

OPERNBAUTEN DES BAROCK

The image shows the interior of a grand Baroque opera house. The ceiling is a masterpiece of Baroque stucco work, featuring intricate scrollwork and floral motifs in gold and blue. A large, ornate chandelier hangs from the center. The stage is framed by a massive, gilded architectural structure with columns and arches. A large, deep blue curtain with gold fringe hangs across the stage. The stage itself is a complex, multi-level structure with a central platform and side wings, all richly decorated with gold leaf and intricate carvings. The audience seating is arranged in a semi-circle, with rows of dark seats. The overall atmosphere is one of opulence and historical grandeur.

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES XXXI
ICOMOS · JOURNALS OF THE GERMAN NATIONAL COMMITTEE XXXI
ICOMOS · CAHIERS DU COMITÉ NATIONAL ALLEMAND XXXI

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES
CONSEIL INTERNATIONAL DES MONUMENTS ET DES SITES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS
МЕЖДУНАРОДНЫЙ СОВЕТ ПО ВОПРОСАМ ПАМЯТНИКОВ И ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНЫХ МЕСТ

OPERNBAUTEN DES BAROCK

Eine internationale Tagung des Deutschen
Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayerischen
Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen
Bayreuth, 25.–26. September 1998

ICOMOS
DEUTSCHES NATIONALKOMITEE
Geschäftsstelle:
Bayer. Landesamt für Denkmalpflege
Postfach 10 02 03 - 80076 München

Bibliothek

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES XXXI
ICOMOS · JOURNALS OF THE GERMAN NATIONAL COMMITTEE XXXI
ICOMOS · CAHIERS DU COMITÉ NATIONAL ALLEMAND XXXI

ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees
Herausgegeben vom Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland
Präsident Prof. Dr. Michael Petzet
Vizepräsident Dr. Kai R. Mathieu
Generalsekretär Dr. Werner von Trützschler

GESCHÄFTSSTELLE

Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
Hofgraben 4
D-80539 München

GEFÖRDERT AUS MITTELN DES BEAUFTRAGTEN
DER BUNDESREGIERUNG FÜR ANGELEGENHEITEN
DER KULTUR UND DER MEDIEN

REDAKTION

Florian Fiedler, Michael Petzet

LAYOUT

Florian Fiedler

GESAMTHERSTELLUNG

Lipp GmbH, Graphische Betriebe, Meglingerstraße 60, 81477 München

VERTRIEB

Karl M. Lipp Verlag, Meglingerstraße 60, 81477 München, ISBN 3-87490-669-8

UMSCHLAG

Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus, Blick zur Bühne (Umschlagvorderseite) und zur Fürstenloge (Umschlagrückseite)

INHALT

<i>Vorwort / Foreword / Avant-propos</i>	4
PETER O. KRÜCKMANN <i>Das Markgräfliche Opernhaus zu Bayreuth – Die bürgerliche Adaption eines Hoftheaters</i>	7
JOCHEN MEYER <i>Vom barocken theatrum mundi zum modernen Theater – Kritik und Rezeption der barocken Theaterbauten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert</i>	15
HERMANN NEUMANN <i>Das Cuvilliéstheater der Münchner Residenz und seine denkmalpflegerischen Probleme</i>	27
MARCUS KÖHLER <i>Das Schloßtheater in Celle: Die Geschichte einer verfehlten Rekonstruktion</i>	48
DEANNA LENZI <i>Das Theater der Este in Modena von Gaspare Vigarani</i>	54
HARALD ZIELSKE <i>Historische Theaterräume: Bespielung oder museologische Präsentation?</i>	55
STEFFI ROETTGEN <i>Apollo und die Musen im Theater – zum Deckenbild des Bayreuther Opernhauses</i>	61
MATTHIAS STASCHUL <i>Zur restauratorischen Schadensproblematik im markgräflichen Opernhaus Bayreuth</i>	73
OSWALD G. BAUER <i>Zur Typologie des Bühnenbildes im Barocktheater</i>	75
BARBRO STRIBOLT <i>Influence of Giuseppe and Carlo Bibiena on Swedish scenography of the 18th century</i>	79
JEAN-PAUL GOUSSET <i>Die Bühnenbeleuchtung im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich</i>	84
HANS-JOACHIM SCHOLDERER <i>Schloßtheater Ludwigsburg, Restaurierung und Betrieb</i>	87
BABETTE BALL-KRÜCKMANN <i>Giuseppe Galli Bibiena: Ein unbekanntes Umbauprojekt für die Berliner Oper</i>	90
DÖRTE REISENER <i>Wesen, Wirkung und zeitgemäße Aufführungspraxis barocker Opern</i>	98
REINHARD WIESEND <i>Opernreform und Theaterbau bei Francesco Algarotti</i>	100
PER SIMON EDSTRÖM <i>Der deutsche Maschinenmeister Christian Gottlob Reuss und die Bühnenmaschinerie des Drottningholmer Schloßtheaters</i>	104
<i>Tagungsprogramm</i>	106
<i>Autorenverzeichnis / Abbildungsnachweis</i>	107

VORWORT

Das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth, von der Bundesrepublik Deutschland für die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes vorgeschlagen, verkörpert in einzigartiger Vollendung den Typus des höfischen Rang-Logen-Theaters. Bauherrin war Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, eine Schwester des preußischen Königs Friedrichs des Großen. Sie holte nicht nur berühmte Musiker und Komponisten nach Bayreuth, sondern für ihr neues, 1748 vollendetes Opernhaus Giuseppe Galli Bibiena, den bekanntesten Theaterarchitekten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Anlaß für die vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in Bayreuth vom 25. bis 26. September 1998 veranstaltete Tagung ›Opernbauten des Barock‹ war daher das Jubiläum der Vollendung des Markgräflichen Opernhauses, prachtvoller Schauplatz jener von der Markgräfin, einer charakteristischen Vertreterin des aufgeklärten Absolutismus, dominierten Epoche, die im Jubiläumsjahr auch in einer Ausstellung im Neuen Schloß vorgestellt wurde: ›Das vergessene Paradies, 250 Jahre Markgräfliches Opernhaus, Galli Bibiena und der Musenhof der Markgräfin Wilhelmine‹.

Nur wenige Opernbauten des Barock sind in ihrem ursprünglichen Zustand überliefert. Das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth mit seinem gut erhaltenen Zuschauerraum unterscheidet sich durch seine ungewöhnlich aufwendige bauliche Dimension und die prunkvolle Ausstattung von anderen Hoftheatern dieser Epoche wie Schwetzingen, Ludwigsburg, Drottningholm oder Český Krumlov und läßt sich noch am ehesten mit dem Münchner Residenztheater François Cuvilliés' vergleichen, das 1944 zerstört und später an anderer Stelle der Residenz unter

Verwendung der geborgenen Dekorationsteile wiedererrichtet wurde. Mit den Beispielen aus der Geschichte des europäischen Theaterbaus verband das Programm der Tagung aktuelle Fragen der Konservierung und Restaurierung: Die zum Teil bis heute unter einem starken ›Nutzungsdruck‹ stehenden und durch übertriebene technische Anforderungen an Beleuchtung, Bühnentechnik, Brand-sicherheit usw. gefährdeten historischen Theaterbauten als eine höchst komplexe Aufgabe und Herausforderung für die Praxis der Denkmalpflege. Dabei geht es nicht nur um die Restaurierung der nicht selten durch Veränderungen des 19. und 20. Jahrhunderts verunstalteten Zuschauerräume: Die besondere Sorge des Denkmalpflegers wird auch der leider nur noch in den seltensten Fällen erhaltenen historischen Bühnentechnik gelten, wie sie an verschiedenen Beispielen im zweiten Teil der Tagung vorgestellt wurde.

Zu danken ist allen Autoren dieser Publikation, den Rednern der Bayreuther Konferenz, die mit ihren Referaten zum internationalen Erfahrungsaustausch beigetragen haben, außerdem für die finanzielle Unterstützung der Veranstaltung der Laura und Franz Leupoldt-Stiftung und der Kreissparkasse Bayreuth-Pegnitz. Unser besonderer Dank gilt schließlich Herrn Staatsminister Erwin Huber, der die ca. 120 Teilnehmer der Tagung, darunter eine Reihe von Kollegen aus Frankreich, Italien, den Niederlanden, Österreich und Schweden, am 25. September zu einem Empfang im Neuen Schloß geladen hat.

Egfrid Hanfstaengl
*Präsident der Bayerischen
Verwaltung der staatl.
Schlösser, Gärten und Seen*

Prof. Dr. Michael Petzet
*Präsident des Deutschen
Nationalkomitees von
ICOMOS*

FOREWORD

The Margrave's Opera House in Bayreuth, which the Federal Republic of Germany has proposed for inclusion in the UNESCO List of World Heritage, epitomises in a unique manner the court theatre with balconies and boxes. It was built by Margravine Wilhelmina von Bayreuth (a sister of Frederick the Great, the King of Prussia) who brought famous musicians and composers to Bayreuth as well as the most important theatre architect of the first half of the eighteenth century, Giuseppe Galli Bibiena for her Opera House, inaugurated in 1748. For this reason, the jubilee of the completion of the Margrave's

Theatre was an opportunity for the German National Committee of ICOMOS to organise the symposium ›Baroque Opera Houses‹ in cooperation with the Bavarian State Administration of Palaces, Gardens and Lakes from 25 to 26 September 1998. In this jubilee year of the completion of the Margrave's Opera House the Margravine, a characteristic figure of enlightened absolutism, was also presented in an exhibition in the New Palace: ›The Forgotten Paradise, 250 Years of the Margrave's Opera House, Galli Bibiena and the Court of Muses of Margravine Wilhelmina‹.

Only few opera houses from the baroque period have been preserved in their original form. With its preserved auditorium, unusually elaborate constructional dimensions and spectacular decoration the Margravine's Opera House in Bayreuth differs from other court theatres of this period such as Schwetzingen, Ludwigsburg, Drottningholm or Český Krumlov. It may be possible to compare it with the Munich residential theatre of François Cuvilliés, which was destroyed in 1944 and later rebuilt at another place of the residence with the salvaged decorative elements. The symposium's programme brought together examples from the history of European theatre buildings with topical questions of conservation and restoration. Some historical theatres are still heavily used today and are threatened by excessive technical demands for lighting, stagecraft, fire prevention and so forth, and represent an extremely complex task and a challenge for today's monument conservation. This does not simply involve the restoration of damaged auditoriums that were sometimes disfigured by additions in

the 19th and 20th century but includes the historical stage technique as well that unfortunately survived only in very few buildings. Several examples of stage technique were presented during the second half of the symposium.

A large debt of gratitude is owed to all the authors of this publication and to the speakers at the Bayreuth conference, who contributed to the exchange of experiences on an international level. In addition to this, thanks are also due to the grants of the Laura und Franz Leupoldt-Stiftung and the Kreissparkasse Bayreuth-Pegnitz. Last but not least, we would like to thank minister Erwin Huber, who invited the approximately 120 participants, including many colleagues from France, Italy, the Netherlands, Austria and Sweden, to a reception on 25 September in the New Palace.

Egfried Hanfstaengl
*President of the Bavarian
 State Administration of
 Palaces, Gardens and Lakes*

Prof. Dr. Michael Petzet
*President of the German
 National Committee
 of ICOMOS*

AVANT-PROPOS

L'Opéra margravial de Bayreuth, qui a été proposé par la République fédérale d'Allemagne pour être inscrit dans la liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO, représente une conception parfaite de théâtre de cour à loges. Il a été achevé en 1748 pour la margrave Wilhelmine von Bayreuth (une des sœurs de Frédéric le Grand, Roi de Prusse), qui fit venir à Bayreuth, outre des musiciens et compositeurs renommés, un des plus intéressants architectes de théâtre du XVIII^e siècle – Guisepppe Galli Bibiena. C'est pourquoi le jubilé de l'achèvement de l'Opéra margravial a été pour le Comité National Allemand de l'ICOMOS l'occasion d'organiser, en coopération avec l'Administration Bavaroise des Châteaux, Jardins et Lacs, les 25 et 26 septembre 1998 le symposium «Les opéras baroques». La margrave, qui fut une personnalité aussi caractéristique que dominante de l'absolutisme éclairé, a été présentée en cette année jubilaire dans l'exposition du Nouveau Château «Le paradis perdu – 250 ans de l'Opéra margravial – Galli Bibiena et la cour des muses de la margrave Wilhelmine».

Seuls quelques rares bâtiments baroques destinés à l'opéra ont gardé leur aspect d'origine. L'Opéra margravial de Bayreuth diffère, avec sa salle de spectacle et les dimensions inhabituelles de sa construction, des autres théâtres de cour de la même époque, comme ceux de Schwetzingen, Ludwigsburg, Drottningholm ou Český Krumlov. Il serait peut-être possible de le comparer au Théâtre de la Résidence de Munich dessiné par François Cuvilliés, qui fut détruit en 1944 et reconstruit à un autre emplacement de la Résidence avec les boiseries sauvés. Le programme du symposium a relié les exemples de l'histoire des bâtiments de théâtre en Europe aux questions actuelles de conservation

et de restauration. Les théâtres historiques, qui sont aujourd'hui parfois utilisés de manière intensive, sont mis en péril par des exigences techniques exagérées dans le domaine de l'éclairage, de la technique scénique, de la protection contre l'incendie, etc. Ils représentent pour les conservateurs des monuments historiques un problème complexe et un appel à en trouver des solutions dans le travail quotidien. Il ne s'agit pas seulement de restaurer les salles de spectacle déparées parfois par les interventions du 19^e et 20^e siècle. Une attention particulière doit être accordée aux rares exemples de la technique de scène, à laquelle plusieurs interventions furent consacrées pendant la seconde journée du colloque.

Des remerciements doivent être accordés aux auteurs de cette publication, à ceux qui ont par leurs interventions contribué à des échanges internationaux d'expérience. En outre, il nous faut exprimer notre reconnaissance à la générosité de la Laura und Franz Leupoldt-Stiftung et à la Kreissparkasse de Bayreuth-Pegnitz pour leur aide financière au profit du symposium. Et enfin, nos remerciements à Monsieur le Ministre Erwin Huber, qui nous a fait l'honneur d'inviter à peu près 120 participants du colloque, venant entre autres de France, d'Italie, des Pays-Bas, d'Autriche et de Suède, le 25 septembre à une réception au Nouveau Château.

Egfried Hanfstaengl
*Président de l'Administration
 Bavaroise des Châteaux,
 Jardins et Lacs*

Prof. Dr. Michael Petzet
*Président du Comité
 National Allemand
 de l'ICOMOS*



PRO FREDERICO ET SOPHIA
JOSEPHUS GALLOS BUDAFA FECIT
ANNO DOMINI MDCCCXVIII.

DAS MARKGRÄFLICHE OPERNHAUS ZU BAYREUTH DIE BÜRGERLICHE ADAPTION EINES HOFTHEATERS

Wer die Literatur zum Markgräflichen Opernhaus durchsieht, muß bald überrascht feststellen, daß es nur wenige Autoren gibt, die sich von diesem Bauwerk inspirieren ließen, sei es wissenschaftlich, belletristisch oder auch journalistisch: Das Markgräfliche Opernhaus (Abb. 2) – eine Provinzangelegenheit, ein pittoreskes Überbleibsel des lokalen Feudalzeitalters ohne größere Bedeutung?

Man könnte es in der Tat glauben, wenn man sich die *Fortuna critica* vergegenwärtigt. Seit Ingo Toussaint die historischen Berichte über das Markgräfliche Opernhaus zusammengetragen hat,¹ wissen wir definitiv, wie wenig Aufmerksamkeit dieses Raumkunstwerk von europäischem Rang in den 250 Jahren seines Bestehens auf sich gezogen hat. Die in Aussicht stehende Aufnahme des Opernhauses in die exklusive UNESCO-Liste der Weltkulturgüter steht zu diesem Befund in krassem Gegensatz. Die späte Anerkennung der Bedeutung des Opernhauses mag daran liegen, daß es in einem eher abgelegenen Winkel Oberfrankens steht und relativ wenig bespielt wurde. Vor allem zu den Geburtstagen des Herrscherpaares oder beim Besuch hochrangiger Gäste wurde der ganze Apparat, der zur Bespielung nötig war, in Gang gesetzt. Der Aufwand muß immens gewesen sein, wenn man allein an die Zahl der Kerzen denkt, die zur Beleuchtung dieses außerordentlichen Gebäudes mit einer Längsersteckung von 72 Metern nötig waren. Die positive Seite davon ist die eigentlich sehr gute Erhaltung des Opernhauses, das seine Funktion als Hoftheater mit dem Übergang des Residenzstatus Bayreuths an Ansbach im Jahre 1769 verloren hatte. Die sporadische Bespielung war nicht nur während der Markgrafenzeit üblich, sondern auch danach, als das Haus für den bürgerlichen Theatergenuss genutzt wurde. Erwähnenswert ist hierbei, daß 1860, 15 Jahre nach der Uraufführung in Dresden, der Tannhäuser Wagners aufgeführt wurde.

Das Opernhaus muß aber trotz aller Beschwerlichkeiten, die jede Aufführung mit sich brachte, einen wichtigen Stellenwert im Leben der Stadt eingenommen haben, denn man machte sich bereits um oder bald nach 1800 Gedanken für einen Umbau des Hauses. Eine im letzten Weltkrieg zugrunde gegangene Zeichnung des Baumeisters Carl Christian Riedel zeigt einen Längsschnitt, der zunächst die außerordentlichen Proportionen des Gebäudes anschaulich macht (Abb. 3). Bei genauerem Hinsehen stellt man fest, daß sich der Innenraum in wesentlichen Aspekten von dem ursprünglichen und auch heute noch gültigen Aussehen unterscheidet. Der Entwurf zeigt den Raum seines gesamten barocken Zierats beraubt. Übrig geblieben sind glatte Flächen an den Brüstungen der Ränge, stark vereinfachte

Trompeterlogen sowie – so scheint es – ein flacher, unbelmalter Plafond. Wenn dieser Entwurf realisiert worden wäre, der die klassizistischen Vorbehalte gegenüber dem Barockzeitalter reflektiert, wie sie beispielsweise von Wackenroder formuliert wurden: »...altmodisch u[nd] geschmacklos mit Gold verziert...«, hätte man heute keine Vorstellung von der ursprünglichen barocken Pracht, da dieser Umbauplan die älteste Ansicht des Zuschauerraumes ist. Vermutlich war es Geldmangel, der diesen Eingriff verhinderte.

Es mußten indes noch einmal Jahrzehnte vergehen, bis eine Art Wiederentdeckung des Opernhauses einsetzte. Auf der Suche nach einer geeigneten Spielstätte für seine *Nibelungen-Tetralogie* wurde Richard Wagner in Tribschen von Hans Richter darauf aufmerksam gemacht, daß sich in Bayreuth ein altes Opernhaus mit einer außerordentlich großen Bühne befände. In einem Zeitungsbericht schilderte Auguste Wittmann, die Gattin des Geraer Hofkapellmeisters, Wagners Begegnung mit dem Gebäude zwei Jahre später: »Am 18. April 1871 fuhr ein Wagen am alten markgräflichen, im Jahre 1748 erbauten Königlichen Opernhause zu Bayreuth vor, dem ein kleiner beweglicher Herr entstieg, das altertümliche Portal des Hauses mit Interesse musternd. Der Hausmeister Alkofer trat dem Ankommenden, welcher das Innere des Hauses zu besichtigen wünschte, entgegen. ›Das kann aber jetzt nicht angehen!‹ meinte der gemütliche Bayer; ›denn eben ist Probe. Das Geraer Hoftheater-Personal giebt hier Vorstellungen.‹ ›So, so, Sie haben Theater hier; ich wußte es nicht, bin eben erst angekommen. Aber bitte, geben Sie dem Direktor meine Karte, vielleicht unterbricht er für ein paar Minuten die Probe, ich habe keine Zeit.‹ Der Hausmeister sah den kleinen Herrn erstaunt an, dann warf er einen Blick auf dessen Karte und eilte auf die Bühne. Sogleich erschien der Hoftheater-Direktor Wittmann selber und erbot sich höflich, Richard Wagner – denn er war es – durch die Bühnenräume zu geleiten. Der Meister begrüßte freundlich und um Verzeihung wegen der Störung bittend, die kleine Künstlergesellschaft, welche ihrerseits mit großem Interesse den Gruß des berühmten Tonkünstlers erwiderte. Der Meister nahm in jener Stunde, zum ersten Male in Bayreuth, Einsicht von dem herrlichen, einzig in seiner Art dastehenden Bau, um sein Bühnenfestspiel darin zu gestalten. Wagner gab sein Vorhaben auf, die Räume für seine Zwecke umzubauen, als er sich rasch davon überzeugt hatte, daß er in die Architektur und Ausstattung des Innern hätte zerstörend eingreifen müssen – und besonders auch deshalb, weil das alte Opernhaus nahe zum Wasser liegt und die Herstellung der Untermaschinerie des geplanten Theaters fast unüberwindliche Schwierigkeiten gefunden hätte. Die großartigen Szenerien, welche die Wagnerischen Opern bedürfen, waren hier unmöglich herzustellen, und so verzichtete der Meister. ›Es wäre ewig schade,‹ meinte er lächelnd, ›zerstörend in diesen alten, stylvollen

◁ Abb. 1. Blick auf die Fürstenloge des Markgräflichen Opernhauses

Bau einzugreifen, an dem die prachtliebenden, alten Zeiten ihren Geschmack erprobten. Bayreuth aber hatte sich der Meister erwählt zu seinem Wohnsitz und zum Mittelpunkt seiner Festspiele. Er hätte sich auch kein schöneres Plätzchen suchen können, denn verschwenderisch hat die Natur dies Fleckchen Erde mit Schönheit geschmückt.² Am 22. Mai 1872, nach nur einem Jahr Vorbereitungszeit, wurde der Grundstein zum Festspielhaus gelegt, Wagner dirigierte im Markgräflichen Opernhaus Beethovens Neunte (Abb. 4).³

Richard Wagner blieb also in Bayreuth. Aus mancherlei Hinsicht muß ihm dieser Ort besonders zugesagt haben. Zwischen München und Berlin gelegen, gehörte er einerseits noch zu Bayern, wo im fernen München Ludwig II. regierte, auf der anderen Seite fühlte er sich in dem protestantischen Städtchen heimischer als in dem katholischen Süden des Königreichs. Es war Wagners Präsenz in Bayreuth, die den König auf das Opernhaus aufmerksam werden ließ und ihn veranlaßte, von Bauernfeind eine monumentale Gouache mit dem Blick von der Bühne in den Zuschauerraum anfertigen zu lassen (Abb. 5). Seitdem Bayreuth durch Wagner mehr und mehr in den Blick der Welt geriet, fand auch das Opernhaus größere Beachtung, und

der Druck wuchs, es zeitgemäßen Erfordernissen anzupassen. So fanden die vorläufig einschneidendsten Veränderungen, die das Opernhaus erdulden mußte, erst im Jahre 1936 statt (Abb. 6). Dabei wurden die seitlichen Proszeniumslogen zu Durchgängen geöffnet, durch die man sowohl auf die Bühne als auch über eine neu angelegte Treppe in den Orchestergraben gelangen konnte. Vor der Souffleurmuschel wurde ferner ein Podest errichtet. Diese Maßnahmen sollten den Konzertbetrieb und den Auftritt von Solisten erleichtern. Gleichzeitig wurde in das Opernhaus ein Eiserner Vorhang eingebaut, der eine beträchtliche Verengung des Bühnenportals zur Folge hatte. Vermutlich sind diese Maßnahmen zur Erleichterung der Beseitigung des Opernhauses im Zusammenhang mit der nationalistischen Vision zu sehen, Bayreuth als Kultort des deutschen Geistes zu instrumentalisieren. Doch stattdessen riß der Krieg die Stadt der Festspiele in sein Verderben. Wie durch ein Wunder überstand ihn das Opernhaus unversehrt, obwohl die Schneise, die der Bombenhagel geschlagen hatte, bis in nächste Nähe reichte.

Mit einer Neuorientierung der Politik des Freistaates in den 60er und 70er Jahren fand ein weiterer, trotz der guten

Abb. 2. Die Fassade des Markgräflichen Opernhauses, Architekt Joseph Saint-Pierre



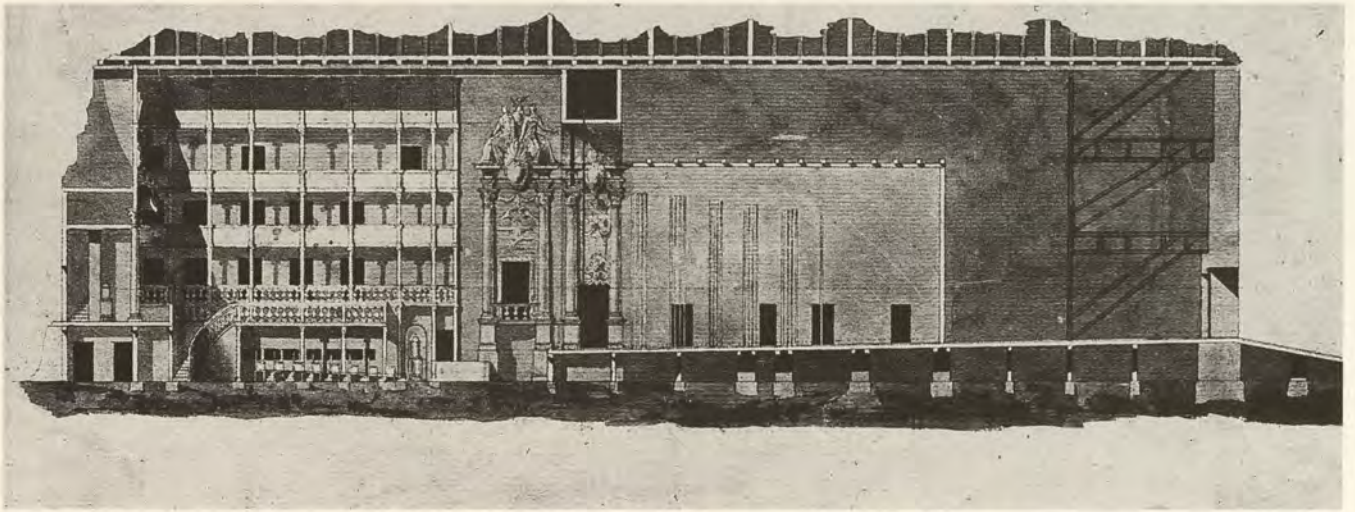


Abb. 3. Carl Christian Riedel, Längsschnitt durch das Markgräflische Opernhaus, Entwurfszeichnung für einen Umbau, um 1800, ehem. Landbauamt Bayreuth (1945 verbrannt)

Absicht unverständlicher und zerstörender Eingriff in die barocke Funktionalität des Gebäudes statt. Die verstärkte Förderung des kulturellen Lebens in den verschiedenen Landesteilen führte zu der Gründung der bis heute bestehenden Fränkischen Festwochen im Mai eines jeden Jahres, während der Opern, Ballette und Schauspiele im Opernhaus geboten werden. Um die technischen Voraussetzungen für eine moderne Aufführungspraxis zu schaffen, wurde eine neue Bühnentechnik eingebaut – mit der Folge, daß die Reste der noch vorhandenen manuellen Bühnentechnik, die auf die Entstehungszeit des Opernhauses zurückging, entfernt wurden. Wie Klaus-Dieter Reis bei seinen Recherchen feststellen mußte,³ gibt es keinerlei Dokumentationen hierzu, sieht man von einigen schlechten Zeitungsphotos ab. Anderen historischen Theatern in Coburg oder Ludwigsburg ist es zur selben Zeit ähnlich ergangen.

Der Zuschauerraum als festliche Kulisse wurde – bis auf die erwähnten Eingriffe – indessen so gut wie nicht angefasst. Auch die Verkleinerung des Bühnenportals wurde dem Raum historisierend angepaßt. Die schleichende aber doch unerbittliche Adaption des Theaters an heutige Erfordernisse der Rezeption eines Stückes fällt somit fast nicht auf. Man kann bei einer Aufführung tatsächlich den Eindruck gewinnen, daß es im 18. Jahrhundert zur Zeit der Markgräfin Wilhelmine nicht anders gewesen sein kann.

Dies ist jedoch eine Täuschung. Das Theatererlebnis hatte damals ein grundsätzlich anderes Ziel. Denn Stücke wurden in erster Linie nicht aus ästhetisch künstlerischer Absicht auf die Bühne gebracht, sondern um die gottgewollte Stellung des absolutistischen Herrschers sichtbar und erlebbar zu machen. Er ist der Hauptakteur, für seinen »Auftritt« wird das gesamte Haus zur Bühne, nicht zuletzt die Fürstenloge, die der heutige Betrachter eher als prunkvolle Aussichtskanzel auffaßt, von der das Herrscherpaar das Panorama des Geschehens im Theater und auf der Bühne überblickte. Tatsächlich aber diente sie – im Sinne der absolutistischen Herrscherinszenierung – als Zielpunkt einer umgekehrten Wahrnehmung. Auf sie sollten sich die Blicke der übrigen Besucher mindestens so sehr wie auf die an-

deren Partien des Geländes richten (Abb. 1). Ihre Bedeutung wird gleich durch zwei Würdeformeln zum Ausdruck gebracht. Die dreifache, von Säulen eingefasste Öffnung deutet einen Triumphbogen an, der zusätzlich noch mit einem Art Thronbaldachin nobilitiert wird. Der Höhepunkt einer Operaufführung lag in erster Linie nicht in dem Stück selbst, sondern eben in dem triumphalen Auftritt des Markgrafen und seiner Gattin in der Fürstenloge.⁴ Auch wenn eine Operaufführung sich über Stunden erstreckte und man deshalb meinen könnte, daß die Struktur des Gebäudes dem Rechnung trüge, ist diese dennoch ganz auf jenen einen Augenblick fokussiert. Was architektonisch prima vista fast simpel erscheint, ein glockenförmiger Grundriß des Raumes, der Aufbau in drei Rängen, beginnt beim Nachvollzug dessen, was »damals« vor sich ging, in seiner Komplexität geradezu zu schillern. Ein Blick auf einige der Elemente soll dies verdeutlichen.

Entgegen einem vorläufigen Eindruck ist das Gesamtbauwerk mit seinem dekorativen Apparat Ausdruck mehrerer Ereignisstränge, die die Erscheinung des Fürstenpaares in einem zeitlichen Schnittpunkt verknotet. Die Famen zu beiden Seiten des Wappens über dem Bühnenportal sind in einem transitorischen Augenblick gezeigt, unmittelbar bevor sie die Trompeten ansetzen, um den Ruhm des Herrschers in alle Welt zu verkünden. Man soll sie also nicht als unveränderlichen und dauerhaft dem Blick preisgegebenen Skulpturenschmuck mißverstehen, sondern als lebendige Wesen, die soeben durch die Deckenöffnung leibhaftig in den Raum herabgeflogen sind.

Ähnlich verhält es sich mit dem Deckengemälde, das Apoll und die Musen auf einem Wolkenbausch zeigt. Es ist keinesfalls ein Quadro riportato, das einen symbolisch-emblematischen Verweis auf die Funktion des Gebäudes zum Inhalt hat. Entsprechend der Disposition soll es illusionistisch verstanden werden als die reale Ankunft Apolls auf einer Wolke. Apoll schwebt wie die beiden Famen nicht etwa zufällig oder ewig dort oben, sondern nur in diesem Augenblick des Erscheinens des Fürstenpaares in der Loge. Ohne deren Anwesenheit verlöre dieses Bild geradezu sei-



Abb. 4. Louis Sauter, Aufführung von Beethovens IX. Symphonie unter Richard Wagner im Markgräflichen Opernhaus am 22. Mai 1872 anlässlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses, Lithographie nach einer Zeichnung

nen Sinn, was aus der dargestellten Szene hervorgeht. Apoll beauftragt einen Engel, durch die Öffnung der Decke zur Loge der Markgrafen zu fliegen und diesen eine Botschaft zu überbringen. Der Gott läßt ausrichten, daß er Bayreuth als neue Heimat auserkoren hat. Voraussetzung dafür ist die Tatsache, daß Bayreuth ein Reich des Friedens wurde, was in der Tat nicht nur Panegyrik ist, sondern auf der tatsächlichen politischen Situation basiert. Dem Markgraf war es nämlich aufgrund geschickter politischer Taktik gelungen, Bayreuth während der etwa 30 Jahre seiner Regentschaft aus allen kriegerischen Verwicklungen zwischen Berlin und Wien bis hin zum Siebenjährigen Krieg herauszuhalten.

Aus diesem Zusammenhang erklärt sich auch die zunächst seltsam wirkende Tatsache, daß für den aus der Loge Blickenden die Darstellung des Deckengemäldes auf dem Kopf steht. Sie ist, entgegen dem ersten Eindruck, nämlich nicht für den Blick des Herrschers gedacht, sondern für die übrigen Besucher auf den seitlichen Rängen und im Parkett, wenn sie in Richtung Fürstenloge blicken. Dort sollte ihnen die Repraesentatio Serenissimi als enge Verbundenheit des Gottes mit dem Landesvater sinnlich nahe gebracht werden, gewissermaßen als Legitimation seiner absoluten Stellung als Herrscher. Herrscher, Architektur und Malerei verschmelzen gewissermaßen zu einem »Bild«.

Die Friedensthematik ist auch in der Widmungskartusche über der Fürstenloge angedeutet. Daß die beiden Namen des Herrscherpaares allegorisch gebraucht sind, wobei in dem Namen Friedrich die Assoziation Friede und Friedensfürst anklingt, beweist die Nennung der Markgräfin nicht mit ihrem eigentlichen Namen Wilhelmine, sondern mit ihrem Nebennamen Sophie. Es war somit die Friedenspolitik des Fürsten und die Weisheit seiner Gattin, die Bayreuth zu einem irdischen Paradies, einem Ort des Goldenen Zeitalters erhoben. Die gesamte Dekoration des Hauses nimmt darauf Bezug; die sorglos lachenden Gesichter mit teilweise üppigen Blumenkörben auf den Häuptern ebenso wie die Blumengirlanden, die man – gewissermaßen – soeben als Schmuck für die Huldigung der Markgrafen um die Säulen wand, dazu die Allegorien und Trophäen.

Die mehrschichtige Logik des Baus und das ikonologische Raffinement, bei der die repräsentative Geste ganz im Vordergrund steht, war dem damaligen Besucher erkennbar, da er Teil dieser Inszenierung von herrscherlicher Größe war. Wir sehen heute im Markgräflichen Opernhaus in erster Linie das außergewöhnliche barocke Raumkunstwerk. Für die Personen des 18. Jahrhunderts war der Baustil des Gebäudes soweit als Ausdruck der eigenen Zeit vertraut, daß ihnen die Ästhetik des Raumes nicht den Blick auf die architektonische Intention verstellte, das Herrscher-

paar als legitime Nachfolger der römischen Kaiser zu sehen, insbesondere natürlich Kaiser Augustus'. Wie sehr der Bezug zur römischen Antike lebendig war, drückt auch die Wortwahl aus, mit der das Theater charakterisiert wurde. Während wir heute von einem Logen- bzw. Rangtheater sprechen, war zur Zeit der Markgrafen die Bezeichnung »Amphitheater« gebräuchlich.

Wie »real« eine solche Inszenierung in ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit verstanden werden sollte, demonstriert ein Stich nach dem Vorbildbau aus dem Jahre 1704, der von Francesco Galli Bibiena in Wien als Hofoper errichtet wurde (S. 64, Abb. 3). Der Stecher hat die an der Decke gemalten Engel als lebendige Wesen durch den Raum schweben lassen. Die allgegenwärtige Ambivalenz von Formel und Illusion macht den besonderen Reiz dieses Gebäudes aus. Es sind Motive, die einem rhetorischen, persuasiven und jedermann verständlichen Vokabular angehören, das sich in der katholischen Kunst seit der Gegenreformation entwickelt hatte.

Daß dieses Gebäude uns nicht nur unter ikonographischen Aspekten fremd geworden ist, sondern auch in spieltechnischer Hinsicht nicht den Erfordernissen unserer Zeit entspricht, macht schlagend die Verkleinerung des Büh-

nenportals seit dem Einbau des Eisernen Vorhangs deutlich, ein Eingriff (und Paradigmawechsel), der die architektonischen Intentionen der Erbauungszeit in jeder Beziehung in Frage stellt. Das Portal wurde zu einer Guckkastenbühne verengt, die die Aufmerksamkeit des Betrachters gleich einem dreidimensionalen Fernseher ausschließlich auf das Geschehen hinter der Öffnung konzentriert. Für die Feier des absolutistischen Herrschers wäre diese ausschließliche Orientierung zur Bühne konterkarierend gewesen. Die Gegenüberstellung der heutigen Situation mit einer Photomontage, die die ursprüngliche Wirkung rekonstruiert, verdeutlicht dies (Abb. 8). Das Bühnenportal ist damals nicht das Scharnier zwischen Zuschauerraum und Bühne gewesen, sondern nur eine Art Triumphtor in einem architektonischen Kontinuum von der Loge bis hin zu dem entferntesten Punkt des Bühnenprospekts. Da alle in Bayreuth aufgeführten Opern den Hauptzweck hatten, dem Herrscher zu huldigen, bestand kein wesentlicher Unterschied zwischen der Welt des Herrschers im Zuschauerraum und der des Stücks auf der Bühne, beide Bereiche waren Teil ein und derselben Inszenierung und Realitätsebene, wobei sich die Mittel nur graduell voneinander unterschieden. Auch die hölzerne Zimmermannskonstruktion auf Einansichtigkeit nähert den Zuschauerraum sehr der Realität der Bühnendekorationen an. Als letzte Konsequenz folgt daraus,

Abb. 5. Gustav Bauernfeind, Blick in den Zuschauerraum des Markgräflichen Opernhauses, Gouache, 1879



wie Oswald Georg Bauer dargelegt hat,⁵ daß der Herrscher selbst auf der Bühne auftreten konnte, nicht unbedingt als Schauspieler, sondern als er selbst, als genau die Person, die er auch außerhalb des Theaters »spielte«. Ein Stich von Giuseppe Galli Bibiena zeigt eine solche Situation, wie sie auch für die Hochzeit der Tochter Elisabeth Friederike Sophies überliefert ist, das »Schauessen« auf der Bühne anlässlich der Vermählung von Karl Albrecht von Bayern und der Erzherzogin Maria Amalie (Abb. 7).

Reformer haben den Bautypus der Hofoper ab dem mittleren 18. Jahrhundert stark kritisiert. Sie forderten einen ganz anderen Gebäudetypus, der allein dem dargebotenen Stück zu dienen habe. Es ist im Grunde das Theater, das wir



Abb. 6. Blick auf die Bühne des Markgräflichen Opernhauses

heute gewohnt sind. Wenn wir aus unserem Blickwinkel heraus die schlechte Sicht von den Rängen des Markgräflichen Opernhouses auf die Bühne kritisieren, so verkennen wir, daß diese Plätze bewußt so angeordnet waren, daß man gleichermaßen das in das mythische Ereignis der Ankunft Apollos eingebundene Herrscherpaar in der Loge wie die soziale Ordnung der Gesellschaft auf den Rängen sowie das Stück auf der Bühne beobachten sollte. Diese Reformbestrebungen mündeten schließlich in Richard Wagners von ihm selbst konzipierten Festspielhaus auf dem Grünen Hügel. Auch dieses Haus ist nach antiken Vorstellungen erdacht. Jedoch ist hier der Bezug nicht die Allegorisierung des Herrschers, sondern das Weihespiel, dem die Besucher

ohne sichtbare Rangesunterschiede beiwohnen. Es ist eine glückliche Fügung, daß in Bayreuth je eines der prominentesten Beispiele dieser zwei Theatertypen stehen.

ANMERKUNGEN

- 1 Ingo Toussaint, Das Markgräfliche Opernhaus. Historische Beschreibung und Rezeption, in: Peter O. Krückmann (Hrsg.), Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth. Paradies des Rokoko Bd. II, S.98-103, München/New York 1998; in diesem und im ersten Band (Peter O. Krückmann, Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine) finden sich weiterführende Untersuchungen über das Markgräfliche Opernhaus.
- 2 Auguste Wittmann, Aus den Erinnerungen eines Musikers. Richard Wagner, in: »Allgemeine Musikalische Rundschau«, Berlin, 24. Januar 1897.
- 3 Vgl. den Artikel des Autors in diesem Band (vgl. Anm. 1).
- 4 Aus historischen Berichten ist bekannt, daß das Markgrafenpaar meist im Parterre Platz nahm und sich nur bei besonderen Anlässen in der Fürstenloge aufhielt. Diese Unterscheidung von privaten und offiziellen Besuchen führte bei Francesco Galli Bibienas Theater in Nancy zur Einrichtung zweier königlicher Logen, der »Gran Loggia per Sua Altezza Reale« im Scheitel des Zuschauerraums und einer zweiten »Loggia privata per Sua A. Reale o per Le Dame di Sua A. Reale« (vgl. Kat.-Nr. 271 in Krückmann (Hrsg.), Galli Bibiena (wie Anm. 1).
- 5 Oswald Georg Bauer, »Ihre Ideen waren der Herrscher ebenbürtig, und nur die Macht der Herrscher konnte ihren Ideen Gestalt geben« Zur Typologie der Bühnenbilder der Galli Bibiena, in: Krückmann (Hrsg.), Galli Bibiena (wie Anm. 1), S. 104 ff.

▷ Abb. 7. Giuseppe Galli Bibiena, Schauessen auf der Bühne des Theatersaals im Schloß Favorita in Wien, 1722, Kupferstich von Ambrogio Orio, Privatbesitz



▽ Abb. 8. Blick auf die Bühne des Markgräflichen Opernhauses, Photomontage mit der ursprünglichen Bühnenöffnung und der eingblendeten Entwurfszeichnung von Carlo Galli Bibiena zur Oper Ezio, mit der das Haus 1748 eröffnet wurde

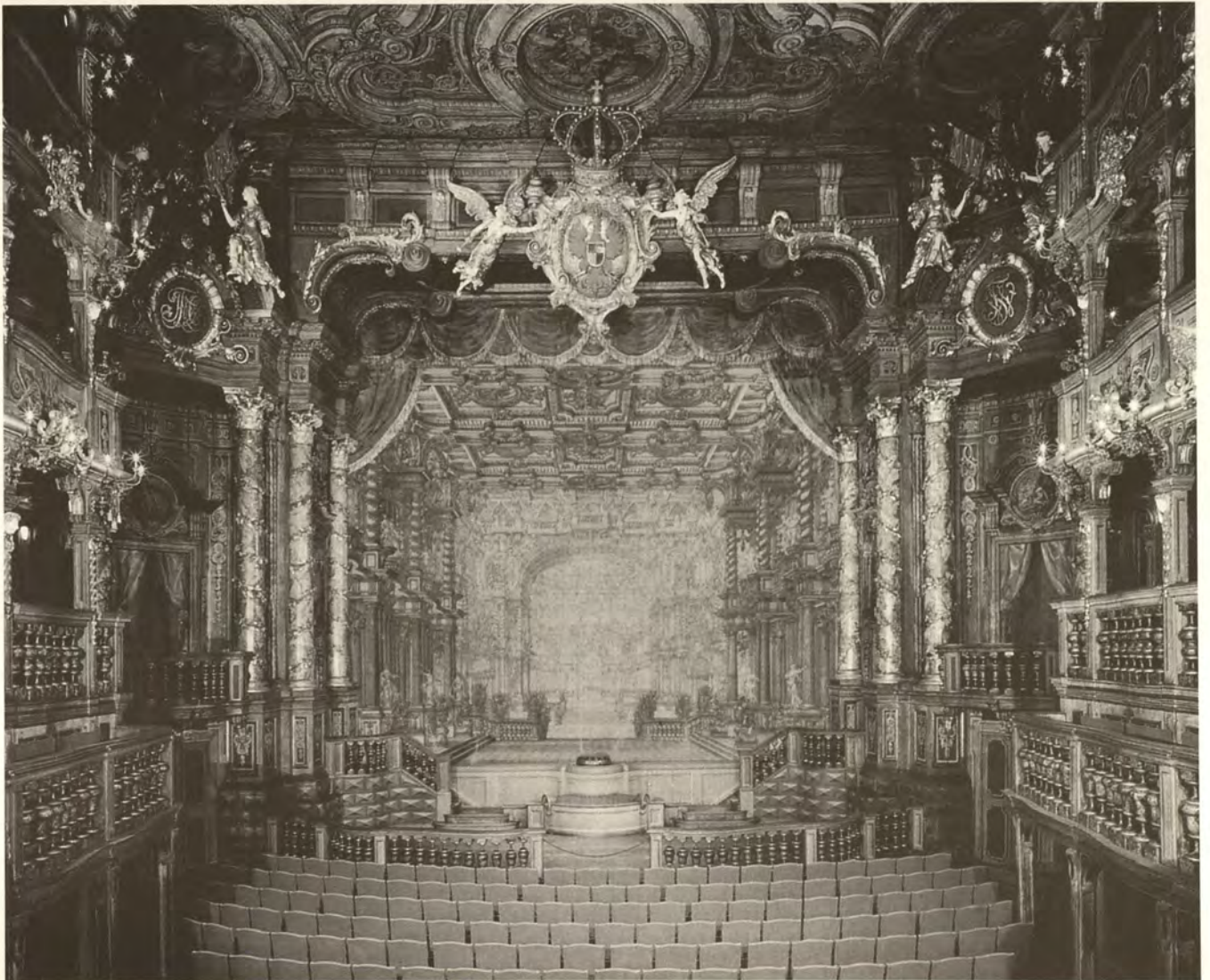




Abb. 1. Jean-Michel Moreau le Jeune, *La petite Loge*, Radierung, 1777

VOM BAROCKEN THEATRUM MUNDI ZUM MODERNEN THEATER

KRITIK UND REZEPTION DER BAROCKEN THEATERBAUTEN IM SPÄTEN 18. UND FRÜHEN 19. JAHRHUNDERT

Die Entstehung des modernen Theaters gehört zu den faszinierendsten Kapiteln der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte. Architektonisch manifestiert sich dieser Vorgang in der Ausbildung des Theaterbaus als autonomen Bautypus: In den seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Bauten und Projekten haben Kunsthistoriker und Theaterwissenschaftler die Ursprünge des modernen, erst im zwanzigsten Jahrhundert endgültig ausgebildeten Theaterbaus gesucht und auch gefunden. Im allgemeinen Bewußtsein hat sich die pauschale Bewertung der barocken Theaterbauten als »unmodern« und der nachbarocken Projekte zur Reform des Theaterbaus – etwa die von Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel oder Gottfried Semper – als »modern« verankert. Dieses Bild eines radikalen Traditionsbruchs und einer anschließenden, linearen Entwicklung des Theaterbaus ist jedoch dem teleologischen Geschichtsverständnis der Moderne verpflichtet und bedarf aus heutiger Sicht grundlegender Korrekturen. Zeitgenössische Quellen, insbesondere die Theaterbautheorien des 18. und 19. Jahrhunderts, bestätigen denn auch die Einschätzung, daß die Geschichte des Theaterbaus kein linearer, sondern ein evolutionärer, von Brüchen und Kontinuitäten gleichermaßen geprägter Prozeß gewesen ist.¹ Die damalige Kritik an den barocken Theaterbauten läßt die engen Verflechtungen von ästhetischen, sozial-geschichtlichen und ideengeschichtlichen Entwicklungen sehr konkret deutlich werden und kann sowohl zu einem differenzierteren Bild der barocken Theaterbauten als auch zu einem besseren Verständnis unseres heutigen Verhältnisses zum Theater beitragen.

DIE ALLGEMEINE KRITIK AM BAROCKEN THEATERBAU IM SPÄTEN 18. JAHRHUNDERT

Die Kritik an den barocken Theaterbauten ist Teil der breiten, in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Diskussion über die Architektur der Theatergebäude und über den allgemeinen gesellschaftlichen Stellenwert des Theaters als Institution. Pauschal betrachtet, teilt sich diese Kritik in moderate und radikale Äußerungen. Während die moderat eingestellten Autoren an den überlieferten Konventionen des barocken Theaterbaus grundsätzlich festhalten wollen, erwecken die radikaleren den Eindruck, als habe es sich um völlig funktionsuntüchtige Bauten und noch dazu um architektonische Mißgeburten gehandelt. Sie bestätigen zunächst das Bild eines radikalen Bruchs mit der architektonischen Tradition. Am kompromißlosesten vertrat der italienische Architekturtheoretiker und Gesellschaftskritiker Francesco Milizia eine solche Auffassung. Sein Traktat *«Del Teatro»* wurde 1773 in Venedig veröffentlicht, nachdem eine erste Auflage 1771 von der römischen Zensur eingezogen worden war.² Milizia faßt das Theater als übergrei-

fendes kulturelles Phänomen auf: während er im ersten Teil (*«Del Teatro Formale»*) das Theater als Institution kritisiert und sich mit Dramentheorie, Opernreform, Ballett, dem Inszenierungswesen und schließlich mit den moralischen und ästhetisch-philosophischen Auswirkungen des Theaters befaßt, behandelt er im zweiten Teil (*«Del Teatro materiale»*) den Theaterbau.

Hier finden sich nunmehr alle einschlägigen Kritikpunkte an den barocken Theaterbauten versammelt: schlechte Bauweise und mangelnder Brandschutz, die daraus resultierende geringe Lebensdauer vieler Theatergebäude; die oftmals ungünstige städtebauliche Lage auf dezentral gelegenen, eng umbauten Parzellen, welche unbequem für das Publikum sei und sich im Brandfall verheerend auswirke (was – nebenbei bemerkt – der Untergang des *Teatro La Fenice* in Venedig im Jahre 1996 auf tragische Weise bestätigt hat). Dazu kommen gravierende funktionale Mängel: die unzulängliche Erschließung des Inneren durch unübersichtliche und zu knapp bemessene Eingänge, Treppen und Logenkorridore; fehlende Foyerräume für den Aufenthalt der Theaterbesucher in den Pausen sowie Auditorien mit vollkommen unakzeptablen Hör- und Sichtverhältnissen. Mit Blick auf das architektonisch unartikulierte Äußere trifft Milizia ein wahrlich vernichtendes Urteil: »Man muß sich schämen von den Fassaden unserer Theater zu reden. Wenn nicht darüber geschrieben steht, dies ist ein Theater, wer kann es errathen? Ja was noch schlimmer ist, der Eingang, die Treppen, die Gänge ... scheinen eher zu einem Gefängniß als zu einem Ort zu führen, wo man sich auf eine edle Art ergötzt.«³

Eine derart radikale Ablehnung der architektonischen Leistungen der vorangegangenen Generation zielt auf einen Traditionsbruch und ist ein typisch modernes Phänomen, wie es auch bei den Avantgarden des 20. Jahrhunderts beobachtet werden kann. Doch es ging schon damals nicht nur um bloße Polemik, sondern um Inhalte: Milizia kämpft für ein grundsätzlich neues Verständnis vom Theater als öffentlicher Institution und zugleich um den Rang der Architektur als öffentlicher Kunst. Schließlich sind das Theater und die Architektur aufgrund ihrer Breitenwirkung in besonderem Maße prädestiniert, das neue, demokratische Gesellschaftsideal zu verkörpern, mit dem die Anhänger des aufstrebenden Bürgertums im 18. Jahrhundert ihren politischen Machtanspruch gegenüber Aristokratie und Kirche behaupten. Das in jeder Hinsicht unerreichte Vorbild ist auch für Milizia das Theater der Antike: dem zeitgenössischen Theater stellt er nach antikem Vorbild die *«magnificenza pubblica»*, die Großartigkeit des Öffentlichen, als gesellschaftliches wie künstlerisches Ideal gegenüber. Folglich besteht die höchste Aufgabe der Kunst nicht mehr in der für das barocke Theater typischen Inszenierung der *«potestas absoluta»* (der Machtvollkommenheit des absolutistischen Herrschers), sondern in der Repräsentation des Öff-

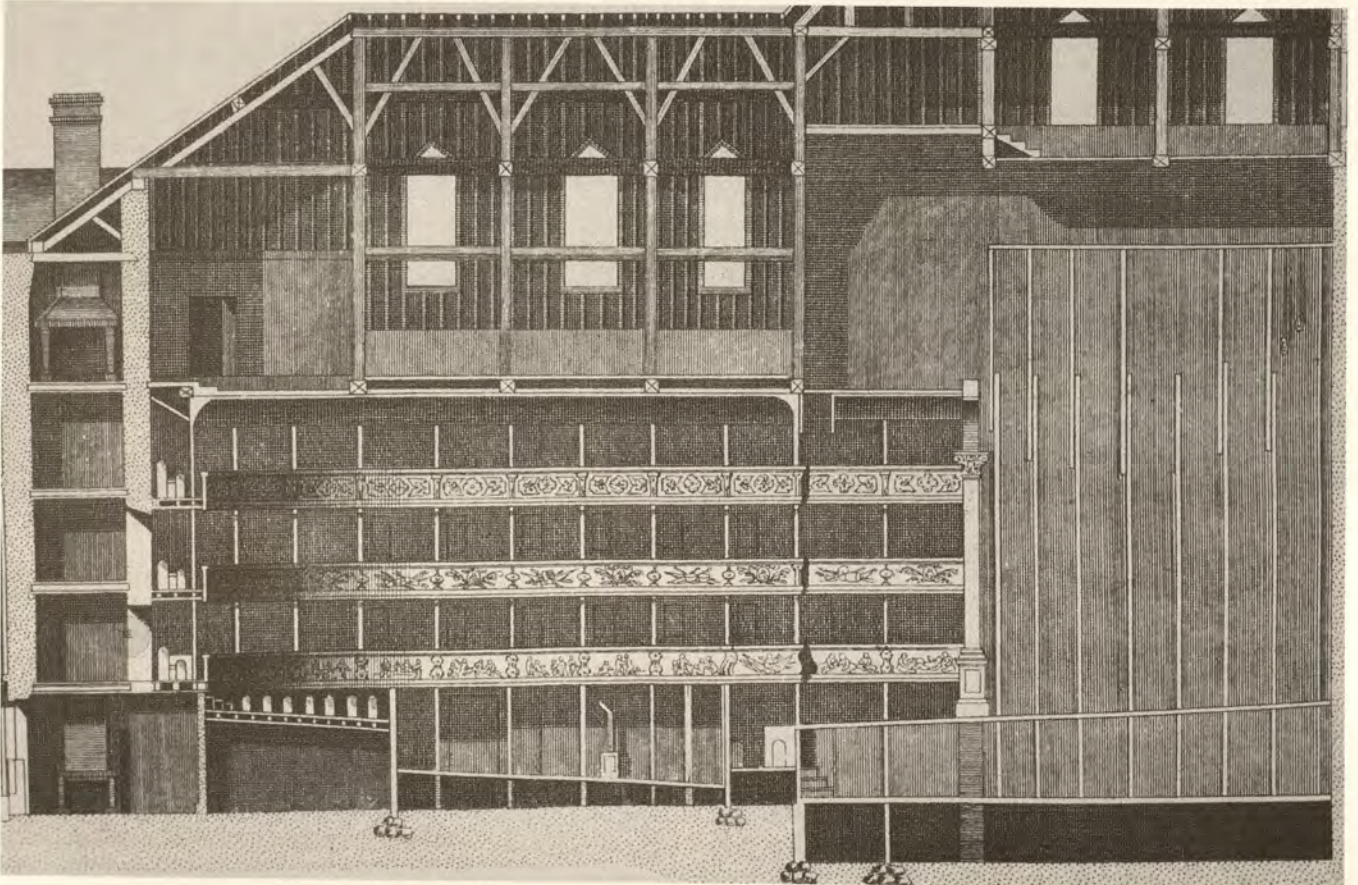
fentlichen, der Feier des demokratischen Gemeinschaftsgedankens. Das Theater soll nicht länger eine elitäre Veranstaltung des Hofes sein, sondern der gesamten Gesellschaft zugute kommen. Im Glauben an eine Reform der gesellschaftlichen Machtverhältnisse zielt Milizia letztlich auch auf eine Demokratisierung der Künste. Wie radikal Milizias Forderungen zu seiner Zeit waren, wird deutlich, wenn man sich die Positionen seiner Gegenspieler vergegenwärtigt: Vor allem die Anhänger der katholischen Kirche forderten damals unbeirrt die völlige Abschaffung des Theaters, welches sie in zahlreichen Hetzschriften als Stätte antikerlicher Äußerungen und angeblich lasterhafter Ausschweifungen verurteilten.⁴ Milizias polemische Äußerungen vermitteln noch im Nachhinein eine Ahnung davon, welches geistige Klima geschaffen werden mußte, um durchgreifende Reformen im alltäglichen Theaterbetrieb als auch auf dem Gebiet des Theaterbaus tatsächlich durchzusetzen. Das ideologische Konstrukt eines radikalen Bruchs mit der architektonischen Tradition war notwendig, um das Ideal eines modernen Theaters zum neuen Paradigma zu erheben.

DIE KRITIK AM AUDITORIUM ALS KERNBEREICH DES THEATERBAUES

Im Zentrum der Kritik an den barocken Theaterbauten steht indes das Auditorium, insbesondere der Typus des Logenrangtheaters mit bis zu sechs lotrecht übereinanderliegenden Rängen und ringsum geschlossenen Logenreihen. Die-

ser Typus entstand in Italien (Teatro San Cassiano, Venedig, 1637), verbreitete sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts im europäischen Theaterbau und war – ganz im Gegensatz zu dem von Milizia propagierten Traditionsbruch – nach wie vor aktuell, wie etwa das 1778 eröffnete Teatro alla Scala von Giuseppe Piermarini in Mailand zeigt. Doch gerade solche Lösungen (und erst recht die älteren Bauten dieser Art) gelten nun, vor dem Hintergrund des neuen, klassizistischen Geschmacksideals als nicht mehr zeitgemäß (Abb. 2, 3). Die bisher üblichen Raumformen – Hufeisen, Glocken-, Flaschenform bzw. aus Kurvensegmenten zusammengesetzte Formen – werden wegen ihrer willkürlich scheinenden, komplizierten und uneinheitlichen Gestalt verworfen. Auf völliges Unverständnis trifft auch die festliche Ausstattung: Gerade die für barocke Auditorien so typische Dominanz des Dekorativen, gerade das gewollt Ephemere, ja Unarchitektonische stört nun die Kritiker. So behauptet Charles-Nicolas Cochin schon 1758, daß die hölzernen Auditorien der italienischen Theater nicht »den Namen Architektur« verdienten,⁵ und ganz ähnlich beanstandet noch 1832 Quatremère de Quincy, sie seien eher Werke der »Menuiserie« als Werke der Architektur.⁶ Auch Milizia sieht in ihrer aufwendigen Dekoration lediglich »eine kindliche Schönheit« am Werk und verweist auf die schlichte Erhabenheit antiker Theaterbauten.⁷ Konsequenterweise verlangen die Kritiker nun Einfachheit, Übersichtlichkeit und eine klar erkennbare räumlich-architektonische Konzeption. Der Zuschauerraum dürfe nicht in Kontrast mit dem Bühnenbild treten, die Ausschmückung des Saales müsse sich der architektonischen Grundstruktur unterordnen.

Abb. 2. Paris, Comédie Française, François D'Orbay, 1687-1689, Ansicht des Auditoriums (Ausschnitt)



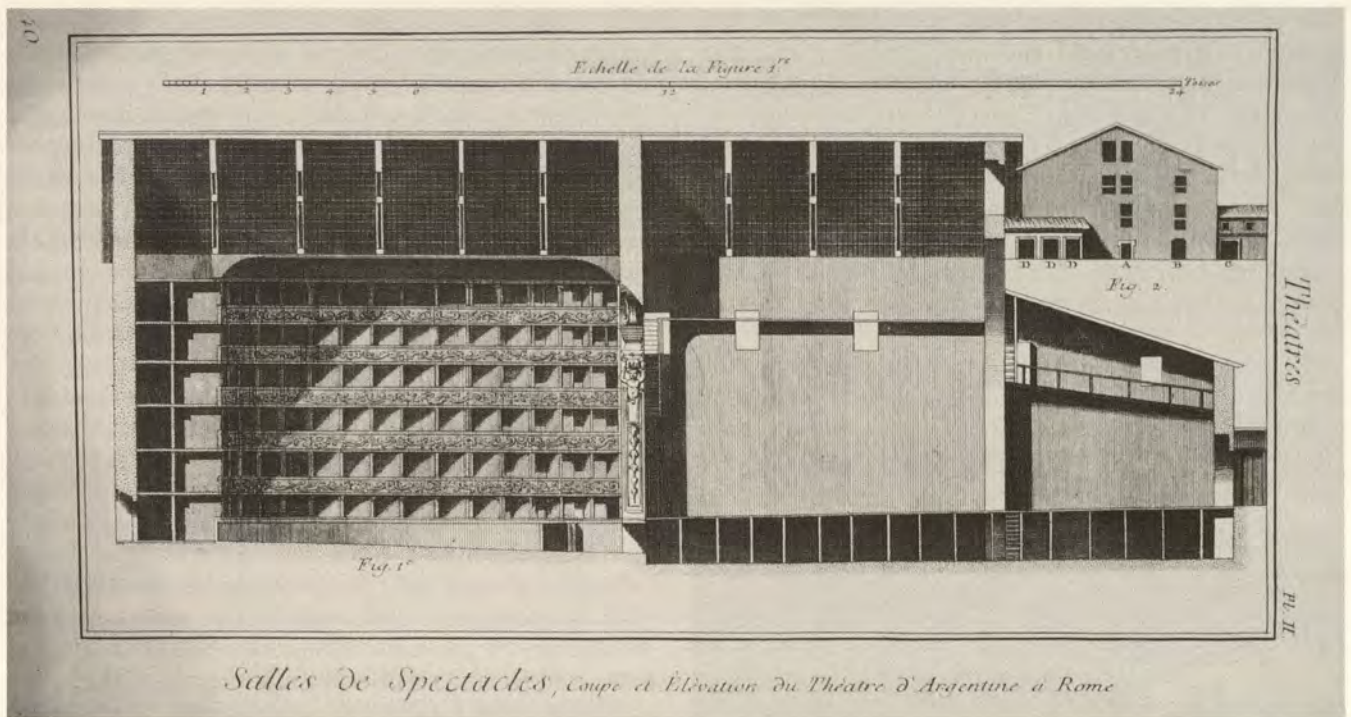


Abb. 3. Rom, Teatro Argentina, Giovanni Teodoli, 1732

Auch in funktionaler Hinsicht, in bezug auf die Hör- und Sichtverhältnisse werden die barocken Auditorien nun als ungenügend empfunden. Hier bezieht sich die Kritik in erster Linie auf die Logenränge, deren grundsätzlicher Nachteil in der mangelnden Ausrichtung der Zuschauer auf die Bühne besteht. Nur die vorn an den Logenbrüstungen sitzenden Zuschauer haben freie Sicht zur Bühne und dies freilich auch nur dann, wenn sie nicht auf den seitlichen, an das Proszenium anschließenden Rangabschnitten plaziert sind. Die Unterteilung der Logen durch seitliche Trennwände behindere nach Ansicht der Kritiker sowohl die Sicht als auch die Verbreitung des Schalles. Schließlich lägen die oberen Ränge zu hoch, um einen befriedigenden Eindruck von der perspektivischen Wirkung der Bühnenbilder zu erhalten.

Der wohl gravierendste Einwand gegen den Typus des barocken Logenrangtheaters betraf jedoch nicht die angedeuteten formal-ästhetischen und funktionalen Schwierigkeiten, sondern die soziale Dimension der Theaterarchitektur: das Publikum und seine angestammten Verhaltensgewohnheiten. Wiederum war es Francesco Milizia, der die Kritik am deutlichsten vortrug und sich nicht scheute, das zeitgenössische Theaterpublikum offen anzuprangern: »Eine noch üblere Wirkung zieht die Freyheit, aus einer Loge in die andere umher zu laufen, und nichts als Schwatzgesellschaften daraus zu machen, nach sich. ... Wie ist es möglich, ein gutes Stück, welches anhaltende Aufmerksamkeit erfordert, aufzuführen, da unsre eifrigen Theaterbesucher ... auf nichts denken, als nach ihren Schönen zu logniren, aus einer Loge in die andere zu hüpfen, sich bald oben bald unten zu zeigen, allenthalben Complimente zu schneiden, süße Dinge zu sagen, und Spaß zu machen. Auf die Oper giebt niemand Acht, ausgenommen wenn etwa eine Lieblingsarie oder ein Duett gesungen wird, und diesen Zwischenraum wendet man zur Erholung

an, um das Geplauder hernach mit verneuten Kräften anzufangen. ... Das Stück ist jetzt nur der Vorwand, um ins Theater zu gehen, der Hauptzweck ist Besuche machen und die Unterredung.«⁸ Milizia beschreibt hier ein Phänomen, wie man es heutzutage in abgeschwächter Form vielleicht noch bei Premieren- oder Galavorstellungen beobachten kann. Für das Publikum des 18. und frühen 19. Jahrhunderts war es jedoch ganz normal, das Theater nicht des Schauspiels, sondern des Geschehens im Auditorium wegen zu besuchen.⁹ Selbst wenn man einräumt, daß Milizia bei der Schilderung des Publikumsverhaltens möglicherweise etwas übertreibt: der Gedanke, daß die Zuschauer das Auditorium wie eine Bühne für ihre eigenen Auftritte in Anspruch nehmen und darin – durchaus in Konkurrenz zum Bühnengeschehen – »ein zweytes Schauspiel darstellen«,¹⁰ war damals absolut geläufig. Aus diesem Grunde waren die Auditorien hell erleuchtet oder zumindest hell genug, um das von den Zuschauern gewünschte gegenseitige Sehen-und-Gesehen-Werden zu ermöglichen.¹¹ Das Auditorium diente dem Publikum als Stätte der geselligen Kommunikation, und insbesondere die Logen eigneten sich – Milizia läßt daran keinen Zweifel – hervorragend als Ort für galante Begegnungen und amouröse Abenteuer. All dies trug nicht gerade dazu bei, den Stellenwert des Schauspiels aufzuwerten, wie es die Theaterreformer wünschten, und Milizias Urteil über die barocken Auditorien mit ihrer Logenrangstruktur fällt denn auch geradezu vernichtend aus: »Die Logen vereiteln also den edelsten Endzweck des Schauspiels, und machen es zum Sammelplatz thörriger Handlungen. Der Schluß aus dieser Schilderung unserer Theater ist, daß man sie lasse, wie sie sind, wenn die Logen nicht anders als Kabinette zum leeren Geschwätz seyn sollen: man baue sie immerhin aus Holz, damit alles desto leichter ein Opfer der Flamme wird.«¹²

Zwar richtet sich Milizias Kritik gegen das bekanntermaßen temperamentvolle italienische Publikum, doch auch Franzosen und Deutsche hatten damals ein ähnlich ungezwungenes Verhältnis zum Theaterbesuch. Zwei Radierungen aus dem Tafelwerk *Le Tableau de la Vie ou les Mœurs du dix-huitième Siècle* von Jean-Michel Moreau le Jeune (1777) vermitteln einen Eindruck von der lebhaften Atmosphäre in den damaligen französischen Theatern: in *Les Adieux* (Abb. 4) gibt Moreau le Jeune gleichsam einen Blick hinter die Kulissen – nämlich in den Logenkorridor – und zeigt das auch von Milizia beschriebene ständige Kommen und Gehen der Theaterbesucher. *La petite Loge* (Abb. 1) illustriert eindrücklich, was C. H. Watelet und P. C. Levesque 1792 über das französische Publikum geschrieben haben: »Die Zuschauer beyderley Geschlechts glauben daher, man beraube sie eines Theils ihres Rechtes, wenn ihre respective



Abb. 4. Jean-Michel Moreau le Jeune, *Les Adieux*, Radierung, 1777

Sehbegierde nicht befriedigt wird. Sie wollen die Bühne, sie wollen die Schauspieler sehen; vorzüglich aber wollen sie selbst einander sehen, und sich, wenn man so sagen darf, gegeneinander detaillieren.¹³ Daß es dabei allerdings nicht beim Austausch verliebter Blicke oder charmanter Komplimente blieb, lassen aufschlußreiche Details der Radierung errahnen: mit Hilfe von Rollo und Vorhang konnten die Logen vollständig abgeschlossen werden. Was dann in einem solchen *Separé* geschah, kann man sich leicht hinzudenken.

Auch in Deutschland war das freizügige Verhalten der Theaterbesucher durchaus üblich: verspätetes Eintreten oder frühes Gehen, auffälliges Türenschielen, Essen, Trinken und Rauchen, Umhergehen und störende Unterhaltungen, lautes Mitlesen in Textbüchern, demonstrative Beifalls- oder Protestäußerungen und sogar Besuche von Prostituierten trugen zu beträchtlicher Unruhe im Auditorium bei.¹⁴ Karl Friedrich Schinkel brachte es noch 1821 in

einer Klage über das Berliner Theaterpublikum auf den Punkt: »Man will nicht bloß das Schauspiel auf der Bühne sehen, sondern selbst Schauspiel geben ...«.¹⁵

Der freizügige Gebrauch der Logen bedeutet indes nicht, daß das damalige Publikum kein ernsthaftes Interesse am Schauspiel gehabt hätte. Im Gegenteil, bei den von Milizia angesprochenen Lieblingsarien oder bei Auftritten besonders prominenter Schauspieler reagierten die Zuschauer mit sehr unmittelbaren Beifalls- oder Mißfallensäußerungen, und die gefürchteten *Claqueure* im Stehparterre waren Schauspieler, Autoren und Theaterreformern gleichermaßen ein Dorn im Auge.¹⁶ Ob es sich privat in die Logen zurückzog oder sich öffentlich im Auditorium zeigte – das Publikum war in jedem Fall ein aktiver, handelnder Bestandteil des Theaters. Dies dürfte denn auch der eigentliche Grund dafür gewesen sein, daß es nicht zu dem von Milizia gewünschten Traditionsbruch und ebensowenig zur Verwirklichung der zahlreichen Projekte zur Reform des Theaterbaus kam.

Gleichwohl können die anscheinend so typischen Verhaltensweisen des Publikums nicht verallgemeinernd auf das barocke Theater übertragen werden. Schließlich beschreiben Milizia und Moreau le Jeune eher das vorwiegend bürgerliche Publikum der gegen Eintritt für jedermann öffentlich zugänglichen, städtischen Theater im ausgehenden 18. Jahrhundert, das im Auditorium selbstbewußt agiert und nicht auf einen anwesenden Hofstaat Rücksicht nehmen muß. Und auch in Berlin gab um 1800 im Nationaltheater, einem öffentlichen Hoftheater, das bürgerliche Publikum den Ton an – die konservative Aristokratie bevorzugt dagegen das Opernhaus als »höfischeren« Theatertypus.¹⁷ Doch in den reinen Hoftheatern des 18. Jahrhunderts, in denen – wie im Bayreuther Markgrafentheater – das städtische Publikum gar nicht oder nur eingeschränkt Zutritt hatte, dominierte der Hof über das Geschehen im Auditorium. Ein derartig freizügiges Verhalten der Zuschauer, wie Milizia es beschreibt, war in deutschen Hoftheatern des 18. Jahrhunderts undenkbar. War der Herrscher im Auditorium anwesend, so standen er und seine Reaktionen auf das Schauspiel selbstverständlich im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, eigenmächtige Beifallsäußerungen oder Störungen rangniedrigerer Zuschauer wären nicht geduldet worden. Aristokratischen Verhaltenscodices gemäß bestimmte eine ostentativ zur Schau getragene Affektkontrolle das Verhalten der Adligen, die sich insbesondere gegenüber dem »Pöbel« und den ihres niedrigen Berufsstandes wegen ebenfalls verachteten Schauspielern betont distinguiert gaben. Wurden auch Zuschauer aus der städtischen Bevölkerung in höfische Theatergebäude eingelassen, so befand sich dieser »ungebildete« Teil des Publikums unter Aufsicht der Aristokratie und war zur Anpassung an deren Verhaltensnormen gezwungen.

Im Fall des Bayreuther Opernhaus wurde dies auch durch die bauliche Anordnung des Auditoriums unterstützt, die aus der Beschreibung Johann Sebastian Königs von 1793 hervorgeht. Die Aristokratie und die Angehörigen des Hofstaates hatten demnach ihre Plätze im Parterre und auf den unteren beiden Etagen, nämlich Galerie und erstem Rang. Hier waren keine Logentrennwände eingefügt. Ungehinderte Kommunikation unter den Platzinhabern war folglich möglich und wohl auch unbedenklich, da sie mit den höfischen Umgangsformen vertraut, Störungen daher nicht zu befürchten waren. Anders dagegen in den drei

oberen Logenrängen: hier, wo »verschiedenen Ständen der gesamten Dienerschaft u. Einwohnern« einschließlich der »gemein[e] Leute« Plätze zugewiesen wurden, waren die Logen ursprünglich »in verschiedene Plätze abgetheilt«, d. h. durch seitliche Trennwände geschlossen.¹⁸ Durch diese Einschränkung sowie durch limitierte Eintrittskarten und militärisches Aufsichtspersonal wurde dafür gesorgt, daß es weder zur Überfüllung der Logen noch zu tumultartigen Ausschreitungen kommen konnte, für die das berühmte Galeriepublikum noch im 19. Jahrhundert gefürchtet war.

Eigneten sich die bürgerlichen Besucher der italienischen *teatri pubblici* die geschlossenen Logen selbstbewußt an, genossen sie hier ihre Freiheit, sich im Angesicht der Öffentlichkeit zu zeigen oder aber ins Private zurückzuziehen, so wurden die gewöhnlichen Bayreuther Bürger beim Besuch des Theaters von vornherein in die Rolle passiver Zuschauer gedrängt. Von einer aktiven Teilnahme am höfischen Festspektakel im Auditorium waren sie ausgeschlossen. Während die aristokratischen Besucher des Parterres und der unteren Platzkategorien umherlaufen und am höfischen Zeremoniell partizipieren konnten (und natürlich auch mußten), blieben die übrigen Zuschauer in ihre engen Logenkabinette buchstäblich eingezwängt. Sie waren lediglich pittoreske Kulisse oder lebende Garnitur für das höfische Fest. Und während die italienischen und französischen Theaterbesucher im Auditorium selbst Schauspiel gaben, wurden die Bayreuther Bürger zum Bestandteil der gleichsam perspektivisch auf den Herrscher ausgerichteten Inszenierung. Nicht ihre Reaktion auf das Schauspiel interessierte, sondern die von ihnen erwarteten Huldigungsbekundungen und Demutsgesten gegenüber dem Hofstaat. Zugespitzt darf man wohl sagen: Die italienischen Stadtbürger traten im Theater als autonome Individuen auf, das Bayreuther Volk als entmündigte, vom Hof wohlwollend geduldete Masse.

Solch verschiedenartige Nutzungsformen des gleichen Theatertypus – des Logenrangtheaters – machen verallgemeinernde Aussagen über das Theaterpublikum in dieser Zeit problematisch. Soziale, nationale und lokale Unter-

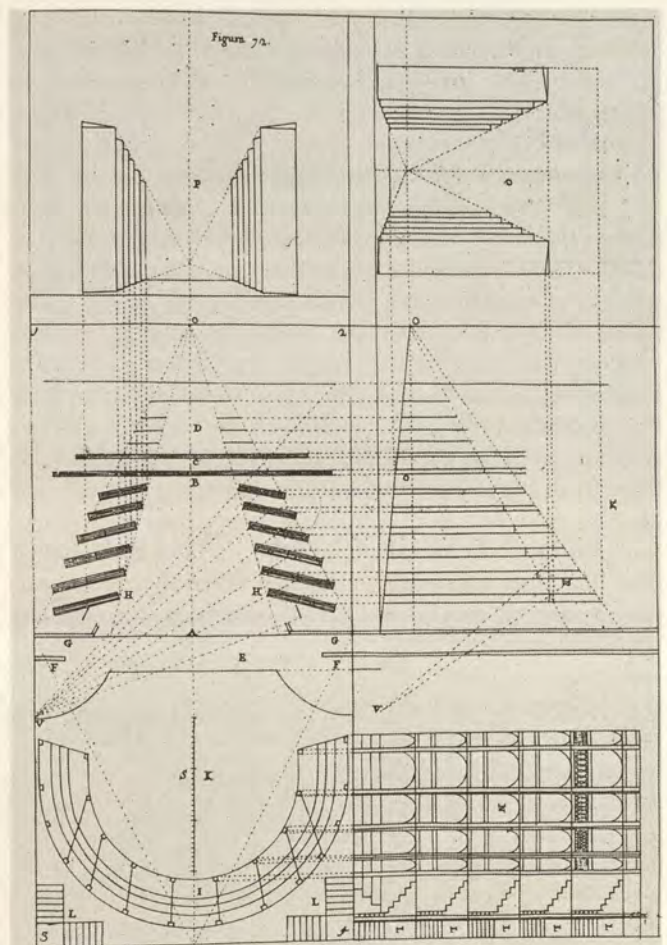
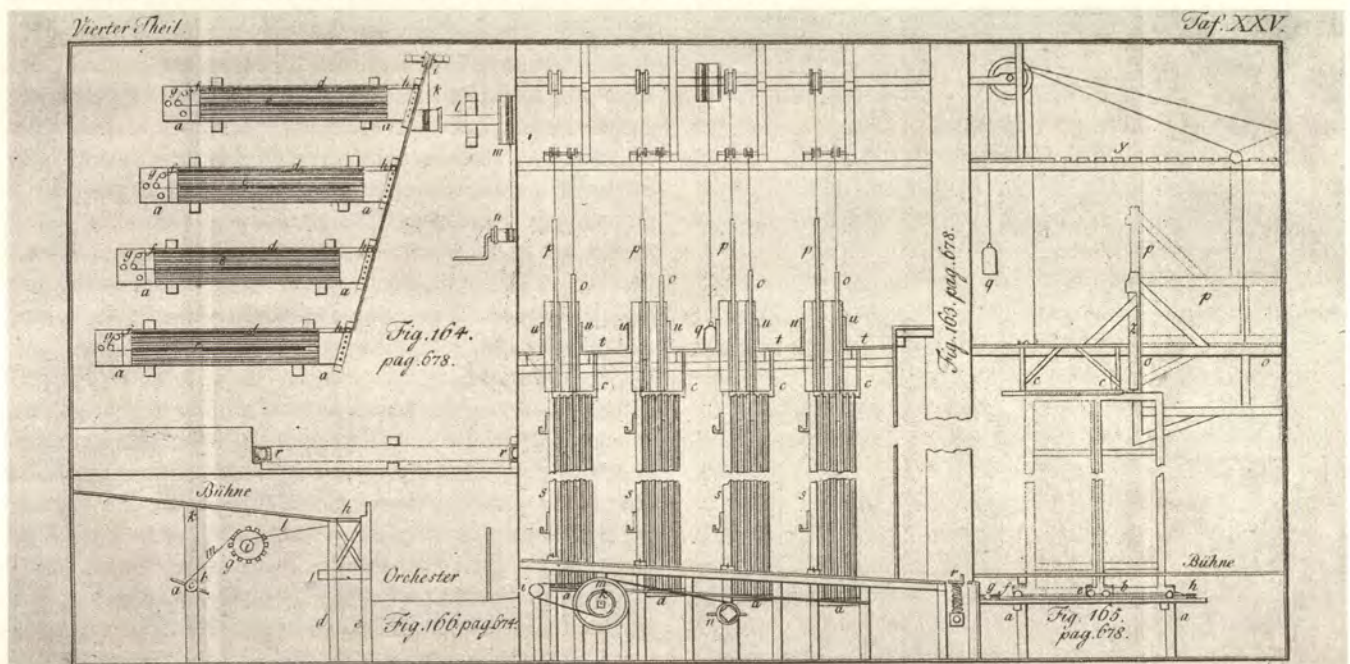


Abb. 5. Andrea Pozzo, Entwurf für die Anordnung eines Theaters mit Angaben zur perspektivischen Konstruktion der Bühne und zur Anordnung des Auditoriums, 1693

schiede, Vorgaben von seiten des Bauherren, scheinbar unbedeutende Spielplanwechsel, ja sogar die An- oder Abwesenheit des Regenten können eine verschiedenartige

Abb. 6. Christian Ludwig Stieglitz, Darstellung einer Bühnenmaschinerie, 1797



Zusammensetzung und abweichende Verhaltensformen im Publikum bedingen. So verdeutlicht die Gegenüberstellung der italienischen und französischen Theater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem nur wenig älteren Bayreuther Opernhaus die gesellschaftliche und politische Rückständigkeit der deutschen Territorialstaaten. Sie vermittelt einen Eindruck von der verspäteten Emanzipation des deutschen Bürgertums und gibt darüber hinaus eine Vorstellung davon, welch enorme Aufholjagd nötig war, um in den deutschen Residenzstädten die Öffnung der Theater für das städtische Publikum durchzusetzen, wie sie in italienischen und französischen Provinzstädten bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts selbstverständlich war. Es scheint bezeichnend für die Situation in Deutschland, daß mit dem Niedergang des Hofes in Bayreuth auch der Spielbetrieb im markgräflichen Opernhaus zum Erliegen kam. Die Bevölkerung der Stadt war offenbar nicht imstande, den Betrieb eines Theaters von dieser Größe aufrecht zu halten, und es kam noch nicht einmal zum Bau eines kleineren, städtischen Theatergebäudes. Anders als das italienische und französische hatte das deutsche Bürgertum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur selten die Kraft, ein bürgerliches Theater aus eigenen Mitteln zu finanzieren und durch repräsentative Theaterbauten zu institutionalisieren. Und es ließ sich von wohlwollenden Regenten dabei gern unterstützen.¹⁹ Die sich nur allmählich vollziehende Lösung der Theater aus dem Einflußbereich des Hofes

zeugt von den enormen Schwierigkeiten, ein emanzipiertes Verständnis von Öffentlichkeit in Deutschland durchzusetzen.

DIE ABKEHR VOM BAROCKEN THEATRUM MUNDI UND DIE ENTSTEHUNG DES MODERNEN THEATERS ALS AUTONOMER KUNSTFORM

Die Idee des *theatrum mundi* basierte auf der neuzeitlichen Maschinentheorie, der Vorstellung der Welt als rationalem System, in dem alles seinen exakt zugeordneten Platz innehat und ein jeder seine vorherbestimmte Rolle spielt. Diese Vorstellung war eingebettet in das mechanistische und rationalistische Weltbild, wie es durch Gelehrte wie Johannes Kepler, Athanasius Kircher und René Descartes seine naturwissenschaftliche, religiöse und philosophische Grundlegung erfahren hatte. Die alles vereinigende Klammer dieses Weltbildes war die Mathematik, insbesondere die euklidische Geometrie. Wenn nach derartiger Überzeugung der gesamte Kosmos durch mathematische Gesetze harmonisch in sich geordnet war, so lag es nahe, diese vermeintlichen Naturprinzipien auch auf al-

le übrigen Lebensbereiche zu übertragen. Ob im Gesellschaftstanz oder in der Kriegsführung: die allem zugrundeliegende euklidische Geometrie kann treffend als »barocke Verhaltensnorm« bezeichnet werden.²⁰ Dies gilt natürlich auch für alle mit dem Theater in Beziehung stehenden Künste: für musikalische Kompositionslehren, für choreographische Anweisungen, für architektonische Proportionsgesetze und nicht zuletzt für die perspektivisch konstruierten Bühnenbilder. Gerade die zugrundeliegende Zentralperspektive (Abb. 5), die Erwin Panofsky als »symbolische Form« für das geschlossene Weltbild der frühen Neuzeit interpretiert hat,²¹ ist Ausdruck des Systemraumgedankens und veranschaulicht, warum das barocke Theater als gleichnishafte Abbild der Welt, eben als *theatrum mundi* verstanden werden konnte. So bestätigt die barocke Bühne mit ihrer präzise arbeitenden Maschinerie (Abb. 6) die Vorstellung eines mechanisch funktionierenden, in sich harmonischen Universums. Doch auch das Auditorium war ein Systemraum eigener Art: Die hierarchische Gliederung der Theaterbesucher nach ständischen Kategorien in den

Logenrängen ist ihrerseits Ausdruck eines statischen Gesellschaftsverständnisses, – analog etwa zu Leibniz' Lehre der »Prästabilierten Harmonie«, wonach alle gottgeschaffenen Substanzen miteinander in jedem Augenblick in vollkommener Übereinstimmung stehen. So wie das Räderwerk der Bühnenmaschinerie auf scheinbar wunderliche, in

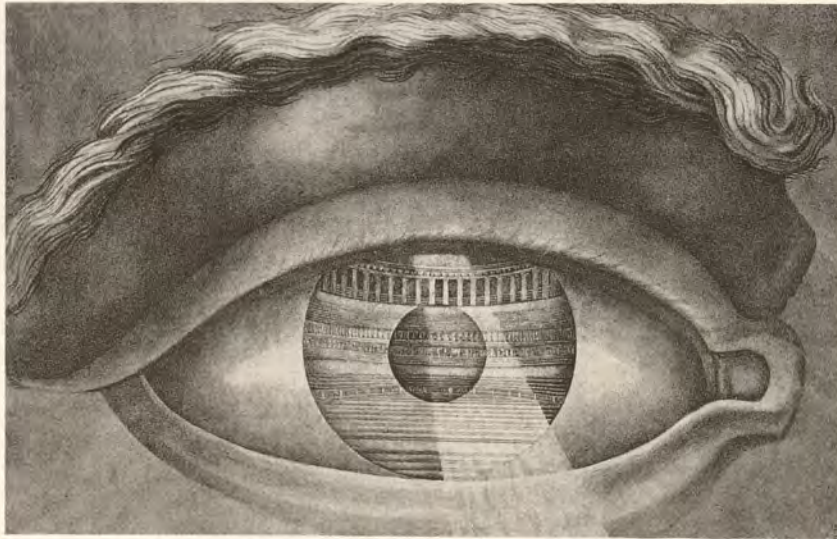


Abb. 7. Claude-Nicolas Ledoux, »Coup d'œil du Théâtre de Besançon«, 1804

Wirklichkeit jedoch genau vorausberechnete Weise für Theatereffekte und Verwandlungen sorgte, kann analog dazu das von Milizia beschriebene »Hüpfen« der Theaterbesucher von Loge zu Loge wie ein selbsttätiges »Spiel« der Zuschauer im Auditorium betrachtet werden, als ob auch hier alles nach übergeordneten Gesetzen ablief. Inbegriff der Vorstellung des *theatrum mundi* ist denn auch die für das barocke Theater so typische Grenzüberschreitung von Auditorium und Bühne, von Illusion und Realität. Wie am Beispiel des Bayreuther Markgrafen theaters ersichtlich, begann das Spektakel bereits mit dem Eintritt des Hofstaates ins Theatergebäude und fand mit dem höfischen Festakt im baulich und funktional vereinigten Raum von Auditorium und Bühne seine konsequente Fortsetzung. Doch der barocke Illusionismus blieb nicht auf den Bereich des Theaters beschränkt. So vermitteln die repräsentativen Säle des neuen Bayreuther Residenzschlosses mit ihren unterschiedlichen Ausstattungsprogrammen den Eindruck, als lebte man in einer kontinuierlichen Welt von Bühnenbildern, die hier anders als in der Theaterraufführung nicht in zeitlicher, sondern in räumlicher Abfolge hintereinandergeschaltet sind. Die Welt

als Bühne, das Leben als Spiel, als permanentes Fest: So war das barocke Theater Sinnbild für das Universum und – im theologischen Sinn – den Schöpfungsplan.

All diese mit dem barocken Theater verbundenen Vorstellungen werden im Zuge der Entwicklung des modernen Theaters seit der Mitte des 18. Jahrhunderts über Bord geworfen. So war bereits die Annahme einer harmonischen, nicht verbesserbaren Welt für aufgeklärte Denker ein Unding. War dem barocken Theater ein affirmativer Grundzug eigen, indem es die eigene Weltanschauung vorbehaltlos bestätigte, so hat dagegen das moderne Theater zumindest dem Anspruch nach einen deutlich gesellschaftskritischen Charakter und zielt auf die Veränderung der herrschenden Verhältnisse. Aufgehoben wird nun auch die dem *theatrum mundi* eigene Einheit von Naturwelt und Kunstwelt. Das moderne Theater ist eine reine Kunstwelt, durchdrungen von dem aufklärerischen Anspruch, der banalen Realität Idealvorstellungen einer potentiell möglichen, besseren Welt gegenüberzustellen. Die strikte Trennung der Realitätsbereiche von Auditorium und Bühne, von der »realen Welt« der Zuschauer und der »idealen Welt« der Bühne, wie es Richard Wagner später formuliert hat,²² ist eine logische Konsequenz dieser veränderten Auffassung vom Theater.

Sehr eindrücklich äußert sich das neuartige Verständnis vom modernen Theater im Verhältnis zur sinnlichen Wahrnehmung. Die sinnfrohe Pracht, die das barocke Theater als Teil der höfischen Festkultur entfaltete, bedurfte im Grunde keiner intellektuellen Rechtfertigung. Das moderne Theater hat dagegen ein gebrochenes Verhältnis zur Sinnlichkeit: Das Schauspiel soll nicht dem Genuß als solchem dienen, sondern durch sinnliche Anschauung zur individuellen und kollektiven Erkenntnis beitragen. Eine grundsätzlich neue Aufgabe der Kunst besteht insofern darin, den Zugang zur Erkenntnis (anders als Philosophie und Religion) nicht über den Weg des Denkens, sondern sinnlich durch unmittelbare Anschauung zu ermöglichen.²³ Erst wenn man bedenkt, daß Kunstphilosophen wie Goethe, Schopenhauer oder Carl Friedrich Rumohr, aber auch Künstler wie Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper der sinnlichen Wahrnehmung eine dem Denken ebenbürtige Erkenntnisfunktion zusprechen, erschließt sich die vollkommen neuartige Bedeutung des Sehen und Hören im Theater. Sie liefert den Hintergrund für die ausführlichen Debatten über Akustik und Optik in zahlreichen Theaterbautheorien. Claude-Nicolas Ledoux thematisiert in seiner berühmten Radierung *Coup d'Œil du Théâtre de Besançon* (1804, Abb. 7) das Sehen als Erkenntnisform im metaphorischen Sinne. Der deutsche Theaterbautheoretiker Johann Wetter dagegen vermittelt mit den stocksteif dasitzenden, konsequent auf die Bühne ausgerichteten Figuren im Längsschnitt seines Projektes für ein Auditorium (1829, Abb. 8) den Eindruck, daß seinen Theaterbesuchern jeglicher sinnliche Genuß abhanden gekommen zu sein scheint. Während sich hier ein mechanistisches Verständnis der Beziehung von Publikum und Bühne äußert, ist bei Ledoux das einzelne Auge, welches sieht, was alle sehen, das Tor zur Welt und damit der Schlüssel zur individuellen und kollektiven Erkenntnis: In der Anschauung der Kunst erkennt der Mensch sich und seinesgleichen.

Mag derartigen Vorstellungen auch der aufklärerische Glaube an die Vernunft der Sinne zugrundeliegen, so ist die Betonung der Sinnlichkeit zugleich eine massive Kritik am

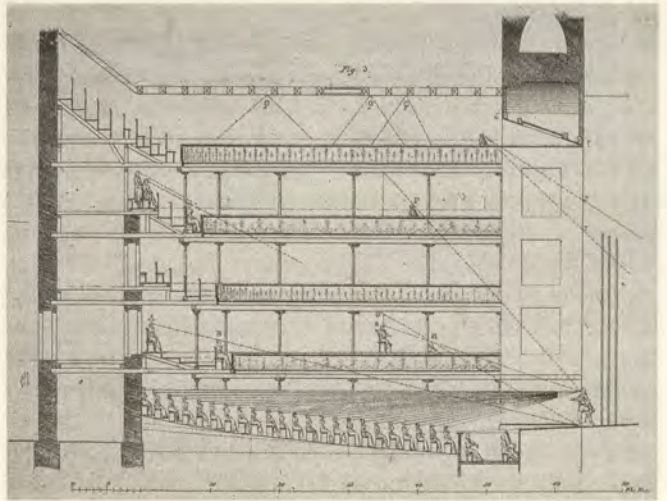


Abb. 8. Johann Wetter, Projekt für ein Auditorium, Längsschnitt, 1829

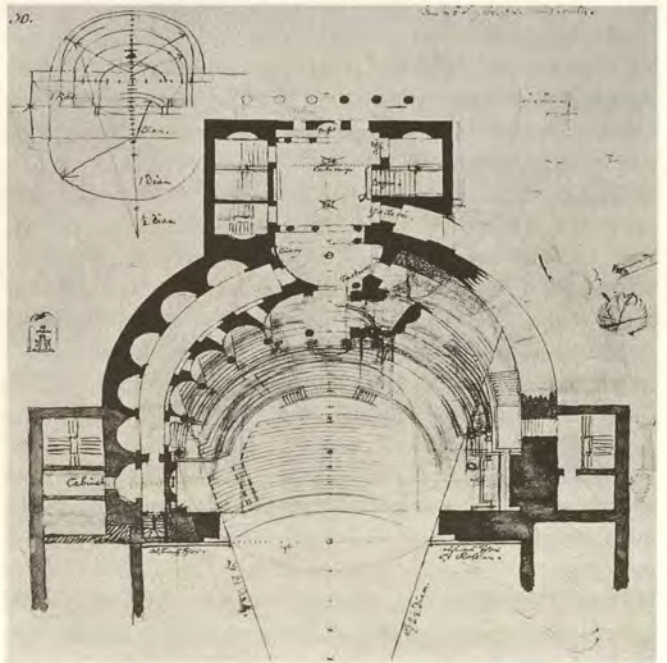
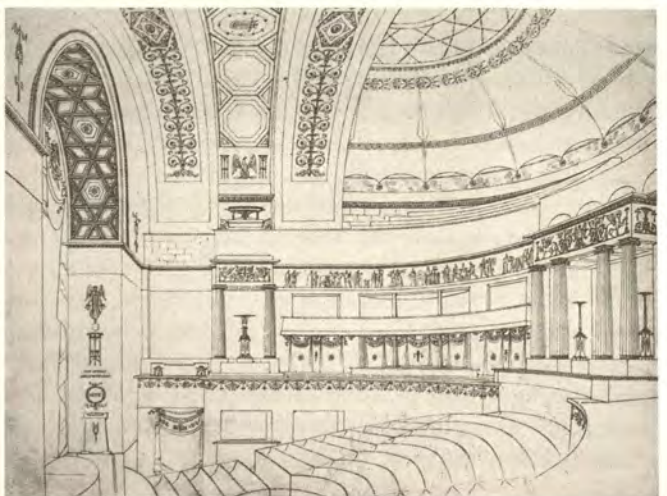


Abb. 9. Friedrich Gilly, Entwurf für das Berliner Nationaltheater, 1798, Grundriß

Abb. 10. Friedrich Gilly, Ansicht des Auditoriums



mechanistischen Weltbild des Rationalismus und zugleich an einem funktionalistischen, antimetaphysischen Kunstverständnis, wie es im frühen 19. Jahrhundert verstärkt aufkommt. Denn im Zuge der zunehmenden Verwissenschaftlichung werden die klassischen Inhalte der Kunst, die Darstellung des Schönen, Wahren und Guten grundsätzlich in Frage gestellt. Demgegenüber soll nun die Kunst als Anwältin metaphysischer Ideen auftreten. Das Schauspiel soll daher auf Authentizität, Klarheit und Wahrhaftigkeit zielen, wogegen der barocke Illusionismus und sein virtuelles Spiel mit Realität und Illusion als wirklichkeitsfremdes Lügegebilde abgelehnt wird. Damit kommt der Kunst eine quasireligiöse Aufgabe zu: Das Theatergebäude wird zum Tempel – am konsequentesten wird dieser Gedanke in Karl Friedrich Schinkels Berliner Schauspielhaus (1818-1821) formuliert –, und das Schauspiel soll nach dem Willen der idealistischen Kunsttheoretiker vom Publikum wie ein heiliges Geschehen verehrt werden. Um diesen Absolutheitsanspruch verwirklichen zu können, muß das Schauspiel zur autonomen Kunstform erhoben werden: Alles muß in den Dienst des Schauspiels gestellt werden, und das Publikum muß sich dem Bühnengeschehen andachtsvoll hingeben.

Dank dieser Aufwertung des Bühnengeschehens zum Kunstwerk soll das Theater nun erstmals der gesamten Gesellschaft dienen. Ähnlich wie Friedrich Schiller in seinen ‚Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen‘ von 1795, sehen auch viele Architekten die Aufgabe des Theaters darin, dem Bürger soziale und moralische Ideen vor Augen zu stellen.²⁴ Dabei wird jedoch vom Publikum die bereitwillige und aktive Auseinandersetzung mit Form und Inhalt des Schauspiels verlangt. Doch genau hier, zwischen dem ästhetischen Bildungsanspruch der Künstler und dem Selbstdarstellungs- und Unterhaltungsbedürfnis des Publikums liegt ein für die modernen Avantgarden typischer Konflikt: Die Künstler wollen etwas anderes als das Publikum, und das Publikum verweigert sich dem Anliegen der Künstler. Um aber die Zuschauer zur Aufnahme der modernen Theaterkunst zu bewegen, mußte ein Traditionsbruch anderer Art erzwungen werden: Beim Publikum mußten ein neuartiges Interesse am Schauspiel geweckt und seine althergebrachten Umgangsformen verändert werden. Aus handelnden Akteuren, die im Auditorium selbst ‚Schauspiel geben‘, mußten empfangende, aufmerksam teilnehmende Zuschauer und Zuhörer werden. Um dies zu erreichen, lag die Abschaffung des Logenrangtheaters nahe. An seiner Stelle forderten radikale Kritiker wie Francesco Milizia die Entwicklung eines modernen Typus, der auf die Cavea der griechischen Theatergebäude zurückging. Auf halbkreisförmig angeordneten, stufenweise ansteigenden Sitzreihen plazierte, sollten die Zuschauer stärker auf das Schauspiel ausgerichtet und zugleich der Möglichkeit beraubt werden, ihren privaten Unterhaltungsinteressen in abgeschlossenen Logenkabinetten nachzugehen. Wiederum ist es der Glaube an die Macht des Öffentlichen, der solchen Vorstellungen zugrundeliegt: »Einer der großen Vortheile öffentlicher Schauspiele ist, daß man sich im Angesicht des ganzen Publikums befindet. ... Ein jeder soll öffentlich ein gewisses gesittetes Wesen und eine Höflichkeit zeigen ... und sich zwingen, wenigstens so zu scheinen, als er wirklich seyn sollte. ... Dieser äußere Zwang und das anscheinend gute Betragen ist für die Societät von großem

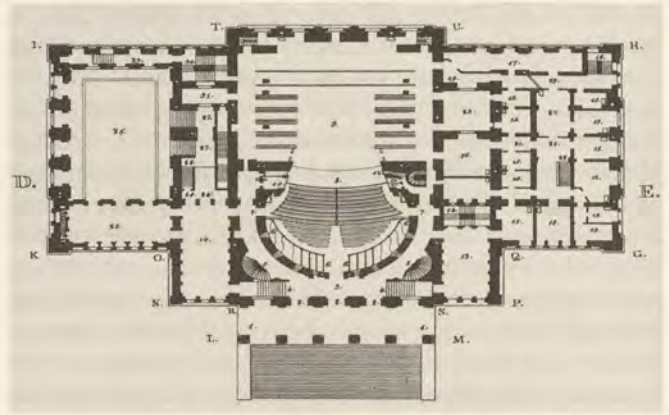


Abb. 11. Karl Friedrich Schinkel, Berlin, Schauspielhaus. Grundriß auf der Höhe des Parterre

Nutzen: die Menschen berühren sich gleichsam nur mit der Oberfläche, und es würde kein geringer Vortheil seyn, wenn man lasterhafte und lächerliche Menschen dahin bringen könnte, daß sie es nur innerlich wären.²⁵ Francesco Milizia dreht hier das Argument der Gegner des Theaters einfach um: Nicht die angeblich amoralische Scheinwelt des Theaters verdirbt die Sitten, sondern umgekehrt trägt der von der Öffentlichkeit erzwungene Anschein zur Bildung des Individuums bei. Entscheidend ist nicht der innere Kern, sondern die Oberfläche, die nach Außen hin sichtbar ist. Kurzum, der Schein bestimmt das Sein, im Spiel enthüllt sich das wahre menschliche Wesen. Hier vollzieht sich, was Johann Wolfgang v. Goethe 1786 beim Besuch der antiken Arena von Verona visionär erfaßte: Das im Auditorium versammelte Volk, »... das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier ...«, erlebt sich aufgrund der architektonischen Disposition »... zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als eine Gestalt, von einem Geiste belebt.«²⁶ Hier herrscht das Öffentliche über das Private, das Kollektiv über das Individuum, hier triumphiert die »magnificenza pubblica«. Transparenz und Überschaubarkeit werden zu demokratischen Kardinaltugenden, als die sie auch heute noch gelten. Angesichts derartiger Idealvorstellungen waren die barocken Theatergebäude und insbesondere die Logenrangtheater für radikale Kritiker nicht allein aus geschmacklichen Gründen überholt. Sie konnten für das neue, moderne Theater, welches auf den Bruch mit allen bisherigen künstlerischen und sozialen Traditionen zielte, grundsätzlich nicht mehr in Frage kommen.

KRITIK IN THEORIE UND PRAXIS:

FRIEDRICH GILLYS ENTWURF FÜR DAS BERLINER NATIONALTHEATER UND KARL FRIEDRICH SCHINKELS BERLINER SCHAUSPIELHAUS

Doch der Weg zum modernen Auditorium, wie wir es heute kennen, verlief nicht so linear und auch keineswegs so zielstrebig, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Bekanntlich blieben – von einzelnen Ausnahmen abgesehen – alle radikalen Projekte zur Reform des Theaterbaus im 18. und frühen 19. Jahrhundert unverwirklicht. Aller noch so radikalen Kritik zum Trotz wurde der Typus des barocken Logenrangtheaters nicht durch einen »modernen« Alterna-

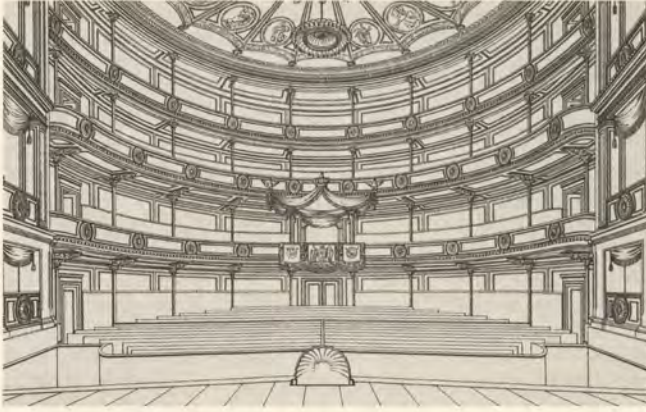


Abb. 12. Karl Friedrich Schinkel, Berlin, Ansicht des Auditoriums (Ausschnitt)

tivtypus ersetzt und der von den Theaterreformern gewünschte Traditionsbruch blieb aus. Vielmehr wurde der Logenrangtheatertypus in einem langwierigen und äußerst komplizierten Prozeß schrittweise transformiert, wobei die entscheidenden Impulse von französischen Architekten ausgingen: Er wurde zum Rangtheater umgewandelt, dessen spezifische Charakteristika – Wegfall der geschlossenen Logen und Staffelung der Ränge erstmals 1752 beim Theater im Lyon von Jacques-Germain Soufflot realisiert wurden. Diese französischen Reformgedanken wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch von deutschen Architekten übernommen: So konnten derartige Innovationen in »bürgerlichen« Stadttheatern – etwa in Koblenz (Peter Joseph Krahe, 1766-1787) und Frankfurt am Main (Johann Andreas Liebhardt, 1780)²⁷ – eher verwirklicht werden als in zeitgleich entstandenen Hoftheatern, deren konservative Bauherren lieber an den althergebrachten Konventionen festhielten. Doch allmählich wurde auch hier durch zahlreiche Veränderungen in der baulichen Struktur der Auditorien und nicht zuletzt auch durch polizeiliche Reglements die gewünschte »Erziehung« allzu lebhafter Theaterbesucher in disziplinierte, aufmerksam das Schauspiel rezipierende Zuschauer befördert.²⁸

Das Projekt Friedrich Gillys für das Berliner Nationaltheater aus dem Jahre 1798 (Abb. 9-10) entspricht ganz den Intentionen radikaler Theaterreformer und steht für den ersehnten Traditionsbruch. Im Parterre, wo sich im barocken Auditorium Stehplätze befanden, sind nun Sitzreihen angeordnet: Ein denkbar schlechter Treffpunkt für Claqueure. Die Zuschauer sind frontal zur Bühne ausgerichtet, die für die barocken Auditorien typischen seitlichen Plätze sind nahezu vollständig weggefallen. Die Möglichkeit der Zuschauer, einander gegenseitig zu sehen, wird damit massiv eingeschränkt. Ein Umherlaufen während der Vorstellungen wäre nicht ohne massive Störungen möglich gewesen; und abschließbare Logen für ein privates tête-à-tête fehlen ganz. Anklänge an die barocken Auditorien sind zwar in Gestalt der Balkone und Emporen noch vorhanden, doch die Staffelung dieser Bereiche zeigt, daß hier weniger das Logenrangsystem, als vielmehr die Cavea des antiken griechischen Theaters zum Vorbild gedient hat.

Mit der schreinerwerkartigen Struktur der barocken Auditorien, die von den Kritikern so sehr bemängelt wurde, hat der konsequent tektonisch aufgebaute Raum Friedrich Gillys nichts mehr zu tun. Hier herrscht nicht der festlich-

dekorative Charakter der barocken Auditorien, sondern der Eindruck monumentaler Architektur, welcher vor allem durch die massiv ausgebildeten Sockel-, Wand- und Wölbungszonen hervorgerufen wird.

Friedrich Gilly vereinigte somit die damaligen Idealvorstellungen eines neuen Typus für die Bauaufgabe »Auditorium«. Ausgeführt wurde sein Projekt bezeichnenderweise nicht; weder der königliche Bauherr, noch der Intendant und erst recht nicht das Berliner Theaterpublikum wären damals bereit gewesen, sich in einen so ungewohnten Raum einzufügen.

Auch zwanzig Jahre später, beim Neubau des Berliner Schauspielhauses, konnte selbst ein Architekt wie Karl Friedrich Schinkel seine Vorstellungen vom modernen Theater nur bedingt durchsetzen. Auf den ersten Blick erscheint sein Auditorium (Abb. 11-12) ganz in der Tradition des barocken Logenrangtheaters zu stehen, und es ist daher abwertend als konventionell bezeichnet worden. Diese Einschätzung muß jedoch revidiert werden.

Aus den überlieferten Textdokumenten geht hervor, daß nicht Schinkel, sondern sein Bauherr, der preußische König Friedrich Wilhelm III. höchstpersönlich, die Konzeption des Auditoriums maßgeblich mitbestimmt hat. Ursprünglich wollte der Regent am konventionellen Typus des barocken Logenrangtheaters festhalten, denn er ordnete an, die Logen nach italienischem Vorbild durch seitliche Trennwände zu schließen. Diese Einrichtung wurde jedoch als derart beengend empfunden, daß der Monarch bereits bald nach Eröffnung des Theaters erlaubte, einige dieser Trennwände wieder zu entfernen.²⁹

Das entscheidende Element sind indessen die Balkons, die Schinkel nach dem Vorbild französischer Auditorien vor den ersten und zweiten Rang gelegt hat. Schinkel selbst hat beschrieben, welche Folgen dies für die Logen hatte: »Diese Balkons nehmen nun freilich eine große Masse von Zuschauern mehr auf und bieten die angenehmsten Plätze dar; indes ist von der anderen Seite nicht zu leugnen, daß die Logen selbst insofern verlieren, als sie mehr in den Hintergrund zurücktreten und die darin befindlichen Personen weniger vom übrigen Publikum gesehen werden und selbst weniger dasselbe übersehen können ... Dagegen mögen diese Räume der Logen für andere, die gern unbemerkt und zurückgezogen sich nur dem Genuße der Darstellung hingeben wollen ..., viel Angenehmes haben. Eitelkeit und Zerstreungssucht wohnt dem größeren Teil des theaterliebenden Publikums bei, und deshalb hatte man sich im Anfange häufig gegen die mehr versteckt liegenden Logenplätze erklärt, mit der Zeit aber hat sich auch eine andere Partei gebildet, und gerade die allerverstecktesten Logenplätze im Parterrerang sind die gesuchtesten geworden.«³⁰ Damit haben die Logen – denken wir zum Vergleich noch einmal an Milizias Schilderung des italienischen Theaterpublikums – einen vollständigen Funktionswandel durchgemacht: Sie werden nicht mehr als Ort der geselligen Kommunikation, sondern – im Gegenteil – gerade zum andachtsvollen Genuß des Schauspiels in Anspruch genommen.

An diesem Beispiel wird deutlich, wie mit der architektonischen Konzeption auf das Verhalten des Publikums eingewirkt wurde und wie dieses Publikum wiederum flexibel auf die architektonische Struktur reagierte. Schinkel gelang es demnach, das Selbstdarstellungsbedürfnis der Zuschauer

in beträchtlichem Umfang zu unterdrücken. Seine Konzeption richtete sich an ein passiv empfangendes und nicht an ein aktiv handelndes Theaterpublikum.³¹ Sein Berliner Auditorium ist daher ein durchaus beachtenswerter Beitrag zu einer moderaten, im Rahmen der herrschenden Verhältnisse durchsetzbaren Reform des Theaterbaues. Das komplexe Ineinandergreifen an sich widersprüchlicher barocker Traditionen und moderner Innovationen macht einmal mehr deutlich, daß die Vorstellung einer linearen Entwicklung vom barocken zum modernen Theaterbau ein idealisiertes Wunschbild ist. Schinkel konnte zwar keinen Traditionsbruch und keine radikale Modernisierung des Theaterbaues durchsetzen – mit seinen Reformideen ist er ähnlich gescheitert wie Friedrich Gilly vor und Gottfried Semper nach ihm. Eine ebenso entscheidende Reform des Theaters – nämlich die »Modernisierung« des Publikums – gelang ihm dennoch.

Die von Gilly, Schinkel und Semper entwickelten Ideen zur Begründung eines neuen Typus für das moderne Auditorium wurde bekanntlich erst von Richard Wagner mit seinem 1876 eingeweihten Bayreuther Festspielhaus umgesetzt. Doch auch dieser Bau war zu seiner Zeit ein absoluter Ausnahmefall, der sich keineswegs allseitiger Zustimmung erfreute: so hält der Wiener Kunstschriftsteller Joseph Bayer – ein erklärter Gegner des Wagner-Theaters – das Logenrangtheater barocker Herkunft auch im Jahre 1892 noch ganz selbstverständlich für den geläufigen Typus im modernen Theaterbau: »Für eine Gesellschaft, die nach Rangunterschieden der Stände gegliedert war, und in welcher man auf die Repräsentation der sozialen Stellung stets sehr viel hielt, ... war eine Anordnung nach einem anderen System kaum denkbar.«³² Mit diesem Argument rechtfertigt Bayer denn auch unbeirrt die hierarchische Gliederung der Zuschauer im Kaiserlichen Hofopernhaus an der Wiener Ringstraße! Und mit skeptischem Blick auf Milizias Plädoyer für ein modernes, demokratisches Theater heißt es an anderer Stelle: »Auch das moderne Publikum bildet ... den lebendigen Zierat des Theaters; es ist – wie es nach Rängen sich sondert – ganz wesentlich in den Eindruck des Saales miteingerechnet und vollendet auch koloristisch den Effekt des ganzen, wohlbeleuchteten Interieurs.«³³ Ein gutes Jahrzehnt später waren derartige Ansichten zwar immer noch nicht völlig überwunden, doch sie erwiesen sich zunehmend als reaktionär, und es erscheint fast paradox, daß die Theaterreformer der Zeit um 1900 – allen voran Max Littmann mit dem Münchner Prinzregententheater – das barocke Logenrangtheater ein für allemal verabschiedeten und – in etwa zeitgleich mit dem definitiven Untergang der höfischen Welt – dem Typus des modernen Auditoriums nun auch baulich endgültig zum Durchbruch verhalfen.

Dieses grundsätzlich neue Verhältnis zum Theater wäre

ohne die radikale Kritik am barocken Theaterbau, doch auch ohne die moderaten Reformen im späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht entstanden. Karl Friedrich Schinkel war sich seiner Verdienste bei der Beförderung dieses Umbruchs durchaus bewußt, wenn er meinte, »... daß das Publikum uns Dank wissen sollte, ihm einige so ennuyante, ganz stabile Abendgestalten aus den Augen gerückt zu haben, die ihm den Genuß am Schauspiel entweder durch ihre geschmacklosen Beifalls- oder Mißfallensgebärden oder durch das Kopfnicken beim Schlafstündchen, welches sie pro publico abhalten, so oft geschmälert haben.«³⁴ So scheint der eigentliche Traditionsbruch, welcher schließlich zur Durchsetzung des modernen Theaters führte, in den veränderten Erwartungen des Publikums an das Theater begründet; konkret in der Umwandlung eines vornehmlich aktiv handelnden in ein überwiegend passiv genießendes Publikum. Doch dieser Traditionsbruch war kein Bruch, sondern ein in seiner Komplexität kaum überschaubarer, über mehr als ein Jahrhundert währender Prozeß, in dem widersprüchliche Positionen nebeneinander stehen oder sich auch überlagern können.

Mit dem hier beschriebenen Wandel in der Inanspruchnahme der Auditorien durch das Publikum ergibt sich jedoch ein grundlegendes Problem für die gegenwärtig viel diskutierte und denkmalpflegerisch höchst problematische Bespielung der wenigen erhaltenen barocken Theatergebäude: Man kann zwar die festliche Raumwirkung eines historischen Auditoriums wiederherstellen und – mit entsprechender Bühnentechnik – auch ein barockes Schauspiel annäherungsweise rekonstruieren, doch die für das barocke und – wie sich gezeigt hat – auch nachbarocke Theater noch lange typische Einheit von Bühnengeschehen und Zuschauerverhalten, die so wesentlichen Interaktionen zwischen Theater und Publikum können nicht wieder zum Aufleben gebracht werden. Ein Publikum wie das der Zeit von Milizia oder Schinkel, welches im Theater »selbst Schauspiel« gibt, läßt sich nun einmal nicht »rekonstruieren«. Doch damit fehlt der entscheidende Anteil, den das Publikum als aktiver, handelnder Bestandteil des Theaters damals hatte. Und das ist gut so, denn so erweist sich die Annahme, man könne die authentische Atmosphäre vergangener Theateraufführungen durch eine historisierende Bespielung historischer Theatergebäude wiederentstehen lassen, als trügerische Illusion. Was bleibt, ist die ernüchternde Erkenntnis, daß die Vergangenheit unwiederbringlich vergangen ist. Doch gerade diese Einsicht verpflichtet dazu, allen Versuchen zu widerstehen, die letzten authentischen, im Falle der barocken Theatergebäude wirklich einmaligen Geschichtszeugnisse kurzfristigen Verwertungsinteressen unserer gegenwärtigen »postmodernen« Erlebnisgesellschaft auszuliefern und ernsthaft zu gefährden.

ANMERKUNGEN

1 Vgl. hierzu die umfangreiche Analyse dieser Quellen in meiner Studie »Theaterbauphilosophie zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Diskussion über Theaterbau im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, Zürich/Berlin 1998.

2 Vgl. Harald Zielske, Logenhaus und Illusionsbühne – Problemfall im neuzeitlichen Theaterbau. Beobachtungen und Gedan-

ken zu seiner Genese, in: Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft, München 1978, S. 24ff.; Michael Gollwitzer, Francesco Milizia: Del Teatro. Ein Beitrag zu Ästhetik und Kulturgeschichte Italiens zwischen 1750 und 1790, Diss. Köln 1969.

- 3 Francesco Milizia, Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, Bd. II, Leipzig 1785, S. 309 (1. Ausgabe: Principi di Architettura civile, Finale 1781). Im Kapitel über Gebäude zu Schauspielen findet sich eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Thesen Milizias zum Theaterbau. ›Del Teatro‹ wurde niemals ins Deutsche übersetzt.
- 4 Einen Eindruck davon vermittelt Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Aufl. in 4 Bdn. (Stichwort ›Theater‹), Leipzig 1792-1794 (Reprint Hildesheim u. a. 1994). Vgl. auch Monika Steinhauser, Die Leidenschaft für die Tugend. Zur moralischen Theaterdiskussion der französischen Aufklärung, in: Christian Beutler u. a. (Hrsg.), Kunst um 1800 und die Folgen, München 1988, S. 61-80.
- 5 Charles-Nicolas Cochin, Voyage d'Italie, Bd. I, Paris 1758, S. 22. Außer Palladios Teatro Olimpico in Vicenza (eröffnet 1584) und dem Teatro Farnese in Parma von Giovanni Battista Aleotti (eröffnet 1628) sind alle übrigen italienischen Theater ›... lediglich ein Mixtum gleichförmiger Logen in sechs Rängen übereinander, das nicht den Namen Architektur verdient: gewöhnlich sieht man kein anderes Ornament als Stützen, die die Logen tragen, und die keiner noblen Dekoration fähig sind.‹
- 6 Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, Dictionnaire historique d'Architecture, Bd. 2, Paris 1832, S. 565.
- 7 ›Diesen elenden Anblick von aussen, und die fehlerhafte Einrichtung glaubt man hinlänglich zu ersetzen, wenn inwendig nur alles artig vermalt, mit Kronleuchtern und Lichtern erleuchtet, und das Auge dadurch bezaubert wird. Was ist dies aber für eine kindliche Schönheit in Vergleichung mit jener dauerhaften und männlichen bey den Alten, die ihre bedeckten Gänge oben mit Säulen und Statuen verzierten.‹ Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 309-310.
- 8 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 313.
- 9 Die meisten Theatergebäude besaßen damals noch keine Foyerräume, in denen sich die Zuschauer hätten treffen können. Dieser Raumtypus wird erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich in das Raumprogramm des Theatergebäudes integriert, zunächst in Frankreich und Italien, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann auch in deutschen Theatergebäuden. Vgl. Jochen Meyer, Theaterbautheorien ... (wie Anm. 1), S. 266ff.
- 10 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 310, hier allerdings bezogen auf das Publikum der antiken Theater.
- 11 Vgl. dazu den Beitrag von Jean-Paul Goussot.
- 12 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 313.
- 13 C. H. Watelet; P. C. Levesque, Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure, Paris 1792 (deutsche Ausgabe Leipzig 1793ff.), zit. nach Johann Adam Breysig, Skizzen, Gedanken, Entwürfe ... die bildenden Künste betreffend, Bd. 2, Magdeburg 1801, S. 71.
- 14 Vgl. Rudolf Weil, Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Iflands Direktion (1796-1814), Berlin 1932, S. 90.
- 15 Schreiben Schinkels an Karl Friedrich Zelter, zit. nach Paul Ortwin Rave, Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. Bd. 1, Berlin 1941 (Nachdruck 1981), S. 124.
- 16 Vgl. etwa Pierre Patte, Essai sur l'Architecture théâtrale, Paris 1782, S. 175.
- 17 Vgl. Weil 1932, S. 40f., 95f.
- 18 Vgl. Johann Sebastian König, Bayreuth. Gebäude (Manuskript), zit. nach: Ingo Toussaint, Das Markgräfliche Opernhaus. Historische Beschreibung und Rezeption, in: Peter O. Krückmann (Hrsg.): Paradies des Rokoko, Bd. II: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München/New York 1998, S. 100. Die historische Quelle wird auch durch den baulichen Befund bestätigt: Einlaßspuren für die heute nicht mehr vorhandenen Logentrennwände sind in den Logen-Decken noch immer deutlich sichtbar.
- 19 Vgl. Reinhart Meyer, Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Neuerscheinungen der Forschungsliteratur. Eine sozialgeschichtliche Problemskizze, in: Das achtzehnte Jahrhundert 1, 1981, S. 27-51, S. 123-143.
- 20 Vgl. Henning Eichberg, Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerziten, in: Zeitschrift für Historische Forschung 1, 1977, S. 17-50.
- 21 Vgl. Erwin Panofsky, Die Perspektive als ›symbolische Form‹ (1927), in: Ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hariolf Oberer/Egon Verheyen (Hrsg.), 2. Aufl. Berlin 1974, S. 99-168.
- 22 Vgl. hierzu Manfred Semper, Theater (Handbuch der Architektur, Eduard Schmitt (Hrsg.), 4. Teil, 6. Halbbd., Heft 5), Stuttgart 1904, S. 193.
- 23 Als damals viel diskutierter erkenntnistheoretischer Begriff steht ›Anschauung‹ in enger Affinität zum Theater, bezeichnet doch das griechische Wort ›theatron‹ ursprünglich einen ›Ort, an dem man sieht‹. Vgl. Jochen Meyer, Theaterbautheorien ... (wie Anm. 1), S. 281-282.
- 24 Dies gilt für Architekten wie Friedrich Weinbrenner oder K. F. Schinkel ähnlich wie für Milizia: ›Als dann wird das Theater eine wahre Schule der Tugend, wo moralische Handlungen auf eine angenehme Art vorgestellt werden, um die Menschen zur Tugend zu reizen.‹ Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 313-314. Zur sozialen Funktion des Theaters vgl. grundsätzlich auch das entsprechende Kapitel in meinen ›Theaterbautheorien ...‹ (vgl. Anm. 1).
- 25 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 312.
- 26 Johann Wolfgang v. Goethe, Italienische Reise, 16. September 1786, Hamburger Ausgabe, Erich Trunz (Hrsg.), vollständige Neubearbeitung, München 1981, Bd. 11, S. 40.
- 27 Vgl. Magnus Backes, Peter Joseph Krahe und sein Koblenzer Theaterneubau, in: Theater der Stadt Koblenz. Generalinstandsetzung 1984/85, Koblenz 1985, S. 34-47, hier S. 38-39 und S. 44. Für seine freundlichen Hinweise auf diese beiden wenig bekannten Theaterbauten danke ich Magnus Backes sehr herzlich.
- 28 Vgl. hierzu meine ausführliche Untersuchung dieser Zusammenhänge in: Theaterbautheorien ... (vgl. Anm. 1), S. 160-201.
- 29 ›Zu diesem kam die von dem Könige selbst befohlene Anordnung der ganz verschlagenen Logen, die in der heißen Jahreszeit, in welche die Eröffnung des Hauses fiel, etwas Beängstigendes hatte. Nachdem der König nachgegeben hat, einige der Scheidewände wegnemen zu dürfen und die kühlere Witterung mehr geschlossenerer Räume suchen läßt, hört alles Gerede auf; man findet sich schon ganz behaglich in der neuen Einrichtung, ja bei der Kasse ist schon häufig ein stärkeres Gesuch nach den paar übriggebliebenen abgeschlagenen Logen als nach den offenen.‹ Schinkel an K. F. Zelter, zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (vgl. Anm. 15), S. 124.
- 30 Karl Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe ... (1826), zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (vgl. Anm. 15), S. 133.
- 31 Dafür spricht auch eine weitere Stellungnahme Schinkels: ›Man will nicht bloß das Schauspiel auf der Bühne sehen, sondern selbst Schauspiel geben, und obgleich für solche [Zuschauer] der Platz auf dem Balkon nirgends eingerichtet ist, so scheint dieser für die Masse derjenigen, welche hierzu Lust haben, nicht hinzureichen, und ein Teil derselben muß sich widerwillens bequemen, in einer Loge mit einem zwar ausgesuchten, aber kleineren Publikum auf dem Balkon und in den benachbarten Logen sich zu begnügen.‹ Schinkel an K. F. Zelter, zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (op. cit.), S. 124.
- 32 Joseph Bayer, Zur Entwicklung des modernen Theaterbaues (1892), in: Ders., Baustudien und Baubilder. Schriften zur Kunst. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Robert Stiassny, Jena 1919, S. 137.
- 33 Bayer, Zur Entwicklung ... (vgl. Anm. 32), S. 139. Kein Gedanke auch daran, daß der eigentliche Anlaß des Theaterbesuches im Genuß des Schauspiels bestehen könne: ›Ohne Frage ist es an sich schon ein anziehendes und lehrreiches Schauspiel, gleichsam die gesellschaftlich bedingten Nuancen der Wirkung von Rang zu Rang mit einem Blicke überschauen zu können; und da das Theater einmal der Ort ist, wo man inmitten einer großen Gemeinschaft genießt und urteilt, möchte man derselben in jedem Augenblick mit sinnlicher Deutlichkeit inne werden.‹ Bayer, Zur Entwicklung ... (vgl. Anm. 32), S. 151.
- 34 Schinkel an K. F. Zelter, zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (vgl. Anm. 15), S. 124.

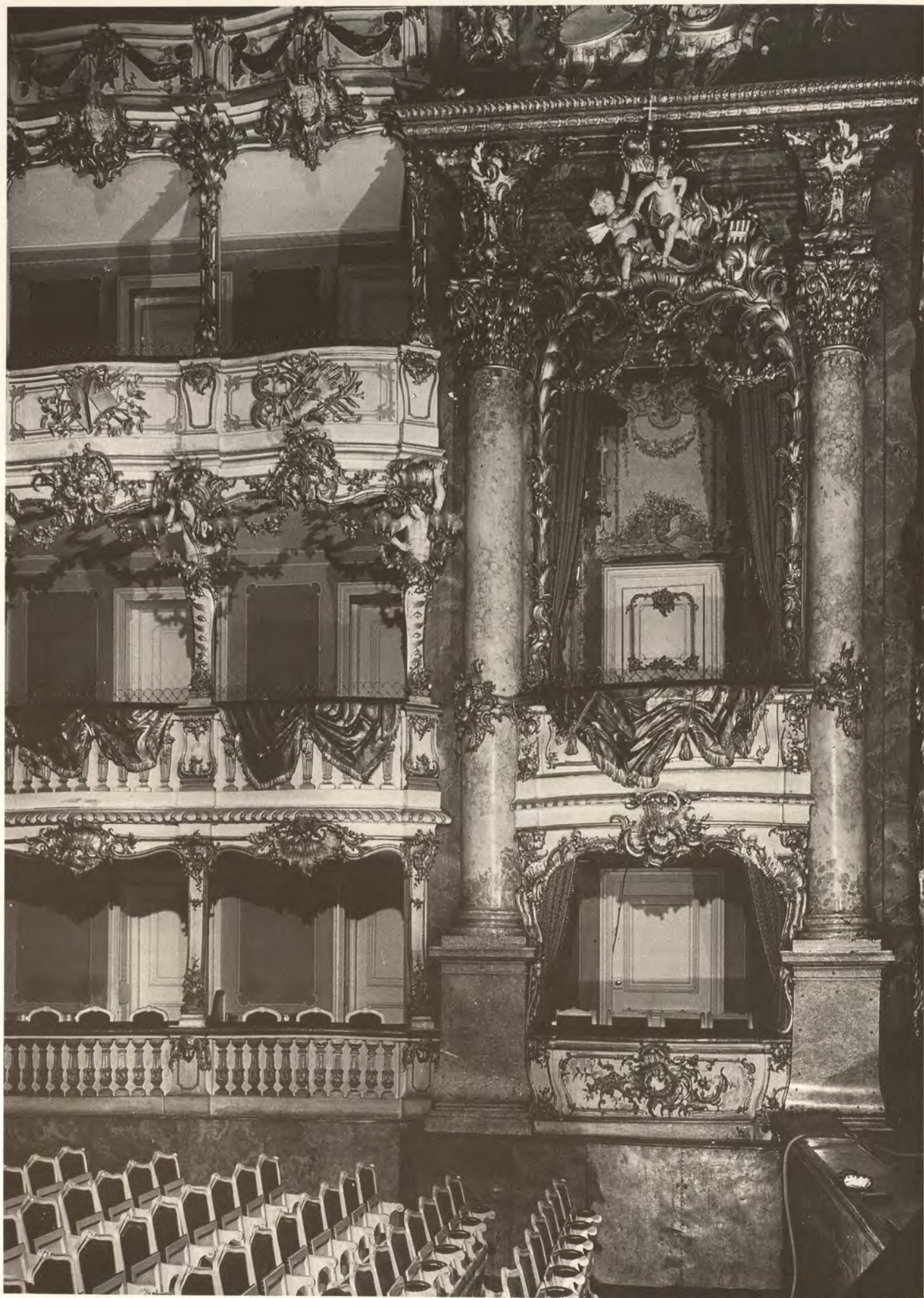


Abb. 1. Die nördliche Proszeniumsloge des Residenztheaters im Vorkriegszustand. Deutlich unterscheiden sich die gemalten Wanddekorationen des 19. Jahrhunderts und die kräftig gerahmten Feldertüren vom heutigen Erscheinungsbild.

DAS CUVILLIÉSTHEATER DER MÜNCHNER RESIDENZ UND SEINE DENKMALPFLEGERISCHEN PROBLEME

Das »Cuvilliétheater« oder Alte Residenztheater, das sich hinter den Ostrakten des Münchner Stadtschlusses verbirgt, gilt als eines der schönsten historischen Opernhäuser, als ein wahres »Juwel des Rokoko«¹. Es gehört zu den beliebtesten und am meisten bespielten Bühnen Bayerns. Eingeweihte wissen, daß sich nur wenig (wenn auch künstlerisch hochbedeutende) Substanz des einstigen Hoftheaters erhalten hat – und diese noch dazu verteilt ist auf zwei denkbar gegensätzliche architektonische Strukturen. Die Wiederbelebung des kriegszerstörten Hauses war, wie heute bei der Dresdner Frauenkirche, von großer öffentlicher Anteilnahme begleitet. Die Vollendung in Rekordzeit wurde viel bewundert und könnte, gerade anlässlich des vierzigjährigen Jubiläums, zu einer breit angelegten Darstellung reizen.² Dafür fehlt hier jedoch der Raum. Um dem Tagungsthema »Opernbauten des Barock« und zugleich Aspekten des modernen Umgangs mit gebauten Geschichtszeugnissen gerecht zu werden, sollen – mit Rück- und Ausblicken – grundlegende denkmalpflegerische Probleme des Wiederaufbauunternehmens dargestellt werden, die bisher noch nicht umfassend untersucht worden sind.

DAS HOFTHEATER

Man kann die große Begeisterung, von der die Wiedergeburt der Residenzbühnen getragen war, nur mit einem Blick auf ihre Geschichte recht verstehen. Die italienische Barockoper³ zog Mitte des 17. Jahrhunderts noch unter Kurfürst Maximilian in München ein und war schon bald nicht mehr aus dem repräsentativen Hofleben wegzudenken. Ort des Geschehens war anfänglich ein umgebauter Kornspeicher bei der Salvatorkirche, der über lange Gänge mit den kurfürstlichen Prunkgemächern verbunden war.⁴ Doch auch im Kernbereich des Schlosses wurde Theater gespielt, etwa im Hauptsaal der sogenannten Neuveste.⁵ Dieser St. Georgssaal wurde am 5. März 1750 durch feurigen Bühnenzauber in Brand gesteckt und mit ihm ein Viertel der Schloßanlage vernichtet. Schon ein Jahr später wurde mit größter Intensität gebaut – nicht anstelle des altersschwachen Salvatortheaters oder an der ruinierten Nordostecke der Residenz, sondern in deren Südosten, brandschutztechnisch sinnvoll von der Hauptbaumasse abgerückt und dabei kühn über den trockengelegten Stadtgraben ausgreifend. Bauherr war Kurfürst Max III. Joseph⁶, der etwas weltfremde, wie seine ganze Familie musikbegeisterte Sohn des gescheiterten bayrischen Kaisers Karl VII.

Trotz immenser Staatsschulden entstand nun in Rekordzeit ein hochmoderner, multifunktionaler Repräsentationsbau, der im weiten Umkreis seinesgleichen sucht (Abb. 1,2). Mit Giovanni Ferrandinis Oper »Catone in Utica« wurde am 12. Oktober 1753 die Premiere gefeiert. Der Architekt, François Cuvilliés der Ältere,⁷ konnte hier als Mittfünfziger

ein letztes Mal die Crème der bayrischen Hofkunst zu einem Gemeinschaftswerk versammeln: Den Ornamentschnitzer Joachim Dietrich, die Kunstschreiner um Adam Pichler, den Freskant Johann Baptist Zimmermann und, an herausragender Stelle, den Bildhauer Johann Baptist Straub.⁸ Das Theater hat die immense Summe von knapp 170.000 Gulden gekostet. Wie schon bei den Reichen Zimmern der Residenz, Cuvilliés Hauptwerk der frühen 1730er Jahre, war dieses Glanzstück höfischer Profanarchitektur nicht zuletzt politischen Zielen einer Mittelmacht zu danken, die ihren Anspruch als Zünglein an der Großmachtwaage zu bekräftigen versuchte. Obwohl die Höfe von Versailles und Wien die »bayrische Chimäre« belächelten,⁹ hat Bayern als Begriff mit scharf umrissener kultureller Identität auf diese Weise bis heute überlebt.

Hundert Jahre später und nach einem grundlegenden Wandel des künstlerischen Geschmacks war das Theater zum Kulissenlager abgesunken. König Maximilian II. plante um 1850 sogar den Abbruch, um an seiner Stelle einen zeitgemäßen Glas- und Stahlbau zu errichten.¹⁰ Dabei wurden wenigstens die Schnitzteile des Logenbaus systematisch geborgen, was sich noch als Glücksfall erweisen sollte. Als das überzogene Projekt auf einen Wintergarten zwischen Residenz und Nationaltheater geschrumpft war, bekam auch der unmittelbar anschließende Cuvilliés-Bau wieder eine Funktion als »Kleines Haus«. Die Rückführung der Logenfronten geschah eher improvisiert und mit wenig Sinn für die subtile Handwerkskunst der Erbauungszeit. Die oberste Logenbekrönung, die verloren gegangen war, ergänzte man in Stuck; kostbare Fassungen überstrich man großflächig mit Ölgold. Wenig später, mit dem Regierungsantritt König Ludwigs II., erlebte Bayern eine Renaissance des Rokokostils, die unserer Theaterarchitektur besondere Aktualität verlieh. Als erste deutsche Bühne mit elektrischer Beleuchtung und als Ursprungsort der Drehbühne, die Carl Lautenschläger 1896 erstmals kreisen ließ, war das Residenztheater auch technisch auf der Höhe seiner Zeit.

In unserem Zusammenhang mag interessieren, in welcher Weise sich das Haus als Stätte großer Schauspielkunst Generationen von Münchnern einprägen konnte. Die Werke Henrik Ibsens, Bert Brechts, Ludwig Thomas und – wie schon im 18. Jahrhundert – Mozarts fanden hier begeisterte Aufnahme.¹¹ Ganz besonders ist jedoch der Epoche Ernt von Possarts zu gedenken, die niemand treffender geschildert hat als Thomas Mann. Er spricht als Exponent des Münchner Kulturbürgertums, das die neuere Bühnenkunst der Stadt getragen hat und schließlich auch zum Wiederaufbau des Theaters entscheidend beitragen sollte:

»Als ich nach München kam, zur Zeit der Regentschaft, thronte über dem theatralischen Leben der Stadt der bis zur Komik meisterliche Mann, der auf dem Spielzettel schlicht als »Herr Possart« figurierte, in all seiner amtlichen Pracht aber Generalintendant Professor Doktor Ernst Ritter von Possart

bließ. .. Komödiant großen Stils, Diplomat, Höfling, geriebener Verwaltungsmensch, ist und bleibt er, mit seinem verzuckerten Cynismus, seinem verklärten Schmierentum, dem erzenen Wobllaut seiner Stimme, dem auf Hochglanz polierten, idealischen Realismus seiner erstaunlichen Sprechkunst, die jedes Wort zu einem Treffer ins Schwarze machte, vollkommen unvergänglich.« Und zu der »Alten Garde des Hofschauspiels, die Possart umgab« meinte Thomas Mann: »Es war ein Ensemble, das mir vielleicht nur in der Erinnerung so glänzend vorkommt, weil meine Jugend überhaupt in Bewunderung aufging; und doch meine ich, daß sich selten so viele ausgezeichnete Kräfte zu wohlabgestimmtem und vornehmem Zusammenspiel vereinigt haben.«¹²

ZERSTÖRUNG UND FRÜHE NACHKRIEGSZEIT

Der Untergang des Alten Residenztheaters ist exakt dokumentiert.¹³ Am 18. März 1944, zwischen 14.00 und 14.30 Uhr durchschlug eine Sprengbombe das rückwärtige Dach und detonierte im Bereich der Bühne. Dachwerk und Maschinerie brachen zerfetzt in sich zusammen, der Eiserne Vorhang schmetterte gegen die Königsloge. Auch die bereitstehende Feuerwehr konnte nicht verhindern, daß gegen 15.00 Uhr ein Zeitzünder die holzdurchsetzten Schuttmassen in Brand setzte. Da auch das Löschwassersystem zerstört war, ging nun der zum größeren Teil erhaltene Rest der Bausubstanz in Flammen auf. Am nächsten Tag waren gerade noch Foyer, Verwaltung und Kantine leidlich verwendbar, ansonsten ragten nackte Mauern über Schuttmassen auf. Nachdem die benachbarte Oper, das Nationaltheater, schon am 3. Oktober 1943 ausgebrannt war,¹⁴ schien nun auch Münchens wichtigstes Schauspielhaus vernichtet zu sein (Abb. 3).

Glücklicherweise waren bereits zu Jahresbeginn 1944¹⁵ – wohl unter dem Schock des zerstörten Nationaltheaters – Dekorteeile des Zuschauerraums, insbesondere die Logenverkleidungen, ausgebaut und geborgen worden. Dabei erwies sich das gut nachvollziehbare System der Einlagerung von 1850 als hilfreich. Das Kultusministerium organisierte die Aktion, das Landbauamt führte sie mit Unterstützung von Studenten der Technischen Universität durch und auch die Bayerische Schlösserverwaltung trug ihre Erfahrung bei.¹⁶ Liest man gelegentlich, solche verdienstvollen Bergungsaktionen seien ein Akt des Widerstandes gegen die Nazidiktatur gewesen,¹⁷ trifft dies auf unseren Fall nicht zu. Der Auftrag kam direkt von Ministerpräsident Siebert,¹⁸ einem überzeugten Parteigänger Hitlers, der das Thema Denkmalpflege zu seiner Sache gemacht hatte. In dem provisorisch hergerichteten Schauspielhaus hob sich noch für sechs Wochen der Vorhang; er mußte deshalb mit der rahmenden bauzeitlichen Draperie verbrennen. Die Schnitzerei von Straub und Dietrich wurde dagegen, aus Sicherheitsgründen jeweils zur Hälfte, im Pfarrhaus von Obing und im Keller der Kelheimer Befreiungshalle eingelagert.

RUDOLF ESTERER UND DER FRÜHE WIEDERAUFBAU DER MÜNCHNER RESIDENZ

Schon kurz nach Kriegsende wurden die darstellenden Künstler im Herzen Münchens wieder aktiv. Zu einem Kri-

stallisationspunkt musischen Lebens entwickelte sich dabei die weitgehend zerstörte Residenz. Es war ein Glücksfall, daß Albert Walz¹⁹, der junge Chef der Residenzbauleitung, mit Schauspielern und Musikern in enger Verbindung stand. Er und seine »Freunde der Residenz« veranstalteten Konzerte, brachten Weihnachtsstimmung in die soeben freigeräumten Höfe und bewiesen so, lange schon bevor die großen Summen für den Wiederaufbau flossen, daß ein Wiederaufblühen auch mit einfachsten Mitteln zu erreichen war.²⁰ Mehr noch: Indem man in der allgemeinen Trümmerwüste einen bestimmten Ort mit kulturellem Leben füllte, prägte er sich weiten Kreisen als ein Ort der Hoffnung ein, als ein Ort des würdigen Neubeginns. Die letzten fünf Jahrzehnte haben eindrucksvoll erwiesen, wie fruchtbar dieser Gedanke für seine Keimzelle geworden ist.

Insbesondere ist nun eine Persönlichkeit vorzustellen, deren Einfluß auf die denkmalpflegerischen Aktivitäten der Bayerischen Schlösserverwaltung gar nicht zu überschätzen ist. Es handelt sich um den Architekten Rudolf Esterer²¹, der am 23. November 1879 in Altötting zur Welt kam, der noch zur Zeit der Monarchie in die Hofverwaltung eingetreten ist und die Nachfolgeorganisation 1952 als ihr Präsident verlassen hat. Zugleich führte er ein Maschinenbauunternehmen. Noch Jahre nach seiner Pensionierung gab Esterer die Generallinie vor für den Wiederaufbau der Münchner Residenz, deren glanzvoller Instandsetzung er – wie bei zahlreichen anderen Baudenkmalern – den Weg geebnet hat. Problematische Großprojekte wie die Purifizierung des Speyerer Doms oder der vom Kriegsende unbeirrte Ausbau der Feste Trifels zu einer Art Weihestätte für die (heute kopierten) Reichskleinodien waren jedoch auch kennzeichnend für sein Spätwerk.²² Als Träger hoher Auszeichnungen ist Rudolf Esterer am 11. November 1965 in Söllhuben bei Rosenheim verstorben.

In einem 1929 gehaltenen Vortrag definierte Esterer erstmals seine konservatorische Grundhaltung. Im Geist des Deutschen Werkbundes und der Heimatschutzbewegung forderte er einen weitreichenden Ensembleschutz, wobei er sich durchaus noch um Verständigung mit den Vertretern des Neuen Bauens bemühte.²³ Im Lauf einer Restaurierungskampagne an verschiedenen Monumentalbauten, die nach 1933 von der Landesregierung in großem Stil gefördert wurde, brachte Esterer seine denkmalpflegerische Arbeitsweise dann zur Reife²⁴. Im Zentrum dieser Bemühungen stand die Nürnberger Kaiserburg, die zu einer symbolträchtigen Repräsentationsstätte der NS-Regierung ausgestaltet wurde. Esterer ließ hier den kompletten Innenausbau und Fassadenteile des 19. Jahrhunderts beseitigen. Von Bauforschung begleitet wurden Ausbaureste der Gotik und Renaissance freigelegt und recht großzügig ergänzt. Man stützte sich dabei, wie die großen Staatsbauprojekte der Zeit, auf einen überlieferten Formenapparat. Dies geschah jedoch nicht unter dem Einsatz moderner Produktionsmethoden (deren kalte Präzision zu einer deutlich eigenständigen historistischen Formensprache geführt hatte und die Starre »klassischer« NS-Architektur bedingte), sondern in traditioneller Handwerkstechnik und in gewandter Variation der Details. So entstanden erstaunlich »echt« wirkende Raumbilder und Fassaden, die Original und Ergänzung oft miteinander verschliffen.

Diese Vorgehensweise, die zwischen dem Konservieren und Restaurieren als »Schöpferische Denkmalpflege« einen



Abb. 2. Posaunenengel am bayerisch-sächsischen Allianzwappen über dem Bühnenportal. Die historische Aufnahme zeigt Abweichungen in Farbgestaltung und Stuckdekoration verglichen mit der heute rekonstruierten Deckenhohlkehle (s. Abb. 20).

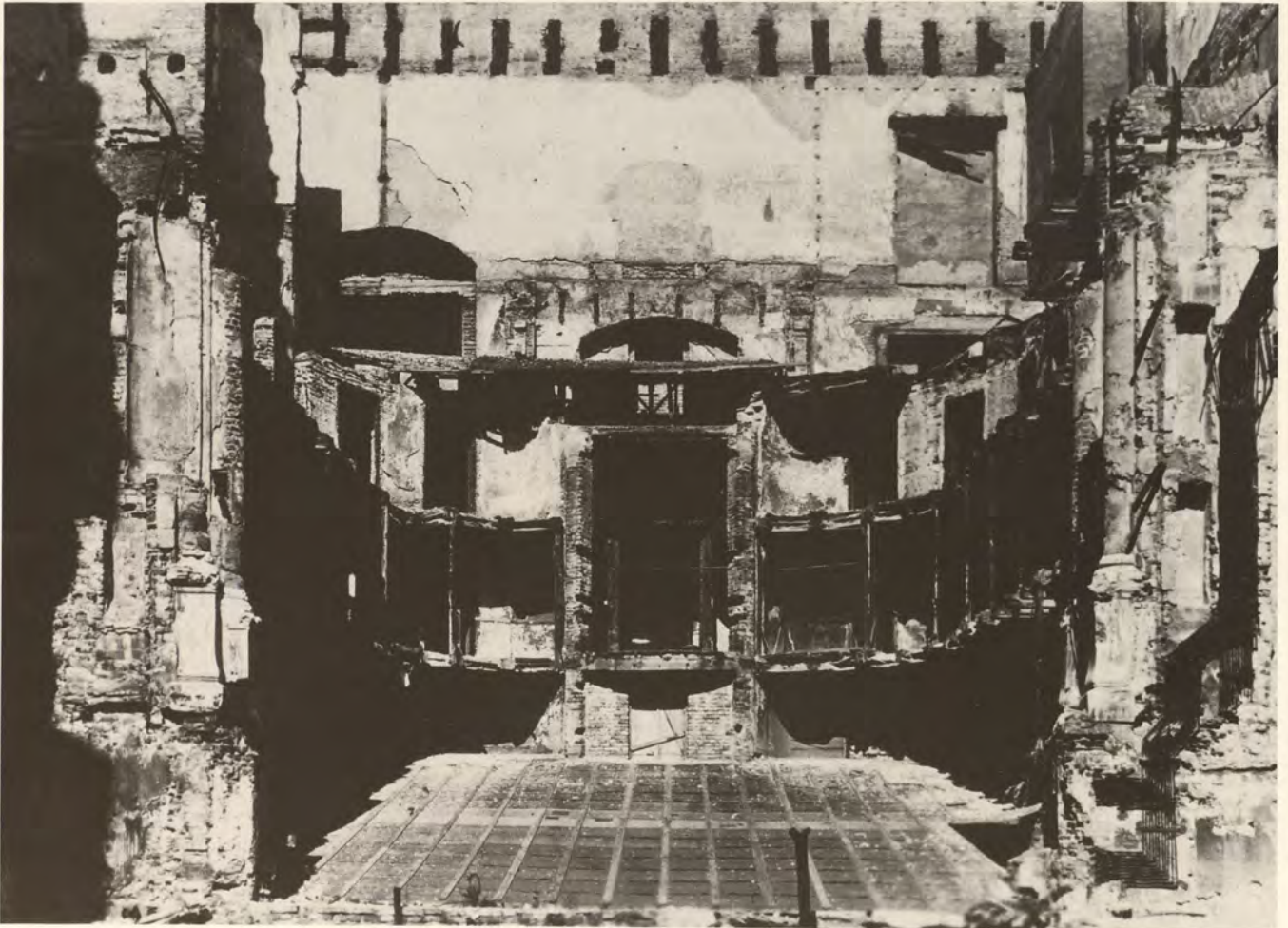


Abb. 3. Der ausgebrannte Zuschauerraum des Residenztheaters um 1947. Die Säulenstellungen der Proszeniumslogen sind wenigstens noch in ihren unteren Partien vorhanden, ebenso der Mauer Kern der Fürstenloge. In deren Tiefe ist eine historische Flügeltür zum besser erhaltenen Foyerbereich erkennbar. Die in der Höhe aufragende Wand bildete die Grenze zum Wintergarten König Max II.; unter dem vermauerten Zugangportal befand sich die Verbindungstür zur Schwarzen-Saal-Treppe der Residenz (der Sturz ist erkennbar), die das Theater ursprünglich für die Hofgesellschaft erschloß.

dritten Weg suchte,²⁵ glitt bei ihrer vermeintlich organischen Weiterentwicklung akzeptierter Befunde leicht ins Geschmäcklerische ab, um bei verworfenen Stilformen, speziell jenen des 19. Jahrhunderts, dann um so radikalere Einschnitte vorzunehmen. Rudolf Esterer verbreitete seine Theorie in zahlreichen Publikationen²⁶ und brachte sie, seit 1939 an der Technischen Hochschule München lehrend, einem großen Schülerkreis nahe. Man muß diese Prinzipien kennen, um charakteristische Erscheinungen des Wiederaufbaus der bald darauf kriegszerstörten bayrischen Schlösser und Kulturbauten richtig einordnen zu können. Damit kehre ich zu den Problemen des Theaterbaus zurück.

DER NEUBAU DES RESIDENZTHEATERS AM ALTEN ORT

Erste Pläne von Albert Walz, in den ehemaligen Thronsaal der Residenz schon 1945 ein provisorisches Staatstheater einzubauen, erwiesen sich als verfrüht. Unter der Leitung von Paul Verhoefen zog das erneuerte Ensemble des Bayerischen Staatsschauspiels schließlich am ersten Jahrestag der Kapitulation in das sogenannte Brunnenhoftheater ein (Abb. 4, 12). Dieser schlichte Bühnenraum mit einfachster Technik war von den »Freunden der Residenz« in einer

zuletzt als Möbelmagazin genutzten Halle des Schlosses²⁷ eingerichtet worden. Auch wenn die dortigen Inszenierungen später verklärt worden sind, muß man doch schon bald das Ungenügende der Situation empfunden haben. Einen weiteren Grund für die Ungeduld der Theaterleute nennt Rudolf Esterer: »Schon längst vor der Zerstörung des Residenztheaters war die Erbauung eines neuen, für die heutigen Bedürfnisse des Staatsschauspiels geeigneten Hauses eine eindringliche Forderung gewesen.«²⁸ Schließlich stand den konkurrierenden Städtischen Kammerspielen in der nahen Maximilianstraße ein ebenfalls traditionsreiches, und zudem unzerstörtes Haus zur Verfügung. So begann die Landesbühne, an vorderster Front ihr neu ernannter Intendant Alois Johannes Lippl, schon 1948 damit,²⁹ am alten Ort einen neuen Theaterbau zu planen.

Wir fragen uns heute, warum die Rückführung der geretteten Ausstattung an ihren zwar stark zerstörten, mit gutem Willen aber reparablen Herkunftsort dabei nicht einmal ernsthaft diskutiert wurde. Viele wehmütige Stimmen der Zeit belegen,³⁰ daß es nicht am mangelnden Bewußtsein von der Größe des Verlustes gelegen haben kann. Zunächst waren es wohl rein praktische Bedenken, welche die im Auftrag des Kultusministeriums planende Oberste Baubehörde und die übrigen Entscheidungsträger von solchen Über-



Abb. 4. Das Brunnenhoftheater im Ballsaal der Residenz, das von Mai 1946 bis Juni 1951 das Bayerische Staatsschauspiel beherbergte. Die Abmauerung der kurzen Bühnenzone, die volkstümlich gemalte Wandgliederung und die gesamte Dachkonstruktion gehörten zu den ersten Neugestaltungen in dem zerstörten Schloß.

legungen abhielt. Ein Teil der Schnitzereien, besonders jene aus dem feuchten Keller der Befreiungshalle, waren an ihren Leimfugen in zahllose Einzelteile zerfallen und bei den verschiedenen Transporten in Unordnung geraten (Abb. 6).³¹ Auch waren die stark überarbeiteten Fassungen so schwer geschädigt, daß man die Machbarkeit der Restaurierung bezweifeln konnte. Sicher schreckte auch das Termin- und Kostenrisiko eines solch beispiellosen Unternehmens ab.

Dazu kam das weit verbreitete Gefühl einer »Chance der Stunde Null«. Man hoffte sehr darauf, die unbestreitbaren Defizite des Altbaus, seine geringe Kapazität, die schlechte Sicht von vielen Plätzen, die ungenügenden Nebenräume und seine begrenzte Eignung für moderne Bühnentechnik mit dem Wiederaufbau zu beheben. Zu einer raschen Lösung drängte neben den theaterbegeisterten Münchnern besonders das Ensemble. Ganz abgesehen von den künstlerischen Belangen war das kleine Theater am Brunnenhof der Residenz schlichtweg auf Dauer ein unzumutbarer Arbeitsplatz. Mit den hoffnungsvollen Neubauplänen war die Beibehaltung des alten Zuschauerraums und seines zweihundertjährigen Bauschmucks jedoch unvereinbar.

Schließlich war Karl Hocheder, der Entwurfsverfasser, ein ambitionierter Architekt, der sich als Denkmalpfleger weder profilieren wollte noch konnte.³² So wurde auf der Grund-

lage eines Raumprogramms, das Bindungen durch die historische Gebäudesituation weitgehend ignorierte,³³ ein für seine Zeit avantgardistischer Theaterbau realisiert (Abb. 5, 7, 8). Dies galt weit weniger für das Design, dessen (heute nostalgisch genossene) Nierentisch-Moderne sich zu allerlei Gestaltungen von Röhrenleuchten aufschwang, als für technische Fragen. Von der variablen Bühnenöffnung über geschickt getarnte Beleuchtungsstände bis hin zur automatisierten Steuerung der Bühnentechnik reicht die Palette aufsehenerregender Neuerungen.³⁴ Große Anstrengungen – und Bausubstanzverluste – forderte auch die gewünschte Verdoppelung der Besucherplätze und damit unmittelbar verbundene Vergrößerung öffentlicher Nebenraumflächen. Die Umformung des Logenhauses zu einem Rangtheater, dessen Erschließung nun von den alten Nebenraumflügeln des Theaters aus erfolgte und der fast vollständige Abbruch der alten Unterkonstruktionen des einst vorgelagerten Wintergartens, der mit seiner fein gemeißelten Arkadenfront den Krieg überstanden hatte,³⁵ schufen den nötigen Raum. Immerhin blieben Teile der alten Umfassungswände, die ovalen Bühnentreppen, ein in den 1930er Jahren zur Kantine ausgebauter Teil der Keller gewölbe und der Gebäudeumriß in großen Zügen erhalten. All dies zwang zu außergewöhnlichen Kunstgriffen der

Statik, sei es bei der Abfangung eines gesamten Verwaltungstrakts bis hin zum Fundament, das, weit in den Morast des alten Stadtgrabens vorgetrieben, nun Beton und Stahl zu tragen hatte statt des Cuvilliés'schen Balkenwerks. Hier ist der Hauptgrund für die massiven Kostenüberschreitungen zu suchen, die anschließend ähnliche Projekte belasten sollten³⁶. Kaum zu verbessern war die ursprünglich bereits vernachlässigte Außenwirkung des Theaters, dessen Hauptfront zwischen Königsschloß und Nationaltheater bestenfalls die Lücke schließt. Daran kann auch eine flache Glasfront nicht viel ändern, die den verschwundenen Stahlbau König Maximilian II. angestrengt zitiert.

Natürlich hätten all diese Probleme durch einen kompletten Neubau, sagen wir am Sendlinger-Tor-Platz, vermieden werden können, – doch auch ein solcher stand nicht zur Debatte. Leider können die verschiedenen Querbeziehungen unseres Projektes zur intensiv geführten Münchner Wiederaufbaudiskussion hier nicht weiter offengelegt werden.³⁷ Wie oben dargestellt, schien es also im Herzen Münchens kurz nach 1945 keinen profanen Ort zu geben, der es an Würde und Grandezza mit der Region des Wittelsbacherschlosses aufgenommen hätte. Nirgends sonst schienen die Aussichten günstiger, zur Wiederbelebung der von König Ludwig I. beschworenen Kulturmetropole anzusetzen – und welcher Staatsintendant hätte sich von einer solchen Position verdrängen lassen?

Thomas Mann faßte die Haltung der Kulturelite zu dem Projekt in dem zitierten Brief zusammen, den er anlässlich der Wiedereröffnung am 28. Januar 1951 an Intendant Alois Johannes Lippl gerichtet hat: *„Man hat sehr klug getan, auf die Restauration des alten Rokoko-Saals, reizend wie er war, zu verzichten, auf den Versuch also ins ‚Es war einmal‘ zurückzukehren und ein Bild zu schaffen, das beinahe so aussähe, als ob nichts geschehen wäre; viel edler im Gemüt, aus dem Schutt das ganz Neue, entschlossen Moderne, klar und beiter vorwärtsblickende unsentimental und tapfer er stehen zu lassen. Die Würde einer langen und glänzenden künstlerischen Geschichte, die sich dort abspielt, bleibt der Stätte trotzdem erhalten.“*³⁸

Der Dichter schrieb aus der relativierenden Distanz seines amerikanischen Exils, und auch manche ähnliche Äußerung der Festschrift, die sich ansonsten wie ein wehmutsvoller Nachruf auf das zerstörte Hoftheater liest, wurde in Unkenntnis der gefeierten Architektur verfaßt. So mußte es nach der Premiere zu einer Ernüchterung kommen, die den Münchner Merkur sogar einen Theaterskandal wittern ließ.³⁹ Vielen Münchnern mochte jetzt erst, im modischen Ambiente »unverbrennlichen Kunststoffgewebes«⁴⁰ der Untergang der Cuvilliés'schen Schöpfung zur Gewißheit geworden sein – deren Rückkehr man, ganz irrational, von dem eindrucksvollen Bauvorgang erhoffte. Auch wenn die Freude an dem Prestigebau, der nach Aussage des amerikanischen Landeskommandanten Shuster selbst in New York nicht seinesgleichen haben sollte,⁴¹ schließlich überwog, geben die Presseberichte doch interessanten Aufschluß über eine größer angelegte Konzeption, für die das Hocheder-Theater nur einen Baustein lieferte.

Von Rudolf Esterer, dem Traditionalisten, der die Debatte gerne aufgriff, hätte man zumindest ein Wort des Bedauerns über die vollzogene Aufgabe des Rokokothaters erwartet. Es kann gerade an dieser Stelle, wie schon einleitend, nicht deutlich genug gesagt werden, welch eminente

Bedeutung Cuvilliés' Festarchitektur besaß. Sie hatte Altbayerns kulturelle Weltgeltung wesentlich verkörpert. Stattdessen lesen wir: *„Natürlich konnte heute unter ganz anderen zeitlichen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen nicht Cuvilliés herrlicher Raum wieder entstehen, sondern nur ein modernes, allen betriebstechnischen und theaterkulturellen Forderungen entsprechendes Bauwerk“* – und en passant: *„... weil das alte Residenztheater im Bereich der Residenz später wieder erstehen soll.“*⁴² Münchens Bürgermeister Walther von Miller brachte den – scheinbar schon weit gediehenen⁴³ – Plan dann auf den Punkt: *„Aber ich will glauben und hoffen, daß das Versprechen, wir würden die geretteten Schätze des alten ‚Cuvilliés-Theaters‘ in einem sehr intimen ‚Esterer-Theater‘ an anderer Stelle der Residenz in Bälde wieder begrüßen, erfüllt wird.“*⁴⁴ Hierauf wird einzugehen sein.

Mißt man die Solidität einer architektonischen Lösung an ihrer Lebensdauer, dann stand kein guter Stern über dem Werk Karl Hocheders. Nach wenigen Jahrzehnten war der einst gepriesene technische Ausbau wie das in seiner hausbackenen Sachlichkeit nicht mehr verstandene Design schon wieder obsolet.⁴⁵ Ein bedauerlicher Vorgang, der München eines wichtigen Denkmals der Wiederaufbauzeit beraubte – und das Erscheinungsbild der traditionsreichen Spielstätte erst eigentlich banalisierte.

Noch schlimmere Folgen hatte die Fehleinschätzung des Nebenraumbedarfs für das Theater, obwohl dessen extrem beengte Situation zwischen Residenz und Nationaltheater jedermann anschaulich war. Die einzige Entwicklungsmöglichkeit bot sich in Richtung auf den Marstallplatz, einen der gestalterisch sensibelsten und übrigens auch größten Freiräume im Münchner Stadtkern. Hier befand sich einst die Hauptfassade,⁴⁶ später die vierte Stadtfassade der Residenz (Abb. 12, 14), ein feinsinniges Gefüge monumentaler Baukörper um die Allerheiligen-Hofkirche, das mit den Rückfronten der Staatstheater auf den Reithallenbau Leo von Klenzes bezogen war. Der Platz besaß gärtnerisch gestaltete Grünflächen und führte, über den Hofgarten hinweg, die Frische des Englischen Gartens bis knapp an das Zentrum heran. Die schrittweise Zerstörung dieses Ensembles nahm, wie zu zeigen sein wird, mit dem Neuausbau des Residenztheaters ihren Anfang.

DAS »ESTERER-THEATER«

Zum weiteren Verständnis unserer denkmalpflegerischen Probleme ist auf eine verwaltungstechnische Besonderheit hinzuweisen. Im Bereich der Münchner Residenz planen, seit dem Ende der Monarchie, zwei voneinander unabhängige Stellen: Einerseits ein staatliches Hochbauamt (früheres Landbauamt), eine dem Innenministerium nachgeordnete Behörde, die Oper und Staatstheater betreut, andererseits das Bauamt der Schösserverwaltung, eine Finanzbehörde, die für den weit größeren Rest zuständig ist. Die Grenze der Planungshoheit zieht sich, einmal sogar ein Treppenhaus horizontal zerteilend, quer durch den Südtteil des Komplexes. Wenn Sepp Huf, Baureferent der Schösserverwaltung, im folgenden davon sprach, »dieses Juwel (des Logenhauses) heimzuholen in die Mauern der Residenz«⁴⁷, war damit durchaus auch gemeint, die ausgebaute Rokokoschnitzerei, für die immer noch das Landbauamt zuständig war, in die

Verfügung der Schlösserverwaltung zu überführen, sie dorthin zu verlagern, wo freie Hand gegeben war, die eigenen denkmalpflegerischen Ambitionen zu verwirklichen – und ihr, positiv gesehen, eine höher als jene des Landbauamtes eingeschätzte Kompetenz und Leistungsfähigkeit in restauratorischen Fragen angeeignet zu lassen.

Erste Vorstellungen des Präsidenten Esterer, die in eine solche Richtung weisen, sind einer Zeichnung im Maßstab 1:400 zu entnehmen (Abb. 9), die schon im Juni 1947 entstanden ist⁴⁸ – also noch vor den Planungen der konkurrierenden Baubehörde. Unter Erhaltung von Foyers und Bühne sollte der Cuvilliés-Bau eine bescheidene Neuausstattung als Theater erhalten. Die Logenarchitektur findet sich dagegen in der entkernten Allerheiligen-Hofkirche, einem Objekt der Schlösserverwaltung, wieder. Dieser bedeutendste Kirchenbau Leo von Klenzes war, dreiseitig freistehend, ab 1826 neben das Hoftheater gestellt worden.⁴⁹ Auch er hatte im Krieg gelitten, war jedoch durchaus wiederher-



Abb. 5. Gestalterische Details aus dem Foyer des 1951 wiedereröffneten Residenztheaters.

stellbar. Der enge Guckkasten im Eingangsbereich der Kirche hätte deren architektonische Dominante, eine rosetten-geschmückte Werksteinfassade, funktionslos gemacht, wenn nicht sogar zerstört. Die hier demonstrierte Bereitschaft, eklatante Widersprüche von Innenraum und Außenbau in Kauf zu nehmen, sollte noch bedeutsam werden. Die spieltechnischen Defizite wollte Rudolf Esterer durch einen Verbindungsbau zum Staatsschauspiel ausgleichen, das damit eine von beiden Theatern nutzbare Seitenbühne erhalten hätte. Da nennenswerte Nebenräume für den historischen Logenbau fehlen, ist anzunehmen, daß man ihn im wesentlichen museal zeigen wollte, erreichbar sowohl aus dem Residenzmuseum wie auch unmittelbar aus dem Brunnenhof der Residenz, mit der Option gelegentlicher stilgerechter Aufführungen.⁵⁰

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die Schlösserverwaltung für den späteren Neubau des Residenztheaters das gut erhaltene südliche Seitenschiff der Kirche preisgab, damit hier ein Büro- und Werkstattflügel errichtet werden konnte. In dessen Rücken blieb die 1947 skizzierte Bühnenlösung (bzw. eine Fortentwicklung) nämlich weiterhin realisierbar. Dauerhaft geschädigt war dagegen die Hauptfront des Klenzebaus, der über zwanzig Jahre dem Verfall preisgegeben wurde, dessen Abbruch auch nach Lösung der Theaterfrage nur mühsam zu verhindern



Abb. 6. Fragmente der Logenarchitektur des Residenztheaters im Zustand vor der Neuerleimung. Die Aufnahme entstand im Frühsommer 1956 in Schloß Lustheim bei Schleißheim. Links ist eine der im Kern stabil gebliebenen Brüstungen des zweiten Ranges sichtbar.

war und für den sich erst in unseren Tagen eine dauerhafte Wiederbelebung abzeichnet.⁵¹ Die Abbruchpläne gingen konform mit ausgreifenden Planungen des Staatsschauspiels und des bis 1963 wiederaufgebauten Nationaltheaters, die für ihre Kulissen, deren Transport und eine immer raffiniertere Bühnentechnik immensen Raumbedarf entwickelt hatten. In den frühen 1960er Jahren und mit einer Erweiterung Ende der 1980er Jahre wurden deshalb nüchterne Gebäudeflügel errichtet, welche den Restraum zwischen Schauspiel und Oper überbauten und sich, vom Nationaltheater ausgehend, vor die Rückfront des Residenztheaters schoben, um die zunächst amputierte und dann aufgegebene Fassade der Hofkirche zu verdecken (Abb. 12, 14). Die Beschickung mit schweren Transportfahrzeugen ist kompliziert, belastet die gesamte Umgebung und verhindert eine der Hauptzufahrt zur Residenz angemessene Freiflächengestaltung. Ein historisierender Pavillon, der durch die Residenzbauleitung für das Spanische Kulturinstitut errichtet wurde, kaschiert von Norden her den Neubau und sucht Anschluß an die zurückgedrängten klassizistischen

Abb. 7. Blick in den Zuschauerraum des wiederaufgebauten Residenztheaters. Das dreifach gestufte, variable Bühnenportal und die aus beweglichen Elementen gebildete Decke, hinter der sich Lichttechnik verbarg, galten als große technische Errungenschaft. Die hufeisenförmige Rangbrüstung deutet den Verlauf der hier einst eingebauten Logenfronten des François Cuvilliés an.



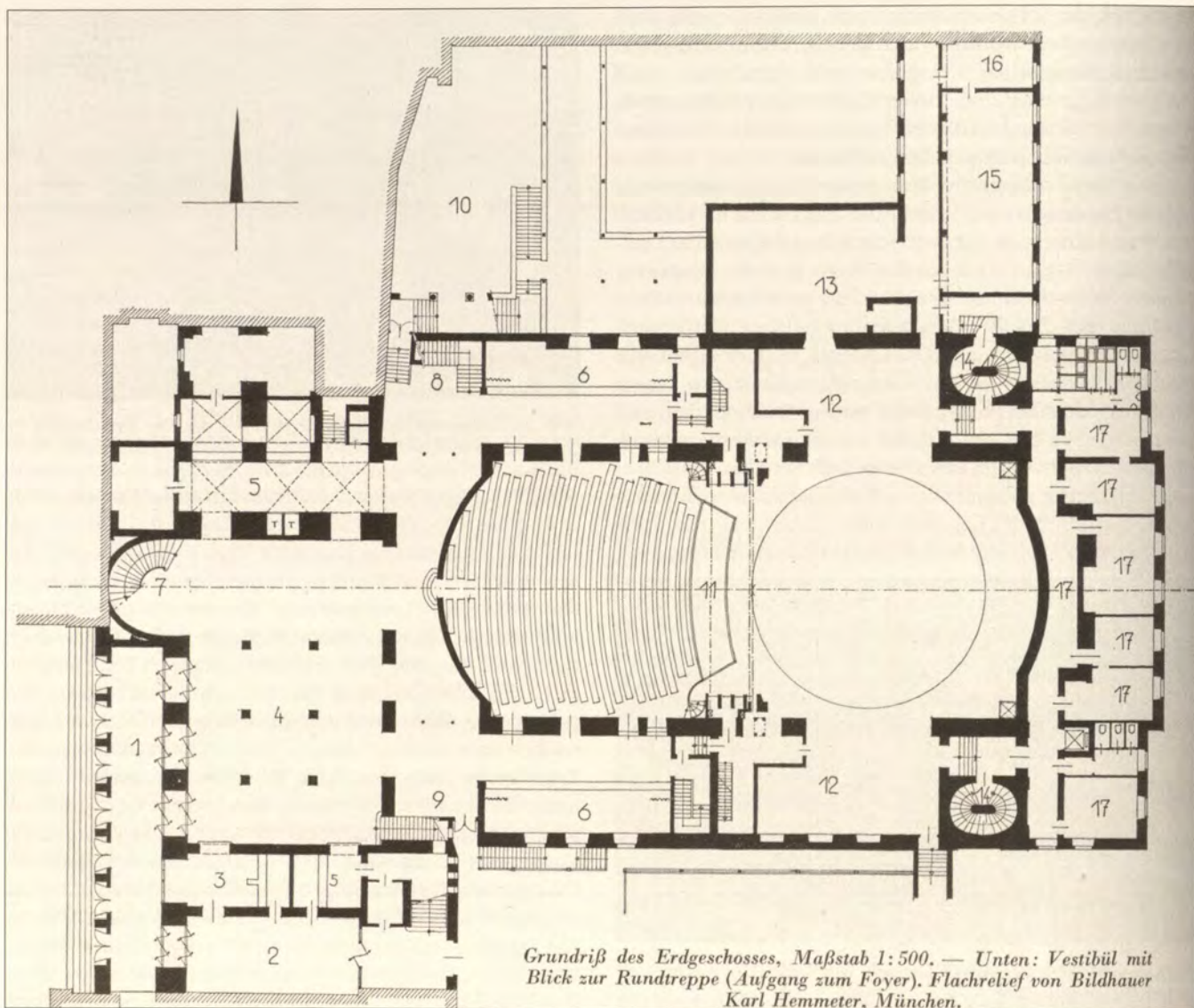
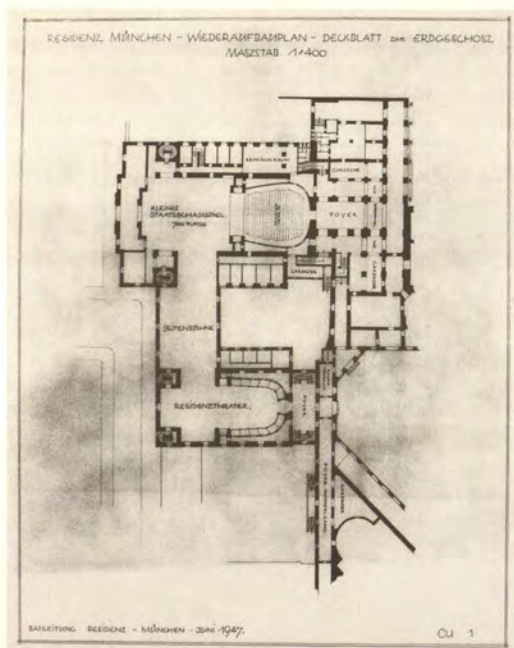


Abb. 8. Der Hauptgrundriß des von Karl Hocheder wiederaufgebauten Theaters zeigt dessen beengte Situation zwischen Residenz (oben) und Nationaltheater (unten). Der frühere Durchgang zum Brunnenhof der Residenz wird durch die halbgewendelte Treppe in der Gebäudeachse verschlossen. Für den Zierhof und eine Nebenraumgruppe im Norden wurde das südliche Seitenschiff der Allerheiligen-Hofkirche abgebrochen.



Flügel der Residenz. Damit war der noble alte Marstallplatz dahin. Seine weitere Einschnürung durch die demnächst vollendete Hauptverwaltung der Max-Planck-Gesellschaft sowie deren geplantes südliches Pendant ist eine vielfach bedauerte, im Grunde genommen aber logische Konsequenz der frühen Nachkriegsplanungen (Abb. 13).

Auch wenn der oben diskutierte erste Entwurf Rudolf Esterers an den weiterreichenden Ansprüchen der Staatsintendanz gescheitert ist, war damit immerhin die Idee einer »Zellteilung« der Residenztheater geboren. Sie hat unter anderem zu den geschilderten städtebaulichen Fehlentwicklungen beigetragen. Erst später sollte sich herausstellen, wie leicht die Idee der Translozierung – und damit die den Schritt von 1948–51 rechtfertigende zweite Planungsstufe – im wechselvollen Prozeß des Residenzaufbaus hätte scheitern können.

Wesentlich gravierendere Auswirkungen hatte diese Entwicklung auf die Denkmalqualität unseres Theaters, die man, sechzehn Jahre vor Er-

Abb. 9. Mit dem Übersichtsgrundriß vom Juni 1947 setzen die Planungen Rudolf Esterers für den Wiederaufbau der Residenzbühnen ein. Kennzeichnend ist die starke Anbindung des unwesentlich veränderten alten Bühnengebäudes an die zum Logenhaus umgebaute Hofkirche. Beide Theater sind eng an den rechts angeschnittenen Brunnenhof der Residenz angebunden.

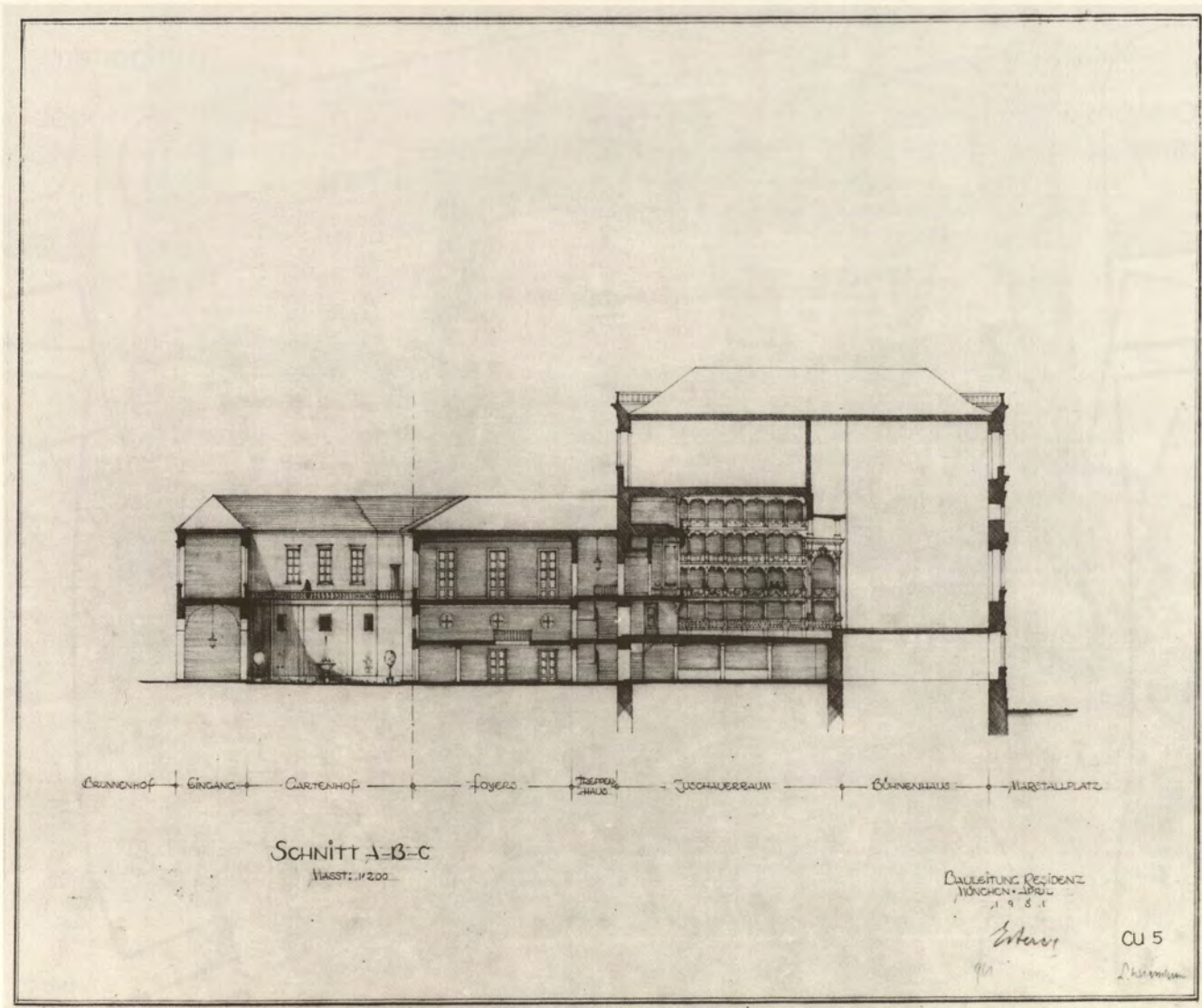


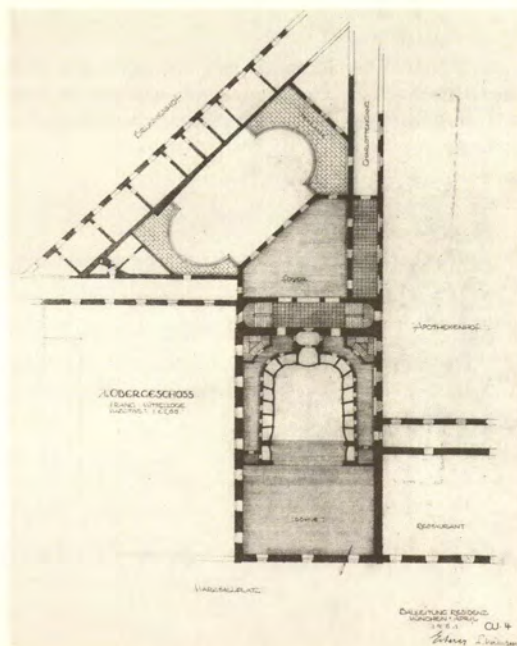
Abb. 10. Der zu Abb. 11 gehörige Längsschnitt (er ist nach Nordwesten bzw. Norden ausgerichtet) verdeutlicht sowohl die Höhenentwicklung als auch die Raumabfolge zwischen dem Brunnenhof der Residenz und dem Marstallplatz. Zugleich wird hier der Entwurstil der Schule Rudolf Esterers besonders deutlich.

laß der Charta von Venedig, noch im wesentlichen an das Schnitzwerk der Straub und Dietrich gebunden und damit für transportabel hielt.⁵² Wir müssen heute trauernd feststellen, daß mit der Aufgabe des kostbar geschmückten Ortes glanzvoller Hoffeste, der Uraufführung des *Idomeneo*, der Separatvorstellungen König Ludwigs II. auch nach dem Krieg noch viel von einem wertvollen Vermächtnis bayrischer Kulturblüte verloren gegangen ist.

DER ZWEITE ENTWURF DES JAHRES 1951

Ein nächster Planungsschritt erfolgte 1951, nachdem die Situation im jetzigen »Residenztheater« geklärt war. Es galt nun, den Anspruch auf die heimatlose Logenschnitzerei zu bekräftigen,⁵³ um das 1947 entwickelte Konzept auf neuer Basis zuendenzuführen. Deutlich wurde nun, daß

Abb. 11. Der schon weit ausgeführte Entwurfsplan zeigt den Apothekenstock in seinem Ausbau zum Theater. Die Schnittebene liegt in Höhe des Hauptgeschosses der Residenz. Seitlich der Bühne ist ein Restaurant vorgesehen; hier entstanden später Repräsentationsräume der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, wo sich vorher das Haupttreppenhaus des Festsaalbaus befunden hatte (s. Abb. 16).



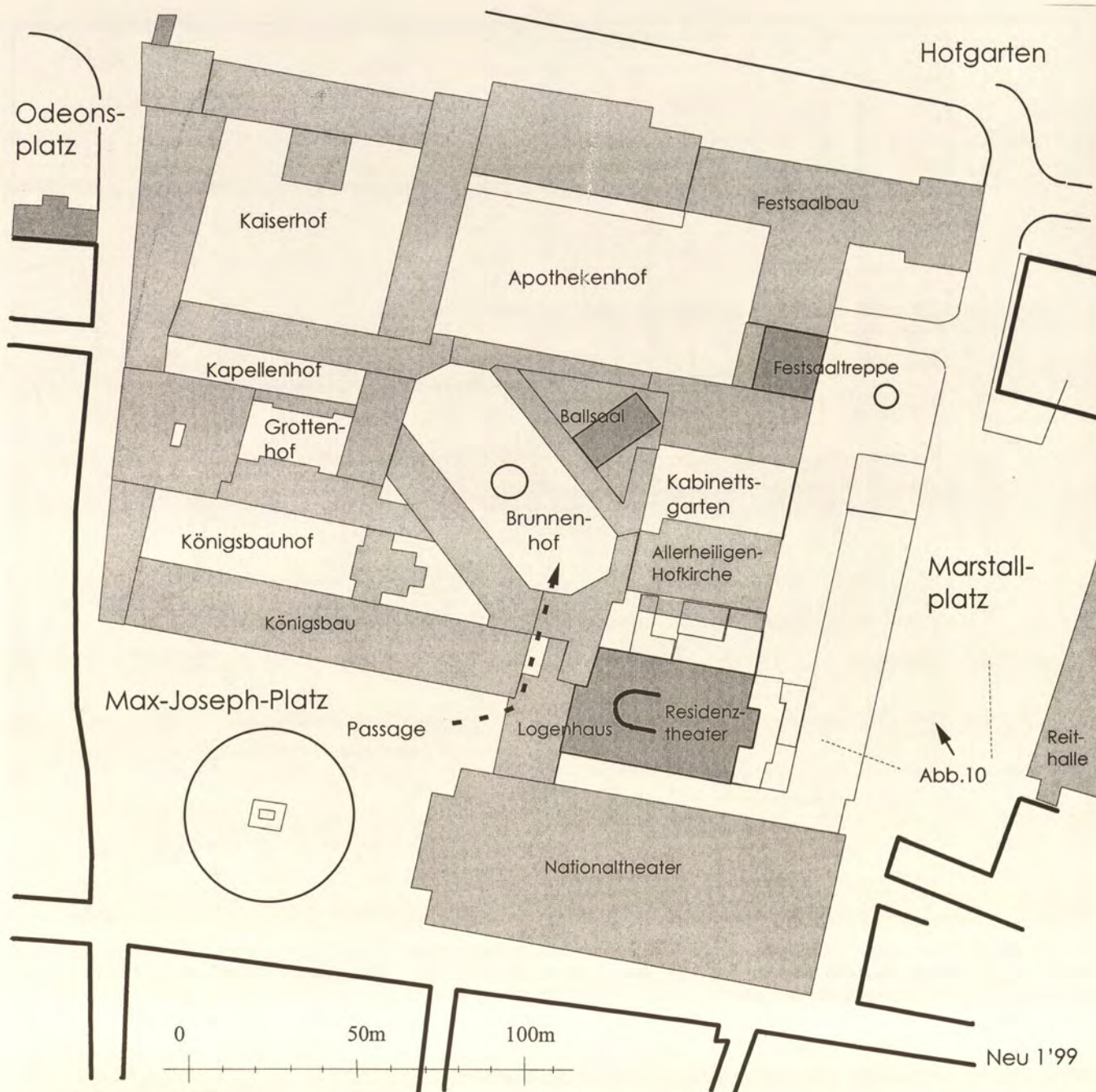


Abb. 12. Der Übersichtsplan zeigt die böfischen Theaterbauten um 1900 im Bezug zur Residenz und in ihrer städtebaulichen Situation. Der ursprüngliche Einbauort des von François Cuvilliés gestalteten Logenhauses und die in unserem Zusammenhang wichtigen Räume des Ballsaals (vgl. Abb. 4) und der Festsaaltreppe (vgl. Abb. 16) sind hervorgehoben, ebenso der Aufnahmeort der sehr aufschlußreichen Abb. 14.

Rudolf Esterers Translozierungs-idee nicht nur aus der Theaterperspektive, sondern auch für den Wiederaufbau der Residenz Bedeutung hatte. So wie der gleichzeitig von ihm geplante neue Konzertsaal einen Kristallisationspunkt bildete für die Neubelebung im Norden der Residenzruine,⁵⁴ bot das populäre Bühnenhaus – bzw. der durch seine künstlerische Essenz gadelte Ersatzbau – eine ebenso wertvolle Keimzelle in deren Osten. Der Präsident erkannte wohl auch klarer als mancher andere, daß ohne die tragfähige »große Lösung« für ein regeneriertes Rokokotheater die Gefahr bestand, daß einzelne Schmuckstücke der Straubischen Schnitzerei als museales Präparat der Rest für immer im Depot hätte verschwinden können.



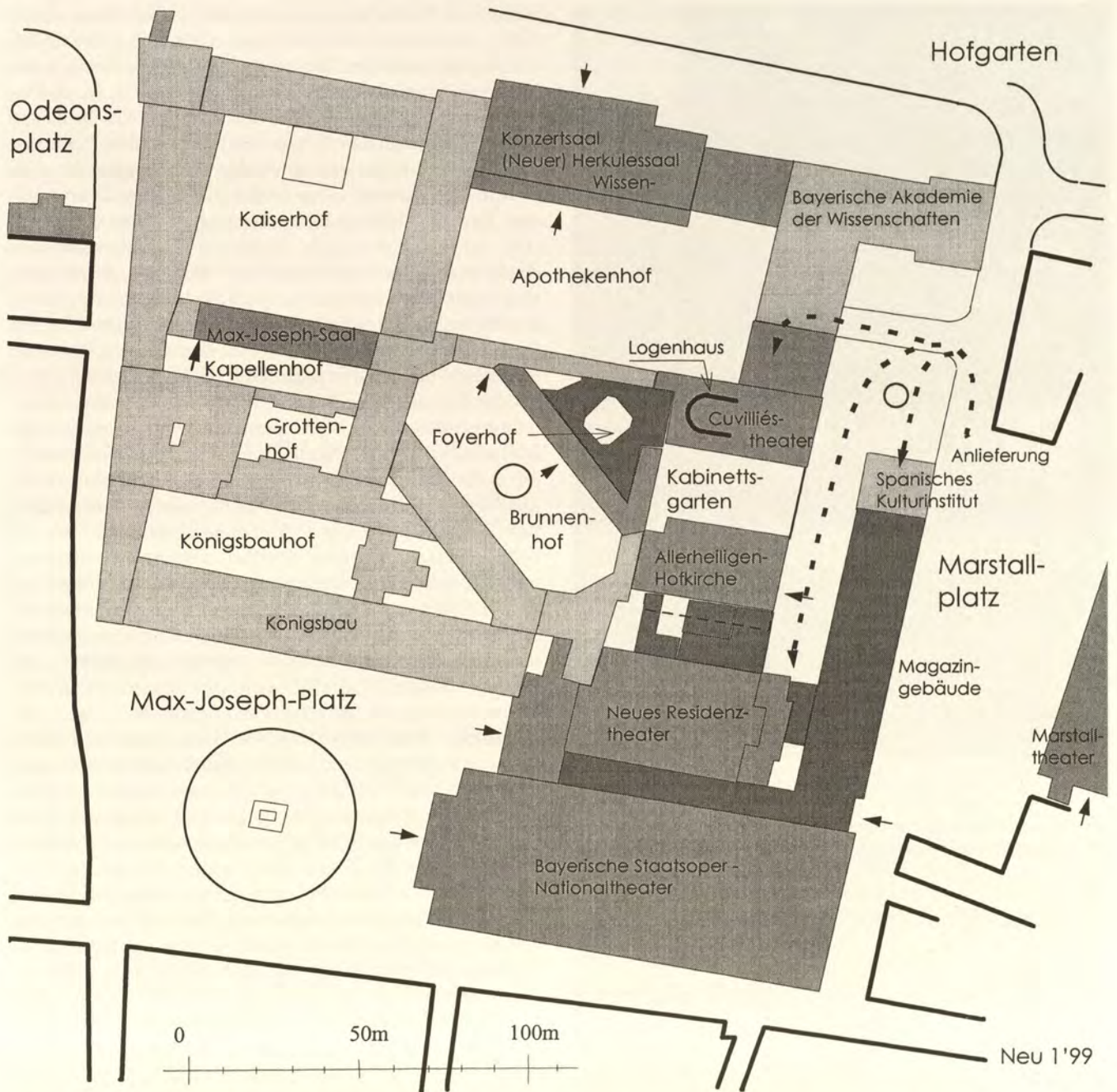


Abb. 13. Die Planarstellung der heutigen Situation macht deutlich, welche gravierenden Auswirkungen die – in bester Absicht geförderte – Ansiedlung von Veranstaltungsorten für unsere Palastanlage und ihr Umfeld gehabt hat. Um- und Ausbauten sind in einem mittleren, Neubauten in einem kräftigen Grauton dargestellt. Als besonders problematisch hat sich die Versorgung der Bühnen über den engen Restraum des westlichen Marstallplatzes erwiesen.

◁ Abb. 14. Die Ostfassade der Münchner Residenz am Marstallplatz gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Die Rückfront des Residenztheaters am linken Bildrand zeigt noch ihr bauzeitliches Gepräge, kurz bevor die Bühne einen ersten, flach ausspringenden Erweiterungsbau erhielt. Die Allerheiligen-Hofkirche und die südlichen Ausläufer des Festsaalbaus Leo v. Klenzes prägen noch unangefochten den weiten Platzraum. In Bildmitte ist der Apothekenstock sichtbar, der später das Cuvilliés-theater aufnehmen sollte. Zum Aufnahmestandort vgl. Abb. 12.



▷ Abb. 15. Die Hermenpilaster des ersten Rangs der Logenarchitektur sind mit ihrem verbindenden Gebälk nach zwölfjähriger Einlagerung wieder zusammengefügt. Den Hintergrund bildet der Mittelsaal des Schosses Lustheim. Es handelt sich um die in Obing aufbewahrten Stücke, die dabei offenbar kaum geschädigt worden sind.



Abb. 16. Das nördliche Raumkompartiment im Hauptgeschoß der Festsaalterrasse zeigt um 1947 deutliche Spuren des Verfalls. Dennoch ist mit den (wie die Treppenläufe) stabilen Säulen, großen Teilen der Wandgestaltung und verbliebenen originalen Fensterflügeln noch ein überraschend großer Rest des klassizistischen Raumkunstwerks erhalten. Es wurde wenig später für den Theaterneubau und weitere Umgestaltungen des Festsaalbaus geopfert.

Die neue Lösung (Abb. 10, 11, 14)⁵⁵ sah den sogenannten Apothekenstock für Cuvilliés Prunkraum vor. Dieser kubische Baukörper war bis 1842 durch Leo von Klenze als südlicher Abschluß des Festsaalbaus der Residenz errichtet worden.⁵⁶ Er besaß annähernd den gleichen Zuschnitt wie der Kernbau des alten Hoftheaters, da er dazu geschaffen war, den Rokokobau symmetrisch zur zentralen Fassade der Hofkirche auszuponderieren.⁵⁷ Der Innenausbau des Apothekenstocks war bis zum vernichtenden Brand des Jahres 1944 schlicht gewesen; er hatte Archivräume, Wohnungen und die Hofapotheke aufgenommen, die ihm den Namen gab. Nicht die Integration von Zuschauerraum und Bühne bildeten hier also das Problem, sondern die Bereitstellung von Nebenräumen, die für ein selbständig funktionierendes Haus⁵⁸ unabdingbar sind. Damit rückt ein Areal südwestlich des Apothekenstocks ins Blickfeld, das zwischen Brunnenhof, Apothekenhof und Kabinetts Garten gelegen ist. Umgeben von den typischen Verbindungsgängen der Residenz aus dem 17. Jahrhundert hatte sich hier die Hofküche befunden und eben jener einstige »Ballsaal« und nachmalige Magazinraum, der seit 1946 das Staatsschauspiel beherbergt hatte.⁵⁹ Esterer fügte hier etwas mühsam einen zweipaßförmigen Schmuckhof ein, der eine Detailform der Spätrenaissance mit der Idee des Grottenhofes, ei-

nes in den 1580er Jahren westlich des Antiquariums angelegten Renaissancegärtchens verknüpfte.⁶⁰ Der Theaterbesucher sollte, aus dem Brunnenhof kommend, durch diesen blumengeschmückten Freiraum auf die intimere Atmosphäre des Barocktheaters eingestimmt werden. Wie im gleichzeitig geplanten neuen Konzertsaal der Residenz⁶¹ wurden Garderoben und Toiletten im Erdgeschoß angeordnet. Der hierfür vorgesehene, ausgesprochen niedrige Raum unter dem Parkett bildete jedoch eine Sackgasse für den Besucher. Auch war der Effekt eines klug inszenierten Eintauchens in das Flair des Barocksaals dahin, wenn man ihn über enge Differenztreppen erschloß. Lediglich die Nutzer der Königsloge erreichten ihren Platz auf gleicher Höhe mit dem Hauptgeschoß der Residenz, die dann später auch tatsächlich, neben ihren angestammten musealen Zwecken, wieder der staatlichen Repräsentation dienen sollte.

Obwohl immer noch genügend gute Argumente für eine solche Adaption des Apothekenstocks sprachen, standen ihr doch Konkurrenzprojekte im Weg.⁶² Die Bayerische Akademie der Wissenschaften sollte zu ihrem zweihundertsten Geburtstag im Jahr 1959 den nordöstlichen Teil des Festsaalbaus der Residenz beziehen. Hier plante Otto Hertwig als Chef der Bauabteilung für die Schlösserverwaltung, der im Gegensatz zu Rudolf Esterer noch amtierte und damit auch nicht ohne Einfluß war. Er stand einer Rekonstruktion des Rokokotheaters skeptisch gegenüber. Otto Hertwig verlegte im Jahr 1954 den Schwerpunkt seiner Akademieplanung auf den südlichen Festsaalbau unter Einfluß des Apothekenstocks. Der Flügel hätte mit Büros und Tagungsräumen eine seiner ursprünglichen Konzeption gemäße Funktion gefunden. Dagegen zwang der Bühneneinbau zum inneren Verschuß der meisten Fenster, was heute den Trakt, von außen gesehen, schmutzig und verlassen wirken läßt.⁶³ Schließlich setzte sich Anfang 1955 aber doch der frühere Präsident Esterer mit seiner Lösung durch: Die Akademie wurde in nördlicher Richtung verlagert, womit die bauliche Voraussetzung für das spätere »Cuvilliés Theater« geschaffen war. Klenzes leidlich erhaltene Monumentaltreppe für den Festsaalbau, die sich nördlich an den Apothekenstock anschloß (Abb. 12, 16), eine der prächtigsten Raumschöpfungen der klassizistischen Residenz⁶⁴, wurde dabei für Repräsentationsräume der Akademie und Nebenräume des Theaters geopfert. Wenn sich heute die Hauptzufahrt zum Münchner Stadtschloß häufig die Rampe eines Lagerhauses präsentiert, verdanken wir dies nicht zuletzt dem Umstand, daß nur an dieser Stelle die Beschickung der Theaterbühne möglich ist.

Parallel zur Auseinandersetzung mit Otto Hertwig betrieb Rudolf Esterer die Sicherung der vom Verfall bedrohten Rokokoschnitzerei (Abb. 15, 17, 19).⁶⁵ Den Anstoß zur Konservierung als wichtige Voraussetzung für die spätere Restaurierung gab ein Zuschuß der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, genauer gesagt der hier angesiedelten Friedrich-Bauer-Stiftung in Höhe von 6.000,- DM. Rudolf Esterer, als Gründungsmitglied und späterer Präsident der Akademie machte die Gelder frei, die in etwa gleicher Höhe aus Kulturmitteln aufgestockt wurden.⁶⁶ Damit konnten die in das Schloß Lustheim bei Schleißheim überführten Schnitzteile ab April 1956 sortiert, neu verleimt und schließlich restauriert werden.⁶⁷ Das Landesamt für Denkmalpflege, das anfänglich die Arbeiten koordinierte, bot hier einigen Schreibern und Bildhauern ihre große Chance. Hans

Geiger, der Kopf der kleinen Truppe, sollte von da an allen wesentlichen Restaurierungsarbeiten im Bereich der Münchner Residenz seinen qualitätvollen Stempel aufdrücken bis hin zu den Entwürfen für das Miniaturenkabinett der Reichen Zimmer, dessen Rekonstruktion demnächst zum Abschluß kommen wird. Doch auch die später vorgenommene Freilegung und sensible Ergänzung der Originalfassung der Logenarchitektur, die entscheidenden Anteil an dem so geglückten Restaurierungsergebnis hatte, sei hier nicht vergessen.

Um aus diesen Anfängen einen funktionierenden Theaterbau zu machen, bedurfte es noch besonderen Mutes und einer ausgesprochen glücklichen Wendung. Während sich die Begeisterung für unser Rokokotheater noch auf die hohe Ministerialbürokratie beschränkte, war der Wiederaufbau des Nationaltheaters, der Münchner Oper, zahlreichen Bürgern ein großes Anliegen.⁶⁸ Die hierzu entstandenen Förderkreise arbeiteten auf die Neueröffnung im Jahr 1958 hin, in dem die Achthundertjahrfeier der Stadt festlich begangen werden sollte. Mitte 1956 zeichnete sich jedoch ab, daß der Termin nicht mehr zu halten war.⁶⁹ Aus Kreisen des »Bürgerbundes 800 Jahre München« kam nun der Vorschlag, die reichlich angesammelten Spendengelder auf das Wiederbelebungsprojekt der Schloßerverwaltung für ein Neues Residenztheater zu übertragen.⁷⁰ Am meisten sprach für den Gedanken, daß der rekonstruierte Rokokoraum bestens in das Konzept der Ausstellung »Europäisches Rokoko« paßte, die der Europarat in ihrem Jubiläumsjahr an die Landeshauptstadt vergeben hatte.⁷¹ Ein prachtvolleres Exponat war für den Ausstellungsort, die Residenz, schlichtweg nicht vorstellbar. Nur ein höchst schwerwiegendes Problem war noch zu lösen: Konnte die entwerferische Feinarbeit und die technische Abwicklung des Vorhabens in der verbliebenen Zeitspanne von gut 20 Monaten gelingen? Ein kleiner Kreis leitender Planer der Residenzbauleitung, die zur Ausführung bestimmt war, hatte sich zu entscheiden. Man wagte die Zusage – und gewann.

ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN ZUM AUSGEFÜHRTEN CUVILLIÉSTHEATER

Damit endet der dramatische Entwicklungsabschnitt unseres Baudenkmals, der von seiner Kriegszerstörung über die Revitalisierung als (Neues) Residenztheater zum Neubau des Alten Residenztheaters oder Cuvilliétheaters geführt hat. Die Verwirklichung des Projekts unter schwierigsten Bedingungen ist eng mit dem Namen Otto Meitinger⁷² verbunden, der dabei als Chef der Residenzbauleitung große Verantwortung trug. Der lebendigen Darstellung dieses Unternehmens, die der spätere Hochschullehrer in zahlreichen Vorträgen und Veröffentlichungen geben konnte, ist an dieser Stelle nichts Wesentliches mehr hinzuzufügen.⁷³

Zur Abrundung des Themas sei dennoch ein Blick auf das erzielte Ergebnis geworfen, dessen umfassende, kritische Einordnung in ein Großinventar der Münchner Residenz eigentlich überfällig wäre.⁷⁴ Dies gilt um so mehr, als die denkmalpflegerischen Probleme, von denen hier zu sprechen ist, auch mit dem 15. Juni 1958, dem Eröffnungsdatum des zweiten Theaters, nicht dauerhaft gelöst waren. Am ersten Bau, dem Neuen Residenztheater war zu sehen, daß der komplette Innenausbau nach einigen Jahren des

Bestandes schon wieder zur Disposition stehen konnte, und auch das Cuvilliétheater unterliegt – vorsichtig ausgedrückt – einem beträchtlichen Veränderungsdruck. Wenn man beispielsweise die Auf- und Abbauphasen verschiedener Großveranstaltungen beobachtet,⁷⁵ deren Belastungen weit über die der angestammten Funktion des Schauspielhauses hinausgehen, werden die dramatischen Verschleißerscheinungen, die jedem heutigen Besucher ins Auge fallen, verständlich. Spätestens zur erneuten Generalsanierung, die absehbar geworden ist, wird man eine umfassende Vorstellung von der Denkmalqualität des erneuerten Raumkunstwerks gewonnen haben müssen.

Unbestritten überzeugt die noble Art des rekonstruierten Zuschauerraums (Abb. 20). Zwanglos versteht man die Ergänzung der originalen Logenfronten um den verlorenen Proszeniumsaufbau und die (schon einmal im 19. Jahrhundert rekonstruierte) Deckenhohlkehle als eine Reverenz vor dem überragenden Kunstwerk. Die solide Photodokumentation des Vorzustandes, der man jedoch nicht immer folgte,⁷⁶ erlaubte dabei eine sehr detailgetreue Arbeit, deren kongenial erfaßter Duktus die Trennung zwischen Original und Nachschöpfung dem Augenschein praktisch unmöglich macht. Daß man das nur in einer vagen Beschreibung überlieferte Deckenfresko Johann Baptist Zimmermanns⁷⁷

Abb. 17. Die Nabsicht auf den traubenumkränzten Faunskopf, eine Allegorie des Herbstes, zeigt charakteristische Schadensbilder. Unter der aufgebrochenen und abgewetzten obersten Fassungslage treten ältere Oberflächen zutage, die sich zu einem großen Prozentsatz als bauzeitlich erweisen sollten. Ihre Konservierung und adäquate Ergänzung gehört zu den Großstaten der restauratorischen Maßnahme.





Abb. 18. Der neu geschaffene Foyerhof mit Blick aus dem umlaufenden Wandelgang. Er nimmt den Platz des Brunnenhofbeaters im früheren Ballsaal ein (s. Abb. 4). Man erkennt die schmückenden Bronzen und Gemälde des 17. Jahrhunderts, im Hintergrund befinden sich die Zugänge zu den Garderoben.

Abb. 19. In den Trierzimmern der Residenz wird an der Rekonstruktion von Logenbegründungen des Dritten Ranges gearbeitet, die (als Stuckersatz für ältere Verluste) nicht geborgen werden konnten. Der Bildhauer entwickelt im Hintergrund neue Formen im Geist der originalen Schnitzerei, die den dokumentierten, kleineren Dekor des 19. Jahrhunderts ersetzen.



zu einem abstrakten Wolkenfeld vereinfachte, nimmt dem Raumkunstwerk zwar den einst wichtigen Bezug zur transzendenten Sphäre, entspricht jedoch als ehrliches Geständnis eines unwiderbringlichen Verlustes fundierten denkmalpflegerischen Prinzipien. Auch die gewählte Lichtstimmung, die sich an den Beleuchtungsmöglichkeiten des Ursprungsbaus orientierte, ist durchweg gelungen.

Schwerer zu bewerten ist heute die Gestaltungsweise, die für die anderen öffentlichen Bereiche gefunden wurde (Abb. 18). Man hatte das Problem, einen einladenden Vorgesmack auf den überwältigenden Raumeindruck des 18. Jahrhunderts zu vermitteln, und zugleich ein naturgemäß heterogenes Gefüge aus Bestandsresten am Ort, translozierten Spolien, Neubauten im historischen Gewand und neutralen Formen unter beengten Verhältnissen zur gestalterischen Einheit zu erheben. Im Zentrum der Bemühungen stand der Foyerhof, wo Architekt Engelbert Völk – wenn auch an verborgener Stelle – den einzigen Fassadenneubau im Kernbereich des Schlosses zu gestalten hatte. Das im Hauptgeschoß aufgeweitete Oktogon ist wesentlich enger gefaßt als sein Entwurf gebliebener Vorgänger, Rudolf Esterers Zierhof. Es erlaubte deshalb die Anordnung von Wandelgängen und Garderoben, wodurch, verglichen mit dem Entwurf von 1951, die Absenkung des Logenhauses um ein Halbgewölbe ermöglicht wurde. Zusätzlichen Raum und einen großzügigen Eingangsbereich schuf die Entkernung des westlich vorgelagerten, an den Brunnenhof grenzenden Gewölbegangs der Zeit um 1600. Neben der wesentlich verbesserten (und wie im Ursprungsbau sehr wirkungsvollen) Zugangssituation zum Parkett wurde damit in der Höhe auch Bauvolumen frei, das für interne Nebenräume, etwa einen Probensaal, wie auch für genügend Bühnenluftraum nutzbar war. Rudolf Esterer war sparsam, jedoch unverkennbar mit seinen gestalterischen Mitteln umgegangen. Rechteckige, gebälkbe-krönte Sprossenfenster, Feldertüren, hier eine Rosette im Marmorboden, dort ein zartes Kranzgesims beschworen die heimische Bauschule der Dreißiger (natürlich auch traditionellen Zwanziger) Jahre herauf. Die nun planende Generation hielt dies womöglich für verfänglich. Da man ein hartes Aufeinanderprallen der Epochen aber ebenfalls vermeiden wollte, nahm man in einer Weise Zuflucht zu dem traditionellen Formenapparat, wie sie der Altmeister vermieden hat. So wölbte man den dünnwandigen unteren Hofgang mit einer (in dieser Form historisch ungebräuchlichen) Stuckkappentonne ein, versah ihn mit den rundbogigen Fenstertüren der Grünen Galerie und begrenzte die darüber umlaufende Terrasse mit einer Balusterform der Hofkappelle. Die ovalen Bühnentreppen Cuvilliés wurden zur Erschließung der oberen Ränge kopiert, während die Fürstenloge einen Aufgang mit Brettbalustern erhielt, wie sie das Markgräflische Opernhaus zu Bayreuth als Vorbild anbot. Kunstwerke aus den Residenzdepots, die eher weitläufig in den Zusammenhang passen,⁷⁸ setzen am Außenbau wie im Inneren gestalterische Akzente. Die entstandene Assemblage will und kann keine in sich stimmige Architektur des 18. Jahrhunderts sein, sondern soll, im Sinne der Prinzipien Rudolf Esterers (die ja auf der Basis lediglich gestörter, ansonsten überreicher Bestände entwickelt wurden) eine solche stimmig abrunden. Die formale Kraft originaler Substanz durchdringt den Zuschauerraum zwar unangefochten, reicht dann aber, mangels unmittelbaren räumlichen Bezugs, in den Foyerbereichen nicht mehr aus.



Abb. 20. Blick von der Bühne in den Zuschauerraum des Cuvilliés-theaters, wie er sich heute darstellt. Der (bis auf zartes Gewölbe) heute leere Plafond war mit der ungenügenden Dokumentation angemessener Vorzustände begründbar. Die Fehlstelle in dem illusionistischen Raumkunstwerk tritt jedoch aus der Publikumperspektive in den Hintergrund.

Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser (vom fachlichen Diskurs unserer Disziplin) bisher ignorierten Architektur wird also mit Recht gewisse Diskrepanzen zwischen den entlehnten Stilmitteln, den schwer proportionierbaren Räumen und den tragenden, modernen Konstruktionen feststellen. Sie kann hier nicht zuendegeführt werden. Immerhin sei aber zu bedenken gegeben, daß es womöglich gerade diese Diskrepanzen sind, die es – im Sinne des Artikels 12 der Charta von Venedig – dem Fachmann erlauben, Originalbestand und Neubau wenigstens grob voneinander zu scheiden. Das Harmoniegebot des selben Artikels ist dagegen zweifelsfrei erfüllt – im Gegensatz zu mancher »ehrlicheren« Lösung, die sich weniger gut oder garnicht gehalten hat.⁷⁹ In Anbetracht der großen kunsthistorischen Bedeutung des Cuvilliés'schen Zuschauerraums, der Dramatik seiner jüngsten Geschichte und der ihm am neuen Ort – mit seiner modernen baulichen Fassung – in vier Jahrzehnten zugewachsenen, im Herzen zahlloser Bewunderer verankerten Stellvertreterqualität⁸⁰ für das verschwundene Gesamtkunstwerk verbietet sich ein rasches Urteil.

Klar zu trennen ist davon die nüchternere Bilanz jener Qualitäten, die dem Cuvilliés-theater als Baudenkmal verblieben sind. Es hat sich eindrucksvollen Vergleichsbeispielen zu stellen, wie jenem des kürzlich instandgesetzten Ludwigsburger Schloßtheaters, das nicht nur im baulichen Ge-

füge seit 1758 erhalten blieb, sondern neben seinem historischen Kulissenfundus eine funktionierende Bühnenmaschinerie behalten hat.⁸¹ Ein solch bedeutender Teilaspekt barocker Theaterkultur ist für die Münchner Residenz (übrigens bereits seit Einbau der Drehbühne von 1896) verloren. Sinnvoll erscheint, den Blick zu weiten, sich auf die Ebene des gesamten Schloßkomplexes zu begeben. Gesehen aus der Perspektive des hier in fünf Jahrzehnten vollbrachten Aufbauwerkes wird die Translozierung des Hoftheaters zur prominenten Teilleistung aus einer ganzen Reihe von Rekonstruktionen, Restaurierungen und konservierenden Maßnahmen⁸², die erfolgreich dazu dienten, die Institution der höfischen Bühne in Verbindung mit den übrigen Prunkräumen zu erhalten. Wie die anderen »klassischen« Entwürfe im Geist Rudolf Esterers, etwa die Neue Schatzkammer, die Neuen Schlachtensäle oder der frei rekonstruierte Kaisersaal stellt dabei besonders das Cuvilliés-theater eine konzeptionelle Herausforderung dar für die denkmalpflegerische Arbeit in der Residenz.

Hier ist die Sorge um die Glaubwürdigkeit eines historischen Gesamtkomplexes angebracht, bei dem sich die präzise Vermittlung historischer Baukultur mit verschiedenen Graden modernen historisierenden Bauens bewußt verschleiern mischt. Bei allem Verständnis für das Harmoniebedürfnis der entwerfenden Kriegsgeneration zieht hier das

heutige Bemühen um die Ablesbarkeit von Baugeschichte eine klare Trennungslinie zur »Schöpferischen Denkmalpflege«⁸³ Gedanken an eine Rückrestaurierung der von ihr geprägten Bereiche, die vielfach – wie das Cuvilliés-Theater – demnächst instandzusetzen sind, sollte allerdings entgegengetreten werden, Ersatzbauten sollten mit großer Vorsicht geplant werden, nicht nur, weil der Bezug zu authentischeren Zuständen vielfach verloren ist, sondern weil die innere Schlüssigkeit der Wiederaufbaulösung, ihr un-

bestreitbarer Charakter des »großen Wurfes«, ja ihre Denkmalqualität der so gut wie abgeschlossenen Geschichtsepoche unsere Achtung verdient. Dies schließt nicht aus, auf jede denkbare didaktische und publizistische Weise zum Füllen der Verständnislücken unseres Schloßkomplexes beizutragen, ins Gespräch zu kommen, wo man sich fachlich aus dem Weg gegangen ist. Dieser Beitrag möge hoffentlich auch von manchem irritierten Zeugen der Wiederaufbauzeit in diesem Sinne positiv verstanden werden.

ANMERKUNGEN

1 Diese Charakterisierung wurde immer wieder gerne aufgegriffen, etwa bei Adolf Feulner in der Festschrift 1951, S. 13f oder bei Sabine Heym, S. 7.

Zur Einführung in das Thema sei auf zwei Veröffentlichungen des Hausherrn, der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen verwiesen. Die aktuellste Darstellung zur Baugeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Ikonographie des Zuschauerraums und eine umfangreiche farbige Fotodokumentation bietet:

– Sabine Heym, *Das Alte Residenztheater/ Cuvilliés-Theater* in München, München 1995.

Grundlegende Informationen zum Bau und zur Wirkungsgeschichte des Hauses, eine profunde Quellenanalyse und den Nachweis der älteren Literatur liefert die vorangehende Publikation von

– Herbert Brunner, *Altes Residenztheater in München (Cuvilliés-Theater)*, seit der Wiedereröffnung im Jahr 1958 bis 1990 in einer Reihe von Auflagen erschienen.

Die Rahmenbedingungen des Wiederaufbaus mit historischen Rückblicken stellen zwei Festschriften dar:

– Alois Johannes Lippl (Hrsg.), *Zweihundert Jahre Residenztheater in Wort und Bild*. Festschrift zur Eröffnung des Münchner Residenztheaters am 28. Januar 1951, München 1951.

– Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Hrsg.), *Festschrift zur Eröffnung des Alten Residenztheaters (Cuvilliés-Theater)*, München 1958.

Eine zusammenfassende Darstellung aus der Sicht des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege gibt:

– Martin Mannewitz, *Das Cuvilliés-Theater in München*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 46 (1988) 1, S. 21ff.

2 Die vierzigste Wiederkehr der Neueröffnung des (rekonstruierten) Theaters wurde am 15. Juni 1998 im Auditorium Maximum der TU München mit einem Festvortrag ihres früheren Präsidenten Otto Meitinger begangen, der einen wichtigen Anteil an dem Projekt hatte (vgl. weiter unten im Text und Fußnote 72). Dabei wurde jene Begeisterung der Aufbauzeit wieder lebendig, die Heinrich Kreisel, den früheren Direktor des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, zu dem Ausspruch veranlaßt hatte: »Der Einbau des Alten Residenztheaters an anderer Stelle ist eine der kühnsten denkmalpflegerischen Leistungen überhaupt und ein noch gar nicht abzuschätzendes Glück für München und Bayern.« Präsident Max Wunschel von der Bayerischen Schlösserverwaltung, der das Zitat in seinem Beitrag zur Festschrift 1958 auf S. 12 brachte, fügte emphatisch noch hinzu: »Für die ganze Welt!«

3 Darstellungen hierzu, speziell über die Münchner Verhältnisse, geben etwa Sabine Heym, S. 9f und Herbert Brunner, S. 5ff.

4 Als letzte Spur dieser internen Verbindung ist im Theatinerang der Residenz noch das vermauerte Zugangportal erkennbar. Bis zur Entfestigung Münchens im frühen 19. Jahrhundert führte der Weg auf Höhe des Wehrgangs der Stadtmauer über den heutigen Odeonsplatz hinweg nach Westen. Ursprüngliches Ziel des Ganges war der Alterssitz des 1597 abgedankten Herzogs Wilhelm V., die ehemalige »Maxburg« am heutigen Lenbachplatz.

5 Es handelte sich um den Gründungsbau des Wittelsbacher Schlosses, eine bescheidene Wasserburg, die seit dem späten 16. Jahrhundert nach und nach durch die bestehende Schloßanlage ersetzt wurde. Man beachte die grundlegende Arbeit von Otto Meitinger, *Baugeschichte der Neuveste*, in: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 92, München 1970. Abbildungen auf S. 230 und 232 zeigen den Georgssaal vor seinem (im Bild nicht dokumentierten) Ausbau zum Theaterraum.

6 Eine kritische Biographie des letzten altbayerischen Wittelsbachers wurde vorgelegt von Rudolf Elhardt, *Max III. Joseph. Kurfürst zwischen Rokoko und Aufklärung*, München 1996.

7 Der (moderne) Namensgeber unseres Theaters wurde am 23. Oktober 1695 in Soignies im wallonischen Hennegau geboren. Er kam im Gefolge des exilierten bayrischen Kurfürsten Max Emanuel, seines großen Förderers, nach München, und erhielt dort und in Paris seine Ausbildung. Bald überflügelte er den Hofbaumeister Joseph Effner, insbesondere mit seinen Entwürfen für Kurfürst Karl Albrecht. Cuvilliés verstarb am 14. April 1768 in München. Das Standardwerk zu Leben und Werk: Wolfgang Braunfels, *François Cuvilliés, der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko*, München 1986. Auch die einleitend zitierte Literatur informiert über den Architekten und seinen Künstlerkreis: Herbert Brunner (vgl. Anm. 1), S. 11ff, Sabine Heym (vgl. Anm. 1), S. 17 ff und Festschrift 1958 (vgl. Anm. 1), S. 17f.

8 Johann Baptist Straub (geboren am 1. Juni 1704 in Wiesensteig, gestorben am 13. Juli 1784 in München) ist als Schöpfer des figürlichen Schmucks der Logenarchitektur nachgewiesen. Der wohl bedeutendste Münchner Bildhauer der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert setzte somit die Glanzlichter in dem Raumkunstwerk des Residenztheaters. Herbert Brunner (vgl. Anm. 1), S. 20; Peter Volk, *Johann Baptist Straub 1704-1784*, München 1984.

9 Über die politische Situation Bayerns um 1751, als die Entscheidung für den repräsentativen Theaterbau fiel, vgl. Rudolf Elhardt (vgl. Anm. 6), S. 96 ff.

10 Vgl. den Artikel *Königliche Bauten und Projekte*, speziell Kat.Nr. 51, über den Wintergarten Franz Jakob Kreuters und August v. Voits in: Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum*. Ausstellungskatalog des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, München 1997, S. 246ff.

11 Neben den Standardwerken zur Münchner Musik- und Theatergeschichte bietet die Festschrift 1951 einen konzentrierten Überblick über die Wirkungsgeschichte des Hoftheaters und späteren Staatstheaters; speziell der Beitrag von B. Hofberger, *Zweihundert Jahre Münchner Residenztheater*, S. 17ff.

12 Zitat aus einem Brief Thomas Manns an den Staatsintendanten anlässlich der bevorstehenden Wiedereröffnung des Residenztheaters. Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 33.

13 Vgl. den Augenzeugenbericht eines Alois Reil, »Die Katastrophe«, in: Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 54.

14 Das Zerstörungsdatum und eine zusammenfassende Darstellung zur jüngeren Baugeschichte der Münchner Staatsoper bietet der Beitrag von Heinrich Habel, *Das Nationaltheater in Mün-*

- chen, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 46 (1988) 1, S. 43ff.
- 15 In der Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 24 wird von einer vorübergehenden Schließung des Theaters zur Bergung des Dekors im Jahr 1944 gesprochen; ein Zeitzeuge nennt hier das selbe Jahr für den Beginn der provisorischen Wiederinbetriebnahme (S. 53) nach problemlosem Ausbau. Damit ist die Datierung 1943 bei Sabine Heym, S. 50 anzuzweifeln.
- 16 Vgl. den Zeitzeugenbericht von Otto Mayer, »Der Anfang vom Ende«, in: Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 52. Der bedeutende Beitrag der Bayerischen Schlösserverwaltung zur Rettung der Logenarchitektur bestand in der Bereitstellung der Bergungsräume und einer ausgefeilten Bergungslogistik, die von der Verpackung des Kunstgutes über dessen Transport unter Kriegsbedingungen bis zur Sicherung an den Lagerorten reichte. An unserem Beispiel wird deutlich, daß die Rettung kriegsbedrohten Kulturgutes weniger von den Wechselfällen der Kriegsführung als vom Geschick einzelner Verwaltungen, ja Persönlichkeiten im Umgang mit einer solchen Extremsituation abhängen konnte (siehe auch Anm. 18).
- 17 Etwa im Beitrag von Max Wunschel zur Festschrift 1958, S. 6 oder bei Martin Mannewitz, S. 26 (beide vgl. Anm. 1).
- 18 Die Zusammenhänge sind durch ein Schreiben Rudolf Esterers an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 10. November 1954 überliefert. Esterer vermittelte damals als Bau- und Kunstreferent des Finanzministeriums die Einbeziehung des abgenommenen Bauschmucks in die laufenden Bergungsaktionen der Schlösserverwaltung. Archiv des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege (im folgenden abgekürzt als BayLfD), Akt Residenztheater, Nr. 7.
- 19 Albert, oder auch Tino Walz wurde im Februar 1913 im Engadiner Ort Zuoz geboren. Von den letzten Kriegsjahren bis gegen 1950 war der Architekt für die Schlösserverwaltung im Münchner Stadtschloß tätig, wobei er große Verdienste bei der unermüdlichen Bestandsdokumentation und Substanzsicherung der in zahlreichen Angriffswellen zerstörten Residenz erwarb. Sein Ausscheiden aus dem Staatsdienst hing mit konzeptionellen Differenzen im Entwurfsprozeß für den neuen Konzertsaal, den sog. Herkulesaal zusammen. Bis in die jüngste Vergangenheit war Tino Walz als Planer in Deutschland und der Schweiz tätig. In der von ihm herausgegebenen Schriftenreihe »Chesa Planta« erschienen Werkberichte in lockerer Folge, etwa Heft 1 – Wohnen in alten Engadiner Häusern, Zuoz 1975. Vgl. auch den Hinweis in Anm. 20.
- 20 Über die Zeit des frühen Wiederaufbaus in der Münchner Residenz informiert die Schrift Tino Walz, Otto Meitinger, Toni Beil, Die Residenz zu München. Entstehung – Zerstörung – Wiederaufbau. In der Reihe »Bavaria Antiqua« der Bayrischen Vereinsbank, München 1987. Vgl. auch Nina A. Krieg, Denkmalpflege und bildende Kunst. München, leuchtend und ausgebrannt ..., in: Friedrich Prinz (Hrsg.), Trümmerzeit in München. Kultur und Gesellschaft einer deutschen Großstadt im Aufbruch 1945 – 1949, München 1984, S. 83f.
- 21 Einen biographischen Überblick und eine Einführung in die Arbeitsweise Rudolf Esterers vermitteln die folgenden Artikel:
– Rudolf Pfister, Schöpferische Denkmalpflege. Professor Rudolf Esterer zum 70. Geburtstag. In: »Baumeister« 46 (1949) S. 618ff.
– Heinrich Kreisel, Rudolf Esterer 80 Jahre alt, in: »Deutsche Kunst- und Denkmalpflege« 17 (1959) S. 147ff.
– Hans Thoma, Schöpferische Denkmalpflege. Zum Tode von Prof. Rudolf Esterer, in: »Bayerische Staatszeitung«, Beilage Unser Bayern 14 (1965) S. 83f.
Die Nachricht über Herkunft und unternehmerische Tätigkeit ist dem Munzinger Archiv / Internationales Biographisches Archiv entnommen.
- 22 Vgl. hierzu Bernhard Meyer, Burg Trifels, Führungsheft 15, Verwaltung der staatlichen Schlösser Rheinland-Pfalz, Mainz 1997.
- 23 Der Vortrag wurde auf der österreichischen Bundestagung für Heimatschutz in Bregenz am 18. Mai 1929 gehalten. Dabei fiel etwa der Satz: »Fest und sicher auf dem Boden unserer Heimat stehend, können wir auch der neuen internationalen Bewegung in der Baukunst ruhig entgegensehen; denn Baukunst ist, bei allen heimatlichen Bindungen und völkerhaften Abwandlungen, zu allen Zeiten international gewesen«. Von kernigem Konservatismus zeugen aber auch Aussprüche wie dieser: »Es gibt eine Gemeinschaft, ... die frei von allen Nebenabsichten des billigen Erfolges und des leichten Gewinnes das Werk, das sie schafft, echtem inneren Gestaltungsdrang folgend in gewissenhafter Arbeit recht und gut bis in die nebensächlichste Einzelheit erstehen läßt.« Der Autor publizierte den Text unter dem Titel »Heimatschutz und neue Baugesinnung« in: Der Deutsche Heimatschutz. Ein Rückblick und Ausblick. Gesellschaft der Freunde des Deutschen Heimatschutzes (Hrsg.), München 1930, S. 110ff.
- 24 Die wichtigsten Ergebnisse des Unternehmens, das bis in die Kriegsjahre hinein fortgeführt wurde, sind publiziert in dem Prachtband Ludwig Siebert (Hrsg.), Wiedererstandene Baudenkmale, München 1941. Rudolf Esterer trug den Artikel »Wiederinstandsetzung geschichtlicher Baudenkmäler«, S. 19ff bei. Diktion und Inhalt des Textes ist keine betonte Annäherung an den Ungeist der Machthaber zu entnehmen. Für die persönliche Integrität Rudolf Esterers spricht auch seine dauerhafte Berufung in das Präsidentenamt der Schlösserverwaltung unmittelbar nach dem Kriegsende.
- 25 Rudolf Esterer nahm auf den – Tendenzen des 19. Jahrhunderts reflektierenden – Konflikt zwischen Alois Riegl und Georg Dehio Bezug; vgl. Norbert Huse (Hrsg.), Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, 2. Aufl. München 1996, S. 84ff.
- 26 Die Bayerische Schlösserverwaltung stellte anlässlich des hundertsten Geburtstags von Rudolf Esterer eine Reihe von Aufsätzen und eine umfangreiche Literaturliste ihres früheren Präsidenten zusammen. Die unpublizierte Schrift liegt unter dem Titel »Professor Rudolf Esterer. Zum Gedächtnis des 100. Geburtstages am 23. November 1979« bei der Münchner Hauptverwaltung der Behörde in Schloß Nymphenburg vor. Im aktuellen Diskurs unserer zunehmend pluralistisch urteilenden Disziplin spielen die Auffassungen Rudolf Esterers nicht nur keine Rolle mehr – sondern gelten als ausgesprochener Irrweg. Vgl. Michael Petzet, Der neue Denkmalkultus am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Denkmalpflege Informationen [des BayLfD] Ausgabe A 78, 15. November 1993, S. 8.
- 27 Vgl. den Beitrag von Arnulf Schröder, Harte Tage, in: Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 56 ff. Auf den Ballsaal und seine Umgebung wird in unserem Text weiter unten noch näher eingegangen, vgl. Fußnote 59.
- 28 Vgl. Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 10.
- 29 Vgl. den Beitrag »Träume sind nicht immer Schäume« des Staatsintendanten, der hier seine enge emotionale Bindung an das Residenztheater offenbart, in: Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 88ff.
Die ersten Nachkriegsjahre waren für das Staatsschauspiel von Auseinandersetzungen mit den amerikanischen Militärbehörden geprägt, die zeitweilig eine Verlagerung der Spielstätte in die Reitmorstraße favorisierten. Mit der Berufung Alois Johannes Lippls, des volkstümlichen Autors der »Pfungstorgel«, sei vom Kultusministerium endlich der Bauauftrag erteilt worden (so Arnulf Schröder in der Festschrift 1951, S. 58). Es könnte sich also um eine vom angehenden Intendanten gestellte Bedingung gehandelt haben. Der Eindruck verdichtet sich mit dessen Aussage: »Ja, es trifft mich – obwohl ich ein Ursacher des neuen Hauses bin – jedesmal mit einem leisen Stich des Schmerzes, wenn ich die von mir selbst geförderten Veränderungen sehe.« Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 93f.
- 30 Vgl. Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1) passim, speziell die Zusammenstellung von »Erinnerungen und Eindrücke[n]« namhafter Zeitgenossen, S. 25 ff.
- 31 Die genaue Auswertung der beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und im Bauamt der SV erhaltenen Schadensfotos vom Beginn der Restaurierung hat ergeben, daß der Verfallsgrad der Schnitzereien, besonders jener der sensiblen figürlichen Teile, nicht so dramatisch war, wie häufig dargestellt. Interessant ist auch ein Zustandsbericht des Landesamtes vom 22. November 1954: »An den vorspringenden Teilen der geschnitzten Ornamentik hat sich vielfach die Leimung gelöst ...

- in der Masse ist die Substanz jedoch nicht angegriffen und das Holz macht einen gesunden Eindruck.« BayLfD, Akt Residenztheater Nr. 4.
- Die Ordnung und Zusammenfügung verlief dann auch einfacher als zunächst befürchtet. Vgl. Festschrift 1958 (vgl. Anm. 1), S. 32.
- 32 Karl Hocheder (geboren 1. September 1884, gestorben 1. Juli 1955) stammte aus einer Architektenfamilie. Auch sein gleichnamiger Vater hatte mit dem Müllerschen Volksbad ein bahnbrechendes öffentliches Gebäude für München geschaffen. Die gründliche Dokumentation des Neubaus in der Zeitschrift *„Baumeister“* 48 (1951) 5, S. 281 ff – mit 18 Abbildungen, einem Fassadenplan, den Hauptgrundrissen und einem Längsschnitt sowie zahlreichen Detailplänen – schreibt zur Qualifikation des Planers, er habe sich jahrzehntelang mit dem Problem des modernen Bühnenbaus befaßt, seine Idealprojekte seien allerdings dem Kieg zum Opfer gefallen. Der Beitrag *„Das Neue Haus“* in Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 104 ff diskutiert die gefundene Entwurfslösung aus der Sicht des Architekten. Ganz offensichtlich betrieb der Mittsechziger hier den krönenden Abschluß seines Lebenswerkes und wollte dabei richtungweisend wirken.
- 33 Vgl. den Forderungskatalog des Intendanten Alois Johannes Lippl in Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 96f.
- 34 Vgl. Adolf Linnebach, *Die Bühne*, in Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 113ff.
- 35 Karl Hocheder begründet in seinem Baubericht den Abriß der Kreuterschen Architektur ausführlich mit deren schlechter Erhaltung – Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 107. Ihre Aufgabe hatte jedoch – neben dem erzielbaren Raumgewinn – sicher auch formale Gründe, fügte sich die akademische Komposition im Maximiliansstil doch nicht sehr vorteilhaft zwischen die wuchtigen Bauten Klenzes und Fischers ein. Heute ist vergessen, daß die Arkaden auch eine Verbindung zum Südende des Brunnenhofs der Residenz herstellten. Der einst beliebte Weg aus dem Stadtzentrum zum Lehel (vgl. Jugenderinnerungen Alois Johannes Lippls in Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1, S. 88) band die Innenhöfe des Stadtschlösses – auf eine heute stark vermißte Weise – in den Cityorganismus ein. Umfangreiches Planmaterial zum Unterbau des Wintergartens, insbesondere Detailpläne, befinden sich im Planarchiv des Bauamts der SV.
- 36 Erst allmählich stellte sich heraus, daß der Titel des Eröffnungstücks, Nestroys *„Der Verschwender, ein böses Omen war. Manche Unzulänglichkeiten des wenig später in Angriff genommenen Herkulesaals der Residenz, etwa das Fehlen einer leistungsfähigen Klimaanlage, sind der nun übertrieben scharf rechnenden öffentlichen Hand zu verdanken. Ich danke diesen Hinweis der früheren Bauleitungssekretärin Frau Editha Kraft.“*
- 37 Nina A. Krieg behandelt den Themenkreis im Spannungsfeld von *„städtebaulichem Planungsoptimismus und denkmalpflegerischem Kulturpessimismus“* (S. 76), der nicht getrennt von einer engagiert (weiter)geführten Kontroverse um Münchens Selbstverständnis als Kunststadt gesehen werden kann (S. 72). Heute nicht mehr vorstellbare, existentielle Probleme verdeutlicht die von Nina A. Krieg überlieferte Reaktion eines Stadtrats auf den Vorschlag, einen beschädigten Konzertsaal wiederaufzubauen: *„Bei unseren katastrophalen Wohnungsverhältnissen, bei denen Lungenleidende zusammen mit anderen in einem Raum hausen müssen, können wir uns jetzt (1946) eine Instandsetzung der Tonhalle, so erwünscht es wäre, nicht leisten“* (S. 82). Wie hätte man gar einen Theaterneubau vor einem solchen Szenario begründen wollen? Die Tonhalle wurde abgebrochen.
- 38 Wie Fußnote 12, Festschrift 1951, S. 33. Martin Mannewitz stellte den ersten Satz des griffigen Zitats seinem Beitrag voran, ohne es näher zu kommentieren – vgl. Martin Mannewitz, S. 21. Der von Thomas Mann gelobte moralische Anspruch, den zeitgeschichtlichen Bruch nicht zu kaschieren, kann schwer mit dem gleichzeitig begrüßten radikalen Modernismus in Einklang gebracht werden. Auch der würdigste Ort kann nur schwer ohne wahrnehmbare Erinnerungsstützen zur Geltung kommen.
- Zu den hier berührten Fragen des Denkmalbegriffs vgl. den Beitrag von Tilmann Breuer in: August Gebeßler und Wolfgang Eberl (Hrsg.), *Schutz und Pflege von Baudenkmalern*, S. 22ff.
- 39 Wenn sich der Werkbericht der Zeitschrift *„Baumeister“* (s. Fußnote 32) auch gegen eine Tagespresse stark macht, die den Bau *„in seltener Einmütigkeit in Grund und Boden kritisiert“* habe, zeigt der Blick in die führenden Münchner Blätter *„Süddeutsche Zeitung“* und *„Münchner Merkur“* um den 30. Januar 1951 doch ein differenziertes Bild. Abgesehen von Terminproblemen hat sich die *„Süddeutsche“* durchgehend wohlwollend geäußert. Der Kritiker Kiaulehn des *„Merkur“* rieb sich dagegen an einem zu abstrakt geratenen Löwenfries, der ungewohnten Lichtwirkung der Röhrenleuchter – und meinte schließlich völlig abwegig, Tendenzen von NS-Architektur dingfest machen zu können. Die uns interessierenden denkmalpflegerischen Probleme spielten in der Diskussion keine Rolle.
- 40 Das dunkle, akustisch optimierte Material (hier die zeitgenössische Bezeichnung) formte mit seiner goldgefaßten Netzüberspannung die schleierartig-geheimnisvolle Raumbegrenzung des Zuschauerraums und trat damit, technisch und formal, die unmittelbare Nachfolge der Rokokoschnitzerei an.
- 41 Vgl. die Sonntagsbeilage des *„Münchner Merkur“* vom 3./4. Februar 1951. Die Eröffnungsveranstaltung bot, nach einhelliger Pressemeinung, das bedeutendste gesellschaftliche Ereignis Münchens seit dem Krieg.
- 42 Vgl. *„Münchner Merkur“*, Ausschnitt aus einem Beitrag zum Artikel *„Münchner Bauprobleme und das Neue Residenztheater. Ergebnis einer Umfrage.“* Neben Landeskommandant Shuster und Rudolf Esterer äußerten sich noch – im wesentlichen positiv – der Kunstkritiker Hans Eckstein, Emil Preetorius von der Akademie der Bildenden Künste, der Stadtbaudirektor Hermann Leitensdorfer und der ehemalige Kultusminister Hundhammer. Kennzeichnend für die hier doch recht flexible Logik des Präsidenten der Schlösserverwaltung ist seine Bezugnahme auf den sich anbahnenden Wiederaufbau des Nationaltheaters. Dessen (gänzlich verlorener) Innenraum sei – im Gegensatz zum Residenztheater – zu rekonstruieren, weil er *„in seiner Raumwirkung und in seiner Innenausstattung von so überzeitlichem und festlichem Eindruck war, daß jeder empfängliche Besucher, der vor den geschlossenen Vorhang trat, sich sofort von einer feierlichen, der erwarteten Darbietung bis ins Innerste aufgeschlossenen Stimmung ergriffen fühlte.“* Als ob dies nicht erst recht für den Cuvilliés-Bau gegolten hätte!
- 43 Tatsächlich wurde erst Ende 1954 konkret in der Sache verhandelt – vgl. BayLfD, Akt Residenztheater passim.
- 44 Vgl. Festschrift 1951, S. 47.
- 45 Man nutzte die nötig gewordene technische Erneuerung des Theaters zu einer Generalsanierung, die nach einem Gestaltungskonzept des Architekturbüros Freiherr v. Branca in den Jahren 1988 – 1991 vom Landbauamt München 1 durchgeführt wurde. Die strenge, im Kern historische Raumlagerung Karl Hocheders war in ihren Grundstrukturen nicht zu ändern und erlaubte deshalb nur kosmetische Lösungen. Also wurden die Publikumsbereiche durch Deckendurchbrüche, Verspiegelungen und anderen ephemere wirkenden Dekor in der Art damals populärer Musicalbühnen *„aufgewertet“*. Daß die durchaus raffinierte, in bewegliche Tafeln geteilte Decke der 1950er Jahre – in Rückbesinnung auf das Hoftheater? – wieder ein, nun postmodernes, Deckengemälde erhielt, ist bezeichnend für die angewandte, inzwischen von Dekonstruktivismus und zweiter Moderne bereits wieder überholte modische Beliebigkeit.
- 46 Die Aussage, daß Münchens Stadtschloß lange Zeit nur eine repräsentative Schaufront (die maximilianische Residenzstraßenfassade im Westen) besessen hatte, zieht sich durch die gesamte Guidenliteratur. Tatsächlich war die Ostfront des Komplexes, die auf Fernwirkung berechnet war, schon um 1540 prunkvoll aufgewertet worden. Ihr, zugegeben, malerisch heterogenes Bild blieb bis zum Residenzbrand von 1750 erhalten. Vgl. Otto Meitinger passim, speziell S. 31ff. und den Fassadenplan auf S. 83.
- 47 Festschrift 1958 (vgl. Anm. 1), S. 22.
- 48 Planarchiv des Bauamts der Schlösserverwaltung, Außenstelle Residenz, Nr. CUV 1.

- 49 Die bisher ausführlichste Untersuchung über den Sakralbau wurde vorgelegt in der Münchner Dissertation (LMU) von Günther-Alexander Haltrich, *Die Allerheiligenhofkirche* in München, erschienen in der Reihe *Miscellanea Bavarica Monacensia* Heft 115, München 1983. Die umfassende Monografie über den Architekten (geboren am 28. Februar 1784 in Buchladen bei Schladen/ Harz, gestorben am 27. Januar 1864 in München) steht noch aus. Demnächst erscheint eine größere Arbeit von Adrian v. Buttlar.
- 50 In diesem Sinn äußerte sich Rudolf Esterer in seinem Beitrag zu der Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 19. Nur bei besonderen Gelegenheiten, etwa bei den traditionsreichen Münchner Mozartfestspielen, sollte das Theater bespielt werden können.
- 51 Die mit großem Einsatz geführte Auseinandersetzung um den Erhalt der Kirche, deren Außenrestaurierung erst 1997 zum Abschluß kam, ist dokumentiert bei Haltrich, S. 30ff. Vgl. auch Toni Beil, *Die Allerheiligen-Hofkirche in der Münchner Residenz*, in: *Schönere Heimat* (Bayerischer Landesverein für Heimatpflege) 87 (1998) 3, S. 137 ff.
- Mit dem Teilabbruch der Kirchenruine, deren Südwand in der Art der römischen Maxentius-Basilika stehenbleiben sollte, um den Einblick in die rückwärtigen Theaterbereiche malerisch zu kaschieren, sollte ein neuer Freiraum geschaffen werden, der das Innenhofsystem der Residenz in östlicher Richtung weitergeführt hätte. Also erneut ein denkmal-schöpferischer Ansatz. Die zur Legitimation herangezogenen statischen Probleme konzentrierten sich allerdings gerade auf die zu erhaltenden Mauerteile, was ohne engagierten Bürgerprotest den Abriss aber nicht verhindert hätte. Ein Konzept zur teils musealen, teils kirchlichen Nutzung des karg belassenen Innenraums wird derzeit zwischen der Schloßerverwaltung und dem Erzbistum München-Freising diskutiert.
- 52 Die Artikel 6, 7 und 8 der 1964 verabschiedeten Charta widersprechen der ab 1947 verfolgten Planung fundamental. Die Translozierung erfolgte weder zum Schutz der Ausstattung oder in Verfolgung höherer Interessen (Art. 7), noch war sie die einzige Möglichkeit, seine Erhaltung zu sichern (Art. 8). Wäre das Logenhaus an seinen angestammten Ort zurückgekehrt (reduzierte Ausstattung kehrten an schwerer zerstörte Herkunftsorte zurück), wäre eine Anwartschaft des unter konservierenden Gesichtspunkten instandgesetzten Theaters auf die Würde des Welterbes heute vertretbar. Für die realisierten Lösungen ist dies sicher auszuschließen. Diese Spekulation sei erlaubt, nicht um über die von großem Konsens getragenen frühen Planungsentscheidungen zu rechten, sondern zur Beschreibung der Größe des Verlustes.
- 53 Mit eigenen Beständen war das gerettete Inventar des Residenztheaters bald nach Kriegsende von der Schloßerverwaltung aus den Bergungsorten rückgeführt und in einem ihrer Objekte, hier speziell im Mezzaningeschoß des Neuen Schlosses Schleißheim, eingelagert worden. Daß man die hergebrachten Besitzansprüche zu wahren gedachte, verrät ein Bericht des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an die Oberste Baubehörde vom 5. November 1954, in dem die damals aufkommende Diskussion einer Revitalisierung unter der Ägide der Schloßerverwaltung mit Skepsis registriert wird. Aufschlußreich sind die Sätze: „...Die damalige Verwaltung der Bayer. Staatstheater hat die verantwortliche Lagerung der o.a. Ausstattung der Verfügung des Landbauamtes unterstellt. ... Die Gegenstände wurden in Schloss Schleissheim mit Genehmigung des damaligen Präsidenten der Schloßerverwaltung [R.Esterer Anm. d.Verfassers] zur Verfügung des Landbauamtes eingelagert.“ BayLfD, Akt Residenztheater, Nr. 3.
- 54 Man vergleiche: *Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen* (Hrsg.), Festschrift zur Eröffnung des Fest- und Konzertsaals in der Münchner Residenz am 3. März 1953, München 1953.
- 55 Planunterlagen im Archiv des Bauamts der Schloßerverwaltung Nr. CUV 1a – 5.
- 56 Die umfassende wissenschaftliche Bearbeitung dieses letzten Bauabschnitts der Ludovizianischen Residenz steht noch immer aus. Als wichtigere Quellen sind zu nennen:
– Oswald Hederer, S. 274 ff.
- Eva-Maria Wasem, *Die Münchner Residenz unter Ludwig I., Bildprogramme und Bildausstattungen der Neubauten*, erschienen in der Reihe *Miscellanea Bavarica Monacensia* Heft 101, München 1981 – speziell S. 164ff.
- Eva Spensberger, *Der Wiederaufbau der Münchner Residenz unter besonderer Berücksichtigung des Festsaaltraktes*. Magisterarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität, München 1997.
- U.a. die Beiträge von Gerhard Hojer und Alexander Herzog v. Württemberg in: *Die Möbel der Residenz München*, Bd. III. *Möbel des Empire, Biedermeier und Spätklassizismus*, München 1997.
- 57 Auch François Cuvilliés hatte sich in seinen letzten Lebensjahren mit der Neubebauung des Geländers der 1750 abgebrannten Neuveste beschäftigt, wo sich heute der Festsaalbau erhebt. Es ist bestimmt kein Zufall, daß sich als einzige Originaldokumente des Cuvilliés'schen Baubüros zwei Übersichtsgrundrisse (derzeit unauffindbar), zwei großmaßstäbliche Teilgrundrisse und ein Residenzmodell (im St. Georgs-Rittersaal des Residenz-museums, Raum 54) zu der monumentalen Anlage in den Beständen der Bayrischen Schloßerverwaltung erhalten haben. Leo von Klenze, dem nachgesagt wird, die Plansammlung des geschmähten Vorgängers weitgehend beseitigt zu haben, mag diese Unterlagen für Studien zu dem eigenen späten Projekt aufbewahrt haben.
- 58 Mit der Nordverschiebung wurde der Zusammenschluß mit den vorhandenen Bühneneinrichtungen kompliziert. Frühe Planungen im Bestand Cuvilliés-theater des Bauamts SV belegen, daß man die Möglichkeit des Brückenschlags zu den Staatstheatern, in der Flucht der Hofkirchenfassade oder in jener der dann ausgeführten Magazinbauten, trotzdem weiterverfolgte. Dies betraf die schauspieltechnischen Abläufe, die dann anders gelöst wurden. Die dargestellten Bemühungen um relativ großzügige Nebenräume für das Publikum belegen, daß schon 1951 die Idee einer im wesentlichen musealen Präsentation des Theaters zu Gunsten des zu belebenden Residenzkomplexes aufgegeben war.
- 59 Zu dem Bereich der Residenz um das „Ballhaus“, das seinen Namen von einem beliebten Ballspiel herleitet, vgl. Otto Meitinger, S. 38 ff. Neben rekonstruierenden Vogelschaubildern (S. 81, 91) und historischen Plänen (S. 257) ist hier Bildmaterial von der baubegleitenden archäologischen Untersuchung aufschlußreich. Dennoch konnte die Baugeschichte der eher unscheinbaren Anlage bis heute noch nicht abschließend geklärt werden. Obwohl der Keller im Zuge des dargestellten Theaterprojekts mit erheblichem Aufwand erhalten wurde, muß die Aufgabe bedeutender Baureste und die der angrenzenden Relikte seltener höfischer Funktionsräume heute bedauert werden. Gleiches gilt für fortgesetzte Überlegungen, den Keller gastronomisch zu nutzen, was schon allein wegen der hierfür erforderlichen Neben- und Technikräume zu weiteren unnötigen Substanzverlusten führen müßte.
- Der Ballsaal war auch als Denkmal bayrischer Kirchengeschichte bedeutsam: Hier wurde für die zweite Gemahlin König Maximilians I., Karoline Friederike Wilhelmine von Baden, der erste protestantische Kirchenraum Münchens eingerichtet. Vgl. hierzu den Residenzgrundriß in Otto Meitinger, S. 259 (hervorgehobener Raum im Lageplan) und Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken*, Ausstellungskatalog der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums Nr.3, München 1980, S. 142ff.
- 60 Die Hofgestaltung ist schon in den frühesten Wiederaufbauplänen der unmittelbaren Nachkriegszeit enthalten, die sich im Planarchiv des Bauamts SV, Bestand Residenz Allgemein, befinden.
- Zum vorbildlichen Grottenhof vergleiche man Dorothea und Peter Diemer, *Das Antiquarium Herzog Albrechts V. von Bayern. Schicksale einer fürstlichen Antikensammlung der Spätrenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995) 1, S. 55 ff. Eine Abbildung des Grottenhofes im Zustand des frühen 18. Jahrhunderts zeigt S. 90.
- 61 Festschrift 1953 (vgl. Anm. 54) und Eva Spensberger passim.

- 62 Über die Vorgänge unterrichtet Eva Spensberger, S. 82ff. Rudolf Esterer stellt die Hindernisse seiner Planungen dar in einem Schreiben an das Kultusministerium vom 10. November 1954, BayLfD, Akt Residenztheater Nr. 7. Neben dem im folgenden dargestellten Konflikt spielten dort auch Überlegungen eine Rolle, das »immer nur als befristetes Provisorium gedachte Brunnenhoftheater weiter auszubauen und zu einem Definitivum zu machen« (s. Abb. 5). Beides hätte die, also durchaus riskante, Doppellösung für unser Theater unmöglich gemacht.
- 63 Diese in die damalige Diskussion wahrscheinlich gar nicht einbezogene Überlegung hat in der Zwischenzeit ihre Berechtigung erwiesen. Die Reinigung der Fenster ist nur mit großem Aufwand möglich und wird deshalb nur selten durchgeführt. Schmutzige Scheiben werden aber gemeinhin als Zeichen der Verwahrlosung eines Gebäudes empfunden. Der Effekt ist auch an der Nordfassade des Festsaalbaus der Residenz zu beobachten, wo sich neben dem Konzertsaal auch die Rekonstruktion des um 1800 aufgegebenen Kaisersaals, ein weiteres Esterer-Projekt, nicht mit der Fassadengliederung des 19. Jahrhunderts vereinbaren ließ. Hier mag, wie schon bei den Umnutzungsplänen der Allerheiligen-Hofkirche beobachtet (s. Fußnote 51), ein generelles Problem »schöpferischer Denkmalpflege« vorliegen, wenn ihre massiven Eingriffe mit einer unerwünschten Außenwirkung kollidieren.
- 64 Von den Monumentaltreppen Klenzes in der Münchner Residenz sind die sog. Königin-Mutter-Treppe im Westen des Königsbaus und das zentrale, rückwärtige Treppenhaus dieses Traktes weitgehend unversehrt erhalten geblieben. Die sog. Gelbe Treppe im Osten des Königsbaus wurde beim Wiederaufbau nach Süden verschoben und mit den angrenzenden Räumen wesentlich vereinfacht. Die dreiläufige, über vier Fensterachsen und die gesamte Höhe des südlichen Festsaalbaus angeordnete Festsaaltrappe maß sich in ihren Proportionen und der Dramaturgie ihrer Lichtführung eindeutig mit der Kaisertreppe der maximilianischen Residenz. Lediglich die Marmorkapitelle der sechs Säulen blieben im Baudepot des Bauamts der Schlösserverwaltung erhalten, ebenso, im Metalldepot der Residenz, ein Paar bronzener Leuchterträgerinnen. Auch Otto Hertwig hätte übrigens, im Sinn einer grundlegenden inneren Neuordnung des Festsaalbaus, die Treppenanlage aufgegeben – obwohl sein Konzept die Erhaltung ermöglicht hätte. Aktuellsten Aufschluß über die Festsaaltrappe bietet ein bauzeitlicher Plansatz (S. 25) und bieten zwei historische Fotos (Außenansicht des zerstörten Traktes – vgl. unsere Abb. 10 – und eine Innenansicht des Treppenhauses) in: Die Möbel der Residenz München III (vgl. Anm. 56), S. 48.
- 65 Vgl. hierzu, wie Fußnote 31, BayLfD, Akt Residenztheater Nr. 4.
- 66 Rudolf Esterer stellte seine entsprechenden Vorstellungen in einem Schreiben an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 10. November 1954 dar. BayLfD, Akt Residenztheater Nr. 7.
- 67 Mit der schließlich erfolgten Übergabe der Schnitzteile an die Bayerische Schlösserverwaltung wurden diese im November 1956 in das noch im Rohbau befindliche Hauptgeschoß des Triertrakts der Residenz überführt, wo die Restaurierung mit deutlich aufgestockter Mannschaft in der Nähe der Theaterbaustelle abgeschlossen werden konnte. Vgl. Festschrift 1958 (vgl. Anm. 1), S. 31f.
- 68 Man vergleiche hierzu Heinrich Habel, S. 43ff.
- 69 Aus einem Wettbewerb zum Wiederaufbau der Münchner Staatsoper war der Architekt Gerhard Graubner, Hannover im Jahr 1954 als Gewinner hervorgegangen. Sein Entwurf wurde anschließend mit einer Reihe von Forderungen und Ideen der örtlichen Architektenschaft, der Bauverwaltungen und konservativer Künstlerkreise konfrontiert, die eine zügige Verwirklichung verhinderten, was dann zu einer von Münchner Kräften bestimmten, wesentlich mehr historisierenden Lösung führte. Auch hier war Rudolf Esterer beteiligt. Man vergleiche Heinrich Habel passim.
- 70 Die Überlegungen des Förderkreises sind in einem »Memorandum zur Wiederinstandsetzung der Ausstattung des ehemaligen Residenztheaters«, gezeichnet am 25. Juli 1956 von Dr. J. Ritz, Direktor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, zusammengefaßt. BayLfD, Akt Residenztheater, Nr. 34. Vgl. auch Nina A. Krieg, S. 83ff.
- 71 Die vierte Ausstellung des Europarates war, unmittelbar im Anschluß an die Eröffnung des Cuvilliés-Theaters, vom 15. Juni – 15. September 1958 geöffnet. Der umfangreiche Katalog mit dem Titel der Ausstellung geht allerdings nur in einem relativ kurzen Aufsatz von Günter Schöne auf das Theater ein.
- 72 Otto Meitinger trat als Fünfundzwanzigjähriger in den Dienst der Bayerischen Schlösserverwaltung ein. Er ist der Sohn des Münchner Stadtbaurats Karl Meitinger, dessen Wiederaufbaukonzept die Grundlage für ein erfolgreich bewahrtes Münchner Stadtbild lieferte. Vgl. hierzu Nina A. Krieg passim und den Beitrag von Otto Meitinger in Peter M. Bode (Hrsg.), München in den 50er Jahren, München 1992, S. 14ff. Von 1953 bis 1963, in den entscheidenden Jahren des Wiederaufbaus der Residenz, führte er das eigens für diesen Zweck geschaffene Baubüro und arbeitete wissenschaftlich über die frühe Baugeschichte des Schlosses (oben zitiert als Otto Meitinger). Die Leitung der Bauabteilung der Max-Planck-Gesellschaft, die Übernahme des Lehrstuhls für Entwerfen und Denkmalpflege und von 1987 bis 1995 des Präsidentenamts der TU München sowie eine Reihe prominenter Bauprojekte waren weitere Stationen seiner Laufbahn. Otto Meitinger lebt in München. Nähere Angaben zu Biographie und Tätigkeit sind zu entnehmen aus: Lopez Coteló, Lehrstuhl für Entwerfen und Denkmalpflege der TU München (Hrsg.), Otto Meitinger. Architekt – Denkmalpfleger – Hochschullehrer, München 1997. Man beachte auch das Porträt von Franz Freisleder, Mit Optimismus und Zähigkeit, »Süddeutsche Zeitung« vom 7./8. Mai 1997, das anlässlich des 70. Geburtstags von Otto Meitinger erschien.
- 73 Eine Erörterung der technischen und logistischen Probleme, die sich bei der Baudurchführung ergaben, liefert der Aufsatz: Otto Meitinger, Die Durchführung der Wiederaufbauarbeiten, in: Festschrift 1958 (vgl. Anm. 1), S. 30ff. Weitere Literaturangaben im Anhang von Lopez Coteló.
- 74 Die in Fußnote 1 nachgewiesene jüngere Literatur konzentriert sich auf die – jeder Kritik entzogenen – Qualitäten des historischen und auch des rekonstruierten Zuschauerraums. Die ganz wesentlichen Zutaten der 1950er Jahre, die heute mit diesem eine untrennbare Einheit bilden, bleiben, man möchte fest sagen schamhaft, aus den Analysen ausgeklammert. Eine umfassende Darstellung zur Architektur der Münchner Residenz wurde letztmals 1892 unternommen (Christian Häutle, Die Residenz in München, Bamberg 1892), wobei auch noch die damals dominierende Baumasse des 19. Jahrhunderts auf 18 Seiten (S. 91ff.) recht knapp abgehandelt wird.
- 75 Wenn etwa zum Zweck der Übertragung einer Filmpreisverleihung ungelerntes Personal unter höchstem Zeitdruck dicke Kabelbündel über das subtile Schnitzwerk spannt, wenn schweres Kamera- und Beleuchtungsgerät positioniert wird, mit riesigen Wattzahlen in Funktion tritt und für den nächsten Theaterabend schon wieder verschwunden sein muß, wundert man sich über die noch relative Überschaubarkeit der Schäden. Solches Vorgehen ist kennzeichnend für den modernen Medienbetrieb, der es gewohnt ist, großspurig zu wirtschaften und mit verschleißbaren Kulissen zu operieren.
- 76 Das Material, 45 verschiedene, hoch auflösende Glasplatten-aufnahmen, befindet sich im Bildarchiv der Schlösserverwaltung und lag in dieser Vollständigkeit den Arbeiten zugrunde (womit das Vorhandensein weiteren, hier nicht erschlossenen Bildmaterials möglich ist). Abweichungen zu der Gestaltung, die bis 1944 existierte, zeigen sich besonders im Bereich der Deckenhohlkehle. Die hier um 1857 geschaffenen Stuckaturen wurden durch neu gestaltete Schnitzereien ersetzt, die sich an den schwellenden Formen des Dekors der unteren Proszeniumsbrüstungen orientieren.
- 77 In Herbert Brunner, S. 21 sind die spärlichen Zeugnisse zum Bildprogramm überliefert. Der Autor nahm gestützt auf eine zeitgenössische Dichtung an, »daß die Komposition zwei figürliche Gruppenakzente aussonderte: Merkur, wohl in der Mitte, und die Göttin Minerva, alias Pallas Athene, als Hüterin der Künste und Wissenschaften, an der Bühnenseite, ihr »Götterhaus« öffnend, dessen Inneres letztlich auf der Opernbühne in

Erscheinung tritt.« Zuletzt zierte gemaltes, mit farbigen Blüten durchsetztes Rocailleornament den Plafond, dessen Wirkung wesentlich durch einen zentralen, gasbefeuchten Kronleuchter bestimmt wurde. Beides entstand erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Vgl. Herbert Brunner, S. 46.

78 In den abgeschrägten Ecken des unteren Hofes sind drei bronzene Götterstatuen des frühen 17. Jahrhunderts aufgestellt (Ceres, Pomona und Venus), die um eine moderne Plastik – einen Frauenakt mit Fisch – ergänzt wurden. Vierundzwanzig Porträts von Hofdamen der Zeit Kurfürst Max-Emanuels in zweipaßförmigen modernen Rahmen, Schöpfungen des Turiners Giovanni Battista Curlando (1648 – 1710) aus dem späten 17. Jahrhundert, schmücken den gesamten Foyerbereich des Erdgeschosses. Stilistisch ist damit weit eher Bezug genommen auf den adaptierten, um 1600 entstandenen Gewölbegang am Brunnenhof als auf das Logenhaus des Rokoko.

79 Als zeitgenössischen Gegenentwurf zur hier diskutierten Lösung beachte man das 1715-18 erbaute Markgrafentheater in Erlangen, dessen bis 1959 modern erneueter Außenbau weit weniger befriedigt. Vgl. den Artikel von Ursula Schädler-Saub, Das Markgrafentheater in Erlangen, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 46 (1988) 1, S. 39ff. Die jüngste Auseinandersetzung mit betonten Gegenwartsbeügen bei Münchner Monumentalbauten, man denke etwa an die historisierenden Rückbauten von Frauen-dom und Michaelskirche, scheint gegen eine dauerhafte Akzeptanz solch schmerzlicher Kontraste zu sprechen. Dagegen stand besonders das Schaffen Hans Döllgasts, der etwa an seiner Alten Pinakothek das Thema »zeige deine Wunde« zum Prinzip erhob, im

denkbar deutlichsten Widerspruch zur hier beschriebenen Vorgehensweise – ohne an Aktualität zu verlieren. Eine Döllgastlösung bei einem anspruchsvollen Raumkunstwerk des 18. Jahrhunderts erscheint hingegen ebenso fragwürdig wie eine Kombination aus Illusion und Desillusionierung.

80 Vgl. Michael Petzet, Der neue Denkmalkultus am Ende des 20. Jahrhunderts. Denkmalpflege Informationen (BayLfD), Ausgabe A 78, 15.11.1993, S. 9.

81 Die große Bedeutung des bühnentechnischen Aspekts in der Bewertung historischer Theaterbauten und authentischer Auführungspraktiken wird erst in jüngster Zeit erkannt. Neben den einschlägigen Tagungsbeiträgen sei auf folgenden Aufsatz verwiesen: Judith Breuer, Saskia Esser, Hans-Joachim Scholderer, Das Schloßtheater in Ludigsburg ist restauriert. Zu Baugeschichte, Denkmalwert und denkmalpflegerischem Konzept, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 27(1998) 3, S. 167ff.

82 Die derzeit durchgeführten Restaurierungsarbeiten im Antiquarium der Residenz haben einen weit größeren Bestand

an Substanz des 16. Jahrhunderts nachgewiesen, als bisher vermutet wurde. Gleiches ist für den monumentalen Freskenzyklus der Nibelungensäle, hier für das 19. Jahrhundert zu erwarten. Ahnengalerie und Porzellankabinett stehen für einen fast unversehrt erhaltenen Baubestand des frühen 18. Jahrhunderts. Auf die drei Komplexe konzentrierten sich erfolgreich die Erhaltungsbemühungen des frühen Wiederaufbaus, als man noch fürchten mußte, lediglich absolut Essenzielles retten zu können. Zur Orientierung in dem noch immer sehr weitläufigen Raumkunstmuseum sei verwiesen auf Herbert Brunner, ... , Sabine Heym (Bearbeiter), Residenz München. Amtlicher Führer (der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen), München 1996.

83 Einigkeit besteht noch immer mit der Schule Rudolf Esterers, was die Qualität traditioneller Handwerkstechniken und deren



Abb. 21. Vorstellung im Alten Residentztheater vor Kurfürst Max III. Joseph, Gouache von Julius Lange, 1870. Die Abbildung zeigt den unter Ludwig II. hergestellten Zustand des Raumes, der bis 1944 bestand. Das Deckenfresko Johann Baptist Zimmermanns war damals schon durch neobarocke Rocailleornamente ersetzt worden, der Mittellüster stammt aus derselben Epoche.

Unersetzlichkeit im unmittelbaren Umgang mit historischer Substanz betrifft.

Als Beispiel seien die handwerklich erneuerten Zyklopenquader der jüngst restaurierten Allerheiligen-Hofkirche genannt, die sich gewollt von dem überwiegenden Bestand gealterten Originalmaterials abheben. Einen weiteren Beweis dafür, daß der Einsatz traditioneller Fertigungsmethoden sich mit bauhistorischer Wahrhaftigkeit verträgt, liefert das Miniaturenkabinett der Residenz. Seine präzisen Lackoberflächen, deren Rezeptur akribisch ermittelt und nachvollzogen wurde, konkurrieren in der Würde ihres Erscheinungsbildes nicht mit den vereinzelt Resten gealterter Originalsubstanz. Sie sind als Neuschöpfung erkennbar, fügen sich mit subtiler Distanzierung in das Raumkunstwerk der Reichen Zimmer ein und werden sich mit zunehmendem zeitlichem Abstand zu ihrer Erneuerung immer mehr den Fassungsflächen des 18. Jahrhunderts annähern – was moderne Materialien und Techniken noch nicht in diesem Maß erweisen konnten.

DAS SCHLOSSTHEATER IN CELLE: DIE GESCHICHTE EINER VERFEHLTEN REKONSTRUKTION

Das Schloßtheater in Celle wird in der Literatur unisono als das am längsten bespielte Theater Deutschlands ausgewiesen. Diese Äußerung ist sehr sorgfältig zu lesen, denn es handelt sich lediglich um die Spielstätte mit der längsten Tradition. Der Bau selber ist eher ein Pasticcio aus unterschiedlichen Zeiten, so daß man ihn nur bedingt als ein Barocktheater bezeichnen kann. Richtigerweise müßte man von einem Theater in einem barocken Bau sprechen. Susanne Schrader spricht deshalb auch zurecht von dem »heute noch bespielten, aber nicht mehr in seiner ursprünglichen Form bestehenden Schloßtheater«.¹

Was sich als neuer Wein in alten Schläuchen bezeichnen läßt, soll an dieser Stelle denkmalpflegerisch hinterleuchtet werden, wobei zunächst ein Blick auf die Baugeschichte fallen muß. Diese ist lang, kompliziert und keineswegs spannend. In detaillierter Weise haben sich Urs Boeck 1972 und Rosenmarie Wallbrecht 1974 damit auseinandergesetzt, weshalb sie hier nur in Kürze dargestellt werden soll.² Als Herzog Christian Ludwig von Braunschweig-Lüneburg 1648 den im ausgehenden Mittelalter ausgebauten Regierungssitz Celle mit dem Schloß übernahm, fanden alle größeren Veranstaltungen, d. h. Versammlungen, Gerichte und Bankette usw. noch im großen Burgsaal im Ostflügel des Schlosses statt. Anlässlich seiner Vermählung 1653 mit Dorothea von Holstein-Glücksburg ist auch ein festliches Bankett bekannt mit dem Titel »Die Triumphierende Liebe umgeben Mit den Sieghaftten Tugenden«. Von dieser Auf- führung sind nicht nur einige Stiche überkommen, sondern auch die Information, daß man eine eigene hölzerne Theater- stellage in den Saal einbaute, ein sogenanntes »Balett- Haus«.³ Bereits unter dem nachfolgenden Herzog Georg Wilhelm fanden große Umbaumaßnahmen statt. Da das schwere Renaissanceschloß nicht mehr den Bedürfnissen des neuen, barock denkenden Herzogs entsprach, wurden die von Lorenzo Bedogni spätestens im Frühjahr 1670 vorgelegten Umbautwürfe zum Schloß genehmigt. Als der Baumeister bereits am 1. Mai 1670 verstarb, übernahm der Maler, Baumeister und spätere Bauverwalter Josepho (Giuseppe) Arighini die Ausführungsplanung. Neben dem alten östlichen Flügel entstehen drei neue, die einen Innenhof umgeben.

Im Jahr 1674 muß bereits der Rohbau des Theaters fertig gewesen sein, welches auf den Festen des alten Burgturms im Nordflügel eingerichtet wurde und sich über das zweite und dritte Geschoß erstreckte. Der Hauptzugang zum Theatersaal erfolgte über die übereinander liegenden Zimmerfluchten des Herzogs und der Herzogin Eleonora d'Olbreuse. Die Einweihung des Theatersaales fand wahrscheinlich am 13. Februar 1674 mit der Aufführung des Balletts »Les amours de Mars et de Venus«⁴ statt. Noch 1675 allerdings malte Arighini die Decken im Theater aus, wie aus einem Protokoll über einen Wasserschaden bekannt ist.⁵ Über sie schrieb der reisende Baumeister Pitzler aus Weißenfels 1700

in sein Tagebuch: »über der öffnung wahr eine perspective gemahlet... und Persohnen darin... über den logen wahr noch eine loge gemahlet.«⁶ Ferner berichtet er von vornehmen vergoldeten Ledertapeten oder Leinwandtapeten in den verschiedenen Logen.

Die Hofrechnungen belegen für Arighini in den 1680er und 90er Jahren und auch später noch nur geringe Beträge;⁷ Hauptkostenpunkt bildete der Spielbetrieb mit jährlich 4000 Talern.

Da für die Anlage dieses 63 mal 43 Fuß großen Theaters keine norddeutschen Bühnenbauten Pate stehen konnten (das Leineschloßtheater wird erst 1677, das Opernhaus in Hamburg 1678 fertig), schrieb Wallbrecht: »Die Art der Ausgestaltung ist somit nicht auf norddeutsche, sondern auf die Vorbilder italienischer und französischer Bühnen zurückzuführen.«⁸ Diese Einflußsphäre läßt sich auf die gespielten Opern und Stücke ausdehnen, wobei jedoch eine starke Präferenz des Italienischen bestanden haben muß. Georg Wilhelm unterhielt nicht nur ab 1671 eine italienische Komödianten- truppe, sondern versuchte auch, die heimische Architektur italienisch zu gestalten. So schrieb denn auch der durchreisende Marquis d'Arcy 1685 über Celle: »Der gegenwärtige Herzog hat dort ein viereckiges Schloß in italienischem Geschmack bauen lassen...«⁹ Man sollte jedoch die einfachen Formen nicht wie der Marquis und später Wallbrecht voreilig als »Stil des italienischen Barocks«¹⁰ bezeichnen. Zwar ist es Tatsache, daß alle welfischen Höfe zur damaligen Zeit gerne italienische Handwerker und Baumeister beschäftigten, die zu einer neuen Formensprache fanden, jedoch die Ergebnisse sind allenfalls italianisierend. Ausschlaggebend für diesen neuartigen Stil waren die Reisen der welfischen Prinzen nach Italien, auf denen sie mit einer neuartigen Kunst in Berührung kamen, Handwerker anwarben und damit schließlich den neuen, barocken Stil förderten. So ist es dann auch nicht verwunderlich, daß Tommaso Giusti den großartigen Entwurf für die Clemenskirche in Hannover lieferte, Agostino Steffani Hofkapellmeister und Weihbischof wurde, Perinetti zahlreiche Dekken stuckierte und jedes Jahr ein venezianischer Karneval in Hannover abgehalten wurde. Obwohl zahlreiche Einzelheiten über diese Zeit bekannt sind, erfolgte bislang noch keine Aufarbeitung bezüglich des italienischen Einflusses auf die Kunst in den welfischen Landen vor 1700.

Ein besonderes Problem innerhalb der Baugeschichte stellt der Umbau des Theaters im Jahr 1690 dar. Tatsache ist, daß neue Logen eingebaut wurden, wobei die Forschung uneins ist, wieviel Logenränge zu dieser Zeit das Theater überhaupt hatte.¹¹ Zentrale Frage ist, ob es im Dachgeschoß noch einen weiteren Rang gab.¹² Ebenfalls offen ist die eigentliche Gestalt und Anzahl der Logen. Eine definitive Aussage über die Gestalt des Theaters um 1700 läßt sich also nicht machen.

Mit dem Tod des prachtliebenden Herzogs Georg Wilhelm im Jahr 1705 und dem Umzug der Herzogin nach Lüneburg wird Celle Nebenresidenz der hannoverschen Herrscherlinie. Die 30jährige Periode der glanzvollen Vorstellungen und regelmäßigen Aufführungen ging damit zu Ende. Das Theater tauchte erst wieder in den Akten auf, als während des Siebenjährigen Krieges französische Soldaten die Stadt besetzten und das Schloß-

Über eine kurze Interimsphase als Lazarett für schwedische Truppen (1813), wurde das Schloß und das Theater unter Landbaumeister Ziegler 1817 repariert und der Zuschauerraum bescheiden ausgemalt.¹⁶ Als das Königreich Hannover ab 1837 einen eigenen König erhielt, wurde Celle wieder Nebenresidenz, wobei der hannoversche Hofarchitekt Laves diesmal die Leitung der Ausbauten übernahm. Die Akten belegen eine einfache weiße Ausmalung, teil-



Abb. 1. Schloßtheater Celle, Gesamtansicht, gegenwärtiger Zustand

theater erheblich zerstörten. In einem im März 1770 verfaßten Memorial heißt es, daß durch die Franzosen «auch das Holzwerk von dem Theater, die Bänke im Parterre und sämtliche Logen(...) herausgerissen und verbrannt worden sind.» Und weiter: «Dieses Comoedienhaus ist von den feindlichen Kriegs-Gefangenen in solcher Maßen gemishandelt, daß nicht alleine Maschinen... von ihnen entwendet, sondern auch das Holzwerk von dem Theater... von ihnen herausgerissen und verbrannt worden ist.»¹³

Als die in Ungnade gefallene Königin Mathilde von Dänemark zwischen 1772 bis 1775 in Celle Wohnung nahm, wurden die Instandsetzungsarbeiten im Schloß und im Theater unter den Baubeauftragten Körtje und Pfister vorangetrieben. Die Anzahl der Logen wurde verändert, auch wurde die vierte Logenreihe weggelassen, da sie zu klein und nur den Domestiken vorbehalten war. Im Dachraum wurde nunmehr ein Plafond eingezogen.¹⁴ Eine Zeichnung «Vorstellung des Schloßtheaters von Celle» von Johann Dietrich Heumann von 1773/74 zeigt diesen Zustand.

weise auch Renovierungen, lassen jedoch jegliche aufwendige Ausgestaltung vermissen.¹⁷

Eine Neugestaltung, wie in den Schloßräumen ist nicht anzunehmen. Auch folgte man nicht dem Vorbild der weltlichen Verwandten in Wolfenbüttel, wo ein barockes Theater durch den Hofarchitekten Theodor Ottmer gotisiert wurde. Bedingt durch die musisch-romantischen Interessen König Georgs V. wurde dem Theater nochmals um 1855 eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuteil, als der Hofbaumeister C.A. Vogell Renovierungen und Modernisierungen vornahm, sowie eine sparsame, dem Neurokoko angelehnte Malerei für Decke und Brüstungen wählte.¹⁸ Als einzig bekanntes Ausstattungsstück jener biedermeierlichen Epoche hat sich eine Parterre-Bank in Privatbesitz erhalten.¹⁹ Das ausgehende 19. Jahrhundert wurde von einem teils regelmäßigen, teils unregelmäßigen Spiel- und Veranstaltungsbetrieb bestimmt.²⁰ Es gab Abonnementreihen, auch scheint das Hoftheater aus Hannover regelmäßige Veranstaltungen in Celle gegeben zu haben, doch kann dies nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß das Theaterleben in Celle



Abb. 2. Schloßtheater Celle, Zuschauerraum vor der Umgestaltung von 1935, Aufnahme wahrscheinlich um 1900



Abb. 3. Schloßtheater Celle, Zuschauerraum vor der Umgestaltung von 1935, Aufnahme wahrscheinlich um 1900

stets am Rande des Aus stand und schließlich fast vollkommen erlag.²¹

Die zweite Glanzzeit des Theaters brach in den 30er Jahren an, als man wieder bewußt an die alten Traditionen anzuknüpfen suchte und die Bedeutung des Theaters erkannte. Ausschlaggebend hierfür war das Jahr 1935, als sich der Geburtstag des auch in Hannover tätigen Komponisten Georg Friedrich Händels zum 250. Mal jährte. Über die vorhandene Ausstattung sprach der Stadtbaurat Kellermann: »Der Bestand des Zuschauerraumes war folgender: Die Farbstimmung besteht in grauen Tönen in Schwarz-Weiß Malerei, die ins rötliche übergehen. Die Brüstungen der Ränge sind durch Aufmalung in Felder geteilt und in diesen einzelnen Feldern befinden sich im Rok(o)koeschmack lebhaftere Verzierungen. Diese Malerei stammt aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Decke des Theaters ist verhältnismäßig schlicht gehalten mit einer gemalten Rosette in der Mitte und einem diagonal angeordneten Linienkreuz, das sich über die ganze Decke zieht. Das alte Gestühl und die Handleisten der Rangbrüstungen ist mit kräftig rotem Stoff bespannt... Es befinden sich in dem Zuschauerraum noch Farbenreste aus der Barockzeit an den Säulchen und den Wangen der Fürstenloge.« Man überlegte, in welcher Weise man das Theater fassen möchte, entschied sich dann jedoch nicht für eine Restaurierung anhand des überkommenen Materials, sondern für eine Neuschöpfung im Sinne des Barocks, wobei die favorisierte Farbgebung Weiß/Grau/Gold eher ans Rokoko erinnert. Man weiß jedoch: »Es haftet ihr von vornherein der Mangel an, daß man bewußt eine Neuschöpfung im alten Sinne vornimmt.«²²

Als das Theater am 13. Mai 1935 mit der Oper »Tamerlan« eröffnet wurde, hatte man neben der farblichen Neufassung in kürzester Zeit auch eine neue und in ihren Formen klotzig wirkende Treppe eingebaut, sowie den gesamten Besucherraum renoviert. Als besondere Zierde wurden Gemälde des hannoverschen Hofmalers Johann Heinrich Ramberg (1763-1840) eingelassen, die in teigigen Proportionen gehaltene Frauengestalten von Lustspiel, Musik, Tanz, Sanftmut und Trauerspiel darstellten. Diese, nach Boehn »in den Bahnen der bedeutenden Dekorationsmalereien des 18. Jahrhunderts gehaltenen Deckengemälde«, hingen einst (bis 1852) im Leineschloßtheater in Hannover und fanden

– wahrscheinlich zurecht – jahrzehntlang kein neues Zuhause.«²³ Dazu jedoch noch später.

Es zeigte sich jedoch schnell, daß die Modernisierung den Ansprüchen – sei es denen der Feuersicherheit, Bühnentechnik oder des Geschmacks – nicht entsprach. In den Jahren bis 1938 erfolgten weitreichende Veränderungen.²⁴ Ein Hauptaugenmerk sollte auf bauliche Veränderungen und der künstlerischen Ausstattung liegen. Hierzu äußert sich der Berliner Dekorationsmaler Ernst Fey an den Eller Stadtbaurat Kellermann: »Es ist ja auffallend, in welchem krassen Widerspruch die jetzige Einrichtung des Theaters zu den prachtvollen Vorräumen mit dem schweren Barock steht, diese dünnen Säulen und die einfache sichtbare Konstruktion der Emporen sind für die damalige Zeit doch recht merkwürdig.«²⁵ Wenige Wochen später schrieb auch der Landeskonservator Deckert an den Oberbürgermeister und mahnte eine Neuausmalung an, um nicht nur einen technischen, sondern auch ästhetisch befriedigenden Raum herzustellen: »Das Theater ist in seiner jetzigen armseligen Nüchternheit höchst unerfreulich. Der Nimbus des »ältesten Theaters« wird schnell zerstört sein, wenn die auswärtigen Besucher ihre hohen Erwartungen derart enttäuscht sehen, wie das jetzt der Fall sein muß. Es ist Ihnen wohl bekannt, daß aufgrund der jetzigen nüchternen Erscheinung sogar

Abb. 5. Schloßtheater Celle, Deckengestaltung nach Ernst Fey, 1938, zeitgenössische Aufnahme



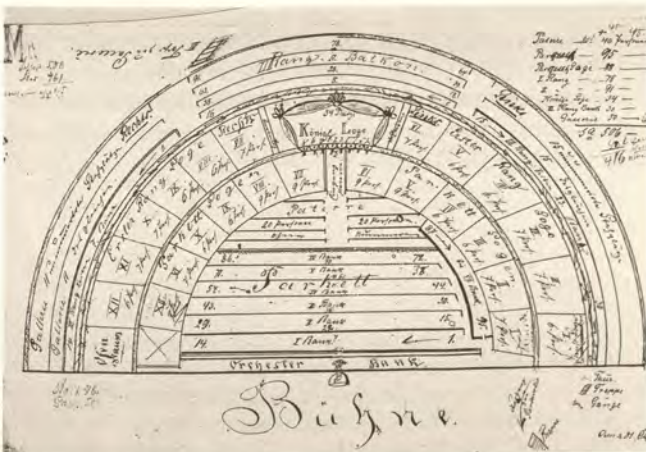


Abb. 4. Schloßtheater Celle, Zuschauerraum vor der Umgestaltung von 1935, Aufnahme wahrscheinlich um 1900

Zweifel daran laut geworden sind, ob es sich wirklich um das alte barocke Theater handelt.²⁶

Über die darauf folgenden Maßnahmen kann man zusammenfassen sagen: Der Bühnenraum wurde modernisiert, indem man einen gotischen Bogen, der Bühnen- und Zuschauerraum abtrennte, niederriß.²⁷ Auch wurden in den Mauern des Untergeschosses Veränderungen vorgenommen, um Toiletten- und Umkleieräume zu schaffen. Feuertüren wurden eingebaut, ebenso alle elektrischen und sanitären Anlagen überholt, ergänzt und verbessert. Eine neue Bestuhlung wurde eingerichtet und der Bürgermeister Ernst Meyer dachte persönlich darüber nach, die hölzerne Absperrung zwischen Orchestergraben und Zuschauerraum durch ein Gitter oder eine Gitterbemalung transparenter zu gestalten.²⁸ Die seit 1935 entwickelten Pläne zur Umgestaltung des Zuschauerraums führten zunächst einmal zu einem Auftrag an den Dresdener Bühnendekorateur Adolf Mahnke, der daraufhin eine mobile »Stildekoration« entwickelte, die »als geschlossene Raumdekoration wie auch als Kulissendekoration« Verwendung finden konnte.²⁹ Mit beweglichen Pilastern, entfernbarer Kandelabern sowie Stoffbahnen ließ sich das Theater und der Zuschauerraum 1938 als Stillbühne oder Konzertsaal einrichten. Die Art der Dekoration erinnert dabei stark an die Ausstattung

Abb. 6. Schloßtheater Celle, Sitzplan um 1860



gen von Ufa-Kostümfilmern. Die Verkleidungen konnten jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Raum an sich noch recht schlicht war. In der Rückschau berichtete der Landeskonservator Deckert über die Planungen. »Damals galt es(,) überhaupt einmal zu sichern und wiederherzustellen, dem Verfall entgegenzutreten und einen Zustand zu schaffen, der es erlaubte, das Händelfest im ehrwürdigen Rahmen zu feiern. Der damals beschriebene Weg war der einzig richtige: Wiederherstellung, Bewahrung des Vorhandenen auf der einen Seite, festliche Verschönerung auf der anderen Seite, in beidem getragen von der Verantwortung für das geschichtliche Erbe. Mit größter Gewissenhaftigkeit ist damals alles getan, die vorhandene Substanz zu erhalten. Daß das aber nicht genügte, war damals schon allen Verantwortlichen klar. Zu deutlich war, daß der Eindruck, den man erzielte, wenn man sich auf das Bewahren beschränkte, allzu nüchtern, ja trostlos blieb.«³⁰ Der Provinzialkonservator machte sich schließlich Gedanken und schrieb weiter: Der Celler Bürger »weiß um die Instandsetzung, die das Theater erst 1935 erfahren hat; er hat aber auch vernommen, daß in letzter Zeit große Änderungen vorgenommen seien, daß nicht nur alles gereinigt und überholt worden ist, sondern wirklich ein Neues entstanden sein soll. Mit der Neugierde, was denn nun aus dem berühmten und geliebten Schloßtheater geworden sei, wird sich da die Sorge verbinden, ob nicht eine weitgreifende Neuherrichtung des Theaters gerade das zerstört haben mag, was seinen einzigartigen Wert ausmachte, die geschichtliche Würde und das ruhmvolle Alter... Zu deutlich war, daß der Eindruck, den man erzielte, wenn man sich auf das Bewahren beschränkte, allzu nüchtern, ja trostlos sein würde.«³¹

Als Resultat dieser Überlegungen wurde Ernst Fey Ende 1938 mit der künstlerischen Ausgestaltung des Theaters beauftragt, wobei als Vorbild das ehemalige Königliche Schauspielhaus in Berlin rangierte, in dem Fey bereits 1935 den ersten Rang neu gestaltete und das vom Stadtbaurat deshalb auch besucht wurde.³² In Celle entstand daraufhin eine neue Gestaltung der Brüstungen, eine Darstellung Apolls oberhalb der Bühne und eine Neugestaltung der Decke, wobei die Ramberg-Bilder, die man wenige Jahre nach Einbau als ästhetisch unbefriedigend empfand, wieder entfernte.³³ Zudem wurden als Wandelräume für die Besucher die Appartements der Herzogin eingerichtet, die jedoch,

Abb. 7. Schloßtheater Celle, Gestaltung des Vorhanges zur Wiedereröffnung, mit der Händeloper »Tamerlan«



nachdem man erst 1935 25 alte Möbel aus dem Schloß verkaufte, nunmehr mit neuen Antiquitäten aus den Berliner Schlössern bestückt werden mußten.³⁴ Hinzu kamen einige Gemälde, die dem Bomanns-Museums übertragen wurden. Ziel war es, museale Räume zu schaffen, die als Wandelhalle gelten konnten. Ziel des Bürgermeisters war es, ein »Kulturzentrum« zu schaffen.³⁵ Die Ausschmückungs- und Einrichtungsmaßnahmen waren 1939 beendet.

Es zeigt sich nicht nur durch die unterschiedlichen Geldgeber seitens der Reichstheaterkammer, des Preußischen Staates, sowie der Stadt Celle und von privater Seite, daß der Gedanke, ein repräsentatives Theater in Celle zu etablieren, weitreichendes Interesse entgegengebracht wurde, welches von der Stadt allein nicht zu tragen gewesen wäre. Auch die umliegenden Theater unterstützten das Celler Theater. Eine besonders enge Zusammenarbeit muß dabei mit dem Kasseler Theater bestanden haben.³⁶

Betrachtet man die Baugeschichte, so läßt sich festhalten: 1674 erfolgte der Einbau, 1690 eine Erweiterung, in den 1760er Jahren eine fast vollkommene Zerstörung, ab 1770 ein Wiederaufbau, 1817/1837/1855 einzelne Renovierungen mit diversen kleineren Umbauten, gefolgt von weitreichenden Restaurierungen im historisierenden Stil 1935 bis 1938. Die Frage nach der Originalsubstanz ist also mehr als berechtigt.

Tatsache ist, daß sich das Theater heute nicht als Barockbühne versteht, sondern im Spielplan zumeist gängige Kammerspiele aufweist. Eine Tradition wird diesbezüglich also kaum gepflegt. Interessanterweise greift man also nicht auf die in den 30er Jahren beschworene Tradition zurück, sondern auf den damals ebenfalls intendierten Plan eines Volkstheaters. Der Nutzungswandel, der mittlerweile zu der längsten kontinuierlichen Bespielung des Theaters und damit auch zu der – wenn auch nicht aus der Sicht des Kunsthistorikers, so doch des Theaterliebhabers – glanzvollsten Zeit führte, darf bei einer denkmalpflegerischen Beurteilung nicht ganz außer Acht gelassen werden. Fand einst auf der einen Seite eine Demokratisierung des Spielplanes statt, so suchte man auf der anderen Seite die Angleichung an das höfische Barock. Über das Ergebnis dieses mißlungenen Spagats schrieb Boeck: »Das einmal Verlorene ist nicht zurückzugewinnen. Die Möglichkeit, eine weitgehend intakte Barockbühne zu erleben, ist in Celle...geopfert worden.«³⁷ Celle sagt deshalb im Moment mehr über die Restaurierungsmethoden der 30er Jahre als über den Barock aus. Eine mögliche Renovierung müßte also danach fragen, ob man das Pasticcio aus klassizistischer Deckenrosette, neorealisticem Apoll, Rocailles und barocken Voluten als Zeitzeugen beläßt oder versucht, einen originalen Zustand herzustellen, wobei nochmals auf das Problem der Originalität und deren Nachweisbarkeit hingewiesen sei. Ein ähnliches Problem bietet sich in Hannover-Herrenhausen, wo zur selben Zeit, d. h. ab 1937 der

Große Garten wiederhergestellt wurde. Dieser ist nicht nur in derselben Zeit entstanden, sondern auch in gleicher Weise restauriert worden. Die überkommenen Formen nahm man als Planungsgrundlage, um in einzelnen Bereichen Neuschöpfungen vorzunehmen, wie etwa Wasserbassins mit neuen Springbrunnen, Hecken- bzw. Stilgärten. Richtschnur waren nicht die zahlreichen Archivalien und historischen Pläne, sondern der Zeitgeschmack. Herrenhausen ist heute somit eher ein Beispiel einer historisierenden Rekonstruktion als ein barocker Garten. Daß diese Art der Rekonstruktion, heute wohl geeignet ist, beim Publikum die Vorstellung von Barock zu evozieren, jedoch bei den Verantwortlichen nicht mehr als eigenständiger historischer Wert angesehen wird, zeigt die Tatsache, daß man bei der Neugestaltung des Feigengartens diese Tradition nicht aufgriff, sondern anstelle einer kenntnisreichen Rekonstruktion eine zeitgenössische Neugestaltung favorisierte.

Das Schloßtheater Celle befindet sich zur Zeit in einem Zustand, der nach einer Renovierung verlangt. Sollte diese in den nächsten Jahren in Angriff genommen werden, so ist die Frage, ob nicht eine Aufnahme erfolgen sollte, die den Bestand an originaler Bausubstanz im Sinne der Bauforschung untersuchen sollte.

Tatsache ist, daß sich im Holz noch Haken und Zapfen finden, die nach einer Interpretation verlangen und möglicherweise Aktennotizen ergänzen können – bis hin zur Frage der Anzahl der Ränge, die sich anhand des Dachstuhles auch heute noch ablesen lassen müßten. Ferner ist dann zu überlegen, welche Ausstattung adäquat ist. Auffällig ist, daß die Fredericus-Rex-Leuchter im Hannoverschen, wo er nie sonderlich populär war, deplaziert sind. Auch in dem spröden Treppenhaus wirken sie wie Fremdkörper.

Daß der heutige Zustand unbefriedigend ist, erkannte man bereits 1971, als der Plan bestand, nicht nur ein 54 m² großes Deckengemälde aus dem barocken Schloß Groß Schwülper (Kreis Gifhorn) in das Schloßtheater zu bringen, sondern auch den Raum zur 300 Jahr-Feier wiederherzustellen. Boeck schreibt dazu: »Alles in allem ein etwas deplorable Zustand, der heute unter Stuck vielleicht noch Hinweise auf das Original verbirgt. Im Augenblick sehe ich als Alternativen die Rekonstruktion des Logentheaters, wobei der Raum bis unter die Decke wieder vereinheitlicht würde, die Proszeniumslösung müßte man von dem belegten hannoverschen Opernhaus irgendwie übernehmen; oder aber Wiederherstellung des Heumannschen Theaters von 1774... Leider sind die Verhältnisse so kompliziert, daß man schon heute überall kratzen müßte, wenn man zum Jubiläum ein verantwortbares Ergebnis haben wollte.«³⁸ Bis auf den heutigen Tag ist jedoch nichts passiert.

Die Frage, die sich in Celle immer wieder stellen wird, ist keine kunst- oder theaterhistorische, sondern eine nach dem Umgang der Geschichtlichkeit von Restaurierungen.

ANMERKUNGEN

1 Susanne Schrader, *Architektur des barocken Hoftheaters in Deutschland*, München 1988, S. 42. Manfred F. Fischer (Hrsg.), *Historische Theater in Deutschland. Ein Katalog. Teil 1: Westliche Bundesländer*, Hannover 1991 (Berichte zur Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland, Heft 3), S. 75.

»Grundstruktur des barocken Zuschauerraumes erhalten; damit ältestes noch ablesbar erhaltenes Beispiel in Deutschland.«

2 Rosenmarie Elisabeth Wallbrecht, *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle*, Hildesheim 1974, S. 89-100; Urs Boeck, *Der barocke Komödiensaal*

- des Celler Herzogsschlusses, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 11, 1972, S. 101-118.
- 3 Wallbrecht (vgl. Anm. 2), 1974, S. 90 f.
 - 4 Fischer (vgl. Anm. 2), S. 75.
 - 5 Wallbrecht (vgl. Anm. 2), 1974, S. 93; Otto v. Boehn (vgl. Anm. 1), Das Celler Herzogsschloß, Celle 1936, S. 24.
 - 6 Otto v. Boehn, Reisebericht aus dem Skizzenbuch des Herzoglich Sächsischen Baumeisters Christoph Pitzler aus Weißenfels vom 2. Juni 1700 Celle betreffend, in: Der Sachsenspiegel 1937, S. 26, Erich Rosendahl, Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig, Nds. Hausbücherei, Bd. 1, Hannover 1927, S. 15.
 - 7 Heinrich Siebern, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Stadt Celle, 1937 (Neudruck Osnabrück 1980), S. 94; s. a. Nds. StA Han. Celle Br. 111 Nr. 24: Türeineinbau, Dachreparaturen.
 - 8 Wallbrecht (vgl. Anm. 2), 1974, S. 93; Harald Zielske, Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung, Berlin 1971, S. 23 nennt Celle in einem Atemzug mit dem Schloßtheater Gotha (1682).
 - 9 Wallbrecht (vgl. Anm. 2), 1974, S. 90, nach: G. Schnath, Was dem Marquis d'Arcy vor 250 Jahren in Niedersachsen auffiel, S. 32.
 - 10 Wallbrecht (vgl. Anm. 2), 1974, S. 89.
 - 11 Akte Nds. StA Han. Celle Br. 111 Nr. 32: Verfertigung neuer Logen auf dem Comoedianten Saal auf dem Schloße, 1690 (nur Holzlieferungen).
 - 12 Zusammenstellung der Forschungsmeinung bei Schrader (vgl. Anm. 1), 1988, S. 43 f.
 - 13 Wallbrecht (vgl. Anm. 2), 1974, S. 100, nach Dep. 103 Marienburg Nr. 5255, Memorial Körtjes' 15. März 1770.
 - 14 Wallbrecht (vgl. Anm. 2), 1974, S. 96, nach Dep. 103 Marienburg Nr. 5256 f.
 - 15 Wallbrecht (vgl. Anm. 2), 1974, S. 94, nach Dep. 103 Marienburg Nr. 5257.
 - 16 Boeck (vgl. Anm. 2), 1971, S. 113. Zur Einquartierung Nds. StA Han. Hann 107 b 58; weitere Theaterakten siehe Nds. StA Han. Hann 107 b 22: Reparaturen 1736-1806.
 - 17 Akten Nds. StA Han. Hann 107 b Nr. 90: Benagelung der Theaterdecke, neue weiße Verputzung, Frage nach Anbringung des alten Wappens Georgs III. über dem Proszenium.
 - 18 Celles Stadtarchiv N 1 A 105: 1855/56 lediglich Fußbodenausbesserung, Einzug von eisernen Stützen, erster Rang: Bemalung in Ölfarben, Vergoldung; zweiter Rang: Öl- und Leinwandfarben, ansonsten geringe Maler-, Tischler- und Schlosserarbeiten. Zum Spielbetrieb StA CE N 1 A: Schloßverwaltung, Nr. 104-109 (1854-1891).
 - 19 Ein Inventar von 1774/76 spricht damals von 51 laufenden Fuß Bänke im Orchester, einem Pult; die sechs Bänke im Parterre mit geschnittenen Seiten und Lehnen sind 109 Fuß lang.
 - 20 Geh. StA, Preuß. Zivilkabinett Nr. 14539, Theater Stadt Celle, 1868-1918.
 - 21 Diese enge Zusammenarbeit erstreckt sich auch auf den Austausch mit Kulissen, Nds. StA Han. Dep. 103 XXIV Nr. 3920 (1852-1866).
 - 22 StA CE Celle 26 Nr. 653, Kellermann (?), 2. Mai 1935.
 - 23 Boehn (vgl. Anm. 6), 1936, S. 26.
 - 24 Siehe hierzu hauptsächlich die Akten StA CE Celle 26 Nr. 653 f., 657, 663 (1934-1960), darunter zumeist Handwerkerrechnungen, Kostenvorschläge.
 - 25 StA CE Celle 26 Nr. 653, Ernst Fey an Baurat Kellermann, 17. August 1938.
 - 26 StA CE Celle 26 Nr. 653, Provinzialkonservator Deckert an Ob, 12. September 1938.
 - 27 Fischer (vgl. Anm. 1), 1991, S. 75 erwähnt barocke Seiltrommeln und Kulissenleitern, die 1934 als erhaltungswürdig eingestuft wurden, jedoch später in den Akten nicht mehr auftauchen.
 - 28 StA CE Celle 26 Nr. 653.
 - 29 StA CE Celle 26 Nr. 653.
 - 30 Deckert, Rede, Landesdenkmalpflegeamt Hannover, Akte Schloßtheater Celle.
 - 31 Ebd.
 - 32 StA CE Celle 26 Nr. 653, Fey an Kellermann, 14. September

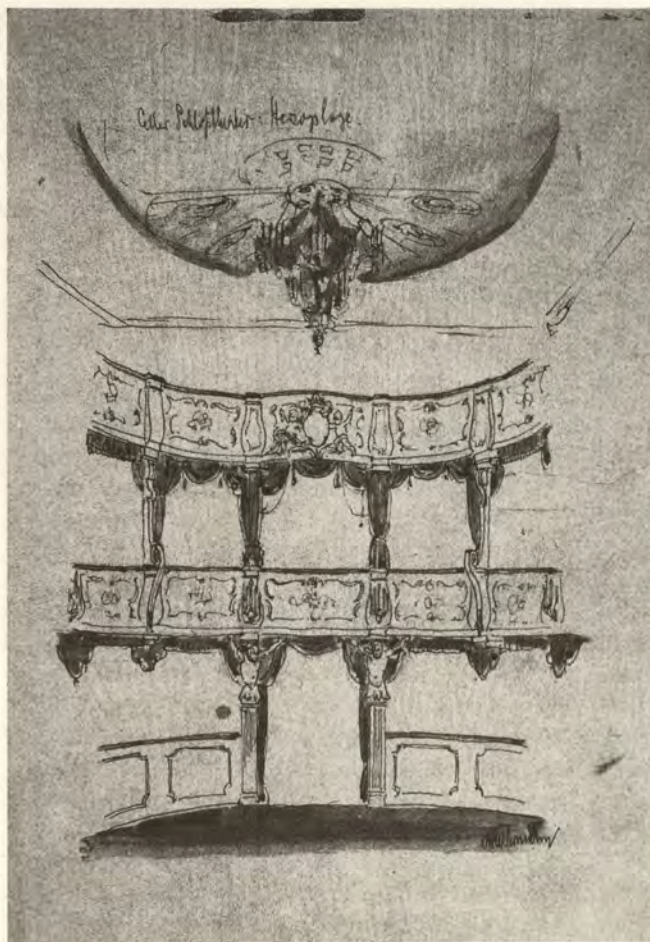


Abb. 8. Schloßtheater Celle, Dekorationsentwurf der sog. Herzsloge von A. Kellermann, 1938

- 1938; Baurat will nach Berlin kommen, um Schauspielhaus anzuschauen. Wahrscheinlich ist damit die Lindenoper gemeint, die zur gleichen Zeit auch neu ausgestattet wurde.
- 33 Landesdenkmalpflegeamt Hannover (ehem. Institut für Denkmalpflege) Akte Schloßtheater Celle, Deckert ca. 1939: «Es war notwendig, dass man 1935 zunächst einmal auf historische Weise den Versuch machte, eine festliche Wirkung zu erzielen, damit man erkennen konnte, dass dieser Weg nicht zum Gelingen führte. Die schweren und im Format unpassenden Ramberg-Bilder drückten auf den Raum, ohne im selbst seine etwas verstaubt wirkende Ärmlichkeit zu nehmen.»
- 34 StA CE 26 Nr. 653.
- 35 StA CE 8 A 36 Bd. III, S. 119 f.
- 36 Otto v. Boehn (vgl. Anm.), 1936 (?), s. 25, Anm. 8 ebd.: «Hierbei ist besonders die tatkräftige Förderung dieses kulturell bedeutsamen Werkes von seiten des Reiches durch den Reichsministers Kerrl und von seiten Preußens durch den Minister Popitz, den Stabchef Oberpräsident Lutze und Ministerialrat Grube gedenken, während von seiten der Stadt Oberbürgermeister Meyer und Ratassessor Schwetge sich um das Zustandekommen und die endgültige Durchführung verdient gemacht haben.» Zum Neubeginn des Spielbetriebs siehe Akten im StA CE Celle 8 A Nr. 36, 39, 40, 42 f. (1935-1963); von der bestehenden Theaterkultur zeugen auch die Akten StA CE Celle 1 H Nr. 85-88 (1917-1946).
- 37 Boeck (vgl. Anm. 2), 1971, S. 116.
- 38 Schreiben im Denkmalpflegeamt Hannover (ehem. Institut für Denkmalpflege), Akte Schloßtheater Celle.

DAS THEATER DER ESTE IN MODENA VON GASPARE VIGARANI

Schon Alessandro Gandini und Edward Craig erwähnten die Beschreibung von Charles de Brosses über seinen Besuch des Saals »des Tuileries«. Er meinte damit das große Theater, das Gaspare Vigarani in Modena errichtet hatte. Der Text von Charles de Brosses entstammt seinen *Lettres familiaires sur Italie* und beschrieb seinen Aufenthalt in Modena im Februar 1740. Als Herzog Francesco III. (1737-1780) ihn während des Besuchs in das Theater begleitete, waren sich beide darin einig, daß das Theater in Modena als Vorbild für das Theater im Tuileriespalast in Paris gedient haben muß: Damit muß es das »Original« sein, schrieb Brosses.

Nun soll bewiesen werden, ob dieser Text rein rhetorisch-literarisch zu werten sei oder als wichtiges zeitgenössisches Dokument verstanden werden muß. Letzteres würde bedeuten, daß es dazu dienen könnte, eine Rekonstruktion des verlorenen Theaters der Hauptstadt der Este zu ermöglichen, zu dem es kaum Bildquellen gibt.

Auch das Pariser Theater (erbaut 1660-1662) existiert nicht mehr, aber im Unterschied zu dem der Este ist es dank Zeichnungen und Radierungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert vielfach dokumentiert. Elvira Garbero Zorzi hat für

das Theater Romolo valli in Reggio Emilia ein sehr präzises Modell rekonstruiert, außerdem ist die Literaturlage dazu denkbar günstig.

Dagegen ist das Große Theater in Modena (erbaut 1654-1656) unbestritten ein hochgelobtes Meisterwerk von Gaspare Vigarani – noch nicht hinreichend untersucht worden, mangels fehlender Dokumentation und ikonographischer Beweise. Trotzdem ist es möglich, Lage und Dimension zu rekonstruieren (und zwar auf der ersten Etage des im 13. Jahrhundert erbauten Justizpalastes, dem Palazzo della Ragione, neben dem kleineren Teatro dei Comici der Gemeinde) anhand zweier Zeichnungen, die den Zuschauerraum zeigen, und dabei eine stilistische Verbindung zu dem Großen Herzoglichen Theater beweisen. Diese Zeichnungen schaffen mittels der dargestellten Szenerie eine Verbindung zur Ausstattung des Theaters, weil sie teilweise derjenigen der Salle des machines sehr ähnelt.

Weitere interessante Angaben kann man aus vorgefundenen juristischen Inventaren und aus der Auswertung des Schauspiels *Sancio* von B. Lima gewinnen, das am Abend der Eröffnung des Theaters im Jahr 1656 aufgeführt wurde.

Abb. 1. Berlin-Vedute mit dem neuen Königlichen Opernhaus, Kupferstich aus der Stichfolge von Johann Georg Funcke, »Plans de la Sale de l'Opéra bâtie par le Baron de Knobelsdorff, Augsburg 1743



HISTORISCHE THEATERRÄUME: BESPIELUNG ODER MUSEOLOGISCHE PRÄSENTATION?

Mustert man den kleinen Bestand an Theaterbauten, der sich aus dem 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland erhalten hat – der Begriff »historischer Theaterraum« wird hier im Sinne des Tagungsthemas auf deutsche Bauten aus diesen beiden Jahrhunderten beschränkt –, so zeigt sich, daß nahezu alle diese Theater mindestens temporär, oft aber auch regelmäßig bespielt werden. Die Alternativfrage des Titels nach einer angemessenen Nutzung historischer Theater Räume scheint also schon längst zugunsten einer Bespielung entschieden zu sein. Diese Nutzung geschieht sehr zum Leidwesen der Denkmalschützer, die zu Recht Schäden und Verluste am Bestand dieser empfindlichen Baudenkmäler befürchten, Bedenken, die der Theaterhistoriker und -wissenschaftler teilen muß. Denn es ist wesentlich auf die fortlaufende Nutzung historischer Theater zurückzuführen, daß diese nur unvollständig, gleichsam verstümmelt, in unsere Gegenwart überkommen sind. In nahezu allen Fällen fehlt ihnen heute ein ganz wesentlicher Einrichtungsbestandteil: Die im Sinne einer Wirkungsästhetik der barocken Illusionsbühne unerläßliche Bühnenmaschinerie. Es sind ja nicht die illusionistischen Raumbilder allein, in den Bühnendekorationen mithilfe der Zentral- oder Winkelperspektive erstellt, die die ästhetische Wirkung des Barocktheaters ausgemacht haben, sondern gleichermaßen deren vielfältige Verwandlungsmöglichkeit, für die Zuschauer unsichtbar, sozusagen wie von Zauberhand bewerkstelligt durch eine raffiniert ausgestützte und ständig perfektionierte Bühnenmaschinerie.

Es ist deshalb absolut richtig gewesen, daß bei der kürzlich abgeschlossenen Restaurierung des Ludwigsburger Schloßtheaters nicht nur Zuschauerraum und überlieferter Dekorationsfundus – selbst eine außerordentliche Rarität in der Überlieferung historischer Theater Räume – konservatorisch behandelt und präsentierbar gemacht wurden, sondern mit gleicher Akribie auch das, was an Bestandteilen der originalen Bühnenmaschinerie vorhanden war, wieder zusammengesetzt und damit selbst wieder voll funktionsfähig rekonstruiert wurde. Die seltene Ganzheit eines historischen Theater Raums konnte auf diese Weise wiedergewonnen werden¹.

Wie aus dem nahezu überall zu konstatierenden Verlust der Bühnenmaschinerien folgt, bedeutet die Nutzung durch Bespielung grundsätzlich eine Gefahr für den Bestand überkommener historischer Theater Räume, wobei es jedoch zu differenzieren gilt. Nicht jede Bespielung gefährdet den historischen Theater Raum, vielmehr kommt es dabei sehr auf die besondere Art dieser Nutzung an. Und hier hat sich im Verlauf unseres Jahrhunderts eine zunehmende Gefährdung theaterhistorischer Baudenkmale aus der besonderen Entwicklung der Theaterkunst selbst ergeben.

Wenn demnächst eine erste Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts geschrieben wird, so wird es sich dabei in ganz wesentlichen Teilen um die Darstellung der Entwick-

lung des Regietheaters handeln, eine Entwicklung, die sich negativ umschreiben läßt als die zunehmende Ablösung oder Verdrängung des Literatur- und des Schauspielertheaters. Den Höhepunkt hat dieser Verdrängungsprozeß mit einer rasanten Beschleunigung allerdings erst in den letzten drei Jahrzehnten unseres zuende gehenden Jahrhunderts erreicht.

Wie sich Inszenierungsanforderungen, also die Regie, direkt auf den historischen Theaterbau ausgewirkt haben, läßt sich exemplarisch am Fall des Knobelsdorffschen Opernhauses in Berlin und der Folge seiner baulichen Veränderungen ablesen. Zunächst gilt für dieses spätbarocke und in mehrfacher Hinsicht den nachbarocken Theaterbau vorbereitende Gebäude (Abb. 1) grundsätzlich, daß es vom Beginn seines Bestehens an, nahezu immer nur als nutzbarer Funktionsbau im Sinn einer intensiven Bespielung gegolten hat und nur sehr sekundär auch als »historisches« Baudenkmal aufgefaßt wurde. Soweit ich sehe, ist in der Geschichte dieses Bauwerks nur ein einziges Mal mit Nachdruck der Gedanke aufgetaucht, es nicht mehr als Opernhaus zu bespielen, sondern es durch Nutzung als Konzert- und Festsaal als wertvolles Baudenkmal zu schonen und in seinem Bestand zu sichern.²

Knobelsdorffs Opernhaus, für Friedrich den Großen und seinen Hof errichtet, war von vornherein im Bühnenbereich zu knapp bemessen. Der Architekt war bestrebt gewesen, alle Funktionsbereiche des Theaters, Zuschauerraum wie Bühne, in einen nach außen völlig gleichmäßig und regelmäßig gebildeten Langbaukörper einzupassen (Abb. 2). Zudem hielt er an der für einen barocken Theaterbau traditionellen Zweiteiligkeit in der Raumdisposition des Gebäudeinneren strikt fest, die einen gleich großen Raumanteil für Zuschauerraum wie für die Bühne verlangte, eine streng proportionale Hälftung des Gebäudeinneren, dem lediglich ein Vorsaal hinzugefügt werden durfte (Abb. 3). Für den spätestens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmenden Inszenierungsaufwand bei Operaufführungen war der Knobelsdorffbau im Bühnenbereich, besonders aber in der Vertikalen, unzureichend. Erweiterungspläne wurden deshalb auch schon in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts noch vor, also unabhängig von der Brandzerstörung des Gebäudes von 1843 entwickelt. Überliefert ist ein Vorschlag von Karl Ferdinand Langhans, der auf dem Knobelsdorffschen Langbaukörper eine Art gigantischer Gloriette vorsah (Abb. 4), die Raum für den fehlenden Schnürboden über der Bühne schaffen sollte.³ Ein zweiter Entwurf des Schinkel-Schülers Friedrich August Stüler (Abb. 5) beschränkte sich auf einen Bühnenturm in der Form eines antiken Tempelaufbaus. Beide Entwürfe dürfen wohl als ästhetisch unbefriedigend anzusehen sein und wurden nach dem Brand vom August 1843 auch nicht weiter verfolgt. Karl Ferdinand Langhans baute das Innere des total ausgebrannten Gebäudes in konventioneller

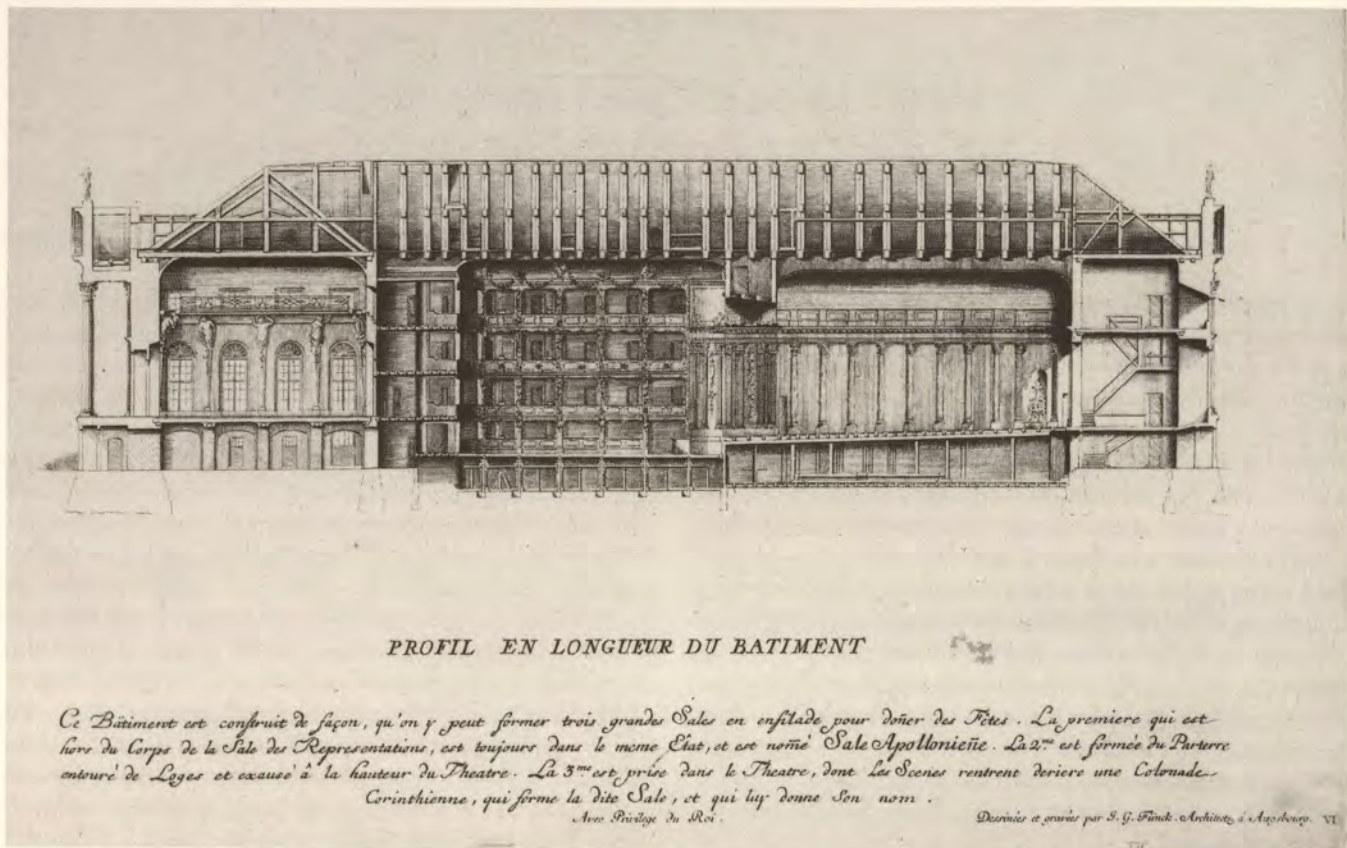


Abb. 2. Berlin, Längsschnitt durch das Knobelsdorffsche Opernhaus, Kupferstich 1743

Weise wieder auf, d.h. aber, er löste dabei nicht das Problem des Raummangels im Bühnenbereich des Opernhauses.

Bis zum Jahrhundertende wurde dann dieses Problem derart gravierend, daß man jetzt allen Ernstes daran dachte, das Knobelsdorffsche Opernhaus ganz abzureißen und durch einen erheblich größeren Neubau an derselben Stelle zu ersetzen. Gegen diese Absicht erhob sich eine breite Protestfront, die mit dem Denkmalwert des Gebäudes argumentierte und sich durchsetzte.⁴

Das Problem des Raummangels im Bühnenbereich der Knobelsdorff-Oper wurde schließlich in einer Art Tour de Force, die von denkmalpflegerischem Standpunkt nur als unglücklich zu bezeichnen ist, 1911/12 und dann in einem zweiten Schritt 1926/27 gelöst: Zunächst durch Aufsetzen eines erdrückenden Bühnenturms, der die Baumassenproportionen des Gebäudes völlig verschob, und dann durch eine Erweiterung des gesamten Bühnenhauses unter Beibehaltung des Schnürbodenaufbaus. Mit dem Schnürbodenaufbau von 1911/12 (Abb. 6) ergab sich äußerlich ein massiger, bunkerartiger Aufsatz auf dem bühnenseitigen Teil des im ganzen ja ziemlich niedrig gehaltenen Knobelsdorffschen Langbaus, dessen Proportionsgefüge, wie der Querschnitt mit den Umrißlinien des Dachprofils deutlich macht, grundlegend verändert wurde. Noch brutaler war der Eingriff in das historische Baugesüß beim Ausbau der ganzen bühnenseitigen Hälfte des Gebäudes 1926/27.⁵ Eine Radierung des Malers und Graphikers Paul Herrmann, die das fortgeschrittene Umbaustadium festgehalten hat, ist an Dramatik kaum zu überbieten (Abb. 7). Was sich da präsentiert, läßt sich ohne Übertreibung als »Amputation« und »Operation am offenen Herzen« bezeichnen, wobei der Patient zur Hälfte

bereits ins Grab gesunken ist: Nur noch die vordere Gebäudenhälfte mit Zuschauerraum und vorgelagertem Apollosaal hat noch ihren Bestand bewahrt. Ergebnis dieser Operation war ein völlig neuartiges Zwittergebilde, ein mißgestalteter, weil disproportionierter Gebäudekörper (Abb. 8) mit einem Massenschwerpunkt im rückwärtigen Gebäudeteil, erdrückend für die vordere Gebäudenhälfte, die mit einer jetzt fehlproportionierten, weil viel zu feinteilig erscheinenden Schmalfront nur von fern noch an den ursprünglichen, vom palladianischen Klassizismus abgeleiteten Bagedanken Knobelsdorffs erinnert. Kritisch befähigte Zeitgenossen haben aber – und darauf kommt es in diesem Zusammenhang an – nicht nur die ästhetische Mangelhaftigkeit dieses Um- und Erweiterungsbaus der Knobelsdorff-Oper erkannt und den Verlust der historischen Gestalt eines einmaligen Theaterbau-Denkmal lebhaft beklagt, sondern auch die Gründe dafür benannt. Ein Artikel von Prof. Hermann Schmitz, damals Direktor des Berliner Schloßmuseums, 1927 in der »Deutschen Bauzeitung« erschienen, nennt ausdrücklich die Sucht nach aufwendigen, revuehaften Inszenierungskonzeptionen der zeitgenössischen Opernspielpraxis als die eigentliche Ursache des Übels.⁶

Der Hinweis auf die Spielgattung der Revue, mit anderen Worten auf mehr vordergründige, allerdings äußerst wirkungsvolle szenische Darstellungsmittel deutet an, in welche Richtung sich die Theaterkunst seit der Jahrhundertwende entwickelt hatte. Aufgetreten war eine völlig neue Instanz im Theaterwesen, die Regie, der u. a. durch die Erfindung des elektrischen Scheinwerfers, eine Art Quantensprung in der Entwicklung der Theaterkunst, bei ihrer Dominanz über die Bestimmung einzusetzender szenischer Ausdrucksmittel entscheidend vorangeholten worden war.

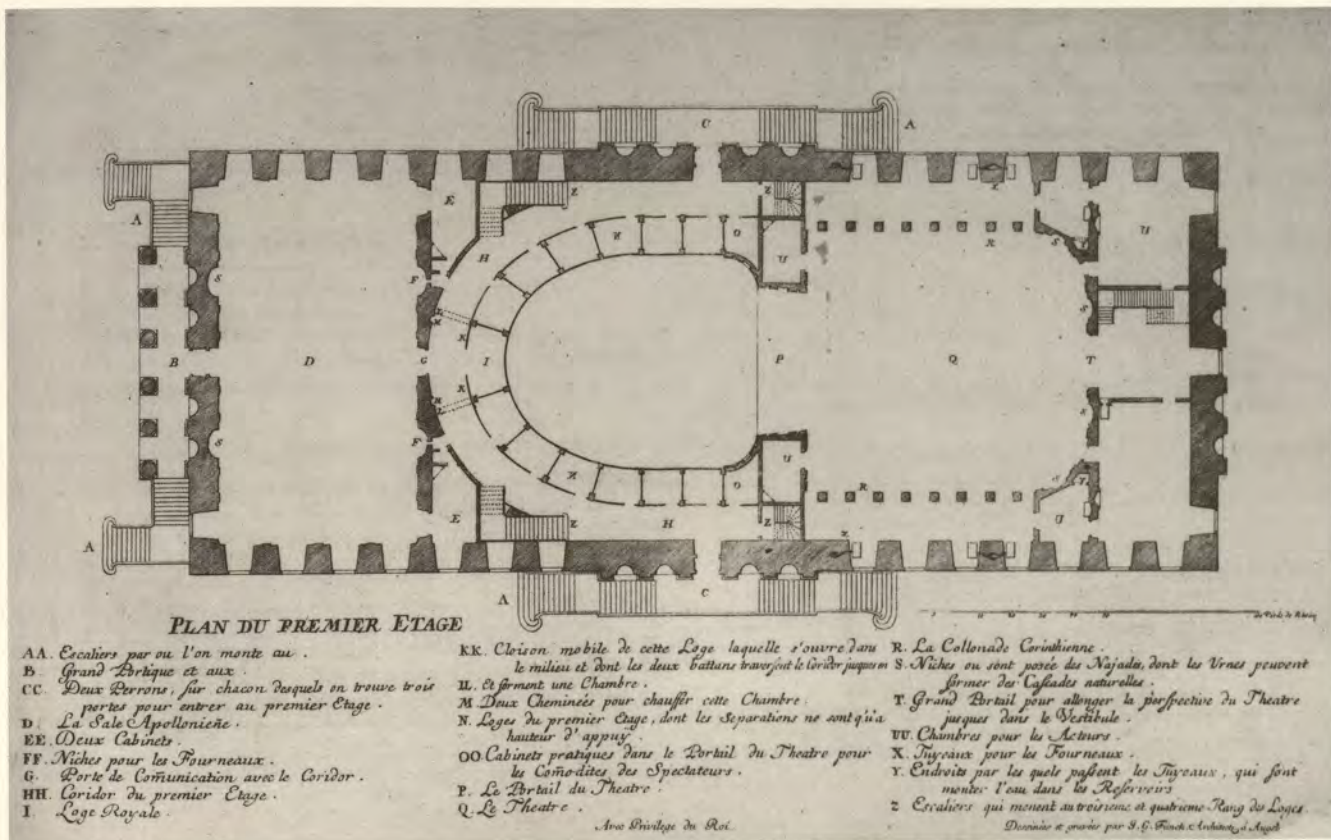


Abb. 3. Berlin, Grundriß des Knobelsdorffschen Opernhauses in Höhe des ersten Ranges, Kupferstich 1743

Demgegenüber mußte eine Wertkategorie wie die der Werktreue, die sich ja auch im Hinblick auf die Nutzung eines historischen Theatergebäudes oder -raumes einfordern läßt, hoffnungslos in die Defensive geraten.

Es sei hier für diesen Problemkomplex nur ein weiteres neueres Beispiel angeführt, um zu zeigen, daß die beim Berliner Opernhausum- und -ausbau am Beginn unseres Jahrhunderts unheilvoll wirksamen Faktoren heute ungemindert am Werk sind. Die Rede ist vom Schwetzingen Schloßtheater, einem kleineren, spätbarocken Theaterbau von Nicolas de Pigage, ein gutes Jahrzehnt jünger als der Berliner Knobelsdorff-Bau. Dieses Theater war durch Nichtnutzung fast unversehrt in unser Jahrhundert überkommen und hatte bis in die dreißiger Jahre vor allem seine originale technische Bühneneinrichtung in nahezu vollem Umfang bewahrt. Als 1952 das Theater wieder bespielt wurde, bestimmte man es zur permanenten Spielstätte der neu begründeten Schwetzingen Festspiele. Es wurde damit aber bedenkenlos dem modernen Regietheater ausgeliefert, und es war damit nur eine Frage der Zeit, bis dieses in der ihm eigenen Ansprüchlichkeit an den Raum zur Umsetzung ausgreifender Inszenierungsideen den historischen Bestand an Bühnenform und -technik als unzeitgemäßes Hindernis ansehen und dessen Beseitigung fordern würde. Anfang der siebziger Jahre war es soweit. Ein umfassender Umbau im Bühnenbereich des Schwetzingen Theaters wurde durchgeführt, und mit ihm verschwand der komplette Bestand an historischer Bühnentechnik.⁷ Die aktuelle Theaterkunst hatte sich damit von der vermeintlichen Bevormundung durch die Historie befreit, und zwar gleich so gründlich, daß man es nicht für nötig gehalten hat, eine Dokumentation dessen anzufertigen, was man damals vernichtet hat.

Der Fall ist symptomatisch für das eigentümlich gebrochene Verhältnis, das das moderne Regietheater zum Spielraum besitzt. Das Regietheater ist nicht bereit, sich im gegebenen Raum, in dessen ja auch immer irgendwie historisch bestimmte Identität einzufügen, und seine Inszenierungskonzeptionen im Einklang mit der Raumvorgabe zu entwickeln und umzusetzen. Aus dieser Unwilligkeit oder Unfähigkeit resultiert die merkwürdige Sucht moderner Regisseure, immer neue Spielräume aufzusuchen, um sie zu erproben und spektakulär auszufüllen. Man verläßt die bestehenden Theatergebäude und -räume und geht mit der Aufführung auf Straßen und Plätze, in Fabrik- und Lagerhallen, in Sportarenen, Zirkusmanegen oder Flugzeughangars, alles in der Absicht, *den* Spielraum zu finden, den man für seine, *diese eine* Inszenierung für absolut unerlässlich hält, nur um dann für die nächste Produktion diese Suche erneut zu beginnen und einen noch anderen Raum mit seiner Regiearbeit zu besetzen.

Die Konsequenz aus diesem eigentümlichen Raumbedürfnis des Regietheaters müßte eigentlich die Schöpfung eines völlig neuen Typs von Theatergebäude sein: ein Theater, das sich in jede nur denkbare Form von Theaterraum verwandeln läßt, um jede Art von Inszenierungsgedanken und -form aufnehmen zu können. Gäbe es ein solches Theater, so wäre es unnötig, in historische Theaterräume zu gehen und deren Eigenheiten als Hindernis für das eigene, aktuelle theaterkünstlerische Ausdrucksbedürfnis anzusehen und gegebenenfalls deren Beseitigung zu verlangen.

Man hat in der Praxis in der Tat diese Konsequenz gezogen und Ende der siebziger Jahre erstmals in Deutschland ein solches Theaterbaukonzept umgesetzt: den Bau der



Abb. 4. Berlin, Umbauvorschlag für das Knobelsdorffsche Opernhaus von Karl Ferdinand Langhans, eingezeichnet in eine Lithographie von K. Loillot, ca. 1843

Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin, ausdrücklich geschaffen für die speziellen Raumbedürfnisse des modernen Regietheaters. Entstanden ist dabei ein Theater, dessen Bühne und Zuschauerraum fast jede Form, die der Regisseur wünscht, annehmen kann (Abb. 9) – freilich um den Preis, ein Theater gewonnen zu haben, dem bei seiner nahezu »Endlosvariabilität« letztlich jede raum- und baukünstlerische Identität abgeht, es sei denn, man betrachtet die Möglichkeit zur unbegrenzten Variation des Innenraums als die eigentliche Identität dieses Theaters. Entstanden ist hier

Abb. 6. Berlin, Knobelsdorffsches Opernhaus mit dem 1911/12 aufgesetzten Bühnenturm



im Grunde aber nichts anderes als ein Bauwerk, das im Inneren keinen anderen Eindruck vermittelt als den öden Charme eines industriellen Großlabors. Hinzugefügt werden muß, daß dieses »Theaterbau-Wunderwerk« nur um das Opfer der Zerstörung eines anderen Baudenkmals zu haben gewesen ist, nicht eines barocken diesmal, sondern eines der Moderne, aus den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, nämlich Erich Mendelsohns markanten Kinobau des Universum von 1927/28 am oberen Kurfürstendamm im Westteil Berlins. Gleichsam wie aus einem schlechten

Abb. 7. Paul Hermann, Umbau des Knobelsdorffschen Opernbau- ses 1926/27 mit Abriß des ursprünglichen Bühnenbausteils unter Beibehaltung des Bühnenturms von 1911/12



Nr III.



Willing - S. Naebke & C. Stehn

Ansicht vom Hof des Opernhauses Berlin

Abb. 5. Berlin, Umbauvorschlag für das Knobelsdorffsche Opernhaus von Friedrich August Stüler, eingezeichnet in eine Lithographie von K. Loeillot, ca. 1843

Gewissen heraus hat man das Äußere des Mendelsohn-Baus kulissenhaft als imitierte Hülle um das Schaubühnen-Innere herum wieder nachgebildet, nachdem das Original zunächst zerstört worden war.⁸

Auch schon nach dem Wenigen hier beobachteten und exemplarisch zusammengetragenen scheint sich mit Nachdruck die Frage zu stellen: Spricht nicht alles dafür, auf eine Nutzung historischer Theaterräume durch Bespielung zu verzichten, Theaterproduktionen von diesen Bühnen und ein vielköpfiges Publikum aus den Zuschauerräumen fern-

zuhalten und diese Bauten und Räume lediglich in museologisch zurückhaltender Weise Interessenten zu öffnen, weil dies eindeutig schonender für den wertvollen Bestand von historischem Bau und Raum ist? Auf diese Frage muß man bei aller erkennbaren Problematik der Nutzung durch Bespielung mit Nein antworten; und es sei hier grundsätzlich für die Bespielung historischer Theaterräume plädiert, selbstverständlich bei schonendstem Umgang mit dem einzelnen wertvollen Baudenkmal. Ein allzu ängstlicher Umgang mit dem besonderen kunst- und kulturhistorischen

Abb. 9. Berlin, Knobelsdorffsches Opernhaus nach dem Umbau von 1927/28



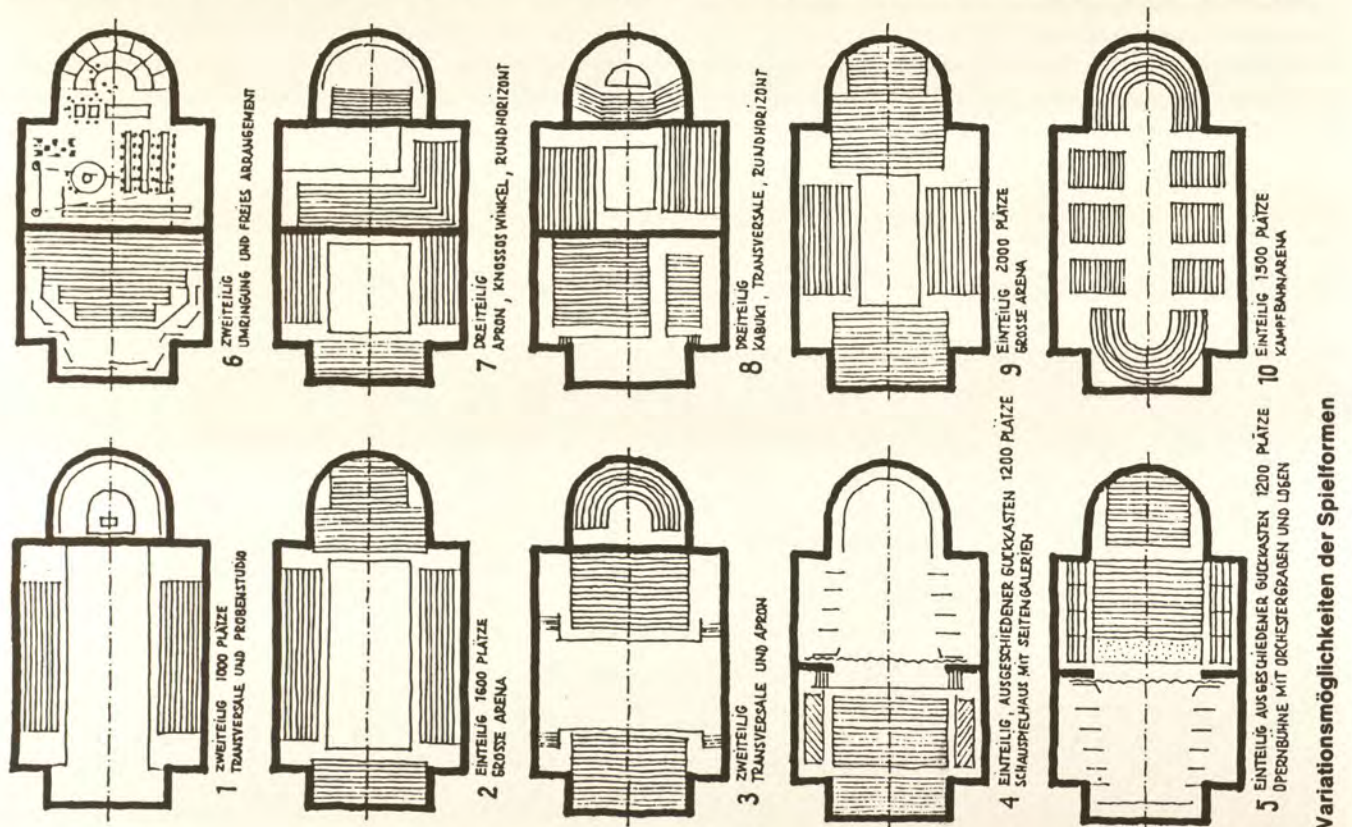
«Denkmal Theaterraum», – sozusagen Barocktheater nur noch im Glaskasten und als Museumsobjekt hinter Panzer-
glas –, würde nur eine höchst einseitige und unvollkom-
mene Erschließung des historischen Objekts für die Ge-
genwart erbringen. Die sinnigere Rezeption eines sol-
chen hochspezialisierten Funktionsraums, wie es das Thea-
ter nun einmal ist, kann doch nur gelingen, wenn dieser
Raum in seiner ganzen speziellen Funktionalität rezipiert
wird, wenn Zuschauerraum und Bühne grundsätzlich in der
Weise durch eine Nutzung präsent werden, für die sie einst-
mals geschaffen wurden. Ein Theaterraum braucht das le-
bendige Kommunikationsgeflecht von aktivem Bühnen-
spiel, konzentriert-gespannter Publikumserwartung und
spontaner Publikumsreaktion. Fehlt dieser Kommunikati-
onszusammenhang, dann bleibt der Theaterraum ein lee-
res, um nicht zu sagen »totes« Gehäuse. Man darf doch ei-
nes nicht übersehen, daß nämlich bei einer museologi-

schen Präsentation die ästhetische Gesamtwirkung des hi-
storischen Raums auf der Strecke bleibt oder bestenfalls nur
stark eingeschränkt wahrgenommen wird. Denn was bei
der museologischen Präsentation beim Betrachter erreicht
wird, ist letzten Endes doch immer »nur« eine rational ver-
mittelte historische Erkenntnis, auch wenn die übrigen Sinne
dabei angesprochen sein mögen. Die Bespielung eines
historischen Theaterraums im Sinne seiner ursprünglichen
Zweckbestimmung erschließt dieses Denkmal tieferge-
hend. Gewonnen wird dabei nämlich eine ästhetische Er-
fahrung, ein vielschichtiges Kunsterlebnis, das das Denk-
mal nicht nur nachhaltiger im Bewußtsein des einzelnen
Betrachters verankert, sondern zugleich auch ganz allge-
mein im Bewußtsein der Öffentlichkeit. Dies aber ist ent-
scheidende Voraussetzung für die Sicherung und Bewah-
rung eines historischen Theatergebäudes und -raumes mit
den Mitteln der Denkmalpflege.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. dazu den Beitrag von Hans-Joachim Scholderer in diesem Heft.
- 2 Vgl. P. Wallé, Zur Erhaltung des Königlichen Opernhauses in Berlin, in: »Deutsche Bauzeitung« 38 (1904), S. 157-159, und weiter unten, Anm. 4.
- 3 Der Aufbau sollte außerdem noch über dem Zuschauerraum die Einrichtung eines Malersaals ermöglichen. Vgl. dazu Wilhelm Rohe, Karl Ferdinand Langhans, ein Theaterbaumeister des Klassizismus, Diss., TH Berlin, Berlin 1931, S. 60 f.
- 4 Vgl. die gemeinsame Adresse des Berliner Architektenvereins und der Vereinigung Berliner Architekten an Kaiser Wilhelm II. in: »Deutsche Bauzeitung« 38 (1904), S. 191 f., und Zentralblatt der Bauverwaltung 24 (1904), S. 207.
- 5 Gegen die Umbaupläne hatte noch 1926 die Preußische Akademie der Künste unter ihrem Präsidenten Max Liebermann vergeblich protestiert; vgl. »Deutsche Bauzeitung« 60 (1926), S. 359 f. und S. 392.
- 6 Hermann Schmitz, Der Abbruch des Berliner Opernhauses. Seine Mahnungen und Lehren, in: »Deutsche Bauzeitung« 61 (1927), S. 196-198.
- 7 Vgl. dazu: Nicolas de Pigage 1723-1796. Architekt des Kurfürsten Carl Theodor (Ausstellungskatalog). – Düsseldorf u. Köln 1996, S. 42, sowie Wiltrud Heber, Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurfürstlichen Residenzen Mannheim und Schwetzingen. Worms 1986, S. 373-376.
- 8 Vgl. dazu Ulrich Conrads, Mendelsohn re-vivum, in: »Bauwelt« 72 (1981), S. 1642-1645.

Abb. 10. Berlin, Schaubühne am Lehniner Platz, Variationsmöglichkeiten von Bühne und Zuschauerraum, schematische Grundrisse



APOLLO UND DIE MUSEN IM THEATER – ZUM DECKENBILD DES BAYREUTHER OPERNHAUSES

Gemessen an den reichen optischen Attraktionen, mit denen das Innere des Bayreuther Opernhauses aufzuwarten hat, besitzt das etwas schwerfällige und unübersichtliche Deckenbild des Zuschauersaals (Abb. 1) keine besondere Anziehungskraft und hat daher wohl auch früher nur beiläufig die Blicke der Betrachter auf sich gezogen.¹ In einem Theater nimmt es auch kaum Wunder, daß der malerische Dekor des Plafonds ein zweitrangiges Element darstellt. Der Betrachter blickt hier nur dann zur Decke, wenn ihn das Geschehen auf der Bühne noch nicht oder nicht mehr in den Bann zieht. Vermutlich aus diesem Grund beschränkt sich der gängige Schmuck der Decke in den meisten Theatern auf Blumengirlanden und auf mehr oder weniger belanglose Genuien, die sich in fiktiven Öffnungen der Decke tummeln.² Eine auffälliger und meistens auch notwendiger Zierde der Decke ist dagegen der Kronleuchter, der besonders in den Theaterbauten des 19. und 20. Jahrhunderts dem Zuschauerraum seinen festlichen Glanz verleiht. Aufgrund des geringen Bestandes an intakt erhaltenen barocken Theaterinterieurs wissen wir nur wenig darüber, wie ihre Plafonds und wie ihre Saalbeleuchtung beschaffen waren, die allein aufgrund ihrer funktional bedingten »Konkurrenz« mehr miteinander zu tun haben als es auf den ersten Blick scheinen mag. Der naheliegende Grund dafür ist, daß sich ein größerer Plafond und ein mittlerer Kronleuchter gegenseitig ausschließen. Daher waren die Plafonds der Zuschauerräume in den Theatern des 18. Jahrhunderts meistens in der Form von kassettierten Decken gehalten. Die mächtige, meistens geschwungene Rahmung für die gemalten oder tatsächlich vorhandenen Felderungen ermöglichte es eher, hier Vorrichtungen für Kronleuchter anzubringen als ein Plafond von der Art wie er in Bayreuth realisiert wurde.³

Von dem 1743 eröffneten und kurz darauf bereits wieder zerstörten Mannheimer Schloßtheater ist bekannt, daß der Zuschauersaal einen achtzehnmarmigen Kronleuchter besaß, der durch eine Öffnung in der Decke herabgelassen werden konnte.⁴ Ob solche Beleuchtungskörper nur dann gebraucht wurden, wenn – wie in den Hoftheatern der Zeit anscheinend üblich – der Zuschauersaal in einen Festsaal verwandelt wurde,⁵ ist nicht bekannt und läßt sich anhand der wenigen präzisen Quellen zu diesem funktionalen Teilbereich der Theaterarchitektur auch kaum mehr erhärten. Da die Beleuchtung des Zuschauersaales üblicherweise auch während der Aufführung in Funktion war, dürfte die Vorrichtung zur Versenkung vor allem dem Zweck gedient haben, die Kerzen bei Bedarf schnell zu erneuern.⁶ In Bayreuth ist erst für das 19. Jahrhundert ein mittlerer Kronleuchter nachgewiesen, dessen genaue Anbringung aber unklar bleibt.⁷ Die originale Ausstattung der Logenbrüstungen mit einer Unzahl von (heute nicht mehr originalen) Kandelabern legt es nahe, daß es in diesem Theater ursprünglich keine Deckenbeleuchtung gab.⁸

Meistens waren es die Fassade oder der Bühnenvorhang, die das Thema des Parnaß als Prolog und als Einstimmung auf das Bühnenspektakel vor Augen stellten.⁹ So hat sich in Bayreuth das skulpturale Ensemble mit Apollo, Minerva und sechs Musen erhalten,¹⁰ als dessen Urheber der Bayreuther Hofbildhauer Johann Georg Ziegler vermutet wird. Die Anzahl der Figuren korrespondiert zwar mit dem architektonischen Aufbau,¹¹ ergibt aber keinen thematisch in sich geschlossenen Figurenzyklus. Die sechs Musen, die Apollo und Minerva einrahmen, lassen sich aufgrund der Attribute genau benennen.¹² Die hier getroffene Auswahl läßt eine klare Betonung der »musischen« Musen erkennen: Rede bzw. Gesang, Musik, Komödie, Tragödie, Tanz. Der bemalte Vorhang des Theaters, der ebenfalls Apollo und die Musen darstellte,¹³ ist in seinem Aussehen nicht überliefert. Möglicherweise war er dem 1742 von Antoine Pesne entworfenen Vorhang für das Berliner Opernhaus nachempfunden, zu dem sich ein Bozzetto erhalten hat.¹⁴ Das 1743 vollendete Berliner Opernhaus Unter den Linden scheint überhaupt eines der maßgeblichen Vorbilder für Bayreuth gewesen zu sein.¹⁵

Wie man die insgesamt dreimalige Wiederholung der Parnaßthematik im und am Bayreuther Opernhaus zu erklären hat, muß offen bleiben. Die Ursache dafür könnte sowohl ein wenig durchdachtes inhaltliches Konzept gewesen sein wie auch das ganze Gegenteil, daß nämlich Apollo und die Musen für so wichtig gehalten wurden, daß sie in verschiedener Form und Funktion immer präsent sein mußten. Standen sie den Zuschauern auf ihrem Weg ins Theater als eine Art Leitthema vor Augen, so wick die mythische Versammlung bei Spielbeginn der lebendigen Poesie, blieb aber im Deckenbild dennoch gegenwärtig. Diese vor dem Hintergrund der Bayreuther Ikonologie eher wahrscheinliche Sachlage würde auch eine plausible Erklärung für die Ausrichtung Apollos auf die Bühne liefern, die eher mit Befremden zur Kenntnis genommen wird.¹⁶ Das Deckenbild würde – so betrachtet – hier eine ähnliche Aufgabe erfüllen wie ein gespielter Prolog auf der Bühne. Für das Stuttgarter Theater ist etwa überliefert, daß 1759 einer Operaufführung ein Prolog vorangestellt wurde, in dem Apollo, Euterpe und ein Chor von Musen und Dichtern auftraten.¹⁷

Die Verdoppelung des Parnaßthemas im Zuschauerraum des Bayreuther Theaters, die sich mit den heutigen Vorstellungen von der Logik der barocken Ikonographie nicht vereinbart, hing vielleicht auch mit der variablen Funktion des Raumes zusammen. Auf diese Erklärung deutet der bereits erwähnte Umstand hin, daß sich das Deckenbild nicht auf die markgräfliche Prunkloge ausrichtet, sondern auf die Bühne (Abb. 2).¹⁸ Wie direkt die Perspektive des Deckenbildes auf die Bühne bezogen ist, zeigt sich auch an der



Abb. 1. Bayreuth, Markgräfliches Theater, Deckenbild des Zuschauerraums, unbekannter Maler aus dem Umkreis des Bayreuther Hofes, Apollo und die Musen mit Pegasus und Hippokrene, 1748

Form des Deckenspiegels, dessen Längsseiten stark konvergieren und zwar gegen die Prunkloge hin.¹⁹ Die mehrfache Verweisung auf die Musen und auf Apollo dürfte sich schließlich aber vor allem aus der Vorliebe der Markgräfin für diese beziehungsvolle Thematik erklären. In ihren Memoiren hat sie eine aufschlußreiche Begründung für ihre Bevorzugung »geschichtlicher Sujets« gegeben. Sie schreibt hier: »Vielleicht wird man es seltsam finden, daß ich all diese geschichtlichen Sujets zur Zierde meines Plafonds (gemeint ist das Audienzzimmer des Alten Schlosses in der Eremitage) gewählt habe, allein ich liebe alles Spekulative, und alle historischen Vorwürfe, die ich hier wähle, stellen ebenso viel Tugenden dar, die man vielleicht durch Sinnbilder besser hätte darstellen können, die aber das Auge nicht so sehr erfreuen würden.«²⁰ Einen weiteren und für den hier erläuterten Kontext erhellenden Beleg für diese Hingabe an die moralisch und allegorisch gehaltvolle Augenweide gibt ihr Kommentar zur Aufführung einer »Apollo-Kantate« im Jahr 1736 in Bayreuth, in dem sie erwähnt, daß sie dafür hinter der »Schaubühne« einen Parnas errichten ließ. Der Hofstaat verkleidete sich aus diesem Anlaß als olympische Götterwelt.²¹

Das Parnassthema ist im Theater ebenso wie in anderen höfischen Interieurs als ein unerläßlicher Bestandteil der fürstlichen Repräsentation aufzufassen. Der Vergleich mit dem strahlenden Sonnen- und Lichtgott Helios-Apollo war spätestens seit Ludwig XIV. ein geläufiger Topos der barocken Ikonographie. Auch wenn man manchmal den Eindruck hat, daß die Konjunktur der Thematik mit einem allmählichen Verlust an Bedeutung verbunden war, so darf man die beabsichtigte Aussage solcher Themen doch keinesfalls unterschätzen. Ob es sich um die aus erlesenen antiken Skulpturen bestehende Ausstattung des Audienzimmers im römischen Palast der abgedankten schwedischen Königin Christine handelte,²² um den eher dekorativen Skulpturenschmuck an einem Portal des Alten Schlosses der Bayreuther Eremitage²³ oder um einen Brunnen im Garten von Veitshöchheim²⁴ – der Hof eines Fürsten wurde durch derartige Verweise immer als Musenhof apostrophiert. Parnasdarstellungen sind daher allgemein und überall als Anspielung auf die Kunstpflege zu verstehen, die nicht anders als heute Ausdruck der guten Regierung des jeweiligen Herrschers war.²⁵ Jeder Parnas im fürstlichen Bereich vermittelte die Botschaft »Iam regnat Apollo« und besaß damit auch die anspruchsvolle programmatische Dimension einer Beschwörung und Vergegenwärtigung des »Goldenen Zeitalters« sowie ein Bekenntnis zur friedlich geordneten Harmonie der menschlichen Verhältnisse.

Möglicherweise kamen entscheidende Anregungen für die Bayreuther Parnasdarstellungen aus Berlin. So war etwa das Treppenhaus von Schloß Charlottenburg mit einem Plafond dieser Thematik versehen.²⁶ Das Bayreuther Gemälde ist jedoch im deutschen Kulturbereich das einzige erhaltene Beispiel aus dem 18. Jahrhundert, das die auch in weniger monumentalen Bildgattungen sehr beliebte Thematik des Parnas²⁷ an der Decke eines Theaters darstellt. Das Theater wird damit zur Wohnstätte und zum Heiligtum der Musen umgedeutet, eine Sinngebung, in der bereits die bis heute nachwirkende Auffassung vom Theater als Musentempel anklingt.²⁸

Die von einem schwungvollen und reich profilierten Gessims gerahmte fiktive Öffnung der Decke (Abb. 1) ist von einer gemalten Balustrade eingefasst, die aufgrund der gekonnten perspektivischen Verkürzung einen wirkungsvollen Blickfang darstellt. Der von ihr umschlossene und an beiden Schmalseiten halbrund geschlossene Deckenspiegel, von dessen auf die Bühne bezogener perspektivischer Verzerrung bereits die Rede war, besitzt eine für das Thema ungewöhnliche Szenerie. Anstatt der lieblichen und arkadischen Landschaftskulisse, vor der sich seit Raffael²⁹ die meisten Parnasdarstellungen präsentieren, fallen hier die sich auftürmenden kompakten Wolkenbänke auf, auf denen die Musen lagern oder stehen. Über der Versammlung, die entsprechend der Form des Plafonds in Schrägsicht gegeben ist, thront der von Putten und Genien umschwärmte Apollo mit der Leier im Arm auf einer eigenen großen Wolke, die von einer rosafarbenen Aureole umgeben ist.

Der figürliche Bildaufbau ist von einer spiralförmig nach oben strebenden Bewegung bestimmt, die den Blick des Betrachters zum Gipfel des Musenbergs lenkt. Sitzmann hat darauf aufmerksam gemacht, daß es sich hierbei um eine Monogrammanspielung handeln könnte. Er verwies in diesem Zusammenhang auf die Tafelanordnung des Festmahls, das anlässlich der Hochzeit des Jahres 1748 auf der Bühne des Theaters stattfand. Die Tische waren hier in der Form des Buchstabens F angeordnet, wie aus der Beschreibung von Schönhaar hervorgeht.³⁰ Die auffällige S-Kurve der Komposition des Plafonds interpretierte er in Parallele dazu als Abbild des S vom Namen Sophia und damit als eine Anspielung auf den zweiten Namen der Markgräfin,³¹ der auch im Monogramm über der rechten Trompeterloge und in der Inschrift über der fürstlichen Loge vorkommt. Von der Bühne aus gesehen, kulminiert dieses S in der Gestalt Apollos, worin sich möglicherweise eine ganz konkret gemeinte Anspielung verbirgt. Sophia ist nicht nur der Name der Markgräfin, sondern auch der griechische Begriff für Weisheit. Der Deckenspiegel enthält demnach eine doppelte thematische Anspielung, die sich sowohl über die Thematik wie auch über die Form erschließt.³² Auch diese Monogrammanspielungen stützen die These, daß die Ausrichtung des Deckenbildes auf die Bühne mit der Doppelfunktion des Theaters zusammenhängt.

Zum üblichen ikonographischen Repertoire des Parnas gehören die am rechten Bildrand befindliche Musenquelle Hippokrene, die aus dem Hufschlag des geflügelten Pegasusrosses entspringt³³ und von der die Antike gemäß Benjamin Hederich glaubte, daß »wer aus einem solchen Brunnen tränke, der werde gleich ein Poet.«³⁴ Seit der Antike wurden die Musen jedenfalls mit der Poesie und mit der dichterischen Inspiration, aber auch mit der Erinnerung und den Wissenschaften assoziiert, wobei ihre Unterscheidung und die ihnen zugewiesenen Eigenschaften und Attribute nicht standardisiert waren und immer wieder abgewandelt wurden, bevor sich um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ein einigermaßen verbindlicher Kanon an Attributen und Bedeutungen herausbildete, der im wesentlichen auf Vincenzo Cartari³⁵ und auf Cesare Ripa basierte. In seiner auch noch im 18. Jahrhundert vielbenutzten »Iconologia« nennt Ripa mehrere Alternativen für die Kenn-



Abb. 2. Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus, Blick von der Bühne auf die Fürstenloge und das Deckenbild mit Apollo und den Musen

zeichnung der Musen³⁶, von denen das Bayreuther Deckenbild seltsamerweise keine einzige übernimmt.

Die von geflügelten Genien und Putten begleiteten Musen des Deckenbildes stellen sich als eine etwas unübersichtliche Versammlung von Frauen dar, von denen nur die wenigsten durch Attribute gekennzeichnet sind.³⁷ Statt der

Abb. 3. Kaiserliches Opernhaus in Wien, Francesco Galli-Bibiena, Blick auf die Kaiserloge und das Deckenbild, Kupferstich von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht, 1704



teilweise bereits in der Antike – etwa in den verbreiteten Musensarkophagen – gebrauchten Beigaben von Büchern, Musikinstrumenten und Masken, die zur Charakterisierung ihrer spezifischen Eigenschaften dienen,³⁸ ist in Bayreuth am linken Bildrand auf gleicher Höhe mit Hippokrene eine Frau mit einer Statuette in der erhobenen Hand zu sehen.³⁹ Unter ihr lagert eine Muse, die eine Keule oder eine Fackel emporhält,⁴⁰ während die Muse rechts neben ihr auf einem lautenartigen Saiteninstrument spielt⁴¹. Die auf sie folgende hell gekleidete Gestalt, die ausgestreckt auf einer Wolke lagert, ist als Urania zu identifizieren, obwohl das für diese Muse geläufige Attribut des Himmelsglobus hier originellerweise durch das zeitgemäßere und profanere Teleskop ersetzt wurde. Die beiden sich umarmenden Frauen, die über ihr stehen, könnten Terpsichore und Euterpe sein, als Musen des Tanzes. Die unter ihr lagernde Halbfigur stützt sich auf ein Buch⁴² ebenso wie eine der beiden Frauen, die am unteren Abschluß des Musenbergs lagern, der außerdem eine Säule beigegeben ist, während das Attribut ihrer Begleiterin ein Zirkel ist. Einige dieser Attribute sind aus anderem Zusammenhang bekannt und besitzen entsprechende Bedeutungen: Die Säule ist das Attribut der Ewigkeit, die Statuette als Attribut des Sieges und der Zirkel das Attribut der Geometrie oder der Architektur.⁴³ Die Benennungen, die in der insgesamt spärlichen Literatur für die einzelnen Musen des Bayreuther Deckenbildes zu finden sind,⁴⁴ müssen jedenfalls als hypothetisch gelten, da sie weder auf einer genaueren ikonographischen Untersuchung noch auf einer nachgewiesenen literarischen oder bildlichen Quelle basieren. Müßte man nicht aufgrund der Neunenzahl und der sonstigen Ausstattung des Deckenbildes davon ausgehen, daß tatsächlich Musen gemeint sind, würde man vielleicht sogar zu einer abweichenden inhaltlichen Deutung einiger Figuren, z. B. als Tugenden oder Künste kommen.⁴⁵ Unklar bleibt bislang, ob dem Zuschauerraum des Opernhauses ein über den von Peter Krückmann herausgestellten zeremoniellen Kontext hinausgehendes ikonographisches Konzept zugrundelag, das den Plafond, die Rahmenmedaillons, die Supraporten über den Logen und den plastischen Dekor als Einheit auffaßte. So ist es vor allem ungeklärt, ob es einen direkten ikonographischen Zusammenhang zwischen den Grisaillemedaillons und dem Mittelbild gibt.⁴⁶ Andererseits ist davon auszugehen, daß gerade die im Bau und in der Ausstattung von Theatern so erfahrenen Galli Bibiena nicht nur über die entsprechende Routine, sondern auch über ein umfangreiches Repertoire an inhaltlichen Lösungen verfügten, so daß sie für ein Bildprogramm im Stil von Bayreuth ohne fremde Hilfe ein Konzept ausarbeiten konnten.⁴⁷ Bedarf für genauere inhaltliche Vorgaben bestand vor allem im heraldischen Bereich, der ja hier eine wichtige Rolle spielte, was sich aus dem Anlaß ergab, für den das neue Opernhaus errichtet worden war.

Der gelegentliche Hinweis, daß das 1704 von Francesco Galli Bibiena errichtete Wiener Opernhaus einen Plafond besessen habe, der ebenfalls Apollo und die Musen darstellte und daher auch in dieser Hinsicht ein wichtiges Vorbild des Bayreuther Plafonds sei,⁴⁸ hält einer genaueren Überprüfung nicht stand. Die im Kupferstich überlieferte Innenansicht des Wiener Theaters (Abb. 3) zeigt zwar ebenfalls einen großflächigen Plafond mit einer figurenreichen Komposition. Das Thema dieser Darstellung ist jedoch der Sieg der Künste und

der Dichtung, wie sich an den entsprechenden Attributen der vier auf Wolken sitzenden Figuren ablesen läßt. Über ihnen schwebt Apollo mit der Leier, der dem auf einer Wolkenbank thronenden Jupiter seine Aufwartung macht. Genau über Apollo stürzt der rücklings agierende Merkur mehrere monströse nackte Figuren in den Abgrund. Auch am unteren Rand des Plafonds werden tierschwänzige Laster durch Amor und seine Schar vertrieben. Weder in ikonographischer noch in formaler Hinsicht gibt es also einen direkten Zusammenhang mit dem Bayreuther Deckenbild.

Dennoch sind die beiden Plafonds in mancher Hinsicht vergleichbar,⁴⁹ wenn auch möglicherweise nur aus dem Grund, daß sich keine weiteren Beispiele dieses Typs erhalten haben.⁵⁰ Angesichts der großen Zahl von temporären und höfischen Theatern, die von den Galli Bibiena in Europa während des 18. Jahrhunderts errichtet und ausgestattet wurden, ist in der Tat kaum anzunehmen, daß Wien und Bayreuth die einzigen Theater mit einem gemalten Plafond waren.⁵¹ Verwandt ist in beiden Beispielen vor allem die ähnliche Form des als fiktive Öffnung gestalteten und von einer üppigen Balustrade eingefassten Deckenspiegels, in dessen reich dekorierte Rahmung kleinere Felder eingelassen sind. Sowohl in Form und Rahmung wie auch im kompositionellen Aufbau erinnert der Bayreuther Plafond aber vor allem an Deckengemälde in barocken Kirchenräumen, in denen meistens die Glorie von Heiligen zu sehen ist.

Es waren wohl diese formalen Ähnlichkeiten mit der Kirchenmalerei, die den Ausschlag für die 1955 von Karl Sitzmann vorgeschlagene Zuschreibung des Bayreuther Plafonds an den Theatermaler Johann Benjamin Müller gab. Müller entstammte einer in Dresden ansässigen Künstlerfamilie, die seit längerem im Umkreis des dortigen Hofes tätig war.⁵² Daß er sich tatsächlich in Bayreuth aufgehalten hat, ergibt sich aus dem Deckenbild der dortigen Spitalkirche, das die Vision des Propheten Jesajas darstellt (Abb. 4) und für das er am 9. Mai 1750 die Summe von 80 Reichstälern quittiert hat.⁵³ Aufgrund der zeitlichen Nähe und des Umstandes, daß die Spitalkirche auf Kosten des markgräflichen Hofes ausgestattet wurde, nahm Sitzmann an, daß das Deckenbild des Opernhauses ebenfalls von Müller stamme, obwohl ihm die stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Deckenbildern nicht entgingen. Er führte sie darauf zurück, daß die Darstellung eventuell auf einer Skizze von Carlo Galli Bibiena beruhen könnte, der neben seinem Vater Giuseppe in Bayreuth für die Gestaltung des Innenraums verantwortlich war. Obwohl die Zuweisung an Müller, die eine ältere, quellenmäßig nicht gesicherte Zuschreibung an den Bayreuther Hofmaler Ernst Wilhelm Wunder ablöste, im nachhinein durch keinerlei archivalische oder sonstige Quellen eine Bestätigung erfuhr, wurde sie von der einschlägigen Literatur weitgehend akzeptiert.⁵⁴

Sitzmann argumentierte in erster Linie mit den historischen Begleitumständen: Giuseppe Galli Bibiena trat 1748 in Dresden die Nachfolge des dortigen Theatermalers Giambattista Grone⁵⁵ an, der Müllers Lehrer gewesen war und der seit ca. 1719 als »Hof-Theatermaler« sowohl Bühnenbilder und Kulissen, wie auch 1719 den Plafond des »Großen Opernhauses« im Zwinger gemalt hatte.⁵⁶ Grones Kontakte zu Giovanni Galli Bibiena dürften bereits auf diese Zeit zurückgehen, da auch dieser 1719 zum ersten Mal



Abb. 4. Bayreuth, Spitalkirche, Johann Benjamin Müller, *Vision des Propheten Jesajas*, Öl auf Leinwand, 1750

in Dresden gearbeitet hatte. Sitzmann nahm weiterhin an, daß Grone seinem Schüler Müller den Weg nach Bayreuth geebnet habe. Entsprechende Zahlungen des Bayreuther Hofes an Müller sind jedoch nicht überliefert. Sicher ist demnach nur, daß Müller im Mai 1750 in Bayreuth weilte und daß das Deckenbild der Spitalkirche zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet war.

Allzu lange kann er sich aber dort weder vorher noch nachher aufgehalten haben, da er wenige Zeit später die Ausführung des Interimbildes für den Hochaltar der am 29. Juni 1751 geweihten Dresdner Hofkirche übernahm. Es vertrat bis 1767 die Stelle des Hochaltarbildes mit der Himmelfahrt Christi, das 1751 an Anton Raphael Mengs in Auftrag gegeben wurde.⁵⁷ Auch wenn die Komposition des Interimbildes, das laut Weinart die »Erlösung der Menschheit nach dem Ratschluß Gottes« darstellte,⁵⁸ weitgehend dem Entwurf des Architekten Gaetano Chiaveri folgte,⁵⁹ war dieser Auftrag allein aufgrund der Maße des Bildes (9,30 x 4,50 m) mit einem nicht unerheblichen Arbeitsaufwand verbunden. Müller muß demnach bald nach der Vollendung des Deckenspiegels in der Bayreuther Spitalkirche nach Dresden zurückgekehrt sein, wo er im Februar 1755 aufgrund seiner dort geschaffenen Werke zum Hofmaler ernannt wurde.⁶⁰ Möglicherweise hatte er sogar schon vor der Anfertigung des Interimbildes etwas mit der Ausstattung der

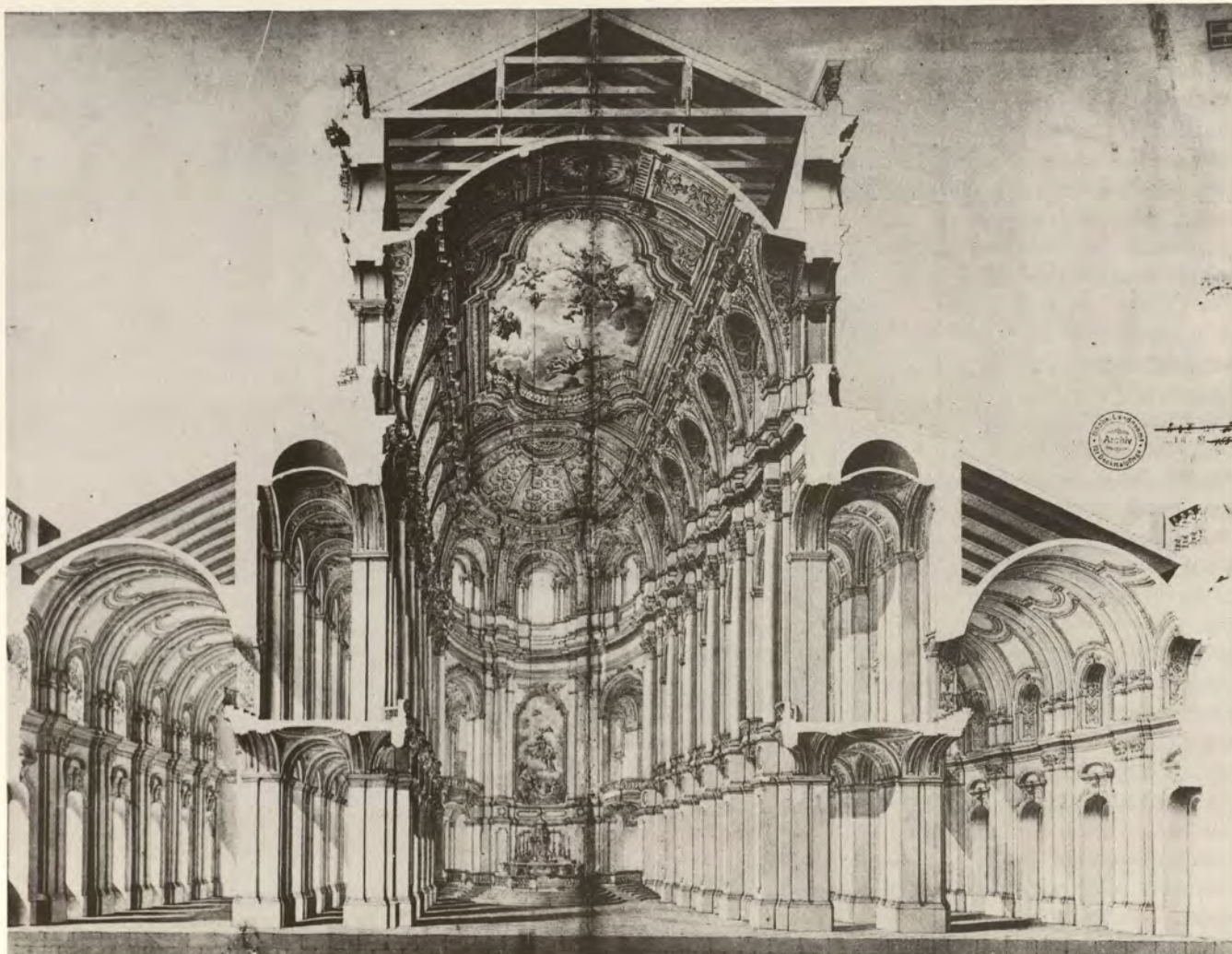


Abb. 5. Ansicht des Innenraums der Katholischen Hofkirche in Dresden, Sebastian Wetzel, 1747

Dresdner Hofkirche zu tun gehabt. Hempel hat ihm versuchsweise die figürlichen Elemente zugeschrieben, die sich in einem Entwurf für die Gestaltung des Mittelschiffsgewölbes⁶¹ erkennen lassen, als dessen Urheber der in Wien bei Giuseppe Galli Bibiena ausgebildete Bühnenbildner Sebastian Wetzel gilt.⁶² Eine von Wetzel signierte Ansicht des Inneren der Hofkirche von 1747 (Abb. 5)⁶³ zeigt jedenfalls eine von dieser Zeichnung stark abweichende Gestaltung des Deckenspiegels im Mittelschiffsgewölbe. Die Tatsache, daß Müller für die Ausführung von Arbeiten in der Hofkirche herangezogen wurde, deutet darauf hin, daß er schon damals zum engeren Kreis der Dresdner Hofkünstlerschaft gehörte. Auf diese Weise könnten sich auch die Kontakte zu Giuseppe Galli Bibiena ergeben haben, der bereits 1747 in Dresden nachweisbar ist.⁶⁴ Dennoch ist Skepsis gegenüber den von Sitzmann angenommenen »Direktkontakten« zwischen Müller und Galli Bibiena im Hinblick auf Bayreuth angebracht.

Konkretere Anhaltspunkte ergeben sich, wenn man die fraglichen Werke auf formale Gemeinsamkeiten hin betrachtet. So fällt es etwa auf, daß der von Wetzel gezeichnete Plafond (Abb. 5) ebenso wie der des Bayreuther Opernhouses durch eine sehr auffällige, perspektivisch gesehene Balustrade gerahmt ist, die in dem erwähnten Dresdner Entwurf von Chiaveri noch fehlte. Auch die so

auffällig an einen Kirchenplafond erinnernde Form des Bayreuther Deckenspiegels könnte sich aus dem Dresdener Einfluß erklären. Vielleicht waren es sogar die 1747 schon aktuellen Planungen zur Innengestaltung der Dresdener katholischen Hofkirche, die Galli Bibiena dazu anregten, den damals für deren Mittelschiffsgewölbe vorgesehenen Typus des »Kirchenplafonds« auch für das kurz darauf begonnene Bayreuther Opernhaus zu übernehmen.

Daß die mehr oder wenig gleichzeitige Tätigkeit von Giuseppe Galli Bibiena an beiden Höfen nicht ohne künstlerische Auswirkungen blieb, ist naheliegend. Welche Rolle Müller dabei spielte, muß jedoch offenbleiben. Das venezianisch beeinflusste Deckenbild der Bayreuther Spitalkirche, laut Sitzmann »das beste Deckengemälde der Gegend in weitem Umkreis«, weist jedenfalls keinerlei stilistische Gemeinsamkeiten mit dem Theaterplafond auf, der außerdem von schwächerer Qualität ist. Daß Müller ein weitaus besserer Maler war als der ausführende Maler des Opernhouses, wird noch deutlicher, wenn man eines seiner zerstörten Dresdner Werke⁶⁵ zum Vergleich heranzieht, was dank einer erhaltenen Fotodokumentation möglich ist.⁶⁶ Die zwischen 1764 und 1767 entstandene Decke der Kirche des dortigen Josephinenstifts (Abb. 6, 7) zeigt in ihrer effektvollen Gestaltung und in den mit barockem Temperament ausgeführten Figuren durchaus stilistische Berüh-

zungspunkte mit dem Plafond der Bayreuther Spitalkirche,⁶⁷ auch wenn man bei dem früheren und einfacheren Bayreuther Kirchenplafond die kunstvolle Architekturperspektive italienischen Stils vermisst.⁶⁸ In der Figuren- und Gesichtsbildung sowie in der Gewandmodellierung sind die formalen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken jedoch offensichtlich. Bezeichnend für Müllers Stil ist ein helles und differenziertes Kolorit, sowie eine ausgewogene und sichere Beherrschung der figürlichen Staffage. Müller war demnach um 1750 bereits ein selbständiger und versierter Maler. Abgesehen von den stilistischen Argumenten ist seine Mitarbeit am Plafond des Opernhauses aber auch deswegen auszuschließen, weil er nicht im festen Sold des Hofes stand. Ebenso wie er für seine Arbeit in der Spitalkirche bezahlt wurde, hätte er auch entlohnt werden müssen, wenn er als auswärtiger Künstler an der Ausstattung des Opernhauses beteiligt gewesen wäre. Dennoch ist Müllers kurzzeitige Tätigkeit in Bayreuth ein wichtiger Beleg für die in diesen Jahren offenbar intensiven künstlerischen Kontakte zwischen Bayreuth und dem kurfürstlichen Hof in Dresden.⁶⁹

Sieht man sich nach Alternativen für die Zuweisung des Plafonds im Bayreuther Opernhaus um, so stellt sich eine gewisse Ratlosigkeit ein. Der seit 1739 im Dienst des Hofes tätige Wilhelm Ernst Wunder kommt als Autor des Bildes mit Sicherheit nicht in Betracht.⁷⁰ Er gilt aber unwidersprochen als Urheber der Grisaille – Darstellungen in den Supraporten über den Trompeterlogen und den beiden Proszeniumslogen, die Szenen aus den Metamorphosen des Ovid enthalten (Abb. 8)⁷¹. Während die Supraporten stilistisch in Wunders relativ gut erhaltenes und vielseitiges Bayreuther Œuvre passen,⁷² besitzt der Plafond keine nachvollziehbare formale Ähnlichkeit mit seinem vom Rokoko geprägten Stil, der sich durch eine helle und pastellhafte Farbigkeit sowie durch reiche und phantasievolle Gewänder auszeichnet. Gemessen an den Grisailen werden die mittelmäßige Qualität der Ausführung und der schwere, etwas rückständig wirkende Stil des Plafonds sogar besonders offensichtlich. Dies gilt auch für die drei Medaillons, die das Deckenbild rahmen und die auf den gleichen Bildträger – nämlich Rupfen – gemalt wurden und die daher auch von der gleichen Hand wie der Plafond stammen dürften. Trotz ihrer mit den Supraporten durchaus vergleichbaren Komposition und Typologie weisen sie die gleiche harte und undifferenzierte Plastizität auf, die auch das Mittelbild kennzeichnet (Abb. 9). Die altertümliche Gestaltung, das kompakte Kolorit und die kräftigen und derben Figuren sprechen dafür, daß der Maler des Plafonds gewisse Verbindungen zum Berliner Hof hatte, da sich formale Beziehungen zu dem von den Brüdern Therwesten geprägten Berliner Malstil vom Anfang des 18. Jahrhunderts feststellen lassen, die freilich auch über Stiche vermittelt worden sein könnten.

ANMERKUNGEN

1 Eine summarische und außerdem ungenaue Charakterisierung der Decke des Theaters findet sich in: Johann Gottfried Köppel, *Male-riche Reise durch die beiden fränkischen Fürstenthümer Baireuth und Anspach*. Erlangen 1816, Bd. 2. Auf S. 22 heißt es: »die prachtvolle Decke, deren reich vergoldete Reliefs die Künste der Musik

Die Gründe dafür, daß das Deckenbild und die Supraporten nicht von ein- und demselben Maler ausgeführt wurden, scheinen praktischer Art gewesen zu sein. Die Supraporten über den Trompeter- und Proszeniumslogen sind nämlich auf Holz gemalt, während die Medaillons und der mittlere Plafond auf eine einzige aus mehreren Bahnen zusammengenähte Leinwand gemalt wurden, wie die heute durchgeschlagenen Nähte zeigen. Arbeitsteilungen aus technischen Gründen sind für diese Zeit nichts Ungewöhnliches. Es ist auch zu bedenken, daß gerade im Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts ein erheblicher Bedarf an routinierten, aber unselbständigen Malern bestand, die dazu in der Lage waren, auf der Grundlage von kleinformatigen Vorlagen die Ausführung der Kulissen zu übernehmen. Der Plafond ist zwar größer als eine Kulisse, unterliegt aber letztlich ähnlichen technischen Bedingungen wie diese, auch weil er ebenfalls auf Rupfen gemalt wurde.

Entscheidend war und ist bei einer solchen »mehrhändigen« Ausführung, die auch die ornamentale und dekorative Bemalung der Decke betrifft, das dem Ganzen zugrundeliegende Konzept des Entwerfers. Tatsächlich waren die Galli Bibiena von Haus aus ja kaum weniger Maler als Architekten. Auch aus diesem Grund ist davon auszugehen, daß Giuseppe und seinem Sohn Carlo die eigentliche Autorschaft für den Theaterplafond gebührt, der ein nicht unwichtiger Bestandteil der Innengestaltung des Theaters war, für die sie gemäß dem Text der Dedikationstafel⁷³ die volle Verantwortung übernahmen, wobei nicht auszuschließen ist, daß der Architekt Saint-Pierre bei der Ausstattung ebenfalls ein Wort mitzureden hatte.⁷⁴ Den Gepflogenheiten der Zeit folgend, war der Entwerfer vor allem für die Planung und die Koordination des Ganzen zuständig, wofür eine Skizze oder ein Bozzetto als Grundlage diente. Obwohl sich das Interesse der Galli Bibiena an der figürlichen Staffage in ihren szenographischen Entwürfen meistens auf skizzenhafte Angaben beschränkt,⁷⁵ wäre ein solcher skizzierter Entwurf für den Bayreuther Plafond durchaus vorstellbar. Der Maler, der auf der Grundlage der Skizze⁷⁶ dann mit der Ausführung des Plafonds beauftragt wurde, mußte demnach kein Meister seines Faches sein. Vermutlich war es einer der heute nicht mehr bekannten Maler, die im festen Dienst und Sold des Hofes standen, da er den bisher ausgewerteten Archivalien zufolge keinen Werklohn empfing.

Das einzige handgreifliche Resultat der Untersuchung im Hinblick auf den Autor des Plafonds ist damit die Erkenntnis, daß die Genese und die Bewertung des Plafonds nach dem Ausscheiden Johann Benjamin Müllers als sein Maler neu zu überdenken ist. Stärker als bisher muß dabei das Gesamtkonzept des Theaterentwurfes berücksichtigt werden. Außerdem aber müßte die gesamte Tätigkeit der Bayreuther Hofmaler des fraglichen Zeitraums systematisch untersucht und der erhaltene Bestand der Markgrafschaft an wandfesten Malereien erfaßt und erforscht werden.⁷⁷

und des Schauspiels allegorisch darstellen«. Zitiert nach Ingo Tousseint, *Das Markgräfliche Opernhaus*. Historische Beschreibung und Rezeption, in: Galli Bibiena und der Musenhof, 1998, S. 99.

2 Ein Beispiel dafür aus dem Œuvre der Galli Bibiena bietet das nicht ausgeführte Modell (Bologna, Teatro Comunale) für die



Abb. 6. Deckengemälde der Kirche des Josephinenstifts in Dresden (zerstört), Johann Benjamin Müller, Vermählung Mariens und Glorie des Namens Jehova mit alttestamentarischen Gestalten (Stammbaum Christi), 1764-1776



Abb. 7. Deckengemälde der Kirche des Josephinenstifts in Dresden (zerstört), Johann Benjamin Müller, Vermählung Mariens und Glorie des Namens Jehova mit alttestamentarischen Gestalten (Stammbaum Christi), 1764-1776

Decke des dortigen Theaters, die mit drei fiktiven kreisförmigen Öffnungen bemalt werden sollte, vgl. Ausstellungskatalog »Meravigliose Scene piacevole inganni« Galli Bibiena, Hg. von Nora Clerici Bagozzi und Deanna Lenzi, Bologna 1992, S. 35, Abb. 10.

- 3 Solche kassettierten Decken sind in den Entwürfen der Galli Bibiena für das Theater in Nancy und für das Teatro Filarmonico in Verona überliefert. Vgl. »Meravigliose scene« (wie Anm. 2), S. 156 mit Abb. und S. 34, Abb. 9.
- 4 Vgl. dazu Susanne Schrader, Das Markgrafentheater in Bayreuth. Studien zum Hoftheatertypus des 18. Jahrhunderts. Magisterarbeit LMU München, München 1985, S. 57. Des weiteren: Alexandra Glanz, Alessandro Galli Bibiena (1686-1748). Inventore delle Scene und Premier Architecteur am kurpfälzischen Hof in Mannheim, bearb. von Harald Zielske, Berlin 1991 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 69), S. 59/60 (ohne nähere Erläuterungen).
- 5 Der Redoutensaal der Wiener Hofburg, der das Ergebnis des 1747 von Antonio Galli Bibiena vorgenommenen Umbaus des 1704 durch seinen Onkel errichteten Opernhauses war, wurde ebenfalls für festliche Anlässe des Hofes benutzt, so etwa für die Serenade anlässlich der Vermählung Josephs II. mit Isabella von Parma im Jahr 1760. Saal und Ereignis sind festgehalten in einer Vedute Johann Franz Greipels von 1763 (Wien, Oberes Belvedere, Zeremoniensaal). Umgekehrt war es auch üblich, Festsäle als Theater zu benutzen, wofür der Salone dei Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz eines der frühesten Beispiele ist.
- 6 Vgl. den Beitrag von Jean-Paul Goussier, S. 84 ff.
- 7 Vgl. die Lithographie nach einer Zeichnung von Louis Sauter von 1872 (Bayreuth, Richard Wagner Museum), Abb. in: Ausstellungskatalog Paradies des Rokoko. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München 1998, S. 101 (Beitrag Ingo Toussaint), und Kat. Nr. 263 ebenda. Der abgebildete Kronleuchter ist stilistisch dem 19. Jh. zuzuordnen. Der Lithographie zufolge muß er im gemalten Plafond befestigt gewesen sein. Möglicherweise lassen sich die Spuren der Arretierung in der Leinwand noch feststellen. Der Kronleuchter dürfte aber noch im 19. Jahrhundert wieder entfernt worden sein, da er in der Innenansicht von Gustav Bauernfeind nicht zu se-

hen ist (Abb. bei Krückmann wie Anm. 11, S. 87). 1935/36 wurde das schadhafte Deckengemälde abgenommen, gereinigt und in einzelnen Stücken wiederbefestigt. Die Restaurierung wurde vom Restaurator Barfuß (Nürnberg, GNM) durchgeführt. Damals wurde auch der Mittellüster entfernt. Ich danke Frau Susanne Dinkelacker für diese Angaben, die aus der von ihr zusammengestellten »Dokumentation über die klima- und nutzungsbedingten Schäden« des Bayreuther Opernhauses stammen (S. 11).

- 8 In der Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten des Jahres 1748 von Schönhaar (vgl. Anm. 30) heißt es, daß das Theater mit »viel tausend Lichtern illuminiert« war. Vgl. Schrader (vgl. Anm. 4), S. 31.
- 9 Aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert haben sich nur sehr wenige bemalte Bühnenvorhänge erhalten. Zeitlich am engsten benachbart ist der Vorhang des Ludwigsburger Schloßtheaters von Johann Baptist Innocenz Colomba (1717-1793) aus dem Jahr 1763. Abb. in: Schloßtheater Ludwigsburg. Zum Abschluß der Restaurierung 1998, S. 52. Der Vorhang des Königlichen Theaters in Parma von Giovanni Battista Borghesi aus dem Jahr 1829 stellt ebenfalls einen Parnaß dar. Auch die erhaltenen Entwürfe zu Theatervorhängen belegen, daß das Parnaßthema hier Favorit war, so z. B. der des Antonio de Bittio für das Stuttgarter Opernhaus, der den Parnaß, Hippokrene und Pegasus zeigt, sowie einen Dichter, der zu Apollo geführt wird. Vgl. Johannes Zahlten, »Ein Saal von Apollo die Musique zu probiren« im Stuttgarter Neuen Schloß. In: Ausstellungskatalog »Barock in Baden-Württemberg«, 1981, S. 117, Abb. 10. Der Vorhang des Mannheimer Schloßtheaters, der Minerva als Beschützerin der Künste darstellte, war 1772 von Franz Anton von Leydensdorff gemalt worden. Auch Heinrich Friedrich Füger fertigte später in Wien Theatervorhänge an. Eine kunsthistorische Bearbeitung der bemalten Bühnenvorhänge liegt m. W. bisher nicht vor.
- 10 Alle Figuren sind 1936 restauriert worden. Apollo und die Muse mit den Zimbeln wurden durch Kopien ersetzt. Die Originale befinden sich jetzt im Vestibül des Opernhauses.
- 11 Die wie das ganze Theater nach dem Entwurf von Joseph Saint-Pierre ausgeführte Fassade weicht von einem von Galli Bibiena unterbreiteten Vorschlag für den Außenbau stark ab. In Galli Bibienas Entwurf war kein Statuenprogramm

- vorgesehen. Vgl. Peter Krückmann, *Paradies des Rokoko. Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, München 1998, S. 70f.
- 12 Von links nach rechts folgen auf Minerva (mit Palladium als Schild und Helm) Polyhymnia als Muse der Rhetorik mit einem wehenden Papier in der Hand, von dem sie offenbar abliest, eine Muse mit Buch und Lyra, dann Thalia (mit komischer Theatermaske), Melpomene (mit Schwert), eine Tänzerin ohne Attribute, wohl Terpsichore und schließlich eine Muse mit Zimbeln.
- 13 Vgl. Schrader (wie Anm. 4), S. 18. Der Vorhang, dessen Autor bzw. Entwerfer nicht dokumentiert ist, wurde von Napoleon nach Wien verschenkt, wo er im 19. Jahrhundert verbrannt ist (freundliche Mitteilung Dr. Peter Krückmann).
- 14 Vgl. Helmut Börsch Supan, *Der Maler Antoine Pesne. Franzose und Preuße*, Friedberg 1986, S. 22, Abb. 71.
- 15 Wilhelmine bat ihren Bruder Friedrich II. 1743 um die Übersendung des Plans, vgl. Krückmann (wie Anm. 11), S. 69.
- 16 In der älteren Literatur wurde diese Beziehung auf die Bühne mit Befremden konstatiert, da man es auf die Schauspieler und nicht auf das Bühnengeschehen bezog, vgl. Krückmann (wie Anm. 11), S. 80.
- 17 Vgl. Zahlten (wie Anm. 9), S. 121.
- 18 Peter Krückmann erklärt die Ausrichtung des Bildes auf die Bühne aus der Beziehung des Theaters zum höfischen Zeremoniell (wie Anm. 11, S. 80). Gerade hierbei ist aber zu bedenken, daß die Bühne auch Schauplatz von höfischen Banketten war. Für Anlässe dieser Art erscheint es durchaus logisch, daß sich Apollo der auf der Bühne tafelnden Gesellschaft zuwandte.
- 19 Eine möglicherweise beabsichtigte Nebenwirkung dieser die Form des Deckenspiegels verändernden perspektischen Verzerrung ist die Streckung des Ganzen. Die Decke gibt auf diese Weise dem Raum die Illusion einer größeren Längenausdehnung.
- 20 Vgl. *Eine preußische Königstochter. Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs* in den *Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth*, übers. von Annette Kolb (1910¹) Frankfurt am Main 1990, S. 472.
- 21 Vgl. Krückmann (wie Anm. 11), S. 78.
- 22 Das Aussehen des im Erdgeschoß des Palazzo Riario in Rom befindlichen Musenzimmers ist in einer Zeichnung überliefert (Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1045/1960, fol. 10). Sechzehn Säulen aus numidischem Marmor gliederten die Wände, die mit Landschaftsausblickten bemalt waren. Zwischen den Säulen standen die damals sehr berühmten antiken Statuen der Musen, die sich heute im Madriker Prado befinden. Ein moderner Apollo von Francesco Nocchieri ergänzte den plastischen Schmuck des Zimmers, das im Sommer als Audienzsaal diente. Der Thron der Königin Christine stand gegenüber der Apollo-Statue, was als ein deutlicher Hinweis auf die allegorische Absicht zu verstehen ist. Vgl. Ausstellungskatalog *Christine von Schweden*, Stockholm 1966, Nr. 741, Abb. 62. Wie berühmt das Musenzimmer der Königin Christine war, erhellt die Tatsache, daß es noch in Hederichs *Lexikon mythologicum* von 1724 (hier Anm. 33) erwähnt wird.
- 23 Der plastische Schmuck des später zerstörten Portals war um 1718 von Elias Rantz geschaffen worden, vgl. Karl Sitzmann, *Elias Rantz*, Thieme-Becker *Künstlerlexikon* Bd. 27, 1933, S. 557. Er wird von Wilhelmine auch in ihren *Memoiren* erwähnt (vgl. hier Anm. 20, S. 468).
- 24 1765 von Ferdinand Dietz für den Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim geschaffen.
- 25 Dies wird etwa auch an der für das Jahr 1760 überlieferten Aufführung der Oper *L'Olimpiade* in Stuttgart deutlich, deren Anlaß der Geburtstag des Herzogs Carl Eugen war. Als Prolog diente der Auftritt der von der Muse Kalliope begleiteten Götter Apollo und Merkur, die die Verdienste des Fürsten priesen. Vgl. Zahlten (wie Anm. 9), S. 121.
- 26 Der 1704 von Matthäus Therwesten gemalte Plafond wurde 1945 zerstört. Eine Abbildung des Deckenbildes in dem Beitrag von Lieselotte Wiesinger in: *Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Therwesten. Zwei niederländische Künstler am Hofe Friedrichs I. und Sophie Charlottes*, bearbeitet von Renate L. Colella, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 1995, S. 75.
- 27 Ein solcher Anwendungsbereich, der auf Umwegen auch etwas mit dem Theater zu tun hat, war etwa die Fächermalerei. Ein aufwendig bemalter Fächer aus einer Dresdner Manufaktur

Abb. 8. Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus, Supraporte über der linken Trompeterloge, Wilhelm Ernst Wunder, Venus mit dem schlafenden Amor



Abb. 9. Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus, eines von drei Rahmenmedaillons des Plafonds im Zuschauerraum, unbekannter Maler aus dem Umkreis des Bayreuther Hofes, Diana mit ihren Nymphen, 1748



- tur (München, BNM, Inv. Nr. R 6084, 1730-1740) stellt Apollo und die neun Musen dar, die in einer Landschaft lagern. Die Darstellung geht auf französische Vorlagen zurück. Vgl. die Abbildung im Ausstellungskatalog: Fächer. Kunst und Mode aus fünf Jahrhunderten, München 1987, S. 65.
- 28 Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist das Figurenprogramm von Shinkels Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, das sich ebenfalls auf Apollo und die Musen bezieht. Deutlich wird dies etwa daran, daß die aus dem Hufschlag des Pegasus entspringende Quelle Hippokrene direkt aus dem Giebel der Rückfassade entspringt. Damit wird das Theater zum Helikon, d. h. zum Musenberg bzw. zum Musesentempel und zum Sitz der Herrschaft Apollos. Vgl. dazu: Alfred Hoffmann, Das Schauspielhaus in Berlin, Berlin 1984.
- 29 Der Parnas in der 'Stanza della Segnatura' des Vatikan war eines der maßgeblichen Vorbilder für die spätere Parnasikographie.
- 30 Wilhelm Friedrich Schönhaar, Ausführliche Beschreibung Des zu Bayreuth im September 1748 vorgegangenen Hochfürstlichen Beylagers und derer zu anfang des Octobers darauf ... erfolgten Hochfürstlichen Heimführungs Festivitaeten, Stuttgart 1749, vgl. Ausstellungskatalog Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München 1998, S. 164.
- 31 Karl Sitzmann, Der Maler des Musenbergs im Bayreuther Opernhaus, in: 'Schöne Heimat' 44, 1955, S. 11. Vgl. Schrader (wie Anm. 4), S. 31.
- 32 Krückmann (wie Anm. 11), S. 82 deutet die Betonung des Namens Sophia als Allusion auf die Weisheit, die hier mit der allegorischen Konnotation des Namens Friedrich (bzw. der Friedensreiche) in Beziehung gesetzt wird.
- 33 Der Pegasus, der nach unterschiedlicher mythologischer Überlieferung entweder von Neptun mit Medusa gezeugt wurde oder dem Blute der von Perseus getöteten Medusa entwuchs, war Begleiter des Perseus und Wagentier der Aurora. Vgl. zu den verschiedenen Legenden das bekannteste mythologische Lexikon des 18. Jahrhunderts für den deutschen Sprachraum: Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon (1724¹), Leipzig 1770, Sp. 1669-1675 (Nachdruck Darmstadt 1996).
- 34 Hederich (wie Anm. 33), Sp. 1275.
- 35 (Vincenzo Cartari), *Imagini delli dei de gl'Antichi di Vincenzo Cartari*, Venedig 1648, S. 29-30.
- 36 (Cesare Ripa), *Iconologia ovvero descrizione di diversi imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione trovate e dichiarate da Cesare Ripa*, Rom 1603, S. 346-351.
- 37 Diese Ungenauigkeit war wohl der Grund für die z. T. falschen Benennungen der im Bild sichtbaren Figuren durch Sitzmann (wie Anm. 31), S. 11. Er bezeichnete die geflügelte Fama über Pegasus als Terpsichore.
- 38 Die Verknüpfung der neun Töchter des Zeus und der Mnemosyne mit bestimmten Künsten und Wissenschaften geht auf Vergil zurück. Klio (Buch) verbindet sich danach mit der Geschichte und mit dem Ruhm, Melpomene (tragische Maske und Schwert oder Keule) mit der Tragödie, Thalia (komische Maske) mit der Komödie, Euterpe (Blasinstrumente) mit der Dialektik, Terpsichore (Zither) mit dem Tanz, Erato (Leier) mit der Liebesdichtung, Kalliope (Buch) mit der heroischen Dichtung und mit den berühmten Männern, Urania (Himmelsglobus) mit der Astrologie, Polyhymnia (mit Buchrolle oder attributos) mit der Rhetorik. Vgl. Vincenzo Cartari (wie Anm. 35), S. 29 ff.
- 39 Möglicherweise Klio, die mit dem Ruhm assoziiert wird. Von Sitzmann und Schrader als Kalliope bezeichnet.
- 40 Möglicherweise Melpomene als Muse der tragischen Dichtung, s. hier Anm. 38.
- 41 Wohl Erato, die Muse der kleinen Lyrik, die mit einer Leier dargestellt wird, s. hier Anm. 38.
- 42 Entweder Klio als Muse der Geschichte oder Kalliope als Muse der heroischen Dichtung, s. hier Anm. 38.
- 43 Einem namentlich nicht feststellbaren Diskussionsbeitrag während der Tagung in Bayreuth verdanke ich den wertvollen Hinweis, daß es sich bei den beiden Attributen Zirkel und Säule um Freimaurersymbole handelt. Angesichts der Bedeutung, die die Freimaurerei gerade am Bayreuther Hof besaß, sprechen diese Attribute dafür, daß das Deckenbild eine zweite, bisher nicht entschlüsselbare Bedeutungsebene besitzt. Vgl. zur Thematik der Freimaurer in Bayreuth: Rudolf Trabold, Adler und Mops. Bemerkungen zum Ordens- und Logenwesen im Bayreuth des 18. Jahrhunderts, in: Ausstellungskatalog Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München 1998, S. 30-43.
- 44 Sitzmann (wie Anm. 31), S. 11 und Schrader (wie Anm. 4), S. 25-26.
- 45 Die von Johann Gabriel Rantz geschnitzten Figuren des Zuschauerraumes stellen Personifikationen von Tugenden (Justitia, Prudentia, Majestas, Misericordia) und geflügelte Ruhmesgenien dar, vgl. Krückmann (wie Anm. 11), S. 77-78.
- 46 Vgl. Edith Schmidmaier-Kathke, Göttliche Verwandlungen. Darstellungen aus Ovids 'Metamorphosen' in Bayreuth, in: Ausstellungskatalog Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München 1998, S. 70-76.
- 47 Eine Vorstellung vom ikonographischen Repertoire der Galli Bibiena vermittelt eine Zeichnung in Lissabon, auf deren verso sich der ikonographische Kommentar für die Darstellung der 24 Horen findet. Vgl. 'Meravigliose scene' (wie Anm. 2), S. 150-151.
- 48 Vgl. Schrader (wie Anm. 4), S. 25, 49.
- 49 Zu den architektonischen und funktionalen Beziehungen zwischen dem Bayreuther Theater und Wien ausführlich Schrader (wie Anm. 4), S. 47-49.
- 50 Es ist bekannt, daß die Decke des Stuttgarter Theaters nicht mit einem 'Himmel' bemalt war, sondern in Felder eingeteilt war. Das 1749 von Galli Bibiena für den sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian errichtete kleine Opernhaus in Dresden hatte einen 'soffitto de Teatro'. Einer der Entwürfe für dieses Theater zeigt ein von einer Balustrade gerahmtes Deckenbild. Vgl. Schrader (wie Anm. 4), S. 58.
- 51 Der Frage ist bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden, vgl. auch hier Anm. 2.
- 52 Vgl. dazu die Angaben in Naglers Künstlerlexikon, Linz 1835-1852, Bd. XI, S. 93 und Karl Sitzmann, Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken. Schriften für Heimatforschung und Kulturpflege in Ostfranken, Bd. 12., Kulmbach 1957, S. 367-368. Müller (1719 – gestorben vor 1789) wurde 1773 für einen längeren Aufenthalt im Ausland beurlaubt. Vermutlich ging er nach St. Petersburg. So weit feststellbar, liegen bisher keine spezifischen Studien über diesen Maler vor.
- 53 Sitzmann (wie Anm. 31), S. 11. Der Standort des Schriftstückes ist dort nicht angegeben. Der mittlere Deckenspiegel wurde ursprünglich von Medaillons gerahmt, die in die stuckierte Decke eingelassen sind. Diese Medaillons wurden anlässlich einer Restaurierung im Jahre 1968 übermalt (freundliche Mitteilung von Herrn Thomas Dorn, Bayreuth).
- 54 August Gebeßler, Stadt und Landkreis Bayeuth, München 1959, S. 50. Vgl. auch Luisa Hager und Albrecht Miller, Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Amtlicher Führer, Bayerische Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen, München 1972, S. 19. Lorenz Seelig, Friedrich und Wilhelmine. Die Kunst am Bayreuther Hof, München 1982, S. 53. Im Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler (Bayern I: Franken, bearb. von Tilman Breuer u. a., Berlin-München 1979, S. 156) wird für die Bemalung nur die Zuschreibung an Wunder erwähnt.
- 55 Vgl. Harald Marx, Giovanni Battista Grone (1682-1748). Sein Schaffen in Sachsen und die Gemälde in der Kuppel der Dresdener Frauenkirche, in: Die Dresdener Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau, Bd. 2, Weimar 1996, S. 115-136, besonders S. 118-119.
- 56 Das Sujet dieses Plafonds ist nicht überliefert, vgl. Benjamin Gottfried Weinart, Topographische Geschichte der Stadt Dresden, Dresden 1777, S. 303/304.
- 57 Vgl. Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs (1728-1779). Band 1: Das malerische und zeichnerische Werk, München 1999, Kat. Nr. 69, S. 114.

- 58 Benjamin Gottfried Weinart, *Topographische Geschichte der Stadt Dresden*, Dresden 1777, S. 69.
- 59 Die Beschreibung des Bildes bei Weinart (wie Anm. 52) paßt auf die Komposition, die der gestochene Querschnitt der Kirche zeigt, der 1740 nach Chiaveris Entwurf angefertigt wurde. Vgl. Eberhard Hempel, Gaetano Chiaveri. Der Architekt der Katholischen Hofkirche zu Dresden, Dresden 1955, Abb. 15, S. 39. Der Stich zeigt für das Altarbild eine identische Komposition wie die Zeichnung von Sebastian Wetzel von 1747. Zur geplanten Ausstattung der katholischen Hofkirche in Dresden ist eine Studie von Dr. Wiebke Fastenrath Vinattieri in Arbeit.
- 60 Bereits 1752 sollte Müller für die St. Nikolaikirche in Freiberg/Sachsen eine Himmelfahrt Christi malen, die dann aber von Chr. W. E. Dietrich ausgeführt wurde. Vgl. Alfred Gottfried, Johann Christian Simon und Johann Gottlieb Ohndorf. Zwei Freiburger Barockbaumeister, Bonn 1989, Anm. 46 (freundlicher Hinweis von Dr. Wiebke Fastenrath Vinattieri).
- 61 Es ist offensichtlich, daß die figürlichen Teile der Zeichnung von einer anderen Hand ausgeführt sind als die architektonischen Teile. Hempels versuchte Zuschreibung an Müller gründete sich auf die durch das Interimsbild belegte Zusammenarbeit Müllers mit Wetzel. Allerdings ist auch zu erwähnen, daß der 1741 zum sächsischen Hofmaler ernannte Böhme Anton Kern seitens des Kurfürsten ursprünglich für die Ausmalung der Hofkirche ausersehen war. Durch seinen unerwarteten und vorzeitigen Tod am 8. Juni 1747 wurden diese Pläne zunichte gemacht. Kerns Autorschaft scheidet jedoch aus stilistischen Gründen für den erwähnten Entwurf zum Deckenspiegel aus.
- 62 Wetzel, der ab 1748 den Architekten Chiaveri bei der Bauleitung der Hofkirche vertrat und der seit ca. 1745 sein »Kondukteur« gewesen war, hielt sich 1753/4 in Rom auf, wohin 1748 auch Chiaveri zurückgekehrt war. 1755 wurde er in den sächsischen Hofdienst übernommen und führte in der Folgezeit hauptsächlich Bühnenentwürfe aus, so 1768 für die Oper »La Clemenza di Tito«.
- 63 Dresden, Institut für Denkmalpflege, Plansammlung 11/133, 87,5 x 59,5 cm. Hempel Chiaveri, S. 252, Kat. Nr. 9 der Zeichnungen, Abb. 70. Bez.: (Ga)etano Chiaverij (in)vendato/ Sebastian Wetzel deliniavit 1747.
- 64 Giuseppe Galli Bibiena war mit der Organisation und Festausstattung der sächsisch-bayerischen Doppelhochzeit betraut, die im Juni 1747 in Dresden begangen wurde (Kurprinz Friedrich Christian mit Maria Antonia von Bayern und Max III. Joseph mit Maria Anna von Sachsen). Im Januar 1748 trat er dann offiziell in kursächsische Dienste, vgl. Franz Hadamowsky, Die Familie Galli-Bibierna in Wien. Leben und Werk für das Theater, Wien 1962, S. 23. Da er bereits seit 1745 mit dem Bayreuther Opernhaus befaßt war und auch die Vorbereitung der Dekorationen in Dresden wohl einige Zeit in Anspruch nahm, dürfte der Künstler in diesen Jahren mehrfach zwischen Dresden und Bayreuth hin- und hergereist sein.
- 65 Es handelt sich um mehrere Decken im ehemaligen Stadtpalais des Prinzen Johann Georg (später Zinzendorfpalais) sowie um die Decken der Annenkirche und des Josephinenstifts. Vgl. Cornelius Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen, Heft 21-23, Dresden 1903, S. 180, 552.
- 66 Die Fotos befinden sich in Dresden, Landesamt für Denkmalpflege. Für die Hilfe bei den Recherchen zu Müllers Werken in Dresden danke ich Frau Dr. Wiebke Fastenrath Vinattieri.
- 67 »Den ganzen Innenraum überdeckt ein grosses Feskgemälde, das sowohl die flache Decke als die grosse Hohlkehle umfasst. Es ist dargestellt eine grossartige korinthische Architektur mit Bogenhallen über den Mittelmotiven in der Art der Deckenperspektiven Pozzo's. An der Altarseite führen in dieser Treppen zu einer erhöhten Bühne. Auf dieser steht ein Hohepriester, der die Vermählung des hl. Joseph und der Maria vollzieht. Um sie Ministrierende. In den seitlichen Mittelhallen vornehme Zuschauer, auf der Rückseite die vier Evangelisten. Ein Engel bringt Johannes eine Rolle mit griechischer Inschrift. Über dem Brautpaar schweben zwei Engel mit Kranz und Palme, weiterhin heilige Gestalten, wohl St. Anna, David u. a. Höher hinauf von fliegenden Engeln umgeben eine Glorie mit der hebräischen Inschrift. Jehovah. Das Werk ist kräftig in der Farbe, klar und vornehm behandelt. Als Künstler wird der Hoftheatermaler Müller genannt. Gemeint ist wohl der 1719 in Dresden geborene Johann Benjamin Müller, der nach diesem Bilde ein nicht zu unterschätzender Nachahmer Tiepolos von großer künstlerischer Gewandtheit ist.« (C. Gurlitt, in: Bau- und Kunstdenkmäler. Königreich Sachsen, Heft 21-23, Dresden 1903, S. 289)
- 68 Vgl. Friedrich H. Hofmann, *Bayreuth und seine Kunstdenkmäler*, München 1902, S. 92-93. Damals wurde auch diese malerische Dekoration noch dem Hofmaler Wunder zugeschrieben. Die das mittlere Deckenbild ehemals rahmenden Grisaillebilder stammten ebenfalls von Müller. Sie wurden im Zuge einer 1968 durchgeführten Restaurierung der Spitalkirche leider übertüncht. Der ursprüngliche Zustand ist durch eine Postkarte dokumentiert (Oberfränkischer Ansichtskartenverlag Bayreuth W1/9002).
- 69 Der venezianische Maler Stefano Torelli, der 1740 im Alten Schloß Eremitage in Bayreuth tätig war, war seit 1738 in Dresden als Hofmaler angestellt. Bereits lange vor der Tätigkeit der Galli Bibiena im mitteldeutschen Raum gab es Kontakte zwischen Dresden und Bayreuth. Es sei an Elias Rantz (1649-1732) erinnert, der zeitweise in Dresden tätig war, bevor er sich um 1680 in Bayreuth niederließ. Gefördert wurden die Kontakte zwischen Dresden und Bayreuth wohl auch durch die verwandtschaftlichen Beziehungen der beiden Höfe. Der Markgraf Georg Wilhelm (1712-1726) war ein Schwager Augusts des Starken.
- 70 Über Wunders Bayreuther Schaffen: Hellmut J. Gebauer, Hofkommisarius, Inspector der hochfürstlichen Malereyen und Cabinettsmahler Wilhelm Ernst Wunder, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 76, 1996, S. 275-316.
- 71 Zu den ikonographischen Aspekten dieser Darstellungen vgl. Schmidmaier-Kathke, hier Anm. 46.
- 72 S. auch Gebauer wie Anm. 70, S. 280. Wunder hat lt. Gebauer (S. 284) nach 1753 auch Kulissen für das Opernhaus gemalt. Abbildungen der Deckenbilder im Alten Schloß Eremitage bei Krückmann, wie Anm. 11, S. 38 und 39.
- 73 Der als eine Dedikation des Künstlers an das markgräfliche Paar formulierte Text lautet: PRO FEDERICO ET SOPHIA/ IOSEPHUS GALLUS BIBIENA FECIT/ ANO DOMI MDCCXLVIII.
- 74 Klaus Merten, Der Bayreuther Hofarchitekt Joseph Saint-Pierre, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 38, Bayreuth 1958, S. 52.
- 75 Es gibt allerdings auch Ausnahmen davon, und zwar vor allem, wenn es sich nicht um szenographische Entwürfe handelt. So zeigt einer der Lissaboner Entwürfe einen sorgfältig in Feder ausgeführten Entwurf für einen Altar mit einer Todesallegorie, vgl. »Meravigliose scene«, wie Anm. 2, Abb. S. 163.
- 76 Eine Vorstellung von der Kompositionsweise der figürlichen Ensembles von Giuseppe Galli Bibiena vermittelt die Darstellung der »Reggia di Giove«, die Galli Bibiena 1738 für die Ausführung einer »Festa teatrale con musica« ausführte, die den Titel »Il Parnaso accusato e difeso« trug, vgl. Franz Hadamowsky, Die Familie Galli-Bibierna in Wien, Wien 1962, S. 35, Nr. 86.
- 77 Für die Stukkateure liegt eine solche Untersuchung vor: Wolfgang Jahn, Stukkaturen des Rokoko. Bayreuther Hofkünstler in markgräflichen Schlössern und in Würzburg, Eichstätt, Ansbach, Ottobeuren, Sigmaringen 1990.



Abb. 1. Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Schadensbild an textiler Wandbespannung in der Fürstenloge



Abb. 2. Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, starke Rißbildung an den hölzernen Balustern

Abb. 3. Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, erhebliche Schäden und Verluste von Farbfassung an der Wandverkleidung des Zuschauerraums



Abb. 4. Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Rißbildung und Abplatzen von Fassung an den wandfesten Skulpturen



ZUR RESTAURATORISCHEN SCHADENSPROBLEMATIK IM MARKGRÄFLICHEN OPERNHAUS BAYREUTH

Die Schäden an der Raumschale des Opernhauses beschäftigen nicht erst seit den letzten zwanzig Jahren die Verantwortlichen der Bayerischen Schlösserverwaltung und des zuständigen Land- bzw. Hochbauamtes. Die Geschichte des Hauses ist auch die Geschichte zahlreicher Reparatur- und Restaurierungsmaßnahmen, die ursächlich mit der Konstruktion, also mit dem Aufbau und den Materialien der Wände, Decken, Balustraden, Bilder und Skulpturen zusammenhängen. In meinem Beitrag möchte ich mich aus zeitlichen Gründen auf den Hauptaspekt der Schadensproblematik im Opernhaus konzentrieren. Der überwiegende Teil der Schäden – und da sind sich die Fachleute einig – resultiert aus den kurzfristigen und relativ hohen Klimaschwankungen, konkret dem Ansteigen und Abfallen der Feuchtigkeitswerte, die, um es gleich vorweg zu nehmen, eindeutig mit den Veranstaltungen im Haus zusammenhängen.

Nachdem die Bayerische Schlösserverwaltung im Februar 1996 eine Expertenrunde einberief, die vor allem der Frage nachging, ob eine Winterbespielung dem historischen Gebäude weiterhin *in der bisherigen Form* zugemutet werden kann, wurden auch auf Empfehlung namhafter Denkmalpfleger und Wissenschaftler Maßnahmen ergriffen, um die Schäden und das Raumklima im Opernhaus noch genauer zu untersuchen. Die derzeit noch laufenden Temperatur- und Feuchtigkeitsmessungen werden demnächst beendet. Der Untersuchungszeitraum von Oktober 1996 bis Oktober 1998 – also zwei volle Jahreszyklen – dürfte ein repräsentatives Bild des Klimazustandes vermitteln; das Abschlußgutachten wird uns hoffentlich bald vorliegen.

Vorab möchte ich Ihnen jedoch ein Zwischenergebnis mitteilen, das sich auf etwa einen Jahreszyklus (Oktober 1996 bis September 1997) stützt. Insgesamt an zehn Meßstellen wurden sowohl in einer Höhenstaffelung, als auch von vorn nach hinten, also Treppenhaus – Logenhaus – Prozenium – Bühne, entsprechende Daten stundenweise ermittelt. Die ungeheuer große Fülle der digital aufgezeichneten Meßdaten läßt sich am anschaulichsten mittels Temperatur- und Feuchtigkeitskurven graphisch darstellen. Aus dem Zwischengutachten von Simon (Konservierungs- und Denkmalpflege Consulting, Olching, Untersuchungsbericht vom 10. April 1998) geht hervor, daß die Zeiträume von Mitte Dezember bis Mitte Januar sowie die Monate April und Mai für die restauratorische Schadensproblematik besonders kritisch sind.

Das betrifft vor allem die kurzfristigen Zyklen, also die Klimaentwicklung im Tagesverlauf. Im Zuschauerraum erreichen die täglichen Schwankungen der relativen Feuchte im März und April ihren maximalen Wert von 8%. Im April und Mai wurden an fast einem Drittel aller Tage diese Schwankungen registriert. Bedenklich erscheint bei Betrachtung der Tagesmittelwerte das Ausmaß der Unterschreitung der relativen Mindestfeuchte von 45% an insge-

samt 74 Tagen (der vertragliche Bereich für Gemälde auf Holz- und Leinwand wird bei etwa 50 bis 60% relativer Luftfeuchte angesetzt). Es besteht ein enger Zusammenhang zwischen dem Wechsel von Museums- zu Theaterbetrieb und der Häufigkeit hoher Feuchtwechsel, denn besonders kritische Austrocknungssituationen entstehen regelmäßig im Anschluß an Veranstaltungen. Exemplarisch sei hier ein Ausschnitt der Verlaufskurve des Raumklimas im Frühjahr 1997 herausgegriffen (Abb. 5). Die obere gepunktete Kurve steht für die relative Luftfeuchtigkeit in der Trompeterloge und zeigt deutlich das rasante Absinken der Werte unter 35% unmittelbar nach einem Veranstaltungsabend.

Da die Intensität der Verstaubung, aber auch der klimatisch bedingten Verlust an Farbfassungen von unten nach oben zunehmen, ist die Abhängigkeit von den Temperaturhöhengradienten (während des Aufheiz- bzw. Theaterbetriebs) sowie von den ebenfalls mit der Höhe ansteigenden Temperaturschwankungsbreiten evident. Der Gutachter Stefan Simon faßt die Klimasituation im Opernhaus wie folgt zusammen: »Während Museumsbetrieb und (mit Einschränkungen) Aufheizbetrieb aus konservatorischen Gründen zufriedenstellend funktionieren, liegen die Hauptprobleme im Übergang vom Theater- zum Museumsbetrieb. Wird zunächst schonend mit einer Heizrate von 1K/Tag erwärmt, erfolgt die Abkühlung zuweilen mit 10facher Geschwindigkeit. Die häufig damit verbundene Erniedrigung der relativen Feuchte ist nicht akzeptabel. Die Problematik beschränkt sich nicht nur auf die umstrittene Winterbespielung, sondern tritt in vergleichbarer Intensität auch im Frühling nach Veranstaltungen auf. Kurzfristige Schwankungen der relativen Luftfeuchte führen besonders im Frühling/Sommer im Umfeld der Nutzung zu zusätzlichen Belastungen der Raumschale.«

Bei der Raumschale des Opernhauses handelt es sich, vereinfacht gesagt, um ein Kunstwerk aus Holz und Leinwand, das mit verschiedenen Fassungstechniken gestaltet ist (Abb. 1, 2, 4): Öl- und Temperamalerei, Vergoldungen und Polierweiß, also Auftragsmaterialien, die bei häufiger und vergleichsweise erheblicher Unterschreitung des genannten Limits Risse bekommen oder sich vom Träger ablösen. Sie reagieren anders als Holz oder Leinwand, haben andere hygrische und elastische Eigenschaften. Werden ihnen zu rasch oder gar in zu schneller Folge Klimaschwankungen zugemutet, versagen die Bindemittel und es kommt zum Abriß zwischen Träger und Auftragsschicht (Abb. 3). Die gealterten Materialien halten den klimatischen Belastungen nicht stand. Das belegen die restauratorischen Untersuchungen und die Erfahrungen mit den vorhandenen Substanzen.

Damit sind wir unmittelbar bei den auftretenden Schäden. Um ein besseres Bild zu erhalten, in welchen Zeiträumen und unter welchen Belastungen sich welche Schä-

den bilden oder verstärken, wurden besonders aussagekräftig erscheinende Stellen ausgewählt, die nunmehr makroskopisch über bestimmte Zeitsequenzen beobachtet werden. Zudem konnten in einer umfangreichen Arbeit (Dr. Dinkelacker, München, Dokumentation April 1998) alle bekannten Restaurierungsdokumentationen früherer Jahre sowie schriftliche und bildliche Quellen zu Reparaturen, Um- und Ausbaumaßnahmen zusammengefaßt werden. Damit ist zunächst eine Basis geschaffen, von der aus die Suche nach geeigneten Mitteln und Wegen zur künftigen Reduzierung der Schadensprogression erfolgen kann.

Wenn es uns gelänge, eine Konstanz in das Raumklima zu bringen, beispielsweise durch eine permanente, präzise abgestimmte Temperierung und Luftbefeuchtung, auch während der kritischen Perioden, wäre das Hauptproblem gelöst. Das setzt jedoch eine Änderung der gängigen Praxis der Bespielung voraus, denn die üblichen terminlichen Wünsche sowie die Forderungen der Nutzer an das Raumklima und an die Beleuchtung bei Veranstaltungen sind nur schwer mit den Notwendigkeiten einer erhaltenden Konservierung vereinbar. Bauliche Eingriffe, die dem historischen Bestand des Gebäudes schaden, müssen unbedingt vermieden werden.

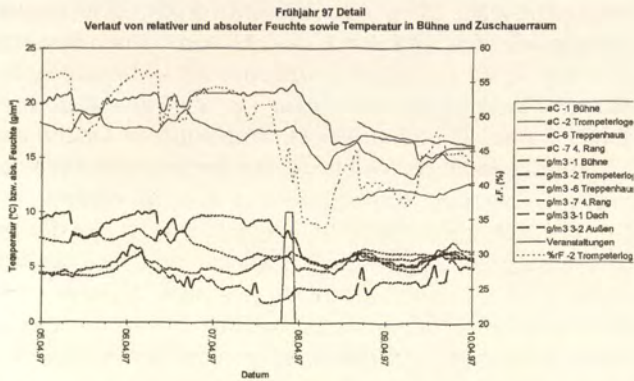


Abb. 5. Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Detail der Verlaufskurve des Raumklimas im Frühjahr 1997

Der verständliche Wunsch, das Opernhaus auch künftig für kulturelle Zwecke zu nutzen, sollte deshalb nur noch unter bestimmten Auflagen erfüllt werden. Ohne einer endgültigen Beurteilung vorgreifen zu wollen, wäre dies die Zusammenfassung der Veranstaltungen in den kritischen Perioden in »Blöcke«, also zusammenhängende relativ kurze Zeiträume, so daß die Aufheizungs- und Abkühlphasen und damit die Schwankungen anzahlmäßig auf ein Minimum reduziert werden. Weiterhin ist eine stärkere Befeuchtung des Bühnenraumes während des Aufheiz- und Theaterbetriebes sowie die Verringerung des Feuchteabzugs nach außen wünschenswert. Somit käme einer Verbesserung der vorhandenen Klimatechnik, bzw. einer neuen, den Anforderungen entsprechenden Klimaanlage, kombiniert mit einer Ausdehnung der Klimakontrolle auf den Übergang von Veranstaltungs- und Museumsbetrieb, besondere Bedeutung zu. Die angesichts erheblicher Schäden an der gesamten Raumschale des Logenhauses notwendige Restaurierung bedarf einer sorgfältigen Vorbereitung, die parallel zur Klimastabilisierung des Opernhauses eine umfangreiche und schwierige Aufgabe der nächsten Zeit sein wird.

ZUR TYPOLOGIE DES BÜHNENBILDES IM BAROCKTHEATER

Das Theater ist eine vergängliche Kunstform. Es ist die Kunst des Augenblicks, die Kunst des Jetzt. Es ereignet sich zwischen dem Aufgehen und dem Fallen des Vorhangs und es kann nicht festgehalten werden. Auch die visuelle Komponente des Theaterkunstwerks, das Bühnenbild und die Kostüme, ist der Vergänglichkeit unterworfen, dem Verschleiß, dem Verfall. Nur weniges hat sich aus der Zeit des Barock erhalten. Die bildlichen Zeugnisse des Barocktheaters, Zeichnungen und Kupferstiche von Bühnenbildern und Kostümen sind nur Surrogate, sie können uns nur eine ferne Ahnung geben von einem Kunstwerk, das das wichtigste Bild-Medium der Zeit gewesen ist, weil es die gesamte Welt darzustellen vermochte. Das Theater war die universalste Kunst-Form des Zeitalters, weil es alle Einzelkünste wie Bildende Kunst, Architektur, Dichtung, Musik in sich integrierte. Mit der Bildbühne war der italienischen Renaissance eine Erfindung gelungen, die es erlaubte, die von der Malerei entwickelte Technik der Perspektive so anzuwenden, daß hinter dem Bühnenrahmen, der hier als Bildrahmen fungierte, der Bühnenraum sich als ein einheitlicher, den Gesetzen der Optik entsprechender, perspektivisch richtiger Bild-Raum gestalten ließ.

Es bedurfte jedoch einer weiteren technischen Innovation, um dem Theater als Bild-Medium die Überlegenheit über alle anderen bildlichen Übermittlungs- und Ausdrucks-Formen der Barockzeit zu verschaffen. Mit der Erfindung der Kulissenbühne stand um 1620 ein technisches System zur Verfügung, das durch eine zentrale Steuerung die Verwandlung der Bilder bei offenem Vorhang und in größter Schnelligkeit erlaubte. Mit der Kulissenbühne konnte man die aristotelische Einheit von Zeit, Ort und Handlung aufheben. Das Bühnengeschehen konnte sich, frei nach Goethe, vom Himmel durch die Welt zur Hölle entwickeln. Das Bühnenbild konnte zum Abbild des Weltgeschehens werden, weil es nicht nur die Möglichkeit bot, die ganze Welt in lebensgroßen Bildern darzustellen. Mit den transformatorischen und kinetischen Möglichkeiten, die die Kulissenbühne durch die Verwandelbarkeit und die Beweglichkeit der Bilder bot, konnte die Welt als wandelbares, sich veränderndes und als wechselhaftes Phänomen dargestellt werden.

Gegenüber Bildformen, wie Gemälden, Fresken oder Kupferstichen, hatte das Theater den Vorteil, daß es nicht nur den einen festgehaltenen, gleichsam gefrorenen Moment bewahrte. Das Theater konnte einen lebendigen Handlungsverlauf im Bild vorführen, mit Bewegung, mit Musik, mit Gesang und Tanz, mit wechselnder Beleuchtung und mit einem beweglichen Bild. Nichts davon läßt sich in den Bildzeugnissen des Barocktheaters finden, denn sie können ihrerseits nur wieder den einen, den eingefrorenen Moment festhalten.

Mit der Entwicklung der Kulissenbühne hat sich der Berufsstand des Bühnenbildners als ein eigener Berufszweig

herausgebildet. Die Bühnenbildner mußten die Mechanik, die Maschinenkunst beherrschen und die bildende Kunst, vor allem natürlich die Kunst der Perspektivmalerei. Sie waren in Personalunion Techniker und Maler. In seinen besten Vertretern verfügte der junge Berufsstand des Bühnenbildners über Persönlichkeiten mit Wissen und Bildung, die aus der Bühnenbilderei schon in den ersten Jahrzehnten ihres professionellen Bestehens eine »ars docta«, eine gelehrte Kunst gemacht haben. Sie befähigen das Barocktheater, nicht bloße Illustrationen zu liefern, sondern in den Illustrationen dem Erkenntnis-Interesse der Zeit die Darstellung eines Weltzusammenhanges und die Erklärung seines Funktionierens nach den Gesetzen der Mechanik zu vermitteln.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts war die typologische Ausformung der Bilderwelt abgeschlossen, und es begannen die Versuche, sie in ein handhabbares Ordnungssystem zu bringen. Dabei bildet die Ordnung nach phänomenologischen Gesichtspunkten nur die Grundlage. Auf ihr aufbauend, erkennt man in der systematischen Ordnung der Dinge und ihrer Bezogenheit aufeinander einen Weltzusammenhang, der die Bereiche des Transzendenten, des Terrestrischen und des Intellektuellen umgreift. Besonders deutlich wird dies am System des gelehrten französischen Jesuitenpaters Claude-François Menestrier. In seinem Werk »Des Représentations en musique anciennes et modernes«, erschienen 1681, rechnet er unter den Oberbegriff des Transzendenten die himmlischen und die höllischen Schauplätze, »Celestes« und »Magiques«, und in einem weiteren Sinne auch noch die Heiligtümer, die »Sacrées«. Der irdische Bereich umfaßt Naturphänomene und Menschenwerk gleichermaßen: maritime und ländliche Schauplätze, »Maritimes« und »Champêtres«, daneben die militärischen, die königlichen und die zivilen Schauplätze, »Militaires«, »Royales« und »Civiles«. Dem Bereich des Intellektuellen schlägt er die Bild-Typen aus der Historie, der Poesie und der Wissenschaft im allgemeinen zu, »Historiques«, »Poétiques« und »Académiques«.

Wie schon in den mittelalterlichen Mysterienspielen markieren die beiden Gegenpole Himmel und Hölle die Eckpunkte auch des barocken Weltbildes. Im Gegensatz aber zu diesen Mysterienspielen und Moralitäten sind die Himmel- und Höllendarstellungen des Barocktheaters nicht mehr christlich definiert. Der barocke Bühnenhimmel ist in seiner Grundform ein Gebilde aus Wolken ohne architektonische Elemente. Eine solche Wolkendekoration hat sich im Fundus des Schloßtheaters in Drottningholm in Schweden erhalten, ein äußerst seltener Fall. Die gelehrten Verfasser der Intermedien im Florenz des späten 16. Jahrhunderts ebenso wie die Akademiker aus dem Kreis der Neuplatoniker um Giovanni Bardi, denen wir die Erfindung der Oper verdanken, bezogen sich bei ihren Bildvorstellungen für den Himmel auf Plato und auf Dante. Der Pro-



Abb. 1. Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707), *Bocca d'Inferno*, Höllenmaul, aus: *Il Pomo d'oro*, Wien 1668

totyp wurde schon im ersten Bild der Florentiner Intermedien von 1589 von dem Bühnen- und Kostümbildner Bernardo Buontalenti aufgestellt, dem ersten Meister in seinem neuen Fach. Die »Harmonie der Sphären« faßt einen kosmologischen Entwurf aus dem 10. Buch von Platons *Staat* ins Bild: In der Mitte *Necessitas*, die »Notwendigkeit«, die Mutter des Universums, die die große Spindel mit den beiden Polen des Universums hält. Unter ihr die drei Parzen als Verkörperungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Um sie herum auf den Wolken gruppiert die Planeten, darüber zwei Gruppen von Heroen als Personifikationen der Tugenden. Unten schließlich die Sirenen, die die himmlische Sphärenmusik singen, während die Sphären sich um die Achsen des Universums drehen. Eine Kosmologie, bildlich gefaßt in einem mechanisch zu bewegendem Bühnenbild. Das Theater war in der Lage, die Welt der Ideen in ihren Verkörperungen, in den Allegorien und Personifikationen nicht nur sinnlich darzustellen, sondern handelnd vorzuführen. Auch Dante teilte das »Paradiso« in seiner *Divina Commedia* in Himmelsphären ein, die er der Sonne, dem Mond und den Sternbildern Venus, Mars, Jupiter und Saturn zuordnete, die in Personalunion auch antike Götter waren. Die beiden phantastischsten Himmelsdarstellungen des Barocktheaters sind das »Luftrevier samt der Milchstraße und Venus über dem Feuerkreis in ihrem Stern«, das der geniale Ludovico Ottavio Burnacini für die Aufführung der Oper *Il Pomo d'Oro* in Wien im Jahr 1668 entworfen hat, und die Wolkendekoration von Giacomo Torelli, entstanden etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Beide sind angeregt von Dantes Bildvorstellungen vom Feuerhimmel, von der Harmonie der Himmelsphären, deren Ordnung dem Schöpfer der Welt gleicht, und vom Himmel als einer »nuvola di fiori«, als einer Himmelsrose, einer kreisförmig gestaffelten Wolkengloriole mit einem Zentrum aus Licht.

Auch bei der Darstellung des »Inferno« orientierten sich die barocken Bühnenbildner an Dante. Da Dante sich auf Vergil berufen konnte, den »Vater des Abendlandes«, besaß seine Bildvorstellung autoritativen Charakter. Schon in den Florentiner Intermedien hatte sich ein auf Dante beruhender fester Bühnenbildtypus für die Hölle herausgebildet, der für das ganze 17. Jahrhundert verbindlich geblieben ist. Aus der Versenkung stieg ein bühnenbreiter, sich öffnender Höllenrachen, dahinter sah man den Fluß der Unterwelt mit



Abb. 2. Bernardino (1707-1794) und Fabrizio (1709-1790) Gallari, *Tempio dedicato ad Ercole*, aus: *La Vittoria d'Imeneo*, Turin 1750

dem Fährmann Charon in seinem Nachen und im Hintergrund die brennende Stadt Dis, das Reich des Unterweltfürsten Pluto. Nach diesem Modell ist die wohl schönste Höllendarstellung des Barocktheaters gestaltet, die »Bocca d'Inferno« von Burnacini aus dem schon erwähnten »Pomo d'Oro« (Abb. 1).

In der himmlischen Sphäre sind auch die »Sacrées« angesiedelt, die Heiligtümer und die Tempel der Götter. Charakteristika dieses Bühnenbildtypus sind die Zentralperspektive, die runde Bau-Form und der Rückgriff auf klassische architektonische Würdeformeln. Die Zentralperspektive mit ihrer architektonischen Symmetrie konnte den Eindruck des Feierlichen, Großartigen und Monumentalen vermitteln. Der Rundbau des Pantheon in Rom, der im Typus »Sacrées« immer wieder als Motiv aufscheint, ist in diesem Zusammenhang mehr als nur ein architektonisches Zitat, er ist der Ausweis für die Authentizität eines solchen Bauwerks als Sakralarchitektur (Abb. 2). Über Jahrhunderte hinweg repräsentierte das Pantheon den Prototyp des antiken Sakralbaus. Seine Rundform galt daher als die kanonisierte, vollkommene architektonische Form und daher einzig der Sphäre des Göttlichen angemessen. Und wenn Jean Bérain, der große Ausstatter am Hof Ludwigs XIV. von Frankreich für seinen Apollotempel auf die Villa Rotonda von Palladio rekurriert, dann wird auch hier das »Heiligtum« als Bildtypus in der klassischen Vollkommenheit eines Gebäudes, in einer architektonischen Würdeformel zur Erscheinung gebracht.

Der irdische Bereich beginnt bei Menestrier mit dem Typ »Militaires«, den Feldlagern, Arsenalen und Schlachtenbildern. Da die militärische Ausbildung ein wesentlicher Teil der Fürstenerziehung war und die Rolle des Feldherren, der sein Land verteidigt und vergrößert, in das herrscherliche Tugendsystem integriert war, kam ihr hoher Stellenwert folgerichtig auch auf den Hofbühnen zur Anschauung. Zur Standardausführung gehörten die schematisch auf die Seitenkulissen aufgemalten Zelte (Abb. 5). Im Zeitalter des Absolutismus veränderten die Bibiena diesen Typus entscheidend. Das prächtig geschmückte Zelt des Feldherren oder Fürsten wird nun bedeutend in den Vordergrund gerückt und auf die erhöhte Position des Feldherrenhügels gesetzt. Das Motiv konnte auch durch die Einbeziehung der himmlischen Sphäre mit dem Kriegsgott Mars in einer waffenstarrten Gloriole und einer Feldmusik in den Wolken eine geradezu kosmische Ausweitung erfahren (Abb. 3).

Die »Rustiques« oder »Champêtres« sind ländliche und dörfliche Schauplätze, die allerdings für den barocken Bühnenbildner nicht sehr ergiebig waren. Sie repräsentieren das Element Erde, auf das unmittelbar, gemäß dem barocken Denken in polaren Gegensätzen, das Element Wasser folgt. Die »Maritimes« genannten Schauplätze bieten Seestürme, Seeschlachten und Hafenszenen (Abb. 4).

Ihr eigentliches Thema aber hatten die Bühnenbildner im 17. und besonders im frühen 18. Jahrhundert, im Zeitalter des Absolutismus, mit dem Bildtypus »Royales« oder, in der italienischen Terminologie, der »Reggia« gefunden. Das erste und vornehmste Thema des höfischen Barocktheaters war die »Représentatio Majestatis«. In den Palastarchitekturen, deren unbestrittene Meister die Bühnenbildnerfamilie der Galli-Bibiena geworden sind, wird der Herrschaftsanspruch des Absolutismus in seiner vollkommensten Form zur sinnlichen Erscheinung gebracht. Die »Reggia« der Bibiena sind eine unendliche formale Variierung aller Topoi des Grandiosen (Abb. 7). Aber diese Paläste sind mehr als nur prachtvolle Dekorationsstücke, sie sind Zweckkunst. In ihrer formalen Vollkommenheit sind sie Ausdruck der »potestas absoluta«, der Machtvollkommenheit des Herrschers und architektonische Exempla des »buon governo«, des guten Regiments des Herrschers.

Im Typus »Civiles«, den zivilen Schauplätzen, lebt die Stadtstraße weiter, die schon seit dem antiken Architekturtheoretiker Vitruvius, auf den sich Sebastiano Serlio bezog, als »scena tragica« oder »scena comica« für die Tragödie und die Komödie obligatorisch geworden war.

Zum nächsten Bildtypus »Historiques« zählen Stadtdarstellungen, beispielsweise von Rom oder Karthago, daneben die beliebten Veduten und die sieben Weltwunder, alles in allem ein Konglomerat, das die Bedeutungslosigkeit des Themas »Historie« in diesem Stadium der Theatergeschichte beweist.

Zum Bildtypus »Poétiques« zählten alle Sujets aus der Literatur, also vorzugsweise die höfischen Epen des späten Mittelalters und die äußerst beliebten Ritterromane. Ein Bestseller seit dem 16. Jahrhundert war der Ritterroman »Amadis«, das Vorbild für den galanten Roman des 17. Jahrhunderts. König Ludwig XIV. selbst hatte dem Komponisten Lully diesen Stoff für eine Oper vorgeschlagen, die im Jahr 1684 uraufgeführt wurde. Jean Bérain entwarf für das Palais

des Apollidon eine historisierende exotische Architektur, in der die Vorstellung der Zeit vom Poetischen als einer literarischen Gattung mit dem Thema der eigenen ritterlichen Vorfahren zum poetischen Architekturbild geworden ist. Eine wahre Fundgrube für die Librettisten bildeten die beiden Versepen »Das befreite Jerusalem« von Torquato Tasso und der »Orlando furioso« des Ariost. In beiden Werken findet sich das poetische Motiv der verführerisch schönen Zauberin Armida oder Alcina, die in ihrem Zauberschloß die fahrenden Ritter vom rechten Weg abbringt. Die spektakulärsten Aufführungen fanden am französischen Königshof und am Kaiserhof in Wien statt. Für die »Alcina« in Wien im Jahr 1716 hatte der erst zwanzigjährige Giuseppe Galli-Bibiena die Bühnenbilder entworfen (Abb. 8). In den Weltkugeln, die die rahmende Architektur dieses Freilufttheaters verschwenderisch bekrönen, manifestiert sich der imperiale Anspruch des Hauses Habsburg. Die »Reggia magnifica« der Zauberin Alcina, ein strahlend hell erleuchteter Palast, verwandelt sich in die schrecklichen Inseln, bevölkert von Monstren, in die Alcina die verführten Ritter verzaubert hat. Diese schrecklichen Inseln verändern sich wiederum in die glückseligen Inseln, ein irdisches Paradies, in dem sich eine der Glücksvorstellungen des Zeitalters manifestiert. Im zentralperspektivischen Zentrum, das auch hier eine der Würdeformeln des Barocktheaters bildet, erstrahlt in einer Gloriole der immergrüne heilige Lorbeerbaum, das Symbol des ewigen Glückes. Im Park von Versailles dagegen, in dem die Geschichte von der Zauberin Alcina unter dem Titel »Les Plaisirs de l'isle enchantée« im Jahr 1664 als mehrtägiges Theaterfest aufgeführt wurde, endet die Vorstellung mit einem grandiosen Schlußfeuerwerk, in dem der Zauberpalast auf der Zaubersinsel in die Luft fliegt.

Francesco Galli-Bibiena wird die Zeichnung einer »Reggia del Sole« zugeschrieben, einer Maschine, die sich in der Luft dreimal verwandeln konnte (Abb. 6). Sie zeigt zunächst eine geschlossene Wolke mit Aurora, der Göttin der Morgenröte, dann die Fassade des Palastes des Sonnengottes und schließlich das Innere dieses Palastes mit Apollo auf seinem Wagen, umgeben von den Zeichen des Tierkreises, von Sonne und Mond, von zwei Zephiren, begleitet von himmlischer Sphärenmusik. An diesem Entwurf wird erfahrbar, wie die barocken Bühnenkünstler in eine Dimension der Darstellung vorgestoßen sind, die es auf dem Theater bis

Abb. 3. Martin Kletzel (†1699), *Erstürmung des Kapitols*, aus: *Camillo Generoso*, Dresden 1693

Abb. 4. Johann Oswald Harms (1643-1708), *Seesturm*, aus: *Heinrich der Löwe*, Hamburg 1696





Abb. 5. Tommaso Borgonio (†1691), *Feldlager*, aus: *Lisimaco*, Turin 1689



Abb. 6. Francesco Galli-Bibiena (1659-1739), *Theatermaschine*

dahin so noch nicht gegeben hatte: das Wissen der Zeit um die Welt und um die Gesetze, nach denen der Kosmos funktionierte. Dieser Entwurf vermittelte ein Dreifaches: zunächst das Zusammenspiel von Bild und Kinetik auf der barocken Bühne, dann das Zusammenspiel von Ästhetik und Wissenschaft, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht getrennt gesehen wurden, da auch die Wissenschaft als eine schöne Kunst galt, die mit ästhetischen Mitteln darstellbar war. Schließlich zählte die Geometrie zu den sieben freien Künsten. Und als drittes die differenzierte Intertextualität, die das Bühnenbild im Barock in seinen besten Leistungen erreichen konnte. Die uralte Sonnenmetaphorik war im Zeitalter des Barock durch den *Roi Soleil* zum höfischen Begriff geworden. Sie wurde zur Metapher für den Hof mit dem Sonnenkönig im Mittelpunkt, um den die Planeten der Höflinge und der Aristokratie kreisten. In der Gloriette von Francesco erschien nicht der Fürst als Sonnenkönig; auch der Gott der griechischen Mythologie, Apollon, ist hier nur die sinnlich faßbare, theatergerechte Umsetzung für ein kosmisches Phänomen, die Sonne, die die Welt bewegt und in Gang hält. Im Phänomen Licht manifestiert sich, nach einer Vorstellung der Neuplatoniker, die Idee Gottes. Die Sonne ist hier das Licht des Lebens, das Licht der Welt, das in einer Art schimmerndem Tabernakel verborgen ist und durch die technische Fertigkeit des Bühnenbildners und Maschinenkünstlers in Erscheinung tritt. Nach dem physikalischen Weltbild der Zeit funktionierte der Kosmos, die Bewegung der Gestirne nach den berechenbaren Gesetzen der Mechanik. Das Theater als ein visuelles und kinetisches

Abb. 7. Giuseppe Galli-Bibiena (1696-1757), *Luogo magnifico per nozze*, prächtiger Schauplatz für Hochzeiten, Wien 1722



Medium konnte dies sinnfällig und erfahrbar vorführen. Das heliozentrische Weltbild wurde von Johannes Kepler wissenschaftlich begründet, die Lehre, daß die Sonne, um die sich alles dreht, den Mittelpunkt des Planetensystems bildet. In seinem Buch *Harmonices Mundi* (1619), die *Harmonien der Welt*, führte er die himmlische Ordnung zurück auf die ästhetischen Prinzipien der Geometrie und der Musik. Die Planeten vertreten einzeln die Einstimmigkeit, zusammen bilden sie die kosmische Mehrstimmigkeit, die Motette der Weltharmonie. Nach einer Idee der Neuplatoniker, deren Gedanken wesentlich für die Konstituierung der neuen Kunstgattung der Oper geworden sind, ist die Musik der akustische Ausdruck der Harmonie der Sphären. Und die Harmonie ist nach den Vorstellungen eben dieser Neuplatoniker die Tochter von Mars und Venus, die Vereinigung der Gegensätze von Stärke und Krieg und von Liebe und Anmut. Im Bühnenbild des Barock ist die Harmonie die Hochzeit von Ästhetik und Wissenschaft.

Das Theater ist eine vergängliche Kunst. Die Feste sind verrauscht, die Feuerwerke sind verpufft. *Vanitas vanitatum!* Im Schauspiel *Der Sturm* läßt Shakespeare seinen Prospero die Schlußworte sprechen:

»Wie dieses Scheines lockerer Bau, so werden die wolkenhohen Türme, die Paläste, die hehren Tempel, selbst der große Erdenball, Ja, was daran nur Teil hat, untergehen. Und wie dies leere Schaugepränge verblaßt, Spurlos verschwinden. Wir sind aus solchem Stoff wie der zu Träumen...«

Abb. 8. Giuseppe Galli-Bibiena (1696-1757), *Reggia magnifica*, aus *Angelica vincitrice d'Alcina*, Wien 1716



INFLUENCE OF GUISEPPE AND CARLO BIBIENA ON SWEDISH SCENOGRAPHY OF THE 18TH CENTURY

When working on a catalogue raisonné of the surviving scenery of the 18th century from the court theatres of Drottningholm and Gripsholm in Sweden, I have come across both, Guiseppe and Carlo Bibiena. It goes without saying that the influence of the Bibiena family during the first half of the 18th century was still solidly established in Europe. During the travel tours made by young aristocrats fulfilling their education in France and Italy, important contacts were taken. This was the case especially for architects and craftsmen in general who made European journeys sometimes for several years in order to learn and improve their skill. When it comes to European court culture the ties within the royal families played an important part as intermediary for new impulses.

The Prussian princess Lovisa Ulrika became queen of Sweden in 1751. In 1744 she had married Adolf Fredrik of Holstein-Gottorf, the successor to the throne. Lovisa Ulrika was number 10 in the circle of 13 brothers and sisters and accordingly, one of Wilhelmine's younger sisters. She was very well educated, brilliantly intelligent and also ambitious for power. Her skills and contacts made her a regenerator of the Swedish court life not least in connection with theatre, opera and architecture. In what way could then the influence of Bibiena be carried on in practice? I like to give you a couple of tangible examples:

In the early 1750s the Royal Palace in Stockholm was almost ready but with ongoing interior furnishing. The court theatres of Ulriksdal and Drottningholm were in the planning state. (There had also been a wish to construct a theatre within the Stockholm palace and drawings by Francesco Bibiena were delivered for this purpose. However, the plans were changed and unfortunately the Francesco-drawings are lost since long.)

In order to gather information and collect and purchase models, graphics and drawings that could be useful in connection with the intended work, three men went for a journey to Europe. The costs involved were paid by the state but also by Lovisa Ulrika herself. She writes in a letter to her brother in Berlin: "Je fais voyager un dessinateur à present, sur mes propres dépens, avec un peintre. Ils iront en France et en Italie et passeront par Berlin."

"Le dessinateur" was Jean Eric Rehn, also a prominent architect and soon to become supervisor and supplier of models or designs to stage decorations at the court theatres. The painter was Johan Pasch, who was a guild painter making interior decorations but also stage sets. The third person was Georg Fröman, a master builder who, compared to Rehn, socially ranked far below. Perhaps that is why Lovisa Ulrika does not mention the third member in the group. Fröman's task was to gather information on technical devices and for all constructive details in stage machinery. Thanks to Fröman and the diary he kept, a lot of details of the journey are known.¹

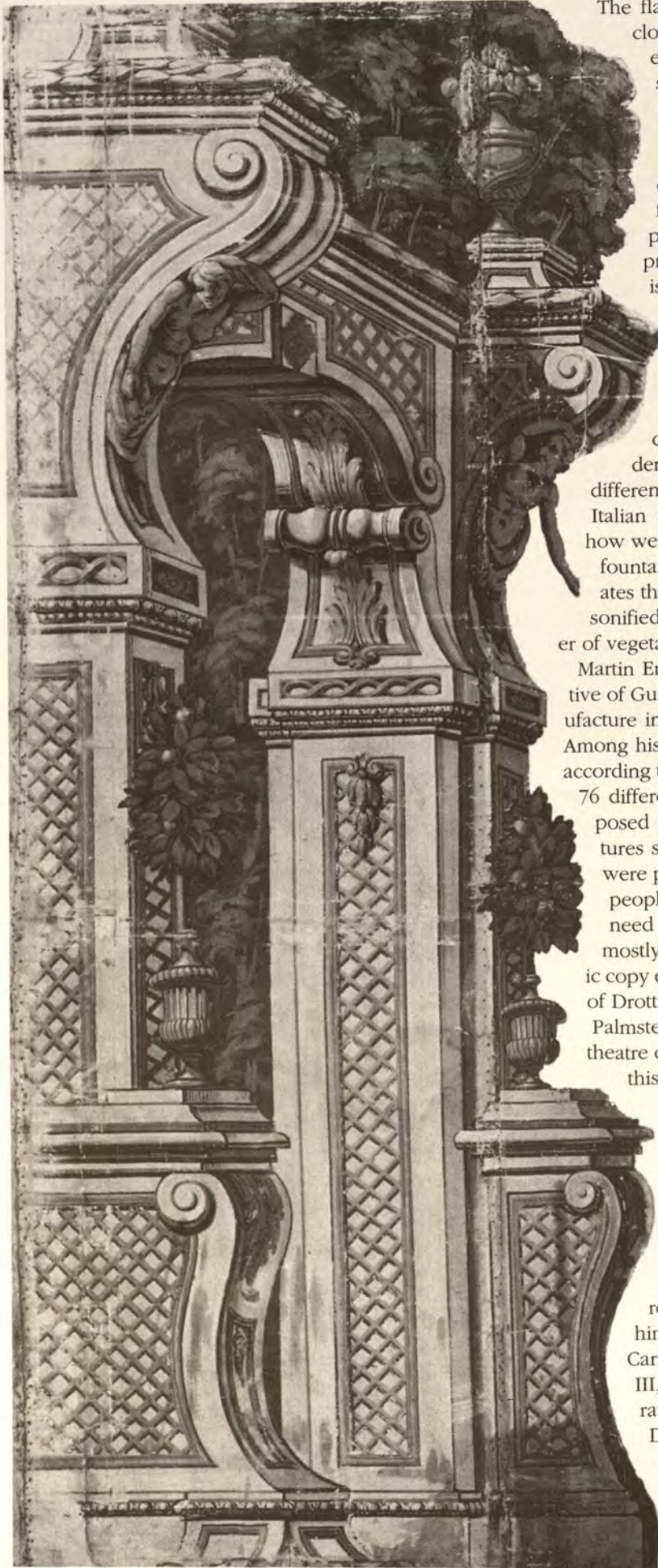
All three travellers were very skilled in their professions and both Rehn and Pasch had already made long time studies in Europe. The tour started in June 1755 and passed through Germany with a stop in Berlin between July 20 and August 5th. Afterwards, the tour went to Dresden, Prague, Vienna, Venice and Rome where the stay was extended to six months. After Rome the route included Naples and Herculaneum. The way home went through Turin, Paris (summer 1756 was spent in the French capital), the Netherlands and Denmark.

Thanks to Frömans' diary we know that during the stay in Berlin, a visit to the opera house was on the schedule and that several named artists were called on and among those also "Bibienna, dessinateur". The first name is not given, but there should be no doubt that the Bibiena in question was Guiseppe who worked in Berlin since 1751, where he died in 1757.

We do not know what came out of the meeting with Giuseppe, whose work was well known at that time, not least through graphic media. Considering that both Rehn and Pasch were occupied in furnishing two theatres with stock sceneries, the meeting with Guiseppe must have been inspiring. Perhaps did they discuss one of Guiseppe's operatic garden compositions?

At Drottningholm you still find five pairs of flats to a garden scenery with obvious connection to Guiseppe. The scenery is listed in an inventory of 1809 and at that time the scenery was still complete is described as follows: "A garden, representing a host of pavilions in so-called Italian style, a lot of hedges and trees. (A host of yellow squares everywhere on the Scenery are to make up the building of which the pavilions are composed;) – 10 Flats, 5 on each side." This scenery is among the oldest preserved in the Drottningholm Theatre which means that it was painted at the latest in 1766. The painter could very well have been Johan Pasch and the one to decide on the motive was most likely Rehn, who had been engaged as a kind of director of the court theatres stage decorations. Whoever he was, the artist who painted the scenery had obviously at his disposal an original or some sort of model deriving from a composition by Guiseppe. Possibly the original was a print by Andrea Pfeffel included in 'Architettura e prospettiva...', published in 1740 and featuring, among other things, stage designs produced by Guiseppe in Vienna during the 1720s. A further, conclusive link between the Drottningholm garden and Giuseppe's, with its distinctive garden pavilions and Neptune fountain, is the description of the backcloth, no longer existent, listed in the inventory:

"A Backcloth, representing three Pavilions, and in the middle one a figure of Neptune with a Trident/old Inscription The Brown Garden/"



The flats have elements of design which come very close to the Bibiena scenery, but there are differences: Bibiena's garden flats all have a voluted socle projecting against the stage floor supporting a figurative sculpture. There are no traces of this motif in the Swedish garden, but this does not rule out the existence of similar projecting elements of scenery. Conceivably they took the form of detachable set pieces which were placed on the stage floor adjacent to the appropriate flat. The third pair of flats of the garden set is another deviation from the Bibiena version. Instead of trellis pavilions, they depict sculpted fountains. This departure from the original can be seen as a deliberate modernisation from the very outset. By now, some way into the 1760s, Giuseppe's scenery, with its strict linearity, doubtless seemed old-fashioned, and there is no denying that the inclusion of a pair of flats for the different motif helped to relieve the monotony of the Italian master's composition. In addition, one notes how well the odd pair of flats thematically – through its fountains and the Ceres figure – picks up and accentuates the symbolic meaning of the Bibiena garden, personified by Neptune, the ruler of the waves and promoter of vegetation and rebirth.

Martin Engelbrecht also exploited the same garden motive of Guiseppe in his industrial graphic production manufacture in Augsburg that was going on at least till 1756. Among his graphic prints he also produced dioramas and according to a list from his shop there existed not less than 76 different scenes or "Presentationen", everyone composed of six sheets each. Among those diorama-pictures several represented opera scenes. The dioramas were probably very popular and reached a great lot of people all around in Europe, appeasing a general need for pictures. Probably the printed sheets were mostly delivered coloured, but never cut out. A graphic copy emanating from Guiseppe's garden in possession of Drottningholms teatermuseum once belonged to Eric Palmstedt, the architect of the well-known Gripsholm theatre constructed in 1784. It is interesting to know that this kind of pictorial representation was part of his surroundings, stimulating his imagination. The inventor of the garden diorama is indicated to be Jeremias Wachsmuth (1711-1771). Wachsmuth's rights in this connection must be that he did transform or adjust a drawing or a graphic print originally by Guiseppe into another media.

A different kind of influence – so to say it more directly – could be manifested by the artist himself being on the spot. That was the case when Carlo Bibiena was summoned to Sweden by Gustaf III, king since 1772 to assist with the festival decorations for the nuptials in 1774 of the Duke and Duchess of Södermanland. Södermanland is a duchy or landscape south of Stockholm. The duke, named Carl, was Lovisa Ulrika's second

Fig. 1. Court theatre of Drottningholm, side wing of garden scenery

son. He was marrying Hedvig Elisabeth Charlotta of Oldenburg-Delmenhort. The festivities included spectacles in the Great Gallery (the State Hall) of Stockholm Palace on 8th June 1774, when A. F. Gyllenborg's verse drama 'Birger Jarl' was performed with numerous changes of scenes and entries. At Drottningholm one scenery except for the roofs is still in existence that can be tied to the commission of Carlo. In the inventory of 1809 the set is called "An Ionic Temple" and is consisting of seven pairs of flats, four frames or shutters and a practicable staircase composed of three set pieces. The description in the inventory reads: "An Ionic Temple, with floral bands round the Columns, 14 Flats high." The four shutters are described to represent "Architecture of Ionic modern Composition; attached at the back constituting wall covering." In addition to the seven surviving pairs of flats and the four shutters, the inventory also lists the then existent roofs: "6 roofs, namely 1, 2, 3, 4 and 6 painted with Architecture and Garlands, apparently for the Ionic Temple M. The Old Inscription is: Wibiena, to go in the attic cupboard on the right."

The scenery having first been painted for the State Hall at Stockholm Palace is an assumption corroborated by the fact of the backcloth, contrary to the usual practice, being fixed to four frames which are intended to be put together and braced, not to be flown – for, needless to say, the State Hall had no flies, since this stage was a temporary and a moveable one. The provenance of the palace can be discussed and that the scenery had a history before being brought to Drottningholm is sure. It has also been suggested that the scenery be used for the third act of the opera 'Silvie', in which it represented the interior of the Temple of Diana. 'Silvie' was performed at the Bollhus-theatre, the opera of Stockholm, on 13th July as part of the ducal wedding festivities. The 1774 stage directions in the script give us the setting, not only the interior of the Temple of Diana, but also – in the closing scene of the last act – the Temple of Amor.

The back arrangement, with its adjustable frames or shutters, certainly argues in favour of the scenery originally designed for the State Hall and in the absence of more detailed evidence concerning the number of sets which Bibiena actually produced, the possibility of the set or at least the frames having been used in the State Hall cannot be ruled out. Admittedly, the motif does not fit in with the requisite scenery for 'Birger Jarl', but when that play was performed in the State Hall, it was interspersed with diversissements. In-between the second and third acts a performance was given of 'Aegle', a so-called opera-ballet, featuring the temples of Fortune, Amor and Destiny. For 'Silvie' and its performance at Bollhusteatern, on the other hand, a suspended backcloth would have been the natural recourse, and so it is interesting to note that, in the 1809 inventory, there is also a backcloth listed incontrovertibly associated, if not with the Ionic temple, then at least with Bibiena. The inventory gives us the information that an old inscription once said that the backdrop did belong to "Wiibiena's Palace set". It represented a Palace "painted

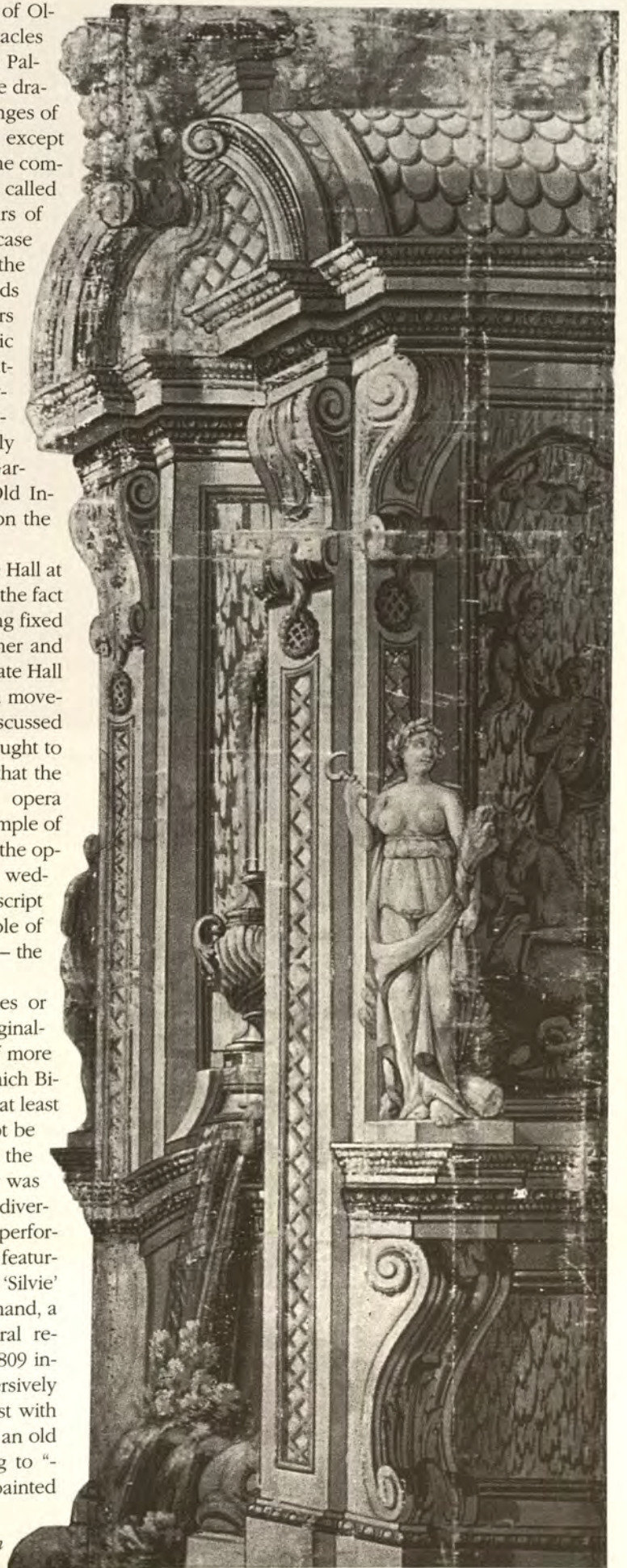


Fig. 2. Court theatre of Drottningholm, side wing of garden scenery representing a fountain and a Ceres sculpture



Fig. 3. Print by Andreas Pfeffel 1740, inv. Giovanni Bibiena

grey, with Columns and Pilasters of Corinthian order and Garlands on."

In view of the different orders – one Ionic and one Corinthian – we may assume that Drottningholm once had remnants of two Bibiena palaces. But the inventory also mentions: "Five Roofs and Two columns Roofs, belonging to the palace in Birger Jarl, marked H: all rotten except for just one." Perhaps these rotted roofs belonged to yet another Bibiena set, namely that occurring in the first and third acts of 'Birger Jarl' and, according to the stage directions, is representing a "Drawing room, splendidly adorned in the Gothic taste. The backcloth ends with a roundel, with three doors opening on to the courtyard."

Undeniably, the "Ionic Temple", as the inventory calls it, has a previous history and this Bibiena scenery was not originally produced for the Drottningholm Theatre. This is hinted at, for example, by the revised numbering of the flats, from which we can see that at least three pairs of flats were added to the set. One can also see that different hands were involved: there are considerable variations in the brushwork and colouring. Probably, and even if certain parts of it were originally made for the State Hall, this set touched down at the Bollhus-theatre. Later, to make it fit in

at Drottningholm, additions were made to the temple and, judging by the changes in the numbering, these additions comprised the first pair of flats and the two furthestmost.

We know that Jean Eric Rehn was affronted by the summoning of Carlo Bibiena since he was the one who would normally also have been responsible for theatrical festivities in connection with the wedding. Carl Christoffer Gjörwell, a well known publicist and librarian, writes in a letter of 28th March 1774 to his friend Jonas Alströmer, a manufacturer living in the town of Allingsås, that rehearsals are in progress for 'Silvie' and 'Birger Jarl', "a magnificent play to be performed at the nuptials". He continues: "But we have also received from Vienna an Italian called Bibiena, he is supposed to be a great master at both building and decorating a theatre. Night and day he sits at the Palace, painting for the new plays which are to be performed at the nuptials. I fancy Your Lordship can hear all the way to Allingsås how Master Rehn, who has hitherto decorated Bollhusteatern and intended building the new theatre, a man great both in skill and vehemence, walks cursing down the palace corridors."

He returns to the same subject in his next letter, dated 25th April 1774: "The Italian Bibiena is painting the temple of

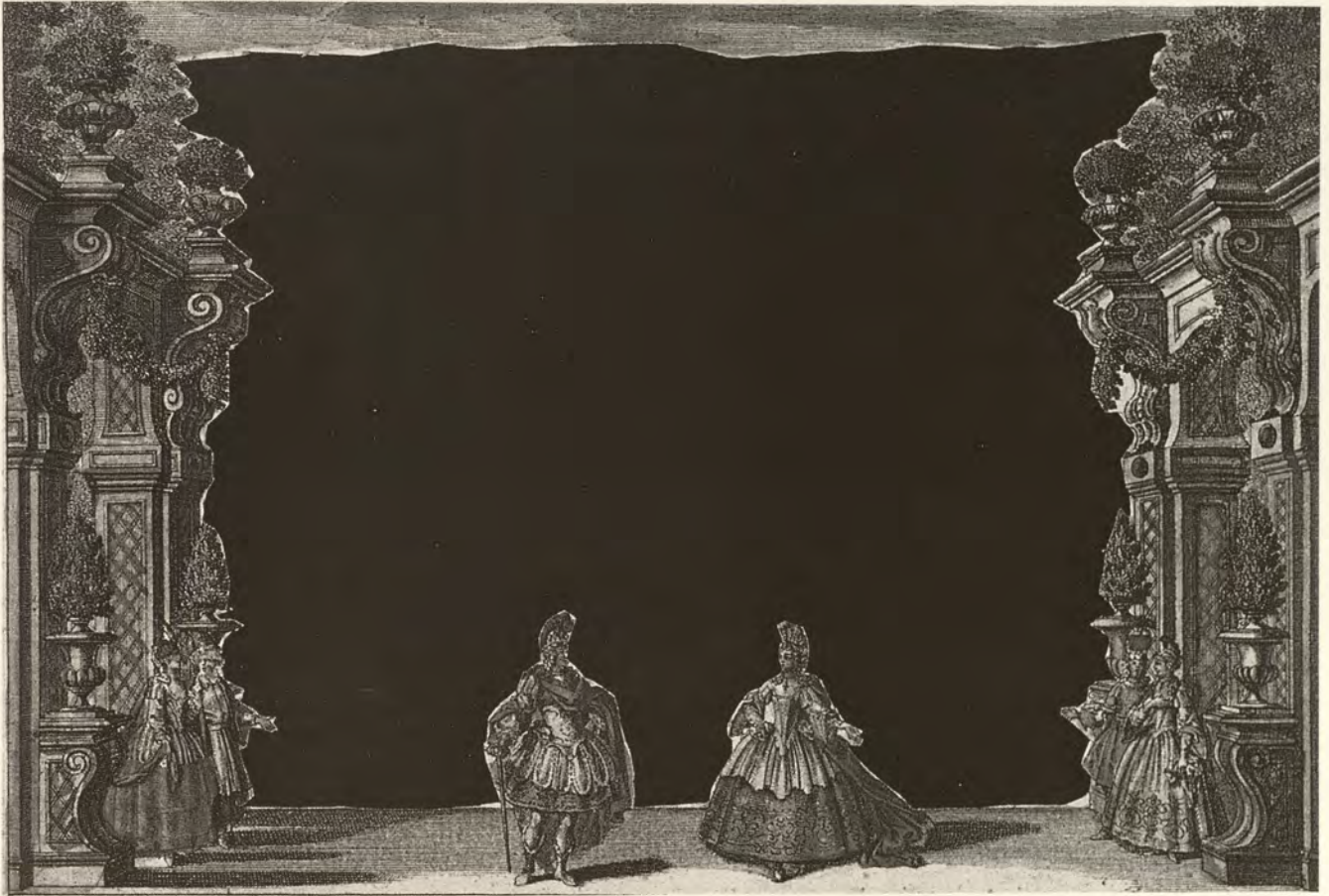


Fig. 4. Print by Martin Engelbrecht, Augsburg, 1st sheet of diorama scene

Amor for Silvie, and Rehn curses, loudly called him a charlatan. He has travelled the length and breadth of Europe and came here this year from Copenhagen, where he did not prosper either. It seems likely, though, that if he had any superior talent he would not need to come here to the north and offer his art. We will see before long how good he is. However, Mr Surveyor Rehn ought not to vent his wrath on the fellow, since he is working at the King's command. It would be annoying, though, if the foreigner is a mediocre fellow and were to take away work for both, our skilful scenery painters Bolander [pupil of Pasch] and Sundström."

By 1774 the style of the Bibienas was out of fashion and replaced by French neo-classicism. In Sweden Rehn continued to be the one in charge with the sceneries of both, the court theatres and of the Royal Swedish opera as long as it was situated in the old Bollhouse building. A new opera house was inaugurated in 1782. In order to renew the stock of scenery that would fit the new stage, Gustaf III. sent for designs from Jean Démosthène Dugourc in Paris. A couple of years later Louis Jean Desprez arrived in Sweden and the art of scenography turned into something new and different, heralding the Romantic period.

NOTES

- 1 Agne Beijer, Theaterzeichnungen im Reisejournal des Schloßbaumeisters Georg Fröman von seiner Reise nach Dresden und Wien im Jahre 1755, in: *Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen*, Editors Rolf Badenhausen and Harald Zielske, 1974.

▷ Fig. 5. Court theatre of Drottningholm, Carlo Bibiena, one of four shutters to the temple scenery



DIE BÜHNENBELEUCHTUNG IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT IN FRANKREICH

In Versailles befinden sich zwei kostbare Beispiele für ein großes und ein kleines Theater. Die königliche Oper im Schloß von Versailles, eröffnet im Mai 1770, hat einen Bühnenraum von der gleichen Größe wie die Pariser Oper, die im Februar des gleichen Jahres im Palais Royal eingebaut wurde. Ihre Bühnenkonzeption ist die eines Grand Théâtre. Das Markgräfliche Opernhaus, 1748 erbaut, kann demgegenüber als Avantgarde-Theater angesehen werden, denn in Frankreich baute man in dieser Zeit noch rechteckige Säle mit vergleichsweise schlechter Akustik.

Das Privattheater der Königin im Trianon ist ein fast vollständig erhaltenes Beispiel für ein kleines Theater der Zeit. In diesem Theater wurden 1780 zum ersten Mal die Theorien von Pierre Patte erprobt, der forderte, den Zuschauerraum während der Vorstellung nicht zu erleuchten, damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Bühne konzentriert würde. Im Trianon verbreiten indirekte Lichtquellen, die im Deckenfries verborgen sind, ein diffuses Licht, das uns sehr angenehm ist, das das Publikum des 18. Jahrhunderts aber schockiert haben muß, denn es war aus den öffentlichen Theatern gewohnt, vor allem selbst gesehen zu werden.

Es ist etwas paradox, heute über etwas zu sprechen, was es damals überhaupt noch nicht gab: die Beleuchtung. Das französische Wort dafür, »éclairage«, ist erst ab 1798 nachweisbar. Statt von »beleuchten« mußte man daher eher von »erleuchten« (mettre en lumière) oder von »illuminieren« sprechen.

Die technische Literatur sagt nur wenig zum Thema Beleuchtung. Theaterarchive sind praktisch inexistent. Und schließlich gibt es in Frankreich keinen einzigen originalen Beleuchtungskörper mehr, der für die Bühnenbeleuchtung im 17. und 18. Jahrhundert eingesetzt wurde. Dennoch lassen einige wenige Berichte zeitgenössischer Beobachter die Schwierigkeiten der Beleuchtung erkennen. Durch Deduktion ist es möglich, das verwendete Material zu erschließen. Die Beleuchtungskörper waren entweder aus Weißblech gefertigt, einem billigen Material, oder aus Glas. Das Schloß von Cesky Krumlov in der Tschechischen Republik beherbergt authentische Beleuchtungskörper aus allen Epochen – kostbare Zeugnisse, durch die es möglich ist, zu extrapolieren und zu verstehen, was in Frankreich wirklich geschah.

Bis 1785 hatte sich die Beleuchtungstechnik nicht wesentlich entwickelt: Öllampe, Fackel, Wachskerze und Talglicht waren seit ewigen Zeiten bekannt. Als Brennstoffe wurden nur tierische und pflanzliche Fette und Bienenwachs verwendet. Diese gaben nur ein sehr schwaches

Licht, waren hoch gefährlich und verbreiteten einen starken Geruch.

Die Öllampe, deren Herkunft im Dunkel der Vorzeit verborgen bleibt, hatte viele verschiedene Formen und konnte sogar zum Kunstobjekt werden. Doch im Theater bestand sie aus einem einfachen Weißblechbehälter mit einem Docht in der Mitte. Diese Lampe hatte mehrere Nachteile: nach einer gewissen Brenndauer erwärmte sich das Öl, die Kapillarität stieg, die Flamme wurde größer und die Lampe blakte. Der fette Qualm und der Geruch (abhängig von der Qualität des verwendeten Öls) waren kaum zu ertragen. Wenn das Öl verbraucht war, verbrannte der Docht und produzierte giftige Dämpfe. Deshalb mußte man die Lampen ständig beobachten, und damit waren viele Leute beschäftigt.

Die Wachskerze wurde im 7. Jahrhundert von den Venetianern in Frankreich eingeführt. Sie besteht aus einem Baumwolldocht, der von Bienenwachs eingehüllt ist. Wenn der Durchmesser der Wachskerze im richtigen Verhältnis zum Durchmesser des Dochtes steht, brennt die Baumwolle in perfekter Harmonie mit dem Bienenwachs und verbreitet ein sehr schönes Licht, ohne wahrnehmbaren Qualm. Doch die Seltenheit des Bienenwachses machte die Kerze zu einem äußerst teuren Produkt. Ihr Gebrauch war der Kirche und dem König vorbehalten.

Später, im 14. Jahrhundert, erschien die Talgkerze. Sie war preislich relativ günstig, aber in der Praxis schwierig zu handhaben. Ihr Docht bestand aus Flachs, der von einem Gemisch aus luftgetrocknetem Hammel- und Rindertalg eingehüllt wurde. Sie sah aus wie eine Wachskerze. Aber der Talg verbrannte viel schneller als der Docht, und so erlosch sie nach etwa 20 Minuten. Um dies zu vermeiden, mußte man den Docht regelmäßig putzen.

In Paris untersuchten, auf Betreiben der Akademie der Wissenschaften, zahlreiche Forscher das Phänomen der Verbrennung. Der berühmte Lavoisier ordnete den in der Luft vorhandenen Sauerstoff dem Verbrennungsprozeß zu. Der Physiker und Sohn eines Uhrmachers Aimé Argant, geboren im Juli 1750 in Genf, gestorben in London im Oktober 1803, stellte 1780 in Montpellier eine Lampe mit doppelter Luftzirkulation vor. Etwas später umgab Lange dieselbe Lampe mit Kristallglas, um den Luftstrom und damit die Helligkeit nochmals zu verstärken. Die Petroleumlampe, die noch in unseren Tagen ihre Dienste leistet, nutzt eben dieses System. Sie wurde im »Physikalischen Journal« vom Februar 1784 publik gemacht, und am 27. April desselben Jahres ersetzte man in der Comédie Française zur Premiere von »Figaros Hochzeit« die Talgkerzen der Ram-

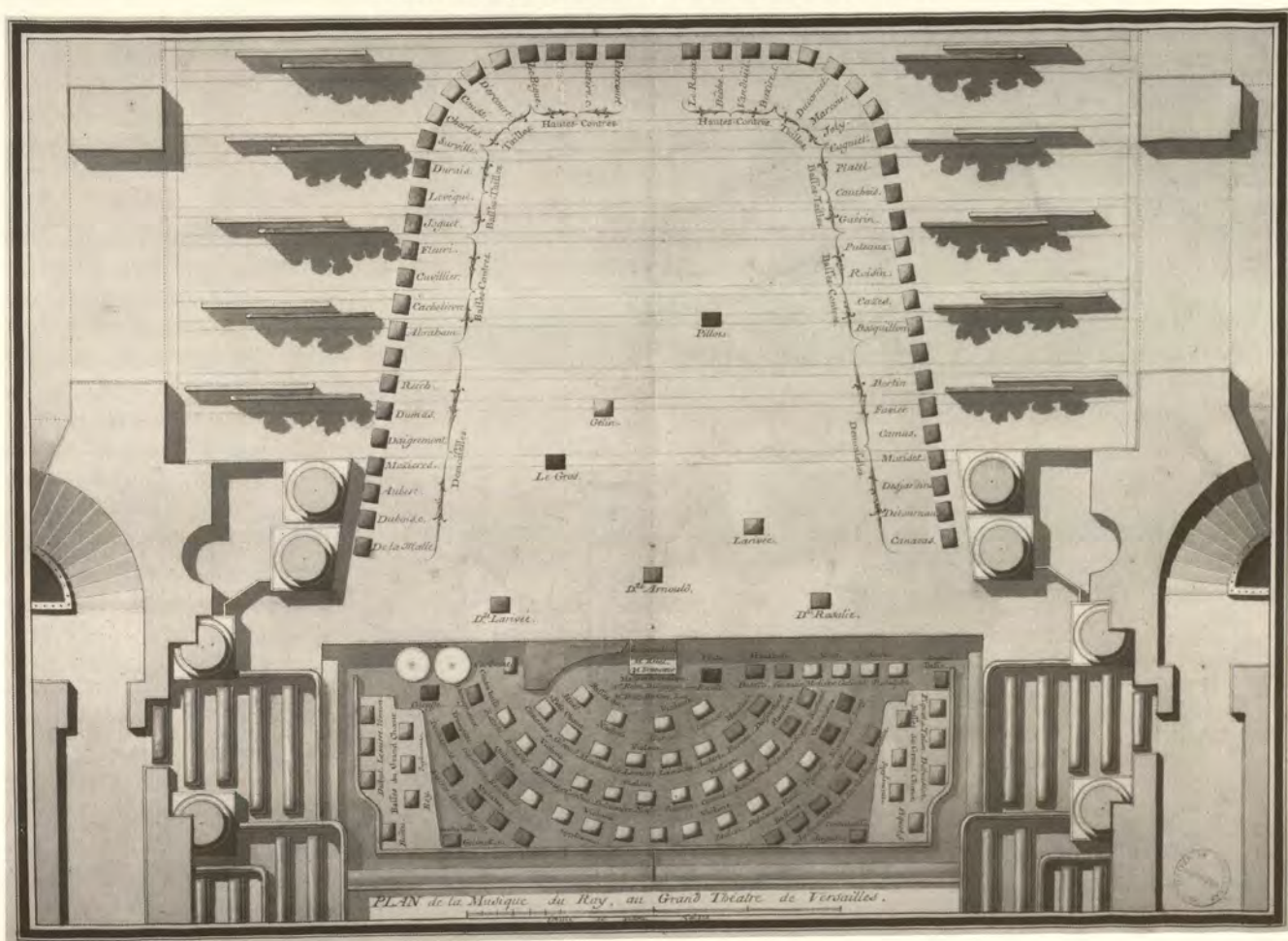
penbeleuchtung durch Argand-Lampen. Der Erfolg ist beträchtlich. Damit markiert dieses Datum den Beginn der Entwicklung einer wirklich künstlerischen Beleuchtung. Der Apotheker Antoine Quinquet, ein skrupelloser Geschäftsmann, bemächtigt sich der Erfindung, schließt sich mit der Zunft der Ölmacher und der Weißblecher zusammen und schaffte es, diese Lampe als Massenprodukt auf den Markt zu bringen. Schon bald ist sie als »Quinquet« bekannt.

Zur gleichen Zeit destillierte Lelong aus trockenem Holz das Leuchtgas. Man beachtete seine Entdeckung aber nicht weiter ... Der Uhrmacher Bertrant-Guillaume Carcel (1750-1812) vervollkommnet die Quinquet, indem er in den Ölbehälter eine Pumpe einbaut, die von einem Uhrwerk gesteuert wird. Diese Pumpe versorgt den zylindrischen Docht kontinuierlich mit Öl. Das Öl gelangt regelmäßig an die Verbrennungsoberfläche, und das überschüssige Öl fließt zurück in den Ölbehälter. Jetzt bleibt das Licht gleichmäßig hell, und die Lampe brennt – ohne heiß zu werden – sechs Stunden lang. Nach Carcel wird daraufhin im 19. Jahrhundert die Einheit der Lichtstärke benannt. Erst 1811 isolieren Chevreul und Gay-Lussac die Stearinsäure, und 1831 extrahiert Reichenbach in Mähren aus Holzteer das Paraffin. Seitdem können moderne Wachskerzen (Stearinkerzen) zu einem sehr erschwinglichen Preis hergestellt werden.

Zurück zu den Schwierigkeiten der Beleuchtung im Theater zu Beginn des 18. Jahrhunderts: Im Jahre 1703 hatte sich der Grand Dauphin im Theater des Palais Royal in Paris angekündigt, um der Tragédie lyrique »Psyche« von Molière, Quinault und Lully beizuwohnen. Um dieses Ereignis würdig zu begehen, entschied man sich, die vierundzwanzig Öllampen an der Rampe, die elf Lüster mit je zwölf Lichten im Zuschauerraum und die sechshundert Talgkerzen auf der Rückseite der Kulissenwagen durch Wachskerzen zu ersetzen. Der Effekt war überwältigend – aber auch die Kosten. Man sprach noch 30 Jahre später davon. Selbst für ein Mitglied der königlichen Familie dieses Ranges, den zweiten Mann im Staat, war die Beleuchtung mit Wachskerzen unbezahlbar. Verständlicherweise wollte man diese Erfahrung kein zweites Mal machen ... Dennoch war es üblich, die Talgkerzen der Lüster im Zuschauerraum durch Wachskerzen zu ersetzen, wenn der König oder ein Mitglied der königlichen Familie eine Vorstellung besuchte.

Jahre später ließ Ludwig XIV. in Versailles die königliche Oper einrichten, um die Hochzeit des Dauphin, des späteren Ludwig XV., mit Marie-Antoinette von Österreich zu feiern. Doch für die Bühnenbeleuchtung wurden am 16. Mai 1770, am Hof zu Versailles, während eines Ereignisses von internationaler Bedeutung doch nur Öllampen benutzt! Im Zuschauerraum brannten natürlich echte Wachskerzen, und um einen ausreichenden Kontrast zu erreichen, hatte man fast dreitausend Öllampen zur Illumination des Bühnenbildes eingesetzt.

Abb. 1. »Plan de la Musique du Roy, au Grand Théâtre de Versailles«, 1770; auf den Rückseiten der Kulissen sind Öllämpchen angebracht, die die jeweils dabinter stehende Kulisse beleuchten.



Die Vorstellung von Beleuchtung existierte damals nicht, das Leben fand so weit wie möglich bei Tageslicht statt. Doch man feierte große Ereignisse durch eine Illumination mit Wachskerzen, deren Anzahl proportional zur Wichtigkeit des Ereignisses stieg. Der Herzog von Saint-Simon beschreibt in seinen Memoiren, daß die weihnachtliche Miternachtsmesse in der Kapelle von Versailles schöner anzusehen war als der festlichste Abend in der Oper. Um 1770 entsprach der Preis einer einzigen Wachskerze dem Wochenlohn eines Arbeiters, und man verbrauchte davon dreitausend an diesem einen Abend. Es ist nicht möglich, daraus Schlüsse für ganz Europa zu ziehen, aber wir können uns denken, daß die anderen Höfe Europas nicht über so viele Mittel verfügten wie der französische Hof und, wie alle Welt, an Wachskerzen sparen mußten.

Die technischen Zwänge, die die Leuchtmittel mit sich brachten, spielten damals eine ganz entscheidende Rolle. Selbst in der Comédie Française durfte ein Akt eines Stückes nicht länger als zwanzig Minuten dauern, nämlich die Zeit, nach der eine Talgkerze unumgänglich geputzt werden mußte. Das Comité de Lecture war in diesem Punkt sehr strikt und zwang des öfteren einen Autor, sein Stück entsprechend zu kürzen. Andererseits verursachte das Schließen des Vorhangs zwischen den Akten solchen Luftzug, daß die Flammen ausgeblasen wurden. Es war auch viel einfacher, die Kulissen zu bewegen, die sich gegenseitig beleuchteten, als die Schauspieler sich auf der Bühne in günstigem Licht bewegen zu lassen. Öllampen erhellten einen Bereich von kaum zwei Metern Tiefe. Die Kulissen wurden von Beleuchtungskörpern erhellt, die auf der Rückseite der jeweils vor ihnen stehenden Kulisse befestigt waren. Doch der Bühnenraum selbst war weit davon entfernt, von diesem Licht zu profitieren.

Es war unmöglich, die ohnehin geringe Lichtstärke einer Öllampe auch noch zu filtern, um etwa farbiges Licht zu kreieren. Die Absorption war so hoch, daß das Ergebnis nicht zufriedenstellend gewesen wäre. Weder färbte man das Licht für Nachtszenen blau ein, noch rot für Feuersbrünste. Man bemalte die Leinwand entsprechend und betonte die Schatten, damit das Publikum den Sinn verstehen konnte. Gleichzeitig brannten die Lampen so hell wie möglich. Farbiges Licht war nur mit Wachskerzen zu erreichen, über die gefärbte Glaszylinder gestülpt wurden.

Fassen wir zusammen: Bis zum Jahre 1785 wurde in den französischen Theatern mit Öllampen und Talgkerzen gearbeitet. In den königlichen Theatern wurden die Talgkerzen durch Wachskerzen ersetzt. In diesem Fall verhielt sich die Anzahl der Kerzen proportional zur Bedeutung des Ereignisses und hatte nichts mit den künstlerischen Erfordernissen der Bühnenbeleuchtung zu tun. Die Verwendung von Wachskerzen hatte einen heiligen Charakter. (Einige von Ihnen werden sich daran erinnern, daß im Katholizismus an hohen Feiertagen, die im Freien zelebriert wurden, immer eine große Zahl brennender Kerzen zum Einsatz kam, die – am helllichten Tage – eben keine Beleuchtungsfunktion hatten.)

Es sind die Beleuchtungsprobleme, die unsere Bühnen, die Kulissenbühnen, wesentlich bestimmten. Die Abfolge paralleler Flächen gab die Beleuchtungsverteilung vor und zementierte eine szenische Praxis, die bis zur Einführung der Elektrizität fast unverändert blieb. Eine realistische Inszenierung mit Figuren, die sich in einem gleichmäßig erleuchteten Raum bewegen, gibt es erst seit Richard Wagner, der seinerseits von den Problemen der Gasbeleuchtung eingeschränkt wurde. Man weiß, daß er mit dieser Technik gar nicht zufrieden war. Der geniale Komponist war ein Visionär, aber auch er konnte seine Visionen nur mit den Mitteln realisieren, die seine Zeit ihm zur Verfügung stellte. Erst die Weiterentwicklung der Beleuchtungstechnik ermöglichte tatsächliche Lichtgestaltung und Regie. Im Barock war dagegen nur die Bühnenmalerei Ausdruck des künstlerischen Willens.

Es gibt Probleme mit der Konservierung und dem Einsatz dieser Dekorationen, die für eine Beleuchtung mit Öllampen gedacht waren. Die Frage ist nicht, ob man zu dieser Beleuchtungsart zurückkehren kann. Doch sind unsere elektrischen Lampen schlecht dafür geeignet, diese Dekorationen zur Geltung zu bringen. Wir müssen also unsere moderne Technik perfektionieren, damit sie dem Geist des Barock nahekommen kann, anstatt einen unmöglichen Schritt zurück zu machen.

Man kann nur verzweifeln über die quasi systematische Zerstörung der historischen Bühnentechnik aller Orten, und es ist Zeit, genauso aktiv für die Erhaltung unserer historischen Theater einzutreten wie sonst für den Bau neuer Theater ex nihilo. Was bleibt an Wissen um diesen Teil der europäischen Kultur, wenn diese Bühnentechnik überall zerstört ist? Wir brauchen ein internationales Bewußtsein für diese Aufgabe, um zu erreichen, daß nicht jeder an einem Barocktheater herumkurken kann wie an den historischen Orgeln, mit denen ähnlich umgesprungen wurde.

Wäre es nicht gut, hier und jetzt ein permanentes europäisches Forum zu schaffen, das den Erfahrungsaustausch über die Erhaltung unseres technischen Erbes, der Bühnentechnik, ermöglicht und das Bewußtsein für das europäische Erbe stärkt? In Frankreich sind wir bereits auf dem Weg. 1995 wurde in Compiègne eine Vereinigung der Privattheater ins Leben gerufen, die sich damit beschäftigt, die Theaterbesitzer für den Wert des in ihrem Besitz befindlichen Erbes zu sensibilisieren. Eine andere Vereinigung existiert in Deutschland. Ist es jetzt nicht an der Zeit, ein echtes Netzwerk zu schaffen, permanenter Art, auch im Internet? Man stelle sich vor, wie jedes der Theater aus der Vergessenheit heraustritt, seine Geschichte erschließt und dem Publikum mit Führungen und Vorstellungen die europäische Theatertradition nahebringt. Das wäre ein wahrer Beitrag zur gemeinsamen Kultur Europas.

Es versteht sich, daß ein solches Projekt nur innerhalb des Rahmens oder mit finanzieller Unterstützung der Europäischen Union stattfinden kann. Aber wir sollten es jetzt in Gang setzen.

SCHLOSSTHEATER LUDWIGSBURG, RESTAURIERUNG UND BETRIEB

Die Restaurierung des Ludwigsburger Schloßtheaters konnte nach vier Jahren im Mai 1998 abgeschlossen werden. Sie umfaßte das Gehäuse von 1728, den Zuschauerraum von 1758, der 1812 modernisiert wurde, die Bühne mit der Maschinerie von 1758 und die Bühnendekorationen vom Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts. Einige Anmerkungen zur bewegten Geschichte müssen hier genügen: Als Jagdschloß 1704 begonnen, wurde Schloß Ludwigsburg 1718 zur Residenz des Herzogtums Württemberg. Der Architekt Donato Giuseppe Frisoni legte deshalb Herzog Eberhard Ludwig mehrere großzügige Erweiterungspläne vor, die natürlich auch ein Theater vorsahen. Begonnen wurde der Theaterpavillon dann endlich 1728, für den inneren Ausbau fand man bis zum Tode des Herzogs 1733 jedoch keinen Spezialisten. Nicht, daß es einen solchen nicht gegeben hätte, vielmehr war die Zahlungsmoral des hochverschuldeten Herzogs so verrufen, daß sich aus diesem Grund niemand bereit erklärte.

Die Residenz wurde nach dem Tod des Herzogs nach Stuttgart zurückverlegt und Ludwigsburg lebte erst 25 Jahre später wieder auf unter dem theaterbesessenen Herzog Karl Eugen. Er ließ 1758 in den noch immer leeren Pavillon Zuschauerraum und Bühne mit Maschinerie einbauen. Am 10. April erging der Befehl, am 23. Mai wurde zum ersten Mal gespielt. Den Höhepunkt der Prachtentfaltung erlebte Ludwigsburg, als 1764 die Residenz abermals hierher verlegt wurde und der Herzog sofort zusätzlich ein großes Opernhaus mit 3000 Zuschauerplätzen bauen ließ. In dieser Zeit unterhielt das kleine Herzogtum je eine Truppe für opera seria, für opera buffa, für das Schauspiel und ein Corps de ballet. Nach dem Tod des Herzogs Karl Eugen war das Theater einige Jahre verpachtet und erst Friedrich, der spätere König von Württemberg, ließ den Zuschauerraum 1802 und 1812 modernisieren. Bespielt wurde das Theater dann bis 1853.

Erst in unserem Jahrhundert, um 1920, entdeckte man diesen Spielort wieder. Die Diskussionen um die Wiederverbenutzung rissen nun nicht mehr ab. Doch erst 1954, zum »3. deutschen Mozartfest« unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten, wurden die Bedenken weggefeht. Nun stattete man aus, baute ein und um, respektierte dennoch bis an das Ende der 1970er Jahre die Substanz leidlich. Dann aber begann unter Wolfgang Gönnerwein, seit 1971 Leiter der Ludwigsburger Schloßfestspiele, eine kaum zu beschreibende Erosion an historischer Substanz. Es wurde praktisch alles demontiert, was moderner Inszenierung auf der Bühne und im Orchesterraum im Wege war. Die funktionsfähige Bühnenmaschinerie von 1758 und die originale Kulissenbeleuchtung wurden weitgehend demontiert, die Rampenbeleuchtung verschwand mit der Erweiterung des Orchesterraums. Eine viel zu große Bühnenbeleuchtungsanlage mit einer Scheinwerferleistung von 200 kW (also der Heizleistung, die 20 Reihenhäuser bei

strengem Frost benötigen) wurde eingebaut und verursachte im Zuschauerraum, der ja nur aus Holz, Leinwand und Papier gebaut ist, enorme Schäden.

In einem sehr schwierigen Prozeß gelang es dann seit 1988, dies zu stoppen. Der Wert des Theaters konnte nicht nur den Fachleuten, sondern auch den Politikern bewußt gemacht werden. Besonders hilfreich waren Gutachten von Frau Dr. Stribolt, Herrn Prof. Dr. Zielske und Herrn Prof. Dr. Stopfel. Damit konnten wir von Außenstehenden, denen man Parteilichkeit nicht vorwerfen konnte, die Aspekte der Theaterwissenschaft, der Denkmalpflege und des praktischen Betriebs eines barocken Theaters darstellen lassen. So beschloß dann endlich 1992 der Ministerrat des Landes, uns mit der Restaurierung des Theaters zu beauftragen. Wir haben dann untersucht und geplant, im Juni 1994 mit der Restaurierung begonnen und das Theater im Mai 1998 übergeben.

Die Arbeiten begannen mit den Instandsetzungen der Hülle, also der Dachkonstruktion und der Fassaden. Die Dächer in Ludwigsburg haben eine problematische Schwachstelle: Als sogenannte Grabendächer, zwei nebeneinander liegende Dachkörper mit einer Rinne in der Mitte, waren sie immer besonders anfällig, weil die Probleme der innenliegenden Entwässerung technisch kaum lösbar waren und eindringendes Wasser immer wieder zu schweren Schäden geführt hatte. In den Fassaden standen umfangreiche Werksteinarbeiten an, die Fachwerkskonstruktion des Anbaus war in äußerst schlechtem Zustand, die Außenputze mußten gesichert werden. Besonderen Wert legten wir auch auf die Arbeiten an den Fenstern, denn es gibt noch viele historische Fenster, teilweise sogar aus der Erbauungszeit. Wir ließen sie reparieren und konnten so fast immer auf einen Nachbau verzichten. Im Anbau, ehemals als Verlängerung der Bühne benutzt, wurde das Depot für die historischen Bühnendekorationen eingebaut. Unabhängig von den Arbeiten am Gebäude waren die Restauratoren mit den Bühnendekorationen beschäftigt. 140 Kulissen und Versatzstücke und 14 Hintergrundprospekte waren zu konservieren und zu reparieren.

Erst nach Abschluß der Roharbeiten konnte mit der Restaurierung des Zuschauerraums begonnen werden. Über diese schwierigen Arbeiten will ich im einzelnen nicht berichten, nur soviel: Wir haben versucht, möglichst viel der Originalfassung zu erhalten, die allerdings bei der Restaurierung 1954 stark überdeckt worden war. Im Verlauf dieser Arbeiten haben sich die vielen Überlegungen, die zur Bau- und Veränderungsgeschichte des Theaters angestellt worden waren, weitestgehend bestätigt. Rekonstruieren mußten wir nur wenige Teile, nämlich die Ausstattung der großen und der kleinen Königsloge mit Wandbespannungen und Draperien. Bis auf den dritten Rang, dort sind die Bänke noch vorhanden, ist der Zuschauerraum mit Sitzgelegenheiten neu ausgestattet: Stoffbezogene Bänke im



Abb. 1. Schloßtheater Ludwigsburg mit historischen Kulissen



Abb. 2. Schloßtheater Ludwigsburg mit historischen Kulissen

2. Rang und im Parkett und Stühle nach vorhandenen Mustern für den 1. Rang.

Holz, Stoff, Papier und Farbe sind konservatorisch äußerst problematisch. Im früheren Betrieb waren enorme Schäden durch temporäres Aufheizen entstanden. Trotzdem wurde immer wieder eine dauerhaft eingebaute Heizung gefordert. Wir ließen auf der Basis lang laufender Messungen von Temperatur und Feuchte umfangreiche Simulationsrechnungen anstellen, um zu prüfen, ob Heizung oder Klimatisierung mit bauphysikalischen und konservatorischen Belangen überhaupt in Einklang zu bringen wären. Eine eventuelle bautechnische Umsetzung würde allemal größere Eingriffe erfordern. Langzeiterfahrungen an anderen Objekten mahnten ohnehin zu großer Vorsicht. Die Ergebnisse waren so eindeutig. Es gibt also keine Heizung oder Klimatisierung.

Die Qualität des gesamten Raumes zusammen mit der Bühne ist entscheidend geprägt von der richtigen Lichtstimmung. Wir haben uns viel Mühe gegeben, die richtige Lichtqualität herzustellen. Der zentrale Kronleuchter ist neu bestückt, die Leuchter für die Königslogen konnten wiedergefunden werden. Neu gegossen, nach historischen Vorbildern, sind die Wandleuchten.

Nun zu einer Maßnahme, die auch nach unserer Auffassung unabdingbar war: Zuschauerraum und Bühne, vollständig aus Holz konstruiert, waren nicht voneinander getrennt. Bei jedem Rauch oder bei Feuer hätte höchste Gefahr für Menschen und Substanz bestanden, überdies waren die Fluchtwege völlig unzureichend. Deshalb ist nun eine Rauchabschottung (ein Brandabschnitt war nicht realisierbar) zwischen Zuschauerraum und Bühne eingebaut, ein Schutzvorhang für die Bühnenöffnung, Entrauchungsöffnungen über Bühne und Zuschauerraum und schließlich eine demontable Fluchttreppe an der Fassade.

Die Bühnenmaschinerie und die Bühnenbeleuchtung waren in hunderte Einzelteile zerlegt, lagen teilweise wild durcheinander und nicht gekennzeichnet in der Unterbühne und in den Dachböden. Die Probleme der Bauaufnahme und die Schwierigkeit, dieses Puzzle wieder zusammenzusetzen, kann man sich vorstellen. Um die Funktio-

nen im gesamten nachzuprüfen, ließen wir ein Modell im Maßstab 1:15 bauen, das in allen Teilen voll funktionsfähig ist. Es diente aber nicht nur dazu, das Zusammenspiel der Funktionen zu testen, vielmehr war es unser bester Werbeträger für die Restaurierung des Theaters. Wir haben es all unseren vielen Besuchern vorgeführt und damit viele Freunde für das Theater gewinnen können.

Aber es ging nicht allein um den Wiederaufbau der Maschine. Zunächst mußten die vielen Schäden an den Einzelteilen repariert werden, die im Laufe der Zeit durch die Benutzung und durch Holzschädlinge entstanden waren, vor allem aber dadurch, daß beim Abbau mit brutaler Gewalt vorgegangen worden war. Viele Kleinteile waren aus Holz oder Schmiedeeisen neu herzustellen. Endlich mußten die reparierten Teile zusammengebaut und wieder in Funktion gebracht werden. Zur Verwandlung des Bühnenbildes waren in der Oberbühne die Wellen für die Soffitten nachzubauen. Besonderes Kopfzerbrechen machte uns der Antrieb des zentralen Wellbaumes mit einem Gegengewicht, zumal wir uns von Anfang an entschieden hatten, keine elektrischen Antriebe im Theater einzubauen. Schließlich bewegten sich alle Teile, zentral über den Wellbaum angetrieben: Die Kulissenwagen, die Rückprospekte und die Soffitten. Auch andere Teile sind nun wieder in Funktion: Kassetten, Schieber, Versenkungen, der Donnerschacht und anderes.

Besonders schwierig war es, die richtige Beleuchtung für die Bühne zu finden, auch im Verhältnis zum Zuschauerraum. Wir haben viele Versuche angestellt, die angemessene Beleuchtungsstärke, die richtige Lichtfarbe und -verteilung zu finden und dies alles denkmalpflegerisch vertretbar und bühnentechnisch zulässig zu realisieren. Die bühnenhohen Ständer haben als Beleuchtungsträger klappbare Läden, die nun mit gedimmten Niedervolthalogenlampen bestückt sind. Nachdem die Bühnenbilder aufgebaut waren, zeigte sich insgesamt eine sehr schöne Lichtstimmung.

In der politischen Entscheidung waren eine Reihe von Kompromissen enthalten, die auch künftig neuzeitliche Inszenierungen zulassen:

– Die Rampe mit der intakten Rampenbeleuchtung war ab-

gebrochen worden, um den Orchesterraum zu erweitern. Dies bedeutete nicht nur den Verlust eines wichtigen Teils der historischen Bühnenbeleuchtung, sondern führte zu der formal unsinnigen Situation, daß die Vorderkante des Podiums hinter das Bühnenportal zu liegen kam. Obwohl die Maschinenteile der versenkbaren Rampenbeleuchtung noch existieren, durften diese nicht wieder eingebaut werden, man muß sich zunächst mit einem demontablen Ersatz begnügen.

- Die Bühne mußte neben der historischen Einrichtung auch Neuzeitliches bekommen. So sind Handwindenzüge eingebaut und ein Beleuchtersteg hinter dem Bühnenportal. Diese Brücke muß allerdings jedes Jahr am Ende der Spielzeit abgebaut werden, da diese Zone ohnedies ganz dicht belegt ist mit dem schönen Vorhang von 1763, dem Schutzvorhang und der dicht anschließenden ersten Kulissengruppe.
- Die moderne Bühnenbeleuchtungsanlage ist teilweise neu aufgebaut, insbesondere sind Geräte mit höherer Lichtausbeute, also geringerer Abwärme angeschafft worden. Temperatur und Feuchte werden permanent gemessen, bei Überschreiten kritischer Werte müssen geeignete Maßnahmen eingeleitet werden.

ZUM BETRIEB

Von Ende September bis Mai präsentiert das Schloßtheater das Ensemble seiner historischen Teile, d. h. den restaurierten Zuschauerraum mit angemessener Beleuchtung, das Bühnenportal mit dem bemalten Vorhang von 1763, die Ku-

lissenbühne mit Bühnenbildern und die Funktion der Bühnenmaschinerie zur Schnellverwandlung der Bilder in Sonderführungen. Inzwischen ist eine kleine Theaterausstellung eröffnet worden, die an einigen Beispielen die Entwicklung von Theater- und Bühnentechnik, die Theatergeschichte Württembergs im 18. und 19. Jahrhundert darstellt und die Theaterdekorationen dokumentiert.

In der wärmeren Jahreszeit wird das Theater von den Schloßfestspielen benutzt, für Gastspiele und eigene Inszenierungen. Der Vertrag sieht ein Exklusivrecht in der Bespielung vor. Die Festspiele bleiben bisher bei ihrem Standpunkt: »Bewußt wird in der Ludwigsburger Residenz immer wieder die Begegnung von historischer Architektur und zeitgenössischen Kunstformen gesucht.« Wir vertreten die Auffassung, daß in diesem Haus alles gespielt werden darf, was der Substanz nicht erneut Schaden zufügt. Daß man eines Tages die Herausforderungen und Möglichkeiten dieser Bühne mit der ältesten, funktionsfähigen Maschinerie aufnehmen wird und nicht weiter nur als Behinderung begreift, kann nur als Hoffnung ausgesprochen werden. Dies müßte dann keinesfalls angestaubtes Historisieren und museale Andacht bedeuten.

LITERATUR

Hans Joachim Scholderer, Das Schloßtheater Ludwigsburg. Geschichte, Gebäude, Bühnentechnik, Berlin 1994.
Finanzministerium Baden-Württemberg (Hrsg.), Schloßtheater Ludwigsburg, zum Abschluß der Restaurierung 1988, Ludwigsburg 1998.

Abb. 3. Schloßtheater Ludwigsburg, historische Bühnentechnik



Abb. 4. Schloßtheater Ludwigsburg, historische Bühnentechnik



GIUSEPPE GALLI BIBIENA: EIN UNBEKANNTES UMBAUPROJEKT FÜR DIE BERLINER OPER

Seit 1972 befindet sich im Metropolitan Museum in New York ein kleines Konvolut mehrerer Architekturzeichnungen aus dem Umkreis der Galli Bibiena, der führenden Bühnenbildner und Theaterarchitekten im 18. Jahrhundert. Wie aus den Architekturformen und aus der Beschriftung in französischer Sprache hervorgeht, handelt es sich bei vier von diesen Blättern um ein Umbauvorhaben für ein barockes Ranglogentheater. Die Zeichnungen, die interessanterweise bislang von der Forschung nicht beachtet wurden, werden vom Metropolitan Museum mit der von Giuseppe Galli Bibiena umgestalteten Dresdener Hofoper am Zwinger in Verbindung gebracht.¹ Der Vergleich mit den noch erhaltenen Entwürfen von Giuseppe aber zeigt, daß die New Yorker Blätter nicht für Dresden bestimmt gewesen sein konnten. Vielmehr handelt es sich um ein bisher unbekanntes und auch nie realisiertes Umbauprojekt von Giuseppe für die Berliner Hofoper, die zwischen 1741 und 1743 errichtet worden war. Durch diese Blätter wird das Schaffen von Giuseppe, dem damals tonangebenden Mitglied dieser weitverzweigten Künstlerfamilie, als Theaterarchitekt um eine Facette reicher. Bemerkenswert ist vor allem, daß die Zeichnungen Motive aufweisen, die für die Hoftheater der Galli Bibiena einigermaßen untypisch sind. Sie lassen sich aber weniger durch einen Stilwandel Giuseppes als durch die Rücksichtnahme auf und durch die Auseinandersetzung mit dem Theater von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff erklären.

DAS UMBAUPROJEKT

Das erste Blatt zeigt den u-förmigen Grundriß des Zuschauerraumes, der auf der rechten Seite so wiedergegeben ist »come il est à present«.² Auf der linken Seite dagegen wurden die geplanten Veränderungen eingezeichnet. Sie betreffen in erster Linie den Bereich des Proszeniums, wodurch der Zuschauerraum verlängert und das Orchester vorverlegt werden sollte.³ Im Gegenzug dazu war geplant, die Königsloge, »La Loge Roiale«, die ganz entgegen bibienesker Gepflogenheiten in der Tiefe den übrigen Logen eingegliedert war, zu vergrößern und durch die in den Raum ausschwingende Balustrade besonders zu akzentuieren (Abb. 4).⁴

Die nächsten beiden Blätter⁵ (Abb. 2, 3) zeigen linkerhand das Bühnenportal und rechterhand den Aufriß des Proszeniums mit den daran anschließenden Logen; einmal wieder im gegenwärtigen Zustand »comme il se trouve presentement« und einmal wie sich das Theater nach dem Umbau entsprechend der Vorstellung des Architekten darstellen sollte. Fast mehr noch als die baulichen Veränderungen des Proszeniums fällt bei der Gegenüberstellung die deutliche Steigerung der dekorativen Elemente auf, die darauf abzielen, den Theaterraum »plus magnifique« erscheinen zu lassen.

Das vierte Blatt zeigt die Stirnseite des Zuschauerraumes gegenüber der Bühne.⁶ Noch einmal wird deutlich, daß durch die geplanten Maßnahmen die zurückhaltende und hier sehr gleichförmig wiedergegebene Dekoration durch eine größere Vielfalt aufgelockert werden sollte. Gerade die fehlende Gestaltung der Fürstenloge, die in den Hoftheatern der Zeit ein elementarer Bestandteil für die fürstliche Repräsentation war, mußte in den Augen eines Galli Bibiena als äußerst unbefriedigend erschienen sein.⁷ Deshalb sollte sie durch eine dreifach in den Raum ausschwingende Balustrade und durch den ebenfalls dreifach abgestuften Baldachin wesentlich deutlicher hervorgehoben werden (Abb. 1).

Dieser erste kursorische Überblick zeigt, daß durch den Umbau der repräsentative Charakter des Theaterraumes gesteigert und dem von den Galli Bibiena gepflegten Stil angepaßt werden sollte. Zu den immer wiederkehrenden Elementen der bibienesken Formsprache gehören außer den Maskarons im Scheitel der Logen, der Verwendung von Balustraden als Brüstungen, die Baldachinbekrönung über der Fürstenloge und die geschwungenen Blütengirlanden ebenso wie die Waffentrophäen über den Proszeniumsgiebeln, oder die mächtige Wappenkartusche in der Mitte des Bühnenbogens; ganz besonders aber auch die nach innen gerollten Voluten, die den Architrav des Bühnenportals und die Logen abstützen (Abb. 1, 2).

GIUSEPPE GALLI BIBIENA UND DER UMBAU DER DRESDENER HOFOPER

Da vermutet wurde, daß es sich bei diesen Blättern um Erneuerungsvorschläge für die Dresdener Hofoper handeln könnte, ist es sinnvoll, sie zunächst den noch erhaltenen Entwurfszeichnungen von Giuseppe Galli Bibiena gegenüberzustellen (Abb. 6, 7).

1747 wurde Giuseppe, der »Erste Architekt und Theatralingenieur« des Wiener Kaiserhofes an den sächsischen Kurfürstenhof nach Dresden berufen, um auch dort ein Jahr später zum »ersten theatralischen Architekten« ernannt zu werden.⁸ Bereits zu dieser Zeit waren Gelder »für die neuen Dekorationen, sowie Veränderungen des Opernhauses« bewilligt worden, und 1750 war die Renovierung abgeschlossen.⁹ Der Grund für den geplanten Umbau dürfte darin zu suchen sein, daß man das rund 30 Jahre zuvor errichtete Theater der Brüder Alessandro und Girolamo Mauro, das in einer zeitgenössischen Zeichnung von Carl Heinrich Jacob Fehling überliefert ist, als unmodern empfand (Abb. 5).¹⁰

In diesem Fall führten Giuseppes Maßnahmen zu einer vollkommenen Neugestaltung des Theaterinnenraumes (Abb. 7).¹¹ Vergleichbar mit dem nur knapp ein Jahr zuvor errichteten Markgräflichen Opernhaus hier in Bayreuth

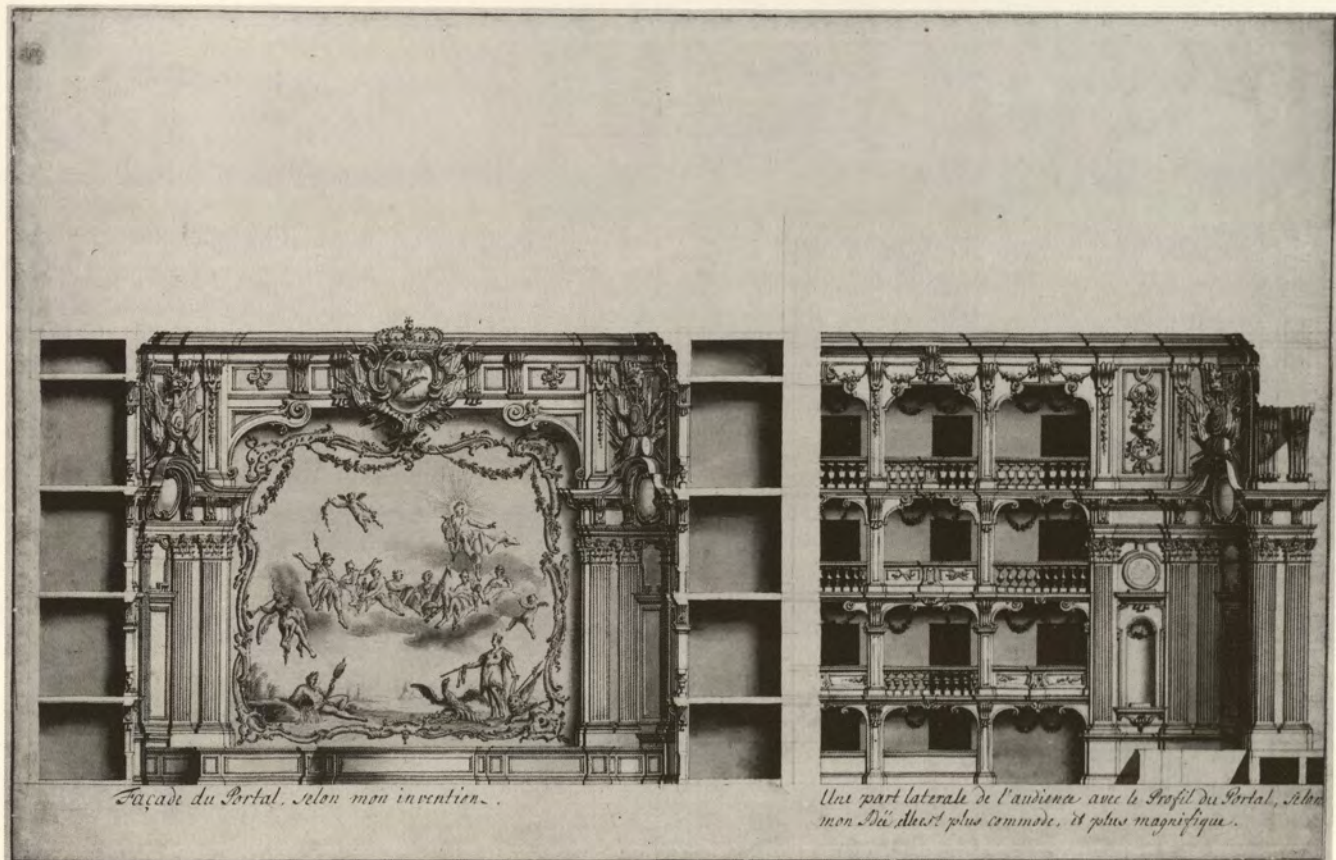
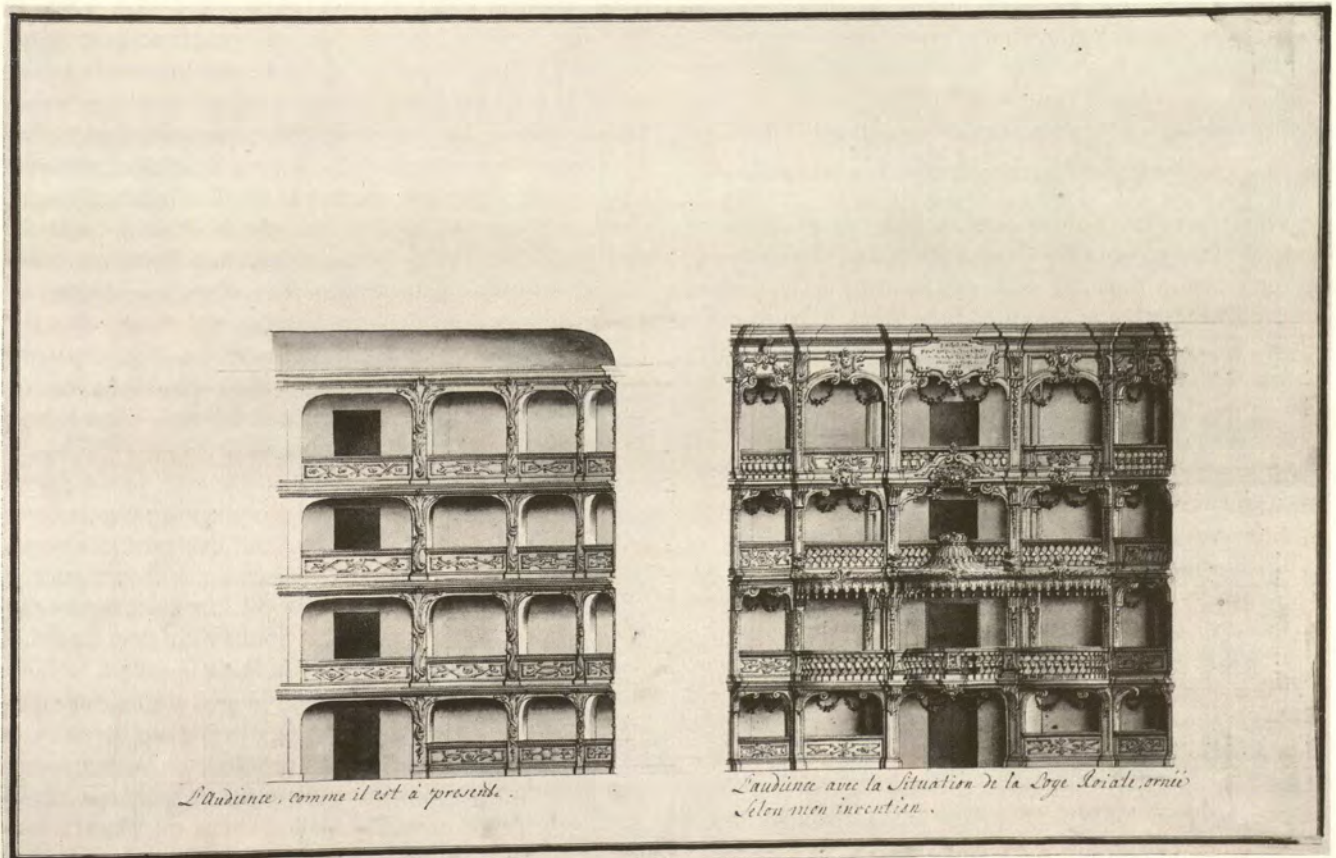


Abb. 1. Giuseppe Galli Bibiena, Umbauprojekt für das Berliner Opernhaus, Stirnseite des Zuschauerraumes mit Fürstenloge, 1750

Abb. 2. Giuseppe Galli Bibiena, Umbauprojekt für das Berliner Opernhaus, Bühnenportal und Wandaufriß des Zuschauerraumes, 1750



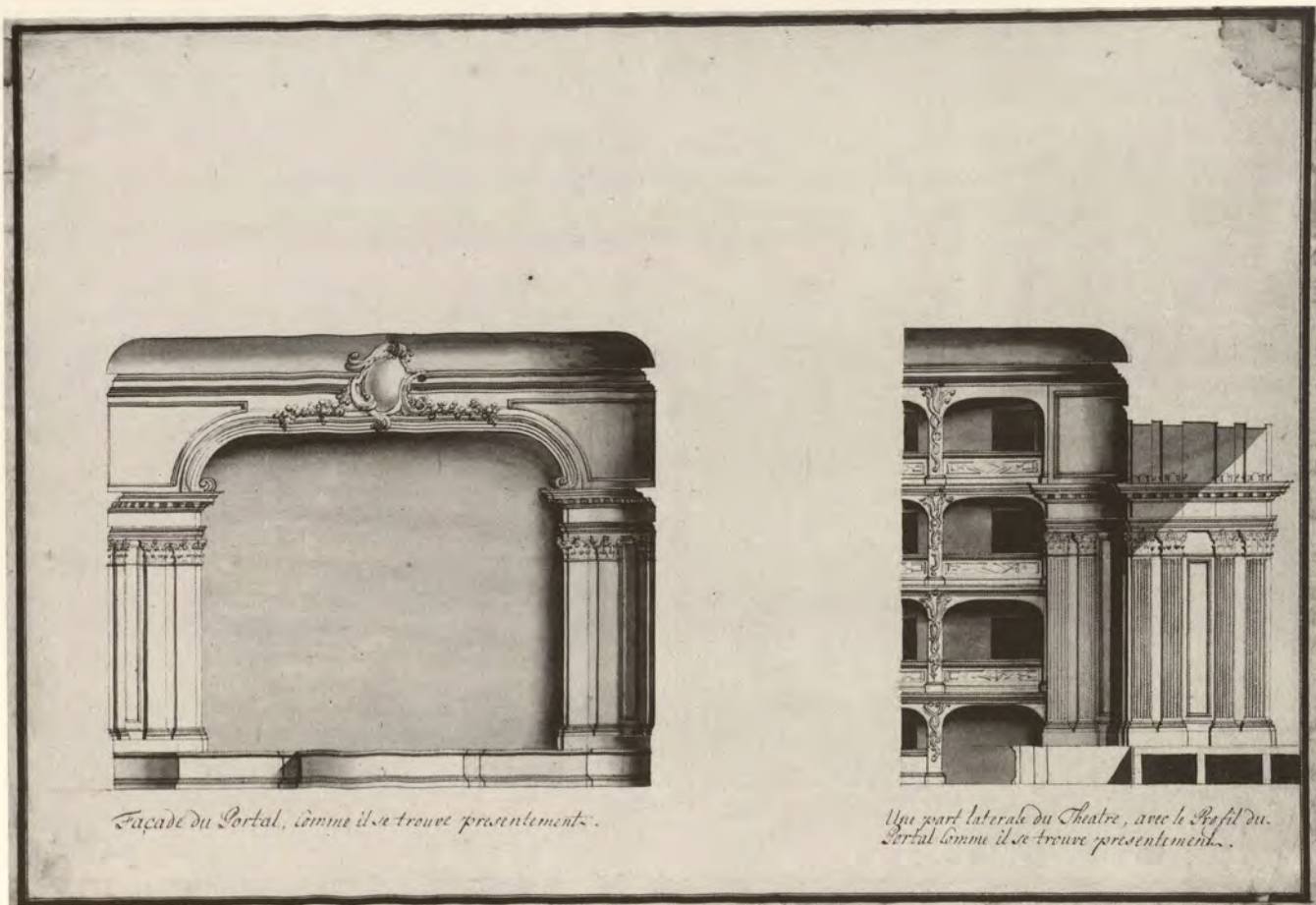


Abb. 3. Giuseppe Galli Bibiena, Umbauprojekt für das Berliner Opernhaus, Bühnenportal und Wandaufriß des Zuschauerraumes im aktuellen Zustand, 1750

handelte es sich wieder um ein Ranglogentheater über einem glockenförmigen Grundriß, mit dem Zuschauerraum zugewandten Trompeterlogen und einer besonders prachtvoll ausgestatteten Fürstenloge. In Anlehnung an das Theater der Mauro war das Parterre auf beiden Seiten von amphitheatralisch angelegten Sitzreihen eingefasst, wobei Giuseppe die oberste Reihe als Galerie behandelt hat, die durch eigene Treppenaufgänge erreicht werden konnte. In der Höhe faßte der Zuschauerraum nicht mehr drei, sondern vier Ränge, wobei der vierte Rang deutlich niedriger und der erste, der auf der Höhe der Fürstenloge lag, etwas höher als die beiden mittleren Ränge ausfiel. Wie schon im Wiener Kaisertheater seines Onkels Francesco und im Bayreuther Opernhaus wechselt der Dekor der Logenbrüstungen, wodurch der Zuschauerraum lebendiger wirkt.

Der bibienesken Theaterbautradition entsprach es darüberhinaus, daß sowohl die Trompeterlogen, die Proszeniumslogen und die Fürstenloge durch Säulen besonders ausgezeichnet wurden (Abb. 6).¹² Außerdem wurde in diesem Fall nicht nur die Fürstenloge durch einen Baldachin bekrönt, der an die Stelle der monumentalen Krone getreten ist, sondern auch die Proszeniumslogen selber, die dadurch zusätzlich hervorgehoben wurden und die wie schon beim Vorgängerbau für den Kurfürsten und Kurprinzen reserviert gewesen sein dürften.¹³

Im Gegensatz zu den New Yorker Blättern brachte die Umgestaltung des Theaterinnenraumes in Dresden wesentlich weitreichendere Veränderungen mit sich, die nur durch einen Neubau verwirklicht werden konnten. In ihrer Anla-

ge unterscheiden sich die Räume an einigen Stellen deutlich voneinander. Etwa fehlen bei den New Yorker Plänen die einem antiken Amphitheater nachempfundenen Sitzreihen im Parterre. Weiterhin ist die Fürstenloge nicht eigens durch Säulen akzentuiert, einem Leitmotiv der bibienesken Theaterbauten, das immer an besonders exponierten Stellen eingesetzt wurde, und das wie im Falle der Dresdener Oper die drei Intercolumnien wie ein Triumphbogenmotiv überhöht (Abb. 1). Damit einher geht die fehlende optische und auch inhaltliche Bezugnahme zum Proszeniumsbe- reich. Hier wurde ganz entgegen den Gepflogenheiten auf Trompeterlogen verzichtet. Dies hat zur Folge, daß das Proszenium direkt an den Zuschauerraum anschließt, und zwar mit einer Skulpturen- nische, die – ein absolutes Novum in einem Theaterbau der Galli Bibiena – von kanne- lierten Pilastern gerahmt ist (Abb. 2).

DIE NEW YORKER ENTWÜRFE UND DIE BERLINER HOFOPER

Den wichtigsten Anhaltspunkt für die Bestimmung des Gebäudes liefert die in italienischer Sprache auf dem Grundriß angegebene Maßeinheit »Piede di Berlino« (Abb. 1).¹⁴ Zusammen mit der Jahreszahl 1750, die auf der Inschriftentafel oberhalb der Fürstenloge (Abb. 1) zu erkennen ist, geht aus ihr hervor, daß es sich um die Berliner Oper handeln muß, die nur wenige Jahre zuvor errichtet worden war. Als Architekt kommt von den Galli Bibiena zu diesem Zeitpunkt nur Giuseppe in Frage. Dafür spricht einmal die Tat-

sache, daß er ab 1751, parallel zu seiner Tätigkeit in Dresden, auch wiederholt Dekorationen für Opernaufführungen in Berlin entwarf, wo er drei Jahre später zum Hofarchitekten ernannt wurde.¹⁵ Desweiteren weisen die Blätter starke stilistische Übereinstimmungen mit den nur wenige Jahre zuvor für Bayreuth geschaffenen Fassadenentwürfen auf, die sich heute ebenfalls in New York befinden und die für Giuseppe gesichert sind (Abb. 8).¹⁶ Sehr gut vergleichen läßt sich beispielsweise der hohe Grad der alle Details festlegenden Ausarbeitung, die Art, wie Konsolen und Kapitele gebildet sind oder etwa die Vorliebe für scharfkantige Profilierungen, die durch die Licht- und Schattenverteilung noch intensiviert sind. Allerdings erreichen die New Yorker Blätter nicht vollkommen die zeichnerische Qualität der Bayreuther Entwürfe, vor allem was die Feinheit und gleichzeitige Präzision der Strichführung anlangt. Auch die Dresdener Zeichnungen haben nicht dieselbe Qualität wie die Bayreuther Entwürfe, was vielleicht damit zu erklären ist, daß sie nicht eigenhändig von Giuseppe, sondern von einem Mitglied seiner Werkstatt ausgeführt wurden.¹⁷

Unmittelbar nach seinem Regierungsantritt beauftragte Friedrich II. 1740 Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff mit den Planungen zu einem Opernhaus. Nach anfänglichen Schwierigkeiten konnte der Bau am ehemaligen Reitweg (der späteren Prachstraße Unter den Linden) am 7. Dezember 1742 mit *Cleopatra e Caesare* von Carl Heinrich Graun provisorisch eröffnet werden. Endgültig abgeschlossen wurden die Arbeiten erst im darauffolgenden Jahr.¹⁸ Das ursprüngliche Aussehen der Oper ist durch einige Zeichnungen und Stiche überliefert. Anders als das nur zwei Jahre später errichtete Theater im Potsdamer Stadtschloß mit seinem in Anlehnung an die neuesten Reformideen als Amphitheater ausgebildeten Zuschauerraum¹⁹ war der Bau von Knobelsdorff noch ganz im Sinne der italienisch geprägten Tradition dem Typus eines Ranglogentheaters verpflichtet.

Das Berliner Haus zeichnete sich insbesondere durch die Abfolge dreier unterschiedlich dekorierte Räume aus, die auch für große Hoffeste genutzt werden konnten (Abb. 9).²⁰ Dem Zuschauerraum vorangestellt war der sog. Apollosaal. Er war mit Hermenpilastern geschmückt, die einen hochliegenden und umlaufenden Balkon trugen. Dahinter lag der eigentliche Zuschauerraum, dessen Bodenniveau sich bei Festanlässen – wie zu dieser Zeit üblich – dem des Bühnenraumes anpassen ließ. Sein filigranes Dekorationssystem, die durch die Ränge und Logen gleichermaßen vorgegebene »kleine Ordnung«, kontrastierte sowohl mit der »großen Ordnung« im Apollosaal, als auch mit der im Bühnenraum, wo die Wände mit schlanken Säulen geschmückt waren, die ein Gebälk trugen, das mit dem Proszenium verkröpft war.

GEORG WENZESLAUS VON KNOBELSDORFF
UND GIUSEPPE GALLI BIBIENA

Um die Wirkung der geplanten Umbaumaßnahmen besser einschätzen zu können, lohnt sich nochmals ein Blick auf das von Knobelsdorff entwickelte Dekorationssystem des Zuschauerraumes, das in den New Yorker Blättern im Detail deutlich weniger differenziert wiedergegeben ist. (Abb. 10).²¹

Knobelsdorff hatte den zweiten Rang, der (wie der dritte

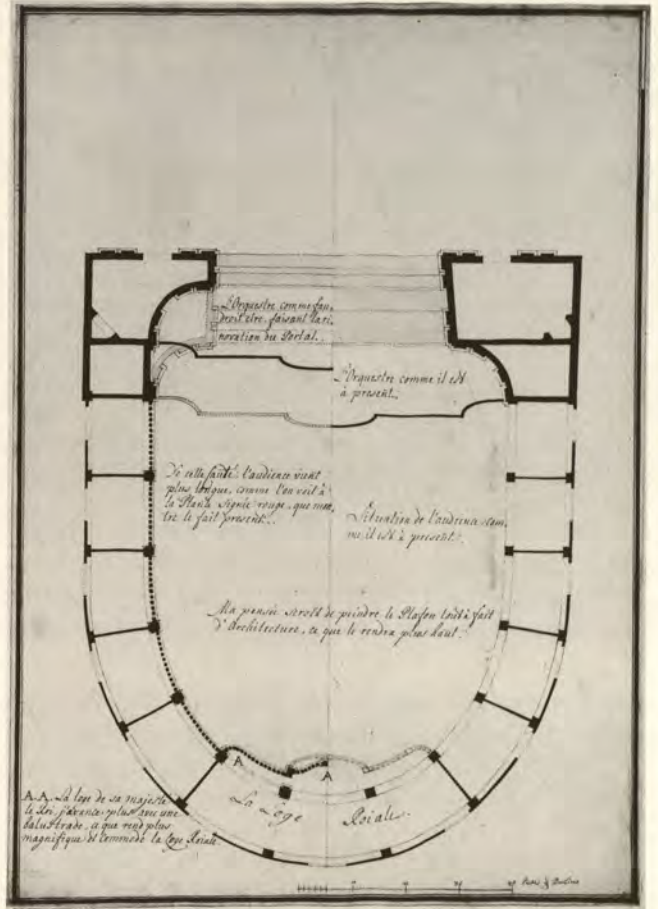


Abb. 4. Giuseppe Galli Bibiena, Umbauprojekt für das Berliner Opernhaus, Grundriß, 1750

Rang) Ministern und hohen Beamten vorbehalten war²² und der auf derselben Höhe wie die Königsloge lag, mit Muschelkartuschen im Scheitel der Logen und mehrteiligem Muschel- und Rankenwerk an den Stützen besonders ausgestattet. Im darüberliegenden Rang wurden die Formen wiederholt, wobei allerdings auf das wichtigste Element, die Muschelkartuschen, verzichtet wurde. Endlich setzen die spielenden Puttenpaare und die geschwungenen Blütengirlanden über dem vierten Rang nochmals einen kräftigen abschließenden Akzent. Knobelsdorff war es gelungen, die Verteilung der sehr sparsam und nach hierarchischen Gesichtspunkten eingesetzten Dekorationselemente subtil auszubalancieren und die Abfolge der Ränge zu rhythmisieren.

Giuseppe hat das von Knobelsdorff vorgegebene Schema nicht aufgegriffen. Hier wird der Zuschauerraum vor allem dadurch rhythmisiert, daß im zweiten und dritten Rang in der Horizontale geschlossene Brüstungen mit Balustraden alternieren. Dabei wurde in diesem Stadium der Planung auf eine gesonderte Nobilitierung eines Ranges im Sinne einer Sitzplatzordnung nach hierarchischen Gesichtspunkten verzichtet. Außerdem drängte Giuseppe, wie es seinem italienisch geprägten Formgefühl entsprach, die vegetabilen, dem Rokoko verpflichteten Gestaltungselemente wie das Muschelwerk oder die Arkanthusranken zurück, um dafür die architektonische Struktur hervorzuheben. Am deutlichsten ist dies bei den glattwandigen, nur leicht profilierten Stützen, die über den Kapitellen durch Konsolen verstärkt sind (Abb. 2).

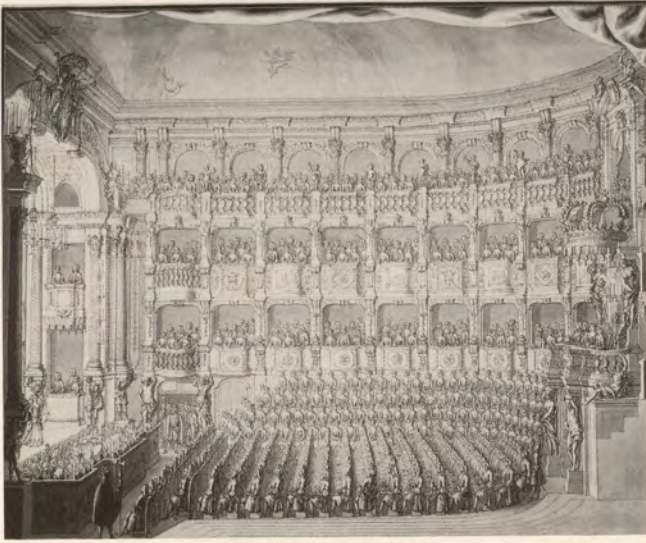


Abb. 5. Carl Heinrich Jacob Febling, Zuschauerraum des Dresdener Hoftheaters am Zwinger von Alessandro und Giralomo Mauro, um 1719

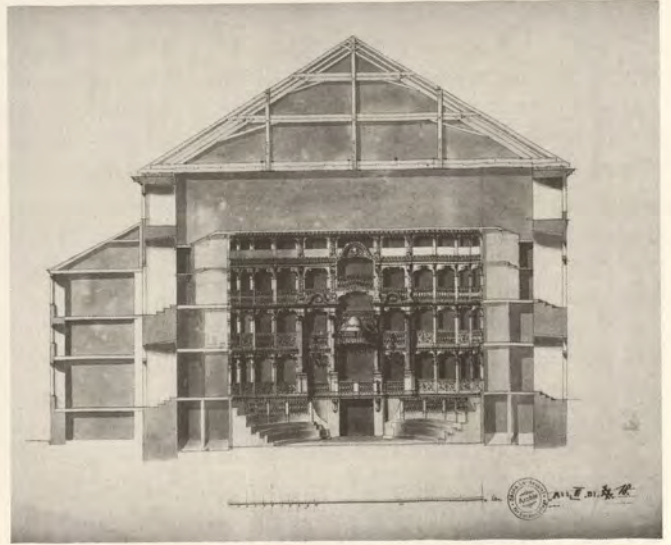
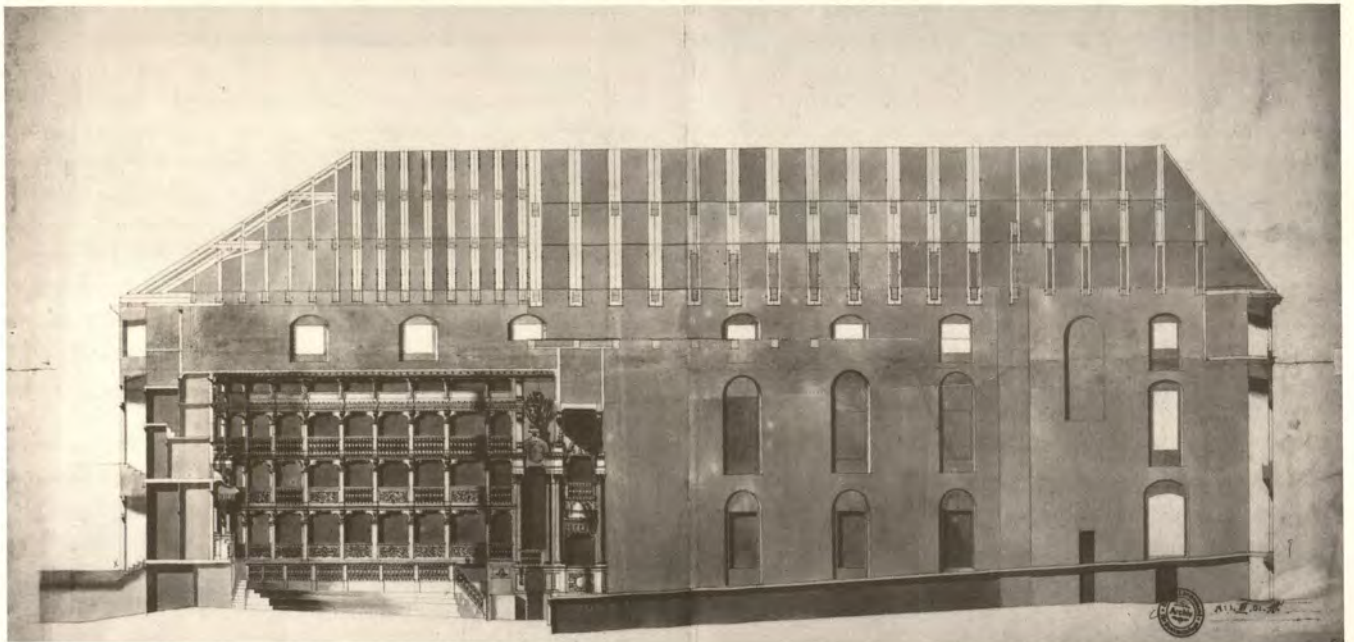


Abb. 6. Giuseppe Galli Bibiena, Querschnitt durch das Dresdener Hoftheater am Zwinger, 1749

Die größte Herausforderung aber muß für Giuseppe die Anlage des Proszeniums gewesen sein. Hier wird seine Gratwanderung zwischen einer Umgestaltung im Sinne der von den Galli Bibiena geprägten Formen und der Rücksichtnahme auf die vorhandene Bausubstanz deutlich. Die kolorierte Bleistiftzeichnung von Johann Carl Jacob Gerst aus dem Jahr 1844 unterstreicht im Nachhinein noch die dominante Wirkung der Proszeniumsarchitektur, die von Knobelsdorff als ein mächtiger Baukörper aufgefaßt worden war (Abb. 11).²³ Das Hauptgewicht lag dabei auf dem tiefen Bühnenportal, dessen kannelierte Pilaster²⁴ einen neuen Akzent setzten, der an keiner Stelle nochmals aufgegriffen wurde, wodurch Zuschauer- und Bühnenraum optisch nicht miteinander verbunden, sondern deutlich voneinander getrennt wurden.

Von Giuseppe wurde nun eine Umkehrung der Proportionen vorgeschlagen. Da keine Proszeniumslogen berücksichtigt werden mußten, konnte das Bühnenportal in der Tiefe stark verkürzt werden, wohingegen das an die Logen anschließende Wandfeld verlängert wurde. In Anlehnung an die in den Bibiena-Theatern eingefügten Trompeterlogen sollten die Doppelpilaster von einem Giebel überfangen werden, der mit Kriegstrophäen bekrönt ist. Von den Trophäen gleichermaßen in die Mitte genommen, ist am Bühnenportal eine reich geschmückte Wappenkartusche mit der Königskrone befestigt. Auch nach einem Umbau wäre das Proszenium immer noch deutlich vom Zuschauerraum abgesetzt gewesen. Dennoch hat Giuseppe auf eine stärkere Verbindung geachtet, indem sich etwa die Stützen der Ränge in der Wandzone oberhalb der Pilaster als Blenden fortsetzen und auch hier Konsolen zur Gliederung der Gebälkzonen eingesetzt werden sollten.

Abb. 7. Giuseppe Galli Bibiena, Längsschnitt durch das Dresdener Hoftheater am Zwinger, 1749



Über die abschließende Frage, wie es zu diesem Umbauprojekt kam, lassen sich heute nur noch Vermutungen anstellen. Selbstverständlich waren die Mitglieder der Familie Galli Bibiena als Theaterarchitekten und Bühnenbildner für Friedrich II. keine Unbekannten. Er war sicherlich über das Kaiserliche Hoftheater in Wien gut unterrichtet, das von Giuseppes Onkel Francesco zu Beginn des Jahrhunderts erbaut worden war.²⁵ Und nach der festlichen Einweihung des Markgräflichen Opernhauses in Bayreuth im September 1748 anlässlich der Hochzeit seiner Nichte Elisabeth Friederike Sophie müssen ihm seine Brüder, die Prinzen Heinrich und Ferdinand, von dem Glanz und der Pracht dieses soeben von Giuseppe fertiggestellten Baues berichtet haben.²⁶ Friedrich selbst lernte das Theater erst 1754 kennen, als er seiner Schwester Markgräfin Wilhelmine einen kurzen Besuch abstattete.²⁷

Von einer gesicherten Tätigkeit Giuseppes in Berlin wissen wir erstmals aus dem Jahr 1751, als er für Carl Heinrich Grauns Oper »Armida« die Dekorationen entwarf.²⁸ Unter diesem Aspekt werfen die mit 1750 datierten Entwürfe die Frage auf, ob Giuseppe sich zu diesem Zeitpunkt bereits das erste Mal in Berlin aufgehalten hat, denn seine Umbauvorschläge setzen eine detaillierte Kenntnis entweder des Baues selbst oder zumindest von genauen Plänen voraus.²⁹ Es muß offen bleiben, ob Friedrich II. etwa unter dem Eindruck mündlicher Schilderungen über das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth oder die neugestaltete Dresdener Hofoper Giuseppe damit betraute, eine neue Ausstattung der Berliner Oper zu erarbeiten, da ihm möglicherweise der von Knobelsdorff während der Wirren des ersten Schlesischen Krieges (1740-1742) errichtete Bau inzwischen zu karg und zu wenig repräsentativ erschien. Vielleicht entstanden die Entwürfe sogar unter der Protektion von Markgräfin Wilhelmine, die zusammen mit ihrem Gatten Markgraf Friedrich 1750 nach Berlin gereist war, und der zur Ehren große Feste gefeiert worden waren und zahlreiche Opern gegeben wurden.³⁰ Unbeantwortet bleibt aber auch, weshalb es nicht zu einer Ausführung der Pläne kam.³¹ Zumindest zeugen die Bildlegenden von dem Stolz des Theaterarchitekten, der an zwei Stellen betont, daß seine Vorschläge das Opernhaus nicht nur entscheidend verbessern, sondern auch, entsprechend dem Verständnis der Galli Bibiena, wesentlich dazu beitragen würden, die Majestät des Herrschers durch den Theaterraum selbst zur Erscheinung zu bringen.³²

NACHBEMERKUNG

Nach Redaktionsschluß bestätigte mir Frau Rasche, Berlin, aufgrund ihrer jüngsten Forschungen, daß Giuseppe Galli Bibiena tatsächlich bereits 1750 anlässlich des Besuchs von Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth in Berlin tätig war, wo er zwei Dekorationen der von Carl Heinrich Graun vertonten Oper »Fetonte« realisiert hat. Bei dieser Gelegenheit hat er das Berliner Opernhaus kennengelernt. Vgl. hierzu auch: Adelheid Rasche, »Decoratore di Sua Maestà«. Giuseppe Galli Bibiena als Bühnenbildner an der Berliner Hofoper Friedrichs II. von Preußen, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge, Bd. 41, 1999 (im Druck).

- 1 Die Schwarzweißabzüge der Zeichnungen sind folgendermaßen beschriftet: »Galli Bibiena. Designs for renovations of the interior of a theatre; possibly the opera house in the Zwinger at Dresden ...«.
- 2 Feder in Schwarz, Beschriftung in Braun, 606 x 445 mm; New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Joseph H. Durkee, by exchange, 1972; Inv.Nr. 1972.713.55.
- 3 In der Legende heißt es: »De cette cauté, l'audience vient plus longue, comme l'on voit à la plante signée rouge, que montre le fait present.«.
- 4 Dazu in der Legende: »La Loge de sa majesté le Roi, j'avance plus avec une balustrade, ce que rend plus magnifique et comode la Loge Roiale«. Im Falle der Fürstenloge wird die neue Balustradenführung mit zwei Alternativen gezeigt.
- 5 Feder in Grau, laviert, über Bleistift, 426 x 606 mm; New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Joseph H. Durkee, by exchange, 1972; Inv.Nr. 1972.713.57; Feder in Grau, laviert u. aquarelliert, über Bleistift, 402 x 613 mm; New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Joseph H. Durkee, by exchange, 1972; Inv.Nr. 1972.713.59; vgl. hierzu auch: Paradies des Rokoko. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Ausst. Kat. Neues Schloß Bayreuth Bd. II., Peter O. Krückmann (Hrsg.), München, New York 1998, Kat. 284.



Abb. 8. Giuseppe Galli Bibiena, Fassadenentwurf für das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth, um 1744

- 6 Feder in Grau, laviert u. aquarelliert, über Bleistift, 410 x 619 mm; New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Joseph H. Durkee, by exchange, 1972, Inv. Nr. 1972.713.58.
- 7 Grundsätzlich zum Repräsentationscharakter barocker Opernhäuser zuletzt: Peter O. Krückmann, Paradies des Rokoko. Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine, Ausst. Kat. Neues Schloß Bayreuth, Bd. I., München, New York 1998, S. 69 ff. bes. S. 72ff.
- 8 Moriz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen, Bd. 2, Dresden 1862, S. 256. In demselben Jahr bat Giuseppe um seine Entlassung aus den Diensten am Wiener Kaiserhof; vgl. hierzu Franz Hadamovsky, Die Familie Galli-Bibiena in Wien, Wien 1962, S. 19.
- 9 Moriz Fürstenau (wie Anm. 8), Anm. S. 256; vgl. auch S. 247 und S. 261.
- 10 Feder in Grau, 563 x 711 mm; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. C 5693. Das Theater wurde unter der Regie-

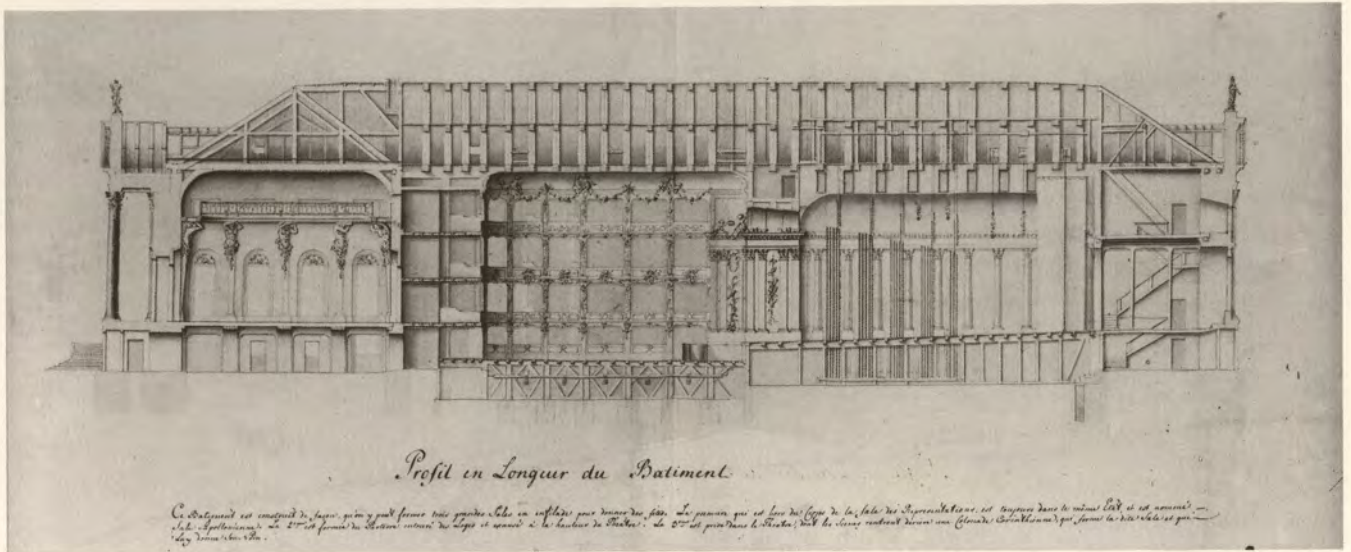


Abb. 9. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Längsschnitt durch das Berliner Opernhaus, 1742

nung von August dem Starken auf Betreiben seines Sohnes, Kurprinz Friedrich August II., von 1718 – 1719 erbaut. Während der Zuschauerraum von den Brüdern Mauro stammte, wurde der Außenbau von Matthäus Daniel Pöppelmann errichtet. Vgl. zum folgenden auch Susanne Schrader, Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland, München 1988, S. 74 ff., bes. S. 80ff.

11 Feder, 556 x 974 mm; Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung, Inv.Nr. M 11 III, Bl. 10 (Neg.Nr. 121

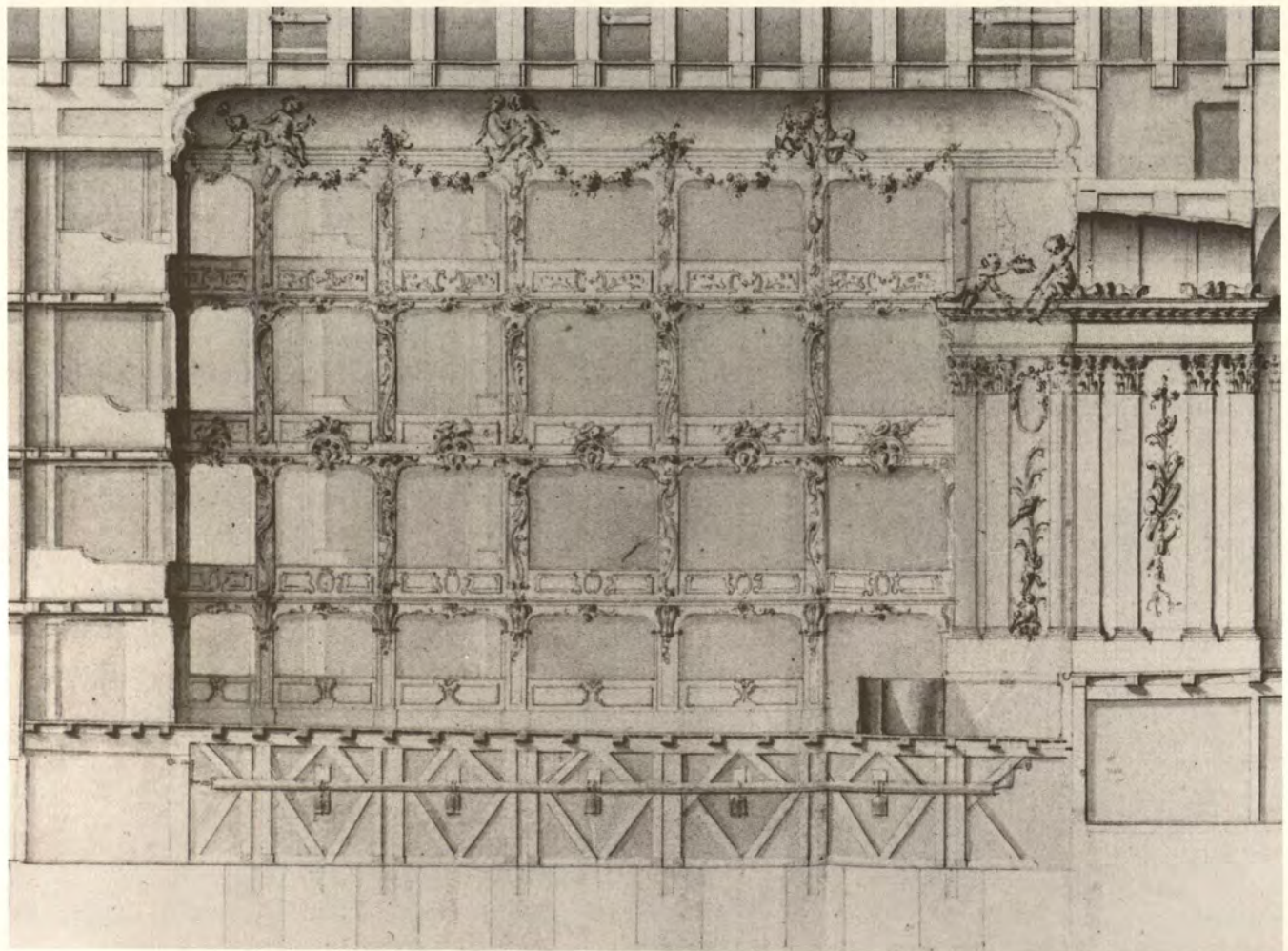
389, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Deutsche Fotothek).

12 Feder, 454 x 614 mm; Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung, Inv.Nr. M 11 III, Bl. 18 (Neg.Nr. 121 390, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Deutsche Fotothek).

13 Fürstenau 1862 (wie Anm. 8), S. 131f.

14 Es existiert noch ein weiteres Blatt derselben Provenienz im Metropolitan Museum of Art, New York, das den Entwurf für ei-

Abb. 10. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Längsschnitt durch das Berliner Opernhaus, 1742



nen Redoutensaal zeigt (Inv. Nr. 1972.713.56). Auch dieses Blatt wird mit dem Dresdener Hoftheater im Zwinger in Verbindung gebracht (vgl. Anm. 1), wie aber auch hier aus der Maßangabe »Piede de Berlino« hervorgeht, dürfte es sich ebenfalls um einen Entwurf für Berlin handeln.

- 15 Vgl. hierzu Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses Berlin*, Berlin 1852, S. 134 ff. und Fürstenuau 1862 (wie Anm. 8), S. 266 ff.
- 16 *Paradies des Rokoko*. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth (wie Anm. 5), Kat. 282, 283.
- 17 Auch in der Kalligraphie weichen die New Yorker Blätter von den Bayreuther Entwürfen ab, was ebenfalls durch die Mitarbeit eines Werkstattmitgliedes erklärbar wäre.
- 18 Vgl. hierzu Ruth Freydank, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin 1988, S. 54 ff., hier S. 56.

Pilaster entgegen dem ursprünglichen Entwurf von Knobelsdorff kanneliert. Vgl. Eggeling 1980 (wie Anm. 21), Abb. 91.

- 25 *Paradies des Rokoko*. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth (wie Anm. 5), Kat. Nr. 269, 270.
- 26 Die jüngeren Brüder von Friedrich II., die Prinzen Heinrich und Ferdinand, wohnten den Hochzeitsfeierlichkeiten in Bayreuth bei. Vgl. Gustav Bertold Volz (Hrsg.), *Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth*, deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Bd. II: *Briefe der Königszeit 1740-1758*, Berlin und Leipzig 1926, Brief Nr. 185 und 186.
- 27 Vgl. Volz 1926, Bd. II (wie Anm. 25), Brief Nr. 370-373 und Brief Nr. 376.
- 28 Vgl. Schneider 1852 (wie Anm. 15), S. 134.
- 29 Vielleicht kannte Giuseppe die Pläne des Berliner Opernhauses, die Friedrich II. 1743 seiner Schwester Wilhelmine nach Bayreuth geschickt hatte. Vgl. Volz 1926 (wie Anm. 25), Briefe

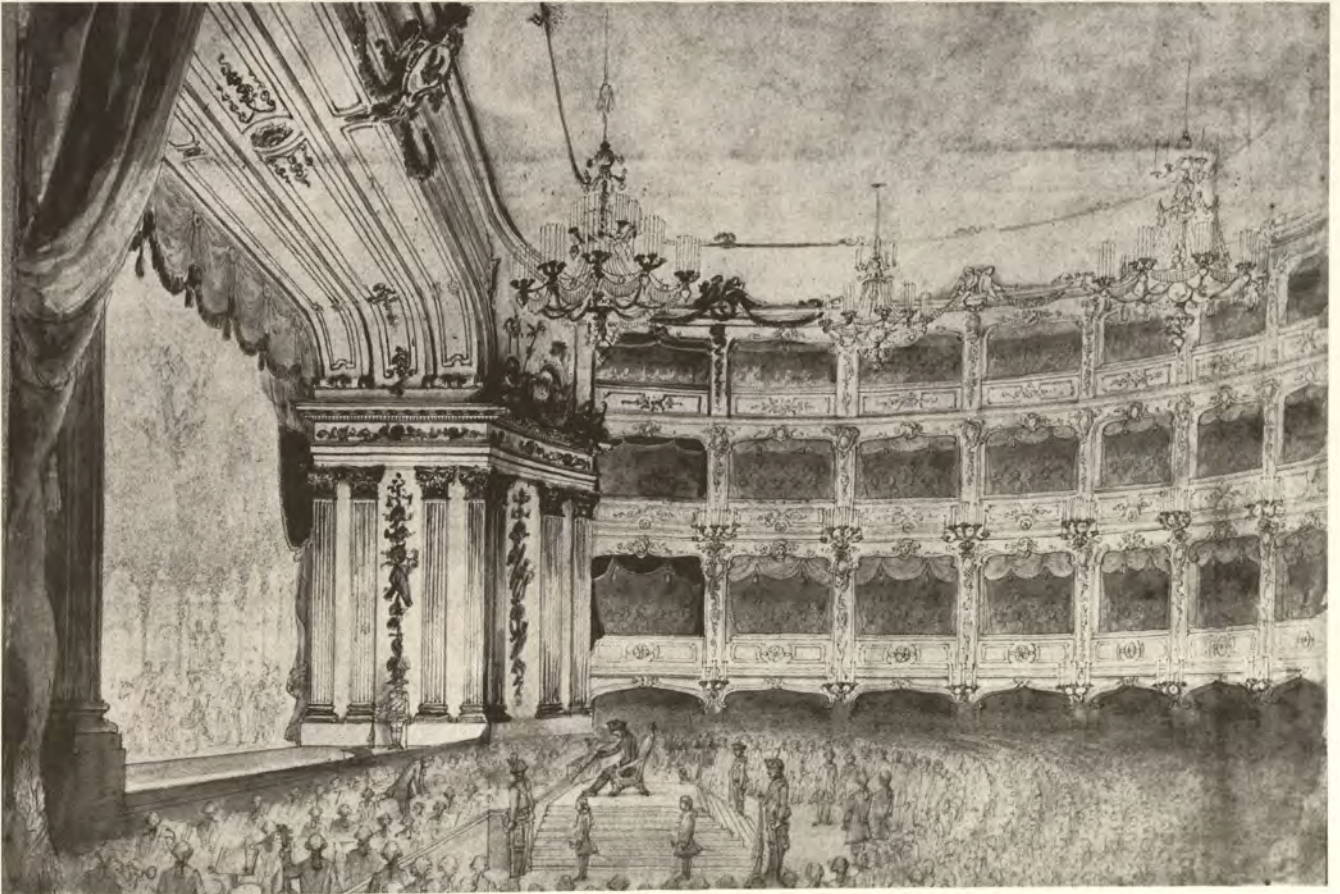


Abb. 11. Johann Carl Jacob Gerst, *Zuschauerraum und Proszenium des von Knobelsdorff errichteten Berliner Opernhauses, 1844*

- 19 Herbert A. Frenzel, *Brandenburg-Preussische Schloßtheater. Spielorte und Spielformen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 1959, S. 52 ff., bes. S. 56-57.
- 20 Feder in Braun, laviert und aquarelliert, 613 x 896 mm; Das Blatt stammt aus der Dedikationsmappe von Knobelsdorff zum Berliner Opernhaus, Blatt f; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Plankammer.
- 21 Vgl. hierzu die eingehende Analyse von Tilo Eggeling; ders., *Studien zum Friderizianischen Rokoko*. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff als Entwerfer von Innenraumdekorationen, Berlin 1980, S. 90 ff.
- 22 Vgl. hierzu Schneider 1852 (wie Anm. 15), S. 86.
- 23 316 x 465 mm, Inv. Nr. VII 60/1311 W; Stiftung Stadtmuseum Berlin. Unterhalb der Zeichnung eine handschriftliche Bemerkung von König Friedrich Wilhelm IV: »Des Königs Sitz muß nicht idealisirt, gleichsam als Thron wie hier, sondern so seyn, wie er wirklich gewesen.«
- 24 Wie eine Zeichnung von J.G. Fünke von 1743 zeigt, wurden die

Nr. 74, 76, 77, 79, 80.

- 30 Vgl. Schneider 1852 (wie Anm. 15), S. 133 ff.
- 31 Erstmals wurde der Zuschauerraum des Opernhauses unter dem Nachfolger von Friedrich II., König Friedrich Wilhelm, zwischen 1787-1788 nach Plänen von Bartholomeo Verona unter der Leitung von Carl Gotthard Langhans umgebaut. Der Brand von 1843 schließlich machte einen Wiederaufbau nach Plänen von Carl Ferdinand Langhans notwendig. Vgl. hierzu Schneider 1852 (wie Anm. 15), S. 216 ff. und Beilage XXXV, Nr. 18, S. 106 ff. und Schrader 1988 (wie Anm. 10), S. 149.
- 32 Dies kommt dort zum Ausdruck, wo in der Legende davon gesprochen wird, daß entweder die Fürstenloge oder der Zuschauerraum durch die Veränderungen »plus magnifique« erscheinen würde. Zur Fürstenloge vgl. die Legende auf dem Grundriß, Anm. 2 und bei der entsprechenden Zeichnung (Abb. 2) heißt es zur Veränderung des Zuschauerraumes: »Une part laterale de l'audience avec le profil du Portal, selon mon Idée, elle est plus commode, et plus magnifique.«

WESEN, WIRKUNG UND ZEITGEMÄSSE AUFFÜHRUNGSPRAXIS BAROCKER OPERN

Ich bin sehr dankbar, vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS eingeladen worden zu sein, um hier unter Denkmalpflegern, Architekten und Restauratoren als Außenseiterin zu Ihnen sprechen zu können, denn ich gehöre zu der Fraktion, die an diesen beiden Tagen als die Zerstörer der historischen Theater bezeichnet wurden, weil wir mit unserem »modernen Regietheater« nicht mehr mit der barocken Technik umzugehen verstehen. Wir sind also Schuld an der Demontage barocker Bühnentechnik. Ich will versuchen, die Chance zu nutzen, stellvertretend für meine künstlerisch tätigen Kollegen, die einem begeisterten Publikum barockes Theater ohne Barocktheater mit heutigen Mitteln bieten, unsere Ambitionen und unsere Herangehensweise zu erläutern. Fast keinem meiner Kollegen – Paul Stern, Werner Hinze, Peter Konwitschny, Rüdiger Pape, Stephan Dietrich, Helmut Brade – steht heute noch ein altes Haus mit historischer Technik zur Verfügung. Wahrscheinlich sind wir Ihnen alle unbekannt. Für unsere Festivals – dem Theatersommer in Bad Lauchstädt, Aufführungen während der Halleschen Händelfestspiele, normale Repertoirevorstellungen des Potsdamer Musiktheaters im Schloßtheater Sanssouci – sind keine historischen Maschinerien herausgerissen worden. Allerdings muß ich offen sagen, daß wir auch noch in keines der Häuser zum Inszenieren eingeladen worden sind, in denen für viele Millionen die barocke Technik restauriert wurde, um sie für das Theaterspielen wieder zu nutzen. Wobei mir die Frage gestellt sei: wurde sie zum Theaterspielen restauriert oder für den musealen Betrieb? Wir sind wahrscheinlich absolut unspektakulär, aber wir haben unser Publikum unterhalten – im ganz barocken Sinne, indem wir selbst in Theatern, in denen die Maschinerie nicht mehr existiert, barockes Theater gespielt haben. Der »Orlando« in der Potsdamer Inszenierung des Hans Otto Theaters für das Schloßtheater Potsdam-Sanssouci ist der beste Beweis, daß die damalige Wirkung auch heute noch erreichbar ist. Unter allen Theaterproduktionen des Landes Berlin/Brandenburg wurde diese Produktion in einer Presse- und Publikumsabstimmung unter die besten drei der Spielzeit 1997/98 gewählt.

Wenn heute barockes Theater gespielt wird, muß das meistens mit heutigen und deshalb anderen Mitteln getan werden. Dies sage ich besonders auf dieser heutigen Tagung. Viele von uns arbeiten an Theatern, die in der Zeit des Barocks erbaut wurden. Sie haben Seeschlachten und Höllenbrände überlebt und sind jetzt meist leer und stumm oder bestenfalls Museen.

Wir haben gestern und heute fast ausschließlich Referate über denkmalpflegerische Aspekte zu Erhalt und Restaurierung dieser wertvollen, prächtigen Gebäude gehört. Es sei mir gestattet, in meinen Ausführungen fast am Ende der Konferenz zu erwähnen, daß nur ein bespieltes Theater auch ein *wirkliches Theater* ist.

Bei dem Wort Theater handelt es sich ja um ein Phänomen. Hier hat ein Gebäude den Namen erhalten von dem, was es im Innern mit Leben erfüllt. Theater ist eigentlich das, was auf der Bühne stattfindet, nicht das Gebäude. Wenn im Gebäude geschwommen oder gegessen wird, ist es eine Schwimmhalle oder ein Restaurant. Im London Händels wurden viele Tennis Courts Theater und als in ihnen kein Theater mehr gespielt wurde, wurden sie wieder Tennis Courts. Ich komme aus den neuen Bundesländern und habe erlebt, wie Häuser und ganze Städte verkamen, wenn sie nicht mit entsprechendem Leben erfüllt wurden. Einem Theater geht es nicht anders.

Ich hatte schon im vergangenen Jahr in Drottningholm während des Symposiums über die historischen Theater Europas angeregt, in zwei Arbeitsgruppen zu tagen, in der der Architekten, Denkmalpfleger und Restauratoren und in der der künstlerisch an einer Inszenierung Beteiligten (Bühnen- und Kostümbildner, Dirigenten, Choreographen, Regisseure). Ziel muß es sein, daß beide Arbeitsgruppen ihre Ergebnisse sich gegenseitig vorstellen, um gemeinsam befriedigende Lösungen zu finden.

Ich habe jetzt als künstlerisch Tätige an einem historischen Theater sehr viel über den Erhalt, den Schutz und die Vorsicht im Umgang mit diesem, uns aus der Vergangenheit überlieferten Gut, lernen können. Und ich werde, an welchem Projekt an einem historischen Theater ich auch immer arbeite, dafür eintreten, daß das Theatergebäude in seiner damals konzipierten Form und seinen Möglichkeiten zum Leben erweckt wird, ohne daß dem Theatergebäude eine Gefahr droht. Es ist also für mich völlig selbstverständlich, an diesen Bühnen kein offenes Feuer mehr zu benutzen, allerdings hat es für etwa 30 Sekunden einen feinen, über die ganze Bühne verteilten Sprühregen in unserer »Don Giovanni«-Inszenierung gegeben. Diese wohldosierte Feuchtigkeit hat dem Holz keinen Schaden zugefügt. Mir ist völlig bewußt, daß die noch existierenden barocken Theater unterschiedlich viele originale Teile besitzen und man immer im Einzelfall prüfen muß, ob man bestimmte Effekte ohne Schaden für das alte Haus einsetzen darf. Im Goethe-Theater in Bad Lauchstädt wurde der Bühnenboden bereits mehrmals erneuert. Wasser auf die Bühne des Drottningholmer Schloßtheaters tropfen zu lassen, würde ich erst prüfen lassen wollen. Warum allerdings im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth mit einem komplett neuen Bühnenhaus, das noch dazu vom Zuschauerraum durch einen Eisernen Vorhang getrennt ist, kein allen Sicherheitsbedingungen genügender und der Feuerwehr vorher eingereicherter Bühnenblitz gezündet werden darf, oder warum in diesem Haus so wenig Theater gespielt wird, habe ich bei allen wissenschaftlichen Tagungen noch nicht gelernt. Die Feuchtigkeit und die Temperaturunterschiede, die das Publikum beim Besuch einer Vorstellung verursacht, waren doch auch vor mehr als zweihundert Jahren schon vorhan-

den und sind beim Bau des Hauses berücksichtigt worden. Auch zur Zeit der Markgräfin Wilhelmine wußte man, daß man ein Gebäude gelegentlich wieder streichen oder Holzteile erneuern muß, man also immer für seinen Erhalt sorgen muß. Man wäre nicht auf den Gedanken gekommen, das Theater nicht mehr seinem eigentlichen Zweck, dem Theaterspiel, sondern als Museum zu nutzen. Ist es nicht viel ungewöhnlicher, alle halbe Stunde Menschenpuls von bis zu hundert Personen, manchmal auch noch mehr, in den Zuschauerraum wandern zu lassen, um ihnen eine Licht-Ton-Show vorzuführen. Die feuchte Garderobe wird nicht abgegeben, und auf diese Art und Weise haben in elf Halbenstunden Museumsöffnungszeit rund tausend Menschen für Feuchtigkeit und Temperaturschwankungen gesorgt. Nur Theater wurde im Theater nicht gespielt.

Zeitgemäße Aufführungen barocker Opern sind am wirkungsvollsten natürlich dort zu sehen, wo man auch noch über das Gebäude aus dieser Zeit verfügt. Zeitgemäße Aufführungen finden dort statt, wo diese Theater wieder zu lebendigen Orten des Austausches von Ideen, von Lachen und Weinen für »alle Stände«, wie es im Barock hieß, geworden sind- »vom König bis zum Bauern, von der Kurtisane bis zum Klosterbruder«.

Barockes Theater funktioniert nicht, entspricht nicht seinem Wesen, erzielt nicht seine Wirkung, wenn es nur einer Elite gefällt, nur sie es versteht, es nur für sie gedacht ist. Sicher können Sie, die Barocktheaterspezialisten, sich *ein* solches Haus leisten, in dem die Flackerfrequenz von echten Kerzen mit der der neuesten Generation von elektrischen Kerzen verglichen wird oder wo die Musiker auf Bänken, statt auf Stühlen mit dem Gesicht zur Bühne sitzen und sie der Dirigent mit dem Rücken zur Bühne ansieht, wie zum Beispiel im Theater in Cesky Krumlov. Barockes Theater findet deshalb nicht statt, denn das hat sein Publikum unterhalten, war sein Lebensgefühl, ist auf seine Bedürfnisse eingegangen und hat sie mit immer neuen Erfindungen sogar noch geweckt. Deshalb ist das Publikum auch zuhauf in die Vorstellungen geströmt, und das ist es, was ich meine, wenn ich sage, mit heutigen Mitteln eine hoffentlich ähnliche Wirkung erreichen. Natürlich ist so ein Theaterlabor, so will ich es einmal nennen, für die Theaterwissenschaft von ungeheurem Wert, aber wir sollten es dennoch nicht mit Theater, mit Theaterspielen verwechseln.

Für uns Barocktheater-*Künstler* war es ebenso wie für Sie Restauratoren und Architekten wichtig, über das Wesen und die Wirkung des Theaterereignisses zu forschen und zu erfahren. Mit soviel wie möglich alten, aber auch dem Publikum entgegenkommenden neuen Mitteln, durch deren Einsatz sich für das Publikum Unverständliches in Verständliches wandelt, versuchen wir, in alten und modernen Theatergebäuden barockes Theater wiederzubeleben. Die Besucher sollen dort wie im Barock die Lust an der Sin-

nenfreude wiederfinden, unterhalten und ernst genommen werden.

Ist das vielleicht der Grund, warum sich das historisch unorthodox verhaltende Goethe-Theater in Bad Lauchstädt (das zugegebenermaßen erst 1802 gebaut wurde) in der neuen Theaterbroschüre des Schloßtheaters Ludwigsburg »im Sextett der noch erhaltenen Bühnen, die den Rahmen der Aufführungspraxis aller Bühnenwerke bis ins ausgehende 19. Jahrhundert darstellen«, nicht erwähnt wird? Dieses Haus gehört allerdings zu den ganz wenigen Theatern, das durchgehend 197 Jahre bespielt wurde, natürlich mit Ups und Downs.

Natürlich kann in einem modernen Opernhaus eine ganze Rückwand in wirklichen Flammen aufgehen und Feuer- und Wasserprobe mit echtem Feuer und Wasser zum Höhepunkt einer »Zauberflöte« werden. Aber was für Möglichkeiten hat da erst ein Haus, das noch über offene Verwandlungen, Versenkungen, Wolken- und Wellenmaschinerie, über Wind-, Donner- und Regenmaschine verfügt? So phantasievoll wie die Künstler des Barocks müssen da die heutigen Theaterleute sein, um neue zauberische, verblüffende Wirkungen mit brandsicheren Mitteln zu erzielen. Was schadet es da schon, daß man die Wattzahlen erhöhen muß, weil unser Publikum eben bei weitem nicht mehr so sensibel ist, wie es noch ein Publikum war, das nur einmal in seinem Leben im Opernhaus 5 000 Kerzen brennen sah, das keinen Lärm von Überschallflugzeugen, Baufahrzeugen und Maschinen kannte. Wenn man ihm nur ein bißchen entgegenkommt und mit Bildern, einem sehr barocken Mittel, ihnen sprachlich nicht verständliche oder mythologisch nicht mehr vertraute Stoffe entschlüsselt, wird es zur barocken Show wieder in die Theater strömen.

OPERNREFORM UND THEATERBAU BEI FRANCESCO ALGAROTTI

Es sollte zu denken geben, daß der berühmteste Operntraktat seiner Zeit, Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica*, dessen alleiniges Anliegen eine Reform der Oper ist, auch ein Kapitel über Theaterarchitektur enthält, und es scheint von nicht geringer Bedeutung, daß dieses Kapitel vom Autor erst in eine späte Fassung des Traktats eingerückt worden ist. So eindeutig die Zielrichtung des Traktats insgesamt ist, so vielschichtig stellt sich gerade das Kapitel über den Theaterbau dar.

Der 1712 in Venedig geborene Francesco Algarotti war bekanntlich eine Persönlichkeit mit umfassender Bildung und einer der einflußreichsten, am meisten verbreiteten Schriftsteller seiner Zeit. Er verkehrte nicht nur in Zirkeln in Paris, wo er die Freundschaft von Voltaire gewann, sondern auch in London und St. Petersburg, lebte lange Jahre am preußischen Hof wie auch am Hof in Dresden; Friedrich der Große erhob ihn in den Adelsstand und schwärmte, »was den Geist betrifft, so fände ich in Europa schwerlich etwas Besseres«.¹

Algarottis erstmals 1755 herausgekommener *Saggio sopra l'opera in musica* wurde mehrfach wiederaufgelegt, 1763 erfuhr er eine grundlegende und wesentlich erweiterte Neufassung.² Welche Bedeutung die Zeitgenossen dem Traktat zumaßen, wird allein schon daraus ersichtlich, daß er bald ins Englische, Deutsche, Französische und Spanische übersetzt worden ist. Der *Saggio* ist bei weitem nicht die erste Abhandlung über die italienische Oper, jene Theatergattung, die ganz Europa dominierte, auch hat der Anspruch seine gute Tradition, in kritischer Auseinandersetzung zu einer Reform der Gattung beizutragen. Algarottis Text besticht allerdings durch das Niveau der Argumentation und die vollendete sprachliche Darstellung. Seine Ausstrahlung beruht nicht nur auf seiner ideengeschichtlichen Aktualität, sondern vor allem auf seiner inhaltlichen Brisanz, die wiederum als Kehrseite des enormen Erfolgs der Oper, als Bedürfnis nach kritischer Auseinandersetzung verstanden werden kann. Unter anderem beziehen sich die Reformbemühungen um Gluck und ihre Propagierung etwa im Vorwort zur *Alceste* bekanntlich indirekt auf Gedanken aus Algarottis Traktat, und selbst dessen späte Fassung von 1763 ist noch vor den einschlägigen Bänden der *Encyclopédie* erschienen.³

Von jeher wird die Faszination der Gattung Oper bestimmt von einem komplizierten Geflecht zahlreicher Komponenten, deren Zusammenfügung und Zusammenwirken stets aufs Neue eine Reaktion auf Voraussetzungen und einen Ausgleich von Interessen bedeutet. Im mittleren 18. Jahrhundert aber hat sich, zumal bei einer gewissen Erstarrung der Gattungsentwicklung, bei den Aufführungen das Schwergewicht oft genug einseitig auf die Sängerpersönlichkeiten verschoben, weshalb Algarotti entschiedener und konsequenter als seine Vorgänger eine Neubesinnung auf das »Dramma« fordert sowie vor allem die Unterordnung

aller Kategorien des Werks und seiner Aufführung unter den Anspruch einer dramatischen Wahrhaftigkeit. Als zentrale Figur hat demnach der Dichter zu wirken, der in seinem Libretto bereits alle anderen Komponenten mehr oder weniger genau festlegt. So beginnt Algarotti seine Ausführungen auch mit einem Kapitel über das Libretto, dem eines über die Musik folgt, eines über Gesang in Arie und Rezitativ, eines über das Ballett und eines über das Bühnenbild. Erst in der späten Version findet sich schließlich ein Kapitel über den Theaterbau. Seine reformerischen Ideen exemplifiziert Algarotti in einem Anhang mit einem Szenario in italienischer Sprache zu einer Äneas-Oper sowie mit einem auf Französisch ausgeführten Libretto zu einer Iphigenie auf Aulis. Die im folgenden eingerückte Übersicht gibt einen ersten Eindruck von Disposition und Umfang der Kapitel in den verschiedenen Fassungen.⁴

	1755 Seiten	1763 Seiten
Introduzione	2	6
Del libretto	4	10
Della musica	6	19
Della maniera del cantare e del recitare	4	12
Dei balli	2	4
Delle scene	3	14
Del teatro	–	14
Conclusione	1	4
Ænea in Troja		
Iphigénie en Aulide		

So wenig neu, wie gesagt, die Idee einer Reform der italienischen Oper aus dem Geiste des Dramas ist, so neuartig ist bei Algarotti eine Reihe von Begründungen; ungewöhnlich ist vor allem auch das Einbeziehen von Bemerkungen zur Theaterarchitektur in den größeren Kontext. Der Autor legitimiert dies zu Anfang seines Kapitels *Del teatro* damit, daß nach der Festlegung der richtigen Gestalt der Oper auch die adäquateste Form des Spielortes zu bestimmen sei, »la più accomodata forma del luogo ove si ha da vedere et udire« (S. 472). Im selben Atemzug gibt er aber auch zu erkennen, daß seine Überlegungen gleichermaßen in eine aktuelle Diskussion eingreifen wie sie von ihr provoziert worden sind. Ohne konkreter zu werden, polemisiert er gegen einen neuen Theaterbau (S. 471); es ist dies, wie sich leicht rekonstruieren läßt, das Teatro Comunale von Bologna, das ab 1755 nach den Plänen von Antonio Galli Bibiena errichtet wurde. Indem Algarotti klagt, daß bei diesem Bau kaum auf Verwendung und Zweck geachtet worden sei, sondern lediglich auf prunkvolle Architektur (S. 471), belegt er nichts weniger als einen fundamentalen Geschmackswandel: zwangsläufig mußte sich der Aufklärer und Verfechter einer funktional orientierten Baukunst an den Prinzipien traditioneller Barockarchitektur reiben.

Algarottis Ansätze treten schon beim ersten Gegenstand des Kapitels deutlich hervor. Der Autor beginnt mit den materialen Grundlagen des Theaterbaus, wobei er pragmatisch die Diskussion der äußeren Schale von der des Innenraums trennt.⁵ Für die äußere Schale, also für Gänge und Treppenhäuser, rät er zur Verwendung von Ziegeln oder Stein (S. 472), was nicht nur die allgegenwärtige Feuergefahr mindere, sondern den Bau beständig (*perpetuo*) mache. Diese Empfehlung ist, abgesehen von ihrer banalen Selbstverständlichkeit, von nicht zu unterschätzender institutioneller Tragweite, sofern man bedenkt, daß ad hoc errichtete und wieder abgeschlagene Bühnen vor allem für Wandertuppen durchaus üblich waren.

Differenzierterer Interpretation bedarf der Vorschlag, den Innenraum, also vor allem den Aufbau der Logen sowie alle Teile im Bereich der Bühnenöffnung, ausschließlich aus Holz zu verfertigen (S. 472). Zum einen polemisiert Algarotti damit implizit gegen das Bologneser Theater, das auch im Innern aus Stein ist,⁶ und spricht dabei von falsch verstandener Pracht. Andererseits gibt er für seine Empfehlung zur Gestaltung des Innenraums eine Begründung, die auf Empirie beruht: Damit die Stimmen der Sänger optimal zur Geltung kämen – was ein Hauptkriterium für jeden Architekten sein müsse –, solle man auf kahle Wände verzichten, deren unangenehme Wirkung höchstens durch Wandteppiche gemildert werden könnte. Ideal seien aber Räume aus Holz, dessen günstige akustische Eigenschaften auch im Instrumentenbau genutzt würden und das auf die Schwingungen ähnlich wie das menschliche Gehör reagiere. Auch hier scheut sich der Aufklärer nicht, ins Detail zu gehen und dabei auf Erfahrungen selbst auf dem Gebiet der Physik zurückzugreifen, die er ebenfalls beherrschte: Das Holz müsse gut abgelagert und völlig gleichmäßig gewachsen sein, damit sich die Schwingungen nicht überlagerten (S. 473).

Nicht unwichtig für die Einschätzung des Standorts ist für Algarotti die Tatsache, daß er sich in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf Vitruv beruft, der bei Theatern aus Stein empfohlen hatte, zur besseren Resonanz Vasen aus Bronze aufzustellen, ein Hilfsmittel, auf das man bei Theatern aus Holz verzichten könne. Es ist dies, wie wir sehen werden, nicht der einzige Rekurs auf Vitruv und damit auf die Antike. Und in dieser im engeren Sinne klassizistischen Nuance unterscheidet sich Algarotti in seinem Operntraktat, vor allem aber auch in seinem *Saggio sopra l'architettura* von dem venezianischen Architekturtheoretiker Carlo Lodoli, dessen funktionalistisch ausgerichtetem Architekturverständnis er sonst in vielem nahestand.

Ein Grundsatz Lodolis war die Konzeption des Gebäudes aus seiner Zweckbestimmung heraus, die äußere Erscheinung wurde demgegenüber als Funktion des Baus verstanden: *«devonsi unir e fabbrica e ragione, e sia funzion la rappresentazione»*.⁷ Bei Algarotti hat dies Konsequenzen für

die Anlage des gesamten Kapitels über den Theaterbau. So wie das Material des Innenbaus im Hinblick auf akustische Erfordernisse zu wählen war, so werden auch andere Parameter der Konzeption ausschließlich von der Zweckbindung her bestimmt. Die Größe des Theaterhauses müsse in einer richtigen Proportion zu dem zu erwartenden Publikum stehen (und hier lehnt sich Algarotti wieder an Vitruv an), das entscheidende Kriterium sei aber allein die Reichweite der Stimme. Ein Forcieren der Stimme zur Füllung eines zu großen Raumes würde das entstellen, was der Autor in den vorausgegangenen Kapiteln als zentrale Forderung etabliert hat: die Wahrhaftigkeit der Aufführung, *«la verità nella rappresentazione»* (S. 474).

Bei großen Häusern – und der Blick auf das Bologneser Modell verrät, auf was er unter anderem anspielt –⁸ behelfe man sich mit der Vergrößerung der Proszeniumsbühne, was aber nichts als ein fauler Kompromiß sei: Das erweiterte Proszenium bringe den Sänger zwar nahe ans Publikum, die Illusion der Aufführung aber werde durch die zu große Entfernung von den Kulissen empfindlich gestört. Und dann folgt eine der wenigen Bemerkungen im Traktat, die auf die gesellschaftliche Komponente einer Aufführung zielen: Durch seine weit vorgezogene Stellung müsse der Darsteller dem Publikum immer wieder die Seite oder gar den Rücken zuwenden, was gemäß der Konvention einfach unhöflich sei.

So sehr Algarotti in den vorausgegangenen Kapiteln den Primat der Dichtung über alle anderen Parameter einer Oper und ihrer Aufführung betont, so sehr stellt er bei der Konzeption eines Opernhauses das Kriterium der ungehinderten Entfaltung und der günstigsten Aufnahme des Gesanges in den Vordergrund. Das galt für die Ausstattung mit Holz und das gilt zumindest partiell auch für die Suche nach dem besten Grundriß. Bevor Algarotti eigene Vorschläge unterbreitet, wird er wieder polemisch, ohne freilich auch in diesem Fall das Ziel seines massiven Angriffs zu benennen, das insbesondere wieder im Bologneser Neubau zu suchen ist. Weit verbreitet sei, so schreibt er, der glockenförmige Grundriß, der auch *«phonisch»* genannt werde. Ein Blick auf den Grundriß des Teatro Comunale zeigt die geradezu ideale Ausprägung des Prinzips.⁹

Die von Algarotti in diesem Zusammenhang angezettelte Polemik macht jedoch auch die Grenzen der Argumentation deutlich. Algarotti kolportiert berechnenderweise nur die angeblich virulente Begründung für den glockenförmigen Grundriß, daß nämlich die für eine hängende Glocke bewährte Form notwendigerweise auch das Ideal eines Theatergrundrisses sein müsse (S. 475); mit großem rhetorischen Aufwand und nicht ohne Spott wird eine solche Begründung als Aberglaube abgetan. Von der anderen, korrelierenden Möglichkeit aufklärerischen Zugangs, der Empirie, macht der Autor hier allerdings nicht Gebrauch: Mit keinem Wort geht er auf eine unmittelbare Erfahrung ein, die

ihm ein Höreindruck in einem konkreten Theaterraum verschafft hätte, der über einem solchen Grundriß errichtet worden ist.¹⁰ Wenig überzeugend klingen auch seine konkreten Vorbehalte: So werde etwa der Platz im Parkett eingengt, und aus einzelnen Logen könne man die Bühne nicht vollständig überblicken.

Die Polemik bildet die Folie für Algarottis Gegenvorschläge. Zunächst favorisiert er den Zuschauerraum in Form eines Halbkreises, bei dem wegen des gleichen Abstands zur Bühne alle gleich sehen und hören könnten, und er fügt auch sofort Hinweise auf die ideelle Herkunft dieser Empfehlung hinzu, indem er einen Rekurs auf das Theater der Griechen verschränkt mit dem aufklärerischen Ansatz der Rückkehr zum Einfachen (S. 475). Wahrscheinlich hat er dabei an das ihm bekannte Queen's bzw. King's Theatre am Londoner Haymarket gedacht, dessen Zuschauerraum von wenigen Logen abgesehen durch ein leicht ansteigendes Parkett mit im Halbkreis konzentrisch angeordneten Bänken gebildet wurde.¹¹ Freilich bemerkt auch Algarotti, daß der Halbkreis das Problem der zu breiten Bühnenöffnung nach sich zieht, weshalb er als Kompromiß die halbe Ellipse empfiehlt. Als konkretes und vertrautes Beispiel mag ihm dabei das von Knobelsdorff in Berlin errichtete Opernhaus vorgeschwebt haben, das er am Schluß des Kapitels allgemein als vorbildlich hervorhebt¹² und dessen Konzeption sich ebenso mit seiner Biografie berühren dürfte, möglicherweise gar unter seinem Einfluß erfolgte, wie die des ähnlich angelegten Jagdschlusses Hubertusburg bei Dresden.¹³ Sowohl Halbkreis als auch halbe Ellipse haben sich aber bekanntlich nicht durchgesetzt; üblich, wenngleich in verschiedenen dimensionierten Ausprägungen, wurde eine auf komplizierterer Konstruktion beruhende ovale Form, für die Giuseppe Piermarini, der Architekt der Scala, in seiner bekannten Synopse einige Beispiele bringt.¹⁴

Algarotti ist insofern Kind seiner Zeit, als für ihn die Gliederung des Zuschauerraumes in Ränge und Logen nicht zur Disposition steht. Innerhalb dieses selbstverständlichen Rahmens sind seine Bemerkungen allerdings ungemein ausführlich. Zunächst empfiehlt er, in jedem Rang die Logen so zu disponieren, daß von der Bühne aus nach hinten gesehen jede weitere Loge etwas erhöht und ins Innere springend angebracht wird, was die Sichtverhältnisse spürbar verbessere, zumal wenn die Zwischenwände transparent, nach Art eines Gitterwerks gestaltet würden (S. 476). Als vorbildlich hebt er in diesem Zusammenhang das von Andrea Sighizzi bereits um 1640 errichtete Teatro Formagliari in Bologna hervor; dabei kann man sich in Anbetracht seiner das Kapitel durchziehenden versteckten Polemik gegen den Neubau am selben Ort des Eindrucks einer weiteren Spitze nur schwer erwehren.

Die Ausgestaltung des Innenraums mit Architekturelementen wie Pilastern, Säulen oder Architraven lehnt Algarotti strikt ab. Auch in diesem Punkt resultiert sein Urteil offensichtlich aus einer Überlagerung mehrerer Ansätze. Zum einen argumentiert er akustisch, ein Zuviel an Ornamenten würde die Klangfaltung behindern und verzerren (S. 476). Sodann argumentiert er praktisch, daß durch das Gewicht der Säulenordnungen usw. die Geschoßhöhen notwendigerweise nach oben zu abnehmen müßten, weshalb es zu einer umso schnelleren Verzerrung der Zuschauerperspektive komme, außerdem verliere man unnötig Platz. Und schließlich bringt er das Geschmacksurteil ein, das An-

bringen von Ornamenten dieser Art sei ohnehin überholt, womit er aufs Neue den barocken Dekor entschieden ablehnt. Und zuletzt wird man auch in diesem Kontext die polemische Komponente nicht vergeblich suchen: Wirft man wieder einen Blick auf den Innenraum des Bologneser Teatro Comunale, so findet man all das versammelt, wogegen Algarotti seine Stimme erhebt. Was er mit verbindlichem Anspruch formuliert und was nichts anderes als das Paradigma eines allgemeinen Geschmackswandels zu sein scheint, weist also auch hier zusätzlich die Nuance der Invektive in einem ganz konkreten Fall auf.

Als Alternative empfiehlt Algarotti eine Innenraumgestaltung, die im Vertikalen wie im Horizontalen der Idee größter Leichtigkeit und Transparenz folgt – ganz im Gegensatz zur Fassade, die gern prachtvoll sein dürfe (S. 478). Seine Vorbilder für diese feine Art der Dekoration im Inneren nimmt er aus der Kunstgeschichte: Er führt die Malerei der sogenannten Grottesken an, sowie die, wie er sagt, mit der Grotteske eng verwandte gotische Manier, wobei er besänftigend hinzufügt, die modernen Ohren sollten sich von diesem (damals überwiegend negativ konnotierten) Wort nicht beleidigen lassen (S. 477). Kein Platz gehe aufgrund der schmalen Architekturelemente verloren und nichts behindere die Sicht.

Und nun kommt es zu einer unerwarteten Wendung: Algarotti findet, auch die Zuschauer müßten Teil des Schauspiels werden und somit allgemein sichtbar sein, so wie Bücher in den Regalen einer Bibliothek oder Edelsteine in den Fassungen eines Schmuckstücks; hierfür bringt er wieder ein Beispiel aus dem Seicento, das von Giacomo Torelli entworfene Theater in Fano (S. 477). Beim Anspruch von Algarottis Traktat versteht es sich von selbst, daß in den plastischen Bildern mehr steckt als eine beliebige Abweichung ins Poetische, vielmehr verraten auch sie eine durch und durch aufklärerische Prägung: Zum einen wird in ihnen die Würde und der Geist der zuschauenden Menschen beschworen, wenn sie mit Edelsteinen und Büchern verglichen werden. Andererseits muß dem Leser spätestens an dieser Stelle deutlich werden, daß der Autor hier wie im ganzen Traktat einen wesentlichen Aspekt des barocken Theaterverständnisses hinter sich gelassen hat, nämlich die repräsentative und zeremonielle Funktion von Stücken, Aufführungen und Räumen. So interessiert ihn im vorliegenden Kapitel beispielsweise überhaupt nicht die Frage der adäquaten Präsentation des Fürsten oder anderer Honoratioren, die Verteilung des Publikums nach ständischen Gesichtspunkten, die Gestaltung und Situierung entsprechender Logen, die Anbringung von Hoheitssymbolen oder die Ausgestaltung mit einschlägigen ikonographischen Programmen. Ebenfalls kein Thema ist für ihn eine Verwendung des Opernhauses als Festraum, also außerhalb des eigentlichen Zwecks der Aufführung von Opern, auch differenziert er nicht die verschiedenen Ansprüche, die ein Hoftheater von einem Theater für ein zahlendes Publikum oder von einem Akademietheater trennen. Sein von der Aufklärung inspiriertes Anliegen ist die Reform der Komponenten des Opernbetriebs, die so gesehen allerdings auch eine Reform der gesellschaftlichen Einbettung ist: Mit dem Wandel der Rolle des Zuschauers, mit der Emanzipation von der Anonymität in der Staffage des Hoffestes zur Individualität des interessierten und kundigen Zeugen der Aufführung geht der Wunsch nach seiner Sichtbarmachung

einher. Und wenn Algarotti abschließend Theaterentwürfe von Tommaso Temanza und von Girolamo Dal Pozzo als ideal hervorhebt (denen er, wenngleich mit Einschränkung, die Berliner Oper an die Seite stellt), sieht er in ihnen ausdrücklich die Majestät des Theaters der griechischen Antike konserviert (S. 478), dessen architektonische Konzeption einer ständischen Scheidung des Publikums bekanntlich nicht entgegenkam.

In der den Traktat abschließenden ‚Conclusione‘ faßt Algarotti sein Anliegen der richtigen Darstellung der Komponenten der Oper noch einmal zusammen. Er entwirft die Utopie eines reformierten idealen Opernbetriebs unter der Ägide eines kunstsinnigen Fürsten. Das Theater wäre dann nicht mehr der Ort für eine lärmende Versammlung, sondern für ein feierliches Auditorium, und dies würde selbst die aufgeklärten Opernkritiker (er imaginiert ein Auditorium, das sich aus Addison, Dryden, Dacier, Muratori, Gravina und Marcello zusammensetzt) so überzeugen, daß sie vom Vorwurf des Unzusammenhängenden, Monströsen

und Grotesken ablassen und zu einsichtiger Zustimmung gelangen könnten. Algarottis Utopie mündet in Formulierungen, die sich bald als Paraphrase von Versen Voltaires entpuppen, welche als Fußnote auch abgedruckt sind (S. 479). Völlig eigen sind aber zwei Zitate Algarottis: Erstens die klassizistische Interpretation der reformierten Oper als lebendiges Abbild der griechischen Tragödie und zweitens die Einbeziehung der Architektur, auf die Voltaire mit dem Bild des ‚palais magique‘ nur eher beiläufig anspielt. Wenn die Architektur sich mit Dichtung, Musik, Tanz und szenischer Ausstattung vereinige, entstehe durch die übermächtige Wirkungskraft der Illusion unter tausend Vergnügungen eine ganz einzigartige, oder mit den Worten Voltaires:

«Il faut se rendre à ce palais magique,
où les beaux vers, la danse, la musique,
l'art de tromper les yeux par les couleurs,
l'art plus heureux de séduire les cœurs,
de cent plaisirs font un plaisir unique.» (Le Mondain, Verse 94-98)

ANMERKUNGEN

- 1 Brief vom 7. April 1747 an seine Schwester, die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, vgl. Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth, Band II: Briefe der Königszeit 1740-1758, hrsg. von Gustav Berthold Volz, Berlin und Leipzig 1926, S. 114. Im Gefolge Friedrichs war Algarotti bereits 1740 nach Bayreuth gekommen, er lernte Wilhelmine also nicht erst 1755 kennen, wie zu lesen ist in dem mit zahlreichen bibliographischen Hinweisen versehenen Artikel von Steffi Roettgen, Francesco Algarotti in Preußen und Sachsen – und in Würzburg?, in: Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg, hrsg. von Peter O. Krückmann, Bd. II, München-New York 1996, S. 46-53.
- 2 Ich zitiere im folgenden die Ausgabe des Traktats in: Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli, a cura di Ettore Bonora (Illuministi italiani Bd. II), Mailand und Neapel 1969, S. 433-509 (das Kapitel über den Theaterbau befindet sich auf S. 471-478); diese Ausgabe gibt die gegenüber 1763 redaktionell leicht überarbeitete Fassung von 1764 wieder. Zu den Fassungen, Ausgaben und Übersetzungen vgl. die Einleitung zur Faksimileausgabe: Francesco Algarotti, Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763), a cura di Annalisa Bini (Musurgiana Bd. 6), Libreria Musicale Italiana 1989.
- 3 Bd. 16 (mit dem Artikel ‚Théâtre‘) ist 1765 erschienen, der Band mit den Abbildungen zum Theater 1772.
- 4 Die Seitenzahlen sind gerundet; nicht berücksichtigt sind die Widmungsvorreden, die Tatsache, daß 1755 zwei Teile unterschieden werden (Traktat und Anhang) und daß erst 1763 die Überschriften ‚Introduzione‘ und ‚Conclusione‘ auftauchen (1755 bleiben die entsprechenden Textpassagen ohne Bezeichnung).
- 5 Wie sehr eine solche Trennung der Realität entspricht, zeigen z.B. Fälle wie jener der Konzeption des Markgräflichen Opernhauses in Bayreuth (erstmalig bespielt 1748), für dessen Fassade Joseph Saint-Pierre verantwortlich war, für den Innenraum aber Giuseppe Galli Bibiena (vgl. neuerdings Peter O. Krückmann, Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine [Paradies des Rokoko Bd. II], München und New York 1998, S. 69-96), oder jener des Fortlebendes des Cuvilliestheaters in München (erstmalig bespielt 1753), dessen Innenraum nach der Zerstörung des Gebäudes im Jahre 1944 an anderer Stelle wiederaufgebaut wurde, ohne daß dadurch die Identität des Theaters wesentlich verletzt worden wäre (vgl. hierzu den Beitrag von Hermann Neumann in diesem Band).
- 6 Einen Eindruck gibt das Holzmodell von 1755, vgl. die Abbildung z.B. in: The New Grove Dictionary of Opera, edited by Stanley Sadie, Bd. 1, London und New York 1992, S. 531.
- 7 Vgl. Anm. 2, Algarotti-Ausgabe von Bonora, S. XIX.
- 8 Die auf dem Modell deutlich erkennbare, weit vorgezogene Proszeniumsbühne wurde in dieser Form entweder nie realisiert oder bald wieder verkürzt, wie dem vom Ende des 18. Jahrhunderts stammenden Grundriß von der Hand Luca Ristorinis zu entnehmen ist, vgl. Abbildung 63 in: Storia dell'opera italiana, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Bd. 5, Turin 1989, sowie auf S. 154 der deutschen Ausgabe: Geschichte der italienischen Oper, Bd. 5, Laaber 1991.
- 9 Vgl. den in Anm. 8 genannten Grundriß; ähnlich angelegt sind z.B. auch das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth, für das ebenfalls die Familie Galli Bibiena verantwortlich zeichnet, und das Cuvilliestheater in München.
- 10 Antonio Galli Bibiena rechtfertigt sich in seinem ‚Memoriale‘ gegen seine Kritiker, die auf verifizierbare Regeln für die akustische Disposition eines Theaters pochen, mit seiner ‚longa esperienza‘, vgl. Mercedes Viale Ferrero, Luogo teatrale e spazio scenico, in: Storia dell'opera Bd. 5, S. 70 (deutsche Ausgabe S. 84).
- 11 Vgl. Plan und Rekonstruktionsversuch bei Lowell Lindgren, Die Bühnenausstattung von Händels Opern in London, in: Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien Karlsruhe 1986 und 1987, hrsg. von Hans Joachim Marx, Laaber 1988, S. 145 f.
- 12 Abbildungen von Grundrissen z.B. bei Hans Schliepmann, Die neuen Entwürfe zum Berliner Königlichen Opernhaus (12. Sonderheft der Berliner Architekturwelt), Berlin 1913. Vgl. auch Manfred Haedler, ‚Mein entzückendes Zauberschloß‘. Die Baugeschichte der Lindenoper, in: Apollini et musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden, hrsg. von Georg Quander, Frankfurt am Main – Berlin 1992, S. 343-366.
- 13 Vgl. hierzu Ortrun Landmann, Hasses Dresdener Wirkungsstätten, in: Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium Hamburg 1999, hrsg. von Reinhard Wiesend (im Druck).
- 14 Vgl. Abbildung in: The New Grove Dictionary of Opera, Bd. 4, S. 714, bzw. in Storia dell'opera italiana, Bd. 5, Abb. 60 (deutsche Ausgabe S. 152).

DER DEUTSCHE MASCHINENMEISTER CHRISTIAN GOTTLÖB REUSS UND DIE BÜHNENMASCHINERIE DES DROTTHINGHOLMER SCHLOSSTHEATERS

Einige Jahre vor seinem Tod schrieb der schwedische Theaterhistoriker Agne Beijer einen Artikel über die Theaterzeichnungen im Reisejournal des Schloßbaumeisters Georg Fröman von dessen Reise nach Dresden und Wien im Jahre 1755.¹

In diesem, nur in deutscher Sprache publizierten Artikel berichtete Agne Beijer anhand vieler Tatsachen und umfangreichen Materials über Georg Fröman, dessen Bedeutung für das Aussehen der Theaterräume in Schweden in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts und auch darüber, wie dieser im Auftrag des Königs Auskünfte sammelte über Theatermaschinen anderer europäischer Bühneneinrichtungen, die er besuchte. Agne Beijer berichtet jedoch nicht über die Bedeutung des gesammelten Materials nach Georg Frömans Rückkehr nach Schweden, vor allem nicht hinsichtlich des Baus der Bühnenmaschinerie für das Drottingholmer Schloßtheater 1766. Der Grund dafür liegt, glaube ich, in der Tatsache, daß er als Theaterhistoriker seiner vorherigen Beweisführung verpflichtet war, welche er in seinen Büchern über Drottingholms Schloßtheater vorgelegt hatte, nämlich daß der zuvor unbekannte italienische Theatermaschinist Donato Stopani der Konstrukteur dieser Bühnenmaschinerie gewesen sei. Aber bei näherer Prüfung der Beweise findet man nur einen einzigen der Stopani mit Drottingholm verbunden. Dieser Beweis besteht aus einer quittierten Rechnung über den Erhalt einer Summe Geldes im Zusammenhang mit der Hochzeit des Kronprinzen in Drottingholm im Oktober 1766.

Umso wichtiger ist es, zu untersuchen, ob und inwiefern das von Georg Fröman gesammelte Skizzenmaterial die Grundlage für die Bühnenmaschineriekonstruktion des Drottingholmer Schloßtheaters darstellt. Agne Beijer meinte in seinem Artikel, daß die Zeichnungen keiner näheren Erklärungen bedürften, weil die Unterschiede zwischen den großen Bühnenmaschinen auf dem Kontinent nur aus kleinen Einzelheiten bestünden und nannte als Beispiel u. a. die Kulissenwagen in der viel später herausgegebenen *Grande Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert. Leider zeigt dies nur, wie weit entfernt von der praktischen Wirklichkeit der Zeichnungen und Maschinen sich der Theaterhistoriker Agne Beijer befand. Der Unterschied zwischen der Bühnenmaschinerie im Schloßtheater in Drottingholm und deren Kulissenwagen und den italienischen und französischen Vorbildern, welche zuvor bei den königlichen Theatermaschineriekonstruktionen in Schweden zur Anwendung kamen, ist in Wirklichkeit groß:

Sämtliche früher in Schweden aufgeführten Kulissenmaschinen wurden von einer horizontal liegenden Hauptachse direkt unter der Szene betrieben, wohin die Seile sämtlicher Kulissenwagen quer durch den Raum unter der Szene miteinander verbunden waren, so wie bei dem Theatermodell des Opernhauses in den Tuileries, welches Carl Gustav Tessin auf einer Auktion in Paris 1745 erwarb und später

König Adolf Fredrik schenkte. Dieses Modell stand noch 1766 (sagt C. G. Tessin) im Kabinett des Königs, wo vermutlich nicht nur der König, sondern auch Königin Lovisa Ulrika und Kronprinz Gustav an den Fäden zogen. Drottingholms Schloßtheater hatte in seiner ersten Ausführung vor dem Brand 1762 in der Gestaltung des Architekten Georg Greggenhoffer 1755 auch die gleiche horizontal liegende Hauptachse zur Kulissenmaschinerie. Stattdessen hatte die – noch immer erhaltene – Bühnenmaschinerie des Schloßtheaters in Drottingholm 1766 eine vertikal angebrachte Treibachse, die mit zwei Treibseilen verbunden war, welche hinten herum um den Kulissenwagen liefen. Die Kulissenwagen wurden mit diesen Treibseilen mit Hilfe gesplissener Treibseile und Haken zusammengekoppelt.

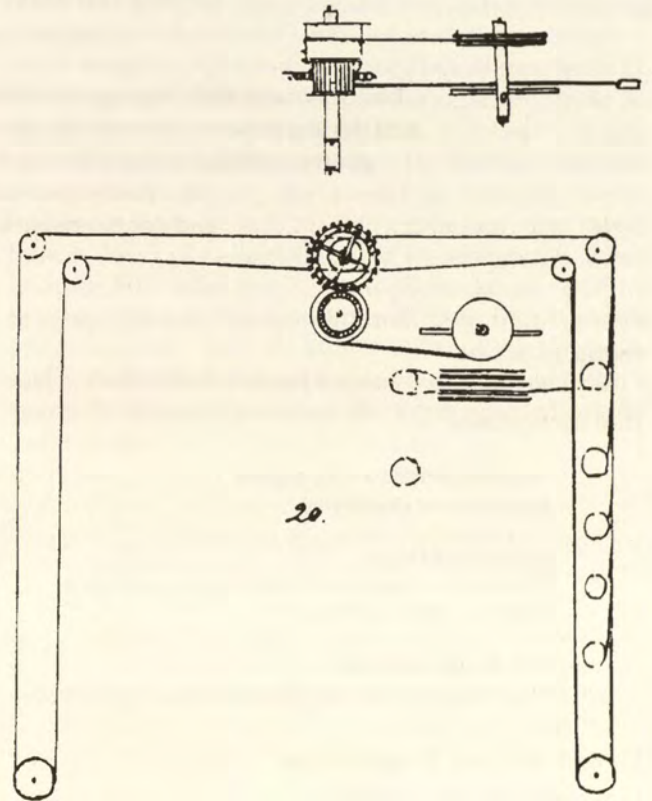
Der Vorteil dieser Anordnung bestand darin, daß man hiermit vermied, daß unzählige Seile kreuz und quer den ganzen Raum unter der Bühne beanspruchten und dieser nun stattdessen für Falltüren mit Aufzugsanordnungen und Treppen zur Bühne hinauf verfügbar war. Ein weiterer Vorteil mit einer vertikal plazierten Treibachse bestand darin, daß diese von mehreren Personen, wie eine Winde mit Spaken bei einem maritimen Ankerspill, kraftvoll bedient werden konnte. Die vertikal angebrachte Treibachse zur Kulissenmaschinerie war, soweit man weiß, früher in Schweden unbekannt, aber bei Georg Frömans Rückkehr 1756 befanden sich unter den mitgebrachten Skizzen auch zwei Zeichnungen, die Kulissenmaschinen mit vertikalen Treibachsen zur Maschinerie darstellten. Die eine war von einem sehr kleinen Theater des Grafen Brühl in Dresden abgeschaut. Hier hatte die Treibachse zu den drei Paar Kulissenwagengarnituren eine zentrale Plazierung mitten unter der Bühne und die Treibseile liefen kreuz und quer durch den Raum unter der Szene. Die andere Zeichnung dagegen stellt die Kulissenmaschinerie des großen Opernhauses in Dresden dar, mit vertikaler Treibachse zu zwei Treibseilen mit festverbundenen Zugseilen und freiem Raum mitten unter der Bühne. Diese Zeichnung stimmt in beinahe sämtlichen Einzelheiten mit der später gebauten Bühnenmaschinerie im Drottingholmer Schloßtheater von 1766 überein.

Das Dresdener Opernhaus, so wie Georg Frömann es 1755 sah, wurde ursprünglich vom Architekten Mauro gebaut, erhielt aber eine endgültige Gestaltung bei einem Umbau im Jahre 1748, unter der Leitung von Giuseppe Bibiena und mit Christian Gottlob Reuss als Maschinenmeister. Auf seiner Reise wurde Georg Frömann bei einem Besuch in Knobelsdorffs Opernhaus in Berlin mit Giuseppe Bibiena bekannt, und in Dresden bekam er so guten Kontakt zu Christian Gottlob Reuss, daß er dessen Zeichnungen von verschiedenen Maschinen leihen durfte, um sie abzuzeichnen. Meiner Ansicht nach sind also die Zeichnungen des deutschen Bühnenmeisters Christian Gottlob Reuss die Grundlage für jene Zeichnungen, die später bei der

Gestaltung der Bühnenmaschinerie in Drottningholms Schloßtheater 1766 verwendet wurden. Und mit größter Wahrscheinlichkeit war jener Schloßbaumeister Georg Fröman.

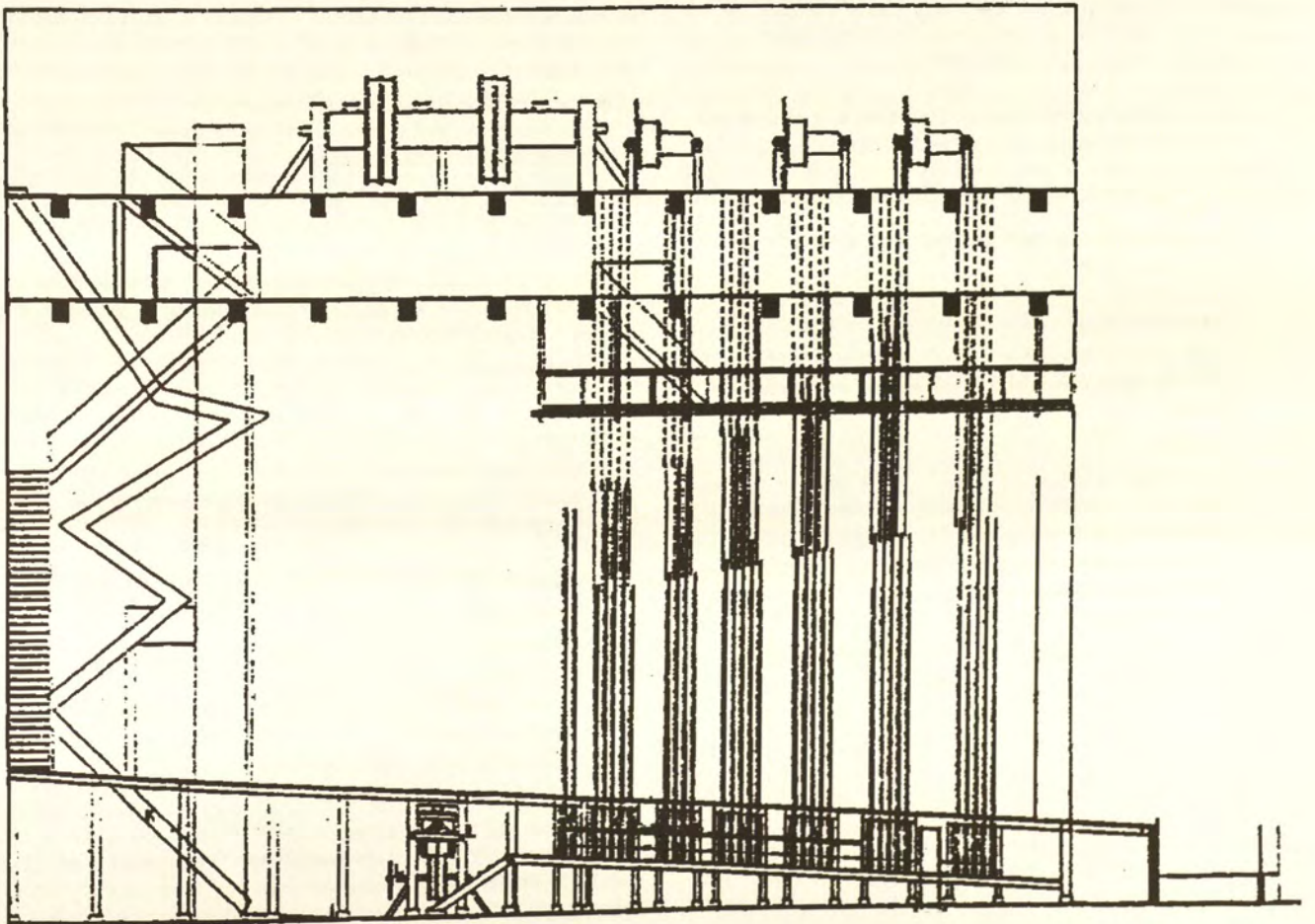
ANMERKUNG

1 Agne Beijer, Theaterzeichnungen im Reisejournal des Schloßbaumeisters Georg Fröman von seiner Reise nach Dresden und Wien im Jahre 1755, in: Rolf Badenhausen und Harald Zielske (Hrsg.), Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen, 1974.



▷ Abb. 1. Maschine zum Wechseln der Kulissen. Gezeichnet von Georg Fröman im Dresdener Opernhaus im August 1755

▽ Abb. 2. Das Dresdner Opernhaus, Bühneneinrichtung von 1749



Opernbauten des Barock

25. bis 26. September 1998

**Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS
und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen,
mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums des Innern,
der Laura und Franz Leupoldt-Stiftung
und der Kreissparkasse Bayreuth-Pegnitz**

Freitag, 25.IX.1998

11.00 Uhr Begrüßung

Regierungspräsident Hans Angerer
Regierung von Oberbayern

Egfried Hanfstaengl
Präsident der Bayerischen Verwaltung der staatlichen
Schlösser, Gärten und Seen

Prof. Dr. Michael Petzet
Präsident des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS

THEMA I: BAROCKE THEATERBAUTEN

- 11.30 Peter O. Krückmann, München
*Das markgräfliche Opernhaus in Bayreuth: Fürstenloge,
Zuschauerraum und Bühnenarchitektur als Einheit in
Zeremoniell und Architektur*
- 12.00 Jochen Meyer, Berlin
*Reformobjekt oder Auslaufmodell? Die barocken Theater-
gebäude in der Kritik bei den deutschen Architekten des
späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*
- 12.30 Michael Petzet, München
*Giovanni Paolo Gasparis Markgrafentheater in Erlangen und
die Restaurierungsmaßnahmen von 1958/59*
- 13.00 Mittagspause
- 14.00 Hermann Neumann, München
*Das Cuvilliestheater in München und seine denkmal-
pflegerischen Probleme*
- 14.30 Marcus Köhler, Hannover
Das Schloßtheater in Celle
- 15.00 Deanna Lenzi, Bologna
*Tradizione teatrale estense: il teatro modenese di Gaspare
Vigarani*
- 15.30 Kaffeepause
- 16.00 Harald Zielske, Berlin
*Historische Theater Räume: Bespielung oder museologische
Präsentation?*
- 17.00 Empfang des Bayerischen Staatsministers der Finanzen, Erwin
Huber (mit gesonderter Einladung)
Neues Schloß
- 19.00 Peter O. Krückmann führt durch die Ausstellung „Das ver-
gessene Paradies“. 250 Jahre Markgräfliches Opernhaus.
Galli Bibiena und der Musenhof der Markgräfin Wilhelmine im
Neuen Schloß (Sonderführung für die Tagungsteilnehmer)

Samstag, 26.IX.1998

8.00 Führung durch das Markgräfliche Opernhaus (Peter O. Krück-
mann), anschließend:

8.30 Steffi Roettgen, München
*Apollo und die Musen im Theater – zum Deckenbild des
Bayreuther Opernhauses*

Fortsetzung der Tagung im Landrätesaal

9.00 Mathias Staschull, München
*Zur restauratorischen Schadensproblematik im Markgräflichen
Opernhaus Bayreuth*

THEMA II: BÜHNENTECHNIK – BÜHNENBILD

- 9.30 Oswald G. Bauer, München
Zur Typologie der barocken Bühnenbilder
- 10.00 Kaffeepause
- 10.30 Barbro Stribolt, Stockholm
*The Influence of Giuseppe and Carlo Bibiena on the Swedish
Scenography of the 18th Century*
- 11.00 Jean-Paul Goussset, Versailles
*Die Bühnenbeleuchtung im 17. und 18. Jahrhundert in
Frankreich*
- 11.30 Hans-Joachim Scholderer, Ludwigsburg
*Restaurierung und Betreibung der historischen Bühnentechnik
im Schloßtheater Ludwigsburg*
- 12.00 Klaus-Dieter Reus, Bayreuth
*Die historische Bühnentechnik des Markgräflichen Opern-
hauses*
- 12.30 Klaus-Dieter Reus führt anschließend durch die Ausstellung
„Faszination der Bühne. Barockes Welttheater in Bayreuth“ in
der Kreissparkasse Bayreuth-Pegnitz
- 13.00 Mittagspause

THEMA III: KULTURHISTORISCHE ASPEKTE

- 14.00 Hans Lange, München
*Soziale Ordnung und bildhafte Raumvorstellung in den
Theatersälen der Galli Bibiena*
- 14.30 Babette Ball-Krückmann, München
*Giuseppe Galli Bibiena: ein unbekanntes Umbauprojekt für die
Berliner Oper*
- 15.00 Kaffeepause
- 15.30 Dörte Reisener, Bad Lauchstädt
*Wesen, Wirkung und zeitgemäße Aufführungspraxis
barocker Opern*
- 16.00 Reinhard Wiesend, Bayreuth
Opernkritik und Theaterbau
- 18.00 Galaufführung ‚Ezio‘ von Joh. Adolf Hasse (1699–1783)
Inaugurationsoper des Markgräflichen Opernhauses vor
250 Jahren
- 20.15 Ende

Dr. Babette Ball-Krückmann, Birkenfeldstraße 2, 80804 München · Dr. Oswald G. Bauer, Bayerische Akademie der Schönen Künste, Postfach 10 01 41, 80075 München · Per Simon Edström, Arena Theatre Institute Foundation, Norrnäs Sandövågen 59, S-13950 Värmdö · Jean Paul Goussset, Direction du Musée et du Domaine national de Versailles et de Trianon, Château de Versailles, F-78000 Versailles · Prof. Dr. Marcus Köhler, Fachhochschule Neubrandenburg, Fachbereich Agrarwirtschaft und Landespflege, Brodaer Straße 2, 17033 Neubrandenburg · Dr. Peter O. Krückmann, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Postfach 38 01 20, 80614 München · Prof. Deanna Lenzi, Università degli studi di Bologna, Dipartimento delle arti visivi, Via Zamboni 33, I-40126 Bologna · Dr. Jochen Meyer, Friedrich-Wilhelm-Straße 29, 12103 Berlin · Dr. Her-

mann Neumann, Bauabteilung der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Residenzstraße 1, 80333 München · Dr. Dörte Reisener, Naumburger Straße 21, 06246 Bad Lauchstädt · Dr. Steffi Roettgen, Reinekestraße 36, 81545 München · Dr. Hans-Joachim Scholderer, Belschnerstraße 3, 71636 Ludwigsburg · Dr. Matthias Staschull, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Postfach 38 01 20, 80614 München · Dr. Barbro Stribolt, Head of Collections of the Drottningholms teatermuseum, Post Office Box 27050, 10251 Stockholm · Prof. Dr. Reinhard Wiesend, Musikwissenschaft, Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth · Prof. Dr. Harald Zielske, Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften I, Institut für Theaterwissenschaft, Mecklenburgische Straße 56, 14197 Berlin.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Richard Wagner Museum, Bayreuth (S. 10, Abb. 4); Deutsches Theatermuseum, München (S. 12, Abb. 8); Historisches Museum Bayreuth (S. 15, Abb. 9); aus: Denis Diderot, Jacques D'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné ..., Recueil des Planches, Bd. 10, 1772 (S. 16, Abb. 2); aus: Denis Diderot, Jacques D'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné ..., Recueil des Planches, Bd. 10, 1772 (S. 17, Abb. 3); aus: Franz Blei, Die Sitten des Rokoko, München 1923, nach S. 145 (S. 18, Abb. 4); aus: Franz Blei, Die Sitten des Rokoko, München 1923, nach S. 376 (S. 14, Abb. 1); aus: Andrea Pozzo, *Perspectivae pictorum atque Architectorum* ..., Bd. 1, Rom 1693 (S. 18, Abb. 5); aus: Christian Ludwig Stieglitz, Enzyklopädie der bürgerlichen Baukunst ..., Bd. IV, Leipzig 1797 (S. 19, Abb. 6); aus: Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le Rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation*, Paris 1804 (S. 20, Abb. 7); aus: Johann Wetter, Untersuchungen über die wichtigsten Gegenstände der Theaterbaukunst ..., Mainz 1829 (S. 21, Abb. 8); aus: Alste Oncken, Friedrich Gilly 1772-1800, Berlin 1935 (S. 21, Abb. 9); aus: Alste Oncken, Friedrich Gilly 1772-1800, Berlin 1935 (S. 21, Abb. 10); aus: Karl Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe ..., Berlin 1821 (S. 22, Abb. 11); aus: Karl Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe ..., Berlin 1821 (S. 23, Abb. 12); Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (*Umschlagvorder- und Rückseite*; S. 11, Abb. 5; S. 26, Abb. 1; S. 29, Abb. 2; S. 31, Abb. 4; S. 33, Abb. 6; S. 36/37, Abb. 12 und 13 oben; S. 33, Abb. 6; S. 35, Abb. 10, Abb. 11; S. 38, Abb. 16; S. 37, Abb. 15; S. 39, Abb. 17; S. 40, Abb. 19; S. 41, Abb. 20; S. 40, Abb. 18; S. 62, Abb. 1; S. 64 oben, Abb. 2; S. 69, Abb. 8, Abb. 9); Bildarchiv Foto Marburg (S. 31, Abb. 3 (Nr. 202065); S. 36, Abb. 14 (Nr. X 120.354)); Zeitschrift Baumeister 48 (1951) Heft 5 (S. 33, Abb. 7; S. 33, Abb. 5; S. 34, Abb. 8); *König Ludwig II. – Museum 2121 d, Wittelbacher Ausgleichsfond* (S. 47, Abb. 21); Nds. Landesdenkmalamt für Hannover, Mapped Schloßtheater Celle, (S. 50 oben/51 oben, Abb. 2, 3 und 4); Stadtarchiv Celle sign. N 1 A 1071 Schloßverwaltung 1935 (S. 51 unten, Abb. 6); aus: Boehn, 1936 (S. 50 unten, Abb. 7); Nds. Landes-

amt f. Denkmalpflege, Mapped Schloßtheater Plan Nr. 170 (v.o.) (S. 53, Abb. 8); Nds. Landesamt für Denkmalpflege, Hannover, Mapped Schloßtheater Celle (S. 50 unten, Abb. 5); Ornamentstichsammlung der Kunstbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin (S. 54, Abb. 1; S. 56, Abb. 2; S. 57, Abb. 3); aus: Julius Kapp, 185 Jahre Staatsoper, Berlin 1928 (S. 58 unten, Abb. 6, Abb. 7); Technische Universität Berlin, Universitätsbibliothek, Plansammlung (S. 58 oben und S. 59 oben, Abb. 4, Abb. 5); aus: Erich Mefert, Das Haus der Staatsoper und seine Baumeister, Leipzig 1942, Abb. 54 (S. 59 unten, Abb. 8); aus: Theater heute, Sonderheft 1978, S. 151 (S. 60, Abb. 9); München, Deutsches Theatermuseum (S. 64 unten, Abb. 3); Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung (S. 66, Abb. 5; S. 68, Abb. 6, Abb. 7); Bunz, München (S. 72, Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4); aus dem Untersuchungsbericht vom 10. April 1998, Konservierungs- und Denkmalpflege Consulting, Olching (S. 74, Abb. 5); Privatsammlung, München (S. 76, Abb. 1; S. 76, Abb. 7, 8); Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon (S. 78, Abb. 6); Biblioteca Reale, Turin (S. 76, Abb. 2; S. 78, Abb. 5); Kupferstichkabinett Dresden (S. 77, Abb. 3); Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig (S. 77, Abb. 4); Réunion des Musées des France (RMN), Musée de Versailles, Bibliothèque (S. 85, Abb. 1); Rolf Hintze (S. 80, Abb. 1); Per Bergström (S. 81, Abb. 2, 5); Drottningholms teatermuseum (S. 82, Abb. 3, 4); New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Joseph H. Durkee, by exchange, 1972 (S. 93, Abb. 4; S. 92, Abb. 3; S. 91, Abb. 2; S. 91, Abb. 1; S. 95, Abb. 8); Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Deutsche Fotothek (S. 94, Abb. 6, 7); Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bildarchiv (S. 96, Abb. 9, 10); Kupferstichkabinett der staatlichen Kunstsammlungen Dresden (S. 94, Abb. 5); aus: Agne Blijer, Theaterzeichnungen im Reisejournal des Schloßbaumeisters Georg Fröman von seiner Reise nach Dresden und Wien im Jahre 1755, in: R. Badenhausen und H. Zielske (Hrsg.), Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen, 1974 (S. 105, Abb. 1, 2).

Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege

1. Inventarisierung, Dokumentation und Pflege von Museumsgut, 1978 (vergriffen)
2. Die Lindenharter Tafelbilder von Matthias Grünewald, 1978 (vergriffen)
3. Vom Glaspalast zum Gaskessel – Münchens Weg ins technische Zeitalter, 1978
4. Steinkonservierung, 1979 (vergriffen)
5. Torsten Gebhard, Denkmalpflege und Museum, 1979 (vergriffen)
6. Konservierung, Restaurierung, Renovierung – Grundsätze, Durchführung, Dokumentation, 1979 (vergriffen)
7. Bauen in München 1890-1950. Eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 1980 (vergriffen)
8. Dieter Klein, Martin Dülfer – Wegbereiter der deutschen Jugendstilarchitektur, 1981, 2. erw. Aufl. 1993
9. Denkmalinventarisierung in Bayern, Anfänge und Perspektiven, 1981 (vergriffen)
10. Heinrich Habel, Das Bayerische Armeemuseum in München, 1982
11. Der Schwabacher Hochaltar, 1982
12. Michael Kühlenthal/Martin Zunhamer, Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carporfo Tencallas, 1982 (vergriffen)
13. Dagmar Dietrich, Der Kirchenbau und seine Ausstattung, 1982, 2. Auflage 1983
14. Das Kurhaustheater in Augsburg-Göggingen, 1982
15. Paul Werner, Der Zwiehof des Berchtesgadener Landes, 1983
16. Der Englische Gruß des Veit Stoß zu St. Lorenz in Nürnberg, 1983
17. Schätze aus Bayerns Erde, 1983
18. Denkmalpflege in Bayern, 75 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 1983
19. Hans Maier, Denkmalpflege in Bayern – eine Bilanz 1972-1982/Vierter Mehrjahresplan 1983-1985, 1983 (vergriffen)
20. Michael Kühlenthal, Irsee, Geschichte und Instandsetzung des ehem. Benediktiner-Reichsstifts, 1984 (vergriffen)
21. Farbige Architektur – Regensburger Häuser, Bauforschung und Dokumentation, 1984
22. Rolf Snethlage, Steinkonservierung, Forschungsprogramm des Zentralabors für Denkmalpflege 1979-1983, 1984
23. Das Südportal des Augsburger Domes – Geschichte und Konservierung, 1984
24. Handwerk und Denkmalpflege, 1984 (vergriffen)
25. Rolf Snethlage/Wolf-Dieter Grimm, Adneter Rotmarmor, Vorkommen und Konservierung, 1984
26. Archäologische Denkmalpflege in Niederbayern – 10 Jahre Außenstelle des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege in Landshut (1973-1983), 1985
27. Die Römer in Schwaben I: Katalog der Jubiläumsausstellung 2000 Jahre Augsburg, 1985 (vergriffen)
28. Die Römer in Schwaben II: Ausstellungsdokumentation der Jubiläumsausstellung 2000 Jahre Augsburg, 1986 (vergriffen)
29. Manfred Schuller, Die Kaskade von Seehof – Bauforschung und Dokumentation, 1986 (vergriffen)
30. Lusus Campanularum. Beiträge zur Glockenkunde, 1986
31. Natursteinkonservierung. Internationales Kolloquium in München am 21./22. Mai 1984, 1985
32. Glaskonservierung, 1985 (vergriffen)
33. Textile Grabfunde aus der Sepultur des Bamberger Domkapitels, 1987 (vergriffen)
34. Umweltbedingte Gebäudeschäden. Eine Bestandsaufnahme der Forschungstätigkeit in der Bundesrepublik Deutschland, 1986 (vergriffen)
35. Hans Graßl, Monumente bayerischer Geschichte. Sieben Denkmäler von europäischem Rang, 1987
36. Silvia Codreanu-Windauer, Der romanische Schmuckfußboden in der Klosterkirche Benediktbeuern, 1988 (vergriffen)
37. Bernd-Peter Schaul, Das Prinzregententheater und die Reform des Theaterbaus um 1900. Max Littmann als Theaterarchitekt, 1987
38. Denkmalinventarisierung, Denkmalerfassung als Grundlage des Denkmalschutzes, 1989 (vergriffen)
39. Harald Gieß, Fensterarchitektur und Fensterkonstruktion in Bayern vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg, 1990
40. Fritz Buchenrieder, Gefaßte Bildwerke, 1990 (vergriffen)
41. Denkmäler am Münchner Hofgarten. Forschung und Berichte zu Planungsgeschichte und historischem Baubestand, 1988
42. Die Bamberger „Himmelfahrt Mariä“ von J. Tintoretto, 1988 (vergriffen)
43. Denkmäler jüdischer Kultur in Bayern, 1994
44. Wolf Schmidt, Das Raumbuch als Instrument denkmalpflegerischer Bestandsaufnahme und Sanierungsplanung, 1989 u. 1993 (vergriffen)
45. Konservierung und Restaurierung von verputzten Mauerflächen, 1990 (vergriffen)
46. Denkmalpflege und Kirche. Jahrestagung 1989 der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, 1991
47. Paul Werner, Der Hof des Salzburger Flachgaus, 1992
48. Das Panorama in Altötting, 1990 (vergriffen)
49. Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, 1990, 2 Bde.
50. Wolf-Dieter Grimm, Bildatlas wichtiger Denkmalgesteine der Bundesrepublik Deutschland, 1990 (vergriffen)
51. Detta und Michael Petzet, Die Hundinghütte König Ludwigs II., 1990
52. Die Barockorgel der Maihinger Klosterkirche, 1991
53. Wolf Schmidt, Das Templerhaus in Amorbach, 1991 (vergriffen)
54. Beiträge zur Heimatforschung. Wilhelm Neu zum 70. Geburtstag, 1991 (vergriffen)
55. Die Wies. Geschichte und Restaurierung/History and Restoration, 1992
56. Beiträge zur Denkmalkunde. Tilmann Breuer zum 60. Geburtstag, 1991
57. Industrie Museum Lauf. Spuren der Industriekultur im Landkreis Nürnberger Land, 1992
58. Forschungen zur Geschichte der Keramik in Schwaben, 1993
59. Helmut Becker, Archäologische Prospektion. Luftbildarchäologie und Geophysik, 1996
60. Michael Petzet, Denkmalpflege heute. Zwanzig Vorträge zu grundsätzlichen Fragen der Denkmalpflege 1974-1992, 1993
61. Hans Zehetmair, Denkmalschutz in Bayern. Zur Verleihung der Bayerischen Denkmalschutzmedaille 1991, 1993
62. Die Deckengemälde der Lindauer Stiftskirche. Rekonstruktion und Restaurierung, 1993
63. Heinrich Habel, Der Marstallplatz in München, 1993
64. Leonie von Wilckens, Der Paramentenschatz der Landsberger Jesuitenkirche Heiligkreuz, 1994
65. Klosterlangheim, 1994
66. Das Buxheimer Chorgestühl, 1994
67. Der heilige Alexius im Augsburger Maximilianmuseum, 1994
68. Jagdschlösser Balthasar Neumanns in den Schönbornlanden, 1994
69. Wilfried Lipp/Michael Petzet (Hrsg.), Vom modernen zum post-modernen Denkmalkultus, 1994
70. Michael Petzet/Wolf Koenigs (Hrsg.), Sana'a. Die Restaurierung der Samsarat al-Mansurah/The Restoration of the Samsarat al-Mansurah, 1995
71. Die Restaurierung von Schloß Oberschwappach, 1996
72. Die Restaurierung der Basilika St. Lorenz in Kempten, 1994
73. Holzschutz, Holzfestigung, Holzergänzung, 1995
74. Gerhard Ongyerth, Kulturlandschaft Würmtal, 1995
75. Holzschädlingsbekämpfung durch Begasung / Fumigation as a Means of Wood Pest Control, 1995
76. Brigitte Huber, Denkmalpflege zwischen Kunst und Wissenschaft, 1996
77. Karlheinz Hemmeter, Bayerische Baudenkmäler im 2. Weltkrieg, 1995 (vergriffen)
78. Salzsäuren an Wandmalereien, 1996
79. Putzsicherung. Sicherung von Malereien auf gemauerten und hölzernen Putzträgern, 1996
80. Rolf Snethlage, Natursteinkonservierung in der Denkmalpflege (Verlag Ernst & Sohn GmbH, Berlin, ISBN 3-433-01248-2), 1996
81. Katharina Walch/Johann Koller, Lacke des Barock und Rokoko/Baroque and Rococo Lacquers, 1997
82. Der Große Buddha von Dafosi/The Great Buddha of Dafosi, 1996
83. Die Terrakottaarmee des Ersten Chinesischen Kaisers Qin Shihuang (in Bearb.)
84. Das Antonierhaus in Memmingen, 1996
85. Das Heilige Kreuz von Polling. Geschichte und Restaurierung, 1996
86. König Max I. Joseph. Modell und Monument, 1996
87. Michael Petzet, Die Alte Münze in München, 1996
88. St. Lukas in München, 1996
89. Erwin Emmerling/Cornelia Ringer (Hrsg.), Das Aschaffener Tafelbild. Studien zur Tafelmalerie des 13. Jahrhunderts, 1997
90. Susanne Fischer, Die Münchner Schule der Glasmalerei, 1997
91. Gabriele Wimböck, Der Ingolstädter Münsteraltar, 1998
92. Hinterer Bach 3. Bauforschung in Bamberg, 1998
93. Thomas Gunzelmann/Manfred Mosel/Gerhard Ongyerth, Denkmalpflege und Dorferneuerung. Der denkmalpflegerische Erhebungsbogen zur Dorferneuerung 1999
94. Martin Mach (Hrsg.), Metallrestaurierung/Metal Restoration, 1998
95. Der Kirchenschatz von St. Andreas in Weißenburg (in Bearbeitung)
96. Japanische Lackarbeiten und ihre europäischen Imitationen (Arbeitstitel)
97. Produkt Denkmal. Denkmalpflege als Wirtschaftsfaktor, 1998
98. Zinkguß. Die Konservierung von Denkmälern aus Zink (in Bearbeitung)
99. Nikolaus Lang. Spurensicherung, 1999
100. Monumental. Festschrift für Michael Petzet, 1998

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES

- I. ICOMOS PRO ROMANIA
Exposition/Exhibition/Ausstellung Paris, London, München, Budapest, Kopenhagen, Stockholm 1989/1990, München 1989. ISBN 3-87490-620-5
- II. GUTSANLAGEN DES 16. BIS 19. JAHRHUNDERTS IM OSTSEERAUM – GESCHICHTE UND GEGENWART
Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in der Akademie Sandelmark, 11.-14.9.1989, München 1990. ISBN 3-87490-310-9
- III. WELTKULTURDENKMÄLER IN DEUTSCHLAND
Deutsche Denkmäler in der Liste des Kultur- und Naturerbes der Welt, eine Ausstellung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Dresdner Bank, München 1991. 2. erweiterte Auflage von 1994. ISBN 3-87490-311-7
- IV. EISENBAHN UND DENKMALPFLEGE I
Erstes Symposium. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, Frankfurt am Main, 2.-4.4.1990, München 1992. ISBN 3-87490-619-1
- V. DIE WIES
Geschichte und Restaurierung/History and Restoration, München 1992. ISBN 3-87490-618-3
- VI. MODELL BRANDENBURG
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der GWS – Gesellschaft für Stadterneuerung mbH Berlin/Brandenburg zum Thema Stadterneuerung und Denkmalschutz in den fünf neuen Bundesländern, München 1992. ISBN 3-87490-624-8
- VII. FERTŐRÁKOS
Denkmalpflegerische Überlegungen zur Instandsetzung eines ungarischen Dorfes/Műemlékvédelmi megfontolások egy magyar falu megújításához, hrsg. vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS mit der Arbeitsgemeinschaft Alpen-Adria, München 1992. ISBN 3-87490-616-7
- VIII. REVERSIBILITÄT – DAS FEIGENBLATT IN DER DENKMALPFLEGE?
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Sonderforschungsbereichs 315 der Universität Karlsruhe, 24.-26.10.1991, München 1992. ISBN 3-87490-617-5
- IX. EISENBAHN UND DENKMALPFLEGE II
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, Frankfurt am Main, 2.-4.4.1992, München 1993. ISBN 3-87490-614-0
- X. GRUNDSÄTZE DER DENKMALPFLEGE / PRINCIPLES OF MONUMENT CONSERVATION / PRINCIPES DE LA CONSERVATION DES MONUMENTS HISTORIQUES
München 1992. ISBN 3-87490-615-9 (vergriffen)
- XI. HISTORISCHE KULTURLANDSCHAFTEN
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS mit dem Europarat und dem Landschaftsverband Rheinland, Abtei Brauweiler, 10.-17.5.1992, München 1993. ISBN 3-87490-612-4
- XII. ARCHITEKTEN UND DENKMALPFLEGE
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, des Instituts für Auslandsbeziehungen in Zusammenarbeit mit der Deutschen UNESCO-Kommission und der Architektenkammer Baden-Württemberg, 18.-20.6.1992, München 1993. ISBN 3-87490-613-2
- XIII. BILDERSTURM IN OSTEUROPA
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, des Instituts für Auslandsbeziehungen und der Senatsverwaltung Berlin, 18.-20.2.1993, München 1994. ISBN 3-87490-611-6
- XIV. Christoph Machat (Hrsg.), DENKMÄLER IN RUMÄNIEN / MONUMENTS EN ROUMANIE
Vorschläge des Rumänischen Nationalkomitees von ICOMOS zur Ergänzung der Liste des Weltkulturerbes / Propositions du Comité National Roumain de l'ICOMOS pour la Liste du Patrimoine Mondial, München 1995. ISBN 3-87490-627-2
- XV. Michael Petzet und Wolf Koenigs (Hrsg.), SANA'A
Die Restaurierung der Samsarat al-Mansurah/The Restoration of the Samsarat al-Mansurah, München 1995. ISBN 3-87490-626-4
- XVI. DAS SCHLOSS UND SEINE AUSSTATTUNG ALS DENKMALPFLEGERISCHE AUFGABE
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Facharbeitskreises Schlösser und Gärten in Deutschland, 5.-8.10.1994, München 1995. ISBN 3-87490-628-0
- XVII. DER GROSSE BUDDHA VON DAFOSI / THE GREAT BUDDHA OF DAFOSI
München 1996. ISBN 3-87490-610-8
- XVIII. DIE TONFIGURENARMEE DES KAISERS QIN SHIHUANGDI
(erscheint 1999)
- XIX. Matthias Exner (Hrsg.), STUCK DES FRÜHEN UND HOHEN MITTELALTERS
Geschichte, Technologie, Konservierung
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim, 15.-18.6.1995, München 1996. ISBN 3-87490-660-4
- XX. STALINISTISCHE ARCHITEKTUR UNTER DENKMALSCHUTZ?
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz in Berlin, 6.-9.9.1995, München 1996. ISBN 3-87490-609-4
- XXI. DAS DENKMAL ALS ALLTAST?
Auf dem Weg in die Reparaturgesellschaft. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Lehrstuhls für Denkmalpflege und Bauforschung der Universität Dortmund, 11.-13.10.1995, München 1996. ISBN 3-87490-629-9
- XXII. DIE BISCHOFSBURG ZU PÉCS. A PÉCSI PÜSPÖKVÁR / ARCHÄOLOGIE UND BAUFORSCHUNG
Eine Publikation des Deutschen und des Ungarischen Nationalkomitees von ICOMOS mit dem Ungarischen Denkmalamt, Budapest 1999.
- XXIII. Matthias Exner (Hrsg.), WANDMALEREI DES FRÜHEN MITTELALTERS. BESTAND, MALTECHNIK, KONSERVIERUNG
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS mit der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Hessen, Lorsch, 10.-12.10.1996, München 1998. ISBN 3-87490-663-9
- XXIV. KONSERVIERUNG DER MODERNE?
Über den Umgang mit den Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS mit der denkmal '96, der Europäischen Messe für Denkmalpflege und Stadterneuerung, Leipzig, 31.10.-2.11.1996, München 1998. ISBN 3-87490-662-0
- XXV. DOM ZU BRANDENBURG
Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege, mit Unterstützung des Domstifts Brandenburg und des Fördervereins Dom zu Brandenburg, Brandenburg, 2.-3.12.1996, München 1998. ISBN 3-87490-661-2
- XXVI. LEGAL STRUCTURES OF PRIVATE SPONSORSHIP
International Seminar organized by the German National Committee of ICOMOS with the University of Katowice, Weimar, 17th-19th of April, München 1997. ISBN 3-87490-664-7
- XXVII. EISENBAHN UND DENKMALPFLEGE III
Drittes internationales Eisenbahnsymposium des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, Frankfurt am Main, 14.-16.4.1997, München 1998. ISBN 3-87490-667-3
- XXVIII. DIE GARTENKUNST DES BAROCK
Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Arbeitskreis Historische Gärten der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur e.V., Schloß Seehof bei Bamberg, 23.-26.9.1997, München 1998. ISBN 3-87490-666-3
- XXIX. Martin Mach (Hrsg.), METALLRESTAURIERUNG / METAL RESTORATION
Internationale Tagung zur Metallrestaurierung, veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und vom Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS, München, 23.-25.10.1997, München 1998. ISBN 3-87490-665-5
- XXX. Michael Petzet, PRINCIPLES OF CONSERVATION / PRINCIPES DE LA CONSERVATION DES MONUMENTS HISTORIQUES
München 1999, ISBN 3-87490-668-X
- XXXI. OPERNBAUTEN DES BAROCK
Internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Bayreuth, 25.-26.9.1998, München 1999. ISBN 3-87490-669-8

