

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 Bibbiena 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 Wandtruppen 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 eingeeengt, 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 Klangentfaltung 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 *Conclusion*e 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 *Conclusion*e 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 Fortlebens des Cuvilliétheaters 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. I, 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 Cuvilliétheater 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).