

»Playing on instruments from the past«.

## Opernhäuser des Barock. Aus Anlaß einer Bayreuther Ausstellung und Tagung

Das vergessene Paradies. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth. *Ausstellung anlässlich des 250. Jahrestages der Eröffnung des Markgräflichen Opernhauses im Neuen Schloß Bayreuth*, 21. April-27. September 1998. *Ausst. Kat.*, hrsg. v. Peter O. Krückmann, München, Prestel 1998, 2 Bde., Bd. 1: 144 S., Bd. 2: 288 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-7913-1964-7

Opernbauten des Barock. *Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayer. Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen. Bayreuth, Regierung von Oberbayern*, 25.-26. September 1998, ICOMOS. *Hefte des deutschen Nationalkomitees XXXI*, hrsg. v. Michael Petzet, München 1999. 107 S., zahlr. s/w Abb.; ISBN 3-87490-669-8

Europa ist reich an historischen Theatern. Opernbauten des Barock sind darunter eine Seltenheit, noch rarer barocke Bühnenmaschinerien und -dekorationen. Das Jahr 1998 war in doppelter Hinsicht fruchtbar für die Erforschung dieser Ensembles: Im Sommer wurde das Ludwigsburger Schloßtheater nach gelungener Sanierung und Rekonstruktion der ohne Not in den 80er Jahren auseinandergerissenen barocken Bühnenmaschinerie wieder dem Festspielbetrieb übergeben. In Bayreuth nahm man den 250. »Geburtstag« des markgräflichen Opernhouses (*Abb. 1-4d*) und anstehende Konservierungsmaßnahmen zum Anlaß für eine Ausstellung über den Hof der Wilhelmine von Bayreuth (1709-58) und die Galli Bibiena, die das Barocktheater Europas zwischen 1680 und 1780 dominierende Familie von Quadraturalmalern, Architekten und Bühnenbildnern aus Bibbiena bei Bologna. Das aufwendige spätbarocke Opernhaus, 1748 von Giuseppe Galli Bibiena zur Hochzeit der Bayreuther Erbprinzessin eingerichtet, ist das einzig erhaltene Hoftheater dieser Dynastie von »Theatralingenieuren«. Zum Ende der Ausstellung fand hier auch ein Symposium über *Opernbauten des Barock* statt. Der inzwischen erschienene Tagungsband (hier: ICOMOS) bietet eine willkommene Ergänzung zum Ausstellungskatalog (hier: Kat.),

zumal eine Zusammenfassung des wichtigen Stockholmer Symposions *Historical Theatres of Europe* (wo sich vom 7.-10.8.1997 Theaterpraktiker und Konservatoren von Theatermuseen in Drottningholm getroffen hatten) wohl nicht mehr erscheinen wird.

### *Die Bauherrin Wilhelmine von Bayreuth*

1731 hatte die preußische Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine aus Gründen der Staatsräson den Erbprinzen Friedrich von Bayreuth aus der fränkischen Linie des Hauses Hohenzollern geheiratet. 1732 brachte sie ihre einzige Tochter Elisabeth Friederike Sophie (1732-1780) zur Welt. 1735 schenkte ihr der Markgraf das Alte Schloß Eremitage, 1737 übertrug er ihr die Leitung des Theaterwesens. Damit beginnt das Engagement der Markgräfin für den Ausbau der Schlösser und Gärten an dem, verglichen mit Berlin, bescheidenen reichsfürstlichen Hof: Bau der Eremitage, des Felsengartens Sanspareil, des Opernhouses und des Neuen Residenzschlosses nach dem Brand von 1753.

Die Ausstellung war ein informativer, wenn auch mit Design überfrachteter Rundgang durch die Appartements des Markgrafenpaares im Piano Nobile des Neuen Schlosses mit rund 300 Exponaten. Im darübergelegenen Mezzaningeschoß bot eine Auswahl von Ent-



würfen für Opernhäuser, Bühnenbilder und Libretti einen konzentrierten Überblick über die Arbeiten der Galli Bibiena über drei Generationen. Der großzügig bebilderte Ausstellungskatalog faßt die Ergebnisse der lokalhistorischen, kunst- und theatergeschichtlichen Forschung seit der Ausstellung zum 200. Todesjahr der Markgräfin im Jahre 1959 und Lorenz Seeligs Überblick über *Die Kunst am Bayreuther Hof* von 1982 zusammen, unter eingestandenem Verzicht auf wirtschafts- oder sozialgeschichtliche Aspekte. Der eher populär gehaltene zweite Band von Peter O. Krückmann *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine* führt durch die Denkmalschlösser und Gartenanlagen des 18. Jh.s in Bayreuth und Umgebung.

Der Katalog baut auf neueren Vorarbeiten zu Kunst und Kultur am Markgrafenhof auf, zu denen die Autoren der einleitenden Essays selbst z. T. beigetragen hatten. Statt der ausgreifenden Einleitung über bayerische Residenzen hätte man sich einen klar konturierten Überblick über die Residenzstadt Bayreuth, das neue Residenzschloß der Markgrafen und das Leben am Hof Wilhelmines gewünscht; Krückmanns Bildband füllt z. T. diese Lücke. Der Historiker Rudolf Endreß bespricht den Anspruch Preußens auf Mitsprache im Markgrafentum Bayreuth, Karl Müssel die aufgeklärte Herrschaft Markgraf Friedrichs des »Vielgeliebten«: Gründung der Friedrichs-Akademie 1742/43 und der Kunstakademie 1756, Förderung von Manufakturen und höfischem Kunsthandwerk (Fayence, Spindler-Werkstätten). Rudolf Trabold beschreibt Friedrichs Engagement für das Ordens- und Logenwesen in Bayreuth, Ralf-Rainer Wuthenow den Ort der *Memoiren* Wilhelmines in der Literatur des 18. Jh.s. Da der von Gustav Berthold Volz 1924/26 herausgegebene, als historische Quelle vielleicht noch aufschlußreichere Briefwechsel zwischen Friedrich II. und Wilhelmine nur eine Auswahl darstellt, präsentierten Esther Janowitz und Krückmann in der Ausstellung auch einige bislang unveröffentlichte Briefe der »Lieblingsschwester Friedrichs des Großen« aus dem Berliner Geheimen Staatsarchiv. Die weiteren Essays resümieren den Kenntnisstand über die ambitionierten Gartenanlagen Wilhelmines (Sylvia Habermann), ihre Bibliothek (Daniela Barthel), Kunst- und Raritätenkabinett (Lorenz Seelig), die Bayreuther Fayencen (Albrecht Miller; Sylvia Habermann), die Geschichte der Friedrichs-Akademie (Ausst. Kat. Stadtmuseum Erlangen 1993), die frühe Oper in Bayreuth (Hans Joachim Bauer), die Italienreise des Markgrafenpaares von 1754/55 und ihre Antikenkäufe (Gordian Weber).

Helge Siefert wertet erstmals die Verlassenschaftsinventare Wilhelmines in den Bamberger Archiven aus und untersucht die Porträts von Antoine Pesne auf Konventionen und Attitüden der Hofgesellschaft. Krückmann verfolgt die persönliche Ikonographie der Fürstin anhand ihres Porträts als Eremitin. Thorsten Marr durchsuchte die Inventare der Residenzen Bayreuth und Ansbach nach Hinweisen auf die markgräfliche Kunst- und Naturalienkammer und die Ankäufe des Markgrafenpaares für die Gemäldegalerie im Neuen Schloß. Matthias Staschull publiziert seine Untersuchungen über die lüstrierten Stuckdekorationen von Giovanni Battista Pedrozzi im Spiegelscherbenkabinett des Appartements der Markgräfin im Neuen Schloß. Gerne hätte man mehr erfahren über ihre anderen Aktivitäten, wie das Japanische Kabinett der Alten Eremitage, wo sie nach Auskunft der Quellen selbst Hand anlegte.

Wilhelmines persönliches Engagement für die Ausstattung ihrer Schlösser wird nur übertroffen durch ihren Einfluß auf das Musik- und Theaterleben. Reinhard Wiesend charakterisiert ihre Rolle als Autorin von Libretti und Komponistin von Opern, die teils konservativ an der Heldenthematik der *opera seria* orientiert, teils von Voltaires Schauspielen inspiriert waren. In Berlin hat Krückmann ihre Autographen für die Opern *L'Argenore* und *L'Homme* entdeckt. Alles in allem bietet der Katalog ein eindringliches Bild von Wilhelmine, ihrem Esprit und ihren Begabungen. Nur schade, daß man sie in denkmalhafter Isolation präsentierte. Ein Vergleich mit den Fürstinnen ihrer Zeit hätte manche ihrer Leidenschaften als eher zeittypische Beschäftigungen des weiblichen Adels relativiert, in der Summe aber ihre Vielseitigkeit und ihre Ambitionen als persönliche Charakterzüge deutlicher hervorgehoben.

### *Das Bayreuther Opernhaus*

Die Baugeschichte des Bayreuther Opernhäuses (*Abb. 1-4d*) ist in den Eckdaten bekannt: 1744-1747 Abriß von Häusern und Grundstückskäufe; 1747 Bestellung von Bauholz durch den Hofarchitekten Saint-Pierre; Fertigstellung des Innenraumes durch Giuseppe Galli Bibiena im Mai 1748, Eröffnung im September 1748. 1750 arbeitete man noch an der Fassade. Der erste Theatralingenieur Kaiser



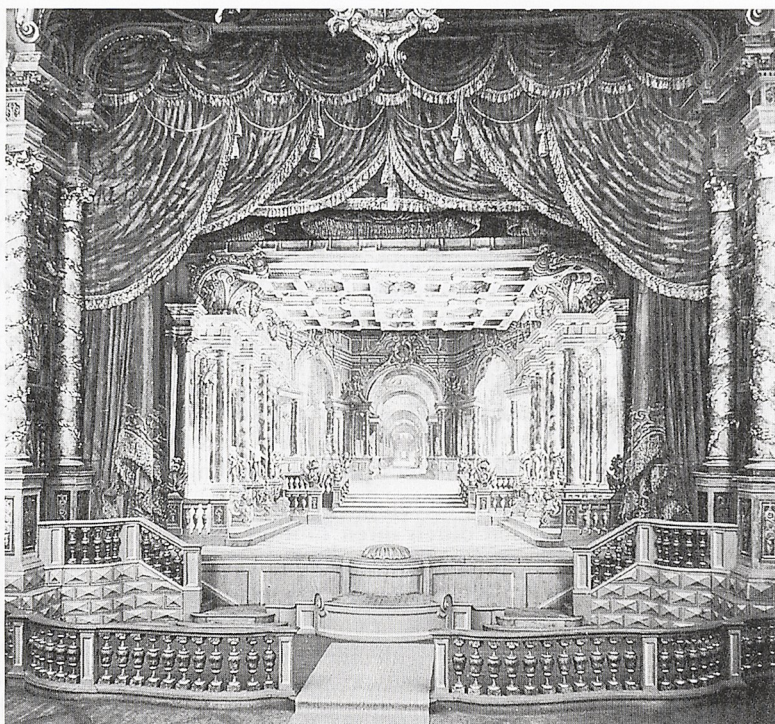


Abb. 1  
 Bayreuth, Opernhaus,  
 Blick zur Bühne  
 (L. Aufsberg, 13144)

Karls VI. hatte 1747 bei der wenig am Theater interessierten Nachfolgerin Maria Theresia um Entlassung an den Dresdener Hof ersucht. Von dort kam er für März bis September 1747 nach Bayreuth, wo er – in guter Bibiena-Tradition – seinem Sohn Carlo die Stelle des Hofbühnenbildners sicherte und seinen Namen an prominenter Stelle in der Kartusche über der Fürstenloge anbrachte. Von ihm ist lediglich ein Entwurf für die Theaterfassade bekannt. Ausgeführt wurde Saint-Pierres Entwurf. Risse und Schnitte der Bibiena sind für Bayreuth nicht erhalten, neue Quellen oder Zeichnungen auch jetzt nicht ans Licht gekommen. Eine Dokumentation des Opernhauses, die über das 18. Jh. hinaus auch die Umbauten des 19. Jh.s, die Restaurierung von 1936 und den Zustand vor 1961 berücksichtigt, fehlt.

Steffi Röttgen weist nach, daß das Deckenbild im Auditorium nicht, wie bisher vermutet, auf den in der Dresdener Hofkirche und der Bayreuther Spitalkirche tätigen Johann Baptist

Müller zurückgeht, sondern auf einen namentlich unbekanntem Bayreuther Hofmaler nach Entwürfen der Bibiena (ICOMOS, 61). Der Vergleich mit Giuseppes Entwürfen für ein neues Opernhaus in Dresden (Abb. 5 und 6; Susanne Schrader, *Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland*, München 1988, 68) hätte ihre Argumentation stützen können. Über den Anlaß zum Bau des Opernhauses, die Fürstenhochzeit von 1748, berichtet Arno Störkel anhand der Festbeschreibung des württembergischen Hofsekretärs Wilhelm Friedrich Schönhaar (Kat.). K. Müsels Aufsatz zum gleichen Thema (in: *Archiv d. Hist. Vereins f. Oberfranken* 1997, 7-118) macht deutlich, welcher Stellenwert einem solchen Ereignis zugemessen wurde, dem Ergebnis jahrzehntelanger Planungen und Intrigen, und mit welch enormen Aufwendungen die Vermählung der Erbprinzessin von einem kleinen Hof und den vergleichsweise armen Landständen finanziert wurden.



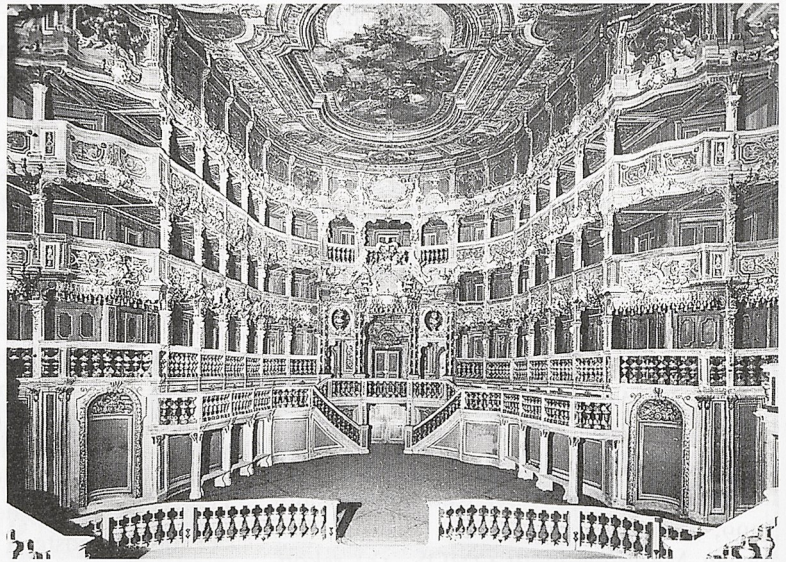


Abb. 2  
Bayreuth,  
Opernhaus, Blick in den  
Zuschauerraum  
(Gundermann, 5894)

Daß Wilhelmine den renommiertesten Theaterarchitekten der Zeit verpflichtete, kennzeichnet den Ehrgeiz ihrer Kultur- und Heiratspolitik. Ein Blick auf benachbarte Höfe hätte dies noch verdeutlicht. In Mannheim war 1742 die Hochzeit des Kurerben Carl Theodor mit der Eröffnung des Hoftheaters von Giuseppes jüngem Bruder Alessandro Galli Bibiena nicht minder prunkvoll gefeiert worden (vgl. Bäbel Pelker, in: Ausst. Kat. *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor [1724-1799] zwischen Barock und Aufklärung*, Reiss Museum Mannheim, Stadtmuseum Düsseldorf, Regensburg 1999, Bd. I, 293 ff.).

Ingo Toussaint gibt im Rückgriff auf seinen Band *Reisen nach Bayreuth, Berichte aus 8 Jahrhunderten* einen Überblick über das Schicksal des Opernhauses nach 1748. 1871 hat Richard Wagner es besichtigt mit Blick auf seine Theaterprojekte, doch verschonte er den »alten, stylvollen Bau« vor der Zerstörung durch einen Umbau. Krückmann läßt die *fortuna critica* des Opernhauses Revue passieren (ICOMOS, 7). Von einer »bürgerlichen Adaption« des Hoftheaters – so der Titel – kann indes keine Rede sein. Drei um 1800 entstandene, 1945 verbrannte Zeichnungen des Bauinspektors Carl Christian Riedel (Abb. 3; ebd., 9) zeigten es im Längsschnitt, Grundriß und Aufriß: jedoch nicht als Umbauplan in klassizistischem Geschmack, der den Zuschauerraum »seines gesamten barocken Zierats beraubt« haben würde, sondern als schlichte Bauaufnahme, die sich im Gegensatz zu einer Entwurfs- oder Präsentationszeichnung die dekorativen Details spart. Krückmanns These basiert somit auf einem Mißverständnis, wohl angeregt durch Jochen Meyers Beitrag über die Reformtheaterdiskussion (ICOMOS, 15).

*Opernhäuser des Barock: Typologie, Kritik*  
Eine zentrale Quelle für die Nutzung des markgräflichen Opernhauses blieb in Ausstellung und Katalog unterbewertet: die Beschreibung Bayreuths von Joh. Seb. König von 1793 (Ms., Archiv des Histor. Vereins v. Oberfranken, UB Erlangen; im Auszug zitiert in: Luisa Hager, Lorenz Seelig, *Markgräfl. Opernhaus Bayreuth*, Amtl. Führer, 9. Aufl. München 1996, 30ff.). Hans Lange/München forderte deshalb in seinem (leider ungedruckten) ICOMOS-Vortrag »Bayreuth und der Wiener Opersaal«, neben der Wahl der Architekten auch die Wahl des Raumtypus und die Quellen zur historischen Nutzung stärker zu berücksichtigen. Schon im 18. Jh. war man sich der Ähnlichkeit des Bayreuther Opernhauses mit dem Wiener Hoftheater Francesco Galli Bibienas bewußt gewesen, das 1704 Lodovico Burnacinis Hofoper ersetzt hatte und in zwei Kupferstichen überliefert ist. Die typologische und stilistische Nähe beider Opernhäuser legt s. E. die Frage nahe, ob sich darin ein Bekenntnis der Kaisertrouee des Markgrafenhauses nach den Schlesischen Kriegen ausdrückt. Fürstenhochzeit und Eröffnung des Opern-



hauses waren ein Höhepunkt höfischer und residenzstädtischer Festkultur. Auch die bürgerliche Beamtenschaft nahm daran auf den obersten Rängen teil (König); daß die Logentrennwände später entfernt wurden, läßt sich noch am Ort verifizieren. Ein Vergleich mit Dresden und Mannheim hätte die Ähnlichkeit der Anordnung erwiesen: Ein Belegungsplan für die »Oper am Zwinger« nennt die Namen der Logennutzer; für auswärtige Kavaliere und für »die Stadt« blieben in den oberen Rängen Plätze reserviert (Schrader 1988, Abb. 57, 58). In Mannheim trafen Opernbesucher bereits zu Beginn der Wintersaison ein, um die begehrten Plätze im obersten Rang des Opernhauses zu erwerben (Ausst. Kat. *Carl Theodor* 1999, 300).

Jochen Meyer/Berlin (ICOMOS, 15) rekonstruiert unter Einbeziehung Bayreuths die Geschichte der Theaterreform seit 1750, vgl. seine Habilitationsschrift von 1998. In der 2. Hälfte des 18. Jh.s wandelte sich die Kritik am als unpraktisch gescholtenen Ranglogentheater zu einer Diskussion um »den allgemeinen gesellschaftlichen Stellenwert des Theaters als Institution« und das Verhalten des Publikums. Um 1750 begann mit der Propagierung des antikanischen Stufentheaters sein Abgesang, um 1800 war es schließlich »ein Auslaufmodell«. Zur Zeit der Errichtung des markgräflichen Opernhauses war man von einer typologischen Reform allerdings ebenso weit entfernt wie von einer gesellschaftlichen. Die in diesem Zusammenhang immer wieder abgebildeten Stiche von Jean-Michel le Jeune von 1777 veraten über eine bloße Illustration von Verhaltensformen des zeitgenössischen Theaterpublikums hinaus eine deutliche Kritik an der Moral des Adels. Graf Algarotti, der mit Friedrich II. Bayreuth besuchte, gehörte zwar mit seinem *Saggio sopra l'opera* zu den frühesten Kritikern des Barocktheaters (dazu R. Wiesend/Bayreuth, ICOMOS, 100). Doch steht für ihn die Rang- und Logenfolge noch nicht zur Disposition.

Nicht gerade üppig fließen die Quellen und Dokumente über den Theaterbau des 17. Jh.s, den die Italiener dominierten. In der 1. Hälfte des 18. Jh.s hatten die Bibiena vornehmlich ältere Häuser der Mauro, Vigarani oder Burnacini zu »modernisieren«, bis diese Bauten neueren weichen mußten. Von dieser Tätigkeit für die kommerziellen Opernhäuser und Privattheater Italiens zeugen heute nur noch das Teatro Comunale in Bologna und das Teatro Accademico in Mantua von Giuseppe Bruder Antonio. Eine Überraschung bot daher der Vortrag von Deanna Lenzi/Bologna (ICOMOS, 54, leider nur als Abstract). Die Kennerin des zeichnerischen Œuvres der Bibiena rekonstruierte das verlorene Theater, welches Gaspare Vigarani, neben Lodovico Burnacini der bedeutendste Theateringenieur des 17. Jh.s, 1654-56 im ehem. Palazzo Pubblico in Modena, der neuen Kapitale der Este einrichtete. Anlaß war eine Hochzeit vor dem Hintergrund des Friedensschlusses zwischen Spanien und Frankreich. Kardinal Mazzarini, Onkel der Braut, vermittelte Vigarani dann nach Frankreich. So wurde das Theater der Este zum Vorbild für die 1660-62 eingerichtete »Salle des machines« in den Tuileries (vgl. die Rekonstruktion des Tuileries-Theaters bei: Elvira Garbero Zorzi, *La Vicenda Toscana della »Nuova forma« dei Teatri di Antonio Galli Bibiena*, in: *I Galli Bibiena: una dinastia di architetti e scenografi. Atti del Convegno*, Bibbiena 1995/1997, 83-98; Abb. 13-14): Modena das Original, Paris die Kopie. Damit können nun zwei verlorene Opernhäuser Vigaranis rekonstruiert werden.

#### *Das Bühnenbild der Bibiena*

Es ist nicht leicht, den Stand der Forschung zur Zeichenkunst der Galli Bibiena knapp zusammenzufassen. Ihre Entwürfe sind in öffentlichen und privaten Sammlungen entlang der Route ihrer Tätigkeit an den höfischen und städtischen Zentren über ganz Europa verstreut. Babette Ball-Krückmann gelingt es (Kat.), die Handzeichnungen der bedeutendsten Persönlichkeiten zu charakterisieren und



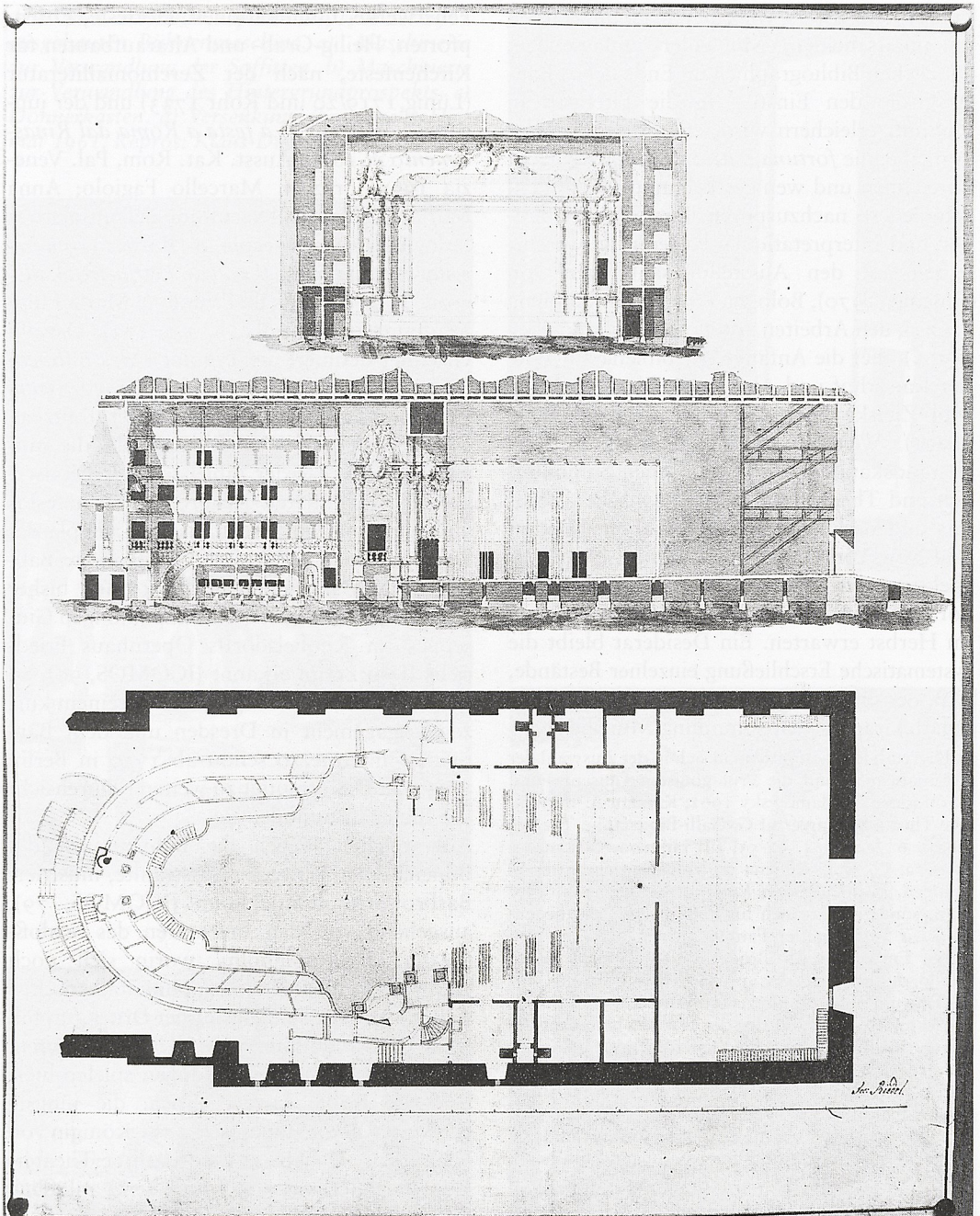


Abb. 3 Bayreuth, Opernhaus, Plan von Carl Christian Riedel (um 1800), bis 1945 Bayreuth, Landbauamt (SV München, SNO29705)



einen Generations- wie einen persönlichen Stil zu unterscheiden. Mit einer umfassenden, nützlichen Bibliographie (am Ende des 2. Bandes), die den Einstieg in die Literatur in Zukunft erleichtern wird, enthob sie sich der Aufgabe, die *fortuna critica* der Bibiena nachzuzeichnen und weniger bekannten Familienmitgliedern nachzuspüren. Ihre Zuschreibungen und Interpretationen basieren im wesentlichen auf den Ausstellungskatalogen von Venedig (1970), Bologna (1979) und Bibbiena (1992), den Arbeiten von Franz Hadamowsky (1962) über die Anfänge der Bibiena am Wiener Kaiserhof und Alexandra Glanz und Harald Zielske über Alessandro Galli Bibiena (1991). Weiterhin wird man auch auf die Bestandskataloge der graphischen Sammlungen und Theatersammlungen zwischen Bologna und Berlin, Wien und Lissabon, London und New York angewiesen bleiben. Neue Perspektiven darf man von der von Deanna Lenzi vorbereiteten Bibiena-Ausstellung in Bologna im Herbst erwarten. Ein Desiderat bleibt die systematische Erschließung einzelner Bestände, z. B. des umfangreichen Bibiena-Bestandes der Staatl. Graphischen Sammlung München.

In Bayreuth konzentrierte man sich in der Auswahl der Exponate nicht auf die Protagonisten Giuseppe und Carlo (dazu: Hadamowsky 1962; Kalman A. Burnim, *The Theatrical Career of G. Galli-Bibiena*, in: *Theatre Survey* 6. Jg., 1965, 32-53; Jiří Hilmera, *Costanza e fortezza. G. Galli Bibiena und das Barocktheater in Böhmen*, in: *Maske und Kothurn* 10. Jg. 1964, 397-407), sondern hatte sich für »Highlights« der bedeutendsten Vertreter der Familie entschieden, von den ersten Entwürfen der Brüder Francesco und Ferdinando, des Erfinders der »prospettiva per angolo«, für die Este um 1680 bis hin zu den Entwürfen des Enkels Carlo für Bayreuth. Carlo, der fast ein Jahrzehnt am Bayreuther Hof verbrachte, und dort den gesamten Bühnendekor schuf, verdankt man eine deutliche Spur durch das Dickicht der Zuschreibungen, da er einige Bühnenbildentwürfe handschriftlich bezeichnet hat. Mit Hilfe der Libretti konnte Gertrud Rudloff-Hille sie 1936 einzelnen Bayreuther Inszenierungen zuordnen.

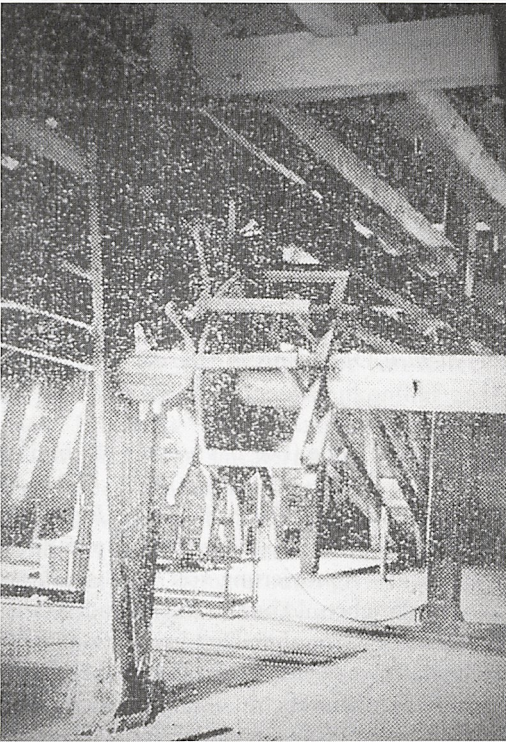
Ursula Quecke (Kat.) gibt einen Überblick über die Aufgaben eines Theatralingenieurs als »Schöpfer ephemerer Architekturen im höfischen Festzusammenhang« am Beispiel von Giuseppe Entwürfen für Wien und Prag:

Feuerwerke, Illuminationen, Hoffeste, Ehrenpforten, Heilig-Grab- und Altaraufbauten für Kirchenfeste, nach der Zeremonialliteratur (Lünig 1719/20 und Rohr 1733) und der jüngeren Forschung (*La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Ausst. Kat. Rom, Pal. Venezia 1997, hrsg. v. Marcello Fagiolo; Anna Maria Matteucci: *La cultura dell'effimero a Bologna nel XVIII secolo*, in: *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, hrsg. v. Marcello Fagiolo u. Maria Luisa Madonna, Rom 1985, S. 159-173). Oswald G. Bauer definiert die *Typologie des Bühnenbildes der Galli Bibiena*, wie sie für jede *opera seria* des Barock gilt, anhand der französischen Terminologie und beschreibt die aufwendigen Paläste der Bibiena für den Kaiserhof als »sichtbarer Ausdruck der potestas absoluta... und architektonische Exempla des buon governo« (ICOMOS, 75). Babette Ball-Krückmann hat in New York fünf bisher unbeachtete Blätter als Umbauplanungen Giuseppe für Knobelsdorffs Opernhaus Friedrichs II. in Berlin erkannt (ICOMOS, 90). So bestätigt sich, daß Giuseppe nach seinem kurzen Engagement in Dresden und dem Bayreuther Intermezzo schon ab 1750 in Berlin tätig war. Das ermutigt zu weiterer Durchsicht der Bibiena-Bestände.

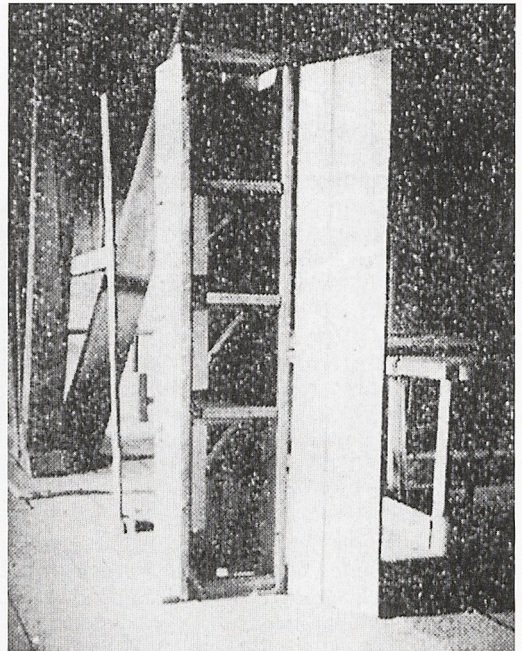
Auf welchen Wegen die Bühnenkunst der Bibiena nach Schweden ausstrahlte, illustriert Barbro Stribolt/Stockholm (ICOMOS, 79), ausgehend von den Inventaren des Schloßtheaters Drottningholm, worin sich noch 1809 Bühnendekorationen »im italienischen Stil« finden, die auf Augsburger Druckgraphik nach Entwürfen Giuseppe (Abb. 7) basieren. Auch dynastische Verbindungen spielen hierbei eine Rolle: Lovisa Ulrica, die jüngste Schwester Wilhelmines, seit 1751 Königin von Schweden, schickte 1755 drei ihrer Theaterleute nach Berlin. Carlo wurde 1772 anlässlich der Hochzeit der Linie Oldenburg-Delmenhorst von Gustav III. nach Stockholm gerufen und arbeitete im Schloß an einer Oper über den Stadtgründer Stockholms.



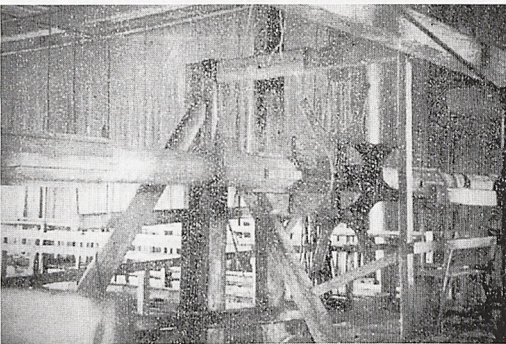
Abb. 4a-d Bayreuth, Opernhaus, Teile der 1961 ausgebauten Bühnenmaschine. a) Maschinerie zur Verwandlung der Soffitten. b) Maschinerie zur Verwandlung des Hintergrundprospekts. c) Donnerkasten. d) Versenkung (Fränkische Heimat 1961, Repros: Klaus-Dieter Reuss)



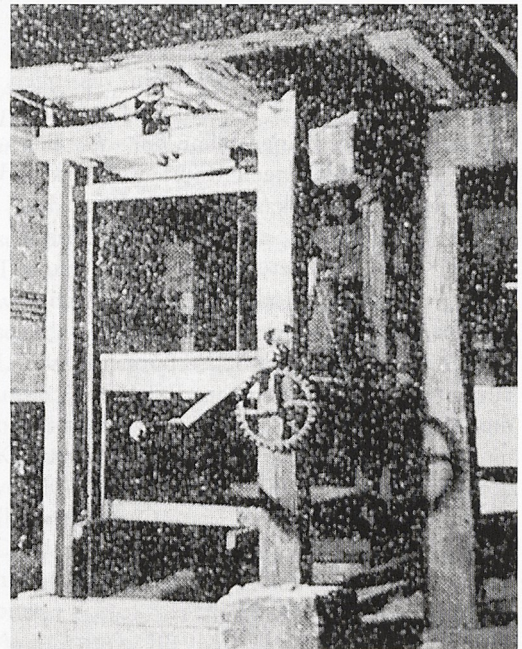
a)



c)



b)



d)



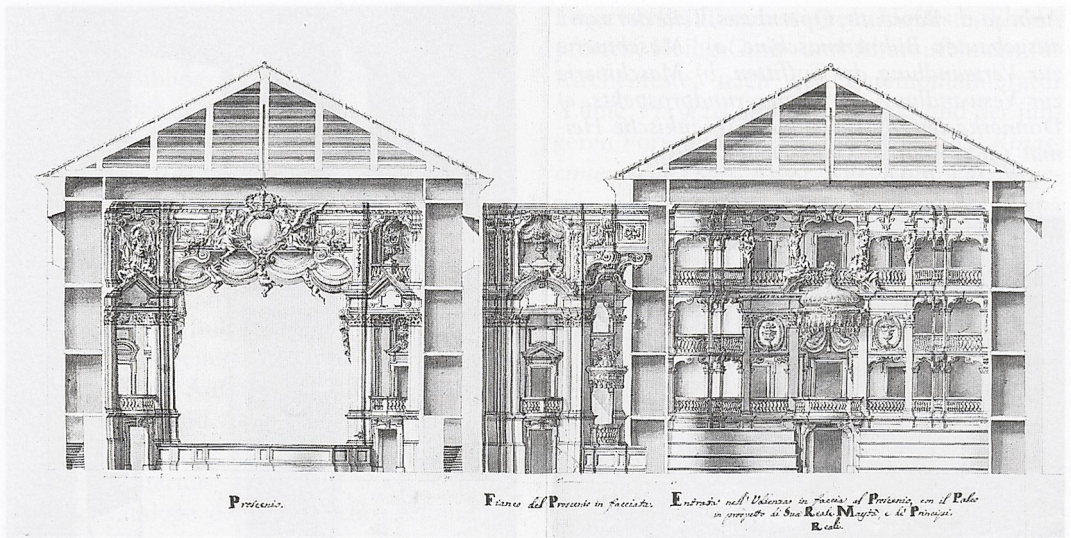


Abb. 5 Giuseppe Galli Bibiena, Entwurf für das sog. kleinen Opernhaus in Dresden, dat. 1749. Dresden, Staats- und UB (Deutsche Fotothek, 124014)

*Historische Bühnentechnik und heutige Theaterpraxis*

Über die Frage, wie das Bayreuther Opernhaus bespielt wurde, ließen Ausstellung und Katalog den Besucher trotz eines umfangreichen Beiprogramms im Dunkeln. Es blieb einer von engagierten Bayreuther Gymnasiasten erarbeiteten kleinen Schau *Barocker Bühnenzauber* in den engen Räumen der nahegelegenen Kreissparkasse vorbehalten, diese Lücke im Hinblick auf andere historische Theater des 18. Jh.s zu füllen; dort sah man u. a. das historische Modell der Dalberg-Bühne aus dem Reiss-Museum Mannheim.

Die letzten Reste der barocken Bühnenmaschinerie (Abb. 4a-d) sind in Bayreuth 1961 modernen Installationen gewichen. Klaus Dieter Reuss/Bayreuth, dem die Vorlagen zu Abb. 4 verdankt werden (*Die historische Bühnentechnik des markgräflichen Opernhauses*, ICOMOS, nicht abgedruckt), beklagte den Verlust auch noch der 1961 publizierten letzten Originalphotographien. 1904 und 1936 waren noch Teile der im 19. Jh. veränderten Bühnenmaschinerie vorhanden gewesen. Ger-

trud Rudloff-Hille (Die Bayreuther Hofbühne im 17. und 18. Jh., in: *Archiv f. Geschichte u. Altertumskunde v. Oberfranken u. Bayreuth* Bd. 33, Bayreuth 1936) hatte das Opernhaus noch vor der Renovierung von 1936 ausführlich beschrieben. 1961 verschwanden die historischen Reste ohne Dokumentation. Nichtsdestoweniger wird das Opernhaus intensiv für öffentliche Veranstaltungen genutzt. Klimamessungen und Untersuchungen sollen die Grundlage schaffen für die anstehende Konservierung der empfindlichen barocken Raumschale und eine künftige adäquate, museale wie theatrale Nutzung. Wer hier einen verantwortungsbewußten Kurs steuern will, muß auch politischem Druck standhalten. Matthias Staschull gibt einen Zwischenbericht über die seit Oktober 1996 laufenden Untersuchungen über den Zusammenhang von Klimaschwankungen und Schadensbildern an der Bayreuther Raumschale und ihren Fassungen (ICOMOS, 73). Er empfiehlt eine verbesserte Klimatechnik und eine entschiedene Reduzierung von Nutzung und Modernisierung: »Nicht das Haus muß der



Nutzung, die Nutzung muß dem Haus entsprechen.«

Barocke Bühnendekorationen und eine funktionsfähige barocke Theatermaschinerie kann man heute nur noch in Stockholm, Krumau, Leitomischl und Gotha erleben (Ove Hidmark/Per Edström/Birgitta Schyberg et al., *Drottningholm Court Theatre. Its advent, fate and preservation*, Stockholm 1993; Pavel Slavko, *Das Schloßtheater in Český Krumlov*, Český Krumlov 1997; Jiří Hilmera, *The Castle Theatre at Litomyšl*, Prag 1968; Elisabeth Dobritzsch, *Barocker Bühnenzauber. Das Ekhof-Theater in Gotha*, München 1995). Die extrem hohe Verlustrate zumal an Bühnenmaschinen ist nicht zufällig zustande gekommen; allzu lange haben Kulturpolitiker und Intendanten ihre konservatorischen Pflichten verdrängt. Eine wichtige Gruppe von Referaten war deshalb dem Interessenkonflikt zwischen Erhaltung und Nutzung gewidmet. Aus der Sicht der Theaterpraxis am historischen Theater in Bad Lauchstädt heraus fragte Dörte Reisener nach den Möglichkeiten eines modernen Theaterbetriebs in historischem Ambiente, nach dem vernünftigen Augenmaß im konkreten Fall. Eine Nutzung der alten Bühnen wird schließlich von vielen Seiten gewünscht und kann auch dem Historiker Erkenntnisse vermitteln: »Nur ein bespieltes Theater ist ein wirkliches Theater« (ICOMOS, 98).

Hans-Joachim Scholderer/Ludwigsburg (ICOMOS, 87) referierte die unglaubliche Geschichte der »Restaurierung und Betreibung der historischen Bühnentechnik im Schloßtheater Ludwigsburg« (s. ders., *Das Ludwigsburger Schloßtheater*, Berlin 1994; *Schloßtheater Ludwigsburg. Zum Abschluß der Restaurierung 1998*, Ludwigsburg 1998). Die dortige Rekonstruktion hat den Austausch unter Nutzern und Bewahrern historischer Theater in Europa nicht unerheblich gefördert. 1778 wurde das Theater von Philippe de la Guépière in den 1728 errichteten Theaterpavillon des Schlosses eingebaut, der Zu-

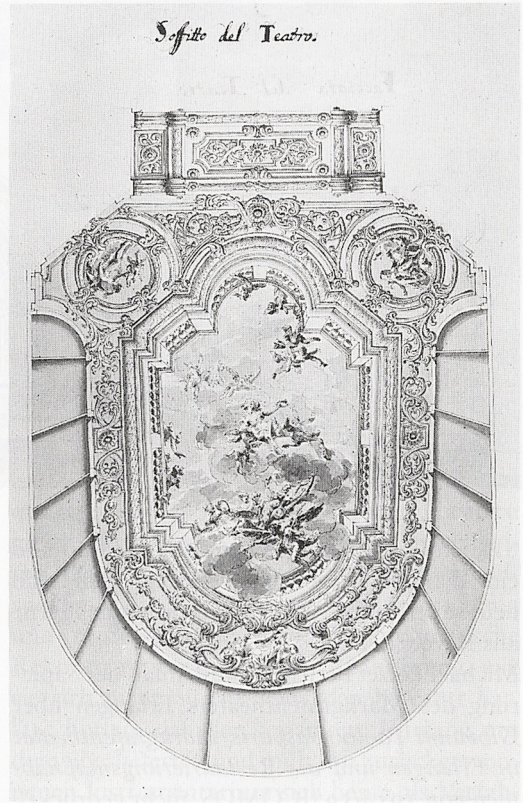


Abb. 6 Giuseppe Galli Bibiena, Entwurf für die Deckendekoration des sog. kleinen Opernhauses in Dresden. Dresden, Staats- und UB (Deutsche Fotothek, 124016)

schauerraum wurde 1802/03 von Nikolaus Thouret modernisiert. Bis in die 1980er Jahre war die komplette Bühneneinrichtung unbeschadet erhalten, für eine Neuproduktion der Ludwigsburger Schloßfestspiele wurde sie unsachgemäß zerlegt und gelagert. 1992 begann die Restaurierung der Bühne und die Konservierung der einzigartigen Sammlung von Bühnenprospekten des 18. und frühen 19. Jh.s (Abb. 8; Saskia Esser, Konservierung, Deponierung und künftige Präsentation der historischen Bühnenbilder aus dem Ludwigsburger Schloßtheater, in: *Das Schloß und seine Ausstattung*, ICOMOS-Hefte des deutschen Nationalkomitees XVI, München 1995, 77-



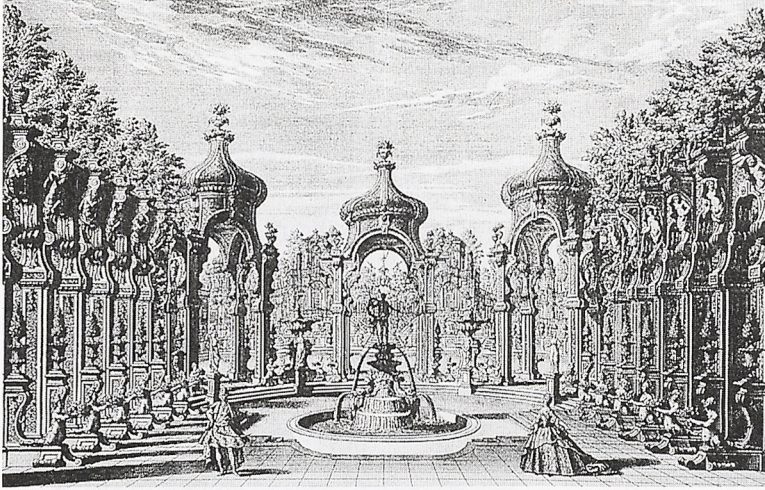


Abb. 7  
Giuseppe Galli Bibiena,  
Entwurf für ein Bühnen-  
bild aus: *Architettura  
e prospettive dedicate  
alla Maestà di Carlo  
Sesto, Augsburg* (Andreas  
Pfeffel) 1740 (ICOMOS 82)

81); ein Gewinn für die Theaterlandschaft und ein denkmalpflegerischer Erfolg, den sich heute auch die Verursacher des Schadens gerne ans Revers heften.

Michael Petzet berichtete aus Anlaß der Sanierung des Markgrafentheaters Erlangen über *Giovanni Paolo Gasparis Markgrafentheater in Erlangen und die Restaurierungsmaßnahmen von 1958/59* (ICOMOS, nicht gedruckt). Errichtet 1715-18, 1744/45 durch Giovanni Paolo Gaspari neu gestaltet, 1892/93 verändert, wurde das Theater 1956 wegen baulicher Mängel geschlossen, der Foyerbereich im Stil der 50er Jahre neu gestaltet, allein der barocke Zuschauerraum erhalten und seine Fassung nach Fragmenten der Malerei Gasparis rekonstruiert. Die im Oktober 1999 abgeschlossene Instandsetzung kommt einer Konservierung der Restaurierung der Rokoko-Fassung der 50er Jahre gleich (vgl. G. Oehmig in der Festschrift zur Wiedereröffnung, Erlangen 1999). Hermann Neumann dokumentiert die Entscheidungsprozesse, die in der Nachkriegszeit zu Verlagerung, Wiederaufbau und Rekonstruktion des *Cuvilliéstheaters der Münchner Residenz* (1753) führten, und warnte vor einer Überbeanspruchung des vor einer neuerlichen Konservierung stehenden Raumkunstwerks mit seinen »historischen Spolien« (ICOMOS,

27). Daß auch im 20. Jh. manche Restaurierung aus Anlaß eines Händel-Bach-Mozart-Jahres nicht nur zum Vorteil eines alten Theatergebäudes gewirkt hat, zeigte Marcus Köhler/Hannover anhand von Geschichte, Nutzung und Restaurierungen des *Schloßtheaters in Celle*: Im Kern ein Theaterbau des 17. Jh.s, dessen ursprüngliches Aussehen historische Quellen dokumentieren, wird sein Erscheinungsbild von Veränderungen der Zeit um 1860 und 1935 bestimmt. Die Aufgabe besteht heute darin, die Restaurierungen des 20. Jh.s als »Störungen« wieder zurückzunehmen (ICOMOS, 48).

Auch Harald Zielske/Berlin (*Historische Theaterräume: Bespielung oder museologische Präsentation?*, ICOMOS, 55) verweist auf die Tatsache, daß wir es im Bühnenbereich bei nahezu allen historischen Theatern heute mit »verstümmelten Monumenten« zu tun haben. Die jüngere Negativbilanz dokumentierte er anhand einer Bauaufnahme des Schwetzingener Schloßtheaters von 1765 aus den 30er Jahren (vgl. Rainer Laun, *Fünf Pläne zum Schwetzingener Residenztheater*, in: *Mannheimer Geschichtsblätter* N. F. 3, 1996, 469-478). Bis 1930 fast unbeschadet erhalten, seit 1952 beständig bespielt unter Zerstörung der historischen Bühnentechnik, auch hier ohne jegli-



che Dokumentation: »ein bis heute totgeschwiegener Skandal«. Am Beispiel des Berliner Opernhauses von Knobelsdorff stellte er die massiven Umbauten im Bühnenbereich seit etwa 1800 als Folge der wechselnden Anforderungen an die Praxis dar, von der Grand Opéra bis zu den revuehaften Inszenierungen des frühen 20. Jh.s. Er zeichnete die Theatergeschichte als einen ebenso kreativen wie in der Sache selbst liegenden Abnutzungsprozeß, der heute eine kontrollierte, sensible und deutlich reduzierte Nutzung der wenigen erhaltenen historischen Theater fordert: nur auf diesem Weg läßt sich das Tauziehen zwischen Theorie und Praxis beenden.

In Drottningholm wird dieser Weg seit längerem erfolgreich praktiziert. 1998 hat ihn Barbro Stribolt, Leiterin des dortigen Theatermuseums, in ihrem Abschlußgutachten zur Restaurierung des Ludwigsburger Schloßtheaters, indirekt beschrieben, indem sie auf Parallelen zwischen dem wachsenden Interesse an der musikhistorischen Aufführungspraxis und dem wachsenden Interesse an der authentischen Substanz historischer Theater hinwies: »Perhaps this increasing interest has been inspired by playing on instruments from the past that has been going on for a long time,

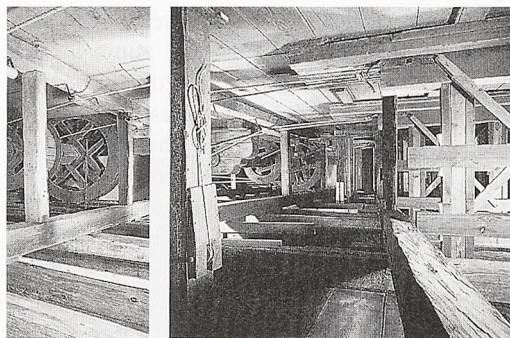


Abb. 8 Ludwigsburg, Bühnenmaschinerie im Schloßtheater (ICOMOS 89)

and which has led to the revival of the Baroque opera«. Das Spiel in historischen Theatern gleicht dem Spiel auf historischen Instrumenten. Die gewachsene Sensibilität für Originalsubstanz, die Synergie von Quellenforschung und professioneller, nicht auf dogmatische Rekonstruktion festgelegter Realisierung, wie sie sich nicht nur in Schweden bewährt hat, läßt hoffen, daß der bewußtere Umgang mit dem überlieferten und mühsam zurückgewonnenen Instrumentarium sich heute als Verfahrensmodell für die Praxis an historischen Theatern durchsetzt.

Susan Tipton

## Malerei der Neuen Sachlichkeit

*Die Wiedergewinnung und Neubewertung eines Epochenstils*

Vor gut 75 Jahren manifestierte sich für die deutsche Öffentlichkeit ein künstlerisches Phänomen, das heute allgemein mit dem Namen Die Neue Sachlichkeit bezeichnet wird. Zwischen dem 14. Juni und dem 18. September 1925 wurde in der Städtischen Kunsthalle Mannheim die namengebende Ausstellung *Die neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* gezeigt (Kat. Mannheim: *Neue Sachlichkeit 1925*) (Abb. 1 und 2). Organisiert hatte sie Gustav Friedrich Hartlaub, der trotz mancher inhalt-

lichen Differenzen von dem Kritiker Franz Roh unterstützt wurde. Roh, ein Schüler Heinrich Wölfflins, veröffentlichte im selben Jahr im Leipziger Verlag Klinkhardt & Biermann sein legendäres Buch zum Thema *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Roh 1925). Mit Hartlaubs Ausstellung setzte sich der Terminus Neue Sachlichkeit zur Kennzeichnung der damals weit verbreiteten realistisch-gegenständlichen, freilich sehr heterogenen Malerei durch. Mit Rohs Buch und