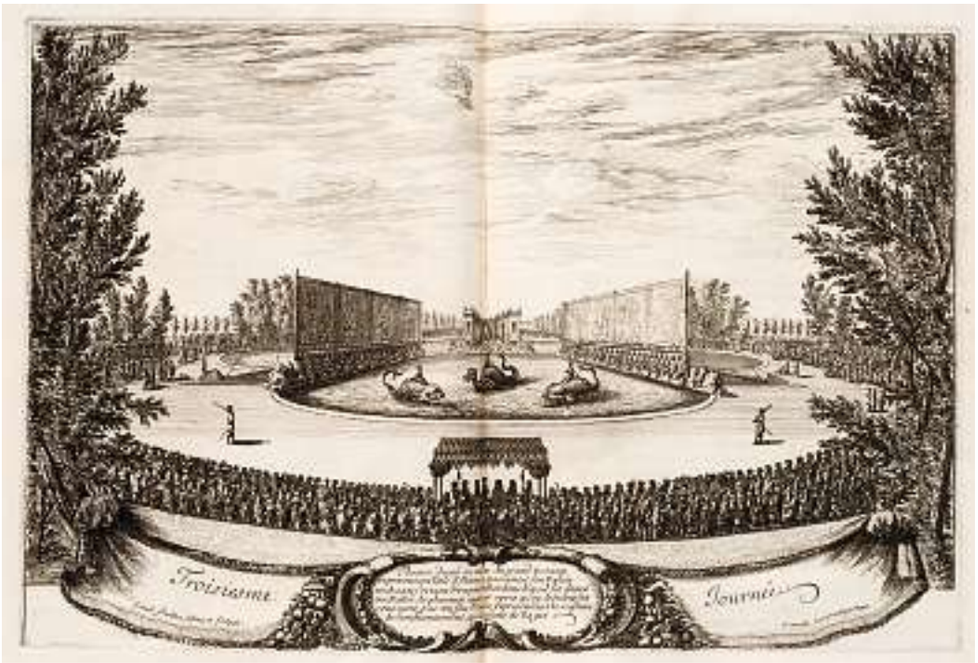
Abb. 4b: Aufzug der Ritter, Apollos und der Weltalter am 1. Tag des Festzyklus von *Les plaisirs de l'isle enchantée*, Versailles 1664. Kupferstich von Israël Silvestre in der gedruckten Festbeschreibung *Les plaisirs de l'isle enchantée*, Paris 1673. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622229-D.Th. (©: KHM-Museumsverband)

5a



5b

6a



6b

Abb. 5a: Aufzug der vier Jahreszeiten aus der Prunkhandschrift *Les plaisirs de l'isle enchantée ordonnez par Louis XIV.* Lavierte Federzeichnung auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HU36998 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 5b: Aufzug der vier Jahreszeiten und ihres Gefolges am 1. Tag des Festzyklus von *Les plaisirs de l'isle enchantée*, Versailles 1664. Kupferstich von Israël Silvestre in der gedruckten Festbeschreibung *Les plaisirs de l'isle enchantée*, Paris 1673. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622229-D.Th. (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 6a: Die Zauberinsel mit Alcine und ihren Begleiterinnen auf Seeungeheuern aus der Prunkhandschrift *Les plaisirs de l'isle enchantée ordonnez par Louis XIV.* Lavierte Federzeichnung auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HU36998 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 6b: Die Teichbühne Vigaranis mit dem Auftritt der Zauberin Alcine und ihren Begleiterinnen am 3. Tag des Festzyklus von *Les plaisirs de l'isle enchantée*, Versailles 1664. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622229-D.Th. (©: KHM-Museumsverband)

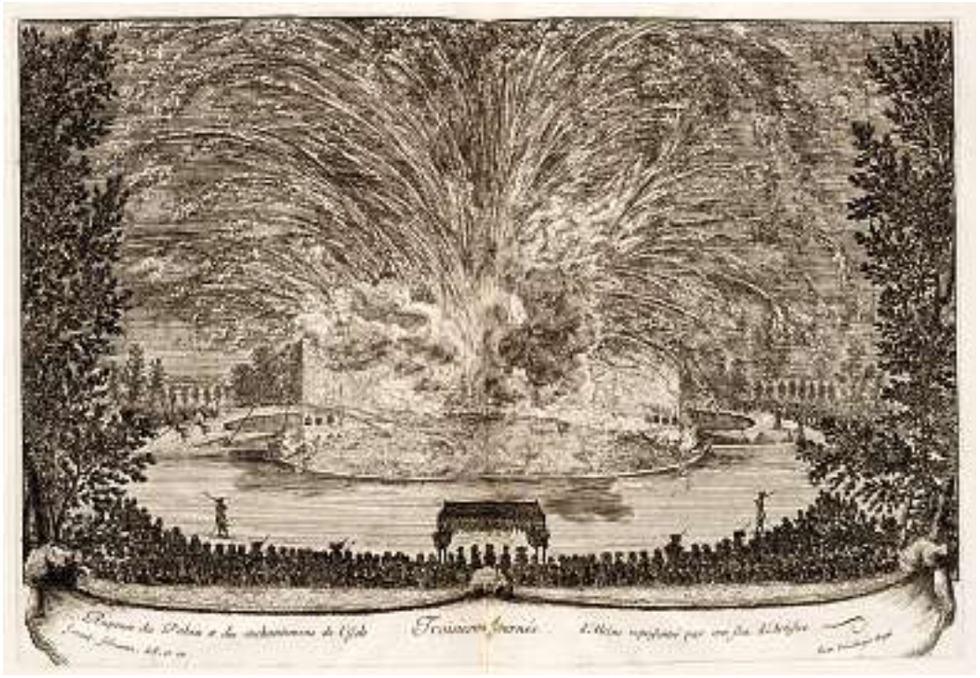


Abb. 7: Feuerwerk mit Brand des Palasts der Alcine am 3. Tag des Festzyklus von *Les plaisirs de l'isle enchantée*, Versailles 1664. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622229-D.Th. (©: KHM-Museumsverband)

wurden; sie traten in Begleitung von Gärtnern, Winzern, Jägern und Hirten auf, gefolgt von einem als Baum gestalteten Festwagen mit den Gottheiten Pan und Diana. Mit dieser Inszenierung eines friedlichen ländlichen Lebens im Rhythmus der Jahreszeiten wurde das Idealbild eines Königshofes gezeichnet, wie es sich auch in zahlreichen Theaterstücken, Opern und Balletten der Barockzeit wiederfindet.

Am zweiten Tag der Festlichkeiten folgte die Aufführung eines neuen Stückes von Molière (1622–1673), *La princesse d'Elide*, das aus einer Mischung von Drama, Ballett und Oper bestand, zu der Jean-Baptiste Lully (1632–1687) die Musik komponiert hatte. Die Vorstellung fand auf einem von Carlo Vigarani (um 1623 – 1713) entworfenen Freilichttheater im Park von Versailles statt. Vigarani war erst 1659 im Zuge der Hochzeitsvorbereitungen für Ludwig XIV. und die spanische Infantin Maria Teresa nach Frankreich geholt worden, verdrängte schon bald den für den Hof tätigen Giacomo Torelli als Bühnendekorateur und avancierte zum bevorzugten Ausstatter der großen Hoffeste Ludwigs XIV.[32]

Den Höhe- und Schlusspunkt der Festlichkeiten bildete ein Feuerwerksdrama, das dem staunenden Publikum die Befreiung Rogers von der Insel der Alcine und die Zerstörung des Palastes der Zauberin vor Augen führte. Vigarani hatte dafür im großen Bassin des Versailler Parks eine symmetrische Anlage aus drei Felsplateaus geschaffen, wobei sich das mittlere in den Palast Alcines verwandeln ließ; davor befand sich eine relativ große Bühne für die Ballettszenen. Jeweils ein Blatt der Kupferstichserie und des Prunkmanuskripts zeigt den Beginn des Spiels: Drei ephemere Seeungeheuer aus Holz und bemalter Leinwand trugen Alcine und ihre Begleiterinnen an den Rand des Bassins, wo sie der Königin gewidmete Gedichte rezitierten *(Abb. 6a und b)*. Links und rechts des Bassins waren auf künstlichen Felsen Tapisseriewände angebracht, auf denen die Abenteuer des Roger dargestellt waren, die aber auch einen praktischen Zweck hatten: Sie sollten die Stimmen der Schauspieler und Sänger sowie die Musikinstrumente akustisch verstärken.

Auf dem Kupferstich mit der Darstellung des Schlussfeuerwerks *(Abb. 7)* ist der Palast der Alcine bereits hinter Wolken von Rauch verschwunden und gigantische Feuerwerksgarben dominieren das Bild. Da der ephemere Palast die Sicht auf das reale Schloss von Versailles verstellt hatte, tauchte dieses nach dem Abbrennen des Feuerwerks im Hintergrund wieder auf, wodurch symbolisch die Ordnung im Königreich wiederhergestellt wurde.

In diesem Teil der Festlichkeiten trat der König nicht mehr als Darsteller Rogers auf, sondern wohnte dem Geschehen auf der Teichbühne als Zuschauer mit einer auserlesenen Schar von geladenen Gästen bei. Als Gastgeber und Regent thronte er erhöht auf einer Tribüne, die sich im Zentrum genau in der Bildachse befand. Israël Silvestre nahm als Darsteller der Festlichkeiten auf all seinen Stichen zwar eine distanzierte Position hinter ihm ein, folgte damit aber dem Blick des prominentesten Zuschauers.

Zahlreiche andere Künstler sollten sich am Vorbild der Stichserie Israël Silvestres zu *Les plaisirs de l'isle enchantée* orientieren und für ihre Grafiken denselben Blickwinkel wählen, so auch Johann Ulrich Kraus (1655–1719), der die Bühnenbilder von Lodovico Ottavio Burnacini zu den beiden Aufführungen auf dem Teich der Favorita in den Jahren 1699 und 1700 *(Abb. 1a und b)* dokumentiert hatte[33], aber auch Franz Ambros Dietel (1682–1737), der 1716 die Gesamtansicht des Freilichttheaters für *Angelica vincitrice di Alcina* schuf *(Abb. 8)*.

Abb. 8: Gesamtansicht des Freilichttheaters für die Oper *Angelica vincitrice di Alcina*, Wien 1716. Kupferstich von Franz Ambros Dietel nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. BE.12.Q.18.Mus.6 (©: ÖNB)

Das Wiener Theatralfest *Angelica vincitrice di Alcina*

Der Librettist Pietro Pariati wählte zur Feier der Geburt des lang ersehnten Thronerben wohl kaum zufällig genau jenes Sujet, das im 17. Jahrhundert an den für die Entwicklung der europäischen Festkultur bedeutendsten Höfen – Florenz, Rom und Paris – für Aufsehen gesorgt hatte. Hilde Haider-Pregler hat schon 1992 darauf hingewiesen, dass *Angelica vincitrice di Alcina* »unterschwellig als späte Antwort auf das legendär gewordene Versailler Hoffest *Les plaisirs de l'isle enchantée* verstanden werden kann«.[34] Dem wäre hinzuzufügen, dass sowohl das französische als auch das Wiener Theatralfest inhaltlich und formal an die italienische – nicht nur literarische, sondern auch theatralische – Tradition anschlossen.

Anders als seine Vorgänger löste sich Pariati allerdings weitgehend von seiner Vorlage: Er übernahm zwar die Personen aus Ariosts Epos, komprimierte aber verschiedene Episoden und Motive sehr geschickt zu einem neu konstruierten Handlungsgerüst, und auch die Bühnenbildner Ferdinando und Giuseppe Galli Bibiena verstanden es, sich von den italienischen und französischen Modellen abzusetzen und eigene Lösungen zu finden.[35]

So zeigt die Gesamtansicht des Freilichttheaters *(Abb. 8)* nicht nur das Bühnenbild des ersten Aktes vor der Folie des Auditoriums mit einer eigenen Sesselreihe für die kaiserliche Familie wie auf den Stichen Silvestres, sondern auch ein imposantes Proszenium, das den Bühnenraum mit zwei mächtigen Türmen begrenzte und auch als Bindeglied für weitere architektonische Aufbauten diente.

Der Kupferstich des ersten Bühnenbildes, das einen prächtigen Königspalast, eine »Reggia magnifica« (vgl. Beitrag Fenböck, Abb. 3a) darstellte, ›zoomt‹ die auf der Gesamtansicht dargestellte Szene heran und zeigt eine Dekoration mit einer imposanten zweireihigen Säulenkonstruktion, die zwar den Gesetzen der Zentralperspektive folgte, diese aber auf ganz andere Weise löste, als es Lodovico Ottavio Burnacini getan hatte *(Abb. 1a und b)*.

Im zweiten Akt öffnete sich der Bühnenboden und gab den bisher verdeckten Blick auf den Teich frei, der sich nun wie ein Kanal zwischen den beiden natürlichen Inseln ergoss. Dies war der Schauplatz der von Alcina verzauberten Schreckensinseln (»Isole orride, e disabitate occupate da diversi mostri per incanto di Alcina«; *Abb. 9*), auf denen das Gefolge Alcinas gegen die Gefährten des gefangenen Liebespaares Angelica und Medoro zu Wasser und zu Land kämpfte. Von beeindruckender Dramatik dürfte vor allem jene Szene gewesen sein, in der sich die Klippen zwischen den beiden Inseln öffneten und ein Seeungeheuer auftauchte (»Scoglio, che aprendosi lascia vedere un gran mostro, il quale poscia sparisce dividendosi in diverse navi«; *Abb. 10*), das Angelica zu verschlingen drohte; nicht zufällig erinnert dieses an Burnacinis Höllenmaul aus der Festoper *Il pomo d'oro* von 1668 (vgl. Beitrag Fischer-Lichte, Abb. 9). Im Münchner Skizzenbuch der Galli Bibiena hat sich ein Entwurf zu diesem Bühnenbild erhalten *(Abb. 11)*, auf dem nicht nur das Seeungeheuer zu erkennen ist, sondern auch eine Anleitung zur Konstruktion desselben.

Für den dritten Akt (»Isole fortunate«; vgl. Beitrag Fenböck, Abb. 3b) kehrte Giuseppe Galli Bibiena wieder zu dem streng symmetrischen Bühnenaufbau der doppelreihigen Säulenkonstruktion des ersten Aktes zurück, aus der nun aber hängende Gärten erwuchsen. An Stelle der beiden Seitentore wurden Lorbeerbäume als Symbole für Freude und Glück platziert.

In der Schlussszene, der sog. Licenza, erschien auf einer Triumphmaschine die Personifikation der öffentlichen Glückseligkeit (»Felicità Pubblica«) und besang die glückliche Geburt des Thronfolgers; mit Chorgesang und Balletten wurde die Oper beschlossen (vgl. Beitrag Fenböck).

Ähnlich wie in Paris waren es auch in Wien vor allem die szenischen Effekte, die bei den Zuschauern den größten Eindruck machten: Dies geht auch aus dem oft zitierten Brief von Lady Montagu an den englischen Dichter Alexander Pope hervor, in dem sie trotz mancher Unannehmlichkeiten von ihrem Theaterbesuch in der Favorita schwärmte: »Nichts dieser Art war jemals prächtiger, und ich kann leicht glauben, was man mir sagte, nämlich, daß die Dekorationen und Kostüme den Kaiser 30 000 Sterling kosten. Die Bühne war über einen sehr breiten Kanal gebaut und am Beginn des zweiten Aktes in zwei Teile geteilt, so daß man das Wasser entdecken konnte, auf welchem sofort zwei Flotten mit goldenen Schiffen von verschiedenen Seiten erschienen, die eine Seeschlacht aufführten. Es ist nicht leicht, sich die Schönheit dieser Szene vorzustellen, die ich besonders aufmerksam betrachtete, doch auch alles übrige war vollendet schön in seiner Art. Die Handlung der Oper ist die Verzauberung

Abb. 9: Bühnenbild für den 2. Akt der Oper *Angelica vincitrice di Alcina*, Wien 1716. Kupferstich von Elias Schaffhauser nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSU6472 (©: KHM-Museumsverband)

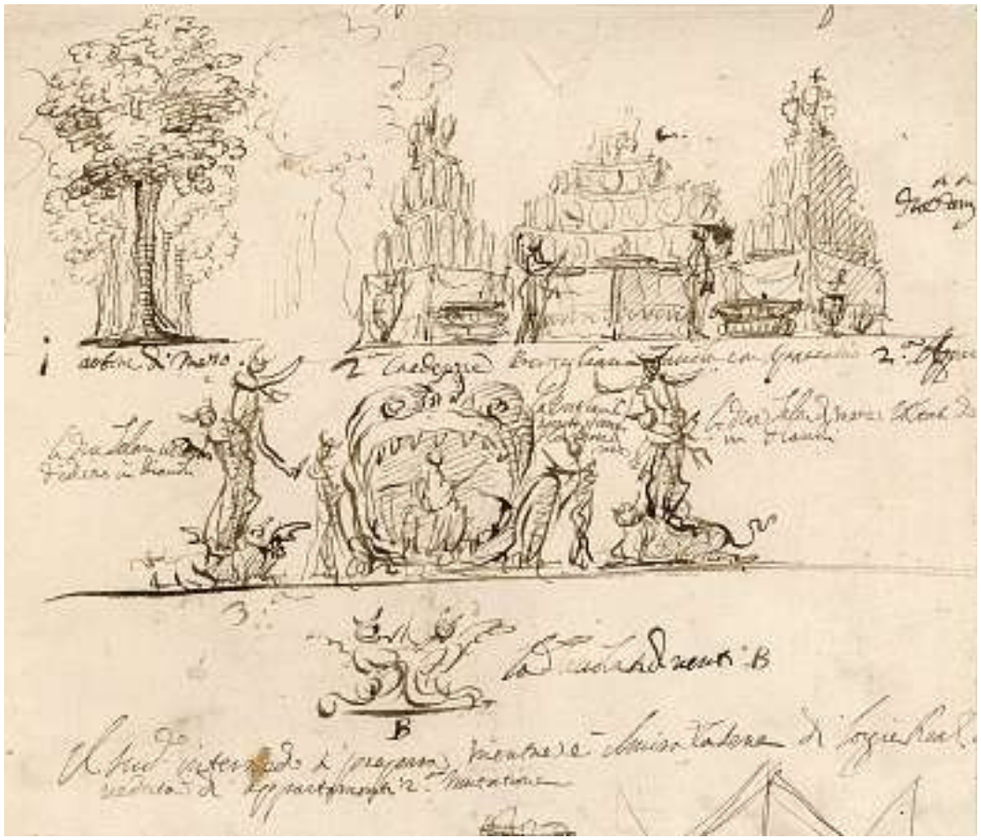


Abb. 10: Bühnenmaschine mit der Verwandlung eines Felsens in ein Seeungeheuer und dann weiter in Schiffe für *Angelica vincitrice di Alcina*, Wien 1716. Kupferstich von Elias Schaffhauser nach Ferdinando Galli Bibiena. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. BE.12.Q.18. Mus.6 (©: ÖNB)

Abb. 11: Entwurf von Ferdinando Galli Bibiena für das Seeungeheuer in *Angelica vincitrice di Alcina*, Wien 1716. Federzeichnung auf Papier im Skizzenbuch der Galli Bibiena. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 35343a, fol. 71r (©: ebenda)

der Alcina, die Gelegenheit für den Einsatz zahlreicher Maschinen und Szenenwechsel gibt, die mit überraschender Geschwindigkeit vollzogen werden. Das Theater ist so groß, daß es dem Auge schwerfällt, sein Ende zu erkennen und die Kostüme, 108 an der Zahl, von äußerster Pracht. Kein Haus könnte so große Dekorationen fassen, aber die Damen, die alle in freier Luft sitzen, sind dadurch großen Unbequemlichkeiten ausgesetzt, denn es gibt nur einen einzigen Baldachin für die kaiserliche Familie, und als am Abend der ersten Aufführung ein Platzregen niederging, wurde die Oper unterbrochen, und die Gesellschaft flüchtete in solcher Verwirrung, daß ich fast zu Tode gequetscht wurde.«[36]

Derartige Berichte, vor allem aber die Publikation und Verbreitung des Librettos mit seinen großformatigen Stichen der Bühnenausstattung und -maschinerie trugen wesentlich dazu bei, den Ruhm des Wiener Kaiserhofes als eines »Musenhofes« zu verbreiten, der mit prunkvollen Theaterinszenierungen zu feiern wusste und dabei seinen Vorbildern in Italien und Frankreich durchaus ebenbürtig war.

Die Freude über den eigentlichen Anlass der Festlichkeiten sollte jedoch nicht lange währen. Carl Gustav Heræus hatte zur Geburt Erzherzog Leopolds eine Medaille entworfen, die ein Kind zeigte, das inmitten von Wolken auf der Erdkugel saß, mit der Inschrift »AETERNITAS AUGUSTA«; diese »Ewigkeit« sollte jedoch nur ein knappes halbes Jahr dauern, denn der Knabe, in den man so viele Hoffnungen gesetzt hatte, starb bereits am 7. November 1716.[37] Ein männlicher Thronerbe sollte sich nicht mehr einstellen, doch kam nur ein weiteres halbes Jahr später, am 13. Mai 1717, Maria Theresia zur Welt, die nach dem Tod ihres Vaters, Kaiser Karls VI., das Habsburgererbe antreten und in ein neues Zeitalter führen sollte.

1 Vgl. Berichte im *Wienerischen Diarium* von 1716.

2 Johann Baptist Schönwetter, *Beschreibung Der am 13. Aprill / 1716. glücklichst beschehenen Entbindung Ihrer Majestät / der Regierenden Kaiserin / Und der andern Tags / dahier / In Der Kaiserlichen Burg / Prächtigst vollbrachten Tauf=Ceremonien Des Durchleuchtigsten Prinzen Leopold / Erz=Herzogen von Oesterreich / und Prinz von Asturien*, Wien 1716 (Anhang zum *Wienerischen Diarium* von 1716, Nr. 1326).

3 Carl Gustav Heræus, *Bedeutungen und Inschriften Einiger Wienerischen redenden Erleuchtungen Bey Welt=erwünschter Geburt Des Durchleuchtigsten Erz=Herzogs LEOPOLDI &c. &c. A.C MDCCXVI den XIII April*, Wien 1716; Johann Baptist Schönwetter, *Beschreibung Der Sinn=Bildern Und In=Schriften / Welche zu höchsten Ehren / Der Beglücktesten Geburt Des Durchleuchtigsten Erz=Herzogs Leopold / Prinzen von Asturien ec. Ec. Bey der am 14. 15. und 16. Aprill. 1716. Angestelt=freudenvollen Beleuchtigung Alhiesig=Kaiserlichen Haupt= und Residenz=Stadt Wien / gesehen worden*, Wien 1716; vgl. Hansjörg Jehsenko, *Carl Gustav Heraeus (1671–1725). Zur kaiserlichen Repräsentation zwischen 1710–1720*, unveröff. Diplomarbeit, Universität Graz 1996, 66–80.

4 Carl Gustav Heræus, *Symbolicæ Imagines, quibus ornatæ nocturnorum ignium moles, in Augustis Natalibus Serenissimi Archiducis LEOPOLDI, Principis Asturiæ publicam Vindobonæ lætitiam loquebantur. A. MDCCXVI. D. XIII. Apr.*, in: ders., *Sacrae Caes. Mai. Consiliarii, & Rei Antiquæ, nec non feriundis Numismatibus Præfecti Caroli Gustavi Heraei Inscriptiones et Symbola varii argumenti*, Nürnberg 1721, 123–162 (hier auch Kupferstiche von Illuminationen adeliger Palais).

5 Johann Baptist Schönwetter, *Wienerische Beleuchtungen / Oder Beschreibung Derjenigen Sinn=Bildern / Welche bey denen / Zu Ehren der Geburt Des Durchleuchtigsten Erz=Herzogs / Zu Oesterreich / Und Prinzen von Asturien / Den 14. 15. und 16. April / 1716. angestellten Freudens=Bezeugungen an denen sowohl offentlichen / als andern Häusern zusehen gewesen*, Wien 1716 [ohne Seitenangaben].

6 Die Favorita befand sich an der Stelle des heutigen Theresianums in Wien IV (Wieden); der Name der Favoritenstraße geht darauf zurück.

7 [Pietro Pariati,] *Angelica vincitrice di Alcina. Festa teatrale da rappresentarsi sopra la grande peschiera dell'Imperiale Favorita solennizzandosi la felicissima e gloriosa nascita di Leopoldo Arciduca d'Austria e Real Principe de las Asturias, per comando della Sacra Cesarea, e Real Cattolica Maestà di Carlo VI. Imperador de' Romani sempre Augusto. L'Anno MDCCXVI,* Wien [1716].

8 [Pietro Pariati,] *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. Catholischen Majestät Caroli des Sechsten auf den grossen Teich in der Kayserl. Favorita Wälsch gesungener vorgestellet im Jahr 1716*, Wien [1716].

9 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, *»La Favorita festeggiante« – The Imperial Summer Residence of the Habsburgs as Festive Venue*, in: Ronnie Mulryne – Krista de Jonge (Hgg.), *Architectures of Festival: Fashioning and Re-Fashioning Urban and Courtly Space in Early Modern Europe*, Farnham 2016 [in Vorbereitung].

10 *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro dall'Indie. Serenata nella sera del felicissimo giorno natalizio della Sacra Real Maestà di Giuseppe I. Re de' Romani. L'anno M.DC.IC. Posta in musica dal Sig.r Giovanni Bononcini, Accademico Filarmonico. Con l'arie per un balletto del Sig.r Gio: Gioseffo Hoffer, violinista di S.M.C.*, Wien 1699; vgl. Kurt Hueber, *Die Wiener Oper Giovanni Bononcinis von 1697–1710*, unveröff. Diss. Wien 1955, 158 ff.; Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 25), Tutzing 1985, 115, 245, 562, 857–859.

11 [Donato Cupeda,] *La costanza d'Ulisse. Drama per musica nel felicissimo di natalizio della S.C.R.M.tà dell'Imperatore Leopoldo I. sempre Augusto. Per comando della S.C.R.M.tà dell'Imperatrice Eleonora Maddalena Teresa. L'anno M.DCC. Posto in musica dal Sig.r Carlo Agostino Badia, compositore di musica in servizio di S.M.C. Con l'arie per li balletti del Sig.r Gio: Gioseffo Hoffer, violinista di S.M.C.*, Wien [1700]; vgl. Seifert 1985 (zit. Anm. 10), 117 f., 246, 566, 868–870.

12 *Theatrum Europaeum*, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1707, 547.

13 Christoforo Ivanovich, *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*, Wien 1665. – Die Oper wurde am 9. Juni 1665 im Theater der Favorita in der Vertonung von Pietro Andrea Ziani aufgeführt; vgl. Seifert 1985 (zit. Anm. 10), 141, 222, 378, 454; Alfred Noe, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1: Von den Anfängen bis 1797*, Wien – Köln – Weimar 2011, 342 f.

14 Vgl. zum Motiv der Zauberin im höfischen Fest u. a. Christian Quaeitzsch, *»Une société de plaisirs«. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum* (Passagen / Passages, Bd. 30), Berlin – München 2010, 74 f.

15 Die erste Fassung des Epos erschien 1516 in Ferrara; 1532 veröffentlichte Ariosto eine um einige Gesänge erweiterte Version.

16 Vgl. zum Inhalt der Oper und zu den Abweichungen von der literarischen Vorlage Hilde Haider-Pregler, *Höfisches und nichthöfisches Theater in Paris und Wien. Zum Stellenwert theatralischer Repräsentation*, in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *J. J. Fux-Symposium Graz '91. Bericht* (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 9), Graz 1992, 50–54.

17 Ferdinando Saracinelli, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. Balletto rapp.to in musica al Ser.mo Ladislao Sigismondo Principe di Polonia e di Suezia nella Villa Imp.le della Sereniss.ma Arcid.sa d'Austria Gran Duch.sa di Toscana [...]*, Florenz 1625.

18 Vgl. u. a. Katharina N. Piechocki, *Ferdinando Saracinelli / Francesca Caccini, La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, in: Daniel Winkler – Sabine Schrader – Gerhild Fuchs (Hgg.), *Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890* (Recherchen, Bd. 118), Berlin 2015, 173–190; Christine Fischer (Hg.), *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina: Räume und Inszenierungen in Francesca Caccinis Ballettoper (Florenz, 1625)* (Zwischentöne, Bd. 1), Zürich 2015.

19 Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago – London 2009.

20 Zu diesen Festen gehörte unter anderem auch die Wiederholung der 1624 im Palazzo Pitti uraufgeführten Oper *La regina Sant'Orsola* von Andrea Salvadori und Marco da Gagliano.

21 Es ist unwahrscheinlich, dass der damals erst 18-jährige Alfonso Parigi auch für den Entwurf verantwortlich war, wie dies auf den Radierungen mit »Alfonso Parigi I.[nvenit] et F[ecit]« angegeben ist. Man kann eher davon ausgehen, dass sein Vater Giulio ihm das Verdienst der Autorschaft zukommen lassen wollte; vgl. Arthur R. Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, Hanover 1980, 138.

22 Andere Titel: *Il palagio d'Atlante, ovvero La guerriera amante* und *Lealtà con valore*, Text von Giulio Rospigliosi (1600–1669; ab 1667 Papst Clemens IX.); vgl. dazu Margaret Murata, *Operas for the Papal Court, 1631–1668*, Ann Arbor 1981, 42–45, 301–341, 436, 440, 450 f.; Frederick Hammond, *Music & Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, Ann Arbor 1994, 243–253, 280.

23 Dort vertonte er Francesco Butis *Orfeo*, die erste eigens für Paris geschriebene Oper, die 1647 in der Bühnenausstattung von Giacomo Torelli aufgeführt wurde.

24 Vgl. Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, www.examenapium.it/barberini/barberini.pdf, 68–75; Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte* (Storia dello spettacolo, Saggi, Bd. 20), Florenz 2012, 50 f., 211, 264, 268 f.

25 Aurelio Amalteo, *La magia delusa. Introduzione dramatica musicale*, Wien 1660; vgl. Seifert 1985 (zit. Anm. 10), 46, 136 f., 303–307, 376, 446; Noe 2011 (zit. Anm. 13), 294, 557.

26 *Ballet d'Alcine* (1610), *Folies de Roland* (1618), *Ballet de la Nuit* (1653); vgl. Haider-Pregler 1992 (zit. Anm. 16), 50.

27 Vgl. Philippe Beaussant, *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Paris 1996, 28–39; Ausstellungskatalog *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, München 2003, 110–112 (Kat.-Nr. 62a–d); Kirsten Dickhaut, *Fest-Spiele als höfische Gefüge. Versailles, »Les Plaisirs de l'île enchantée«, Paris und Molières »Tartuffe ou l'Imposteur«*, in: Kirsten Dickhaut – Jörn Steigerwald – Birgit Wagner (Hgg.), *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert* (culturæ, Bd. 1), Wiesbaden 2009, 185–200; Quaeitzsch 2010 (zit. Anm. 14), passim.

28 1664 begann der Ausbau von Versailles zur ständigen Residenz von König Ludwig XIV.; 1682 übersiedelte der Hof endgültig von Paris nach Versailles.

29 *Les plaisirs de l'isle enchantée. Course de bague, collation ornée de machines, comédie, melée de danse et de musique. Ballet du Palais d'Alcine, Feu d'artifice et autres festes galantes et magnifiques faites par le Roy à Versailles, le VII. may M.DC.LXIV. et continuées plusieurs autres jours*, Paris 1673.

30 Sieur de Bizincourt, *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, in: Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Ms. Fr. 7834 bzw. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ-HU 36998; vgl. Quaeitzsch 2010 (zit. Anm. 14), 115 f., 247–250.

31 Vgl. Quaeitzsch 2010 (zit. Anm. 14), 21 f.

32 Vgl. Jérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant de plaisirs de Louis XIV*, Versailles 2005.

33 Vgl. Ausstellungskatalog *Dances and Festivities of the 16th–18th Centuries*, Prag 2008, 337 (Kat.-Nr. 106).

34 Haider-Pregler 1992 (zit. Anm. 16), 50.

35 Vgl. Ulrike Dembski-Riss, *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: Arnfried Edler – Friedrich W. Riedel (Hgg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 7), Laaber 1996, 187–202; dies., *Theateraufführungen in Wien 1716*, in: AK München 2003 (zit. Anm. 27), 34–37, 157 f. (Kat.-Nrn. 103a–e); Martina Frank, *I Bibiena a Vienna. La corte e altri committenti*, in: Ausstellungskatalog *I Bibiena – una famiglia europea*, Bologna 2000, 112–114, 254–257; siehe auch Beitrag Frank in diesem Band.

36 Brief vom 14.9.1716, in: Maria Breunlich (Hg.), *Lady Mary Montagu. Briefe aus Wien*, Wien 1985, 19–24.

37 Vgl. Jehsenko 1996 (zit. Anm. 3), 80.

Karin Fenböck

Ballett als höfische Repräsentationsform unter Kaiser Karl VI.

Wie zahlreiche Referenzen in deutschen Tanztraktaten zeigen[1], galt Ballett Anfang des 18. Jahrhunderts als ›typisch französisch-höfische‹ Kunstform. Dies ist unter anderem auf König Ludwigs XIV. einzigartige Selbstinszenierung[2] eines gottgegebenen absolutistischen Herrschers zurückzuführen, deren fixer Bestandteil der Tanz vor allem als konstituierende Komponente des Ballet de cour war.[3] Seit der Gründung der Académie Royale de Danse 1661 und der darauf folgenden Standardisierung und Disziplinierung des Balletts wie auch nicht zuletzt durch die Publikation der Feuillet-Notation und der anschließenden Choreografie-Kompendien um 1700 erfreute sich die französische Tanzkunst in Europa eines immer größeren Ansehens.[4] Die erwähnte multimediale Selbstrepräsentation des französischen Königs war längst zum Vorbild für andere absolute Monarchen geworden (vgl. Beitrag Polleroß).

Das Verhältnis zwischen Wien und Versailles war jedoch im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert von politischen Spannungen geprägt, die zum Teil anhand von zeremoniellen Konflikten der diplomatischen Vertretungen am jeweils anderen Hof sichtbar wurden.[5] Schon unter Kaiser Leopold I. (reg. 1658–1705) zeigte sich ein deutliches Rivalitätsverhältnis zu seinem Schwager Ludwig XIV. Bedingt durch die Nachwirkungen des Dreißigjährigen Krieges, aber auch durch den Spanischen Erbfolgekrieg und die damit im Zusammenhang stehende antifranzösische Außenpolitik fand lange Zeit weder eine politische noch eine kulturelle Annäherung Österreichs an Frankreich statt.[6] So war der Einfluss französischer Tanzkunst in Wien bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts höchstens unterschwellig spürbar; über die Oper waren Gesellschafts- wie Theatertanz italienisch geprägt worden[7], das Ballett als Aktschluss und/oder am Ende des Stücks war fixer Bestandteil höfischer Musiktheateraufführungen. Wieweit sich der Theatertanz als Teil der repräsentativen Bildsprache der Feste teatrali[8] unter Kaiser Karl VI. an der französischen Balletttradition orientierte, soll in diesem Beitrag untersucht werden.

Höfische Repräsentation bedeutete im 17. wie auch im 18. Jahrhundert vor allem eines: unter außerordentlichem finanziellen Aufwand zur Schau gestellten höfischen Prunk. Die Höfe konnten auf diese Weise als sichtbare Macht- und Kulturzentren des Reichs präsentiert und auch affirmiert werden.[9] Diese Prachtentfaltung nicht nur im durch strenges Zeremoniell geregelten täglichen Hofleben, sondern vor allem im Rahmen der repräsentativen höfischen Festlichkeiten war als Machtdemonstration eines Herrschers nicht nur gegenüber in Konkurrenz stehenden Souveränen, sondern auch gegenüber den eigenen Untertanen von großer Bedeutung, denn: »Der gemeine Mann, welcher bloß an den äußerlichen Sinnen hängt, und die Vernunft wenig gebrauchet, kan [sic] sich nicht allein recht vorstellen, was die Majestät des Königs ist, aber durch die Dinge, so in die Augen fallen, und seine übrigen Sinne rühren, bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt.«[10]

Das Theater als Teil der höfischen Realität der Hoffestlichkeiten war jene Ausdrucksform, »in der sich die Funktion des Hofes als Machtinstrument am deutlichsten zeigte«.[11] Die am Wiener Hof veranstalteten Feste teatrali mit ihren antiken Sujets und der in der Schlussszene (Licenza) stets erfolgenden Apotheose des

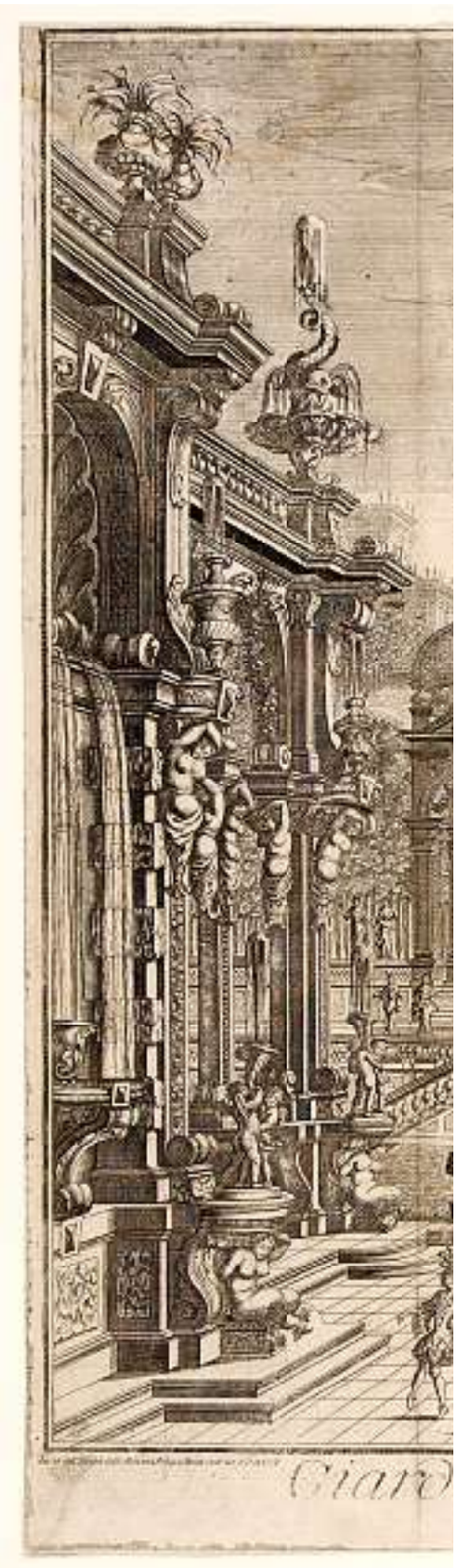
Abb. 1: Antonio Daniele Bertoli, Kostümfigurine einer Tänzerin. Wien, 1. Hälfte 18. Jh. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min43_II_102 (©: KHM-Museumsverband)

Herrscherhauses stellten ein erfolgreiches Mittel zur Darstellung von Herrschafts- und Machtansprüchen, aber auch von habsburgischen Werten und Tugenden dar. Ludwigs XIV. Bemühungen, die öffentliche Meinung in seinem Sinn zu beeinflussen, lassen sich über mehrere zeitgenössische, aber auch moderne Schlüsselbegriffe erfassen, wie etwa einerseits *gloire* oder *éclat*[12], andererseits *grandeur, générosité* und *politesse*.[13] Diese Schlüsselbegriffe finden sich kunstvoll eingewoben in den spektakulären Ballets de cour wieder. Versailles und sein Ideal des *honnête homme*[14] galt zwar an vielen europäischen Höfen als Maßstab und Ansporn zum Wettbewerb, doch hielten sich die französischen Referenzen am – nicht zuletzt aufgrund dynastischer Verbindungen[15] – italienisch geprägten Wiener Hof zunächst in Grenzen.[16]

In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts stellte Wien als zweiter bedeutender katholischer Hof einen Gegenpol zu Versailles dar. Die habsburgischen Kaiser präsentierten sich als fromm, streng und hart arbeitend, wie es dem barock-habsburgischen Selbstverständnis eines Herrschers entsprach, dessen idealtypische Persönlichkeit sich in den habsburgischen Herrschertugenden zeigen sollte. Diese umfassten seit der Gegenreformation primär *clementia* und *pietas (austriaca)* sowie die römischen Tugenden *iustitia*, *prudentia*, *constantia*, *fortitudo* und *liberalitas*, ergänzt durch *fides*, *spes* und *caritas*.[17] Um diese ideologische Botschaft zu vermitteln, bediente man sich in den Feste teatrali einer wohldurchdachten und prachtvoll inszenierten Bildsprache. Zu dieser gehörte neben den prunkvollen Bühnenbildern, den aufwendigen Maschinerien der Galli Bibiena (vgl. Beitrag Frank) und Antonio Daniele Bertolis Kostümen (vgl. Beitrag Risatti) auch das Ballett. Anders als Ludwig XIV. nahm Karl VI. zwar nicht als Tänzer an den Vorführungen im Rahmen der höfischen Festlichkeiten teil[18], sein durch das Hofzeremoniell festgelegter Platz im Zuschauerraum war jedoch ebenso aussagekräftig wie eine Positionierung innerhalb der choreografischen Ordnung: Er saß sowohl im Fokus des Zuschauerraumes als auch der Bühnenperspektive, wodurch »der Orchestergraben zur Spiegelachse zwischen höfischer Gesellschaft und Bühne, zwischen Realität und Imagination wurde«.[19]

Seit dem 17. Jahrhundert wurden die Wiener Feste teatrali nicht nur durch mündliche Berichterstattung weitergegeben, sondern auch durch vorab gedruckte Libretti dokumentiert.[20] Daneben wurden (wie auch in Frankreich) panegyrische Beschreibungen und Besprechungen in diversen Periodika wie dem *Wienerischen Diarium* veröffentlicht[21]. Unter Karl VI. wurden einigen Libretti prachtvolle Kupferstiche beigefügt, von denen drei aus dem Besitz des Wiener Theatermuseums für diese Untersuchung herangezogen werden sollen. Sie zeigen allerdings mit größter Wahrscheinlichkeit keinen Ausschnitt einer tatsächlich getanzten Choreografie, sondern eher generisches Schrittmaterial. Auch die Kostüme sind nicht als originalgetreue Abbilder der Bühnenkostüme der jeweiligen Aufführung zu verstehen. Dennoch erfüllen diese Stiche den Zweck der angemessenen Repräsentation der Festlichkeit und damit des Souveräns. Von Bedeutung war nicht die Darstellung der tatsächlichen Bewegungen oder des Tanzstils, sondern eine ›verdichtete‹ Vermittlung dessen, was durch die Wahl des Sujets, die Allegorien, die prachtvolle Ausstattung und letztlich, im Moment der Aufführung, durch die Körperlichkeit der TänzerInnen und die tänzerische Bewegung selbst repräsentiert werden sollte – habsburgische Herrschaftslegitimation.

Die Ensembledarstellungen der hier verwendeten Stiche geben Auskunft über die choreografische Nutzung des Bühnenraumes sowie über die körperlich-tänzerische Repräsentation des Höfischen, die sich anhand der Anordnung der TänzerInnen im Raum bzw. anhand der Untersuchung bestimmter Charakteristika wie Körperhaltungen, Arm- und Beinbewegungen etc. erkennen lässt. Der höfische »galante Körper«[22] des beginnenden 18. Jahrhunderts zeichnete sich durch seine Leichtigkeit, Flexibilität, Geschicklichkeit und nicht zuletzt durch die Anmut in seinen Gesten aus, möglichst ohne dabei affektiert zu wirken.[23] Die Tanztechnik des französischen *danse sérieux* kombiniert komplexe Fußarbeit, anmutige Armbewegungen wie auch ständiges Heben, Senken und Drehen des Körpers zu eleganten symmetrischen Mustern und Formationen auf der Bühne.[24] Wie schon im Fall der späten Ballets de cour wurden die Ballettszenen der Feste teatrali primär von professionellen Tänzern und Tänzerinnen ausgeführt. Gerade durch ihre tanztechnischen Fähigkeiten konnte nun in den performativen Prozessen der Festopern ein Bild vom noblen Körper geschaffen werden, das immer wieder reproduziert und damit auch gelehrt werden konnte.[25] Zudem verstärkte der hohe Schauwert ihrer virtuosen Darbietung und ihrer durch die exquisiten Kostüme verstärkten ›natürlichen Anmut‹ noch den Effekt einer repräsentativen höfischen Ästhetik. Um festzustellen, ob oder wie sehr sich die Ballettseinlagen der Feste teatrali an französischen



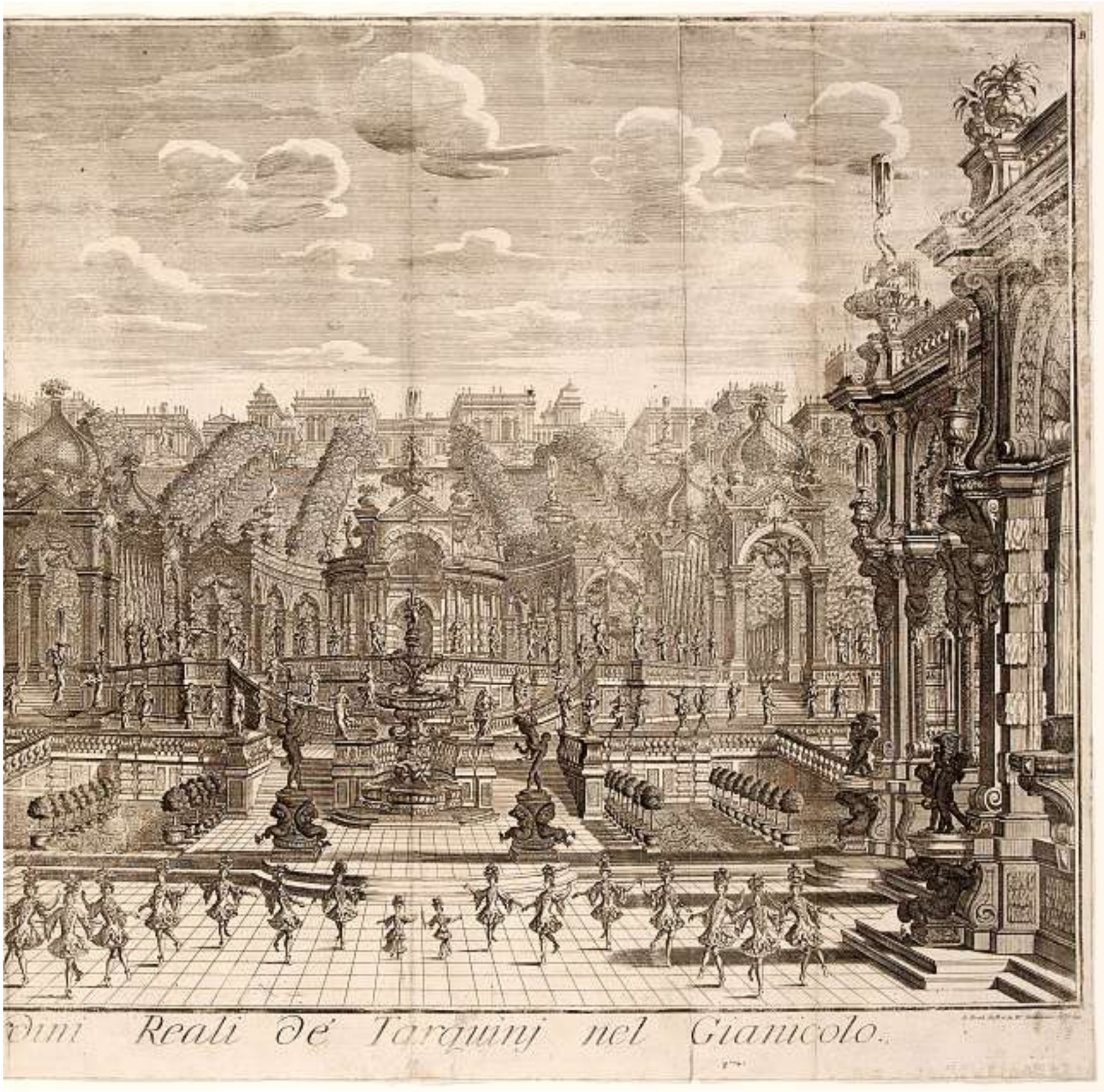


Abb.2: Szenenbild des 3. Aktes aus *Costanza e Fortezza*, Prag 1723. Kupferstich von Johann Jakob Lidl und Jakob Wilhelm Heckenauer nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSS4256 (©: KHM-Museumsverband)

REGIA magnifica, ed'incantata di ALCINA

Veduta dell'ISOLE FORTUNATE
con trasparenze deliziose,
ed'orti pen[illegible]sili de'SACRI [illegible]ELLORI

Abb. 3a: Szenenbild des 1. Aktes aus *Angelica vincitrice di Alcina*, Wien 1716. Kupferstich von Christoph Dietel nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSU6471 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 3b: Szenenbild des 3. Aktes aus *Angelica vincitrice di Alcina*, Wien 1716. Kupferstich von Johann Ulrich Biberger nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSU6473 (©: KHM-Museumsverband)

Vorbildern orientierten, werden drei Grafiken aus dem Bestand des Theatermuseums herangezogen.

Zu den bekanntesten Kupferstichen zählen die Szenenbilder zu der am 28. August 1723 zu Ehren Kaiserin Elisabeth Christines Geburtstag aufgeführten »festa teatrale per musica« *Costanza e Fortezza* (Musik: Johann Joseph Fux; Libretto: Pietro Pariati). Für diese Festoper wurde im Rahmen der Feierlichkeiten zur Krönung Karls VI. zum König von Böhmen in Prag eigens ein Amphitheater mit Platz für 4.000 ZuschauerInnen errichtet, unter denen sich auch einige Mitglieder europäischer Königshäuser und zahlreiche Diplomaten befanden.[26] Das persönliche Motto des Kaisers »Constantia et fortitudine«[27] stellte den Rahmen für das sorgfältig zusammengestellte Huldigungsprogramm dar. Pariatis Libretto basiert auf Titus Livius' Episode des Etruskerkönigs Porsenna, der Rom belagert, um für seinen Verbündeten König Tarquinius den römischen Thron zu sichern. Als er aber Tarquinius' Treulosigkeit und die römische Tapferkeit erkennt, gibt er auf und schließt Freundschaft mit Rom[28] (vgl. die Beiträge Leopold und Strohm).

Gegenstand der vorliegenden Analyse ist der Kupferstich zum prunkvollen Bild der Licenza, das Giuseppe Galli Bibiena entworfen hatte *(Abb. 2)*. Es handelt sich um das Schlussballett des 3. Aktes, das von Pietro Simone Levassori della Motta choreografiert wurde.[29] Das Bühnenbild zeigt den zentralperspektivisch ausgerichteten Garten des Tarquinius auf dem Janiculum im Bühnenvordergrund eine auf beiden Seiten von einer hohen Gartenmauer flankierte Gartenterrasse, etwas erhöht eine weitere Terrassenebene mit Baumspalieren, abgeschlossen von einem Springbrunnen in der Bühnenmitte bzw. einer Terrassenmauer. Oberhalb einer Steintreppe »befindet sich eine halbkreisförmige Arkadenkolonnade mit seitlichen Glorietten und einem runden Tempelchen in der Mitte. Die Szenerie endet mit einem steilen Abhang – vermutlich einem Prospekt – der reich mit Alleen, Fontänen und allerlei Bauwerken besetzt ist«.[30] Aus dem Libretto wie auch aus der Partitur geht eine Dreiteilung dieses Schlussballetts hervor.[31] Der Stich zeigt möglicherweise das zweite Ballett, den Tanz der Penaten mit den allegorischen Figuren »La Pubblica Felicità« (»Allgemeine Glückseligkeit«; das Mädchen links der Mittelachse) und »L'Amore della Pace« (»Friedensamor«; der Knabe mit der Fackel rechts davon) zentral in der Mitte der Formation. Links und rechts der Mittelachse sind je sieben erwachsene Tänzer in mehreren Gruppen spiegelsymmetrisch positioniert – je eine Dreiergruppe am äußeren Rand der Formation, je eine Vierergruppe neben den beiden Kindern, die sich jeweils wiederum in zwei Paare teilen lassen. Diese an den Linien der Bodenfliesen ausgerichtete Anordnung macht einen dynamischen Eindruck und verweist so möglicherweise auf eine komplexe choreografische Struktur, die der Stich als Momentaufnahme einfängt und verdichtet. Alle Tanzenden sind mitten im Schritt dargestellt, mit einem Arm jeweils in Opposition zum Spielbein, das sich vorwärts bewegt.[32]

Die schon erwähnten Bodenfliesen und ihre perspektivische Wirkung kommen auch in zwei anderen Stichen zum Einsatz, die dem Libretto von *Angelica vincitrice di Alcina* (Musik: Johann Joseph Fux; Libretto: Pietro Pariati; Bühnenmaschinerie und Dekorationen: Ferdinando und Giuseppe Galli Bibiena) beigefügt wurden (vgl. Beitrag Sommer-Mathis). Die Aufführung dieser Festoper fand am 13. September 1716[33] im Garten der Favorita statt und wurde anlässlich der Geburt des noch im selben Jahr verstorbenen Thronfolgers Leopold gegeben.[34] Die prachtvoll ausgestattete Bühne wurde über einen großen Kanal gebaut und bot sogar Platz für eine Naumachie.[35] Anwesend waren unter anderem der päpstliche Nuntius sowie die Botschafter Venedigs und Frankreichs.[36] Das Sujet der Festoper stammte aus Ariosts *Orlando furioso* und wurde von Pariati entsprechend dem Anlass umgestaltet und mit Allegorien ergänzt.[37] Es handelt sich bei den beiden Kupferstichen um das Schlussballett des 1. bzw. des 3. Aktes. Die Grafik mit dem Titel »Regia magnifica, ed'incantata di Alcina« *(Abb. 3a)* zeigt zwanzig Tänzer, die in zwei Reihen zu jeweils zehn Personen angeordnet waren. Schauplatz der Szene ist ein »prächtiger von der Alcina bezauberter Königlicher Wohn=Platz«.[38] Zu sehen sind »[…] Furien / welche von der Megera und Reihen deren höllischen Geistern und Gespenstern aufgeführet werden«.[39] Choreografiert wurde dieses Ballett von Alexandre Philebois dem Älteren.[40]

Die zweite Abbildung, »Veduta dell'Isole fortunate con trasparenze deliziose, ed'orti pensili de'sacri allori« *(Abb. 3b)*, ist dem 3. Akt der Oper zuzuordnen und zeigt links und rechts auf der Bühne »auf Pfeilern gepflantzte und durch und durch mit vielen Lorbern untermischte Gärten«[41], in der Bühnenmitte im Hintergrund einen heiligen Lorbeerbaum. In dieser prunkvollen Gartendekoration wird »ein

Abb. 4a: Antonio Daniele Bertoli, Kostümfigurine eines Tänzers. Wien, 1. Hälfte 18. Jh. Feder, Tusche laviert auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min43_I_83 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 4b: Antonio Daniele Bertoli, Kostümfigurine eines Tänzers. Wien, 1. Hälfte 18. Jh. Feder, Tusche laviert auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min43_I_82 (©: KHM-Museumsverband)

Tantz von Rittern und Helden« gezeigt, »welche von einem triumphirenden Kunst=Gerüste / und Reihen deren heroischen Tugenden aufgeführet werden«.[42] Die Tänzerformation in der vorderen Reihe wird durch die Mittellinie der Sichtachse in zwei Gruppen zu je acht Tänzern geteilt; dahinter ist eine Dreiergruppe erkennbar, in der Mitte (genau in der Sichtachse) eine Frau, möglicherweise die allegorische Figur der »allgemeinen Glückseligkeit«, flankiert von je einem Helden.[43] Choreografiert wurde dieses Ballett von Pietro Simone Levassori della Motta.

Auf beiden Blättern wird ebenso wie auf dem Kupferstich zu *Costanza e Fortezza* die räumliche Tiefe des Bühnenbildes durch die Linien der Bodenfliesen verstärkt, die zugleich die Formation der Tänzer plastischer wirken lassen. Diese Formationen scheinen jenen des Stiches aus *Costanza e Fortezza* zu ähneln, sind aber flacher dargestellt und daher nicht klar zu erkennen. Am deutlichsten wird der Einfluss des französischen Bühnentanzes in der räumlichen Anordnung der Tänzer und Tänzerinnen auf der Bühne. In allen drei Szenen deutet sich eine Aufstellung in einer geschwungenen Linie an, die auf eine Tanzbewegung in einem für den französischen höfisch geprägten Tanz typischen geschwungenen geometrischen Muster hindeutet. Deutlich erkennbar ist die Ausrichtung der Gesamtformation an der Mittelachse, die zugleich der Sichtachse der

ranghöchsten anwesenden Personen – Kaiser Karl VI. und Kaiserin Elisabeth Christine – entsprach und die Ballette für diese wie ein frontal zu betrachtendes Bild präsentierte. Das Arrangement der Tanzenden in Relation zur Sichtachse ist für den höfisch-repräsentativen Tanz von großer Bedeutung.[44] Das Gesamtbild der Ballettszenen entsteht durch das Zusammenwirken von tänzerischem Bewegungsmaterial und räumlicher Illusion. Gerade bei den beiden Tanzszenen zu *Angelica vincitrice* handelt es sich um den Versuch Galli Bibienas, tänzerische Bewegung darzustellen. Innerhalb der Gruppenformationen wurden die TänzerInnen in kleinere Gruppen aufgeteilt, die allerdings nur auf dem Kupferstich zu *Costanza e Fortezza* entlang der Mittelachse gespiegelt wurden. Die verschiedenen Arm- und Beinbewegungen bzw. Raumrichtungen der Tanzenden repräsentiert das ›im Tanzen begriffen Sein‹, eine Abfolge von mehreren Schritten und Bewegungen im Raum. Im Gegensatz dazu wurde für *Costanza e Fortezza* ein statischerer Zugang gewählt, der den repräsentativen Charakter der Grafik unterstreicht. Hier bildet die Tänzerformation eine Einheit, die die elegant geschwungene Doppel-Linie der Formation noch hervorhebt.

Aus den Kupferstichen lassen sich kaum konkrete Tanzschritte ableiten, die für den *danse sérieux* typische Opposition der Arme und Spielbeine ist jedoch gut erkennbar. Das Heben der Standbeine auf die Halbspitze, die Kopfhaltung bzw. die angedeuteten Kopfbewegungen sowie die aufrechte Haltung deuten die schon von den tanzenden Adeligen unter Ludwig XIV. geforderte und später auch für die professionellen TänzerInnen verpflichtete ›natürliche Anmut‹ an. Zu diesem Eindruck tragen die auf dem Stich zu *Costanza e Fortezza* detailliert gestalteten Hände bzw. Handgelenke bei. Für den französischen Gesellschaftstanz wie auch für das Ballett waren die Haltung der Arme und die anmutige Bewegung der Hände von großer Bedeutung; beherrschte ein Tänzer die richtige Armhaltung und Bewegung nicht, dann wirkte sein Tanz »wie ein Bild ohne Rahmen«.[45] Alle Figuren sind in Bewegung, es gibt keinen Tänzer bzw. keine Tänzerin, wo das Körpergewicht gleichmäßig auf beiden Beinen ruht; stattdessen liegt es jeweils auf einem noch nicht ganz durchgestreckten Standbein, während die Tanzenden mit einem angehobenen, ebenfalls nicht ganz gestreckten Spielbein einen Schritt setzen. Insgesamt macht dieser Stich einen dynamischen Eindruck.

Auch in den beiden Szenenbildern zu *Angelica vincitrice d'Alcina* ist auf diese Weise erkennbar, dass die TänzerInnen gerade in Bewegung begriffen sind. Auf dem Blatt »Veduta dell'Isole fortunate« *(Abb. 3b)* nimmt die Frau in der Mitte der Dreiergruppe eine Sonderstellung ein, die inhaltliche Gründe haben könnte: Die Bedeutung der allegorischen Figur »Allgemeine Glückseligkeit« kann damit hervorgehoben werden. Sie steht frontal dem Publikum zugewandt auf beiden Beinen, flankiert von ihren beiden in Bewegung begriffenen Begleitern.[46] Der schon angesprochene ›ungeordnete‹ Eindruck, den die vordere Reihe der Tänzer erweckt, ergibt sich zum einen aus ihrer Aufstellung in den beiden Mittelgruppen zu je zwei Tänzern links und rechts entlang der Mittelachse; darauf folgt vermutlich noch je eine Zweier- und eine Dreiergruppe. Soweit erkennbar, sind die Arme und Füße alle unterschiedlich dargestellt. Zum anderen wird der Eindruck verstärkt durch die unterschiedlichen Schritt- und vor allem Armpositionen. Die grotesk-ungestüme Wildheit der Furien, Geister und Gespenster, die man für die Szene »Regia magnifica« *(Abb. 3a)* erwarten würde, manifestiert sich eher in der inneren Unruhe der Formation der zwanzig Tänzer und ihren verschiedenen Arm- und Beinbewegungen als in einem individuellen Ausdruck oder in der Gestik ihrer Arme und Hände. Die Tänzer wurden, in zwei Reihen versetzt platziert, entlang der Mittellinie ausgerichtet. Die Figuren sind nicht wie in den Stichen zu *Costanza e Fortezza* exakt gespiegelt; keine der Figuren ist gleich ausgerichtet, selbst wenn der Torso in dieselbe Richtung orientiert ist, sind Kopf, Arme und/oder Beine anders arrangiert. Dieses Ballett, dem grotesken oder komischen Genre zuzuordnen, ist nicht als Subversion gegen das Ideal des höfischen Körpers zu sehen. An der komplexen Kodifizierung des Balletts wurden auch in den grotesken Choreografien, die dem technischen Können der Tänzer einiges abverlangten, keine Änderungen vorgenommen, sodass die Ästhetik der adeligen Körper mit ihrer vermeintlich natürlichen Anmut nur einen anderen Charakter erhielt, aber nicht ausgelöscht wurde. Die tänzerische Bewegung musste ja immer noch den Kriterien des guten Geschmacks genügen.

Dazu kommt ein weiteres Merkmal des von den professionellen Tänzern und Tänzerinnen auf der Bühne fortgeführten *belle danse*[47] – die virtuose Körperbeherrschung, die einst den (französischen) Adeligen jederzeit zum ›Herrn seiner eigenen Lage‹ machen sollte. Wie schon Claude-François Ménestrier in seinem Balletttraktat monierte[48], zeigten die professionellen TänzerInnen in ihrer Leistungsschau weniger Affektimitation, für die der Tanz eigentlich perfekt geeignet gewesen wäre, als technische Raffinesse. Diese Tatsache wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts von den Tanzreformern als große Leere oder Kälte empfunden und immer wieder angeprangert bzw. letztlich zu verändern versucht. Wie erwähnt, wurde Charakter hier als Summe der auf die Bühne gebrachten Äußerlichkeiten verstanden, äußerte sich also einerseits im Kostüm und andererseits in einer bestimmten Variation des mittlerweile akademisch festgelegten Bewegungsrepertoires[49], das im Grotesktanz stärker aufgenommen und spielerisch akzentuiert wurde.[50] Insgesamt ist die Ausdrucksdimension aber auf allen drei Stichen weniger von Bedeutung und durch die Größe der Figuren auch kaum nachzuvollziehen.

Ebenso wie die auf den Grafiken dargestellten Bewegungen und Formationen sind auch die dort abgebildeten Kostüme als generische Annäherung an den Repräsentationsgedanken der originalen Aufführung zu verstehen. Anhand der Sammlung von Handzeichnungen von Daniele Antonio Bertolis Kostümentwürfen im Theatermuseum lässt sich aber doch ein genaueres Bild der Kostümierung ermitteln, die – wie das vom Ballettmeister verwendete Repertoire an Gesten und Bewegungen – den Konventionen des französischen seriösen Tanzes entsprach.

Bertolis zarte Figurine *(Abb. 4a)* verdeutlicht nochmals die Charakteristika des Balletts nach dem französischen Stil, wie sie sich auch auf den Szenenbildern findet. Sie weist alle Merkmale des seriösen Genres auf und könnte so oder so ähnlich Teil der Ausstattung des Schlussballetts von *Costanza e Fortezza* gewesen sein. Kopf, Schultern, Torso, Hüften und die Führung der Füße sind in einer Linie nach schräg links ausgerichtet. Der vom Betrachter aus gesehen linke Arm ist nach vorne gestreckt, fast im 90°-Winkel zum Körper; die Handfläche fast zur Gänze nach oben gedreht. Die Fingerspitzen von Daumen und Zeigefinger sind zusammengelegt, die nächsten beiden Finger locker zur Handfläche gebeugt, der kleine Finger abgestreckt. Der rechte Arm ist etwas weniger als 90° zur Seite ausgestreckt, die Hand nach unten gedreht, die Haltung der Finger entspricht etwa derjenigen der anderen Hand. Das vom Betrachter aus gesehen rechte Bein ist leicht gebeugt und aus der Hüfte 45° ausgedreht nach vorne angehoben. Das linke Standbein (ebenfalls ausgedreht) ist fast durchgestreckt, der Fuß auf Viertelspitze erhoben. Der Tänzer erweckt den Eindruck,

gerade in der Bewegung des Streckens begriffen zu sein. Die Opposition von Arm und Spielbein entspricht, ähnlich wie bei der Formation auf dem Stich, Pierre Rameaus Beschreibung einer idealen Bewegungsausführung[51], die Kopfhaltung allerdings nicht ganz: »[…] le corps droit, la tête tournée du côté du bras opposé, qui est le droit, & qui est plié devant vous, mais la main à la hauteur de l'épaule & même devant; le bras gauche étendu à côté & même un peu en arriere [sic], mais élevé à la hauteur du creux de l'estomac; elle est posée sur le pied gauche, le talon du pied droit levé & prêt à partir.«[52]

Die zarte Ausführung der Zeichnung unterstreicht die Leichtigkeit und Zierlichkeit der dargestellten Figur. Das Kostüm betont die aufrechte Haltung, die anmutige Bewegung und Haltung des Kopfes und der Arme sowie das Heben und Senken in ›natürlicher‹ Anmut. Damit verstärkt es die typischen Merkmale, die den höfischen französischen Tanz charakterisierten und später von den professionellen Tänzern perfektioniert wurden. Die Details spiegeln die repräsentative Verspieltheit der vornehm gekleideten Adeligen im Publikum: Der abgebildete Tänzer trägt einen zartrosa Kopfputz mit hoher Zier aus weißen buschigen Straußenfedern, darunter eine weiße Perücke. Über einem weißen, modischen Hemd mit hohem geschlossenen Kragen und weißer Schluppe trägt er einen eng anliegenden hellblauen Justaucorps mit weißen Verzierungen und einer Borte in zartem Rosa, die am langen V-förmigen Ausschnitt und an den Ärmeln sowie an den Zipfeln des Rockes angebracht sind, unter dem noch ein rosa Unter-Tonnelet zu sehen ist, das weiße Ornamente zeigt. Die weit auslaufenden Trompetenärmel des Hemdes lugen unter den halblangen Ärmeln des Justaucorps hervor. Dazu kombinierte Bertoli eine passende hellblaue Kniehose mit rosa arabesken Applikationen am Kniebund sowie weiße Kniestrümpfe und weiße Schuhe mit leichtem Absatz und einer rosa Schleife.

Die Feste teatrali Kaiser Karls VI. dienten ähnlich wie die Ballets de cour Ludwigs XIV. der »Konstitution, Repräsentation und Präsentation absolutistischer Macht«.[53] So unterschiedlich diese beiden theatralen Formen auch gewesen sein mögen, der Tanz war in beiden Fällen programmatischer Bestandteil der Darbietung. Die Balletteinlagen der beiden hier untersuchten Feste teatrali zeigen deutlich eine französisch-höfische Prägung. Diese manifestiert sich in den Szenenbildern Galli Bibienas in der choreografischen Nutzung des Bühnenraumes, an dessen programmatische Gestaltung der Tanz nicht nur in seiner symmetrischen Anordnung der Tänzer und Tänzerinnen[54], sondern auch in der geometrischen Linienführung der Choreografie[55] angepasst wurde. Was tatsächlich getanzt wurde, ist anhand dieser Quellen kaum nachzuvollziehen: Der Zweck der Kupferstiche bestand nicht in der detailgetreuen Abbildung des Dargebotenen, sondern in der Dokumentation eines hochpolitischen Ereignisses und damit in der komprimierten Repräsentation des Tanzes als Teil des programmatischen Gesamtkonzepts der betreffenden Feste teatrali.[56] Somit zeigen die Bildquellen generelle Vorstellungen eines getanzten Ideals der körperlich darstellbaren Nobilität[57], die sich zur Zeit Karls VI. bereits in einem Prozess der Fragmentierung befand, der letztlich zur Ballettreform sowie zur Hinwendung zu einem ›narrativen‹ Körper führen sollte, der dem Publikum eine durchgehende Handlung sowie die zugehörigen Affekte vermitteln konnte.

Wie schon die späten Ballets de cour in Frankreich wurden die Ballettszenen der Wiener Feste teatrali hauptsächlich von professionellen Tänzern und Tänzerinnen ausgeführt. Gerade durch die technischen Fähigkeiten der professionellen Tänzer konnte ein reproduzierbares Bild vom noblen Körper geschaffen werden.[58] Die TänzerInnen simulierten »the spectacle of the king and his court. The codification and developing complexity of their art, while establishing a marketable aesthetic, always carried with it the appeal of the aesthetic body, whose ›natural grace‹ now appeared all the more alluring through the virtuosity of its performance.«[59] Diese Repräsentation des Französisch-Höfischen ist anhand der Körperhaltungen, aber auch anhand des Bewegungsmaterials erkennbar und in den Szenendarstellungen zumindest in Spuren nachzuvollziehen. Die typische Grundhaltung sowie die Tanztechnik des französischen *belle danse* oder *danse noble* mit ihren oben beschriebenen Charakteristika konstruieren jene »artful physicality«[60], die die TänzerInnen mit den Höflingen gemeinsam hatten. Diese Körperlichkeit als Produkt der äußerlichen Konstruktionsmerkmale[61] wurde noch verstärkt durch die Farben und den Schnitt des Kostüms, das die Wirkung der erwähnten charakteristischen Haltung bzw. des Bewegungsmaterials betonte und zugleich in seinem exquisiten Design zur prunkvollen Gesamterscheinung beitrug. Das verdeutlicht eine weitere Kostümfigurine aus den Beständen des Theatermuseums, deren zarte Pastellfarben und verspielten Verzierungen zusammen mit der elegant-präzisen Haltung des Tänzers auf die erwähnte höfische Körperlichkeit verweisen *(Abb. 4b)*. Trotz des Festhaltens an der italienischen Aufführungstradition ist so der Einfluss des ›typisch französisch‹ verstandenen Balletts unschwer zu erkennen, dessen perfekte Ausführung ganz selbstverständlich in die Feste teatrali Karls VI. integriert wurde.

1 Vgl. u. a. Johann Pasch – Kurt Petermann (Hgg.), *Johann Paschens Beschreibung wahrer Tanzkunst, nebst einigen Anmerckungen über Herrn J.C.L.P.P zu G. Bedencken gegen das Tanzen, und zwar wo es als Kunst erkennet, worinnen er zu behaupten vermeynet, daß das Tanzen, wo es am besten ist, nicht natürlich, nicht vernünftig, nicht nützlich, sondern verdammlich, und unzulässig sey, mit angeführtem Text des Herrn Gegners*, Frankfurt 1707 (Nachdruck München 1978), u. a. 2, 11, 43. Der in den Tanztraktaten aus der Zeit um 1700 immer wieder besprochene französische Tanz steht in den allermeisten Fällen für den französisch-höfischen Gesellschaftstanz, der meist vom Bühnentanz unterschieden wird, nicht für Volkstanzformen und ähnliches. – Vgl. dazu Stephanie Schroedter, *Die französische Tanzkunst im Spiegel deutschsprachiger Tanzlehrbücher des frühen 18. Jahrhunderts*, in: Stephanie Schroedter – Marie-Thérèse Mourey – Giles Bennett (Hgg.), *Barocktanz im Zeichen französisch-deutschen Kulturtransfers. Quellen zur Tanzkultur um 1700*, Hildesheim – Zürich – New York 2008, 226–273, hier 235.

2 Zu diesem Thema wurden unzählige Monografien und Artikel publiziert; u. a. Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin ^{3}2009, 10.

3 Vgl. u. a. Rudolf Braun – David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914*, München 1993, 96–165.

4 Vgl. Marie-Thérèse Mourey, *Tanzen als Schule des galanten Gebarens*, in: Ruth Florack – Rüdiger Singer (Hgg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin u. a. 2012, 275–300, hier 278.

5 Vgl. Jeroen F. J. Duindam, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge 2003, 16–19; Guido Braun, *Von der politischen zur kulturellen Hegemonie Frankreichs: 1648–1789*, Darmstadt 2008, 73–76; Max Braubach, *Versailles und Wien von Ludwig XIV. bis Kaunitz. Die Vorstadien der diplomatischen Revolution im 18. Jahrhundert* (Bonner historische Forschungen, Bd. 2), Bonn 1952.

6 Vgl. Sibylle Dahms, *Italienische Tanzkunst nördlich der Alpen*, in: Markus Engelhardt (Hg.), *In Teutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt a. M. – Wien u. a. 1996, 63–76, hier 69 f.

7 Vgl. Sibylle Dahms, *Italienischer Bühnentanz außerhalb Italiens*, in: dies. (Hg.), *Tanz*, Kassel u. a. 2001, 110.

8 Ballette waren in dieser Zeit noch integraler Bestandteil der Operninszenierungen, sie wurden erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts als eigenständige abendfüllende Werke aufgeführt.

9 Vgl. Duindam 2003 (zit. Anm. 5), 287; Elisabeth Th. Hilscher, *Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasios Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara*, in: Andrea Sommer-Mathis – Elisabeth Theresia Hilscher (Hgg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Wien 2000, 63–72, hier 63. – Küchelbecker beschreibt als herausragendes Merkmal der glanzvollen Hofhaltung zu Wien (u. a. verglichen mit dem französischen Hof) die große Anzahl an fix besoldeten Personen im Hofdienst, die noch dazu ein Anrecht auf eine Pension erwerben konnten, gleich welchen Rang sie einnahmen; vgl. Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Käyserlichen Hofe: nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der kayserlichen Residentz-Stadt Wien, und der umliegenden Oerter, theils aus eigener Erfahrung zusammen getragen und mit saubern Kupffern ans Licht gegeben*, Hannover 1730, 159.

10 Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Der großen Herren, Die in vier besondern Theilen die meisten Ceremoniel-Handlungen, so die Europäischen Puissancen überhaupt, und die Teutschen Landes-Fürsten insonderheit […] zu beobachten pflegt […]*, Berlin 1733, 2.

11 Hubert Ch. Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 1980, 147.

12 Vgl. Burke 2009 (zit. Anm. 2), 13 f.

13 Vgl. Julia Prest, *The Politics of Ballet at the Court of Louis XIV*, in: Jennifer Nevile (Hg.), *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250–1750*, Bloomington 2008, 229–240, hier 231; Ehalt 1980 (zit. Anm. 11), 159.

14 Vgl. Braun – Gugerli 1993 (zit. Anm. 3), 152.

15 Vgl. Dahms 1996 (zit. Anm. 6), 68.

16 Vgl. u. a. Burke 2009 (zit. Anm. 2), 207–212.

17 Vgl. Ehalt 1980 (zit. Anm. 11), 159; Hilscher 2000 (zit. Anm. 9), 65; Karl Vocelka, *Die Familien Habsburg und Habsburg-Lothringen. Politik – Kultur – Mentalität*, Wien u. a. 2010, 136.

18 Vgl. Marko Motnik, *Der Tanz im Umfeld des Wiener Hofes um 1740*, in: Elisabeth Fritz-Hilscher (Hg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Wien – Köln – Weimar 2013, 159–179, hier 164.

19 Hilscher 2000 (zit. Anm. 9), 64; vgl. auch Braun – Gugerli 1993 (zit. Anm. 3), 137, sowie Andrea Sommer-Mathis, *›Theatrum‹ und ›Ceremoniale‹. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Jörg Jochen Berns – Thomas Rahn (Hgg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, 511–533, hier 516.

20 Vgl. Ehalt 1980 (zit. Anm. 11), 148 f. sowie 157.

21 Vgl. Duindam 2003 (zit. Anm. 5), 289 f.

22 Mourey 2012 (zit. Anm. 4), 290.

23 Vgl. ebenda sowie Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister, oder Gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst: bestehend in drey Büchern*, Leipzig 1717, 349 f. bzw. 353. Nach Taubert greifen der Gesellschaftstanz *(belle danse)* und der seriöse, also theatrale Tanz ineinander: Der erste dient »hauptsächlich zu der Moralité, und einem civilen Comportement und artigen gesellschaftlichen Umgange«, der zweite zur Schulung der »Agilité und Geschicklichkeit«, auch zur Schulung des Ausdrucks im rhetorischen Sinn (noch nicht im Dienst einer Narration); vgl. Taubert op. cit., 921.

24 Vgl. Sarah H. Cohen, *Art, Dance and the Body in French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge 2000, 38.

25 Vgl. ebenda, 37 f., sowie Doris Kolesch, *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt a. M. – New York 2006, 52.

26 Vgl. Ausstellungskatalog Andrea Rousová (Hg.), *Dances and Festivities of the 16th–18th Centuries*, Prag (National Gallery) 2008, 340.

27 Vgl. Thomas Hochradner, *Zentrum und Peripherie. Überlegungen zur spätbarocken Musikpflege in den habsburgischen Landen*, in: Pierre Béhar – Herbert Schneider (Hgg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert 2004, 173–196, hier 180.

28 Vgl. Ulrike Dembski-Riss, *Bühnenarchitektur und Bühnendekoration in den Wiener Opernaufführungen zur Zeit von Johann Josef Fux. Anmerkungen zu den Szenenbildern der Opern* Angelica vincitrice di Alcina *und* Costanza e Fortezza, in: Arnfried Edler – Friedrich W. Riedel (Hgg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, Laaber 1996, 187–202, hier 189 f.

29 Vgl. Pietro Pariati, *Costanza e Fortezza. Festa teatrale per musica, da rappresentarsi nel reale castello di Praga per il felicissimo giorno natalizio della sac. ces. e catt. reale maestà di Elisabetta Cristina Imperadrice regnante, per comando della sac. ces. e catt. reale maestà di Carlo VI. Imperadore de' Romani sempre augusto. L'anno M.DCC. XXIII*, Wien 1723.

30 Dembski-Riss 1996 (zit. Anm. 28), 191; Jirí Hilmera, *Costanza e Fortezza. Giuseppe Galli-Bibiena und das Barocktheater in Böhmen*, in: Maske & Kothurn 10, 1964, 396–407, hier 403.

31 Die Penaten treten mit dem »Genio di Roma« auf und beginnen zu tanzen, während der Chor singt (Rigaudon im 2/4-Takt). Danach tanzen die Penaten zusammen mit »L'Amore della Pace« und »La Pubblica Felicità«, es folgt ein Solo der beiden allegorischen Figuren *(alla breve)* und schließlich eine Chaconne im 3/4-Takt sowie ein Schlusschor. Vgl. Pariati 1723 (zit. Anm. 29), 51, sowie Michael Malkiewicz, *Tanz der Bilder oder* Costanza e Fortezza *hinter den Spiegeln*, in: Thomas Hochradner – Susanne Janes (Hgg.), *Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14.–16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums »50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft«*, Tutzing 2008, 23–33, hier 30 f. Eine Beschreibung der Tanzszenen findet sich in der *Pražské poštovské noviny* vom 31.8.1723: »Towards the end of the third and last Section, there appeared a Scaffold, which represented an illustrious Grotto, and that Grotto slowly transformed itself into a great Gate of Victorious Glory, upon which the Roman Penates, or the domestic deities, and the Genius of Rome became evident. These having descended, then presented a very pretty dance; upon this Love of Peace and General Happiness came in hand in hand, and first together, then separately, did dance; and finally, the Roman Genius and Roman Penates finished the piece by dancing.« Zit. nach AK Prag 2008 (zit. Anm. 26), 342.

32 Michael Malkiewicz bietet eine mögliche Interpretation dieses Schlussballetts: Malkiewicz 2008 (zit. Anm. 31), 23–33.

33 Laut *Wienerischem Diarium,* 14.9.1716; vgl. *Wienerisches Diarium,* 12.9.1716, in: http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17160912&seite=4&zoom=33 (zuletzt 17.2.2015), 4.

34 Vgl. Pietro Pariati, *Angelica vincitrice di Alcina. Festa teatrale da rappresentarsi sopra la grande peschiera dell'imperiale Favorita, solennizzandosi la felicissima, e gloriosa nascita di Leopoldo Arciduca d'Austria e real Principe de las Asturias, per comando della sacra cesarea e real cattolica maestà di Carlo VI. Imperador de' Romani sempre Augusto*, Wien 1716 (a); bzw. Pietro Pariati, *Die über die Alcina Obsigende Angelica, zur Befrolockung Der Allerglorwürdigsten und glückseligsten Geburt Leopoldi I 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 / Im Jahr 1716*, Wien 1716 (b).

35 Vgl. dazu Lady Montagus Beschreibung: »Nothing of that kind ever was more magnificent, and I can easily believe what I am told, that the decorations and habits cost the Emperor £ 30,000 sterling. The stage was built over a very large canal, and at the beginning of the second act, divided into two parts, two fleets of little gilded vessels that gave the impression of a naval fight. […] The story of the opera is the enchantments of Alcina, which gives opportunity for a great variety of machines and changes of the scenes, which are performed with a surprised swiftness.« Mary Wortley Montagu – Teresa Heffernan – Daniel O'Quinn (Hgg.), *The Turkish Embassy Letters*, Peterborough 2013, 58 f. [8. Brief vom 14.9.1716 an Alexander Pope].

36 Vgl. *Wienerisches Diarium,* 12.9.1716 (zit. Anm. 33), 4.

37 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hofzeremonialprotokoll, 1716, fol. 210, 214 f.

38 Pariati 1716b (zit. Anm. 34), 8.

39 Ebenda, 10.

40 Vgl. ebenda, 10.

41 Ebenda, 8.

42 Ebenda, 10.

43 Vgl. ebenda, 48.

44 Vgl. Ken Pierce, *Choreographic Structure in Baroque Dance*, in: Nevile 2008 (zit. Anm. 13), 182–208, hier 191.

45 Pierre Rameau, *Le Maître à danser*, Paris 1725, 196: »[…] ainsi quelque bien qu'un Danseur fasse les pas, s'il n'a point les bras doux & gracieux, sa danse ne paroîtra pas animée, & par consequent fera le même effet que le Tableau hors de sa bordure.«

46 Pariati 1716a (zit. Anm. 34), 37: »Questo, che stringo, e bacio in atto umile / Di Verdi Lauro; eccelso Ramo, e chiaro / Con mistero facondo / AUGUSTO CARLO, AUGUSTA ELISA, a Voi / Del Vostro LEOPOLDO / Accenna i fasti, e i pregi. Egli è quel Germe, / Che fu de' nostri voti oggetto, e speme; / E ch'or de l'amor nostro è gioja, e pace. / Così parla festiva / La PUBBLICA del Mondo / Lieta FELICITÀ. Cresca, de' suoi grand'AVI / A i Diademi, a gli Scretti; / E a l'Augurio sincero, / Che de' Regni Vasalli empie ogni sponda, / Vasallo anche risponda il lido Ibero.«

47 »La belle danse« steht für den (französischen oder französisch geprägten) Gesellschaftstanz, »la danse haute« oder auch der »serieuse Tanz« bzw. »le Ballet Serieux« bezeichnen explizit den Bühnentanz. Vgl. Louis Bonin – Claudia Jeschke (Hgg.), *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst* [Frankfurt – Leipzig 1711/1712], Reprint mit den Nachworten von Marina Dafova, Aune Renk und Stephanie Schroedter, Berlin 1996, 56 sowie 159 f.

48 Zur ›naturgetreuen‹ Nachahmung (im Sinne einer einfachen Wiedererkennbarkeit) der porträtierten Charaktere im Bühnentanz vgl. Claude-François Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris 1682, 159.

49 Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris 1668, 288: »L'homme particulier, le Bourgeois, le Misérable, et généralement tous les Mortels, ont dans leur habit une espèce de caractère exterieur, qui en fait connaître la dignité et le mérite.«

50 Vgl. dazu Stephanie Schroedter, *»Ballet comique et crotesque« – »Ballet comique ou crotesque«? »Barocker« Bühnentanz zwischen bewegter Plastik und choreographiertem Schauspiel*, in: Maske und Kothurn 51/4, 2005, 377–391, hier 378 f.

51 Vgl. Rameau 1725 (zit. Anm. 45), 210.

52 Ebenda, 211.

53 Kolesch 2006 (zit. Anm. 25), 65.

54 Taubert 1717 (zit. Anm. 23), 955: »Hauptsächlich aber muß der Maître alle Figuren und Wege nach den Mathematischen Grund=Sätzen, das ist, in ihren proportionirten Linien, Triangulen, Quadraten, gantzen und halben Circul=Rundungen abzumessen, und accurat nach dem Tantzplatz einzutheilen wissen […]. Und dieses kan [sic] gar füglich auf eine solche Weise, wie die Ingenieurs bey der Geometrie zu thun pflegen, geschehen: Wenn man nemlich bey der Betrachtung des Platzes gleichsam mit den Augen einen Punct in der Mitten wirfft, woraus hernachmals alle Figuren und Wege mit ihren geraden Linien vorrück=lincker und rechter Hand seitwärts, Triangulen wie auch gantzen und halben Rundungen freywillig fliessen, darauf der Maître die Schritte […] ordinieren muß.«

55 Zur Positionierung der Tanzenden im Verhältnis zur Perspektive des Bühnenraumes zum Beispiel Taubert 1717 (zit. Anm. 23), 954 f.: »Sollen aber […] mehr Personen balletiren; so muß der Maître […] alle Figuren nach den Regeln der *Symmetrie* einrichten. Worzu man denn in Paris gewisse *per artem combinatoriam* verfertigte Tabellen ausgiebet, dadurch man gewiß wissen kan [sic], wie viel symmetrische Figuren mit jeder Zahl der Personen formiret werden können […].« [Hervorhebungen im Original].

56 Deshalb sind auf den Kupferstichen keine Unterschiede in der Stilistik der beiden Choreografen zu erkennen.

57 Vgl. Cohen 2000 (zit. Anm. 24), 31. Vgl. Taubert 1717 (zit. Anm. 23), 930: »Denn bey *Ballet serieux* werden die Qualitäten und Tugenden illustrer Leute mit serieusen, modesten und temperirten Gestibus […] repraesentiret.« [Hervorhebungen im Original]. Für französische Autoren der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Verkörperung adeliger persönlicher Eigenschaften, darunter zum Beispiel *grâce*, kennzeichnend für *honnêtes gens*, *hommes habiles* wie auch *femmes galantes*. Allerdings wird nicht genau definiert, was darunter wirklich zu verstehen ist. Vgl. Cohen 2000 (zit. Anm. 24), 5.

58 Vgl. Cohen 2000 (zit. Anm. 24), 37 f.

59 Ebenda, 134.

60 Sarah R. Cohen, *Body as »Character« in Early Eighteenth-Century French Art and Performance*, in: The Art Bulletin 78/3, 1996, 454–466, hier 455. Für Sarah R. Cohen ist diese ›kunstvolle Körperlichkeit‹ gleichbedeutend mit der Vorstellung von ›Charakter‹ im Theater bzw. in der Malerei des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Dieser Charakter »relied upon outwardly fashioned, observable traits to evoke a spectrum of states and emotions. When applied to dance the term comprehended both the embodiment of a costumed type and the elaboration of corporeal movement, and it was the play between the two – rather than narrative communication – which constituted the essence of the performance.« Ebenda, 454.

61 Vgl. ebenda, 455.

Rudi Risatti

Es erschien »Ihre kayserliche Majestät Selbsten«

Der *habit à la romaine* und die Inszenierung des Selbst

Die Maske und das (Bühnen-) Kostüm sind seit der Antike wesentliche Elemente des Performativen. Gerade in der Neuzeit erlebten Maske und Kostüm eine tiefe Veränderung, die mit der Entwicklung neuer Theater- und Festformen Hand in Hand ging. Nach einer Betrachtung der engen Beziehung von Maske und Kostüm soll in diesem Beitrag insbesondere die Entwicklung des vielleicht beliebtesten Bühnenkostüms der frühen Neuzeit, des sogenannten *habit à la romaine*, des »römischen« bzw. »romanischen«[1] Kostüms *(Abb. 2)*, skizziert werden. Diese Art der Verkleidung weist eine rege Wechselbeziehung mit dem Zeit- oder Alltagskostüm auf. Die stilistische und funktionsbedingte Distanz zwischen *habit à la romaine* und Zeitkostüm war von der Renaissance bis zum Rokoko immer wieder Schwankungen unterworfen. Sie ist ein wichtiger Indikator für den Diskurs von Körperkultur in der frühen Neuzeit, weil sich dadurch auch die Distanz zwischen der Person bzw. dem Träger oder der Trägerin und der zu verkörpernden Rolle betrachten lässt.

Alltags- und Bühnenkostüm

Kaum ein anderes Erzeugnis der Kunst beschreibt den Wandel der Körperkultur besser als das ›am Körper Getragene‹, dessen artikulierteste Ausführung das Kostüm ist *(Abb. 3)*. Das Kostüm kann als »höchste Stufe der Definition von Kleidung«[2] angesehen werden, denn sein Begriff beschränkt sich weder auf das einzelne Kleidungsstück noch auf die Art und Weise, dieses zu tragen oder im Zuge neuer Stile zu verändern – das Letztere entspricht nämlich der Mode. Der Kostümbegriff verweist auf eine Gewohnheit[3] und somit auf die Bedeutung, die am Körper getragene Objekte zielgerichtet oder unbemerkt vermitteln. Da das Kostüm von vielen Faktoren bestimmt wird, muss die Kostümkunde auf verschiedene Formen der Analyse zurückgreifen: die Materialkunde, die Schnittlehre und die Stilgeschichte unter Berücksichtigung geografischer, politischer und – wie die Kostümhistorikerin Annemarie Bönsch unterstreicht – auch technischer[4] Aspekte. Aus diesem Gesamtbild gelangt man zu einer Semantik des getragenen Kleidungsstücks insofern, als all diese Aspekte die Zeichen einer eigenen Sprache konstituieren, die das Verhältnis zwischen Träger/in und Kleidung, Mensch und Erscheinung lesbar macht.

Während das Alltagskostüm immer einer spezifischen Zeit zugeordnet werden kann, ist das Theater-, Bühnen- oder Festkostüm eigenen Regeln unterworfen. In gewissen Epochen folgt das Bühnenkostüm den Richtlinien der Mode, in anderen steht es mit ihnen im Streit, denn Theater und Fest sind Stätten der Kreativität, wo es erlaubt ist, Ort, Zeit und Inhalt neu zu definieren. Durch allegorische Darstellungen, die mittels Kostümen und Versatzstücken kreiert werden, kommt es zu einer ständigen Oszillation zwischen Realität und Fiktion. Im Zuge dieses Schwankens modelt das Bühnenkostüm die Formen des Zeitkostüms frei um: Oft zitiert es die Vergangenheit, fast immer interpretiert es die Gegenwart neu, zuweilen erfindet es die Zukunft.

Maske, Kostüm und Körper

Der *habit à la romaine* erfüllte im Barock eine allegorische Funktion und diente meist der Repräsentation. Seine Entwicklung kann besser verstanden werden, wenn man überlegt, wie sich bis zum Zeitpunkt seiner Erfindung die

Abb. 1: Jan Thomas, Porträt von Leopold I. im Theaterkostüm für die Pastorale *La Galatea* (Detail), Wien 1667. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 9135 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 2: Lodovico Ottavio Burnacini, Kostümentwurf für einen Römer aus der Serie der *Maschere*, spätes 17. Jh. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min20_15 (Detail) (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 3: Lodovico Ottavio Burnacini, Kostümentwurf für einen Äthiopier aus der Serie der *Maschere*, spätes 17. Jh. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min20_58 (Detail) (©: KHM-Museumsverband)

Maske, das (Bühnen-) Kostüm und der Körper zueinander verhielten.

Hans Belting beschreibt in einem kürzlich erschienenen Aufsatz[5] die Beziehung zwischen Maske und Gesicht von der Antike bis zur Neuzeit, die auch wichtige Folgen für das Bühnenkostüm hatte. Als man in Rom im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts[6] anfing, die Theatertexte der Antike wiederzuentdecken und in Gelehrtenkreisen aufzuführen, wurde die antike Maske nicht mehr verwendet. Die Maske als Accessoire, das heißt die Gesichtsmaske aus Leder oder Pappmaché, wich schrittweise einer neuen ›Maske‹, dem Gesicht. Das Verlangen nach tiefster Ausdruckskraft im Gesicht – das sich, im Gegensatz zur Maske, klarerweise in unendlich vielen Nuancen verändern kann – führte, so Belting, zu einer »Vergesichtung« des Theaters. »Das Publikum wurde daran gewöhnt, die Kopräsenz von Gesicht und Maske simultan und als auf einer und derselben Oberfläche, die wir Gesicht nennen, wahrzunehmen.«[7] Somit verhielten sich auch Person und Rolle in einer neuen Weise zueinander, mit erheblichen Folgen für das (Bühnen-) Kostüm.

Was passierte aber mit der Maske? Wo sie noch in Verwendung blieb, bewahrte sie entweder ihren figurendarstellenden Charakter oder übernahm andere Funktionen, wie das Neutralisieren oder sogar Verhüllen der Identität. Im ersten Fall denkt man sofort an die Figuren der Commedia dell'arte *(Abb. 5)*, die sich aus der Reminiszenz an antike griechische und römische Figuren[8] entfalteten: Ihre charakterlichen Eigenschaften sind klar festgelegt, ohne Maske bzw. ohne entsprechendes Kostüm sind sie kaum vorstellbar (*Abb. 4;* vgl. Beitrag Katritzky). Im zweiten Fall ist die Identität weniger bedeutend oder soll absichtlich verschleiert werden.

Das Neutralisieren bzw. Verhüllen des Gesichts hatte, abgesehen von einer schützenden, keine positiv konnotierte Funktion, sondern rief eher einen negativen Beigeschmack hervor, weil die Maske auf ein Werkzeug der Täuschung reduziert wurde. Nach diesem Muster assoziiert Cesare Ripas *Iconologia*[9] – ein Werk der Renaissance, das die barocke Ikonografie maßgebend beeinflussen sollte – die Maske zumeist mit negativen Begriffsbildern wie *Bugia* (»Lüge«), *Fraude* (»Betrug«*)* und *Morte* (»Tod«).[10] Die Maske erscheint aber auch als Symbol für die *Lealtà* (»Loyalität«)[11], einen positiv besetzten Begriff. Da sie hier jedoch zerbrochen ist, steht sie für das Zerbrechen der Verstellung. Schließlich taucht die Maske

Abb. 4: Ute Eisenhardt, Masken der Commedia dell'arte, angefertigt nach Originalvorlagen, 1983. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. KS_0_3806, KS_0_3803 und KS_0_3807 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 5: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Arlecchino aus der Serie der *Grotesken*, spätes 17. Jh. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_77a8 (Detail) (©: KHM-Museumsverband)

auch in der Ikone der *Nachahmung* auf, jenem spielerisch-generativen Prozess, den Aristoteles in seiner *Poetik* zum Hauptbegriff[12] des Theaters deklariert hatte. Ripas Bild der *Nachahmung (Abb. 6)* stellt eine junge Dame dar, die Pinsel und Maske in Händen hält, mit einem Affen zu ihren Füßen. »Die Maske und der Affe führen uns die Nachahmung menschlicher Handlungen vor Augen. Der eine, weil er ein Tier ist, das von seiner Veranlagung her mit seinen Gesten den Menschen imitiert; die andere, um in den und auch außerhalb der Komödien das Scheinbild und die Haltung verschiedener Figuren nachzuahmen.«[13] In Verbindung mit dem Affen scheint hier die Maske das Werkzeug einer primitiven, vereinfachten Nachahmung zu sein.

Die Tatsache, dass die Maske in der Renaissance für die Aufführung von antiken Dramen nicht

Abb. 6: Begriffsbild der Nachahmung *(Imitatione*). Aus: Cesare Ripa, *Nuova Iconologia, Nella quale si descrivono diverse Imagini di Virtu, Vitii, Affetti (etc.)*, Padua 1618, 249

Abb. 7: *Soldato a piede.* Aus: Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venedig 1590, 22

mehr verwendet wurde und unter vielen Aspekten negativ konnotiert war, markiert eine starke Veränderung des Verhältnisses von (Bühnen-) Kostüm und Körper. Die Maske, *maschera* oder *masque*, die ab diesem Moment sowohl als lederne Larve als auch als Rolle zu betrachten ist, übertrug ihre Funktion nicht nur auf das Gesicht, sondern auf den ganzen Körper des Trägers oder der Trägerin des Kostüms. Gleichgültig, ob es sich um eine komische, tragische oder satirische Figur gemäß der drei klassischen Dramengenres handelte – sobald die Maske den Charakter der Rolle nicht mehr bestimmte, weil sie nicht mehr vorhanden war, musste das Kostüm als ›bedeutungsträchtige‹ Hülle des Körpers die typologischen Züge der zu verkörpernden Rolle unterstreichen.

Durch den frühneuzeitlichen Ausfall der Maske rückten jedoch nicht nur die Ausdrucksmöglichkeiten des Gesichts ins Zentrum, sondern es wurde auch die Bedeutungsebene des Allegorischen mit der Wirklichkeit ihrer Träger gekreuzt; dies galt in besonderem Maße für den höfischen Bereich. Der Fürst oder Mitglieder des Hofes wurden als erkennbare Personen mit einer klaren Identität, z. B. in einer römischen Militärtracht, dargestellt *(Abb. 8 und 9)*, oder sie traten bei festlichen Aufzügen oder in Theateraufführungen sogar selbst verkleidet auf. Damit zielten sie darauf ab, in einer bestimmten Rolle erkannt zu werden, nicht zuletzt deshalb, um damit ihre besondere Stellung zu demonstrieren. Es handelte sich um eine Steigerung der Praxis der Allegorie, ja sogar beinahe um deren Umkehrung, weil die reale höfische Identität in die Semantik der Inszenierung eindrang und als solche signifikant wurde. In dieser Verbindung erschien das reale Dasein des Fürsten stärker als zuvor. Wir werden sehen, dass kein (Bühnen-) Kostüm dieser Programmatik gezielter diente als der *habit à la romaine.*

Ikonografischer Ursprung des *habit à la romaine*

Nachdem im Mittelalter die ästhetische Ordnung Athens und Roms in Vergessenheit geraten war, eiferten die Gelehrten und Künstler der Renaissance wieder der Antike nach. Neuzeitliche Traktate, wie Leon Battista Albertis *De Pictura*[14] (um 1435), wären ohne den Willen, sich auf die Antike zu berufen, undenkbar. Durch Ausgrabungen wurden schrittweise Statuen, Reliefs, öffentliche und private Bauten wieder zum Vorschein gebracht oder, wie im Falle der Trajanssäule, von Zubauten befreit. Weite Teile der Bildlichkeit der Antike fanden in der Folge ihre Aufnahme in die Bildlichkeit der Neuzeit.

Der *habit à la romaine* ist, ikonografisch gesehen, das Ergebnis dieser Bestrebungen. In Bezug auf die Kostümkunst setzte die Renaissance jedoch nicht alle Kostümarten der alten Römer wieder ein, sondern in erster Linie das militärische Kostüm, in dem Feldherren und Kaiser bei der Rückkehr aus siegreichen Schlachten bejubelt wurden, weil es sich für das Format der Festzüge im Stile der antiken *Trionfi* besonders eignete. »Da der Festzug der Hauptsache nach sich in den Begriffen des antiken Roms (Triumph Cäsars) bewegt, ist auch das militärische Kostüm in diese Zeit zurückzuverlegen. […] Römer bilden den Kern des Festzuges und darum ist die Hauptperson, also die fürstliche Persönlichkeit, um derentwillen und für die der barocke Festzug veranstaltet wird, in der Rolle eines römischen Imperators«[15] zu sehen.

Der *habit à la romaine* greift in der ersten Zeit seines Bestehens auf konkrete historische Vorbilder zurück. So schreibt Cesare Vecellio[16] unter die Abbildung eines römischen Soldaten in seinem Buch *De gli habiti antichi et moderni* [17] von 1590 *(Abb. 7)* – dem ersten kostümhistorischen Werk des Abendlandes – dass »[v]ielen Statuen die verschiedenen Orden der Infanterie der römischen Miliz zu entnehmen [sind]; wie man anhand der Säule des Trajans sehen kann«.[18] Die Tracht eines römischen Legionärs, die seit langem nicht mehr in Verwendung war, wurde in der frühen Neuzeit modisch. Allerdings wurde sie nicht für das Zeitkostüm, sondern für das Fest- und Bühnenkostüm von Bedeutung.

Diese Kriegsfeldtracht sah im Allgemeinen eine kurze, bis zur Hälfte der Oberschenkel reichende Tunika mit einem weiten Halsausschnitt vor, deren Ärmel normalerweise kurz waren. Darüber wurde ein Brustpanzer aus Leder oder Metall getragen, dessen Oberfläche die Körpermuskulatur nachbildete und eventuell auch andere Verzierungen aufwies. Vom unteren Ende des Brustpanzers spreizte sich am Schoß ein Röckchen oder Schößchen – historisch auch »Schurz« genannt –, das aus Lederriemen bestand, die auch mit metallischen Schnallen besetzt sein konnten.

Die frühneuzeitliche Begeisterung für diesen Kostümtypus lässt sich auch bei Cesare Ripa beobachten, der ihn in vielen seiner Darstellungen einsetzte, gleich, ob es sich um männliche oder weibliche Personifizierungen handelte. Anders als bei der Maske oder Gesichtslarve, die als Werkzeug der Täuschung empfunden wurden, entspricht die römische Soldatentracht

Abb. 8: Unbekannter Künstler, *Ludwig XIV. als römischer Imperator*, 1670/80. Paris, Musée Carnavalet, Inv.-Nr. D7089 (©: ebenda)

Abb. 9: Gerard Hoet, *Allegorie auf Kaiser Leopold I.*, um 1672. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1903 (Detail) (©: KHM-Museumsverband)

martialischen und patriotischen Begriffsbildern, wie *Amor di Patria* (»Liebe für das Vaterland«), *Ferocità* (»Wildheit«), *Fortezza* (»Stärke«), *Inimicizia Mortale* (»tödliche Feindschaft«), *Rabbia* (»Zorn«), *Lega* (»Verband«), *Obligo* (»Pflicht«), *Ragione* (»Vernunft«), *Ragione di Stato* (»Staatsaffäre«), *Rumore* (»Lärm«) und *Rebellione* (»Aufstand«).[19] In Ripas Beschreibungen vermitteln diese Begriffe mehr oder minder alle den Eindruck, positiv konnotiert zu sein, weil sie dem Typus des Helden entsprechen. Affekte, die der Vernunft untergeordnet wurden, konnten trotzdem mit dem Bild des Helden assoziiert werden.

Das erste Begriffsbild, mit dem Ripa die Bedeutung dieses Kostüms erklärt, ist *Amor della Patria* (»Liebe für das Vaterland«) *(Abb. 10)*:

»[…] die militärische Tracht eignet sich sehr gut für die Liebe für das Vaterland, denn jeder gute Bürger ist jederzeit bereit und willig, mit den Waffen in der Hand für das Vaterland zu sterben, wenn er gegen jedweden öffentlichen Feind kämpfen muss. Und tatsächlich, genauso wie man einen Freund zu Zeiten der Not erkennt, so ist die Liebe für das Vaterland nicht besser zu erkennen, als in den Zeiten, in denen der Krieg nötig wird […]. Ich sagte [anfangs] antike Tracht, denn die Alten [Römer] lieferten unvergleichliche Beispiele in der Liebe für das Vaterland […].«[20] Die militärische Tracht stimmt also mit dem Gefühl der Zugehörigkeit und der Staatstreue überein. Wem könnte diese Tracht besser behagen als den Fürsten, die im Sinne des *l'état, c'est moi*[21] selbst ihren Staat verkörperten?!

Abb. 10: Begriffsbild der Liebe für das Vaterland *(Amor della Patria)*. Aus: Cesare Ripa, *Nuova Iconologia, Nella quale si descrivono diverse Imagini di Virtu, Vitii, Affetti (etc.)*, Padua 1618, 26

Abb. 11: Allegorie auf die Liebe aus der Serie *Festzug zu Ehren des hl. Jakob*. Deutsch, spätes 16. Jh. (?). Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_II_260 (©: KHM-Museumsverband)

Entwicklung des *habit à la romaine* unter dem Einfluss der Mode

Wir sahen, dass die Statuen der römischen Antike und deren Rezeption in den wichtigsten Traktaten der intellektuellen Elite der Renaissance als Vorbilder für den *habit à la romaine* dienten. Aber zu denken, dass man sich auf diese Modelle beschränkte und das Vorbild über 300 Jahre unverändert blieb, wäre eine grobe Fehleinschätzung der Erfindungsgabe barocker Kostümbildner.[22] Dieses Bühnenkostüm war, obwohl es immer gleich hieß, keine bloße Kopie, sondern die römische Kriegsfeldtracht wurde ganz bewusst frei interpretiert und erlebte bis zum Spätrokoko viele Abweichungen in Form, Material und Schnitt, die vielfach vom Zeitkostüm abhingen. Wie James Laver richtig bemerkte, hätte Julius Cäsar eine solche neue Form seiner militärischen Tracht kaum erkannt.[23] Woran sind die ersten Unterschiede zum antiken Vorbild zu erkennen?

Die Sammlung der Handzeichnungen des Theatermuseums Wien bewahrt Entwürfe für einen *Festzug zu Ehren des hl. Jakob,* die vermutlich aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts stammen.[24] Es handelt sich um eine Gruppe von zehn Handzeichnungen auf losen Papierblättern, die vormals zu einer größeren Bildrolle oder Serie gehörten. Der Festzug weist einen starken allegorischen Charakter auf, der zu einer bemerkenswerten Vermischung von profanen und sakralen Sujets führte.[25] Auf einem Blatt dieser Serie ist ein frühes mitteleuropäisches Beispiel des *habit à la romaine* abgebildet *(Abb. 11)*. Dieser Teil des Festzugs scheint eine Allegorie auf die Liebe zu zeigen, durch die ein kriegerischer Held oder gar Mars in Ketten gelegt wird. Der Kriegsgott und seine bewaffneten Adjutanten folgen widerstandslos einer Dame zu Pferd, die unter einem von Nymphen getragenen Amor-Baldachin als Siegerin voranreitet. An den Figuren sind Abweichungen von der klassischen römischen Militärtracht bei Vecellio oder Ripa festzustel-

len: Während sich Brustpanzer, Tunika und die Riemen am Schoß am klassischen Vorbild orientieren, tauchen mit mächtigen Federn geschmückte Helme erst in der Mode der Spätrenaissance auf – Caesar Augustus wäre damit unvorstellbar gewesen. Zudem wird an den Schultern eine Verzierung sichtbar, die an Harnischen der Fürsten im süddeutschen Sprachraum häufig zu beobachten ist: ein Löwenkopf mit offenem Maul und fehlendem Unterkiefer.[26] Die Vorliebe für die römische Soldatentracht beeinflusste sehr früh auch die Kostüme der weiblichen Figuren; das lässt sich auch bei der Frauengruppe auf diesem Blatt feststellen. Die Nymphen tragen einen grünen, vielleicht ledernen Brustpanzer[27] mit Riemen am Schoß und Oberarm, der Brust und Bauchnabel andeutet, darunter ein weinrotes, langärmeliges Kleid, um die Arme und Beine nicht zu entblößen. Der Brustpanzer der Anführerin zu Pferd ist weiß oder silbern, die Schößchenriemen sind mit Gold verziert. Im Gegensatz zu jedweder antiken Vorstellung liegt eine breite, leicht herabhängende Krause um ihren Hals, wie es dem zeitgenössischen Kostüm zu Ende des 16. Jahrhunderts entsprach.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass sich der *habit à la romaine* durch die Beeinflussung der Mode schrittweise vom klassischen Vorbild entfernte. Um diese Veränderung zu verstehen, ist es nötig, einen Blick auf die frühneuzeitliche Kostümgeschichte zu werfen.

Es erscheint unwahrscheinlich, dass die im 16. Jahrhundert vorherrschende spanische Mode nicht auch die Gestaltung der Bühnenkostüme im mitteleuropäischen Raum beeinflusst haben soll. In ihr fanden die Suche nach einer mathematischen Ordnung der Welt und die Absicht, den Körper durch das Kostüm geometrisch herauszuarbeiten, ihre ideale Vereinigung. »Im spanischen Wams (1560–1620 […]) manifestiert sich zum ersten Mal in der europäischen Kostümgeschichte die Kunst

Abb. 12: Lodovico Ottavio Burnacini, Parodie der spanischen Tracht aus der Serie der *Grotesken*, spätes 17. Jh. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_75a7 (©: KHM-Museumsverband)

des Schneiders. Zu den bisherigen textilen Künsten (Stoffherstellung, Nähen, Sticken u. a.) kommt nun noch der raffinierte, komplizierte Zuschnitt hinzu.«[28]

Eine parodistische Darstellung der spanischen Tracht durch Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707), den Theateringenieur, Bühnen- und Kostümbildner Kaiser Leopolds I., die mindestens 100 Jahre nach dem Höhepunkt der spanischen Mode entstand, illustriert vortrefflich die wesentlichen Elemente dieses Stils *(Abb. 12)*. Durch die zunehmende Bedeutung der Schnittlehre rückten die Farben in den Hintergrund; Schwarz dominierte und bildete den idealen Hintergrund für ziselierartige Verzierungen an der textilen Oberfläche mit Gold- und Silberfäden, Perlen, etc. Um den Schnitt zu betonen, mussten alle Gewänder anliegend sein, allerdings nicht in der Art eines Strumpfes: Es war das Kostüm, das den Körper formte, nicht umgekehrt. Das spanische Wams – das auf das Untergewand zurückging, das man unter der mittelalterlichen Rüstung trug – sollte die Enge der Taille und die Fülle des Brustkorbs betonen. Später, als Reaktion auf diese Enge, platzten manche Kostümteile nahezu wörtlich aus den Nähten: Die Ärmel des Wamses wurden längs aufgeschnitten und entblößten somit das verknitterte, rote Innenfutter und das gebauschte Hemd; der Hemdkragen quoll steil auf.

Die Vorliebe der Renaissance für perfekte, in sich harmonische Schnitte setzte sich im Barock fort. Ende des 16. Jahrhunderts wurde die Schnittkunst, die zuvor besonders beim männlichen Wams und beim weiblichen Reifrock zur Geltung gekommen war, allmählich auch auf andere Kleidungsstücke übertragen. Die schnittbedingte Verwandlung der winterlichen Oberbekleidung im Frühbarock ist hierfür exemplarisch. In Spanien und Frankreich verwandelte sich der schnittkarge Umhang allmählich zu einem Cape und dann zu einem Mantel *(Abb. 13);* in Deutschland – noch bevor der spanische Stil auch von den widerständigen protestantischen Fürstentümern um die Mitte des 16. Jahrhunderts übernommen wurde – war die Schaube das typische Obergewand, bis auch sie um 1570 zu einem Cape umgemodelt wurde. Vom weit geschnittenen und locker getragenen Cape oder Mantel kam es, während sich das alte Wams bei der sogenannten »Rheingrafentracht« buchstäblich zurückzog (Verkürzung auf den Brustkorb, Verengung oder sogar Streichung der Ärmel), zu einem neuen Überrock. Der anscheinend für den militärischen Gebrauch angepasste Überrock[29] entwickelte sich erstmals in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts zum sogenannten Justaucorps, d. h. zu einem am Körper anliegenden *(juste-au-corps)* Rock als Obergewand. Morphologisch gesehen überträgt das Wams seine Funktion und seine Bestandteile (Oberteil mit daran angenähtem oder angenesteltem Schößchen, lange Ärmel) dem Justaucorps; die einzelnen Elemente schmelzen nun aber harmonisch zusammen und bilden von der Schulter bis zum Knie eine gerade Linie. Damit reduziert sich das alte Wams im Barock zu einer Weste, die von nun an unter dem Justaucorps getragen wird.

Der *habit à la romaine* scheint diese komplexe Transformation der männlichen Mode mitgemacht zu haben, weil manche seiner Elemente sowohl an das spanische Wams als auch an den Justaucorps erinnern. Die römische Soldatentracht, um deren historisch korrekte Wiedergabe man sich bis auf manche Accessoires (Federhelm, mit Löwen geschmückte Schultern) anfangs bemüht hatte, wurde im Barock den Anforderungen der neuen Mode unterstellt, das heißt, ihr Schnitt wurde neu gedacht. Nur die groben Formen wurden beibehalten, die Materialien wurden im Einklang mit den neuen Funktionen

ersetzt, denn dieses Kostüm hatte nicht mehr den Turnieren und nicht mehr den Festzügen allein zu dienen, sondern auch der Oper und dem (Ross-) Ballett. Der Träger sollte damit tanzen, singen und bei Bedarf auch virtuos reiten können. So wird der lederne oder fingiert metallene, jedenfalls steife, auch vom Renaissance-Harnisch beeinflusste Brustpanzer zumeist gegen biegsame Textilien, wenngleich kostbarster Art, aufgegeben. Die alte Tunika, das römische Untergewand, verschmilzt mit dem alten Brustpanzer und bildet mit ihm eine Einheit. Der neue *habit* spiegelt interessanterweise die Bestandteile des modischen Meisterwerks des vorigen Jahrhunderts wider – das spanische Wams mit seinem engen Oberteil am Brustkorb, mit einem mehr oder weniger affirmierten Schurz oder Schoßröckchen, mit langen Ärmeln und üppiger Verzierung. Seine Einheit bzw. die Zusammenführung seiner Bestandteile, die weiten Ärmel und die leuchtende barocke Chromatik, knüpfen hingegen an den Justaucorps an.

Abb. 13: Spagnuolo Nobile. Aus: Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venedig 1590, 282

Inwiefern dieses Bühnenkostüm dem klassischen Vorbild treu blieb, der Zeitmode angepasst oder frei gestaltet wurde, hing jedenfalls auch vom Anlass ab. Bei Opern, die im republikanischen oder imperialen Rom spielten, blieb sein Stil dezidiert dem Vorbild der Spätrenaissance treu, weil diese Opern historische Akkuratesse beanspruchten. Als Beispiel hierfür möge die Festoper *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*[30] anlässlich der Geburt der Erzherzogin Maria Anna im Jahre 1674 dienen, oder auch die Festa teatrale *Costanza e Fortezza*[31], die 1723 anlässlich des Geburtstags der Kaiserin Elisabeth Christine und der Krönung Karls VI. zum König von Böhmen in Prag aufgeführt wurde. Festzüge, Wirtschaften und Rossballette erlaubten hingegen mehr Gestaltungsfreiheiten, was zu exzentrischen, pompösen und nahezu ›pop-artigen‹ Erscheinungen führte, noch bevor das Wort »Pop« überhaupt existierte.

Höhepunkt des *habit à la romaine* im Barock

Drei der bedeutendsten Reiterspiele des Barock, die als »Karusselle« bzw. »Rossballette« bezeichnet wurden, liefern ausgezeichnete Beispiele für den barocken *habit à la romaine*. Es handelt sich um die als *Courses de testes et de bague*[32] bekannten Pariser Turniere von 1662, das Rossballett *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*[33] in Wien 1667 und das *Certamen Equestre*[34] in Stockholm 1672. Die drei festlichen Anlässe waren die Geburt des Dauphins Louis, des ersten Sohns von König Ludwig XIV., die Hochzeit von Kaiser Leopold I. mit der spanischen Infantin Margarita Teresa und der Amtsantritt des 16-jährigen Karl XI. als König von Schweden. Bei den festlichen Aufzügen zu Pferd spielte die allegorische Komponente insofern eine zentrale Rolle, als die Quadrillen Allegorien der Erdteile, Elemente oder Nationen verkörperten. Im Rahmen dieser allegorischen ›Gesamtkunstwerke‹ mit ihrer komplexen Dramaturgie traten die jeweiligen Monarchen höchstpersönlich auf. Ihre Person und ihre dynastische Funktion bildeten den Mittelpunkt der Handlung, und es braucht kaum betont zu werden, dass der Fürst und seine eigene Quadrille das jeweilige Reiterspiel, das unter großer Anteilnahme von Mitwirkenden und Zuschauern stattfand, für sich entscheiden musste.

Der in barocker Manier als *Teatro*[35] bezeichnete Schauplatz sollte ein Schlachtfeld darstellen, das sich an der Ästhetik Roms orientierte, auf dem die Parteien in einem virtuellen Krieg mit- und gegeneinander kämpften. Ähnlich wie in den Opern, die im antiken Rom spielten, ist der *habit à la romaine* das Kostüm *par excellence* der Rossballette, denn die Monarchen konnten in der Fiktion der Allegorie als Imperatoren auftreten und dadurch reale oder unrechtmäßige Ansprüche auf den Kaisertitel erheben.

Abb. 14: François Chauveau, Ludwig XIV. als Anführer der Quadrille der Römer im Rossballett 1662. Aus: Charles Perrault – Israël Silvestre, *Courses de Testes et de Bague Faites Par le Roy et par Les Princes et Seigneurs de sa cour, en l'année 1662*, Paris 1670. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung und Globenmuseum, Sign. 389030-F (©: ÖNB)

Claude-François Ménestrier (1631–1705), Jesuit im Dienste Frankreichs, beschreibt in vortrefflicher Weise, welche Kostüme bei den Rossballetten zum Einsatz kamen: »Die Kostüme, die für eine solche Feier benötigt werden, sind von verschiedener Art, abhängig davon, welche Themen man sich vornimmt. Wenn diese Themen historisch oder phantastisch sind, passt man sie jeweils der Geschichte oder der Phantasie an. Für jede Nation gibt es ein passendes Kostüm, woran man sie [die Nationen] unterscheiden kann, wie das der Römer, Griechen, Türken und Perser, der Armenier, Moskoviten, Polen und Inder. Die Kostüme des Karussells des Königs [Ludwigs XIV.] waren von dieser Art. Abgesehen von Kostümen verschiedener Völker gibt es welche aus früheren Zeiten, die wiederum dem gewählten Thema anzupassen sind, weil Kleider aus der Mode kommen und wir anhand der Porträts unserer Könige sehen können, dass ihre Kleidung stark abweicht. […] So wie man für jede Quadrille gleiche Farben und Livreen festlegt, so bestimmt man ihre Unterschiede durch ihre [spezifischen] Eigenschaften […].«[36] Dieser Beschreibung kann man entnehmen, welch große Bedeutung die Kostümgestaltung hatte.

Obwohl man natürlich den propagandistischen Charakter der offiziellen Festbeschreibungen berücksichtigen muss, sind wir dank dieser Quellen und dem dazugehörenden Bildmaterial über die Details der Kostüme der drei Rossballette gut informiert. Ménestrier beschreibt die Erscheinung des Sonnenkönigs beim Pariser Reiterspiel wie folgt: »Anlässlich des großen Karussells von 1662 trug der König eine Römische Rüstung mit drei Bändern von mit Diamanten besetzten Rosen, die sich um ihn drehten. […] Die Frisur des Königs bestand aus einem mit Diamanten besetzten Goldhelm, der vorne ein Insignie von ungeheurer Größe mit zwei großen Diamanten an den Seiten hatte […]; darauf ein wunderbarer, feuerfarbiger Federbusch mit einer schwarzen Aigrette. Sein Säbel war so beschaffen, dass die zahllosen Diamanten, die längs der gesamten Scheide befestigt waren, eine Kette bildeten. Ihre Anzahl war bei dem Griff und der Parierstange so groß, dass man das Gold, in dem sie gefasst waren, gar nicht erkennen konnte […]. [Alles war] so beschaffen, dass man nichts Prächtigeres und eines derart großen Monarchen Würdigeres hätte sehen können.«[37] Das Wort ›Diamant(en)‹ kommt in der vollständigen Beschreibung mindestens 18 Mal vor – so viel zur ›Strahlkraft‹, über die Ludwig XIV. in diesem *habit* verfügt haben muss *(Abb. 14)*.

Das fünf Jahre später aufgeführte Wiener Rossballett, mit dem der Wiener Hof das Pariser Karussell an Größe und Pracht nicht nur überbieten wollte, sondern im Kampf um die europäische Hegemonie geradezu musste, war dramaturgisch komplex und technisch äußerst aufwendig gestaltet. Die Inszenierung diente der Verherrlichung des Hauses Habsburg und mit ihm: »Dem Größten Welt-Monarch / Dem ersten Helden Held / Dem höchsten Leopold / entsprossen von dem Stamme […]«[38], der sich soeben mit der spanischen Infantin Margarita Teresa vermählt hatte.

Haider-Pregler hat in ihrem Aufsatz über *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* betont, dass das Rossballett thematisch und in Bezug auf die Entwicklung der Gattung nichts wesentlich Neues brachte; sie argumentierte auch, dass das Ereignis aufgrund der kurzen Vorbereitungszeit und der nicht erfolgten Realisierung des ersten Entwurfes doch nicht so großartig gewesen sein dürfte, wie die Festbeschreibung es angibt.[39] Dennoch muss die Kreation des Trios Sbarra-Carducci-Pasetti in ihren Funktionen als Dramaturg, Choreograf und Theateringenieur allein wegen der Größe der Bühnenmaschinen grandios gewesen sein: Vier plastische Wägen der Elemente, ein Wagen in Gestalt des Argonautenschiffes, ein über die Fassade des Amalienhofes hinausragender, in Wolkendekorationen gehüllter Tempel der Ewigkeit, ein Riesenwagen mit der Allegorie der Glorie. Wenn man sich dazu die musikalisch untermalten Choreografien und Gesänge

Abb. 15: Jan Thomas, Porträt von Leopold I. beim Rossballett *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*, Wien, um 1667. Schloss Rájec nad Svitavou, Inv.-Nr. RA 3885a (3059/3094) (©: Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle Brno)

Abb. 16a–c: Lodovico Ottavio Burnacini, Kostümentwürfe für Römer aus der Serie der *Maschere*, spätes 17. Jh. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min20_11, HZ_Min 20_12 und HZ_Min20_14 (©: KHM-Museumsverband)

von über 600 kostümierten Darstellern vorstellt, so müssen sich die zahlreichen Zuschauer auf den Tribünen doch überwältigt gefühlt haben (vgl. die Beiträge Polleroß, Abb. 12; Leibnitz, Abb. 3).

Was Leopolds *habit à la romaine* betrifft, so haben wir das Glück, sowohl auf die äußerst genaue Festbeschreibung als auch auf ein Gemälde des Hofmalers Jan Thomas (1617–1673) zurückgreifen zu können *(Abb. 15)*. »Bald hierauff erschienen auff der Schwelle deß Tempels […] Ihre kayserliche Majestät Selbsten / dero Unuberwindlichisten aignen Beseelungs-Geist oder Genium vorstellende / in jener aigentlichiste Gestalt / in welcher auch die Uhralten Jahr-Buecher denen Augen deß ersten Rom die angebette Majestät seiner Ruhmwüdigisten Herrscher als Götter diser Erden immer haben darstellen khünnen. Es waren Selbige beklaidet mit einem auf das aller reichiste von feinen Gold gesticktem Römischen Bruststuck / auff dessen Mitte eine grosse Rosen von unschätzbahren Diamantrauthen auff das prächtigste schimmerent […] Diser Leibstuck zertheilte sich sodan […] in hangende lange […] doppelte Schueppenfall […] und mit sonderbahristen guldenen Spitzen verbrämten Schurtz / dessen / wie auch deß gantzen Klaides Kostbarkeit das ansehen gabe […] Auff dem Haubt führten Ihr Majestät von aller-kostbarsten Edelgesteinen das Reichs-Kleinod / und kayserliche Cron / ober welchen ein […] grosser Puschen von denen seltensten weissen Straussen- und Raiger-federn [standen.] An der Achsel wahre durch hülff zweyer goldenen Diamanten gestalteter Löwenköpffe / ein lang fliegender Mantel angehefft.«[40] Dem Text, dessen barocke Üppigkeit mit den Details des Kostüms übereinstimmt, folgt die Schilderung des Szepters und der Fußbekleidung Leopolds.

Während das Gemälde den im Burghof stehenden Kaiser zeigt, wissen wir, dass er sich in diesem Kostüm auch in schwierigen Übungen zu Pferd bewegen musste. Sein Pferd hieß ›Speranza‹; es war »ringfertig von Leib / schön

Abb. 17: Georg Christoph Eimmart, Karl XI. von Schweden als Anführer der Römer/Goten im Karussell anlässlich seiner Krönung 1672. Aus: David Klöcker Ehrenstrahl, *Certamen Equestre Caeteraque […]*, Stockholm 1686, Taf. 21 (Detail)

von Rucken / kurz von Kopff, und lebhafft von Augen / lauter Annembligkeit in denen Bewegungen / und lauter Geist in denen Sprüngen.«[41] Das Gemälde scheint von Jan Thomas ursprünglich mit weiteren Personen konzipiert worden zu sein, da man im Hintergrund Figuren zu Pferde ahnt, die er dann aber übermalte.

Es herrscht Unklarheit darüber, wer für den Entwurf der Kostüme der Wiener *Contesa dell'Aria e dell'Acqua* zuständig gewesen ist.[42] War es vielleicht der Ingenieur Carlo Pasetti aus Ferrara (1613–1679), der mit dem Entwurf der aufwendigen Theaterdekorationen und -wägen betraut wurde, der allerdings erst im September 1666[43] in Wien eintraf? Oder war es nicht doch eher der damals etwa 30-jährige Lodovico Ottavio Burnacini, der für die Inszenierung sämtlicher Feste und Opernaufführungen am Kaiserhof zuständig war? Eine Analyse seiner Kostümentwürfe für Römer aus der Serie der sogenannten *Maschere* im Bestand des Theatermuseums legt den Schluss nahe, dass er auch an der Gestaltung des Rossballetts beteiligt gewesen sein könnte *(Abb. 16a–c)*. Wie oben im Zusammenhang mit dem Wandel der Funktion der Maske erwähnt, bezieht sich der Begriff *Maschere* nicht auf die Gesichtsmaske, sondern auf die ganze Kostümfigurine. Die Entwürfe Burnacinis waren vermutlich für die sogenannten ›Wirtschaften‹ bestimmt, Faschingsmaskeraden, bei denen sich das Kaiserpaar als Wirt und Wirtin verkleidete, die Hofgesellschaft hingegen mit Kostümen von verschiedenen Völkern und Berufsständen. In ihrer reichen Vielfalt macht das Konvolut der *Maschere* den Kostümstil Burnacinis deutlich: Schnitt, Material und Art der Verzierung kommen dem römischen Kostüm Kaiser Leopolds für das Rossballett sehr nahe. Während man Burnacinis *Maschere* für ein spätes, quasi aus der Erinnerung entstandenes, enzyklopädisches Werk hält[44], ist es äußerst wahrscheinlich, dass schon in Burnacinis Frühzeit am Kaiserhof ähnliche Kostüme auf der Basis seiner Entwürfe und unter seiner Anleitung kreiert wurden. Auch Jan Thomas' Gemälde[45] zur Wiener ›Wirtschaft‹ von 1666, auf dem Gäste des Kaisers in Kostümen aus Burnacinis *Maschere* abgebildet sind, spricht für diese Annahme.

Die Festbeschreibung des *Certamen Equestre* in Stockholm im Jahre 1672, die 1686 im Original auf Deutsch erschien, ist im Vergleich zu Ménestrier und zu Sbarras Wiener Festbeschreibung etwas konziser. Wie Lena Rangström[46] dargelegt hat, orientierte sich das Stockholmer Ereignis auch aufgrund der engen französisch-schwedischen diplomatischen Beziehungen stark an der Pariser Ikonografie des Karussells von 1662. Dennoch scheint die Beschreibung der Rolle, der Schönheit und der Bedeutung des Königs auch ein Vorbild im Wiener Rossballett gehabt zu haben.[47] Der junge Karl XI. verkörperte den Anführer der Römer bzw. – in einer für den schwedischen Standpunkt nachvollziehbaren Verschiebung der geografischen Koordinaten – des Anführers der Goten *(Abb. 17)*. »Die / so im Romanischen habite, waren recht nach der antiquen, guten Romanischen Arth adjoustiert und angethan; und ob dieselbe woll alle denen Römern gleicheten / gleichete doch keiner

Abb. 18: Karussellrüstung von Karl XI. von Schweden anlässlich seiner Krönung 1672. Stockholm, Livrustkammaren, Inv.-Nr. 2621 [et al.] (©: ebenda, Foto: Göram Schmidt)

Abb. 19: *Habit à la romaine* für eine Opera seria, um 1765. Český Krumlov, Kostümsammlung des Schlosstheaters, Inv.-Nr. CK 5067 (©: ebenda)

den andern […] das Auge war nicht geschwinde genug / und das Gemüth fand allenthalben zu viel zu consideriren. Die jenigen / so das Glorwürdigste Haupt der ersten Banden [Quadrille] S. Königl. Maytt: selbsten recht wahrgenommen / klebeten noch mit allen Ihren Sinnen an Ihm«.[48] Karls XI. Kostüm als König der Römer-Goten hat sich aufgrund der regen Sammlungstätigkeit der schwedischen Krone[49] bis heute erhalten *(Abb. 18)*.

Die Formulierung »Ihre Majestät Selbsten« aus der Wiener und der Stockholmer Festbeschreibung lässt klar werden, welche Programmatik der Auftritt im *habit à la romaine* erfüllte. Sie bezieht sich auf eine doppelte Figur: die des antiken *divus* und die des gegenwärtigen Herrschers, wobei natürlich auch jemand anderer für den Monarchen auftreten konnte.[50] Gerade durch diese Überlappung setzte der Fürst den stärksten Impuls zur Bestätigung seiner dynastischen Macht: Er verkleidet sich, um im semantisch geladenen *habit à la romaine* gefeiert zu werden. Die Austauschbarkeit semantischer Ebenen mittels der Allegorie war bei allen festlichen Ereignissen üblich, insbesondere in der Oper. Hier entsprach jedes Element der theatralen Fiktion einem jeweils anderen in der Realität; das war eine Strategie, die man im Barock bis zum Überdruss verfolgte.[51]

Veränderungen im Rokoko und Untergang in der Aufklärung

Im 17. Jahrhundert lehnte sich der *habit à la romaine* stilistisch an das Zeitkostüm an, es stimmt allerdings mit diesem nicht überein und bleibt eine Verkleidung mit spezifischer Funktion. Im frühen Rokoko verringert sich die Distanz zwischen Fiktion und Realität bei höfischen Festen. Die Hofgesellschaft zieht sich tendenziell vom öffentlichen Raum und von Freilichtereignissen zurück, und der Ballsaal wird zum beliebtesten Schauplatz, der die Funktion eines ›Theaters ohne Zuschauerraum‹ übernimmt: Alle, die hier auftreten, beobachten und werden beobachtet. Im Einklang mit dieser Attitüde verändert sich auch die Hoftracht, die anfängt, immer mehr dem Bühnenkostüm zu ähneln: »Das 18. Jahrhundert ist der Triumph des Theaters im Kostüm, wie vordem in der Architektur, in der Gartenanlage, im öffentlichen und privaten Festgebrauch, ja im religiösen Leben.«[52] Die Gesichtsmaske kommt hier wieder in Gebrauch, allerdings weder als Theaterrequisit noch als vollständige Verhüllung noch als Mittel der Allegorie; sie soll vor allem eine diaphane Verschleierung sein. Aus diesem Grund ist sie besonders ab der Mitte des 18. Jahrhunderts oft nur eine halbe Maske, die Schutz gewährt vor fremden Blicken und dennoch die Person dahinter erkennen lässt.

In diesem neuen Kontext sind auch die Figurinen des Antonio Daniele Bertoli (1678–1743), des Zeichenlehrers Maria-Theresias, exemplarisch *(Abb. 20a–c)*. Bei Bertoli sind das ethnografische Interesse und die Lust am Grotesken, die man bei Burnacini findet, nicht mehr im Vordergrund. Die Materialien sind raffiniert, die Chromatik geht auf Pastelltöne über, die Körper sind zart, jung und vermitteln den Eindruck, leicht zu schweben. Bei Skizzen oder nicht kolorierten Zeichnungen fügte Bertoli oft eine akkurate handschriftliche Beschreibung hinzu:

Abb. 20a–c: Antonio Daniele Bertoli, Entwürfe für eine *Amazone*, einen *Römer* und einen *Kavalier*, 1. Hälfte 18. Jh. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min43_II_91, HZ_Min43_I_38 und HZ_Min43_I_10 (©: KHM-Museumsverband)

»Der oberrockh atlaß [»Seidensatin«] himmelblau mit silber gestickt und ponsöfarben [»scharlachrot«] sammet [»Samt«] darunter vermischt ohne ermel offen. Der leib von silber, und ponsöfarben samet, die händtaufschläg, die gürtl, und hoßen silber und ponsö, der schurz von himmelblauen atlaß […]«.[53]

Der *habit à la romaine*, der im Rokoko auch in seiner weiblichen Version beliebt ist, wird zum Kostüm der Opera seria *par excellence*. Seine Grundformen – Bruststück, Schößchen, Ärmel und Helm – werden für weitere Bühnenkostüme übernommen, die nichts mehr mit dem antiken Rom zu tun haben. Manche Rollen sind zuweilen nur durch Accessoires oder Requisiten unterscheidbar. Gleichzeitig verfließen die Formen des männlichen *habit* stärker als zuvor in das Zeitkostüm, wie etwa in die Formen des Justaucorps: Die Taille ist äußerst eng, das Schößchen des Männerkostüms öffnet sich wie ein Schirm und versucht mit den mächtigen Damenröcken dieser Zeit zu konkurrieren. Die Überärmel öffnen sich so weit, dass sie wie verblüht herabhängen, während ein anliegender Unterärmel, den es zuvor nicht gab, bis zum Handgelenk nachwächst.

An Bertolis ›Kavalier‹ sind bereits die Vorzeichen der letzten Kostüme *à la romaine* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erkennen. Der in der Ausstellung *Spettacolo barocco* zu sehende *habit à la romaine* aus der Kostümsammlung des barocken Theaters im Schloss von Český Krumlov *(Abb. 19)* ist auf die Zeit um 1765 zu datieren. Es weist nur enge, in Bogenform geschnittene Ärmel auf; der Kragen ist eng und erhöht, während überladene Besätze, Behänge und Maschen, so wie sie beim frühbarocken *habit* vorhanden waren, zurückgehen.

Der *habit à la romaine*, dieses textile Kunstwerk für die Bühne, wurde damals offensichtlich bereits schlichter, bevor es durch die Aufklärung und die Umwälzungen der Französischen Revolution zusammen mit der höfisch-absolutistischen Gesellschaft, die es hervorgebracht hatte, endgültig von der Bühne verschwand.

1 Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921, 328.
2 Joseph Gregor, *Wiener szenische Kunst*, Bd. 2: *Das Bühnenkostüm*, Zürich – Leipzig – Wien 1925.
3 Die Etymologie des Wortes »Kostüm« ist auf das lateinische Wort *consuetudo* (= Gewohnheit) zurückzuführen.
4 Nicht immer ist nur der Stilwandel für die Formen der Mode prägend, sondern auch technische Aspekte bedingen sie. Die männliche Kniehose wurde beispielsweise im 16. Jahrhundert erfunden, nachdem die Männer ihre Knie und Hüftgelenke nicht mehr komfortabel abbiegen konnten, weil die Beinlinge der spanischen Tracht zu eng geworden waren. Vgl. Annemarie Bönsch, *Formengeschichte europäischer Kleidung*, Wien 2001, 126.
5 Hans Belting, *Gesicht und Maske im Theater*, in: Christiane Kruse (Hg.), *Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung: vom Barock bis zur Moderne*, Wiesbaden 2014, 15–31.
6 Das Wirken des Pomponius Laetus (1428–1498) mit zahlreichen Neuausgaben von Werken aus der griechischen und römischen Antike ist dafür exemplarisch. Vgl. Albert Siegfried, *Theater der Humanisten und frühe höfische Festkultur*, in: Ausstellungskatalog Albert Siegfried u. a. (Hg.), *Teatro. Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16.–19. Jahrhunderts*, Wien (Österreichisches Theatermuseum) 2001, 28–33.
7 Belting 2014 (zit. Anm. 5), 16.
8 Vgl. von Boehn 1921 (zit. Anm. 1), 258–291; James Laver, *Costume in the theatre*, London 1964, 8–94.
9 Cesare Ripa, *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino Nella quale si descrivono diverse Imagini di Vertù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, Fiumi, tutte le parti del Mondo ed altre infinite Materie […]*, Padua 1618.
10 Ebenda, 62 *(Bugia)*, 209 *(Fraude)*, 354 *(Morte)*.
11 Ebenda, 304 *(Lealtà)*.
12 »[…] die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung sowie – größtenteils – das Flöten und Zitherspiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen.«

Aus: Aristoteles, *Poetik*, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 5.

13 Ripa 1618 (zit. Anm. 9), 249. »La maschera & la scimia ci dimostrano l'imitationi dell'attioni humane; questa per essere hanimale atto per imitare l'huomo co' suoi gesti; e quella per imitar nelle Comedie, & fuori, l'apparenza, & il portamento di diversi personaggi.«

14 Das Traktat enthält unter anderem die erste neuzeitliche Abhandlung über die Kunst der Perspektive, die – neben dem Interesse für die Kostümkunst – für die visuelle Ordnung der Renaissance und des Barock von höchster Bedeutung sein sollte.

15 Gregor 1925 (zit. Anm. 2), 69.

16 Cesare Vecellio (1521–1601), Cousin des Malers Tizian.

17 Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venedig 1590. Die zweite, revidierte und erweiterte Ausgabe (s. unten) erschien 1598 auf Italienisch und Latein. Eine vereinfachte einbändige Ausgabe mit verkürzten Texten erschien 1664.

18 »Si vedono molte scolture, dalle quali si cava, come i soldati à piedi della militia Romana erano di ordini diversi; [...] si come nella colonna Traiana, & altri luoghi si vede.« In: Ripa 1618 (zit. Anm. 9), 11.

19 Ebenda, 26 *(Amor di Patria),* 184 *(Ferocità),* 202 *(Fortezza),* 261 *(Inimicizia Mortale),* 435 *(Rabbia),* 306 *(Lega),* 372 *(Obligo),* 436 *(Ragione),* 437 *(Ragione di Stato),* 450 *(Rumore),* 618 *(Rebellione).*

20 »[...] Da questi particolari si può giudicare, che l'habito militare, molto ben convenga all'amore della patria, stando sempre ogni buon Cittadino alle occorrenze pronto, & apparecchiato di morire con l'arme in mano per la sua Patria, opponendosi à qualsivoglia suo pubblico nemico: & in vero si come l'amico si conosce alli bisogni, così l'amor della patria non si scorge meglio, che negli urgenti bisogni di guerra [...] Antico dissi, perche gli antichi hanno dato singolare essempio in amar la Patria, e mostrato segni evidenti d'amore [...].« Ripa 1618 (zit. Anm. 9), 29.

21 Berühmter Ausdruck, den Ludwig XIV. 1655 vor ›seinem‹ Parlament gesprochen haben dürfte.

22 »Perhaps the best-known fact about Baroque theatre-costume is that actors often wore Roman armour together with seventeenth century periwigs. Nowadays this is looked upon as ridiculous mistake, mixing the clothes of antiquity with contemporary garments and accessories, as if Baroque theatre designers did not know what they were doing.« In: Diana de Marly, *Costume on the Stage, 1600–1940*, London 1982, 9.

23 Laver 1964 (zit. Anm. 8), 141.

24 Der Künstler ist nicht bekannt. Joseph Gregor und Franz Hadamowsky benannten die Serie und datierten sie auf das frühe 17. Jahrhundert. Vgl. Joseph Gregor – Franz Hadamowsky, *Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung der Nationalbibliothek*, Wien 1930. – Ikonografische und stilistische Vergleiche mit Stichen und Zeichnungen ähnlicher Feste in Innsbruck, wie die sogenannte *Kolowrath-Hochzeit* (1580) oder die zweite Hochzeit von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol mit Anna Caterina Gonzaga (1582), lassen Raum offen für eine frühere Datierung, etwa auf das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts.

25 Namensgebend für die Serie ist ein Wagen in Form eines Hügels, zu dessen Füßen ein bärtiger Mann vor einer aufgestellten Leiter liegt. Engel steigen die Leiter hinauf und hinab und die Leiterspitze ist von Wolken umhüllt; aus den Wolken, oder besser durch eine Klappe in den Wolken, schaut ein bärtiger Mann heraus. Offensichtlich handelt es sich um eine Darstellung Jakobs aus dem Alten Testament, der im Traum die Vision einer zu Gott führenden Leiter hatte (1. Buch Moses, 28–12).

26 Der sogenannte Hochzeitsharnisch Erzherzog Ferdinands II. von Tirol (1582) im Kunsthistorischen Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv.-Nr. HJRK_A_786, dient als Beispiel dafür.

27 Der typisch männliche Brustpanzer der Römer wurde in der Renaissance auch von Frauen getragen. Auch in der Oper des 18. Jahrhunderts trugen weibliche Darstellerinnen dieses Kleidungsstück, das Ähnlichkeiten mit Darstellungen der römischen Minerva zeigt.

28 Bönsch 2001 (zit. Anm. 4), 129 f.

29 Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin ^{3}1968, 231 f.

30 Text von Nicolò Minato, Musik von Antonio Draghi, Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer, Ausstattung von Lodovico Ottavio Burnacini.

31 Text von Pietro Pariati, Musik von Johann Joseph Fux, Ausstattung von Giuseppe Galli Bibiena.

32 Charles Perrault, *Courses de Testes et de Bague Faites Par le Roy et par Les Princes et Seigneurs de sa cour, en l'année 1662*, Paris 1670.

33 Francesco Sbarra, *La contesa dell'Aria, e dell'Acqua. Festa a cavallo rappresentata nell' augustissime nozze dell'Imperatore Leopoldo e dell'Infanta Margherita delle Spagne*, Wien 1667.

34 David Klöcker Ehrenstrahl, *Certamen equestre caeteraque solemnia. Holmiae Suecorum av 1672 celebrata cum Carolus XI. omnium cum applausu avati regnii regimen capescret [...]*, Stockholm 1686.

35 Vgl. Sbarra 1667 (zit. Anm. 33). In der deutschsprachigen Ausgabe der Festbeschreibung aus demselben Jahr wird das Wort »Schaubinne« verwendet. *Sieg=Streit deß Lufft und Wassers, Freuden-Fest zu Pferd [...] dargestellet in dero Kayserlichen Residenz Statt Wienn*, Wien 1667.

36 »Les Habits qui servent à ces ceremonies sont de differentes formes selon les sujets qu'on se propose. Si ces sujets sont Historiques, ou Fabuleus, on les accomode à l'Histoire & à la Fable. Il y a des habits propres à diverses nations, qui servent à les distinguer, comme les habits des Romaines, d'autrefois, de Grecs, des Turcs, & des Persans, des Armeniens, des Moscovites, des Polonois, des Indiens. Les habits du Carousel du Roy estoient de cette maniere. Outre ces habits de divers Peuple, il y a des habits de divers temps, qu'il faut ajuster à ceux des sujets que l'on choisit, parceque les habits changent de Modes, & nous voyons par les portraits, qui nous restent de nos Rois, que leur vestemens sont fort differens. [...] Comme on affecte dans chaque Quadrille l'uniformité des couleurs & des livrées, on affecte la diversité des unes, & des autres, pour la distinction de ces Quadrilles [...].« In: Claude-François Ménestrier, *Traite des Tournois, Joustes, Carrousels et autres Spectacles publies*, Lyon 1669, 198.

37 »Au Grand Carrousel de 1662. le Roy estoit vestu d'une Cuirasse à la Romaine, sur laquelle il y avoit trois bandes de Roses de Diamans, qui en faisoient le tour [...] La coëffure de sa Majesté estoit un Casque d'or garni de Diamans, avec une Enseigne sur le devant d'une prodigieuse grosseur y ayant sur les costez deux grands Diamans [...] Enfin d'un grand & magnifique Bouquet de plumes, couleur de feu sortoit une Aigrette noire. [...] Son Cimeterre, dont quantité de Diamans faisoient la chaine, en estoit semé lelong du fourreau: & il en y avoit un tel nombre à la poignée, & à la garde, qu'à peine appercevoit-on l'or, dans lequel ils estoient enchassez. [...] de maniere qu'il ne se pouvoit rien voir de plus superbe, & de plus digne de la magnificence d'un si grand Monarque.« Ebenda, 200 f.

38 Sbarra 1667 (zit. Anm. 35).

39 Hilde Haider-Pregler, *Das Rossballett im inneren Burghof zu Wien*, in: Maske und Kothurn 15, H. 4, 1969, 291–324.

40 Sbarra 1667 (zit. Anm. 35).

41 Ebenda.

42 Die italienische Ausgabe der Festbeschreibung von Francesco Sbarra (vgl. zit. Anm. 33) schreibt deren Gestaltung unglaubhaft Oberststallmeister Fürst Gundakar von Dietrichstein, Alessandro Carducci und Sbarra selbst zu.

43 Haider-Pregler 1696 (zit. Anm. 39), 295.

44 Ausstellungskatalog *Von teutscher Not zu höfischer Pracht: 1648–1701*, Nürnberg 1998, 342, Kat.-Nr. 232a (Andrea Sommer-Mathis).

45 Jan Thomas, *Hoftafel unter Kaiser Leopold I.*, 1666. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 7660.

46 Lena Rangström, *Certamen Equestre. Charles XI's Carousel of 1672*, in: Martin Wrede, *Die Inszenierung der heroischen Monarchie. Frühneuzeitliches Königtum zwischen ritterlichem Erbe und militärischer Herausforderung*, München 2014, 266–286.

47 Die drei Reiterfeste fanden 1662 (Paris), 1667 (Wien) und 1672 (Stockholm) statt; von den Festbeschreibungen erschien aber nur die Wiener unmittelbar nach dem Ereignis 1667; die Pariser folgte 1670, die Stockholmer erst 1686.

48 Vgl. Ehrenstrahl 1686 (zit. Anm. 34).

49 Ausstellungskatalog Lena Rangström, *Modelejon. Manligt Mode. 1500-tal 1600-tal 1700-tal*, Stockholm 2002, 288.

50 *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* wurde 1667 zweimal aufgeführt. Bei der Premiere trat der Kaiser selbst auf, bei der Reprise war er Zuschauer und ließ sich vertreten.

51 Im deutschsprachigen Textbuch zur Oper *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* wird im Vorwort die »Sinn-Bedeutnuß diser Vorstellung« erklärt: »Das ewige Feur bildet das Durchleuchtigiste Erzhaus Oesterreich vor [...]. Der vor dem Besten aller Römer gehaltene Publiius Scipio bedeutet unseren Allerglorwürdigsten Kayser Leopold [...] durch das [...] erloschene Feur erinnere dich deß Verlusts der Glorwürdigst-verstorbenen Kayserin Margarita«. In: Nicolò Minato, *Das Vestalische Ewige Feür [...]*, Wien 1674.

52 Gregor 1925 (zit. Anm. 2), 96.

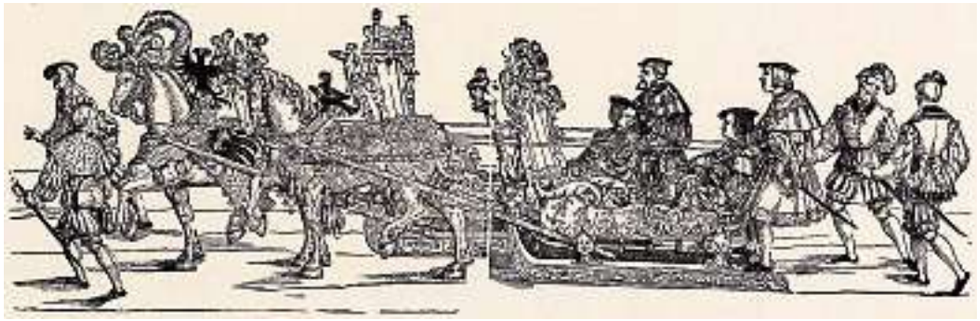
53 Transkription aus der Kurrenthandschrift von Lydia Gröbl.

Monica Kurzel-Runtscheiner

Theatralik auf Schnee und Eis. Burnacini und die Schlitten des 16. und 17. Jahrhunderts

Zu den weitgehend unbekannten Schätzen des Theatermuseums in Wien gehört ein Konvolut von 24 Handzeichnungen Lodovico Ottavio Burnacinis (1636–1707), die höchst phantasievolle Entwürfe für sogenannte ›Rennschlitten‹ zeigen.[1] Rennschlitten waren sportliche einspännige Gefährte mit einem auf Kufen gelagerten offenen Kasten, an dessen Rückwand eine längliche Pritsche angebracht war. Während der Kasten für die Dame reserviert war, nahm der Herr hinter ihr auf der Pritsche Platz, von wo aus er den Schlitten mithilfe langer Zügel lenkte. Die so entstehende körperliche Nähe zwischen Mann und Frau hatte eine eindeutig erotische Komponente, die kirchlichen Beobachtern zwar immer wieder Unbehagen bereitete, in weltlichen Kreisen aber wesentlich zur Beliebtheit des Schlittenfahrens beitrug.

Als sich der kaiserliche Hofingenieur und Theaterarchitekt Burnacini in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der Gestaltung dieses Fahrzeugtyps beschäftigte, konnte er auf ein breites Spektrum an Vorbildern zurückgreifen, da künstlerisch gestaltete Schlitten bereits eine lange Tradition hatten.[2] Im deutschsprachigen Raum waren Schlitten mit allegorischem Figurenschmuck schon im 15. Jahrhundert weit verbreitet, wobei sie mit ihren heidnischen Götterfiguren mitunter den Zorn der Kirche erregten. Mehr als einmal ist überliefert, dass Skulpturenschlitten reicher Bürger nach den Predigten charismatischer Bußpriester in großer Zahl auf dem Scheiterhaufen vernichtet wurden.[3] Die frommen Eiferer dürften so dazu beigetragen haben, dass kein einziger (der damals sichtlich zahlreich vorhandenen) Schlitten der Frührenaissance bis heute erhalten geblieben ist. Den Siegeszug des künstlerisch gestalteten Winterfahrzeugs, das bald auch ein wichtiges Element fürstlicher Repräsentation wurde, konnten sie jedoch nicht aufhalten.



Schlittenfahrten sind im 15. Jahrhundert nicht nur als Faschingsvergnügen reicher Bürger, sondern auch als Teil des höfischen Lebens nachweisbar. Von Kaiser Friedrich III., seiner Gemahlin Eleonore von Portugal und ihrem Sohn Maximilian I. sind mehrfach Schlittenfahrten überliefert.[4] Über das Aussehen der dabei verwendeten Fahrzeuge sind wir allerdings nicht informiert, da die schriftlichen Dokumente keine Aussagen darüber machen und bildliche Quellen gänzlich fehlen. Die älteste Darstellung einer Schlittenfahrt des Habsburgerhofes ist ein Holzschnitt von Jörg Breu d. J., der sich auf den Besuch Kaiser Karls V. und seines Bruders Ferdinand am Augsburger Reichstag 1530 bezieht.[5] Hier sehen wir bereits eine künstlerisch perfekt ausgestaltete Urform des »Rennschlittens« *(Abb. 1)*: Sie besteht aus einem länglichen Kasten mit stark nach oben gezogener Vorderwand und zwei gegengleich angeordneten Sitzplätzen sowie einer rückwärtigen Pritsche für den Lenker.

Abb. 1 (oben): Schlittenfahrt Kaiser Karls V. und seines Bruders Ferdinand in Augsburg 1530. Holzschnitt von Jörg Breu d. J. (nach: AK *Wintermärchen*, Wien – Zürich 2011, 95, Nr. 2)

Links: Detail aus Abb. 19

Abb. 2: Prunkschlitten mit Anspannung. Gouache auf Papier von Jeremias Schemel, um 1570. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 5247, fol. 56v–57r (©: KHM-Museumsverband)

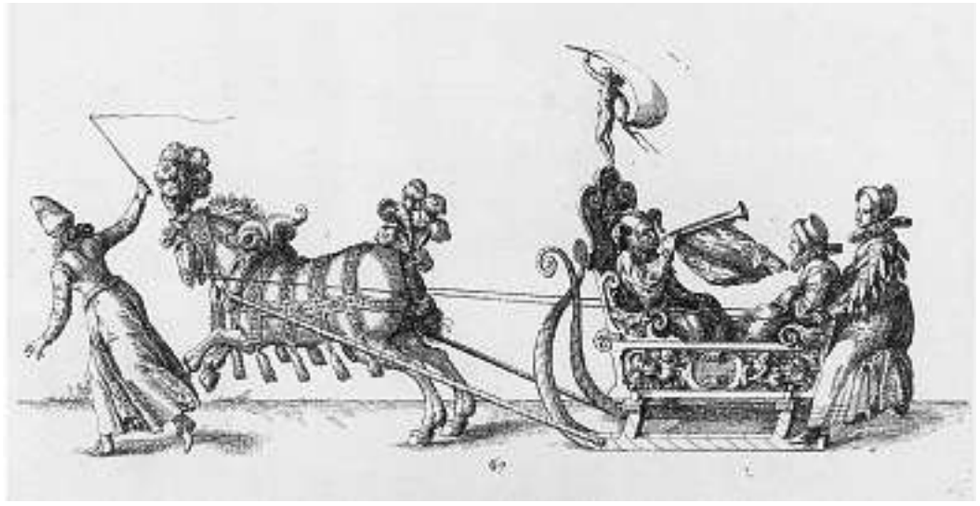


Abb. 3: Höfischer Festschlitten, Stuttgart 1617/18 (nach: Fritz Fischer u. a., *Dem Volk zur Schau. Prunkschlitten des Barock. Die Schlittensammlung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart. Katalogbuch zur Dauerausstellung im Residenzschloß Urach*, München 2003, 27, Abb. 15)

Abb. 4: Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für einen Festschlitten »Allegorie des Meeres«, vor 1585. Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 3278 F/A (nach: AK *Arcimboldo,* Wien 2008, Kat.-Nr. VII.29)

Abb. 5: Prunkschlitten in Gestalt eines Kentauren. David Heschler zugeschrieben, Ulm, vor 1635 (nach: AK *Wintermärchen,* Wien – Zürich 2011, 97, Nr. 5)

Abb. 6a: Karnevalsschlitten »Verkehrte Welt«, Album of Tournaments and Parades in Nuremberg. Nürnberg, um 1600. New York, The Metropolitan Museum of Art, Accession No. 22.229 (©: Rogers Fund, 1922, p. 119)

Abb. 6b: Karnevalsschlitten »Apollo und Daphne«, Album of Tournaments and Parades in Nuremberg. Nürnberg, um 1600. New York, The Metropolitan Museum of Art, Accession No. 22.229 (©: Rogers Fund, 1922, p. 173)

Der Kasten ruht mittels kurzer Stützen auf gerade geformten Kufen, die vorne schräg nach oben gezogen sind, wodurch sie eine Art Andreaskreuz bilden. Kanten, Stützen und Kufen sind reich mit Maskarons, Arabesken, Statuen und heraldischen Symbolen dekoriert, die eine harmonische Einheit mit dem prächtigen Schmuck des Pferdegeschirrs bilden. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch finden wir Darstellungen von Schlitten, deren Form und Ausstattung sich an diesen 1530 verwendeten Habsburger-Fahrzeugen orientiert. Noch Jahrzehnte später war dieser Typus ›State of the Art‹: Eine um 1570 entstandene Zeichnung des Augsburger Meisters Jeremias Schemel zeigt einen ganz ähnlich gestalteten Schlitten, mit vorne überkreuzten Kufen, die einen länglichen, zweisitzigen Kasten mit stark erhöhter Vorderwand und an der Rückseite angebrachter Sitzpritsche tragen *(Abb. 2)*.[6] Auch im frühen 17. Jahrhundert finden wir Schlitten dieser Art, wobei es nun erstmals zu geringfügigen Änderungen kam: Die Kufen wurden (wenn überhaupt) nur noch wenig über ihren Kreuzungspunkt fortgeführt, und die hohe Kastenvorderseite wurde zu einem Sockel, auf dem reicher Skulpturenschmuck Platz fand *(Abb. 3)*.[7]

Neben diesem klassischen Typus entstanden ab der Mitte des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluss des Manierismus erstmals auch Rennschlitten, deren Korpus die Gestalt eines Tieres hatte.[8] Zu einer ersten Blüte gelangte diese neue Gattung wiederum im Umfeld der Habsburger, in deren Diensten ab 1562 Giuseppe Arcimboldo stand. Zu seinen Aufgaben gehörte nicht zuletzt die Gestaltung von Turnieren, Festen und Umzügen, die fürstliche Hochzeiten oder Krönungen umrahmten und nun zu einer eigenen, symbolträchtigen Kunstform entwickelt wurden.[9] Unter den hochkarätigen Entwürfen, die er in diesem Zusammenhang für die Habsburger schuf, finden sich auch zahlreiche Zeichnungen von Schlitten, die sich zu vollkommen eigenständigen Kunstwerken entwickelt haben.[10] Besonders augenscheinlich wird dies bei einem als Allegorie des Meeres gestalteten Gefährt *(Abb. 4)*, dessen konstruktive Elemente durch den plastischen Dekor vollkommen aufgelöst zu sein scheinen: Die vorne noch gekreuzten Kufen sind als ineinander verschlungene Wasserschlangen gestaltet, während der zweisitzige Kasten aus Muscheln, Tritonen und einer vorne hoch aufragenden Meerjungfrau gebildet ist. Selbst die Stützen,

4

5

6a

6b

die das geradezu dramatische Gebilde mit den Kufen verbinden, werden von Delfinen und Krebsen verdeckt.[11] Auch in weiteren Entwürfen wird die Tektonik der Fahrzeuge durch symbolträchtige Gestalten aufgelöst: Eine ganz aus Vogelleibern geformte Allegorie der Luft[12] *(Abb. 13)* scheint ebenso wie die aus einem Gewirr von Tritonen und Delfinen gestaltete Allegorie des Wassers *(Abb. 15)* eine skulptierte Variation der phantastischen Gemälde des Meisters zu sein, der hier übrigens erstmals auch mit kurzen Kufen experimentiert. Wir dürfen wohl davon ausgehen, dass diese ungewöhnlichen Gefährte tatsächlich gebaut wurden und bei den zahlreichen Schlittenfahrten, die die Habsburger im späten 16. Jahrhundert in Prag und Wien veranstalteten, ein prächtiges Schauspiel boten. Durch regelmäßige Berichte ausländischer Gesandter dürfte bald auch das Interesse anderer Höfe für dieses winterliche Vergnügen geweckt worden sein. Jedenfalls sind Schlittenfahrten um 1600 auch in südlicheren Gefilden belegt: Im Februar 1595 fiel in Madrid so viel Schnee, dass der Kronprinz mehrere Schlittenfahrten veranstalten konnte, wobei die verwendeten Fahrzeuge zumindest zum Teil Geschenke seines kaiserlichen Verwandten Rudolf II. waren.[13] Es ist durchaus naheliegend, dass die Gestaltungsideen Arcimboldos durch solche Schlitten-Geschenke in Europa verbreitet wurden. Anfang des 17. Jahrhunderts findet man jedenfalls erste Schriftquellen zum Gebrauch von tierförmigen Schlitten bei höfischen Veranstaltungen. So gab es im Jänner 1609 in Turin eine Schlittenfahrt zu Ehren des Herzogs von Nemours, bei dem die Mitglieder des Hofes in reicher Verkleidung und unter Musikbegleitung in Schlitten fuhren, die allesamt Adler und andere Vögel darstellten.[14]

Neben den Schlittenfahrten von Hof und Adel gab es auch weiterhin solche des Bürgertums, die meist Teil von Karnevalsfesten waren. Primäre Aufgabe dieser Umzüge war es, Teilnehmer und Zuseher gleichermaßen zu unterhalten, weshalb Schlitten, Pferd und Insassen häufig Grotesken, Themen der »verkehrten Welt« oder aufwendige Allegorien darstellten *(Abb. 6a und b, 11)*. Seit dem frühen 17. Jahrhundert gab es eigene reich bebilderte und immer wieder neu aufgelegte Traktate, die hier als Inspirationsquelle dienen konnten[15] *(Abb. 7)*.

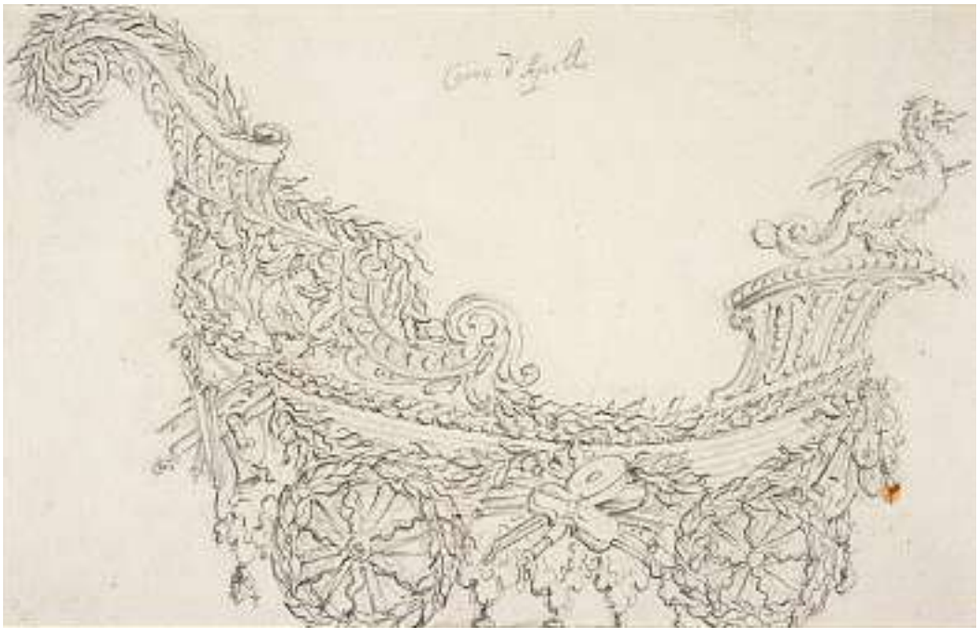
So war es das Zeitalter des Barock, das den fulminanten Höhepunkt der europäischen

Abb. 7: Satyr-Schlitten. Daniel Bretschneider, 1602 (©: SLUB Dresden, Deutsche Fotothek, Foto: Regine Richter)

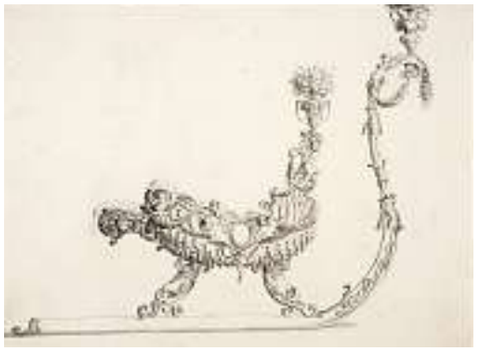
Schlittenkultur brachte: In weiten Teilen Europas wurden nun an Höfen, in Städten und auch im ländlichen Bereich regelmäßig prunkvolle Schlittenfahrten veranstaltet. Dabei verwendete man Gefährte, die eine konsequente Weiterentwicklung der schon im 16. Jahrhundert gebräuchlichen Typen waren: Um das Fahrzeug auch in Galopp oder Trab leichter wenden zu können und das Risiko des Umfallens zu vermeiden, musste es nun kürzer und leichter gebaut werden. Dies dürfte einer der Gründe sein, weshalb man im Barock auf den zweiten, gegen die Fahrtrichtung gelegenen Sitzplatz im Kasten verzichtete. Die technisch überflüssige hochgezogene Vorderwand des Renaissanceschlittens wurde durch Skulpturenschmuck abgelöst, bevor sie im Laufe des 18. Jahrhunderts ganz verschwand. Die Kufen wurden nicht mehr gerade, sondern nach hinten zu leicht aufwärts schwingend gebaut, um zu verhindern, dass sie sich durch das Gewicht des Lenkers in den Boden bohrten.[16] Nach vorne zu endeten sie nun (wie schon bei einigen Entwürfen Arcimboldos) stets an ihrem Kreuzungspunkt, der durch eine Volute oder eine kleine Figur abgeschlossen wurde. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden die zunächst noch niedrig gehaltenen Kufen immer höher gezogen, sodass sie den Kasten schließlich weit überragten und sich zu einem wesentlichen Gestaltungselement entwickeln konnten. Das älteste erhaltene Beispiel eines barocken Skulpturenschlittens wurde vermutlich noch vor 1635 für einen reichen Ulmer Bürger angefertigt und dürfte ein Werk des Bildhauers David Heschler sein *(Abb. 5)*.[17] Der Vergleich mit dem Entwurf Arcimboldos *(Abb. 4)* zeigt die konsequente Umsetzung der eben besprochenen technischen Neuerungen: Der Kasten ist nur noch einsitzig und daher stark verkürzt, während die wesentlich niedriger gehaltenen Kufen an ihrem Kreuzungspunkt in einer kleinen Volute auslaufen. Ebenso deutlich wird jedoch, wie sehr die künstlerische Gestaltung des Fahrzeugs den Ideen Arcimboldos verpflichtet ist: Besonders offensichtlich wird dies bei der prachtvoll ausgeformten Figur des Kentauren, der so wie Arcimboldos Meerjungfrau aus dem seinen Unterleib bildenden Schlittenkasten herauszuwachsen scheint. Auch die optische Verknüpfung des Kastens mit dem Schlittengestell zeigt auffällige Parallelen: Bei Arcimboldo wird sie durch die Zügel, mit denen die Meerjungfrau die Wasserschlangen lenkt und durch die von Tierleibern verdeckten Stützen hergestellt; einen ähnlichen Effekt erzielt auch Heschler durch den weit gespannten Bogen des Kentauren und seine auf den Kufen aufsitzenden Hinterläufe.

Als die Familie Burnacini 1652 nach Wien kam, waren Figuren- und Themenschlitten in ganz Europa verbreitet und bekannt. Der Bedarf dafür war allerdings in der kaiserlichen Residenzstadt besonders groß, da Schlittenfahrten hier zum festen Repertoire des Wintervergnügens gehörten. Bei guter Schneelage pflegte der Adel spontan Ausfahrten zu veranstalten, die in erster Linie der Unterhaltung dienten, weshalb auf Fragen des Protokolls keine besondere Rücksicht genommen werden musste. Gänzlich anders verhielt es sich mit den Schlittenfahrten des Herrscherhauses: Ihnen wurde stets ein strenges Zeremoniell zugrunde gelegt, da jedes öffentliche Erscheinen des Hofes nicht nur seinen Prunk, sondern auch seine Macht und seine innere Ordnung darzustellen hatte.[18] So war es nur konsequent, dass die Gestaltung der dafür benötigten Equipagen hochrangigen Künstlern anvertraut wurde. Ab 1658 regierte mit Leopold I. überdies ein Kaiser, der nicht nur mit Vergnügen Schlitten fuhr, sondern auch eine besondere Vorliebe für das Theater hatte und gerne selbst auf die Bühne trat. So ist es naheliegend, dass er Schlittenfahrten als riesige mobile Bühnenevents interpretierte, für die sein Theaterarchitekt je nach Anlass passende Fahrzeuge entwerfen musste.

In den langen Jahren, in denen Lodovico Ottavio Burnacini für die Habsburger tätig war, gab es neben den regelmäßigen »Schlittagen«, bei denen die Mitglieder des Hofes oft verkleidet waren, auch immer wieder bedeutende Ereignisse, die mit außertourlichen Schlittenfahrten gefeiert wurden: So wurde im Jänner 1667 zu Ehren der eben in Wien angekommenen neuen Kaiserin Margarita Teresa eine riesige Schlittenfahrt mit 75 Fahrzeugen veranstaltet. Für Kaiser Leopold war dies ein



8



9a

9b

9c

9d

Abb. 8: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Theaterwagen (»Carro d'Apollo«), um 1660. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_52b1 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 9a: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Festschlitten, um 1660. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_47b2 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 9c: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Festschlitten »Allegorie der Jagd«, um 1660/80. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_50b2 (©: KHM-Museumsverband)

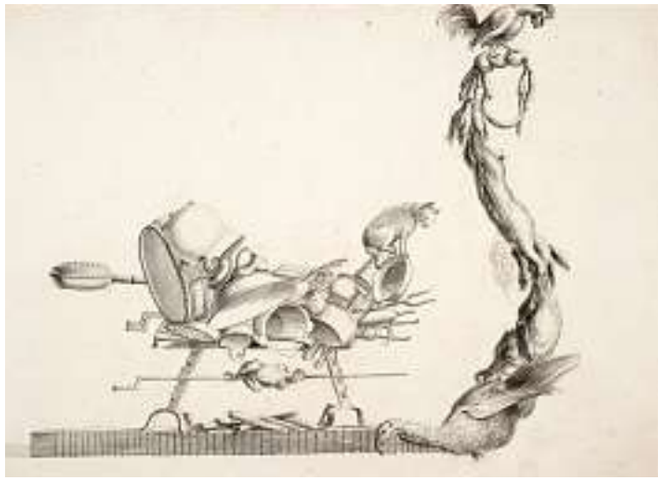
Abb. 9b: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Festschlitten »Allegorie der Liebe«, um 1667. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_48a1 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 9d: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Festschlitten für ein »Gärtnerpaar«, um 1660/80. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_48b2 (©: KHM-Museumsverband)

selbstverständlicher Teil jenes Programms, mit dem er versuchte, seine junge Frau »lustig zu erhalten«. Im Vorfeld hatte es allerdings von spanischer Seite größte Bedenken gegeben, da die Kaiserin und ihre Damen Reifröcke trugen, mit denen sie in den engen Rennschlitten keinen Platz fanden. Kurzfristig wurde daher sogar die Anfertigung neuer, anders gestalteter Fahrzeuge überlegt, doch konnten die Damen schließlich dazu überredet werden, für diesen Anlass ihre Reifröcke abzulegen. Die Schlittenfahrt wurde ein großer Erfolg und da Margarita Teresa sich prächtig amüsiert hatte, setzte man sofort eine Wiederholung an. Einige Wochen später konnte der Kaiser voll Freude berichten, dass »das Schlittenfahren« seiner Gemahlin so »recht von Herzen« gefalle.[19] Zehn Jahre danach gab es ein ähnliches Spektakel, als Leopold dem Volk seine dritte Gemahlin, Eleonore von Pfalz-Neuburg, erstmals im Rahmen einer prächtigen Schlittenfahrt präsentierte.[20] Neben dynastischen Festen konnten auch politisch-militärische Erfolge auf diese Art gefeiert werden: So wurde anlässlich des am 26. Jänner 1699 unterzeichneten Friedens von Karlowitz, der der jahrzehntelangen Bedrohung durch die Osmanen ein Ende bereitete, eine prächtige Schlittenfahrt veranstaltet.[21]

Es gab am Wiener Hof also eine große Bandbreite von Themen und Botschaften, die durch die Gestaltung der verwendeten Equipagen transportiert werden mussten. Hier konnte der Theaterarchitekt seine ganze Phantasie spielen lassen, wobei Burnacini einerseits Einflüsse des bürgerlich-karnevalesken Schlittenbaus aufnahm und andererseits die skulpturalen Entwürfe seines Vorgängers Arcimboldo konsequent weiterentwickelte.

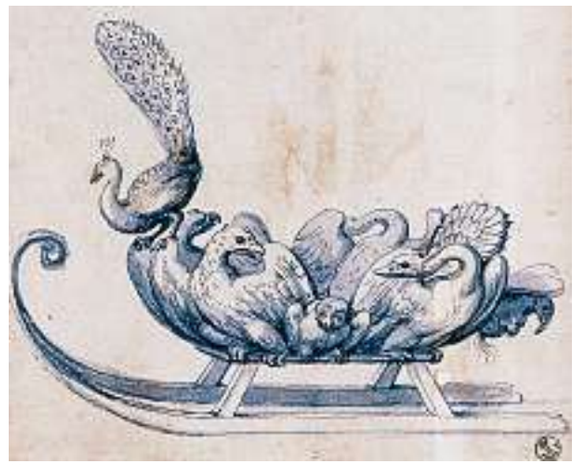
Am Anfang seiner Entwurfstätigkeit dürften zwei Schlitten ohne thematischen Skulpturenschmuck[22] stehen *(Abb. 9a)*, die vermutlich um 1660 zeitgleich mit drei sehr ähnlich gestalteten Zeichnungen für Theaterwagen[23] *(Abb. 8)* entstanden sind.[24] Formal stehen diese Schlitten genau am Übergang vom Früh- zum Hochbarock: Die Kasten-Vorderwand dient noch als Basis für reichen, hoch aufragenden Dekor, wie man ihn von Fahrzeugen der ersten Jahrhunderthälfte kennt. Die Kufen sind jedoch bereits stark nach oben gezogen, sodass sie den Kasten (wie für Schlitten des Hochbarock typisch) weit überragen. Burnacinis besondere Qualität zeigt sich im ebenso subtilen wie reichhaltigen Einsatz von Dekor, bei dem textile und skulpturale Elemente zu verschmelzen scheinen und tektonische Formen wie Kasten, Stützen und Kufen von Arabesken, Pflanzen und kleinen



10

11

12



13

14

15

Abb. 10: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Festschlitten für »Wirtsleute«, um 1660/80. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_49a2 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 11: Karnevalsschlitten für »Wirtsleute«, Album of Tournaments and Parades in Nuremberg. Nürnberg, um 1600. New York, The Metropolitan Museum of Art, Accession No. 22.229 (©: Rogers Fund, 1922, p. 213)

Abb. 12: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Festschlitten »Allegorie der Luft«. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_46b2 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 13: Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für einen Festschlitten »Allegorie der Luft«. Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 3268 F (nach: AK *Arcimboldo,* Wien 2008, Kat.-Nr. VII.26)

Abb. 14: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Festschlitten »Allegorie des Wassers«. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_49b2 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 15: Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für einen Festschlitten »Allegorie des Wassers«. Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (nach: AK *Rabisch: Il grottesco nell'arte del Cinquecento,* Mailand 1998, 190)

Putten teils überwuchert und teils aufgelöst werden *(Abb. 9a)*.

Wenig später hatte der Meister, der vielleicht inzwischen mit den Entwürfen Arcimboldos bekannt geworden war, seinen charakteristischen Stil bereits vollkommen entwickelt. Alle Schlitten waren nun einem übergeordneten Thema verpflichtet und aus einem Gewirr von Leibern, Blüten, Girlanden oder sonstigen Gegenständen zusammengesetzt. Der vielleicht älteste Entwurf dieses Typs könnte für die Kaiserhochzeit 1666/67 entstanden sein, da er als Allegorie der Liebe zu lesen ist *(Abb. 9b)*[25]: Stützen, Kasten und sogar die Pritsche für den Herrn werden von spielenden Putten gebildet, von denen einer, noch ein Anklang an die Skulpturensockel des Frühbarock, einen Blumenkorb balancierend auf der Vorderkante steht. Er leitet so zur Spitze der hohen S-förmig geschwungenen Kufen über, auf denen ein weiterer Putto mit Blütenkranz sitzt.

Abb. 16: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Festschlitten mit Diana und Endymion. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_52a1 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 17: Andreas Schlüter zugeschrieben, Apollo-Schlitten, Anfang 18. Jh. Zuletzt Potsdam, Marstall Babelsberg (nach: Claudia Meckel, *Kutschen, Schlitten, Sänften,* Berlin 2013, 263)

Stilistisch ähnlich ist eine Vielzahl weiterer Entwürfe, die wohl nicht für einen hochrangigen Anlass, sondern für die regelmäßig veranstalteten Faschings-Schlittenfahrten des Hofes bestimmt waren. Sie setzen sich in humoristischer Form mit beliebten Themen des Alltags wie Jagd[26] *(Abb. 9c)*, Gärtnerei[27] *(Abb. 9d)* oder dem Essen[28] *(Abb. 10)* auseinander. Gerade hier konnte Burnacini auf einen großen Schatz an Vorbildern zurückgreifen, da diese Themen auch bei bürgerlich-studentischen Schlittenfahrten seit jeher sehr beliebt waren. Der Vergleich mit diesen Vorläufern macht einmal mehr seine außergewöhnliche künstlerische Qualität greifbar. Ein besonders originelles Fahrzeug ist beispielsweise ein aus Küchenutensilien und erlegtem Wild gebildeter Schlitten *(Abb. 10)*. Ein thematisch ähnliches Gefährt wurde schon um 1600 in Nürnberg verwendet *(Abb. 11)*, war aber noch meilenweit von der Raffinesse der Burnacini'schen Erfindung entfernt. Der Wiener Schlitten könnte übrigens bei den sogenannten ›Wirtschaften‹ des Hofes verwendet worden sein, bei denen das Kaiserpaar Wirtsleute spielte, die Gäste aus aller Herren Länder empfangen, wobei man anschließend häufig noch in Schlitten ausfuhr.[29] Auch eine Gruppe von Schlitten, die die vier Elemente symbolisieren[30], hatte bereits eine lange Tradition. Hier konnte Burnacini direkt auf Arcimboldo zurückgreifen. So wie sein Vorgänger baute er die Allegorie der Luft *(Abb. 12)* ganz aus Vogelleibern; doch während Arcimboldos Lösung *(Abb. 13)* sich auf den Kasten beschränkte, der auf schmucklose Kufen gesetzt wurde, sind bei Burnacini überhaupt keine tektonischen Elemente mehr erkennbar: Die Kufen sind zu knorrigen Baumstämmen geworden, die vorne S-förmig nach oben gezogen sind. Auf ihnen tummelt sich eine Vielzahl von Vogelarten, die das ganze Gefährt in luftiger Bewegung aufzulösen scheinen. Auch bei einer Allegorie des Wassers *(Abb. 14)* entwickelte Burnacini die Ideen seines Vorgängers *(Abb. 15)* konsequent weiter. So wie Arcimboldo baut er den Kasten aus Delfinen und Tritonen beiderlei Geschlechts, die nun jedoch zu einem Gewirr balgender Körper werden, während die im 16. Jahrhundert noch schmucklosen Kufen von einem dichten Band aus Muscheln und Korallen überzogen sind.

Die meisten der Schlittenzeichnungen Burnacinis sind in diesem Stil gehalten und dürften wohl in den 1660er und 1670er Jahren entstanden sein.

Gänzlich anders gestaltet ist hingegen ein Schlitten, der die Liebe Dianas zum schönen Hirten Endymion zum Inhalt hat *(Abb. 16)*.[31] Statt wie bisher Gegenstände, Leiber oder Pflanzen sind es nun erstmals Wolken, die das Fahrzeug formen. Diese Lösung dürfte Burnacinis eigene Erfindung sein, für die es in den Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts keinerlei Vorbilder gibt. Es ist naheliegend, dass dieser Entwurf um 1687 entstanden ist, als Burnacini eine ähnliche Lösung für die Wiener Pestsäule

vorschlug, bei der das herkömmliche Konzept einer Bildsäule erstmals durch eine gewaltige Wolkenpyramide ersetzt wurde.[32] Der Endymion-Schlitten steht am Übergang zu einem gänzlich neuen Stil, der sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts durchzusetzen begann: Der Figurenschmuck wurde stark reduziert, sodass das Gefährt statt einem Gewirr von Leibern eine klar lesbare Skulpturengruppe präsentierte, deren Erscheinung eher majestätisch als humoristisch war. Voll entwickelt finden wir diesen Stil im vermutlich jüngsten, Ende der 1690er Jahre entstandenen Entwurf Burnacinis[33], der mit Apollo und Daphne ein schon lange beliebtes Motiv neu interpretierte *(Abb. 18, 6b)*. Kufen und Kasten sind mit Schilf überzogen und bilden so ein bequemes Lager, auf dem einerseits ein Flussgott ruht, während an der Vorderseite die Figur des Apollo herauswächst. Dieser verfolgt die auf den Kufen balancierende Daphne, deren Haare und Hände sich bereits in Laubwerk verwandelt haben und so den dramatischen Endpunkt der Komposition bilden.

Dass Entwürfe wie dieser keineswegs absurde Capricci, sondern tatsächlich Vorarbeiten für konkrete Fahrzeuge waren, zeigt ein Gemälde mit der Darstellung einer 1697 in Wien veranstalteten Schlittenfahrt.[34] Aus archivalischen Quellen wissen wir, dass dieses Ereignis auf Wunsch des römischen Königs und Thronfolgers Joseph stattfand, der sich eigens für diesen Anlass einen neuen Schlitten bauen ließ.[35] Wir dürfen also vermuten, dass das prominent im Vordergrund des Bildes platzierte Gefährt des Königs *(Abb. 19)* ein Entwurf Burnacinis war, was durch den Vergleich mit dessen Zeichnung für den Apolloschlitten *(Abb. 18)* bestätigt wird. Der König lenkt einen prachtvollen Schlitten, der gemeinsam mit Pferd und Pferdegeschirr als Allegorie der Poesie gelesen werden kann. Durch die am Kummet angebrachten Flügel wird das Pferd zum Dichterross Pegasus. Der Schlitten hingegen zeigt den Laute spielenden Orpheus, der mit seinem Gesang selbst die wildesten Tiere besänftigt. Die ungezähmte Natur wird hier allerdings nicht durch Tiere, sondern durch die als Bäume gestalteten Schlittenkufen und mehrere als Kastenträger fungierende Faune symbolisiert. In vielen Details wie dem dramatischen Schwung des Umhangs, dem Ersetzen der Stützen durch plastische Figuren und vor allem der Auflösung der hoch aufragenden Kufen in feingliedrigem Blätterwerk erkennt man die Hand Burnacinis. Das Gemälde ist somit ein wichtiger Beweis dafür, dass die erstaunlichen Erfindungen des Meisters tatsächlich gebaut und verwendet wurden.

Um derart diffizile Bildideen umsetzen zu können, mussten die ausführenden Künstler allerdings auf einen Mix aus verschiedensten Techniken zurückgreifen. Korpus und Kufen der Fahrzeuge waren zwar stets aus Holz gefertigt, die filigranen Details und die ergänzenden Figuren hingegen konnten oft nur durch den Einsatz weniger haltbarer Materialien wie Papiermaché oder mit Leinwand überzogenem Stroh realisiert werden.[36] Das machte die Fahrzeuge besonders empfindlich und beeinträchtigte ihre Haltbarkeit. Schon um 1600 wurde darauf hingewiesen, dass die Schlitten durch zu wildes Fahren so beschädigt werden konnten, »dass die Trümmer und Stücken davon springen« und »hernach Bildhauer, auch wohl gar Chyrurgi genug wieder zu repariren, und zu heilen bekommen«.[37] Auch im konkreten Fall der Schlittenfahrt des Jahres 1697 wissen wir, dass König Josephs schöner Schlitten empfindlich beschädigt wurde, »weillen alleweill die schlitten ein ander eingefahren, sie gar zu gschwindt undt kurz umbekehrt haben, [so] das man uberall steken gebliben« war.[38] Unfälle dieser Art und die geringe Haltbarkeit der empfindlichen Materialien dürften wohl der Hauptgrund dafür sein, dass uns gerade die aufregendsten und schönsten Schlitten des Barock heute nur noch durch Abbildungen überliefert sind. Umso erstaunlicher ist es, dass sich zumindest zwei auf Burnacinis Erfindungsreichtum zurückgehende Schlitten bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein erhalten konnten. Dabei ist es besonders pikant, dass offenbar ausgerechnet die mit den Habsburgern konkurrierenden Hohenzollern Entwürfe übernahmen, die eigentlich für den Kaiser in Wien gezeichnet worden waren: Friedrich von Brandenburg, der 1701 den Titel eines Königs in Preußen angenommen hatte, ließ sich jedenfalls einen Schlitten bauen, der eindeutig von Burnacinis auch als Kupferstich verbreiteter Feuer-Allegorie inspiriert war *(Abb. 20)*. Der ganz aus Rüstungsteilen, Waffen und Kriegssymbolen zusammengesetzte Kasten ist ohne dieses Vorbild undenkbar, auch wenn die Hinzufügung großformatiger Figuren und der reduzierte Dekor der Kufen ein Zugeständnis an die neue Mode der Zeit um 1700 waren *(Abb. 21)*. Selbst die Idee des Wolkenschlittens wurde in Berlin aufgenommen: Der Gestalter eines Rennschlittens mit Apollo als Drachenjäger *(Abb. 17)* muss entweder Burnacinis Entwürfe oder darauf basierende, heute allerdings nicht mehr vorhandene Werke gekannt haben. So geben wenigstens die Fotografien der beiden Berliner Fahrzeuge, deren Verbleib seit dem Zweiten Weltkrieg leider unbekannt ist, heute noch eine gewisse Vorstellung davon, wie die für den Kaiserhof entwickelten Schlittenideen Burnacinis realiter ausgesehen haben könnten.

1 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_46b1 bis HZ_Min29_52a2.

2 Zur künstlerischen Entwicklung des Schlittens siehe: Monica Kurzel-Runtscheiner, *Winterfreuden. Schlitten und Schlittenfahrten in der mitteleuropäischen Kunst- und Kulturgeschichte*, in: Ausstellungskatalog *Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys*, Wien (Kunsthistorisches Museum) – Zürich (Kunsthaus Zürich) 2011, 94–105.

3 Heinrich Kreisel, *Prunkwagen und Schlitten*, Leipzig 1927, 132. Siehe auch: Alwin Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert*, Wien 1892, 281 (nach einer Predigt Johannes Capistrans wurden 1452 in Nürnberg 72 Schlitten verbrannt); Anton von Streichele (Hg.), *Fr. Johannes Franks Augsburger Annalen 1430–1462*, in: Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg 2, H. 1, 1858, 90 (nach einer Predigt Capistrans 1454 in Augsburg wurden rund 70 Schlitten gemeinsam mit Kartenspielen und Spielbrettern verbrannt).

4 Beatrix Bastl, *Feuerwerk und Schlittenfahrt. Ordnungen zwischen Ritual und Zeremoniell*, in: Wiener Geschichtsblätter 51, 1996, 197–229, hier 218; Brigitte Haller, *Kaiser Friedrich III. im Urteil seiner Zeitgenossen*, phil. Diss. Universität Wien 1965, 83; Ingeborg Most-Kolbe (Hg.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Friedrich III., 8. Abt., 1. H*älfte, *1468–1470* (Deutsche Reichstagsakten, Ältere Reihe, Bd. 22/1), Göttingen 1973, 122–124. Regesta Imperii, RI XIV 2 n. 5794; RI XIV 4 n. 18161. Für den Hinweis auf diese Quellen danke ich Mario Döberl.

5 Ferdinand I. fährt auf dieser Darstellung seine Gemahlin Anna. Über die Identifizierung der Begleiterin Karls V. (seine Schwester Maria oder seine Gemahlin Eleonore) ist sich die Literatur nicht einig. Siehe: Rosemarie Aulinger, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert. Beiträge zu einer typologischen Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen* (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 18), Göttingen 1980, 286 f.

6 Jeremias Schemel, Turnierbuch *»von rossthumblen vnnd zuerichtung zue allerlay Thurnieren«* (um 1570), Papierhandschrift, 346 Blätter in Samtband, fol. 56v/57r; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 5247.

7 Solche Schlitten kamen beispielsweise bei einem Turnier anlässlich der Taufe von Herzog Ulrich und der Vermählung Herzog Ludwig Friedrichs von Württemberg 1617 in Stuttgart zum Einsatz (Esaias van Hulsen, *Aigentliche Wahrhaffte Delineatio unnd Abbildung aller Fürstlichen Auffzüg und Rütterspilen […]*, Stuttgart 1618).

8 Kreisel 1927 (zit. Anm. 3), 145, Abb. 64b.

9 Andreas Beyer (Hg.), *Arcimboldo Figurinen. Kostüme und Entwürfe für höfische Feste*, Frankfurt 1983, 91 ff.

10 *Ein zaichnißbuch von Arcimboldo* (1585), Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Inv.-Nrn. 3242–3280. Es handelt sich um ein Konvolut von Originalzeichnungen, die Arcimboldo 1585 Kaiser Rudolf II. verehrte und die sich ursprünglich in dessen Kunstkammer befanden (Ausstellungskatalog Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Arcimboldo. 1526–1593*, Wien 2008, 244).

11 Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 3278 F/A.

12 Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Inv.-Nr. 3268 F (abgebildet in AK Wien 2008, zit. Anm. 10, 258).

13 Maria Stieglecker, *»Wir haben dein gehorsames schreiben empfangen.« Die Korrespondenz Rudolfs II. mit Johann Khevenhüller, seinem Gesandten in Spanien, 1595–1598*, phil. Diss. Universität Wien 2002, 342. Für den Hinweis danke ich Mario Döberl.

14 *Curiosità e ricerche di Storia Subalpina*, Bd. 3, Turin 1879, 655: »slitte foggiate a figure d'aquile e di altri uccelli, messe ad oro e colori«.

15 Daniel Bretschneider, *Ein Buch von allerley Inventionen zu Schlittenfahrten […]*, Dresden 1602; Georg Engelhard von Löhneysen, *Della Cavalleria […]*, Remlingen 1609.

16 Diese technischen Änderungen, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts allgemein durchsetzten, beschreibt bereits Löhneysen in seinem erstmals 1609 erschienen Buch *Della Cavalleria […]* (zit. Anm. 15), das bis ins 18. Jahrhundert immer wieder neu aufgelegt wurde; hier wiedergegeben nach der Ausgabe von 1729, 92. Siehe auch: Fritz Fischer (Hg.), *Dem Volk zur Schau. Prunkschlitten des Barock*, München 2002, 13 f.; Kreisel 1927 (zit. Anm. 3), 147 f.

17 Der Schlitten ist heute im Besitz des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart (Inv.-Nr. 875). Zu seiner Datierung und der Zuschreibung an Heschler siehe: Fischer 2002 (zit. Anm. 16), 48 ff., 142.

18 Stefan Seitschek, *Karussell und Schlittenfahrt im Spiegel der Zeremonialprotokolle – nicht mehr als höfische Belustigungen?*, in: Irmgard Pangerl – Martin Scheutz – Thomas Winkelbauer (Hgg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*, Innsbruck 2007, 357–434.

Abb. 18: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Festschlitten mit Apollo, Daphne und Flussgott. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_50a1 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 19: Guillaume van Bredael (?), Schlittenfahrt des Wiener Hofes 1697, Detail: Schlitten Josephs I. Wien, Kunsthistorisches Museum, Wagenburg, Inv.-Nr. Z 249 (©: KHM-Museumsverband)

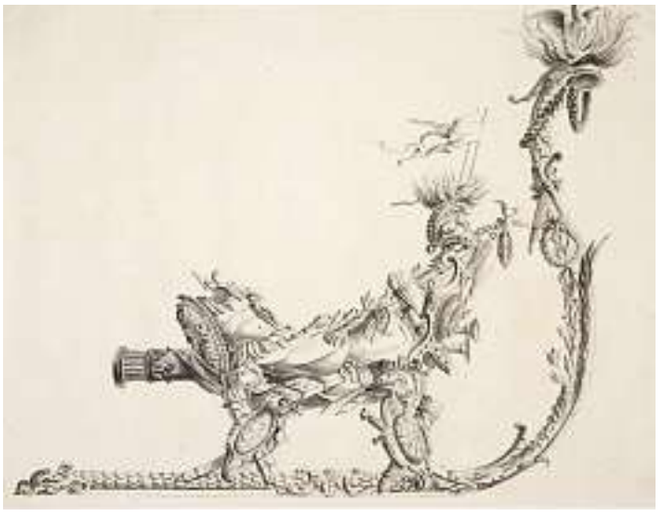


Abb. 20: Lodovico Ottavio Burnacini, Entwurf für einen Festschlitten »Allegorie des Feuers«. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_46b1 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 21: Festschlitten König Friedrichs I., Anfang 18. Jh. Zuletzt Potsdam, Marstall Babelsberg (nach: Claudia Meckel, *Kutschen, Schlitten, Sänften*, Berlin 2013, 265)

19 Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del principato, filza 4406, G. Chiaromanni, 1.1.1667 (Bedenken der Spanier); ebenda, Zeitung, Wien 8.1.1667 (Ablegen des Reifrocks, Erfolg der Schlittenfahrt). Alfred Francis Pribram – Moritz Landwehr von Pragenau, *Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F[ranz] E[usebius] Pötting 1662–1673* (Fontes Rerum Austriacarum, Zweite Abteilung, Bd. 56), Wien 1903, 276, 279 (Zitate Leopolds). Für den Hinweis auf diese Quellen danke ich Mario Döberl.

20 Johann Adam Schenckel, *Vollständiges Lebens-Diarium deß […] Römischen Käysers Leopoldi I. deß Grossen […]*, Teil 1, Wien 1702, 39 (21.2.1677).

21 Bastl 1996 (zit. Anm. 4), 221–225.

22 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_47b1, HZ_Min29_47b2.

23 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_52b1, HZ_Min29_52b4.

24 Die Wagen sind formal eng mit einem Triumphwagen verwandt, der 1657 für das Ballett *La primavera trionfante* in Turin gebaut wurde (Biblioteca Nazionale Universitaria Torina, BNU_q_V_55). Neu bei Burnacini ist allerdings der überbordende Dekor.

25 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_48a1.

26 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_48b1, 49a1, 50b2, 51a1. Diese Zeichnungen wurden durch Christian Engelbrecht und Johann Andreas Pfeffel auch als Kupferstiche verbreitet.

27 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr., HZ_Min29_48b2.

28 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr., HZ_Min29_49a2.

29 Zu den ›Wirtschaften‹ siehe: Christina Schmücker, *Im Wirtshaus »zum schwarzen Adler«. Die Wirtschaften in den Zeremonialprotokollen (1652–1800)*, in: Pangerl – Scheutz – Winkelbauer 2007 (zit. Anm. 18), 435–462; Claudia Schnitzer, *Königreiche – Wirtschaften – Bauernhochzeiten. Zeremonielltragende und -unterwandernde Spielformen höfischer Maskerade*, in: Jörg Jochen Berns – Thomas Rahn (Hgg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Frühe Neuzeit, Bd. 25), Tübingen 1995, 280–331.

30 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_46b1, 46b2, 47a1, 47a2.

31 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_52a1.

32 Zu Burnacinis Anteil an der Wiener Pestsäule siehe: Erica Tietze-Conrat, *Beiträge zur Geschichte der Grabensäule in Wien*, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch, Beiblatt zu Bd. 3, 1909, 157–162; Gertraut Schickola, *Ludovico Burnacinis Entwürfe für die Wiener Pestsäule*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25, 1972, 247–258; Christine M. Boeckl, *Vienna's Pestsäule: The Analysis of a Seicento Plague Monument*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49, 1996, 41–56.

33 Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_50a1.

34 Wien, Kunsthistorisches Museum, Wagenburg, Inv.-Nr. Z 249. Das Gemälde ist mit »G. v. Breda« (vermutlich Guillaume van Bredael) signiert und mit 1697 datiert.

35 Wien, Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA), Familienarchiv (FA) Harrach, Hs. 134: Tagebuch des Ferdinand Bonaventura Graf Harrach, 11 f. (8.1.1697), 23 f. (15.1.1697). Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Mario Döberl.

36 Hinweise auf Schlitten mit »gepapptem« Zierrat finden sich schon bei Löhneysens *Della Cavalleria* 1609/1729 (zit. Anm. 15 und 16), 92. Weitere Beispiele von Schlitten mit »gepappten«, teils mit echtem Gewand bekleideten Figuren, vor allem in Dresden, siehe: Kreisel 1927 (zit. Anm. 3), 147 f.

37 Löhneysen 1606/1729 (zit. Anm. 15 und 16), 92 f.

38 Wien, ÖStA, AVA, FA Harrach, Hs. 134: Tagebuch des Ferdinand Bonaventura Graf Harrach, 11 f. (8.1.1697), 23 f. (15.1.1697). Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Mario Döberl. Zu dieser Schlittenfahrt siehe auch: Wien, ÖStA, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Zeremonialprotokoll 5, fol. 337r–340r. Von der besonderen Vorliebe des Königs und späteren Kaisers Joseph I. für prunkvolle Schlittenfahrten berichtet auch Zedlers *Universal-Lexicon*, demzufolge er für eine einzige Schlittenequipage die astronomische Summe von 20.000 bis 30.000 Talern auszugeben bereit war; vgl. Johann Heinrich Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 35, Halle – Leipzig 1743, 203, s. v. »Schlittenfahrt«.

Daniela Franke

Von der großen Bühne in den kleinen Kasten

Guckkastenbilder und Perspektivtheater im 18. Jahrhundert

Wann ein Mensch das erste Mal auf die Idee kam, die Wirkung eines Bildes durch die Betrachtung in einem Guckkasten zu verstärken, kann man nicht mehr feststellen. Sicher ist, dass der Guckkasten und das speziell dafür hergestellte Guckkastenbild in enger Verbindung mit der Entdeckung der Gesetzmäßigkeiten der Perspektive und der Entwicklung der optischen Medien stehen. Die Perspektivtheater[1], die ebenfalls zur Präsentation in einem Guckkasten gedacht waren, nutzten dabei zusätzlich die Effekte der barocken Bühne mit ihren gestaffelten Kulissen und den ergänzenden Hintergrundprospekten. Guckkastenbilder verbreiteten sich Anfang des 18. Jahrhunderts durch umherziehende Schausteller in ganz Europa. Perspektivtheater tauchten als repräsentative Spielerei für den privaten Sammler etwas später auf – um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Beide faszinierten die Betrachter durch ihre Einbeziehung in räumliche Illusionen, die Staunen hervorriefen, wie es zuvor die barocken Bühnendekorationen getan hatten. Wenn man medienhistorisch rückblickend das barocke Theaterspektakel als »Kino auf der großen Leinwand« begreift, so kann man die Guckkästen vielleicht mit dem kleineren »Fernsehapparat« und seinem wechselnden Programmangebot vergleichen.[2]

Funktionsweise und Entstehungsgeschichte des Guckkastens

Ein Guckkasten präsentiert dem Betrachter durch ein Guckloch in einem der Wände über eine Linse (und oft auch über einen Spiegel) in seinem abgedunkelten Inneren kolorierte Kupferstiche oder Radierungen. Guckloch und Vergrößerungslinse verstärken dabei die räumliche Wirkung des Gezeigten, womit sich die Betrachtungsweise deutlich von jener mit bloßem Auge unterscheidet. Die Faszination des Guckkastens besteht neben der Zurschaustellung von attraktiven Bildern vor allem darin, dass beim Betrachter der Eindruck erweckt wird, er befinde sich vor Ort inmitten des Gezeigten. Diese plastische, dreidimensionale Wirkung konnte bei der Herstellung des Bildes zusätzlich gesteigert werden: So bieten manche Blätter bei der Betrachtung ohne Guckkasten eine verzerrte, wie mit einem extremen Weitwinkel aufgenommene Ansicht, die sich erst im Guckkasten als stimmig erweist. Einige Blätter – sogenannte ›Transparentbilder‹ – wurden auch so bearbeitet, dass unterschiedliche Beleuchtungseffekte möglich wurden. Dazu wurden Teile des Blattes ausgeschnitten und mit transparentem Papier oder Stoff hinterlegt. Beim Wechsel der Beleuchtung von vorne auf eine Beleuchtung von hinten bot sich zunächst eine Tagesansicht, der dann eine Nachtansicht mit illuminierten Details folgte.

Form und Funktionsprinzip des Guckkastens verweisen auf ein eng verwandtes älteres Medium: die Camera obscura. Sie bezeichnet in ihrer ursprünglichsten Form ein abgedunkeltes Zimmer[3], in das durch ein entsprechend kleines Loch Licht einfällt. Das so gebündelte Licht erzeugt auf der gegenüberliegenden Wand ein seitenverkehrtes und auf den Kopf gestelltes Bild der Außenwelt. Ab dem 16. Jahrhundert erkannte man, dass dies durch Linsen und Spiegel in die richtige Position gedreht werden konnte. Die Konstruktion der ersten Camera obscura wird dem italienischen Gelehrten Giovanni Battista della Porta (1535–1615) zugeschrieben. In der zweiten erweiterten Ausgabe seiner *Magia naturalis* (1559) empfiehlt

Links: Detail aus Abb. 11

Abb. 1: Bernardo Bellotto gen. Canaletto, *Der Lobkowitzplatz in Wien*, 1758/61. Öl auf Leinwand. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1671 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 2: *Vuë d'Optique Nouvelle. Representant le Palais du Duc de Lucera à Vienne*. Guckkastenbild des Verlags Basset, Paris, um 1760. Kolorierter Kupferstich. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBU4786 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 3: *Vuë de la Place des Capucins et Marche des Oiseaux avec le Corps de Garde de la Cavallerie*. Guckkastenbild der Kaiserlich Franziskanischen Akademie, Augsburg, um 1780. Kolorierter Kupferstich von Johann M. Siccrist nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBU4207 (©: KHM-Museumsverband)

er den begehbaren Apparat sogar für die Vorführung theatraler Szenen vor Publikum, dessen Staunen vor allem daher rührte, dass es durch die Projektion nicht mehr zwischen realen und künstlichen Elementen unterscheiden konnte.[4] Eine etwas kleinere, sänftenartige, transportable Camera obscura beschreibt der deutsche Jesuit Athanasius Kircher (1602–1680) in seiner *Ars magna lucis et umbrae* (1646). Die Mobilität dieses Apparats ermöglichte Veränderungen des projizierten Bilds, das man zudem im Inneren auf einer Transparentwand nachzeichnen konnte. Im Laufe der Zeit entwickelte man immer kleinere und leichtere Varianten, und bis zur Erfindung der Fotografie blieb die Camera obscura für Maler und Zeichner ein probates Hilfsmittel, um perspektivisch richtige Ansichten herzustellen. Auch Bernardo Bellotto, genannt Canaletto (1721–1780), benutzte eine Camera obscura, um die Perspektiven für die Wiener Stadtansichten anzulegen, die er zwischen 1758 und 1761 im Auftrag der Kaiserin Maria Theresia malte – darunter auch eine, die das Palais Lobkowitz zeigt, in dem heute das Theatermuseum beheimatet ist *(Abb. 1)*.

Das Interesse am Betrachten projizierter und nach Projektionen gezeichneter Bilder lässt vermuten, dass auch der erste Guckkasten der Renaissance entstammt und eine ›umgekehrte‹ Camera obscura war. Die erste schriftliche Erwähnung eines Guckkastens findet sich aber erst 1677 in den *Neu-erfundenen Mathematischen und Optischen Raritäten* des Coburger Mathematikprofessors Johann Christoph Kohlhans (1604–1677). Im Kapitel *Vom finstern Kästlein* gibt er eine detaillierte Bauanleitung, um »Ein viereckichtes Kästlein zu machen / darinn man die *Objecta* sehen kann / wie in einer finstern Kammer / unter sich und ueber sich gekehret: auch also vor Gesicht bringen / nicht perspectivisch / sondern wie sie an sich selbsten sind / und *liberis oculis* angeschauet werden. […].«[5] Kohlhans' Ausführungen rücken den Guckkasten deutlich in die Nähe zur Camera obscura, doch während diese ein Abbild der Außenwelt einfangen und Dreidimensionales perspektivisch richtig auf die Fläche bringen soll, geht es Kohlhans bei seinem »Kästlein« darum, mit Hilfe einer Vergrößerungslinse die hineingegebenen flachen Bilder plastisch erscheinen zu lassen. Der grundlegende, sensationelle Effekt des neuen Mediums war damit beschrieben, und ab dem Beginn des 18. Jahrhunderts verbreitete sich der Guckkasten in ganz Europa.

Guckkastenbilder

Die enge Verwandtschaft von Camera obscura und Guckkasten zeigt sich auch in den Bildinhalten. Wie erwähnt, war es lange Zeit ein Hauptzweck der Camera obscura, Künstlern die Herstellung perspektivisch richtiger Stadtansichten zu erleichtern; diese wiederum waren die am weitesten verbreiteten und wohl auch die beliebtesten Sujets der Guckkastenvorführungen. Präsentiert wurden dem Betrachter vor allem berühmte Städte und bekannte Plätze und Gebäude. Wieder kann das Palais Lobkowitz – auch im Vergleich zu Bellottos Gemälde – als Beispiel dienen *(Abb. 2 und 3)*. Weitere noch heute sehr gesuchte Blätter zeigen Katastrophen wie Überschwemmungen, Schiffsunglücke, Erdbeben, einstürzende Gebäude oder Brände. Beliebt waren auch historisch-militärische Motive von Belagerungen und Schlachten oder die Darstellung zeitgenössischer Ereignisse wie Festakte, Feuerwerke oder auch Ballonfahrten. Der Guckkasten war aber kein aktuelles Nachrichtenmedium, vielmehr ging es darum, etwas zu sehen, von dem man schon gehört hatte. Die Popularität geografischer Motive erklärt sich auch im Zusammenhang mit der sich im 18. Jahrhundert als Bildungsreise für junge Adelige etablierenden Grand Tour. Die Reisenden fuhren durch malerische Landschaften und besuchten bedeutende europäische Kunst- und Kulturstädte, wo sie Baudenkmäler aus Antike, Mittelalter und Renaissance besichtigten. Die Sehnsucht der einfacheren Leute, dies alles auch zu erleben, befriedigten die Guckkastenbilder.[6]

Zu sehen waren diese auf der Straße oder am Jahrmarkt. Zwar gab es auch in adeligen und später auch in bürgerlichen Haushalten Guckkästen, aber diese hatten nur eine geringe Bedeutung für die breite Wahrnehmung des Mediums – sie erfüllten im privaten Bereich eher repräsentative oder pädagogische Zwecke. Wenn Guckkastenvorführer in eine Stadt kamen, kündigten sie sich und ihre Bilder rufend oder singend an. »Oh sena rarite«, tönt es etwa aus dem Mund von »Nicolo Cantabella«, einer Figur aus der Kupferstich-Serie *Il Callotto resuscitato oder Neü eingerichtetes Zwerchen Cabinet (Abb. 4)*. Auf dem Rücken trägt der kleine Raritätenmann[7] einen großen mit Blumenornamenten verzierten Guckkasten. Dies war die teuerste Anschaffung des Guckkasten-Unternehmers und musste solides Schreinerhandwerk sein. Hinzu kamen die Guckkastenbilder, bei denen sich mit der Zeit gewisse formale Standards etablierten: Sie erschienen immer im Querformat, das Bildmaß pendelte sich auf eine Höhe von 27–28 cm und eine Breite von 40–42 cm ein. Diese Vereinheitlichung gestattete den Guckkästnern die Anschaffung immer

Abb. 4: *Nicolo Cantabella, Savoyardischer Wurmschneider*. Aus: *Il Callotto resuscitato oder Neü eingerichtetes Zwerchen Cabinet*, Augsburg: Martin Engelbrecht, um 1715. Kupferstich. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFM4869 (©: KHM-Museumsverband)

neuer Bilder aus der Produktion verschiedener Verlage, die sie in ihrem bestehenden Apparat verwenden konnten. Guckkastenbilder tragen oft am oberen Rand seitenverkehrt eine standardisierte Titelei[8], die um die Nennung des Motivs ergänzt wurde. Im unteren Teil finden sich seitenrichtig mitunter kommentierende Texte zu den Abbildungen – quasi ein vorgeschlagener ›Audiokommentar‹ für den Schausteller. Manche Blätter sind in zwei bis vier Sprachen beschriftet, was deutlich macht, dass sie auch international vertrieben wurden.

Hergestellt wurden diese speziellen Grafikblätter in einigen wenigen europäischen Städten, in London, Paris, Augsburg, Bassano und ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auch in Berlin. Im deutschsprachigen Raum war seit dem 16. Jahrhundert Augsburg ein Zentrum der Druckgrafik und des Verlagswesens, und nur hier wurden auch Guckkastenbilder produziert. Der Verlag, der die qualitätsvollsten Blätter herstellte, war der von Georg Balthasar Probst (1731–1801). Er brachte zwischen 1766 und 1790 mindestens 350 Guckkastenblätter heraus. Neben den zahlenmäßig überwiegenden Veduten hatte Probst auch Serien im Angebot, die sich allegorischen, religiösen, historischen oder militärischen Sujets widmeten. Der produktivste Augsburger Verlag war mit mindestens 540 Guckkastenblättern die 1755 von Johann Daniel Herz von Herzberg gegründete »Kaiserlich Franziskanische Akademie«, die ihren Namen von ihrem Gönner Kaiser Franz I. Stephan ableitete.[9] Die hohe Anzahl erklärt sich aus dem pragmatischen Vorgehen Herzbergs, sein Angebot an Guckkastenbildern zu erweitern, indem er bereits existierende Kupferplatten mit Stadtansichten, die ein ungefähres Guckkastenmaß hatten, ankaufte. Er funktionierte die Ansichten zu Guckkastenbildern um, indem er spiegelverkehrte Überschriften hinzufügen ließ; die Ansicht blieb dabei allerdings seitenrichtig und erschien im Guckkasten dann seitenverkehrt. Die erwähnten Darstellungen des Palais Lobkowitz zeigen anschaulich den Unterschied zwischen einer speziell gefertigten und einer nachträglich umfunktionierten Platte: Auf dem Blatt aus dem Pariser Verlag Basset *(Abb. 2)* sind Titel wie auch Motiv seitenverkehrt, auf dem Blatt der Augsburger Kaiserlich Franziskanischen Akademie *(Abb. 3)* ist nur der Titel spiegelverkehrt. Außerdem zeigt die französische Grafik eine beabsichtigte optische Verzerrung des Platzes, die bei der Betrachtung mit bloßem Auge unnatürlich wirkt und erst im Guckkasten die intendierte Wirkung entfaltet. Die deutsche Grafik hingegen hat für das bloße Auge harmonische Proportionen – auch wenn die Kolorierung diese Harmonie fast zunichtemacht. Im Guckkasten wiederum kann die plastische Wirkung dieses umgewidmeten Blattes nicht so umfassend gewesen sein.

Theatrale Guckkastenbilder

Der Bezug zum Wiener Kaiserhaus mag erklären, warum gerade im Verlag der Kaiserlich Franziskanischen Akademie Guckkastenbilder nach Theaterdekorationen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) als allegorische Sujets erschienen. Eine Serie zu den fünf Sinnen versammelt ausgewählte Szenenbilder aus den drei berühmtesten Festopern des 17. Jahrhunderts, ohne den Titel der jeweiligen Oper, das Aufführungsdatum oder den Anlass der Feierlichkeiten zu nennen *(Abb. 5a–e)*. Es handelt sich um drei Blätter aus *Il pomo d'oro (Der Goldene Apffel)*, 1666 geplant für die Hochzeit von Kaiser Leopold I. mit der spanischen Infantin Margarita Teresa, aber erst 1668 realisiert. Eine weitere Vorlage geht auf die Festoper *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali (Das vestalische ewige Feür)* zurück, die 1674 anlässlich der zweiten Eheschließung von Kaiser Leopold I. mit der Tiroler Erzherzogin Claudia Felicitas in Wien aufgeführt wurde. Die fünfte Vorlage stammt aus der Festa teatrale *La monarchia latina trionfante (Die Sig-prangende Römische Monarchey)*, die 1678 in Wien zur Feier der Geburt Erzherzog Josephs, des späteren Kaisers Joseph I., bestimmt war. Burnacinis Theaterdekorationen und die darin agierenden Personen fungieren auf den Guckkastenbildern nicht mehr als klar einer bestimmten Oper zugeschriebene Handlungsorte und Handlungsträger, sondern werden zu Präsentationen mythologisch-historischer Situationen umfunktioniert, die die jeweilige Sinnesempfindung repräsentieren. Alle fünf Blätter sind spiegelverkehrte Versionen ihrer Vorlagen und tragen viersprachige Bildunterschriften in Deutsch, Latein, Französisch und Italienisch, die den jeweiligen Sinn benennen und eine knappe Beschreibung der Szene liefern. Auf jedem Blatt ist unten links der Name des Künstlers angegeben (»Ludovico Burnacini inv. del.«); unten rechts ist der jeweilige Stecher angeführt (»Tobias Lobeck sculpsit« bzw. »Balthasar Sigmund Setletsky sculpsit«). Der Stecher sämtlicher Vorlageblätter war Matthäus Küsel (1629–1681), wie aus der Signatur (»Matthäus Küsel sculp.«) hervorgeht. Die Szenenbilder der drei Festopern hatten eine weite Verbreitung und fanden sich sowohl als Bildbeigaben eingebunden in den Libretti als auch als Einzelblattdrucke (vgl. Beitrag Polleroß). Fraglich ist allerdings, inwieweit etwa 80 Jahre nach den drei Aufführungen den Produzenten und Rezipienten der Nachstiche die Inhalte und Zusammenhänge der Vorlagen noch bekannt waren. Anhand eines Vergleichs der Kurzbeschreibungen auf den Guckkastenbildern mit den eigentlichen Bezeichnungen der jeweiligen Szene und ihrem Stellenwert innerhalb der Handlung soll versucht werden, dies zu klären.

Das Guckkastenbild *Der Geschmack (Abb. 5a)* beschreibt die Szene als »Festmahl der Götter«. Als Vorlage diente eine Dekoration aus der Oper *Il pomo d'oro*, die ziemlich am Beginn der Handlung steht und im italienischen Libretto »Reggia di Giove co'l convito de gli Dei«[10] bzw. in der deutschsprachigen Perioche[11] »Königlicher Sitz des Jupiter mit der Mahlzeit der Götter«[12] bezeichnet ist (vgl. Beitrag Greisenegger, Abb. 7). Dies ist allerdings auf dem Kupferstich selbst nicht vermerkt. Die Kurzbeschreibung kommt der Ausgangssituation in diesem Fall aber sehr nahe und das Motiv lässt auch schwerlich eine andere Zuschreibung zu. Situation und Personen sind leicht zu identifizieren. Was allerdings unterschlagen wird, ist der Hinweis auf den entscheidenden Moment der Szene – den Auftritt der personifizierten Zwietracht in einer Wolke über den Göttern: Sie erscheint, um den titelgebenden goldenen Apfel zu werfen, um den sich im Verlaufe der Handlung die Göttinnen Juno, Pallas und Venus streiten werden. Für die Versinnbildlichung des Geschmacks ist dieses Bilddetail auch nebensächlich. Allerdings wird im Bild das Schmecken wenig sinnlich präsentiert. Es werden zwar Speisen aufgetragen, aber die Darstellung wird weit mehr vom prunkvollen Geschirr dominiert. Auch lässt sich in einen goldenen Apfel schwerlich beißen.

Das Guckkastenbild *Der Geruch (Abb. 5b)* erklärt die dargestellte Szene als »Der Minervens Fest erneuernde und der ihr Rauchwerk und Opfer bringende Theseus«. Das Blatt gehört in den vierten Akt der Oper *Il pomo d'oro*. Laut der deutschsprachigen Perioche ist in dieser Szene »Der Pallas Tempel in Athen mit deren Bildnuß / Altar / und Opfer«[13] gezeigt bzw. auf Italienisch noch schlichter der »Tempio di Pallade in Athene«[14]. Ort und Handlung stimmen hier mit der Vorlage überein. Es wird ein Rauchopfer dargebracht – die aufsteigenden wohlriechenden Dämpfe sind deutlich zu erkennen, was die Verwendung gerade dieser Vorlage für den Geruchssinn nachvollziehbar macht. Die Bezeichnung einer der Figuren als »Theseus« weicht allerdings vom Personal der Vorlage ab und verschiebt das Blatt in einen

5a

5b

5c

5d

5e

Abb. 5a–e: Die fünf Sinne: (a) *Der Geschmack / Gustus / Le Gout / Il Gusto;* (b) *Der Geruch / Olfactus / L'Olfato / La Senteur;* (c) *Das Gefühl / Tactus / Le Toucher / Il Tatto;* (d) *Das Gehör / Auditus / L'Ouie / L'Udito;* (e) *Das Gesicht / Visus / La Vue / Il Viso.* Guckkastenbilder der Kaiserlich Franziskanischen Akademie, Augsburg, nach 1755. Kolorierte Kupferstiche von Balthasar Sigmund Setletzky nach Lodovico Ottavio Burnacini. Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Inv.-Nrn. 31704 b, 20596 c, 20203, 36862 b, 36862 a (©: ebenda)

anderen mythologischen Kontext. In der Oper *Il pomo d'oro* ist der König der Athener Kekrops und nicht Theseus. Diese vermeintliche Ungenauigkeit in der Benennung der Figur könnte beabsichtigt sein, um dem Guckkastenbetrachter eine geläufigere Figur aus der griechischen Mythologie zu präsentieren.

Das Guckkastenblatt *Das Gefühl (Abb. 5c)* spezifiziert diesen Sinn auf interessante Weise, indem es die Szene als »Heldentanz« bezeichnet. Dies mag seinen Ursprung in den nicht-deutschsprachigen Begriffen für diesen der fünf Sinne haben, denn vor allem im lateinischen »Tactus« und ansatzweise auch im italienischen »Il Tatto« schwingt das deutsche Wort »Takt« mit. Bei der Vorlage handelt es sich um das Schlussbild von *Il pomo d'oro*. Es zeigt das große Abschlussballett, in dem Freudentänze zu Erde, zu Wasser und in der Luft dargeboten werden (vgl. Beitrag Fischer-Lichte, Abb. 10). Die Szenenangaben in Libretto und Perioche stellen dabei die verschiedenen Ebenen in den Vordergrund – »Celeste, Terrestre e Marittima«[15] bzw. »Himmel / Erden und Meer«[16] – und nennen am Ende der Szene die jeweiligen Akteure: »Di Spiritelli in'Aria. Di Cavalieri in Terra. Di Sirene e Tritoni in Mare«[17] bzw. »ein Ansehnlicher Tancz von Geistern im Lufft / Helden auf Erden / dan Syrenen und Tritonen im Meer«[18]. Die Beschreibung des Guckkastenbilds nennt hingegen nur die »Helden«, die sich allerdings deutlich im Zentrum befinden. Es bleibt dem Betrachter demnach überlassen, auch die anderen genannten Tänzer zu entdecken.

Das Guckkastenblatt *Das Gehör (Abb. 5d)* fasst die dargestellte Szene »Der von Carthago zurückgekehrte Regulus vor dem römischen Senat« zusammen. Die Vorlage stammt aus der Kupferstich-Serie zur Oper *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*. Gemäß dem Libretto zeigt das Bühnenbild »Stanze del palazzo del dittatore con il suo maestoso seggio«[19] bzw. »Zimmer in dem Pallast dess Römischen Gesatz=Gebers mit dessen herrlichem Stuhl«[20]. Die Hauptakteure in dieser Szene sind Publius Scipio und Quintus Cecilius Metellus. Beide gehören in den historischen Kontext der Punischen Kriege zwischen Rom und Karthago, was allerdings in der Oper keine Rolle spielt; diese stützt sich vielmehr auf eine Prophezeiung der Sibyllinischen Bücher.[21] Der auf dem Guckkastenbild genannte Regulus kommt in der Oper gar nicht vor; er war zwar am Kampf um Karthago beteiligt, allerdings zu einem späteren Zeitpunkt als Publius Scipio. Regulus gilt als Verkörperung der klassischen römischen Tugenden, weil er die *res publica* über sein eigenes Leben stellte: Nachdem er in Karthago in Gefangenschaft geraten war, wurde er als Unterhändler nach Rom geschickt und sprach sich dort vor dem Senat – entgegen seinem Auftrag – dafür aus, den Kampf gegen Karthago fortzusetzen. Danach kehrte er pflichtgetreu nach Karthago zurück und wurde dort getötet. Das Guckkastenblatt hält sich somit zwar an den historischen Kontext der Stoffgeschichte um Karthago, ersetzt aber – ähnlich wie beim Guckkastenbild *Das Gehör* – den eigentlichen Helden der Oper mit einer Figur, deren Geschichte dem Guckkastenpublikum wahrscheinlich besser vertraut war.

Das Guckkastenbild *Das Gesicht (Abb. 5e)* zeigt eine Straße mit Triumphzug und beschreibt die Szene als »Triumph Belisarii«. Belisar war im 6. Jahrhundert Feldherr unter dem römischen Kaiser Justinian I. Er vernichtete das Vandalenreich und eroberte damit Nordafrika zurück, wofür ihm der Kaiser einen Triumphzug durch Konstantinopel gestattete. Allerdings fuhr Belisar laut Überlieferung nicht – wie auf dem Guckkastenbild – in einem Wagen, sondern ging zu Fuß; schließlich musste er gemeinsam mit dem von ihm besiegten Vandalenkönig sogar vor dem Kaiser niederknien. Ob dies nur als symbolhafte Handlung zu sehen war oder eine große Demütigung für den erfolgreichen Feldherrn darstellte, ist umstritten.[22] Belisar war auf jeden Fall eine schillernde Figur[23], die den Betrachter des Guckkastenbildes jedoch vom allegorischen Inhalt der Opern wegführte. Die Vorlage stammte aus *La monarchia latina trionfante* und zeigt den Aufzug der vier Monarchien der Welt: der assyrischen, persischen, griechischen und römischen. In der Szenenbeschreibung ist zu lesen: »Zu dem Schall der Trompeten vor dem Heraus-Zug der vier Monarchien lassen sich an allen Fenstern des ganzen Platz Leuth sehen.«[24] Dies macht klar, warum gerade dieses Blatt als Vorlage für die Sinneswahrnehmung des Sehens gewählt wurde.

Grundsätzlich bieten die Guckkastenbilder mit ihren Beschriftungen mehr Information als die ihnen zugrunde liegenden unbeschrifteten Szenenbilder der Opern. Im Falle der Nachstiche zu *Il pomo d'oro* halten sich zwei der Kurzbeschreibungen ansatzweise, wenn auch sehr verknappt, an die in Libretto und Perioche vorgegebenen Szenenangaben: »Gastmahl der Götter« und »Heldentanz«. Beim Guckkastenbild *Der Geruch* findet bereits eine erste Verschiebung in einen anderen mythologischen Kontext statt, indem eine der Figuren mit »Theseus« bezeichnet wird. Dies setzt sich bei den Nachstichen zu den anderen beiden Festopern *Il fuoco eterno* und *La monarchia latina trionfante* fort: Mit »Regulus« und »Belisar« werden weitere Personen eingeführt, die in den Opern nicht vorkommen. Regulus gehört zumindest noch in den historischen Kontext des Römischen Reichs, den auch die Oper für sich beansprucht, aber um Belisar ranken sich von der Oper vollkommen unabhängige Legenden. Bei den Guckkastenbildern *Geruch*, *Gehör* und *Gesicht* werden nur noch die eindeutige Ausstattung (z. B. athenischer Tempel, römischer Senat) bzw. der Vorgang (z. B. Triumphzug) richtig benannt. Man kann also nicht davon ausgehen, dass die Opern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch so gut bekannt waren, dass diese ›fehlerhaften‹ Beschreibungen dem Publikum aufgefallen wären. Die Kurzbeschreibungen auf den Guckkastenbildern sind somit nur als Interpretationshilfe zu verstehen. Dennoch entspricht die Adaption der Theaterdekorationen Burnacinis für den Guckkasten der Vorstellung des Barocktheaters als Appell an die Sinne (vgl. Beitrag Fischer-Lichte).

Die Kaiserlich Franziskanische Akademie zog auch noch andere Theaterdekorationen Burnacinis als Vorlagen für vergleichbare allegorische Serien heran. So sind weitere Szenenbilder aus *Il pomo d'oro* als Modelle für eine Blattfolge zu den vier Jahreszeiten bekannt und mehrere Szenenbilder aus *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* fanden in einer Serie zu den Tageszeiten Verwendung. Die perspektivisch durchdachten Theaterdekorationen von Lodovico Ottavio Burnacini erweisen sich demnach als für den Guckkasten besonders geeignete Blätter. Mit ihrer zentralperspektivischen, bis in die Unendlichkeit fortgesetzten Blickachse versetzten sie den Betrachter in einen idealisierten Raum, in eine barocke Scheinwelt.

Bei den für den Guckkasten bestimmten Nachstichen der Werke des in Wien tätigen Theaterarchitekten Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) steht – im Vergleich zu Burnacini – der Inhalt der jeweiligen Aufführung oder die dramatische Aussage der Szene weniger im Vordergrund, sondern vielmehr der repräsentative Charakter der Dekorationen. Die Galli Bibiena waren bekanntermaßen Meister der Perspektive und ihre Bedeutung für das Bühnenbild der Barockzeit liegt in der Erfindung der *scena per angolo*, der Winkelperspektive (vgl. Beitrag Frank). Durch mehrere sich überkreuzende Blickachsen schien sich der

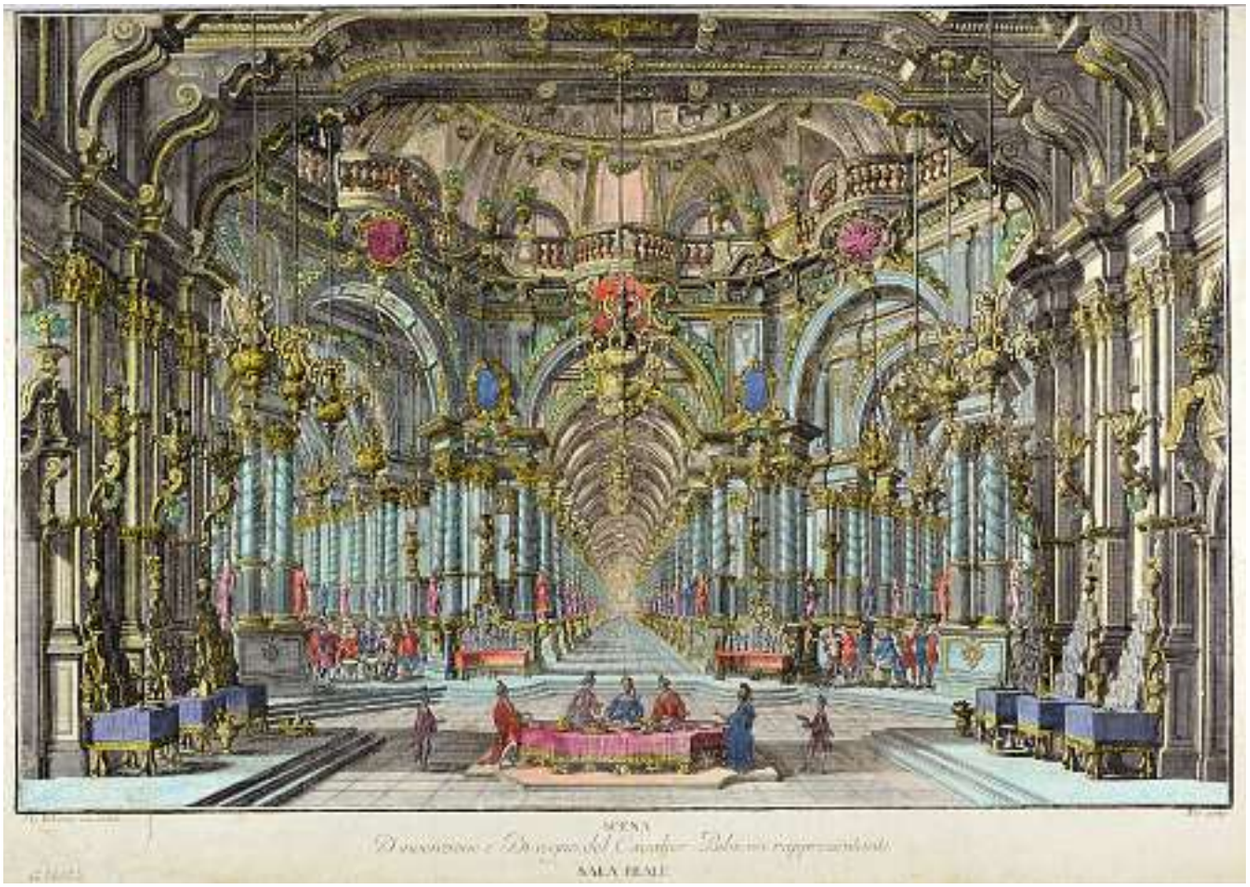


Abb. 6a: *SCENA / D'inventione e Disegno del Cavalier Bibiena rappresentante / SALA REALE*. Guckkastenbild des Verlags Remondini (?), Bassano, um 1780. Kolorierter Kupferstich von Ambrogio Orio nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSU2490 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 6b: *SCENA / D'inventione e Disegno del Cavalier Bibiena rappresentante / GIARDINO CON PALAZZO REALE*. Guckkastenbild des Verlags Remondini (?), Bassano, um 1780. Kolorierter Kupferstich von Ambrogio Orio nach Giuseppe Galli Bibiena. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSU2487 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 7: *Praesentation des Marcus Platzes zu Venedig. N. 35.* Perspektivtheater des Verlags Martin Engelbrecht, Augsburg, nach 1740, fünf Kulissenteile, ein Hintergrundprospekt. Kolorierte Kupferstiche. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3049 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 8: *Piazza de S. Marco Di Venetia*. Aus: Pierre d'Avity – Johann Ludwig Gottfried, *Archontologia Cosmica, Sive Imperiorum, Regnorum, Principatuum, Rerumque Publicarum omnium per totum Terrarum Orbem Commentarii Luculentissimi [...]*,Frankfurt a. M.: Matthaeus Merian 1646, I. Buch, Taf. 166, nach S. 624. Kupferstich. Wien, Kunsthistorisches Museum, Bibliothek, Sammlung Krauszhaar, Inv.-Nr. 16225 (©: KHM-Museumsverband)

Bühnenraum in mehrere Richtungen fortzusetzen. Es überrascht nicht, dass diese Raumkompositionen auch für den Guckkasten reizvoll waren. Giuseppe Galli Bibiena war dafür so berühmt, dass sein Name als Teil des Titels fungierte: *SCENA / D'invenzione e Disegno del Cavalier Bibiena rappresentante […]*. Die Guckkastenbilder basierten auf den Kupferstichen, die durch den Prachtband *Architetture e prospettive* weite Verbreitung gefunden hatten. Das Werk war 1740 in Augsburg bei Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) erschienen. Die Nachstiche für den Guckkasten verfertigte Ambrogio Orio (1737–1825), vermutlich für den italienischen Verlag Remondini in Bassano. Die Blätter sind spiegelverkehrte Ansichten der Vorlagen und mit »A. O. sculp.« unten rechts signiert, unten links wird Giuseppe [Joseph] Galli Bibiena als Künstler genannt: »J. G. Bibiena inv. et del.«.

Beim Guckkastenbild *SALA REALE (Abb. 6a)* findet sich – im Gegensatz zur Beschriftung der Vorlage mit »Scena della Festa Teatrale in occasione degli Sposali del Principe Elettorale di Baviera« – ein sehr verknappter und allgemein gültiger Titel, der aber dennoch die intendierte Aussagekraft des Originals trifft. Ursprünglich entstand das Blatt 1722 aus Anlass der Hochzeit von Erzherzogin Maria Amalia mit dem Kurprinzen Karl Albrecht von Bayern, die in der Sommerresidenz des Kaiserhauses, der Favorita, abgehalten wurde (vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 20). Der Komödiensaal des Schlosses war für die Hochzeitstafel mit Tapisserien, silbernen Wand- und kristallenen Hängeleuchtern dekoriert worden; fünf allegorische Schaugerichte spielten auf die politischen Implikationen der Hochzeit an.[25] Das Interesse an dem zugrunde liegenden höfischen Ereignis tritt im Guckkastenbild deutlich zurück, vielmehr lässt die Bezeichnung »Sala reale« das Bild zu einem Prototyp eines höfisch-repräsentativen Raums werden.

Das zweite Beispiel, das als *GIARDINO CON PALAZZO REALE* bezeichnet ist *(Abb. 6b)*, trägt auf dem Originalblatt aus *Architetture e prospettive* keine ausführliche Beschriftung, bildet aber ein schönes Pendant zum Guckkastenbild *SALA REALE*. Der Betrachter findet sich in einem barocken Garten mit Springbrunnen wieder, im Hintergrund ein Schloss. Links und rechts sieht man verschiedene Arten von Bäumen und lebendig wirkende Statuen, im Vordergrund ein orientalisches Paar im Gespräch, begleitet von jeweils einem Pagen, zwischen ihnen kniet eine weibliche Figur.

Gibt man diese theatralen Bilder, die auf künstlichen Scheinperspektiven beruhen, in einen Guckkasten, versetzt man den Betrachter in Räume, die es gar nicht geben kann. Die Attraktivität dieser Guckkastenbilder bestand also nicht mehr im Betrachten ferner Länder und Städte oder im Miterleben von Ereignissen, sondern im Eintauchen in phantastische Welten. Bemerkenswert ist zudem, dass die theatralen Guckkastenbilder keine perspektivische Überarbeitung in Form einer Weitwinkelverzerrung erfuhren, wie dies bei den Stadt- und Gebäudeansichten üblich war.

Perspektivtheater

In der Drucker- und Verlags-Metropole Augsburg war einer der bis heute bekanntesten Verlage derjenige von Martin Engelbrecht (1694–1756). Die Bandbreite seiner zahlreichen Veröffentlichungen reichte von Stadt- und Landschaftsansichten über architektonische Risse und Details, handwerkliche Vorlagen und Anleitungen, ornamentale Vorlagen, Porträtgrafiken, militärische und historische

Darstellungen, Trachten- und Kostümbilder verschiedener Regionen, Stände und Berufe, biblische und religiöse Darstellungen und allegorische Blätter bis hin zu Karikaturen und Grotesken. Friedrich Schott zählt in seinem Katalog von 1923 über 4.700 Blätter.[26] In unserem Zusammenhang fällt auf, dass der Verlag trotz der Vielfalt seines Angebots keine Guckkastenbilder produzierte. Die Popularität des Mediums Guckkasten machte sich Engelbrecht aber insofern zu Nutze, als er für den Guckkasten kleine Miniaturtheater produzierte. Diese Perspektivtheater sind die zur Perfektion gebrachte Synthese aus Guckkastenbild und barocker Kulissenbühne. Die anderen im deutschen Sprachraum dafür verwendeten Begriffe wie »Guckkastentheater« oder »Kulissenbilder« unterstreichen diesen Zusammenhang.[27] Die Perspektivtheater wurden ausschließlich in Augsburg und dort wiederum nur von Martin Engelbrecht produziert. Dieser nannte sie auf den Titelblättern der jeweiligen Serien entweder »Praesentation« oder »Perspectivische Vorstellung«. Er beschäftigte für die Herstellung dieser sehr speziellen Grafikgattung zwei Künstler, welche die Entwürfe und Vorzeichnungen anfertigten: Jeremias Wachsmuth (1711–1771) und Johann David Nessenthaler (1717–1766). Die ersten Perspektivtheater wurden wohl um 1740 veröffentlicht. Es ist davon auszugehen, dass Engelbrechts Erben auch nach seinem Tod im Jahre 1756 die Produktion dieser erfolgreichen Serien fortgesetzt haben, doch spätestens mit dem Tod von Wachsmuth 1771 fanden sie ein Ende.

Abb. 9: *Praesentation einer Statt. N. 33.* Perspektivtheater des Verlags Martin Engelbrecht, Augsburg, nach 1740, fünf Kulissenteile, ein Hintergrundprospekt. Kolorierte Kupferstiche. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3047 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 10: Szenenbild aus *Il Solimano*. Radierung von Jacques Callot nach Giulio Parigi, Florenz 1620. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM2429 (©: KHM-Museumsverband)

Perspektivtheater sind ohne die Entwicklung des barocken Kulissentheaters nicht denkbar. Ihr Schauwert besteht in ihrem gestaffelten Aufbau und der dadurch erzeugten Sogwirkung. Für Perspektivtheater gibt es zwei verschiedene Guckkastenformen: eine liegende, in der die Einzelteile senkrecht von oben platziert werden, und eine stehende, in der die Einzelteile von hinten horizontal eingesetzt sind. Beide Guckkästen verstärken durch eine Linse mit leichter Vergrößerung die Wirkung des Gezeigten. Der stehende Guckkasten verfügte zusätzlich über einen Spiegel im 45°-Winkel, der den Blick des Betrachters in die Vertikale umlenkte. Die Beleuchtung erfolgte durch natürliches Licht, das von oben oder hinten in den Kasten fiel; es konnte aber auch künstlich intensiviert werden. Es war jedoch ebenfalls üblich, die Perspektivtheater ohne Guckkasten, nur in Aufstellung der Einzelteile zu präsentieren. Die Abbildungen in diesem Beitrag zeigen die Perspektivtheater ausschließlich in einfacher Aufstellung, da fotografische Aufnahmen in einem Guckkasten nicht realisierbar waren; diese Präsentationsform findet sich aber in der Ausstellung. Jedes Perspektivtheater besteht aus ausgeschnittenen, kolorierten Kupferstichen, meist fünf Kulissen mit unbeweglicher Figurenstaffage und einem oder zwei austauschbaren Hintergrundbildern. Zu jeder Folge gehört auch ein Titelblatt mit einem passend gestalteten Bühnenportal, in dessen Mitte der Titel der Folge vermerkt war.

Die »Engelbrechts« – der Name des Verlegers wurde mit der Zeit auch zum Gattungsnamen – gab es in drei unterschiedlichen Formaten: Die sogenannten »Praesentationen« hatten das größte Format mit ca. 16 x 21 cm; sie waren durchnummeriert, wobei 67 Folgen dieses Formats nachgewiesen sind. Die beiden kleineren Formate waren mit »Perspectivische Vorstellung« betitelt. Die Maße des mittleren Formats betrugen ca. 9 x 14 cm, die des kleinsten Formats ca. 7,5 x 9 cm. Das mittlere Format ist mit Buchstaben von A bis Z gekennzeichnet; zu einer

11a

11b

11c

11d

11e

11f

11g

11h

Abb. 11a–h: *Praesentation einer Opera mit in der Lufft schwebenden Figuren. N. 9.* Perspektivtheater des Verlags Martin Engelbrecht, Augsburg, nach 1740, vier Kulissenteile, zwei Hintergrundprospekte. Kolorierte Kupferstiche. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3032 (©: KHM-Museumsverband)

durchgehenden Nummerierung des kleinen Formats gibt es bisher keine Erkenntnisse, und auch die Gesamtzahl ist nicht bekannt.[28] Die kleineren Serien greifen häufig die Sujets der großen »Praesentationen« auf, sind aber in keinem Fall bloße Verkleinerungen, sondern sorgfältig adaptierte Variationen. Im Folgenden soll die großformatige Serie stellvertretend für alle anderen inhaltlich erläutert werden.

Die Perspektivtheater wandten sich vor allem dem höfischen Leben zu. Es kamen aber auch Sujets der Guckkastenbilder vor, wie etwa die Ansichten von Städten und Ereignissen. So bietet Engelbrecht eine *Praesentation des Marcus Platzes zu Venedig. N. 35 (Abb. 7)*, die wiederum auf der Ansicht basiert, die 1646 bei Matthaeus Merian d. Ä. (1593–1650) erschienen war. Diese zeigt den Blick auf den Markusplatz vom Canal Grande aus *(Abb. 8)*. Auf dem Kanal sind fünf Gondeln arrangiert, die sich in unterschiedlichen Winkeln der Anlegestelle nähern. Es sind genau diese Gondeln, die das Merian-Blatt zur eindeutigen Vorlage für das Engelbrecht-Perspektivtheater machen, denn ihr Arrangement findet sich im Guckkasten in spiegelverkehrter Form wieder. Auch der Platz selbst wird im Guckkasten spiegelverkehrt präsentiert, was wiederum auf die Betrachtung durch Linse und Spiegel auch bei den Perspektivtheatern verweist. Die Figurenstaffage variiert: Sie wirkt bei Engelbrecht gedrängter und lebhafter, was auch mit der Tatsache zusammenhängt, dass die Figuren größer sind.

Genauer untersucht wurde auch die *Praesentation eines Erdbebens*, die mit dem großen Erdbeben von Lissabon im Jahre 1755 in Verbindung zu bringen ist.[29] Eine weitere Stadtansicht von Engelbrecht zeigt selbstreferenziell Augsburg. Außerdem gibt es die *Praesentation einer Statt. N. 33 (Abb. 9)* sowie die *Praesentation einer schönen Strassen. N. 65*. Die Perspektivtheater N. 33 und N. 65 heben das Guckkasten-Sujet ›Stadtansicht‹ auf eine abstraktere Ebene, denn hier werden Anleihen bei den Typendekorationen der Barockbühne gemacht, zu denen die ›Stadt‹ als einer der ältesten Typen zählt. Aus dem frühen 17. Jahrhundert stammen etwa die Kupferstiche zur Tragödie *Il Solimano*, deren Bühnenbild vom Stadt-Typus dominiert wird *(Abb. 10)*. Die Verschmelzung von Guckkasten-Stadtansicht und Typendekoration findet man auch in der *Praesentation eines See-Hafens. N. 42*.

Einen eindeutigen und auch im Titel manifesten Theaterbezug bieten hingegen die *Praesentation einer Opera mit in der Lufft schwebenden Figuren. N. 9 (Abb. 11a–h)*, die *Praesentation einer Opera genannt die Verzauberte Insul. N. 4* sowie die *Praesentation der Italiänischen Comoedianten. N. 22* (vgl. Beitrag Katritzky, Abb. 11). Engelbrechts *Praesentation N. 9* holt eindeutig zentrale Elemente der Barockbühne in den Guckkasten: Himmelserscheinungen und Figuren auf Wolkenwagen waren die Bühnenspektakel des Barocktheaters schlechthin. So sieht der Betrachter zwei personifizierte Allegorien oben in der Luft auf Wolken schwebend: links den Reichtum mit einem Füllhorn, rechts die Macht mit Krone und Szepter. Auf der Bühne verneigt sich ein Kavalier vor einer Dame, die eine Schäferin darstellt – hier wird der Pastorale als Genre des Barocktheaters die Referenz erwiesen. Das Perspektivtheater verfügt zudem über zwei verschiedene Hintergrundprospekte (*Abb. 11a und b* bzw. *11g und h*): einen großen bildfüllenden Palast und eine Säulenhalle mit Blick in einen Garten, in dem die Statue eines römischen Imperators sowie Obelisken mit verschiedenen Emblemen aufgestellt sind. In der Säulenhalle des zweiten Hintergrundprospekts agieren ein Römer und seine Dame sowie ein Arlecchino und andere Figuren der Commedia dell'arte – typisch barocke Bühnengestalten (vgl. Beitrag Katritzky).

Die übrigen 24 höfisch-theatralischen »Praesentationen« aus der großformatigen Serie Engelbrechts zeigen schöne Säle und Gärten, in denen sich das feudale Publikum auf unterschiedlichste Weise vergnügte – beim Spaziergang, Tanz oder Karussell, bei einer Schlittenfahrt, einem Festmahl, beim Kartenspiel oder Tabakgenuss. Die Handlungsorte ›Saal‹ und ›Garten‹ gehörten ebenfalls zu den zentralen Typendekorationen des Barocktheaters. Acht weitere Folgen der Perspektivtheater-Serie von Engelbrecht widmen sich verschiedenen Varianten der höfischen Jagd und militärischen Aktionen. Und schließlich lädt der Guckkasten noch zum Besuch eines »schönen Kunst-Cabinets« ein *(Abb. 12)*, oder in eine Menagerie mit »künstlich abgerichteten Thiere[n]« *(Abb. 13)*. Damit thematisieren die Perspektivtheater die um die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnende Öffnung und Institutionalisierung der zuvor rein höfischen Einrichtungen Museum und Zoo.[30]

Eine weitere große Themengruppe widmet sich religiösen Darstellungen. In zwei Folgen geht es um Episoden aus dem Alten Testament: Während die *Praesentation des Gerichts Salomonis. N. 13* den Thron König Salomons mit den beiden sich um ein Kind streitenden Frauen zeigt, staffelt die *Praesentation von dem Eingang Noae und aller Thiere in die Arche. N. 46* in fünf Kulissen den Zug der Tierpaare in die im Hintergrund befindliche Arche, links und rechts flankiert von Noah und den Seinen. Zehn Folgen zeigen Begebenheiten aus dem Neuen Testament von Christi Geburt bis zur Kreuzigung. Dabei fällt auf, dass es keine Präsentation des Letzten Abendmahls und auch keine Auferstehung oder Himmelfahrt Christi gibt. Die Geschichte Jesu wird mit der *Praesentation eines Heiligen Grabes. N. 30* abgeschlossen *(Abb. 14)*. Der Aufbau von Heiligen Gräbern war im 17. und 18. Jahrhundert in der Passionszeit eine in Kirchen und Klöstern weit verbreitete Attraktion, die dazu dienen sollte, den Gläubigen die Heilsgeschichte zu veranschaulichen. Die Aufstellungen reichten von der ausschließlichen Präsentation des Heiligen Grabes bis hin zu theatralischen Aufbauten, auf denen, wie in den Engelbrecht'schen Guckkästen, verschiedene Stationen aus dem Leben Jesu nachgestellt wurden.[31] Engelbrechts *Praesentation eines Heiligen Grabes* zeigt einen Kirchenraum mit Blickrichtung zum Altar, wo eine Monstranz von einer Himmelsglorie mit Engeln umschwebt wird. Die Monstranz steht auf einem Felsenhügel, in dessen Höhle der Leichnam Christi gebettet ist. An den Säulen des Kirchenraums sind Statuen von Heiligen angebracht sowie verschiedene Illuminationen. Um dem Betrachter den Blick auf das Heilige Grab freizugeben, sind die in der Kirche befindlichen Gläubigen rechts und links platziert. Die ganze Szene wird von einem Baldachin bekrönt, dessen Vorhänge von fliegenden Putti gehalten werden. Zu den religiösen Darstellungen lassen sich auch noch die *Praesentation einer Juden-Synagoge in Amsterdam. N. 17* und die *Praesentation des Zauberhüttenfestes der Juden. N. 19* zählen, die auf die Darstellung der religiösen Praxis der Juden besonderen Wert legen.

Sechs Folgen der Perspektivtheater zeigen volkstümliches und bürgerliches Leben: eine schwäbische Bauernhochzeit, ein Fischerstechen, einen Jahrmarkt, eine Straßenräuberhöhle, ein Kaufmannskontor und eine Freimaurerloge. Zur *Praesentation eines Jahrmarckts. N. 15* gehören zwei Hintergrundprospekte, von denen der eine die Bühne einer Wandertruppe zeigt, der andere ein Stadttor mit Kutsche.

Schließlich gibt es noch drei Perspektivtheater mit allegorischen Themen, die den Guckkastenbildern nach Theaterdekorationen von Burnacini entsprechen: die *Praesentation derer Fünff Sinne, des Gesichts, des Geruchs, des Geschmacks, des Gehörs, und des Gefühls. N. 29*, die *Praesentation der Vier Elementen des Feuers, Waßers, der Luft und Erden. N. 28* sowie die *Praesentation derer Vier Jahrs Zeiten des Sommers/Frühlings/Herbst und Winters. N. 27*.

Abb. 12: *Praesentation eines schönen Kunst-Cabinets. N. 44*. Perspektivtheater des Verlags Martin Engelbrecht, Augsburg, nach 1740, fünf Kulissenteile, ein Hintergrundprospekt. Kolorierte Kupferstiche.
Wien, Theatermuseum,
Inv.-Nr. GS_GSM3077
(©: KHM-Museumsverband)

Abb. 13: *Praesentation einiger Künstlich abgerichteten Thiere. N. 45*. Perspektivtheater des Verlags Martin Engelbrecht, Augsburg, nach 1740, fünf Kulissenteile, ein Hintergrundprospekt. Kolorierte Kupferstiche.
Wien, Theatermuseum,
Inv.-Nr. GS_GSM3079
(©: KHM-Museumsverband)

Abb. 14: *Praesentation eines Heiligen Grabes. N. 30*. Perspektivtheater des Verlags Martin Engelbrecht, Augsburg, nach 1740, fünf Kulissenteile, ein Hintergrundprospekt. Kolorierte Kupferstiche. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3072 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 15: *Praesentation eines Theatralischen Lust Gartens. N. 26*. Perspektivtheater des Verlags Martin Engelbrecht, Augsburg, nach 1740, fünf Kulissenteile, ein Hintergrundprospekt. Kolorierte Kupferstiche. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3042 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 16: *Praesentation einer Redoute oder Masquierten Balls. N. 25.* Perspektivtheater des Verlags Martin Engelbrecht, Augsburg, nach 1740, fünf Kulissenteile, ein Hintergrundprospekt. Kolorierte Kupferstiche. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3078 (©: KHM-Museumsverband)

Unter den höfisch-theatralischen Praesentationen gibt es zwei, die im Kontext der Ausstellung besondere Beachtung verdienen, weil sie sich ganz konkret auf bedeutsame Ereignisse am Wiener Hof und die in diesem Kontext entstandenen druckgrafischen Werke beziehen: Es handelt sich um die *Praesentation einer Redoute oder eines Masquierten Balls. N. 25*, die sich mit den Innenansichten der Winterreitschule während des großen Balls von 1744 in Verbindung bringen lässt, und um die *Praesentation eines Theatralischen Lust-Gartens. N. 26*, die in Zusammenhang mit der 1723 auf dem Prager Hradschin stattgefundenen Aufführung der Festoper *Costanza e Fortezza* zu sehen ist. Die Vorlagen beider Perspektivtheater basieren auf Kupferstichen nach Dekorationen von Giuseppe Galli Bibiena.[32]

Engelbrechts *Theatralische[r] Lust Garten* zeigt ein Freilichttheater, das von kunstvoll dekorierten Fassaden eingefasst ist und auf dem Hintergrundprospekt die charakteristischen Zwiebeltürme der Prager Aufführung präsentiert *(Abb. 15)*. Der Ausgestaltung dieser Fassaden ist innerhalb der Kupferstich-Serie, die die Aufführung dokumentiert, ein gesondertes Blatt gewidmet (vgl. Kat.-Nr. 8.47). Die Figurenstaffage Engelbrechts ist an die Figuren der Szenenbilder des ersten Akts angelehnt: Ein römischer Kavalier spricht mit seiner Dame (vgl. Beitrag Leopold, Abb. 6). Als zusätzliches Bühnenelement findet sich im Guckkasten eine vereinfachte Interpretation der Bühnenmaschine, mit der der Flussgott Tiber im späteren Verlauf des ersten Akts auftritt. Auch dieser Maschine ist in der Kupferstichserie zu *Costanza e Fortezza* ein gesondertes Blatt gewidmet, das die Verwandlung der Maschine in zwei Bildern nachvollziehbar macht (vgl. Beitrag Strohm, Abb. 11). Anstelle der Dekoration des ersten Akts mit der Darstellung von Rom sieht man im Guckkasten ein Bild, das an den dritten Akt angelehnt ist und den Blick in einen weitläufigen Garten zeigt (vgl. Beitrag Fenböck, Abb. 2).

Die *Praesentation N. 26* vereint also in sich mehrere charakteristische Elemente der Kupferstich-Serie zu *Costanza e Fortezza*, wobei die Gesamtansicht (vgl. Beitrag Leibnitz, Abb. 8) zweifellos die wichtigste Vorlage darstellte. Auch wenn die Bühnenelemente für das Perspektivtheater vereinfacht ausgeführt sind, so zeugt die Zusammenstellung doch von detaillierten Kenntnissen und fasst die charakteristischen Elemente der Aufführung gekonnt zusammen. Die Betitelung als *Praesentation eines Theatralischen Lust Gartens* verwischt allerdings den konkreten Bezug zu einer bestimmten Oper, öffnet sie für allgemeingültigere Betrachtungen und fügt diese Folge stimmig in die Reihe der 65 anderen Perspektivtheater der großen Serie ein.

Blickt der Betrachter in die *Praesentation einer Redoute oder Masquierten Balls. N. 25*, so findet er sich in der Wiener Hofreitschule wieder, mit Blickrichtung gegen den Eingang (*Abb. 16)*. Die Reitschule war am 12. Januar 1744 Schauplatz eines großen Balls anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Anna und Prinz Karl Alexander von Lothringen. Für die Vermählung ihrer Schwester mit ihrem Schwager hatte Maria Theresia den Saal durch Giuseppe Galli Bibiena festlich ausschmücken und illuminieren lassen. Es existieren zwei Kupferstiche, die allgemeine Verbreitung gefunden haben, eine Frontalansicht, wie sie das Perspektivtheater zeigt, und eine Längsansicht des Saales (vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 8). Auch hier vereinfacht die Guckkasten-Präsentation die Vorlagen, allerdings nicht, ohne die charakteristischen Elemente beizubehalten. Die Kulissenteile zeigen links und rechts geschmückte Säulen und Balustraden mit Zuschauern, die das bunte Treiben im Tanzsaal beobachten. Die freitragende Deckenarchitektur der Wiener Winterreitschule, die bis heute zur besonderen Wirkung dieses Raumes beiträgt, wird auch im Guckkasten wiedergegeben. Die Figurenstaffage im Guckkasten ist zwar deutlich reduziert, doch übernimmt das Perspektivtheater die beiden tanzenden Figuren aus dem Zentrum des frontalansichtigen Vorbilds (in spiegelverkehrter Anordnung), und auch andere im Raum verteilte Figuren finden sich wieder – etwa Repräsentanten der Commedia dell'arte oder Ballbesucher im Kostüm unterschiedlicher Nationen. Die Betitelung *Praesentation einer Redoute oder Masquirten Balls* verschweigt wieder den konkreten Anlass, lässt damit eine freiere Interpretation zu und fügt sich harmonisch in die Reihe der anderen Perspektivtheater zu höfischen Vergnügungen.

Guckkastenbilder und auch die Faltdioramen, die den Engelbrecht'schen Perspektivtheatern folgten, waren bis ins 19. Jahrhundert äußerst populäre Medien zur Betrachtung ferner Länder, Städte und Ereignisse. Zunächst waren sie in erster Linie Jahrmarktsattraktionen, später wurden sie aber auch aufklärerisch und pädagogisch eingesetzt. Ihre Ursprünge gehen auf die Renaissance und deren Erkenntnisse zur Perspektive zurück, doch nahmen sie auch viele Anleihen für szenische Effekte – etwa den Kulissenaufbau und die Beleuchtungsmöglichkeiten – aus dem Theater der Barockzeit. Theaterdekorationen im engeren Sinne zählten, wie hier gezeigt wurde, ebenfalls zu den besonders beliebten Sujets – allerdings weniger in Bezug auf konkrete Theaterereignisse, sondern als Repräsentationsform an sich. So haben die Guckkastenbilder und Perspektivtheater in der ihnen eigenen Form einige der Spezifika des Barocktheaters konserviert und können sie uns auch heute noch anschaulich machen.

1 Die für diesen Aufsatz gewählte Bezeichnung »Perspektivtheater« etablierte der Filmemacher und Sammler Werner Nekes. Vgl. Werner Nekes, *Glossar der optischen Medien*, in: Ausstellungskatalog Bodo von Dewitz – Werner Nekes (Hgg.), *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*, Köln 2002, 429–450; bzw. seine Website http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idart=112#Perspektivtheater (zuletzt 26.6.2015).

2 Vgl. Wojciech Sztaba, *Die Welt im Guckkasten. Fernsehen im achtzehnten Jahrhundert*, in: Harro Segeberg (Hg.), *Mediengeschichte des Films*, Bd. 1: *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München 1996, 97–112.

3 *Camera* (lat.) – Zimmer, *oscurare* (lat.) – verdunkeln.

4 Vgl. Jörg Jochen Berns, *Geflacker in dunklen Räumen. Von der Camera obscura zu Kino und Bildschirm*, in: Matthias Bruhn – Kai Uwe Heinken (Hgg.), *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, Bielefeld 2008, 29 f.

5 Johann Christoph Kohlhans, *Neu-erfundene Mathematische und Optische Curiositäten, bestehend So wohl in einem sattsamen Unterricht, zum Feldmessen und itzt üblichen Fortification; nechst deutlichem Entwurff / in selbiger benöthigten Linien durch ein sonderbahres Vortheil zu erfinden; Als auch in einer gantz neuen und bewährten Art / allerhand ohne Rechnung mit geringer Mühe durch ein kleines Instrument genau und künstlich zu messen; Und dann in beygefügten unterschiedlichen Optischen Raritäten / auch zu andern zu Perspektiven und so genandter finstern Kamer gehörigen merckwürdigen Sachen: Beydes zur Lust und annehmlichen Nutzen eröffnet und an den Tag gegeben durch Johann Christoph Kohlhansen, Leipzig / In Verlegung Friedrich Lanckischen sel. Erben. Zu Jena / Druckts Johann Nisius. 1677,* 294 f.

6 Vgl. Bodo von Dewitz, *Eine mobile Bilderwelt. Der Guckkasten als Bildmedium der Aufklärung im 18. Jahrhundert*, in: AK Köln 2002 (zit. Anm. 1), 78.

7 Als ›Raritäten‹ kündigten die Schausteller selbst ihre Bilder an, wie Liedtexte zeigen. Vgl. Ausstellungskatalog Mia Geimer-Stangier – Eva Maria Mombour, *Guckkasten. Bewegte Bilder und Bildermaschinen*, Siegen 1982; Arthur Kopp, *Schöne Spielwerk, schöne Rarität!*, in: Georg Steinhausen (Hg.), *Archiv für Kulturgeschichte*, Berlin 1904, 296–317.

8 Diese Titel beginnen verschiedensprachig: (lat.) *Prospectus …* / (dt.) *Prospect von …* / *Gesicht von …* / (frz.) *Vue de …* / *Vue optique de …* / *Vue perspective de …* / (ital.) *Viso de …* / *Veduta de …* / (engl.) *View of …*

9 Vgl. Wolfgang Seitz, *Die Guckkastenblätter*, in: Georg Füsslin u. a., *Der Guckkasten. Einblick – Durchblick – Ausblick*, Stuttgart 1995, 24–35.

10 Francesco Sbarra, *Il pomo d'oro, Festa teatrale rappresentata in Vienna per l'augustissime nozze delle Sacra Cesaree Reali Maesta di Leopold, e Margherita*, Vienna: Matteo Cosmerovio 1668, 4.

11 Eine Perioche bezeichnet die im 17. und 18. Jahrhundert vielfach übliche gedruckte Inhaltsangabe eines Theaterstücks. Das katholische Ordenstheater, dessen Aufführungen in lateinischer Sprache stattfanden, ermöglichte so etwa dem des Lateinischen unkundigen Publikum, den Verlauf der Handlung mitzuverfolgen. Eine deutschsprachige Perioche zu einer italienischsprachigen Festoper des Wiener Hofs stellt eher eine Ausnahme dar; man druckte üblicherweise das gesamte Libretto.

12 Francesco Sbarra, *Der Goldene Apffel, Schau-Spiele / Gesungener vorgestellet in der Kayserlichen Residenz-Statt Wienn Zu Befrolockung der Glorwürdigsten Hochzeit. Beeder Kayserl. Mayestäten Leopoldi dess Ersten / Römischen Kaysers / zu Hungarn und Böhaim* König / *Ertz-Herzogen zu Oesterreich Und Margariten Geborner* Königlichen Infantin *auss Hispanien, Wienn in Oesterreich / Mattheo Cosmerovio / der Röm. Kays. May. Hoffbuchdrucker / 1688,* Ciii (verso).

13 Ebenda, Fii (verso).

14 Sbarra 1668 (zit. Anm. 10), 71.

15 Ebenda, B2. Für diese Szene gibt es die genaue Szenenangabe zum Handlungsort nur in der vorangestellten Auflistung der Szenenwechsel (»Mutazioni di scena«), B–B2.

16 Sbarra 1668 (zit. Anm. 12), Biii (verso). Auch hier findet sich die genaue Szenenangabe nur in der Liste der Szenenwechsel (»Enderungen der Schau-Binne«), Bi–Biii.

17 Sbarra 1668 (zit. Anm. 10), 105.

18 Sbarra 1668 (zit. Anm. 12), Giiii (verso).

19 Nicoló Minato, *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali. Drama musicale per la felicissima nascita della Sereniss: Archiduchessa Anna Maria, figlia delle S.S. C.C. R.R. M.M. dell'Imperatore Leopoldo, e della Imperatrice Claudia Felice. Et alle medesime M.M consacrato*, Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1674, 14.

20 Nicolò Minato, *Das Vestalisch Ewige Feür. Zur Geburts-Befrolokung Deren Römischen Kayserlichen Mayestätten LEOPOLD Und CLAUDIA Durchleuchtigsten Prinzessin Anna Maria Auff der grossen Schau-Bühne Gesungener vorgestellt, Auss dem Wälschen in das Teutsche übersetzet. Gedruckt zu Wienn / Bey Johann Christoph Cosmerovio / Röm. Kayserl. Mayest. Hoff=Buchdruckern / Anno 1674,* 12.

21 Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699* (dramma per musica, Bd. 2), Wien 1988, 45.

22 Vgl. Henning Börm, *Justinians Triumph und Belisars Erniedrigung. Überlegungen zum Verhältnis zwischen Kaiser und Militär im späten Römischen Reich*, in: Chiron 43, 2013, 63–91.

23 Gaetano Donizetti widmete dem Feldherrn im 19. Jahrhundert eine Oper: *Belisario* wurde am 4. Februar 1836 im Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt.

24 Nicolò Minato, *Die Sig-prangende Römische Monarchey. Zu Befrolockung der beglicktisten Geburth Ihrer Erz-Herzoglichen Durchleucht Josef Deren Römischen Kayserlichen Mayestätten Leopold und Eleonora Magdalena Theresia Gebohrner Herzogin von Neuburg Gliklichist Erzeügten Prinzen Auf der grossen Schau=Bühne Gesungener vorgestellt, Wienn in Oestereich: Johann Christoph Cosmerovius 1678,* 34.

25 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, *Zwischen politischer Repräsentation und höfischer Unterhaltung. Hochzeitsfeste am Wiener und am Münchner Hof vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: Ausstellungskatalog *Verbündet, verfeindet, verschwägert – Bayern und Österreich*, Augsburg 2012, 3 f.

26 Vgl. Katalog in: Friedrich Schott, *Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Kunst- und Buchhandels von 1719 bis 1846*, Augsburg 1924, 51–164.

27 Die Bezeichnungen in anderen Sprachen kontextualisieren die Perspektivtheater etwas anders: Die italienische Bezeichnung *diorami teatrali* bringt sie in Verbindung mit dem viel größeren und erst 1822 von Daguerre entwickelten Diorama. Die englische Bezeichnung *peepshow serie* setzt den Hauptakzent auf das zu verwendende Guckloch.

28 Vgl. Alberto Milano, *I diorami teatrali di Martin Engelbrecht. L'incisione ad Augsburg nel XVIII. secolo*, in: *La Camera dei sortilegi*, Mailand: Museo teatrale alla Scala 1987/1988; Daniel Crépin, *Martin Engelbrecht und die Guckkastentheater im 18. Jahrhundert*, in: Wolfgang Brückner u. a. (Hgg.), *Tagungsband Ravenna 2006* (Arbeitskreis Bild Druck Papier, Bd. 11), Münster – New York – München – Berlin 2007, 162–164.

29 Vgl. Georg Füsslin, *Das Erdbeben von Lissabon*, in: Füsslin 1995 (zit. Anm. 9), 56–61; Jürgen Wilke, *Das Erdbeben von Lissabon als Medienereignis*, in: Herhard Lauer – Thorsten Unger (Hgg.), *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*, Göttingen 2008, 87 f.

30 Beispiele dafür sind der 1752 eröffnete Schönbrunner Tiergarten und das 1754 eröffnete Herzog Anton Ulrich-Museum.

31 Vgl. Ausstellungskatalog Thomas Kamm, *Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit*, Salzburg (Barockmuseum) – Traunstein (Stadt- und Spielzeugmuseum) 2003.

32 Auf die Verbindung zwischen Arbeiten der Galli Bibiena und den Engelbrecht'schen Perspektivtheatern hat bereits Alberto Milano hingewiesen; vgl. Alberto Milano, *I diorami teatrali di Martin Engelbrecht*, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts (Begleitheft zur Sonderausstellung *Lust und List im AugenBlick. Sammlung Werner Nekes*), H. 40/41, 2005, 706 f.

LOIS PREGARTBAUER, WIEN
SEPT.-OKT. 1936. 10h-17h
AUSSTELLUNG
für THEATERKUNST
WIEN, NATIONALBIBLIOTHEK, HOFBURG,
EINGANG SCHWEIZERHOF.

Alexandra Steiner-Strauss

Joseph Gregor und die Barockrezeption der 1920er und 1930er Jahre

Der barocke Handzeichnungsbestand des Theatermuseums

1726 wurde der Prunksaal der Wiener Hofbibliothek fertiggestellt, geplant von Johann Bernhard Fischer von Erlach, ausgeführt von seinem Sohn Joseph Emanuel. Dort, im hochbarocken Ambiente unter den Deckenfresken Daniel Grans, wurden die Zimelien des kaiserlichen Buchbestandes aufgestellt. Dazu gehörten auch über 600 Folianten an Grafik, Schriften und Zeichnungen zum Thema Theater und Fest, die sogenannten »Festivi« oder »Ludi«. Die Aufstellung dieser Sammlung im Herzstück der kaiserlichen Bibliothek bewies einmal mehr die habsburgische Wertschätzung für Musik, Oper und Theater.

Diese frühe Zusammenstellung der Festliteratur gilt als Ursprung der späteren Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek; deren Begründer Joseph Gregor spricht sogar von einem »für jene Zeit wohl einzig dastehende[n] Beispiele einer Theatersammlung«: »Darüber hinaus aber erkannte der Bibliothekar des bis etwa 1760 reichenden Materienkataloges des Prunksaales schon damals die Notwendigkeit der Bildung eines umfassenden kulturgeschichtlichen Faches, in dem der Ausdruck Ludi zum ersten Mal auftritt; so kann, wenn man will, dieser Katalog als die erste bibliothekarische Erfassung dieses Spezialgebietes angesehen werden. Es ist überaus sinnvoll, dass der erste Teil der neuen ›Bücherkunde des Theaters‹ neuerlich mit der Festliteratur seinen Anfang nimmt. […] Daß es sich hier um eine bewußte Aufstellung handelt, zeigt die Zusammensetzung deutlich an; in der kompakten Masse der Festliteratur ist ungefähr 1775 die Grenze des Erscheinens der Bücher, die mit 1510 beginnen. Es folgt daraus, daß nach dem Materienkataloge und aus einem uns unbekannten Grunde diese Festivi hier zusammengetragen worden sind und daß diese ›Theatersammlung‹ in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts auch schon vollendet war […]. Ganz gewiß erhält die glanzvolle Barockzeit des Wiener Theaters und der Feste hier ihr bibliothekarisches Gegenbild und ihren Abschluss.«[1]

Später wurden die »Festivi« in die Camera Praefecti verbracht, in das Direktorenzimmer der Hofbibliothek, also ebenfalls an einen Ort, der den Bestand als besonders wertvoll auszeichnete.[2] Heute kann sich das Theatermuseum glücklich schätzen, einen Teil jener barocken Blätter in seiner Sammlung zu beherbergen. Von den rund 1.000 Blatt an barocken Handzeichnungen können zwei Konvolute nachweislich auf jenen frühen, historisch bedeutsamen Bestand der Festliteratur zurückgeführt werden: das Œuvre von Lodovico Ottavio Burnacini mit rund 400 Blättern und jenes von Antonio Daniele Bertoli mit 298 Blättern. Viele der Blätter Burnacinis tragen auf der Rückseite noch den Vermerk »C. P.«, was deren spätere Aufstellung in der Camera Praefecti beweist. Ursprünglich in Lederfolianten gebunden, wurden die Blätter im 20. Jahrhundert aus konservatorischen Gründen aus den Klebealben herausgelöst und einzeln aufbewahrt. Gregor führt dies auch als Grund an, warum die Blätter schließlich aus der Camera Praefecti in die Theatersammlung übersiedelt wurden: »In dieser neuen Form wurde der in der bisherigen Aufstellung in der Camera Praefecti der Nationalbibliothek zur Verfügung stehende Raum bei weitem überschritten, die Portfolios wurden also bis auf

Links: Detail aus Abb. 11

1a

1b

1c

Abb.1a–c: Lodovico Ottavio Burnacini, *Maschere*: Kostümentwürfe für (a) »Indiani« (Indianer), (b) »Barbari« (Chinesen), (c) »Turchi« (Türken). Wien, 2. Hälfte 17. Jh. Bleistift, Wasser- und Deckfarben auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min20_92, HZ_Min20_117 und HZ_Min20_66 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 2a–d: Antonio Daniele Bertoli, Kostümfigurinen (a) »Diana«, (b) »Römer«, (c) »Orientalin«, (d) »Türke«. Wien, 1. Hälfte 18. Jh. Feder, laviert, aquarelliert auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min43_II_99, HZ_Min43_I_71, HZ_Min43_II_78 und HZ_Min43_I_61 (©: KHM-Museumsverband)

2a

2b

2c

2d

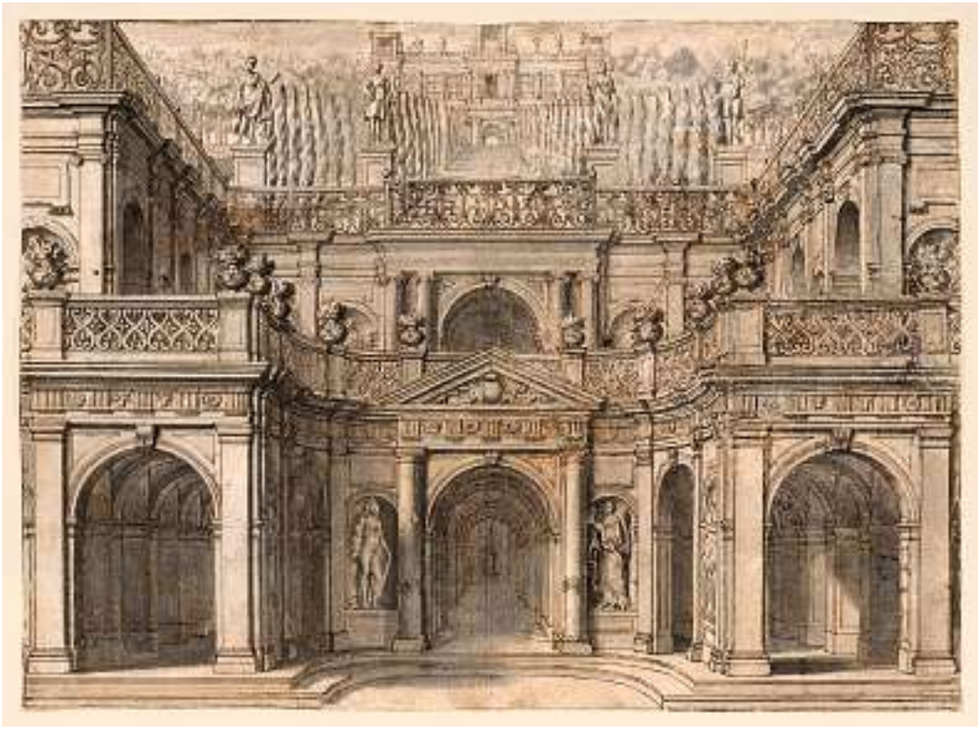


Abb. 3: Giacomo Torelli, Bühnenbildentwurf einer »Himmelsglorie«. 17. Jh. Feder, laviert und aquarelliert auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_I_142 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 4: Giacomo Torelli, Bühnenbildentwurf eines »Cortile« (Hof). 17. Jh. Feder, laviert auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_II_235 (©: KHM-Museumsverband)

weiteres in der Theatersammlung zur Aufstellung gebracht.«[3]

Die Zeichnungen Lodovico Ottavio Burnacinis (1636–1707) teilen sich in 198 Kostümentwürfe, die sogenannten *Maschere (Abb. 1a–c),* die Burnacini für die kaiserlichen Faschingsmaskeraden der ›Wirtschaften‹ entwarf; die überaus feine und sorgfältige Ausführung der Entwürfe sowie die Wahl kostbarer Farben (Goldhöhungen) lassen die Vermutung zu, dass es sich dabei um Vorlageblätter für den Kaiser handelte. Die 198 übrigen Blätter umfassen ein thematisch breit gefächertes Werk, das bislang weder von der Theaterwissenschaft noch von der Kunstgeschichte in seiner ganzen Vielfalt erschlossen wurde. So bleibt im Moment noch ungeklärt, welche Zeichnungen tatsächlich als Entwürfe für Opernaufführungen gewertet werden können, denn die zahlreichen Zeichnungen mit religiösen Sujets (vgl. Beitrag Özel), Landschaften, Groteskköpfen, Schlittenentwürfen (vgl. Beitrag Kurzel-Runtscheiner), die berühmten Commedia dell'arte-Figuren (vgl. Beitrag Katritzky) sowie Blätter politischen Inhaltes bilden ein bemerkenswert heterogenes Ensemble. Auffallend sind die hohe Qualität und der Bildcharakter der Zeichnungen, die alles Skizzenhafte entbehren.

Auch die 298 Kostümentwürfe von Antonio Daniele Bertoli (1677–1743) für Maskenfeste, Bälle und Opernaufführungen am Hofe Kaiser Karls VI. sind noch zum größten Teil unpubliziert *(Abb. 2a–d)*.[4] Bertoli entwarf Kostüme für Römer, Türken, Gärtner, Schäferinnen, Bäuerinnen, Kavaliere etc., die ein anschauliches Bild vom hohen Niveau der Ausstattungen der Theateraufführungen und Faschingsvergnügungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts liefern. In feinster Technik gearbeitet, sind alle Blätter auf blauem Papier montiert und mit einem Goldrand umgeben (vgl. Beitrag Risatti).

Zum Bestand der barocken Handzeichnungen zählen auch etwa 300 Zeichnungen, die erst ab den 1920er Jahren von Joseph Gregor aus verschiedenen Bezugsquellen, sei es aus Privatbesitz oder aus dem Kunsthandel, erworben wurden: »Prinzip der Erwerbung war es, innerhalb des historischen Zusammenhanges die wichtigsten Repräsentanten zu gewinnen, diese Grundlagen zu verbreitern und durch Auffindung der Bindeglieder den Zusammenhang zu schließen.«[5] Dies gelang Gregor vor allem durch den Ankauf einiger Kostbarkeiten wie der Zeichnungen Giacomo Torellis *(Abb. 3 und 4),* des Werkskizzenbuches

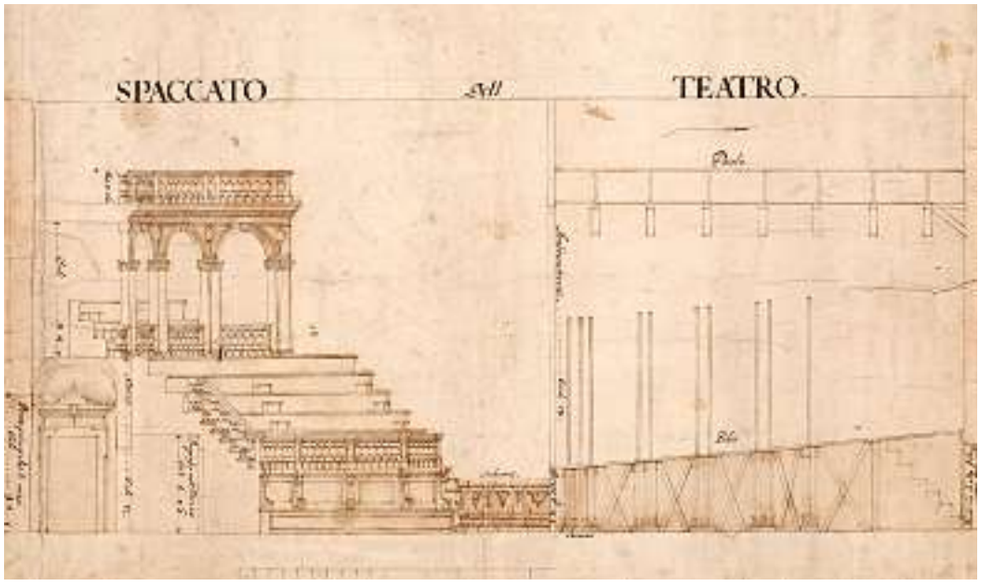


Abb. 5: Aufriss eines italienischen Renaissancetheaters (»Spaccato del Teatro«). Undatiert. Feder, laviert auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_I_146 (©: KHM-Museumsverband)

der Galli Bibiena[6] (vgl. Beitrag Frank) oder, in den 1940er Jahren, des Buches *Les plaisirs de l'isle enchantée*[7] mit den Miniaturen des Israël Silvestre, als dessen Auftraggeber König Ludwig XIV. gilt (vgl. Beitrag Sommer-Mathis). Andere wertvolle Blätter stammen aus den Beständen großer übernommener Sammlungen, wie etwa der Aufriss eines italienischen Renaissancetheaters *(Abb. 5)*: »Hingegen kam – seltsam genug – eines der ältesten italienischen Beispiele, der Durchschnitt eines Renaissancetheaters (Spaccato) nicht aus einer italienischen, sondern aus der bei der Erwerbung der Burgtheaterbestände geschilderten Wiener Acquisition.«[8]

Der rund 100 Blatt umfassende Galli Bibiena-Bestand (vgl. Beitrag Frank) wurde ebenfalls erst ab den 1920er Jahren erworben und kann daher nicht, wie vielleicht anzunehmen, aus kaiserlichem Besitz hergeleitet werden. Einen Überblick über den barocken Bestand des Theatermuseums, das sich aus der Theatersammlung der Nationalbibliothek entwickelt hat, gibt das Verzeichnis *Die Handzeichnungen der Theatersammlung*, das 1930 von Joseph Gregor und Franz Hadamowsky publiziert wurde.[9] Gregor nahm in diesen Katalog auch Blätter der Albertina auf, die er im Katalog mit »A« kennzeichnete. Wie im Vorwort des Kataloges angedeutet, war es wohl ein Traum Gregors, die gesamten in Wien vorhandenen barocken Zeichnungen zu Theater und Fest zusammenzufassen – ein leider unrealisiert gebliebenes Projekt. Die Verbindung zur Albertina war für Gregor wohl naheliegend, hatte man doch im Zuge der Umstrukturierung der Wiener Museumslandschaft nach Zusammenbruch der österreich-ungarischen Monarchie die Albertina 1920 in »Staatliche Graphische Sammlung Albertina« umbenannt und mit dem Kupferstichkabinett der ehemaligen Hofbibliothek vereint.

Joseph Gregor und die Barockrezeption der 1920er und 1930er Jahre

Joseph Gregor *(Abb. 6)*, geboren 1888 in Czernowitz, studierte Deutsche Philologie und Musikwissenschaft. 1918 wurde er Mitarbeiter der Hofbibliothek in Wien. Gregor verfolgte von Beginn an die Absicht, die in allen Sammlungen der Bibliothek verstreuten Theatralia zu vereinen – ein Unterfangen, das 1922 mit der Gründung einer eigenen Theatersammlung gelang. Bereits 1920 hatte im Rahmen der Wiener Festwochen in der Nationalbibliothek eine Theaterausstellung in diesem Sinne stattgefunden: »[…] so erfährt die diesmalige Ausstellung der Staatsbibliothek eine inhaltlich bedeutsame Erweiterung und Ausgestaltung dadurch, daß zum erstenmal der Versuch gemacht wird, auch das Theaterwesen aller Art heranzuziehen. Es entspricht dies sowohl dem Bedürfnis des Publikums, sich auch in dieser Hinsicht historisch zu informieren, als auch der neuerdings aufgetauchten historischen Richtung in der Inszenierung und der Forderung nach Sammlung und Bewahrung dieser Denkmäler überhaupt.«[10]

Neben dem Aufbau der Sammlung und reger Erwerbspolitik war Gregor ein effizienter Publizist und Schriftsteller, der zahlreiche Bücher und Essays zu unterschiedlichen Themen aus den Bereichen des Theaters und des Films veröffentlichte. Hervorzuheben ist Gregors publizistische Meisterleistung, die zwölf Bände der *Denkmäler des Theaters* (1926–1930), die zahlreiche visuelle Zeugnisse der Theaterkultur vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert vereinen *(Abb. 7a–l)*. Gerade die *Denkmäler des Theaters* sprechen für das neue wissenschaftliche Interesse am Theater, und nicht zufällig wurde auch das erste Institut für Theaterwissenschaft in dieser Zeit gegründet, nämlich 1923 in Berlin; das Wiener Institut für Theaterwissenschaft folgte erst 1943 unter der Leitung von Heinz Kindermann. Joseph Gregor, seine Tätigkeit in der Nationalbibliothek als Sammlungsleiter und seine zahlreichen Publikationen können als Motor der österreichischen Theaterwissenschaft gelten, wenn auch seine spätere Position während des Nationalsozialismus diese Pionierleistung in seiner heutigen Bewertung und Wertschätzung häufig überschattet.[11]

Eine wesentliche Rolle in diesem Prozess der wissenschaftlichen Erschließung des Theaters als eigener Kunstform spielte die Erforschung des Barocktheaters, weil hier Elemente wie Bühnenbild, Kostüm oder Schauspielkunst ebenso wichtig waren wie der Dramentext selbst. 1922 verfasste Joseph Gregor den Essay

Abb. 6: Joseph Gregor in der Nationalbibliothek, um 1950. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. FS_PA166522 (©: KHM-Museumsverband)

Das Wiener Barocktheater[12], das für ihn in erster Linie ein Theater der Szenografen war. Als Grundlage für seine Studie dienten ihm vor allem die barocken Zeichnungen aus der Theatersammlung. Die Abhandlung steht im Kontext der Barockforschung der 1920er Jahre, die vor allem von zwei Disziplinen gespeist wurde: der Kunstgeschichte und der Germanistik. Die Vorreiterrolle hatte die Kunstgeschichte inne, die sich – wohl angeregt durch die Wiederentdeckung des Barock in der historistischen Architektur[13] – verstärkt um ein neues Bild des Barockzeitalters bemühte, das lange Zeit negativ besetzt war, weil es als Verfallserscheinung nach der kulturellen Hochblüte der Renaissance gedeutet wurde. Den wichtigsten Anstoß gab Heinrich Wölfflins berühmte Publikation *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* aus dem Jahre 1915[14], in der er sich um eine Terminologie der klassischen wie der barocken Kunst bemühte: »Nach dem Erscheinen der *Grundbegriffe* setzt, ausgehend vom deutschen Sprachraum, eine äußerst aktive Phase der Barockrezeption ein, mit der sich der Barock mehr und mehr vom Verfallsszenario emanzipiert. Sie manifestiert sich durch die immense Zunahme an Publikationen unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg und in den 1920er Jahren und ist zudem gekennzeichnet durch die Übertragung des Barockbegriffs von den bildenden Künsten auf die Literatur und die Musik.«[15]

Für die Germanistik galt das Gleiche wie für die Kunstgeschichte: »Keine Epoche der deutschen Literaturwissenschaft und Literaturgeschichtsschreibung ist für die Barockforschung anregender und produktiver gewesen als die Zeit der zwanziger und dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts.«[16] In der Germanistik wird Fritz Stichs Aufsatz *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts* von 1916[17] gerne als Ausgangspunkt für eine Neubewertung des Barock genommen.[18] Speziell für die österreichische Barockforschung und insbesondere für die Wiederentdeckung des Barocktheaters in seiner Wirkung kaum zu überschätzen sind die Schriften von Josef Nadler (1884–1963). Der aufgrund seiner Rolle im Nationalsozialismus heute kritisch gesehene Germanist setzte sich in seinen Schriften zur Literaturgeschichte eingehend mit dem österreichischen und dem bayerischen Barocktheater auseinander. Nadler erkannte, dass im barocken Theater die nonverbalen Elemente eine ebenso große Bedeutung wie der Dramentext hatten: »Das Barocktheater der Jesuiten, Benediktiner, Piaristen, der Wiener Barockoper, das war keine Literatur. Das Wort bedeutete hier nur eben das Unumgängliche; es war weder vornehmster Vermittler der Kunstwirkung noch Gegenstand des künstlerischen Genusses. Alle Wirkung ging von der Gesamtkunst aus, vor allem aber von Gestaltung und Anschauung, Klang und Farbe, von dem was nicht die Sprache der Worte redet, sondern ohne Wortvermittler unmittelbar auf die Sinne wirkt. Hier war nicht Literatur für sich sondern Theaterkunst.«[19] Josef Nadler erkannte auch als Erster die Konstante des Barocktheaters für die österreichische Literatur, die von Grillparzer, Raimund, Nestroy, Bahr, Hofmannsthal, Schnitzler und Wildgans fortgeführt wurde.[20] Dass Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr unter dem Einfluss Nadlers standen, ist hinlänglich nachgewiesen.[21]

Hermann Bahr, stets ein Seismograf der Zeitströmungen, prägte den Begriff des »Zweiten Barock« für die österreichische Kulturgeschichte. 1919/20 widmete er sein Burgtheaterbuch »Professor Josef Nadler dem Schliemann unserer barocken Kultur in dankbarer Verehrung«.[22] Bahrs Geschichte des Burgtheaters spiegelt seine Begeisterung für das österreichischen Barocktheater: »[…] jene wunderbare Blüte des Barocktheaters, dem an höchster seelischer wie sinnlicher, den ganzen Menschen aufschreckender, zerwühlender, durchglühender, überflutender, beglückender Gewalt nur etwa das Theater des Dionysos sich zagend vergleichen mag und das von keiner anderen künstlerischen Tat des Abendlandes mehr an Weite der geistigen Wirkung auf alle Stände des gesamten Volkes erreicht worden ist.«[23] Insbesondere der Figur des Hanswurst, der die Barockzeit gleichsam in die Zeit der Aufklärung hinüberrettete, galt die Sympathie Bahrs. Am Ende des Buches verweist er interessanterweise, wie bereits zuvor Josef Nadler, auf Richard Wagner, dessen Idee vom Gesamtkunstwerk das Verständnis für das barocke Kunstwerk offenbar gefördert hatte: »Selbst ein Künstler von einer Hoheit, Macht und Tiefe, wie das Barocktheater vor ihm keinen fand, hat er den Sinn des Barocktheaters zum erstenmal ganz erfüllt.«[24] Bei Bahr atmet allerdings sogar Gustav Mahler den Geist des Barocktheaters: »Das war das Wunder Mahlers: er ließ uns dithyrambisch leben. Darin glich die Wiener Oper unter ihm dem Barocktheater. Mit einem kleinen Unterschied allerdings: im Barocktheater spiegelte sich eines großen Reiches Wahrheit ab, hier nur noch eines einsamen Künstlers Traum.«[25] Jener letzte Satz Bahrs lässt erahnen, warum gerade in den 1920er Jahren die Barockkunst und mit ihr das Barocktheater eine Renaissance erfuhren: Das Erlebnis des Ersten Weltkrieges, der Zusammenbruch der österreich-ungarischen Monarchie

Abb. 7a–l: Joseph Gregor, *Denkmäler des Theaters*, Titelblätter der Mappen I–XII. Wien, Theatermuseum, Sign. 556172-D-F (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 8: Lodovico Ottavio Burnacini, Kostümentwurf für ein Gärtnerpaar aus den *Maschere*. Wien, 2. Hälfte 17. Jh. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min20_104 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 9: Gärtner und Gärtnerin, Kostümpuppen nach der Vorlage aus Burnacinis *Maschere* für die *Internationale Ausstellung für Theaterkunst*, Wien 1936. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. KA_0_4482 und KA_0_4481 (©: KHM-Museumsverband)

und das traumatische Erlebnis, nach den Verträgen von Versailles und St. Germain ein ›Reststaat‹ zu sein, ließ Wissenschaftler wie Künstler den Blick zurück in eine glanzvolle Vergangenheit werfen.

So stellte auch Gregor seinem Text zum Barocktheater bezeichnenderweise ein langes Vorwort über die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges voran: »Die folgenden Ausführungen werden dazu dienen, die Triebkräfte einer stärkeren Vergangenheit zu untersuchen, damit aus ihnen für den völligen Neuaufbau einer noch dunklen Zukunft gewonnen werden könne.«[26] Die Analyse des Barocktheaters begann Gregor mit den Worten: »Das Erlebnis des Krieges, das uns auf uns selbst verwies, von unerhörtem Grauen und erstarrender Herzensnot, brachte die Entdeckung des Barock, als des wärmenden, lebensvollen Geistes, der die Heimat gebildet hat. Erstaunlich, wie das Bewusstsein eines ganzen Jahrhunderts gerade an diesem Stil vorbeigegangen war, der Wien durch zwei frühere genährt und aufgebaut hatte.«[27] Gregor traf den Nerv der Zeit: Die mit der Barockzeit verbundene glanzvolle Vergangenheit Österreichs wurde mehr und mehr zum Sehnsuchtsort in einer schwierigen Gegenwart – als Spiegel einstiger Größe sollte Barock zum österreichischen Nationalstil ausgebaut werden. 1920 wurden auch die Salzburger Festspiele gegründet, als lebendigste ›Renaissance‹ der Auseinandersetzung mit der barocken Theatertradition. Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt, Alfred Roller und Richard Strauss ließen sich – neben anderen Einflüssen – vom österreichischen Barocktheater inspirieren. 1924 erschien sodann die Publikation *Das Salzburger Barocktheater* von Artur Kutscher, einem der Begründer der Theaterwissenschaft als Universitätsdisziplin.[28]

Der Ständestaat (1934–1938) führte die ideologische Interpretation des Barock als der Zeit der Großmacht und des Universalreiches Österreich noch weiter fort. Im Grunde jedoch blieb die Argumentation der 1920er Jahre aufrecht: »Die Erinnerung an das Barock diente aus der Sicht der 1930er Jahre als Versprechen für die Zukunft, denn sowohl das ausgehende 17. Jahrhundert als auch das beginnende 20. Jahrhundert seien zunächst eine Zeit der Krisen und der Machtlosigkeit gewesen.«[29] In einem Aufsatz von 1936 über Prinz Eugen, der als der »gewaltige Wecker des österreichischen Selbstbewußtseins«[30] in den 1930er Jahren zur Vorbildfigur avancierte, schrieb Ignaz Dengel, der damalige Direktor des Österreichischen Historischen Institutes in Rom: »[…] die ragende Größe des Prinzen Eugen, die wie ein mahnendes Gewissen in unsere gewitterschweren Tage hereinleuchtet, die heute nach 200 Jahren des irdischen Erlöschens in uns neu lebendig werden muß, damit wir an ihrem Vorbild Belehrung und Anregung, Begeisterung und Tatliebe zum Aufbau unserer Zukunft schöpfen. Denn österreichische Zukunft läßt sich nur mit den besten Werten der österreichischen Vergangenheit schmieden.«[31]

Damit war natürlich die Hoffnung verbunden, dass Österreich ein zweites Mal aus der Krise heraus an die frühere Größe und Bedeutung anschließen könnte. Während jedoch noch bei Bahr mit dem Barock auch immer ein Begriff der Moderne verbunden war, genährt durch die Erfahrungen von Impressionismus und Expressionismus, wandelte sich dies in den

1930er Jahren ins Gegenteil: »Die Erinnerungskultur des autoritären Regimes und die sie begleitende und prägende Geschichtspublizistik betonen die Existenz eines ›Geistes des Barock‹, der in enger Wechselbeziehung zum (deutsch-) österreichischen Wesen stehe. Ein wesentliches Element dieser Entsprechung ist der Befund einer zumindest tendenziellen Anti-Moderne, ein Gegensatz zu bestimmten Erscheinungsformen von Modernität, für die das Barock gleichzeitig als Ausdruck der österreichischen Katholizität erscheint.«[32] Die enge Verknüpfung von Kirche und Staat in der Barockzeit kam der Ideologie des Dollfuß-Schuschnigg-Regimes sehr entgegen.

1936 verfasste Gregor einen Aufsatz mit dem Titel *Barocktheater auf der Bühne von Heute*. Ganz im Sinne Nadlers verweist er auf die barocke Tradition der österreichischen Gegenwartsliteratur – hier insbesondere auf das Werk von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, für den Gregor ja auch drei Opernlibretti verfasste[33]: »Es wird immer ein bedeutendes Zeichen der vorausblickenden Wandlung der Bühne bleiben, dass es schon 1912, lange vor der überall ausbrechenden, heute beinahe schon modischen Beschäftigung mit dem Barockzeitalter, die ›Ariadne auf Naxos‹ gegeben hat, die das Thema mit unbekümmerter Frische gleich von ein paar Seiten aufnahm: große Barockoper, Commedia dell'arte, Bourgeois gentil'homme.«[34] Gregor weist hier zu Recht darauf hin, dass die Wiederentdeckung der barocken Kunst bereits mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in der Literatur begonnen hatte.[35] Auch Hofmannsthals *Jedermann*, uraufgeführt 1911 in Berlin, ist für Gregor ein solches relativ frühes Zeugnis für die moderne Auseinandersetzung mit dem Barocktheater: »Das Wunder geschah: nach drei Jahrhunderten hörte das Publikum wieder Allegorien reden, Glaube und Werke, ohne den mindesten Widerspruch. Die Umfassung des barocken Theaters, die vom Hanswurst bis zu den höchsten und heiligsten Personen reicht, hatte gesiegt.«[36] Ganz im Sinne des Barockverständnisses des Ständestaates schließt Gregor seinen Essay mit den Worten: »Was in den Anfängen ein bescheidenes Vergnügen am Schaubaren war, langt tatsächlich schon zu den schwierigsten, metaphysischen Problemen. Dies ist ein gutes Anzeichen für die Reife des Theaters. Und für die sittliche und religiöse Vertiefung seines Publikums.«[37]

1936 veranstalte die Nationalbibliothek unter der Leitung Joseph Gregors eine große Theaterausstellung: Diese *Internationale Ausstellung für Theaterkunst* stand in der Nachfolge der *Internationalen Theater- und Musikausstellung*, die Karl Glossy, ebenfalls ein Pionier der Theaterforschung, 1892 organisiert hatte. Das Titelblatt des Kataloges von 1936 *(Abb. 10)* zeigt zwei Puppen, einen Gärtner und eine Gärtnerin *(Abb. 9)*, die man nach den Kostümentwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini *(Abb. 8)* rekonstruiert hatte. Sie haben sich bis heute im Theatermuseum erhalten und stellen Gregors Wertschätzung des Barock einmal mehr unter Beweis; auch für das Ausstellungsplakat wählte man eine Szene aus dem barocken Theater *(Abb. 11)*. Selbst der Festakt zur Ausstellungseröffnung stand ganz im Zeichen des Barocktheaters: Das Reiterkorps der Wiener Sicherheitswache führte ein Rossballett auf. Am Programmzettel ist dazu vermerkt: »(Nur bei schönem Wetter): Reiterquadrille in der Art des Großen Roßballettes (1667) […]. Kostümliche Leitung: Professor Ladislaus Czettel. Musik: Intrada von Joh. Heinr. Schmelzer (1623–1650, Wiener Hofmusikkapelle) als Einleitung, Sarabande aus der Suite auf die Befreiung Wiens von den Türken 1683 von F. M. Techelmann (1649–1740).« Es ist anzunehmen, dass Gregor für diese Programmzusammenstellung verantwortlich zeichnete, wenn er auch namentlich nicht genannt ist. Im Nachlass Gregors im Theatermuseum befindet sich im gleichen Konvolut auch ein Typoskript von Gregor zu einer Neufassung des Rossballetts *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* von 1667. Gregor erweist sich hier als geschickter Dramaturg: Die Form der Bühne, die Auftritte der Darsteller, Angaben zum Einsatz der Musik, Farbspiele und technische Einrichtungen sind in diesem Entwurf genau beschrieben, wobei Gregor auch auf die moderne Technik zurückgreift: »Das Schiff der Argonauten […] Nach den Originalen kein von Zugtieren bewegter Wagen, sondern selbstbewegliche Maschinerie (Heute: Umbautes Lastauto).«[38] Gregors Neubearbeitung des Rossballettes zeigt nicht nur sein unermüdliches Interesse an einer Wiederbelebung des Barocktheaters, sondern auch seinen Versuch, Theaterwissenschaft und Theaterpraxis miteinander zu verbinden.

Die Ausstellung verstand sich, über das Zusammentragen und die Auswahl der Objekte hinaus, als eine Art lebendige Theaterwissen-

Abb. 10: Titelblatt des *Führers durch die Internationale Ausstellung für Theaterkunst*, Wien 1936. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 648682-B (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 11: Ausstellungsplakat für die *Internationale Ausstellung für Theaterkunst*, Wien 1936. Louis Pregartbauer. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. PS_PLR166 (©: KHM-Museumsverband)

Abb. 12: Bühnenbildmodell zur Oper *Costanza e Fortezza*, Prag 1723.
Rekonstruktion für die *Internationale Ausstellung für Theaterkunst*, Wien 1936.
Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. MS_S912 (©: KHM-Museumsverband)

schaft. Zahlreiche Theater- und Aufführungsmodelle wurden rekonstruiert, darunter auch jenes zu der 1723 in Prag aufgeführten Prunkoper *Costanza e Fortezza (Abb. 12),* das sich ebenfalls noch in der Sammlung des Theatermuseums befindet: »Hier stehen die Modelle, die die Passionsspiele, die Hans-Sachs-Bühne, die Shakespearebühne auf Grund eingehender wissenschaftlicher Studien rekonstruieren. Vieles ist noch problematisch an diesen Versuchen, aber hier sind die Grabungen tief gedrungen, hier stehen die Ergebnisse der materialsammelnden, materialkritischen Tätigkeit der ersten Generationen von Theaterwissenschaftern.«[39] In diesem Sinne kann auch das Modell zu *Costanza e Fortezza*, das aus heutiger Sicht falsch rekonstruiert wurde, als wichtiges wissenschaftsgeschichtliches Dokument gewertet werden. Die Ausstellung fand in den Sälen der Hofburg statt. Der Prunksaal der Nationalbibliothek war den barocken Exponaten gewidmet: »Die Glanzpunkte dieser historischen Abteilung liegen naturgemäß in der alles überragenden Bedeutung des österreichischen Theaters in der Epoche von Leopold I. bis auf Maria Theresia, in der auch die bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Theaterkunst geschaffen worden sind.«[40] Damit fanden auch die Zeichnungen Burnacinis ihren Weg zurück in den Prunksaal, wo sie zwei Jahrhunderte zuvor bereits aufgestellt gewesen waren. Bewusst kombinierte Gregor diesen Barockschwerpunkt allerdings mit zwei kleineren Ausstellungen zu Alfred Roller und Oskar Strnad, denen er durch diesen Kontext besondere Wertschätzung zukommen ließ und die er wohl auch in der Barocktradition verhaftet sah.

Die ›Lobpreisung‹ der Barockkunst nahm in den 1930er Jahren stetig zu. Namhafte Exponenten der Wiener Kunstgeschichte wie Bruno Grimschitz (1892–1964) und vor allem Hans Sedlmayr (1896–1984) beschäftigten sich eingehend mit der Kunst des Barock. Dass letzterer jedoch versuchte, den österreichischen Barockstil aus der nationalen Enge zu einem ›großdeutschen‹ Stil umzudeuten, verweist bereits auf die kommende ideologische Vereinnahmung des Barockstils in den 1940er Jahren – doch dies wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung.

Hans Tietze und die Gründung des Österreichischen Barockmuseums 1923

Abschließend soll als letztes Beispiel für die Barockrezeption der 1920er Jahre auf die Einrichtung des Österreichischen Barockmuse-

ums im Unteren Belvedere hingewiesen werden – als das sichtbarste und bis heute noch bestehende Zeugnis der Neubewertung der Barockkunst in jenem Jahrzehnt. Das Barockmuseum war ein Ergebnis der großen Umstrukturierungen im Wiener Museumswesen, die nach 1918 nötig wurden. Federführend bei der Reorganisation der Wiener Museen war der Kunsthistoriker Hans Tietze (1880–1954), der bereits am 16. November 1918 dem Staatsrat ein diesbezügliches Memorandum übergab.[41] Tietze wurde daraufhin mit der Konzepterstellung beauftragt. Die Schaffung des Barockmuseums gilt als das gelungenste Beispiel seiner – oft sehr umstrittenen – Projekte. Es gelang ihm, aus den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums, der Akademie der bildenden Künste, der Österreichischen Galerie, des Museums für Kunst und Industrie (heute MAK) und aus Privatbesitz eine erstklassige Sammlung österreichischer Barockkünstler zusammenzustellen. Tietze, der sich gemeinsam mit seiner Gattin Erica Conrad-Tietze schon lange um die Barockkunst bemüht hatte, beschrieb seine Intentionen im Aufsatz *Das Wiener Barockmuseum*: »Überall waren sie [die österreichischen Barockkunstwerke] bloß Anhängsel und Ergänzung, so daß noch in den Diskussionen, die über das ›österreichische Barockmuseum‹ geführt wurden, die Frage aufgeworfen werden konnte, ob es denn eine solche Kunst überhaupt gegeben habe, ob sie nicht nur eine lokale, an der Kreuzungsstelle italienischen und deutschen Barocks erwachsene Spielart allgemeiner Stilströmungen sei. Nunmehr hat diese Kunst ihr Daseinsrecht erwiesen […].«[42] Und in der *Neuen Freien Presse* 1926 schrieb Tietze unter dem Titel *Was ist eine lebendige Sammlung*: »Wie etwa die Schaffung eines Barockmuseums vor einer Generation ein Unding gewesen wäre, so ist sie in unserer Zeit ebenso der Ausdruck eines Gegenwartsgefühles, wie etwa die wirkungsvolle Zusammenfassung der gotischen Skulpturen an einer Stelle in Wien es wäre.«[43]

Auch Tietze hatte erkannt, dass die Barockkunst offenbar einen Nerv der Gegenwart traf, der ihre Wiederentdeckung und Neubewertung in den 1920er Jahren erst möglich machte. Mit dem Unteren Belvedere und der Architektur Lucas von Hildebrandts hatte er den perfekten Rahmen für ein Barockmuseum gefunden. Die einzelnen Objekte platzierte Tietze sehr bewusst, ja beinahe inszenatorisch. So schreibt er über seine Aufstellung der Figuren des *Donnerbrunnens* im Marmorsaal, die bis dahin unbeachtet im Depot gelagert waren: »Auf roten Sockeln liegen und knien die geschmeidigen Bleifiguren in dem schönen Licht, das den reichen Glanz ihrer Oberfläche zu sanftem Leben erweckt; in dieser improvisierten Architektonik der Aufstellung eine ungeheure Festdekoration, wie die Zeit sie liebte, hier von Nachgeborenen und Nachempfindenden geschaffen, unter der Decke, die in Fresken den Triumph des Bauherrn verherrlicht, eine brausende Apotheose des österreichischen Barock.«[44] Die sehr gezielte Aufstellung von Skulpturen und die Hängung ausgesuchter Barockgemälde führte Tietze selbst auf das Erlebnis des Ausstellungswesens der Wiener Secession zurück: »Seit die Künstler unter Vorantritt der Wiener ›Sezession‹ einen neuen Typ für die Darbietung von Kunstwerken geschaffen haben, ist es uns einfach nicht mehr möglich, sie in überfüllten und unübersichtlichen Räumen zu genießen, verlangen wir eine gewisse Auslese, Sorgfalt und Ehrfurcht.«[45] Was Reinhardt, Hofmannsthal, Strauss und Roller mit der Gründung der Salzburger Festspiele gelungen war, gelang auch Tietze mit dem Österreichischen Barockmuseum: Sie alle führten im Bereich des Theaters und der bildenden Kunst vor Augen, wie eine gelungene Synthese zwischen dem Zeitgeist, der Moderne und der dank der Bemühungen vieler Wissenschaftler und Künstler wiederentdeckten Barockkunst aussehen konnte.

1 Joseph Gregor – Karl Ecker, *Die Theatersammlung*, in: Josef Stummvoll (Hg.), *Die österreichische Nationalbibliothek. Festschrift zum 25-jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ.-Prof. Dr. Josef Bick*, Wien 1948, 181.
2 Rudolf Fiedler, *Die Camera Praefecti*, Sonderdruck aus: Josef Mayerhöfer – Walter Ritzer, *Festschrift Josef Stummvoll*, Wien 1970.
3 Joseph Gregor – Franz Hadamowsky, *Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung der Nationalbibliothek*, Wien 1930, VII.
4 Siehe dazu Anna Maria Bönsch, *Das Kostümwerk Daniele Antonio Bertolis (Das Bühnenkostüm der Karolinischen Oper)*, 2 Bde., unveröff. phil. Diss. Universität Wien 1961.
5 Gregor – Hadamowsky 1930 (zit. Anm. 3), V.
6 »1937: Ankauf eines Skizzenbuches von Giuseppe Galli-Bibiena mit Entwürfen von Dekorationen, die in der Theatersammlung bereits vorhanden waren.« In: Josef Stummvoll (Hg.), *Geschichte der österreichischen Nationalbibliothek*, 2. Teil: *Die Nationalbibliothek (1923–1967)*, Wien 1973, 67.
7 *Les plaisirs de l'isle enchantée ordonnez par Louis XIV Roy de France, et de Navarre. A Versailles le 6. May 1664* (Wien, Theatermuseum, Sign. HZ_HU36998).
8 Gregor – Hadamowsky 1930 (zit. Anm. 3), VI.
9 Ebenda.
10 Josef Donabaum, *Die Ausstellung in der Staatsbibliothek*, in: Stummvoll 1948 (zit. Anm. 1), 184.
11 Christiane Mühlegger-Henhapel (Hg.), *Joseph Gregor. Gelehrter – Dichter – Beamter* (Schriftenreihe des Österreichischen Theatermuseums, Bd. 1), Frankfurt a. M. 2006; zu Gregor vgl. auch: Agnes Bleier Brody, *Versuch einer Joseph Gregor-Bibliographie, 1908–1958*, Berlin 1958; Gernot Heiss, *Joseph Gregor – Librettist, Theaterwissenschaftler und leidenschaftlicher Sammler im Wandel der Regime*, in: Lucile Dreidemy u. a. (Hgg.), *Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Wien – Köln – Weimar 2015, 768–783.
12 Joseph Gregor, *Das Wiener Barocktheater* (Die Wiedergabe, Reihe 1, Bd. 1), Wien – Leipzig 1922.
13 Siehe dazu: Andreas Nierhaus, *Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien,* in: Moritz Csáky u. a. (Hgg.), *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne / Postmoderne*, Wien 2007, 79–100.
14 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
15 Michael Glasmeier – Johannes Zahlten, *Renaissance mit großem M*, in: Erwin Panofsky, *Was ist Barock?*, hg. von Michael Glasmeier und Johannes Zahlten, Berlin – Hamburg 2005, 120 f.
16 Wilhelm Vosskamp, *Deutsche Barockforschung in den zwanziger und dreißiger Jahren*, in: Klaus Garber, *Europäische Barock-Rezeption* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 20), Wiesbaden 1991, 684.
17 Fritz Stich, *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*, in: *Abhandlungen zur Deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht*, München 1916, 21–53.
18 Hans-Harald Müller, *Barockforschung: Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870–1930*, Darmstadt 1973; Herbert Jaumann, *Der Barockbegriff in der nichtwissenschaftlichen Literatur- und Kunstpublizistik um 1900*, in: Garber 1991 (zit. Anm. 16), 619–633.
19 Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Bd. 3: *Hochblüte der Altstämme bis 1805 und der Neustämme bis 1800*, Regensburg 1918, 25.
20 George C. Schoolfield, *Nadler, Hofmannsthal und ›Barock‹*, in: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter Instituts 35, 3/4, 1986, 160.
21 Donald G. Daviau, *Hermann Bahr, Josef Nadler und das Barock*, in: ebenda, 171–190.
22 Hermann Bahr, *Burgtheater* (Theater und Kultur, Bd. 1), Wien – Berlin 1920.
23 Ebenda, 13.
24 Ebenda, 82. Zum Vergleich Nadler 1918 (zit. Anm. 19), 25: »Die Schöpfungen Richard Wagners wirken ganz genau so und die Bühnenkunst des Barock wirkte nicht anders als Richard Wagner.«
25 Bahr 1920 (zit. Anm. 22), 83.
26 Gregor 1922 (zit. Anm. 12), 18.
27 Ebenda, 19.
28 Artur Kutscher, *Das Salzburger Barocktheater*, Wien 1924. – Kutscher hielt in München theaterwissenschaftliche Vorlesungen.
29 Werner Suppanz, *Das Barock-Zeitalter in der Identitätspolitik des autoritären ›Ständestaates‹*, in: Johannes Feichtinger u. a. (Hgg.), *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen* (Gedächtnis – Erinnerung – Identität, Bd. 7), Innsbruck 2006, 115.
30 Ignaz Philipp Dengel, *Prinz Eugen, eine österreichische und europäische Gestalt*, in: Monatsschrift für Kultur und Politik, 1936, 307.
31 Ebenda, 294.
32 Suppanz 2006 (zit. Anm. 29), 115.
33 *Friedenstag* (1934/36), *Daphne* (1935/37) und *Die Liebe der Danae* (1936/40).
34 Joseph Gregor, *Barocktheater auf der Bühne von Heute*, in: Monatsschrift für Kultur und Politik 1, 1936, 341.
35 Auch in der Kunstgeschichte gab es frühe Versuche, Barock zum österreichischen Nationalstil zu erheben; siehe dazu: Peter Stachel, *Albert Ilg und die ›Erfindung‹ des Barocks als österreichischer ›Nationalstil‹*, in: Csáky 2007 (zit. Anm. 13), 101–154.
36 Gregor 1936 (zit. Anm. 34), 341.
37 Ebenda, 344.
38 Joseph Gregor, Typoskript *Rossballett. Szenenfolge der Neubearbeitung*, 1 (Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HS_VM2611Gr). Für den Hinweis auf dieses unveröffentlichte Konvolut zum *Rossballett* danke ich Kurt Ifkovits, Theatermuseum.
39 Benno Fleischmann, *Theateraustellung und Theaterwissenschaft*, in: Monatsschrift für Kultur und Politik, 1936, 841.
40 Joseph Gregor, *Die Internationale Ausstellung für Theaterkunst*, in: Österreichische Rundschau 2, H. 11, 1936, 489.
41 Ina Tempfer, *Hans Tietze und die ›Staatliche Graphische Sammlung Albertina‹ (1919–1936)*, Diplomarbeit, Wien 2007; Almut Krapf-Weiler, *Zur Neuorganisation der Wiener Museen 1919–1925 unter der Leitung von Hans Tietze*, in: Hadwig Kräutler – Gerbert Frodl (Hgg.), *Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen*, Wien 2003, 159–177.
42 Hans Tietze, *Das Wiener Barockmuseum*, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe XXII, 1924, 66–72, abgedruckt in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), *Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954* (Schriften der Akademie der bildenden Künste Wien, Bd. 4), Wien 2007, 126.
43 Hans Tietze, *Was ist eine lebendige Sammlung*, in: Neue Freie Presse, 21.2.1926.
44 Krapf-Weiler 2007 (zit. Anm. 42), 128.
45 Tietze 1926 (zit. Anm. 43).

Raum 1

Spettacolo barocco austriaco I

Festlichkeiten am Wiener Hof im 17. Jahrhundert

Triumphale Ein- und Aufzüge, aufwendig inszenierte Theater- und Opernaufführungen, prunkvolle Turniere und Rossballette, allegorische Feuerwerke und Festbeleuchtungen, bunte Faschingsmaskeraden und kostümierte Schlittenfahrten – all diese vielfältigen Erscheinungsformen der höfischen Festkultur prägten das Leben am Wiener Kaiserhof. Zu feiern gab es mehr als genug im Hause Habsburg: dynastisch und politisch bedeutsame Ereignisse wie Hochzeiten, Geburten und Krönungen, aber auch Geburts- und Namenstage und der Fasching als die Hauptfestzeit des Jahres wurden regelmäßig festlich begangen.

Schon im Frühbarock waren solche Feiern mit Opernaufführungen verbunden, doch europäische Bedeutung erlangte das Wiener Barocktheater erst unter Kaiser Leopold I., als die besten italienischen Künstler in der kaiserlichen Residenzstadt Wien versammelt waren: etwa die Librettisten Francesco Sbarra und Nicolò Minato, die Komponisten Antonio Cesti, Pietro Andrea Ziani und Antonio Draghi, vor allem aber die Architekten, Bühnen- und Kostümbildner Giovanni und Lodovico Ottavio Burnacini. Im Barocktheater waren die prunkvolle Ausstattung, der Dekorations- und Maschinenzauber oft weit wichtiger als Text und Musik. Man wollte unterhalten, aber auch beeindrucken und überraschen, ging es doch im höfischen Theater primär um die sinnlich wahrnehmbare Repräsentation fürstlicher Macht und Größe.

Doch der schöne äußere Schein trügt: Die großen Feste am Kaiserhof waren singuläre, anlassgebundene Ereignisse, und der barocke Alltag der Bevölkerung sah ganz anders aus. Verschiedenste innere wie äußere Schwierigkeiten waren zu bewältigen: Pestepidemien, konfessionelle Konflikte, die Bedrohung durch die Osmanen und die ständige Auseinandersetzung mit Frankreich um die Hegemonie in Europa, die auch im Bereich der Theater- und Festkultur ausgetragen wurde.

1.1–2 // Das Kaiserpaar Leopold I. und Margarita Teresa im Theaterkostüm der Pastorale *La Galatea* in Wien 1666

Jan Thomas (1617–1678) // Öl auf Kupfer, 33,3 x 24,2 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nrn. 9135, 9136 // Literatur: AK Prag 2008, 346–349 (Kat.-Nrn. 109a–b); AK Innsbruck 2009, 215 f. (Kat.-Nr. 3.32)

Im Rahmen der großen Festlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Kaiser Leopold I. mit der spanischen Infantin Margarita Teresa wurde am 16. Februar 1667 auch die Pastorale *La Galatea* aufgeführt, mit der Musik von Pietro Andrea Ziani und dem Text von Antonio Draghi, der auf Ovids *Metamorphosen* basierte. Das Doppelporträt des Kaiserpaares von Jan Thomas zeigt Leopold im Kostüm des Schäfers Acis und die junge Kaiserin in dem der Galatea. Ähnlich der Porträtserie im Schloss Hrádek u Nechanic (Tschechische Republik), die ebenfalls Mitglieder des Hofes in Theaterkostümen zeigt, bedeutet dies nicht unbedingt, dass die Porträtierten auch tatsächlich auf der Bühne auftraten, sondern es unterstreicht vielmehr die Symbolhaftigkeit dieser höfischen Aufführungen. Es handelt sich um Repräsentation im doppelten Wortsinn: Die Stellvertreterfunktion der dargestellten Figuren ist ein durchgängiges Stilmittel des barocken Hoftheaters und wurde zugleich zur höfischen Propaganda eingesetzt – insbesondere durch die Bilddokumente und Festbeschreibungen, die anlässlich der jeweiligen Festveranstaltung angefertigt und verbreitet wurden. Der flämische Maler Jan Thomas war in jungen Jahren ein Schüler und Mitarbeiter von Peter Paul Rubens, lebte in den letzten Dekaden seines Lebens in Wien und diente mit seiner Kunst dem Kaiserhof und manchen Familien des Hochadels. Ihm sind mehrere weitere Gemälde zu verdanken, die im Rahmen dieser Ausstellung zu sehen sind (vgl. Kat.-Nrn. 1.19–20, 1.50). (DF)

1.3 // Feuerwerk anlässlich der Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margarita Teresa in Wien 1666 (vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 4)

Eigentliche abbild= und vorstellung deß sehr Künstlichen und kostbarn Feuerwercks, welches auf dem Hochfeyerlichen Kayßerl. Beylager zu Wien den 8. Decembris (28) Novemb.) deß 1666. Jahrs angezündet und verbrannet worden. // Kupferstich, 30 x 38,3 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeU27 // Literatur: Lotz (1940), 34; Alewyn – Sälzle 1959, 103–105; Schöne 1960, 359 f.; Fähler 1974, 135–140; Kohler 1988, 111–116; Bastl 1996, 210–216; Sommer-Mathis 2004, 235–238; Sommer-Mathis 2016, 134–137

Das auf der Wiener Burgbastei abgebrannte Feuerwerk bildete am 8. Dezember 1666 den Auftakt der Hochzeitsfestlichkeiten für Kaiser Leopold I. und die spanische Infantin Margarita Teresa. Unter Einbeziehung von Musik, Pantomime, Ballett und zahlreichen szenischen Elementen wurde es zu einem dreiteiligen pyrotechnischen Spektakel ausgestaltet. In jedem der drei »Akte« beleuchtete man einen anderen Teil der Feuerwerksdekoration und entzündete die entsprechenden Raketen und Feuerwerkskörper. Auf dem ausgestellten Einblattdruck sind alle drei Akte in einem Bild zusammengefasst, während in der gedruckten Festbeschreibung die einzelnen Teile jeweils in einem eigenen Kupferstich festgehalten sind. (ASM)

1.4 // Flugblatt zum Rossballett *La contesa dell'Aria e dell'Acqua (Sieg=streit deß Lufft und Wassers)* in Wien 1667

(vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 5)

Gründliche warhafftige und eigentliche Beschreibung derer jenigen vortrefflichen und ehedessen unerhörten Festivitäten / welche sich bey der Hochzeit des unüberwündlichsten Römischen Keysers *LEOPOLD I. ec. zwischen denen zweyen Elementen dem Wasser und Lufft begeben haben.* // Kupferstich, 39,5 x 30,4 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeS25 // Literatur: AK Nürnberg 1998, 336 (Kat.-Nr. 227); Sommer-Mathis 2014c, 502 f.

Der Einblattdruck informierte die Öffentlichkeit in einer Art Bildergeschichte über Inhalt und Ablauf des geplanten Rossballetts *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*. Danach hätte die Veranstaltung nicht auf einem freien Platz, sondern auf einer Bühne in einem geschlossenen Raum realisiert werden sollen. Die tatsächliche Ausführung unterschied sich allerdings auch hinsichtlich der Maschineneffekte vom ursprünglichen Konzept (vgl. Kat.-Nrn. 1.5–16). (ASM)

1.5 // Festbeschreibung zum Rossballett *La contesa dell'Aria e dell'Acqua (Sieg=Streit deß Lufft und Wassers)* in Wien 1667

Francesco Sbarra, *La contesa dell'Aria e dell'Acqua / Festa à cavallo rappresentata nell'Augustissime Nozze delle Sacre, Cesaree, Reali M.M. dell'Imperatore Leopoldo e dell'Infanta Margherita delle Spagne*, Wien: Matteo Cosmerovio 1667 // Italienischsprachige Festbeschreibung, Buch mit eingebundenen Kupferstichen/Radierungen, 30 x 20 cm // Sammlung Friedrich Polleroß

1.6–16 // *La contesa dell'Aria e dell'Acqua (Sieg=Streit deß Lufft und Wassers)* (vgl. die Beiträge Polleroß, Abb. 12; Leibnitz, Abb. 3)

[Francesco Sbarra], *Sieg=Streit deß Lufft und Wassers / Freuden=Fest zu Pferd / Zu dem Glorwürdigisten Beyläger / Beeder Kayserlichen Majestäten / Leopoldi deß Ersten / Römischen Kaysers / auch zu Hungarn und Böhaim* König / *Ertz=Hertzogens zu Oesterreich ec. / Und / Margarita / Gebohrner* Königlichen Infantin *auß Hispanien / Dargestellet / In dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn.* // Gerard Bouttats (1640–1703), Jan van Ossenbeck (1624–1674) und Franciscus van der Steen (1625–1672) nach Nikolaus van Hoy (1631–1679) // Kupferstiche/Radierungen aus der deutschsprachigen Festbeschreibung, diverse Maße // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GFeS3672 bis GS_GFeS3676, GS_GFeS3684, GS_GFeS3685, GS_GFeS3693, GS_GFeS3695, GS_GFeS3701, GS_GFeS3702 // Literatur: Wellesz 1928; Haider-Pregler 1969; Seifert 1988, 23–40; AK Nürnberg 1998, 336 (Kat.-Nr. 227); AK Wien 1998b, 68, 312 f. (Kat.-Nrn. 3.19, 3.21); Fidler 2000; Pons 2001, 207–212; Schumann 2003, 243–254; Sommer-Mathis 2004, 238–240; Sommer-Mathis 2014c, 502–507; Sommer-Mathis 2015, 138–140

Als Höhepunkt der Hochzeitsfeierlichkeiten für Kaiser Leopold I. und die Infantin Margarita Teresa wurde am 24. Februar 1667 das Rossballett *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* im Inneren Burghof aufgeführt. Unter Einbeziehung der Argonautensage thematisierte es den Streit der Elemente um die Herkunft der Perle, Symbol für die junge Kaiserin (ihr Name Margarita bedeutet im Lateinischen Perle), und mündete in die Huldigung des gesamten Universums an Kaiser Leopold und seine Dynastie. In Programm und Gestaltung orientierte man sich an italienischen Vorbildern und engagierte Künstler mit einschlägigen Erfahrungen: den Architekten Carlo Pasetti aus Parma und Alessandro Carducci aus Florenz, der dort das Rossballett *Il mondo festeggiante* realisiert hatte (vgl. Kat.-Nrn. 3.20–22). Auf dieser Grundlage entwickelte der kaiserliche Hofpoet Francesco Sbarra ein neues, wenn auch nicht originelles Konzept. Sbarra ist auch die offizielle Festbeschreibung zu verdanken, der nicht nur zahlreiche Kupferstiche – ein Quer- und ein Längsschnitt des für den festlichen Anlass adaptierten Burghofs, die allegorischen Triumphwagen sowie die komplizierten Reiterfiguren des Rossballetts – beigeheftet waren, sondern auch die gedruckte Partitur der Musik des österreichischen Komponisten Johann Heinrich Schmelzer – eine absolute Rarität, denn eine derartige Gebrauchsmusik wurde nur äußerst selten notiert. (ASM)

1.17 // Tafelaufsatz in Form eines Schiffes

Ulm, Ende 16. Jh. // Joseph Mayer (gest. 1609) // Silber, teilweise vergoldet, 41 x 41 x 15,7 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 6864

Tafelaufsätze in Schiffsform haben eine lange, bis ins Mittelalter reichende Tradition. Ab dem späten 14. Jahrhundert nahmen solche als »Nef« bezeichneten Zeremoniengefäße Serviette und Besteck des Herrschers auf, dienten als Probierschale oder als Salzgefäß. Gleichzeitig markierten sie an der Festtafel den Platz des Herrschers. Hier kommt die Vorstellung des Landesherrn als Steuermann, der das Schiff mit ruhiger Hand und Voraussicht durch die Gefahren der See führt, zum Tragen. Im vorliegenden Fall verbindet sich diese Idee mit jener des gemeinschaftlichen, beziehungsfestigenden Trankes: Das Schiff konnte als Ausschenkgefäß verwendet werden, bei dem das mittlere Kanonenrohr der Steuerbordseite als Ausguss diente. (PR)

1.1

1.2

1.18 // Tritonenpferd

o. O., o. J. // Monogrammist L. F. // Feder auf Papier, 17,2 x 28,5 cm // Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 2928

Die Zeichnung präsentiert in Form einer Bewegungsstudie ein Phantasiewesen, halb Pferd / halb Fisch. Die Vorderbeine gehen in Flossen über, die Hinterbeine sind zur Gänze verschwunden und der Rumpf endet stattdessen in einem Fischschwanz. Das Tier liegt mit dem Bauch auf dem Wasser und scheint sich über die Wasseroberfläche vorwärts zu bewegen. Hals und Kopf beugen sich in Dressurhaltung elegant nach vorne. (DF)

1.19 // Kaiser Leopold I. als Teilnehmer des Rossballetts im Wiener Burghof 1667 (vgl. Beitrag Risatti, Abb. 15)

Jan Thomas (1617–1678) // Öl auf Kupfer, 41 x 54 cm // Schloss Rájec nad Svitavou; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle Kroměříž, Inv.-Nr. RA 3885 (3059/3094)

1.20 // Gundakar Fürst Dietrichstein als Teilnehmer des Rossballetts im Wiener Burghof 1667

Jan Thomas (1617–1678) // Öl auf Kupfer, 60,5 x 49,5 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 9676 // Literatur: Hilmera 1961, 147–149; Sošková 2000; AK Innsbruck 2009, 217 f. (Kat.-Nr. 3.33)

Die beiden Gemälde von Jan Thomas präsentieren Kaiser Leopold I. als Genius der habsburgischen Dynastie und seinen Hofstallmeister Gundakar Fürst Dietrichstein als Anführer der Quadrille der Erde beim großen Rossballett im Inneren Burghof am 24. Jänner 1667 (vgl. Kat.-Nrn. 1.6–16). Die Prunkkostüme entsprechen jeweils den ausführlichen Angaben der im selben Jahr auf Italienisch und Deutsch herausgegebenen Festbeschreibung von Francesco Sbarra (vgl. Kat.-Nr. 1.5) und sind Beispiele für die Akkuratesse, mit der Jan Thomas derartige festliche Anlässe am Wiener Hof bildlich dokumentiert hat. (RR)

1.21 // Theaterkostüm im römischen Stil (vgl. Beitrag Risatti, Abb. 19)

Český Krumlov, 1740/50 // Seidensamt, -taft und -satin, dekoriert mit Silberbrokat, Silberstickereien, -pailletten und -buillon sowie schwarzer Chenille, Innenfutter aus Leinen // L. 108 cm, B. (Schultern) 40 cm, Brustumfang 65 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nr. CK 5067 // Literatur: Ptáčková 1993, 72–83, 200–210, 213–223; AK Prag 2001, 104

Das kostbar ausgestattete Oberteil mit langen Ärmeln und Schößchen ist ein prächtiges Beispiel für ein *Habit à la romaine* aus dem frühen Rokoko. Es wurde professionell für den Theatergebrauch angefertigt, um einen klassischen römischen Helden im Kontext der Opera seria darzustellen. Das Kostüm wird erstmals 1763 in den Inventarbüchern der Schlosssammlung erwähnt, der Schnitt lässt aber auf eine Datierung noch vor 1750 schließen. Spätere Änderungen u. a. am Rücken, an den Schultern und am Schoß weisen darauf hin, dass es für andere Produktionen des 1765–1766 in Český Krumlov (Böhmisch Krumau) errichteten Schlosstheaters wiederholt in Verwendung war. (RR)

1.22 // Theaterrequisit Szepter

Český Krumlov, nach 1765 // Holz, vergoldet, 44 x 3,5 x 3,5 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nr. CK 10364

Ein Szepter (griechisch ›Stab‹) gehört mit Krone und Reichsapfel zu den wichtigsten Krönungsinsignien. Es diente Kaisern, Königen und Fürsten bei offiziellen Anlässen und war das Herrschaftssymbol auf Porträts. Die ikonografische Bedeutung dieses Accessoires geht bis in die Antike zurück. In seiner *Iconologia* (1618) versieht Cesare Ripa das Begriffsbild des Himmels *(Cielo)* mit einem Szepter, um die symbolische Herrschaft über die Welt darzustellen. Da Herrscherfiguren zum wichtigsten Personal der Opera seria gehörten, durfte unter den Requisiten des Schlosstheaters von Český Krumlov (Böhmisch Krumau) ein Szepter nicht fehlen. Es handelt sich dabei um eine aus vergoldetem Holz angefertigte Attrappe. (RR)

1.23 // Tenorposaune

Nürnberg, 1557 // Hersteller: Jörg Neuschel (gest. 1557) // Messing // Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 706

Mit der Familie Neuschel begegnet uns die älteste in Nürnberg ansässige Dynastie von Blasinstrumentenmachern. Sowohl Hans Neuschel d. Ä. als auch sein gleichnamiger Sohn sind sowohl als Musiker als auch als Instrumentenmacher nachweisbar. Auch Neuschels Adoptivsohn Georg (Jörg) Stengel, der 1537 den Familiennamen Neuschel annahm, schlug diesen Weg ein. Von ihm stammt die zweitälteste erhaltene Posaune der Welt. Jüngste Forschungen haben ergeben, dass das Instrument nachträglich verändert wurde. Wesentliche Merkmale, wie etwa die schlanke Form des Schallbechers oder die Zwingen, sind jedoch typisch für diesen frühen Instrumententypus. (RH)

1.24–25 // Zwei Naturtrompeten

Wien, 1690 // Hersteller: Hans Geyer (nachweisbar 1659–1698) // Messing // Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nrn. SAM 252, SAM 253

Trompeten wurden in der Barockzeit praktisch immer gemeinsam mit Pauken eingesetzt. Jeder Fürstenhof beschäftigte zu dieser Zeit ein Trompeterkorps, wobei die Anzahl der Musiker den Rang des Herrschers widerspiegelte. In Wien waren unter Maria Theresia bis zu 16 Trompeter und zwei Paukisten angestellt. Die Rechte und auch Pflichten dieser Musiker waren in strengen Zunftregeln festgelegt. Die Instrumente durften ausschließlich im Feld und bei weltlichen oder auch geistlichen Zeremonien verwendet werden. Das Musizieren bei privaten oder geselligen Veranstaltungen war ihnen streng verboten. (RH)

1.26 // Innenansicht des Theaters auf der Kurtine während der Aufführung der Festoper *Il pomo d'oro* in Wien 1668

(vgl. Beitrag Leibnitz, Abb. 4)

Frans Geffels (tätig 1635–1699) nach Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Kupferstich, koloriert, 34,2 x 50,5 cm // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. Misc. 143-GF/25 Mus. // Literatur: Fleischacker 1962; Seifert 1985, 379–381, 400–405; AK Wien 1998b, 69, 311 (Kat.-Nr. 3.17); Sommer-Mathis 2010, 89–92; Sommer-Mathis 2014a; Sommer-Mathis 2014b, 489 f.

Die Radierung des flämischen Künstlers Frans Geffels, den die Witwe Kaiser Ferdinands III., Eleonora Gonzaga-Nevers, 1667/68 aus Mantua nach Wien geholt hatte, zeigt den Zuschauerraum des von Lodovico Ottavio Burnacini errichteten Theaters auf der Kurtine. Das Opernhaus befand sich auf dem Wall neben dem Hofgarten, der »Cortina (Kurtine) bei den P.P. Augustinern«, wo heute der sogenannte Bibliothekshof der Österreichischen Nationalbibliothek liegt, und war aus Holz gebaut, weshalb es während der Türkenbelagerung 1683 wegen akuter Brandgefahr abgerissen wurde. Der Zuschauerraum war rechteckig und von einer dreistöckigen Galerie von Logen umgeben, die mit ihren Brüstungen parallel bzw. normal zur Rampe standen. Das illusionistische Deckengemälde stammte von Frans Geffels und stellte eine hochbarocke Architektur dar, die sich in einen belebten Himmelsraum öffnete. Das Theater wurde nach zweijähriger Bauzeit im Juli 1668 mit der Aufführung von *Il pomo d'oro* eröffnet (vgl. Kat.-Nrn. 1.27–36), blieb aber nur einigen wenigen, besonders aufwendig inszenierten Opern vorbehalten; gesichert sind nur drei weitere Aufführungen: die Geburtstagsoper für Kaiser Leopold I. *Il ratto delle Sabine* und die Festoper anlässlich der Geburt von Erzherzogin Anna Maria, *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (vgl. Kat.-Nrn. 1.47–49), beide im Jahre 1674, sowie die Festa musicale *La monarchia latina trionfante* (vgl. Kat.-Nrn. 1.56–59) zur Geburt des Thronfolgers Joseph im Jahre 1678. (ASM)

1.27 // Partitur zur Festoper *Il pomo d'oro* (vgl. Beitrag Leibnitz, Abb. 2a und b)

Wien, vor 1668 // Komponisten: Antonio Cesti (1623–1669), Johann Heinrich Schmelzer (1623–1680) und Kaiser Leopold I. (1640–1705) // Librettist: Francesco Sbarra (1611–1668) // 4-bändige Musikhandschrift, jeweils ca. 27,5 x 20,5 x 2,5 cm // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Sign. Mus.Hs.16885/1–4 Leopoldina // Literatur: Adler 1959a und b; Antonicek 1970; Schmidt 1976; Schmidt 1982; AK Wien 1998b, 65, 312 f. (Kat.-Nr. 3.20)

Nach einer Musikerkarriere in Italien trat der 1623 geborene Antonio Cesti in den Dienst des Hauses Habsburg – zunächst am Hof von Innsbruck, später am Wiener Kaiserhof Leopolds I., der sich bemüht hatte, den angesehensten italienischen Komponisten seiner Zeit in seine nahe Umgebung zu bringen. Zusammen mit dem Innsbrucker Hofdichter Francesco Sbarra arbeitete Cesti an der Oper *Il pomo d'oro*, die 1666 anlässlich der Hochzeitsfeiern für Leopold I. und Margarita Teresa von Spanien aufgeführt werden sollte. Wegen Verzögerungen der Reise der Braut und anderer Schwierigkeiten kam es jedoch erst 1668 zur prunkvollen Wiener Aufführung des Werkes. (TL)

1.28–36 // Szenenbilder der Festoper *Il pomo d'oro* in Wien 1668

(vgl. die Beiträge Fischer-Lichte, Abb. 5, 6, 7, 9, 10; Greisenegger, Abb. 5, 7; Polleroß, Abb. 13; Leibnitz, Abb. 5)

Matthäus Küsel (1629–1681) nach Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Kupferstiche, koloriert, jeweils ca. 26 x 33,5 cm // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nrn. Misc. 143-GF/2, 3, 4, 6, 9, 10, 14, 21, 24 Mus. // Literatur: Biach-Schiffmann 1931, 52–55, 99–111; Shock 1967; Griffin 1972, 83–115; Solf 1975, 33–109; Valentin 1984; Seifert 1988, 23–40; Aercke 1994; Brosche 1996; Goloubeva 1997; AK Nürnberg 1998, 329–335 (Kat.-Nrn. 223–225); AK Wien 1998b, 65, 72 f., 311 f. (Kat.-Nr. 3.18); Goloubeva 2000; Sommer-Mathis 2000; Pons 2001, 202–207; Sommer-Mathis 2002; Sommer-Mathis 2004, 240–244; AK Wien 2011, 16–19, 59–61, 97 f., 127, 129 f.; Sommer-Mathis 2016, 140–143

Die als Opernsujet überaus beliebte mythologische Geschichte des Paris-Urteils (vgl. *Il giudizio di Paride* in Florenz, 1608; Kat.-Nrn. 3.5–8) wurde vom Librettisten Francesco Sbarra zu einer demonstrativen Huldigung an die neue Kaiserin Margarita Teresa ausgestaltet: Die drei göttlichen Kontrahentinnen Juno, Minerva und Venus verzichten – nach heftigen Auseinandersetzungen im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt – zugunsten der Kaiserin auf den heiß umkämpften goldenen Apfel und erweisen den in ihrer Person vereinigten Tugenden der Weisheit, Tapferkeit und Schönheit ihre Reverenz. Dass die prunkvolle Festoper nur einmal wiederholt und das eigens dafür gebaute Theater auf der Kurtine (vgl. Kat.-Nr. 1.26) in den folgenden Jahren kaum benutzt und schließlich ganz abgerissen wurde, zeigt deutlich den ephemeren Charakter des höfischen Theaters. Bleibend waren im Falle von *Il pomo d'oro* die gedruckten Libretti, die in mehreren Versionen auf Italienisch, aber auch auf Spanisch und Deutsch erschienen, sowie die Kupferstiche der prächtigen Dekorationen von Lodovico Ottavio Burnacini. Es haben sich auch 25 äußerst seltene handkolorierte Blätter – das Widmungsblatt mit dem Bühnenportal, 23 Szenenstiche und die Innenansicht des Theaters auf der Kurtine – aus habsburgischem Privatbesitz erhalten, von denen einige in der Ausstellung zu sehen sind. (ASM)

1.37–39 // Entwürfe zu den Szenenbildern der Festoper *Il pomo d'oro:* Unterwelt, Feldlager, Arsenal

(vgl. Beitrag Fischer-Lichte, Abb. 8)

Wien, vor 1668 // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Bleistift auf Papier, 28,2 x 44,5 cm, 36 x 47,7 cm, 35,8 x 48 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_29a, HZ_Min29_39a, HZ_Min29_41a // Literatur: Biach-Schiffmann 1931, 64, 129; Solf 1975, 85–99; AK München 2003, 136 f. (Kat.-Nrn. 86–88); AK Wien 2011, 127, 130

Die drei Zeichnungen gelten als Entwürfe zu den Szenen »Reggia di Plutone« (1. Bild, 1. Akt, 1.–3. Szene), »Piazza d'Armi« (8. Bild, 2. Akt, 10.–12. Szene) und »Arsenal di Marte« (12. Bild, 3. Akt, 6. Szene) aus der Oper *Il pomo d'oro*. Burnacini skizziert vor allem die prinzipielle Raumaufteilung und die perspektivische Konstruktion: So finden sich im »Arsenal di Marte« bereits in der Zeichnung die dreischiffige Säulenhalle und in der »Piazza d'Armi« die Zeltreihen des Lagers zu beiden Seiten des Blattes. Eine weitere Entwurfszeichnung zu »Piazza d'Armi« hat sich in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin erhalten. Auch im Entwurf zu »Reggia di Plutone« ist der dreigeteilte Raum bereits angelegt, wobei Burnacini in der Zeichnung die Säulenarchitekturen fast gänzlich auflöst und aus Groteskfiguren zusammensetzt. Anders als im Kupferstich mischt Burnacini Commedia dell'arte-Figuren in die Unterweltsszenerie. Anstelle des Paares Pluto und Proserpina dominiert im Entwurf die Gestalt des Herrschers der Unterwelt, der die Mitte einnimmt. Als weitere Entwurfszeichnungen zu den Stichen von *Il pomo d'oro* konnten im Theatermuseum die Inv.-Nrn. HZ_Min29_44b und HZ_Min29_41b identifiziert werden. (ASS)

1.40 // Rekonstruktionsmodell zur Festoper *Il pomo d'oro*

Wien, 1955 // Atelier Feri Schwarz // Holz, Papier, Kunststoff, 82,5 x 81,5 x 52,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. MS_S913

Für die Europäische Theaterausstellung von 1955 in Wien wurde das Atelier Feri Schwarz beauftragt, ein Modell in Erinnerung an die Oper *Il pomo d'oro* von 1668 herzustellen. Dieses wurde auf Basis der historischen Kupferstiche von Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini gebaut. Die dargestellte Szene spielt im Palasthof des Paris (vgl. Kat.-Nr. 1.31). Während er entscheiden soll, welcher Göttin der goldene Apfel gebührt, wird Paris zuerst vom Spöttergott Momus und dann von den göttlichen Rivalinnen Juno und Pallas Athene besucht. Das Modell kann mittels einer mechanischen Vorrichtung den Auftritt dieser drei Figuren aus dem Schnürboden simulieren. (RR)

1.41 // Kaiser Leopold I. zu Pferd

Österreichisch (?), um 1685 // Bronze, H. 77 cm (mit Sockel) // Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 8880 // Literatur: AK St. Florian 1986, 79 (Kat.-Nr. 3.03); AK Nürnberg 1998, 380 (Kat.-Nr. 257)

Das kleinformatige Monument feiert Leopold I. als siegreichen Imperator – voll gerüstet, mit Feldherrenstab und über der Allongeperücke einen Lorbeerkranz. Dabei nahm der Kaiser an Schlachten selbst nicht teil. Reiterstandbilder waren in der Barockzeit ein beliebtes Medium herrscherlicher Repräsentation. Nach dem Vorbild der antiken römischen Statue des Marc Aurel zu Pferd entstanden vielerorts übergroße Reiterdenkmäler auf öffentlichen Plätzen. Das Kaiserhaus in Wien hingegen zog lange Zeit den Typus des privaten »Saalmonuments« vor. Erst ab dem späten 18. Jahrhundert wurden in Wien monumentale Reiterstatuen in der Öffentlichkeit errichtet. (KS)

1.42 // Apfelpokal

Augsburg, um 1665/69 // Marx Merzenbach (tätig um 1642 – 1688) // Silber, teilweise vergoldet, 17 x 7,9 x 7,9 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 9053

In der Goldschmiedekunst des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ist eine grundlegende Entwicklung hin zur Nachahmung und Adaption von Naturformen feststellbar. Vor allem in der Gestaltung von Deckelpokalen, einem der Leitmotive der deutschen Goldschmiedekunst des Spätmittelalters und der Renaissance, findet man vermehrt eine Orientierung an naturalistischen Motiven, die bis zur Gestaltung gesamter Pokale in Naturformen reicht. Apfelpokale finden sich bereits in Inventaren des 15. Jahrhunderts. Den entscheidenden Impulsgeber für deren Gestaltung müssen wir wohl in Albrecht Dürer und seiner Wirkungskraft sehen, die über Jahrhunderte bestehen blieb. Im sogenannten *Dresdener Skizzenbuch* findet sich ein Entwurf des Nürnberger Meisters für einen solchen Pokal.
Das hier vorgestellte Objekt entstand freilich weit später, verdeutlicht aber die lang anhaltende Verwendung dieser Pokalform. Das gesamte

1.50

1.47

Gefäß wird von Naturformen gebildet. Die apfelförmige Kuppa aus vergoldetem Silber erhebt sich auf einem gewundenen Ast, der seinerseits auf einem aus drei Blättern gebildeten Fuß steht. Eine kleine allegorische Figur der Victoria mit Lorbeerkranz und Palme bekrönt das zarte vegetabile Gebilde. (PR)

1.43 // Kaiserin Eleonora Gonzaga-Nevers als Diana (vgl. Beitrag Strohm, Abb. 6)

Wien, 1651 // Frans Luycx (1604–1668) // Öl auf Leinwand, 153 x 126 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 4508 // Literatur: Koldau 2005, 90–102; Deisinger 2007

Eleonora (1630–1686) war die älteste Tochter des Herzogs von Mantua, Karl II. von Gonzaga-Nevers, und wurde 1651 zur dritten Ehefrau von Kaiser Ferdinand III. In dieser Zeit entstand auch das Gemälde des flämischen Hofmalers Frans Luycx, das die Kaiserin im Kostüm der Jagdgöttin Diana zeigt. Eleonora war außerordentlich gebildet und fromm, schrieb selbst religiöse Gedichte, leitete eine literarische Akademie, hatte eine eigene Hofkapelle und ließ zahlreiche Opern- und Oratorienaufführungen veranstalten. Auch nach dem Tod Ferdinands III. im Jahre 1657 spielte sie am Hof ihres Stiefsohnes, Kaiser Leopolds I., weiterhin eine wichtige Rolle und hatte großen Einfluss auf das kulturelle Leben. (ASM)

1.44 // Violine

Wien, 1731 // Hersteller: Martinus Mathias Fichtl (um 1682 – 1767) // Fichte, Ahorn // Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 561

Das Streicherensemble, bestehend aus Violinen, Violen, Violoncelli und bei größeren Besetzungen auch einem Violone, bildete bei Opernaufführungen den Kern des begleitenden Orchesters. Die Betreuung der Instrumente der Wiener Hofmusikkapelle erfolgte durch ortsansässige Geigen- und Lautenmacher. In Wien war dies bis 1742 Antony Posch, der 1725 bei Fichtls Hochzeit als Trauzeuge fungierte. Die Braut Fichtls war die Witwe des Geigenmachers Andreas Beer. Wie man auch anhand anderer Beispiele sieht, gab es bei den Geigenbauern parallel zum beruflichen Netzwerk auch intensive private Beziehungen. (RH)

1.45 // Oboe

Deutschland (?), 18. Jh. // Buchsbaum, Messingklappen // Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 31

Doppelrohrblattinstrumente waren in der Vergangenheit bei vielen Kulturvölkern in Gebrauch. In Mitteleuropa entwickelte sich aus dem bis in die Renaissancezeit nachweisbaren Pommer die Oboe, die als ausdrucksstarkes Blasinstrument mit charakteristischem Klang häufig in der barocken Opernliteratur Verwendung fand. Während die Pommern in Diskant- und Altlage einteilig gebaut wurden, bestehen Oboen aus mehreren Korpusteilen, was sowohl den Bau erleichtert als auch die Möglichkeit bietet, das Instrument an einen wechselnden Stimmton anzupassen. Am unteren Ende der Oboe sind die Klappen für die Töne »es« und »c« verdoppelt bzw. so ausgeformt, dass sie von beiden Seiten erreicht werden können. Die heute standardisierte Spielweise mit der rechten Hand unter der linken war damals noch nicht verbindlich. (RH)

1.46 // Feuerwerk anlässlich der Hochzeit von Kaiser Leopold I. und Erzherzogin Claudia Felicitas in Wien 1673

Die Vernichtung Deß Cretischen Irr=Gartens / In einem Auß Gelegenheit Deß Beglücktesten Einzugs Deren Kayserlichen Mayestätten Leopold Und Claudia Zu Wienn gehaltenem Lust=Feur Dargestellt, Wien: Mattheo Cosmerovio 1673 // Nikolaus van Hoy (1631–1679) // Buch mit eingefaltetem Kupferstich, 30,5 x 42,5 cm (Reproduktion) // Wien, Wienbibliothek, Inv.-Nr. 5875 B // Literatur: Seifert 1988, 41 f.

Auch die zweite Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit der aus der Tiroler Linie der Habsburger stammenden Erzherzogin Claudia Felicitas wurde in Wien mit einem allegorischen Feuerwerk gefeiert. Das pyrotechnische Spektakel basierte auf dem griechischen Mythos und zeigte das Labyrinth des Königs Minos auf Kreta, in dem dieser nicht nur den menschenfressenden Minotauros, sondern auch den Architekten des Labyrinths, Daidalos, und dessen Sohn Ikaros gefangen hielt. Letzteren gelingt zwar mit Hilfe von selbstgebauten Flügeln die Flucht von der Insel, doch Ikaros überlebt den Flug nicht, weil er der Sonne zu nahe kommt. Theseus besiegt schließlich den Minotauros, vernichtet den Irrgarten und flieht mit Hilfe Ariadnes. Das Feuerwerksdrama war voll allegorischer Bezüge auf die aktuelle politische Auseinandersetzung Kaiser Leopolds I. (Theseus) mit dem französischen König Ludwig XIV. (König Minos), was aber den Zuschauern wohl kaum während des Feuerwerks, sondern nur durch die Lektüre des gedruckten Programmhefts verständlich wurde. (ASM)

1.47 // *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali (Das Vestalische Ewige Feür)*, Festoper in Wien 1674

Nicolò Minato, *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali. Drama Musicale Per la Felicissima Nascita Della Sereniss: Arciducessa Anna Maria, Figlia Delle S.S. C.C. R.R. M.M. Dell'Imperatore Leopoldo, E della Imperatrice Claudia Felice. Et alle Medesime M.M. Conscrato*, Wien: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1674 // Matthäus Küsel (1629–1681) nach Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Buch mit eingebundenen Kupferstichen, jeweils ca. 33,2 x 49,5 cm // Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 627682-D.Th. (Dauerleihgabe der ÖNB)

1.48–49 // Zwei Szenenbilder aus der Festoper *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali (Das Vestalische Ewige Feür)* in Wien 1674: Rüstkammer, Schiffsarsenal

(vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 15)

Matthäus Küsel (1629–1681) nach Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Kupferstiche, 30,4 x 42 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSU6448, GS_GSU6450

1.50 // Kaiserin Claudia Felicitas im Theaterkostüm der Vestalin Claudia

Wien, um 1674 // Jan Thomas (1617–1678) // Öl auf Holz, 42,5 x 28,5 cm // Schloss Hrádek u Nechanic; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle Sychrov, Inv.-Nr. 2104HN2479 // Literatur: Seifert 1988, 41–47; AK Prag 2001, 278–280 (Kat.-Nr. II/1.11); AK Prag 2008, 344–349 (Kat.-Nrn. 108, 109B)

Anlässlich der Geburt der Erzherzogin Anna Maria, Tochter aus Kaiser Leopolds I. zweiter Ehe mit Erzherzogin Claudia Felicitas, kam 1674 die große Festoper *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* zur Aufführung (vgl. Kat.-Nrn. 1.47–49). Die Musik hatte Antonio Draghi komponiert, einige Musikstücke sogar der Kaiser selbst; die Ballettmusik stammte von Johann Heinrich Schmelzer. Für das Bühnenbild und die spektakulären Bühnenmaschinen mit zahlreichen Flugerscheinungen sowie Wasser- und Feuereffekten war Lodovico Ottavio Burnacini verantwortlich. Das Libretto von Nicolò Minato basiert auf einer Episode aus der römischen Geschichte und thematisiert rückblickend die politischen Argumente für und wider diese Brautwahl sowie die Hoffnung auf Nachkommenschaft und das dadurch gesicherte Fortbestehen des Erzhauses. Hauptpersonen sind der römische General Publio Scipione, der beste aller Römer, der Leopold I. repräsentiert, und die Vestalin Claudia Quinta, deren mehrmaliges Eingreifen die Handlung zu einem glücklichen Ende führt; sie steht selbstverständlich für die junge Kaiserin. Der zum 2. Akt gehörende Kupferstich im Libretto (Kat.-Nr. 1.47) zeigt das im Tiber gestrandete Schiff, das die »Magna Mater Idea« – einen heiligen Stein, der die Fruchtbarkeitsgöttin Cybele symbolisiert – von Phrygien nach Rom bringen soll. Nur der Vestalin Claudia gelingt es, das Schiff mittels ihres Gürtels weiterzuziehen. Die Vestalin trägt in dieser Szene ein Kostüm, das auch auf dem hier gezeigten Porträt der Kaiserin wiedergegeben ist. Dieses gehört zu einer Serie von 16 Gemälden aus dem Bestand von Schloss Hrádek u Nechanic, die alle Mitglieder des Hauses Habsburg oder des

1.53

1.54

1.55

Hochadels in Theaterkostümen zeigen und an Aufführungen und Festlichkeiten unter Kaiser Leopold I. erinnern. (DF)

1.51–52 // Entwürfe für Trophäen und Belagerungsmaschinen

Österreichisch, 1. Hälfte 17. Jh. (?) // Tusche, laviert, 19,4 x 31,3 cm, 27,8 x 40,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_I_153, HZ_I_154 // Literatur: Gregor – Hadamowsky 1930, 25

Diese Blätter, die in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert werden können und von verschiedenen Händen stammen, präsentieren Entwürfe für Motive, die im Barocktheater häufig vorkamen. Das erste Blatt zeigt Trophäen in Form von vertikal arrangierten, anthropomorphen Rüstungsteilen in römischem Stil. Das zweite Blatt ist ein Entwurf für Theaterkulissen, die dem Zuschauer mächtige Belagerungsmaschinen vor Augen führen sollen. Die Motive beider Blätter eigneten sich für martialische Typendekorationen wie Feld- oder Militärlager, belagerte Stadt, Waffensaal oder Schiffsarsenal. (RR)

1.53–54 // Kaiser Leopold I. und Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia

Wien, kurz nach 1676 // Franz de Hamilton (1650–1680) // Perlmutt, Schiefer, Holz vergoldet, 34,4 x 26,7 cm, 34,6 x 26,6 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nrn. KK 3497, KK 3517 // Literatur: AK Passau 2004, 224 (Kat.-Nrn. C.1.9–1.10)

Die beiden ganzfigurigen Bildnisse des Kaiserpaares aus altem kaiserlichen Besitz sind als Gegenstücke konzipiert. Der Kaiser und seine dritte Gemahlin schreiten aufeinander zu, jeweils zwei Genien mit Palmzweigen bekrönen sie mit Lorbeer- bzw. Blütenkränzen. Wahrscheinlich entstanden die Porträts kurz nach der Eheschließung des Paares 1676. Ungewöhnlich für Porträtdarstellungen ist die Technik der Bilder: Schiefertafeln mit Perlmutt-Einlagen, wobei das Perlmutt detailreich graviert wurde. Den ästhetischen Reiz bildet dabei vor allem der Kontrast zwischen dem dunklen Grund und dem schimmernden Glanz der Moluskenschale. Auch innerhalb des Œuvres ihres Künstlers sind die beiden Bilder Ausnahmen – Franz de Hamilton, der beide Porträts signiert hat, ist vor allem als Maler kleinformatiger Tier- und Blumenstillleben bekannt, oft auch mit Trompe-l'œil-Charakter. (KS)

1.55 // Feuerwerk anlässlich der Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Eleonore Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg in Wien 1677

Die Fackel deß Prometeus. Künstliches Lust=Feür / als Beede Kayserliche Mayestätten Leopold und Eleonora Magdalena Theresia / Nach Dero Zu Passau gehaltenem Hochzeitlichen Beylager Zu Wienn eingezogen / Vor dem Burg=Thor gehalten, Wien: Johann Christoph Cosmerovio 1677 // Tobias Sadeler (um 1641 – 1679) // Kupferstich, 35 x 43,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeU5154 // Literatur: Seifert 1988, 54; Sommer-Mathis 2014d, 185–187 (Abb. 6)

Das frisch vermählte Kaiserpaar wurde bei seiner Rückkehr von den Passauer Hochzeitsfestlichkeiten in Wien mit einem allegorischen Feuerwerk empfangen, dem allerdings – anders als 1666 (vgl. Kat.-Nr. 1.3) und 1673 (vgl. Kat.-Nr. 1.46) – keine eigentliche dramatische Handlung zu Grunde lag. Als Dekoration war ein Minerva-Tempel zu sehen, als einzige Aktion der Flug des Prometheus, der seine Fackel am Sonnenrad entzündete und damit, unterstützt von Minerva, seine Schöpfung belebte. Auch in diesem Fall wurde die Allegorik in der gedruckten Programmschrift erklärt: Prometheus repräsentierte den Kaiser, Minerva seine dritte Ehefrau, von der man sich viele männliche Erben erhoffte; diese sollten das noch unbewegliche Bild des Hauses Habsburg »beleben«. (ASM)

1.56–59 // Vier Szenenbilder aus der Festoper *La monarchia latina trionfante (Die Sig-prangende Römische Monarchey)* anlässlich der Geburt von Erzherzog Joseph in Wien 1678 (vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 16)

Matthäus Küsel (1629–1681) nach Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Kupferstiche, jeweils ca. 32 x 44,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSU6456, GS_GSU6457, GS_GSU6459, GS_GSU6460 //Literatur: Seifert 1985, 87, 232 f., 384, 404, 494; Schumann 2003, 256–258; Schneider 2004; Noe 2011, 373 f.

Mit der Festa musicale *La monarchia latina trionfante* von Nicolò Minato und Antonio Draghi feierte man 1678 die lang ersehnte Geburt eines Thronfolgers, Erzherzog Josephs. Dem dynastisch bedeutsamen Anlass entsprechend setzte Lodovico Ottavio Burnacini die Festoper im großen Hoftheater auf der Kurtine (vgl. Kat.-Nr. 1.26) besonders aufwendig in Szene. Er stattete sie mit sechs Dekorationen und nicht weniger als 16 Bühnenmaschinen aus; eine Balletteinlage und eine Kampfszene verstärkten den starken optischen Eindruck dieser Aufführung. Der Librettist Minato behandelte das Thema der *translatio imperii*, der Ableitung des dynastischen Anspruchs der Habsburger aus der römischen Tradition, indem er den Kampf der Herrscher der assyrischen, persischen, griechischen und römischen Monarchie (Ninos, Dareios, Alexander der Große und Julius Cäsar) um die Vorherrschaft zeigt, den selbstverständlich Cäsar (Kaiser Leopold I.) in einem Fußturnier gewinnt. Das Libretto dieser Oper ist eines der wenigen Textbücher vom Wiener Kaiserhof, das nicht nur mit Kupferstichen der Bühnenbilder versehen ist, sondern auch das reich gestaltete Proszenium und den Bühnenvorhang des Theaters auf der Kurtine mit einem angedeuteten Gigantensturz (vgl. Kat.-Nrn. 1.60–61) zeigt. (ASM)

1.60–61 // Zwei Entwürfe für einen Gigantensturz

Wien, um 1678 // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Gouache auf Papier, jeweils ca. 47 x 33,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_12, HZ_Min29_13 // Literatur: AK Wien 2011, 131 f. (Abb. 15a und b)

Hesiods *Theogonie* und Ovids *Metamorphosen* überliefern, dass die Giganten sich erdreistet hätten, den Olymp zu erklimmen, um die Götter zu stürzen. Verärgert über diesen Verstoß gegen die kosmische Ordnung schleudert Jupiter Blitze auf seine Gegner, die, vom Geröll des Berges überwältigt, zur Gänze vernichtet werden. Für dieses bereits in der Spätrenaissance beliebte ikonografische Motiv nahm Burnacini das Werk anderer Künstler zum Vorbild. Kompositorisch weisen seine Zeichnungen starke Gemeinsamkeiten mit Stichen von Salvator Rosa auf; Giulio Romanos Fresken im mantuanischen Palazzo Te, die einen monumentalen Gigantensturz darstellen, dürften den in Mantua geborenen Burnacini ebenfalls beeinflusst haben. Das Motiv findet sich auch in der von Burnacini ausgestatteten Oper *La monarchia latina trionfante* von 1678 wieder; Matthäus Küsels Stich zeigt auf dem Theatervorhang einen Gigantensturz (vgl. Kat.-Nr. 1.56). Die zwei Gouachen sind aufgrund der hohen Qualität ihrer Ausführung nicht als Vorskizzen für den Vorhang zu deuten, sondern als unabhängige Blätter mit Präsentationscharakter. Die ikonografische Verwandtschaft mit der Oper scheint aber evident. (RR)

1.62 // Flugblatt anlässlich der Vorführung eines Elefanten in Dresden um 1650

Dieser Elephant ist kommen auß Indien zu Schiff in Hollandt / ist auff der Insul Selon 1630. Jung worden / nunmehr ist er Alt 20. Jahr. Hat gewogen in praesentz deß Churfürsten zu Dreßden 6600 Pfund / oder 60 Center // Holzschnitt, 30,7 x 19,2 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GZM4438 // Literatur: Ottermann 1982, 109–116, 124–130; Wright 2013, 54 f.

Bis zum 16. Jahrhundert war der Besitz eines Elefanten Privileg der Fürsten und diente der Repräsentation. Der erste Elefant, der 1552 nach Wien kam, war ein Geschenk des portugiesischen Königshauses an den späteren Kaiser Maximilian II.; der prächtige Einzug des kostbaren Tieres in die Stadt sollte Maximilians Anspruch auf den Kaiserthron betonen. So ist es nur konsequent, wenn 1678 anlässlich der Geburt des Thronfolgers Joseph im ersten

1.56

1.57

1.60

1.63

180
Dieser Elephant ist kommen auß Indien zu Schiff
in Hollandt / ist auff der Insul Selon 1630. Jung wor-
den / numehr ist er Alt 20. Jahr. Hat gewogen in præ-
sentz deß Churfürsten zu Dreßden 6600 Pfund / oder
60 Centner.
Folget die Maß.
5½ Elen — Vom Hals biß an Schwantz gebogen /
4½ Elen — Auff gleiche Linien in die Länge /
5 Elen ¼ Viertel — Die Dicke des Kopffs.
1 Elen — Die Höhe des Ohrs.
— 3½ Viertel — Die Breite des Ohrs.
½ Elen — 2 Zoll — Vom Ohr biß ans Auge.
½ Elen — Von Mitten des Kopffs biß ans Auge.
2 Elen — Die oberste Dicke deß Rüssels.
1 Elen 1 Viertel — Die Mitte des Rüssels.
— 3 Viertel weniger 1 Zoll das unterste Theil deß Rüssels.
3 Elen 1 Viertel — Die Länge deß Rüssels.
2½ Elen — Die Dicke des förderstien Schenckels oben.
2 Elen weniger 3 Zoll — Die Dicke in der mitten deß Schenckels.
1½ Elen — Die Dicke deß Schenckels unten.
2½ Elen — Unten der Füß.
5 Klauen an jedem Fuß.
8½ Elen — 2 Zoll — Die Dicke deß Rumpfs.
4½ Elen — Die gerade Höhe.
2 Elen 1 Viertel 1 Zoll — Die Höhe deß förder Beins.
1½ Elen — Die Höhe des hinter Beins.
1 Elen 1 Viertel — Die Höhe von hinden zu vnder Erden biß an Bauch.
1 Elen 3 Viertel — Die förderste Höhe deß Bauchs von der Erden.
3 Elen — 1 Zoll — Die Länge deß Schwantzes.
1 Elen — 2 Zoll — Die oberste Dicke deß Schwantzes.
— 10 Zoll — Die Dicke dessen in der Mitten.
— 1 Viertel — Die Dicke dessen am Ende.
Dieser Elephant kan 56 Künste.

1.62

Bühnenbild der Oper *La monarchia latina trionfante* dem Betrachter ebenfalls Elefanten entgegenschreiten (vgl. Kat.-Nr. 1.57).
Ab dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts gab es dann auch schon einige wenige Elefanten, die auf Jahrmärkten vorgeführt wurden. Sie faszinierten das nun zahlende Publikum weiterhin durch Größe, Gewicht und Physiognomie (insbesondere durch den Rüssel) sowie durch ihre Gelehrigkeit. So schreibt das ausgestellte Flugblatt dem darauf abgebildeten Elefanten Hansken zu, 72 Kunststücke zu beherrschen. Hansken kam 1637 nach Europa, tourte durch Holland, Deutschland und die Schweiz und verstarb schließlich 1655 in Rom. Neben mehreren weiteren Flugblättern existieren auch Zeichnungen von Elefanten von der Hand namhafter Künstler wie Rembrandt und Stefano della Bella. (DF)

1.63 // Automat in Gestalt eines Elefanten

Augsburg (?), um 1600 // Bronze, vergoldet, Silber, Ebenholz, Eisen, 28,7 x 17,7 x 11,7 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 1125

Dieser aufwendig gestaltete Elefant, der auf einem Ebenholzsockel stehend von seinem Treiber an der Kette geführt wird, vereint in sich die Eigenschaften einer Figurenuhr und eines Tischautomaten. Auf seinem Rücken trägt er eine Türmchenuhr mit Zifferblättern für die volle und die Viertelstunde sowie mit einem Kontrollblatt für den Stundenschlag. Im Sockel der Figurengruppe findet sich ein weiteres mechanisches Werk, das – einmal aufgezogen und gestartet – den Elefanten über den Tisch rollen ließ; dabei wackelte er mit Kopf und Schwanz, rollte die Augen und der Elefantentreiber schwang seinen Stock. Damit war dieser Automat wie dafür geschaffen, bei Tisch für Erstaunen und Verwunderung zu sorgen. Dass er dabei als größtes Landsäugetier für Unverwundbarkeit und fürstliche Majestät steht, aber auch einen exotischen Hauch auf die Tafel zu zaubern vermochte, mag zur Beliebtheit solcher Elefantenautomaten im Manierismus beigetragen haben. (PR)

1.64 // Guckkasten mit der *Praesentation einiger Künstlich abgerichteter Thiere. N. 45* (vgl. Beitrag Franke, Abb. 13)

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 16,5 x 24,1 cm, Kulissenteile jeweils 15,8 x 23,8 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3079

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte der Augsburger Verleger Martin Engelbrecht 65 verschiedene Perspektivtheater heraus, die zur Aufstellung in einem Guckkasten gedacht waren. In vielen Fällen widmen sie sich dem höfischen Leben, in diesem Fall der adeligen Vorliebe für exotische und wilde Tiere. So präsentieren sich im Guckkasten ein Elefant, der eine Fahne schwingt, sowie tanzende Bären und Affen als Akrobaten. Zunächst nur dem höfischen Publikum vorbehalten, bilden diese Menagerien den Ursprung der heutigen Zoos. (DF)

1.65 // Joseph I. als Römischer König

Innsbruck, 1692 // Bartholomäus Kilian d. J. (1630–1696) nach Caspar Waldmann (1657–1720) // Kupferstich, 37 x 27 cm // Sammlung Friedrich Polleroß

Die Grafik des Augsburger Kupferstechers Bartholomäus Kilian d. J. entstand nach einer Zeichnung des Innsbrucker Malers Caspar Waldmann, deren Vorstudie sich im Tiroler Landesmuseum erhalten hat. Sie diente als Widmungskupfer der unter dem Vorsitz des Jesuiten Jakob Wex (gest. 1695) an der Universität Innsbruck verteidigten Thesenschrift des späteren Brixener Fürstbischofs Kaspar Ignaz Graf von Künigl (1671–1746) und zeigt das ovale Halbfigurenporträt des 1690 in Augsburg zum Römischen König gekrönten Joseph I. in Rüstung. Zur altarartigen Architektur des Rahmens passen auch die messianischen Anspielungen. So hält der junge Herrscher einen Reichsapfel mit der Aufschrift »Salvator Mundi« in der Hand, und die mit den Namen der Reichskreise versehenen Getreidegarben des Medaillons verweisen wohl auf die sieben fetten Jahre des ägyptischen Joseph. Die Allegorien des über die Laster triumphierenden katholischen Glaubens sowie der Gerechtigkeit über einem geköpften Türken symbolisieren die Devise des Herrschers »Durch Liebe und Furcht«, die in der lateinischen Form »Amore & Timore« auf Kreuz und Schwert der Personifikationen erscheint. (FP)

1.66 // Allegorische Darstellung der Krönung zum Römischen König *(Coronazione del Re de' Romani)*

Wien, um 1690 // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Bleistift auf Papier, 38,5 x 53,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_32

Anlass für diese Zeichnung war die Krönung des erst zwölfjährigen Erzherzogs Joseph zum Römischen König in Augsburg am 26. November 1690. Burnacini wählte für diese in seinem Œuvre einmalige Darstellung eines konkreten politischen Ereignisses die Form der Allegorie und stellte sich damit in die Tradition barocker Herrscherbilder. In der Mitte des Blattes ist Joseph zu sehen, der von der »Ewigkeit« bekrönt wird, während »Fama« mit ihren Posaunen den Ruhm des Königs verkündet. Dominant in den Himmel ragt das Zeichen des Kreuzes als Sinnbild des christlichen Glaubens und der habsburgischen Frömmigkeit. Die Personifikationen Böhmens, Ungarns, der Steiermark, Österreichs, Tirols, Kärntens, Schlesiens und Mährens erweisen dem König die Ehre. Den Vordergrund bilden die Tugenden »Ratschlag«, »Fleiß« und »Verdienst«, während »Vernunft« und »Beistand« auf der anderen Seite »Trug«, »Aufstand« und »Verrat« verjagen. (ASS)

1.67–70 // Festlichkeiten anlässlich der Hochzeit des Römischen Königs Joseph I. mit Prinzessin Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg in Wien 1699: Trauung, Hochzeitstafel, Aufführung einer Serenata im Burghof, Feuerwerk

Johann Ferdinand Xaverio Fachner, *Erfreutes Wienn / Welches denen Allerdurchleuchtigst=Großmächtigsten Röm. und Ungarischen Königl. Mayestätten Josepho I. Vom Allerdurchleuchtigsten Ertzhauß Oesterreich / ec. ec. Und Wilhelminæ Amaliæ, Gebohrenen Hertzogin von Braunschweig-Lüneburg ec. ec. Zur schuldigsten Jubel=vollen Ehren=Bezeugung drey Ruhm= und Ehren=Porten auffgericht / und mit dem Einzug der Königl. Gesponß den 24. Februarij dieses 1699. Jahrs beglückseeliget worden. Das ist / Eine Beschreibung alles dessen / was Denckwürdiges vor und nach Dero Pomposen Einzug und Königl. Vermählung zu sehen ist gewesen. Alles mit Kupffer=Stichen außgezieret / und zum Druck verfertiget*, Wien: Susanna Christina Cosmerovio [1699] // Buch mit eingebundenen Kupferstichen, 19,5 x 15 cm (Reproduktionen) // Wien, Universitätsbibliothek, Sign. I 256160 // Literatur: Seifert 1985, 114, 850–854; Seifert 1988, 67–72; AK Schlosshof 1992, 289 (Kat.-Nrn. 7.19–7.20)

Neun Jahre nach seiner Krönung zum Römischen König fand 1699 die Hochzeit Josephs I. mit der deutschen Prinzessin Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg statt. Die Festbeschreibung von Fachner zeigt in Wort und Bild die verschiedenen aus diesem Anlass in Wien veranstalteten Festivitäten: den feierlichen Einzug in die Stadt, die Trauung in der Augustinerhofkirche, die Hochzeitstafel, das allegorische Feuerwerk und die Serenata *Imeneo trionfante*, die am 28. Februar 1699 im Inneren Burghof stattfand. Die mitwirkenden Sänger und Musiker zogen auf dreizehn Triumphwagen auf den Platz und huldigten dem Brautpaar im Kostüm von Liebes- und Ehegöttern sowie verschiedenen anderen mythologischen und allegorischen Figuren zur Musik des Hofkomponisten Carlo Agostino Badia. (ASM)

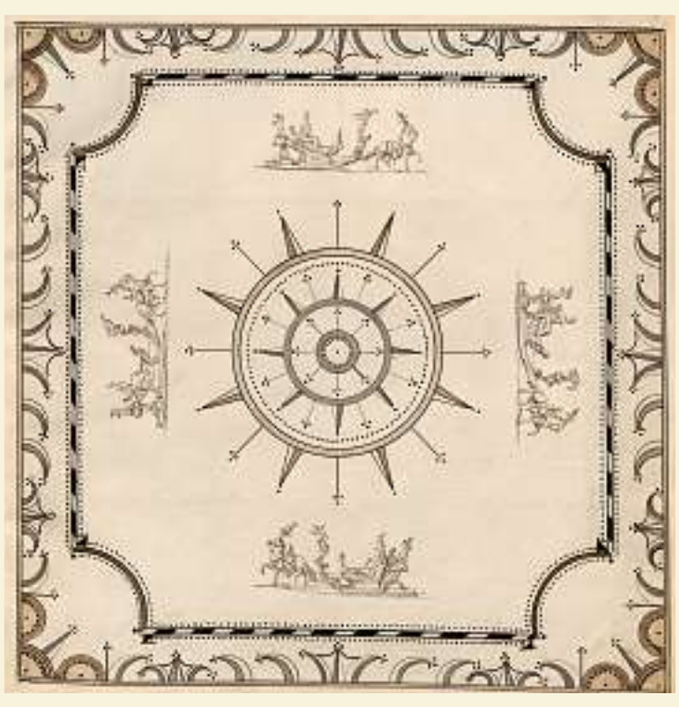
1.71 // Nächtliche Schlittenfahrt in der Burg zu Wien (vgl. Beitrag Kurzel-Runtscheiner, Abb. 19)

Wien, 1697 // Guillaume van Bredael (?) // Öl auf Leinwand, 169,5 x 221 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Kaiserliche Wagenburg Wien, Inv.-Nr. Z 249 // Literatur: Polleroß 2002/2003, 196 f. (Abb. 2); AK Wien – Zürich 2011, 94, 99 (Abb. 1 und 7); Karner 2014, 417 (Abb. IV.225)

1.66

1.72

1.97



1.97

Das Bild zeigt eine Schlittenfahrt, die unter Kaiser Leopold I. veranstaltet wurde. Im Vordergrund ist das prächtige Gefährt des Kronprinzen (des späteren Kaisers Joseph I.) zu sehen: Schlitten und Gespann symbolisieren die Macht der Poesie: Den Korpus des Schlittens bildet der von Tieren getragene Orpheus, der mit seiner Laute selbst Bäume (dargestellt durch die Schlittenkufen) bezaubert. Das Pferd wiederum trägt ein geflügeltes Geschirr und erscheint so als Personifikation des Dichterrosses Pegasus. (MKR)

1.72 // Schlitten mit Mohren-Figur aus dem Besitz der Familie Gudenus

Österreich, um 1770, später mehrfach verändert, Textilien 1957 ergänzt // gefasstes Lindenholz, Bandeisen, Samt, Goldborten, 221 x 149 x 82 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Kaiserliche Wagenburg Wien, Inv.-Nr. W 129 // Literatur: Kurzel-Runtscheiner 2011

Das mehrfach veränderte Fahrzeug war ursprünglich ein silbergefasster barocker Rennschlitten, der mit einer rückwärtigen Pritsche für den lenkenden Herrn ausgestattet war. Im 19. Jahrhundert wurde er mit neuen Kufen versehen und in den Farben der Eigentümer-Familie, Himmelblau und Gold-Ocker, gefasst. Wohl noch vor 1900 wurde er nach einer neuerlichen unsachgemäßen Restaurierung in einen Blumenwagen umgewandelt, wobei die rückwärtige Pritsche und das Sitzbrett im Kasten entfernt wurden. (MKR)

1.73–96 // Entwürfe für phantastische Schlitten (vgl. Beitrag Kurzel-Runtscheiner, Abb. 8, 9a–d, 10, 12, 14, 16, 18, 20)

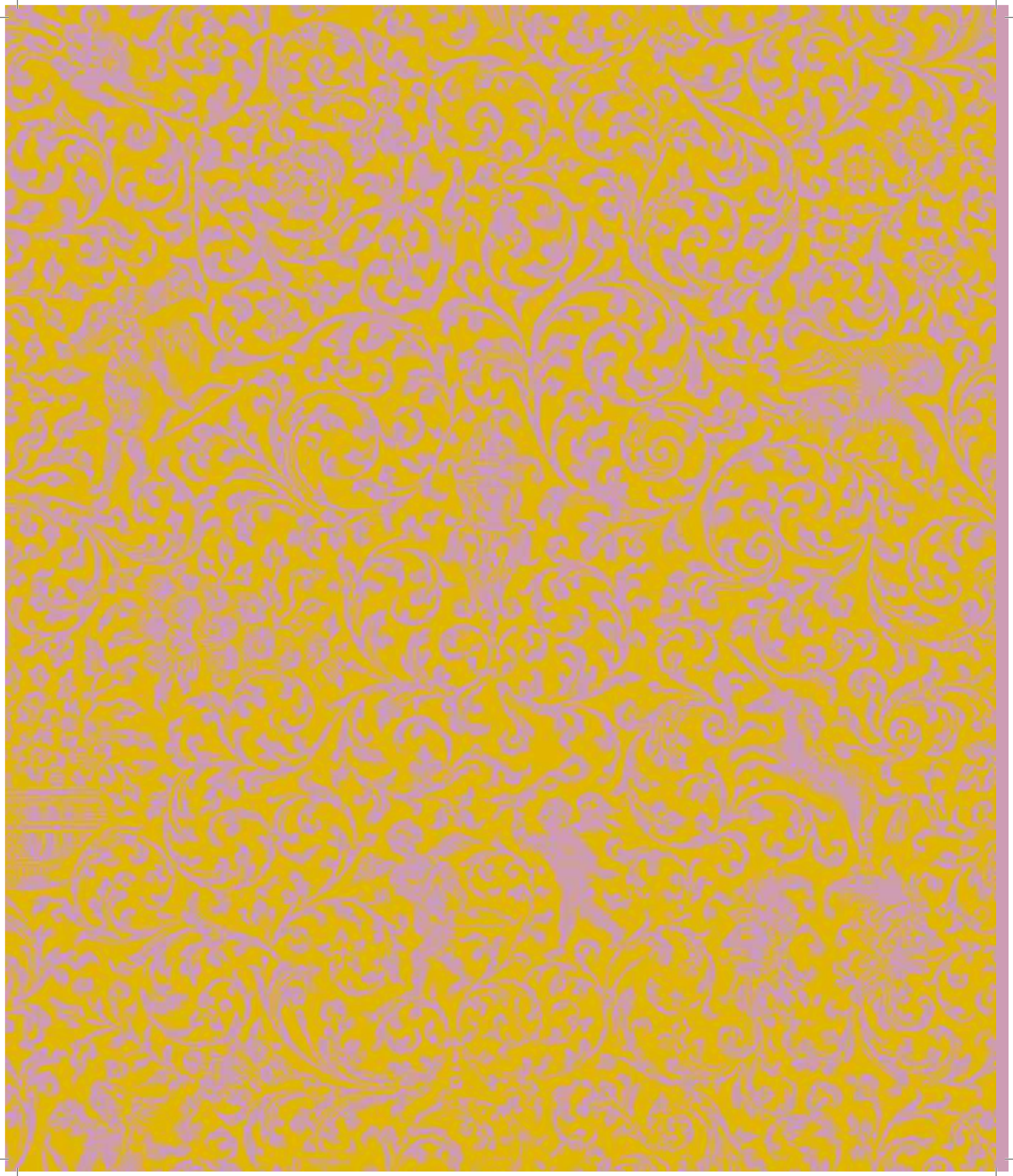
Wien, um 1660–1700 // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Feder auf Papier, teilweise laviert, jeweils ca. 25 x 35 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_46* bis HZ_Min29_52* // Literatur: Kurzel-Runtscheiner 2011

An den Höfen der Habsburger hatten Schlittenfahrten eine lange Tradition, wobei die verwendeten Gefährte meist prächtige Erfindungen der renommiertesten Künstler waren. Burnacini hinterließ 24 eigenhändige Entwürfe für kaiserliche Prunkschlitten, die wohl zwischen 1660 und 1700 entstanden sind. Sie zeigen den Einfluss Giuseppe Arcimboldos, der im 16. Jahrhundert ähnlich phantasievolle Schlitten für die Habsburger entworfen hatte. Darüber hinaus schöpfte Burnacini aus dem Ideenreichtum bürgerlich-burlesker Faschingsschlitten und schuf so Fahrzeuge von außergewöhnlicher Qualität, deren tektonische Formen durch den Skulpturenschmuck gänzlich aufgelöst zu sein scheinen. Aus schriftlichen und bildlichen Quellen wissen wir, dass die fragilen Kompositionen tatsächlich gebaut wurden, wobei die hölzernen Grundelemente durch Papiermachée oder mit Leinwand überzogenes Stroh ergänzt wurden. Das mag einer der Gründe dafür sein, dass sich kein einziger Schlitten dieser Art bis heute erhalten hat. (MKR)

1.97 // Choreografien für Schlittenfahrten im Wiener Burghof

Dominicus Quenin de La Vigne (Domenico Chinini), *Disegni delle slittade venti in Vienna celebrate da Cavalieri* // Wien, um 1712 // Prunkhandschrift mit teils kolorierten Tuschzeichnungen, 37 x 36,5 cm (Reproduktionen) // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. Cod. 10836 Han // Literatur: Bastl 1996, 216–225; AK Sevilla – Warschau 2003, 203 (Abb. 103); Seitschek 2007, 385–409

Zu den beliebtesten Wintervergnügungen des Hofes gehörten Ausfahrten mit prächtigen Rennschlitten, in denen jeweils eine Dame und ein Herr Platz fanden. Der Kavalier lenkte den Schlitten von einer rückwärts angebrachten Pritsche aus, wobei er eine genaue Choreografie zu befolgen hatte. Domenico Chinini hatte schon für Leopold I. und Joseph I. solche Choreografien entworfen und empfahl sich dem neuen Herrscher Karl VI. mit dieser Handschrift als geschickter Organisator von Schlittenfahrten. (MKR)



Raum 2

Der große Konkurrent

König Ludwig XIV. von Frankreich

Seit dem 16. Jahrhundert rivalisierten Bourbonen und Habsburger um die Vormachtstellung in Europa und trugen diesen Kampf nicht nur mit Diplomatie und militärischen Waffen aus, sondern auch durch programmatische Festveranstaltungen.

König Ludwig XIV. und Kaiser Leopold I. waren politische Gegner, durch ihre spanischen Ehefrauen, die Infantinnen Maria Teresa und Margarita Teresa, aber auch verschwägert. Schon die Hochzeitsfestlichkeiten in Paris und Wien gaben Gelegenheit zu symbolischem Wettstreit: So gehörte zum Festprogramm des Einzugs des französischen Königspaares in Paris 1660 ein Argonauten-Schiff mit dem Goldenen Vlies – ein Zeichen dafür, dass auch die Bourbonen den Hausorden der Habsburger für sich beanspruchten. Zwei Jahre später nahm Ludwig XIV. im Kostüm eines römischen Kaisers an einem allegorischen Turnier der Kontinente teil – eine weitere Provokation Leopolds, der erst 1658 zum Kaiser gekrönt worden war. Der habsburgische Monarch konterte sogleich, indem er bei seiner eigenen Hochzeit im Rahmen des Rossballetts von 1667 ein Argonauten-Schiff auf dem Burgplatz aufziehen und sich als Sieger über die Elemente feiern ließ.

Etwas später als in Wien begann man sich auch am französischen Hof für die italienische Oper und das Maschinentheater zu interessieren und engagierte dafür renommierte italienische Künstler, vor allem Theateringenieure und Bühnenbildner: zunächst Giacomo Torelli, dann Gaspare und Carlo Vigarani. König Ludwig XIV. nahm regen Einfluss auf das kulturelle Leben seines Hofes und nutzte die großen Feste in Versailles ab 1664 geschickt für seine politischen Ziele; bis 1670 trat der König sogar selbst im Ballet de cour auf. Er förderte die Künste und Wissenschaften und gründete mit der *Académie Royale de Danse* (1661) und der *Académie Royale de Musique* (1669) zwei Institutionen, die als Ballet und Opéra National de Paris heute noch bestehen.

2.1 // König Ludwig XIV. als Sonne im *Ballet de la Nuit* in Paris 1653

Henri de Gissey (um 1691 – 1761) // Gouache auf Papier, 26 x 16,7 cm [vergrößerte Reproduktion] // Paris, Bibliothèque Nationale de France, RESERVE FOL-QB-201 (41) // Literatur: Christout 1967; Apostolides 1981; Marin 1981; Beaussant 1992; Reckow 1992; Burke 1993; La Gorce 2000; Duindam 2003; Quaeitzsch 2010; Wrede 2015

Das Bild Ludwigs XIV. als ›Sonnenkönig‹ geht nicht nur auf seine Devise, sondern auch auf die Auftritte des jungen Königs als Tänzer im Hofballett (Ballet de cour) zurück. 1653 erschien der damals 15-jährige im *Ballet de la Nuit* als aufgehende Sonne in einem prachtvollen goldenen Kostüm, ein Jahr später in *Pelée et Thétis* als Apollo, der die Pythonschlange tötet. Die Sonne gehörte zwar als am hellsten strahlender Himmelskörper und als Attribut des Gottes Apollo bereits von jeher zur Herrscherikonografie, doch Ludwig XIV. perfektionierte die Wirksamkeit dieses Symbols: Auf- und Untergehen der Sonne bestimmte die gesamte französische Hofkultur; das morgendliche *Lever* und abendliche *Coucher* des Königs gehörten zum täglichen Hofzeremoniell. Wem der König seine Gunst schenkte, der durfte im Licht dieser Sonne gedeihen, wer in Ungnade fiel, wurde in den Schatten verbannt. Diese Konzentration auf seine Person verfolgte Ludwig XIV. auch auf staatspolitischer Ebene; nicht umsonst gilt er als d e r Vertreter des höfischen Absolutismus. (DF)

2.2–5 // Titelblatt und drei Szenenbilder aus der Oper *La finta pazza* in Paris 1645 (vgl. Beitrag Strohm, Abb. 9)

Giulio Strozzi, *Feste Theatrali per La finta pazza drama del Sig.r Giulio Strozzi / Rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest anno MDC. XLV. / Et da Giacomo Torelli da Fano Inventore / dedicate ad Anna d'Austria Regina di Francia Regnante. //* Noël Cochin (1622–1695) nach Giacomo Torelli (1608–1678) // Radierungen, Titelblatt: 30,8 x 23,2 cm, Szenenbilder: jeweils ca. 24 x 31 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSM2317, GS_GSM2319, GS_GSM2320, GS_GSM2322

2.6–9 // Titelblatt und drei Blattfolgen mit Balletteinlagen zur Oper *La finta pazza* in Paris 1645

Giovanni Battista Balbi, *Balletti d'inventione nella finta pazza //* Valerio Spada (1613–1688) nach Stefano della Bella (1610–1664) // Radierungen, jeweils ca. 12 x 16 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSK2323 bis GS_GSK2341 // Literatur: Christout 1967; AK Berlin 1978, 70 (Kat.-Nr. 51); Beaussant 2010

Die französische Barockoper entwickelte sich im 17. Jahrhundert aus der italienischen Oper, die sie mit großem Orchester und ausgiebigen Balletteinlagen anreicherte. Nachdem der gebürtige Italiener Kardinal Mazarin 1642 Kardinal Richelieu als regierender Minister Frankreichs nachgefolgt war, setzte er sich dafür ein, die italienische Oper auch am französischen Hof zu etablieren. Man griff auf einen bewährten italienischen Künstler zurück und holte Giacomo Torelli nach Paris, dessen Bühnenausstattung für *La finta pazza* bereits 1641 in Venedig für Furore gesorgt hatte. Am 14. Dezember 1645 wurde diese Oper in der Salle de Petit Bourbon im Pariser Louvre aufgeführt – vor den Augen des damals gerade erst siebenjährigen Ludwig XIV. Das Libretto stammte von Giulio Strozzi, die Musik von Francesco Sacrati, einem Schüler Monteverdis, die für den französischen Hof hinzugefügten Ballette steuerte Giovanni Battista Balbi bei. Die jeweils 6-teiligen Blattfolgen der drei Balletteinlagen präsentierten dabei ein exotisches Bühnenpersonal: So gibt es ein *Ballet des singes et des ours* (Ballett der Affen und Bären, ein *Ballet des autruches* (Ballett der Strauße) und ein *Ballet des Indiens et des perroquets* (Ballett der Indianer und Papageien). Das Titelblatt versammelt sie alle auf einen Blick. (DF)

2.10–16 // Sieben Bühnenbildentwürfe der Typen Palast, Palasthof, Rüstkammer und Himmel

(vgl. Beitrag Steiner-Strauss, Abb. 3 und 4)

Paris (?), zwischen 1645 und 1661 (?) // Giacomo Torelli (1608–1678) // Feder auf Papier, laviert, teilweise aquarelliert, diverse Maße // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_I_142, HZ_II_232, HZ_II_233, HZ_II_235, HZ_II_236, HZ_II_237, HZ_II_239 // Literatur: Gregor – Hadamowsky 1930, VI, 25; Bjurström 1961; AK Fano 2000; AK München 2003, 129 f. (Kat.-Nrn. 80, 81a und b); AK Wien 2011, 122 (Abb. 1), 124

Giacomo Torelli gilt als einer der bahnbrechenden Bühnenbildner des 17. Jahrhunderts, weil er das Kulissensystem Aleottis perfektionierte und technisch weiterführte. Zunächst in Venedig tätig, wurde er 1645 von Kardinal Mazarin nach Paris berufen, wo er die großen Opernaufführungen König Ludwigs XIV. ausstattete. 1661 kehrte Torelli, am französischen Hof in Ungnade gefallen, in seinen Geburtsort Fano in den Marken (Italien) zurück. Als eine der am besten dokumentierten Opernausstattungen des barocken Frankreich gilt *Les Noces de Pelée et de Thétis* (1654, Salle du Petit-Bourbon). Die Entwurfszeichnung (HZ_II_233) zu dem weit verbreiteten Stich von Israël Silvestre zeigt das Finale der Oper: Thetis und Peleus thronen in einem Wolkenpalast, an dessen Seiten die sieben *arts serviles/méchaniques* und die sieben *arts liberaux* zu sehen sind. Wolkenformationen finden sich auch auf dem Blatt der »Himmelsglorie« (HZ_I_142), das deutlich den Einfluss barocker illusionistischer Deckenmalerei erkennen lässt. Keiner Aufführung zuzuschreiben, aber von auffallender Ikonografie mit Chronos, Planeten und Sternzeichen, ist ein Entwurf (HZ_II_232), der dem Dekorationstypus der »Célestes« (himmlischen Schauplätze) entspricht. Von den Torelli zugeschriebenen Zeichnungen des Theatermuseums besteht bei HZ_II_239 Zweifel an der Eigenhändigkeit (vgl. Bjurström 1961, 258). (ASS)

2.17 // König Philip IV. von Spanien übergibt König Ludwig XIV. von Frankreich seine Tochter Maria Teresa als Braut (1660)

Entrevue de Louis XIV.e Roy de France et de Navarre et de Philippe IV.e Roy d'Espagne dans l'Isle des Faisans en l'année M.DC.LX pour la ratification de la paix et pour l'accomplissem.t du mariage de Sa M.té très chrétienne avec Marie Therese d'Autriche Infante d'Espagne. // Paris, 1728 // Edme Jeaurat (1688–1738) nach dem Gobelin von Charles Le Brun (1619–1690) // Kupferstich nach Tapisserie, 43,4 x 59,7 cm // Sammlung Friedrich Polleroß

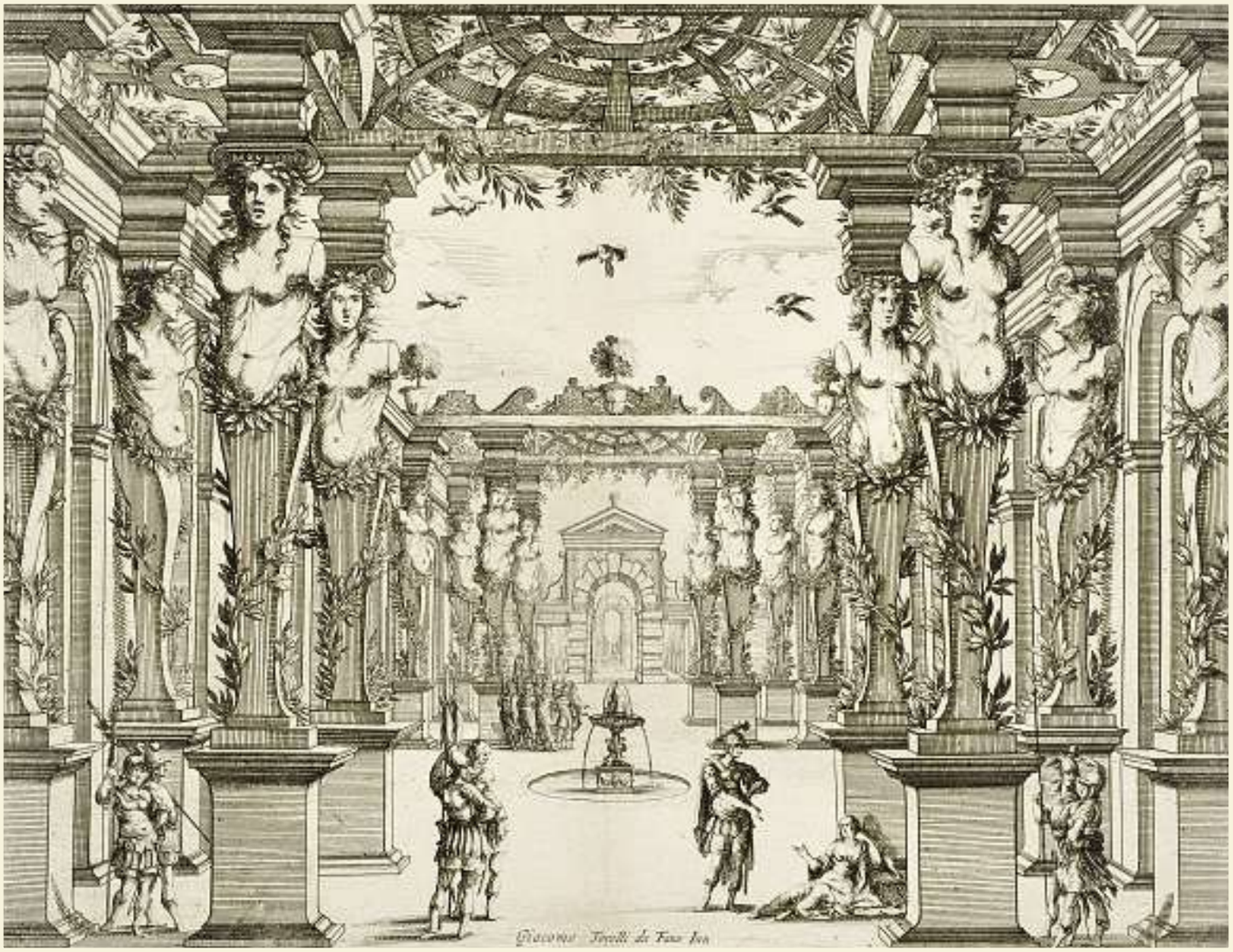
Die Grafik des Reproduktionsstechers Edme Jeaurat zeigt einen der Wandteppiche der ab 1665 von den Pariser Gobelinwerkstätten geschaffenen Serie über die Ereignisse der Regierungszeit Ludwigs XIV. nach einem Entwurf von Charles Le Brun. Dargestellt ist die erste Zusammenkunft des französischen Königs mit seiner habsburgischen Braut am 7. Juni 1660 in einem Pavillon auf der Fasaneninsel im Grenzfluss Bidasoa, bei der auch der Pyrenäenfrieden zwischen Frankreich und Spanien ratifiziert wurde. Porträtiert wurden auch der Vater der Braut, König Philipp IV. von Spanien, dessen Schwester und Königsmutter Anna von Österreich, die Premierminister Mazarin und Luis de Haro sowie der Maler Diego Velázquez, der für die spanischen Dekorationen verantwortlich war. Entgegen der Realität wurde der junge Herrscher vom französischen Hofmaler größer als sein Schwiegervater und auf der zeremoniell vorteilhaften Seite wiedergegeben, während die schwarze Kleidung des spanischen Königs aufgehellt wurde. (FP)

2.18–19 // Festlichkeiten anlässlich der Hochzeit König Ludwigs XIV. mit der Infantin Maria Teresa in Paris 1660

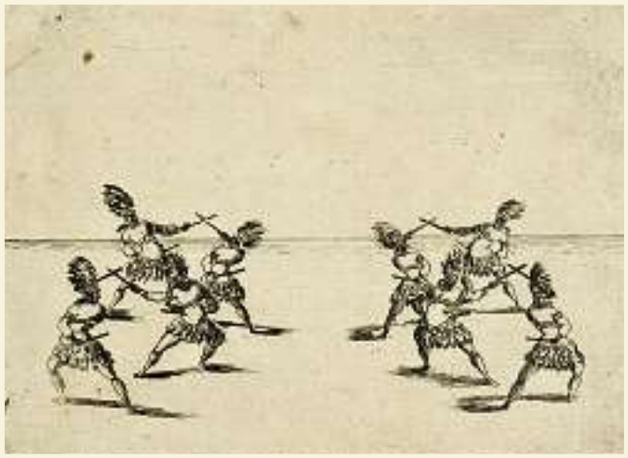
[Jean Tronçon], *L'Entrée triomphante de leurs Maiestez Louis XIV. Roy de France et de Navarre, et Marie Therese d'Austriche son espouse, dans la Ville de Paris capitale de leurs royaumes, au retour de la signature de la paix generalle et de leur heureux mariage*, Paris: Pierre le Petit / Thomas Ioly / Louis Bilaine 1662 // Buch mit eingebundenen Radierungen, 43,2 x 51,5 cm (Reproduktionen) // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. 58.P.18 Alt Prunk // Literatur: Möseneder 1983; Burke 1993, 59–61

Politische Erfolge oder dynastische Ereignisse wurden nicht nur durch höfische, sondern auch durch städtische Feste gefeiert. Im Rahmen des Pyrenäenfriedens und der Vermählung Ludwigs XIV. mit der spanischen Infantin Maria Teresa gipfelten die landesweiten Festivitäten am 26. August 1660 im zeremoniell geregelten Einzug des Paares in die Haupt- und Residenzstadt Paris. Dafür

2.12



2.5



2.26

2.30

2.33

2.35

hatte man auch mehrere Triumphbögen mit einem entsprechenden allegorischen Bildprogramm – der triumphierende Friede – errichtet. Die Festbeschreibung von Jean Tronçon erschien erst zwei Jahre nach dem Ereignis und war mit Kupferstichen reich bestückt. Darunter befindet sich auch eine Ansicht der Place Dauphine, wo man vor dem großen Obelisken, der als krönender Abschluss des ephemeren Architekturprogramms konzipiert war, ein Amphitheater erbaut hatte, in dem sich die einzelnen Gruppen des Festzugs vor dem Publikum auf den Rängen präsentierten. Eine weitere Illustration zeigt das Feuerwerk auf der Seine vor dem Louvre am 29. August 1660, mit dem mythologischen Schiff der Argonauten im Zentrum. Das vor dem Herrscherpalast temporär errichtete Freilichttheater mit Zuschauertribünen und das Argonauten-Schiff sind Elemente, die auch das Wiener Rossballett von 1667 aufgreifen sollte (vgl. Kat.-Nrn. 1.5–16). (DF)

2.20 // Das große Karussell Ludwigs XIV. in Paris 1662: Gesamtansicht des Platzes vor den Tuilerien

Charles Perrault, *Festiva ad capita annulumque decursio, a rege Ludovico XIV. Principibus summisque aulæ proceribus edita anno M.DC. LXII*, Paris: Typographia regia 1670 // François Chauveau (1613–1676) nach Israël Silvestre (1621–1691) // Buch mit eingebundenen Radierungen, 58 x 44 cm // Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. A-fol-90

2.21–37 // Das große Karussell Ludwigs XIV. in Paris 1662: Teilnehmer im Kostüm

Charles Perrault, *Courses de testes et de bague, faites par le Roy, et par les Princes et Seigneurs de sa cour, en l'année M.DC.LXII*, Paris: Imprimerie royale 1670 // François Chauveau (1613–1676) nach Israël Silvestre (1621–1691) // Buch mit eingebundenen Radierungen, koloriert, 58 x 47 cm // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung und Globenmuseum, Sign. 389030-F.Ergänzungsbd.3 (Faksimiles aus Gregors *Denkmäler des Theaters*, Bd. 6, Taf. 2–6, 8–11, 13–18, 20, 21. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 787845-D.Th.) // Literatur: Gregor 1926–1930, Bd. 6; AK Berlin 1978, 74 f. (Kat.-Nr. 55); Burke 1993, 207–212, 215; Quaeitzsch 2010, 195

Im Juni 1662 veranstaltete König Ludwig XIV. anlässlich der Geburt des Dauphin in Paris ein großes Karussell, bei dem fünf Quadrillen nach einem prächtigen Festzug durch die Stadt in einem (Schein-)Turnier auf dem Platz zwischen den Tuilerien und dem Louvre gegeneinander antraten. Der französische König selbst nahm als römischer Kaiser in den Farben Rot und Gold an dem Karussell teil und hatte die größte und prächtigste Gefolgschaft; Löwe und Adler bestimmten die dekorativen Elemente ihrer Ausstattung. Sein Bruder Philippe gab in den Farben Rot und Silber den Anführer der Perser, deren Kostüme sich zudem durch Maschenornamentik und Hermelinpelzbesatz auszeichneten. Der königliche Feldherr Louis II. de Bourbon, Prince de Condé, führte in den Farben Blau, Schwarz und Weiß die türkische Quadrille an; auffälligstes Detail der orientalischen Ornamentik war der Sichelmond. Bei der indischen Gruppe in den Farben Gelb, Schwarz und Weiß fällt vor allem die Verwendung von Federn als durchgängiges dekoratives Element ins Auge; ihr Anführer war Henri Jules de Bourbon, Duc d'Enghien. Die Quadrille der Amerikaner in den Farben Grün und Gold war die phantasievollste: Während die Fußsoldaten in Kostümen aus Blättern und mit einem Fellschurz aufmarschierten, finden sich bei den berittenen Teilnehmern exotische Tiere, Schlangen und Drachen als Aufputz; ihr Anführer war Henri II. de Lorraine, Duc de Guise. Die Festbeschreibung von Charles Perrault erschien 1670 – und damit erst nach dem Wiener Rossballett und dessen Publikation im Jahre 1667 (vgl. Kat.-Nrn. 1.5–16). Das französische Werk enthält zahlreiche Illustrationen: zunächst die Teilnehmer und ihre Gefolgschaft in Einzeldarstellungen, dann eine Folge von sechs Kupferstichen, die den Festzug durch die Stadt zeigen, und schließlich drei Gesamtansichten des Turnierplatzes aus unterschiedlichen Himmelsrichtungen, welche die choreografische Anordnung der Teilnehmer im Raum verdeutlichen. Joseph Gregor, Direktor der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, widmete einen Band seiner zwischen 1926 und 1930 erschienenen *Denkmäler des Theaters* diesem Fest am Hofe Ludwigs XIV. Als Vorlage für seine Bildtafeln verwendete er eine Ausgabe von Perraults Festbeschreibung, die dem fünfzigbändigen Atlas Blaeu-Van der Hem angehört, der eines der kostbarsten kartografischen Objekte der Österreichischen Nationalbibliothek darstellt. (DF)

2.38–42 // Das erste große Fest in Versailles 1664: *Les plaisirs de l'isle enchantée* in einer Prunkhandschrift

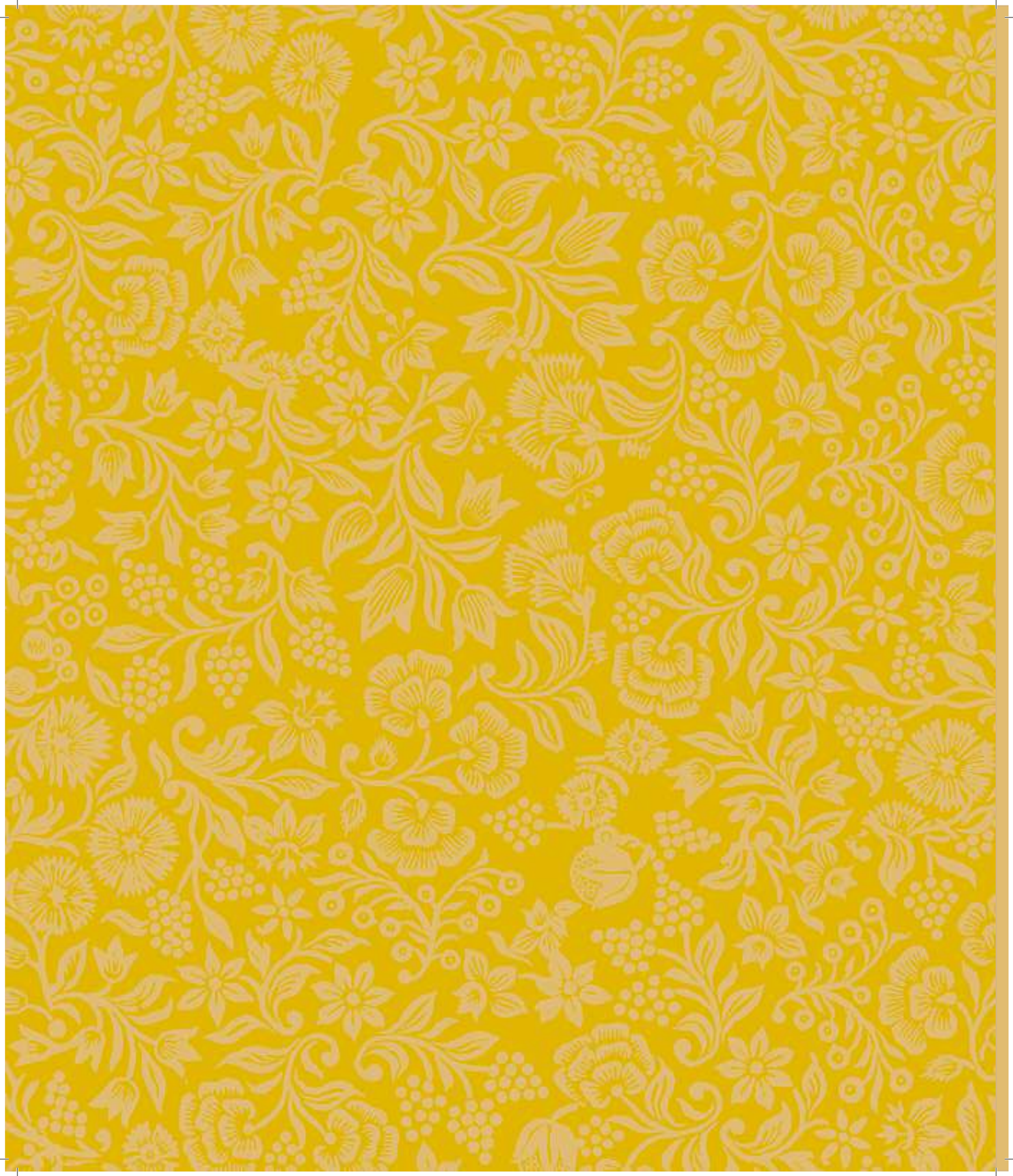
(vgl. Beitrag Sommer-Mathis, Abb. 3a, 4a, 5a, 6a)

Les plaisirs de l'isle enchantée ordonnez par Louis XIV Roy de France, et de Navarre. A Versailles le 6. May 1664 // Buch mit eingebundenen Illustrationen, Feder und Gouache auf Papier, 31,3 x 22 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HU36998

2.43–49 // Die gedruckte Festbeschreibung von 1673 zu *Les plaisirs de l'isle enchantée* (vgl. Beitrag Sommer-Mathis, Abb. 3b, 4b, 5b, 6b, 7)

Les plaisirs de l'isle enchantée, ou les fêtes et divertissements du Roy á Versailles, Divisez entrois journées e commencéz le 7.me Jour de May de L'année 1664, Paris: Imprimerie Royale 1673 // Israël Silvestre (1621–1691) // Buch mit eingebundenen Kupferstichen/Radierungen, 42,3 x 30 cm // Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622229-D.Th. (Dauerleihgabe der ÖNB) // Literatur: Du Crest 1990; Beaussant 1996, 28–39; La Gorce 2002; AK München 2003, 110–112 (Kat.-Nr. 62a–d); La Gorce 2005; Dickhaut 2009; Quaeitzsch 2010

Im selben Jahr 1664, in dem König Ludwig XIV. begann, Versailles zu seiner ständigen Residenz auszubauen, veranstaltete er in der dortigen Parkanlage im Mai das erste große mehrtägige Fest, dem eine ganze Reihe weiterer folgen sollten. Die Rahmenhandlung beruhte auf der nicht nur am französischen Hof beliebten Roland-Sage. Der erste Kammerherr des Königs, Duc de Saint-Aignan, dem Ludwig XIV. die Gesamtleitung des Fests anvertraut hatte, wählte als Leitthema die Abenteuer des Ritters Roger, eines Mitstreiters von Karl dem Großen, auf der Insel der Zauberin Alcine aus dem sechsten Gesang von Ariosts Epos *Orlando furioso*. Für die künstlerische Ausstattung der festlichen Schauplätze war der Hof- und Theaterarchitekt Carlo Vigarani verantwortlich. Am ersten Tag zogen die »verzauberten« Ritter, angeführt von Ludwig XIV. als Roger und einem Festwagen mit dem Sonnengott Apollo, zu einem allegorischen Turnier auf, dem am Abend ein Ballett und ein festliches Souper im Park folgten. Der zweite Tag war der Freilichtaufführung einer neuen Ballettkomödie von Molière, *La princesse d'Elide*, mit der Musik von Jean-Baptiste Lully gewidmet; der dritte Tag brachte den absoluten Höhepunkt der Festlichkeiten mit einem Feuerwerksdrama von der Befreiung Rogers und der Zerstörung des Palasts der Zauberin. In Paris und Wien haben sich zwei Prunkmanuskripte mit lavierten Federzeichnungen erhalten, die für König Ludwig XIV. als den Protagonisten und für den Duc de Saint-Aignan als den Organisator der Festlichkeiten bestimmt waren; es ist nicht bekannt, wie das hier ausgestellte Exemplar für den Duc de Saint-Aignan nach Wien gelangt ist. Die wichtigsten Momente der Festfolge wurden durch eine 1673 im Druck erschienene Festbeschreibung mit einer Serie von großformatigen Stichen von Israël Silvestre dokumentiert; diese sollten für viele europäische Höfe Modellcharakter haben, so auch für den Wiener Kaiserhof, wo 1716 in der Festoper *Angelica vincitrice di Alcina* das Thema aus der Roland-Sage nochmals aufgegriffen wurde (vgl. Kat.-Nrn. 8.41–43) und ein Kupferstich mit der Darstellung des dafür geschaffenen Freilichttheaters (vgl. Kat.-Nr. 8.39) deutlich an das Vorbild Silvestres erinnert. (ASM)



Raum 3

Spettacolo mediceo

Festlichkeiten am Hofe der Medici in Florenz

Im Florenz des 16. Jahrhunderts entwickelte sich unter der Herrschaft der Medici eine prunkvolle Festkultur, die vielen anderen europäischen Fürstenhöfen als Vorbild und Inspirationsquelle dienen sollte.

Die Familie der Medici war im 15. Jahrhundert durch Textilhandel und Bankgeschäfte zu Reichtum und Macht gekommen, im 16. Jahrhundert erfolgte ihre Erhebung in den Adelsstand. Um die Position der Familie zu festigen und deren gesellschaftliche Anerkennung zu steigern, strebte man nach politischen und dynastischen Verbindungen mit den führenden Herrscherhäusern Europas. Bei der Ausrichtung der damit verbundenen Hochzeiten und Verwandtenbesuche scheute man weder Kosten noch Mühen: Den staunenden Gästen wurden spektakuläre Festzüge, kunstvolle Rossballette und opulente Theateraufführungen geboten. Festbeschreibungen dokumentierten diese Großereignisse in Text und Bild und wurden aus propagandistischen Gründen gezielt an andere Höfe geschickt. Auf persönlichem Wege brachten die Bräute aus dem Hause Medici auch italienische Festtraditionen und in ihrem Gefolge zahlreiche Musiker, Sänger und bildende Künstler in ihre neue Heimat mit.

Das theater- wie musikgeschichtlich bedeutendste Ereignis im Reigen all der zahlreichen Florentiner Feste war die Hochzeit von Großherzog Ferdinando I. de' Medici mit Christine de Lorraine im Mai 1589. Aus diesem Anlass gelangte die Komödie *La Pellegrina* zur Aufführung, erweitert um sechs aufwendig inszenierte musikalische Zwischenspiele. Diese sogenannten ›Intermedien‹ gelten als Frühform der Oper, weil hier Musik, Gesang und Bühnenbild eine neuartige Gesamtwirkung entfalteten. Begünstigt wurde die Entstehung der Oper am Ende des 16. Jahrhunderts durch die Florentiner Camerata, eine Gruppe von Dichtern, Komponisten und Gelehrten, die sich die Wiederbelebung des antiken Dramas zur Aufgabe gemacht hatten. Auf der Basis ihrer Interpretation der antiken Aufführungspraxis in Form von gesungenen Texten entstanden die ersten Opern: Jacopo Peris *La Dafne* (1598) und *Euridice* (1600) sowie, etwas später, Claudio Monteverdis *L'Orfeo* (1607).

3.1 // Die Sängerin Vittoria Archilei als Armonia Doria im Intermedium *L'armonia delle sfere*

Florenz, 1589 // Bernardo Buontalenti (1531–1608) // Bleistift, Tusche, Wasserfarben auf Papier, 47,3 x 36,9 cm (vergrößerte Reproduktion) // Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Sign. Palatina C.B. 3.53, Bd. 2, 11r

3.2 // Erstes Intermedium *L'armonia delle sfere* zur Komödie *La Pellegrina* im Uffizientheater in Florenz 1589

(vgl. Beitrag Alberti, Abb. 2)

Agostino Carracci (1557–1602) nach Bernardo Buontalenti (1531–1608) // Kupferstich, 24,5 x 35,2 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSG2204

3.3 // Zweites Intermedium *La gara fra Muse e Pieridi* zur Komödie *La Pellegrina* in Florenz 1589

(vgl. Beitrag Strohm, Abb. 7)

Epifanio d'Alfiano (?) (tätig 1591–1607) nach Bernardo Buontalenti (1531–1608) // Kupferstich, 24,7 x 34,8 cm// Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSG2202 // Literatur: Warburg 1932; Nagler 1958; AK Florenz 1975, 110–116 (Kat.-Nrn. 8.6–8.20); AK Venedig 1975, 41–46 (Kat.-Nr. 9); AK Florenz 1980, 358–365 (Kat.-Nrn. 5.13–5.14); Blumenthal 1980, 1–12; Blumenthal 1990; Saslow 1996; Sommer-Mathis 1996, 76–90; AK München 2003, 122 (Kat.-Nrn. 75a und b); Leopold 2013

Anlässlich der Hochzeit von Großherzog Ferdinando I. de' Medici mit Christine de Lorraine fanden im Mai 1589 mehrtägige Festlichkeiten in Florenz statt, deren theatralischer Höhepunkt die Aufführung der Komödie *La Pellegrina* bzw. der damit verbundenen Intermedien war. Diese Zwischenspiele – Spektakel innerhalb des Spektakels – übertrafen die einfache Komödie an Aufwand und Ausstattung bei Weitem: Sie boten ästhetisch und technisch neuartige Bühnenbilder, Verwandlungen auf offener Bühne und andere Bühneneffekte wie Flugmaschinen und Versenkungen; zudem hatte man auch auf Musik und Gesang besonderen Wert gelegt, weshalb die Intermedien als eine Frühform der Oper gelten. Mit der Konzeption und Durchführung hatte der Großherzog der Toskana die renommiertesten Personen des Florentiner Kulturlebens betraut: die adeligen Humanisten Giovanni de' Bardi und Emilio de' Cavalieri, den Architekten und Bühnenbildner Bernardo Buontalenti, die Dichter Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Strozzi und Laura Guidiccioni Lucchesini, die Komponisten Giulio Caccini, Luca Marenzio und Jacopo Peri. Das übergeordnete Thema aller sechs Intermedien war die Macht der Musik, und jedes präsentierte eine eigene Episode dazu. Das erste Intermedium handelte von der Harmonie der Sphären (Kat.-Nr. 3.2). Zunächst erschien die Tonart der dorischen Harmonie, verkörpert von der Sängerin Vittoria Archilei (Kat.-Nr. 3.1), und pries das neuvermählte Fürstenpaar, dann änderte sich das Bühnenbild und präsentierte inmitten einer Wolkendekoration die Personifikation der Notwendigkeit mit einer diamantenen Spindel, die als Achse des Universums zu deuten war. Sie ließ gemeinsam mit Göttinnen und Sirenen sowie ihren Töchtern, den Parzen, harmonischen Gesang erklingen. Das zweite Intermedium berichtete vom Wettstreit um den schönsten Gesang, bei dem die Töchter von König Pieros den Musen unterlagen und deshalb in Elstern verwandelt wurden (Kat.-Nr. 3.3). Das dritte Intermedium erzählte vom Kampf Apollos gegen den Pythondrachen, das vierte führte in die Unterwelt und zeigte den grauenerregenden Lucifer, das fünfte berichtete vom Sänger Arion. Im sechsten und letzten Intermedium versammelten sich schließlich alle Götter, um der Erde Rhythmus und Harmonie zu schenken. (DF)

3.4 // Drache

Agostino Carracci (1557–1602) // Feder, Tusche laviert auf Papier, 17,4 x 13,4 cm // Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 3579

Ungeheuer und andere Phantasiewesen waren sehr beliebte Motive auf der Theater- und Opernbühne und finden sich daher in den Bühnenbildern zahlreicher Künstler der Barockzeit. Diese Skizze eines Drachens des italienischen Malers und Kupferstechers Agostino Carracci lässt sich mit dem dritten Intermedium für *La Pellegrina* (1589) in Verbindung bringen, das den Kampf Apollos gegen den Pythondrachen zum Thema hat (vgl. Beitrag Strohm, Abb. 1). Bernardo Buontalenti fertigte die Entwürfe für alle Intermedien an, Carracci teilweise die Kupferstiche nach seinen Vorlagen; darunter auch die genannte Szene. (DF)

3.5–8 // Vier Intermedien der Pastorale *Il giudizio di Paride* im Uffizientheater in Florenz 1608

Remigio Cantagallina (um 1582 – 1656) nach Giulio Parigi (1571–1635) // Radierungen, jeweils ca. 20 x 27,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSM2348, GS_GSM2351, GS_GSM2352, GS_GSM2354 // Literatur: Nagler 1960; AK Florenz 1975, 118–121 (Kat.-Nrn. 8.26–8.35); Blumenthal 1980, 38–56; AK Schlosshof 1992, 286 (Kat.-Nr. 7.15)

Im Oktober 1608 feierte man in Florenz die Hochzeit des Erbprinzen Cosimo mit der habsburgischen Erzherzogin Maria Magdalena. Theatralischer Höhepunkt der Festlichkeiten war die Aufführung von *Il giudizio di Paride*. Der relativ schlichten Pastorale um das Parisurteil wurden sechs Intermedien hinzugefügt, die Musik, Gesang und aufwendiges Bühnenspektakel boten. Für die Ausstattung sorgte erstmals Giulio Parigi, der Bernardo Buontalenti als Bühnenbildner des Florentiner Hofs abgelöst hatte. Das erste und das letzte Intermedium fungierten jeweils als Vor- und Nachspiel, in denen einerseits die Ahnen und Nachkommen, andererseits die Friedensgöttin dem Brautpaar eine ruhmreiche Zukunft prophezeiten. Die vier anderen Intermedien präsentierten weitere mythologische Figuren (Astraea, Kalypso, Vulkan) sowie die historische Person des Seefahrers und Entdeckers Amerigo Vespucci, der aus Florenz stammte. Sechzig Jahre später bildete die Geschichte um das Parisurteil die Grundlage für die Wiener Festoper *Il pomo d'oro* (vgl. Kat.-Nrn. 1.26–40), in der aber die Haupthandlung nicht mehr durch Intermedien unterbrochen wurde, waren doch mittlerweile all ihre Bestandteile (Musik, Gesang, Tanz, Bühnenspektakel) in der Oper selbst voll integriert worden. (DF)

3.9 // Gesamtansicht des Rossballetts *La giostra dei venti* auf der Piazza Santa Croce in Florenz 1608 (vgl. Beitrag Alberti, Abb. 5)

Matthias Greuter (1564/66–1638) // Kupferstich, 27,1 x 39,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeU4236 // Literatur: Solerti 1905, 47–50; Blumenthal 1980, 31, 34 f.; Cardini 1986

Im Rahmen der Florentiner Hochzeitsfestlichkeiten für Prinz Cosimo de' Medici und Erzherzogin Maria Magdalena fand am 27. Oktober 1608, zwei Tage nach der Aufführung von *Il giudizio di Paride* (Kat.-Nrn. 3.5–8), auf der Piazza Santa Croce das Rossballett *La giostra dei venti* statt; am 3. November sollte noch eine spektakuläre Seeschlacht *(Argonautica)* auf dem Arno folgen. Alle Veranstaltungen sind durch Festbeschreibungen und zahlreiche Kupferstiche bestens dokumentiert. Greuters Kupferstich zeigt zum ersten Mal eine Längsansicht der Piazza Santa Croce, die als Turnierplatz eine lange Tradition hatte. Die Felslandschaft auf der rechten Seite stellte die Heimstätte der titelgebenden Winde dar; durch eine Grotte in der Mitte traten die Turnierkämpfer auf und ab. Auf der linken Seite ist der Triumphwagen des Gottes Oceanus zu sehen, der von einem Wal auf den Platz gezogen wurde. Im Zentrum des Platzes haben sich die von den vier Winden Zephyr, Auster, Levante und Aquilus angeführten Ritter zu einer choreografischen Figur formiert. In der Schlussszene huldigt Äolus, der Gott der Winde, der Braut und bietet ihr seine Dienste an. (ASM)

PROSPETTIVA DELLA SCENA IN CVI SI RAPPRESENTÒ IL GIVDITIO DI PARIDE

3.8

NAVE DI AMERIGO VESPVCCI INTERMEDIO QVARTO

3.6

CONCILIO DI DEMONI CONTRO S. ORSOLA
ATTO PRIMO

BATTAGLIA FRA ROMANI E VNNI
ATTO SECONDO

LVCIFERO CO I DEMONI FVGATO DA S. MICHELE
ATTO TERZO

TREO A PIEDI DEL RE DE GL' VNNI E LA
LIBERATIONE DI S ORSOLA ATTO 4

IL RE DE GL' VNNI FVLMINATO
E ROVINATI IL TEMPIO DI MART ATTO V

TRIONFO DI S.ORSOLA IN CIELO E BALLO
DI ROMANI VINCITORI
FINE VI

3.10–15

3.10–15 // Sechs Szenenbilder zu den Aufführungen von *La Regina Sant'Orsola* im Palazzo Pitti in Florenz 1624 und 1625

Alfonso Parigi (1606–1656) nach Giulio Parigi (1571–1635) // Radierungen, jeweils ca. 13 x 14 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSM2407 bis GS_GSM2412 // Literatur: AK Florenz 1975, 125–128 (Kat.-Nrn. 8.47–8.53); Blumenthal 1980, 135–137

Aus Anlass des Besuchs von Erzherzog Karl, einem Bruder von Großherzogin Maria Magdalena, in Florenz wurde am 6. Oktober 1624 die geistliche Oper *La Regina Sant'Orsola* von Andrea Salvadori (Text) und Marco da Gagliano (Musik) aufgeführt. Sie war ursprünglich schon 1621 für die Hochzeit von Claudia de' Medici, der jüngsten Schwester des Großherzogs Cosimo, mit dem Prinzen Federico Ubaldo della Rovere vorgesehen gewesen, musste aber wegen des Todes von Cosimo abgesagt werden. Als die Oper am 28. Jänner 1625 anlässlich des Besuchs des polnischen Prinzen Ladislaus Sigismund wiederholt wurde, veröffentlichte man das Libretto mit sechs Stichen von Alfonso Parigi nach den Entwürfen der Bühnenbilder seines Vaters Giulio. Das Stück handelt von Ursula, einer Tochter des Königs von Cornwall, die mit 11.000 Jungfrauen auf ihrer Wallfahrt nach Rom von einem Unwetter überrascht und nach Köln verschlagen wird, wo sie in den Kampf zwischen Römern und Hunnen gerät. Alle Pilger werden von den Hunnen getötet, nur Ursula wird verschont, weil sich der Hunnenkönig in sie verliebt. Als sie ihn aber zurückweist, tötet er auch sie. Die Römer befreien schließlich die Stadt, der Hunnenkönig wird durch einen Blitz vom Himmel getötet, der Tempel des Mars zerstört. In seinen Dekorationen zeigt Giulio Parigi den gesamten Kosmos: Der erste Akt spielt in der Hölle, wo Lucifer den Untergang Ursulas beschließt; der Schlacht zwischen Römern und Hunnen im zweiten Akt folgt eine weitere Szene mit Lucifer, der vom Erzengel Michael vertrieben wird; im dritten Akt fleht der Sohn des englischen Königs den Hunnenkönig an, ihm Ursula zur Frau zu geben, was dieser ihm jedoch verweigert; im vierten Akt berichtet eine Gefährtin Ursulas von deren Märtyrertod; danach wird der Hunnenkönig getötet und der Tempel des Mars zerstört; im letzten Akt feiert man im Schlussballett den Triumph der Römer und die Apotheose Ursulas im Himmel. Giulio Parigis Darstellung der Hölle im ersten Akt erinnert an seinen Entwurf für das fünfte Intermedium zu *Il giudizio di Paride* (vgl. Kat.-Nr. 3.7), doch zeigt der Stich seines erst 18-jährigen Sohnes Alfonso mit dem geschlossenen Rundbogen eine Weiterentwicklung derartiger Höllenszenen, die bereits auf Burnacini vorausweist (vgl. Kat.-Nrn. 1.29 und 1.37). (ASM)

3.16–19 // Vier Szenenbilder zur Aufführung von *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* in der Villa Poggio Imperiale in Florenz 1625

(vgl. Beitrag Sommer-Mathis, Abb. 2a und b)

Alfonso Parigi (1606–1656) nach Giulio Parigi (1571–1635) // Radierungen, jeweils ca. 18 x 24 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSM2387 bis GS_GSM2390 // Literatur: AK Florenz 1975, 91–93 (Kat.-Nrn. 6.14.1–6.14.6); Blumenthal 1980, 137–143; Cusick 2009; Fischer 2015; Piechocki 2015

Die Ballettoper *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* wurde ebenfalls im Rahmen der viermonatigen Festlichkeiten aus Anlass des Besuches des polnischen Kronprinzen Ladislaus im Jahr 1625 aufgeführt. Es handelt sich um die erste italienische Oper, die von einer Frau – der Sängerin, Instrumentalistin und Komponistin Francesca Caccini – vertont wurde. Der Librettist Ferdinando Saracinelli hatte Ariosts Epos *Orlando furioso* zur Vorlage genommen und erzählte die Abenteuer des Ritters Ruggiero auf der Insel der Zauberin Alcina, seine Befreiung aus ihrem Bann und ihren Untergang – ein überaus beliebtes Thema im Barockzeitalter, wie auch die Feste in Versailles 1664 (vgl. Kat.-Nrn. 2.38–49) und Wien 1716 (vgl. Kat.-Nrn. 8.39–43) zeigen. Für die Aufführung von 1625 in der Medici-Villa Poggio Imperiale außerhalb von Florenz hatte (laut Angabe auf den Radierungen) Alfonso bzw. – angesichts seines jugendlichen Alters – wohl eher dessen Vater Giulio Parigi vier Dekorationen entworfen, die in Radierungen überliefert sind: für den Prolog mit dem Auftritt des Neptun eine Felsen- und Meereslandschaft, die sich in der ersten Szene der Oper in die Insel der Alcina mit der Fassade ihres Palasts im Hintergrund verwandelte; die Ansicht der brennenden Insel und schließlich den Aufzug der entzauberten Kavaliere und Damen am Ende der Oper. (ASM)

3.20–22 // Zwei Gesamtansichten und die Choreografie des Rossballetts *Il mondo festeggiante* in den Boboli-Gärten in Florenz 1661

(vgl. Beitrag Alberti, Abb. 10a und b)

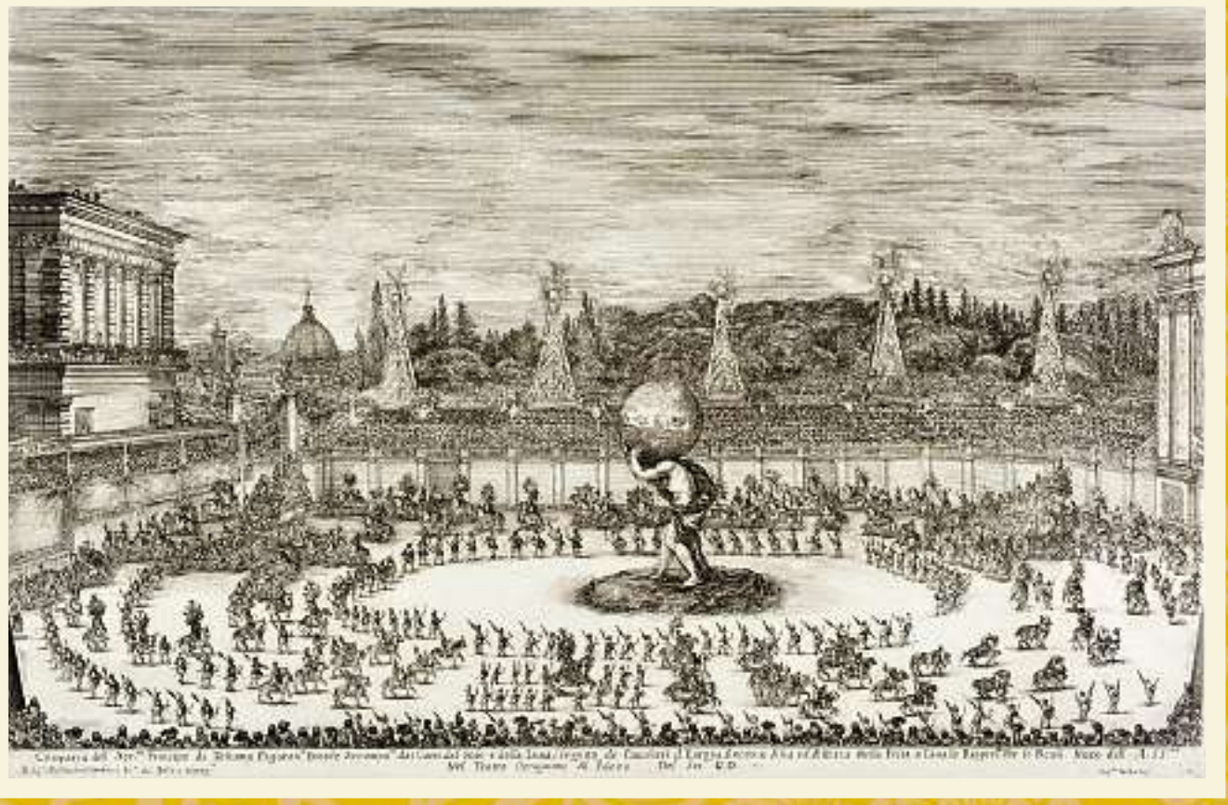
Stefano della Bella (1610–1664) nach Ferdinando Tacca (1619–1686) // Radierungen, jeweils ca. 30 x 45 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GFeU4232 bis GS_GFeU4234 // Literatur: AK Florenz 1975, 154–157 (Kat.-Nrn. 11.10–11.18); Blumenthal 1980, 194–199; AK Schlosshof 1992, 152, 284–285 (Kat.-Nr. 7.10); AK München 2003, 106 f. (Kat.-Nrn. 59a–c); Tipton 2003

Das letzte und aufwendigste Fest am Hofe der Medici fand im Sommer 1661 anlässlich der Hochzeit des Erbprinzen Cosimo mit Marguerite Louise d'Orleans statt. Hauptereignis war am Abend des 1. Juli die Aufführung des Rossballetts *Il mondo festeggiante* im festlich illuminierten Boboli-Garten. Die Festbeschreibung von Alessandro Carducci beinhaltet drei Radierungen von Stefano della Bella nach den Entwürfen des Bühnenbildners Ferdinando Tacca: Die erste Ansicht präsentiert das Amphitheater längsseitig und zeigt den Einzug der Ritter der vier Kontinente (Europa, Amerika, Asien und Afrika) sowie der Festwagen der Sonne und des Mondes; in der Mitte befindet sich die riesige Figur des Atlas, der die Welt auf seinen Schultern trägt. Die zweite Ansicht bietet den Blick von der Terrasse des Palazzo Pitti auf den Festzug in der Arena; die Atlas-Figur hat sich inzwischen in den Berg Atlas verwandelt und die Abteilungen der Kontinente haben Aufstellung genommen – in ihrer Mitte Herkules, verkörpert durch Prinz Cosimo. Die dritte Radierung gibt in Form einer Tanznotation sowohl den Ablauf des Schaukampfes (links) als auch des Rossballetts (rechts) wieder. Einer der Hauptverantwortlichen dieses Spektakels, der Choreograf Alessandro Carducci, wurde zur Vorbereitung des Wiener Rossballetts von 1667 an den Kaiserhof geholt. In der umfassender bebilderten Festbeschreibung der Wiener Aufführung sind die zwei Gesamtansichten analog zum Florentiner Vorbild gestaltet (vgl. Kat.-Nrn. 1.6–7) und die Choreografien sogar noch ausführlicher wiedergegeben (vgl. Kat.-Nrn. 1.13–16). (DF)

3.23 // Herkules mit Armillarsphäre

Wien (?), 1. Hälfte 17. Jh. // Messing, vergoldet, Silber, 35,6 x 17,3 x 17,2 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 862

Herkules begegnet uns hier schwer gebeugt unter der Last des gesamten Kosmos, der auf seinen Schultern ruht. Der griechische Held hatte für kurze Zeit die Aufgabe des Titanen Atlas übernommen und stützte für ihn das Himmelsgewölbe, während dieser die goldenen Äpfel der Hesperiden, den Gegenstand der elften der zwölf Aufgaben des Herkules, besorgte. Anstatt des Himmelsgewölbes trägt Herkules hier eine Armillarsphäre, ein astronomisches Gerät, mithilfe dessen beweglicher Ringe man die Sternstellungen je nach Standort, Tag und Uhrzeit nachvollziehen kann. (PR)



3.20

3.23

3.24 // Viola da Gamba

Italien, 17. Jh. // Fichte, Ahorn // Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 682

Die Viole da gamba wurden in unterschiedlichen Baugrößen hergestellt, vom Diskant bis zum Bass. Der Ambitus des Bassinstruments entspricht zwar ungefähr dem des Violoncellos, bauliche Unterschiede und ein abweichendes Stimmungssystem sorgen jedoch für ein gänzlich anderes Klangbild. Die auffallendsten Unterschiede sind in konstruktiver Hinsicht der flache Boden und die abfallenden Zargen im Oberbügel. Die Stimmung der sechs Saiten erfolgt in einem Quart-Terz-System und das Instrument trägt im Gegensatz zum Violoncello auf dem Griffbrett Bünde. (RH)

3.25 // Schwarzer Zink

Italien oder London, 16. Jh. // Fruchtholz, schwarzer Lederüberzug // Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 236

Der Zink wird aus Holz gefertigt, die Tonerzeugung erfolgt jedoch, ähnlich wie bei der Trompete und bei anderen Blechblasinstrumenten, mit einem Kesselmundstück. Das Instrument kann überblasen werden, die Lücken zwischen den Naturtönen werden mittels Grifflöcher überbrückt. Der Zink war bis in die Barockzeit als Solo- und Ensembleinstrument in Verwendung, und es gab zwei Bauvarianten: Der gerade oder weiße Zink wurde aus einem konisch gebohrten Stück Holz gedrechselt und besitzt ein integriertes Mundstück. Im Gegensatz dazu wurde der krumme oder schwarze Zink aus zwei in Längsrichtung verleimten Teilen, in denen zuvor die Innenbohrung ausgehöhlt wurde, zusammengesetzt. Zum Abdichten der Leimfuge dient ein schwarzer, mit Prägungen verzierter Lederüberzug. (RH)

3.26 // Dulzian

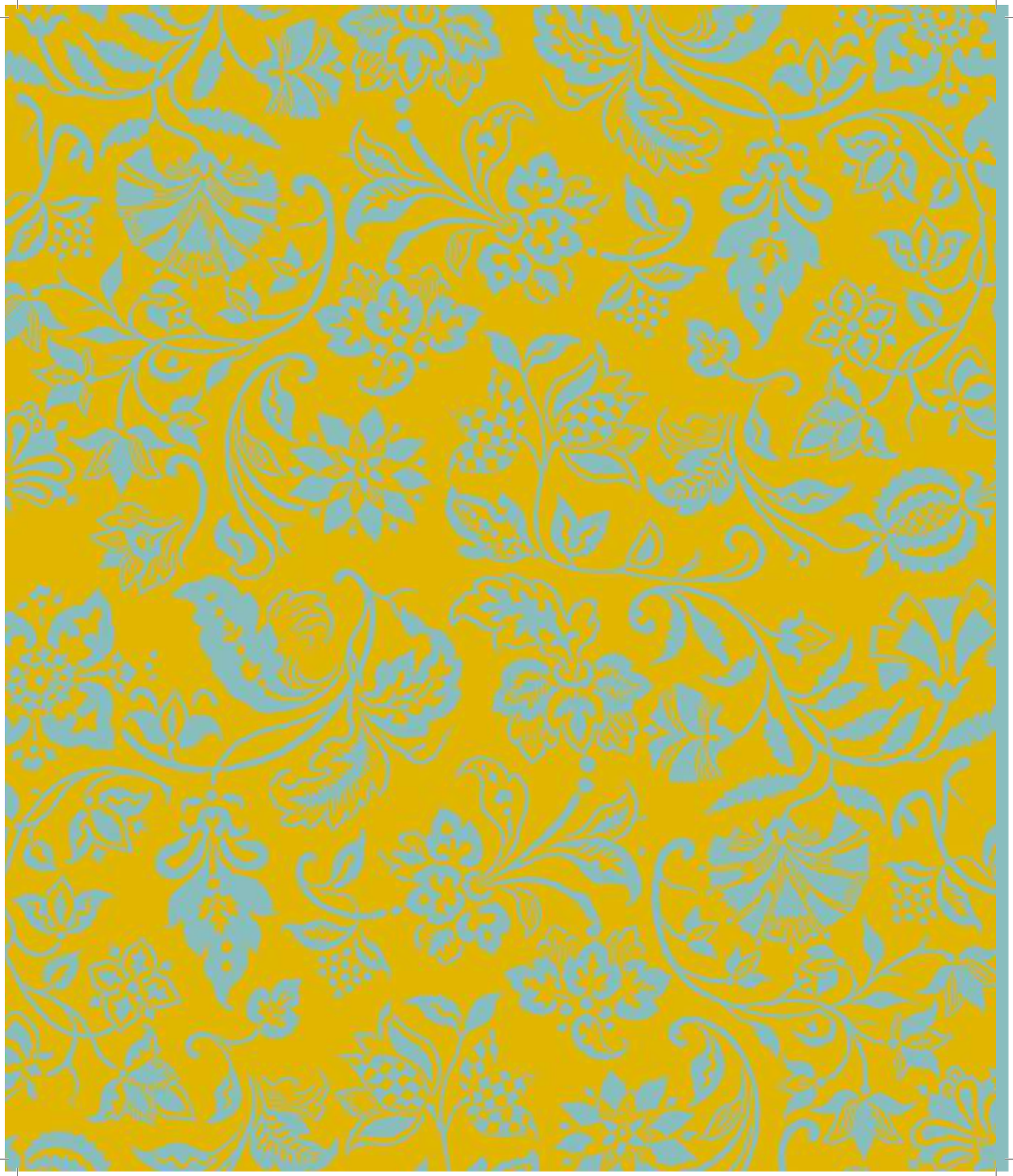
Unbezeichnet, 17. Jh. // Ahorn, Messingklappen // Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 189

Der Dulzian zählt, als Vorläufer des Fagotts, zu den Doppelrohrblattinstrumenten. Die konische Bohrung ist am unteren Ende gefaltet, um die Grifflöcher in Reichweite des Spielers platzieren zu können. Der Klang des Instruments ist nasal und es wurde als Bassinstrument sowohl in Bläserensembles als auch zusammen mit Streichinstrumenten eingesetzt. Mit dem Beginn der Barockzeit wurde der Dulzian vom Fagott abgelöst, bei dem die beiden konisch gebohrten Korpusteile in einem Verbindungsstück, dem sogenannten Stiefel, stecken. Der auffallende Wulst im unteren Korpusdrittel des ausgestellten Instruments ist nur ein Zierelement, da dieser Dulzian noch kein teilbares Korpus besitzt. (RH)

3.27 // Theorbe

Padua, 1611 // Wendelin Tiefenbrugger (vor 1551 – nach 1611) // Eibe, schwarz gebeiztes Laubholz (?) // Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. SAM 43

Bis in die Barockzeit zählte die Familie der Lauten zu den am weitesten verbreiteten Instrumentengruppen. Sie konnten sowohl zum solistischen Spiel als auch zur Begleitung oder als Ensembleinstrumente eingesetzt werden. Einen speziellen Typus bildeten die Theorben, die einen zusätzlichen Hals für die nicht über das Griffbrett laufenden Basssaiten erhielten. Dadurch war es möglich, die für die Basslage erforderliche Saitenlänge zu gewinnen. Wie ikonografische Quellen belegen, wurde das Instrument in der Barockzeit häufig zur Ausführung des Basso continuo eingesetzt. Über den Hersteller sind keine biografischen Details bekannt. Er entstammte einer weitverzweigten, aus dem Allgäu stammenden Instrumentenmacherfamilie und ist in Padua nachweisbar. (RH)



Raum 4

Arlecchino und andere Masken

Karneval und Commedia dell'arte auf der Straße und bei Hof

Der Fasching war in der Barockzeit traditionell die Hauptfestzeit des Jahres und gab allen Ständen Gelegenheit, durch Verkleidung und Maskierung aus dem Alltag auszubrechen und vor dem Beginn der langen Fastenzeit noch einmal ausgelassen zu feiern. Bis weit ins 17. Jahrhundert spielte sich das bunte Maskentreiben vor allem auf den Straßen ab; erst im 18. Jahrhundert zog man sich zum Feiern und Tanzen zunehmend aus der Öffentlichkeit in Ballsäle, Palais, Bürger- und Wirtshäuser zurück.

Auch die Theaterform der Commedia dell'arte mit ihren charakteristischen Masken (u. a. Arlecchino, Brighella, Pantalone, Dottore oder Capitano) nahm ihren Ausgang von Jahrmarktskünstlern und Scharlatanen, die auf Straßen und Märkten auftraten, bevor sie als oft durchaus angesehene Berufsschauspieler auch an den europäischen Höfen Zutritt fanden.

Wie beliebt derartige Verkleidungen waren, zeigen die kostbaren und farbenfrohen Kostümentwürfe von Lodovico Ottavio Burnacini, der ein halbes Jahrhundert lang für die Ausstattung sämtlicher Theateraufführungen und Feste am Hofe Kaiser Leopolds I. verantwortlich war. Seine Commedia dell'arte-Figurinen können mit den sogenannten ›Edelknabenkomödien‹ in Verbindung gebracht werden: Söhne aus den vornehmsten Adelsfamilien spielten in der Faschingszeit bei Hof italienisches Stegreiftheater. Burnacini entwarf aber auch zahlreiche Kostüme für die überaus beliebten Faschingsmaskeraden der ›Wirtschaften‹ und ›Bauernhochzeiten‹, bei denen sich die Adeligen des Wiener Hofes als Vertreter verschiedenster Berufsgruppen oder Nationen kostümierten.

Die Kostüme und Requisiten aus der Sammlung des Schlosstheaters in Český Krumlov (Böhmisch Krumau) stammen aus dem 18. Jahrhundert und demonstrieren nicht nur die Kontinuität bestimmter Bühnenfiguren, sondern auch die Materialität barocker Fest- und Theaterkostüme.

4.1–5 // Masken der Commedia dell'arte (vgl. Beitrag Risatti, Abb. 4)

Korntal, 1983 // Ute Eisenhardt (* 1943) // Wien, Theatermuseum // Literatur: AK Wien 1984, 23 f.

4.1 // Arlecchino

Leder, Haare, 18 x 17,5 x 15 cm // Inv.-Nr. KS_0_3806

4.2 // Brighella

Leder, 16,5 x 16 x 20 cm // Inv.-Nr. KS_0_3808

4.3 // Pantalone

Leder, 14,5 x 15 x 23 cm // Inv.-Nr. KS_0_3807

4.4 // Pulcinella

Leder, 16,5 x 15,5 x 20 cm // Inv.-Nr. KS_0_3801

4.5 // Scaramuccia

Leder, 19 x 16 x 14 cm // Inv.-Nr. KS_0_3803

Die Ledermaske ist eines der wichtigsten Elemente der Commedia dell'arte, weil sie eine bestimmte Figur oder Rolle rasch erkennen lässt. Sie soll nicht nur das Antlitz ihres Trägers verhüllen, sondern drückt auch den Charakter der darzustellenden Figur aus, weshalb ihre Gesichtszüge übertrieben, nahezu grotesk ausgeprägt sind. Anders als die Masken aus anderen Theatertraditionen, wie etwa der japanischen, haben jene der Commedia dell'arte einen neutralen, weder fröhlichen noch traurigen, Gesichtsausdruck. Für die Zuschauer verwandelte das bloße Aufsetzen der Maske den Schauspieler in eine Figur der Commedia, wobei sich die Möglichkeiten der Maske aber erst durch körperliche Gestik und das Erheben der Stimme zur Gänze entfalten konnten. Die hier gezeigten Masken wurden für die Ausstellung *Harlekin* im Österreichischen Theatermuseum (1984) nach Originalvorlagen angefertigt. (RR)

4.6–11 // Figurinen der Commedia dell'arte

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Wien, Theatermuseum // Literatur: Biach-Schiffmann 1931, 82 f.; Dietrich 1965; AK Sevilla – Warschau 2003, 64; Sommer-Mathis 2004, 245

4.6 // Arlecchino (vgl. Beitrag Katritzky, Abb. 6a)

Bleistift, Wasser- und Deckfarben mit Goldhöhungen auf Papier, 26 x 15,3 cm // Inv.-Nr. HZ_Min29_72a1

4.7 // Brighella (vgl. Beitrag Katritzky, Abb. 6d)

Bleistift, Wasser- und Deckfarben auf Papier, 26 x 15,3 cm // Inv.-Nr. HZ_Min29_72a2

4.8 // Pantalone (vgl. Beitrag Katritzky, Abb. 6c)

Bleistift, Wasser- und Deckfarben auf Papier, 25,7 x 15,4 cm // Inv.-Nr. HZ_Min29_71_1

4.9 // Pulcinella

Bleistift, Wasser- und Deckfarben auf Papier, 26 x 15,5 cm // Inv.-Nr. HZ_Min29_71_3

4.10 // Komische Figur

Bleistift, Wasser- und Deckfarben auf Papier, 25,7 x 14,7 cm // Inv.-Nr. HZ_Min29_70a1

4.11 // Capitano (vgl. Beitrag Katritzky, Abb. 6b)

Bleistift, Wasser- und Deckfarben mit Goldhöhungen auf Papier, 25,7 x 18 cm // Inv.-Nr. HZ_Min29_70a2

In dieser Serie von Zeichnungen präsentiert Burnacini einige Figuren der Commedia dell'arte, wie sie auch in den ›Edelknabenkomödien‹ am Hofe Leopolds I. auftauchten. Neben der Maske spielt für die Identifizierung der Typen auch das Kostüm eine zentrale Rolle, weshalb die Kostüme auf Basis der traditionellen Ikonografie entworfen wurden. Im Einklang mit dem Stil am Ende des 17. Jahrhunderts trägt der Diener Arlecchino ein bunt kariertes Kostüm; die Karos sind jedoch, im Gegensatz zu ihren Vorläufern, bereits regelmäßig und durch goldene Borten umrahmt. Pantalone, der vermögende verwitwete Greis, hat unter dem schwarzen Umhang ein rotes Wams und eine rote Hose an. Der aus Neapel stammende Pulcinella trägt ein für ihn viel zu groß geschnittenes Gewand mit herabhängenden Ärmeln und Hosen. Capitano ist die einzige Figur ohne Maske. Er ist mit einem schwarzen Kostüm im spanischen Stil bekleidet, dessen Kragen, Ärmel und Kniebänder deutlich übertrieben sind. Nur die bettelnde Figur, die mit einer Hand einen Zylinder hält und mit der anderen einen Ziegel versteckt, fällt bei Burnacini aus dem Rahmen der üblichen Ikonografie. (RR)

4.12–14 // Arlecchino-Figurinen in unterschiedlicher Kostümierung

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Bleistift, Wasser- und Deckfarben auf Papier, jeweils ca. 17 x 23 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_73a2, HZ_Min29_73a4, HZ_Min29_73a6

Der schlaue, manchmal lästige, jedoch am Ende immer gutherzige Diener Arlecchino ist die bekannteste Figur der Commedia dell'arte. Ein wesentliches Merkmal seines Kostüms sind bunte Karos, die auf Wams und Hose verteilt sind. Auf den drei ausgestellten Zeichnungen zeigt Burnacini jeweils drei unterschiedlich kostümierte Arlecchino-Gestalten. Der Vorgang der Kostümierung und Verwandlung in eine theatralische Figur wird dabei verdoppelt, da die Figur des Arlecchino, die ja bereits ein Werk der Phantasie ist, mit weiteren Attributen versehen wird. Um die Ironie ihrer Aufmachung zu steigern, verlässt Burnacini den traditionellen Kanon und verkleidet Arlecchino: als Diener, Knecht, Soldat, Ritter, Koch, Höfling, Türke oder Wächter mit einer Hellebarde. Die zumeist parodistisch übertriebenen Attribute ziehen die Figuren noch deutlicher ins Lächerliche. (RR)

4.15 // *Praesentation der Italiänischen Comoedianten. N. 22* (vgl. Beitrag Katritzky, Abb. 11)

Perspektivtheater mit 4 Kulissen und 2 Hintergrundprospekten // Augsburg, nach 1740 // Martin Engelbrecht (1684–1756) // Kupferstiche, koloriert, jeweils ca. 16 x 23,6 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3039

4.16 // *Praesentation des Marcus Platzes zu Venedig. N. 35* (vgl. Beitrag Franke, Abb. 7)

Perspektivtheater mit 5 Kulissen und 1 Hintergrundprospekt // Augsburg, nach 1740 // Martin Engelbrecht (1684–1756) // Kupferstiche, koloriert, jeweils ca. 16 x 23,8 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3049

Die Perspektivtheater des Augsburger Verlegers Martin Engelbrecht widmen sich vor allem dem höfischen Leben, aber auch die Commedia dell'arte, Theater in seiner ursprünglichsten Form, kommt zur Darstellung. Die *Praesentation der Italiänischen Comoedianten* zeigt, dass italienische Wandertruppen nicht nur auf Straßen oder Märkten auftraten, sondern auch auf höfischen Bühnen äußerst beliebt waren. Höflinge reisten aber auch nach Italien, insbesondere nach Venedig, um sich dort dem Karnevalstreiben hinzugeben. Die *Praesentation des Marcus Platzes zu Venedig* von Engelbrecht nach Matthaeus Merian zeigt unter den Masken auch Figuren der Commedia dell'arte. (DF)

4.17–112 // *Maschere* (vgl. die Beiträge Risatti, Abb. 2, 3, 16a–c; Steiner-Strauss, Abb. 1a–c, 8)

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Bleistift, Wasser- und Deckfarben teilweise mit Goldhöhungen auf Papier, jeweils ca. 24,5 x 38 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min20_1 bis HZ_Min20_157 (158 Einzelblätter, davon 96 in der Ausstellung) // Literatur: Gregor 1926 (Mappe 1: »Maschere«); Biach-Schiffmann 1931, 71–80; AK Schlosshof 1992, 289 f. (Kat.-Nrn. 7.21–22); Schnitzer 1995; Schnitzer 1999; AK Sevilla – Warschau 2003, 64–66; Sommer-Mathis 2004, 245–247; Schmücker 2007

Zu den beliebtesten Faschingsunterhaltungen der europäischen Höfe gehörten die ›Wirtschaften‹ und ›Bauernhochzeiten‹. Es handelte sich um Kostümfeste ohne jede dramatische Handlung, die in Wien bis ins 18. Jahrhundert gepflegt wurden. Die Hofadeligen erhielten dabei die Gelegenheit, für kurze Zeit aus dem Hofzeremoniell auszubrechen und sich als Vertreter aller nur möglichen Berufsstände und Nationen zu kostümieren. Das Los entschied über die Verteilung der Rollen und die Zusammenstellung der Paare; nur das Herrscherpaar hatte fixe Rollen als Wirt und Wirtin »Zum Schwarzen Adler« und empfing seine Gäste in seiner Residenz zu einem festlichen Mahl mit anschließendem Tanz. Da die Wirtschaften alljährlich stattfanden und immer

4.12

4.13

4.14

wieder dieselben Kostümtypen verlost wurden, liegt die Vermutung nahe, dass man dafür einen Kostümfundus eingerichtet hat, aus dem die Adeligen auswählen konnten. Der Bühnen- und Kostümbildner Lodovico Ottavio Burnacini dürfte im Laufe seiner langjährigen Tätigkeit für den Kaiserhof zahllose Entwürfe für solche »Maschere« angefertigt haben, von denen er einige auch als kostbar kolorierte Miniaturen ausführte. Sie zeigen einen bunten Reigen von Römern, Persern, Alten Deutschen, Äthiopiern, Türken, Indianern, Chinesen, aber auch Gärtnern, Schäfern, Jägern, Bauern und Knechten. Historische Kostümtreue ist hier ebenso wenig zu finden wie ethnografische Genauigkeit. Antike Gestalten erhielten Kostüme, die der Hoftracht des Hochbarock ähnelten; Indianer und Türken trugen hingegen reine Phantasiekostüme, die durch bestimmte Attribute – wie Federschmuck, Pfeil und Bogen oder Krummsäbel – charakterisiert wurden. Ein Gemälde von Jan Thomas (KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 7660) zeigt eine solche ›Wirtschaft‹ zur Zeit der ersten Ehe von Kaiser Leopold I. mit der Infantin Margarita Teresa (1666–1673); einige der dargestellten Kostüme lassen deutliche Ähnlichkeiten mit den Figurinen Burnacinis erkennen. (ASM)

4.113–114 // Gärtnerpaar nach einer Zeichnung von Lodovico Ottavio Burnacini (vgl. Beitrag Steiner-Strauss, Abb. 9 und 10)

Wien, 1936 // Holz, Textil, Metallfäden, 43 x 22,5 x 12 cm (Gärtner), 42 x 27 x 20 cm (Gärtnerin) // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. KA_0_4481, KA_0_4482

Die Modellpuppen eines Gärtners und einer Gärtnerin entstanden 1936 anlässlich der großen Internationalen Theaterausstellung in Wien und wurden auf Basis eines Entwurfs von Burnacini (HZ_Min20_104; vgl. Beitrag Steiner-Strauss, Abb. 8) für die sogenannten ›Wirtschaften‹ angefertigt. Etwa im Maßstab 1:4 demonstrieren sie, wie aufwendig die barocken Bühnen- bzw. Festkostüme, die am Wiener Hof getragen wurden, beschaffen waren. Die Oberfläche des rosaroten Grundkostüms, vermutlich aus Seidenatlas, war mit zahlreichen dekorativen Elementen, Borten, Besätzen und in diesem Fall mit Seidenblumen und -blättern appliziert. Gold- und Silberfäden sowie Edelsteine waren unverzichtbare Ergänzungen, die alle Kostüme veredelten. Da Kostüme dieser Art von den Höflingen getragen wurden, waren sie durch und durch auf das Kostbarste verarbeitet; im Falle von Berufsschauspielern war die Verwendung preisgünstiger Materialien, wie Pappmaché und Hanfgewebe, für Requisiten und nicht sichtbare Bestandteile der Verkleidung hingegen durchaus möglich. (RR)

4.115 // Gästeliste und Sitzplan der Wirtschaft vom 21. Juli 1698 in der Favorita in Wien

Einblattdruck, 32 x 19,38 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. PA_KG90 // Literatur: Biach-Schiffmann 1931, 75–77; AK Sevilla – Warschau 2003, 65 f.; Sommer-Mathis 2004, 246 f.; Schmücker 2007,442 f., 455–462; Karner 2014, 370 f. (Abb. IV.197)

In den Hof- und Adelsarchiven haben sich zahlreiche gedruckte und noch mehr handschriftliche Teilnehmerlisten der ›Wirtschaften‹ und ›Bauernhochzeiten‹ erhalten. Diese fanden meist als Höhepunkt und Abschluss des Faschings statt, manchmal aber auch zu anderen Terminen im Zusammenhang mit politisch bedeutsamen Ereignissen wie Hochzeiten, Krönungen oder Staatsbesuchen, so etwa am 21. Juli 1698 aus Anlass des Besuches von Zar Peter dem Großen. Der Jahreszeit entsprechend wurde die Nationenwirtschaft nicht in der Hofburg ausgerichtet, sondern in der kaiserlichen Sommerresidenz Favorita. Der hohe Gast durfte sich seine Rolle ausnahmsweise selbst aussuchen und erschien in der Tracht eines friesländischen Bauern. Der Einblattdruck gibt die Sitzordnung der kostümierten Paare bei der Festtafel wieder, mit dem Kaiserpaar als Wirt und Wirtin am Haupt der Tafel, die Liste verzeichnet alle Teilnehmer an der Veranstaltung. (ASM)

4.116–122 // *Nani e maschere ridicole*

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Bleistift, Wasser- und Deckfarben auf Papier, jeweils ca. 24,5 x 38 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min20_180 bis HZ_Min20_185, HZ_Min29_72a3 // Literatur: Biach-Schiffmann 1931, 81 f.; Berger 1962; Solf 1975, 111–133

Die als *Nani e maschere ridicole* bezeichneten Blätter zeigen in jeweils zwei Reihen übereinander groteske Figuren, zumeist in Zwergen- oder Tier/Menschengestalt. Berger spricht vom »Kostümwitz« Burnacinis, denn trotz des unheimlichen Charakters der Grotesken zeigen sie humorvolle Details und die Freude des Künstlers am Phantastischen. Daneben spiegeln sie deutlich Burnacinis Nähe zu Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel d. Ä. und Jacques Callot. Die Blätter sind in engem Zusammenhang mit seinen Zeichnungen der *Versuchung des hl. Antonius* (HZ_Min29_17 bis HZ_Min29_20) zu sehen: Manche Figuren finden sich dort in genauer Übereinstimmung, andere sind in leichten Variationen dargestellt. Zu verweisen ist auch auf die Groteskfiguren in seinem Entwurf zur »Reggia di Plutone« (HZ_Min29_29a); Grotesken waren für Burnacini wohl ein adäquates Mittel zur Darstellung von Unterwelts- und Höllenszenerien. Ob die *Nani e maschere ridicole* als Vorstudien, als Kostümentwürfe oder lediglich als Zeugnis des Interesses Burnacinis am Grotesken zu gelten haben, ist ungeklärt. (ASS)

4.123–125 // Drei Entwürfe für verschiedene Kopfbedeckungen

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Bleistift, Wasser- und Deckfarben auf Papier, jeweils ca. 25 x 38 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min20_186 bis HZ_Min20_188

Hüte, Hauben, Zipfelmützen, Kappen, Helme, Barette, Turbane, Krönchen, Diademe usw. – der Vielfalt von Form, Farbe, Material und Verarbeitung werden in diesen Zusammenstellungen von Kopfbedeckungen keine Grenzen gesetzt. Handelt es sich dabei um Entwürfe, die konkret nachgeschneidert wurden, oder bloß um eine künstlerische Spielerei? Der kaiserliche Theateringenieur Burnacini war nicht nur ein genialer Bühnenbildner, sondern auch ein Virtuose der Kostümkunst. Zu den wertvollen Kostümen, die er für die Bühne und für festliche Anlässe am Kaiserhof entwarf, gehörte auch die aufwendige Dekoration des Hauptes. Diese Entwürfe sind Beispiele dafür, wie gut Burnacini mit den technischen Aspekten der Herstellung vertraut war. Akkurat gezeichnete Details verraten, wo genau eine Krempe gebogen, wie ein Turban geflochten und woran eine Kordel angenäht werden sollte. (RR)

4.126–134 // Diverse Kopfbedeckungen

Böhmen, 2. Hälfte 18. Jh. // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice

4.126 // Zipfelmütze

Seidensamt, Webbänder aus Metalllahn, H. 23 cm, Dm. 23 cm // Inv.-Nr. CK 5495

4.127 // Barett mit silberner Blume

Seidensamt mit gerafften Metallgewebe, H. 15 cm, Dm. 27 cm // Inv.-Nr. CK 5481

4.128 // Kopfbedeckung mit Schellen

Seide, Metallschellen, 32 x 44 x 21,5 cm // Inv.-Nr. CK 5550

4.129 // Hut mit künstlichen Blättern

Seide, beschichtetes Papier, 17 x 13 x 26 cm // Inv.-Nr. CK 10720

4.130 // Mütze mit goldener Borte und Quaste

Seidensamt mit gewebter Borte aus Metallfäden appliziert, Quaste aus Metallfäden, 35 x 20,5 x 20,5 cm // Inv.-Nr. CK 5482

4.131 // Kopfbedeckung in Form eines Helms

Seidensamt und -satin mit Metallstickerei (Pailletten, Lahn), applizierte Webbänder aus Metallahn, 19 x 25 x 22 cm // Inv.-Nr. CK RK 48

4.118

4.119

4.123

4.124

4.132 // Turban

Baumwollsatin, Leinen (?), applizierte Webbänder aus Metallahn, Rosshaar (?), leonische Drähte, 27 x 28 x 28 cm // Inv.-Nr. CK 5500

4.133 // Helm im römischen Stil

Pappmaché, in Metalloptik bemalt, 27 x 27 x 20 cm // Inv.-Nr. CK 5585

4.134 // Geflügelter Helm des Merkur

Holz, vergoldetes Messing, 19 x 23,5 x 26,5 cm // Inv.-Nr. CK 5582

Diese Serie von Kopfbedeckungen aus der Kostümsammlung des Schlosstheaters von Český Krumlov (Böhmisch Krumau) zeigt eine große Vielfalt von Formen und Materialien. Eine passende Kopfbedeckung am Haupt der Darsteller war – abgesehen von der ab der Mitte des 17. Jahrhunderts modisch gewordenen Perücke – unentbehrlich, denn nur mit ihr galt ein Bühnenkostüm als vollständig. Diese Zusammenstellung von barocken Kopfbedeckungen für den Theatergebrauch weist bei einigen Objekten eine deutliche Ähnlichkeit mit Burnacinis Entwürfen auf, die etwa ein halbes Jahrhundert früher entstanden sind (HZ_Min20_186 bis HZ_Min20_188). Bezeichnend für die Herstellung von Kopfbedeckungen für den Bühnengebrauch war auch die Kombination unterschiedlicher Materialien: Die teuersten wie Gold- und Silberfäden für Stickereien und Posamente wurden mit günstigen wie Pappmaché oder Filz verarbeitet – Materialkombinationen, die für Alltagsaccessoires sonst ungewöhnlich waren. (RR)

4.135–137 // Drei Paar Schuhe

Böhmen, 2. Hälfte 18. Jh. // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice // Literatur: AK Prag 2008, 365 f.

4.135 // Damenschuhe mit Silberspitze

Glacéleder, Leinen, Spitze aus Silberfäden, jeweils 8 x 25 cm // Inv.-Nr. CK 5449 A-B

4.136 // Herrenschuhe mit künstlichen Blättern

Seidentaft, Tuch, Leder, jeweils 7 x 26 cm // Inv.-Nr. CK 5454 A-B

4.137 // Schuhe mit stilisierten Krallen

Leder, jeweils 15 x 28 cm // Inv.-Nr. CK 5456 A-B

Zwei der drei ausgestellten Schuhpaare aus der Kostümsammlung des Schlosstheaters von Český Krumlov (Böhmisch Krumau) (Kat.-Nrn. 4.135–136) entsprechen der Rokokomode, die den hohen, manchmal etwas wulstigen Schaft barocker Schuhe zu einem eleganteren, niedrigeren und zarteren Modell verwandelte. Bei den Herrenschuhen mit (Wein-) Blättern, die mit dem entsprechenden Hut (Kat.-Nr. 4.129) zu kombinieren waren, kann man von einer Verwendung auf der Bühne oder bei Festen ausgehen: Tänze, die sich an den Motiven der antiken *Bacchanalia* inspirierten, wurden im Spätbarock häufig aufgeführt. Bei den mit Silberspitze dekorierten Damenschuhen ist der Zusammenhang mit der Bühne weniger deutlich. Die Sohle aus zartem Rindsleder, die bescheidenen, 2,5 cm hohen Absätze sowie die feine Verarbeitung sind jedoch ein Hinweis dafür, dass sie für die Bühne hergestellt wurden. Beide Schuhpaare erlauben große Bewegungsfreiheit und sogar das Tanzen auf Zehenspitzen; außerdem lässt sich mit ihnen das laute Tacken auf den Bühnenbrettern vermeiden. Die amüsanten Schuhe mit Krallen (Kat.-Nr. 4.137), die vielleicht für eine monströse Figur entworfen wurden, sind hingegen höher und robuster; daher können sie nicht für Balletteinlagen auf Zehenspitzen bestimmt gewesen sein. (RR)

4.138 // Kostüm des Pantalone

Böhmen, 2. Hälfte 18. Jh. // Leinen, bedruckt, Oberteil: L. 80 cm, Schultern 50 cm; Hose: L. 75 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nr. CK 5342 A-B // Literatur: Ptáčková 1993, 29 (nur Abb.)

Traditionellerweise trägt Pantalone unter einem langen, schwarzen Umhang ein rotes Wams mit roten Strümpfen. Im Gegensatz zu anderen Figuren der Commedia dell'arte verändert sich sein Kostüm über die Jahrhunderte nur wenig. Pantalone verkörpert einen kaufmännisch geschickten, geizigen, oft verliebten Greis. Wenn er versucht, junge Damen zu umwerben, wird er regelmäßig von den jüngeren Diener-Figuren, zu denen auch Arlecchino und die Zanni gehören, zum Narren gehalten. Das hier ausgestellte Kostüm des Pantalone zeigt, dass für die Anfertigung von Bühnenkostümen manchmal Imitate verwendet wurden: Die auf den roten Stoff bedruckte Ornamentik soll Seidendamast nachahmen. Durch die fahle Kerzenbeleuchtung der Bühne und die Fernwirkung vom Zuschauerraum aus vermittelte das Kostüm trotzdem den Eindruck, aus kostbarem Stoff gefertigt zu sein. (RR)

4.139 // Kostüm des Pierrot

Böhmen, vor 1748 // Wollgewebe, Leinen, Baumwollchintz, L. 101 cm, Schultern 42 cm, Dm. Kragen 32 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nrn. CK 5322 (Kostüm), CK 10752 (Kragen) // Literatur: AK Prag 2001, 105; Český Krumlov 2001, 26

Die in Frankreich entstandene Figur des Pierrot ist traditionell mit weißen, weit geschnittenen Gewändern bekleidet. Die Formen des ausgestellten Kostüms lassen keinen Zweifel darüber, dass es für diesen Konkurrenten des Arlecchino bestimmt war. Das bestätigen auch die Inventare des Schlosstheaters von 1763 und 1807, die zwei Pierrot-Kostüme verzeichnen. Im Gegensatz zur Vorderseite ist die Rückseite interessanterweise dem Stil der Zeit angepasst: Sie weist den Schnitt eines Justaucorps auf. Eine mit diesem Kostüm gekleidete Figur ist auch in dem von Josef Lederer 1748 dekorierten Maskensaal des Schlosses von Český Krumlov abgebildet. (RR)

4.140 // Vierteiliges Kostüm mit Spiegelapplikationen

Böhmen, 1750/60 // Wollköper, Leinen, Spiegel, L. Jacke 79 cm, Schultern 39 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nrn. CK 5318 A-C, CK 5143 (Hose) // Literatur: AK Prag 2001, 105

Die cremefarbene Jacke wurde effektvoll mit echten, von Spitzenrüschen umrahmten Spiegeln ergänzt. Der Jabot und die ebenfalls mit Spiegeln dekorierte Schärpe erinnern auch an die barocke Uniform der Musketiere. Das Kostüm wurde möglicherweise für Komödien oder Maskenbälle verwendet. (RR)

4.141 // Kostüm des Brighella

Böhmen, 2. Hälfte 18. Jh. // Jacke: Seide, L. 62 cm, Schultern 50 cm; Hose: Wolle, L. 75 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nrn. CK 5165, CK 5506

Dieses aus einem weiß und hellblau gestreiften Jäckchen und einer hellblauen Hose zusammengesetzte Kostüm wird der Commedia dell'arte-Figur des Brighella zugeschrieben. Das äußerst fragile, mit dünner Seide überzogene Oberteil ist an den Achseln etwas größer geschnitten und ermöglichte daher den Armen eine gewisse Bewegungsfreiheit. Dies ist für einen Brighella sehr passend, weil dieser die geschickteste und akrobatischste Figur unter den Dienern darstellt. Berechnend und hinterlistig fädelt er seine schlauen Intrigen gemeinsam mit seinen Kumpanen oder auch hinter deren Rücken ein. (RR)

4.142 // Kostüm des Mezzetin

Böhmen, 2. Hälfte 18. Jh. // Jacke: Baumwollköper, webgemusterter Seidensamt, L. 69 cm, Schultern 50 cm; Hose: webgemusterte Seide, L. 65 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nrn. CK 5151, CK 5335

Die Figur des Mezzetin ist eine Variation des Brighella. Laut Inventarbüchern der Kostümsammlung des Schlosses soll das Kostüm auch für die Darstellung eines »niederländischen Juden« gedient haben. Die in Rot und Weiß dünngestreiften Kleider entsprachen jedenfalls der gewohnten Darstellungsweise eines Mezzetin. (RR)

4.142

4.139

4.138

4.138

Raum 5

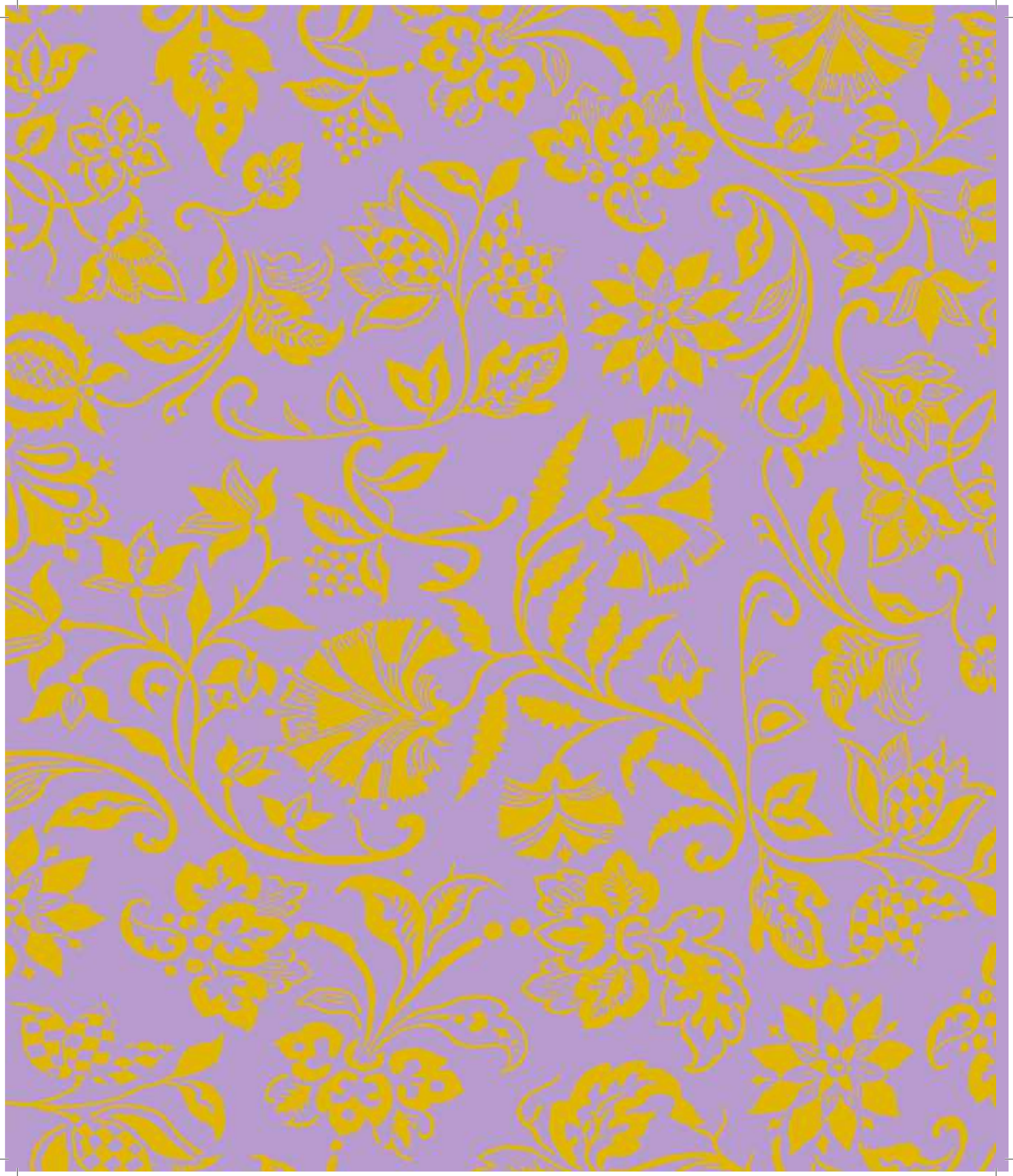
Ein barockes Juwel

Das Schlosstheater von Krumau

Das Barocktheater von Schloss Český Krumlov (Böhmisch Krumau) in der Tschechischen Republik ist neben jenem von Schloss Drottningholm in Schweden eines der wenigen noch erhaltenen historischen Theater dieser Zeit – sogar die Bühnenmaschinerie, Beleuchtung, Kulissen, Kostüme und Requisiten haben sich erhalten. Die Dokumentation von Ondřej Havelka erzählt von der Errichtung des Theaters in den Jahren 1680–1682 unter Fürst Johann Christian I. von Eggenberg, von der völligen Neugestaltung 1765/66 unter Fürst Joseph Adam von Schwarzenberg sowie von der Restaurierung und Wiederbelebung des Gesamtkomplexes ab 1989 unter der Leitung des Kastellans des Schlosses, Pavel Slavko. Dabei fasziniert vor allem die Funktionsweise der wiederhergestellten komplexen barocken Bühnentechnik. Zugleich begleitet der Film auch die Rekonstruktion der Aufführung von Giuseppe Scarlattis Oper *Dove è amore è gelosia* (Uraufführung am 27. Juli 1768 in Český Krumlov anlässlich der Hochzeit von Erbprinz Johann Nepomuk von Schwarzenberg mit Marie Eleonore zu Oettingen-Wallerstein), mit der 2011 der Spielbetrieb wieder aufgenommen wurde. Heute ist das Schlosstheater von Český Krumlov ganzjährig zu besichtigten und jedes Jahr im September besteht die Möglichkeit, im Rahmen eines Barockfestivals einer historisch rekonstruierten Opernaufführung beizuwohnen. (DF)

Filmdokumentation

Dauer: 44'42'' // Deutsche Fassung, 2012 // Drehbuch und Regie: Ondřej Havelka // Produzent: Jiří Hubač, BVA International // Für die Ausstellung zur Verfügung gestellt von CLASART CLASSIC



Raum 6

Die Kunst der Illusion

Perspektive und Technik der Barockbühne

Die visuelle Kultur des Barock war von einer Vorliebe für die illusionistische Darstellung und Verzerrung des Raumes charakterisiert. Architekten und Maler machten sowohl bei permanenten als auch bei ephemeren Bauten reichen Gebrauch von Verkürzungen, Trompe-l'œil- und ähnlichen optischen Effekten. Damit wollten sie ein Gefühl von Raumtiefe in der Ebene und eine Veränderung in der Wahrnehmung des physischen Raumes erzielen.

Diese Kunst verlagerte sich mehr und mehr von der Malerei auf die Szenografie, und so war es schließlich das Theater, wo die Kunst der Illusion ihre höchste Entfaltung fand. Theateringenieure und -maler entwickelten sich zu wahren Meistern der Perspektive. Traktate von Künstlern wie Joseph Furttenbach, Andrea Pozzo oder Ferdinando Galli Bibiena beweisen die intensive theoretische Auseinandersetzung mit Fragen der Perspektive, die Bühnenbildentwürfe der Familie Galli Bibiena deren praktische Umsetzung.

In der Kulissenbühne, deren Erfindung im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts Giovanni Battista Aleotti zugeschrieben wird, spiegelt sich die Vorliebe für Illusionsräume im Bereich des Theaters. Zum großen Erstaunen und Entzücken der Zuschauer konnten mittels der Kulissentechnik in Sekundenschnelle neue Bilder geschaffen werden. Die systematische Ordnung der Dekorationen in bestimmte Typen ermöglichte die Verwendung desselben Bühnenbilds für verschiedene Aufführungen; es entstanden die sogenannten ›Typendekorationen‹. Kulissenbühne und Typendekorationen blieben fast unverändert bis zum Aufkommen modernerer Bühnenkonzepte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Verwendung.

6.1 // Andrea Pozzos Traktat der Perspektivkunst (1. Teil)

Andrea Pozzo, *Perspectivae pictorum atque architectorum, I. Pars, Quâ facillima ac expeditissima Methodus omne id, quod ad Architecturam attinet, optica ratione delineandi exhibitur, […] / Der Mahler und Baumeister Perspectiv / Erster Theil / Worinnen gezeiget wird / wie man auf das allergeschwindest= und leichteste alles / was zur Architectur und Bau=Kunst gehöret / ins Perspectiv bringen solle / […]*, Augsburg: Jeremias Wolff 1706 // Johann Boxbarth (1617–1727) nach Andrea Pozzo (1642–1709) // Buch mit eingebundenen Kupferstichen, 33 x 21 cm // Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622233-D.Th.1 (Dauerleihgabe der ÖNB)

6.2 // Andrea Pozzos Traktat der Perspektivkunst (2. Teil)

Andrea Pozzo, *Perspectivae pictorum atque architectorum, II. Pars, Quâ porrò expeditissima Methodus omnia, quae ad Architecturam pertinent, optica ratione delineandi exhibitur, […] / Der Mahler und Baumeister Perspectiv / Zweyter Theil / Worinn die allerleichteste Manier / wie man / was zur Bau=Kunst gehörig / ins Perspectiv bringen sole / berichtet wird / […]*, Augsburg: Jeremias Wolff 1709 // Georg Konrad Bodeneer (1673–1710) nach Andrea Pozzo (1642–1709) // Buch mit eingebunden Kupferstichen, 33 x 21 cm // Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622233-D.Th.2 (Dauerleihgabe der ÖNB)

6.3 // Kuppelentwurf mit Darstellung der Dreifaltigkeit über perspektivischer Säulenarchitektur

Italien, Ende 17. Jh. // Andrea Pozzo (1642–1709) // Feder und Tusche, laviert, 26 x 20,1 cm // Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24360 // Literatur: AK Trient 2004; AK Rom 2010; AK Trient 2010; Bösel – Salviucci Insolera 2011; Karner 2012

Der aus Trient stammende Jesuit Andrea Pozzo war schon zu Lebzeiten für seine perspektivischen Werke, vor allem aber für die Deckenfresken der Kirche Sant'Ignazio in Rom und für die Innenraumgestaltung der Jesuitenkirche in Wien berühmt. 1693 und 1700 brachte er die beiden Teile seines Traktats über die Perspektivkunst *Perspectivae pictorum atque architectorum* heraus; den ersten Teil widmete er Kaiser Leopold I., der ihn dann 1702 nach Wien berief, wo er bis zu seinem Tod 1709 tätig sein sollte. Der später in viele Sprachen übersetzte Traktat geht detailliert auf jene Prinzipien der Geometrie, Architektur, Malerei und Bühnenbildkunst ein, die ein umfassendes Verständnis der Perspektive voraussetzen; er liefert aber auch praktische Hinweise für die Anfertigung ephemerer Architekturen, etwa von Trauergerüsten oder Heiligen Theatern. Die im Barock perfektionierte perspektivische Malerei, auch »Quadratur« genannt, vermittelte dem Auge das Gefühl einer anderen Wirklichkeit. Illusionistische Kniffe (Trompe-l'œil) wie Scheinkuppeln waren nicht nur die äußerste Konsequenz dieser Art von Malerei und das Instrument *par excellence* für die Dekoration sakraler Räume, sondern wurden auch für die Konstruktion ephemerer Bauten und für Theaterausstattungen verwendet. Pozzo selbst war auch als Theatermaler tätig und mit großer Wahrscheinlichkeit auch der Autor des Deckenfreskos in dem von Francesco Galli Bibiena errichteten Großen Hoftheater (vgl. Kat.-Nr. 8.4). (RR)

6.4 // *Das letzte Abendmahl*

Wien, 1708 (?) // Andrea Pozzo (1642–1709) // Öl auf Leinwand, 115 x 89 cm (Reproduktion) // Trient, Museo Diocesano, Inv.-Nr. 534 // Literatur: AK Trient 2004

Das Gemälde entstand möglicherweise 1708, jedenfalls in den letzten Lebensjahren des Künstlers, als er in Wien lebte und arbeitete. Das im Vergleich zu seinen monumentalen Fresken kompakte Werk scheint Pozzos künstlerische Vision zu resümieren. Der perspektivisch angelegte, angeschnittene Raum, der das Abendmahlmotiv umrahmt und ihm einen theatralischen Charakter verleiht, ist zum wahren Sujet des Gemäldes geworden. Obwohl die Komposition an einen Entwurf für ein Heiliges Theater im ersten Teil des Traktats (vgl. Kat.-Nr. 6.1) erinnert, vermittelt das Gemälde eine eigene Botschaft: Es ist quasi ein Plädoyer für die Theatralik der Perspektive als wesentliches Element von Malerei und Architektur. (RR)

6.5 // Theaterkulissen und -maschinerie bei Joseph Furttenbach

(vgl. Beitrag Fischer-Lichte, Abb. 4a und b)

Joseph Furtenbachs deß Aelteren / Mannhaffter Kunst-Spiegel / Oder Continuation, und fortsetzung allerhand Mathematisch= und Mechanisch=hochnutzlich= Sowohl auch sehr erfrölichen delectationen, und respectivè im Werck selbsten experimentirten freyen Künsten […], Augsburg: Johann Schultes 1663 // Buch mit eingebundenen Kupferstichen, 31,5 x 20,8 cm // Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 621405-C.Th. (Dauerleihgabe der ÖNB) // Literatur: Berthold 1951; Reinking 1984; Lazardzig 2008; Furttenbach 2013

Der aus dem Allgäu stammende und in Ulm lebende Joseph Furttenbach (1591–1667) fasste am Ende seines Lebens das erlernte technische Wissen im Traktat *Mannhaffter Kunst-Spiegel* zusammen. Das 1663 auf Deutsch erschienene Buch enthält Erläuterungen zu Arithmetik, Geometrie, Planimetrie, Geografie, Astronomie, Navigation, Perspektive, Mechanik, künstlichen Grottenbau, Wasserleitungen, Feuerwerkskunst, Büchsenmeisterei (d. h. Feuerwaffenherstellung) und Architektur. In den der Perspektive und Zivilarchitektur gewidmeten Kapiteln schrieb Furttenbach als einer der ersten Architekten im deutschsprachigen Raum über Theaterbau, Bühnenbild und die Konstruktion von Bühnenmaschinen. Sein Bühnentypus war noch dem Renaissancemodell verpflichtet und wies daher – statt der Kulissen – Elemente der eigentlich bereits überholten Periakten- und Winkelrahmentechnik auf. (RR)

6.6 // Architekturtraktat des Ferdinando Galli Bibiena

Ferdinando Galli Bibiena, *L'Architettura civile preparata sú la Geometria, e ridotta alle prospettive, considerazioni pratiche […]*, Parma: Paolo Monti 1711 // Buch mit eingebundenen Kupferstichen, 44,4 x 31 cm // Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Sign. 622244-D Th. (Dauerleihgabe der ÖNB) // Literatur: Gregor 1954; Hadamowsky 1962; AK Venedig 1970; AK Bologna 2000

Der mit Kupferstichen reich bebilderte Traktat von Ferdinando Galli Bibiena (1656–1743) befasst sich, nach dem Beispiel von Vitruvs *De Architectura*, mit den klassischen Themen der Architektur, setzt sich dabei aber auch zum Ziel, den Leser bei der Lösung praktischer Aufgaben anzuleiten. Nach einleitenden Tafeln, auf denen die Grundsätze der Geometrie und Architektur erläutert werden, fokussiert der Autor auf die neuesten Entdeckungen seiner Zeit, darunter auch die Perspektive für den Theatergebrauch. Er stellt dabei erstmals die *prospettiva per angolo* (Winkelperspektive) vor, eine Erfindung, die die Raumdarstellung und das Bühnenbild des 18. Jahrhunderts revolutionieren sollte. Ferdinando Galli Bibiena widmete der Traktat dem späteren Kaiser Karl VI., der damals seinen Anspruch auf den spanischen Königsthron im Spanischen Erbfolgekrieg verteidigte und in Barcelona residierte; er wird in der Widmung daher als König Karl III. von Spanien bezeichnet. Nach seinen Theaterarbeiten in Barcelona (vgl. Kat.-Nrn. 8.6–10) folgte Ferdinando Galli Bibiena Karl VI. nach Wien, wo er zahlreiche weitere Bühnenausstattungen für den nunmehrigen Kaiser schuf. (RR)

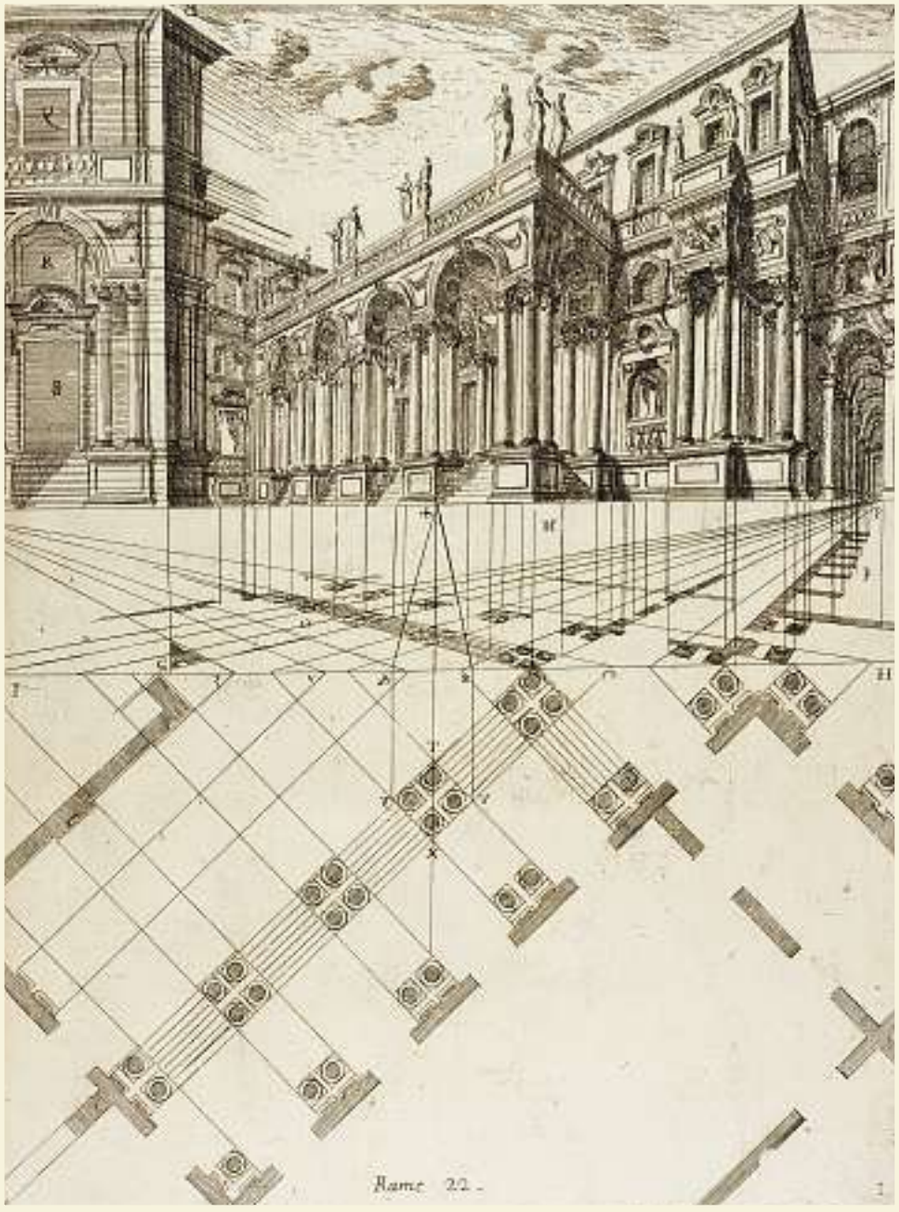
6.7 // Entwurf für ein Heiliges Theater

Wien, um 1735/45 // Antonio Galli Bibiena (?) (1697–1774) // Tusche, laviert, 24 x 21 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_II_241 // Literatur: unveröffentlicht

Die Proportionen der Bogenrahmung und der nicht sehr breite Bildausschnitt lassen vermuten, dass es sich um den Entwurf für ein Heiliges Theater handelt. Der Künstler suggeriert grundsätzlich zwei spiegelgleiche Bildhälften, verzichtet aber im rechten Segment auf eine Wiederholung der Hintergrundarchitekturen und der seitlichen Begrenzungen. Die Komposition ist nicht nur für einen einzigen zentralen Betrachterstandpunkt konzipiert; stellt man sich die vollständig ausgeführte Bogenarchitektur vor, wird zum Beispiel deutlich, dass die giebelbekrönte Nische am rechten Bildrand nur von einem Betrachter, der sich links vor dem Heiligen Theater befindet, gesehen werden kann. (MF)

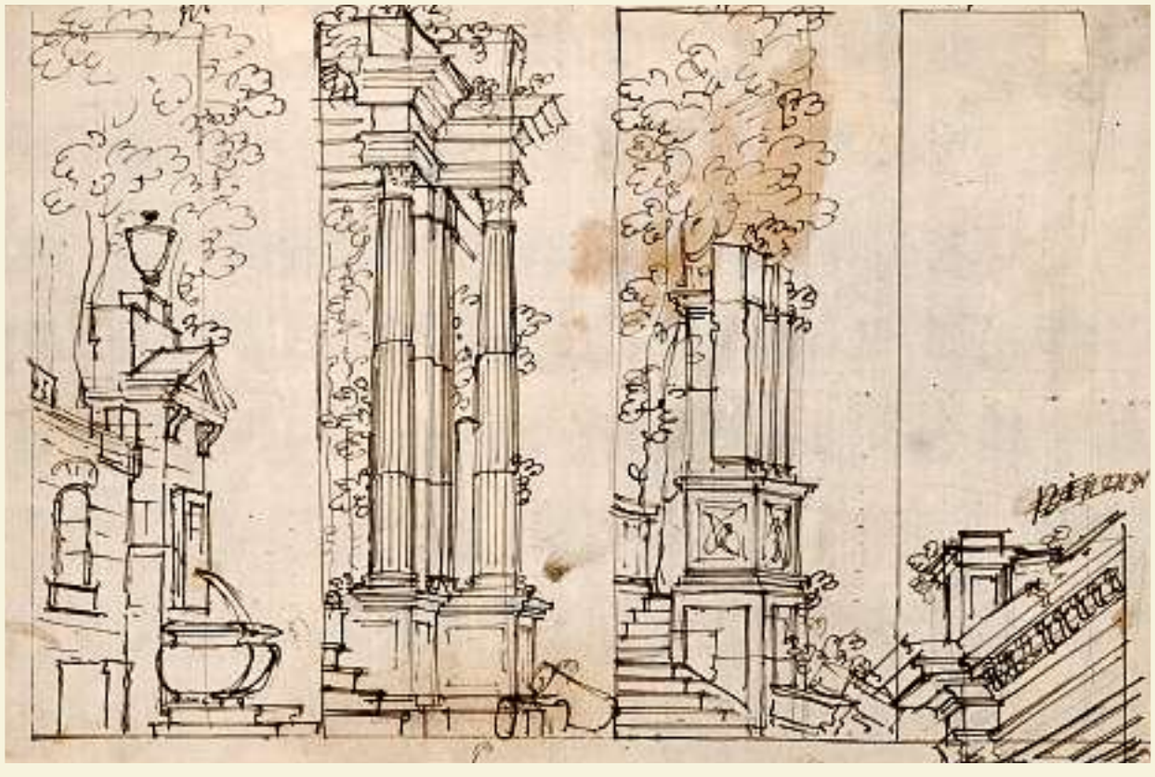
L'ARCHITETTURA CIVILE
PREPARATA SU LA GEOMETRIA,
E RIDOTTA ALLE PROSPETTIVE.
CONSIDERAZIONI PRATICHE
DI
FERDINANDO GALLI BIBIENA
CITTADINO BOLOGNESE
ARCHITETTO PRIMARIO, CAPO MASTRO MAGGIORE, E PITTORE
DI CAMERA, E PRIMO DI TEATRO DELLA MAESTÀ
DI CARLO III. MONARCA DELLE SPAGNE.
DIVISE IN DUE, E DISCUSSE IN QUATTRO PARTI.
DEDICATA
Alla Sacra Cattolica Real Maestà
DI CARLO III.
RE DELLE SPAGNE, D'UNGHERIA, BOEMIA &c.
IN PARMA,
Per Paolo Monti. MDCCXXXI.
CON LICENZA DE SUPERIORI.

6.6



6.6

6.8



6.12

6.8 // Bühnenbildentwurf für eine Palasthalle

o. O., o. J. // Giuseppe Galli Bibiena (?) (1696–1757) // Feder und Aquarell, 36,3 x 51,8 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_IX_50 // Literatur: unveröffentlicht

Nach den Regeln der Winkelperspektive entworfene mehrgeschossige Säulenhallen mit Bogengängen gehören zum festen Repertoire der Galli Bibiena und wurden von ihnen und ihrer Werkstatt unzählige Male abgewandelt. Es handelt sich dabei niemals um geschlossene Räume, sondern die Hallen öffnen sich mit weiten Ausblicken auf Stadtansichten oder, wie in diesem Fall, auf Landschaften. Die lautenspielende Figur kann zwar als König David identifiziert werden, aber bis heute konnte das Blatt keiner bestimmten Aufführung zugeordnet werden. (MF)

6.9 // Studien für einen Säulengang

o. O., o. J. // Francesco Galli Bibiena (?) (1659–1739) // Tusche, laviert, 14,8 x 19,2 cm (Reproduktion) // Venedig, Fondazione Cini, Sammlung Certani, Inv.-Nr. FD 36169 // Literatur: unveröffentlicht

Die architektonischen und theatralischen Entwürfe der zahlreichen Mitglieder der Familie Galli Bibiena sind meist schwer auseinanderzuhalten. Das Besondere an dieser Francesco Galli Bibiena zugeschriebenen Zeichnung ist, dass der Künstler unterhalb der drei perspektivischen Ansichten, die Varianten eines Säulengangs darstellen, Grundrisse gezeichnet hat. Es handelt sich dabei nicht um Grundrisse einer Theaterbühne, sondern um jene eines intendierten Säulenganges in seiner natürlichen Form: Damit wird deutlich, wie dieser konstruiert wäre, um von einem bestimmten Standpunkt aus jeweils die darüberstehende Perspektive zu ergeben. Das Blatt zeigt, dass der Künstler zunächst den natürlichen Raum erdenkt; erst danach kann die entsprechende Perspektive auf ein Blatt Papier und dann auf eine Kulissenbühne übertragen werden. (RR)

6.10 // Bühnenmodell einer Palasthalle mit Prunktreppe

Venedig, 1786 // Lorenzo Sacchetti (1759–1834) // Holz, Papier, Tinte, Wasserfarben, Deckfarben, 48 x 70,7 x 40,8 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. MS_G612 // Literatur: Pausch 1988, o. S.

Das Modell entstand für den Karneval 1786 und zeigt die Theaterdekoration für eine bis dato unbekannte Produktion im Theater von San Giovanni Grisostomo (heute Teatro Malibran) in Venedig. Es handelt sich um ein repräsentatives Beispiel einer Kulissenbühne, die eine barocke Palasthalle darstellt. Obwohl Sacchettis Werk zeitlich bereits an der Schwelle zum Klassizismus steht, ist es stilistisch von seiner Vorliebe für die barocke Bühnenbildkunst charakterisiert. Dass junge Generationen die Fertigkeiten barocker Meister erlernen sollten, bekräftigte Sacchetti noch im hohen Alter in seiner Schrift *Faßlicher Unterricht in den Anfangsgründen der Theater-Mahlerei* (1830). Dieses Modell gilt als eines der wertvollsten der Modellsammlung des Theatermuseums. (RR)

6.11 // Aufbau einer Kulissenbühne

(vgl. Beitrag Greisenegger, Abb. 1)

Vue Perspective de la Méchanique, et Construction d'un Interieur d'un Théatre // Paris, nach 1736 // Jean-Auguste Patour (um 1736 – nach 1784) // Kupferstich, 38,8 x 34 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBU6203

Dieser Kupferstich stellt den Aufbau der technischen Apparatur des Theaters von Pesaro dar und liefert genaue Abmessungen desselben aus dem Jahr 1736. Hinter dem Bühnenportal öffnet sich der Blick auf die Bühne, die von den Wänden des Theatergebäudes und vom Dachgiebel umrahmt ist. Seitlich sind sechs in die Tiefe gestaffelte Rahmenpaare für die Kulissen angeordnet; diese sind als bloßes, noch dekorationsloses Gerüst dargestellt. Ein Tischlerteam arbeitet eifrig an der Konstruktion: Rahmen werden bespannt, Prospekte montiert, ein Balken wird durch Flaschenzüge aufgezogen und für Auftritte aus der Unterbühne wird im Bretterboden eine Bühnenversenkung geschaffen. (RR)

6.12 // Entwurf für Kulissen des Typus »Garten«

o. O., o. J. // Ferdinando Galli Bibiena (?) (1657–1743) // Feder auf Papier, 22 x 32,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_I_184 // Literatur: AK München 2003, 156 (Kat.-Nr. 101)

Das Blatt zeigt drei Varianten für die seitlichen Kulissen eines Bühnenbildes, die vierte wurde nicht ausgeführt; das Architekturfragment rechts unten gehört wohl in einen anderen Zusammenhang. Zeichnungen dieser Art dienten vermutlich den Theatermalern als Arbeitsvorlagen. Eine sehr ähnliche Zeichnung mit einem seitlichen Wandbrunnen befindet sich in der Albertina (Inv.-Nr. 27182), und auch das Wiener Werkskizzenbuch beinhaltet mehrere ähnliche Entwürfe, die meist mit »Laterali« (Seiten) bezeichnet sind (Inv.-Nr. HZ_HG36992, 39v, 40r, 40v, 69v; vgl. Kat.-Nrn. 8.22–38). (MF)

6.13 // Entwurf für eine Kulisse des Typus »Feldlager«

o. O., o. J. // Ferdinando Galli Bibiena (?) (1657–1743) // Tusche, laviert auf Papier, 38,5 x 15 cm // Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Inv.-Nr. 00/920 Hz // Literatur: Buck 2001, 115

Der Entwurf für eine rechte Seitenkulisse zeigt in stark perspektivischer Verkürzung und vor dem Fragment einer klassischen Säulenarchitektur einen römischen Wagen mit reichem militärischen Beiwerk. Der drapierte Vorhang am oberen Abschluss verstärkt den bühnenhaften Charakter. Die Zeichnung gehört vermutlich zu einem bis heute nicht identifizierten Bühnenbild, dessen mittlerer Teil aus einem Zeltlager oder dem Ausblick auf eine befestigte Stadt besteht. (MF)

6.14 // Entwurf für eine Dekoration des Typus »Feldlager«

o. O., o. J. // Ferdinando Galli Bibiena (?) (1657–1743) // Tusche, laviert auf Papier, 43,5 x 51,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_I_195 // Literatur: unveröffentlicht

Militärische Zeltlager sind ein fester Bestandteil der in den Barockopern erzählten antiken Heldengeschichten, und die Bühnenbildner fanden immer neue Ideen, um das Thema abzuwandeln. Auf diesem schönen Blatt mit üppiger Lavierung in grau und braun drängen sich hoch aufragende Prunkzelte mit überaus kunstvoll gestalteten Faltenwürfen und reichem Beiwerk. Der Reiz der Zeichnung liegt vor allem in dem wie ein Triumphtor gestalteten Zelt in der Mitte und in der Wechselwirkung von Zelten und Baumkronen. (MF)

6.15 // Entwurf für ein prächtiges Zelt am Meeresufer

Magnifico Padillione Reggio alla riva del Mare // o. O., o. J. // Ferdinando Galli Bibiena (?) (1657–1743) // Tusche, laviert auf Papier, 18,4 x 24,4 cm (Reproduktion) // Venedig, Fondazione Cini, Sammlung Certani, Inv.-Nr. 36166 // Literatur: AK Venedig 1970, 31 (Kat.-Nr. 36)

Die Zeichnung zeigt eine außergewöhnliche Lösung für den Bühnenbildtypus des Zeltlagers, denn hier ist der Schauplatz das Innere eines Prunkzelts, dessen geraffte Vorhänge den Blick auf das bewegte Meer mit Schiffen und auf eine befestigte Stadt freigeben. Das Blatt ist der späten Schaffensperiode Ferdinando Galli Bibienas zugeordnet worden. (MF)

6.16 // Kulissenteile und Hintergrundprospekt der *Praesentation eines Feldlagers. N. 32*

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 16,8 x 24 cm, Kulissenteile jeweils 16 x 23,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3046

Der Augsburger Verleger Martin Engelbrecht integrierte in seine 65-teilige Perspektivtheater-Serie verschiedene Dekorationstypen der Barockbühne. Das unter N. 32 präsentierte Feldlager gibt zudem Einblick in das Soldaten-

6.24

6.14

6.15

6.18

6.17

6.23

leben: Eine kriegerische Aktion scheint momentan nicht bevorzustehen; im Vordergrund sieht man Männer beim Essen und Trinken sowie im Gespräch mit Marketenderinnen; im Zentrum empfängt der Heerführer Gesandte, während Kavaliere ihren Damen das Lager zeigen. Im Vergleich zu den Prunkzelten der Galli Bibiena-Entwürfe (vgl. Kat.-Nrn. 6.13–14) finden sich hier wesentlich einfacher ausgeführte dreieckige Firstzelte aus Stangen und Planen. (DF)

6.17 // Entwurf für eine Dekoration des Typus »Garten«

o. O., o. J. // Giuseppe (1696–1757) oder Antonio (1697–1774) Galli Bibiena // Tusche, laviert auf Papier, 24,5 x 38,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_I_192 // Literatur: unveröffentlicht

Auch die geometrisch-architektonischen Barockgärten wurden von den Galli Bibiena gerne im Sinn der Winkelperspektive interpretiert. Der Entwerfer der Skizze verzichtet hier, ähnlich wie bei den Palasthallen, auf eine bildparallele Anordnung der drei Hauptelemente im Vordergrund und lädt den Betrachter zu einem Erkundungsgang durch die pflanzliche Arkadenarchitektur ein. Durch variationsreiche Federführung und Lavierungen sind die den Garten konstituierenden Formen und Materialien differenziert. (MF)

6.18 // Kulissenteile und Hintergrundprospekt der *Praesentation einer Theatralisch tanzenden Gärtner Gesellschafft. N. 56*

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 16 x 23,8 cm, Kulissenteile jeweils 15,3 x 23,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3054

Der Dekorationstypus »Garten« wurde von Martin Engelbrecht auffallend häufig für seine Perspektivtheater-Serie verwendet – insgesamt neunmal. Die *Theatralisch tanzende Gärtner Gesellschafft* stellt dabei, als eine der späteren Präsentationen der 65-teiligen Serie, eine der am schönsten ausgearbeiteten Versionen dieses Typus dar. Die Gartenkulissen sind um die dazu passende Figurenstaffage von Gärtnerinnen und Gärtnern ergänzt, die – ausgestattet mit den entsprechenden Gerätschaften – spielerisch verschiedenen gärtnerischen Tätigkeiten wie Graben, Schneiden, Säen, Pflanzen, Gießen usw. nachgehen. Andere für die Gartenszenerie ebenfalls typische Figuren sind bei Engelbrecht Schäferinnen und Schäfer (N. 3 und 49); des Weiteren gibt es zwei als *Lustgarten* bezeichnete Präsentationen (N. 8 und 26) sowie einen *Blumen Garten* (N. 61); ebenfalls laut Titelei explizit im Garten finden auch höfische Veranstaltungen statt, wie ein *Theatralische[r] Aufzug* (N. 6), ein Konzert eines *Collegii Musici* (N. 38) sowie ein *Carroussel* (N. 41). (DF)

6.19 // Szenenbild des Typus »Stadt« aus *Il Solimano* (vgl. Beitrag Franke, Abb. 10)

Florenz, 1620 // Jacques Callot (1592–1635) nach Giulio Parigi (1571–1635) // Radierung, 20,4 x 28,1 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM2429

6.20 // Szenenbild des Typus »Stadt« aus *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*

Wien, 1674 // Matthäus Küsel (1629–1681) nach Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Kupferstich, 30 x 41 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSU6447 // Literatur: Solf 1975, 22 f.; Blumenthal 1980, 128–133; Greisenegger-Georgila 2003; AK Wien 2011,12–15

Die Typendekoration »Stadt«, die links und rechts der Bühne eine durch Gassen unterbrochene Aufstellung von Gebäudefassaden vor einem Hintergrundprospekt vorsieht, erfreute sich großer Beliebtheit und geht auf eine lange Tradition zurück. Schon der antike Architekturtheoretiker Vitruv beschrieb, dass sowohl für die *scena tragica* als auch für die *scena comica* Stadtansichten als Dekorationen dienen sollten. Nach der Wiederaufnahme dieser Prinzipien durch Sebastiano Serlio zu Beginn des 16. Jahrhunderts blieb die Typendekoration »Stadt« bei allen Bühnentypen, die von der Renaissance bis zum Barock entwickelt wurden (Periakten-, Winkelrahmen- und Kulissenbühne), ein beliebtes Dekorationsmotiv. Ein berühmtes Beispiel ist Vincenzo Scamozzis nicht verwandelbare Stadtdekoration im Teatro Olimpico in Vicenza. Während Küsels Kupferstich nach Burnacini (Kat.-Nr. 6.20) zentralperspektivisch angelegt ist, zeigt Callots Radierung nach Parigi (Kat.-Nr. 6.19), dass Bühnenbildner bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts gerne auch drei (in der Realität von einem Standpunkt aus nicht gegebene) Fluchtpunkte verwendeten – ein Ansatz, der schrittweise einer naturalistischeren Darstellung der Perspektive zum Opfer fiel. (RR)

6.21// Kulissenteile und Hintergrundprospekt der *Praesentation einer Statt. N. 33* (vgl. Beitrag Franke, Abb. 9)

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 17 x 24,1 cm, Kulissenteile jeweils 16,4 x 23,9 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3047

Als eine der ältesten Typendekorationen darf natürlich auch die »Stadt« in der Perspektivtheater-Serie von Martin Engelbrecht nicht fehlen. N. 33 präsentiert links und rechts verschiedene Häuserfassaden, im Hintergrund ein Rathaus sowie ein Stadttor. Im Zentrum steht ein Trommler, der die Ankunft von verschiedenen berittenen Personen ankündigt und durch den Klang seines Instruments die Leute auf die Straße, auf die Balkone und an die Fenster gelockt hat. Weitere Stadtansichten bieten N. 15 *(Praesentation eines Jahrmarckts)* sowie N. 65 *(Praesentation einer schönen Strassen)*. Ganz konkret bezieht sich Martin Engelbrecht in N. 21 auf seine Heimatstadt: *Praesentation des Rathhauß und Perlach-Thurn In Augsburg.* (DF)

6.22 // Modell des Schlosstheaters von Český Krumlov (Böhmisch Krumau)

Český Krumlov, 2000 // Pavel Slavko (Leitung), Theatertechnik Prag (Grundmodell), Vladimir Hlušička (Details) // Maßstab 1:250 // Holz, Karton, Papier, Metall, Modelliermasse, Deckfarben, 90 x 90 x 188 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, ohne Inv.-Nr.

Dieses Modell von Teilen des 1765 erbauten Schlosstheaters von Český Krumlov (Böhmisch Krumau) entstand nach dessen umfassender Restaurierung im Jahre 1997. Der Aufriss gibt die Möglichkeit, von der Seite sowohl in den Zuschauerraum als auch auf die Bühne sowie – durch die Verstrebungen des Dachstuhls – auf die Obermaschinerie zu blicken. Um Einsicht in die Untermaschinerie zu gewähren, wurden einige Bretter des Bühnenbodens nicht verlegt. Durch die gleichzeitige Betätigung der verschiedenen, fix eingebauten mechanischen Einrichtungen konnte man innerhalb von wenigen Sekunden Kulissen, Soffitten und den Endprospekt wechseln. Die liebevoll angefertigten Details des Modells zeigen auch die – aus heutiger Sicht – Unannehmlichkeiten dieses Theaters: Die Zuschauer saßen stundenlang auf ungemütlichen Holzbänken ohne Lehne; die Musiker spielten im schmalen Orchestergraben eng nebeneinander, ihre Notenblätter waren nur von Kerzenlicht beleuchtet; einzig die fürstliche Loge erlaubte etwas mehr Komfort und zugleich einen idealen Blick auf die Bühne. (RR)

6.23–25 // Kulissenteile aus den Dekorationen »Garten«, »Feldlager« und »Stadt«

Český Krumlov, 1766 // Leo Markel, Johann Wetschel // Tempera auf Leinwand, Fichtenkeilrahmen, 438 x 137 x 5–7 cm; 512 x 192 x 5–7 cm; 507 x 203 x 5–7 cm [verkleinerte Reproduktionen] // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nrn. CK 8836/7, CK 8835/2, CK 8842/4

Die drei ausgestellten Seitenkulissen sind Teile eines jeweils spiegelbildlich gleichen Paares und stammen aus drei verschiedenen Dekorationen: einem »Garten«, einem »Feldlager« und einer

»Stadt«. Diese drei Motive waren im Barock sehr beliebt und wurden als Typendekorationen in der Opera seria häufig verwendet. Die Kulissenteile bestanden zumeist aus einem mit Leinwand bespannten Keilrahmen, der auf die eigentliche Kulisse montiert werden konnte; diese war ein auf Schienen verschiebbares Gerüst, das mittels einer mechanischen Einrichtung in der Unterbühne bewegt werden konnte. Die Kulissen konnten nach links und nach rechts verschoben werden; jene, die mehr zur Bühnenmitte positioniert waren, verdeckten die unmittelbar dahinter befindlichen Kulissen. Wurden für eine Aufführung bestimmte Kulissenteile nicht benutzt, lagerte man sie auf der Hinterbühne. (RR)

6.26–27 // Kulissenteile aus der Dekoration »Säulenhalle«

Český Krumlov, 1766 // Leo Markel, Johann Wetschel // Holz, teilweise kaschiert und mit Tempera bemalt, 251 x 90 x 6 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nr. CK 8840/18 // Literatur: AK Prag 2001, 97 f.; Český Krumlov 2001, 33; AK London 2009, 150 f.

Diese originalen Kulissenteile bestehen (anders als Kat.-Nrn. 6.23–25) zur Gänze aus Holz und stammen aus der Dekoration einer prächtigen Säulenhalle. Auch dieses Interieurmotiv war in der spätbarocken Bühnenbildkunst äußerst beliebt. Es handelt sich um die wichtigste Dekoration des Schlosstheaters, weil sie der Grundästhetik des Bühnenportals entspricht. Form und Charakter des zentralperspektivisch angelegten Raumes erinnern an manche Entwürfe im Werkskizzenbuch der Familie Galli Bibiena im Bestand der Sammlungen des Theatermuseums in Wien (vgl. Kat.-Nrn. 8.22–38). Die von Fürst Joseph Adam von Schwarzenberg (1722–1782), dem Erbauer des Schlosstheaters, engagierten Theatermaler Leo Merkel und Johann Wetschel, deren Namen anhand der Dokumente im Schlossarchiv überliefert sind, dürften in der Werkstatt der Galli Bibiena in Wien ausgebildet worden sein. Im Zusammenhang mit dem Bau des neuen Theaters wurden sie beauftragt, 13 Dekorationssets anzufertigen. Diese haben sich gut erhalten und werden teilweise noch heute für Aufführungen verwendet. Das hier präsentierte Paar war am Ende der Bühne vor dem Endprospekt aufgestellt. Da es mittels einer einfachen Holzlatte gestützt wurde, war es nicht im mobilen Kulissensystem integriert, sondern musste händisch auf- und abgebaut werden. Um die Wirkung der perspektivischen Verkürzung zu verstärken, waren die hinteren Kulissenteile im Vergleich zu den vorderen immer deutlich kleiner. (RR)

6.28 // Bühnendekoration Orangenbaum

Český Krumlov, 1766/67 // Holz, teilweise kaschiert und mit Tempera bemalt, Pergament, 206 x 100 x 7 cm (Reproduktion) // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nr. CK 8839/14 // Literatur: AK Prag 2001, 97 (zu anderen ähnlichen Objekten)

Der flache, aus Holzbrettern angefertigte Orangenbaum diente als Versatzstück für eine Szene in einer Garten- oder Walddekoration. Die Form der Orangen war aus dem Holzrahmen ausgeschnitten und mit Pergament oder einem leicht durchsichtigen, gewachsten Leinenstoff hinterlegt. Dies bot die Möglichkeit, die Früchte bei einer dunklen Szene mittels einer Kerze von hinten zu illuminieren. In Český Krumlov (Böhmisch Krumau) sind auch Zitronenbäume, Rebstöcke sowie andere kleinere Dekorationsteile dieser Art vorhanden, die ähnliche Lichtspiele erlauben. (RR)

6.29 // Beleuchtungsleiste

Český Krumlov, 1766 // Vavřinec Makh (auch Lorenz Mach bzw. Mak) (?) // Holz, Metall, H. 315 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nr. CK 8839/2 // Literatur: AK Prag 2001, 98 (zu anderen ähnlichen Leisten und Beleuchtungskörpern)

Der Beleuchtungskörper, dessen Herstellung dem Tischlermeister des Schlosstheaters Vavřinec Makh zugeschrieben werden kann, besteht aus einer Holzleiste, auf der in verschiedenen Höhen drei metallene Lampenschirme oder -blenden montiert sind; daran sind Hakenösen geschweißt, in die jeweils eine Stabkerze gesteckt werden kann. Derartige Leisten waren an der Rückseite der Kulissen (vgl. Kat.-Nrn. 6.23–25) montiert und dienten der frontalen Beleuchtung der unmittelbar dahinter stehenden Kulissen. Manche dieser Leisten konnten über ihre Achse geschwenkt werden, oder man konnte auch die einzelnen Blenden verstellen, sodass die Lichtintensität bis zu einem gewissen Grad regulierbar war. Die ausgestellte Beleuchtungsleiste ist im Vergleich zu anderen relativ klein und war daher nur für kleinere Kulissenteile geeignet. (RR)

6.30 // Windmaschine

o. O., vor 1850 // Holz, Segeltuch, 40 x 40 x 90 cm // Wien, Martin Breinschmid

6.31 // Regenmaschine

o. O., vor 1850 // Holz, Draht, Kiesel, 45 x 45 x 80 cm // Wien, Martin Breinschmid

Um die dramatische Wirkung einer Aufführung zu verstärken, verwendete man in der Barockzeit hinter der Bühne Maschinen, die Naturgeräusche wie Wind, Regen und Donner simulierten. Bei der Windmaschine wurde ein grober Leinenstoff über ein Holzrad mit Kurbel gespannt. Setzte man das Rad in Bewegung, rieb es sich am Stoff und erzeugte das Geräusch eines heulenden Sturms. Die Regenmaschine funktionierte nach einem ähnlichen Prinzip: Sie war eine mit Erbsen oder kleinen Steinen gefüllte rotierende Trommel. Um das Getöse des Donners zu erzeugen, schüttete man Steine in einen metallenen Kessel. Der Hersteller der beiden ausgestellten Wettermaschinen ist unbekannt. Erstmalig erwähnt wurden sie um 1850 in Dokumenten des Stadttheaters Baden; ab 1930 befanden sie sich im Besitz der Wien Film und später des Instrumentenverleihs Jentschke, bis sie 1980 in den Besitz von Martin Breinschmid übergingen. (DF)

Raum 7

Spectaculum sacrum

Religiöses Theater und Heilige Gräber

Das Theater hielt im Barockzeitalter auch Einzug in Kirchen und Klöster. Besonders deutlich wird die Dramatisierung des Kirchenraumes in den »Heiligen Theatern (Gräbern)«, die als Kulissentheater vor den Altären aufgebaut und mit hölzernen Figuren zu lebenden Bildern ausgestattet wurden. Sie dienten der Anbetung durch die Gläubigen, konnten aber auch als Hintergrund für die Aufführung von Oratorien genutzt werden. Eine Sonderform dieser geistlichen Dramen entwickelte sich am Wiener Kaiserhof in den Sepolcri (Passionsoratorien), die in den Hofkapellen szenisch aufgeführt wurden.

Auch die religiösen Orden, vor allem die Jesuiten, Benediktiner und Piaristen, wussten die suggestive Wirkung des Theaters für ihre Zwecke zu nutzen und setzten sie gezielt im Sinne der Gegenreformation ein, um zu belehren und zu bekehren. Sie ließen ihre Studenten Dramen aufführen, die nicht nur Sprach- und Rhetorikübungen waren, sondern auch Glaubensinhalte vermittelten. Musik, Ballett, Bühnenbild und Maschineneffekte spielten dabei eine bedeutende Rolle, und manche der Aufführungen des Wiener Jesuitentheaters unterschieden sich in Aufwand und Pomp kaum von denen des Kaiserhofes, der den Jesuitenorden nicht nur förderte und finanziell unterstützte, sondern manchmal auch seine Hofkünstler dafür zur Verfügung stellte.

Im Bereich des Benediktinerordens hatte die Salzburger Universität die reichste und wichtigste Theatertradition, die auch große Bedeutung für das Schultheater der anderen Benediktinerklöster, etwa für Stift Lambach, hatte.

7.1 // Entwurf für eine sakrale Triumpharchitektur

Wien, 1737/38 // Giuseppe Galli Bibiena (?) (1696–1757) // Tusche, laviert auf Papier, 50 x 30,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_I_148 // Literatur: Frank 2013, 227 f.

Heilig- und Seligsprechungen boten den Anlass, vor Kirchenfassaden ephemere Festgerüste zu errichten. Im Wiener Werkskizzenbuch befindet sich zu der hier gezeigten lavierten Zeichnung eine vorbereitende Studie, deren Beschriftung »Porta trionfale ai gesuiti 1737« Anlass zu der Vermutung gibt, dass sich die Entwürfe auf die Kanonisation des Jesuiten Jean-François Régis beziehen. Laut zeitgenössischen Berichten wurde dieser festliche Anlass mit einer der Kirche Am Hof vorgeblendeten Triumpharchitektur gefeiert. (MF)

7.2 // Entwurf für ein Altar-Festgerüst

o. O., um 1730 // Feder, laviert, 46,5 x 36 cm // Wien, Wienmuseum, Inv.-Nr. 101.759 (M1103) // Literatur: AK Wien 1998a, 204 (Kat.-Nr. 60)

Das Blatt zeigt den Entwurf für ein ephemeres Festgerüst im sakralen Innenraum: Auf der linken Seite ist eine illusionistisch ausgeführte Triumpharchitektur zu sehen, auf der rechten die dahinter liegende Konstruktion. Es handelt sich dabei um ein Pfostengerüst mit Spalierrahmen, auf dem eine Leinwand aufgezogen wurde. Meist wurden diese Dekorationen von Theatermalern konzipiert und analog zu Bühnenkulissen ausgeführt. Ein konkreter Verwendungszweck ist in diesem Fall nicht bekannt. (DF)

7.3 // Innenansicht der Hofburgkapelle anlässlich der Erbhuldigung für Kaiser Joseph I. (vgl. Beitrag Seifert, Abb. 2)

Wien, 1705 // Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) und Christian Engelbrecht (1672–1735) nach Johann Cyriak Hackhofer (1675–1731), aus: [Ludwig von Bülich,] *Erb=Huldigung / So / Dem [...] Römischen Kayser / Auch / Zu Hungarn / vnd Böheimb* König */ ec. Ec. / Als / Ertz=Hertzogen zu Oesterreich / JOSEPHO / Dem Ersten / Von / Denen gesambten Nider=Oesterreichischen Ständen von Prælaten / Herren / Rittern / vnd denen von Wienn /auch Achtzehen Mitleydendten Städt= vnd Märckten / [...] an dem / auff den 22. deß Monats Septembris / Anno 1705. angesetzten Tag abgelegt / vnd auff Einer Löbl. Nid. Oest. Landschafft Herren Verordneten Fürkehrung vmbständlich / vnd mit gründlichen deren Sachen Ereignungen / zusammen getragen worden / [...]*, Wien o. J. [1705] // Radierung, 61 x 44 cm (Reproduktion) // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. 36.A.13 // Literatur: Karner 2014, 436–439 (Abb. IV.236)

Die Hofburgkapelle wurde neben liturgischen und zeremoniellen Anlässen auch für die Aufführung von Sepolcri (Passionsoratorien) genutzt. Die Szenenangaben in den Libretti sehen die Aufstellung eines Heiligen Grabes sowie eines Bühnenprospekts vor. Da es sich bei der Hofburgkapelle um einen Raum mit geringer Tiefe handelt, ist von einem Aufbau mit nur wenigen Kulissenebenen auszugehen, der jedoch oft die gesamte Höhe des Kapellenraums ausnutzte, worauf die in den Libretti verwendeten Hinweise »nell'alto« oder »nell'aria« hinweisen. (CÖ)

7.4–6 // Drei Entwürfe für Sepolcri in der Hofburgkapelle

(vgl. die Beiträge Seifert, Abb. 3; Özel, Abb. 1)

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Bleistift, Wasserfarben, weiß gehöht, jeweils ca. 54 x 35 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_37, HZ_Min29_38a, HZ_Min29_36 // Literatur: Biach-Schiffmann 1931, Abb. 49; Weil 1982; Schnitzler 1990, 232 f.

Neben der Zeichnung mit der Opferung Isaaks (HZ_Min29_36) haben sich zwei weitere kolorierte Entwürfe mit ähnlichem Aufbau erhalten, die das Pfingstwunder (HZ_Min29_37) bzw. die Bestrafung von Korach, Datan und Abiram (HZ_Min29_38a) zum Thema haben. Beim erstgenannten Entwurf werden die Apostel und die Gemeinde mit Maria in der Mitte nicht nur Zeugen der Ausgießung des Heiligen Geistes, sondern über ihnen erscheint auch die Heilige Dreifaltigkeit, mit Gottvater zur Rechten und Christus zur Linken. Charakteristisch für diesen Entwurf ist das starke Licht, das von der Eucharistie und der Taube des Heiligen Geistes im Zentrum ausgeht und das Burnacini zu einem monochromen, aber kontrastreichen Kolorit veranlasste. Während dieser Entwurf eine kompositorische Einheit bildet, in der himmlische und irdische Sphäre ineinander überfließen, sind diese beiden Bereiche in der Darstellung der Bestrafung von Korach, Datan und Abiram durch Wolken in tiefem Grau voneinander abgegrenzt. Da die drei Männer die Autorität von Moses und Aaron als Anführer des israelitischen Volkes in Frage gestellt hatten, wird ihr Lager in den Abgrund gestürzt, der sich in der unteren Bildhälfte gebildet hat. Auf die Anhänger Korachs, die Räucherpfannen darbringen, fällt links ein Feuerregen herab; das israelitische Volk im Zeltlager auf der rechten Seite wird hingegen verschont. Einige der Gläubigen haben ihren Blick zu dem in Grautönen kolorierten Himmel gerichtet, wo die Eucharistie in einer Monstranz präsentiert wird, während Gottvater unmittelbar darüber erscheint. (CÖ)

7.7–14 // Acht Entwürfe für Sepolcri in der Hofburgkapelle (vgl. Beitrag Özel, Abb. 2, 3, 6, 9)

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Bleistift auf Paper, jeweils ca. 32 x 23 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_21b1, HZ_Min29_21b2, HZ_Min29_39b2, HZ_Min29_40b1, HZ_Min29_40b2, HZ_Min29_56b1, HZ_Min29_57a1, HZ_Min29_57b2 // Literatur: Biach-Schiffmann 1931, Abb. 47 und 53; Schnitzler 1990, 232 f.

Die Entwürfe zeichnen sich durch die Darstellung einer biblischen Szene in der unteren Bildhälfte und die im rundbogigen Abschluss der oberen Bildhälfte eingefasste Eucharistie aus. Das Alte Testament wird bei den gezeigten acht (von insgesamt zwanzig) Blättern durch die Darstellungen des Turmbaus zu Babel (HZ_Min29_21b2), der Zerstörung des goldenen Kalbes durch Moses (HZ_Min29_39b2), des Falls der Stadtmauern Jerichos (HZ_Min29_56b1) sowie des Endes der Pest unter König David (HZ_Min29_57a1) repräsentiert. Das Fischwunder bei der Berufung der Apostel Petrus, Johannes und Jakobus (HZ_Min29_57b2), die Heilung der zehn Aussätzigen (HZ_Min29_40b2), das Gebet am Ölberg (HZ_Min29_40b1) und die Tempelreinigung (HZ_Min29_21b1) vertreten hingegen das Neue Testament. Die Szenen werden dabei meist durch Aufblicken und Gesten der Figuren in Bezug zur Eucharistie gebracht. Bisher gelten diese Entwürfe als Bühnenbildentwürfe von am Heiligen Grab stattfindenden Sepolcro-Aufführungen; allerdings ist ihre Zuordnung zu konkreten Aufführungen nach wie vor ein Forschungsdesiderat. (CÖ)

7.15 // Entwurf für ein Heiliges Theater (Sepolcro)

o. O., 1739 // Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Feder und Tusche, laviert auf Papier, 63,7 x 44 cm // Wien, Albertina, Inv.-Nr. 14399 // Literatur: Gregor 1954, 12 f.; AK Bologna 1980, 163 (Kat.-Nr. 263); Birke – Kertész 1997, 2058

Das prachtvolle Blatt verbindet auf originelle Weise die für Sepolcri typische monumentale Bogenarchitektur auf Säulenstellungen mit dem von Giuseppe Galli Bibiena in zahlreichen Zeichnungen abgewandelten Thema der antiken Ruinenlandschaft. Der Entwurf dokumentiert möglicherweise ein Heiliges Grab, das in der Karwoche in einer vom Kaiserhof besuchten Wiener Kirche errichtet worden war. (MF)

7.16 // Entwurf für ein Sepolcro in der Hofburgkapelle

Sepolcro di Capella Grande per l'Augus:^mo^ Imperatore Anno 1717 adì 28. Marzo // Wien, 1717 // Giuseppe Galli Bibiena (?) (1696–1757) // Feder und Wasserfarbe, laviert auf Papier, 48,6 x 33,2 cm // Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. HZ 4776 // Literatur: unveröffentlicht

Der Entwurf für die Aufführung eines Sepolcro in der Hofburgkapelle entstand 1717, zu jenem Zeitpunkt, als Ferdinando Galli Bibiena seinen Abschied aus Wien vorbereitete und gleichzeitig die Stellung seines Sohnes Giuseppe am Kaiserhof festigte. Demnach könnte die Zeichnung zu den frühen selbständigen

7.1

7.10

7.12

7.17

7.32

7.20

Arbeiten Giuseppes gehören. Die Komposition zeigt bereits die auch für seine späteren Werke typische Architektur mit zu Vierergruppen gebündelten Säulen mit Würfelummantelung. (MF)

7.17 // Mediale Präsentation des Heiligen Theaters in Stift Zwettl

Wien – Zwettl, 2015 // Konzept: Rudi Risatti // Kamera, Schnitt und Gestaltung: Barbara Schwertführer // Wien, Theatermuseum

Im Zisterzienserstift Zwettl befindet sich ein bezüglich Qualität und Erhaltungszustand seltenes Beispiel eines »Heiligen Theaters«. Gemalt und aufgestellt im Jahr 1744 von Franz Anton Danne (1700–1767), einem Schüler und Mitarbeiter des kaiserlichen Theateringenieurs Giuseppe Galli Bibiena, entspricht das Kunstwerk einer kleinen Kulissenbühne. Die Dekoration, die einen phantastischen Palasthof darstellt, umrahmt eindrucksvoll eine Szene aus dem neuen Testament. In dem im Video gezeigten Interview erklärt Andreas Gamerith, Bibliothekar und Archivar in Stift Zwettl, Ursprung und Geheimnisse dieses kostbaren Werkes, indem er die Betrachter buchstäblich hinter die Kulissen führt. (RR)

7.18 // *Praesentation der Creutzigung Christi. N. 40*

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 16,8 x 23,9 cm, Kulissenteile jeweils 16,1 x 23,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3052

7.19 // *Praesentation eines Heiligen Grabes. N. 30* (vgl. Beitrag Franke, Abb. 14)

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 16,2 x 24 cm, Kulissenteile jeweils 15,8 x 23,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3072

7.20 // *Praesentation der Heil: 3 Könige. N. 23*

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 16 x 24 cm, Kulissenteile jeweils 15,6 x 23,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3040

Die Perspektivtheater aus dem Verlag Martin Engelbrecht präsentieren überwiegend höfische Vergnügungen und Lustbarkeiten. Es gibt aber auch zehn Präsentationen, die sich dem Leben Jesu widmen und unter anderem die Passionsgeschichte darstellen. Insbesondere Engelbrechts *Praesentation eines Heiligen Grabes* (Kat.-Nr. 7.19) kann als kleinformatige Interpretation der in den Kirchen und Klöstern in der Karwoche üblichen Aufbauten betrachtet werden. Die Engelbrecht'sche Präsentation zur Anbetung des Jesukindes durch die Heiligen Drei Könige (Kat.-Nr. 7.20) steht in Verbindung mit der Tradition der Weihnachtskrippe, deren Pflege, wie die der »Heiligen Gräber«, in der Barockzeit besonders ausgeprägt war. (DF)

7.21 // Huldigungsspiel im Wiener Jesuitenkolleg anlässlich der Kaiserkrönung Leopolds I. 1659

(vgl. Beitrag Seifert, Abb. 4a–d)

Nicolaus Avancini, *Pietas victrix sive Flavius Constantinus Magnus, de Maxentio Tyranno victor: acta Viennae Ludis Caesareis Augustissimo Romanor: Imperatori, Hungariae Bohemiaeque Regi Leopoldo, a studiosa juventute Caesarei et Academici Collegii Societatis Jesu, mense februario, die anno M.DC.LIX*, Wien: Matthäus Cosmerovius 1659 // Gerard Bouttats (1630 – nach 1658) nach Giovanni Burnacini (1610–1655) // Buch mit eingebundenen Kupferstichen, 27 x 19 cm // Wien, Universitätsbibliothek, Sign. II-247226 // Literatur: Adel 1960; Kabiersch 1972, 185–194; Lang 1975; Antonicek 1985; Avancini 2002; Lindner 2014, 13–18

Die Aufführung des lateinischen Dramas *Pietas victrix* fand 1659 im großen Theatersaal des Aulagebäudes des Jesuitenkollegs (Wien I, Bäckerstraße 20) im Beisein des 1658 zum Kaiser gekrönten Leopold I. und seines Hofes statt. Das Stück stammte vom bedeutendsten jesuitischen Dramatiker jener Zeit, P. Nicolaus Avancini (1611–1686), und thematisierte den Sieg Konstantins des Großen über seinen Widersacher Maxentius in der Schlacht bei der Milvischen Brücke (312 n. Chr.). In dem aufwendig inszenierten sogenannten »Ludus caesareus« (Kaiserspiel) wurden mehrfach Bezüge zu Leopold I. und seiner Dynastie hergestellt. Auf sechs der neun Stiche der Bühnenbilder findet sich die Signatur »G.B.«, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Hofarchitekten und Bühnenbildner Giovanni Burnacini hinweist. Da dieser bereits 1655 verstarb, könnten die Dekorationen ursprünglich für die 1654 geplante und dann abgesagte Aufführung von *Theodosius Magnus Justus et Pius Imperator* gedacht gewesen und dann erst 1659 für *Pietas victrix* verwendet worden sein. Möglicherweise hat Giovanni Burnacini auch die große Kulissenbühne konstruiert, die Ferdinand IV. anlässlich seiner Krönung zum Römischen König im Jahre 1654 im Theatersaal des Jesuitenkollegs errichten ließ. (ASM)

7.22 // Traktat zur Schauspielkunst des Jesuiten Franciscus Lang

(vgl. Beitrag Fischer-Lichte, Abb. 1a–d)

P. Franciscus Lang, *Dissertatione de actione scenica, cum Figuris eandem explicantibus, et Observationibus quibusdam de arte comica. […]*, München: Maria Magdalena Riedl 1727 // Anonym nach Franciscus Lang (1654–1725) // Buch mit eingebundenen Kupferstichen, 16,8 x 10,7 cm // Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. A-1032 // Literatur: Lang 1975

Zeit seines Lebens wirkte der Jesuit Franciscus Lang als Rhetorikprofessor, »Pater Comicus« (Dramenautor eines Kollegs) und »Chorag« (Spielleiter und Schauspiellehrer) in München. Innerhalb von 30 Jahren brachte er annähernd 120 Aufführungen auf die Bühne, und auf Basis dieser Erfahrungen verfasste er sein Lehrbuch der Schauspielkunst. Der lateinische Text gliedert sich in zehn Kapitel zur Schauspielkunst, sechs Kapitel zur Dramentheorie und schließt mit einer umfangreichen Auflistung von symbolischen Bildern und deren theatralischer Darstellung und Kostümierung. Den ersten zehn Kapiteln sind acht Kupferstiche beigegeben, welche die Anweisungen für die Schauspieler illustrieren – von Fußstellung und Handbewegung über Auftritt und gemeinsames Interagieren bis hin zum Ausdruck von Affekten. (DF)

7.23–30 // Typendekorationen des Universitätstheaters der Benediktiner in Salzburg (vgl. Beitrag Seifert, Abb. 6a–d)

Salzburg, 1. Hälfte 18. Jh. // Deckfarben auf Karton, jeweils ca. 17,5 x 23,5 cm // Salzburg, Kunstsammlungen der Erzabtei St. Peter, Inv.-Nrn. G 919, G 922, G 923, G 924, G 926, G 928, G 931, G 932 // Literatur: Dahms 1982; Rainer 2003; Dahms 2005, 172–182

Die Theateraufführungen des Salzburger Benediktinerordens fanden im 17. und 18. Jahrhundert in der Aula der Universität statt. Man verfügte über zwölf Typendekorationen: »Atrium« (Vorhalle), »Aula« (Saal), »Conclave« (Zimmer), »Urbs« (Stadt), »Templum« (Tempel), »Hortus« (Garten), »Sylva« (Wald), »Castra« (Feldlager), »Mare« (Meer), »Cella vinaria« (Weinkeller/Kerker), »Infernum« (Hölle/Unterwelt), »Coelum« (Himmel). Diese Dekorationen können als beispielhaft für viele andere Ordensbühnen betrachtet werden. (DF)

7.31 // Manuskript eines Theaterstücks aus dem Benediktinerstift Lambach

P. Maurus Lindemayr, *Der Chamaeleon des Herrn Rabeners //* Lambach, 1775 // Buch mit eingebundener Tuschzeichnung (Frontispiz), ca. 24 x 18 cm [Reproduktion] // Benediktinerstift Lambach, Musikarchiv, Sign. HS 1981 // Literatur: AK Lambach 2006, 121 f.

Das volkssprachige Lustspiel, dessen Titel *Der Chamaeleon des Herrn Rabeners* auf das wankelmütige Verhalten der Hauptfigur anspielt, wurde am 6. Februar 1775 anlässlich des Namenstages des damaligen Abts Amand Schickmayr uraufgeführt. Für ihn wurde vermutlich auch diese aufwendig gestaltete Abschrift angefertigt. Das Frontispiz zeigt die Schlussszene inmitten einer barocken Typen-

7.33

7.35

7.38

7.41–43

dekoration und vor der Bühne mehrere Musiker mit Streich- und Blasinstrumenten. (DF)

7.32 // Darstellung der Geburt Jesu im Stall von Bethlehem

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Gouache auf Papier, 35,5 x 53,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_26 / Literatur: Biach-Schiffmann 1931, 134

Dieses Blatt kann wegen seines fein abgestuften Kolorits und seiner Lichteffekte als eines der schönsten Burnacinis gelten. Gerade der Einsatz des Lichtes lässt eine Verwendung als Bühnenbildentwurf für eine Theateraufführung in sakralem Rahmen wahrscheinlich erscheinen. Das Christuskind, das in der Szene zugleich die Lichtquelle bildet, wird von Maria auf einem weißen Tuch präsentiert, während sich Joseph sowie mehrere Bauern und Hirten in verehrender Haltung davor versammelt haben. (CÖ)

7.33–36 // Darstellung der Versuchung des hl. Antonius

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Gouache auf Papier, 26,2 x 39,1 cm, 25,8 x 38,4 cm, 38,4 x 53,5 cm; Bleistift auf Papier, 25,6 x 39,6 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_17, HZ_Min29_18, HZ_Min29_20, HZ_Min29_19 // Literatur: Biach-Schiffmann 1931, 82; Solf 1975, 111–133

In seiner *Vita Antonii* (um 360 n. Ch.) beschreibt Athanasius, Bischof von Alexandria, das Leben des hl. Antonius des Großen, eines ägyptischen Mönchs und Einsiedlers, der den Weg der Askese und der Selbstpeinigung predigte. Die Kunstgeschichte kennt zahlreiche Beispiele, die den (inneren) Kampf des Heiligen gegen Laster und Versuchungen darstellt. Die Zeichnungen Burnacinis sind vor allem der Bildtradition nachempfunden, die von niederländischen und flämischen Meistern wie Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel d. Ä. etabliert wurde. Der Heilige ist nur als kleine Figur in der Ferne zu erkennen; er kniet vor einer Höhle und ist von fantastisch-humorvollen Fratzen und grotesken Figuren umgeben. Das Panorama wimmelt von diesen Figuren, die den meditierenden Heiligen abzulenken versuchen. Antonius' innerer Kampf gegen die Versuchungen der Welt nimmt durch die Figuren theatralisch-epische Züge an. (RR)

7.37 // Darstellung der Sintflut

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Rötel, weiß gehöht auf Papier, 74,2 x 48,8 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_33 // Literatur: Boeckl 1996

»Das Gewässer nahm überhand […] Da ging alles Fleisch unter, das auf Erden kriecht, an Vögeln, an Vieh, an Tieren und an allem, was sich regt auf Erden, und alle Menschen.« Auf diese Weise beschreibt das biblische Buch Moses die Sintflut. Burnacini zeigt die letzten dramatischen Momente dieser Naturkatastrophe. Eine Leiche schwimmt im Wasser, die Überlebenden weinen und schreien, Mütter suchen verzweifelt nach einem Platz für ihren Nachwuchs in den Baumkronen. Aber alles ist vergeblich, denn die Arche Noahs, ihre einzige Rettung, entschwindet weit entfernt am Horizont. Das Blatt weist Gemeinsamkeiten mit einem Relief auf der von Burnacini entworfenen Pestsäule am Wiener Graben auf. (RR)

7.38 // Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Bleistift auf Pergament, 29 x 34 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_Min29_54a2 // Literatur: Biach-Schiffmann 1931, 132

In einem mit Arkaden versehenen Innenhof versuchen Frauen, ihre kleinen Söhne vor der Tötung durch die Soldaten zu retten. Diese folgen dem Befehl von Pontius Pilatus, der das Geschehen von seinem Balkon aus verfolgt. Burnacini lässt den einzelnen Dreiergruppen – Mutter, Kind und Soldat – genügend Freiraum; diese Gestaltung und die kulissenartige Architektur suggerieren eine Bühnensituation. Der Bethlehemitische Kindermord bildete auch das Motiv für das von Antonio Bertali komponierte Oratorium *La strage degli innocenti*, das 1665 am Wiener Kaiserhof zur Aufführung gelangte. (CÖ)

7.39–40 // Darstellung eines Engelssturzes

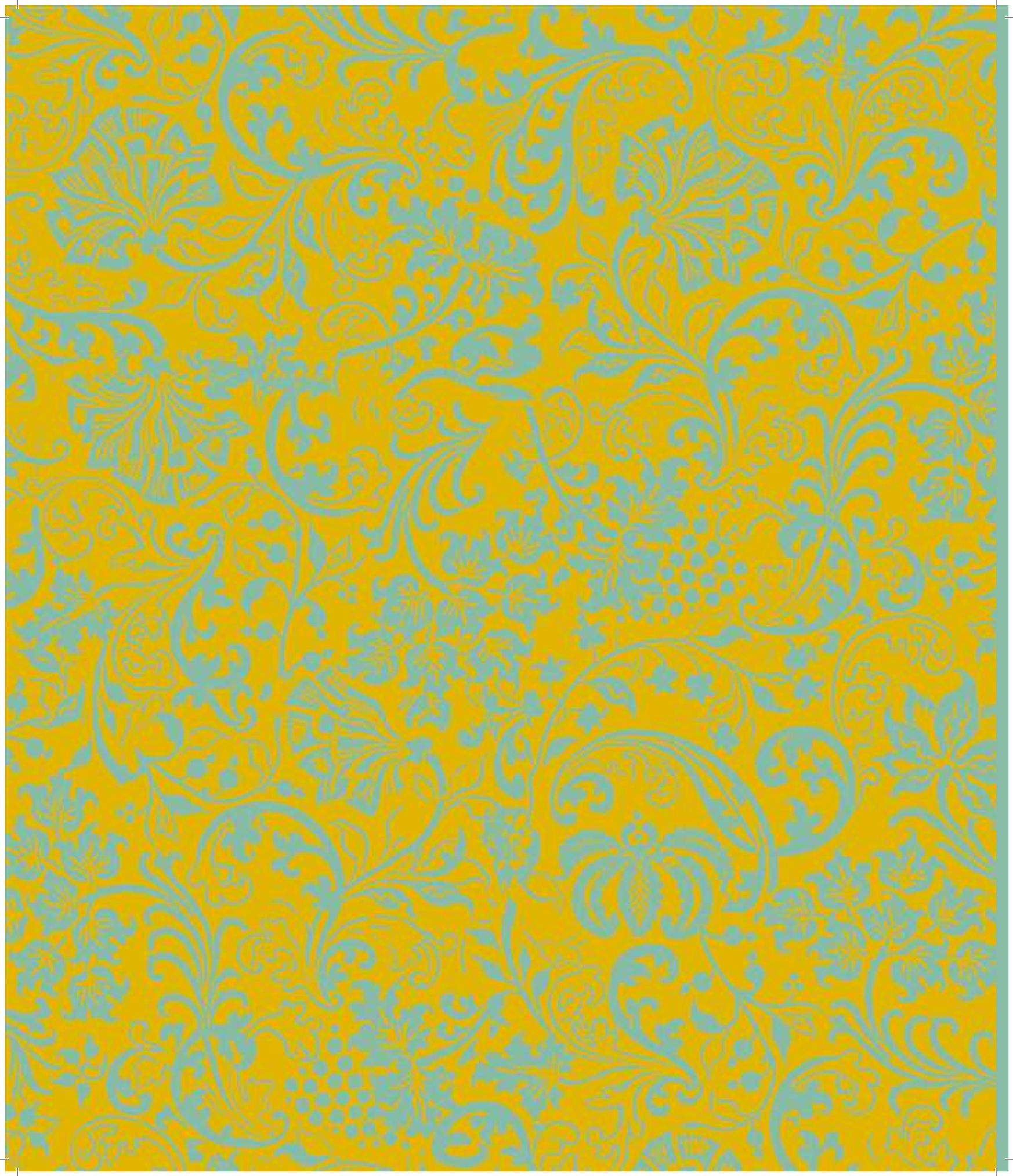
Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Gouache auf Papier, 48,5 x 34,2 cm, 39,1 x 25,4 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_7, HZ_Min29_43b // Literatur: Biach-Schiffmann 1931, 133

Auf den beiden Zeichnungen werden Teufel von mehreren Erzengeln in die Verdammnis gestürzt. Die dramatische Szene spielt sich jeweils in einer Wolkenlandschaft ab, die unendliche Tiefe zu besitzen scheint. Bei dem kleineren Format platzierte Burnacini im Vordergrund mehrere einzelne Gruppen und suggerierte mit wenigen Strichen Figuren in weitester Ferne. Die Komposition der größeren Zeichnung, die zusätzlich mit brauner Tinte und Deckweiß koloriert wurde, ist hingegen wie eine Spirale aufgebaut, die am unteren Bildrand endet. (CÖ)

7.41–43 // Entwürfe für eine Dreifaltigkeits- bzw. Pestsäule

Wien, 2. Hälfte 17. Jh. // Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) // Bleistift auf Papier, 35,3 x 20 cm, 23,8 x 8,9 cm, 37,2 x 17,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_Min29_58a2, HZ_Min29_63a3, HZ_Min29_65b1 // Literatur: Schikola 1972; Boeckl 1996; Lorenz 1999, 495 f.

Die Dreifaltigkeitssäule am Wiener Graben, geplant und erbaut in den Jahren 1679 bis 1694, gilt als Schlüsselwerk des österreichischen Hochbarock und als Sinnbild der *Pietas Austriaca*. Als Wien 1670 von der Pest heimgesucht wurde, gelobte Kaiser Leopold I. den Bau einer Votivsäule, die der Heiligen Dreifaltigkeit geweiht sein sollte. Zunächst lediglich in Holz ausgeführt (Johann Frühwirth), sollte die Holzskulptur einige Jahre später durch ein Marmordenkmal ersetzt werden, für dessen Entwurf Matthias Rauchmiller verantwortlich zeichnete. Nach dessen Tod wurden ab 1687 Johann Bernhard Fischer von Erlach, Lodovico Ottavio Burnacini und Peter Strudel mit der Gestaltung der Pestsäule beauftragt. Von Burnacini sind vier Entwurfszeichnungen zur Dreifaltigkeitssäule erhalten; in der endgültigen Ausführung wurde davon vor allem die Idee der Wolkenformationen übernommen. Boeckl unternahm den Versuch einer Chronologie der Entwürfe und brachte auch die Reliefs an den Seiten der Pestsäule mit den Zeichnungen Burnacinis zur »Pest« (HZ_Min29_57a2, HZ_Min29_58a1), zur »Sintflut« (HZ_Min29_33) und zum »Pfingstfest« (HZ_Min29_37) in Verbindung. (ASS)



Raum 8

Spettacolo barocco austriaco II

Festlichkeiten am Wiener Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Unter der Herrschaft Kaiser Karls VI. erreichten die barocken Spektakel am Wiener Hof einen letzten Höhepunkt. Der festlich-repräsentative Charakter des Hoftheaters war derselbe wie zur Zeit Kaiser Leopolds I. Es dominierte die italienische Oper und besonders festliche Gelegenheiten – wie die Geburt des Thronfolgers 1716 oder die Krönung Karls VI. zum Böhmischen König 1723 – wurden mit großem szenischen Aufwand und Pomp gefeiert.

Allerdings hatte sich mittlerweile das Ensemble geändert und wesentlich vergrößert: Hofpoeten wie Apostolo Zeno, Pietro Pariati oder Pietro Metastasio verfassten nun die Libretti der Opern, die von Komponisten wie Antonio Caldara, Francesco Bartolomeo und Ignazio Conti oder Johann Joseph Fux vertont wurden; mehrere Vertreter der Bühnenbildner-Familie Galli Bibiena und der Kostümbildner Daniele Antonio Bertoli erfüllten die Aufgaben, die Lodovico Ottavio Burnacini zuvor alleine bewältigt hatte.

Erst mit dem Tod Kaiser Karls VI. im Jahre 1740 war die Zeit des exklusiven Festtheaters endgültig vorbei. Maria Theresia wollte zwar ursprünglich daran festhalten, doch fehlten ihr wegen des Österreichischen Erbfolgekrieges die finanziellen Mittel dafür. 1741 ließ sie das leer stehende Hofballhaus am Michaelerplatz in ein öffentliches, gegen Bezahlung zugängliches Opernhaus umwandeln, das nach seinem Standort als »Theater nächst der Burg« bezeichnet wurde – das »Alte Burgtheater«. Damit erhielt Wien ein zweites kommerzielles Theater neben dem 1708 – an der Stelle des heutigen Hotel Sacher – errichteten Kärntnertortheaters, in dem die Hanswurst-Darsteller Joseph Anton Stranitzky und Gottfried Prehauser mit ihren Komödien und Parodien das Wiener Publikum aus allen Schichten begeisterten. Die höfischen Theateraufführungen verlagerten sich hingegen immer mehr in die Privaträume der kaiserlichen Residenzen und neue Unterhaltungsformen, vor allem Ballveranstaltungen, erhielten zunehmend an Gewicht; diese fanden nicht nur in den beiden Wiener Theatern, sondern auch in der Winterreitschule und ab 1747 in den Redoutensälen statt.

8.1 // Kaiser Karl VI. im Jagdkostüm

o. O., um 1720 // Öl auf Leinwand, 67 x 47 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 2719 // Literatur: AK Marchegg 1978; Gutkas 1986; Schlag 1990; Gergely – Gergely– Prossinag 1993; AK Wien 1996

Kaiser Karl VI. war ein leidenschaftlicher Jäger, der über seine Jagden genau Buch führte: Er hielt nicht nur Ort und Zeit der Jagd, sondern auch die Anzahl des erlegten Wilds und das Wetter am jeweiligen Jagdtag fest. Die Terminplanung des Hofes richtete sich nach dem kaiserlichen Jagdkalender: im Winter Sauhatz im Wienerwald, im Frühjahr Kaninchenjagd oder Fuchshatz im Prater, anschließend Reiherbeize in Laxenburg, im Sommer große Hirschjagden in den Donauauen, im September Fasan- und Hasenjagd in der Umgebung von Wien. Karl VI. war zwar ein erfahrener Jäger, allerdings stark kurzsichtig, und so kam es 1732 zu einem tragischen Jagdunfall, bei dem der Kaiser seinen Oberststallmeister, Fürst Adam Franz Schwarzenberg, tödlich verletzte. Um ähnlichen Unglücksfällen vorzubeugen, montierte man Monokel auf den kaiserlichen Jagdwaffen. (ASM)

8.2 // Guckkasten mit der *Praesentation einer Par Forçe Jagd. N. 55*

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 16,3 x 24,2 cm, Kulissenteile jeweils 15,7 x 23,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3053

Unter den Perspektivtheatern des Augsburger Verlegers Martin Engelbrecht finden sich auch drei Szenen mit Jagd-Darstellungen. Neben der *Par Forçe Jagd* (N. 55), in der ein stattlicher Hirsch, getrieben von Hunden, von einer berittenen höfischen Jagdgesellschaft durch einen Wald verfolgt wird, gibt es auch eine *Bärenjagd* (N. 34) sowie eine *Fürstliche Wasser-Jagd mit Reh und Hirschen* (N. 60). Bei einer Wasserjagd handelt es sich nicht um eine besondere Form des Angelns oder Fischens, sondern um eine Treibjagd, bei der das Wild auf ein Gewässer zugetrieben wird, um den Jägern ein möglichst freies Schussfeld zu bieten. Diese sitzen in Engelbrechts Präsentation auf einem prächtigen Floß mit Baldachin. Die Umgebung dieser Jagd-Darstellungen lässt sich auch mit den Typendekorationen des Barocktheaters – hier mit dem Typus »Wald« – in Verbindung bringen. (DF)

8.3 // Der Zug Kaiser Karl VI. von der Hofburg zum Stephansdom anlässlich der Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände in Wien am 8. November 1712

Der Zug von Hoff nach St. Stephans Thombkirchen // Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) und Christian Engelbrecht (1672–1735) nach Johann Cyriak Hackhofer (1675–1731) // Kupferstich, 42,5 x 118,2 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeR3413 // Literatur: Kugler 1985

Die Herrscher über die habsburgischen Erbländer wurden nicht gekrönt, sondern durch eine Zeremonie, die als Erbhuldigung bezeichnet wird, in ihr Amt eingesetzt. Dabei leisteten die Stände als Vertreter des jeweiligen Landes dem neuen Fürsten einen Treueeid, während dieser ihnen im Gegenzug ihre Rechte und Privilegien bestätigte. Die Erbhuldigung der niederösterreichischen Stände, die das Kernland der habsburgischen Macht repräsentierten, war die bedeutendste. In Wien wurde sie öffentlich durch einen Festzug inszeniert, der von der Hofburg durch die Stadt bis zum Stephansdom führte, wo ein Hochamt zelebriert wurde. Der Kupferstich zur Erbhuldigung Kaiser Karls VI. zeigt beispielhaft die zeremoniell festgelegte Anordnung der Teilnehmer und – links der Bildmitte – die Träger der Herrschaftsinsignien: Erzherzogshut, Szepter und Reichsapfel. Deutlich zu erkennen ist auch die Pestsäule, die Kaiser Leopold I. nach Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini errichten hatte lassen (vgl. Kat.-Nrn. 7.41–43). (DF)

8.4 // Innenansicht des Großen Hoftheaters mit Blick auf die Kaiserloge (vgl. Beitrag Greisenegger, Abb. 8)

Wien, Anfang 18. Jh. // Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) und Christian Engelbrecht (1672–1735) nach Francesco Galli Bibiena (1659–1739) // Kupferstich, 44,6 x 52 cm // München, Deutsches Theatermuseum, Inv.-Nr. VII 550 // Literatur: AK Bologna 2000, 307–309 (Kat.-Nrn. 74a–c); AK München 2003, 70 (Kat.-Nrn. 16a und b); Karner 2014, 373–376 (Abb. IV.199a und b), 482

Das »Große« oder »Leopoldinische Hoftheater« geht ursprünglich auf einen Tanzsaal zurück, den Giovanni Battista Carlone 1629/30 errichtet hatte. Dieser Saal war mit seinen beachtlichen Maßen von 51,3 x 19 m der größte Innenraum des gesamten Hofburgkomplexes und erfuhr im Laufe des 17. Jahrhunderts eine Reihe von Umgestaltungen, wobei sich jedoch am Grundriss und an der Bausubstanz kaum etwas veränderte. Die letzte einschneidende Modifikation des Innenraumes erfolgte noch unter Kaiser Leopold I. durch den Bologneser Architekten und Bühnenbildner Francesco Galli Bibiena. Die Radierung von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht erlaubt Rückschlüsse auf das damalige Erscheinungsbild des Theatersaales: Es handelte sich um ein Logentheater mit drei galerieartigen Rängen, einer Estrade über dem Parterre sowie einer geräumigen, über mehrere Geschosse reichenden Hofloge im Zentrum. Das Deckenfresko stammte mit größter Wahrscheinlichkeit von Andrea Pozzo (vgl. Kat.-Nrn. 6.1–4). Auch das Proszenium des Theaters und der Bühnenvorhang erhielten bei dieser Gelegenheit ein neues Aussehen, das in einer zweiten, gleichfalls im Deutschen Theatermuseum in München erhaltenen Radierung (Inv.-Nr. VII 549) dokumentiert ist: Über dem Bühnenportal war das kaiserliche Wappen mit dem geteilten Schild für Österreich und Burgund angebracht, rechts und links davon befanden sich die sogenannten »Trompeterlogen« mit den Wappen der Königreiche Ungarn und Böhmen, von denen Herolde das Eintreffen des Kaisers und seiner Entourage zu den Opernaufführungen ankündigten. (ASM)

8.5 // Guckkasten mit der *Praesentation einer Opera mit in der Lufft schwebenden Figuren. N. 9* (vgl. Beitrag Franke, Abb. 11a–h)

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 16,7 x 24 cm, Kulissenteile jeweils 16,4 x 23,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3032

Unter den 65 Perspektivtheatern, die der Augsburger Verleger Martin Engelbrecht um die Mitte des 18. Jahrhunderts herausbrachte, widmen sich drei ganz konkret dem Theater. Eines zeigt eine italienische Komödiantentruppe (vgl. Kat.-Nr. 4.15), die beiden anderen Opernaufführungen. Während alle Perspektivtheater das System der barocken Kulissenbühne mit ihrer gestaffelten Aufstellung aufweisen, wird in N. 9 in der Darstellung und im Titel besonderer Wert auf die Bühneneffekte gelegt, vor allem jene der Himmelserscheinungen. Das dritte Exemplar mit Bezug zum Theater trägt den Titel *Praesentation einer Opera genannt die Verzauberte Insul* und basiert auf der in der Barockzeit äußerst beliebten Geschichte von der Zauberin Alcina und ihrer Insel (vgl. Kat.-Nrn. 2.38–49, 3.16–19, 8.39–43). (DF)

8.6 // Bühnenplan für eine Freilichtaufführung in Barcelona

Barcelona, 1708 (?) // Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743) // Bleistift, Feder, Wasserfarben auf Papier, 29,8 x 20,9 cm // München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 41349

8.7–10 // Vier Bühnenbildentwürfe für eine Freilichtaufführung in Barcelona

Barcelona, 1708 (?) // Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743) // Bleistift, Feder, Wasserfarben auf Papier, 29,8 x 20,9 cm // München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nrn. 35331–35334 // Literatur: AK Venedig 1970, 22–25 (Kat.-Nrn. 18–22); AK Bologna 2000, 249–254 (Kat.-Nrn. 21a–e); Bernardini 2009

Die fünf in München erhaltenen Zeichnungen – ein Bühnengrundriss und vier Dekorations-

8.1

8.2

8.12

8.13

entwürfe – konnten aufgrund der autografen Bildlegende und der Maßangabe »palmi di Barcellona« dem Bologneser Bühnenarchitekten Ferdinando Galli Bibiena zugeschrieben werden. Dieser war von 1708 bis 1711 am Königshof in Barcelona tätig, wo Erzherzog Karl mit seiner Frau Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel residierte und die habsburgischen Ansprüche auf den spanischen Königsthron verteidigte. Dafür nützte Karl auch die Mittel der in Barcelona bislang unbekannten Oper und engagierte zahlreiche Künstler – Komponisten, Musiker, Sänger, aber auch Bühnenbildner – aus Italien. Ferdinando Galli Bibiena war berühmt für die Ausstattung der Feste am Hofe der Este in Parma und Piacenza und wurde von Karl zum königlichen Kammermaler (»pintor de cámara«) ernannt. Nach seiner Kaiserkrönung im Jahre 1711 holte Karl VI. den bewährten Bühnenbildner auch nach Wien, wo dann seine Söhne Alessandro, Giuseppe und Antonio sein Werk fortsetzten. Weder der genaue Ort der Aufführung in Barcelona noch Titel und Inhalt der Oper konnten bisher eruiert werden. Bernardini nimmt an, dass die Aufführung auf einem eigens errichteten künstlichen Teich auf der Plaça Palau in der Nähe der Seebörse (Llotja de Mar) stattfand und dass es sich (aufgrund der in der Bildlegende genannten mythologischen Personen – dem Kentauren Cheiron, Apollo und Athene) um eine Wiederaufnahme bzw. Bearbeitung der venezianischen Oper *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639) oder der französischen Ballettoper *Les noces de Pélée et de Thétis* (1654) gehandelt haben könnte. Der Grundriss zeigt nicht nur die genaue Position der Kulissen, sondern auch die Technik des Szenenwechsels bei dieser Freilichtaufführung: Die Kulissen waren so angeordnet, als ob es sich um eine normale, wenn auch sehr tiefe Bühne handelte; an den Seiten waren zwei Reihen von »Telari« fest montiert, die wie ein Buch (»a libretto«) aufgeklappt werden konnten (dieses System wurde auch 1723 bei *Costanza e Fortezza* angewendet, vgl. Kat.-Nrn. 8.44–51). In der Mitte blieb ein Teil des Teichs bespielbar; dort fuhren Boote, die von der zentralen Bühnenplattform aus bestiegen werden konnten und in seitlichen Grotten verschwanden. Trotz der Beschränkungen einer solchen Freilichtaufführung wusste Ferdinando Galli Bibiena das Spiel mit dem Wasser und die entsprechenden Lichtreflexe zu nutzen. 1716 sollten er und sein Sohn Giuseppe diese szenischen Möglichkeiten bei der Wiener Aufführung der Festa teatrale *Angelica vincitrice di Alcina* (vgl. Kat.-Nrn. 8.39–43) auf dem Teich der Favorita noch weiter perfektionieren. (ASM)

8.11 // Bühnenbildentwurf für eine Freilichtaufführung in der Favorita in Wien 1710 (vgl. Beitrag Frank, Abb. 1)

Per la Favorita alla Grotta p. Sua Mª Cesarea. Doveva servire per una Pastorale che poi non si fece. L'Anno 1710 à Vienna // Francesco Galli Bibiena (1659–1739) // Feder, laviert auf Papier, 36,5 x 60,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_III_43 // Literatur: AK Venedig 1970, 42 (Kat.-Nr. 53); AK Bologna 2000, 260 f. (Kat.-Nr. 25)

Das schöne Präsentationsblatt ist ein seltenes Zeugnis der Wiener Tätigkeit Francesco Galli Bibienas auf dem Gebiet des Bühnenbilds. Die Beschriftung besagt, es handle sich um den Entwurf für eine im Garten der Favorita geplante, aber nicht stattgefundene Aufführung einer Pastorale. Vielleicht ist damit das Dramma pastorale *Il trionfo dell'amicizia e dell'amore* von Francesco Ballarini und Francesco Conti gemeint. Dieses wurde zwar erst im Fasching 1711 im Hoftheater gegeben, war aber vielleicht ursprünglich für eine Freilichtaufführung konzipiert worden. (MF)

8.12–13 // Präsentationsblätter mit der Darstellung eines antiken Hafens

o. O., 1. Hälfte 18. Jh. // Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757), Umkreis // Sepia, Wasserfarben auf Papier, 29,4 x 48 cm; Bleistift, Tusche, laviert auf Papier, 27,3 x 46 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_HU8106, HZ_IX_56 // Literatur: unveröffentlicht

Stadt-, Platz und Hafenlandschaften mit antiken oder klassischen Ruinen und Bauten sind besonders von Giuseppe Galli Bibiena als selbständiges Genre entwickelt worden, und er hat auch zahlreiche Versionen solch autonomer Kompositionen in sein Stichwerk *Architetture e prospettive* aufgenommen. Die räumliche Gestaltung und die Kompositionen dieser Capricci und architektonischen Phantasien können ihre Herkunft vom Bühnenbild nicht verleugnen. Die rahmenden monumentalen Architekturausschnitte wirken wie Seitenkulissen, so wie auch die eingestellten Architekturen und Denkmäler die für die Galli Bibiena typische Tiefenentwicklung erzeugen. Dennoch sind Blätter dieser Art keine Entwürfe für das Theater, sondern waren beliebte Sammlerobjekte. Bei den hier gezeigten Zeichnungen ist besonders deutlich, dass sie nicht für die Bühne konzipiert waren, denn ihr Vordergrund ist so reich an verstreuten skulpturalen und architektonischen Fragmenten und pflanzlichen Details, dass für Darsteller kein Platz mehr übrig wäre. Die Zeichnungen bestechen durch eine eher ungewöhnliche farbenreiche Lavierung. Wenn auch die Eigenhändigkeit angezweifelt werden muss, so stammen die Blätter doch aus dem unmittelbaren Umfeld Giuseppe Galli Bibienas. (MF)

8.14 // Entwurf für ein Bühnenbild mit antikem Hafen (vgl. Beitrag Frank, Abb. 14)

o. O., um 1730/50 // Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Feder, Tusche, laviert auf Papier, 47 x 62,5 cm // Wien, Albertina, Inv.-Nr. 14401 // Literatur: Birke – Kertész 1997, 2061; AK Wien 1998a, 266 f.; AK Bologna 2000, 290 f. (Kat.-Nr. 58); AK München 2003, 159 (Kat.-Nr. 105)

Dieses fein ausgearbeitete Blatt gehört einerseits dem Typus der klassischen Stadtlandschaften an, andererseits scheint es sich aber auch auf ein konkretes Bühnenereignis zu beziehen. Renaissancearchitekturen, antike Fragmente und im Hintergrund eine befestigte Stadt bilden den Rahmen für eine Szene, die als Begegnung von Dido und Aeneas am Hafen von Karthago identifiziert werden konnte. Dennoch ist es bis heute nicht gelungen, die Zeichnung überzeugend mit einer bestimmten Opernaufführung zu verbinden. (MF)

8.15 // Präsentationsblatt mit prächtigem Bühnenportal und Theaterszene

o. O., um 1720/50 // Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Feder, Tusche, laviert auf Papier, 47,5 x 67 cm // Wien, Albertina, Inv.-Nr. 14405 // Literatur: Gregor 1954, 12; Birke – Kertész 1997, 2063; AK Bologna 2000, 275 f. (Kat.-Nr. 47); AK München 2003, 162 f. (Kat.-Nr. 109)

Darstellungen, die gleichzeitig ein Proszenium mit Trompeterlogen und Orchester und ein mit Figuren animiertes Bühnenbild zeigen, sind selten. Wie so oft in den Kompositionen Giuseppe Galli Bibienas ist auch hier der Übergang zwischen Orchester- und eigentlichem Bühnenraum durch freistehende Säulen und weit vorkragende Voluten gegliedert, wobei diese Zone gleichzeitig eine trennende und eine verbindende Wirkung erzeugt. Ungeklärt und umstritten ist die Datierung der Zeichnung, ebenso wie die Frage, ob sie einem bestimmten Ort und einer bestimmten Aufführung zugeordnet werden kann. (MF)

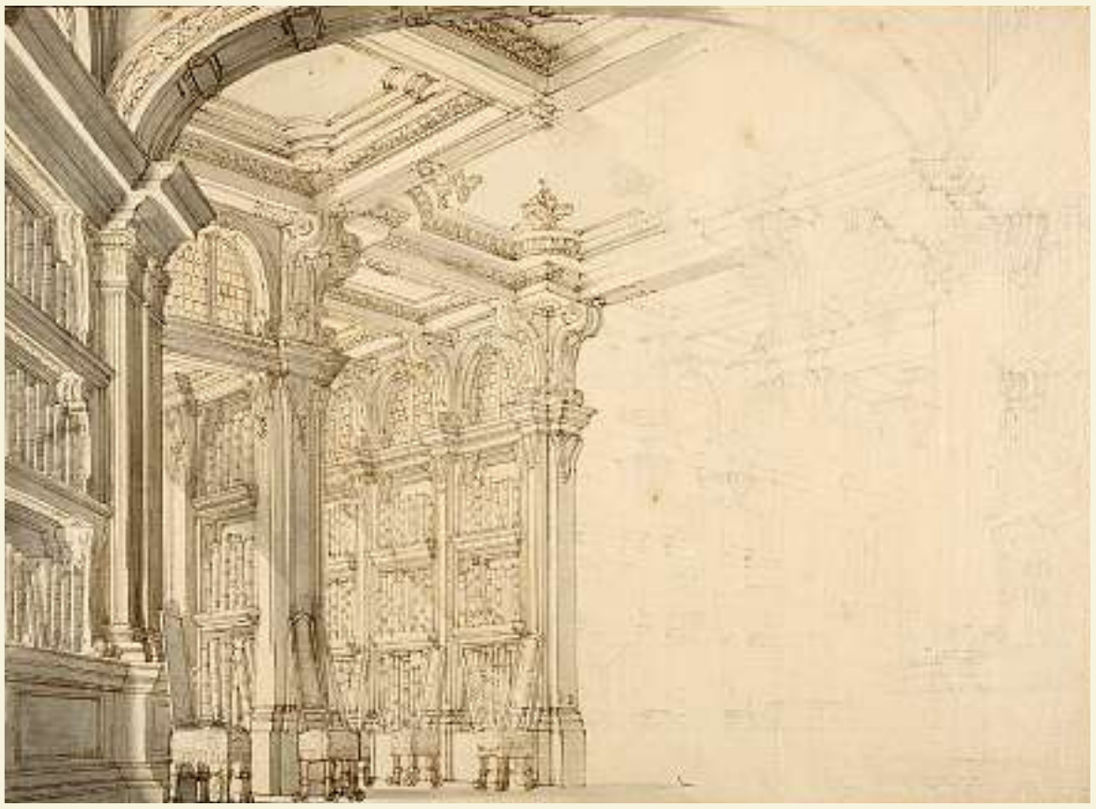
8.16–17 // Entwürfe für ein Bühnenbild mit Palasthalle

o. O., 1. Hälfte 18. Jh. // Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Feder, Tusche, laviert auf Papier, 45,7 x 63,8 cm; 50,7 x 62,6 cm // Wien, Albertina, Inv.-Nrn. 14400, 14404 // Literatur: Gregor 1954, 12; Birke – Kertész 1997, 2060; AK München 2003, 160 f. (Kat.-Nr. 106)

Die beiden Zeichnungen dokumentieren eindrucksvoll die Möglichkeiten, den Schauplatz »Palasthalle« abzuwandeln. Es handelt sich dabei um nach den Prinzipien der Winkelperspektive komponierte Raumsequenzen mit reicher Ornamentik und skulpturalem Schmuck. Akteure und monumentale Skulpturen sind im Allgemeinen von spezialisierten Figurenmalern eingesetzt worden. Bei Entwürfen, die nicht nur die Architektur eines Bühnenbilds wiedergeben, sondern diese auch

8.18

8.19



8.20

8.21

mit Akteuren beleben, stellt sich besonders eindringlich die Frage, wo der begehbare Bühnenraum endet und der illusionistische beginnt. So ist bei dem Blatt mit den tanzenden Gestalten (Inv.-Nr. 14400) vermutet worden, dass die Figuren der vordersten Bildebene und die Zuschauer hinter der Balustrade real seien, während die sich am Treppenabsatz und auf der Treppe selbst fortsetzende Prozession von Tanzenden dem Illusionsraum angehöre. (MF)

8.18–19 // Zwei Bühnenbildentwürfe für *Issipile*

Salla d'Armi con il simulacro della Vendetta nel Mezzo // Luogo remoto Adorno di Cipressi e di monumenti delli Re di Lenno – Scena 6:ª // Jaroměřice (?), 1733 // Giuseppe Galli Bibiena (?) (1696–1757) // Bleistift, Tusche, laviert, 35 x 47,5 cm; 34,2 x 44,2 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_I_207, HZ_I_208 // Literatur: unveröffentlicht; Perutková 2011 [zur Oper im Schlosstheater des Grafen Questenberg]

Im Fasching 1732 war im kleinen Hoftheater in Wien die Oper *Issipile* von Francesco Conti und Pietro Metastasio mit Bühnenbildern von Giuseppe Galli Bibiena uraufgeführt worden; im Jahr danach kam es zu einer neuerlichen Inszenierung im Schlosstheater des Grafen Questenberg im mährischen Jaroměřice (Jarmeritz). Die ausgestellten Blätter sind vermutlich Kopien oder Variationen der Wiener Bühnenbilder, die Questenberg in der Werkstatt der Galli Bibiena in Auftrag gegeben hatte. Die Zeichnung des Waffensaals aus dem ersten Akt (Kat.-Nr. 8.18) zeigt die für zentralperspektivische Kompositionen typische Reduzierung auf eine Bildhälfte, allerdings ist diese für Entwurfsskizzen übliche Form der Wiedergabe im Bereich der ausgearbeiteten Präsentationsblätter eher selten. Gerade dieser Umstand lässt vermuten, dass das Blatt sowohl für den Auftraggeber als auch für die in Jaroměřice mit der Umsetzung beauftragten Theatermaler ausgeführt wurde, um diesen eine möglichst präzise Vorlage zu bieten. Das zweite Blatt, eine antike Ruinenarchitektur mit den Denkmälern der Könige von Lemnos (Kat.-Nr. 8.19), bezieht sich laut Libretto auf die erste Szene des dritten Akts. Eine weitere, allerdings größere Ausführung dieser Zeichnung befindet sich in der Morgan Library in New York. Im Wiener Werkskizzenbuch ist vielleicht eine Vorzeichnung zum Waffensaal enthalten (Inv.-Nr. HZ_HG36992, S. 118). (MF)

8.20–21 // Zwei Bühnenbildentwürfe für *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano*

Libreria di Lucullo con Tavolino e sedie // Boschetto delizioso con Pergolatti e fontane // Jaroměřice, 1738 // Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Bleistift, Tusche, laviert, 26,6 x 35,8 cm; 26,8 x 34,1 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. HZ_I_196, HZ_I_202 // Literatur: unveröffentlicht; Perutková 2011 [zur Oper im Schlosstheater des Grafen Questenberg]

Die Oper über das von Plutarch erzählte Leben des römischen Konsuls Lucius Licinius Lucullus mit der Musik von Ignazio Conti und dem Text von Flippo Neri del Fantasia war ein Auftragswerk des Grafen Adam von Questenberg und wurde 1738 im mährischen Schloss Jaroměřice (Jarmeritz) anlässlich des Geburtstags von Anna Kaunitz, Questenbergs zweiter Frau, uraufgeführt. Eine Identifizierung der Blätter ist auf Grund der Übereinstimmungen zwischen den Szenenbeschreibungen im Libretto und den Beschriftungen auf den Zeichnungen möglich. Sowohl Giuseppe als auch Antonio Galli Bibiena waren wiederholt für Questenberg tätig, und die hohe zeichnerische Qualität der Blätter lässt vermuten, dass auch diese Bühnenbilder in ihrer Werkstatt bestellt worden sind. Im Entwurf für den »Boschetto« (Kat.-Nr. 8.21) übernehmen die Bäume die Funktion von Architektur. Im Vordergrund bilden sie eine Art Triumphbogen, dessen drei Foren den Ausblick auf regelmäßige, nach der Winkelperspektive komponierte Sichtachsen freigeben. Es handelt sich dabei weder um einen Garten im strengen Sinn noch um einen Wald, sondern die Szenerie zeigt das für das spätbarocke Klima typische ausgewogene Verhältnis von Natürlichkeit und Künstlichkeit. Von dieser Komposition sind zahlreiche weitere Varianten bekannt. Mit dieser Oper inszenierte Questenberg auch sich selbst, denn so wie sich Lucullus vom öffentlichen Leben zurückgezogen hatte, um auf seinem Landsitz als Förderer der Künste zu wirken, so verließ auch Questenberg den Wiener Hof und konzentrierte sich auf seinen Gütern ganz auf die Pflege von Kunst und Kultur. Die prachtvolle Bibliothek auf der hier gezeigten Zeichnung (Kat.-Nr. 8.20) ist nicht nur Teil einer Bühnenhandlung, sondern evoziert auch deutlich Questenbergs vielgerühmte Büchersammlung in Jaroměřice. Eine vorbereitende Skizze dazu befindet sich im Werkskizzenbuch (Inv.-Nr. HZ_HG36992, S. 111). Auch von der Bibliothek sind spätere Nachzeichnungen bekannt. (MF)

8.22–38 // Das Werkskizzenbuch der Galli Bibiena

Wien, ca. 1718–1738 // Werkstatt der Galli Bibiena // Tusche auf Papier, jeweils 42 x 32,7 cm bzw. 21 x 32,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HG36992 // Literatur: Hadamowsky 1962; AK Wien 1998a, 129 f.; AK Bologna 2000, 280–285 (Kat.-Nrn. 53a–e)

Das aus 162 Blättern zusammengesetzte Werkskizzenbuch ist eine wertvolle Sammlung von Zeichnungen und Skizzen, die das Wirken der Werkstatt der Künstlerfamilie Galli Bibiena in Wien während eines Zeitraums von etwa zwanzig Jahren dokumentiert. Die meisten Blätter des Albums sind den die Werkstatt leitenden Brüdern Giuseppe und Antonio zuzuschreiben, allerdings müssen einzelne Skizzen auch anderen, zum Teil noch nicht identifizierten Künstlern zugeordnet werden. Bis heute ist umstritten, ob der Band von der Werkstatt selbst zusammengestellt wurde oder ob seine Entstehung auf eine spätere Phase des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Das Skizzenbuch dokumentiert eindrucksvoll die Vielseitigkeit der von der Werkstatt bewältigten Aufgaben. Obwohl Entwürfe für das Theater vorherrschen, ist der zahlenmäßige Anteil von Skizzen für Altäre, Heilige Gräber, Dekorationsgegenstände, Fest- und Trauergerüste sowie illusionistische Wand- und Deckenmalereien sehr hoch. Die auf manchen Blättern vorhandenen Beschriftungen haben zu einer Identifizierung einzelner Werke beigetragen, die meisten Zeichnungen können aber nicht mit bestimmten Objekten oder Theateraufführungen in Verbindung gebracht werden. Dies liegt auch daran, dass viele Skizzen wohl als Entwurfsübungen zu bewerten sind. (MF)

8.22–26 // Entwürfe für Heilige Gräber und Altäre

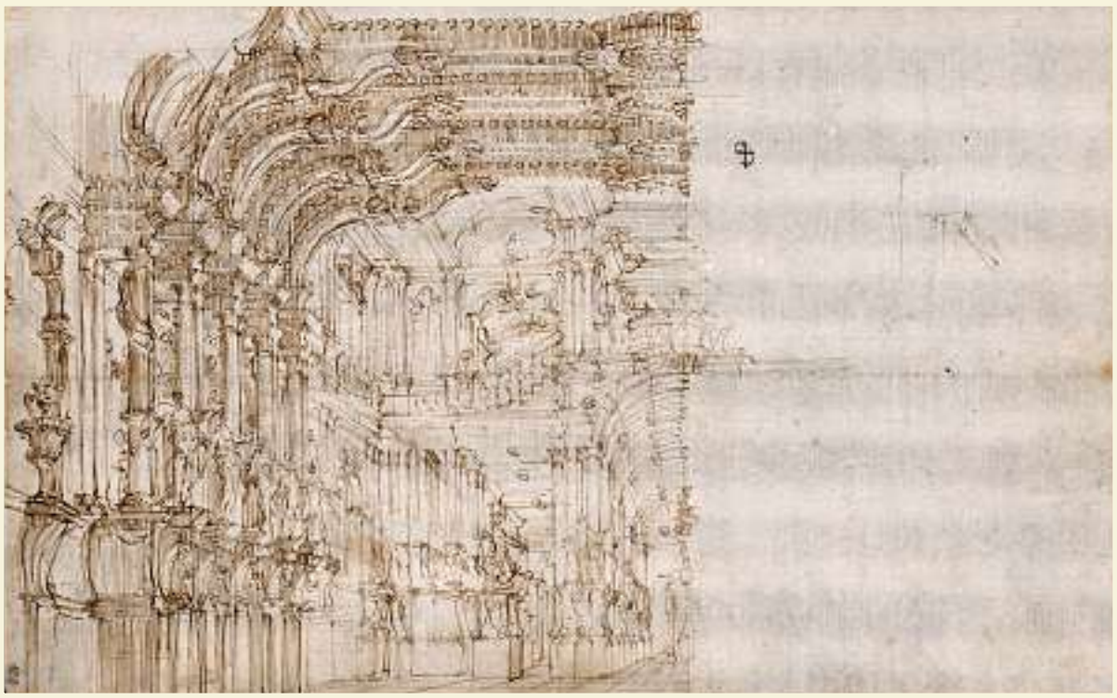
Inv.-Nrn. HZ_HG36992_70_71, HZ_HG36992_72_73, HZ_HG36992_93, HZ_HG36992_94, HZ_HG36992_157_158

Die Skizzen, deren Bestimmung dank der Beschriftungen möglich ist, beziehen sich auf Entwürfe für Altäre und Heilige Gräber in Wiener Kirchen. Bei den für die Karwoche vorbereiteten Sepolcri wurden die gleichen Kompositionsformeln wie bei den Bühnenbildern angewandt, allerdings sind sie meist hochformatig konzipiert. Alle hier gezeigten Entwürfe, so auch jener für den Hochaltar der Paulanerkirche von 1718, beziehen sich auf Kirchen, die regelmäßig von Mitgliedern des Kaiserhofes besucht wurden. (MF)

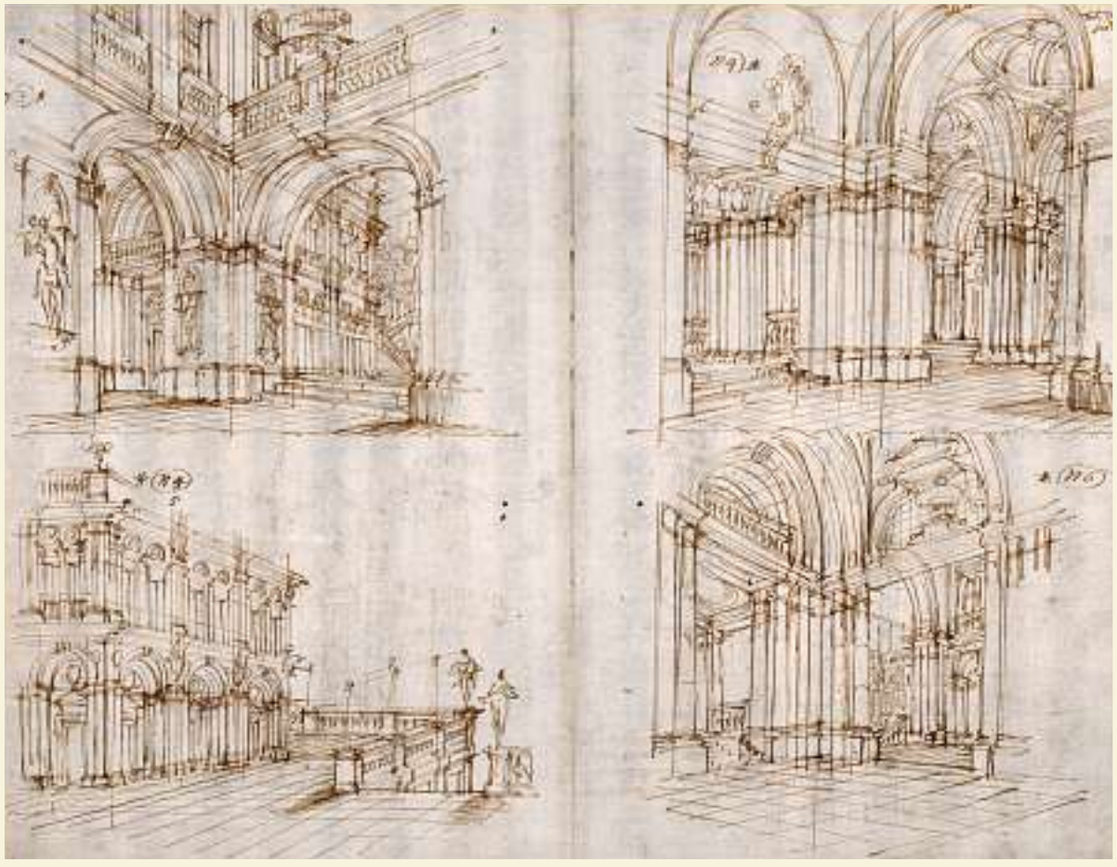
8.27–30 // Entwürfe mit halbseitig ausgeführten Palasthallen

Inv.-Nrn. HZ_HG36992_27_28, HZ_HG36992_36_37, HZ_HG36992_100, HZ_HG36992_160

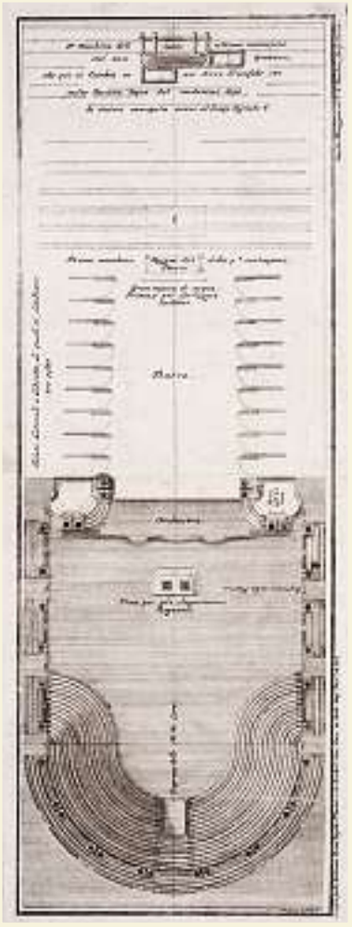
Die Gruppe der Zeichnungen dokumentiert mehrere Hypothesen für die Gestaltung von prachtvollen Sälen königlicher Paläste. Diese sind zentralperspektivisch und als Zentralräume mit ausstrahlenden Seitenarmen konzipiert. Schauplätze dieser Art entsprechen in der Theaterhandlung immer dem Zentrum der Macht. Um dieser hierarchischen Stellung



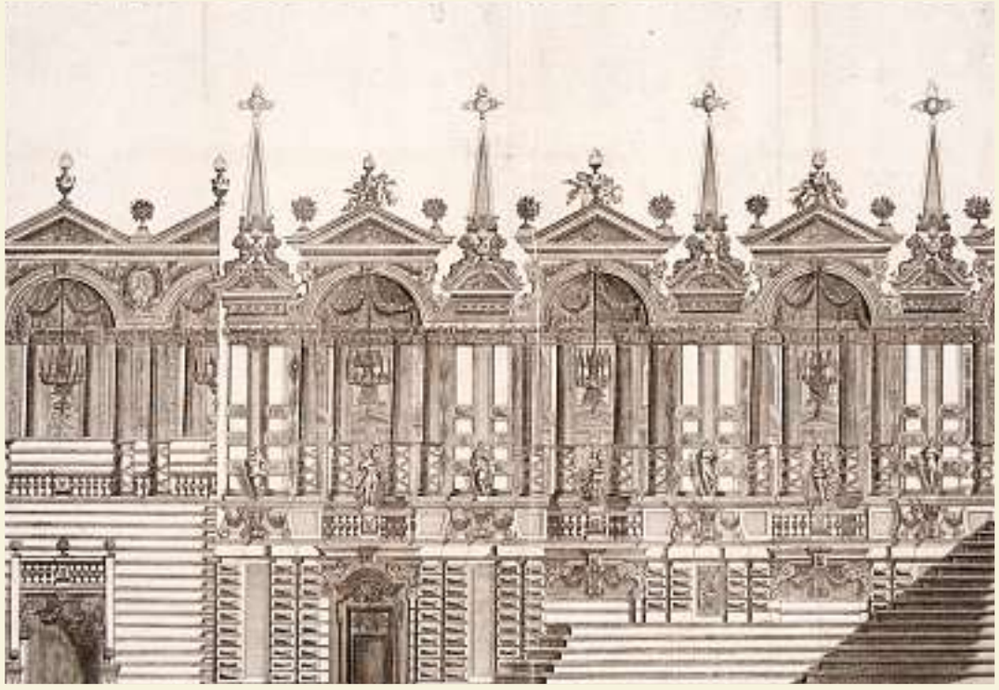
8.29



8.32

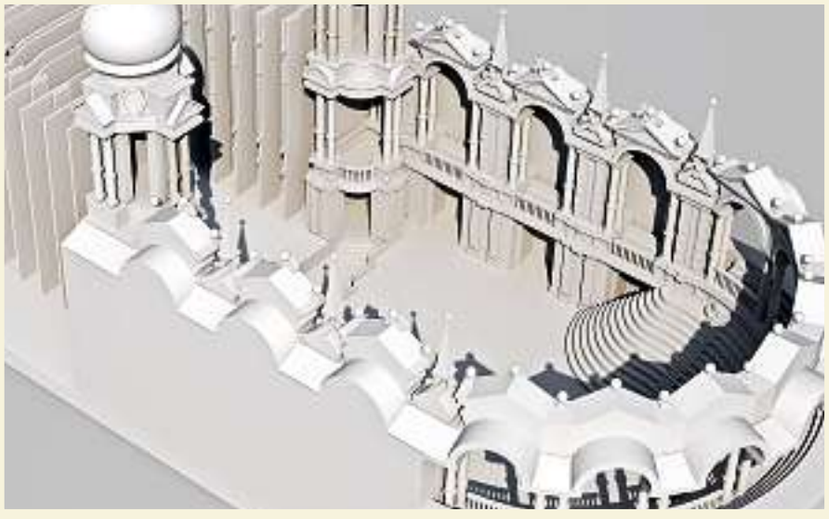


8.46

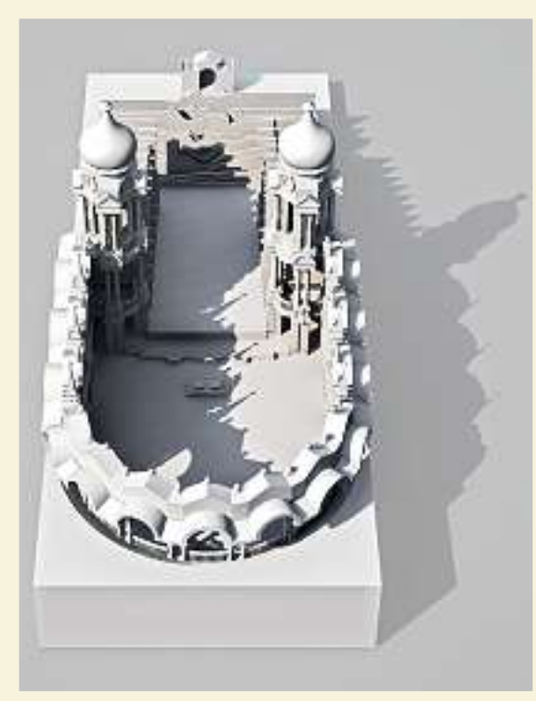


8.47

8.48



8.48



Ausdruck zu verleihen, hat man hier meist auf die Winkelperspektive verzichtet. (MF)

8.31–34 // Einzelblätter mit mehreren Studien zu Palasthallen und -höfen

Inv.-Nrn. HZ_HG36992_67_68, HZ_HG36992_76_77, HZ_HG36992_80_81, HZ_HG36992_125_126

Höfe, Säulenhallen und Galerien sind bevorzugte Raumtypen, um die erstaunlichen Möglichkeiten der Winkelperspektive immer wieder neu zu präsentieren. Die Skizzen beweisen, mit welch großer Sicherheit komplizierte Raumabfolgen und Ausblicke konstruiert wurden. Nur sehr sparsam wurden technische Hilfsmittel eingesetzt und das Skizzieren erfolgte meist mit freier Hand. (MF)

8.35–38 // Einzelblätter mit lavierten Zeichnungen (vgl. Beitrag Frank, Abb. 10)

Inv.-Nrn. HZ_HG36992_56_57, HZ_HG36992_120_123, HZ_HG36992_128_131, HZ_HG36992_141_142

Bei einer kleinen Gruppe von Blättern wurden Lavierungen zur Betonung der plastischen Werte und der Licht-Schatten-Wirkung eingesetzt. Die Federzeichnung ist hier meist sparsam und komplementär zum Pinselstrich. Die Skizzen beziehen sich auf verschiedene Aufgaben, darunter Entwürfe für Wand- und Deckenmalereien, Gartenbühnenbilder und architektonische Versatzstücke. (MF)

8.39 // Gesamtansicht des Freilichttheaters in der Favorita in Wien 1716

(vgl. Beitrag Sommer-Mathis, Abb. 8)

Veduta del Proscenio nella Festa Teatrale intitolata Angelica vincitrice d'Alcina // Franz Dietel (1682–1737) nach Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Kupferstich, 36 x 49 cm // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. BE.12.Q.18 Mus / Tafel 1

8.40 // Bühnenmaschinerie mit Seeungeheuer für die Oper *Angelica vincitrice di Alcina* in Wien 1716

(vgl. Beitrag Sommer-Mathis, Abb. 10)

Scoglio, che aprendosi lascia vedere un gran mostro, il quale poscia sparisce dividendosi in diverse navi // Elias Schaffhauser nach Ferdinando Galli Bibiena (1657–1743) // Kupferstich, 22 x 50,5 cm // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Inv.-Nr. BE.12.Q.18 Mus / Tafel 4

8.41–43 // Szenenbilder der Oper *Angelica vincitrice di Alcina* in Wien 1716

(vgl. die Beiträge Sommer-Mathis, Abb. 9; Fenböck, Abb. 3a und b)

Christoph Dietel (1690–1764), Elias Schaffhauser, Johann Ulrich Biberger nach Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Kupferstiche, jeweils ca. 22 x 50 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSU6471, GS_GSU6472, GS_GSU6473 // Literatur: AK Berlin 1978, 109 f. (Kat.-Nr. 86); Dembski-Riss 1996; AK Wien 1998b, 96, 318 (Kat.-Nr. 4.9); AK Bologna 2000, 254–257 (Kat.-Nrn. 22a–e); AK München 2003, 34–37, 157 f. (Kat.-Nrn. 103a–e); Bernardini 2009, 142–147

Zur Feier der Geburt des lang ersehnten Thronfolgers ließ Kaiser Karl VI. im Park seiner Sommerresidenz Favorita ein repräsentatives Theatralfest veranstalten, das unter dem Titel *Angelica vincitrice di Alcina* eine Episode aus Ariosts Heldenepos *Orlando furioso* thematisierte – die Abenteuer des Ritters Ruggiero auf der Insel der Zauberin Alcina und dessen Befreiung aus ihren Fängen. Dieses Thema war auf den europäischen Bühnen schon mehrfach behandelt worden, u. a. in der Florentiner Ballettoper von 1625, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (vgl. Kat.-Nrn. 3.16–19), oder im berühmten Versailler Gartenfest von 1664, *Les plaisirs de l'isle enchantée* (vgl. Kat.-Nrn. 2.38–49), das als unmittelbares Konkurrenzmodell für Wien gelten kann. Der kaiserliche Hofpoet Pietro Pariati wählte für seine Version einen neuen, freien Zugang zu dem bekannten Stoff; der Hofkapellmeister Johann Joseph Fux wusste in seiner Vertonung des Textes die akustischen Schwierigkeiten einer solchen Freilichtaufführung zu bewältigen und die Bühnenbildner Ferdinando und Giuseppe Galli Bibiena fanden in der Bühnenausstattung zu originellen szenischen Lösungen. Ein imposantes Proszenium begrenzte den Bühnenraum mit zwei mächtigen Türmen und diente auch als Bindeglied für die architektonischen Aufbauten der drei Bühnenbilder. Während bei der von Ferdinando Galli Bibiena in Szene gesetzten Freilichtaufführung auf dem Teich in Barcelona (vgl. Kat.-Nrn. 8.6–10) das Wasser während der gesamten Aufführung sichtbar blieb, öffnete sich bei *Angelica vincitrice di Alcina* erst im zweiten Akt der Bühnenboden und gab den Blick auf den Teich frei, der sich wie ein Kanal zwischen den beiden Inseln ergoss. In diesem Akt sorgte auch das plötzliche Auftauchen eines Seeungeheuers für einen zusätzlichen spektakulären Szeneneffekt. Diese Bühnenmaschine hatte Ferdinando Galli Bibiena entworfen, der bei den Dekorationen seinem Sohn Giuseppe den Vortritt überließ; letzterer wurde hier erstmals als eigenständiger Bühnenbildner namentlich erwähnt. (ASM)

8.44 // Partitur zur Festoper *Costanza e Fortezza* (vgl. Beitrag Leibnitz, Abb. 10)

Prag, 1723 // Komponist: Johann Joseph Fux (1660–1741) // Ballettmusik: Nicola Matteis (um 1670 – 1737) // Librettist: Pietro Pariati (1665–1733) // 3-bändige Musikhandschrift, jeweils ca. 23 x 33 cm // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Sign. Mus. Hs.17266/1–3 // Literatur: Köchel 1872, 141–143, 209–211; Wellesz 1910/1956; van der Meer 1961; Flotzinger 1985; Flotzinger – Wellesz 1991; White 1992; AK Wien 1998b, 316 (Kat.-Nr. 4.2); Flotzinger 2015

Die Krönungsfeierlichkeiten Karls VI. und seiner Gemahlin Elisabeth Christine in Prag im Jahre 1723 bildeten den Rahmen für eines der größten Aufführungsereignisse des Spätbarock: die Oper *Costanza e Fortezza* von Johann Joseph Fux auf einen Text von Pietro Pariati. Der Hofkapellmeister des Kaisers Fux hatte bereits zuvor in zahlreichen Opern sein Können als dramatischer Musiker unter Beweis gestellt. Von gleicher Bedeutung wie die musikalische Dimension war die optische: Der Architekt Giuseppe Galli Bibiena erbaute im Auftrag Karls VI. ein prachtvolles Amphitheater für viertausend Personen; die Handlung der Oper bot Gelegenheit zu eindrucksvollen Maschinerie- und Dekorationseffekten. (TL)

8.45 // Gesamtansicht des Freilichttheaters auf dem Hradschin in Prag 1723 (vgl. Beitrag Leibnitz, Abb. 8)

Teatro e Proscenio della festa Teatrale intitolata Costanza e Fortezza rappresentata nel Reale Castello di Praga L'anno MDCCXXIII. // Anton Birkhart (1677–1748) nach Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Kupferstich, 52,4 x 69,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSS6466

8.46 // Grundriss der Bühne und des Zuschauerraums für das Freilichttheater auf dem Hradschin in Prag 1723

Jan van der Bruggen (geb. 1648/49), Johann Heinrich Martin nach Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Kupferstich, 30,6 x 55,4 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSS4250

8.47 // Seitenansicht des Proszeniums für das Freilichttheater auf dem Hradschin in Prag 1723

Christoph Dietel (1690–1764) nach Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Kupferstich, 47,5 x 63 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSS4257

8.48 // Rekonstruktionsmodell des Freilichttheaters auf dem Hradschin in Prag 1723

Wien, 2015 // Technische Universität Wien, Institut für Kunst & Gestaltung, Modellbauwerkstatt: Fritz Walter (Leitung), Herstellung: Paula Bezard und Ivan Matas // Finnpappe, Holz, Gips, ca. 35 x 94 x 34 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. MS_U923 // Literatur: AK Berlin 1978, 110–112 (Kat.-Nr. 87); AK Wien 1998b, 97, 316 (Kat.-Nr. 4.1); AK Bologna 2000, 312–315 (Kat.-Nrn. 77a–d); AK Prag 2008, 338–343 (Kat.-Nr. 107); Spáčilová – Vácha 2009; Vácha 2010

Am 28. August 1723 wurde im Innenhof der Sommerreitschule auf dem Prager Hradschin Johann Josef Fux' Prunkoper *Costanza e Fortezza* aufgeführt. Anlass dafür war sowohl der Geburtstag der Monarchin Elisabeth Christine als auch die bevorstehende Krönung Kaiser Karls VI. und seiner Frau zu Königen von Böhmen. Giuseppe Galli Bibiena zeichnete für die Ausstattung dieser Oper, die ein einziges Mal gespielt wurde, verantwortlich. Dafür wurden nicht nur Dekorationen geschaffen, sondern man erbaute mit erheblichem Aufwand auch ein großes Freilichttheater, dessen

Außenmaße mit ca. 95 x 36 m die Fläche des gesamten Innenhofes einnahmen.
Die originalen Kupferstiche – abgesehen von der Gesamtansicht des Theaters (vgl. Kat.-Nr. 8.45) und den Szenenbildern (vgl. Kat.-Nrn. 8.49–51) sind auch ein Grund- sowie ein Seitenriss vorhanden (vgl. Kat.-Nrn. 8.46–47) – bezeugen, wie detailreich das mit Türmen geschmückte Proszenium und der mit einer lyraförmigen Tribüne versehene Zuschauerraum verziert waren. Die Portalbreite betrug etwa 15,5 m und die Bühne war mit neun Kulissenreihen »a libretto« ausstaffiert: Diese konnten – anders als die seitlich voreinander verschiebbaren Kulissen – ähnlich wie ein Buch ›durchgeblättert‹ werden; diese Technik erlaubte drei Dekorationswechsel innerhalb eines Aktes ohne komplizierte Untermaschinerie. Der Einsatz von Bühnenmaschinen trug zum großen Erfolg der Oper bei. Laut Angabe von Zeitzeugen fand die Aufführung in Anwesenheit von ca. 4.000 Menschen statt.
Das von Studenten der TU-Wien gebaute Modell rekonstruiert Bibienas Freilichttheater anhand der Kupferstiche und zeigt dessen räumliche Verhältnisse. (RR)

8.49–51 // Szenenbilder der Oper *Costanza e Fortezza* in Prag 1723

(vgl. die Beiträge Leopold, Abb. 6; Strohm, Abb. 10; Fenböck, Abb. 2)

Jan van der Bruggen (geb. 1648/49), Johann Heinrich Martin, Christoph Dietel (1690–1764), Franz Dietel (1682–1737), Johann Jakob Lidl (1696–1771) und Jakob Wilhelm Heckenauer (1696–1738) nach Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Kupferstiche, jeweils ca. 46 x 58,5 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nrn. GS_GSS4245, GS_GSS4253, GS_GSS4255 // Literatur: Hilmera 1964; Wessely 1969; AK Berlin 1978, 110–112 (Kat.-Nr. 87); Dembski-Riss 1996; Strohm 2002; AK Prag 2008, 338–343 (Kat.-Nr. 107)

Einigen Exemplaren des Librettos der Festa teatrale *Costanza e Fortezza* von 1723 sind Kupferstiche beigeheftet, die diese spektakuläre Freilichtaufführung auch im Bild dokumentieren. Das Libretto Pietro Pariatis basierte auf Titus Livius' *Ab urbe condita* (2,9–12) und thematisierte den Kampf zwischen Römern und Etruskern am Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. Der etruskische König Porsenna versucht, die Herrschaft für den zwei Jahre zuvor aus Rom verbannten König und Tyrannen Lucius Tarquinius Superbus zurückzugewinnen; dieser wird von Pariati allerdings durch einen erfundenen Sohn Titus Tarquinius ersetzt. Porsenna scheitert am Widerstand der Römer und ihrer heldenhaften Tugenden, die sich im römischen Konsul Publius Valerius Publicola und Horatius Cocles beispielhaft manifestieren. Diese politisch-militärische Handlung wird durch zwei ›Liebesketten‹ aufgelockert: Porsenna liebt Valeria, die Tochter des römischen Konsuls, diese liebt aber Mucius, während Titus Tarquinius die Römerin Cloelia verehrt, die ihrerseits Horatius liebt und von Valerias Bruder Herminius verehrt wird. Für Dramatik sorgt die Darstellung der Verteidigung der Tiberbrücke durch Horatius sowie weitere Heldentaten des Mutius Scaevola und der Cloelia. Pariati hatte für den ersten Akt (Kat.-Nr. 8.49) einen Bühnenprospekt mit dem Tiber und dem *Pons sublicius* in der Mitte vorgesehen, dahinter einen Hügel mit zerstörten Palästen, Türmen und Tempeln; die Seitenkulissen zeigten auf der rechten Seite den festlich geschmückten Vestatempel, auf der linken die halb zerstörte Arkadenloggia des Palasts des Tarquinierkönigs. Auf der Brücke kämpfen Etrusker und Römer gegeneinander; die Brücke wird zerstört, der Römer Horatius stürzt sich in die Fluten, wird aber gerettet. Das Bühnenbild des zweiten Aktes (Kat.-Nr. 8.50) zeigt das Feldlager der Etrusker vor Rom mit den besonders prächtigen Zelten des Porsenna und des Tarquinius; zwischen den Zelten ragen Kriegsmaschinen hervor. Vor einem offenen Zelt im Vordergrund sitzt Porsenna, vor dem Mutius Scaevola seine Hand über dem flammenden Feuer verbrennt. Für den dritten Akt (Kat.-Nr. 8.51) hatte Giuseppe Galli Bibiena eine prächtige Gartenszenerie am Janiculum entworfen, wobei auf dem Stich von den neun Kulissenpaaren nur zwei abgebildet sind, die eine hohe Gartenmauer mit Vasen, Statuen und Springbrunnen zeigen. Der Hintergrund der Bühne ist in seiner ganzen Tiefe überaus detailreich gestaltet und endet in einem steilen Abhang mit Alleen, (möglicherweise sogar echten) Fontänen und verschiedenen Bauwerken. Während des allegorischen Schlussballetts, in dem sich die römischen Schutzgötter mit der Friedensliebe (»Amore della Pace«) und dem öffentlichen Wohl (»Pubblica Felicità«) vereinigten, verwandelte sich vor den Augen des staunenden Publikums ein Tempel in einen Triumphbogen. Obwohl in der Schlussszene der Kaiserin als der offiziellen Widmungsträgerin gehuldigt wurde, war das allegorische Programm der Oper ganz auf Karl VI. und die ihm zugeschriebenen Tugenden der Standhaftigkeit und Tapferkeit zugeschnitten – nicht nur Grundlage seiner Devise »Constantia et Fortitudine«, sondern auch Titel der Prager Festoper. (ASM)

8.52–82 // Kostümfigurinen (vgl. die Beiträge Risatti, Abb. 20b und c; Steiner-Strauss, Abb. 2a–d)

Wien, 1. Hälfte 18. Jh. // Antonio Daniele Bertoli (1677–1743) // Feder, laviert, teilweise aquarelliert, jeweils ca. 30 x 24 cm // Wien, Theatermuseum // Literatur: Ebersberger 1961; AK München 2003, 236 f. (Kat.-Nrn. 188a–h)

8.52–55 // Göttinnen und Bacchantin

Inv.-Nrn. HZ_Min43_II_69, HZ_Min43_II_88, HZ_Min43_II_90, HZ_Min43_II_99

8.56–59 // Bacchant, Römer und Merkur

Inv.-Nrn. HZ_Min43_I_32, HZ_Min43_I_38, HZ_Min43_I_71, HZ_Min43_I_87

8.60–63 // Orientalinnen

Inv.-Nrn. HZ_Min43_II_74, HZ_Min43_II_78, HZ_Min43_II_84, HZ_Min43_II_139

8.64–67 // Orientalen

Inv.-Nrn. HZ_Min43_I_51, HZ_Min43_I_54, HZ_Min43_I_55, HZ_Min43_I_61

8.68–71 // Damen mit Masken

Inv.-Nrn. HZ_Min43_II_24, HZ_Min43_II_25, HZ_Min43_II_26, HZ_Min43_II_137

8.72–75 // Damen mit Fächern

Inv.-Nrn. HZ_Min43_II_27, HZ_Min43_II_49, HZ_Min43_II_50, HZ_Min43_II_51

8.76–79 // Kavaliere

Inv.-Nrn. HZ_Min43_I_10, HZ_Min43_I_11, HZ_Min43_I_16, HZ_Min43_I_20

8.80–82 // Kleine Mädchen

Inv.-Nrn. HZ_Min43_II_33, HZ_Min43_II_34, HZ_Min43_II_35

Antonio Daniele Bertoli, ausgebildet in Venedig bei Gregorio Lazzarini und Sebastiano Ricci, trat 1707 in kaiserliche Dienste in Wien, wo er bis zu seinem Tod 1743 beschäftigt war. Neben seiner Tätigkeit als Kostümbildner für höfische Feste und für die Opernaufführungen in den Ausstattungen der Galli Bibiena unterrichtete er Erzherzogin Maria Theresia im Zeichnen und hatte das Amt des Galerie- und Kunstkammerinspektors inne. Im Theatermuseum Wien hat sich ein Konvolut von 298 Zeichnungen Bertolis aus kaiserlichem Besitz erhalten. Die darin versammelten Kostümentwürfe spiegeln die Pracht der Kostüme der höfischen Oper zwischen Hochbarock und beginnendem Rokoko und zeigen eine Auswahl an Figuren der Opera seria aus Mythologie und Historie. Auffallend ist Bertolis feine Zeichentechnik: Die Blätter sind in subtilster Grisaille-Technik in Feder gearbeitet, manche sehr zart aquarelliert. Entwürfe wie »Damen mit Masken« waren wohl nicht für die Oper, sondern für die zahlreichen Bälle und Feste der Zeit des späten Karls VI. und der jungen Maria Theresia gedacht. (ASS)

8.53

8.56

8.68

8.82

Serenissima ac Potentissima Princeps
MARIA THERESIA
D. G. Regina Hungariæ & Bohemiæ
Archid. Austriæ &c. &c.

8.86

8.89

8.83 // Kostüm einer Sultanin für einen Kastraten

Český Krumlov, 1740/50 // Seidensamt mit Paillettenstickerei und Applikationen aus Metallspitze und Lahnstickerei, 165 x 115 x 90 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nr. CK 5072 // Literatur: AK Prag 2008, 104

Dieses aus Rock und Jacke bestehende Kostüm aus hellblauem bzw. türkisfarbenem Seidensamt ist besonders bemerkenswert. Obwohl Rock und Jacke aus demselben Seidensamt angefertigt wurden, ist die Qualität der Silberstickereien und -spitzen bei Ober- und Unterteil unterschiedlich, als ob das Kostüm zu einem späteren Zeitpunkt für jemand anderen umfunktioniert worden wäre. Tatsächlich haben die Kustoden von Český Krumlov bei ihren Untersuchungen festgestellt, dass der Schnitt der Jacke, die für eine Frau bestimmt sein sollte, an den Schultern zu weit ist. Die mangelnde Weite und die fehlenden Nähte für den Brustkorb einer Dame sowie das nicht existierende Dekolleté – das Mitte des 18. Jahrhunderts in Mode war – würden darauf hinweisen, dass das Kostüm von einem Kastraten getragen wurde. Der Rock konnte hingegen auch von einem neuen Träger unverändert benutzt werden. Das Inventarbuch der Kostümsammlung des Schlosses von 1763 lässt Spielraum für diese Interpretation, jenes aus dem Jahr 1807 benennt das Objekt als »Kostüm für eine Sultanin«. (RR)

8.84 // Trauergerüst für Kaiser Karl VI. in der Augustinerkirche in Wien 1740

Apotheosis, Quam Divo et Augusto Imp. Caes. Carolo VI. / Maria Theresia Austriaca, Optimo Parenti Filia Instituebat MDCCXL. D. XVI. XVII. XVIII. Nov. // Andreas Schmutzer (1700–1740) nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693–1742) // Kupferstich, 51,2 x 32 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBU6598 // Literatur: Zacharias 1960, 160 f.; Sedlmayr 1996, 339

Das Trauergerüst in der kaiserlichen Hofkirche für die Exequienfeier vom 16. bis zum 18. November 1740 wurde von Maria Theresia bestellt. Der Auftrag erging an den Hofarchitekten des vier Wochen zuvor verstorbenen Kaisers, an Joseph Emanuel Fischer von Erlach; die Ausführung oblag dem Hoftischler Johann Georg Englisch und dem bürgerlichen Bildhauer Johann Wagner. Es handelte sich um eines der letzten Werke des jüngeren Fischer und wurde von dessen Biografen Thomas Zacharias als »künstlerisch schwächste Leistung« sowie von Hans Sedlmayr als »flüchtiges, bedeutungsloses Werk« bezeichnet. Die Architektur greift die Idee des älteren Fischer für das Trauergerüst für Kaiser Joseph I. (1711) mit den vier in Säulen umgewandelten gotischen Stützen auf und verbindet sie mit der Würdeform eines zwölfsäuligen Baldachins bzw. Rundtempels über dem Sarkophag, wie sie Johann Lucas von Hildebrandt 1705 beim Trauergerüst für Kaiser Leopold I. realisiert hatte. Stilistisch unterschied sich Joseph Emanuels Trauergerüst durch seine schlankere Gestaltung von den älteren Beispielen und erinnert an Lösungen des Giuseppe Galli Bibiena. Der kritisierte Stil mit kleinteiligeren Dekorationsformen und manierierten Statuen entsprang daher vielleicht weniger einem Qualitätsmangel des Architekten, sondern der Veränderung vom Hoch- zum Spätbarock. (FP)

8.85 // Trauergerüst für Kaiser Karl VI. in St. Stephan in Wien 1741

Mausoleum Austriacorum Caesarum In Funere CAROLO VI. AUGUSTI A Senatu Populoque Vindobonensi excitatum MDCCXDI. // Gustav Adolph Müller (1694–1767) nach Franz Anton Danne (1700–1767) // Radierung, Kupferstich, 44 x 31,1 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBU6597 // Literatur: AK Wien 1997, 262 (Kat.-Nr. 5.14)

Mehr als zwei Monate nach dem Hof veranstaltete der Magistrat der Stadt Wien vom 30. Jänner bis zum 1. Februar 1741 im Dom zu St. Stephan Exequien für den verstorbenen Herrscher. Das Trauergerüst dafür entwarf der kaiserliche Architektur- und Theatermaler Franz Anton Danne. Die architektonische Struktur entsprach jener des »Castrum doloris« von Joseph Emanuel Fischer von Erlach (vgl. Kat.-Nr. 8.84): Der Sarkophag wird von einem Säulenziborium überdacht und von vier von Adlern bekrönten Obelisken – anstelle der Triumphsäulen – flankiert. Zeigt die Entwurfszeichnung im Wien Museum (Inv.-Nr. 98.795) eher gedrungene Proportionen, so kam es bei der Ausführung zu einer Verschlankung der architektonischen Teile. Vermutlich von theatralischen Lösungen angeregt, zeigt das Trauergerüst die Apotheose Karls VI., der durch die geöffnete und von seinen Tugendpersonifikationen umgebene Kuppel auf einer Wolke zum Himmel emporschwebt. Inhaltlich originell erscheint auch die Kombination des kaiserlichen Grabmals mit den Urnen der vorhergehenden Kaiser, während die zwölf Schlachtenbilder auf den Postamenten der Obelisken traditionell sind. Ebenso wie Reproduktionen dieser Historien wurde auch der Kupferstich der Gesamtansicht gemeinsam mit der Leichenpredigt des Dompredigers Franz Xaver Peickhart publiziert. (FP)

8.86 // Maria Theresia als Königin von Ungarn und Böhmen

Wien, nach 1741 // Gabriel Bodenehr d. J. (1705–1792) nach Georg Retwein // Schabkunstblatt, 49,1 x 34,3 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GPU6580

Die in mindestens zwei Varianten existierende Grafik des Augsburger Kupferstechers Gabriel Bodenehr d. J. entstand zwischen 1741, dem Jahr der ungarischen Krönung, und 1745, als ein Gegenstück in Form von Bodenehrs Schabkunstblatt von Kaiser Franz I. Stephan verlegt wurde. Als Vorlage diente ein Gemälde von Georg Retwein, das die junge Herrscherin mit der Stephanskrone, dem Kristallszepter sowie dem ungarischen Wappen zeigt. Das Gemälde folgt den weit verbreiteten Halbfigurentypen von Martin van Meytens, präsentiert aber die Herrscherin weder im tatsächlichen Krönungsgewand noch in einem reich bestickten modischen Kleid mit Hermelinmantel. Stattdessen wurde Maria Theresia in einem von der ungarischen Husarenuniform inspirierten Kostüm dargestellt, das wohl künstlerischer Phantasie entsprang und ebenso wie das Krummschwert und die Kriegszelte im Hintergrund den Kampfeswillen der ihr Erbe verteidigenden Habsburgerin veranschaulichen sollte. (FP)

8.87 // Das Damenkarussell in der Winterreitschule in Wien 1743

(vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 9)

Gründliche Vorstellung des von Ihrer zu Hungarn und Böheim Königl. Majestät etc. unserer allergnädigsten Landes Fürsten den 2ten Januar: lauffenden 1743 Jahrs mit verschiedenen vornehmten Damen alhier in Wienn sehr prächtig gehaltenen Frauen Carrousels // Johann Jakob Lidl (1696–1771) // Kupferstich, 47,2 x 36 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GFeU6468

8.88 // Rückfahrt vom Damenkarussell von der Winterreitschule in die Hofburg 1743

Feder, teilweise laviert auf Papier, 50 x 73 cm // Wien, Wienmuseum, Inv.-Nr. 31669 // Literatur: AK Wien1980, 219 (Kat.-Nr. 36,07); Seitschek 2007 und 2011; Prunkfahrzeuge 2009, 20 f.

Maria Theresia ließ am 2. Jänner 1743 aus Anlass der Rückeroberung von Prag ein sogenanntes »Damenkarussell« in der Winterreitschule veranstalten, bei dem sie selbst hoch zu Ross zwei reitende und zwei fahrende Mannschaften adeliger Damen anführte. Diese bewiesen ihre Geschicklichkeit, indem sie als Mohren- und Türkenköpfe gestaltete hölzerne Ziele mit verschiedenen Waffen (Degen, Pistolen, Lanzen) zu treffen versuchten. Das »Damenkarussell« ist nicht nur durch ausführliche Beschreibungen, sondern auch durch mehrere Abbildungen außerordentlich gut dokumentiert. Ein großes, 1765 vollendetes Ölgemälde aus der Werkstatt von Martin van Meytens (KHM, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 7500), das sich wandfest im Karussellzimmer von Schloss Schönbrunn befindet, gibt einen Einblick in die Winterreitschule während der

Veranstaltung; die ausgestellte kolorierte Federzeichnung zeigt hingegen die Rückkehr Maria Theresias vom »Damenkarussell« in die Hofburg, vorbei an der noch unvollendeten Michaelerfassade und dem scheunenartigen Bühnenhaus des Alten Burgtheaters. Darüber hinaus hat sich auch einer der acht vergoldeten Muschelwagen erhalten, der heute in der Kaiserlichen Wagenburg Wien aufbewahrt wird (Inv.-Nr. W 49). (ASM)

8.89 // Kaiserin Maria Theresia zu Pferd

Österreichisch, 2. Hälfte 18. Jh. // Buchsbaumholz, H. 33 cm (mit Sockel) // Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 7077 // Literatur: AK Wien 1980, 71 f. (Kat.-Nr. 08.01)

In reichem Kleid und Hermelinmantel, ein Szepter in der Hand, reitet Maria Theresia im Damensitz dahin. Die Holzskulptur entstand nach einem Stich von Johann Elias Ridinger (1698–1767). Dieser hatte Mitte des 18. Jahrhunderts eine Serie von Radierungen barockzeitlicher Herrscher zu Pferd mit Gefolge geschaffen. Maria Theresia wird dort von Husaren und einem Pagen in ungarischer Tracht begleitet. Sie ist damit als Königin von Ungarn charakterisiert. Der unbekannte Schnitzer der Skulptur konzentrierte sich ganz auf das Reiterstandbild, das er mit vielen Details ausschmückte. (KS)

8.90 // Guckkasten mit der *Praesentation einer Wohleingerichteten Reitschule. N. 43*

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 15,8 x 24,3 cm, Kulissenteile jeweils 16 x 23,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3076

8.91 // Guckkasten mit der *Praesentation einer Redoute oder Masquierten Balls. N. 25* (vgl. Beitrag Franke, Abb. 16)

Augsburg, um 1750 // Verleger: Martin Engelbrecht (1684–1756) // Sechsteiliges Perspektivtheater, Kupferstiche, koloriert, Hülle: 15,8 x 24,3 cm, Kulissenteile jeweils 15,5 x 23,7 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSM3078

Die *Wohleingerichtete Reitschule* von Martin Engelbrecht (Kat.-Nr. 8.90) zeigt zwar nicht den Innenraum der Wiener Hofreitschule, doch sehr wohl einige Dressurlektionen der Hohen Schule, wie sie bis heute dort gepflegt werden – insbesondere der Schule über der Erde: Levade, Croupade und Kapriole. Diese Lektionen waren auch Elemente bei den barocken Rossballetten (vgl. Kat.-Nrn. 1.4–16, 3.20–22). Einen sehr konkreten Bezug auf die Wiener Hofreitschule und ein großes Fest, das dort stattgefunden hat, nimmt hingegen die *Praesentation einer Redoute oder Masquierten Balls* (Kat.-Nr. 8.91). Am 12. Jänner 1744 gab Maria Theresia einen großen Maskenball anlässlich der Hochzeit ihrer Schwester Erzherzogin Maria Anna mit Prinz Karl Alexander von Lothringen. Giuseppe Galli Bibiena hatte für die Ausschmückung und Illumination des Saals gesorgt, die in zwei Kupferstichen (vgl. Kat.-Nr. 8.92) dokumentiert sind; an diesen orientierte sich auch die Komposition des Perspektivtheaters. (DF)

8.92 // Maskenball in der Winterreitschule am 12. Jänner 1744

(vgl. Beitrag Polleroß, Abb. 8)

Répresentation du grande Salon, ou Sa Majeste la Reine à donné le 12. Janvier 1744, le magnifique Bal á l'occasion du Mariage de Son Altesse Seren^me^ l'Archiduchesse sa Sœur avec le Serenissime Prince Charles de Lorraine et Baar &c. &c. // Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) nach Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) // Kupferstich, koloriert, 54,1 x 75 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GSS3666 // Literatur: AK Wien 1988, 115 (Kat.-Nr. 16,03), 351 (Kat.-Nrn. 71,02 und 71,03)

Der Stich zeigt die Winterreitschule, die vom Hofarchitekten Giuseppe Galli Bibiena für einen großen Maskenball dekorierte wurde, der im Rahmen der Hochzeitsfestlichkeiten für Erzherzogin Maria Anna mit dem Prinzen Karl Alexander von Lothringen am 12. Jänner 1744 stattfand. Dieser – nach der Hofbibliothek – größte Raum der Wiener Hofburg war erst wenige Jahre zuvor (1735) fertiggestellt worden und wurde bald nicht nur als Reithalle, sondern auch als Veranstaltungsort für repräsentative Festlichkeiten genutzt, nicht nur für Bälle, sondern auch für das sogenannte »Damenkarussell« von 1743 (vgl. Kat.-Nrn. 8.87–88). (ASM)

8.93 // Innenansicht des Alten Burgtheaters während der Aufführung von *Le turc généreux* 1758

Le Turc Genereux. Ballet Pantomime executé à Vienne sur le Theatre près de la Cour le 26. Avril 1758. Presenté à S. Exc. Mons. Le Comte de Durazzo, Conseiller intime actuel de LL. MM. II. et R.R. et Surintendant General des Plaisirs et Spectacles &. &. // Bernardo Bellotto, gen. Canaletto (1722–1780) // Kupferstich, 45 x 71,6 cm // Wien, Wienmuseum, Inv.-Nr. 33084

8.94 // Bühnenbildmodell zu *Le turc généreux*

Wien, um 1955 // Hersteller: Atelier Feri Schwarz // Papier, Holz, Textil, 58 x 75 x 74 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. MS_U822 // Literatur: AK Wien 1988, 353 f. (Kat.-Nrn. 72,02a und b)

Das Modell ist eine Rekonstruktion auf Basis eines Kupferstiches von Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, der eine Szene aus *Le turc généreux* darstellt, dem vierten Teil des Ballettzyklus *Les indes galantes* (1735) von Joseph Starzer. Es handelt sich um die Reprise vom 26. April 1758, die im Wiener Theater nächst der Burg, dem Alten Burgtheater, aufgeführt wurde. Der Kupferstich gilt als eine der ersten Darstellungen des Inneren dieses Theaters, bevor es 1776 zum Nationaltheater erhoben wurde. (RR)

8.95–96 // Kostüm und Turban eines Sultans

Český Krumlov, um 1760 // Oberteil: Seidensatin mit Paillettenstickerei, applizierter Metallspitze, Webbändern aus Metallfäden, L. ca. 125 cm; Weste: Leinen (?) mit Paillettenstickerei und Silbergewebe; Hose: Seide, Leinen (?), L. 90 cm; Turban: Seidengewebe mit Paillettenstickerei, Silbergewebe, Metallwebbänder, 47 x 47 x 47 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nrn. CK 5348, 5493 // Literatur: AK Prag 2008, 105

Dieses Kostüm für einen Sultan spiegelt die Vorliebe für orientalische Motive im Kontext der Opera seria wider. Nachdem Prinz Eugen durch seine erfolgreichen Feldzüge gegen die Osmanen in den Jahren 1714–1718 die Expansion des Osmanischen Reiches in Richtung Mitteleuropa ein für alle Mal verhindert hatte und die Grenze nun nicht mehr unmittelbar vor Wien, sondern im Balkangebiet verlief, entwickelte sich an den europäischen Höfen eine große Vorliebe für alles Exotische und ein starkes Interesse für fremde Länder und Gebräuche. Neben der Herstellung von Dekorationen, Möbeln, Tapeten, die man unter dem Begriff »Chinoiserien« kennt, führte dieses ästhetische Phänomen zur Kreation von zahlreichen Opern mit exotischen Sujets, wie etwa das Ballettwerk *Les indes galantes* (1735), das auch die Episode *Le turc généreux* enthält (vgl. Kat.-Nrn. 8.93–94). Das Kostüm überzeugt wegen seines einfach gehaltenen Schnittes und der schrillen Klarheit seiner Farbkombination. (RR)

8.97 // Außenansicht des Kärntnertortheaters mit Hanswurst und anderen Figuren

Titelkupfer aus *Die Deutsche Schau=Bühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern* // Wien 1756 // Kupferstich, 15,3 x 9 cm // Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. GS_GBK3900 // Literatur: Schenk 1969; Zechmeister 1971; AK Wien 1988, 391 (Kat.-Nr. 85,01); Müller-Kampel 2010; Michels 2012; Sommer-Mathis 2015

Das Titelblatt des kleinformatigen Sammelbandes zeigt im Hintergrund das Kärntnertortheater, das der italienische Architekt Antonio Beduzzi (1675–1735) 1708 im Auftrag des Wiener Magistrats in der Nähe des alten Kärntnertores – etwas an der Stelle des heutigen Hotels Sacher – errichtet hatte. Es wurde zunächst einer Truppe italienischer Komödianten überlassen, ab 1710 aber an den Puppenspieler, Hanswurst-Darsteller und Theaterprinzipal Joseph Anton Stranitzky (1676–1726)

8.90

8.90

8.97

8.99

verpachtet, der dort komische deutschsprachige Sprechstücke mit Musik aufführte, die oft auf italienischen Opernlibretti Wiener oder venezianischer Provenienz basierten. Die komische Nebenhandlung der Opern wurde in den Bearbeitungen für das Sprechtheater zu einer eigenen Parallelhandlung um die zentrale Figur des Hanswurst ausgebaut, den Stranitzky in immer neuen Varianten verkörperte. Eine Hanswurst- und eine »Helden«-Figur sind in der Bildmitte des Titelkupfers zu sehen. Nach dem Tod Stranitzkys führte seine Witwe das Theater weiter und fand in Gottfried Prehauser (1699–1769) auch einen »Neuen Wienerischen Hanswurst«. 1728 übernahmen zwei Hofkünstler, der Sänger Francesco Borosini (1690 – nach 1747) und der Tänzer Joseph Carl Selliers (1702–1755), das Theater nächst dem Kärntnertor und versuchten, neben dem Sprechtheater dort auch die bisher nur Hof- und Adelskreisen zugängliche italienische Oper einzuführen. (ASM)

8.98 // *Der goldene Zanck=Apfel Oder Der vergötterte Hanns-Wurst*

Einzelseiten aus der Textsammlung *Teutsche Arien welche auf Kays. Privil. Wiennerischen Theatro in unterschiedlich producierten Comoedien gesungen worden* // Manuskript, Einzelseiten jeweils 25,8 x 19,8 cm (Reproduktionen) // Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Sign. Cod. 12706 Han // Literatur: Pirker 1927, 173–183, 438

Der vierbändige handschriftliche Kodex versammelt über 1.500 Arien-Texte aus 261 Theaterstücken, die etwa zwischen 1737 und 1757 im Wiener Kärntnertortheater aufgeführt wurden. Es handelt sich dabei um Tragödien, Komödien, Satiren, Pantomimen, Maschinenkomödien und sogenannte Haupt-Aktionen, darunter auch *Der goldene Zanck=Apfel Oder Der vergötterte Hanns-Wurst*. Das Stück nimmt die in der Barockzeit überaus beliebte Geschichte des Paris-Urteils zum Ausgangspunkt, um sie mit Hilfe der Figur des Hanswurst zu persiflieren. Konkrete Bezüge können auch zur Wiener Aufführung der Festoper *Il pomo d'oro* hergestellt werden (vgl. Kat.-Nrn. 1.27–39). Als Schiedsrichter im Streit der Göttinnen Juno, Pallas Athene und Venus um den Apfel fungiert hier nicht Paris, sondern Hanswurst – mit allen damit zusammenhängenden frechen Kommentaren. Zudem verwandelt sich in dieser Fassung nicht vorrangig das Bühnenbild, sondern Hanswurst in die jeweiligen Figuren der Handlung; er tritt u. a. als Juno, Pallas, Venus, Mars und Jupiter in Erscheinung. Aber auch die Bühnenbilder von Lodovico Ottavio Burnacini zu *Il pomo d'oro* werden am Ende der Haupt-Aktion zitiert, als Hanswurst in der Gestalt Jupiters einen Turm zerstört und der Höllenschlund sowie eine Wolkendekoration erscheinen. In der Gestalt Jupiters lässt Hanswurst zudem die Arie »Fermati« erklingen, die – in einer Mischung aus derbem Deutsch und erfundenem Italienisch – die Vorliebe der höfischen Oper für italienischsprachige Libretti verspottet. Die berühmteste Wiener Barockoper *Il pomo d'oro* wurde hier somit zur Basis einer Parodie, zu deren Verständnis die Kenntnis des Originals förderlich war, zumal bereits dort eine lustige Figur die Handlung kommentiert hatte – der Spöttergott Momus. (DF)

8.99 // Kostüm des Hanswurst

Wien/Český Krumlov, um 1760 // Jacke: Seidensamt mit applizierten Borten aus Metallfäden, L. 70 cm, Schultern 50 cm; Hose: Seidensatin, in gleicher Weise appliziert, L. 80 cm // Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice, Inv.-Nr. CK 5039

Dieses Kostüm ist nicht nur wegen seiner hochwertigen Verarbeitung, sondern auch wegen der Figur, die es unverkennbar darstellt, sowie aufgrund der Identität seines Trägers von höchster Bedeutung. Es handelt sich um ein Kostüm des Hanswurst, jener komischen Figur aus den Stegreifspielen im süddeutschen Raum, die im Rokoko, vor dem Aufkommen des bürgerlichen Theaters, eine letzte große Blütezeit erlebte; die Verkleidung wurde von Joseph Adam von Schwarzenberg (1722–1782), dem Erbauer des Theaters im Schloss von Český Krumlov (Böhmisch Krumau), getragen. Hanswurst war laut Tradition mit einer roten, offenen Jacke, darunter einem blauen Hemd mit grünroten Hosenträgern sowie gelben Hosen gekleidet. Schwarzenbergs Kostümbildner stilisierte diese ikonografischen Merkmale und fertigte ein exquisites Kostüm an, das in der Synthese seiner geometrischen Gestaltung erstaunlicherweise sogar an manche Kostüme der klassischen Moderne erinnert, etwa diejenigen der Tänzer der Avantgarde. Noch genauer zu erforschende Spuren in den historischen Rechnungen des Schlosstheaters lassen die Anfertigung dieses Kostüms in einer Wiener Schneiderei vermuten; dadurch konnte jedenfalls die Datierung auf ca. 1760 gesichert werden. (RR)

8.100–103 // Commedia dell'arte-Figuren zu Pferde (vgl. Beitrag Katritzky, Abb. 7a–d)

Augsburg, um 1730 // Martin Engelbrecht (1694–1756) // Kupferstiche, jeweils ca. 44 x 30 cm // München, Deutsches Theatermuseum, Inv.-Nrn. III 2512, III 2513, III 2514, III 2525 // Literatur: Chilton 2001,166–172

Im Karneval 1722 veranstaltete August der Starke in Dresden ein großes Karussell, bei dem die Teilnehmer nicht mehr als Repräsentanten der Erdteile (wie in Florenz und Paris; vgl. Kat.-Nrn. 3.20–22 bzw. 2.20–37) oder der Elemente (wie in Wien; vgl. Kat.-Nrn. 1.4–16) auftraten, sondern als Figuren der Commedia dell'arte. Dieses *Caroussel Comique* ist in zwei großformatigen Gemälden von Johann Alexander Thiele dokumentiert, die sich heute in der Dresdner Gemäldegalerie befinden. Auch der Augsburger Verleger Martin Engelbrecht brachte danach eine Kupferstichserie mit Arlequin, Mezzetin, Scaramuz und Hanswurst zu Pferde heraus. Jede Figur trägt das für sie typische Kostüm und Attribut; auch die Verzierungen des Zaumzeugs und der Schabracken spielen mit entsprechenden Symbolen. Die Stiche sind allerdings keine Dokumentation des Dresdner Karussells, sondern greifen vor allem die Idee auf, Typen der Commedia dell'arte mit dem höfischen Festtypus des Rossballetts zu verbinden. Diese Synthese nimmt dem bis dahin vor allem propagandistischen Pferdespektakel des 17. Jahrhunderts seine politische Implikation und lässt eher an reine Faschingsmaskeraden denken. (DF)

8.104 // Der Lobkowitzplatz in Wien 1759/60 (vgl. Beitrag Franke, Abb. 1)

Bernardo Bellotto, gen. Canaletto (1722–1780) // Öl auf Leinwand, 114,5 x 151 cm // Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1671 // Literatur: Pausch 1991; AK Wien 2005, 124–126 (Kat.-Nr. 21)

Im Auftrag von Maria Theresia fertigte der Maler Bernardo Bellotto zwischen 1759 und 1760 dreizehn großformatige Stadtansichten von Wien an, darunter auch jene des Lobkowitzplatzes. Bellotto präsentiert den schmalen Platz vom ersten Stock des Augustinerklosters aus mit Blick in Richtung Nordosten, im Hintergrund ragt der Turm des Stephansdoms empor. Das Palais Lobkowitz erstrahlt links im hellen Morgenlicht, während sich das gegenüber liegende Bürgerspital im Schatten befindet. Nach der Zweiten Türkenbelagerung von 1683 war das Palais zwischen 1685 und 1687 als erster bedeutender Stadtpalast im Barockstil vom kaiserlichen Oberststallmeister Philipp Sigmund Graf von Dietrichstein nach Plänen von Giovanni Pietro Tencala errichten worden. 1694 übernahm Johann Bernhard Fischer von Erlach die weitere Planung und versah den Bau mit einem hochbarocken Hauptportal mit vergrößertem Mittelrisalit und einer Attikabrüstung. Nach mehreren Wechseln der Eigentümer (Johann Wenzel Graf Gallas, Marie Ernestine Gräfin Harrach, Gundacker Graf Althan) ging das Palais 1745 in den Besitz der Familie Lobkowitz über, nach der es noch heute benannt ist. 1980 wurde es von der Republik Österreich angekauft; seit 1991 ist es Heimstätte des Theatermuseums. (DF)

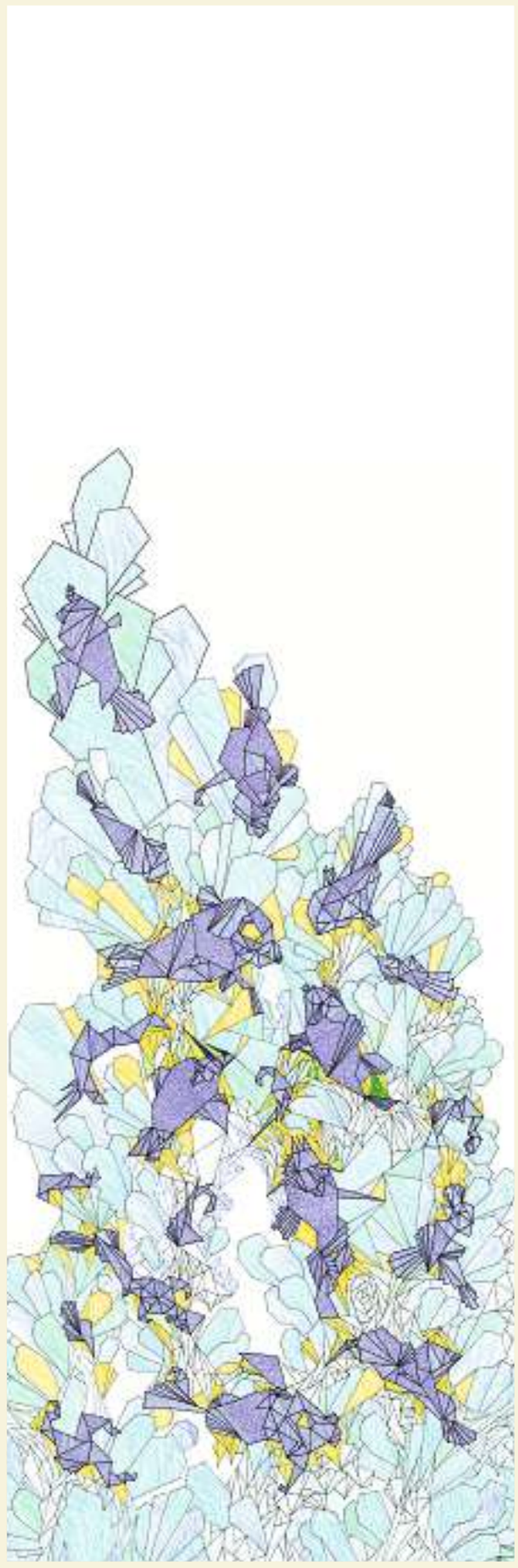
Hofinstallation

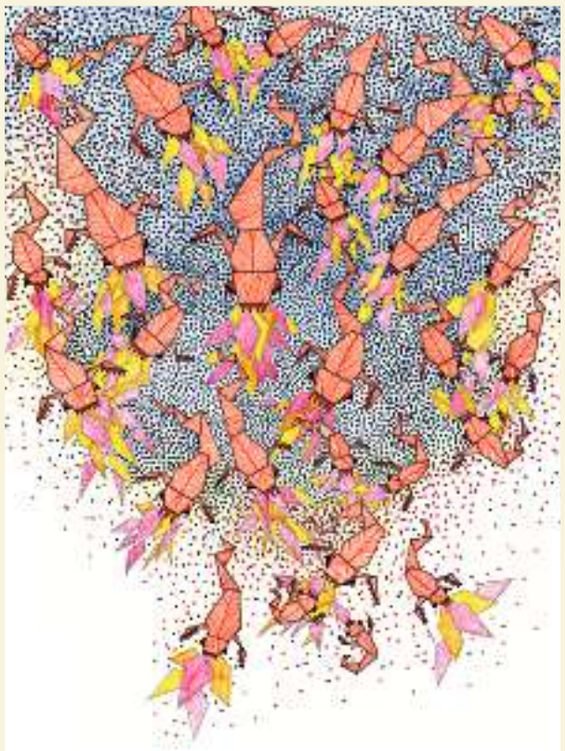
Himmel – Hölle Erde – Wasser Feuer – Luft

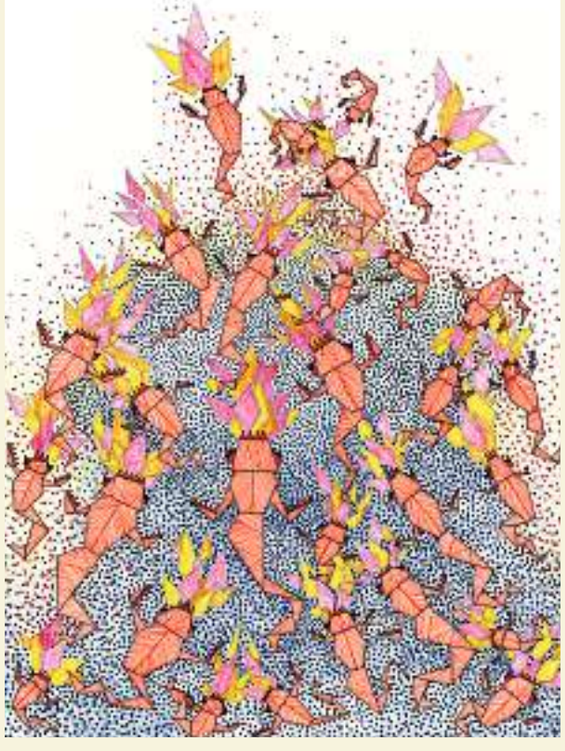
Barockzeit mit seinem wandlungsfähigen Kulissensystem und seinen variantenreichen Typendekorationen inspiriert auch heute noch Künstler. So hat der junge slowakische Zeichner und Grafiker Robert Gabris für das Theatermuseum anlässlich der Ausstellung *Spettacolo barocco* die Dekorationen für die von Kaj Delugan konzipierte begeh- und bespielbare Installation entworfen, die während des gesamten Ausstellungszeitraums im Innenhof des Palais Lobkowitz zu sehen ist. In einem veränderbaren Bühnenraum treffen hier die Elemente Feuer, Erde, Wasser und Luft sowie der Himmel und die Hölle aufeinander und können dabei immer neue Konstellationen einnehmen. Während die Elemente durch abstrahierte Tierformationen (Salamander, Ameisen, Fische und Fliegen) symbolisiert werden, tritt die Hölle als teuflischer Cupido in Erscheinung und den Himmel verkörpern zwei kühl anmutende Putti. Als moderne Interpretation einer Barockbühne und als Gegenstück zu den historischen Exponaten ergänzt die Installation von Kaj Delugan und Robert Gabris die Ausstellung auf kongeniale Weise. (DF)

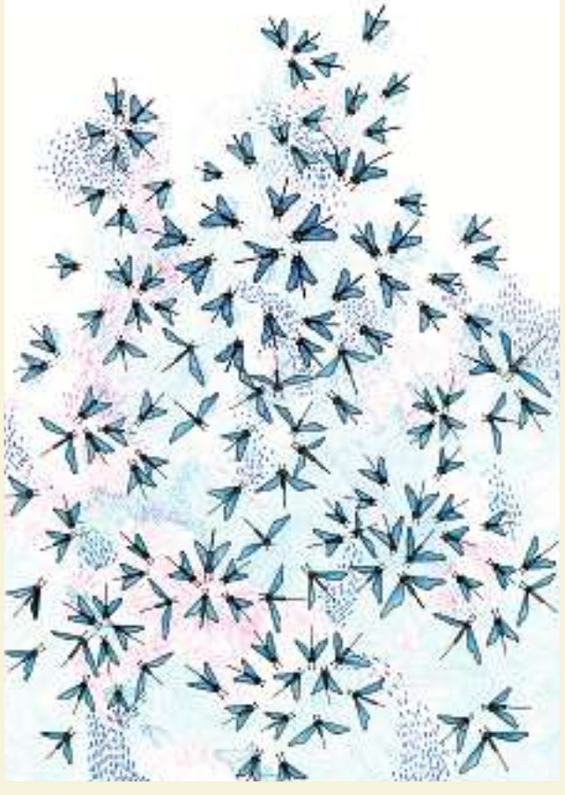
Bühnen-Installation zur Ausstellung *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*

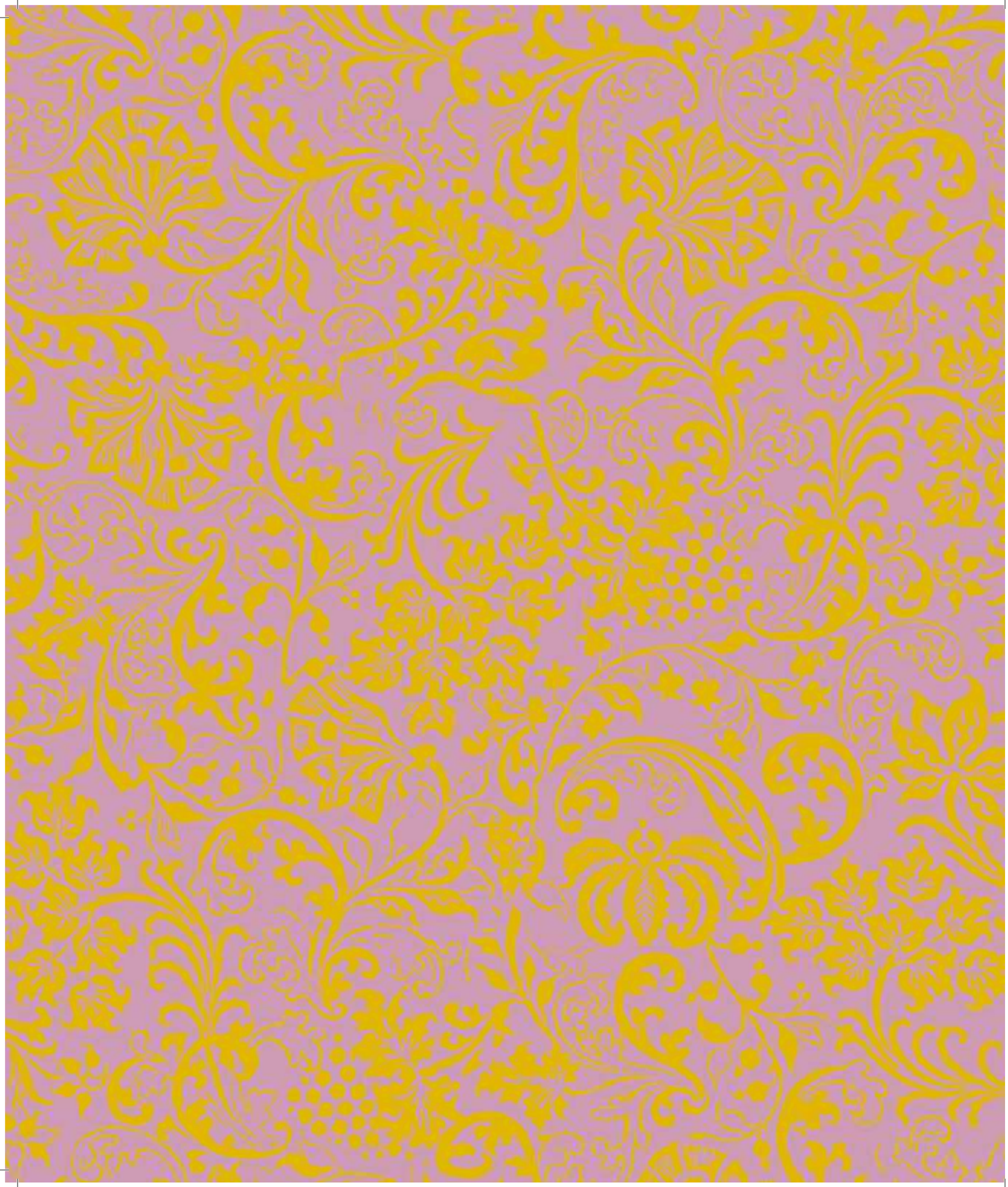
Wien, 2015/16 // Konzept und Planung: Kaj Delugan und Robert Gabris // Zeichnungen: Robert Gabris // Farbstifte auf Papier, jeweils 90 x 35 cm // Wien, Theatermuseum (Installation) / Privatbesitz des Künstlers (Zeichnungen)











Literatur

AUSSTELLUNGSKATALOGE

AK Berlin 1978
Ausstellungskatalog Ekhart Berckenhagen – Gretel Wagner (Hgg.), *Bretter, die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten*, Berlin (Kunstbibliothek Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kunstbesitz) 1978

AK Bologna 1980
Ausstellungskatalog Andrea Emiliani – Eugenio Riccomini – Renato Roli (Hgg.), *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, Bologna 1980

AK Bologna 2000
Ausstellungskatalog Jadranka Bentini – Deanna Lenzi (Hgg.), *I Bibiena – una famiglia europea*, Bologna (Pinacoteca Nazionale) 2000

AK Fano 2000
Ausstellungskatalog Francesco Milesi (Hg.), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano 2000

AK Florenz 1975
Ausstellungskatalog Mario Fabbri – Elvira Garbero Zorzi – Anna Maria Petrioli Tofani (Hgg.), *Il luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Florenz (Palazzo Medici Riccardi) 1975

AK Florenz 1980
Ausstellungskatalog *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Florenz 1980

AK Innsbruck 2009
Ausstellungskatalog Sabine Haag (Hg.), *Ferdinand Karl. Ein Sonnenkönig in Tirol*, Innsbruck (Schloss Ambras) 2009

AK Lambach 2006
Ausstellungskatalog Klaus Landa (Hg.), *Im Fluss – am Fluss. Katalog zur Jubiläumsausstellung 950 Jahre Kloster Lambach*, Lambach (Stift) 2006

AK London 2009
Ausstellungskatalog Michael Snodin – Nigel Llewellyn – Joanna Norman (Hgg.), *Baroque – Style in the Age of Magnificence*, London (Victoria & Albert Museum) 2009

AK Marchegg 1978
Ausstellungskatalog *Jagd einst und jetzt*, Marchegg (Niederösterreichische Landesausstellung) 1978

AK München 2003
Ausstellungskatalog Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, München (Haus der Kunst) 2003

AK Nürnberg 1998
Ausstellungskatalog G. Ulrich Großmann (Hg.), *Von teutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701*, Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum) 1998

AK Passau 2004
Ausstellungskatalog *grenzenlos. Geschichte der Menschen am Inn* (Bayrisch-oberösterreichische Landesausstellung), Passau 2004

AK Prag 2001
Ausstellungskatalog Vit Vlnas (Hg.), *The Glory of the Baroque in Bohemia. Art, Culture and Society in the 17th and 18th Centuries*, Prag (Národní galerie v Praze) 2001

AK Prag 2008
Ausstellungskatalog Andrea Rousová (Hg.), *Dances and Festivities of the 16th–18th Centuries*, Prag (Národní galerie v Praze) 2008

AK Rom 2010
Ausstellungskatalog Richard Bösel – Lydia Salviucci Insolera (Hgg.), *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, Rom (Istituto Nazionale per la Grafica) 2010

AK Schlosshof 1992
Ausstellungskatalog Friedrich Polleroß – Andrea Sommer-Mathis – Christopher F. Laferl (Hgg.), *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, Schlosshof im Marchfeld 1992

AK Sevilla – Warschau 2003
Ausstellungskatalog José María Díez Borque (Hg.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Sevilla (Real Alcázar) – Warschau (Königsschloss) 2003

AK St. Florian 1986
Ausstellungskatalog Rupert Feuchtmüller – Elisabeth Kovacs (Hgg.), *Welt des Barock*, St. Florian (Stift) 1986

AK Trient 2004
Ausstellungskatalog Domizio Cattoi (Hg.), *Prospettive del Settecento. Disegni di antichi maestri dal XVI al XIX secolo nelle raccolte del Museo Diocesano Tridentino*, Trient (Museo Diocesano Tridentino) 2004

AK Trient 2010
Ausstellungskatalog Domenica Primerano (Hg.), *Andrea Pozzo (1642–1709): pittore e prospettico in Italia settentrionale*, Trient (Museo Diocesano Tridentino) 2010

AK Venedig 1970
Ausstellungskatalog Maria Teresa Muraro – Elena Povoledo (Hgg.), *Disegni teatrali dei Bibiena* (Cataloghi di Mostre, Bd. 31), Venedig (Fondazione Giorgio Cini) 1970

AK Venedig 1975
Ausstellungskatalog Franco Mancini – Maria Teresa Muraro – Elena Povoledo (Hgg.), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli intermedi fiorentini all'opera comica veneziana*, Venedig (Fondazione Giorgio Cini) 1975

AK Wien 1980
Ausstellungskatalog *Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages*, Wien (Schloss Schönbrunn) 1980

AK Wien 1984
Ausstellungskatalog Ulrike Riss (Dembski) (Hg.), *Harlekin*, Wien (Österreichisches Theatermuseum) 1984

AK Wien 1988
Ausstellungskatalog Oskar Pausch (Hg.), *Vom Bild zum Raum*, Wien (Österreichisches Theatermuseum) 1988

AK Wien 1996
Ausstellungskatalog *Jagdzeit. Österreichs Jagdgeschichte. Eine Pirsch* (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 209), Wien (Hermesvilla) 1996

AK Wien 1997
Ausstellungskatalog Günter Düriegl (Hg.), *850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien 1147–1997*, Wien (Historisches Museum der Stadt Wien) 1997

AK Wien 1998a
Ausstellungskatalog Michael Krapf (Hg.), *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Wien (Österreichische Galerie Belvedere) 1998

AK Wien 1998b
Ausstellungskatalog *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998*, Wien (Prunksaal der ÖNB) 1998

AK Wien 2005
Ausstellungskatalog *Bernardo Bellotto genannt Canaletto: Europäische Veduten*, Wien (Kunsthistorisches Museum) 2005

AK Wien 2011
Ausstellungskatalog Vana Greisenegger-Georgila, *Ungezähmte Natur als Schauplatz. Bühnenbilder aus drei Jahrhunderten*, Wien (Österreichisches Theatermuseum) 2011

AK Wien – Zürich 2011
Ausstellungskatalog *Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys*, Wien (Kunsthistorisches Museum) – Zürich (Kunsthaus Zürich) 2011

MONOGRAFIEN

Adel 1960
Kurt Adel, *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien 1960

Adler 1959a
Guido Adler, Einleitung zu: *Marc Antonio Cesti, Il Pomo d'Oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt* (Denkmäler der Tonkunst Österreichs, Bd. III/2,6), Graz 1959

Adler 1959b
Guido Adler, Einleitung zu: *Marc Antonio Cesti, Il Pomo d'Oro. Bühnenfestspiel. Zweiter und fünfter Akt* (Denkmäler der Tonkunst Österreichs, Bd. IV/2,9), Graz 1959

Aercke 1994
Kristiaan P. Aercke, *Ne Plus Ultra: Il Pomo d'oro, the Habsburg Apple*, in: ders., *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*, Albany/NY 1994, 221–252

Alewyn – Sälzle 1959
Karl Alewyn – Richard Sälzle, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959

Antonicek 1970
Theophil Antonicek, *Antonio Cesti alla corte di Vienna*, in: Nuova rivista musicale italiana 4, 1970, 307–319

Antonicek 1985
Theophil Antonicek, *Musik- und Theaterleben an der Alten Universität*, in: Günther Hamann – Karl Mühlberger – Franz Skacel, *Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985*, Wien 1985, 161–176

Apostolides 1981
Jean-Marie Apostolides, *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981

Avancini 2002
Nicolaus Avancini S.J., *Pietas victrix – Der Sieg der Pietas*, hg. von Lothar Mundt und Ulrich Seelbach (Frühe Neuzeit, Bd. 73), Tübingen 2002

Bastl 1996
Beatrix Bastl, *Feuerwerk und Schlittenfahrt. Ordnungen zwischen Ritual und Zeremoniell*, in: Wiener Geschichtsblätter 51, 1996, 197–229

Beaussant 1992
Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris 1992

Beaussant 1996
Philippe Beaussant, *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Paris 1996

Beaussant 2010
Philippe Beaussant, *Le Ballet des singes et des autruches*, Paris 2010

Berger 1962
Herbert Berger, *Die grotesken Kostümentwürfe Ludovico Ottavio Burnacinis*, unveröff. Diss. Universität Wien 1962

Bernardini 2009
Laura Bernardini, *Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la »Festa della Peschiera«*, in: Quaderns d'Italià 14, 2009, 131–158

Berthold 1951
Margot Berthold, *Joseph Furttenbach (1591–1667). Architekturtheoretiker und Stadtbaumeister in Ulm. Ein Beitrag zur Theater- und Kunstgeschichte*, unveröff. Diss. Universität München 1951

Biach-Schiffmann 1931
Flora Biach-Schiffmann, *Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*, Wien – Berlin 1931

Birke – Kertész 1997
Veronika Birke – Jeannine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, Bd. IV, Wien – Köln – Weimar 1997

Bjurström 1961
Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961

Blumenthal 1980
Arthur M. Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, Hanover 1980

Blumenthal 1990
Arthur M. Blumenthal, *Medici patronage and the festival of 1589*, in: Marilyn Aronberg Lavin (Hg.), *IL 60: Essays Honoring Irving Lavin on His Sixtieth Birthday*, New York 1990, 97–106

Boeckl 1996
Christine M. Boeckl, *Vienna's Pestsäule: The Analysis of a Seicento Plague Monument*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49, 1996, 41–56

Bösel – Salviucci Insolera 2011
Richard Bösel – Lydia Salviucci Insolera (Hgg.), *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Rom 2011

Brosche 1996
Günter Brosche, »*Nur danken kann ich …«. Einige Neuerwerbungen der Musiksammlung der ÖNB im Jahre 1995*, in: Biblos 45,2, 1996, 269–271

Buck 2001
Elmar Buck, *Vision, Raum, Szene, Gemälde, Graphik, Skulptur, Plakat, Foto, Film in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloß Wahn, Universität zu Köln*, Kassel 2001

Burke 1993
Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, aus dem Englischen von Matthias Fienbork, Berlin 1993 (Originalausg. New Haven – London 1992)

Cardini 1986
Franco Cardini, *La civiltà del torneo*, in: Ausstellungskatalog *La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime*, Foligno 1986, 17–26

Český Krumlov 2001
Stiftung Barocktheater im Schloss Český Krumlov (Hg.), *Das Schlosstheater in Český Krumlov*, Český Krumlov 2001

Chilton 2001
Meredith Chilton, *Harlequin Unmasked. The Commedia dell'Arte and Porcelain Sculpture*, New Haven – London 2001

Christout 1967
Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643–1672*, Paris 1967

Cusick 2009
Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago – London 2009

Dahms 1982
Sibylle Dahms, *Theater und Musik im Rahmen der Benediktineruniversität*, in: Ausstellungskatalog *St. Peter in Salzburg. Das älteste Kloster im deutschen Sprachraum*, Salzburg 1982, 141–148

Dahms 2005
Sibylle Dahms, *Barockes Theatrum Mundi. Geistliches und weltliches Musiktheater im 17. Jahrhundert*, in: Jürg Stenzl – Ernst Hintermaier – Gerhard Walterskirchen (Hgg.), *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Salzburg – München 2005, 165–206

Deisinger 2007
Marko Deisinger, *Eleonora II. und die Gründung ihrer Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte des kulturellen Lebens am Wiener Kaiserhof*, in: Frühneuzeit-info 18, 2007, 45–54

Dembski-Riss 1996
Ulrike Dembski-Riss, *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: Arnfried Edler – Friedrich W. Riedel (Hgg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 7), Laaber 1996, 187–202

Dickhaut 2009
Kirsten Dickhaut, *Fest-Spiele als höfische Gefüge. Versailles, »Les Plaisirs de l'île enchantée«, Paris und Molières »Tartuffe ou l'Imposteur«*, in: Kirsten Dickhaut – Jörn Steigerwald – Birgit Wagner (Hgg.), *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert* (culturæ, Bd. 1), Wiesbaden 2009, 185–200

Dietrich 1965
Margret Dietrich, *Die Edelknabenkomödien am Hofe Leopolds I.*, in: *Die Commedia dell'arte und das Altwiener Volkstheater* (Schriftenreihe des Österreichischen Kulturinstituts in Rom, Bd. 3), Rom 1965, 15–26

Du Crest 1990
Sabine Du Crest, *Des fêtes à Versailles. Les divertissements de Louis XIV*, Paris 1990

Duindam 2003
Jeroen Duindam, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge 2003

Ebersberger 1961
Anna Maria Ebersberger, *Das Kostümwerk Daniele Antonio Bertolis (Das Bühnenkostüm der Karolingischen Oper)*, unveröff. Diss. Universität Wien 1961

Edler – Riedel 1996
Arnfried Edler – Friedrich W. Riedel (Hgg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 7), Laaber 1996

Fähler 1974
Eberhard Fähler, *Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1974

Fidler 2000
Petr Fidler, *La contesa dell'Aria e dell'Acqua – Eine barocke Performance*, in: Opera historica 8, 2000, 359–379

Fischer 2015
Christine Fischer (Hg.), *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina: Räume und Inszenierungen in Francesca Caccinis Ballettoper (Florenz, 1625)* (Zwischentöne, Bd. 1), Zürich 2015

Fleischacker 1962
Peter Fleischacker, *Rekonstruktionsversuch des Opernhauses und des Bühnenapparates in dem Theater des Ludovico Ottavio Burnacini*, unveröff. phil. Diss. Universität Wien 1962

Flotzinger 1985
Rudolf Flotzinger, *Fux-Studien* (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 6), Graz 1985

Flotzinger 2015
Rudolf Flotzinger (Hg.), *Johann Joseph Fux. Leben – musikalische Wirkung – Dokumentation*, Graz 2015

Flotzinger – Wellesz 1991
Rudolf Flotzinger – Egon Wellesz, *Johann Joseph Fux. Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser*, Graz 1991

Frank 2013
Martina Frank, *I Galli Bibiena per i Gesuiti di Vienna*, in: Sabine Frommel (Hg.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Bologna 2013, 313–326

Furttenbach 2013
Joseph Furttenbach, *Lebenslauf 1652–1664*, hg. und kommentiert von Kaspar von Greyerz, Kim Siebenhüner und Roberto Zaugg (Selbstzeugnisse der Neuzeit, Bd. 22), Köln – Weimar – Wien 2013

Gergely – Gergely– Prossinag 1993
Thomas Gergely – Gabriele Gergely – Hermann Prossinag, *Vom Saugarten des Kaisers zum Tiergarten der Wiener. Die Geschichte des Lainzer Tiergartens – entdeckt in einem vergessenen Archiv*, Wien u. a. 1993

Goloubeva 1997
Maria Goloubeva, *»Il Pomo d'oro« and the problem of dynastic continuity in the reign of Leopold I*, in: Majestas 5, 1997, 79–98

Goloubeva 2000
Maria Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Bd. 184), Mainz 2000, 107–111

Gregor 1926–1930
Joseph Gregor (Hg.), *Denkmäler des Theaters*, Wien 1926–1930

Gregor 1954
Joseph Gregor, *Giuseppe Galli-Bibiena* (Denkmäler des Theaters, Bd. N.S. 1), Wien 1954

Gregor – Hadamowsky 1930
Joseph Gregor – Franz Hadamowsky, *Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung der Nationalbibliothek* (Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, Bd. 2), Wien 1930

Greisenegger-Georgila 2003
Vana Greisenegger-Georgila, *Aspekte der Bühnendekoration im 17. Jahrhundert*, in: Ausstellungskatalog Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, München (Haus der Kunst) 2003, 25–29

Griffin 1972
Robert A. Griffin, *High Baroque Culture and Theatre in Vienna*, New York 1972

Gutkas 1986
Karl Gutkas, *Die Jagd als höfisches und adeliges Vergnügen, aber als Untertanenlast*, in: Ausstellungskatalog *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Schlosshof – Niederweiden (Niederösterreichische Landesausstellung) 1986, 401–413

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

Haider-Pregler 1969
Hilde Haider-Pregler, *Das Roßballett im Inneren Burghof zu Wien (Jänner 1667)*, in: Maske und Kothurn 15, 1969, 291–324

Hilmera 1961
Jiří Hilmera, *Památky divadelního výtvarnictví 17. a 18. století ve sbírkách státních hradů a zámků*, in: Zprávy památkové pěče, 1961, 147–154

Hilmera 1964
Jiři Hilmera, *»Costanza e Fortezza«. Giuseppe Galli Bibiena und das Barocktheater in Böhmen*, in: Maske und Kothurn 10, 1964, 396–407

Kabiersch 1972
Angela Kabiersch, *Nicolaus Avancini S.J. und das Wiener Jesuitentheater 1640–1685*, unveröff. Diss. Universität Wien 1972

Karner 2012
Herbert Karner (Hg.), *Andrea Pozzo (1642–1709): der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten* (ÖAW, phil.-hist. Kl. Denkschriften, Bd. 436; Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, Bd. 11), Wien 2012

Karner 2014
Herbert Karner (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz* (Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2), Wien 2014

Köchel 1872
Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Joseph Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien 1872

Kohler 1988
Georg Kohler (Hg.), *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*, Zürich – München 1988

Koldau 2005
Linda Maria Koldau, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln –Weimar – Wien 2005

Kugler 1985
Georg Johannes Kugler, *Der österreichische Erzherzogshut und die Erbhuldigung*, in: Ausstellungskatalog *Der Heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol*, Stift Klosterneuburg (Niederösterreichische Landesausstellung) 1985, 84–92

Kurzel-Runtscheiner 2011
Monica Kurzel-Runtscheiner, *Winterfreuden. Schlitten und Schlittenfahrten in der mitteleuropäischen Kunst- und Kulturgeschichte*, in: Ausstellungskatalog *Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys*, Wien (Kunsthistorisches Museum) – Zürich (Kunsthaus Zürich) 2011, 94–105

La Gorce 2000
Jerôme de La Gorce, *Un aspetto del mestiere teatrale di Torelli: la riutilizzazione delle scenografie dell'»Andromède« per il »Ballet de la Nuit«*, in: Ausstellungskatalog Francesco Milesi (Hg.), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano 2000, 235–248

La Gorce 2002
Jerôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris 2002

La Gorce 2005
Jerôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Versailles 2005

Lang 1975
Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica (1727). Abhandlung über die Schauspielkunst*, hg. und übersetzt von Alexander Rudin, Bern – München 1975

Lazardzig 2008
Jan Lazardzig, *Theater- und Festungsbau. Zur Architektonik des Wissens im Werk des Kriegs- und Zivilbaumeisters Joseph Furttenbach (1591–1667)*, in: Flemming Schock – Oswald Bauer – Ariane Koller (Hgg.), *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit. Ordnung und Repräsentation von Wissen* (Metaphorik.de, Bd. 14), Hannover 2008, 179–203

Leopold 2013
Silke Leopold, *Die Pracht der Medici und die Macht der Musik. Von Lorenzo Il Magnifico zu Ferdinando I. – ein Jahrhundert Florentinisches Musiktheater*, in: Ausstellungskatalog *Die Medici. Menschen, Macht und Leidenschaft*, Regensburg 2013, 327–336

Lindner 2014
Christiane Lindner, Der große Theatersaal der Jesuiten in der Alten Universität in Wien, unveröff. Diplomarbeit Universität Wien 2014

Lorenz 1999
Hellmut Lorenz (Hg.), *Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 4, München – London – New York 1999

Lotz [1940]
Arthur Lotz, *Das Feuerwerk. Seine Geschichte und Bibliographie. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Feste und des Theaterwesens in sieben Jahrhunderten*, Leipzig o. J. [1940]

Marin 1981
Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris 1981

van der Meer 1961
John Henry van der Meer, *Johann Joseph Fux als Opernkomponist*, 2 Bde., Bilthoven 1961

Michels 2012
Claudia Michels, *Francesco Borosoni – Tenor und Impresario*, in: Musicologica Brunensia 47, 2010, 113–130

Möseneder 1983
Karl Möseneder, *Zeremoniell und monumentale Poesie: Die »Entrée solennelle« Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Berlin 1983

Müller-Kampel 2010
Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst-Stranitzky. Zur Revision seiner Biographie*, in: LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie. Forschung, Dokumentation, Lehre. Webportal: http://lithes.uni-graz.at/forschung.html (Institut für Germanistik der Universität Graz, 2010)

Nagler 1958
Alois M. Nagler, *Theaterfeste der Medici. II. Die Intermezzi von 1589*, in: Maske und Kothurn 4, 1958, 178–198

Nagler 1960
Alois M. Nagler, *Theaterfeste der Medici. IV. Die Hochzeit von 1608*, in: Maske und Kothurn 6, 1960, 256–263

Noe 2011
Alfred Noe, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1: Von den Anfängen bis 1797*, Wien – Köln – Weimar 2011

Ottermann 1982
Stephan Ottermann, *Die Schaulust am Elefanten. Eine Elephantographia Curiosa*, Frankfurt a. M. 1982

Pausch 1988
Oskar Pausch (Hg.), *Vom Bild zum Raum: Bühnenmodelle 1781–1987* (Biblos-Schriften, Bd. 147), Wien 1988

Pausch 1991
Oskar Pausch (Hg.), *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses* (Cortina, Bd. 8), Wien – Köln – Weimar 1991

Perutková 2011
Jana Perutková, *František Antonin Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích* (Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae, Series S, Bd. IV), Prag 2011

Piechocki 2015
Katharina N. Piechocki, *Ferdinando Saracinelli / Francesca Caccini, La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, in: Daniel Winkler – Sabine Schrader – Gerhild Fuchs (Hgg.), *Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890* (Recherchen, Bd. 118), Berlin 2015, 173–190

Pirker 1927
Max Pirker, *Teutsche Arien, welche auf dem Kayserlich privilegirten Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirten Comoedien, deren Titul hier jedesmal beygerucket, gesungen worden. Cod. ms. 12706–12709 der Wiener Nationalbibliothek. Mit Einleitung und Anmerkungen*, Bd. I, Wien – Prag – Leipzig 1927

Polleroß 2002/2003
Friedrich Polleroß, *»Pro decore Majestatis«. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst*, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 4/5, 2002/2003, 191–295

Pons 2001
Rouven Pons, *»Wo der gecrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz«. Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I.* (Deutsche Hochschulschriften, Bd. 1195), Egelsbach – Frankfurt a. M. – München – New York 2001

Prunkfahrzeuge 2009
Prunkfahrzeuge des Wiener Kaiserhofes (Wagenburg), Wien 2009

Ptáčková 1993
Věra Ptáčková (Hg.), *Barokní divadlo na zámku v* Českém *Krumlově. Papers given at a specialist seminar in* Český *Krumlov 27.9.–30.9.1993*, Prag – České Budějovice 1993

Quaeitzsch 2010
Christian Quaeitzsch, *Une société de plaisirs. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum* (Passagen/Passages, Bd. 30), Berlin u. a. 2010

Rainer 2003
Werner Rainer, *Princeps uersus in Vniversitatem. Fürstbischof Hieronymus Colloredo und das Universitätstheater*, in: Christian Rohr (Hg.), *Barocker Geist und Raum. Die Salzburger Benediktiner Universität*, Salzburg 2003, 81–126

Reckow 1992
Fritz Reckow (Hg.), *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.*, Erlangen 1992

Reinking 1984
Wilhelm Reinking, *Die sechs Theaterprojekte des Architekten Joseph Furttenbach*, Frankfurt a. M. 1984

Saslow 1996
James M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven – London 1996

Schenk 1969
Eleonore Schenk, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters (1710–1748)*, unveröff. Diss. Universität Wien 1969

Schikola 1972
Gertraut Schickola, *Ludovico Burnacinis Entwürfe für die Wiener Pestsäule*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25, 1972, 247–258

Schlag 1990
Wilhelm Schlag, *Die Jagd*, in: Ausstellungskatalog *Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession 1500–1700*, Rosenburg (Niederösterreichische Landesausstellung) 1990, 343–356

Schmidt 1976
Carl B. Schmidt, *Antonio Cesti's »Il pomo d'oro«: A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle*, in: Journal of the American Musicological Society 29, 1976, 381–412

Schmidt 1982
Carl B. Schmidt (Hg.), *Antonio Cesti: »Il pomo d'oro« (Music for Acts III and V from Modena, Biblioteca Estense, Ms. Mus. E. 120)* (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, Bd. 42), Madison/WI 1982

Schmücker 2007
Christina Schmücker, *Im Wirtshaus »Zum Schwarzen Adler«. Die Wirtschaften in den Zeremonialprotokollen (1652–1800)*, in: Irmgard Pangerl – Martin Scheutz – Thomas Winkelbauer (Hgg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung* (Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich, Bd. 31; Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 47), Innsbruck – Wien – Bozen 2007, 435–462

Schneider 2004
Herbert Schneider, *La Monarchia Latina Trionfante von Antonio Draghi, ›Festa Musicale‹ zur Geburt des Erbprinzen Joseph (1678) oder Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfischen Panegyrik*, in: Pierre Béhar – Herbert Schneider (Hgg.), *Der Fürst und sein Volk*, St. Ingbert 2004, 109–144

Schnitzer 1995
Claudia Schnitzer, *Königreiche – Wirtschaften – Bauernhochzeiten. Zeremonielltragende und -unterwandernde Spielformen höfischer Maskerade*, in: Jörg Jochen Berns – Thomas Rahn (Hgg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Frühe Neuzeit, Bd. 25), Tübingen 1995, 280–331

Schnitzer 1999
Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit* (Frühe Neuzeit, Bd. 53), Tübingen 1999

Schnitzler 1990
Rudolf Schnitzler, *The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini*, in: Maria Teresa Muraro (Hg.), *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio* (Studi di Musica Veneta, Bd. 16), Florenz 1990, 217–237

Schöne 1960
Günter Schöne, *Barockes Feuerwerkstheater*, in: Maske und Kothurn 6, 1960, 351–362

Schumann 2003
Jutta Schumann, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (Colloquia Augustana, Bd. 17), Berlin 2003

Sedlmayr 1996
Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Mailand [2]1996

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

Seifert 1988
Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699* (dramma per musica, Bd. 2), Wien 1988

Seitschek 2007
Stefan Seitschek, *Karussell und Schlittenfahrt im Spiegel der Zeremonialprotokolle – nicht mehr als höfische Belustigungen?*, in: Irmgard Pangerl – Martin Scheutz – Thomas Winkelbauer (Hgg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung* (Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich, Bd. 31; Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 47), Innsbruck – Wien – Bozen 2007, 357–434

Seitschek 2011
Stefan Seitschek, *Karussell und Schlittenfahrt: Sport und Prunk am Wiener Hof*, in: Wiener Geschichtsblätter 66, 2011, 299–312

Shock 1967
Diane H. Shock, *Costuming for »Il pomo d'oro«*, in: Gazette des beaux-arts 70, 1967, 251–256

Solerti 1905
Angelo Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Florenz 1905

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

Sommer-Mathis 1996
Andrea Sommer-Mathis, *Parnaß – Helikon – Olymp: der Musenberg im höfischen Fest. Zur Darstellung der Musik in den Florentiner Renaissancefesten*, in: Imago Musicae 13, 1996, 75–106

Sommer-Mathis 2000
Andrea Sommer-Mathis, *Lodovico Ottavio Burnacini, scenografo e costumista di Antonio Draghi*, in: Emilio Sala – Davide Daolmi (Hgg.), *»Quel novo Cario, quel divin Orfeo«. Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5–7 ottobre 1998)* (ConNotazioni, Bd. 7), Lucca 2000, 397–410

Sommer-Mathis 2002
Andrea Sommer-Mathis, *Momo und Truffaldino. Die komischen Personen in den beiden Versionen des Pomo d'oro am Wiener (1668) und am spanischen Hof (1703)*, in: Brigitte Marschall (Hg.), *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag* (Maske und Kothurn, Bd. 48), Wien – Köln – Weimar 2002, 215–231

Sommer-Mathis 2004
Andrea Sommer-Mathis, *Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666–1673)*, in: Fernando Checa Cremades (Hg.), *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII,* Madrid 2004, 231–256

Sommer-Mathis 2010
Andrea Sommer-Mathis, *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, 83–92

Sommer-Mathis 2014a
Andrea Sommer-Mathis, *Das Theater auf der Kurtine*, in: Karner 2014, 422–427

Sommer-Mathis 2014b
Andrea Sommer-Mathis, *Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen*, in: Karner 2014, 470–493

Sommer-Mathis 2014c
Andrea Sommer-Mathis, *Residenz und öffentlicher Raum. Höfisches Fest in Wien im Wandel vom 16. zum 17. Jahrhundert*, in: Karner 2014, 494–508

Sommer-Mathis 2014d
Andrea Sommer-Mathis, *»Es ergetzet und verletzet«. Explosive Inszenierungsstrategien im Fest der Frühen Neuzeit*, in: Hermann Blume – Elisabeth Großegger – Andrea Sommer-Mathis – Michael Rössner (Hgg.), *Inszenierung und Gedächtnis. Soziokulturelle und ästhetische Praxis*, Bielefeld 2014, 173–190

Sommer-Mathis 2015
Andrea Sommer-Mathis, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters zwischen deutschsprachiger Stegreifkomödie und italienischer Oper*, in: Divadelní Revue 2, 2015, 139–152

Sommer-Mathis 2016
Andrea Sommer-Mathis, *Höfische Repräsentation in Theater und Fest der Frühen Neuzeit*, in: Gernot Gruber – Monika Mokre (Hgg.), *Repräsentation/en*, Wien 2016, 131–149

Sošková 2000
Martina Sošková, *Emperor Leopold I in Allegorical Dress from the Equestrian Ballet »La Contesa dell'Aria e dell'Acqua«*, in: Bulletin of the National Gallery in Prague 10, 2000, 68–73

Spáčilová – Vácha 2009
Jana Spáčilová – Štepán Vácha, *New Insights into the Performance of Fux's Opera »Costanza e Fortezza« in Prague in 1723*, in: Music in Art 34, 2009, 45–72

Strohm 2002
Reinhard Strohm, *»Costanza e Fortezza«: Investigation of the Baroque Ideology*, in: Daniela Gallingani (Hg.), *I Bibiena. Una famiglia in scena: Da Bologna all'Europa*, Florenz 2002, 75–91

Tipton 2003
Susan Tipton, *»Il mondo festeggiante«. Die Inszenierung höfischer Hochzeiten als Schauspiel für die Welt*, in: Ausstellungskatalog Ulf Küster (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, München (Haus der Kunst) 2003, 42–47

Vácha 2010
Štepán Vácha, *The Theatre built for the Opera Costanza e Fortezza in Prague 1723: Reconstruction of its space, typology of the structure and its inspirational sources*, in: Jiří Bláha – Pavel Slavko, *The World of Baroque Theatre. A Compilation of Essays from the* Český *Krumlov Conferences 2007, 2008 and 2009*, Český Krumlov 2010, 179–185

Valentin 1984
Jean-Marie Valentin, *»Il Pomo d'Oro« et le mythe impérial Catholique à l'*époque de Léopold *I^er^*, in: XVII^e^ Siècle 36, 1984, 17–36

Warburg 1932
Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il »Libro di Conti« di Emilio de' Cavalieri*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Gertrud Bing, Leipzig – Berlin 1932, Bd. 1, 259–300, 394–441

Weil 1982
Mark S. Weil, *Ludovico Burnacini and the migration of the forty hours style from Rome to Vienna*, in: Antoine Schnappel (Hg.), *La scenografia barocca*, Bologna 1982, 157–162

Wellesz 1910/1956
Egon Wellesz (Hg.), *Johann Joseph Fux: »Costanza e Fortezza«* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVII, Bd. 34/35), Wien 1910, 2. Aufl. 1956

Wellesz 1928
Egon Wellesz, *Das »Balletto a cavallo«*, in: Musikblätter des Anbruch 10, 1928, 6–13

Wessely 1969
Otto Wessely, *Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens »Costanza e fortezza«*, Graz 1969

White 1992
Harry White (Hg.), *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Cambridge 1992

Wrede 2015
Martin Wrede, *Ludwig XIV. Der Kriegsherr aus Versailles*, Darmstadt 2015

Wright 2013
Alison E. Wright, *Curious Beasts. Animal Prints from the British Museum*, London 2013

Zacharias 1960
Thomas Zacharias, *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*, Wien 1960

Zechmeister 1971
Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776* (Theatergeschichte Österreichs, Bd. III,2), Wien 1971

Impressum

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung
Spettacolo barocco! Triumph des Theaters
Theatermuseum, Wien
3. März 2016 – 30. Jänner 2017

AUSSTELLUNG

Gesamtleitung:
Thomas Trabitsch

Konzept und Kuratierung:
Daniela Franke
Rudi Risatti
Andrea Sommer-Mathis
Alexandra Steiner-Strauss

Ausstellungsgestaltung:
BLAICH + DELUGAN ARCHITEKTEN

Ausstellungsgrafik:
Michaela Noll

Herstellung und Ausstellungsaufbau:
museom service gmbh
vienna arthandling gmbh

Ausstellungsorganisation:
Gertrud Fischer

Leihverkehr und Versicherungswesen:
Tanja Stigler

Presse und Öffentlichkeitsarbeit:
Andreas Kugler

Kulturvermittlung und Theaterpädagogik:
Karin Mörtl
Elisabeth Ritter
Katharina Scholz-Manker
Ernst Tauchner

Audioguide:
Natalie Lettner
Alexander Smith

Abbildungen:
Fotografische Leitung:
Stefan Zeisler
Fotos:
Helmut Jehart
Alexander Rosoli
Bildbearbeitung:
Sanela Antic

Videoproduktion:
Barbara Schwertführer

Klanginstallationen für Guckkästen:
Georg Graf

Video- und Toninstallation:
Bernhard AV GmbH

Ausstellungsbeleuchtung:
Gustavo Bernasconi

Rekonstruktionsmodell »Costanza e Fortezza«:
TU Wien, Institut für Kunst & Gestaltung,
Modellbauwerkstatt
Walter Fritz (Leitung)
Paula Bezard und Ivan Matas (Herstellung)

Bühnen-Installation im Hof:
Kaj Delugan (Konzept und Planung)
Robert Gabris (Zeichnungen)

Restauratorische Betreuung:
Kurt List
Nadja Pohn
Angela Sixt

Technik:
Jörg Stark *(Leitung)*
Andreas Riedel (Betreuung)

KATALOG

Konzept und Herausgabe:
Andrea Sommer-Mathis
Daniela Franke
Rudi Risatti

Redaktion:
Andrea Sommer-Mathis
Daniela Franke

Autoren der Katalogbeiträge:
Martina Frank (MF)
Daniela Franke (DF)
Rudolf Hopfner (RH)
Monica Kurzel-Runtscheiner (MKR)
Thomas Leibnitz (TL)
Çiğdem Özel (CÖ)
Friedrich Polleroß (FP)
Paulus Rainer (PR)
Rudi Risatti (RR)
Konrad Schlegel (KS)
Andrea Sommer-Mathis (ASM)
Alexandra Steiner-Strauss (ASS)

Leiter des Publikationswesens:
Franz Pichorner

Lektorat:
Annette Schäfer
Elisabeth Herrmann

Grafische Gestaltung:
Michaela Noll

Art-Direktion:
Stefan Zeisler

Abbildungen:
Fotografische Leitung:
Stefan Zeisler
Fotos:
Helmut Jehart
Alexander Rosoli
Bildbearbeitung:
Sanela Antic

Druck und Bindung:
Passavia Druckservice GmbH & Co. KG, Passau

Bildnachweis:
Die Bildrechte der Abbildungen liegen bei den in den Bildlegenden bzw. in den Objektbeschreibungen angeführten Institutionen bzw. Personen.

Abb. auf dem Cover:
Bacchantin. Kostümfigurine von Antonio Daniele Bertoli, Wien, 1. Hälfte 18. Jh. Feder, aquarelliert auf Papier. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_ Min43_II_88

Copyright © 2016 KHM-Museumsverband,
Theatermuseum, Wien
sowie Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG

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

1. Auflage
Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Abdrucks oder der Reproduktion einer Abbildung, sind vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ohne Zustimmung des Verlages ist unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-7319-0347-5

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25
36100 Petersberg
Deutschland
www.imhof-verlag.com

LEIHGEBER

Das Theatermuseum dankt folgenden Institutionen und Leihgebern:

Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln
München, Deutsches Theatermuseum
München, Staatliche Graphische Sammlung
Salzburg, Kunstsammlungen der Erzabtei St. Peter
Schloss Český Krumlov; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle České Budějovice
Schloss Hrádek u Nechanic; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle Sychrov
Schloss Rájec nad Svitavou; Nationales Institut für Denkmalpflege (Tschechische Republik), Regionalfachstelle Kroměříž
Wien, Akademie der bildenden Künste
Wien, Albertina
Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer
Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kaiserliche Wagenburg
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
Wien, Universitätsbibliothek
Wien, Wien Museum
Wien, Martin Breinschmid
Wien, Friedrich Polleroß