

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, unbeladener 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 geschmückt². 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 Bespielbarkeit 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



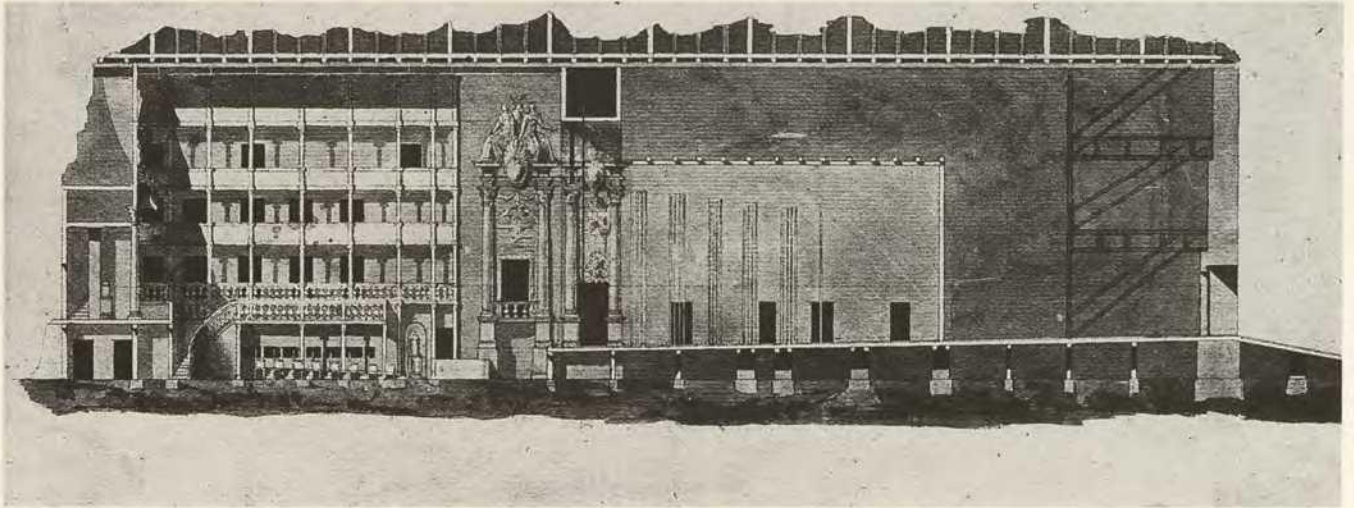


Abb. 3. Carl Christian Riedel, Längsschnitt durch das Markgräfliche Opernhaus, Entwurfszeichnung für einen Umbau, um 1800, ehem. Landbauamt Bayreuth (1945 verbrannt)

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 angetastet. 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 Parteien 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-blematischen 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-

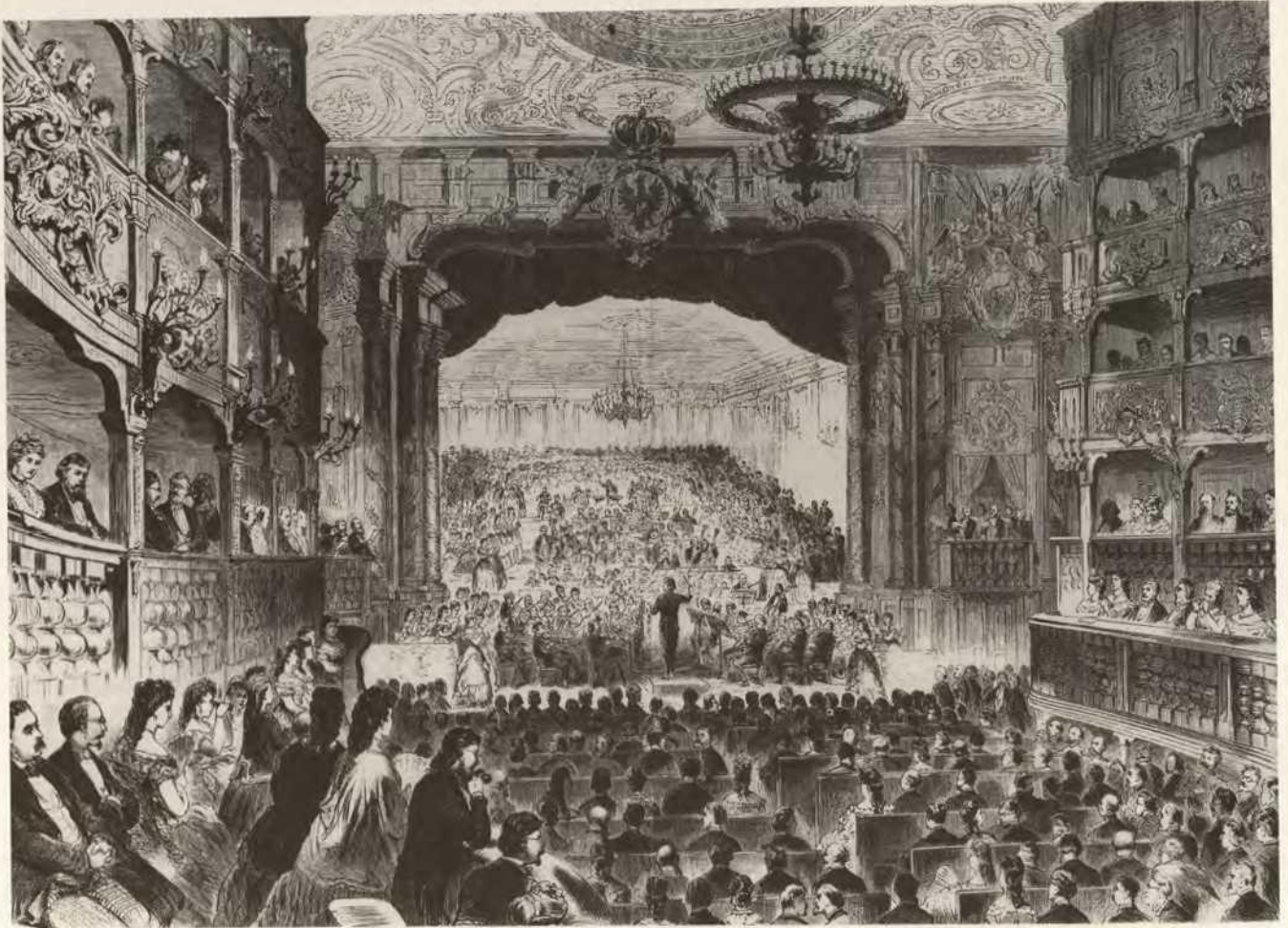


Abb. 4. Louis Sauter, Aufführung von Beethovens IX. Symphonie unter Richard Wagner im Markgräflichen Opernhaus am 22. Mai 1872 anlässlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses, Lithographie nach einer Zeichnung

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 anklängt, 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 Häuptionen 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

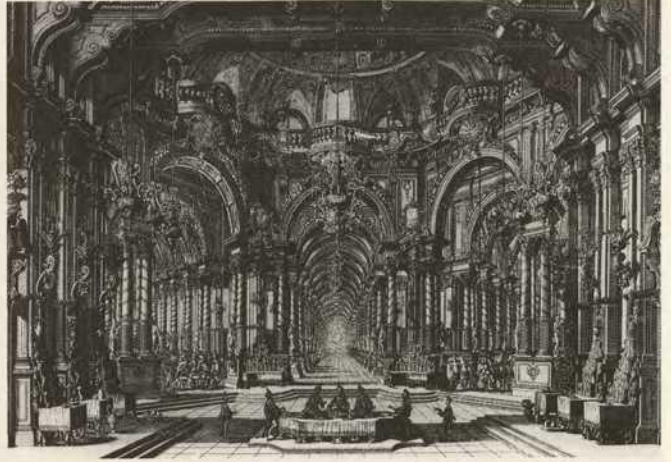
heute gewohnt sind. Wenn wir aus unserem Blickwinkel heraus die schlechte Sicht von den Rängen des Markgräflichen Opernhauses auf die Bühne kritisieren, so verkennen wir, daß diese Plätze bewußt so angeordnet waren, daß man gleichermaßen das in das mythische Ereignis der Ankunft Apollos eingebundene 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 eingeblendeten Entwurfszeichnung von Carlo Galli Bibiena zur Oper Ezio, mit der das Haus 1748 eröffnet wurde

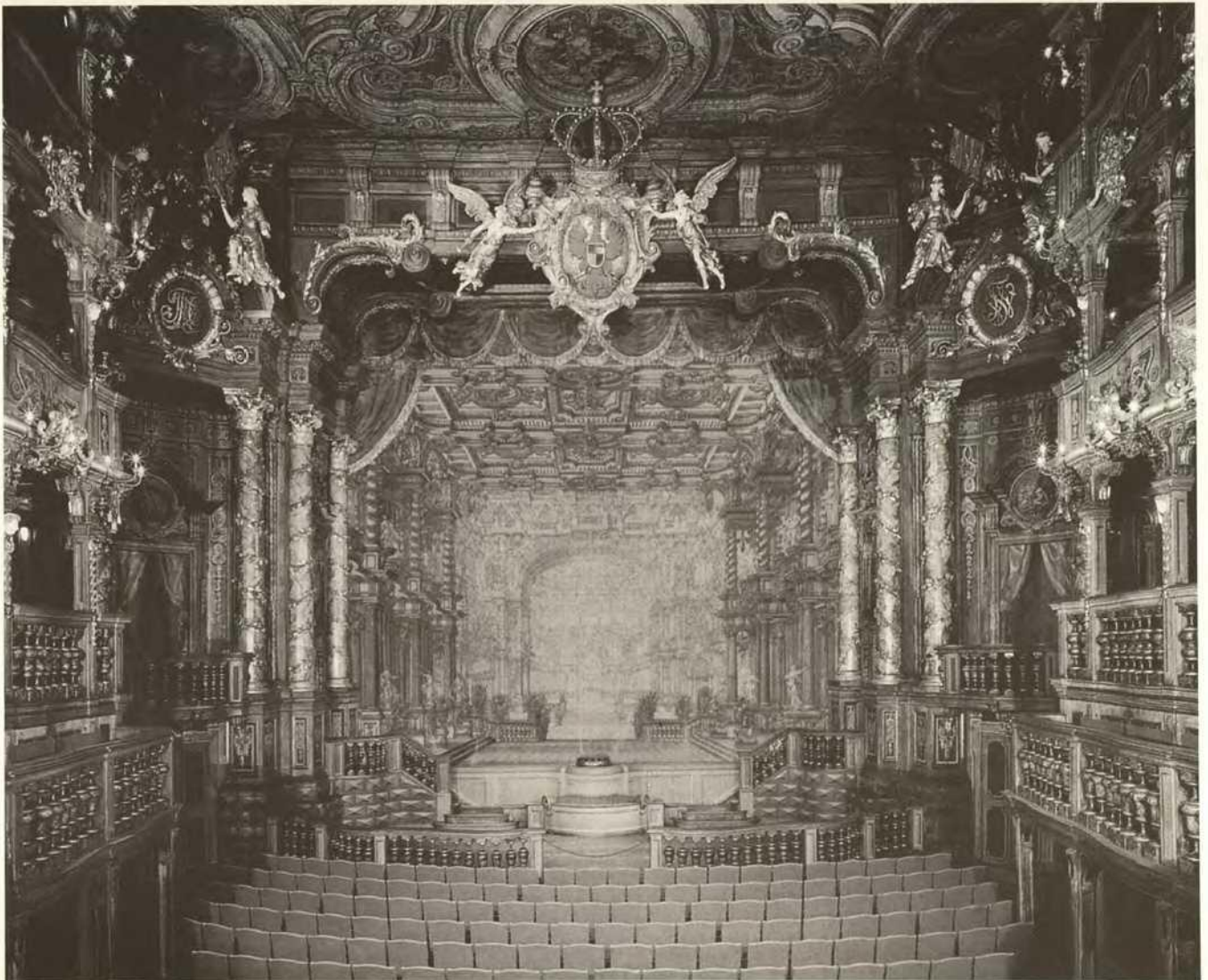




Abb. 1. Jean-Michel Moreau le Jeune, *La petite Loge*, Radierung, 1777