

Holger Schumacher

Zeugnisse fürstlichen Glanzes

Bühnendekorationen aus der Zeit
Herzog Carl Eugens von Württemberg
im Schlosstheater Ludwigsburg



Ergon

Holger Schumacher

Zeugnisse fürstlichen Glanzes

Holger Schumacher

Zeugnisse fürstlichen Glanzes

Bühnendekorationen aus der Zeit
Herzog Carl Eugens von Württemberg
im Schlosstheater Ludwigsburg

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Baden-Württemberg
Staatliche Schlösser
und Gärten

Umschlagabbildung:
Innocente Colomba und Werkstatt,
Bühnenvorhang *Apoll und die Musen*, um 1763.
Ludwigsburg, Schlosstheater (Ausschnitt)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2024

© Der Autor

Publiziert von

Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Satz: Thomas Breier
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-048-3 (Print)

ISBN 978-3-98740-049-0 (ePDF)

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987400490>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Vorwort

Die vorliegende Studie stellt die überarbeitete Fassung meiner Dissertations-schrift dar, die im Januar 2020 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel angenommen wurde. In meiner Forschungsarbeit habe ich die Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen erfahren, denen ich zu Dank verpflichtet bin. An erster Stelle danke ich Herrn Prof. Dr. Andreas Beyer für die Betreuung des Promotionsvorhabens, für vielfältigen wertvollen Rat, Geduld und Gesprächsbereitschaft. Herrn Prof. Dr. Volker Herzner danke ich für die Übernahme der Zweitkorrektur, das stete Interesse an meiner Arbeit und die hilfreiche Begleitung.

Meine Studien wurden im Rahmen des Forschungsprojekts *Italienische Oper an deutschsprachigen Fürstenhöfen des 17. und 18. Jahrhunderts* an der Schola Cantorum Basiliensis über vier Jahre hinweg vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert, der nun auch die Open-Access-Publikation unterstützt. Der Projekt-leiterin Frau Prof. Dr. Christine Fischer danke ich für die Bereitstellung von Archiv- und Bildmaterialien über Fördermittel und für fruchtbare Anregungen im Bereich der interdisziplinären Forschung.

Die Drucklegung meiner Arbeit wird von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg unterstützt. Herrn Dr. Michael Hörrmann, dem ehemali-gen Geschäftsführer, bin ich zu Dank verpflichtet, da er mir Zugang zu Unterlagen gewährt hat, die eine maßgebliche Vertiefung meiner Forschungen ermöglicht haben. Frau Dr. Petra Pechacek, Leiterin der Abteilung Sammlung und Vermittlung, danke ich für die freundliche Bereitstellung von Quellen- und Bildmateria-lien, dem zuständigen Restaurator Herrn Dr. Felix Muhle für vielfältige hilfreiche Hinweise, geduldige Unterstützung bei der Materialsichtung und den gewinn-bringenden Austausch „am Objekt“.

Zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben durch fachliche Anregungen, moralische Unterstützung oder praktische Hilfe auch Helena Langewitz, Sandra Eberle, Carla Mueller, Martina Papiro und Raphaël Bortolotti. Frau Bärbel Rudin danke ich für die Bereitstellung von Bildmaterialien und Hinweise von theater-wissenschaftlicher Seite.

Keine Forschungsarbeit gelingt ohne eine gute Bibliothek, und so danke ich dem freundlichen Team der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, hier genannt Frau Simone Fey und Frau Sabine Scheurer. Den Mitarbeiterinnen und Mit-arbeitern des Hauptstaatsarchivs Stuttgart, des Staatsarchivs Ludwigsburg, des Landesdenkmalamts Baden-Württemberg, des Landesmedienzentrums Baden-Württemberg und des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte sei für ihren Einsatz ebenfalls gedankt.

Mein besonderer Dank gilt meiner wunderbaren Familie, die das Entstehen dieser Arbeit über lange Zeit hinweg begleitet und mich bedingungslos unter-stützt hat. Ihr ist diese Arbeit gewidmet.

Inhalt

Vorwort	5
Inhalt	7
I Einleitung	13
I.1 Thema und Zielsetzung	15
I.2 Der Ludwigsburger Bühnenfundus – Kontext, Bestand und Struktur.....	21
I.3 Forschungsbericht	29
I.4 Quellenlage	33
I.5 Vorgehensweise.....	35
II Bühne und Bühnenbild unter Herzog Carl Eugen von Württemberg.....	37
II.1 Theatergeschichtlicher Überblick.....	39
II.2 Das Bühnendekorationswesen	51
II.2.1 Voraussetzungen, Vorbilder und Einflüsse	51
II.2.2 Die Blüte des Dekorationswesens unter Innocente Colomba	65
II.2.3 Colombas Demissionswunsch	74
II.2.4 Das Engagement Jean Nicolas Servandonis	78
II.2.5 Der Niedergang des Hoftheaters	86
II.2.6 Die Nachfolge Colombas	88
II.3 Die leitenden Theaterdekoratoren	93
II.3.1 Innocente Colomba	93
II.3.1.1 Leben, Werk, Wirkung	94
II.3.1.2 Die Stuttgarter Entwürfe	103
II.3.1.3 Die Turiner Entwürfe	121
II.3.1.4 Künstlerisches Profil	130
II.3.2 Jean Nicolas Servandoni	131
II.3.2.1 Leben, Werk, Wirkung	131

II.3.2.2	Künstlerisches Profil.....	137
II.3.2.3	Bühnendekorationen für den württembergischen Hof	140
II.3.2.4	Nachwirkung am württembergischen Hof	146
II.3.3	Giosué Scotti.....	149
II.3.3.1	Leben, Werk, Wirkung	149
II.3.3.2	Bühnendekorationen für den württembergischen Hof	156
II.3.3.3	Künstlerisches Profil.....	158
II.3.4	Nicolas Guibal	162
II.3.4.1	Leben, Werk, Wirkung und künstlerisches Profil	162
II.3.4.2	Bühnendekorationen für den württembergischen Hof	166
II.4	Die Theaterspielstätten	169
II.4.1	Opernhaus Stuttgart	169
II.4.1.1	Bau und Nutzung.....	169
II.4.1.2	Der Dekorationsfundus	174
II.4.2	Schlosstheater Ludwigsburg	178
II.4.2.1	Bau und Nutzung.....	178
II.4.2.2	Der Dekorationsfundus	185
II.4.3	Opernhaus Grafeneck.....	190
II.4.3.1	Bau und Nutzung.....	190
II.4.3.2	Der Dekorationsfundus	194
II.4.4	Opernhaus Ludwigsburg	197
II.4.4.1	Bau und Nutzung.....	197
II.4.4.2	Der Dekorationsfundus	200
II.4.5	Theater Solitude	202
II.4.5.1	Bau und Nutzung.....	202
II.4.5.2	Der Dekorationsfundus	208
II.4.6	Opernhaus Kirchheim	212
II.4.6.1	Bau und Nutzung.....	212
II.4.6.2	Der Dekorationsfundus	215

II.4.7	Opernhaus Tübingen.....	216
II.4.7.1	Bau und Nutzung.....	216
II.4.7.2	Der Dekorationsfundus	219
II.4.8	Opernhaus Teinach.....	220
II.4.9	Kleines Theater Stuttgart.....	223
II.4.9.1	Bau und Nutzung.....	223
II.4.9.2	Der Dekorationsfundus	226
II.4.10	Auswertung	227
III	Die spätbarocken Bühnendekorationen im Ludwigsburger Fundus	229
III.1	Die Elysiischen Gefilde	231
III.1.1	Bestand, Aufbau und Darstellung	231
III.1.2	Technische Befunde	232
III.1.3	Erhaltung und Restaurierung.....	233
III.1.4	Umarbeitungen und Beschriftungen	235
III.1.5	Provenienz, Datierung und Zuschreibung	237
III.1.5.1	Forschungsstand und Fragestellungen	237
III.1.5.2	Archivalische Hinweise.....	238
III.1.5.3	Die Zusammensetzung des Bühnenbildes	242
III.1.6	Künstlerische und ikonographische Gestaltung	244
III.1.7	Auswertung	255
III.2	Waldlandschaft	257
III.2.1	Bestand, Aufbau und Darstellung	257
III.2.2	Die Zusammensetzung des Bühnenbildes	258
III.2.3	Technische Befunde, Erhaltung und Restaurierung	260
III.2.4	Historische Umarbeitungen	262
III.2.5	Provenienz, Datierung und Zuschreibung	264
III.2.5.1	Forschungsstand und Fragestellungen	264
III.2.5.2	Der Prospekt	264
III.2.5.3	Die Kulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8.....	267

III.2.5.4 Die Kulissen K-II.3.1 bis K-II.3.3.....	270
III.2.5.5 Die Kulisse K-II.4 und die Versatzungen	271
III.2.6 Künstlerische und ikonographische Gestaltung	275
III.2.7 Auswertung	280
III.3 Felsenszene.....	281
III.3.1 Bestand, Aufbau und Darstellung	281
III.3.2 Die Felsenrahmen K-III.1.1 bis K-III.1.3	283
III.3.2.1 Darstellung, Erhaltung und technische Befunde	283
III.3.2.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung	285
III.3.3 Die Felsenkulissen K-III.2.1 bis K-III.2.4	289
III.3.4 Die Versatzungen	291
III.3.5 Auswertung	292
III.4 Weinberggegend.....	295
III.4.1 Bestand, Aufbau und Darstellung	295
III.4.2 Technische Befunde, historische Umarbeitungen, Restaurierungen	296
III.4.2.1 Die Kulturlandschaftskulissen K-IV.1.1 bis K-IV.1.9	296
III.4.2.2 Der Prospekt	299
III.4.2.3 Die Dorfhauskulissen K-IV.2.1 bis K-IV.2.6.....	300
III.4.3 Provenienz, Datierung und Zuschreibung	302
III.4.4 Künstlerische und ikonographische Gestaltung	307
III.4.5 Auswertung	310
III.5 Straßenbild.....	313
III.5.1 Bestand, Aufbau und Darstellung	313
III.5.2 Zwei Arkadenbögen (Wandlungskulissen)	314
III.5.2.1 Darstellung, Funktion und Restaurierung.....	314
III.5.2.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung	316
III.5.2.3 Die Wandlungskulissen im szenischen Kontext	320

III.5.3	Brunnenwand (Doppelkulisse)	325
III.5.3.1	Darstellung, historische Umarbeitungen und Restaurierung	325
III.5.3.2	Provenienz, Datierung und Zuschreibung	327
III.5.3.3	Künstlerische und ikonographische Gestaltung.....	328
III.5.4	Mauersegment.....	335
III.5.4.1	Darstellung, Erhaltung und Restaurierung	335
III.5.4.2	Provenienz, Datierung und Zuschreibung	335
III.5.5	Stadthaus mit Vorhalle	337
III.5.5.1	Darstellung, Erhaltung und Restaurierung	337
III.5.5.2	Provenienz, Datierung und Zuschreibung	337
III.5.6	Zwei Stadthäuser.....	339
III.5.6.1	Darstellung, Erhaltung und Restaurierung	339
III.5.6.2	Provenienz, Datierung und Zuschreibung	340
III.5.7	Zwei Stadthäuser.....	341
III.5.7.1	Darstellung, Erhaltung und Restaurierung	341
III.5.7.2	Provenienz, Datierung und Zuschreibung	342
III.5.8	Stadthaus mit Balkon	345
III.5.8.1	Darstellung, historische Umarbeitungen und Restaurierung	345
III.5.8.2	Provenienz, Datierung und Zuschreibung	346
III.5.9	Stadtvedute (Prospekt)	347
III.5.9.1	Darstellung und historische Umarbeitungen.....	347
III.5.9.2	Provenienz, Datierung und Zuschreibung	349
III.5.10	Auswertung	351
III.6	Versatzungen	353
III.6.1	Schiff	353
III.6.2	Thron	354
III.6.3	Balustrade	354

III.7 Theatervorhang <i>Apoll und die Musen</i>	357
III.7.1 Beschaffenheit und Darstellung	357
III.7.2 Datierung und Zuschreibung.....	359
III.8 Theatervorhang <i>Musenreigen</i> („Teinacher Vorhang“)	365
III.8.1 Beschaffenheit und Darstellung	365
III.8.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung.....	367
III.8.3 Künstlerische und ikonographische Gestaltung	372
IV Zusammenfassung der Ergebnisse	377
V Summary of Results	383
VI Katalog	389
VII Anhang.....	457
Transkriptionen	459
Abkürzungen	465
Abbildungsnachweise	466
Quellen und Literatur.....	469
Personenregister	525
Opernaufführungen unter Herzog Carl Eugen von Württemberg – eine Übersicht.....	529

I

Einleitung

I.1 Thema und Zielsetzung

Unsere heutige Vorstellung von der Theaterdekoration des Barock beruht auf einer Vielzahl historischer Quellen. Entwurfszeichnungen, druckgraphische Illustrationen in Libretti, Partituren und Festberichten sowie repräsentative Tafelgemälde vermitteln ein Bild von der Pracht und vom künstlerischen Reichtum, die auf der höfischen Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts entfaltet wurden. Wir sehen fantastische Architekturen, weite Landschaften mit endlosen Blickachsen, malerische Stadtpanoramen, von Wasserspielen und Lustbauten gezierte Gartenanlagen, düstere Verliese und verwinkelte Grüfte, luftige Wolkenpaläste und grausige Unterweltszenarien. Beschreibungen in Hofdiarien, Reisejournalen, Theateralmanachen und privaten Korrespondenzen schildern uns in anschaulicher Weise, wie sich diese täuschend echt gestalteten Illusionsräume im dynamischen Wechsel von Kulissen, Prospekten und Versatzungen vor den Augen des Betrachters formierten und wieder auflösten, begleitet von naturnachahmenden optischen und akustischen Effekten. Wir lesen von meisterhaftem perspektivischem *Trompe-l'oeil*, beeindruckender technischer Raffinesse und nahezu unerschöpflicher Fantasie im motivischen Detail. Theoretischen Schriften und gelehrten Konversationen entnehmen wir, dass man der Bühnendekoration und den Wandlungsvorgängen im Hinblick auf die emotionale Überwältigung, die beim Publikum erzielt werden sollte, maßgebliche Bedeutung, gegenüber Text und Musik vielfach sogar eine führende Rolle zumaß.¹ Und nicht zuletzt setzen uns Aufzeichnungen in Verwaltungsakten, Rechnungsbüchern und Theaterinventaren darüber in Kenntnis, dass man zur Realisierung des Bühnenzaubers erheblichen Aufwand logistischer wie finanzieller Art betrieb, die besten Künstler und Ingenieure zu gewinnen suchte, regelmäßig an der Einrichtung der Spielstätten arbeitete und umfangreiche Dekorationsbestände ansammelte. Diese vielfältigen Informationen geben uns Einblick in einen faszinierenden Zweig

¹ Bereits in Zusammenhang mit der Aufführung der Festoper *Il Rapimento di Cefalo* (Chiabrera/Caccini/Buontalenti) am 9. Oktober 1600 in Florenz wird der Vorrang der Bühnemaschinen gegenüber der Handlung erwähnt, siehe hierzu Molinari 1968, S. 43; Papiro 2012a, S. 138, Anm. 16, mit Hinweis auf Buonarroti 1600, S. 25. Nach Einführung der Kulissenbühne durch Giovanni Battista Aleotti (Teatro degli Intrepidi, Ferrara, 1606; Teatro Farnese, Parma, 1618) und der Entwicklung einer Schnellverwandlungsmechanik durch Giacomo Torelli (Teatro Novissimo, Venedig, 1641) verbreiten sich diese Errungenschaften innerhalb kurzer Zeit in weiten Teilen Europas und bestimmen in Verbindung mit Vorrichtungen für Flugbewegungen, Versenkungsvorgänge und die Nachahmung von Naturgewalten bis zum Ausklang des Barock maßgeblich die theatrale Ästhetik, vgl. Tintelnot 1939, S. 49–110; Nicoll 1971, S. 83–148; Mancini/Muraro/Povoledo 1975; Povoledo 1982, S. 5–17; Gerdes 1987, S. 345–363; Viale Ferrero 1991, S. 9–164; La Gorce 1997, S. 13–24; Reus 2003, S. 30–33; Fischer-Lichte 2007b, S. 73–77; Carluccio 2010, S. 18–29; Papiro 2012a, S. 137–140; Greisenegger 2016, S. 59–69; Sommer-Mathis 2020, S. 231–266. Zur emotionalen Wirkung von Maschinen- und Ausstattungseffekten siehe auch Fischer-Lichte 2009, S. 22 f.; dies. 2016, S. 16–25.

höfischer Kunstproduktion, in dem sich die Lust zu ungehemmter Prachtentfaltung und die existenzielle Sinnenfreude des Barockzeitalters in unmittelbarer Weise widerspiegeln.

Wie getreu die Bild- und Textzeugnisse zum barocken Aufführungsgeschehen das wiedergeben, was seinerzeit auf der Theaterbühne tatsächlich zu sehen war, ist indessen schwer zu bestimmen. Dekorationsentwürfe, die den Auftraggeber von der Qualität des Geplanten überzeugen sollten, können ein Szenario vorstellen, das in der vorgegebenen Weise, insbesondere in der angestrebten Realitätsnähe, nicht umsetzbar war, Bühnendarstellungen in Festdokumentationen, die vorrangig repräsentativen Zwecken dienten, können das Gewesene in glorifizierender Absicht ausgeschmückt haben, und auf die Schriftquellen trifft grundsätzlich das Gleiche zu. Das Bildmedium im Zusammenhang höfischer Memoria besaß nicht nur die Aufgabe, den Betrachter über Bestand und Aufbau einer Bühnenszenerie zu informieren, sondern war zugleich selbst ein Kunsterzeugnis, das geschätzt und gesammelt wurde und demgemäß auch den ästhetischen Parametern künstlerischen Gestaltens unterworfen war.² Von einem gewissen Maß an Idealisierung und Stilisierung ist in diesem Zusammenhang stets auszugehen. Die Szenenbeschreibung eines Hofchronisten wiederum war vielfach anhand der Libretti und der darin enthaltenen Bilddokumente verfasst und reflektierte nicht unbedingt das reale Aufführungsergebnis. Somit erfordert der Umgang mit der höfischen Überlieferung stets die kritische Interpretation des Behaupteten in Bezug auf das tatsächlich Gewesene. Der Blick „hinter die Kulissen“, den uns das Studium der Archivalien ermöglicht, verrät zwar vieles über die praktischen Gegebenheiten im historischen Theaterbetrieb und führt uns an die Realitäten im Aufführungsgeschehen näher heran, dennoch bleiben maßgebliche Fragen offen. Wie sich das Bühnenbild der damaligen Zeit tatsächlich dem Auge des Betrachters dargeboten hat, welche naturalistische und illusionistische Qualität die Malerei auf Fonds und Kulissen besaß, wie überzeugend letztendlich die Synthese der vielfältigen Gestaltungskomponenten auf der Bühne gelang, darüber vermitteln uns die genannten Quellen keine verlässliche Kenntnis.

Ein realistisches Bild von der Wirkungsweise barocker Szenenkunst erhalten wir allein durch die Anschauung originaler Dekorationsstücke am historischen Bühnenort.³ Die Zahl solcher Originale ist indessen äußerst gering. Naturgemäß besitzen Bühnendekorationen den Charakter des Ephemeren. Dies trifft vor allem auf die Ausstattung ereignisbezogener Aufführungen zu, die in Räumen stattfanden, die sonst anderen Zwecken dienten. Doch auch im stehenden Theater überdauerte der Bühnenschmuck in der Regel nur eine begrenzte Zeit. Zwar

² Zum Verhältnis von Bühnengraphik und Bühnenrealität sowie zum Produktionsprozess höfischer Festdokumentationen siehe Watanabe-O’Kelly 2002, S. 15–25; dies. 2004, S. 3–17; Rahn 2006; Fischer 2009, S. 73–88; Papiro 2012a, S. 134–137; dies. 2012b, S. 266–279; Schumacher 2018, S. 294–296.

³ Vgl. hierzu Zielske 2002, S. 9.

wurden die kostbaren Szenerien – dies belegen die Inventare – vielfach jahrzehntelang aufbewahrt und immer wieder eingesetzt, dabei nach Bedarf umgearbeitet und neu zusammengestellt. Doch irgendwann fiel nahezu jedes Dekorationselement dem laufenden Spielbetrieb zum Opfer. Prospekte, Kulissen und Soffitten wurden durch wiederholte Nutzung zerschlissen, oder sie wurden, thematisch und formal aus der Mode gekommen, ausrangiert, das Material zerschnitten und weiterverwendet. Der Wandel im gespielten Repertoire und die wechselnden Anforderungen an die Szene beförderten den Prozess der steten Veränderung und Erneuerung. Im 19. Jahrhundert schließlich bereiteten die Aufgabe der Kulissenbühne mit ihren spezifischen technischen Bedingungen und die Entwicklung neuer theatrale Gestaltungsformen den letzten Ausläufern der barocken Bühnendekorationskunst ein Ende. Und viele Künstler, die auf diesem Sektor tätig gewesen waren, ereilte das Schicksal, dass die Vorstellung von der Qualität und Bedeutung ihrer Arbeit verblasste und der Ruhm, den sie zu Lebzeiten genossen hatten, zunehmend schwand.

Umso bedeutsamer sind die wenigen Fälle, in denen historische Bühnenbildbestände erhalten geblieben sind und in einem entsprechend ausgestatteten Theaterraum präsentiert werden können. In Schloss Ludwigsburg, der zeitweiligen Residenz der Herzöge von Württemberg, ist dies der Fall. Hier überdauerte nicht nur das 1758/59 eingerichtete und 1812 in klassizistischem Stil umgestaltete Schlosstheater mit einem großen Teil der originalen Bühnenmaschinerie, sondern auch ein beträchtlicher Fundus an Dekorationsstücken, die aus verschiedenen württembergischen Hoftheatern stammen und in historischer Zeit hier zusammengezogen wurden. Ein Teil des Bestandes trägt Züge des ausgehenden Spätbarock und ist in das fortgeschrittene 18. Jahrhundert zu datieren,⁴ der andere Teil weist klassizistische Stilmerkmale auf und wurde vermutlich im frühen 19. Jahrhundert geschaffen. Dass der außergewöhnliche Fundus erhalten blieb, verdanken wir einer hundertjährigen Ruhephase des Schlosstheaters in der Zeit zwischen 1853 und 1954, während der kein Spielbetrieb das Vorhandene reduzieren konnte. Lange Zeit lagerten die Bühnendekorationen kaum beachtet auf dem Dachboden des Theatergebäudes, bis sie infolge der Wiederbelebung des Hauses für den modernen Festspielbetrieb ans Licht geholt und letztendlich zum Gegenstand musealer Präsentation wurden.

⁴ Der Begriff „Spätbarock“ wird in dieser Studie in einem weitgefassten Sinne verwendet, der auf einen bis ca. 1780 reichenden Zeitraum bezogen werden kann und das Rokoko sowie etwa zeitgleich aufkommende frühlklassizistische Tendenzen (spätbarocken Klassizismus) einschließt. Die – in Abgrenzung zu den klassizistischen Bestandteilen des Fundus – als spätbarock bezeichneten Dekorationsstücke sind Werke einer Phase des Übergangs und weisen demgemäß heterogene Stilmerkmale auf, die in den nachfolgenden Untersuchungen entsprechend Erwähnung finden. Des Weiteren wird auf die spezifischen Stilkategorien und Entwicklungslinien, die in der europäischen Bühnenbildkunst des 18. Jahrhunderts zu beobachten sind, eingegangen, siehe Kp. II.2.1.

Der Ludwigsburger Fundus stellt nicht zuletzt aufgrund der Seltenheit von Relikten historischer Bühnenbildkunst ein außergewöhnliches Kulturgut dar. Vergleichbares findet sich nur noch an wenigen Orten Europas. Im Schlosstheater Český Krumlov (Tschechien, ehem. Böhmisches Krumau) blieben 1766/67 gefertigte Dekorationen erhalten, im Schlosstheater Drottningholm (Schweden) umfangreiche Bestände aus den 1760er bis 1790er Jahren und im Theater des Schlosses Litomyšl (Tschechien, ehem. Leitomischl) ein Bühnenbildensemble, das 1797 in Auftrag gegeben wurde. Aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammt der historische Ausstattungsbestand des Teatro Alessandro Bonci in Cesena, aus den 1870er und 1880er Jahren die im Theatermuseum Meiningen bewahrte Hinterlassenschaft des ehemaligen Herzoglichen Hoftheaters und aus dem frühen 20. Jahrhundert die im Kulissendepot des Konzerthauses Ravensburg lagernde Sammlung.⁵ Der Ludwigsburger Fundus nimmt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Stellung ein, allerdings sind grundlegende Fragen zur kunst- und theatergeschichtlichen Einordnung seiner stilistisch heterogenen Bestandteile bisher ungeklärt. In der Fachliteratur fanden die lange Zeit schwer zugänglichen Ausstattungsstücke nur spärliche Beachtung – eine eingehende wissenschaftliche Untersuchung auf der Basis des vorhandenen Quellenmaterials steht bis heute aus.

Die vorliegende Studie befasst sich mit denjenigen Dekorationsobjekten im Ludwigsburger Fundus, die aufgrund ihrer Gestaltungsmerkmale dem 18. Jahrhundert und der Endphase des Spätbarock zuzuweisen sind. Dieses Ensemble ist unter künstlerischen und historischen Aspekten von besonderem Interesse. Es lenkt den Blick auf die Hochblüte des württembergischen Theaterwesens unter Herzog Carl Eugen (1728–1793), die von ihm geschaffenen Spielstätten und die unter seiner Ägide tätigen Bühnendekorateure. Carl Eugen entfaltete bereits als junger Regent ein reges Engagement für die Bühnenkünste und erreichte auf diesem Feld unter großem personellem und finanziellem Aufwand europäisches Niveau. Grundlage dieser Entwicklung, die sich vorwiegend auf die 1750er und 1760er Jahre erstreckte, war die Verpflichtung international renommierter Künstler, die der Herzog mit Geschick und Sachverstand auszuwählen wusste. Auf dem Gebiet des Bühnenbildes wirkte in dieser Zeit der aus Arogno im Tessin gebürtige Theatralarchitekt Innocente Colomba (1717–1801), der den regelmäßigen Aufführungen von Oper, Schauspiel und Ballett einen glanzvollen Rahmen verlieh und aufgrund der Qualität seiner Inventionen weitreichende Anerkennung genoss. Nur für kurze Zeit erwuchs ihm in dem Pariser Hofdekorateur Jean Nicolas Servandoni (1695–1766) ein ernstzunehmender Rivale, dessen Tätigkeit am württembergischen Hof jedoch ein Gastspiel blieb. Den Nachfolgern Innocente Colombas, Giosué Scotti (1729–1785) und Nicolas Guibal (1725–1784), kam die Aufgabe zu, das übernommene Erbe mit eingeschränkten finanziellen Mitteln zu verwalten und gemäß den Anforderungen ihrer Zeit maßvoll zu ergänzen. Die

⁵ Literaturhinweise zu den genannten Bühnenbildbeständen finden sich in den Anm. 34–38.

jeweilige künstlerische Produktion der genannten Bühnenbildner zu skizzieren und ihre Hinterlassenschaft im erhaltenen Fundus zu identifizieren, wird eines der maßgeblichen Ziele der nachfolgenden Untersuchungen sein.

Um den spätbarocken Anteil des Ludwigsburger Fundus in seiner Bedeutung würdigen zu können, sind zunächst die offenen Fragen zur Provenienz, Datierung und Zuschreibung der zugehörigen Objekte zu klären. Hierfür sind die umfangreichen Aktenbestände zum württembergischen Theaterleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sich im Hauptstaatsarchiv Stuttgart befinden, auszuwerten.⁶ Dieses Material wurde zwar bereits in diversen regional-historischen Abhandlungen berücksichtigt, im Hinblick auf den Ludwigsburger Dekorationsbestand bisher jedoch nur in geringem Maße fruchtbar gemacht. Des Weiteren liegen Restaurierungsdokumentationen vor, denen wertvolle Informationen zur Beschaffenheit der einzelnen Bühnenbildelemente, zum Herstellungsmodus und zu historischen Umarbeitungen zu entnehmen sind, die wiederum Rückschlüsse auf die jeweilige Verwendungsgeschichte erlauben. Auf der Basis des genannten Materials sollen die Stücke mit Aufführungseignissen in den verschiedenen Theatern des württembergischen Hofes verbunden und auf diesem Wege sowohl datiert als auch den zuständigen Dekorationsleitern zugewiesen werden. Stilistische und ikonographische Untersuchungen werden unterstützend hinzugezogen. Darüber hinaus soll das Ensemble zu den übrigen erhaltenen Bühnenbildbeständen des 18. Jahrhunderts und zu übergreifenden künstlerischen Entwicklungen an der Schwelle vom Barock zum Klassizismus in Bezug gesetzt werden.

Die in dieser Studie vorgenommenen Untersuchungen werden auch in die Zeit des frühen 19. Jahrhunderts hineinreichen, da die archivalischen Hinweise auf die Weiterverwendung spätbarocker Dekorationsobjekte unter den Nachfolgern Herzog Carl Eugens Rückschlüsse auf die Herkunft einiger bis heute erhaltener Stücke erlauben. Die Betrachtung der im Fundus vorhandenen Bühnenbilder klassizistischen Stils, die vermutlich unter Herzog Friedrich II. (1754–1816), dem späteren König Friedrich I., entstanden, muss jedoch einem gesonderten Forschungsvorhaben vorbehalten bleiben, da hierzu eine umfassende Aufarbeitung der württembergischen Theatergeschichte jener Zeit, respektive der neu eingerichteten Spielstätten und der verantwortlichen Dekorateure, erforderlich ist. Eine solche Untersuchung, die an den Betrachtungszeitraum der vorliegenden Studie anknüpft, ist im Hinblick auf die Herausgabe einer Gesamtpublikation zum Ludwigsburger Bühnenfundus ebenfalls ein Desiderat.

⁶ Siehe hierzu S. 33 f.

I.2 Der Ludwigsburger Bühnenfundus – Kontext, Bestand und Struktur

Wer heute das Ludwigsburger Schlosstheater im Rahmen einer der regelmäßigen Besucherführungen betritt, findet auf der Bühne die Szenerie eines Hains üppig blühender Bäume in einer Flusslandschaft oder eines vorwiegend in Rotönen gehaltenen, mit grottierten Architekturelementen versehenen Saales vor. Man erfährt, dass im einen Fall das dem 18. Jahrhundert entstammende Bühnenbild *Die Elysischen Gefilde* (Abb. 1), im anderen der vermutlich im frühen 19. Jahrhundert geschaffene *Rote Gartensaal* zu sehen ist. Bei den Kulissen und Prospekten, die diese Bühnenbilder formieren, handelt es sich allerdings um sorgfältig nachgemalte Kopien, die Soffitten wiederum stellen optisch angepasste Ergänzungen dar. Die wertvollen Originaldekorationen lagern in einem eigens dafür eingerichteten Depot auf der Hinterbühne – Kulissen und Versatzungen aufbewahrt in einem Magazin aus fahrbaren Metallgattern, die Prospekte gewickelt um große Trommeln. Es besteht die Möglichkeit, mit den beiden kopierten Szenerien und einem nachgebauten *Wolkenbild* öffentliche Bühnenwandlungen durchzuführen.⁷ Bei solchen Gelegenheiten wird das Publikum Zeuge, wie Kulissen herein- und hinausgefahren werden, Prospekte und Soffitten sich herabsenken und wieder heben, und wie Getöse aus dem Donnerschacht oder das prasselnde Geräusch der Regenmaschine Naturgewalten imitieren.

Dass dieses Schauspiel heute noch geboten werden kann, beruht auf dem Umstand, dass weite Teile der 1758 geschaffenen Bühnenmechanik im Original erhalten sind.⁸ Während die Obermaschinerie im Zuge historischer Umnutzungen des Gebäudes verlorenging, ist die Untermaschinerie (Abb. 2) noch vollständig vorhanden und in funktionsfähigem Zustand. Die Bühne besitzt beiderseitig sechs Kulissenfahrten mit je zwei Kulissenwagen, die mittels über einen zentralen Wellbaum geführter Seilzüge wechselseitig in den Bühnenraum bewegt werden können (Abb. 3). Ein großes Rad am nördlichen Ende des Wellbaums dient zum Auf- und Abrollen der Prospekte, ein nachgebauter Mechanismus in der Oberbühne zur Einrichtung der Soffitten.⁹ Damit sind die Voraussetzun-

⁷ Das ehemalige Vorhandensein von Wolkendekorationen im Ludwigsburger Schlosstheater ist archivalisch belegt, siehe hierzu S. 185. Bei der Gestaltung des Nachbaus orientierte man sich an dem im Schlosstheater Drottningholm erhaltenen Beispiel. Bis in die jüngere Vergangenheit wurde in der Regel einmal im Jahr eine öffentliche Bühnenwandlung durchgeführt. Wie sich die künftige Praxis gestalten wird, ist derzeit noch offen.

⁸ Zu Geschichte, Bestand und Funktion der Ludwigsburger Bühnenmaschinerie siehe Scholderer 1994, S. 116–177. Vergleichbare Originale aus der Zeit des Barock bzw. in barocker Tradition finden sich noch in den Schlosstheatern von Gotha (EkhoftTheater), Drottningholm, Český Krumlov, Gripsholm und Litomyšl sowie im Théâtre de la Reine in Versailles, vgl. ebd., S. 178; Breuer/Esser/Scholderer 1998, S. 176; Gousset/Richter 2003, S. 18; Sommer-Mathis 2020, S. 235 f.

⁹ Zum Nachbau der Obermaschinerie siehe Scholderer 1998, S. 72.

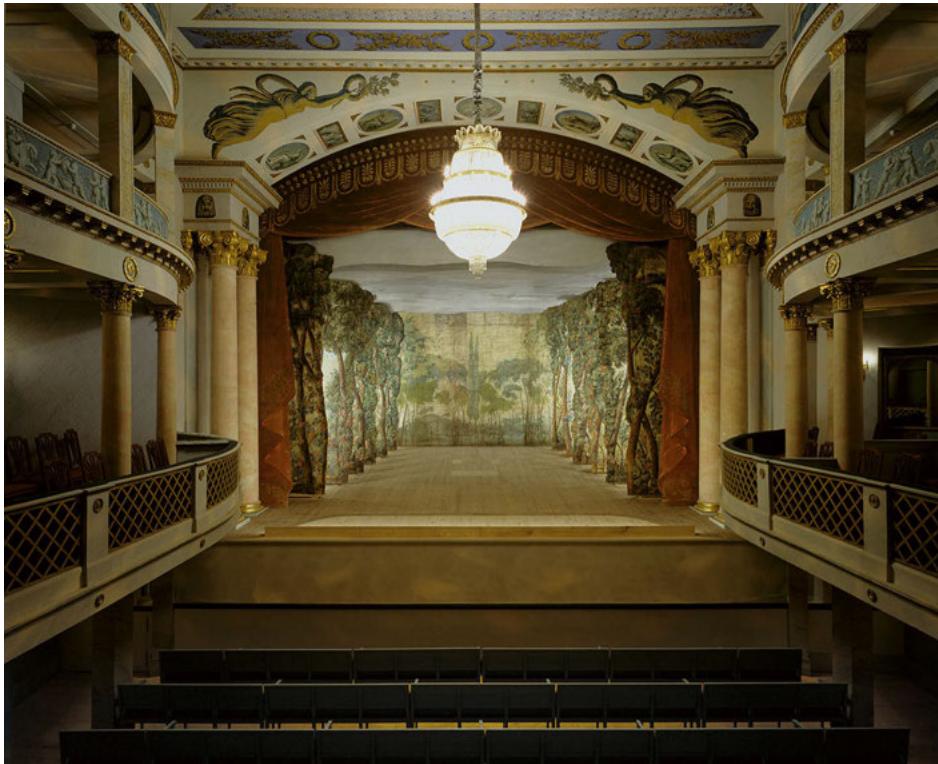


Abb. 1 Bühne mit Szenerie *Die Elysiischen Gefilde*. Ludwigsburg, Schlosstheater.

gen für das Kernstück des barocken Theaterspektakels, die Szenenwandlung auf offener Bühne, nach wie vor gegeben. Darüber hinaus finden sich über die Spielfläche verteilt mehrere Bodenöffnungen mit Hubtischen und Kassetten für Versenkungsvorgänge. Auch die historischen Beleuchtungsposten, aufgestellt in den Kulissengassen, sind noch vorhanden. Da der Zuschauerraum (Abb. 4) im Zustand der Umgestaltung des Jahres 1812 erhalten ist, bietet sich in Ludwigsburg die spezifische Kombination einer barocken Verwandlungsbühne, eines Theaterraums klassizistischer Erscheinung und eines Dekorationsfundus gemischter Stilzugehörigkeit.

Das in seiner Art einmalige Ensemble aus Gebäude und Ausstattung wurde in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts aufwendig restauriert.¹⁰ Vorausgegangen war eine Phase, in der die historische Substanz aufgrund bedenkenloser Nutzung durch die Ludwigsburger Schlossfestspiele und zahlreicher nicht genehmigter Eingriffe erheblich beeinträchtigt worden war.¹¹ Der Einsatz der

¹⁰ 1987–1995 erfolgte die Restaurierung des Dekorationsfundus, 1994–1998 die des Theatergebäudes, der Innenausstattung und der Bühnenmaschinerie. Siehe hierzu S. 185 und 189.

¹¹ Siehe hierzu Scholderer 1994, S. 49–55.



Abb. 2 Unterbühne, zentraler Wellbaum. Ludwigsburg, Schlosstheater.

Denkmalpflege hatte schließlich weiteren Schaden verhütet und bewirkt, dass fachliche Begutachtungen vorgenommen, Finanzmittel bereitgestellt und umfassende Sanierungs- und Konservierungsmaßnahmen durchgeführt wurden. Im Jahre 1998 konnte das Schlosstheater der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden. Eine Zeit lang wurden während der Wintersaison Originalszenen auf der Bühne ausgestellt.¹² Schließlich ging man dazu über, im Rahmen einer ganzjährigen Präsentation die genannten Kopien einzusetzen.

Der Ludwigsburger Dekorationsfundus wäre, trotz diverser Bestandsverluste, die im Laufe des 20. Jahrhunderts eingetreten sind, noch immer geeignet, ein vielfältiges Bühnenrepertoire auszustatten.¹³ Erhalten sind 139 Kulissen und Versatz-

¹² Vgl. Esser 1998a, S. 58; dies. 1998b, S. 85; dies. 2008, S. 36.

¹³ Zu den Bestandsveränderungen im Ludwigsburger Fundus siehe S. 187–189.

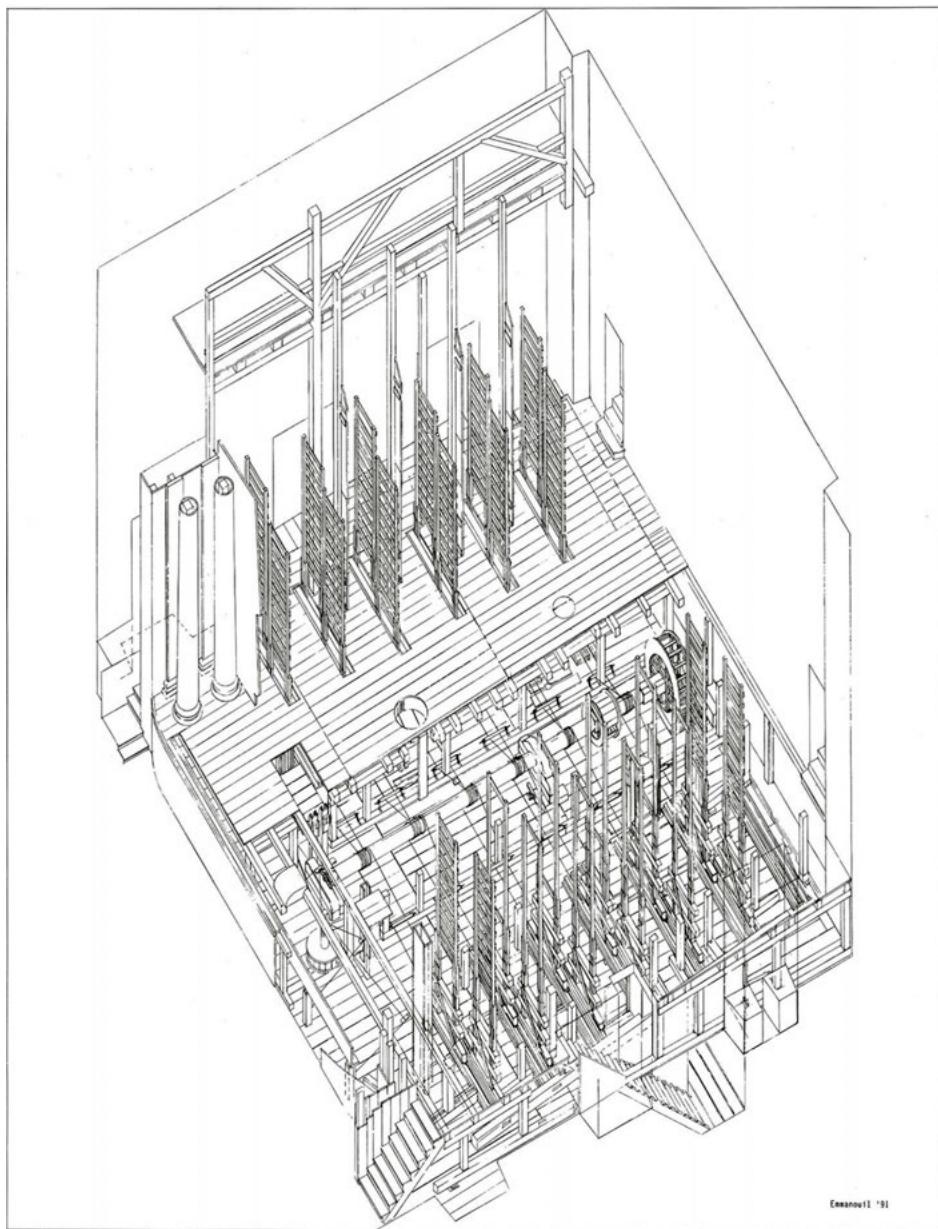


Abb. 3 Bühnenmaschinerie des Schlosstheaters Ludwigsburg, isometrische Darstellung. Ludwigsburg, Vermögen und Bau Baden-Württemberg.



Abb. 4 Zuschauerraum mit Königsloge. Ludwigsburg, Schlosstheater.

stücke sowie 14 Prospekte.¹⁴ Die Soffitten sind vollständig verloren und müssen durch moderne Nachbildungen ersetzt werden. Die vorhandenen Elemente lassen sich zu insgesamt 16 Bühnenbildern zusammenstellen, wobei zwei Prospekte in mehreren Konstellationen zu nutzen sind. Der Teilbestand, der dem 18. Jahrhundert und der Endphase des Spätbarock zugeordnet werden kann, umfasst sechs Exterieur-Szenerien, darstellend *Die Elysischen Gefilde*, eine *Waldlandschaft*, eine *Felsenszene*, ein *Straßenbild* sowie eine *Kulturlandschaft* und ein *Dorf*, die zu einer *Weinberggegend* kombiniert werden können.¹⁵ Hinzu kommen der originale, heute noch *in situ* befindliche Hauptvorhang des Schlosstheaters mit Darstellung *Apolls und der Musen* sowie ein kleinerer, mit einem *Musenreigen* bemalter Bühnenvorhang, der rückwärtigen Aufschriften zufolge ehemals in den Theatern von Grafeneck und Teinach Verwendung gefunden hatte. Dem gegenüber stehen neun Interieur-Szenerien unterschiedlicher Ausrichtung, die ein klassizistisches Stilbild aufweisen und ins frühe 19. Jahrhundert zu datieren sind.¹⁶

Der weitaus größte Teil der erhaltenen Bühnenbildelemente weist Spuren historischer Maßveränderungen auf, woran zu erkennen ist, dass die Stücke von anderen Spielstätten des württembergischen Hofes ins Ludwigsburger Schlosstheater übernommen wurden.¹⁷ Wie im Folgenden noch näher ausgeführt werden wird, existierten in den Haupt- und Nebenresidenzen Herzog Carl Eugens zeitweise bis zu acht Bühnen unterschiedlicher Größe und Ausstattung nebeneinander – unter diesen wurden Dekorationen ausgetauscht und bei Bedarf im Format angepasst.¹⁸ Die in Ludwigsburg erhaltenen Bühnenbildelemente und die daran zu konstatierenden Befunde legen für diese Praxis beredtes Zeugnis ab. Die Frage, wann und in welchen Zusammenhängen die einzelnen Objekte in den Fundus des Schlosstheaters gelangten, wird im Weiteren ebenfalls noch Beachtung finden.

¹⁴ Siehe hierzu auch Esser 1995, S. 77; dies. 1998a, S. 43.

¹⁵ Die Kulissen der *Kulturlandschaft* und des *Dorfes* sowie der dazu verwendete Landschaftsprospekt werden in den Schlosstheater-Inventaren des 19. Jahrhunderts als eine Dekoration unter der Bezeichnung „Dorf“ aufgeführt und dürften vorwiegend kombiniert verwendet worden sein. In einem 1931 erstellten Gesamteinventar zu Schloss Ludwigsburg (GSLu 1931, S. 883) erscheint das Ensemble erstmalig unter der bis heute gebräuchlichen Bezeichnung *Weinberggegend*.

¹⁶ Unter den Interieur-Szenerien sind zwei Gruppen zu unterscheiden, die zwei verschiedenen Werkstätten zuzuordnen sind: Dem *Kerker*, dem *Neugotischen Wappensaal*, dem *Kreuzgang* und der *Bauernstube* einerseits stehen andererseits der *Rote Empiresaal*, der *Rote Gartensaal*, der *Schlossraum*, *einfach in Grau*, der *Weisse Marmorsaal* und das *Blaue Fanchonzimmer* gegenüber, siehe hierzu Tutt 1996, S. 37–158. Unter stilistischen wie theaterhistorischen Aspekten lassen sich beide Gruppen der Regierungszeit Herzog Friedrichs II. zuweisen, wobei die erstgenannte vermutlich früher entstand.

¹⁷ Detaillierte Angaben hierzu erfolgen in Kp. III im Rahmen der Einzeluntersuchungen zu den Dekorationsobjekten sowie im Katalogteil.

¹⁸ Siehe hierzu die Einzeldarstellungen zu den herzoglichen Spielstätten in Kp. II.4.

Richten wir nun das Augenmerk auf den spätbarocken Dekorationsanteil, den Gegenstand unserer Untersuchung, so bietet sich auch hier ein heterogenes Bild. Die Szenerien divergieren nicht nur untereinander in der Gestaltungsweise, sie erscheinen auch als in sich uneinheitlich, dahingehend, dass die zugehörigen Kulissen in ihrer Machart und malerischen Ausführung teilweise voneinander abweichen, beziehungsweise dass Divergenzen zwischen den Kulissen und den zugeordneten Rückprospekt bestehen. Hieraus ist wiederum zu schließen, dass die Szenerien jeweils aus Elementen mehrerer Vorgängerdekorationen, die zu unterschiedlichen Zeiten entstanden, zusammengesetzt sind. Dieser Sachverhalt wurde bisher weder konstatiert noch in irgendeiner Weise dokumentiert, er ist jedoch für die Beurteilung der spätbarocken Sammlung von maßgeblicher Bedeutung. Es folgt daraus, dass in Fragen der kunsthistorischen Einordnung nicht nur unter den Szenerien, sondern auch unter deren einzelnen Bestandteilen zu differenzieren ist. Demgemäß sind zahlreiche Detailuntersuchungen erforderlich, in deren Rahmen die an den Objekten zu beobachtenden restauratorischen und bildkünstlerischen Befunde vor dem Hintergrund der württembergischen Theatertgeschichte ausgewertet werden. Bevor wir eine hierfür geeignete Vorgehensweise definieren, sei ein Blick auf die bisher zum Thema geleisteten Forschungen und das zur Verfügung stehende Quellenmaterial geworfen.

I.3 Forschungsbericht

Die bis heute maßgebliche Darstellung des Theatergeschehens unter der Regentschaft Herzog Carl Eugens liefert Rudolf Krauß in seinem Beitrag zum 1907 und 1909 in zwei Bänden erschienenen Kompendium *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*. Im wenig später publizierten Band *Das Stuttgarter Hoftheater von den Ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* erweitert der Autor die Betrachtung auf einen Zeitraum vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, weshalb hier auch die für unseren Zusammenhang relevante Nachblüte des württembergischen Bühnenwesens unter Herzog Friedrich II. Beachtung findet. Krauß wertet umfangreiches, seinerzeit im Königlich Württembergischen Geheimen Haus- und Staatsarchiv¹⁹ gelagertes Aktenmaterial aus, zieht weitere zeitgenössische Quellen hinzu und formiert daraus einen ebenso detaillierten wie unterhaltsamen Abriss, der bis heute die Grundlage jeder Beschäftigung mit diesem Themenkreis bildet. Der Autor liefert Informationen über die diversen höfischen Spielstätten, die Organisation des Bühnenbetriebs, die angestellten Musiker, Schauspieler und Tänzer, das gespielte Repertoire sowie die bedeutenden Fest- und Aufführungseignisse. Das Bühnendekorationswesen kommt ebenfalls zur Sprache mit Schwerpunkt auf der Tätigkeit Innocente Colombas, aber auch unter Berücksichtigung von dessen Nachfolgern. Leider enthalten beide Publikationen nur allgemeine Hinweise auf die vom Autor eingesehenen Archivbestände, sodass nicht in allen Fällen erschlossen werden kann, auf welche Quellen sich seine Aussagen stützen. Auch sind vereinzelt Irrtümer bei der Auswertung der Materialien zu bemerken, die in der nachfolgenden Literatur bisher nur teilweise korrigiert wurden – hierauf werden wir noch eingehen. Für unseren Zusammenhang enthalten Krauß' Ausführungen gleichwohl eine Fülle hilfreicher Informationen, beispielsweise im Hinblick auf die unterschiedlichen Phasen der Nutzung des Ludwigsburger Schlosstheaters.

Nachfolgende Untersuchungen zum württembergischen Bühnen- und Festgeschehen im fraglichen Zeitraum greifen maßgeblich auf Krauß' Darstellung zurück und vertiefen diverse Teilspektre. Zu nennen sind hier der Beitrag *Das Theater Karl Eugens und seiner Nachfolger* im vierten Band von Heinz Kindermanns *Theatergeschichte Europas* (1972), die Aufsätze von Norbert Stein zu *Musik und Theater im Ludwigsburg des 18. und 19. Jahrhunderts* (1984) und über *Das Württembergische Hoftheater im Wandel* (1985), des Weiteren die Publikation *Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg* (1998) von Ute Christine Berger. In der von Reiner Nägele im Jahr 2000 herausgegebenen Schrift *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater* werden insbesondere die von Krauß übermittelten biographischen Angaben zu den am Opernhaus tätigen Künstlern systematisch ergänzt, teilweise auch korrigiert. Als grundlegende Arbeit zum *Schlosstheater Ludwigsburg*

¹⁹ Heute Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart.

mit umfassender Darstellung von dessen Geschichte und Denkmalbestand kann wiederum die Publikation von Hans Joachim Scholderer aus dem Jahre 1994 gelten, mit der die Restaurierung des Monumentes vorbereitet wurde. Weiterführende Informationen zu den kleineren Nebentheatern Carl Eugens liefern diverse regionalgeschichtliche Abhandlungen, beispielsweise die Aufsätze *Das Tübinger Opernhaus in der Bleiche* von Joseph Forderer (1946) oder *Die Herzogliche Oper in Kirchheim unter Teck* von Rolf Bidlingmaier (1991).

Um einen allgemeinen Einblick in die Geschichte des Bühnenbilds im betrachteten Zeitraum zu erhalten, ist die 1939 erschienene Darstellung *Bühnenbild und barocke Kunst* von Hans Tintelnot noch immer dienlich. Innocente Colomba findet dort Würdigung als der bedeutendste Bühnendekorateur des spätbarocken Klassizismus in Deutschland und als maßgeblicher Mitgestalter der Theaterblüte am Hof Herzog Carl Eugens.²⁰ 1969 veröffentlichte Harald Zielske in den *Kleinen Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* einen Aufsatz zur Stellung Innocente Colombas in der spätbarocken Dekorationskunst, worin er ein Konvolut von Briefen des Theatralarchitekten aus dem Bestand des Hauptstaatsarchivs Stuttgart auswertet. Im Gegensatz zu Tintelnot sieht Zielske Colomba nicht als Klassizisten, sondern als Vertreter einer genuin spätbarocken Kunsthaltung, wodurch das stilgeschichtliche Spannungsfeld deutlich wird, in dem das Wirken des renommierten Hofdekorateurs zu betrachten ist.²¹ Bis heute ist Zielskes Schrift die einzige eingehende Beschäftigung mit der Tätigkeit Colombas am württembergischen Hof geblieben.²² Zum bühnenbildnerischen Schaffen der beiden Nachfolger Giosué Scotti und Nicolas Guibal wiederum finden sich nur kurze Erwähnungen, beispielsweise im Katalog zur Ausstellung *Das Glück Württembergs* (2004).²³ Das für die Jahre 1763/64 belegte Engagement Jean Nicolas Servandonis durch Herzog Carl Eugen schildert Krauß als bedeutendes Intermezzo, dessen reicher künstlerischer Ertrag anhand der Überlieferung nachvollzogen werden kann.²⁴ Zielske hingegen thematisiert die Frage, ob der renommierte Pariser Hofdekorateur, den er als Vertreter einer traditionellen Bühnenbildkunst betrachtet, während seines Gastspiels in Stuttgart die hochgesteckten Erwartungen tatsächlich erfüllen konnte.²⁵ Hierauf werden wir noch näher eingehen.²⁶

²⁰ Tintelnot 1939, S. 105–108.

²¹ Zielske 1969, S. 35–41.

²² Berger 1997, S. 137–145, reflektiert im Wesentlichen Ergebnisse von Krauß, Tintelnot und Zielske.

²³ Höper/Henning 2004, S. 190 und 197. Siehe auch Krauß 1907a, S. 515 und 546; Schauer 2000, S. 78 und 81; Berger 1997, S. 148 und 150.

²⁴ Krauß 1907a, S. 515–517. Die von Servandoni geschaffenen Dekorationen werden im Festbericht des Hofpoeten Joseph Uriot detailliert beschrieben (Uriot 1764, S. 79–88) und finden auch in Inventaren und Konzepten der nachfolgenden Jahre vielfach Erwähnung, siehe hierzu S. 83.

²⁵ Zielske 1969, S. 29–31.

²⁶ Siehe Kp. III.3.2.3.

Die Beschäftigung mit dem historischen Bühnenbildfundus im Ludwigsburger Schlosstheater setzte in den frühen 1920er Jahren ein, wobei man sich zunächst auf Bilddokumentationen und Bestandsaufnahmen beschränkte. Im Juni 1922 ließ Konservator Hans Christ von den Staatlichen Kunstsammlungen Stuttgart die Dekorationen in den Schlosshof transportieren und fertigte von ihnen Fotografien auf Glasplatte.²⁷ Dabei wurden etliche Objekte erfasst, die heute verloren sind und von deren Aussehen wir nur aufgrund dieser Bildzeugnisse eine Vorstellung besitzen. 1931 wurde im Rahmen einer Gesamtinventarisierung in Schloss Ludwigsburg auch der Dekorationsbestand im Theater dokumentiert.²⁸ Die seinerzeit für die einzelnen Bühnenbilder verwendeten Bezeichnungen sind größtenteils heute noch in Gebrauch.

Zwei Visitationen des Ludwigsburger Schlosstheaters mit fotografischer Erfassung des Dekorationsfundus wurden in den Jahren 1965 und 1966 durch Studierende der theaterwissenschaftlichen Institute der Technischen Universität Berlin und der Universität zu Köln unabhängig voneinander durchgeführt.²⁹ Eine unmittelbare publizistische Auswertung dieser Kampagnen erfolgte nicht. Erst im Jahre 1983 widmete Harald Zielske, langjähriger Leiter des Berliner Instituts und Initiator der Fotokampagne des Jahres 1965, dem Ludwigsburger Bühnenbildfundus einen Beitrag in der amerikanischen Fachzeitschrift *Performing Arts Resources*. Er bezeichnet darin den gesamten Bestand als „original early 19th century stage decorations“, räumt aber ein, dass zumindest einer der Landschaftsprospekte älteren Datums sein könne.³⁰

In Zusammenhang mit dem Abschluss der Restaurierung des Fundus 1995 und der Wiedereröffnung des Ludwigsburger Schlosstheaters 1998 publizierte Saskia Esser, Konservatorin bei den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg, mehrere Aufsätze, in denen sie den historischen Bühnenbildbestand vorstellt und einige Vermutungen in Fragen der Datierung, Zuschreibung und Provenienz äußert.³¹ Die spätbarocken Landschaftsszenen weist sie der Nachfolge Innocente Colombas zu und nennt das Ludwigsburger Opernhaus als möglichen Herkunftsor. Vier Saal-Dekorationen in klassizistischem Stil führt sie im Entwurf auf Nikolaus Friedrich von Thouret zurück und vermutet, diese Bühnenbilder seien in Zusammenhang mit dem Wiedereinsetzen des Spielbetriebs im Ludwigsburger Schlosstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts und dem Bau eines neuen Theaters beim Seeschloss Monrepos 1809 unter König Friedrich I.

²⁷ Siehe Anm. 44.

²⁸ GSLu 1931, S. 880–885.

²⁹ Freundliche Mitteilung Bärbel Rudin, Kieselbronn.

³⁰ Zielske 1983, S. 91.

³¹ Esser 1995, S. 76–81; dies. 1998a, S. 43–58; dies. 1998b, S. 81–85; Breuer/Esser/Scholderer 1998, S. 169–171. Ein weiterer Aufsatz ähnlichen Inhalts erschien nachträglich in einem Sonderheft des Staatsanzeigers Baden-Württemberg (Esser 2008, S. 30–37).

geschaffen worden.³² Auf die von Esser geäußerten Thesen wird im Weiteren noch eingegangen werden.³³

Der Blick auf die Literatur zu den vergleichbaren historischen Bühnenbildbeständen verdeutlicht den Publikationsbedarf auf diesem Themengebiet. Gegenwärtig liegt allein zum Fundus im Schlosstheater Drottningholm ein kommentierter Gesamtkatalog vor. Der von Barbro Stribolt im Jahre 2002 unter dem Titel *Scenery from Swedish Court Theatres* publizierte Band besticht nicht allein aufgrund der Fülle des präsentierten Materials, er ist auch hinsichtlich der methodischen Herangehensweise richtungsweisend.³⁴ Der Dekorationsbestand von Český Krumlov wird in Überblickswerken zum Schlosstheater vorgestellt sowie in einzelnen Sammelband- und Zeitschriftenbeiträgen erwähnt,³⁵ – eine detaillierte Studie zu diesem Thema steht noch aus. Auch der Fundus in Litomyšl wurde bisher im Rahmen von Publikationen zur Schlossanlage bzw. zum historischen Theater behandelt und in Aufsatzbeiträgen berücksichtigt, fand jedoch noch keine eingehende Betrachtung.³⁶ Zum umfangreichen Meininger Kontingent, dem regelmäßig einzelne Szenerien entnommen werden, um sie im Theaternuseum auszustellen, sind diverse Informationsblätter sowie eine Bilddokumentation ausgewählter Objekte verfügbar³⁷ – eine Gesamtdarstellung befindet sich in Planung. Anlässlich des Abschlusses der Restaurierung des Ravensburger Bühnenfundus wurde die Publikation eines Sammelbandes auf den Weg gebracht, in dem der Bestand präsentiert und durch Fachbeiträge gewürdigt wird.³⁸ Es wäre zu wünschen, dass in absehbarer Zeit zu sämtlichen historischen Bühnenbildbeständen wissenschaftlich aufgearbeitete Katalogpublikationen vorgelegt werden, die für vergleichende Untersuchungen genutzt werden können.

³² Esser 1998a, S. 53.

³³ Siehe hierzu Kp. II.4.2.2, insbesondere Anm. 538.

³⁴ Vorausgegangene Publikationen zu Drottningholm mit Berücksichtigung des Bühnenfundus: Lorraine 1956; Hilleström 1958; Beijer 1972; Hilleström/Petersens 1980; Stribolt 1999.

³⁵ Siehe Hilmera 1958a, S. 71–95; ders. 1958b, S. 125–128; ders. 1966, S. 163–165; Blažíček/Preiss/Hejdoa 1977, S. 409 f.; Ptácková 1993; Hilmera 1994; Slavko 2001; ders. 2003; Jakubcová/Pernerstorfer 2013, S. 750; Bláha 2016.

³⁶ Siehe Lašek 1933; Hilmera 1957; ders. 1958b, S. 128–130; ders. 1966, S. 165–167; ders. 1968; Bláha 2003; ders. 2010; ders. 2017.

³⁷ Erhältlich im Theaternuseum Meiningen.

³⁸ Theatermalerei um 1900 i. V.

I.4 Quellenlage

Wie geschildert fand der Ludwigsburger Fundus in der Forschung bisher wenig Beachtung, was sich unter anderem darauf zurückführen lässt, dass die Dekorationsstücke vor ihrer Restaurierung in den 1980/90er Jahren nur eingeschränkt zugänglich waren und der angegriffene Zustand der Objekte die Beurteilung ihres künstlerischen Wertes sehr erschwerte.³⁹ Hinzu kommt, dass nähere Erkenntnisse zur historischen Einordnung der seltenen Relikte nur über das Studium des umfangreichen, im Hauptstaatsarchiv Stuttgart lagernden Aktenmaterials zum württembergischen Theaterwesen des 18. Jahrhunderts gewonnen werden können. Die entsprechenden Dokumente finden sich weitgehend im Bestand A 21, es sind jedoch auch einzelne Posten aus anderen Archiveinheiten relevant.⁴⁰ Erhalten sind unter anderem Bühnenbildinventare, Rechnungsbücher, Korrespondenzen der Theaterintendantz mit Herzog Carl Eugen und diversen Verwaltungsinstanzen, Kostenaufstellungen und Eingaben der bei Hofe beschäftigten Künstler sowie Dekorationskonzepte und Libretti zu den aufgeführten Opern, Schauspielen und Balletten. Das Aktenmaterial ist teilweise ungeordnet und nur schwer lesbar, die Auswertung gestaltet sich jedoch vor allem aus dem Grund aufwendig, dass zahlreiche Angaben zum Dekorationswesen nicht eindeutig sind. So entstanden zu beliebten Bühnenbildthemen wie *Palast*, *Tempel*, *Garten*, *Wald*, *Saal*, *Zimmer* etc. im Laufe der Jahrzehnte mehrere Versionen, deren Aussehen in den Unterlagen zumeist nicht in der Weise spezifiziert wird, dass eine unmittelbare Verbindung mit den heute noch vorhandenen Dekorationsstücken hergestellt werden könnte. So ist beispielsweise angesichts mehrerer archivalisch genannter Walddekorationen nur schwer zu bestimmen, woher die heterogenen Bestandteile der erhaltenen *Waldlandschaft* stammen. In den meisten Fällen ermöglichen nur eine intensive Recherche und die Verknüpfung zahlreicher verstreuter Hinweise eine konkrete Zuordnung.

Von Bedeutung in diesem Zusammenhang sind die Bühnenbildinventare. Die ältesten unter ihnen stammen aus den Jahren 1751–55 und geben Auskunft über die im Opernhaus Stuttgart verwahrten Szenerien – weitere Inventare zu dieser Bühne entstanden 1764 und 1781.⁴¹ Besonders aufschlussreich ist eine undatierte dreiteilige Dekorationsliste, die Theatralarchitekt Innocente Colomba vermutlich Ende des Jahres 1766, kurz vor seinem Ausscheiden aus württembergischen Diensten, in flüchtiger Handschrift skizzierte. Sie erfasst die Bestände in den damaligen Hauptspielstätten des Hofes, dem Opernhaus Ludwigsburg, dem

³⁹ Auch bei ihrer provisorischen Einrichtung auf der Bühne des Schlosstheaters im Jahre 1965 kamen die schadhaften Szenerien nur bedingt zur Geltung, was die Kommentierung Zielskes, 1983, S. 92, verdeutlicht.

⁴⁰ Siehe hierzu das Verzeichnis der Archivquellen im Anhang.

⁴¹ OSt 1751, 1752, 1753, 1755, 1764, 1781. Siehe hierzu das Verzeichnis der Inventare im Anhang.

Schlosstheater Ludwigsburg und dem Opernhaus Stuttgart.⁴² Die mit zahlreichen Hinweisen zu Herkunft und Verwendung der Stücke versehenen Aufstellungen gewähren Einblick in die damaligen Verhältnisse im Dekorationsbetrieb und den Austausch von Ressourcen unter den Häusern.

Die Akten, die über die Entwicklung des württembergischen Hoftheaters im 19. Jahrhundert Auskunft geben, lagern im Wesentlichen im Staatsarchiv Ludwigsburg und umfassen die Bestände E 17, 18 und 20. Hierunter befinden sich Inventare, in denen die Zusammensetzung des Bühnenbildfundus im Schlosstheater Ludwigsburg in den Jahren 1818, 1823, 1866 und 1893 festgehalten wurde.⁴³ Des Weiteren sind zahlreiche Unterlagen vorhanden, die über die Bestände in anderen Hoftheatern und den Transfer von Dekorationsteilen informieren. Anhand dieser Hinweise sind wiederum Rückschlüsse auf die Herkunft etlicher im heutigen Fundus erhaltener Objekte möglich.

Die bereits erwähnten historischen Fotoserien zum Fundus liefern wertvolle Informationen über dessen frühere Zusammensetzung und die jeweiligen Erhaltungszustände der Objekte. Die von Konservator Hans Christ im Jahre 1922 angefertigten großformatigen Glasplattendias wurden vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg archiviert und sind über das Online-Portal des Staatsarchivs Ludwigsburg in digitalisierter Form verfügbar.⁴⁴ Papierabzüge der 1965 von Studierenden der Freien Universität Berlin unter Harald Zielske aufgenommenen Kleinbildfotografien werden von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg verwahrt, die wenig später unter Beteiligung von Kölner Studierenden entstandene Serie von Mittelformatdias befindet sich in Privatbesitz und wurde mir durch Digitalisate zugänglich gemacht.

Zu den umfangreichen Restaurierungsarbeiten, die in den Jahren 1987 bis 1995 am Fundus durchgeführt wurden, liegen Text- und Bilddokumentationen vor.⁴⁵ Nahezu alle Bestandteile wurden im Vor- und Nachzustand fotografiert, die erfolgten Maßnahmen schriftlich und graphisch festgehalten.⁴⁶ Die Unterlagen wurden von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg für die Auswertung im Rahmen dieser Arbeit zur Verfügung gestellt. Von besonderem Interesse sind die Informationen über historische Veränderungen an den Objekten, die in vielen Fällen Rückschlüsse auf deren Herkunft erlauben.

⁴² OLu/SLu/OSt 1766. Die drei Inventaraufstellungen sind in einem Schriftstück mit fortlaufender Seitennummerierung zusammengefasst.

⁴³ SLu 1818, 1823, 1866, 1893.

⁴⁴ StAL E I Nr 969–990 und III Nr 484–1424.

⁴⁵ AGR 1987–1995.

⁴⁶ Zu welchen Objekten keine oder nur unvollständige Restaurierungsunterlagen vorhanden sind, findet in den jeweiligen Einzeldarstellungen im Katalogteil, Kp. VI, Erwähnung.

I.5 Vorgehensweise

Die geschilderte Befundlage verdeutlicht, dass zur Klärung der in Zusammenhang mit den spätbarocken Dekorationsstücken bestehenden Fragen eine Vielzahl unterschiedlicher Faktoren in den Blick zu nehmen ist. Um zu konkreten Datierungen und Zuschreibungen gelangen zu können, ist es zunächst erforderlich, detaillierte Kenntnisse über das württembergische Theatergeschehen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere über die Geschichte der höfischen Spielstätten und deren Ausstattungsbestände, das gespielte Repertoire, die Produktionsbedingungen im Bühnenbildbetrieb und das Wirken der beteiligten Kräfte zu erhalten. Dabei müssen die von Krauß und seinen Nachfolgern erarbeiteten Ergebnisse durch eigene Archivforschungen maßgeblich erweitert und vertieft werden. Auf der Basis der gewonnenen Erkenntnisse kann sodann die Untersuchung der erhaltenen Bühnenbilder erfolgen, wobei deren heterogene Einzelteile jeweils gesondert in den Blick zu nehmen sind. Zur Bestimmung der Herkunft eines jeden Stücks müssen zunächst dessen Originalmaße anhand von Restaurierungsberichten und Fotodokumentationen erschlossen werden. Ist die Bühne bekannt, von der ein Objekt stammt, so kann nach Verbindungen zu archivalisch belegten Aufführungssereignissen oder zu Ausstattungskampagnen gesucht werden, was wiederum Rückschlüsse auf die Datierung und den verantwortlichen Dekorationsleiter ermöglicht.

In einem weiteren Schritt ist zu fragen, welche Stellung die betrachteten Dekorationsstücke im Werk ihrer Schöpfer und in der zeitgenössischen Bühnenbildkunst einnehmen, welche stilistischen Tendenzen sie reflekterieren und wie ihre Qualität einzuschätzen ist. Zuletzt soll das Konvolut zu den gleichfalls ins 18. Jahrhundert zu datierenden Bühnenbildbeständen in Český Krumlov, Drottningholm und Litomyšl in Bezug gesetzt werden.

II

Bühne und Bühnenbild unter Herzog Carl Eugen von Württemberg

II.1 Theatergeschichtlicher Überblick

Herzog Carl Eugen (Abb. 5) führte das Bühnenwesen am württembergischen Hof zu einer Blüte, die alles bei Weitem übertraf, was unter seinen Vorgängern auf diesem Gebiet erreicht worden war.⁴⁷ Die intensive Pflege von Oper, Schauspiel und Tanz war Kernstück eines umfassenden Programms feudaler Repräsentation, das darauf ausgerichtet war, den Anspruch des ehrgeizigen Monarchen auf eine angesehene Stellung unter den deutschen Reichsfürsten zu betonen.

Er hatte die erste Oper, das erste Orchester, die schönsten Ballette von ganz Europa, die beste französische Komödie nach der von Paris, und er fügte all diesen Aufführungen, die er kostenlos gab, noch die außergewöhnlichsten Feste hinzu, deren ganze Pracht ich erst ermessen konnte, nachdem ich gesehen hatte, was an anderen Höfen zum Gegenstand der Bewunderung und des allgemeinen Beifalls wurde [...]

– so Franz Ludwig Freiherr von Wimpffen, General im Dienste Carl Eugens.⁴⁸ Auch Giacomo Casanova, der im Jahre 1760 Stuttgart besuchte, wird in diesem Zusammenhang gerne zitiert:⁴⁹

Der Hof des Herzogs von Württemberg war zu jener Zeit der glänzendste von ganz Europa [...] Der Herzog war seiner Anlage nach prachtliebend: große Ausgaben verursachten herrliche Gebäude, ein großartiger Marstall, eine glänzende Jägerei, Launen aller Art kosteten ihn viel Geld; ungeheure Summen aber gab er für hohe Besoldungen aus und noch größere für sein Theater. Er unterhielt eine Französische Komödie, eine Komicsche Oper, eine italienische ›Opera seria‹ und ›Opera buffa‹ und zwanzig italienische Tänzer, von denen jeder an einem der großen Theater Italiens erster Tänzer gewesen war. Noverre war sein Choreograph und Ballettdirektor; er verwendete zuweilen hundert Figuranten und mehr. Ein geschickter Maschinenmeister und die besten Dekorationsmaler arbeiteten um die Wette und mit großen Kosten, um die Zuschauer zum Glauben an Zauberei zu zwingen.

Für das keineswegs wohlhabende Württemberg hatte die Prachtliebe seines Landesherrn allerdings erhebliche Folgen. Um die immensen Kosten bestreiten zu können, wurden die öffentlichen Kassen hemmungslos geleert, Soldaten als Söldner nach Frankreich verdingt und horrende, teils rechtswidrige Steuern erhoben. Dies alles trug dem württembergischen Regenten den Ruf eines verantwortungslosen, selbstherrlichen und verschwenderischen Despoten ein und sorgte für anhaltende innenpolitische Konflikte. Das Persönlichkeitsbild Carl Eugens, das ihn trotz aller Widerstände über Jahrzehnte hinweg an seiner ungehemmten Ausgabenpolitik festhalten ließ, beschreibt Casanova wie folgt:⁵⁰

⁴⁷ Siehe hierzu die Darstellungen bei Krauß 1907a, S. 485–554; Stein 1985, S. 61–87; Walter 1987, S. 183–208; Berger 1997, S. 27–29; Wagner 2001, S. 24–32.

⁴⁸ Wimpffen 1788, S. 79 (aus dem Französischen übersetzt durch den Verfasser). Franz Ludwig Freiherr von Wimpffen war von 1760 bis 1770 angesehenes Mitglied des württembergischen Hofes und hatte Zugang zum engeren Kreis um Herzog Carl Eugen.

⁴⁹ Casanova/Sauter 1965, S. 76.

⁵⁰ Ebd., S. 77.



Abb. 5 Werkstatt Nicolas Guibal (?): *Herzog Karl Eugen von Württemberg*. Öl auf Leinwand, um 1760. Verbleib unbekannt.

Ich bemerkte bald, daß die Hauptleidenschaft dieses Fürsten war, von sich reden zu machen. Er wünschte, daß die Welt von ihm sage, kein Fürst habe mehr Geist, mehr Geschmack, mehr Anlage zum Erfinden der Vergnügen, mehr Fähigkeit zum Herrschen; außerdem sollte man glauben, er sei ein zweiter Herkules in den Genüssen der Tafel, des Bacchus und der Venus [...]

Bis heute ist das Urteil der Nachwelt über Carl Eugen als Mensch und Staatsmann zwiespältig geblieben.⁵¹ In der neueren Forschung wird darauf hingewiesen, dass der Lebens- und Regierungsstil des Monarchen nicht allein von einem maßlosen Drang zur Selbstdarstellung, sondern auch von der Notwendigkeit, sich im Kräf tespiel der europäischen Mächte zu behaupten, und von den gesellschaftlichen Erwartungen im Zeitalter des Absolutismus bestimmt worden sei.⁵² Carl Eugen strebte – letztendlich vergebens – nach territorialer Ausdehnung und nach dem Erhalt der Kurwürde, wofür er im Vorhinein den entsprechenden höfischen Rahmen zu schaffen suchte.⁵³ Außerdem sah er, folgt man der öffentlich verkündeten Lesart, in der Förderung von Kunst und Kultur ein Mittel zur Stärkung von Handel und Gewerbe und damit einen maßgeblichen Wirtschaftsfaktor.⁵⁴

In seinem leidenschaftlichen Engagement für das Theater orientierte sich Carl Eugen an Vorbildern, denen auch ein gewisser Einfluss auf seinen künstlerischen Geschmack zuzuweisen ist. Bereits sein Vater, Herzog Carl Alexander (1684–1737), unterhielt eine umfangreiche Hofkapelle und pflegte die italienische Oper wie auch das französische Schauspiel.⁵⁵ Carl Eugens Mutter, Maria Augusta Anna (1706–1756), stammte aus dem wohlhabenden Hause Thurn und Taxis und war höfischen Vergnügen gegenüber ebenfalls sehr aufgeschlossen. 1741, vier Jahre nach dem frühen Tod des Vaters, wurde Carl Eugen mit seinen beiden Brüdern in die Obhut Friedrichs des Großen (1712–1786) gegeben, der sich aufgrund politischer Erwägungen zur Aufnahme der Knaben bereit erklärt hatte.⁵⁶ Am preußischen Hof erhielt der württembergische Thronfolger eine standesgemäße Ausbildung, die auch Unterricht in musischen Fächern wie Tanz und Klavierspiel einschloss. 1743 wurde die nach Plänen des Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff errichtete Berliner Hofoper vollendet, und Carl Eugen wurde regelmäßig Zeuge glänzender Bühnenereignisse. Nicht von ungefähr ließ er später sein eigenes Hoftheater mit einer Darbietung von Carl Heinrich Grauns Oper *Artaserse*, die im Dezember 1743 in Berlin uraufgeführt worden war, eröffnen.

⁵¹ Zur Darstellung Herzog Carl Eugens in zeitgenössischen Quellen und in der Historiographie vgl. Storz 1981, S. 11–13; Mährle 2017, S. 8–11.

⁵² Siehe hierzu Fritz 2017, S. 106–121.

⁵³ Siehe ebd., S. 116.

⁵⁴ Auf den wirtschaftsfördernden Aspekt des Theater- und Festwesens verweist Hofpoet Joseph Uriot in seiner Abhandlung *Die Wahrheit so wie sie ist, der so betitelten Reinen Wahrheit entgegen gesetzt*, die er 1765 als Antwort auf die von Jean-Henri Maubert de Gouvest verfasste Schmähchrift *La pure vérité. Lettres et mémoires sur le Duc et le Duché de Virtemberg* publizierte, Uriot 1765, S. 252–256. Siehe hierzu auch Berger 1997, S. 15–17.

⁵⁵ Siehe Krauß 1908, S. 20 f.

⁵⁶ Siehe Walter 2009, S. 42.

Friedrich der Große war es auch, der 1744 die vorzeitige Mündigsprechung des erst sechzehnjährigen Prinzen maßgeblich beförderte, denn er bescheinigte ihm frühe Reife und Regierungsbefähigung, ein Urteil, dem der charakterlich noch ungefestigte junge Monarch im Weiteren nicht gerecht zu werden vermochte.⁵⁷ Friedrich veranlasste auch seine Schwester Wilhelmine von Bayreuth (1709–1758), dem württembergischen Thronanwärter ihre Tochter Elisabeth Friederike Sophie (1732–1780) in die Ehe zu geben. Am Hof seiner Schwiegereltern lernte Carl Eugen ebenfalls Kunst und Musik auf höchstem Niveau kennen, so wurde anlässlich der Hochzeit des jungen Paars im Jahre 1748 das von Giuseppe und Carlo Galli Bibiena ausgestattete Markgräfliche Opernhaus mit glanzvollen Aufführungen eingeweiht.⁵⁸ Kurz zuvor hatte eine Kavaliersreise Carl Eugen nach Frankreich geführt, wo er am Hof Ludwigs XV. der französischen Oper in ihrer höchsten Form begegnet war – ebenfalls ein Erlebnis, das nachhaltigen Einfluss auf ihn ausübte.⁵⁹

Bei seinem Regierungsantritt 1744 fand Carl Eugen in Stuttgart eine äußerst bescheidene Hofmusik vor, und der junge Herzog begann sogleich, das künstlerische Niveau durch schrittweise Erweiterung des Personals zu heben.⁶⁰ Der Einbau einer Opernspielstätte in den großen Festsaal des Stuttgarter Lusthauses im Jahre 1750 und das Engagement befähigter Sänger schufen schließlich die Voraussetzungen für die Entfaltung einer fruchtbaren Tätigkeit auf dem Gebiet der *Opera seria*.⁶¹ Im Herbst 1757 wurde ein stehendes Ballettensemble, im Frühjahr 1758 eine Schauspielertruppe für französische Komödie engagiert. Inzwischen hatte sich Carl Eugen des kritischen Finanzministers Friedrich August von Hardenberg entledigt und fühlte sich fortan in seiner Ausgabenpolitik keiner Beschränkung mehr unterworfen.⁶² So erfuhr das zunächst mit überschaubarem Kosteneinsatz ausgestattete Opernhaus eine aufwendige Umgestaltung und Erweiterung. Zur gleichen Zeit wurde das bis dato nur im Außenbau vorhandene Ludwigsburger Schlosstheater eingerichtet, das nachfolgend im Wechsel

⁵⁷ Im Fürstenspiegel, den Friedrich der Große seinem Zögling mit auf den Weg gab, riet er ihm, seine Jugend noch eine Zeit lang zu genießen – ein Rat, den dieser in unerwarteter Konsequenz befolgen sollte, siehe Walter 2009, S. 61.

⁵⁸ Eine ausführliche Darstellung der Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Carl Eugen und Elisabeth Friederike Sophie in Bayreuth findet sich bei Müssel 1997a, S. 68–99. Zur Eröffnung des Hoftheaters kamen Vertonungen der Metastasio-Libretti *Artaserse* und *Ezio* zur Aufführung – der jeweilige Komponist ist nicht bekannt. *Artaserse* und *Ezio* waren dann auch die beiden ersten Opernstoffe, die – vertont von Carl Heinrich Graun bzw. Niccolò Jommelli – in Carl Eugens Stuttgarter Opernhaus auf die Bühne kamen.

⁵⁹ Beeindruckt von seinem Besuch in Paris ließ sich Carl Eugen fortan regelmäßig durch einen Agenten über die neuesten künstlerischen Entwicklungen im Umfeld König Ludwigs XV. unterrichten, siehe Berger 1997, S. 10 und 25; Wagner 2001, S. 66.

⁶⁰ Siehe Krauß 1907a, S. 486.

⁶¹ Zur Geschichte des Stuttgarter Opernhouses siehe Kp. II.4.1.1.

⁶² Geheimrat und Kammerpräsident von Hardenberg, der sich wiederholt Ausgabenwünschen Carl Eugens widersetzt hatte, wurde 1755 entlassen. Siehe Krauß 1907a, S. 492; Storz 1981, S. 69; Walter 1987, S. 130 f.; Wagner 2001, S. 66 f.

mit Stuttgart gerne genutzt wurde.⁶³ Gespielt wurde vorwiegend in der Karnevalszeit, deren natürlichen Mittelpunkt der Geburtstag Carl Eugens am 11. Februar bildete, sowie – bis zur Trennung des Paares – am Geburtstag seiner Gattin Elisabeth Friederike Sophie, dem 30. August.⁶⁴ Aber auch unter dem Jahr wurde bei entsprechenden Anlässen oft genug Oper aufgeführt. Selbst während der Sommerfrische und bei Jagdaufenthalten wollte der Herzog auf das geschätzte Theatervergnügen nicht verzichten, und so entstanden auch in den Nebenresidenzen und Jagdsitzen kleine, teilweise aus Holz errichtete Theater, 1763 in Grafeneck, 1765/66 auf der Solitude, 1767 in Kirchheim und Tübingen sowie 1770 im Kurbad Teinach.⁶⁵ Zwischen diesen Spielorten wurden nicht nur Musiker, Darsteller und das erforderliche Hilfspersonal, sondern bei Bedarf auch ganze Bühnenausstattungen hin und her transportiert.⁶⁶ Zur Aufführung kamen hier fast ausschließlich Werke des leichteren Bühnenfachs, neben Komödie und Ballett zunächst die italienische *Opera buffa*, später auch die französische *Opéra comique*.

Garant des viel bewunderten künstlerischen Niveaus auf dem Bühnensektor waren vorrangig drei Namen, die der Herzog mit stattlichen Honoraren an den Hof zu binden wusste. Den Taktstock schwang seit 1753 der aus Neapel gebürtige Hofkapellmeister und -kompositeur Niccolò Jommelli (1714–1774, Abb. 6), ein anerkannter Meister seines Fachs, der sich zuvor in Neapel, Venedig, Wien und Rom einen Ruf erworben hatte und am Stuttgarter Hof zum Gipfel seines Schaffens fand.⁶⁷ Dem Ballett stand ab 1760 Jean Georges Noverre (1727–1810, Abb. 7) aus Paris vor, der mit dem „*Ballet d'action*“ eine neuartige dramatische Form des Tanztheaters förderte, die gehobene Anforderungen an die mimische Darstellung der Ausführenden stellte und die Publikumswirksamkeit dieses Kunstzweiges maßgeblich erhöhte.⁶⁸ Für den dekorativen Rahmen nicht nur des Bühnen-, sondern auch des Festgeschehens zeichnete ab 1751 Theatralarchitekt Innocente Colomba (Abb. 8) verantwortlich.⁶⁹ Er hatte vor der Jahrhundertmitte

⁶³ Zur Geschichte des Ludwigsburger Schlosstheaters siehe Kp. II.4.2.1.

⁶⁴ Im Jahre 1756 verließ Elisabeth Friederike Sophie ihren Gatten und kehrte an den elterlichen Hof in Bayreuth zurück. Als Grund für diesen Schritt galt traditionell die exzessive eheliche Untreue Carl Eugens, als unmittelbarer Auslöser jedoch die Verhaftung einer Vertrauten der Herzogin, der Sängerin Marianne Pirker, vgl. hierzu Wagner 2001, S. 48–59. Darüber hinaus dürften jedoch auch Spannungen in Zusammenhang mit der ranghöheren Abkunft der Herzogin die Ehe belastet haben, vgl. Fritz 2017, S. 107.

⁶⁵ Vgl. Hartmann/Nägele 2000, S. 88; Krauß 1907a, S. 499 f.

⁶⁶ Eine Vorstellung vom Theatergeschehen in den Sommerresidenzen vermittelt das Tagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten Freiherr von Buwinghausen-Wallmerode über die ‚Land-Reisen‘ Herzog Carl Eugens in der Zeit von 1767 bis 1773, Buwinghausen/Ziegesar 1911.

⁶⁷ Zu Niccolò Jommellis Tätigkeit am württembergischen Hof siehe Abert 1907, S. 538–575; ders. 1908, S. 59–88; Tolkoff 1974; Kremer 2017, S. 122–127.

⁶⁸ Vgl. Krauß 1907a, S. 511–514; Storz 1981, S. 119. Zur Bedeutung Noverres für die Entwicklung der Tanzkunst und zur Ausformung des „*Ballet d'action*“ siehe Dahms 2010, S. 57–70.

⁶⁹ Siehe hierzu Kp. II.2.2.



Abb. 6 Giuseppe Bonito (?): *Niccolò Jommelli*, Öl auf Leinwand, 86,5 × 68,5 cm, um 1764. Neapel, Museo d'arte della Fondazione Pagliara.



Abb. 7 Jean-Baptiste Perronneau: *Jean-Georges Noverre*, Pastell auf Papier, 72,5 × 58,5 cm, 1764. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, MUSEE-930.



Abb. 8 Johann Rudolf Schellenberg: *Innocente Colombe*, Radierung, in: Johann Caspar Füssli, Joh. Caspar Füeßlins Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen, Bd. 4, 1774, S. 62a. Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 384138-B.4.

als Bühnenausstatter der vielerorts gastierenden Theatergesellschaft des Filippo Nicolini reüssiert und sich auch im Bereich der Freskomalerei einen Namen gemacht.

Prachtentfaltung wie hemmungslose Verschwendung fanden ihren Höhepunkt in den Jahren 1763 und 1764, als an den Geburtstagen Serenissimi über mehr als zwei Wochen hinweg ein wahrer Rausch von Theater, Redouten, Lustjagden und Festins inszeniert wurde, der aberwitzige Summen verschlang und in den Festberichten des Hofpoeten und amtsmäßigen Laudators Joseph Uriot in den schillerndsten Farben geschildert wird.⁷⁰ Als der Widerstand der mächtigen Landstände gegen das fürstliche Finanzgebaren stieg – man strengte letztendlich einen Prozess gegen den Herzog vor dem Reichshofgericht an – und sich die Stadt Stuttgart auf die Seite der Rebellierenden stellte, verlegte der unbeugsame Regent die Residenz kurzerhand nach Ludwigsburg.⁷¹ Das dortige kleine Schlosstheater konnte als Hauptspielstätte den fürstlichen Ansprüchen allerdings nicht genügen, und so kam es im Winter 1764/65 zum Bau eines riesigen Opernhauses im Park des Ludwigsburger Schlosses.⁷² Der in großer Eile und wenig stabil errichtete Holzbau wurde im Inneren mit aller verfügbaren Pracht ausgestattet und bildete während der nachfolgenden zehn Jahre das Zentrum des höfischen Theaterlebens.

Mit der Aufführung von Jommellis letzter großer Neuschöpfung *Il Vologeso* im Februar 1766 war der Zenit allerdings überschritten, und selbst Carl Eugen musste sich mehr und mehr den Gegebenheiten fügen. Im Januar 1767 wurden das Ensemble der französischen Komödie, ein Teil der Opera buffa und des Tanzcorps sowie der hoch besoldete Ballettmeister Noverre entlassen, 1768 traf es weitere Kräfte. Mancher angesehene Künstler verließ den Hof aus freien Stücken, so im Frühjahr 1767 Colomba, im Herbst 1769 Jommelli.⁷³ Der Herzog sann nun auf die Heranziehung und Ausbildung eigenen Nachwuchses und schuf die erforderlichen Lehranstalten, in denen fortan Landeskinder in den Bühnenkünsten unterrichtet wurden, bis sie schrittweise das teure auswärtige Personal ersetzen konnten.⁷⁴

1775 machte Carl Eugen seinen Frieden mit Stuttgart, und die Stadt wurde wieder zur Residenz.⁷⁵ An seinem 50. Geburtstag, am 11. Februar 1778, bekannte der Herzog in einer öffentlichen Erklärung seine an Land und Leuten begange-

⁷⁰ Uriot 1764.

⁷¹ Vgl. Storz 1981, S. 113–117.

⁷² Zur Geschichte des Ludwigsburger Opernhauses siehe Kp. II.4.4.1.

⁷³ Vgl. Krauß 1907a, S. 525 f.

⁷⁴ Zu Einrichtung und Entwicklung der „Militärischen Pflanzschule“, später „Militärakademie“ oder „Carlsschule“ genannt, und zum dortigen Bildungsangebot vgl. ebd., S. 533–538; Storz 1981, S. 141–164; Gebhardt 2011; ders. 2021.

⁷⁵ Vgl. Storz 1981, S. 165.

nen Sünden und gelobte Besserung, die zumindest teilweise auch eintrat.⁷⁶ Ein wesentlicher Anteil an dieser Veränderung wurde gemeinhin seiner Lebensfährtin und späteren zweiten Gattin Franziska von Hohenheim zugeschrieben, die, pietistisch erzogen und eher genussfeindlich eingestellt, den durch Altersreife eingeleiteten Sinneswandel Carl Eugens gefördert haben soll.⁷⁷ Vorrangig jedoch sind die innenpolitischen Entwicklungen als Auslöser für die Mäßigung im Gebaren des Regenten zu betrachten: Im Januar 1770 war er durch das Reichshofgericht im sogenannten Erbvergleich dazu verurteilt worden, künftig die Mitspracherechte der Landstände anzuerkennen und unrechtmäßig angeeignete Gelder zurückzuzahlen.⁷⁸ Carl Eugen war mit seinem Versuch, eine absolutistische Alleinherrschaft durchzusetzen, gescheitert und musste neue Wege beschreiten, um sich einen dauerhaften Nachruhm zu sichern. Die weiteren Regierungsjahre sollten von maßvollerem Finanzgebaren, dem Bemühen um landesväterliches Auftreten und intensivem Engagement auf den Gebieten der Pädagogik und der Landwirtschaft geprägt sein.

Auch auf dem Bühnensektor waltete nun zunehmend die Vernunft. 1777 trat die Neuerung ein, dass der Zugang zu den Vorstellungen in der Lusthausoper künftig per Eintrittsgeld erkaufst werden konnte, ein maßgeblicher Schritt weg von der höfischen Bühne hin zum Geschäftstheater.⁷⁹ 1780 wurde in Stuttgart das Kleine Theater an der Planie eröffnet, ein preisgünstig bespielbares Haus, das allen Bürgern offen stand und in dem mehrmals in der Woche Aufführungen aller Sparten – allerdings auf geringerem Niveau als ehedem – zu genießen waren.⁸⁰ Das Repertoire konzentrierte sich mittlerweile auf bürgerliche Schauspiele, kleinere Singspiele und volkstümliches Ballett. Das Interesse des Herzogs am Bühnenbetrieb hatte deutlich nachgelassen, doch noch immer flammte bei einzelnen Gelegenheiten in der Lusthausoper der alte Glanz wieder auf, und noch immer behielt der Herzog die Kontrolle über Spielplan und Finanzen streng in den eigenen Händen.⁸¹

Bei seinem Tod im Jahre 1793 hinterließ Carl Eugen acht Spielstätten mit mehr oder weniger großen Dekorationsbeständen. Unter seinem Bruder und Nachfolger Ludwig Eugen wurde der Betrieb an den beiden Stuttgarter Büh-

⁷⁶ Zu Inhalt und Hintergrund des sogenannten „Kanzelmanifestes“, das Carl Eugen an seinem 50. Geburtstag in den Kirchen des Landes verlesen ließ und mit dem sich ein Wandel seines Regierungsstils ankündigte, vgl. Schneider 1907, S. 48–50; Storz 1981, S. 177–185; Fritz 2017, S. 120.

⁷⁷ Die Rolle Franziskas als „Engel Württembergs“, die ihr historiographisch zugeschrieben wird in der heutigen Forschung teilweise in Frage gestellt, siehe hierzu Moosdiele 2011, S. 265–291.

⁷⁸ Siehe Fritz 2017, S. 110 f.

⁷⁹ Siehe Krauß 1907a, S. 539 f.; Stein 1988, S. 384 f. Eine gegen Eintritt zugängliche Opernvorstellung anlässlich des Gastspiels einer Theatertruppe hatte es bereits 1736 unter Herzog Carl Alexander gegeben, dies war jedoch eine Ausnahme geblieben, siehe Krauß 1908, S. 21.

⁸⁰ Zur Geschichte des Kleinen Theaters an der Planie siehe Kp. II.4.9.1.

⁸¹ Siehe Krauß 1907a, S. 540 und 549 f.

nen zunächst in der bestehenden Weise fortgeführt – über Aktivitäten in den Nebenresidenzen ist nichts bekannt.⁸² Den Mangel an künstlerischer Qualität, der sich in der Spätzeit Carl Eugens aufgrund struktureller Missstände und fehlender personeller Erneuerung eingestellt hatte, vermochte der wenig kunstinteressierte Ludwig Eugen nicht zu beheben. Der im Mai 1795 nachfolgende jüngere Bruder Friedrich Eugen hatte weit mehr Neigung für das Theater und besuchte regelmäßig die Vorstellungen, doch musste er aufgrund kriegsbedingter Finanznot schließlich einwilligen, die Hofbühnen zu verpachten.⁸³ Die Verträge sahen jeweils vor, dass pro Jahr 150 Vorstellungen im Kleinen Theater und sechs im großen Opernhaus abzuhalten waren.

Im November 1801 nahm der mittlerweile amtierende Herzog Friedrich II. das Bühnenwesen wieder in die Verantwortung des Hofes zurück. Pläne, das Kleine Theater an der Planie zu vergrößern, wurden zunichte gemacht, als im September 1802 das Gebäude und der größte Teil der darin befindlichen Dekorationen, Kostüme und Musikanstrumente durch Brand zerstört wurden. In aller Eile wurde nun die Lusthausbühne für den Alltagsbetrieb gerüstet. Auf Dauer wollte man jedoch auf ein preisgünstig bespielbares kleines Theater nicht verzichten, und so ließ Friedrich in das örtliche Reithaus eine Bühne einbauen, die ab Januar 1804 genutzt wurde.⁸⁴ Auch andernorts war Friedrich, der nach dem Erhalt der Königswürde 1805 den Glanz seiner Hofhaltung zu mehren suchte, mit Theaterbauprojekten engagiert. 1809 wurde mit dem Material des abgebrochenen Opernhauses Grafeneck beim Seeschloss Monrepos eine Spielstätte errichtet, weitere entstanden in den Nebenresidenzen Freudental und Schorndorf.⁸⁵ Ein Besuch in Paris 1809/10 bewog den König, die Oper im Lusthaus durch Friedrich von Thouret (1767–1845) grundlegend modernisieren zu lassen und zum alleinigen Spielort in Stuttgart zu erklären.⁸⁶ Dadurch wurde die ohnehin unbefriedigende Bühne im Reithaus überflüssig, und das Gebäude wurde in einen Ballsaal umgewandelt.⁸⁷ Das große Opernhaus in Ludwigsburg hatte Friedrich bereits 1801 abtragen lassen, da es seinen Plänen zur Umgestaltung des Schlossparks im Wege gestanden hatte. Auch die Bühnen in Kirchheim und Tübingen waren um die Jahrhundertwende aufgegeben worden. Das Ludwigsburger Schlosstheater hingegen hatte man 1802 wieder in Betrieb genommen. 1812 kam es auch hier zu einer Umgestaltung des Theaterraums im Stile des Klassizismus durch Friedrich von Thouret.⁸⁸

⁸² Siehe Krauß 1908, S. 99–101.

⁸³ Siehe ebd., S. 101–110.

⁸⁴ Siehe ebd., S. 119 f.

⁸⁵ Siehe ebd., S. 121. Als archivalische Belege können eine Kostenaufstellung zu Einrichtungsmaßnahmen im Theater Freudental vom 19. September 1815, StAL E 18 I Bü 163, sowie Erwähnungen von Einrichtungskosten im Theater Schorndorf vom 6. April 1816, StAL E 18 I Bü 174, herangezogen werden.

⁸⁶ Siehe Krauß 1908, S. 120.

⁸⁷ StAL E 19 Bü 4. Siehe hierzu auch Krauß 1908, S. 120; Scholderer 1994, S. 35.

⁸⁸ Siehe hierzu S. 183.

Mit dem Tod König Friedrichs endete die Nachblüte des württembergischen Bühnenwesens. Sein Nachfolger Wilhelm, der sich fast nur in Stuttgart aufhielt, ließ das Theater in Monrepos abbrechen und gab das Schlosstheater Ludwigsburg zur öffentlichen Bespielung frei – bis 1853 sollten hier noch Vorstellungen stattfinden, ehe das Haus in einen hundertjährigen Dornrösenschlaf verfiel. Das höfische Theaterleben konzentrierte sich künftig auf die Stuttgarter Lusthausoper, bis auch dieses Gebäude im Jahre 1902 in Flammen aufging und durch einen Neubau ersetzt wurde.⁸⁹ Somit sind die originalen Bestandteile der Ludwigsburger Schlosstheaterbühne und die im Fundus des Hauses verbliebenen spätbarocken Dekorationsstücke neben der reichen schriftlichen Hinterlassenschaft die einzigen Relikte aus der großen Zeit des württembergischen Hoftheaters unter Herzog Carl Eugen.

⁸⁹ Siehe Krauß 1908, S. 121.

II.2 Das Bühnendekorationswesen

II.2.1 Voraussetzungen, Vorbilder und Einflüsse

Der Bühnendekoration kam bei der Entfaltung der theatralen Künste unter Herzog Carl Eugen große Bedeutung zu. Der Regent, mit einem ausgeprägten Sinn für alles Optisch-Repräsentative begabt, legte großen Wert auf eine qualitätvolle und möglichst abwechslungsreiche Ausstattung der aufgeführten Opern, Schauspiele und Ballette.⁹⁰ Auch hierin folgte er dem Vorbild seines Mentors Friedrich des Großen und dem seiner Schwiegermutter Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth, an deren Hoftheatern das Bühnenbild in den Händen führender Kräfte italienischer Schule lag und mit erheblichem Aufwand realisiert wurde.⁹¹ Bereits in jungen Jahren – als Gast kulturbeflissener Regenten seines näheren Umfelds wie auch auf seinen Reisen nach Frankreich und Italien – hatte Carl Eugen Gelegenheit, Dekorationskunst auf hohem Niveau kennenzulernen und Vorstellungen für die Ausstattung seines eigenen Hoftheaters zu entwickeln. Außerdem ist davon auszugehen, dass er sich mithilfe von Stichwerken, Entwurfssammlungen und Aufführungsberichten über die Möglichkeiten in der Bühnenbildgestaltung informierte.⁹² Zweifellos strebte Carl Eugen danach, auch in diesem Bereich mit den führenden europäischen Höfen zu konkurrieren. Bevor wir uns mit der spezifischen Ausprägung des Dekorationswesens unter seiner Ägide befassen, sei zunächst ein Blick auf die Entwicklung dieses Kunstzweigs im Laufe des 18. Jahrhunderts geworfen.

⁹⁰ Vgl. hierzu Krauß 1907a, S. 515–517. Die Bühnendekoration befand sich auf demselben hohen Qualitätsniveau wie Musik und Ballett, es wurde ihr im Aufführungsergebnis ein gleichberechtigter Rang zugemessen, und sie beanspruchte einen erheblichen Teil des Theater-Etats.

⁹¹ Zum Dekorationswesen an der Berliner Hofoper unter Friedrich dem Großen siehe Henzel 1997, S. 39–42, und Rasche 1999, S. 99–131, zu den diesbezüglichen Bestrebungen Wilhelmines von Brandenburg-Bayreuth siehe Ball-Krückmann 2009, S. 241–266. Die Betonung optischer Elemente in der Oper, die zu jener Zeit eine vorwiegend sängerbetonte Ausrichtung besaß, gilt als eine der besonderen Leistungen Wilhelmines, die sich um eine Reformierung der in Stagnation geratenen Aufführungspraxis bemühte und sich dazu in stetem Austausch mit ihrem Bruder Friedrich befand, siehe hierzu Wiesend 1998, S. 97. Großen Einfluss hatte hierbei beider Freundschaft zu Voltaire, der sich ab 1751 am preußischen Hof aufhielt und König Friedrich in der Auffassung bestärkte, dass eine gewisse Prachtentfaltung in der dekorativen Ausstattung eines Bühnenwerkes unerlässlich sei, um beim Betrachter einen nachhaltigen Eindruck zu erzielen, siehe hierzu Henze-Doehring 2012, S. 85. Im Vorwort zu ihrem Singspiel *Almacea* äußert sich Wilhelmine denn auch wie folgt: „Das Operntheater erfordert etwas Großes in dem Äußerlichen der Vorstellung. Die Augen und das Gemüthe müssen auf gleiche Weise gerührt werden; jene durch das Neue und durch das Wahre in der Nachahmung; dieses durch die Musick, und durch die Schilderung der verschiedenen Leidenschaften, die man aufführt. Die Leidenschaften bleiben immer einerley, ob sie schon sich, auf verschiedene Art, zu erkennen geben. Nur in Ansehen der Umstände kann man Veränderungen anbringen...“, zitiert bei Reus 2003, S. 30.

⁹² Vgl. Anm. 59.

Als Carl Eugen sich anschickte, sein Hoftheater einzurichten, stand das Bühnenbild in Europa noch unter dem bestimmenden Einfluss der Künstlerfamilie Galli Bibiena, deren Mitglieder zwischen den 1680er und 1780er Jahren als Szenographen, Architekten und Maler an allen maßgeblichen Fürstenhöfen tätig waren und das Erscheinungsbild des Theater- und Festgeschehens ihrer Zeit entscheidend prägten.⁹³ Die erste Generation der Galli Bibiena, vertreten durch die Brüder Ferdinando (1656–1743) und Francesco (1659–1739), hatte durch die Entwicklung der „scena per angolo“, der Winkelperspektive mit seitlich gelegenen Fluchtpunkten, der Bühnengestaltung grundlegende neue Möglichkeiten eröffnet. Ferdinando schildert dieses Konstruktionsprinzip in seinem 1711 in Parma erschienenen Traktat *L'architettura civile* und gibt zwei Beispielzeichnungen (Abb. 9, 10) als erläuterndes Anschauungsmaterial bei.⁹⁴ Auf Basis der „scena per angolo“ schufen die Galli Bibiena Szenenräume von scheinbar unbegrenzter Ausdehnung und Komplexität, ausgezeichnet durch eine außerordentliche Monumentalwirkung und dynamische Qualität.⁹⁵ Hatte die zuvor übliche Zentralperspektive den Blick des Betrachters konzentriert in den Tiefenraum gezogen, so entfaltete sich nun eine Vielzahl von Blickachsen und auseinanderstrebender Raumfluchten – die dargestellte Architektur reichte optisch weit über den Bühnenraum hinaus und schien auch in den Zuschauerraum auszugreifen, wodurch der Betrachter in die Szene einbezogen wurde. Die Vertreter der zweiten Generation, Ferdinandos Söhne Alessandro (1686–1748), Giuseppe (1696–1757) und Antonio (1697–1774) sowie Francescos Sohn Giovanni Carlo Sinicio (1717–1760), verstanden es erfolgreich, den von Väterseite überlieferten Formenkanon gemäß den sich wandelnden Geschmacksprinzipien ihrer Zeit weiterzu entwickeln und das Renommee der Familie zu mehren. Insbesondere Giuseppe, der fast zwanzig Jahre lang die Dekorationsleitung am Kaiserhof in Wien innehatte, erlangte europaweite Bedeutung und fand mit seinen paradigmatischen, in Zeichnungen und Druckgraphiken tradierten Bildlösungen eine unübersehbare Nachfolge.⁹⁶ Sein Sohn Carlo (1721–1787), der sich unter anderem mit der Ausstattung des Bayreuther Opernhauses einen Ruf erwarb, repräsentierte die dritte Generation, mit der die Entwicklung des bibienesken Stils an ihre Grenzen stieß und zu einem Abschluss gelangte.⁹⁷

Der beispiellose Siegeszug der Galli Bibiena auf dem Felde der höfischen Theater- und Festdekoration beruhte auf mehreren Faktoren. Zum einen war dies die Ausprägung eines unverwechselbaren Familienstils, dem alle Mitglieder zeit-

⁹³ Zum Wirken und zur Bedeutung der Familie Galli Bibiena siehe Ball-Krückmann 1998a, S. 116; Lenzi/Bentini 2000, S. 19–35; Vogel 2018, S. 78.

⁹⁴ Galli Bibiena 1711, S. 137 und 139.

⁹⁵ Siehe hierzu Bauer 1998, S. 104.

⁹⁶ Siehe hierzu Ball-Krückmann 1998a, S. 119 f.; Lenzi/Bentini 2000, S. 27–29.

⁹⁷ Siehe hierzu Ball-Krückmann 1998a, S. 129 f.; Lenzi/Bentini 2000, S. 33 f.

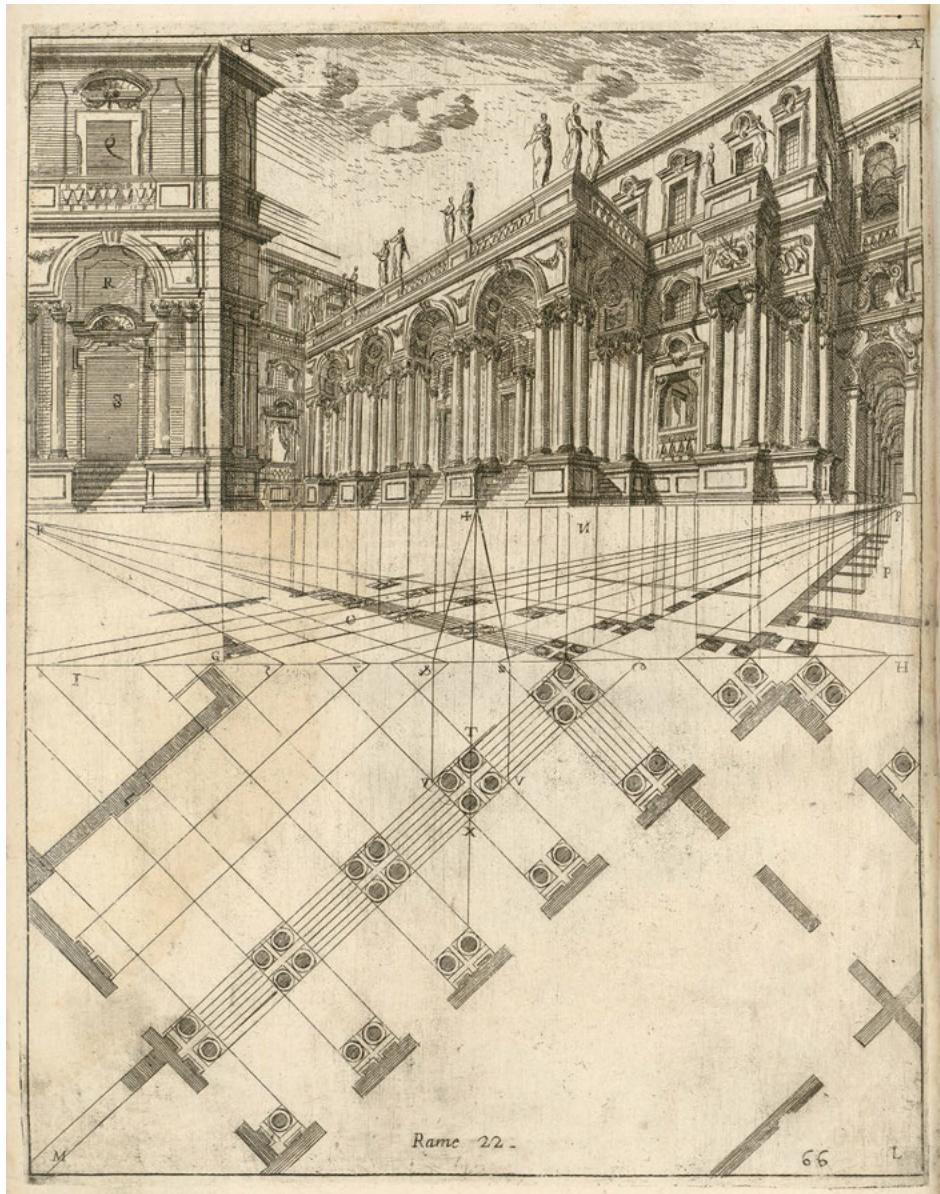


Abb. 9 Ferdinando Galli Bibiena: *Operazione Sessagesimasettima: Per disegnare le scene vedute per angolo, e prima di quelle d'un Cortile*, Kupferstich, in: L'architettura civile, Parma 1711, Taf. 22. Exemplar: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, OS 2628.

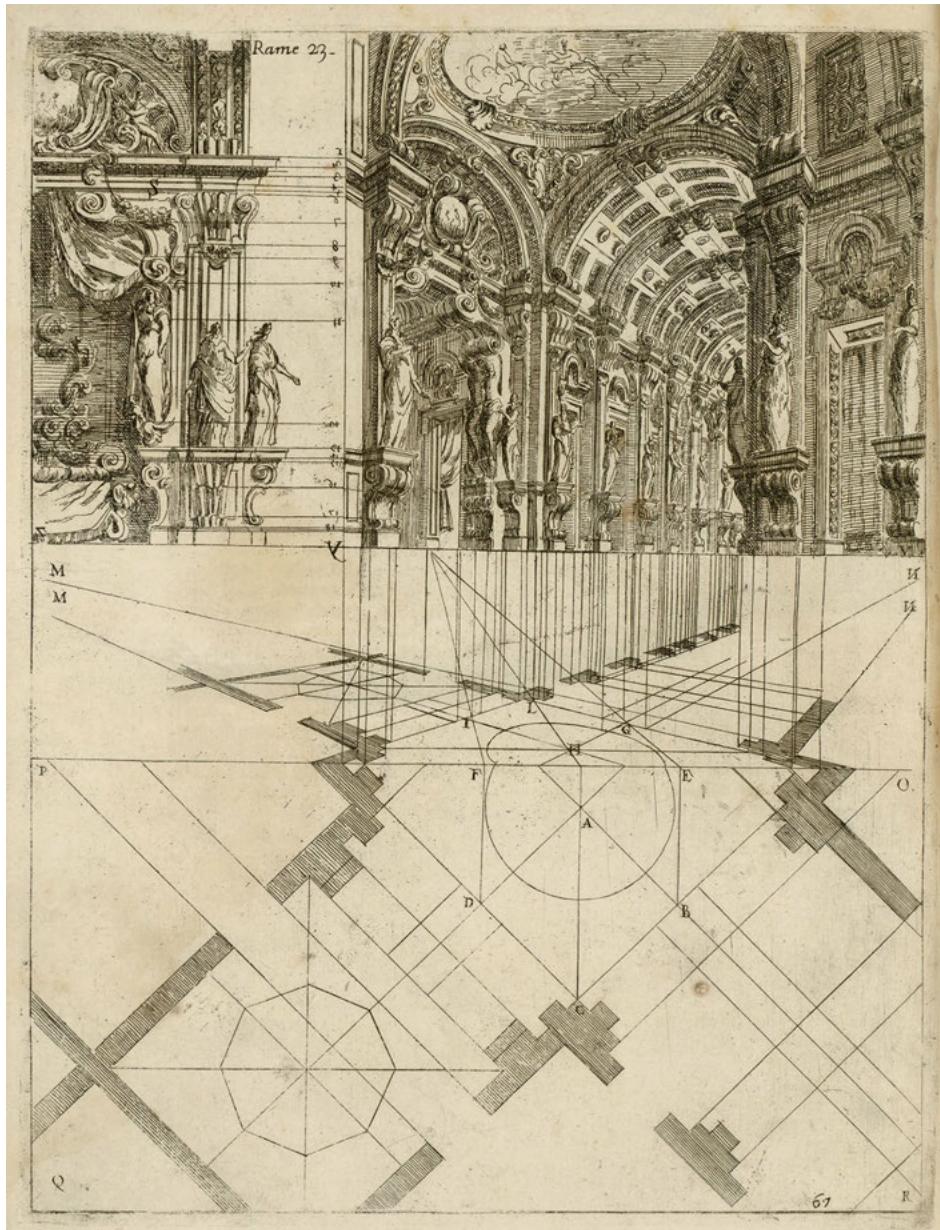


Abb. 10 Ferdinando Galli Bibiena: *Operazione Sessagesimaottava: Per disegnare un'altra Scena d'una Sala, ò Stanza veduta per angolo*, Kupferstich, in: L'architettura civile, Parma 1711, Taf. 23. Exemplar: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, OS 2628.

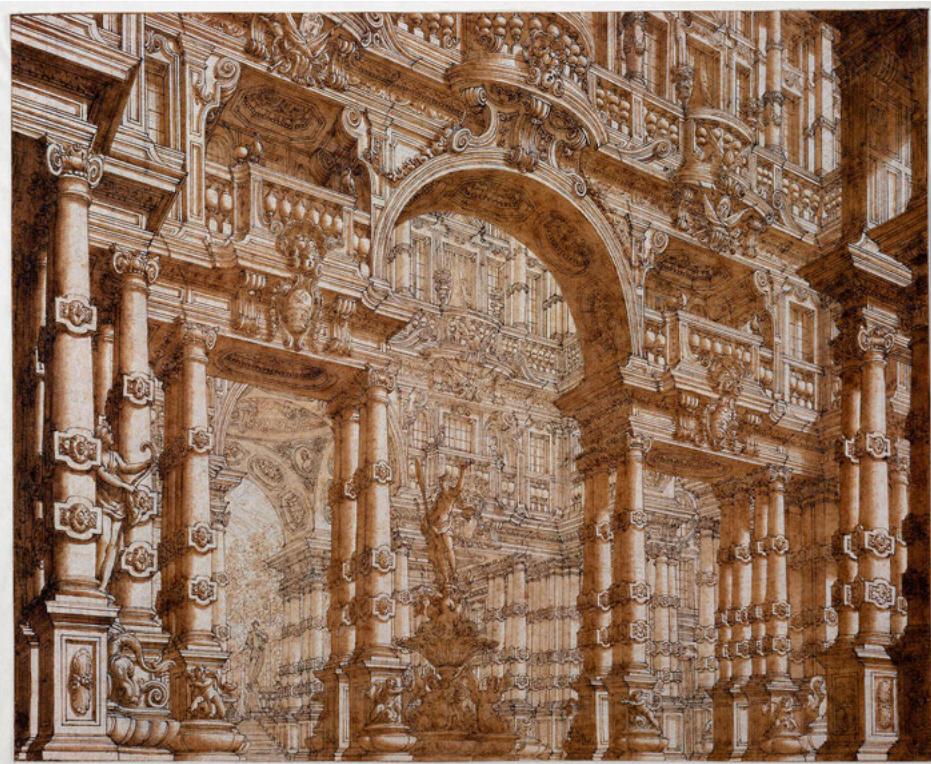


Abb. 11 Francesco Galli Bibiena: *Palasthof mit Statue des Okeanos*, Bühnenbildentwurf, Feder, laviert. Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, 325 Des.

lebens eng verbunden blieben.⁹⁸ Die regelmäßige Zusammenarbeit untereinander, die fortwährende Weitergabe von Formelementen und die Ausbildung der jeweils nachfolgenden Generation im Familienkreis führten zu einer Kontinuität im Schaffen, die es ermöglichte, jederzeit Aufgaben voneinander zu übernehmen. Zum anderen beruhte der weitreichende Erfolg auf der markanten Ausformung einiger grundlegender Szenentypen, die bereits im 17. Jahrhundert entwickelt worden waren und nun zur vollen Wirksamkeit gelangten.⁹⁹ Die besondere Stärke der Galli Bibiena jedoch bestand in der Entfaltung einer einzigartigen „Magnificenza“, einer konzeptionellen Großartigkeit, die ihre Szenarien zum perfekten Medium fürstlicher Selbstdarstellung im Zeitalter des Absolutismus werden ließ – als anschauliches Beispiel lässt sich Francesco Galli Bibienas Entwurf zu einem *Palasthof mit Statue des Okeanos* (Abb. 11) im Bestand des Museu Nacional de

⁹⁸ Vgl. Ball-Krückmann 1998a, S. 116. Viele der heute erhaltenen bibienesken Entwurfszeichnungen können in der Autorschaft unter den Familienmitgliedern nicht eindeutig zugeordnet werden.

⁹⁹ Siehe Vogel 2018, S. 78.

Arte Antiga in Lissabon anführen.¹⁰⁰ Durch die Verschmelzung von sakraler und höfischer Raumikonographie entstand ein neuer Bühnenbildtypus, den Oswald Georg Bauer als „Reggia magnifica“, als großartiges Königreich, bezeichnet und der die unmittelbare Verbildlichung der heilsgeschichtlich orientierten Rolle des Herrschers als Vertreter des Göttlichen darstellte.¹⁰¹ Das dabei eingesetzte Formenrepertoire – monumentale mehrstöckige Schaufassaden, riesige Hallenräume mit angeschlossenen, endlos fluchtenden Saalfolgen und Durchblicken in den Außenbereich, runde wie oktagonale Raumformen, gedrehte Säulen, Kuppeln, Gesimse, Balustraden und mehrläufige Treppenanlagen – erzeugte eine feierliche Überhöhung bei gleichzeitigem Streben nach einer, so Bauer, „Entgrenzung des Raumes“, wodurch den ästhetischen wie programmativen Zielsetzungen des Barockzeitalters in höchstem Maße Ausdruck verliehen wurde. Ihre extensivste Ausprägung erreichte die bibieneske Ikonographie des Grandiosen in der Ausstattung der sogenannten Festa teatrale, der groß angelegten Festoper, mit der die europäischen Fürstenhöfe des Barock Siegesfeiern, Hochzeiten oder die Geburt von Thronfolgern beginnen und in deren Rahmen der dekorative Aufwand zur Verherrlichung der Dynastie und Legitimierung des fürstlichen Herrschaftsanspruchs auf die Spitze getrieben wurde.¹⁰²

Stil und Formideen der Galli Bibiena wurden über Jahrzehnte hinweg umfassend rezipiert, kopiert und variiert und bestimmten das dekorative Verständnis einer ganzen Epoche. Neben ihnen wirkten nur wenige eigenständige Kräfte wie beispielsweise der in Rom ausgebildete Filippo Juvarra (1678–1736), dessen reiche Fantasie eine Vielzahl besonderer Raumlösungen und dekorativer Ideen hervorbrachte und dessen szenographische Hinterlassenschaft schon allein aufgrund des kraftvoll skizzierenden Zeichenstils – zu sehen hier am Beispiel der Entwürfe zu einer *Deliziosa* und einer *Camera* für die Oper *Artenice* (Abb. 12, 13) – eine hochindividuelle Qualität besitzt.¹⁰³ Alessandro Mauro (tätig um 1694–1736), letzter Spross einer seit dem frühen 17. Jahrhundert nachweisbaren Künstlerdynastie, machte vor allem durch die Gestaltung der außergewöhnlichen Dresdner Hoffeste des Jahres 1719 auf sich aufmerksam. Seine leichte, verspielte Formensprache, verbunden mit feinen farblichen Nuancierungen, lässt sich neueren

¹⁰⁰ „Magnificenza“ erscheint als zentraler Begriff im Kontext absolutistischer Fest- und Theatertonographie. So ließ Herzog Carl Eugen anlässlich der Feier seines Geburtstags 1764 im Hof von Schloss Ludwigsburg einen *Temple de Magnificence* errichten, siehe Berger 1997, S. 99. Giuseppe Galli Bibiena fügte seinem Innenraum-Entwurf zu einem nicht realisierten Umbau des Berliner Opernhauses aus dem Jahre 1750 die gerne zitierte Bemerkung „elle est plus commode, et plus magnifique“ hinzu, siehe hierzu Ball-Krückmann 1998b, S. 264, Abb. 284; dies. 2000, S. 157 f.; Schumacher 2013, S. 144 f.

¹⁰¹ Bauer 1998, S. 104–106. Zum bibienesken Typus der *Reggia* siehe auch Vogel 2018, S. 81.

¹⁰² Siehe hierzu Quecke 1998, S. 110–115.

¹⁰³ Zum Schaffen Filippo Juvarras als Szenograph siehe Tintelnot 1939, S. 79–86; Viale Ferrero 1970, S. 5–90.



Abb. 12 Filippo Juvarra: *Deliziosa*, Bühnenbildentwurf zu *Artenice*, 1722–23, Feder, laviert. Turin, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, 1720/DS.

Forschungen zufolge als Weiterentwicklung des Groteskenstils Jean Bérains d. Ä. (1640–1711), des einflussreichen Hofdekorateurs Ludwigs XIV., deuten.¹⁰⁴

Noch vor der Jahrhundertmitte traten auch die ersten Beispiele von Szenerien im Stile des Rokoko auf, die sich zunächst in den kleinen, intimen Privatthea-

¹⁰⁴ Siehe hierzu Konwitschny 2015, S. 308–310. Am Beispiel Mauros verdeutlicht sich der Einfluss, den neben der italienischen auch die französische Dekorationskunst auf die Entwicklung an den deutschen Fürstenhöfen ausübte.



Abb. 13 Filippo Juvarra: *Camera*, Bühnenbildentwurf zu *Artenice*, Feder, laviert, 1722–23. Turin, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, 1723/DS.

tern fürstlicher Mäzene entfalteten, dann aber auch die großen Opernbühnen erreichten.¹⁰⁵ Die künstlerischen Charakteristika bestanden dabei in einer Verflachung der Szene zu einem schmalen Proszeniumsstreifen, einer eher schichten-

¹⁰⁵ Siehe Tintelnot 1939, S. 91.



Abb. 14 Domenico Fossati: *Himmelsdekoration*, Feder, laviert. Privatbesitz.

den Raumaufteilung unter Verzicht auf die „scena per angolo“ und der Anlage vielfach durchbrochener Schauwände mit gekurvt ein- und ausschwingenden, kleinteilig dekorierten Architekturelementen. Als maßgebliche Vertreter dieser Richtung lassen sich Pietro Righini (1683–1742), Vincenzo dal Ré (gest. 1762) und Antonio Jolli (1700–1777), die alle drei für den theatergeschichtlich bedeutenden Hof in Neapel tätig waren, sowie der vorwiegend in Venedig wirkende Domenico Fossati (1743–1784) nennen – von der Hand des letzteren stammt der hier abgebildete, in formaler Hinsicht paradigmatische Entwurf zu einer Himmelsdekoration (Abb. 14).¹⁰⁶ Auch der in Paris an der Opéra lyrique tätige François Boucher (1703–1770), der Beschreibungen zufolge eine eher malerische denn architektonische Auffassung des Bühnenbildes vertrat, ist dieser Gruppe zuzurechnen.¹⁰⁷ Die im Umfang überschaubaren Zeugnisse der Rokoko-Szene entwickelten sich parallel zur Spätphase der Bibiena-Schule, blieben in der Raumkonzeption von dieser geschieden, waren ihr im Reichtum der Bilderfindung jedoch verwandt.

Die ungezügelte Entfaltung dekorativer Reize, die sowohl den bibienesken Spätbarock als auch das verspielte Rokoko kennzeichnete, musste letztendlich

¹⁰⁶ Siehe ebd., S. 91–95 und 98–100.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 108 f.; La Gorce 1997, S. 21.

zu einer Übersättigung des Betrachters führen. Bereits vor der Mitte des 18. Jahrhunderts wird im europäischen Bühnenbild eine Gegenbewegung fassbar, die zum einen mit dem Aufkommen des Klassizismus, zum anderen mit bühnenprogrammatischen Bestrebungen in Verbindung stand.¹⁰⁸ Neben die üppige Formenfülle traten mehr und mehr Kompositionen, die durch eine Klärung und Vereinfachung der Raumgefüge und eine Verfestigung der Formen gekennzeichnet waren. Der Herrschaft des Fantasievoll-Dekorativen wurde der Ruf nach „Wahrheit“ auf der Bühne entgegengesetzt, nach einer Orientierung der Szene an der Natur, nach realistischen Größenverhältnissen zwischen den Darstellern und ihrer Umgebung wie auch nach historischer Treue von Architektur, Ausstattung und Kostümen.¹⁰⁹ Die Aufnahme antikischer Bildmotive erhielt, angeregt durch das Wirken Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768), zunehmende Bedeutung. Zugleich wurden das dynamische Element und die theatralische Energie, von denen die spätbarocke Szene grundsätzlich durchdrungen war, zugunsten einer beruhigten, eher statisch empfundenen Ästhetik zurückgedrängt. Die Maschineneffekte, seit Einführung der Kulissenbühne im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts das Kernstück der barocken Operninszenierung und vielfach in übersteigerter Weise eingesetzt, verloren mehr und mehr an Bedeutung.¹¹⁰ Damit einher ging das Bestreben, der literarischen Qualität im Bühnenspiel gegenüber den optischen und musikalischen Komponenten wieder mehr Recht zu verschaffen.¹¹¹ Dies alles sollte zum Ende des Jahrhunderts zu einer grundlegenden Bühnenreform führen, die auf sämtliche Aspekte des Theaterereignisses Einfluss nahm. Freilich vollzogen sich diese Prozesse schrittweise und in stetem Austausch mit den überkommenen Gestaltungsprinzipien, sodass sich in einer Vielzahl erhaltenener Bühnenbildentwürfe aus jener Zeit retrospektive wie progressive Tendenzen gleichermaßen aussprechen.

Auch die Galli Bibiena reagierten auf die Veränderungen im Zeitgeschmack, so gilt bereits Giuseppe als klassizistisch beeinflusst, was sich in der Komposition durch klare Raumstrukturen und im Zeichenstil durch die Betonung der Einzelform und ihrer Funktion im architektonischen Gefüge kenntlich macht.¹¹² In der Arbeit seines Sohnes Carlo ist die Auseinandersetzung mit dem Klassizismus noch deutlicher fassbar, die diesen, insbesondere in späteren Arbeiten, zu einer sachlichen Kühe der Darstellung bei zurückhaltendem Dekor führte.¹¹³ Ungeachtet solcher zeitbedingter Anpassungen blieben die Galli Bibiena jedoch bis

¹⁰⁸ Vgl. Schubert 1955, S. 72.

¹⁰⁹ Francesco Graf von Algarotti, Freund und Berater Friedrichs des Großen, fasst in seiner Schrift *Versuche über die Architektur, Mahlerey und musicalische Opera* die Forderungen nach einer Reform der Bühnendekoration anschaulich zusammen, siehe Algarotti 1769, S. 272–286. Vgl. hierzu Schubert 1955, S. 80.

¹¹⁰ Siehe Scholderer 1994, S. 104.

¹¹¹ Siehe Schubert 1955, S. 73 f.

¹¹² Siehe Ball-Krückmann 1998a, S. 119 f.

¹¹³ Siehe ebd., S. 129.

zuletzt der barocken, architektonisch orientierten Bühnenbildkonzeption mit ausgeprägt tiefenräumlicher Anlage verhaftet, von der sich die Vertreter des aufkommenden Klassizismus zunehmend entfernten.¹¹⁴ Alle Mitglieder der Familie stehen für einen traditionellen, repräsentativen Stil, ausgerichtet auf die Überwältigung der Betrachtenden durch die Kühnheit der Bilderfindung und die Wirkung perspektivisch-illusionistischer Effekte.

Dass sich die Hinwendung zu einer klassizistischen Bühnenbildgestaltung zunächst in Frankreich manifestierte, war folgerichtig, entsprach dies doch einer stilistischen Grundhaltung, die dort im gesamten 17. Jahrhundert lebendig geblieben war. Zu den frühesten Vertretern der neuen Bestrebungen gehörte Jean Nicolas Servandoni (1695–1766), der, in Florenz und Rom geschult, ab 1724 als Maler, Architekt und Bühnendekorateur in Paris tätig war und dort über Jahrzehnte hinweg einen bestimmenden Einfluss ausübte.¹¹⁵ Als entschiedener Gegner des rein Dekorativen auf der Bühne bemühte er sich insbesondere um naturnahe Größenverhältnisse, die er durchweg auf die Darsteller bezog. Erstmalig zeigte er nur die unteren Teile von Gebäuden auf der Bühne und brach so mit der barocken Tradition, stets vollständige Architekturen abzubilden, ungetacht der Tatsache, dass die handelnden Personen davor riesenhaft erschienen.¹¹⁶ Im Jahre 1737 kündigte Servandoni seine einträgliche Stelle an der Opéra lyrique, um sich im Theater der Tuilerien der Aufführung sogenannter stummer Schauspiele zu widmen.¹¹⁷ Diese außergewöhnlichen Produktionen wurden gänzlich ohne Darsteller, allein mit sich wandelnden Bühnendekorationen und Musik realisiert und stellten gewissermaßen die Vollendung des Maschinentheaters nach dem Vorbild des 17. Jahrhunderts dar. Trotz dieser partiellen Rückwendung zur barocken Bühnenästhetik blieb Servandoni einer der maßgeblichen Förderer klassizistischer Ideen während des zweiten Jahrhundertdrittels. Er beeinflusste damit auch seinen Schüler Piero Bonifazio Algieri (gest. 1764), der ab 1749 die Dekorationsleitung an der Opéra lyrique übernahm und der eine Serie in Karton geschnittener Szenenmodelle hinterließ, die einen sinnfälligen Eindruck von den Gestaltungsparametern im französischen Bühnenbild jener Phase vermittelten.¹¹⁸

Hans Tintelnot prägt in seiner Studie *Barocke Kunst und Bühnenbild* den Begriff des „spätbarocken Klassizismus“ und bezeichnet damit einen Übergangsstil, der in den 1740er Jahren in Erscheinung trat und sich ab den 1760er Jahren neben dem Rokoko und dem ausklingenden Spätbarock bibienesker Prägung mehr und mehr etablierte.¹¹⁹ Die von Tintelnot genannten Vertreter dieser Richtung – alleamt italienischer Herkunft – wurden noch vor oder um die Jahrhundertmitte geboren und gingen in ihrer Gestaltungsweise von den Raumkonzeptionen der

¹¹⁴ Vgl. Tintelnot 1939, S. 100.

¹¹⁵ Zu Leben und Wirken Jean Nicolas Servandonis siehe Kp. II.3.2.1.

¹¹⁶ Siehe Schubert 1955, S. 80 f.

¹¹⁷ Siehe ebd., S. 81; Heybrock 1970, S. 151–296; La Gorce 1997, S. 21.

¹¹⁸ Siehe La Gorce 1997, S. 22 und 25–37.

¹¹⁹ Tintelnot 1939, S. 91–110.



Abb. 15 Fabrizio Galliari: *Vorplatz mit Obelisenbrunnen und Hafen im Hintergrund*, Feder, laviert, Graphit, 32,4 × 46,3 cm, 1762. New York, The Morgan Library & Museum, 1982.75:264. Gift of Mrs. Donald M. Oenslager, 1982.

Galli Bibiena aus. Kennzeichnend ist, neben den bereits genannten stilistischen Aspekten, die Verlagerung des Spiels auf die Vorderbühne, ebenso wie das optische Abschnüren des Bühnenbereichs vom Zuschauerraum, das letztendlich zur Guckkastenbühne hinführen sollte. Maßgeblichen Einfluss besaßen in dieser Phase die vorwiegend in Turin und Mailand tätigen Gebrüder Galliari.¹²⁰ Bernardino (1707–1794), der älteste unter ihnen, wurzelte mit seiner Kunst noch im Rokoko und fand erst im Spätwerk zu beruhigteren Formen. Seine jüngeren Brüder Fabrizio (1709–1790) und Giovanni Antonio (1714–1783) hingegen zeigten bereits verstärkte Tendenzen zu einer klassizistischen Gestaltung, zu erkennen beispielsweise an zwei Entwurfszeichnungen im Besitz der Morgan Library (Abb. 15, 16). Gleches gilt für Giuseppe Valeriani (1708–1762), Giovanni Paolo Gaspari (1712–1775), Bartolomeo Verona (1740–1813), Joseph Platzer (1751–1806) und Lorenzo Sacchetti (1759–1836). Innocente Colomba wiederum, dessen künstlerische Ausrichtung Tintelnot anhand von fünf seinerzeit noch in der Landesbibliothek Stuttgart erhaltenen Bühnenbildentwürfen analysiert, bezeichnet er als den bedeutendsten Vertreter dieser Richtung in Deutschland – wir werden

¹²⁰ Ebd., S. 95–98.



Abb. 16 Giovanni Antonio Galliari: *Atrium mit Kolonnade und Tempel*, Feder, laviert, Aquarell, 23,7 × 30,7 cm. New York, The Morgan Library & Museum, 1982.75:276. Gift of Mrs. Donald M. Oenslager, 1982.

hierauf noch ausführlich zu sprechen kommen.¹²¹ Es folgte eine Gruppe klassizistisch-eklektizistisch orientierter Bühnendekorateure, zu denen die Mitglieder der Familie Quaglio, Francesco Fontanesi (1751–1795), Pietro Gonzaga (1751–1831), Giorgio Fuentes (1756–1821), Antonio Basoli (1774–1848) und schließlich Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) zählen.¹²² Auch wenn Tintelnots Bestreben, stilistische Entwicklungslinien aufzuzeigen und voneinander abzugrenzen, teilweise zu Vereinfachungen der Zusammenhänge führen muss und etliche seiner Wertungen dem zeitgeschichtlichen Kontext geschuldet sind, vermitteln seine beschreibenden Analysen doch eine vertiefte Vorstellung von der Genese und Ausformung künstlerischer Phänomene und der Parallelität gegenläufiger Tendenzen im Bühnenbild des betrachteten Zeitraums.

Wie die vorausgegangene Darstellung gezeigt hat, sind im Laufe der von 1744 bis 1793 währenden Regierungszeit Herzog Carl Eugens wesentliche stilistische und konzeptionelle Bewegungen im Bereich der Bühnenbildgestaltung zu ver-

¹²¹ Ebd., S. 105–107. Zur kunsthistorischen Einordnung der genannten Bühnenbildentwürfe siehe Kp. II.3.1.2 dieser Arbeit.

¹²² Ebd., S. 101 und 110.

zeichnen. Geschmacklich geprägt wurde der Regent jedoch bereits in den 1740er und frühen 1750er Jahren unter dem allgegenwärtigen Einfluss der Familie Galli Bibiena und ihres Umkreises. Als Zögling am preußischen Hof begegnete Carl Eugen der Szenenkunst des Venezianers Jacopo Fabris (1689–1761), der, erhaltenen Entwürfen zufolge, dem Bibiena-Stil eng verpflichtet war.¹²³ Am kurpfälzischen Hof, mit dem Carl Eugen bereits in jungen Jahren einen nachbarlichen Austausch von Künstlerpersonal pflegte, feierte bis 1748 Alessandro Galli Bibiena als Architekt und leitender Bühnenbildner Triumph, gefolgt von seinem Mitarbeiter Stephan Schenck.¹²⁴ Als im Jahre 1748 das von Giuseppe Galli Bibiena konzipierte Bayreuther Opernhaus mit Aufführungen der Opern *Artaserse* und *Ezio* eröffnet wurde, sah Carl Eugen Szenerien, die Giuseppes Sohn Carlo entworfen hatte.¹²⁵ Von 1750 bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges 1756 wirkte Giuseppe selbst unter Friedrich dem Großen in Berlin und entfaltete dort in seinen Alterswerken eine letzte, vielbeachtete Blüte spätbarocker „Magnificenza“¹²⁶ – mit Sicherheit erhielt Carl Eugen hiervon Kenntnis. Es ist davon auszugehen, dass der repräsentative Stil der Galli Bibienas bei ihm einen starken Eindruck hinterließ und seinem persönlichen Geschmack wie auch seinen politischen Zielen sehr entgegenkam. Von Einfluss waren jedoch auch Anregungen, die der junge Regent auf seiner Kavaliersreise nach Paris im Jahre 1748 empfing. An der Opéra lyrique dürfte er seinerzeit Szenerien François Bouchers gesehen haben, möglicherweise auch solche, die Jean Nicolas Servandoni in den Jahren 1724 bis 1745 für das Haus angefertigt hatte.¹²⁷ Sehr wahrscheinlich besuchte Carl Eugen auch die legendäre „Salle des Machines“ in den Tuilerien und überzeugte sich von den außergewöhnlichen technischen Möglichkeiten der riesigen Bühne.¹²⁸ Aus all diesen Eindrücken, die den jugendlichen Herzog mit unterschiedlichen Ausprägungen der Dekorationskunst seiner Zeit vertraut machten, dürfte er seine Vorstellung von einer effektvollen Szenengestaltung entwickelt haben. Wie sich dies im Bühnenbildschaffen an den unter ihm eingerichteten Hoftheatern manifestierte, wird im Folgenden zu betrachten sein.

¹²³ Siehe hierzu Stribolt 2002, S. 134.

¹²⁴ Zur Tätigkeit Alessandro Galli Bibienas am kurpfälzischen Hof siehe die umfängliche Darstellung bei Glanz 1991, zu der Stephan Schencks siehe ebd., S. 13, 54 und 119 f., Frese 2004, S. 192–198, Teutsch 2004, S. 177 f., sowie Anm. 131 dieser Arbeit. Für freundliche Hinweise zum Aufführungsgeschehen und zu Bühnenausstattungen in der Sommerresidenz Schwetzingen danke ich Helena Langewitz, Basel.

¹²⁵ Siehe hierzu Ball-Krückmann 2009, S. 243–249.

¹²⁶ Siehe hierzu Rasche 1999, S. 99–131; Ball-Krückmann 2000, S. 155–166; Schumacher 2013, S. 143–145.

¹²⁷ Zur Tätigkeit François Bouchers und Jean Nicolas Servandonis an der Opéra lyrique in Paris siehe Heybrock 1970, S. 35–198; La Gorce 1997, S. 20 f.; ders. 2017, S. 180–187; Marchegiani 2018, o. S.

¹²⁸ Vgl. Scholderer 1994, S. 103.

II.2.2 Die Blüte des Dekorationswesens unter Innocente Colomba

Bei Eröffnung des Stuttgarter Opernhauses im August 1750 waren der angestrebten Prachtentfaltung auf der Bühne noch äußere Grenzen gesetzt. Die aufgeführte Festoper, Carl Heinrich Grauns *Artaserse*, musste mit einer recht improvisierten Ausstattung realisiert werden, da die Vorbereitungszeit knapp bemessen war und die Einbaumaßnahmen im Lusthaus die bescheidenen Geldmittel weitgehend erschöpft hatten.¹²⁹ In Ermangelung eines eigenen Dekorationsleiters wurde der kurpfälzische Theatralarchitekt Stephan Schenck hinzugezogen, der unter Verwendung von Relikten aus dem abgebrochenen Alten Komödienhaus, ergänzt durch wenige Neuanfertigungen, das Erforderliche bereitstellte.¹³⁰ Zur Ausführung stand ihm ein Stab am württembergischen Hof beschäftigter Maler zur Verfügung. Schenck dürfte bei seinem Gastspiel in Stuttgart aufgrund der Umstände nur geringe Entfaltungsmöglichkeiten besessen haben, zumal sein Engagement als einmalige Hilfeleistung vorgesehen war.¹³¹

Im Herbst 1750 wurde Innocente Colomba nach Stuttgart verpflichtet, zunächst, um die vorhandenen Dekorationen zu restaurieren, im Weiteren, um Neuanfertigungen für die Oper *Ezio* (Metastasio/Jommelli), die in der nachfolgenden Karnevalssaison im Wechsel mit *Artaserse* auf die Bühne gebracht werden sollte, zu gestalten.¹³² Der Tessiner Maler und Dekorateur stammte aus einer Künstlerfamilie, die seit längerer Zeit mit dem württembergischen Hof verbunden war, so war sein Onkel und Lehrmeister Luca Antonio Colomba (1674–1737) als Ausstattungsmaler für Herzog Eberhard Ludwig tätig gewesen.¹³³ Innocente wiederum dürfte bereits 1746 im Rahmen eines Gastspiels der Theatertruppe Nicolini nach Stuttgart gekommen sein und mit den prachtvollen Dekorationen, die er für die aufgeführten Ballettpantomimen geschaffen hatte, Aufmerksamkeit erregt haben. Sehr wahrscheinlich fiel aus diesem Grund die Wahl auf ihn, als Herzog Carl Eugen wenige Jahre später für sein eigenes Hoftheater einen

¹²⁹ Siehe hierzu Krauß 1907a, S. 490. Gotthold Ephraim Lessing widmet im vierten Teil seiner *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* dem neuen Stuttgarter Opernhaus eine ausführliche, lobende Beschreibung, erwähnt dabei aber auch den Zeitmangel bei der Vorbereitung der Eröffnungsvorstellung (Lessing 1750, S. 592–595).

¹³⁰ Siehe Bach 1902b, S. 1.

¹³¹ Eine Vorstellung von Schencks künstlerischer Ausrichtung vermittelt ein Konvolut von Bühnenbildentwürfen, das in der Staatlichen Graphischen Sammlung München erhalten ist, siehe hierzu Semff/Zeitler 2008, S. 50; Frese 2004, S. 192–198. Schenck orientierte sich teilweise eng an Arbeiten Alessandro Galli Bibienas, von dem er 1749 das Amt des Theatralarchitekten am kurpfälzischen Hof übernommen hatte, doch vollzog er durch eine Klärung der Raumgefüge und Vereinfachung des Formenkanons bereits die Hinwendung zum spätbarocken Klassizismus.

¹³² Siehe hierzu auch S. 175.

¹³³ Siehe hierzu Pedrini Stanga 1998, S. 154 und 169–175.

kompetenten Bühnengestalter suchte.¹³⁴ Hofarchitekt Leopoldo Retti (1704–1751), dessen gleichfalls im Tessin ansässige Familie mit den Colomba verbunden war, könnte ebenfalls vermittelnd gewirkt haben.¹³⁵ Am 12. Februar 1751 erhielt Innocente Colomba ein Anstellungsdekret rückwirkend zum November 1750.¹³⁶ Im Folgenden ließ er sich mehrmals mit befristeten Verträgen bei steigenden Bezügen weiterverpflichten.¹³⁷

Welche Ausbildung Innocente Colomba auf dem Gebiet der Szenographie genossen hatte und welchen Stiltendenzen er vor seiner Anstellung am Stuttgarter Hof folgte, ist nicht bekannt. Von seinem Lehrer Luca Antonio, der als Maler einen schwungvollen, in lichter Farbigkeit vorgetragenen Spätbarock vertrat, wird berichtet, dass dessen vielseitiges Wirken das Entwerfen von Bühnenkulissen eingeschlossen habe¹³⁸ – vermutlich hatte er seinen Neffen im Rahmen der Lehre auch in dieses Metier eingeführt. Nach erfolgreichen Anfängen als Freskant war Innocente um 1745 in Frankfurt in die Theaterkompanie Filippo Nicolinis eingetreten. Während seiner vierjährigen Tätigkeit für dieses Ensemble hatte er Gelegenheit, seine Fertigkeiten im Dekorationswesen zu vervollkommen und sich durch die Qualität seiner Arbeit einen Ruf zu erwerben. Nicolini wiederum, angeblich ein Müller von Ausbildung, konstruierte mit großem Geschick die erforderlichen Bühnenmaschinen.¹³⁹ Vermutlich ergaben sich in der Zusammenarbeit mit Colomba fruchtbare Synergien. Die Dekorationen der Kompanie Nicolinis galten als ungemein wirkungsvoll und hatten erheblichen Anteil am Erfolg des Unternehmens – in welcher Art sie gestaltet waren, ist allerdings nicht überliefert.¹⁴⁰

Die Verhältnisse am Stuttgarter Hoftheater waren für die Entfaltung eines repräsentativen Dekorationsstils zweifellos günstig. Der ausgedehnte, stützenlose Festsaal im Lusthaus bot Raum für eine großzügige Bühne, die in den ersten Jahren eine Tiefe von neun Kulissen aufwies.¹⁴¹ Doch Carl Eugen war mit dem Erreichten noch nicht zufrieden. Nachdem Finanzminister Friedrich August von

¹³⁴ Siehe hierzu auch S. 95. Der mögliche Zusammenhang zwischen dem Aufenthalt der Theatertruppe Nicolini in Stuttgart und der späteren Anstellung Innocente Colombas am württembergischen Hof wurde bisher noch nicht konstatiert. Krauß 1907a, S. 487, erwähnt das Gastspiel, ohne jedoch eine Verbindung zu Colomba herzustellen.

¹³⁵ Zur Vernetzung unter den Tessiner Künstlerfamilien siehe S. 102. Innocente Colomba heiratete 1753 Leopoldo Rettis Tochter Margherita, siehe Schauer 2000, S. 77.

¹³⁶ HStAS A 21 Bü 164.

¹³⁷ Siehe hierzu Krauß 1907a, S. 490; ders. 1908, S. 43; Schauer 2000, S. 77.

¹³⁸ Siehe Kunze 2021b.

¹³⁹ Siehe Lier 1886, S. 633 und 635.

¹⁴⁰ In Johann Gottlieb Benzins *Versuch einer Beurtheilung der Pantomimischen Oper des Herrn Nicolini* wird die Qualität der Bühnenausstattung ausdrücklich hervorgehoben, Benzin 1751, S. 8 f. (siehe hierzu auch Anm. 325), desgleichen in Johann Friedrich Schützes *Hamburgischer Theater-Geschichte*, Schütze 1794, S. 74–78. Lier, 1886, S. 635, wiederum bezeichnet – unter Berufung auf mehrere Quellen – die „Hebung der Decorationsmalerei“ als besonderes Verdienst von Nicolinis Theaterarbeit.

¹⁴¹ Siehe Krauß 1907a, S. 490.

Hardenberg aus dem Amt geschieden war, ließ sich der Herzog nicht mehr davon abhalten, die Mittel in das Theaterwesen zu investieren, die ihm zur Erfüllung seiner Ansprüche notwendig erschienen. Beim Umbau des Opernhauses 1758 wurde die Bühne auf eine Tiefe von vierzehn Kulissen erweitert, was Mitte des 18. Jahrhunderts quasi einen Anachronismus darstellte und das Vorhaben Carl Eugens dokumentiert, entgegen den allgemeinen künstlerischen Tendenzen am Prinzip der Tiefenbühne festzuhalten und die damit verbundenen Möglichkeiten für die Entfaltung spätbarocken Prunks im Stile der vorausgegangenen Jahrzehnte zu nutzen.¹⁴² Das Vorbild, das den Herzog mutmaßlich zu dieser Bühnendisposition anregte, war jedoch noch älter: Die 1659–1662 eingerichtete „Salle des Machines“ im Pariser Tuilerienpalast besaß eine Bühnentiefe von 46 Metern und eine entsprechend hohe Anzahl an Kulissenfahrten, womit der verantwortliche Bühnenarchitekt, Gaspare Vigarani (1588–1663), die Vision von der „perspective infinie“ im bespielbaren Realraum zu verwirklichen suchte.¹⁴³ Anhand dieses Zusammenhangs wird deutlich, dass sich Carl Eugen in seiner Herrschaftsrepräsentation letztendlich auf Ludwig XIV. von Frankreich als Idealbild des absolutistischen Fürsten bezog.

Die enorme Ausdehnung der Stuttgarter Bühne wurde denn auch mehrfach für besonders exponierte szenische Aufgaben genutzt. Allein in den Jahren 1763 und 1764, als sich die Aufwendungen für das Festwesen am württembergischen Hof auf dem Höhepunkt befanden, entstanden im Ganzen fünf „plein theatre“-Dekorationen.¹⁴⁴ In der Regel umfassten die „kurzen“ Bühnenbilder einer von Colomba ausgestatteten Produktion bis zu vier, die „langen“ immerhin sechs bis neun Kulissenpaare. Zum Vergleich sei erwähnt, dass die in den 1750er Jahren von Giuseppe Galli Bibiena für die Berliner Hofoper geschaffenen Bühnenbilder – mit einer Ausnahme – jeweils nur bis zu vier Kulissenpaare aufwiesen.¹⁴⁵ Die

¹⁴² Die Erweiterung der Bühne durch einen Anbau an der Nordostseite des Lusthauses und die Anlage von vierzehn Kulissengassen sind durch die erhaltenen Pläne des Oberbaudirektors Philippe de La Guépière belegt, Albertina Wien AZ 5038 und 5039.

¹⁴³ Siehe Kindermann 1972, S. 50.

¹⁴⁴ Die *Galleria* zur Oper *La Didone abbandonata* (Metastasio/Jommelli, UA 11. Feb. 1763) sowie das *Sonnen-Palais* zum Ballett *La mort de Lycomède* (Noverre/Deller, UA 11. Feb. 1764) wiesen 14 Kulissenpaare auf, die *Place publique*, der *Tempel des Apoll* und der *Loco magnifico* zur Oper *Demofoonte* (Metastasio/Jommelli, UA 11. Feb. 1764) besaßen 13 Kulissenpaare und wurden durch zusätzliche Versetzungen zum „plein theatre“ ergänzt. Siehe OSt 1764, fol. 8, 11, 12 und 14.

¹⁴⁵ Die Kulissenzahlen zu den in Berlin eingesetzten Bühnenszenarien sind dem *Inventaire des decorations de l'Opera du Roi* des Theaterintendanten Baron Ernst Maximilian Ignatz von Sveerts zu entnehmen, siehe hierzu Rasche 1999, S. 127–131. Welche Maße die Berliner Bühne aufwies, ist nicht überliefert, doch lässt sich mit einiger Sicherheit erschließen, dass sie eine Tiefe von acht Kulissen besaß (siehe hierzu den erhaltenen Längsschnitt durch das Opernhaus, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung, Inv.-Nr. M 11 III, fol. 10). Diese Tiefenerstreckung wurde, vermutlich aus Kostengründen, bereits in den 1740er Jahren unter der Bühnenbilddirektion von Jacopo Fabris und Innocente Bellavite nicht mehr vollständig genutzt. Dies ist einer Liste älterer Dekorationen, die Baron von Sveerts seinem *Inventaire* voranstellte, zu entnehmen.

außerordentliche optische Tiefenerstreckung der bibenesken Barockszenen setzte also – zumindest in diesem Entwicklungsstadium – nicht unbedingt eine hohe Kulissenanzahl voraus, sondern wurde maßgeblich durch virtuose Perspektivmalerei auf dem Fond erzeugt. Die in Stuttgart gepflegte Form der realräumlichen Tiefenbühne erforderte demgegenüber einen verhältnismäßig hohen Herstellungs- und Kostenaufwand.¹⁴⁶ Einen großen Teil der wertvollen Dekorationen bewahrte man auf und verwendete sie – bei Bedarf in abgewandelter Form – für verwandte szenische Aufgaben in nachfolgenden Operninszenierungen wieder, es kamen aber nahezu jedes Mal auch mehrere Neuanfertigungen hinzu.¹⁴⁷ Zu etlichen häufig vertretenen Bühnenbildthemen wie *Garten*, *Wald*, *Galleria*, *Gefängnis* oder *Luogo magnifico* wurden im Laufe der Zeit mehrere Versionen hergestellt, weil dem Herzog daran gelegen war, seinen Gästen immer neue optische Anreize zu bieten.¹⁴⁸ Inventare, Voranschläge und Rechnungsbücher vermitteln eine Vorstellung von den wachsenden Beständen in den württembergischen Hoftheatern und den enormen Ausgaben, die dafür getätigten wurden.

Doch nicht nur die Theateraufführungen, auch die Hoffeste wurden mit einem erheblichen Dekorationsaufwand inszeniert. Berühmt sind die Ludwigsburger Festins, die der Herzog anlässlich seiner Geburtstage in den Jahren 1762, 1763 und 1764 abhalten ließ und die durch Festbeschreibungen, Konzepte und Rechnungsakten verhältnismäßig gut dokumentiert sind.¹⁴⁹ Der ehrgeizige Regent unternahm bei diesen Anlässen den nahezu hybriden Versuch, an die Großartigkeit der Versailler Feste des Sonnenkönigs Ludwig XIV. anzuknüpfen.¹⁵⁰ Die Gäste wandelten durch eine Märchenwelt mythologisch-allegorischer Fantasieorte, die durch aufwendige Dekorationen in den Schlossräumen und ephemere Aufbauten in den Höfen und Gartenanlagen vergegenwärtigt wurden.¹⁵¹ Die Anwesenden wurden somit selbst zu Akteuren auf der großen Bühne des höfischen Geschehens, wodurch sich jene Verschmelzung von Schauspiel und Leben realisierte, die in der Idee des „Theatrum mundi“, des großen barocken Welttheaters, kulminierte. Innocente Colomba, der die teils architektonischen, teils naturimitierenden Festdekorationen entwarf, wusste dabei den ausgefallensten Ideen seines Dienstherrn glanzvolle Gestalt zu verleihen.

¹⁴⁶ Durch die Aufführung von *Demofonte* 1764 am württembergischen Hof entstanden 14.121 Gulden an Ausstattungskosten (Dekorationen und Kostüme), wogegen die beiden 1746/47 am preußischen Hof aufgeführten Opern *Caio Fabricio* und *Arminio* zusammen umgerechnet ca. 10.600 Gulden erforderten.

¹⁴⁷ Dieselbe Praxis ist für den preußischen Hof nachweisbar, siehe Rasche 1999, S. 105 und 122–126.

¹⁴⁸ Vgl. Zielske 1969, S. 38–40.

¹⁴⁹ Siehe hierzu Berger 1997, S. 45–137.

¹⁵⁰ Siehe Zielske 1969, S. 25.

¹⁵¹ Siehe hierzu Berger 1997, S. 66.

Mit Colomba hatte Herzog Carl Eugen einen erfahrenen und weitblickenden Künstler verpflichtet, dessen fruchtbringende Fantasie den traditionellen Bühnenbildformen lange Zeit immer neue Seiten abzugewinnen wusste. Der Theatralarchitekt war am Hof sehr geschätzt, was sich auch darin manifestierte, dass er 1761 zum Professor an der Kunstakademie berufen wurde.¹⁵² Die steigende Bedeutung, die der Dekoration im Bühnengeschehen zugemessen wurde, lässt sich unter anderem an den Eintragungen in den Libretti, die bei Festaufführungen regelmäßig an die Zuhörer ausgegeben wurden, ablesen. In den ersten Jahren wurden auf dem Titelblatt jeweils nur der Textdichter und der Komponist genannt, nicht jedoch der leitende Dekorateur. Im Libretto zur Aufführung von *La clemenza di Tito* am 30. August 1753 erscheint erstmalig Colombas Name auf einer der einführenden Seiten unterhalb der Aufstellung der „Mutazioni di Scena“, was zunächst in dieser Weise beibehalten wurde.¹⁵³ Ab dem 11. Februar 1758, an dem eine Neufassung des *Ezio* zur Darstellung kam, wurde Colomba dann zusammen mit dem Textdichter, dem Komponisten und dem Ballettmeister auf dem Titelblatt des Librettos erwähnt.¹⁵⁴ Die hierdurch ausgewiesene Stellung als maßgeblicher Mitgestalter der fürstlichen Theaterereignisse behielt Colomba bis zu seinem endgültigen Weggang vom Hof im Jahre 1767, und auch danach wurden die unter seiner Leitung geschaffenen Szenerien noch lange Zeit aufbewahrt und immer wieder genutzt.

Bei der Erfüllung seiner Aufgaben agierte Colomba annähernd wie ein selbständiger Unternehmer. Er lieferte nicht nur Entwürfe und sorgte für deren Umsetzung in der Werkstatt, er zog auch die nötigen Kräfte zur Ausführung heran, beschaffte Materialien und trat dabei in vielerlei Hinsicht finanziell in Vorleistung.¹⁵⁵ Sein organisatorisches Talent und seine Autorität scheinen ebenso ausgeprägt gewesen zu sein wie seine künstlerische Kompetenz. Die Korrespondenzen, die er mit seinem Freund und Vertrauten, dem Theaterintendanten Albrecht Jakob Bühler (1722–1794), führte, zeugen von Verstand und Bildung, beispielsweise auch in ikonographischen Belangen. So liegt ein Konzept für die Gestaltung der Decke des Ludwigsburger Opernhauses vor, für die Colomba zwei Bildthemen vorschlug: zum einen *Die Versammlung und Mahlzeit aller Götter*, zum anderen *Apoll und die Horen, begleitet von Aurora und den Künsten*.¹⁵⁶ Die beigefügte Erklärung des allegorischen Gehaltes belegt, dass Colomba in der gängigen Herrscherikonographie bewandert war und zudem recht gut einschätzen konnte, in welcher Weise sein Dienstherr in einer bildlichen Darstellung verherrlicht zu werden wünschte. So schreibt er zu seinem zweiten Vorschlag:

¹⁵² Siehe Schauer 2000, S. 77.

¹⁵³ *La clemenza* 1753 (Nachweis siehe Anhang, Libretti).

¹⁵⁴ *Ezio* 1758.

¹⁵⁵ Finanzielle Vorleistungen Colombas werden durch zahlreiche Archivalien belegt, siehe beispielsweise HStAS A 21 Bü 624, 5, 5.

¹⁵⁶ HStAS A 21 Bü 539, 31.

[...] durch den Apollo versteht sich die hohe Person Ihrer Herzogl. Durchlaucht, durch die Hores dero hohe Gaben und ohnermüdliche Vigilanz, durch die Aurora die Belohnung der Künsten und Wissenschaften, welche solche zu Ihrer Diensten aufmuntert.

Der Dekorateur legte auch – bei aller standesgemäßen Zurückhaltung – ein zunehmendes Selbstbewusstsein gegenüber dem Herzog und der höfischen Verwaltung an den Tag. Regelmäßig hatte er größere Summen abzurechnen oder zugesagte Vorschüsse einzuholen und musste seine Ansprüche in wiederholten, teils nachdrücklichen Gesuchen geltend machen.¹⁵⁷ Denn obgleich Carl Eugen bei der Beschaffung von Geldmitteln mit größter Rücksichtslosigkeit vorging, reichte das Zusammengezogene zur Deckung der Verbindlichkeiten niemals aus, und es kam gegenüber Künstlern und Handwerkern zu ständigen Säumnissen, Kürzungen oder gar zur Verweigerung von Bezügen.¹⁵⁸

Die Herstellung der Dekorationen erfolgte in einer Bühnenbildwerkstatt, die laut Krauß seit 1746 im ehemaligen Kriegsmagazin am Rothebühlplatz in Stuttgart untergebracht war.¹⁵⁹ 1764 wurde für sie in unmittelbarer Nähe ein eigenes Gebäude errichtet.¹⁶⁰ Mit der im Oktober gleichen Jahres erfolgten Verlegung der Residenz nach Ludwigsburg wurde auch dort eine Werkstätte benötigt, in der die Bühnenausstattungen für das nun stärker frequentierte Schlosstheater und das im Park neu erbaute Opernhaus hergestellt werden konnten. Laut einer Notiz Innocente Colombas wurde zu diesem Zweck der „alte Comedien Saal“ geräumt, wobei es sich um den ehemals als provisorischer Aufführungsort genutzten großen Saal im sogenannten Festinbau gehandelt haben muss.¹⁶¹ Im Bühnenbildinventar, das Colomba 1766 anfertigte, erwähnt er den „Mahler Saal“ in Schloss Ludwigsburg.¹⁶² Bei Rückverlegung der Residenz nach Stuttgart 1775 waren die

¹⁵⁷ Siehe beispielsweise HStAS A 21 Bü 178, Schreiben Colombas an Herzog Carl Eugen vom 18. Juli 1763.

¹⁵⁸ So ist beispielsweise einer Rechnungsaufstellung des Bauverwalters Tobias Ulrich Enslin vom 8. Juli 1763 zu entnehmen, dass der Bühnenmaler Antonio di Bittio die Bezahlung für einen 1751 erteilten Auftrag erst im Jahre 1758 erhielt, HStAS A 21 Bü 959, 113.

¹⁵⁹ Krauß 1908, S. 65. Woher der Autor diese Information bezog, ist nicht zu ersehen. Die Einrichtung der Werkstatt könnte in Zusammenhang mit dem Abbruch des Alten Komödienhauses gestanden haben, in dessen Folge die dort vorhandenen Bühnendekorationen für eine spätere Nutzung zwischengelagert werden mussten.

¹⁶⁰ In einem Schreiben des Theaterintendanten Böhler an Herzog Carl Eugen vom 19. März 1764 wird erwähnt, dass zu diesem Zeitpunkt keine nutzbare Dekorationswerkstatt vorhanden, die Schaffung einer solchen jedoch bis zum Ende des darauffolgenden Monats vorgesehen war, HStAS A 21 Bü 625, Akte Servandoni, 51–55. Da das erforderliche Bauholz erwähnt wird, muss ein eigenständiges Gebäude in Planung gewesen sein. Es dürfte sich dabei um den am Rotebühlplatz gegenüber den beiden Gebäuden des Kriegsmagazins gelegenen „Mahler-Saal“ gehandelt haben, der auf einem Grundrissplan aus dem Jahre 1774 erscheint und als nicht mehr vorhanden bezeichnet wird, HStAS A 248 Bü 296. Die Werkstatt dürfte kurze Zeit nach ihrer Errichtung aufgrund des Umzugs des Hofes nach Ludwigsburg im Oktober 1764 obsolet geworden sein.

¹⁶¹ HStAS A 21 Bü 539, 31. Mit der Räumung des Saales schuf man Platz für die anstehenden Vorbereitungen zur Oper *La Clemenza di Tito*, die am 6. Januar 1765 im Schlosstheater wie deraufgeführt wurde.

¹⁶² OLu/SLu/OSt 1766, S. 9.

Gebäude am Rotebühlplatz nicht mehr vorhanden.¹⁶³ Wo sich die Bühnenbildwerkstatt in der Folgezeit befand, ist nicht bekannt. Möglicherweise erhielt sie ihren Platz im Akademiegebäude, in dessen unmittelbarer Nähe dann auch das ab 1780 regelmäßig bespielte Kleine Theater errichtet wurde.

Unter Colomba war eine größere Zahl von Bühnenmalern tätig, die in einem arbeitsteiligen Verfahren die Dekorationen schufen. Da an den festlichen Theaterabenden teilweise bis zu 25 Bühnenbilder benötigt wurden, mit der Herstellung jedoch oft genug verspätet begonnen wurde, war die Arbeit nicht anders zu bewältigen. Korrespondenzen Colombas sind Hinweise bezüglich der Werkstattabläufe zu entnehmen. So erfahren wir, dass der Theatralarchitekt zu den vorgesehenen Ausstattungsstücken Risse anfertigte und diese von Mitarbeitern in größere Formate übertragen ließ. Anhand dieser Vorlagen wurden anschließend die Malereien ausgeführt, wobei Colomba an die wichtigsten Teile selbst Hand anlegte.¹⁶⁴ An den Vorbereitungen für die Eröffnung der Lusthausoper am 30. August 1750, die unter der Leitung Stephan Schencks durchgeführt wurden, waren laut Akten bereits neun Bühnenmaler beteiligt, darunter Antonio di Bittio (1722–1797), der sich seit 1748 in Stuttgart aufhielt, und Nicolas Guibal, der 1749 als junges Talent an den Hof gekommen war.¹⁶⁵ Nachdem im darauffolgenden Herbst Innocente Colomba die Dekorationsleitung übernommen hatte, zog dieser neben den am Ort und in der näheren Umgebung ansässigen Kräften auch etliche aus seiner Heimat hinzu, wobei er zumeist familiäre Verbindungen nutzte. So kamen sein Bruder Giacomo, sein Vetter Baptista d'Allio sowie ein Cousin seiner Ehefrau Margherita, Giosué Scotti, nach Stuttgart. In Scotti fand Colomba einen zuverlässigen Assistenten, der in seiner Abwesenheit die Dekorationsarbeiten beaufsichtigte und später auch seine Nachfolge als Theatralarchitekt antrat.¹⁶⁶

Herzog Carl Eugen nahm in nicht unerheblichem Maße Anteil an der Konzeption von Bühnenausstattungen, beurteilte Entwürfe, äußerte Änderungswünsche. Dass er die Befähigung besaß, inszenatorische Aspekte sachkundig zu beurteilen, wurde ihm auch von seinen Kritikern nicht abgesprochen. Selbst der Historiker und Publizist Johann Gottfried Pahl, der drei Jahre nach dem Tode Carl Eugens mit dessen staatsmännischem Verhalten hart ins Gericht ging, räumte ein:

[...] in manchen Zweigen des Geschmacks waren seine Sinne kompetent. In der Kunst eine Feyerlichkeit, einen Einzug, eine Illumination, einen Ball, eine Jagd, die Dekoration eines Gebäudes – anzufordnen, übertraf ihn niemand.¹⁶⁷

¹⁶³ Siehe Anm. 160.

¹⁶⁴ HStAS A 21 Bü 624, 5, 16. Schreiben Colombas an den Theaterintendanten Bühler vom 1. April 1764, in dem er angibt, wie er die Arbeiten für die kommende Festsaison zu koordinieren gedachte.

¹⁶⁵ Siehe Bach 1902b, S. 1.

¹⁶⁶ Siehe hierzu S. 88, 149 und 154.

¹⁶⁷ Pahl 1799, S. 26.

Im Hauptstaatsarchiv Stuttgart liegt eine Notiz vor, die offenbar während der Vorbereitungen zur Aufführung von Jommellis zweiter Stuttgarter Vertonung des *Ezio* am 11. Februar 1758 im Opernhaus Stuttgart verfasst wurde und die Kommentare des Fürsten zu den Dekorationsentwürfen Colombas wiedergibt (Abb. 17).¹⁶⁸ Drei der sechs benötigten Szenerien sollten neu hergestellt werden. Colombas Entwurf zu *Parte del Foro Romano* wurde angenommen, zur *Kerkervorhalle* wurde hingegen vermerkt, „Serenissimus wollen, dass der Fonds etwas mehr komponiert werde, als der riss es ausweist“.¹⁶⁹ Zur letzten Szenerie von *Ezio*, das Kapitol darstellend, ist folgende Anweisung notiert: „Diese Szene ist ganz neu zu machen, und solle der Dekorateur sich alle Mühe geben etwas großes und prächtiges an den Tag zu bringen. Der riss wird nicht aprobiert.“ Und weiter heißt es: „Da diesen Winter auch die Opera *Titus* representiert wird, izo muss Decorateur darauf sehen, dass die letzte Dekoration vom *Ezio* keine ressemblence bekommt.“

Der künstlerische Geschmack Herzog Carl Eugens war – zumindest auf dem Felde der Bühnendekoration – ohne Zweifel rückwärtsgewandt. Sein Interesse war auf größtmögliche Repräsentation und Prachtentfaltung ausgerichtet, und diesem Ansinnen kam der spätbarocke Ausstattungsstil der ersten Jahrhunderthälfte mit seinen monumentalen Raumgebilden und der Überfülle an festlichem Zierrat eher entgegen als die auf Klärung und Mäßigung abzielende Ästhetik des Klassizismus. Die oben zitierte Äußerung, dass Colomba für die Kapitolszene etwas „großes und prächtiges“ schaffen solle, macht deutlich, wie sehr Carl Eugen noch dem barocken Streben nach „Magnificenza“ auf der Bühne anhing. Auch seine Anmerkung, dass die Kapitolszene in *Ezio* keine Ähnlichkeit mit der in *Titus (Tito Manlio)* besitzen dürfe, verweist auf ein genuin barockes Gestaltungsprinzip: das Streben nach steter Neuheit dessen, was auf der Bühne zu sehen war, um dem Betrachter permanente Abwechslung zu bieten, ihn zu überraschen und ihm Augenlust zu bereiten. Ohne Zweifel sah Carl Eugen in der Überwältigung des Publikums durch visuelle Reize ein probates Mittel, fürstliche Souveränität zu demonstrieren, was für ihn wie für die meisten Regenten seiner Epoche den primären Zweck des höfischen Theaterereignisses darstellte.

Wie bereits erwähnt, stand Carl Eugen mit seiner konservativen bühnenprogrammatischen Ausrichtung zu jener Zeit nicht alleine. Selbst Friedrich der Große, dessen Auffassung vom Regenten als „erstem Diener des Staates“ den aufgeklärten Absolutismus nachhaltig prägte und der auf ein besonnenes Vorgehen im Bereich der höfischen Repräsentation Wert legte, hielt noch nach der Jahrhundertmitte an der spätbarocken Prachtentfaltung auf der Bühne fest.¹⁷⁰ Dies stand in weitgehendem Gegensatz zur sonst am preußischen Hof verfolgten künstlerischen Ausrichtung, so war das Berliner Opernhaus in einem durch schlichte

¹⁶⁸ HStAS A 21 Bü 164. Nach der Handschrift zu schließen, wurde die Notiz sehr wahrscheinlich vom Theaterintendanten Bühler verfasst.

¹⁶⁹ Siehe hierzu auch S. 113.

¹⁷⁰ Siehe hierzu Henzel 1997, S. 13–17.

für Decorationes der Opera Ezio sollen folgende gestalten
gewünscht werden.

No. 1. Parte del foro Romano. — Nun. die rist ist approbill.

No. 2. Camera portante di Piazza. — Soll das jährliche Nata zimmer auf
der baserse gewöhnlich werden.

No. 3. Orti Palatini. — Soll nach einer gewünschten, sondern
einer von Ihnen gegebenen gestalt
dazu gewöhnlich werden.

No. 4. Galleria di Statui. — Soll ebenfalls auf andere Decorationen
zufaaren. Componirt werden.

No. 5. Atri delle Carceri. — Soll die fond und scenes nach ge-
wünscht werden; Sehr wollten, daß die
fond etwas mehr componirt warden, aber
die rist außer sich.

No. 6. Campidoglio. — Diese Scene ist ganz nach dem magazin,
und solla Decorateur sich alle mög-
lichen, auch großartigsten und
fazetzen bringen.
Die rist wird nicht approbill.

No. 7. Die drei Wälder auf der Oper
Titus representiert wird; also nach
Dekonieur Jarettffan, daß die Oper
decoration von Ezio keine reale
ähnlichkeit.

Abb. 17 Dekorationsanweisung zur Oper *Ezio* (1758). Stuttgart, Hauptsstaatsarchiv, HStAS A 21 Bü 164.

Klarheit gekennzeichneten palladianischen Stil errichtet und nach Art des maßvoll-eleganten, am französischen und niederländischen Klassizismus orientierten „Friederizianischen Rokoko“ ausgestattet worden. Diesem Stiliom stellte Giuseppe Galli Bibiena während seiner Berliner Jahre Bühnenkompositionen von schwellender spätbarocker Monumentalität gegenüber – unter dem Beifall des preußischen Königs, der ebenso wie Carl Eugen der Ansicht war, dass ein solcher Rückgriff auf eine retrospektive aber effektvolle Ästhetik der Wirkungsmacht des Bühneneignisses förderlich war.¹⁷¹ Allerdings kam am preußischen Hof die Entwicklung durch den Beginn des Siebenjährigen Krieges 1756 zu einem vorläufigen Abschluss, und beim Wiederaufleben des Spielbetriebs 1763 musste ein neuer künstlerischer Ansatz gefunden werden. Carl Eugen wiederum scheint noch während der sechziger Jahre an den einmal gefassten bühnenprogrammatischen Parametern festgehalten zu haben – ungeachtet der Tatsache, dass auch an seinem Hof längst der Klassizismus in Erscheinung getreten war. Mit Philippe de La Guépière (1715–1773) war bereits 1752 ein Vertreter des *goût grec*, einer gegen das französische Rokoko gewendeten frühklassizistischen Stilrichtung, an den Hof gekommen.¹⁷² Durch sein Wirken am Neuen Schloss in Stuttgart, am Seeschloss Monrepos und an der Sommerresidenz auf der Solitude nahm der in Paris ausgebildete Architekt maßgeblichen Einfluss auf die Stilentwicklung im Herzogtum. Auch Nicolas Guibal, der in Rom dem fortschrittlichen Künstlerkreis um den Kardinal Albani angehört und mit Raffael Mengs in Verbindung gestanden hatte, bemühte sich als Kunsttheoretiker um die Rezeption frühklassizistischer Gestaltungsformen am württembergischen Hof, was der Herzog, der in Rom selbst mit Albani verkehrt hatte, unterstützte. Es steht zu vermuten, dass diese Stiltendenzen auch in der Theaterdekoration nicht ohne Wirkung blieben – allem Anschein nach veranlasste dies Carl Eugen jedoch nicht, von den Prinzipien der barocken Tiefenbühne und dem Streben nach „Magnificenza“ Abstand zu nehmen. Aus diesem Festhalten an einer retrospektiven Bühnenprogrammatik bei gleichzeitigem Anspruch, auf der Szene stets Neues geboten zu bekommen, musste mit der Zeit ein Konflikt entstehen, der die Notwendigkeit zur Veränderung nach sich zog.

II.2.3 Colombas Demissionswunsch

Auf dem Höhepunkt der württembergischen Theaterblüte, im März 1763, übermittelte Innocente Colomba dem Herzog sein Entlassungsgesuch.¹⁷³ Als Begründung gab er an, dass er nach dem Ableben seiner Mutter in Italien und seiner Schwiegermutter in Neuhausen zum einen in die Heimat reisen müsse, um die finanziellen Verhältnisse zu ordnen, zum anderen sich um die Erziehung seiner minderjährigen Schwäger und Schwägerinnen zu kümmern habe. Auch wenn

¹⁷¹ Siehe hierzu Schumacher 2013, S. 144 f.

¹⁷² Siehe hierzu Klaiber 1959, S. 9.

¹⁷³ HStAS A 21 Bü 624, 5, 2.

diese Umstände sicherlich schwer wogen, liegt es nahe, hinter Colombas Demissionswunsch noch weitere Gründe zu vermuten. Neben der fortwährenden Finanznot am württembergischen Hof, die seine Arbeit erheblich erschwerte, dürfte ein Sachverhalt von Bedeutung gewesen sein, den der Künstler in seinem Schreiben fast beiläufig erwähnt: „Da nun solches Ihro Herzoglichen Durchlaucht zur avantage gereichert, maassen man widerum eine starcke opera gemacht werden sollte, ich außerstande währe viel neuß mehr zu erfinden, so hoffe Ihro Herzoglichen Durchlaucht werden mir solche (Entlassung) gerne accordieren.“ Diese Formulierung lässt darauf schließen, dass der Künstler mit seiner Kreativität an eine Grenze gestoßen war und dass es ihm aus diesem Grund an der Zeit schien, die Dekorationsleitung bei Hofe in andere Hände zu legen.

Der Theaterwissenschaftler Harald Zielske hat sich in seinem Aufsatz *Innocente Colomba und das spätbarocke Bühnenbild* näher mit dieser Situation befasst.¹⁷⁴ Er sieht im Demissionsgesuch des Theatralarchitekten die Folge einer grundlegenden Krise, die nach Jahren der Hochblüte im württembergischen Dekorationswesen eingetreten sei. Als Ursache hierfür erachtet er in erster Linie die starre Rückwärtsgewandtheit des Herzogs, die eine künstlerische Weiterentwicklung verhindert habe. Colomba wiederum, der die Notwendigkeit zu einer Neuorientierung erkannt, sich aber nicht in der Lage gesehen habe, diese selbst herbeizuführen, habe durch seinen Rückzug jüngeren, innovativen Kräften Platz machen wollen. Zur Beurteilung des Sachverhalts zieht Zielske neben den grundlegenden theaterhistorischen Quellen ein Konvolut von Briefen hinzu, die Innocente Colomba in den Jahren 1763 und 1764 teils an Herzog Carl Eugen, teils an den Theaterintendanten Bühler schrieb und die sich im Bestand des Hauptstaatsarchivs Stuttgart erhalten haben.¹⁷⁵ Sie geben Aufschluss über die Ereignisse um Colombas Demissionsgesuch und über die künstlerischen Parameter, die in diesem Zusammenhang verhandelt wurden. Diese bedeutsamen Schriftstücke und die von Zielske aus ihrer Analyse gezogenen Schlüsse lohnen eine neuere Betrachtung vor dem Hintergrund der geschilderten stilgeschichtlichen Entwicklungen, der damaligen Verhältnisse im Kulturbetrieb des württembergischen Hofes sowie der Lebens- und Arbeitsumstände der beteiligten Personen.

Colombas Formulierung, sein Rückzug vom württembergischen Hof werde dem Herzog zum Vorteil gereichen, deutet darauf hin, dass es während der vorangegangenen Festfolge des Frühjahrs 1763 zu Spannungen zwischen dem verdienten Dekorateur und seinem Dienstherrn gekommen war. Mit Sicherheit schätzte Carl Eugen die bewährte und allseits gelobte Arbeit Colombas, der ehrgeizige Regent neigte jedoch zu überzogenen Ansprüchen, und sein egozentrisches Wesen äußerte sich regelmäßig in herrischem und unduldsamem Verhalten gegenüber seiner Umgebung.¹⁷⁶ Der Wunsch Carl Eugens, alle Aspekte

¹⁷⁴ Zielske 1969, S. 25–29.

¹⁷⁵ HStAS A 21 Bü 624.

¹⁷⁶ Siehe hierzu Pahl 1799, S. 27–29.

eines Theaterereignisses möglichst großartig zu gestalten, dürfte sich im Vorfeld der Festveranstaltungen zu seinem 35. Geburtstag ins Maßlose gesteigert haben, und es liegt nahe, dass er – ähnlich wie dies 1758 bei der Begutachtung der Dekorationsentwürfe zu *Ezio* geschehen war – nicht mit Kritik und dezidierten Forderungen sparte. Colomba wiederum, der sich nach dreizehnjähriger Tätigkeit in Stuttgart nicht mehr in der Lage sah, das höfische Publikum mit permanenten Neuheiten zu überraschen, und dem aufgrund des allgemeinen Klimas im Lande vermutlich bewusst war, dass die extremen Aufwendungen im Bereich der fürstlichen Repräsentation nicht unbegrenzt fortgeführt werden konnten, dürfte den Entschluss gefasst haben, sich dieser bedenklichen Situation zu entziehen.

Die Reaktion Carl Eugens auf das Ansinnen seines Theatralarchitekten ist nicht überliefert. Einem Schreiben Colombas vom 18. April 1763 lässt sich jedoch entnehmen, dass der Herzog ihm hatte mitteilen lassen, seinem Demissionswunsch werde stattgegeben, sobald Ersatz für ihn gefunden worden sei.¹⁷⁷ Colomba, dem an seiner baldigen Entlassung gelegen war, bemühte sich selbst um die Erfüllung dieser Vorgabe und nannte dem Herzog fünf mögliche Kandidaten für seine Nachfolge: zwei nicht namentlich aufgeführte junge Bühnenbildner aus Paris, die Nicolas Guibal empfohlen hatte, den gleichfalls in Paris ansässigen Hofdekorateur Jean Nicolas Servandoni, den Colomba als hochberühmt aber teuer klassifizierte, Antonio Galli Bibiena, den er als stark in der Perspektive, aber schwach im Kolorit bezeichnete, und schließlich die Brüder Galliari, die laut Colomba in Turin und im Mailändischen zu den Renommiertesten ihrer Zunft gehörten. Seine Empfehlung fiel auf die beiden jungen Pariser Nachwuchskünstler oder auf die Galliari.

Harald Zielske sieht in den Äußerungen Colombas den Versuch, Herzog Carl Eugen zur Wahl einer fortschrittlich gesinnten Kraft zu bewegen, die eine künstlerische Erneuerung des Bühnenbildes am württembergischen Hof herbeiführen konnte.¹⁷⁸ Die beiden Vertreter einer traditionellen Bühnenbildgestaltung – Jean Nicolas Servandoni und Antonio Galli Bibiena – habe er hingegen durch seine Bemerkungen von vornherein ausgeschieden. Dem ist zu entgegnen, dass Servandoni zwar bereits 68 Jahre alt war, aber keineswegs zu den Vertretern eines ausschließlich traditionellen, in diesem Fall dezidiert spätbarocken Dekorationsstils zu zählen war, vielmehr machte er sich nach heutiger Forschungsmeinung trotz partieller Rückgriffe auf die Theaterästhetik des 17. Jahrhunderts um eine klassizistische Erneuerung des Bühnenbildes maßgeblich verdient und löste sich in mancher Hinsicht von althergebrachten Schematismen.¹⁷⁹ Daher ist auch nicht anzunehmen, dass Colomba ihn aus künstlerischen Gründen hintanstellte, sondern dass es ihm darum ging, Vorschläge zu priorisieren, deren Umsetzung möglich erschien. Ein Engagement des berühmten Servandoni durch den mit

¹⁷⁷ HStAS A 21 Bü 624, 5, 3.

¹⁷⁸ Zielske 1969, S. 28 f.

¹⁷⁹ Siehe hierzu Kp. II.3.2.2.

notorischem Geldmangel ringenden württembergischen Herzog erachtete er vermutlich als kaum realisierbar. Die einschränkende Anmerkung zu Antonio Galli Bibiena verdient hingegen unter künstlerischen Aspekten Beachtung: Wir kennen eine größere Anzahl von Bühnenbildentwürfen des lange Jahre in Wien beschäftigten und später nach Italien zurückgekehrten Antonio und wissen um seine Stärke in der Perspektivkonstruktion, die ihm ebenso wie seinen Verwandten zu eigen war, doch haben wir keine Vorstellung vom farblichen Erscheinungsbild seiner Kreationen.¹⁸⁰ Es mag sein, dass der am frischen Kolorit seines Onkels Luca Antonio geschulte Innocente Colomba in dieser Hinsicht ein Defizit bei dem berühmten Kollegen wahrnahm. Es mag aber auch sein, dass er ihn ebenfalls für zu teuer wählte, dieses Argument jedoch gegenüber dem stolzen Carl Eugen nicht zu auffällig wiederholen wollte. Die beiden jungen Dekorateure aus Paris hingegen waren sicherlich für den württembergischen Hof erschwinglich, weshalb Colomba sie – vermutlich ohne persönliche Kenntnis ihrer Leistungen – im Vertrauen auf den Sachverständigen Nicolas Guibals empfahl. Die Galliari wiederum erfüllten drei wichtige Voraussetzungen: Sie waren künstlerisch zweifelsfrei kompetent, in ihrem regionalen Umfeld renommiert, aber nicht so weitreichend bekannt, dass von ihnen überhöhte Honorarforderungen zu erwarten waren.¹⁸¹ Somit lassen sich die Empfehlungen Colombas unter vorwiegend pragmatischen Gesichtspunkten begründen, ohne dass künstlerische dabei völlig in Abrede zu stellen wären.

Es steht außer Zweifel, dass Innocente Colomba die Zukunft des Dekorationswesens am württembergischen Hof im Engagement einer Künstlerpersönlichkeit sah, die mit kreativen Ideen den Wunsch des Herzogs nach dem steten Reiz des Neuen und Beeindruckenden auf der Bühne stillen konnte. Ob der weitblickende Theatralarchitekt dabei einen bewussten Stilwechsel hin zu den Prinzipien des aufkommenden Klassizismus im Sinne hatte, lässt sich nur beantworten, wenn man näher bestimmt, wo Colombas Kunst auf dem Feld der verzweigten stilistischen Richtungen jener Zeit einzuordnen ist und wo er sich selbst verortet sah. Harald Zielske versucht, aus dem bereits erwähnten Konvolut persönlicher Briefe Colombas die künstlerischen Gestaltungsprinzipien des Dekorateurs zu erschließen.¹⁸² Als maßgebliche Aspekte erweisen sich dabei die tiefenräumliche Anlage des Bühnenbildes, der Anspruch auf stete Neuheit des Gezeigten, eine starke dynamische Qualität, die durch sorgsam konzipierte Szenenverwandlungen bei bewusstem Wechsel von langen und kurzen Kulissenfolgen zu erzielen war, und der Wunsch, den Betrachter zu „surprenieren“, ihn mit Unerwartetem

¹⁸⁰ Zum künstlerischen Profil Antonio Galli Bibienas siehe Ball-Krückmann 1998a, S. 120–129; Lenzi/Bentini 2000, S. 29–31.

¹⁸¹ Zum Wirken der Brüder Galliari siehe Viale Ferrero 1963, S. 187–260.

¹⁸² Zielske 1969, S. 35–41.

zu überraschen.¹⁸³ Dies alles betrachtet Zielske als Ausdruck einer ungebrochen spätbarocken Kunsthaltung, weshalb er der Einschätzung Tintelnots, Colomba sei als einer der Wegbereiter des klassizistischen Bühnenbildes zu betrachten, widerspricht. Hierzu ist zu bemerken, dass Zielske in seiner Eigenschaft als Theaterwissenschaftler die stilgeschichtliche Einordnung Colombas ausschließlich anhand konzeptioneller und bühnenpraktischer Aspekte vornimmt, wogegen das Urteil Tintelnots auf der bildkünstlerischen Analyse erhaltener Dekorationsentwürfe des Theatralarchitekten beruht. Zweifellos besitzen beide Perspektiven in der vorliegenden Frage Relevanz, haben inhaltlich ihre Berechtigung und verdienen daher gleichermaßen Berücksichtigung. Allerdings wäre zu fragen, ob die aus Colombas Korrespondenz zu erschließenden Gestaltungsprinzipien tatsächlich seiner eigenen künstlerischen Anschauung entsprachen oder nicht zumindest teilweise Reaktionen auf die dezidierten Anforderungen darstellten, die Herzog Carl Eugen an seinen Hofdekorateur richtete. Entsprechen doch die von Zielske genannten Parameter voll und ganz dem, was sich anhand der Äußerungen Carl Eugens als dessen persönlicher bühnenästhetischer Geschmack bestimmen lässt. Um Colombas eigenes künstlerisches Wollen erfassen zu können, bedarf es eines näheren Blickes auf Arbeiten, die er außerhalb seines Wirkungskreises am württembergischen Hof schuf – wir werden hierauf noch eingehen.¹⁸⁴ An dieser Stelle sei zunächst der weitere Gang der Ereignisse geschildert.

II.2.4 Das Engagement Jean Nicolas Servandonis

Die Wahl, die Herzog Carl Eugen für die Nachfolge im Amt des württembergischen Theatralarchitekten schließlich traf, dürfte auch Colomba überrascht haben: In erster Linie auf das Renommee seiner Hofbühne bedacht, entschied sich der Herzog für den hoch angesehenen Jean Nicolas Servandoni (Abb. 18).¹⁸⁵ Der Pariser Hofdekorateur wurde zunächst für zwölf Monate nach Stuttgart verpflichtet, wofür ihm die respektable Summe von 7500 Gulden zugesichert wurde.¹⁸⁶ Begleitet wurde er von seinem als Bühnemaler ausgebildeten Sohn Jean Adrien Claude (1736–1814) und von seinem Schüler Pierre Michel d'Ixnard (1723–1795). Das Engagement kam jedoch erst im Juni 1763 zustande, als die Vorbereitungen für die groß angelegten Geburtstagsfeierlichkeiten des nachfolgenden Frühjahrs bereits begonnen hatten.¹⁸⁷ Um die rechtzeitige Durchführung

¹⁸³ Das „Surprenieren“ des Betrachters bezeichnet Colomba in einem Schreiben an den Intendanten Bühler vom 1. April 1764 als maßgebliche Aufgabe des Theaterdekorateurs, HStAS A 21 Bü 956, 197. Siehe hierzu auch S. 147.

¹⁸⁴ Siehe hierzu Kp. II.3.1.3 und II.3.1.4.

¹⁸⁵ Denkbar ist, dass Herzog Carl Eugen auf seiner Parisreise im Jahre 1748 Arbeiten Servandonis gesehen hatte, was seine Entscheidung für ein Engagement des Hofdekorateurs beeinflusst haben könnte. Siehe hierzu auch S. 64.

¹⁸⁶ HStAS A 21 Bü 625, Akte Servandoni; siehe auch Krauß 1907a, S. 490.

¹⁸⁷ Vgl. Zielske 1969, S. 29.



Abb. 18 Jean-François Gilles Colson: *Jean-Nicolas Servandoni*, Öl auf Leinwand, 100 × 65 cm, um 1760. Paris, Musée Carnavalet, P2836.

der erforderlichen Dekorationsarbeiten zu sichern, wurde Innocente Colomba, der sich zwischenzeitig in seine Heimatstadt Arogno zurückgezogen hatte, zu Hilfe geholt, und die beiden Meister teilten sich die Ausstattung von Jommellis Festoper *Demofoonte*, die am 11. Februar 1764 zur Aufführung kommen sollte. Auf Colomba entfielen vier neu zu fertigende Dekorationen zur Oper, Servandoni schuf zu dieser zwei sowie dreizehn weitere zu den Zwischenaktballetten *La mort de Lycomède* und *Hypermnestre*. Glaubt man dem Festbericht des Hofpoeten Uriot, geriet die Aufführung zum Triumph. Den Leistungen beider Dekorateure wurde höchstes Lob gezollt, wobei der Guest aus Paris, der auch die größere Anzahl an Szenerien zu verantworten hatte, besonders ausführlich geehrt wurde.¹⁸⁸

Ungeachtet der rühmenden Worte Uriots kam es nach Ablauf der Festfolge zu keiner Weiterbeschäftigung Servandonis, obwohl sich dieser mehrfach darum bemühte. In zwei Schreiben an den Theaterintendanten Bühler und an Herzog Carl Eugen versicherte er mit ähnlichem Wortlaut, er werde im Falle eines erneutten Engagements mehr Erfolg haben („mieux Réussir“), da er nun wisse, wie das Stuttgarter Opernhaus gut zu dekorieren sei.¹⁸⁹ Weshalb er sich zu einer solchen Äußerung veranlasst sah, ist nicht ersichtlich. Auch die Reaktionen auf die Eingaben des Chevaliers sind nicht überliefert, es scheint jedoch kein definitiver Bescheid ergangen zu sein. Stattdessen verhandelte der Hof zur gleichen Zeit mit den Gebrüdern Galliari, womit man nun doch einer der beiden Empfehlungen Colombas folgte. Indessen kam es auch hier zu keiner Einigung. Zum einen waren die Galliari vertraglich in einer Weise an die Theater in Turin und Mailand gebunden, die einen umgehenden Einsatz am württembergischen Hof ausschloss, zum anderen ließ die fehlende Kenntnis der Stuttgarter Bühne und ihrer technischen Voraussetzungen eine vorbereitende Tätigkeit aus der Ferne nicht zu.¹⁹⁰ Der Antwortbrief, den Fabrizio Galliari am 24. März, auch in Vertretung seiner Brüder, nach Stuttgart sandte, weist zudem auf künstlerische Hinderungsgründe hin: Fabrizio schreibt, dass man nach seiner Kenntnis am Hof Carl Eugens im Stil der Bibiena inszenieren würde und dass diese Art der Bühnenbildgestaltung von der, die er und seine Brüder pflegen würden, sehr verschieden sei.¹⁹¹ Hierbei dürfte zum einen der Gegensatz zwischen einer traditionell spätbarocken und

¹⁸⁸ Uriot 1764, S. 76–88.

¹⁸⁹ Am 2. März 1764 schrieb Servandoni an Bühler: *Un peu de Rhume et le mauvais temps m'empêchent d'avoir l'honneur d'aller moy même chez vous pour savoir si vous avez eu la Bonté de parler à Son A. S. touchant les Décorations de l'opéra et des Ballets pour l'année prochaine. Je puis Vous assurer Mr. que je me flatte d'y mieux Réussir connaissant à présent ce qu'il convient de faire pour bien décorer le grand théâtre.* Am 30. März wandte sich der Chevalier in gleicher Sache unmittelbar an Herzog Carl Eugen: *Si Votre A. S. veux me conserver une seconde année à son service ... pour faire les Décorations de l'année prochaine de l'opéra et des Ballets; je me flatte d'y mieux Réussir, connaissant à présent ce qu'il convient de faire décorer le grand théâtre, suivant le goût de Son A. S.* HStAS A 21 Bü 625, Akte Servandoni.

¹⁹⁰ Vgl. Zielske 1969, S. 32.

¹⁹¹ HStAS A 21 Bü 625. Der Brief wurde versehentlich in der Akte Scotti abgelegt. Die Anfrage des Hofes an die Galliari, die dem Schreiben Fabrizios vorausgegangen war, ist nicht erhalten.

einer klassizistisch orientierten Ausrichtung angesprochen worden sein, es dürfte zum anderen aber auch darum gegangen sein, dass am Teatro Regio in Turin mit weit geringeren Geldmitteln und damit weniger prunkvoll inszeniert wurde.¹⁹² Etwa zeitgleich fragte der Hof auch bei Colomba an, der sich durchaus überrascht zeigte, dass man den hochberühmten Servandoni nicht weiterbeschäftigen wollte, sondern sich wieder an ihn wandte.¹⁹³ Nach einigem Überlegen und dem Aushandeln sehr vorteilhafter Bedingungen sagte er zu, allerdings nur für ein weiteres Jahr und mit dem Hinweis, er tue dies „um Ihr Herzogl. Durchl. zu zeigen wie sehr Höchst Denenselben zugethan bin und auch um Zeit zu geben sich mit einem anderen zu versehen“.

Die Hintergründe der geschilderten Vorgänge sind nicht unmittelbar zu erschließen. Zielske geht davon aus, dass der alternde Servandoni die Erwartungen des Hofes nicht erfüllt habe und dass man nachträglich zu der Erkenntnis gelangt sei, mit einem Vertreter der traditionellen Dekorationskunst – als den Zielske Servandoni betrachtet – die falsche Wahl für Colombas Nachfolge getroffen zu haben. Obwohl der Chevalier sein Versagen mit der mangelnden Kenntnis der Verhältnisse am Stuttgarter Opernhaus entschuldigt und eine Verbesserung seiner Leistungen in Aussicht gestellt habe, sei der Hof an keiner Weiterbeschäftigung interessiert gewesen.¹⁹⁴ Mit dem Versuch, die Galliari zu engagieren, habe man eine Reform des in Stagnation geratenen Bühnenbildwesens angestrebt, was jedoch daran gescheitert sei, dass die fortschrittlich gesinnten Brüder der in Stuttgart gepflegten veralteten Gestaltungsweise eine klare Absage erteilt und für ein Engagement unannehbare Bedingungen gestellt hätten. Mit der Wiederanstellung Colombas habe man schließlich an Bewährtes angeknüpft, was die notwendige Erneuerung verhindert und zum endgültigen Niedergang des ehemals so blühenden Bühnenwesens am württembergischen Hof beigetragen habe.¹⁹⁵

Es mag sein, dass Servandoni die Gegebenheiten auf der Lusthausbühne nicht in der Weise nutzte, wie Herzog Carl Eugen dies über die Jahre von Colomba gewohnt gewesen war. Anhand der erhaltenen Planungsunterlagen und Inventare lässt sich belegen, dass von den fünfzehn Dekorationen des Chevaliers nur zwei – die *Place publique* aus *Hypermnestra* und das *Palais du Soleil* aus *La mort*

¹⁹² Siehe hierzu Viale Ferrero 1980, S. 261.

¹⁹³ HStAS A 21 Bü 624, 5, 16. Die vollständige Wiedergabe des Schreibens findet sich im Anhang, Transkriptionen, Dokument C.

¹⁹⁴ Zielske 1969, S. 30 f. Der Autor deutet Servandonis Aussage, er werde im Falle einer Verlängerung seines Engagements beim Dekorieren des Stuttgarter Opernhauses erfolgreicher sein, als Eingeständnis eigenen Misserfolgs. Doch lässt sich die Formulierung „je me flatte d'y mieux Réussir“ auch dahingehend verstehen, dass sich Servandoni aufgrund seiner reichen Erfahrung für berufen erachtete, eine Verbesserung der Verhältnisse an der Lusthausbühne zu erwirken, die sich wiederum positiv auf seine Arbeit ausgewirkt hätte.

¹⁹⁵ Ebd., S. 32–35.

de Lycomède – die Bühnentiefe vollständig einnahmen.¹⁹⁶ Die klassizistisch orientierten szenischen Konzepte Servandonis dürften grundsätzlich nicht die tiefenräumliche Ausrichtung besessen haben, die dem traditionellen bibienesken Bühnenbild eigen war, sie folgten einer anders gearteten aber nicht minder wirkungsvollen Ästhetik. Servandoni nutzte sowohl das Konstruktionsprinzip der Zentralperspektive wie auch das der „scena per angolo“, jedoch in der Weise, dass die Fluchtpunkte über die Raumgrenze des Theaters hinausgeführt und somit der Wahrnehmbarkeit entzogen wurden.¹⁹⁷ Die Verkürzung von Gebäuden zum Hintergrund zu erfolgte demgemäß in geringerem Maße, weshalb sie größer erschienen und dem Betrachter näher rückten. Die revolutionäre Vorgehensweise, von Architekturelementen wie beispielsweise Säulen nur den unteren Teil darzustellen und sie optisch über die Höhe der Bühne hinausstreben zu lassen, veränderte vollends das Verhältnis zwischen Betrachter und Dekoration. Sollten diese Prinzipien in den Arbeiten Servandonis für Stuttgart auch nur teilweise umgesetzt worden sein, so dürfte sich die Hofgesellschaft mancher optischen Neuheit gegenübergesehen haben. Ebenso mag die elegante, französisch-klassizistische Formensprache, die Servandoni anwendete, dem Publikum im Bereich des Bühnendekors ungewöhnlich, aber sicherlich auch reizvoll erschienen sein.¹⁹⁸ Hinzu trat eine Fülle origineller Gestaltungsideen, beispielsweise der Einsatz einer kunstvollen Maschinerie zur Imitation eines Sturmes auf dem Meer mit sinkenden Schiffen in *La mort de Lycomède*.¹⁹⁹

In jedem Fall dürfte das Ansinnen Herzog Carl Eugens, seinen Gästen durch das Engagement eines neuen Bühnendekorateurs unerwartete Eindrücke zu bescheren, durch Servandoni erfüllt worden sein. Keine der eigenwilligen Kreationen des Pariser Gastes kam für den Herzog überraschend, hatte er doch während der Vorbereitungen zur Festveranstaltung ausreichend Gelegenheit, sich anhand der Entwürfe und durch Besichtigung der im Entstehen begriffenen Dekorationen über das zu Erwartende zu informieren, es zu kommentieren und im Bedarfsfall Einfluss auf die Gestaltung zu nehmen. Dass Servandoni im Stuttgarter Opernhaus nicht die Möglichkeiten antraf, die ihm an seinen Pariser Wirkungsstätten zur Verfügung standen, und dass dies gewisse Anpassungen in der Vorgehensweise erforderte, dürfte dem Herzog bewusst gewesen sein. Umso weniger scheint es glaubhaft, dass man die außerordentliche Qualität von Servandonis Dekorationen bei Hofe nicht geschätzt haben soll. Gegen eine solche

¹⁹⁶ Siehe HStAS A 21 Bü 179, Dekorationskonzept zu *Demofoonte*, Anlage zu einem Schreiben des Theaterintendanten Bühler vom 29. Aug. 1763; OSt 1764, fol. 10 und 12; OLu/SLu/OSt 1766, S. 4.

¹⁹⁷ Siehe hierzu Olivier 2018, S. 34.

¹⁹⁸ Im Bestand der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart blieben drei Bühnenbildentwürfe erhalten, die Servandoni bzw. seinen Mitarbeitern zuzuordnen sind und eine Vorstellung von deren künstlerischer Ausrichtung vermitteln. Siehe hierzu S. 142–146.

¹⁹⁹ Siehe Uriot 1764, S. 82, Beschreibung der Szenerie *Place publique avec la mer*. Der Hofpoet lobt die Qualität der Naturnachahmung mit den Worten „...le tout présente le Vrai dans chacune de ses différentes parties“.

Annahme spricht allein die Tatsache, dass fast alle seine Arbeiten aufbewahrt und in den Folgejahren regelmäßig wiederverwendet wurden. Hätten sie nicht gefallen, hätte es nahegelegen, sie zu ersetzen und das Material weiterzuverarbeiten. Doch nicht nur die Inventare der Jahre 1764 und 1766, auch eine Vielzahl von Dekorationskonzepten belegen die rege Nutzung von Servandonis Szenerien in unterschiedlichen Zusammenhängen.²⁰⁰ Man war sich demnach des Wertes seiner Hinterlassenschaft durchaus bewusst, und es wäre ihm auch zuzutrauen gewesen, sich bei nachfolgenden Projekten auf die geschmacklichen Vorstellungen Herzog Carl Eugens einzustellen. Es liegt also nahe zu vermuten, dass nicht künstlerische, sondern äußere Gründe einer Weiterbeschäftigung des Pariser Dekorateurs entgegenstanden.

Licht in die Vorgänge um Servandoni bringt eine Archivalie, der weder Zielske noch andere Autoren bisher Beachtung geschenkt haben. In einem Schreiben vom 19. Mai 1764 unterrichtet Theaterintendant Albrecht Jakob Bühler Herzog Carl Eugen über die Ergebnisse einer Unterredung, die er auf Wunsch des Regenten mit dem Chevalier Servandoni geführt hatte.²⁰¹ Der Text übermittelt eine Vielzahl hochinteressanter Fakten, auf die hier näher eingegangen werden soll. Bühler hatte angefragt, ob Servandoni bereit sei, für die Festfolge des nachfolgenden Jahres wieder einige Ballettdekorationen zu schaffen, und welchen Preis er dafür verlangen würde. Damit verbunden war die Frage, ob der Chevalier die Vergrößerung des Stuttgarter Opernhauses, die er in einem vorausgegangenen Gespräch Herzog Carl Eugen vorgeschlagen habe, tatsächlich vornehmen könne.²⁰² Servandoni antwortete, dass er vorhave, nach einem Zwischenaufenthalt in München nach Wien zu reisen, wo er im August in ein vereinbartes Engagement eintreten wolle. Er könne daher nur noch im Juni und Juli für die Anfertigung von Dekorationen zur Verfügung stehen, müsse im Falle eines Auftrags umgehend mit der Arbeit beginnen, und es sei erforderlich, ihm einen geeigneten Arbeitsplatz und einen Stab tüchtiger Maler zur Verfügung zu stellen. Die Erweiterung des Opernhauses wiederum bedürfe sorgfältiger Vorbereitung, und dazu müsse ihm Oberbaudirektor de La Guépière die entsprechenden Baupläne zur Verfügung stellen. Was sein Honorar betreffe, so habe er bereits geäußert, dass er

²⁰⁰ In den Dekorationsinventaren zu den Opernhäusern in Stuttgart und Ludwigsburg aus den Jahren 1764 und 1766 werden jeweils dreizehn Szenerien aufgeführt, die Servandoni zuzuordnen sind, teilweise verbunden mit Anmerkungen zu Wiederverwendungen, siehe OSt 1764 und OLu/SLu/OSt 1766. Im Ausstattungskonzept zur Wiederaufführung von *Fetonte* am 11. Februar 1768 im Opernhaus Ludwigsburg findet sich beispielsweise zur 1. Szene des 2. Aktes der Eintrag „Gabinetto von 4. Scenen u. 1. prospect. Das Zimmer von Servandoni“, HStAS A 21 Bü 959, 101.

²⁰¹ HStAS A 21 Bü 625, Akte Servandoni.

²⁰² Zitat Bühler: „Euer Herzogl. Durchl.^{ten} haben gdgst befohlen, mich mit dem Chevalier Servandoni zu besprechen, ob er noch einige Decorationen zu denen ballets der zukünftigen Opera angeben und exequiren lassen wolle? Was er davor verlange! und, ob er das theatre der höhe und tiefe nach so, wie er sich bereits mündlich gegen Euer Herzogl. Durchl.^{ten} anheischig gemacht, einzurichten sich getraue.“

von dem bisherigen Jahressatz von 7500 Gulden nicht abgehen könne und dass dieser anteilig auf die vorgesehene Arbeitszeit umzurechnen sei.

Bühlers Bericht zufolge trifft es also nicht zu, dass der Hof Servandoni aus Enttäuschung über die Qualität seiner Arbeit nicht mehr habe weiterbeschäftigen wollen. Man dachte jedoch nicht an eine hauptamtliche Tätigkeit, wie sie Colomba über Jahre hinweg ausgeübt hatte, sondern wünschte, den Chevalier mit einem Teil der Dekorationen für die Festaufführung am nachfolgenden herzoglichen Geburtstag zu beauftragen – es sollte erneut um die Ausstattung von Balletten gehen, wobei Colomba, dessen Weiterbeschäftigung zu diesem Zeitpunkt bereits beschlossen war, wiederum die Operndekorationen hätte übernehmen können. Man war also an einem ähnlichen Arrangement interessiert, wie es zuvor hinsichtlich der Ausstattung von *Demofoonte* getroffen worden war. Vermutlich erhoffte man sich durch die neuerliche Teilung der Aufgaben die vom Herzog gewünschte Abwechslung in der künstlerischen Invention, nachdem Colomba diesbezüglich eine gewisse Ermüdung signalisiert hat. Eine solche Lösung dürfte sich aber auch angesichts des verhältnismäßig hohen Alters Servandonis angeboten haben, denn es scheinen berechtige Zweifel bestanden zu haben, ob dieser die beanspruchende Aufgabe einer hauptamtlichen Tätigkeit in Stuttgart würde erfüllen können. Bereits im Januar 1764, während der Vorbereitungen zu den Geburtstagsfeierlichkeiten, hatte sich Colomba in einem Brief an Bühler als Ersatz angeboten für den Fall, dass Servandoni altersbedingt ausscheiden müsse.²⁰³ In einem späteren Schreiben gibt er an, Servandoni habe nur etwa „den dritten Theil der Arbeit gemacht“²⁰⁴ – ob diese Einschätzung zutraf, muss allerdings offenbleiben. Tatsächlich jedoch scheint der Gast aus Paris vorrangig als kreativer Entwerfer und Koordinator aufgetreten zu sein. Colomba hingegen pflegte sich auch in der praktischen Ausführung und in allen organisatorischen Belangen maßgeblich zu engagieren, was bei einer dauerhaften Übernahme der Dekorationsleitung am württembergischen Hof zweifellos erforderlich war.²⁰⁵ Es scheint, als habe man sich angesichts dieser Umstände um eine Möglichkeit bemüht, Servandoni in angemessener Weise einzusetzen. Parallel zur Anfrage bei den Gebrüdern Galliari, die im März erfolgt war, hatte man versucht, sich erneut Colombas zu versichern, und da dies geglückt war, kam auch eine weitere Beteiligung Servandonis in Frage. Offenbar hoffte man auch, den Chevalier zu einer Reduzierung seiner Honorarforderungen bewegen zu können, worauf sich dieser jedoch nicht einließ. Angesichts der unausgesetzt prekären Finanzlage bei Hofe dürfte hierin ein maßgebliches Hindernis für eine dauerhafte Beschäftigung Servandonis bestanden haben. Führt man sich vor Augen, dass Colomba zum Zeitpunkt seines vorübergehenden Ausscheidens aus württembergischen

²⁰³ HStAS A 21 Bü 624, 5, 14.

²⁰⁴ HStAS A 21 Bü 624, 5, 16.

²⁰⁵ Siehe hierzu auch Kp. II.2.2.

Diensten ein Jahresgehalt von 2000 Gulden bezog und Servandoni für denselben Zeitraum annähernd das Vierfache verlangte, wird dies umso deutlicher.²⁰⁶

Im weiteren Verlauf seines Schreibens äußert Bühler die Einschätzung, „daß Servandoni in der kurzen Zeit von 2 Monathen weder in der Opern-Decorations-Arbeit, noch, und am wenigsten mit Veränderung des Theaters etwas Vergnügliches präsentieren werde“, wofür er mehrere Gründe nennt. Zum einen konnte der erforderliche Arbeitsplatz nicht kurzfristig zur Verfügung gestellt werden. Es war daran gedacht, eine neue Bühnenbildwerkstatt zu schaffen, der Bau war jedoch noch nicht in Angriff genommen, nicht einmal das Baumaterial vorhanden, sodass mit einer zeitnahen Fertigstellung nicht zu rechnen war. Zum anderen war der erforderliche Stab kompetenter Bühnenmaler in der Kürze der Zeit nicht zu rekrutieren.²⁰⁷ Es hat den Anschein, als sei der selbstbewusste Pariser Hofdekorateur mit den Arbeitsbedingungen in der Stuttgarter Werkstatt nicht vollauf zufrieden gewesen und als habe er Vorstellungen und Erwartungen geäußert, deren Erfüllung wiederum einigen Aufwand nach sich gezogen hätte. Und nicht zuletzt hatte der anspruchsvolle Gast offenbar an den räumlichen Gegebenheiten im Stuttgarter Opernhaus Kritik geübt und Vorschläge zu einer Vergrößerung des Gebäudes unterbreitet. Die vorgesehenen Maßnahmen gestalteten sich indessen derart aufwendig, dass sie in der zur Verfügung stehenden Zeit keinesfalls zu realisieren waren. Bühlers Darstellung zufolge plante Servandoni, das gesamte Theater abzubrechen, das darunterliegende Gewölbe in der Breite zu erweitern, Stützmauern, die auf „pilotis“ zu setzen waren, zu errichten, die Hauptwandlung des Hauses zu verstärken und zu erhöhen und dazu den Dachstuhl abzuheben. Die Aufzählung der einzelnen Schritte lässt die Unmöglichkeit des Unterfangens in fast ironischer Weise hervortreten. Dennoch versäumt es der Theaterintendant am Ende seiner Zeilen nicht, das weitere Vorgehen „Höchsterlauchter Einsicht“ anheimzustellen.

Das Schreiben Bühlers verdeutlicht, weshalb es zu keiner weiteren Anstellung Servandonis am württembergischen Hof kommen konnte. Die Gründe waren organisatorischer, persönlicher und finanzieller Art, die von Zielske behauptete Ablehnung aus künstlerischen Gründen lässt sich aus den Umständen hingegen nicht ableiten. Vielmehr erbat sich Servandoni nach Beendigung seiner Dienstzeit – neben der Auszahlung einer verbliebenen Restgage von 2000 Gulden aus seinem Engagementvertrag und einer Abreisegenehmigung – eine schriftliche Bestätigung der herzoglichen Gnade und Zufriedenheit mit seinen geleisteten Diensten, ein Ansinnen, das er sicherlich nicht geäußert hätte, wenn ihm diese Zufriedenheit in Frage gestellt erschienen wäre. Allerdings kam es noch über Wochen hinweg nicht zu seiner Verabschiedung, weshalb Servandoni in einem Schreiben vom 18. August auf Klärung drängte, wobei er seine Bereitschaft

²⁰⁶ Vgl. Schauer 2000, S. 77 und 81.

²⁰⁷ Der größere Teil der Bühnenmaler war nicht kontinuierlich am Hof beschäftigt, sondern wurde projektbezogen verpflichtet.

bekundete, ein weiteres Jahr im Hofdienst zu bleiben, zugleich aber auch neue Geldforderungen stellte. Am 6. September verließ er Stuttgart, nachdem ihm die ausstehende Restgage sowie eine zusätzliche Vergütung von 3402 Louis d'or für 83 Tage Wartezeit, abzüglich seiner Schulden bei Hofbediensteten, ausbezahlt worden waren.²⁰⁸ Die wenig erfreulichen Umstände dürften vollends dazu beigetragen haben, dass eine spätere Wiederaufnahme des Anstellungsverhältnisses beiderseits nicht mehr in Betracht gezogen wurde. Die Episode Servandoni war für den württembergischen Hof somit nach fünfzehn Monaten endgültig abgeschlossen. Die weitere Entwicklung sollte den Ausgaben auf dem Dekorationssektor denn auch bald so enge Grenzen setzen, dass an die Beschäftigung eines hochdotierten Dekorateurs von internationalem Ruf ohnehin nicht mehr zu denken gewesen wäre.

II.2.5 Der Niedergang des Hoftheaters

Innocente Colomba, der sich unversehens in der Rolle des alleinigen Hofdekateurs wiederfand, begann umgehend mit Planungen für Jommellis Oper *Temistocle*, die am herzoglichen Geburtstag des Jahres 1765 in Szene gehen sollte.²⁰⁹ Die Korrespondenz, die er von Arogno aus mit dem Intendanten Bühler führte, lässt erkennen, dass er sich dabei intensiv um eine abwechslungsreiche Gestaltung und die Entwicklung neuartiger Kompositionsideen bemühte. Die grundsätzlichen konzeptionellen Parameter – Ausnutzung der Tiefenbühne, effektvoller Wechsel zwischen langen und kurzen Bildern, das Bemühen um stete Neuheit des Gebotenen und um überraschende Effekte – blieben dabei unverändert erhalten, waren sie doch tief in der Theaterkultur des württembergischen Hofes verankert. Colomba fand dennoch einige Variationsmöglichkeiten, so plante er beispielsweise, die Lichtpfosten auf der Lusthausbühne zu versetzen, um für eine „ganz iregulaire“ Dekoration Raum zu gewinnen, und sprach in einem anderen Fall vom Vorhaben, „völlig von der Theatralischen simetrie“ abzuweichen.²¹⁰ Aufgrund der innenpolitischen Auseinandersetzungen erfolgten im Herbst 1764 jedoch der überraschende Umzug des Hofes nach Ludwigsburg und der Bau des großen Opernhauses im dortigen Schlosspark, was die Finanzmittel so erschöpfte, dass zunächst keine neue Operninszenierung in Angriff genommen werden konnte – man behalf sich daher am herzoglichen Geburtstag mit der

²⁰⁸ HStAS A 21 Bü 625, Akte Servandoni. Vgl. hierzu Krauß, 1907a, S. 551, und Zielske 1969, S. 43, Anm. 22.

²⁰⁹ Dieses Aufführungsprojekt wird durch Schreiben Colombas und Bühlers, HStAS A 21 Bü 624, 17–21, und Bü 956, 196–201, belegt. In der Literatur fand es erstmalig bei Zielske, 1969, S. 34 und 36–41, Erwähnung.

²¹⁰ HStAS A 21 Bü 624, 20, und Bü 956, 199.

Wiederholung von *Demofoonte* unter Verwendung vorhandener, umgearbeiteter Dekorationen.²¹¹

Im Sommer 1765 wurde in Schloss Solitude ein Theater eingerichtet. Colomba übernahm die Innenausstattung und schuf dabei eine theatergeschichtliche Neuheit: die erste bekannte naturillusionistische Verkleidung eines Zuschauerraums, auf Leinwände gemalt und gestaltet im Erscheinungsbild einer Grotte.²¹² Im Februar des Jahres 1766 erschien im Ludwigsburger Opernhaus Jommellis letzte große Neuschöpfung für den württembergischen Hof, die Opera seria *Il Vologeso*, mit der sich der Komponist auf dem Höhepunkt seines Könnens zeigte.²¹³ Das Bühnenbild stand jedoch bereits im Zeichen deutlicher Einsparungen. So hatte man zuvor den Fundus durchgesehen und nicht mehr benötigte Objekte benannt, die man auswerfen konnte, um das Material wiederzuverwenden. Man setzte so weit als möglich vorhandene Elemente ein und beschränkte die Neuanfertigungen auf das Erforderliche.²¹⁴

Gegen Ende des Jahres 1766 war Colomba mit Vorbereitungen für eine geplante Wiederaufnahme von *Il Vologeso* im Ludwigsburger Schlosstheater befasst,²¹⁵ des Weiteren entstanden Dekorationen für das Theater auf der Solitude. Den Winter verbrachte Herzog Carl Eugen in Venedig, und an seinem Geburtstag im Februar 1767 fand erstmals seit längerer Zeit keine Opernaufführung statt.²¹⁶ Der wachsende innenpolitische Druck, insbesondere der Fortschritt, den die Landstände mit ihrer Klage gegen Carl Eugen vor dem Reichshofgericht erzielten, brachte den Herzog in eine zunehmend bedrängte Lage, die Geldverlegenheiten wuchsen, und der groß inszenierte Aufenthalt in der Lagunenstadt erscheint mehr wie eine Flucht vor den Realitäten denn wie ein Akt fürstlicher Souveränität.²¹⁷ Ohne Zweifel reiste nun in dem Regenten die Erkenntnis, dass die verschwendereiche Hofhaltung bald an ihre Grenzen stoßen würde und zumindest eine teilweise Beschränkung eintreten musste, wenn sich die Konfliktsituation nicht ins Unerträgliche steigern sollte. Im Januar wurden von Venedig aus zahlreiche Ent-

²¹¹ Siehe das zugehörige Dekorationskonzept Colombas, HStAS A 21 Bü 539, 5. Vgl. hierzu auch Zielske 1969, S. 34.

²¹² Siehe hierzu S. 203.

²¹³ *Il Vologeso* 1766. Siehe hierzu auch Krauß 1907a, S. 503.

²¹⁴ Im Zuge der Vorbereitungen zu *Il Vologeso* erstellte Colomba eine Liste nicht mehr benötigter Objekte, deren Material weiterverwendet werden konnte, HStAS A 21 Bü 956, 223 und 224, des Weiteren trug er in das 1764 von Keim verfasste Bühnenbildinventar zum Stuttgarter Opernhaus, OSt 1764, mit Bleistift entsprechende Anmerkungen ein. Die für *Il Vologeso* neu angefertigten Dekorationen wurden von anderer Hand auf zwei frei gebliebenen Seiten am Ende des Inventars aufgeführt.

²¹⁵ Von den fünf ehemals im Bestand der Württembergischen Landesbibliothek befindlichen Szenenentwürfen Colombas, die im Zweiten Weltkrieg verlorengegangen und nur noch in Fotografien erhalten sind, werden vier diesem letztendlich nicht realisierten Aufführungsprojekt zugeordnet, siehe hierzu Kp. II.3.1.2.

²¹⁶ Vgl. Zielske 1969, S. 34 f.

²¹⁷ Siehe hierzu Storz 1981, S. 126–128.

lassungen unter dem Künstlerpersonal vorgenommen.²¹⁸ Gerhard Storz weist zurecht darauf hin, dass auch eine gewisse Ermüdung gegenüber bestimmten Formen des theatralen Genusses und die vorausschauende Erkenntnis, dass die große Zeit der Opera seria in Deutschland vorüber war, bei dieser Entscheidung sicherlich mit einer Rolle spielten.²¹⁹

Für Colomba war nun endgültig die Zeit gekommen, seinen Abschied zu nehmen. Der letzte im Bestand des Staatsarchivs erhaltene Brief von seiner Hand ist auf den 28. Februar 1767 datiert.²²⁰ Wann der Theatralarchitekt den Hof verließ, ist nicht belegt, vermutlich jedoch kehrte er im Laufe des März in seine Heimat zurück. Seinen Posten übernahm der unermüdliche Giosué Scotti, der eine Hofener Kaufmannstochter geheiratet und in Stuttgart seine dauerhafte Heimat gefunden hatte.²²¹

II.2.6 Die Nachfolge Colombas

Mit den erheblichen Einsparungen im Bühnenwesen der Hauptresidenz gingen zunächst erhöhte Ausgaben an anderer Stelle einher. Herzog Carl Eugen fasste mehr Interesse für die Opera buffa und verlegte die Theateraktivitäten zu einem erheblichen Teil in die Nebenresidenzen.²²² Im September 1767 ließ er gleich zwei neue Theater einrichten, zunächst in Kirchheim, wo anschließend ein mehrwöchiges Hoflager stattfand, dann in Tübingen, wo sich der Herzog mit Entourage den November über zur Visitation der Universität aufhielt.²²³ Die Innenausstattung der beiden Häuser übernahm Giosué Scotti, und es ist auch anzunehmen, dass er die Anfertigung der erforderlichen Dekorationen in der Stuttgarter Werkstatt leitete. Dass Innocente Colomba noch an diesen Projekten beteiligt war, ist wenig wahrscheinlich, denn ihre Realisierung erfolgte lange nach seinem Weggang vom Hof, und es gibt keine Hinweise darauf, dass er von Italien aus noch weiterhin für Herzog Carl Eugen tätig gewesen wäre. Es dürfte sich demnach um die ersten eigenverantwortlich ausgeführten Arbeiten Scottis gehandelt haben. Im Februar 1768 wurde dieser dann erstmalig mit der Ausstattung einer Festoper anlässlich des herzoglichen Geburtstags – gegeben wurde eine Neufassung von Jommellis *Fetonte* – betraut und im Libretto als verantwortlicher Dekorateur genannt.²²⁴ Für die Nachfolge Colombas war somit

²¹⁸ Siehe Krauß 1907a, S. 526.

²¹⁹ Storz 1981, S. 130.

²²⁰ HStAS A 21 Bü 624, 5, 34. Der Brief wurde in Neuhausen geschrieben und ist an Albrecht Jakob Bühler gerichtet. Colomba kündigt darin seine Ankunft in Ludwigsburg für Mittwoch, den 4. März 1767, an.

²²¹ Siehe Schauer 2000, S. 81.

²²² Siehe Kp. II.4.3.1 und II.4.5.1.

²²³ Siehe Kp. II.4.6.1 und II.4.7.1.

²²⁴ *Fetonte* 1768, S. 5. Die Eintragung lautet: „Lo scenario è di nuova invenzione del Signor Giosué Scotti, pittore de la Corte, e del Teatro di S. A. S.“.

eine naheliegende und zugleich kostensparende Lösung gefunden: Man wählte einen langjährigen Mitarbeiter, der mit den Gegebenheiten an den württembergischen Hoftheatern vertraut war und weitestgehend im Stil seines renommier-ten Vorgängers arbeitete. Die Blütezeit des württembergischen Bühnenwesens war vorüber, und der Ehrgeiz, große Namen am Hof zu beschäftigen, war der Notwendigkeit gewichen, sich mit den bestehenden finanziellen Verhältnissen zu arrangieren. Von einer grundlegenden Reform der Bühnenbildgestaltung, sollte das Ansinnen je dazu bestanden haben, konnte nicht mehr die Rede sein.

Mit den schwindenden Geldmitteln musste in der Dekorationswerkstatt nun zunehmend improvisiert werden. Immer weniger Bühnenbilder wurden als ganze Kompositionen neu geschaffen, man nutzte das Vorhandene, um die wechselnden Szenenvorgaben zu erfüllen. Dabei musste, wie zahlreiche Konzepte und Voranschläge zeigen, fleißig kompiliert und zurecht gestrickt werden. Insbesondere wurden Dekorationen regelmäßig in der Größe verändert, wenn sie an unterschiedlichen Spielstätten zum Einsatz kamen.²²⁵ Die Stimmigkeit des Erscheinungsbildes muss dabei unweigerlich gelitten haben. Es ist zu bedenken, dass die Gestaltung eines barocken Bühnenbildes bestimmten Voraussetzungen unterlag. Die Wirkung der Perspektivbühne beruhte auf einem stringenten optischen Konzept, das vom gleichmäßigen Schritt der sich nach hinten zu verkleinernden Kulissen, von deren Zusammenwirken mit dem Rückprospekt und gegebenenfalls von der Kombination mit passenden Zwischenhängern und Versatzungen abhing.²²⁶ Auch ist davon auszugehen, dass die Bestandteile einer neu geschaffenen Dekoration einen einheitlichen malerischen Duktus aufwiesen, der eine harmonische Gesamtwirkung gewährleistete, auch wenn, was im Werkstattbetrieb ja regelmäßig der Fall war, mehrere Hände an der Ausführung beteiligt waren. Bei der Kompilation von Bühnenbildteilen aus unterschiedlichen Zusammenhängen mussten diese Aspekte zwangsläufig vernachlässigt werden, und es ist anzunehmen, dass in den späteren Jahren der Regentschaft Herzog Carl Eugens so manches gewagte Potpourri auf der Bühne erschien. Umso mehr gilt dies für die Zeit unter seinen Nachfolgern.²²⁷

Giosué Scotti hatte nach der Übernahme der Dekorationsleitung in geringem Maße mit Neuanfertigungen zu tun. In den Archivalien finden sich Hinweise auf Arbeiten von seiner Hand im Opernhaus Stuttgart und im Theater Solitude, auch in den Häusern von Ludwigsburg, Grafeneck, Kirchheim und Tübingen dürfte sich manches befunden haben, das von ihm entworfen und teilweise auch selbst ausgeführt worden war.²²⁸ In erster Linie jedoch hatte er die Aufgabe, die umfangreichen, aus Kreationen Colombas und Servandonis bestehenden Deko-

²²⁵ Siehe beispielsweise den Kostenvoranschlag für die Aussstattung der Opéra comique *Tom Jones* (Sedaine/Philidor, EA: OSt, Dez. 1777), HStAS A 21 Bü 959, 97 und 98.

²²⁶ Vgl. Scholderer 1994, S. 99–104; Tutt 1996, S. 21–28; Reus 2003, S. 31.

²²⁷ Siehe hierzu S. 351.

²²⁸ Siehe Kp. II.3.3.2.

rationsbestände angemessen einzusetzen und nach Erfordernis anzupassen. In der Ausführung unterstützt wurde er durch Eleven der Akademie. Als Scotti 1777 ausschied, übernahm Nicolas Guibal die Verantwortung für das Dekorationswesen.²²⁹ Es ist bezeichnend, dass er diese Tätigkeit nur nebenamtlich ausübte – seine Hauptaufgaben bestanden in der Oberintendantanz über die Hoffeste und einer Lehrtätigkeit an der Kunstakademie, außerdem war er in seiner Eigenschaft als „peintre du Duc du Wurttemberg“ weiterhin mit der Schaffung von Wand- und Deckengemälden in den herzoglichen Schlossbauten befasst. Für die Bühne scheint er diverse Entwürfe geliefert zu haben, von denen sich jedoch keiner erhalten hat. 1778 wurden Sebastian Holzhey und Franz Baßmann (1755–1824) offiziell als Theatermaler angestellt.²³⁰ Ihre Verantwortlichkeit dürfte mit der Zeit gewachsen sein, was daraus ersichtlich wird, dass beispielsweise Holzhey Ausstattungskonzepte und Kostenvoranschläge für die Umarbeitung von Dekorationen verfasste.²³¹ 1788 kam Victor Heideloff (1759–1817) als Theatermaler hinzu, während Baßmann das Maschinenwesen übernahm. Das Amt des Dekorationsleiters wurde nach dem Tode Guibals 1784 bis zum Ende der Regierungszeit Carl Eugens nicht mehr neu vergeben. Heideloff sollte später unter König Friedrich I. wieder zeitweise die Funktion eines hauptverantwortlichen Dekorateurs zukommen, wobei er eine eigene Werkstatt führte, in der auch sein Schwager Alois Keim beschäftigt war.²³²

Noch 1797, als Goethe Stuttgart besuchte und die dortigen Theater inspizierte, wurden im großen Opernhaus Dekorationen Colombas, vermutlich auch Servandonis eingesetzt.²³³ Das Erbe aus der großen Zeit des Bühnenwesens unter Herzog Carl Eugen wirkte lange nach, sowohl in den Theaterbauten wie auch in den für diese geschaffenen Bühnenausstattungen. Da unter seinen beiden Nachfolgern das Sparen durchweg oberste Prämisse blieb, war der Spielraum für Neuankündigungen gering. Erst unter König Friedrich I. wurden hierfür wieder Mittel bereitgestellt, wenn auch in überschaubarem Maße.²³⁴ Inzwischen hatten sich die künstlerischen und konzeptionellen Voraussetzungen im Bühnenwesen maßgeblich geändert, man schuf nun Dekorationen im Stil des entwickelten Klassizismus, mit überschaubarer Kulissenzahl und nicht mehr auf den unendlichen Tiefenraum ausgerichtet.²³⁵ Wie die Inventare belegen, existierten unter König Friedrich spätbarockes Erbe und klassizistische Neuankündigungen nebenein-

²²⁹ Siehe Kp. II.3.4.2.

²³⁰ Siehe Krauß 1907a, S. 546; Pfeifer 1907, S. 686.

²³¹ Siehe beispielsweise das Dekorationskonzept zur Wiederaufführung der Oper *Demofoonte* im Opernhaus Stuttgart am 10. Jan. 1778, HStAS A 21 Bü 958, 32, sowie den Kostenvorschlag zur Opéra comique *Tom Jones*, vgl. Anm. 226.

²³² Siehe Pfeifer 1907, S. 739; Krauß 1908, S. 136 f.

²³³ Siehe Mahl 2007, S. 53.

²³⁴ Einige unter König Friedrich I. getätigten Anschaffungen im Bühnenbildbereich sind durch Akten im Bestand des Staatsarchivs Ludwigsburg dokumentiert, StAL E 18 I und E 20. Vgl. auch Esser 1998a, S. 53 f.

²³⁵ Vgl. Schubert 1955, S. 82.

ander, und zuweilen wurden sogar innerhalb einer Szenerie stilistisch divergierende Bestandteile eingesetzt. So ist beispielsweise einer Ausstattungsliste zum Stuttgarter Reithaustheater vom 3. Oktober 1803 zu entnehmen, dass in einer Walddekoration spätbarocke Kulissen aus dem Theater Solitude mit einem neu geschaffenen Rückprospekt vermutlich klassizistischer Ausprägung verbunden wurden.²³⁶ Die Notwendigkeit zum Sparen und sicherlich auch die Wertschätzung gegenüber den qualitätvollen Relikten aus vergangenen Tagen bedingten eine gewisse Toleranz im Hinblick auf die Stimmigkeit von Stilkombinationen. Auch im Fundus des Ludwigsburger Schlosstheaters wurden nach der Wiederbelebung des Hauses im Jahre 1802 ältere spätbarocke Exterieur- und zeitgenössische klassizistische Interieur-Szenerien zusammengeführt. Somit reflektiert der bis heute erhaltene Bestand eine allgemeine Gegebenheit im württembergischen Dekorationswesen des frühen 19. Jahrhunderts.

²³⁶ StAL E 18 I Bü 244.

II.3 Die leitenden Theaterdekorateure

II.3.1 Innocente Colomba

Die Theaterblüte unter Herzog Carl Eugen ist eng mit dem Namen Innocente Colombas verbunden. Mehr als sechzehn Jahre lang leitete der Tessiner das Dekorationswesen am württembergischen Hof, die meiste Zeit im Rang eines Theatralarchitekten S. A. S.²³⁷ Seine Leistungen wurden nicht minder geschätzt als die seiner weithin anerkannten Kollegen Jommelli und Noverre, deren Bühnenwerke er regelmäßig ausstattete. Die Tätigkeit für Herzog Carl Eugen stellte den Höhepunkt in der Künstlerlaufbahn Colombas dar, zumal zeitweise beträchtliche Mittel zur Verwirklichung seiner Ideen eingesetzt wurden.²³⁸ Doch auch außerhalb Württembergs fand Colomba bedeutende Auftraggeber, wobei er nicht nur auf dem Feld der Bühnendekoration, sondern auch als Schöpfer repräsentativer Wand- und Deckenmalerei, vorwiegend im sakralen Bereich, und ebenso als Tafelmaler reüssierte.

Gemessen an dem Ruf, den Colomba zu seinen Lebzeiten genoss, ist sein Nachruhm verhältnismäßig gering. Dies ist vorwiegend darauf zurückzuführen, dass uns von einem maßgeblichen Teil seiner Arbeiten die unmittelbare Anschauung fehlt. Sein bühnenbildnerisches Schaffen wird – nach bisherigem Forschungsstand – lediglich durch zwei in Fotoreproduktion überlieferte Serien von Entwurfszeichnungen dokumentiert, von seinen Wand- und Deckengemälden gingen die bedeutendsten verloren, und die erhaltenen Tafelbilder sind nur teilweise in öffentlichen Sammlungen zu finden. Demzufolge hat sich auch die Forschung in eher bescheidenem Maße mit Leben und Werk des Tessiner Künstlers befasst. Johann Caspar Füssli (1774) nennt die wesentlichen Stationen seines Lebenswegs, worauf nachfolgend die Einträge in mehreren Künstlerlexika bis ins 20. Jahrhundert hinein beruhen.²³⁹ Die erste wissenschaftliche Würdigung erfährt Colomba, wie bereits erwähnt, durch Hans Tintelnot (1939), der die Bedeutung seines Wirkens mit Blick auf die fünf ehemals in der Stuttgarter

²³⁷ Zunächst wird Colomba als „Decorateur“ geführt, siehe beispielsweise die Theatralrechnungen des Jahres 1751/52, HStAS A 21 Bü 173. Ab 1753 erscheint er in den Unterlagen der Hofverwaltung wie auch in den Opernlibretti unter dem Titel „Theatralarchitekt“.

²³⁸ Welche Außenwirkung Herzog Carl Eugen trotz der anhaltenden Finanzschwierigkeiten mit seinem Engagement für das Theater erzielte und welches Renommee sich daraus auch für Innocente Colomba ergab, verdeutlichen die anerkennenden Äußerungen Füsslis, 1774, S. 148.

²³⁹ Füssli 1774, S. 146–149. Füssli war mit Innocente Colombas Onkel und Lehrmeister Luca Antonio persönlich bekannt (siehe ebd., S. 75) und bezog vermutlich Informationen aus dem Kontakt mit der Familie. Auf seinen Angaben zur Biographie Innocentes basieren beispielsweise folgende Darstellungen: Giovio 1784, S. 67; Oldelli 1807, S. 72; Zani 1820, S. 283 f.; Gwinner 1862, S. 268; Bianchi 1900, S. 51 f.; Brun 1905a, S. 309; Raspe 1912, S. 249 f.; Rump 1912, S. 22; Lüdicke 1982, S. 213; Kunze 2021a.

Landesbibliothek befindlichen Szenenentwürfe hervorhebt.²⁴⁰ Mercedes Viale Ferrero hingegen bedenkt in ihrem Band zum Schaffen der Gebrüder Galliari (1963) Colombo und die Stuttgarter Serie lediglich mit einer Fußnote.²⁴¹ In ihrer Abhandlung zur Geschichte des Bühnenbilds am Teatro Regio in Turin (1980) allerdings widmet sie den neun Entwürfen, die von der Tätigkeit Colombas für dieses Haus verblieben waren und die sie mittlerweile als Werke des Tessiners erkannt hatte, eine ausführliche Untersuchung.²⁴² Der Aufsatz Hans Joachim Zielskes (1969), der insbesondere die Vorgänge um die zeitweilige Demission des Theatralarchitekten vom württembergischen Hof beleuchtet, wurde bereits zitiert.²⁴³ Eine Gesamtdarstellung des bisher zugänglichen biographischen Materials zu Innocente liefert Lucia Pedrini Stanga in ihrer Abhandlung zur traditionsreichen Künstlerdynastie der Colombo (1998), wobei sie die historiographische Überlieferung durch die Ergebnisse eigener Archivforschungen ergänzt.²⁴⁴ Im Rahmen eines Aufsatzes zum Gastspiel Innocentes am Turiner Theater (2011), vermittelt die Autorin weitere Erkenntnisse hinsichtlich des Itinerars, der beruflichen Stellung und des künstlerischen Profils des Malers.²⁴⁵

II.3.1.1 Leben, Werk, Wirkung

Innocente Colombo wurde 1717 in Arogno, einem kleinen Bergstädtchen nahe des Comer Sees, geboren.²⁴⁶ Er war der älteste Sohn von Angelo Domenico Colombo und dessen Frau Angela Teresa Carloni, hatte sechs Geschwister und wuchs in bescheidenen Verhältnissen auf.²⁴⁷ In die Malerei eingeführt wurde er durch den älteren Bruder seines Vaters, Luca Antonio Colombo (1674–1737), der sich unter anderem als Hofmaler Herzog Eberhards von Württemberg einen Namen gemacht hatte.²⁴⁸ Als Luca Antonio verstarb, suchte Innocente sich im Selbststudium weiterzubilden und nahm, wie viele seiner tessinischen Kollegen, die Tätigkeit eines Wanderkünstlers im nordalpinen Raum auf. Füssli zufolge führte er 1737 in Mainz mehrere Wandmalereien aus, wofür jedoch keine archivalischen Belege erhalten sind.²⁴⁹ Nachweisbar ist hingegen seine Tätigkeit in Frankfurt am Main. In den Jahren 1741/42 schuf er im Auftrag Herzog Karl Albrechts

²⁴⁰ Tintelnot 1939, S. 105–107.

²⁴¹ Viale Ferrero 1963, S. 46, Anm. 14. Siehe hierzu Kp. II.3.1.2, insbesondere Anm. 313.

²⁴² Viale Ferrero 1980, S. 260–267, siehe hierzu Kp. II.3.1.3.

²⁴³ Zielske 1969, S. 23–45. Siehe hierzu Kp. II.2.3 und II.2.4.

²⁴⁴ Pedrini Stanga 1998, S. 189–223. Auf einzelne Korrigenda in den Auswertungen der Autorin wird im Folgenden eingegangen werden.

²⁴⁵ Pedrini Stanga 2011.

²⁴⁶ Als Taufdatum ist der 16. Dezember 1717 überliefert, siehe Archivio parrocchiale di Arogno, Liber baptizatorum, Bd. 4, 1749–84, zitiert bei Pedrini Stanga 1998, S. 196.

²⁴⁷ Siehe Füssli 1774, S. 146 f.

²⁴⁸ Zu Leben und Werk Luca Antonio Colombas siehe Füssli 1774, S. 73–76; Brun 1905b, S. 309 f.; Schmerber 1912, S. 250; Pedrini Stanga 1998, S. 153–187; Kunze 2021b.

²⁴⁹ Füssli 1774, S. 147. Siehe dazu auch Raspe 1912, S. 249; Pedrini Stanga 1998, S. 189.

von Bayern, des angehenden Kaisers Karl VII., über der „Kaiserstiege“ des Römers ein Deckengemälde.²⁵⁰ Die monumentale Komposition mit dem Thema *Der Sieg der Tugend über die Untugend* wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, es blieben jedoch eine Gesamtansicht (Abb. 19) und mehrere Detailaufnahmen erhalten.²⁵¹ Für eine festliche Illumination anlässlich der Krönung Karls VII. 1742 schuf Colomba ein Transparent mit Architekturornamenten und allegorischen Darstellungen.²⁵² In Frankfurt nahm auch die Zusammenarbeit mit dem Theaterdirektor Filippo Nicolini ihren Anfang, die Colombas Karriere als Szenograph begründete und nahezu fünf Jahre lang andauerte. Nicolini leitete eine Kinder-tanztruppe, die, obwohl ihre Mitglieder vermutlich nicht holländischer Abstammung waren, als „compagnia dei piccoli Hollandesi“ firmierte und zeitweise äußerst erfolgreich war.²⁵³ Die Gruppe führte sogenannte „Pantomimen“ auf, Ballette mit einfacher Handlung, die von Nicolini choreographiert wurden. Wie bereits erwähnt, wurde die prächtige und qualitätvolle Bühnenausstattung, die dabei zum Einsatz kam, besonders gelobt.²⁵⁴ Nicolini ist im September 1745 in Frankfurt nachweisbar, wo seine stark frequentierten Veranstaltungen der Schauspieltruppe der Neuberin erhebliche Konkurrenz machten. In den Jahren von 1746 bis 1749 begleitete ihn Colomba als verantwortlicher Bühnendekorateur auf Reisen nach Mannheim, Stuttgart, München, Wien, Brünn, Prag, Leipzig, Hannover, Hamburg und Braunschweig.²⁵⁵ Der Stuttgarter Aufenthalt Nicolinis während des Karnevals 1746 erfolgte vermutlich auf ausdrückliche Einladung Herzog Carl Eugens.²⁵⁶ Zu dieser Zeit besaß der württembergische Hof noch kein eigenes Bühnenensemble, sodass man auf auswärtige Unternehmen angewiesen war. Der Herzog stellte Nicolini das Alte Komödienhaus zur Verfügung und sagte den regelmäßigen Besuch des gesamten Hofstaates zu. Das Gastspiel dürfte der Ausgangspunkt von Colombas späterem Engagement in Stuttgart gewesen sein.²⁵⁷

Im Sommer 1749 schuf Colomba ein großes Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Uetersen bei Hamburg, das noch erhalten ist (Abb. 20).²⁵⁸ Es wird als *Das*

²⁵⁰ 1741 erhält Colomba in Frankfurt eine Bezahlung von 235 Gulden, siehe ebd., S. 189.

²⁵¹ Bildindex der Kunst & Architektur, https://www.bildindex.de/document/obj20083083?medium=zi0930_0031 (abgerufen am 2. Januar 2024).

²⁵² Siehe Füssli 1774, S. 147. Pedrini Stanga, 1998, S. 189, ordnet diesem Transparent – wohl aufgrund einer Verwechslung – das Thema *Sieg der Tugend über die Untugend* zu, das für Colombas Deckengemälde über der Kaiserstiege im Römer überliefert ist.

²⁵³ Zu Leben und Wirken Filippo Nicolinis siehe Lier 1886, S. 632–635.

²⁵⁴ Siehe S. 66 und 129.

²⁵⁵ Siehe Füssli 1774, S. 147; Lier 1886, S. 633 f.

²⁵⁶ Siehe Krauß 1907a, S. 487 f.

²⁵⁷ Siehe hierzu auch S. 95.

²⁵⁸ Den Archivalien zufolge wurde das Deckengemälde zwischen Mitte Juni und Anfang August 1749 geschaffen, siehe Plath-Langheinrich 2018, S. 145 f. Pedrini Stanga, 1998, S. 189, weist darauf hin, dass in allen Künstlerlexika ein Aufenthalt Colombas in Dänemark erwähnt werde, allerdings ohne nähere Präzisierung. Die besagten Angaben beruhen mit einiger Sicherheit auf Füsslis Erwähnung, Colomba habe in „Utersee in Dänemark“



Abb. 19 Innocente Colombo: *Verherrlichung der Fürstentugenden*, um 1741, Deckenfresko. Ehemals Frankfurt, Römer, Kaiserstiege.



Abb. 20 Innocente Colomba: *Die Verherrlichung der Dreieinigkeit*, Deckenfresko, 1749. Uetersen, Klosterkirche.

Engelskonzert oder *Die Anbetung der Dreifaltigkeit* bezeichnet und ist Gegenstand etlicher volkstümlicher Erzählungen, beispielsweise derjenigen, dass Colomba in einer der Engelsfiguren ein Porträt der für ihre Schönheit bekannten Gattin Filippo Nicolinis, der Schauspielerin Teresa, geschaffen habe.²⁵⁹

Ende 1749 verließ Colomba das Unternehmen Nicolinis, nachdem sich dieser in Braunschweig niedergelassen hatte. 1750 hielt sich der Maler in Hannover auf, wo er das Hoftheater König Georgs II. von England ausstattete. Füssli zufolge plante er im November desselben Jahres, vorübergehend in seine Heimat zurückzukehren und von dort nach Madrid zu reisen.²⁶⁰ Als er jedoch unterwegs in Stuttgart Halt machte, erhielt er von Herzog Carl Eugen das Angebot, in dessen Dienste zu treten. Aufgrund der langjährigen Beziehungen seiner Familie zum württembergischen Hof nahm Colomba an. Das Vorhaben, Madrid zu besuchen, realisierte er zu einem späteren Zeitpunkt.

In Stuttgart wurde Colomba zunächst damit beauftragt, die zur Eröffnung des Opernhauses eiligst hergerichteten Dekorationen für eine neuerliche Nutzung zu überarbeiten.²⁶¹ Über seinen Kontrakt hinaus gestaltete er zudem die Neuanfertigungen, die in der nachfolgenden Karnevalssaison benötigt wurden. Offenbar war man mit seiner Arbeit zufrieden, denn nach Abschluss der Festfolge erhielt er ein Anstellungsdekret rückwirkend zum November 1750.²⁶² In den folgenden Jahren schuf Colomba die Ausstattung zu einer Vielzahl von Bühnenwerken, wobei *Opera seria* und *Ballett* gegenüber *Opera buffa*, *Pastorale* und *Schauspiel* im Vordergrund standen. Der Dekorateur war auch an mehreren Theaterbauprojekten beteiligt, so übernahm er die Innenraumgestaltung des Ludwigsburger Schlosstheaters, des großen Ludwigsburger Opernhauses und des Theaters auf der Solitude. Darüber hinaus schuf er umfangreiche mythisch-allegorische Dekorationen für die glanzvollen Hoffeste, die regelmäßig an herzoglichen Geburtstagen und zu anderen offiziellen Anlässen ausgerichtet wurden – die „Ludwigsburger Festins“ der Jahre 1762, 1763 und 1764 ragten dabei heraus.²⁶³ Außerdem lehrte Colomba an der 1761 aus einer privaten Insti-

eine Kirche ausgemalt. Uetersen gehörte im 18. Jahrhundert als Teil des Herzogtums Holstein zur dänischen Krone. Ein anderweitiger Aufenthalt Colombas auf dänischem Gebiet ist nicht nachweisbar.

²⁵⁹ Der früheste Nachweis dieser Überlieferung findet sich in der Schrift *Vermischte historisch-politische Nachrichten in Briefen von einigen merkwürdigen Gegenden der Herzogthümer Schleßwig und Hollstein, ihrer natürlichen Geschichte und anderen seltenen Alterthümern* des königlich-dänischen Dragoneroffiziers Friedrich Camerer (1720–1792), worin eine ausführliche Beschreibung und Kommentierung des Deckengemäldes enthalten ist, Camerer 1762, S. 265–269. Siehe hierzu auch Bubbe 1932, S. 151 f.; Plath-Langheinrich 2018, S. 148 f.

²⁶⁰ Füssli 1774, S. 148.

²⁶¹ Siehe S. 175.

²⁶² HStAS A 21 Bü 164.

²⁶³ Ausführliche Beschreibungen der Festins von 1763 und 1764 finden sich bei Berger 1997, S. 50–145.

tution hervorgegangenen Akademie der Künste in Stuttgart, deren Direktion er zeitweise innehatte.²⁶⁴

Im März 1763 zog sich Colomba vorrübergehend aus dem Hofdienst zurück. Korrespondenzen zufolge hatte er nach dem Tod seiner Mutter und seiner Schwiegermutter die familiären Verhältnisse zu ordnen.²⁶⁵ Im Weiteren ließ er sich noch mehrere Male mit Zeitverträgen nach Stuttgart verpflichten, verbrachte jedoch die Sommermonate in seiner Heimatstadt Arogno und übernahm Aufträge in der dortigen Umgebung. So stattete er im Sommer 1764 das Theater im Palazzo di Giustizia in Como aus. Einem Schreiben des Künstlers an den Intendanten Bühler vom 13. Juli jenes Jahres ist zu entnehmen, dass er die neue Spielstätte „bauen und dekorieren“ musste – demnach war er also für die erforderlichen Einbauten, die Innenausstattung und die Bühnendekorationen verantwortlich.²⁶⁶ Für die Ausführung standen ihm sechs Maler zur Verfügung, die in seinem Hause logierten. Das Theater ist nicht mehr erhalten, ebenso wenig das Seminario Benzi, dessen Hauskirche Colomba vermutlich im gleichen Zeitraum ausmalte. Von seiner Tätigkeit in Como zeugt allein das Kuppelfresco im Chor der unweit des Domes gelegenen Kirche San Giacomo.²⁶⁷

Nach seiner Rückkehr an den württembergischen Hof im Oktober 1764 wurde die Ausmalung der Decke des neuen Opernhauses im Ludwigsburger Schlosspark zur prominentesten Aufgabe für Colomba. Das Gemälde galt als eines seiner Hauptwerke, es ging jedoch mit dem Abriss der Spielstätte im Jahre 1801 verloren.²⁶⁸ Die Ausstattung von Jommellis Meisteroper *Il Vologeso*, die im Februar 1766 auf die Bühne kam, und das Entwerfen von Dekorationen für das Theater auf der Solitude im Laufe desselben Jahres stellten die letzten künstlerischen Höhepunkte in der Tätigkeit Colombas für Herzog Carl Eugen dar. Er verließ den württembergischen Hof im Frühjahr 1767, nachdem umfassende Sparmaßnahmen dem hohen Niveau im Bühnenwesen ein Ende gesetzt hatten.²⁶⁹

Wo sich Colomba während der Jahre 1767 und 1768 aufhielt, ist nicht bekannt. Vermutlich unternahm er in dieser Zeit die länger geplante Reise nach Madrid, von der zwei im Museo del Prado befindliche Gemälde, eine Parkszen (Abb. 21) und eine – leider stark beschädigte – Darstellung mythologischen Inhalts, zeu-

²⁶⁴ Siehe Krauß 1907a, S. 515; Schauer 2000, S. 77.

²⁶⁵ HStAS A 21 Bü 624, 5, 2. Siehe auch S. 74.

²⁶⁶ HStAS A 21 Bü 624, 5, 19. Motta, 1898, S. 82, zitiert eine Quelle aus dem Jahre 1764, in der die Qualität der Ausstattung des Hauses hervorgehoben wird. Giovio, 1784, S. 67, lobt besonders die Lebensnähe der Darstellungen auf dem Hauptvorhang und auf den Kulissen, kritisiert jedoch die Dekoration der Logen.

²⁶⁷ Siehe hierzu Pedrini Stanga 1998, S. 190.

²⁶⁸ Siehe hierzu auch S. 198. Füssli, 1774, S. 148, weist auf das Deckengemälde im Ludwigsburger Opernhaus als besondere Leistung Colombas hin.

²⁶⁹ Siehe S. 87 f.



Abb. 21 Innocente Colomba: *Escenas en un jardín* (*Szenen in einem Garten*), Öl auf Leinwand, 122 × 92 cm, um 1767/68. Madrid, Museo del Prado, P003194.

gen.²⁷⁰ Am 5. März 1769 unterzeichnete Colomba einen Vertrag mit der Gesellschaft des Teatro Regio in Turin.²⁷¹ Bis zum Jahr 1771 war er dort in der Nachfolge der Gebrüder Galliari als Dekorationsleiter tätig. Von dieser Arbeit blieb eine Serie von Szenenentwürfen erhalten, die sich eine Zeit lang in der Sammlung des Museo Pogliaghi in Varese befand und nach 1950 verstreut wurde. Heute existiert nur noch eine Fotodokumentation, die bei Viale Ferrero (1980) abgedruckt ist.²⁷²

In den Jahren 1774–80 ist Colomba als Dekorateur am King's Theatre in London nachweisbar.²⁷³ In dieser Zeit betätigte er sich auch vermehrt als Maler von Tafelbildern, so stellte er 1774 vier Landschaftsgemälde in der Royal Academy aus.²⁷⁴ 1775 schuf er im Auftrag von Sir Henry Bridgeman die Ausstattung eines Theaters im Herrenhaus Weston Hall (Northamptonshire).²⁷⁵ Nach Italien zurückgekehrt, war Colomba noch fast zwei Jahrzehnte lang mit der Gestaltung von Bildschmuck in Kirchen seiner heimatlichen Umgebung tätig. Erhalten sind Fresken und Tafelgemälde in Ligornetto, Berbenno, Poschiavo, Stabio und in seiner Geburtsstadt Arogno.²⁷⁶ Datierungen zufolge war er bis zum Jahr 1799 künstlerisch aktiv. In seiner Spätzeit scheint ihn eine seiner Töchter bei der Arbeit unterstützt zu haben.²⁷⁷ Der Maler starb am 10. April 1801 im Alter von 84 Jahren in Arogno und wurde in der dortigen Pfarrkirche Santo Stefano beigesetzt.²⁷⁸

Innocente Colomba war der letzte Vertreter einer Familie von Wanderkünstlern, wie sie im Tessin und in den angrenzenden oberitalienischen Gebieten des 17. und 18. Jahrhunderts häufig anzutreffen waren.²⁷⁹ Unter den Colomba

²⁷⁰ Die Parkszenen tragen die Signatur Colombas und erscheint in den Katalogen und Inventaren des Museo del Prado unter dem Titel *Escenas en un jardín*, siehe Salas 1972, S. 868; Museo del Prado 1985, S. 158; Museo del Prado 1990, S. 583, Nr. 2.210; Mena Marqués 2014, S. 150 und 154. Das zweite, unsignierte Gemälde (P003786) wird unter dem Titel *Venus y Adonis (?) o Diana y Endimión (?)* als Werk eines unbekannten italienischen Meisters des 17. Jahrhunderts geführt. In der linken unteren Bildecke sind erhebliche Fehlstellen vorhanden – hier könnte sich ehemals eine Signatur befinden haben. Urrea Fernández, 1977, S. 422, und nachfolgend Pedrini Stanga, 1998, S. 191, erwähnen das Bild unter dem Titel *Pasaje con figuras* als Arbeit Innocente Colombas. Aufgrund der Übereinstimmungen mit der Parkszenen hinsichtlich des Formats und der künstlerischen Handschrift lässt sich diese Zuschreibung mit großer Sicherheit bestätigen.

²⁷¹ Siehe Viale Ferrero 1980, S. 260.

²⁷² Ebd., Taf. XXVIII–XXXII. Die Entwurfsserie wird in Kp. II.3.1.3 dieser Arbeit besprochen.

²⁷³ Siehe Rosenfeld/Croft-Murray 1964, S. 20, mit Nennung der 24 Operninszenierungen, die Innocente Colomba während seiner Zeit in London ausstattete.

²⁷⁴ Siehe Graves 1905, S. 60.

²⁷⁵ Siehe Rosenfeld/Croft-Murray 1964, S. 20.

²⁷⁶ Siehe Pedrini Stanga 1998, S. 191.

²⁷⁷ Die Mitarbeit einer damals achtzehnjährigen Tochter Colombas bei der Fertigung dreier Tafelgemälde für die Kirche von San Carlo in Aino, Poschiavo, ist archivalisch belegt, siehe Menghini 1939, S. 124, Anm. 3; Martinola 1939, S. 269. Auch die Ausführung des Altarbildes in der Kirche S. Giacomo in Pisciadello, ebenfalls Poschiavo, lässt sich besagter Tochter zuweisen, siehe Pedrini Stanga 1998, S. 216.

²⁷⁸ Archivio parrocchiale di Arogno, Liber mortuorum, Bd. 3, 1756–1802, zitiert bei Pedrini Stanga 1998, S. 196 f.

²⁷⁹ Zur Tradition der Tessiner Wanderkünstler siehe ebd., S. 13–15.

lässt sich diese Tradition fünf Generationen weit zurückverfolgen bis zu Andrea (1567–1627), der als Stuckateur tätig war.²⁸⁰ Die Mitglieder dieser Familien von Architekten, Malern und Kunsthändlern trugen das künstlerische Erbe ihrer Region über die Alpen und verbreiteten es an den mitteleuropäischen Fürstenhöfen. Sie waren Teil eines anhaltenden Kulturtransfers, dessen historische und soziale Voraussetzungen seit dem Ende des 20. Jahrhunderts in zunehmendem Maße erforscht werden. Häufig hielten sich die Künstler monateweise in ihren Heimatstädten auf und waren während des größeren Teils des Jahres unterwegs. Ihre Familien waren eng untereinander vernetzt, vielfach durch Heirat verbunden, und empfahlen sich gegenseitig an Auftraggeber, wenn für größere Bau- und Ausstattungsvorhaben Kräfte gesucht wurden. So waren die Colomba mit den Retti, den Frisoni, den Carbone, den d'Allio und den Scotti verwandt und arbeiteten regelmäßig mit Mitgliedern dieser Familien zusammen.²⁸¹

Aus diesen Lebens- und Arbeitsumständen dürfte auch eine professionelle und persönliche Ausrichtung erwachsen sein, aufgrund deren Innocente Colomba für die Tätigkeit am würtembergischen Hof besonders geeignet war. Nach allem, was wir der Korrespondenz des Künstlers und den brieflichen Äußerungen über ihn entnehmen können, war er flexibel, anpassungsfähig und bereit, seine Fähigkeiten in den Dienst seines Auftraggebers zu stellen. Er war fleißig, zuverlässig und in seinen Ansprüchen bestimmt, aber maßvoll. Etliche Wanderkünstler brachten es aufgrund solcher Eigenschaften zu einem gewissen Wohlstand, so wird von Luca Antonio Colomba berichtet, dass er bei Beendigung seiner Berufstätigkeit ein Vermögen von 250.000 Gulden besessen habe.²⁸² Eine grundsätzliche Flexibilität in der Wahl der künstlerischen Gestaltungsmittel war bei dem geschilderten Berufsbild Voraussetzung. Diese Eigenschaft kennzeichnete beispielsweise auch Alessandro Mauro, der sich während seiner Tätigkeit am Dresdner Hof gemäß dem Geschmack seines Dienstherrn August des Starken am Formenrepertoire Jean Bérains d. Ä. orientierte.²⁸³ Aufgrund dieser Ausrichtung entwickelte Mauro – trotz seines unbestreitbar hohen Könnens – keinen greifbaren Individualstil. Wie sich dies im Fall Innocente Colombas verhielt, soll die nachfolgende Betrachtung der von ihm hinterlassenen Entwurfszeichnungen verdeutlichen.

²⁸⁰ Siehe ebd., S. 34 f. Mit Innocente kam die Künstlertradition der Colomba zu ihrem Abschluss. Zu seinem Sohn Johann Jakob, der aus der vorehelichen Beziehung mit Maria Magdalena Eberhard hervorging und am 13. Januar 1753 in Ludwigsburg geboren wurde, liegen keine weiteren Informationen vor. Von dem einzigen Sohn, den Innocentes Frau Giacomina, geb. Retti, 1757 gebar, ist nicht bekannt, ob er das Erwachsenenalter erreichte. Von den nachfolgenden sechs Töchtern scheint keine eine dauerhafte selbständige Künstertätigkeit aufgenommen zu haben.

²⁸¹ Vgl. Pedrini Stanga 1998, S. 35; dies. 2011, S. 456 f.

²⁸² Siehe Füssli 1774, S. 75.

²⁸³ Siehe Konwitschny 2014, S. 308–310.

II.3.1.2 Die Stuttgarter Entwürfe

Als einzige bildliche Hinterlassenschaft Innocente Colombas aus seinen Tagen als Theatralarchitekt am württembergischen Hof gelten bisher die bereits erwähnten fünf Szenenentwürfe, die sich ehemals in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart befanden und im Zweiten Weltkrieg verlorengingen. Eine Vorstellung von diesen Arbeiten vermittelten von Krauß und Tintelnot publizierte Fotoreproduktionen.²⁸⁴ Sie zeigen lavierte Zeichnungen von außerordentlich exakter Ausführung – die Formen sind klar konturiert, Binnenstrukturen differenziert gestaltet und die Verhältnisse von Licht und Schatten präzise ausgearbeitet.²⁸⁵ Dargestellt sind ein *Kerkervorraum* (Blatt 1, Abb. 22), ein *Fürstlicher Saal* (Blatt 2, Abb. 23), ein *Prachtvestibül* (Blatt 3, Abb. 24), eine *Grabeshalle* (Blatt 4, Abb. 25) und ein *Platz vor der Stadt* (Blatt 5, Abb. 26). Bei Krauß sind die Blätter 1, 2 und 5, bei Tintelnot 3, 4 und 5 wiedergegeben. Die Abbildungen vermitteln eine instruktive Vorstellung vom Formenrepertoire, von der Kompositionsweise und von den künstlerischen Intentionen Colombas während der Stuttgarter Schaffensphase. Des Weiteren erhalten wir – auch wenn aufgrund der eingeschränkten Reproduktionsqualität der Duktus nicht in allen Details erkennbar ist – einen Eindruck vom Zeichenstil des Theatralarchitekten, sofern wir von einer eigenhändigen Ausführung ausgehen.

Im Hinblick auf die inhaltliche Zuordnung der Entwürfe sind bei beiden Autoren Unklarheiten zu bemerken. In Krauß' Beitrag zum Kompendium *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit* werden in den Bildunterschriften die Blätter 1 und 2 als zur Oper *Fetonte* gehörig benannt – was nicht zutreffen kann –, Blatt 5 ist mit der vagen Bezeichnung *Dekoration im Stuttgarter Opernhaus* versehen. In den zugehörigen Abbildungsnachweisen im Anhang des Bandes werden diese Angaben jedoch korrigiert und ergänzt.²⁸⁶ Demzufolge zeigen Blatt 1 und 2 die Theaterdekorationen *Carcere del Vologeso* und *Reggia del Vologeso*, die 1766 von Colomba „per il picciolo Theatro die S. A. Sma., also wohl für das Schlosstheater zu Ludwigsburg“ entworfen worden seien. Auf Blatt 5 wiederum sei die zur nicht aufgeführten Oper *Farnace* gehörige *Parte esteriore della Città di Eraclea con folto bosco da un lato, ove è rascosto*²⁸⁷ *Farnace col avanzo dell'suo esercito* zu sehen, von Colomba um 1767 „per il gran Theatro di S. A. Sma.“ gestaltet. Es handle sich um „getuschte Originalzeichnungen“, die sich in der Königlichen Landesbibliothek befänden. Es ist davon auszugehen, dass den Graphiken Informationen zu ihrer Provenienz beigegeben waren, auf die sich Krauß' beziehen konnte. Tintelnot

²⁸⁴ Krauß 1907a, S. 516–518; ders. 1908, S. 65 f.; Tintelnot 1939, Abb. 94–96.

²⁸⁵ Die Technik, in der die Entwürfe ausgeführt wurden, ist anhand der Fotoreproduktionen nicht zweifelsfrei zu bestimmen. Sehr wahrscheinlich wurde – wie im Fall der Turiner Blätter – mit dem Bleistift vorskizziert, mit der Feder gezeichnet und anschließend mit dem Pinsel laviert, vgl. S. 121.

²⁸⁶ Herzog Carl Eugen 1907, S. 773.

²⁸⁷ Hier liegt ein Lesefehler vor: Korrekt wäre „nascosto“.



Abb. 22 Innocente Colomba: *Kerkervorraum*, lavierte Zeichnung. Ehemals Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

wiederum verbindet in seiner Publikation von 1939 die Blätter 3 und 4, die bei Krauß nicht erscheinen, ebenfalls mit *Il Vologeso* und bezeichnet Blatt 5 mit *Platz von Eraclea* aus der Oper *Tamace*.²⁸⁸ Im letzteren Fall liegt zweifellos ein Lesefehler in Bezug auf *Farnace* vor, was darauf hindeutet, dass Tintelnot die Zeichnungen in der Landesbibliothek und die vermutlich handschriftlich verfassten Provenienzangaben selbst eingesehen hatte.²⁸⁹ In seiner Kommentierung spricht er von fünf erhaltenen Entwürfen Colombas, weshalb davon auszugehen ist, dass zumindest zu dieser Zeit keine weiteren vorhanden waren.²⁹⁰

²⁸⁸ Tintelnot 1939, S. 336, Nachweise zu Tafel 40 und 41.

²⁸⁹ Dass auch Krauß bei der Entzifferung der Provenienzangaben ein Fehler unterlief (siehe Anm. 287) unterstützt die Vermutung, dass diese in einer schwer lesbaren Handschrift verfasst waren.

²⁹⁰ Tintelnot 1939, S. 106.

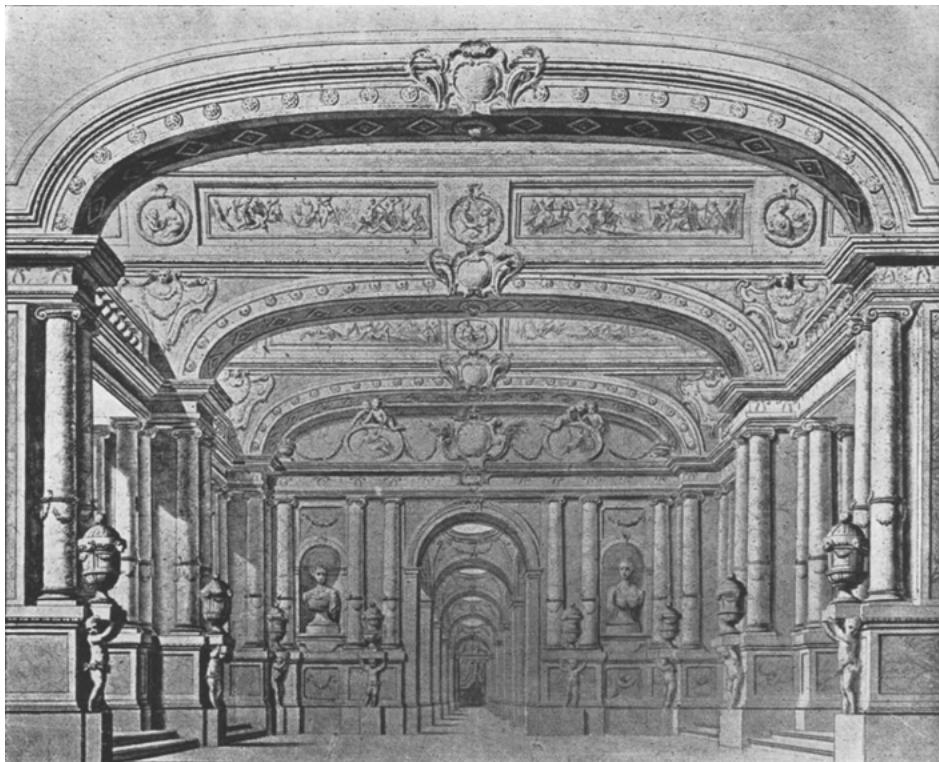


Abb. 23 Innocente Colombe: *Fürstlicher Saal*, lavierte Zeichnung. Ehemals Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Folgen wir den von Krauß zitierten Nachweisen, so wurden von den vier Szenenentwürfen zu *Il Vologeso* zwei in Zusammenhang mit einer Aufführung im Schlosstheater Ludwigsburg gefertigt – zu vermuten ist, dass auch die beiden anderen im Kontext dieses Ereignisses entstanden. Den Archivalien ist tatsächlich zu entnehmen, dass bald nach der Uraufführung von Jommellis Meisteroper am 11. Februar 1766 im Ludwigsburger Opernhaus eine Wiederaufnahme des Werks auf der kleinen Bühne im Schloss vorgesehen wurde. Einem undatierten Konzept von der Hand Innocente Colombas zufolge hatte man den Theatralarchitekten damit betraut, die entsprechenden Möglichkeiten zu prüfen und die Kosten zu schätzen.²⁹¹ Mit einiger Sicherheit kann angenommen werden, dass die Aufführung am 6. Januar 1767 stattfinden sollte. Es entsprach dem üblichen Vorgehen Herzog Carl Eugens, die Karnevalssaison mit der Wiederaufnahme eines in den Jahren zuvor bereits gegebenen Werks zu eröffnen. Nachdem der Hof im Herbst 1764 nach Ludwigsburg übersiedelt war, wurde für den Veranstaltungsauftritt das kostengünstig zu bespielende Schlosstheater genutzt: Am

²⁹¹ HStAS A 21 Bü 956, 220.



Abb. 24 Innocente Colomba: *Prachtvestibül*, lavierte Zeichnung. Ehemals Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

6. Januar 1765 gab man hier *La Clemenza di Tito*, ein Jahr später *Enea nel Lazio*.²⁹² In beiden Fällen bestand die Bühnenausstattung zum einen aus Dekorationsstücken, die zum Fundus des kleinen Hauses gehörten, zum anderen aus solchen, die der Stuttgarter Oper entliehen und entsprechend angepasst worden waren – hinzu kamen einige Neuanfertigungen.²⁹³ Auch im Falle von *Il Vologeso* bemühte sich Colomba um eine sachgerechte Mischung aus Vorhandenem und Neuem.²⁹⁴ Zur Darstellung des ersten Szenenortes, im Konzept mit *Salone imperiale con apparato di laute mense* bezeichnet, sollte ein neu anzufertigender

²⁹² Siehe *La clemenza* 1765; *Enea* 1766.

²⁹³ Dies ist dem jeweiligen Dekorationskonzept zu entnehmen, HStAS A 21, Bü 956, 204–206 und 230 f.

²⁹⁴ Auf die Ausstattung der Uraufführung von *Il Vologeso* im Ludwigsburger Opernhaus wollte man vermutlich nicht zurückgreifen, weil die Bestandteile maßgeblich hätten verkleinert werden müssen und man es vorzog, sie für weitere Aufführungen im großen Hause bereitzuhalten.

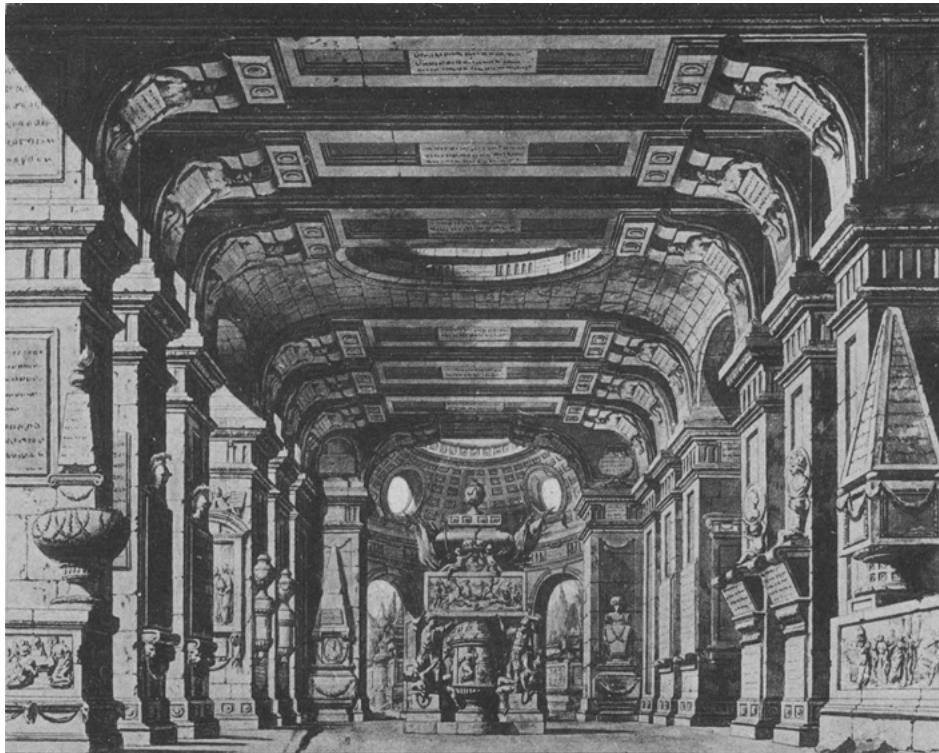


Abb. 25 Innocente Colonna: *Grabeshalle*, lavierte Zeichnung. Ehemals Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Prospekt mit sieben Kulissenpaaren aus dem *Campidoglio zu Ezio* verbunden werden. Besagte Kulissen, obwohl für eine Exterieur-Dekoration hergestellt, müssen so beschaffen gewesen sein, dass sie auch als Teile eines Innenraums eingesetzt werden konnten – vermutlich stellten sie Segmente eines Kolonnadenganges vor. Gänzlich neu gefertigt werden sollten die Dekorationen zu *Luogo di antichi sepolchri* (Akt 2, Szene 7), *Carcere* (Akt 3, Szene 4), *Stanza a lutto* (Akt 3, Szene 5) und *Reggia* (Akt 3, Szene 8). Im Weiteren muss Colonna entsprechende Prospektentwürfe geschaffen haben, von denen wir vier in der Stuttgarter Serie wiederfinden: Der *Kerkervorraum* auf Blatt 1 ist zweifellos der vierten Szene im dritten Akt, die *Grabeshalle* auf Blatt 4 der siebten Szene im zweiten Akt der Oper zuzuordnen.²⁹⁵ Der *Fürstliche Saal* auf Blatt 2 wird zwar von Krauß als *Reggia del Vologeso* bezeichnet, doch korreliert der elegant ausgestattete, nicht sehr weitläufige Raum eher mit der Bühnenanweisung zu Beginn des ersten Akts, die einen als Speisesaal genutzten Salon vorgibt. Demgegenüber lässt sich das erkennbar auf Großartigkeit angelegte *Prachtvestibül* auf Blatt 3 schlüssig als Hintergrund der am Ende

²⁹⁵ Vgl. *Il Vologeso* 1766.



Abb. 26 Innocente Colomba: *Platz vor der Stadt*, lavierte Zeichnung. Ehemals Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

der Oper erscheinenden Reggia-Dekoration deuten. Es ist davon auszugehen, dass die Provenienzangaben, die der Stuttgarter Serie mutmaßlich beilagen, den einzelnen Graphiken nicht unmittelbar zugeordnet waren. Es erscheint daher legitim, die von Krauß vorgenommene Sortierung gemäß dem Darstellungsgehalt der Blätter zu modifizieren.

Auch im Hinblick auf die Feier des herzoglichen Geburtstags am 11. Februar 1767 müssen im Herbst des Vorjahrs Planungen stattgefunden haben. Es ist in Betracht zu ziehen, dass als Festoper eine Neuvertonung des beliebten Librettos *Farnace* von Antonio Maria Lucchini vorgesehen wurde. Ein Dekorationskonzept hierzu liegt allerdings nicht vor, und es sind auch keine Korrespondenzen vorhanden, die auf ein solches Projekt hinweisen würden. Einziger Anhaltspunkt ist der Entwurf Colombas zum *Platz vor der Stadt Herakleia*, der mit einiger Sicherheit der siebten Szene im ersten Akt der Oper zugewiesen werden kann. Die von Krauß zu diesem Blatt übermittelte Angabe „per il gran Teatro di S. A. Sma.“ lässt sich zweifelsfrei auf das Ludwigsburger Opernhaus beziehen, wenn man die

im selben Kontext für das Schlosstheater gewählte Formulierung „per il picciolo Theatro di S. A. Sma.“ berücksichtigt. Eine Neuinszenierung der Oper *Farnace* in der großen Ludwigsburger Spielstätte unter Beteiligung des Theatralarchitekten Colomba kann aufgrund der historischen Umstände wiederum nur für das Jahr 1767 geplant gewesen sein. Ob der Dekorateur noch weitere Entwürfe zu diesem Projekt schuf und, falls ja, wo diese verblieben sind, kann nicht mehr aufgeklärt werden.

Geht man von vorausgegangenen Terminierungen aus, so muss die Ausstattungsplanung zu den für das Frühjahr 1767 vorgesehenen Opernaufführungen im November, die Arbeit in der Werkstatt spätestens Anfang Dezember 1766 aufgenommen worden sein. Die Voraussetzungen für die herzoglichen Bühnenprojekte hatten sich allerdings weiter verschlechtert, die Geldnöte waren auf ein untragbares Maß gestiegen, und der Rechtsstreit mit den Württembergischen Landständen hatte Carl Eugen in eine zunehmend bedrängte Lage gebracht. Im Dezember 1766 reiste der Regent mit umfangreicher Entourage nach Venedig.²⁹⁶ Man hatte ihm zu einem Auslandsaufenthalt geraten, damit er in fremder Umgebung quasi incognito eine Zeit lang sparsam leben konnte, das Vorhaben verkehrte sich jedoch ins Gegenteil. Ungeachtet der finanziellen Gegebenheiten inszenierte der Herzog seinen Besuch in der Lagunenstadt als glanzvolles gesellschaftliches Ereignis und hielt in einem angemieteten herrschaftlichen Palazzo in ungehemmter Manier Hof. Sobald feststand, dass sich seine Abwesenheit von Ludwigsburg länger hinziehen würde – letztendlich währte sie mehr als ein halbes Jahr –, müssen die für das Frühjahr 1767 vorgesehenen Opernaufführungen abgesagt worden sein. Diesem Schritt folgte eine Entscheidung von noch größerer Tragweite, die vermutlich nicht nur mit der Notwendigkeit zum Sparen, sondern auch mit einem schwindenden Interesse des Herzogs am Genre der *Opera seria* zusammenhing:²⁹⁷ Am 24. Januar nahm Carl Eugen von Venedig aus zahlreiche Entlassungen unter dem Bühnenpersonal der Hauptresidenz vor, womit eine sukzessive Reduktion der Ausgaben, zugleich aber auch der Niedergang des einstmals blühenden Hoftheaters eingeleitet wurden.

Im Kontext dieser Entwicklung plante auch Innocente Colomba seinen endgültigen Abschied vom Württembergischen Hof. Vermutlich um die Jahreswende verfasste er das bereits erwähnte Dekorationsinventar zu den drei herzoglichen Spielstätten in Stuttgart und Ludwigsburg.²⁹⁸ Diesem ist zu entnehmen, dass mit den Vorbereitungen zur Inszenierung von *Il Vologeso* im Schlosstheater bereits begonnen worden war, als die Absage des Projekts erfolgte. So hatte man „auf dem Mahlersaal“, also in der Bühnenbildwerkstatt, die im großen Festsaal im

²⁹⁶ Zum Venedigaufenthalt Herzog Carl Eugens und den politischen Hintergründen siehe Storz 1981, S. 126–128.

²⁹⁷ Siehe Krauß 1907a, S. 525 f.

²⁹⁸ OLu/SLu/OSt 1766, siehe Anm. 42.

Festinbau untergebracht war, entsprechende Ausstattungsobjekte versammelt.²⁹⁹ Ein großer Teil von ihnen war „schond gezeichnet“, was wohl bedeutete, dass an Neuanfertigungen die Vorzeichnungen aufgetragen und an Stücken, die umgearbeitet werden sollten, die geplanten Änderungen vorskizziert worden waren. Die Aufstellung lässt erkennen, dass man von Colombas erster Konzeption maßgeblich abgewichen war. So sollte der weitaus größte Teil der Ausstattung aus vorhandenen Objekten zusammengestellt werden, die Anzahl der Neuanfertigungen hatte man auf das Nötigste reduziert. Für den *Luogo di antichi sepolchri* beispielsweise waren der Ruinenprospekt aus dem Ballett *Medea* und vier linke Kulissen aus der *Campagna* zu *Semiramis* ausgewählt worden, nur vier rechte Kulissen waren neu herzustellen. Als Fond der *Kerkerszene* sollte der Prospekt des Turnus-Zeltes aus *Enea nel Lazio* dienen, wobei nicht zu ersehen ist, in welchem Maße dieser übermalt werden sollte. Zur Darstellung der *Reggia* hatte man den Prospekt der *Piazza publica* aus *Demofoonte* herbegeholt, hinzu kam eine Anzahl „alter“ Kulissen unterschiedlicher Provenienz. Von der Herstellung neuer Prospekte ist nicht mehr die Rede. Da man im Inventar auch vergeblich nach Hinweisen auf eine geplante Inszenierung der Oper *Farnace* sucht, liegt die Vermutung nahe, dass die Entwürfe aus der Stuttgarter Serie sämtlich nicht zur Umsetzung gelangten. Dies erklärt auch, weshalb die Zeichnungen keinerlei Arbeitsspuren aufweisen, wie sie bei der Übertragung in ein größeres Format üblicherweise entstanden und wie sie beispielsweise an einigen der Turiner Entwürfe Colombas zu erkennen sind.³⁰⁰ Die Unversehrtheit der Stuttgarter Exemplare und der Umstand, dass sie noch nicht in den Herstellungsprozess eingebunden worden waren, könnten die Gründe dafür gewesen sein, dass die Blätter aufbewahrt wurden und bis ins 20. Jahrhundert erhalten blieben.

Von besonderem Interesse sind nun die künstlerischen Charakteristika, die Innocente Colomba anhand der Stuttgarter Entwurfsserie zugewiesen werden können. Im Hinblick auf eine Verortung seines Schaffens innerhalb der stilistischen und programmatischen Bestrebungen jener Zeit sei zunächst auf die *Kerkerszene* eingegangen, die ein typisches Bühnenbildsujet der *Opera seria* vertritt – demgemäß bieten sich vielfältige Vergleichsmöglichkeiten.³⁰¹ Der Entwurf zeigt den Vorraum eines altägyptisch anmutenden, unterirdischen Kerkergebäudes. Mittig führen Treppen zur erhöht gelegenen Eingangstür, linker Hand erstreckt sich ein überwölbter Gang, von dem Gefängniszellen abgehen, in die Tiefe. Wir sehen etliche für das Bühnenbildthema charakteristische Gestaltungsparameter: aus groben Quadern zusammengesetztes, unverputztes Mauerwerk, bogenüberspannte Durch- und Umgänge, vergitterte Türen und Fenster, verwinkelte Treppenläufe, an die Wand geschmiedete Ketten, eine morsche Holzbalkendecke, durch deren gebrochene Dielen Heubüschel herabhängen. Bei der Kom-

²⁹⁹ OLu/SLu/OSt 1766, S. 9.

³⁰⁰ Siehe hierzu Kp. II.3.1.3.

³⁰¹ Zur Gestaltung von Kerkerszenarien in der *Opera seria* siehe Schumacher 2013, S. 148–153.

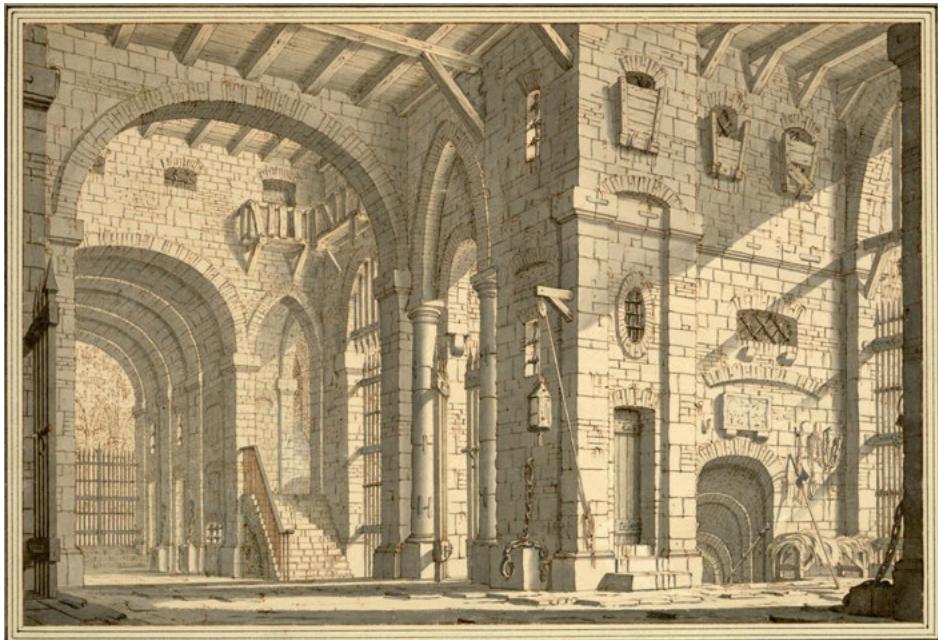


Abb. 27 Giuseppe Galli Bibiena: *Phantastische Kerkerhalle*, Feder, laviert, 41,4 × 27,5 cm. Wien, Albertina, 2557.

position des Blattes konnte Colomba auf eine lange Tradition von Kerkerbildern seit dem Aufkommen der Opera seria zurückgreifen. Auch dieser Szenentyp hatte unter dem Einfluss der Galli Bibiena grundlegende Ausformungen erfahren, die während der ersten Jahrhunderthälfte in vielfältiger Weise variiert und weiterentwickelt worden waren. Hierbei sind Gefängnisinnenhöfe, die entsprechende Fassadenelemente vorstellen, von zumeist hallenartigen Innenräumen zu unterscheiden. Als anschauliches und zugleich prominentes Beispiel für die zweite Kategorie lässt sich ein mit *Phantastische Kerkerhalle* bezeichnetes, Giuseppe Galli Bibiena zugeschriebenes Blatt in der Wiener Albertina heranziehen (Abb. 27).³⁰² Im Vergleich mit Colombas Invention zeigen sich Übereinstimmungen im architektonischen Detail, jedoch auch signifikante Unterschiede in der Ausdeutung des Themas. Die Zeichnung Giuseppes stellt ein riesenhaftes monumentales Gemäuer vor, das trotz seiner grausigen Funktion etwas Majestätisches besitzt. Es handelt sich um ein Gefängnis, das die Würde derer repräsentiert, die durch eine solche Stätte ihre Macht ausüben, zugleich aber auch derer, die aufgrund eines ungünstigen Schicksals oder einer Intrige darin gefangen sind. In der Tradition der Opera seria markiert die meist zu Beginn des dritten Aktes platzierte Kerkerszene einen Wendepunkt in der Handlung – die fürstliche Hauptfigur

³⁰² Albertina Wien, Inv.-Nr. 2557.



Abb. 28 Fabrizio Galliari: *Kerkervorraum*, Feder, laviert. Kunsthändel.

wird inhaftiert und beweist in dieser Lage heroische Tapferkeit, sie wird anschließend auf dem Weg zum lieto fine befreit oder, im selteneren Fall, ihrem Schicksal überantwortet.³⁰³ Die bildliche Ausdeutung des Szenentyps durch Giuseppe Galli Bibiena vermittelt, dass selbst in der Situation von Schmach, Scheitern und Niederlage die Größe des fürstlichen Status gewahrt bleibt. Ganz anders das Erscheinungsbild in Colombas Version: Dem Kerkerraum ist hier alle Großartigkeit genommen, es ist ein grausiger, trister, in seiner Baufälligkeit gar elender Ort. Der schonungslose Realismus der Darstellung vermittelt, welch tiefer Fall dem Gefangenen widerfahren ist. Durch die zweigeschossige Anlage wird die Raumgröße relativiert, das Gefüge besitzt etwas Verwinkeltes, in der baulichen Ausführung additiv Entstandenes. Die Wahrnehmung des Betrachters wird in dieser Umgebung auf die menschliche Empfindung zurückgeführt, ohne Anflug von Überhöhung. Es sind einerseits die programmatischen Bestrebungen des Klassizismus, andererseits Colombas individuelle Neigung zu einer realistischen Darstellungsweise, die sich in dieser Bildformulierung ausdrücken.

Ein Kerkerentwurf von der Hand Fabrizio Galliaris zeugt von einer künstlerischen Auffassung, die der Colombas nahesteht (Abb. 28). Auch hier sehen wir eine Kerkervorhalle, deren Größe durch die Raumaufteilung gemildert erscheint und deren architektonische Gestalt die Trostlosigkeit des Ortes betont. Die bild-

³⁰³ Vgl. Lühning 1989, S. 144; Glanz 1991, S. 123; Schumacher 2013, S. 148 f.

parallele Anlage der Raumrückwand verleiht der Komposition trotz der Vielfalt der Bauglieder etwas Schlichtes und Unspektakuläres. Die Ähnlichkeit des verwendeten Formenkanons legt es nahe, dass sich Colomba in seinem Kerkerentwurf von Vorbildern aus dem Kreis der Galliari, deren Kunst er schätzte, anregen ließ.³⁰⁴ Zugleich jedoch verlieh er seiner Komposition eine höchst eigene Note. In seiner Darstellung ist der Raum leicht übereck gestellt, jedoch nicht im Sinne des von Giuseppe Galli Bibiena angewandten Prinzips der „scena per angolo“, demzufolge eine Raumecke nach vorne tritt und zwei Fluchlinien seitlich nach hinten aus dem Bildraum streben, was der dargestellten Örtlichkeit die charakteristische großzügige Anmutung verleiht. Colomba wendet vielmehr eine aus der Mitte gedrehte, auf einen Fluchtpunkt bezogene Perspektive an, die bewirkt, dass der Blick des Betrachters in eine Raumecke fällt und dort quasi gefangen wird – hierdurch erhält die Halle eine eher bedrückende Erscheinung. Gegenüber der Version Fabrizio Galliaris wiederum, in der die Bildelemente mit einer gewissen Beliebigkeit arrangiert zu sein scheinen, wirkt Colombas Entwurf sorgfältig komponiert und formal ausgewogen – so wie dies offenkundig seinem künstlerischen Temperament entsprach. Denken wir an die *Ezio*-Inszenierung des Jahres 1758 und den aktenkundigen Kommentar Herzog Carl Eugens, der Fond zur Kerkerszene solle „mehr komponiert“ werden, so dürfen wir vermuten, dass Colomba mit einer Bildanlage der vorliegenden Art, gekennzeichnet durch eine Fülle wohl platziertener Details, den Ansprüchen seines Dienstherrn gerecht wurde.

Am Beispiel des Entwurfs zum *Prachtvestibül* wiederum lässt sich aufzeigen, dass Colomba, wie von Tintelnot und Viale Ferrero angemerkt, zuweilen auf Raumschemata aus dem Bibiena-Kreis zurückgriff. Dies verdeutlicht der Vergleich mit dem bereits erwähnten *Luogo magnifico* auf Tafel 91 im vierten Teil von Giuseppe Galli Bibienas Stichsammlung *Architettura e prospettive* (Abb. 29). Wir sehen hier den zentralen Vorraum im Inneren eines Palastes, von dem drei Raumfluchten abgehen, eine davon mittig und zwei seitlich. Es handelt sich quasi um eine Kombination von Zentralperspektive und gedoppelter „scena per angolo“ mit zwei spiegelsymmetrisch einander gegenübergestellten Raumecken. Giuseppe variierte dieses Raummodell selbst mehrfach in unterschiedlicher Ausgestaltung. In der betrachteten Version sind die Übergänge in die Enfiladen nicht, wie zumeist, als rundbogige, sondern als rechteckige Öffnungen gestaltet, mit einem Architrav als oberem Abschluss. Diese Formvariante griff Colomba auf, da sie, wie zu vermuten ist, seinem Streben nach einer im heutigen Sinne frühklassizistischen Raumammutung entgegenkam. Dabei wandelte er das Schema dahingehend ab, dass die zwischen den Eingängen zu den Raumfluchten befindlichen Wandpartien nicht – wie in Galli Bibienas Version – bewusst geweitet, sondern jeweils auf eine schmale Kante reduziert wurden, was das gesamte Gefüge kompakter und weniger weitläufig erscheinen lässt. Der hauptsächliche

³⁰⁴ Als Colomba in Zusammenhang mit seinem Demissionsgesuch die Galliari als seine Nachfolger vorschlug, betonte er deren fachliches Renommee, HStAS A 21 Bü 624, 5, 3.

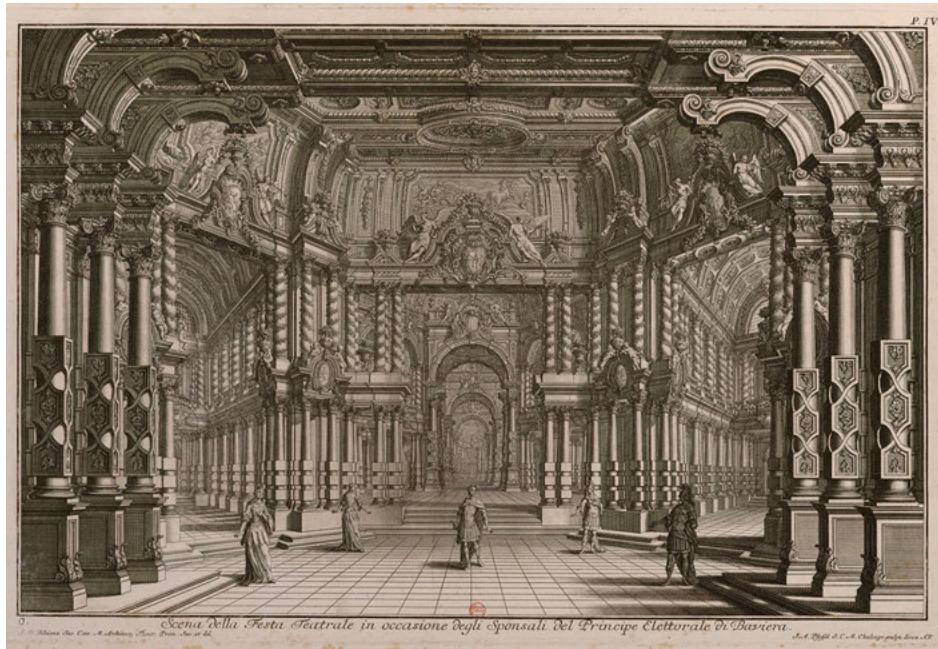


Abb. 29 Johann Andreas Pfäffel nach Giuseppe Galli Bibiena: *Luogo Magnifico*, Radierung und Kupferstich, in: Architetture e prospettive, Augsburg 1740, Taf. 91. Exemplar: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-HB-20 (B).

Unterschied zwischen den beiden Entwürfen besteht jedoch im Dekor und in der grundsätzlichen Behandlung der Flächen. In Galli Bibienas Formulierung erwächst die überreiche Anmutung des Saales aus der vielfachen Wiederholung eines charakteristischen Formelementes – der zweigeschossigen Säulenstellung – und aus einer Reihe optischer Kunstgriffe, die das Raumgefüge noch größer erscheinen lassen, als es im Grundriss angelegt ist. An keiner Stelle kommt eine Fläche optisch zur Wirkung, vielmehr ist jeder Millimeter von kleinteiligem Dekor bedeckt, wodurch das Ganze die preziöse Erscheinung eines ziselierten Schmuckstücks erhält. Demgegenüber dominiert bei Colomba das aus Säule, Architrav und Wandpartie gebildete architektonische Grundgerüst – geprägt durch eine optische Harmonie im Sinne antiker Baukunst, deren überzeitliche Wirkung sich aus dem perfekten Zusammenspiel von Bauglied und Fläche, Stütze und Last, horizontaler und vertikaler Erstreckung ergibt. Zwar setzt auch Colomba ein vielteiliges Dekor ein – insbesondere die vom Rokoko inspirierten Satyrgruppen fallen ins Auge –, doch wird der architektonische Kern davon eher umspielt als optisch aufgelöst. Unter dem aus feiner Marmorierung, Relief und Bebilderung bestehenden Überzug behält die Fläche ihre Präsenz, was dem Arrangement Ruhe und Stabilität verleiht. Gerade hier zeigt sich ein entscheidender ästhetischer Wandel auf dem Weg vom Spätbarock zum Klassizismus.



Abb. 30 Philippe de La Guêpière: Schloss Monrepos, 1760–64, Südseite.

Zu bemerken ist, dass sich Colomba bei der Entwicklung dieses künstlerischen Konzepts mit dem Schaffen des Hofbaumeisters Philippe de La Guêpière, mit dem er bei zahlreichen Gelegenheiten eng zusammenarbeitete, auseinandersetzte.³⁰⁵ Vergleicht man die Entwürfe zum *Prachtvestibül* und zum *Fürstlichen Saal* beispielsweise mit der Fassadengliederung von Schloss Monrepos (Abb. 30), der Gestaltung des Weißen Saales in Schloss Solitude (Abb. 31) oder mit Fotoaufnahmen der ehemaligen Innenräume im Stadtflügel des neuen Schlosses in Stuttgart, beispielsweise des Vestibüls (Abb. 32), so erkennt man Verwandtschaften in Raumproportion, Architekturgliederung und Dekor. Dies zeigt, unter welchem Einfluss Colomba seine Entwicklung von einem am Spätbarock geschulten Maler hin zu einem Vertreter frühklassizistisch orientierter Bühnendekorationskunst nahm. De La Guêpière gehörte, wie bereits erwähnt, zu den Repräsentanten des *goût grec*, einer von der damaligen Pariser Avantgarde entwickelten Stilrichtung in Architektur und Kunsthhandwerk, die in den 1750er und 60er Jahren aufblühte und dann rasch in den *goût etrusque* und *goût arabesque* überging.³⁰⁶ Die Antikenrezeption gestaltete sich dabei eher frei schöpferisch denn archäologisch imitierend und beinhaltete Formelemente wie Pilaster, ionische Voluten, Girlanden, Mäandermuster, Flechtbänder und Guilloche. Mit der

³⁰⁵ Vgl. Tintelnot 1939, S. 106 f.

³⁰⁶ Zur Stilrichtung des *goût grec* siehe Klaiber 1959, S. 24–30; Eriksen 1974, S. 48–51; Licher 1997, S. 521–523; Ottomeyer 2016, S. 338–341.



Abb. 31 Philippe de La Guêpière / Nicolas Guibal et al.: Schloss Solitude, Weißer Saal, 1768/69.



Abb. 32 Philippe de La Guêpière: Neues Schloss Stuttgart, Vestibül, Zustand vor 1944.

Orientierung am *goût grec* und der vermehrten Aufnahme antiker Dekorationsformen in seine Bühnenbildentwürfe entsprach Colomba einer Erwartung, die – hierauf werden wir noch zu sprechen kommen – infolge des Gastspiels Jean Nicolas Servandonis bei Hofe aufgekommen war.³⁰⁷ Es ist davon auszugehen, dass der dezidierte Einsatz antikisierenden Schmucks nicht unbedingt Colombas eigenen Intentionen entsprach, hielt er ihn doch für eine Mode, die er als Einschränkung seiner künstlerischen Freiheit empfand. Umso interessanter ist es, wie er dieses Formrepertoire seiner eigenen Kunstauffassung anverandelte, quasi als Anleihe von höchst individuellem Charakter, verbunden mit anderweitig bezogenen Anregungen. Die unkonventionellen Ergebnisse, die hieraus entstanden, waren dazu geeignet, jenen Überraschungseffekt beim Publikum zu erzielen, den er mit seiner Kunst erstrebte.³⁰⁸

Die genannten Charakteristika kennzeichnen auch den Entwurf zur *Grabeshalle*, den Tintelnot als besonders gelungenes Beispiel einer zum Klassizismus überleitenden Gestaltungsweise lobt.³⁰⁹ Wiederum sieht er die entscheidende Leistung Colombas in der Integration antikisierender Formen, in diesem Fall eingebracht in eine großartig angelegte, „ruhige“ Hallenarchitektur. Das Dekor, mit dem die in dichter Reihung erscheinenden Gurtbögen bedeckt sind, bekundet jedoch auch eine gänzlich eigenständige Fantasie. Flache männliche Halbfiguren schmiegen sich an konsolenartige Stützelemente am Übergang zur Decke und halten Inschriftentafeln vor der Brust, die sich inhaltlich gewiss auf die Persönlichkeiten beziehen, die in den darunter befindlichen Grabstätten beigesetzt sind oder deren durch Epitaphien gedacht wird. Die Grabmäler selbst variieren Urnen, Pyramiden und Gedenktafeln in vielerlei Gestalt. Im Hintergrund – einerseits entrückt, andererseits durch die zentrale Position hervorgehoben – befindet sich das Hauptmonument, ein vierteiliger repräsentativer Aufbau, geschmückt mit Figuren, Bildreliefs, Fahnen und einem Wappen. Zwei runderbogige Durchgänge in der Hallenrückwand eröffnen den Blick in den dahinter befindlichen Freiraum, in dem weitere Grabmonumente zu sehen sind – das spätbarocke Aufschließen der Raumtiefe ist demnach noch gegeben, spielt jedoch in der Gesamterscheinung der Szenerie nur noch eine untergeordnete Rolle.

Der Entwurf zu einem *Platz vor der Stadt* hingegen folgt der eher traditionellen Raumdisposition entlang einer diagonalen Tiefenachse. Auch die asymmetrische Gestaltung der beiden Kulissenseiten – einerseits ein Wald wedelnder Palmen, andererseits die von Säulen umstellte Parkumfriedung – entspricht überkommenen Kompositionsschemata. Ungewöhnlich ist jedoch, wie die Tiefenachse unterbrochen und mit dem Blick durch das Stadttor in zwei Fluchlinien aufgespalten

³⁰⁷ Ein Schreiben, das Colomba am 22. Mai 1764 während der Vorbereitungen zur Oper *Temistoce* an den Theaterintendanten Bühler sandte, enthält einen Hinweis darauf, dass Herzog Carl Eugen den Wunsch nach vermehrter Aufnahme antikischer Elemente in das Bühnenbilddekor geäußert hatte, HStAS A 21 Bü 956, 197. Siehe hierzu S. 147.

³⁰⁸ Siehe hierzu Kp. II.2.2.

³⁰⁹ Tintelnot 1939, S. 107.

wird.³¹⁰ Zugleich verblüfft einmal mehr das individuell geprägte Detail. Die gebogenen Palmwedel, die vielfach aufgefächert aus dem Stamm emporwachsen, sind ein auffälliges Bildmotiv, das über Jahrzehnte hinweg immer wieder in Colombas Arbeiten erscheint. Wir finden es ebenso auf dem Prosceniumsvorhang des Ludwigsburger Schlosstheaters (um 1763), im *Opfer Melchisedechs* auf der Chorwand der Kirche S. Benedetto in Ramponio (1780–90) und im Pendentifgemälde mit Darstellung des Evangelisten Johannes in der Vierung der Kirche S. Maria Assunta in Berbenno (1791). Ungewöhnlich auch die Gestaltung der Friedhofsumgrenzung, die durch den scheinbar regellosen Wechsel von Säulen und Koniferen sowie den unfertigen Zustand der Eingangslösung, die aus einer Rampe und einem triumphbogenartigen Aufbau ohne oberen Abschluss gebildet wird, archaischen Charakter besitzt. Die Figuren des Herkules mit Löwenfell und Keule sowie des Mars in Rüstung verweisen auf Tapferkeit und Wehrhaftigkeit und stellen zugleich den Bezug zum Namen der Stadt Heraklea her. Auch die im Hintergrund durch das Stadttor hindurch sichtbaren Gebäudeformen weisen eine eigentümliche, Archaik und Exotik vereinende Anmutung auf. Solchermaßen lässt sich das gemeinsame Konzept, das die fünf Stuttgarter Entwürfe untereinander verbindet, als Mischung aus spätbarocker Raumdisposition, fruklassizistischen Bau- und Dekorationsformen und einer höchst eigenwilligen Ausgestaltung des Einzelmotivs beschreiben.

Im Hinblick auf die graphische Gestaltung verdient die bereits angesprochene akkurate Ausführung der Stuttgarter Entwürfe Beachtung. Tintelnot betont den „für die Szenographie ungewöhnlich exakten, streng architektonischen Stil“ Colombas, der sich allein schon „in der unvermeidbaren Deutlichkeit, Festigkeit und Klarheit aller im Entwurf gegebenen Details“ zeige.³¹¹ Diese Eigenschaften können heute nur noch bedingt beurteilt werden, da die wohl zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorgenommene Reproduktion der Graphiken mit gewissen Einschränkungen in der Wiedergabe der zeichnerischen Parameter verbunden war. Die Kontraste wirken vergröbert, Feinheiten in der Darstellung der Oberflächenstrukturen gingen verloren und die gezeichnete Linie löst sich teilweise in flächigen Partien auf, weshalb die Formen hier eine kompaktere Anmutung besitzen dürften als es in den Originalen der Fall war. Dies wird insbesondere im Vergleich mit den Turiner Arbeiten deutlich, die in besserer Wiedergabequalität vorliegen und deren Erscheinungsbild aufgrund der Sichtbarkeit von Feinstrukturen und der Transparenz der lavierten Flächen weit größere Leichtigkeit

³¹⁰ Siehe ebd., S. 106.

³¹¹ Tintelnot 1939, S. 106. Viale Ferrero, die vermutlich nur die Reproduktionen der Stuttgarter Serie gesehen hatte, bezeichnet in ihrer Publikation zu den Gebrüdern Galliari, 1963, S. 46, Anm. 14, die Graphiken im Hinblick auf ihre akkurate Ausführung als „freddo“. Im selben Band, S. 17, Anm. 6, und S. 113, Abb. 19, bildet sie Colombas Entwurf zum *Sacro bosco di querce* aus Annibale in Torino ab, schreibt ihn unter Vorbehalt Innocente Bellavite zu und bezeichnet ihn als „assai bello“. Später korrigiert sie diese Zuschreibung und befasst sich ausführlich mit Colombas Arbeit am Teatro Regio, dies. 1980, S. 260–267.

besitzt. Auch fehlt in der Stuttgarter Serie thematisch bedingt die Gegenüberstellung von statischer architektonischer Form und duftigem Laub- und Rankenwerk, die einige der Turiner Zeichnungen besonders reizvoll erscheinen lässt, da sie dem Künstler Gelegenheit gab, seine Könnerschaft in der differenzierten Handhabung des Pinsels zu belegen. Unabhängig von diesen Gesichtspunkten lässt sich jedoch festhalten, dass Klarheit des Aufbaus, Prägnanz der Formen und exakte Ausarbeitung der Details zweifellos dem künstlerischen Naturell Colombas entsprachen. In welchem Maße sich diese Eigenschaften in der Gestaltung eines Bühnenbildentwurfs aussprachen, hing jedoch sicherlich auch von den Nutzungsanforderungen ab. Eine erste Ideenskizze, die den formalen Aufbau einer Szene in groben Zügen festhalten sollte, konnte in einem verhältnismäßig freien Duktus angelegt werden. Ein Entwurf hingegen, der den Auftraggeber von der Wirkmacht eines vorgesehenen Szenarios überzeugen sollte, musste in der Ausführung der Bildmotive höhere Deutlichkeit besitzen. Umso mehr trifft dies auf eine Zeichnung zu, die anschließend als Vorlage bei der Umsetzung in der Bühnenbildwerkstatt genutzt werden sollte.³¹² Es ist darauf hinzuweisen, dass Colomba seit dem Jahr 1763 regelmäßig Risse von Italien aus an den württembergischen Hof sandte, die dann in seiner Abwesenheit zur Ausführung kamen. Zwar wurde die Arbeit in der Werkstatt von erfahrenen Kräften wie Giosué Scotti und Antonio di Bittio überwacht, dennoch war die Genauigkeit und Detailtreue des Entwurfs zweifellos von hoher Bedeutung für die Qualität der Realisierung. Auch die Graphiken der Stuttgarter Serie könnten für eine Bearbeitung während der zumindest zeitweisen Abwesenheit Colombas gedacht gewesen sein. Schon aus diesem Grunde würde sich die auffällige Akkuratesse im Zeichenstil des Theatralarchitekten erklären, die im genannten Kontext sicherlich als Vorzug, wenn nicht gar als notwendige Voraussetzung zu betrachten wäre.

Für das Erscheinungsbild der Stuttgarter Entwürfe lässt sich jedoch noch eine weitere Erklärungsmöglichkeit anführen. Es fällt auf, dass in einigen der Turiner Exemplare in Bleistift gezogene Konstruktionslinien unter der getuschten Lavierung erkennbar sind, die teilweise über die Konturen der mit ihrer Hilfe angelegten Bauformen hinausreichen, ohne dass dies korrigiert worden wäre. Die Graphiken sollten zunächst bei den Cavalieri der Gesellschaft des Teatro Regio di Torino zur Begutachtung eingereicht und im Weiteren als Vorlagen bei der Realisierung der Dekorationen in der Bühnenbildwerkstatt genutzt werden.³¹³ Offenbar war es im Hinblick auf den Verwendungszweck nicht erforderlich, die noch sichtbaren Elemente der Vorzeichnung zu entfernen. In den Stuttgarter Entwür-

³¹² Vor der Anfertigung von Bühnenbildelementen mussten die Entwürfe in größere Formate übertragen werden. Dieser Vorgang wird in einem Schreiben Colombas an den Theaterintendanten Bühler vom 1. April 1764 erwähnt, HStAS A 21 Bü 624, 5, 16, siehe hierzu auch S. 71.

³¹³ Siehe hierzu Viale Ferrero 1980, S. 262 f. Die Nutzung der Graphiken in der Bühnenbildwerkstatt wird in zwei Fällen durch eingezeichnete Rasterlinien, die zur Übertragung der Motive dienten, belegt. Siehe hierzu auch S. 126.

fen wurden hingegen Konstruktionshilfen jeder Art penibel entfernt, es erfolgte also eine bildmäßige Finalisierung im Sinne eines für repräsentative Belange bestimmten Werks. Ausarbeitungen dieser Art sind vorwiegend an Blättern, die zur Umsetzung in druckgraphische Form und zur Verbreitung im Rahmen einer Publikation gedacht waren, zu beobachten. So liegt beispielsweise der Entwurf Alessandro Mauros zur Hauptszene der 1719 im Rahmen von Hochzeitsfeierlichkeiten am Dresdner Hof uraufgeführten Oper *Teofane* (Pallavicino/Lotti) in einer vergleichbar makellos und detailreich ausgeführten Zeichnung vor, die als Vorlage im Kontext der Erstellung einer repräsentativen Stichsammlung dienen sollte.³¹⁴ Im Falle von Colombas Entwürfen zu *Il Vologeso* und *Farnace* ist in Betracht zu ziehen, dass die Blätter nach Absage der Opernproduktionen für eine Weiterverwendung als Musterexemplare zur Dokumentation von Colombas bühnenbildnerischer Arbeit vorgesehen wurden. In diesem Kontext könnte man sie in den Zustand von Reinzeichnungen überführt oder auch entsprechend nachgezeichnet haben. Möglicherweise sollten die Graphiken Teil einer Sammlung exemplarischer Szenenlösungen werden, eines Kompendiums in der Art der mit *Architettura e Prospettive* betitelten Stichserie, die Giuseppe Galli Bibiena 1740 veröffentlichte und Kaiser Karl VI. widmete.³¹⁵ Die Idee zur Anfertigung einer Mustersammlung könnte im Laufe des Jahres 1766 in Zusammenhang mit Colombas bevorstehendem Ausscheiden, das er seit dem Frühjahr 1763 geplant und umständshalber immer wieder aufgeschoben hatte, gefasst worden sein.³¹⁶ Gegebenenfalls wollte man dazu Szenenentwürfe zusammenführen, die der Dekorateur in den vorausgegangenen Jahren für verschiedene – realisierte und nicht realisierte – Opernprojekte geschaffen hatte und die er als paradigmatisch für seine Kunst erachtete. Vorstellbar wäre, dass Colomba seinem langjährigen Dienstherrn aus eigenem Antrieb eine solche Sammlung widmen wollte, es wäre aber auch denkbar, dass dieser nach einer – wenn nicht gedruckten, so doch zumindest musterhaft ausgearbeiteten – Dokumentation des Könnens seines scheidenden Theatralarchitekten verlangt hat. Aufgrund der kurzfristig eintretenden erheblichen Beschränkungen im Bereich des Bühnenwesens könnte Colomba dann vor Beendigung des Vorhabens den Hof verlassen haben. Möglicherweise existierten bereits weitere Blätter, die anschließend verlorengingen. Ob der Künstler die Ausarbeitung der fünf erhaltenen Exemplare selbst übernommen oder gegebenenfalls einem Mitarbeiter übertragen hatte, wäre nachfolgend im Vergleich mit den Turiner Entwürfen zu diskutieren.

³¹⁴ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen – Kupferstich-Kabinett, C 1968-624. Das geplante Druckwerk, bezeichnet als *Recueil des dessins et gravures representant les solemnitez du mariage* kam nicht zur Ausführung, siehe hierzu Schnitzer 2014, S. 117 und 267, Kat.-Nr. 90; Jahn 2000, S. 274, Kat.-Nr. 169; Walter 2000, S. 193–195.

³¹⁵ Siehe Galli Bibiena 1740.

³¹⁶ Siehe hierzu Kp. II.2.3 bis II.2.5.

II.3.1.3 Die Turiner Entwürfe

Vom März 1769 bis zum Januar 1771 war Innocente Colomba am Teatro Regio in Turin angestellt.³¹⁷ Aus dieser Zeit hatten sich neun Szenenentwürfe erhalten, die Eingang in die Sammlung des Bildhauers Lodovico Pogliaghi (1857–1950) in Varese gefunden hatten, nach dem Tode des Künstlers jedoch verstreut wurden. Von den Arbeiten existieren Fotoaufnahmen, die im Band von Viale Ferrero zum Bühnenbild am Teatro Regio (1980) abgedruckt sind.³¹⁸ Der Bestand setzt sich wie folgt zusammen:

Aus der Oper *Berenice* (Durandi/Platania), aufgeführt 1770:

- 1 Campidoglio
- 2 Gran Sala riccamente adorna
- 3 Galleria ornata di Statue, rappresentanti gli antichi Imperatori Romani
- 4 Loge Terrene
- 5 Piazza di Campo Marzio alle rive del Tevere

(Abb. 33–37)

Aus dem Ballett *Il Naufragio fortunato*, aufgeführt 1770:

- 6 Palazzo... bosco ... ruvisi scoglji... mare in prospetto

(Abb. 38)

Aus der Oper *Annibale in Torino* (Durandi/Paisiello), aufgeführt 1771:

- 7 Gran Piazza nella Città di Torino
- 8 Campagna al meriggio della Città (di Torino)
- 9 Sacro bosco di quercie

(Abb. 39–41)

Zwar gestatten uns die Fotoreproduktionen der Turiner Blätter wiederum nur eine mittelbare Anschauung von Colombas zeichnerischem Duktus, doch liegt in diesem Fall eine deutlich bessere Wiedergabequalität vor. Wir erhalten die wertvolle Möglichkeit des Vergleichs mit den Stuttgarter Arbeiten und zugleich eine Vorstellung davon, wie sich Colomba außerhalb seines würtembergischen Dienstverhältnisses als Szenograph positionierte. Die Turiner Graphiken wurden erkennbar in Bleistift angelegt und dann mit Feder und Pinsel ausgeführt. Die Gestaltungsweise ist auch hier akkurat und detailliert, doch ist der Strich leichter aufgesetzt als bei den Stuttgarter Entwürfen, die Formen sind weniger stark konturiert und der Farbauftrag ist weniger kompakt, stellenweise gar transparent, sodass der Untergrund durchscheint. Die verwendete Tusche besitzt einen schiefergrauen Ton und ist vermutlich stark verblasst, was die Kontraste mildert und die Leichtigkeit des Erscheinungsbildes unterstützt. So unterscheiden sich die Turiner Entwürfe schon

³¹⁷ Zu den Umständen und zum Verlauf dieses Engagements siehe Viale Ferrero 1980, S. 260–267; Pedrini Stanga 2011, S. 456–463.

³¹⁸ Viale Ferrero 1980, Taf. XXVIII–XXXII.

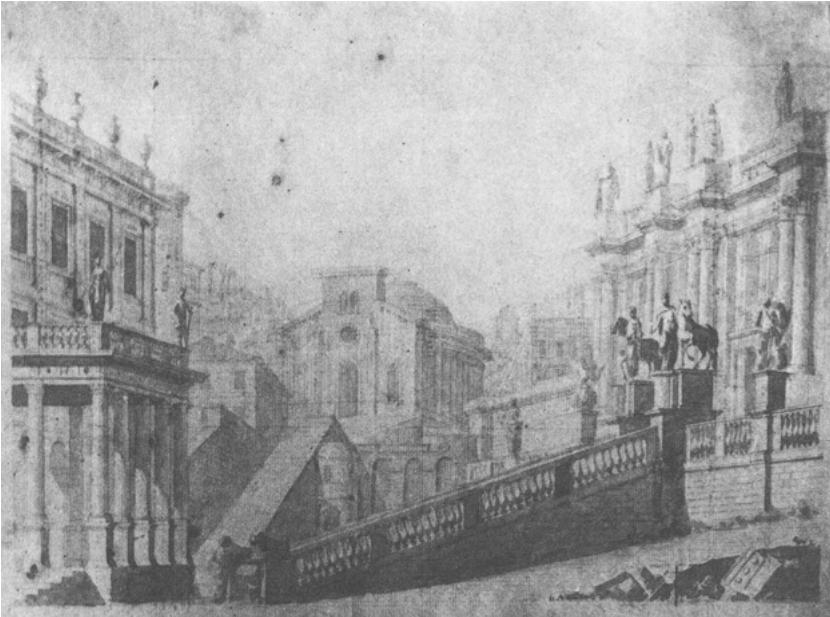


Abb. 33 Innocente Colomba: *Campidoglio*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Berenice*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

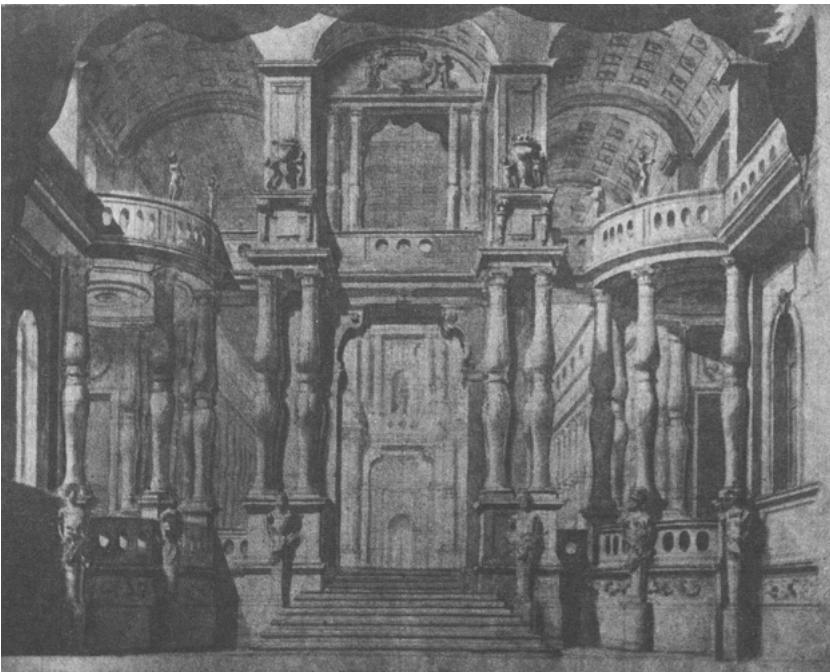


Abb. 34 Innocente Colomba: *Gran Sala riccamente adorna*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Berenice*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

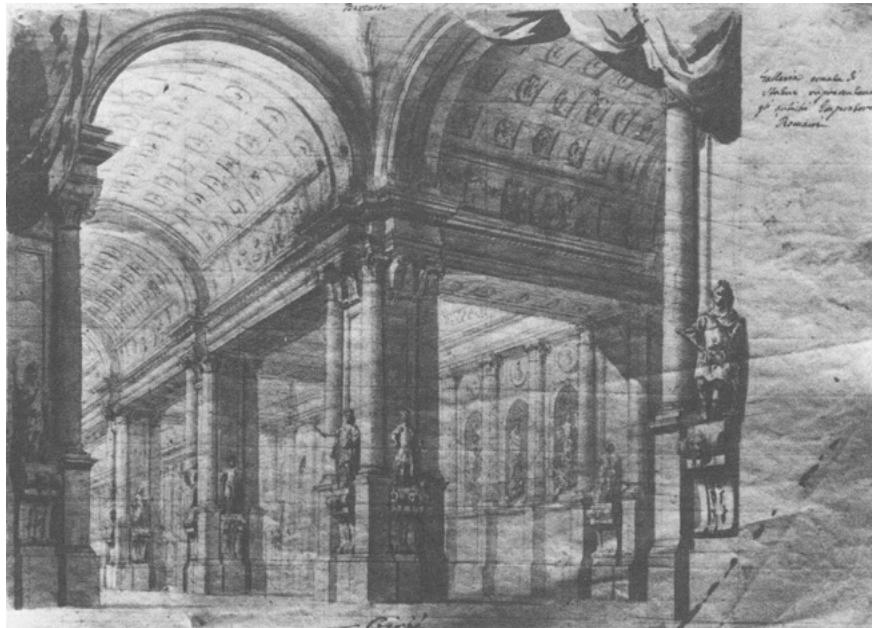


Abb. 35 Innocente Colomba: *Galleria ornata di Statue*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Berenice*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.



Abb. 36 Innocente Colomba: *Logge Terrene*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Berenice*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

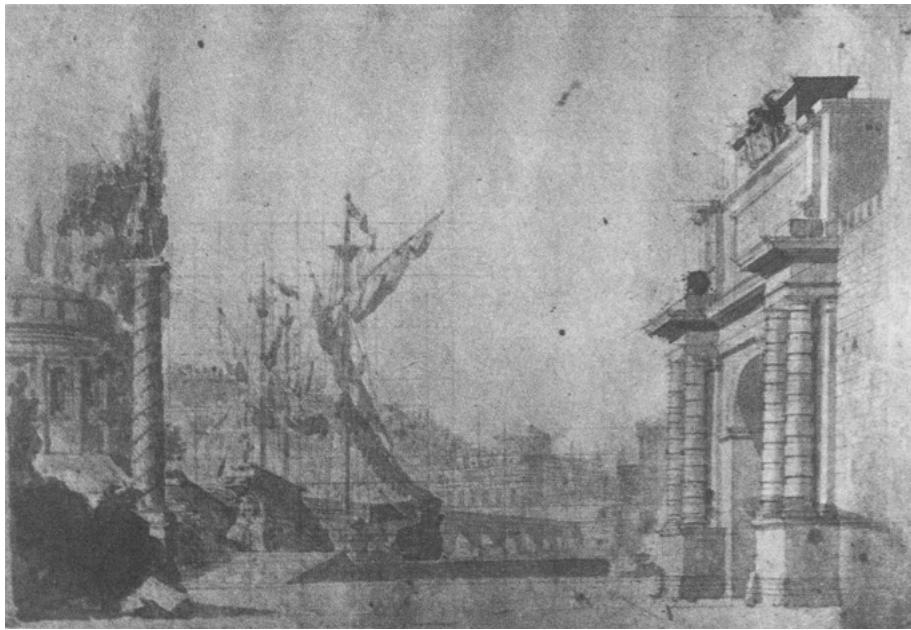


Abb. 37 Innocente Colombo: *Piazza di Campo Marzio alle rive del Tevere*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Berenice*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

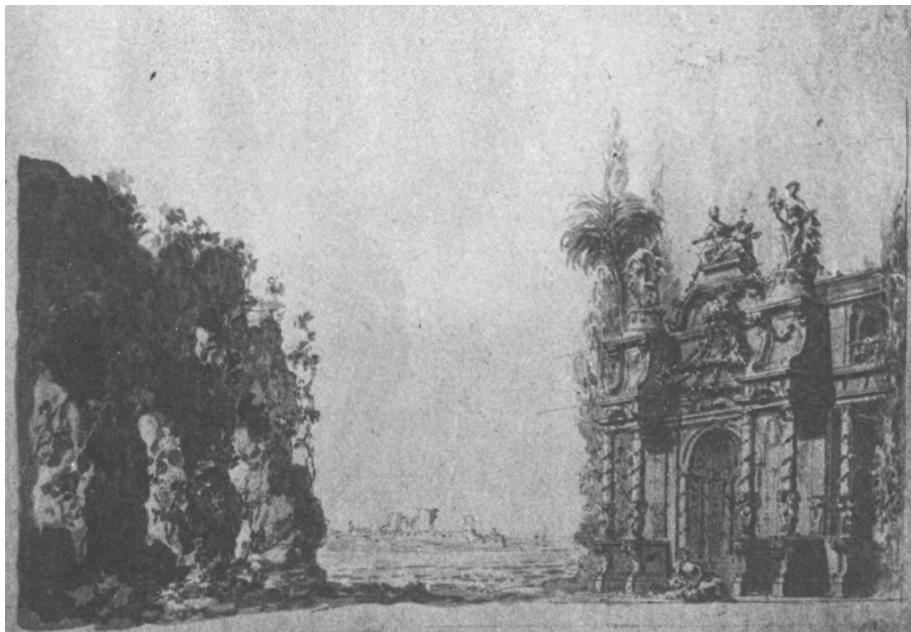


Abb. 38 Innocente Colombo: *Palazzo... bosco... ruvisi scoglji... mare in prospetto*, Bühnenbildentwurf zum Ballett *Il Naufragio fortunato*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

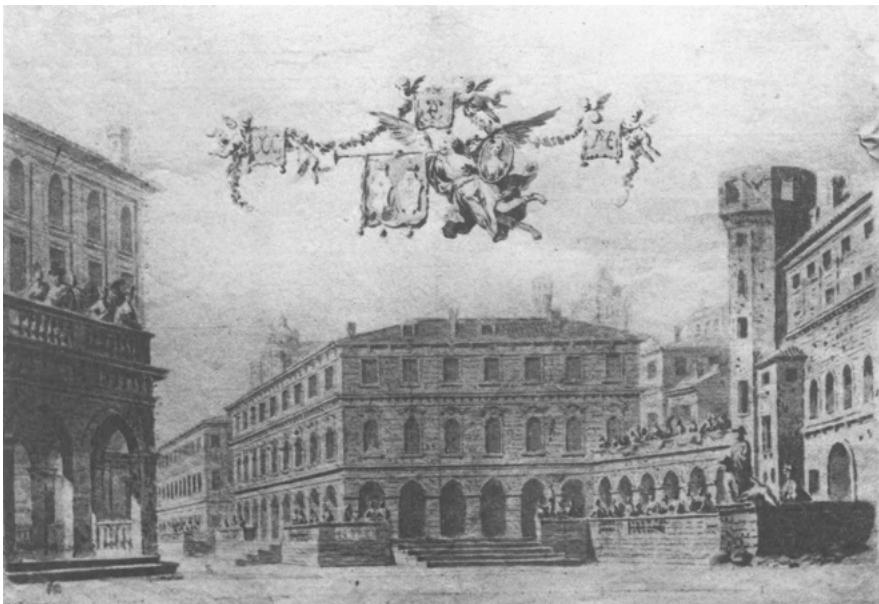


Abb. 39 Innocente Colomba: *Gran piazza nella Città di Torino*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Annibale in Torino*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.



Abb. 40 Innocente Colomba: *Campagna al meriggio della Città*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Annibale in Torino*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.



Abb. 41 Innocente Colombara: *Sacro bosco di quercie*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Annibale in Torino*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

allein aufgrund dieser äußereren Faktoren in der Gesamtwirkung von den Stuttgarter Exemplaren.

Die Turiner Zeichnungen wurden nachgewiesenermaßen zum Gebrauch während des Inszenierungsprozesses gefertigt, sie mussten daher insoweit ausgearbeitet werden, dass sie den verantwortlichen Mitgliedern der Gesellschaft des Teatro Regio als Anschauungsmaterial und den Mitarbeitern der Bühnenbildwerkstatt als Vorlage bei der malerischen Umsetzung dienen konnten, sie bedurften jedoch keiner Finalisierung wie Kunstwerke mit repräsentativem Charakter.³¹⁹ Wie bereits erwähnt, sind an einigen Blättern in Bleistift angelegte Konstruktionslinien sowie zur Übertragung in ein größeres Format dienende Quadratraster erkennbar, deren nachträgliches Entfernen man offenbar nicht für erforderlich hielt. Aufgrund dieser Merkmale besitzen die Turiner Blätter die Anmutung von Arbeitsexemplaren. Zeichnerisch ist jedoch eine ähnliche Sorgfalt in der Ausführung der Details zu bemerken, wie sie die Stuttgarter Entwürfe kennzeichnet. Insbesondere in der Ausformung der Architekturelemente, in der Erzeugung von Plastizität und in der Anlage der Licht- und Schattenmarkierungen ist an den Stuttgarter und Turiner Blättern

³¹⁹ Siehe ebd., S. 263.

ein und dieselbe Handschrift erkennbar, was beispielsweise der Vergleich des *Prachtvestibüls* mit der *Gran sala aus Berenice* verdeutlicht.

Daraus ergibt sich die Frage, ob beide Entwurfsserien von Innocente Colomba eigenhändig ausgeführt wurden. Archivalien belegen, dass der Theatralarchitekt für die Ausarbeitung von Zeichnungen zuweilen Hilfe in Anspruch nahm. So erfahren wir, dass er in Vorbereitung der Innendekoration des Theaters Solitude den Dessinateur Grandonio Brenni (geb. 1738) beauftragte, Entwürfe „in das Reine zu bringen und zu schattieren“³²⁰ Eine solche arbeitsteilige Vorgehensweise war durchaus üblich, so brachte beispielsweise Jean Nicolas Servandoni seinen Schüler Pierre Michel d’Ixnard als ausführende Kraft im Entwurfsprozess mit nach Stuttgart.³²¹ Die Fertigung von Rissen war zeitaufwendig, und ein angesehener Dekorateur wie Servandoni verwandte seine Kreativität bevorzugt auf die Entwicklung von Ideen und Konzeptionen, nicht auf das kleinteilige Geschäft des Zeichnens. Die beträchtliche Höhe seines Salaires dürfte unter anderem darin begründet gewesen sein, dass er einen Stab zu unterhalten hatte, weshalb ihm auch wenig Spielraum für die Reduktion seiner Forderungen verblieb, wollte er selbst noch auf seine Kosten kommen. Colomba hingegen scheint die Fertigung der erforderlichen Risse weitgehend selbst übernommen und nur bei zeitlicher Enge Hilfspersonal eingesetzt zu haben, wobei er die anfallenden Honorarkosten mit der Hofverwaltung abrechnen konnte. Außerdem ist belegt, dass unter den Mitarbeitern der höfischen Dekorationswerkstatt zumindest Giosué Scotti an der Ausführung von Rissen beteiligt war. Im Hinblick auf die beiden überlieferten Entwurfsserien Colombas aus den Tagen in Stuttgart und Turin lässt sich demgemäß schließen, dass sie sowohl von ihm selbst als auch von einem Gehilfen ausgeführt worden sein können. Im zweiten Fall wäre davon auszugehen, dass nach genauen Vorgaben des Meisters gearbeitet wurde und dass sich sein Individualstil trotz der Arbeitsteilung im Ergebnis unverkennbar aussprach. An einer Vielzahl von Bühnenbildentwürfen jener Zeit dürften Hilfskräfte beteiligt gewesen sein, ohne dass dadurch die Möglichkeit verlorengegangen wäre, den verantwortlichen Dekorateur oder zumindest seinen Umkreis anhand stilistischer Gesichtspunkte zu bestimmen. So wird ausgehend von den Gestaltungsmerkmalen, die den Stuttgarter und den Turiner Entwürfen gemeinsam sind, auch der zeichnerische Personalstil Innocente Colombas unabhängig von der Frage nach einer möglichen Beteiligung von Assistenten deutlich fassbar.

Die Betrachtung der Turiner Blätter im Einzelnen liefert weitere Erkenntnisse im Hinblick auf das künstlerische Profil des Tessiner Dekorateurs. So vermittelt das Bild *Campidoglio* eine Vorstellung von der Umgangsweise Colombas mit dem Thema der historisierenden Stadtansicht. Viale Ferrero weist darauf hin, dass die Darstellung des Kapitols nicht, wie es die Thematik der Oper *Berenice* verlangen

³²⁰ Dies geht aus einer Kostenabrechnung Innocente Colombas vom 30. April 1766 hervor, HStAS A 21 Bü 624, 31. Siehe hierzu S. 204.

³²¹ Siehe hierzu S. 78.

würde, der Zeit des imperialen, sondern der des päpstlichen Rom entspricht und dass sie einer 1757 von Piranesi geschaffenen Vedute sehr nahe kommt – die Perspektive ist lediglich etwas gedreht, um linker Hand den *Palazzo destinato a Berenice* zeigen zu können, den das Libretto fordert.³²² Anhand der Darstellung des Campo Marzio wird gleichfalls deutlich, dass sich Colomba bei der Wahl historischer Bildmotive nicht unbedingt an korrekte Chronologien hielt, denn die Antoninische Säule stand zum Zeitpunkt der Bühnenhandlung noch nicht auf dem Marsfeld. Der bildkompositorische Effekt des antikisierenden Elements wurde demnach für bedeutender erachtet als der konkrete Epochenbezug. Auch dies zeigt, dass der Dekorateur bei der Einbindung von Historienzitaten die künstlerische Freiheit für sich in Anspruch nahm, die ihm zum Erzielen der bestmöglichen theatralen Wirkung erforderlich schien.³²³

Am Entwurf zur *Gran Sala riccamente adorna* besticht vor allem die Fantasie, mit der die Bauglieder gestaltet sind. Die Säulen Gebilde in Form riesenhafter Renaissancebaluster, die halbrund ausgebildeten Balkone ebenso wie die ovalen und runden Oculi in den Geländerzonen bieten für den Betrachter jenen unerwarteten optischen Anreiz, den Colomba erstrebte. Die tiefenräumliche Erstreckung in der Mittelachse ist nur noch angedeutet und für das Raumempfinden nicht mehr relevant – auch hier also eine fortschrittliche Konzeption. Die *Loge terrene* wiederum sind durch eine entschieden frühklassizistische Raumdisposition und ebensolches Dekor gekennzeichnet. Kleinteilige Motive wie Baluster, Triglyphen und Festons sind auf ein Minimum reduziert. Der weitgehende Verzicht auf Bogenformen zugunsten rektangulärer Komponenten, die mehr in die Breite als in die Höhe entwickelten Proportionen und die klar umrissenen Bauglieder verleihen der Architektur eine Klarheit und Strenge, die innerhalb der Szenenfolge sicherlich als markante Abwechslung wahrgenommen wurde. Das schwelende Barockdekor bibienesker Prägung ist hier im Interesse einer klassizistischen Erneuerung vollständig aufgegeben.

Demgegenüber besitzt der Entwurf mit Darstellung eines *Palazzos* am Meer durch die zierlich-elegante Ausführung der Architektur und das locker getupfte Laubwerk der an den Felsformationen gedeihenden Pflanzen einen rokokohaften Charme. Das einer Ballettdekoration zugehörige Blatt zeigt die Bandbreite der von Colomba eingesetzten Stilmittel und korrespondiert mit thematisch vergleichbaren Kompositionen der Gebrüder Galliari, die Arrangements von Natur und Architektur in einer ähnlich delikaten Ästhetik zu gestalten pflegten. Zum Vergleich sei hier ein von Fabrizio Galliari gefertigtes Blatt mit Darstellung eines *Palastgartens* (Abb. 42), ehemals im Besitz der Ford Foundation, New York, herangezogen.³²⁴ Und nicht zuletzt gibt uns Colombas Szenenbild zum *Sacro bosco di quercie* aus *Annibale in Torino* einen anschaulichen Beleg seiner Könner-

³²² Viale Ferrero 1980, S. 264.

³²³ Vgl. hierzu S. 147 f.

³²⁴ Das Blatt wurde im Januar 2017 über das Auktionshaus Christie's verkauft.



Abb. 42 Fabrizio Galliari: *Palastgarten*, Feder, laviert, Aquarell. Kunsthändel.

schaft auf dem Feld der Naturdarstellung. Die Zeichnung zeigt eine von Bäumen gesäumte Lichtung, an deren Rand Opferaltäre aufgestellt sind. Links und rechts der Mitte dringt der Blick ein Stück weit ins Waldesinnere vor, wo weitere Opferstätten erkennbar sind, wird dann jedoch vom Dickicht aufgehalten – auch hier wurde also weitestgehend auf barocke Tiefenräumlichkeit verzichtet. Die Lichtung erscheint als abgeschlossene Bühne, auf der die Opferhandlungen stattfinden und auf die sich die Aufmerksamkeit des Betrachters konzentriert. In der Gestaltung der knorrigsten Stämme und des darüber gebreiteten Blätterdaches zeigt sich Colomba in seinem Element, hatte er doch seit seiner Frühzeit als Theaterdekorateur das Publikum mit der täuschend ähnlichen Nachahmung naturräumlicher Gegebenheiten verblüfft.³²⁵ Wie bereits erwähnt, spiegeln sich Colombas Fertigkeiten auf diesem Gebiet insbesondere in seinen von Nicolas Poussin (1594–1665), Claude Lorrain (1600–1682) und vorromantischer Reise-

³²⁵ Johann Gottlieb Benzin übermittelte in seinem *Versuch einer Beurtheilung der Pantomimischen Oper des Herrn Nicolini* aus dem Jahre 1751 hierzu Folgendes: „Der Bau der Maschinen ist zu prächtig, als daß wir uns in einer Gegend, welche uns die vollen Annehmlichkeiten des Frühling darzeiget, nicht eine Weile umsehen solten. Grünende Wiesen, rieselnde Flüsse, Mühlen, deren Geräusch uns fast übertäubet, schattige Wälder, wie einnehmend sind diese Gegenstände, und dieses sind Betrügereyen, ja Zaubereien der Kunst, die der Natur trotzen“ Benzin 1751, S. 8 f.

literatur inspirierten Landschaftsdarstellungen, mit denen er sich ab den 1770er Jahren auch als Tafelmaler einen Ruf erwarb.³²⁶

II.3.1.4 Künstlerisches Profil

Die vergleichende Betrachtung der beiden Entwurfsserien aus Stuttgart und Turin vertieft die Vorstellung von den Gestaltungsprinzipien und der künstlerischen Eigenart Innocente Colombas als Bühnendekorateur. Hinsichtlich der räumlichen Anlage seiner Kompositionen orientierte sich der Tessiner noch weitgehend an spätbarocken Schemata mit zentral, diagonal oder im Winkel angelegtem Achsenverlauf. Das traditionelle Element des Aufschließens der Raumtiefe hingegen besitzt schon in den Stuttgarter Entwürfen nur noch untergeordnete Bedeutung und tritt in den Turiner Arbeiten noch weiter zurück. Wie die Mehrheit seiner Kollegen griff Colomba Raummodelle aus dem Kreis der Familie Galli Bibiena auf, entwickelte daraus jedoch höchst eigenständige, dem frühen Klassizismus verpflichtete Bildlösungen. Angeregt von württembergischen Hofkünstlern, die der Pariser Stilbewegung des *goût grec* angehörten oder in römischen Humanistenkreisen verkehrten, gestaltete Colomba klar gegliederte Architekturen mit antikisierendem Dekor, in das sich zuweilen noch Elemente des Rokoko mischten. In der zeichnerischen Erfassung von Gebäuden pflegte er einen streng konturierenden Duktus mit akribischer Ausarbeitung sämtlicher Formelemente und detaillierter Angabe von Licht- und Schattenpartien, in der Darstellung des Vegetabiles nutzte er hingegen eine locker andeutende Malweise mit dem Pinsel. Colomba besaß eine außerordentlich rege Fantasie und ein individuell geprägtes Formempfinden, das ihn immer wieder zu neuartigen, ungewöhnlichen Detaillösungen führte im Bestreben, den Betrachter – wie er selbst es formulierte – zu „surprenieren“. Im Bereich der Naturdarstellung auf der Bühne erzielte er außergewöhnliche Leistungen, wobei das Ansinnen unverkennbar ist, von der stilisierenden, dekorativ arrangierenden Naturauffassung des Bibiena-Kreises hin zu einer realitätsbezogenen Anmutung zu gelangen.

Die vermutlich in den Jahren 1766 bis 1770 in Stuttgart und Turin entstandenen Szenenentwürfe Innocente Colombas entfernen sich in der Raumauffassung, im dekorativen Geschmack und in der graphischen Gestaltung bereits maßgeblich vom Spätbarock der Bibiena-Schule und dokumentieren den einsetzenden Stilwandel – teilweise entschiedener als Arbeiten der im selben Zeitraum tätigen Galliari oder Gaspari. Diese innovative Leistung wurde bisher nur von Tintelnot gewürdigt und – allein auf Basis der Stuttgarter Entwürfe – in der Feststellung subsummiert, Colomba sei als der bedeutendste Szenenarchitekt des spätbarocken Klassizismus in Deutschland zu betrachten.³²⁷ Mit Blick auf das vollständige überlieferte Entwurfsmaterial lässt sich diese Aussage bestätigen.

³²⁶ Vgl. Füssli 1774, S. 149; Pedrini Stanga 1998, S. 217–221.

³²⁷ Tintelnot 1939, S. 105.

II.3.2 Jean Nicolas Servandoni

Jean Nicolas Servandoni zählte über mehrere Jahrzehnte hinweg zu den renommiertesten Bühnendekorateuren Europas. Als er von Herzog Carl Eugen nach Stuttgart berufen wurde, neigte sich seine Karriere bereits ihrem Ende zu, seine Reputation war jedoch immer noch Anreiz genug, ihn zu verpflichten. Wie geschildert, wurden die Leistungen Servandonis in den offiziellen Hofberichten außerordentlich gelobt, einigen Archivalien ist jedoch zu entnehmen, dass der Aufenthalt des Künstlers nicht ohne Kontroversen verlief.³²⁸ Eine Fortsetzung des Engagements wurde denn auch durch unterschiedliche Vorstellungen hinsichtlich der Bezahlung und der Arbeitsmodalitäten verhindert. Von Interesse ist nun die Frage, welcher künstlerische Stellenwert dem Schaffen Servandonis in Stuttgart beigemessen wurde und welche Nachwirkung zu bemerken ist. Um hierüber Aufschluss zu erhalten, werden im Folgenden archivalische Hinweise ausgewertet und die wenigen bildlichen Zeugnisse von Servandonis Arbeit an der Lusthausoper betrachtet. Zuvor jedoch sei ein Blick auf die Vita und das künstlerische Profil des Dekorateurs geworfen.

II.3.2.1 Leben, Werk, Wirkung

Jean Nicolas Servandoni wurde am 2. Mai 1695 in Florenz geboren und am Folgetag im Baptisterium San Giovanni getauft.³²⁹ Seine Eltern, der aus Lyon stammende Kutscher Jean Louis Servandon und dessen Ehefrau, die Florentinerin Maria Giovanna Ottaviani, lebten in der Gemeinde Santo Stefano al Ponte, wo eine Vielzahl für die Medici tätiger Personen unterschiedlicher Nationalitäten ansässig war.³³⁰ Vermutlich fügte Jean Nicolas später seinem Familiennamen selbst das „i“ hinzu, um seine florentinischen Wurzeln zu betonen, zeitweise führte er auch das Pseudonym oder den Beinamen Girolami. Seine Abkunft aus bescheidenen sozialen Verhältnissen suchte er Zeit seines Lebens zu verbergen.³³¹

³²⁸ Siehe hierzu Kp. II.2.4.

³²⁹ Siehe Guidoboni 2014b, S. 31, unter Angabe der archivalischen Belege. Vgl. auch Heybrock 1970, S. 2; La Gorce 2017, S. 179; Marchegiani 2018, o. S.; La Gorce 2022, S. 3 f.

³³⁰ Die Familie Servandon ist in der heutigen Region Rhône-Alpes, zwischen Grenoble und Lyon, seit dem 16. Jahrhundert nachweisbar. Jean Louis, Sohn eines Landwirts mit Namen Claude Servandon, ließ sich um 1690 in Florenz nieder, siehe Guidoboni 2014b, S. 32, La Gorce 2017, S. 179.

³³¹ Bezuglich des Namens, des familiären Hintergrundes und der Nationalität Jean Nicolas Servandonis entstand unter seinen Biographen einige Verwirrung, so wurde behauptet, er habe nur vorgegeben, Italiener zu sein, um in Frankreich bessere Berufschancen zu haben. Siehe hierzu Heybrock 1970, S. 2–7; Guidoboni 2014b, S. 32 und 38–40; La Gorce 2017, S. 179; ders. 2022, 3–9.

Über Jugend und Ausbildung Servandonis ist wenig bekannt.³³² Er soll eine frühe Neigung für die Malerei entwickelt und durch den Kontakt mit Künstlern, die an der Academia del Disegno tätig waren, erste Anregungen erhalten haben. Möglicherweise sammelte er im Kontext des ausgeprägten Veranstaltungswesens unter Großfürst Ferdinando de' Medici (1663–1713) bereits Erfahrungen mit der Herstellung von Festdekorationen und Bühnenbildern. Vermutet wird des Weiteren, dass er seinen Vater auf Reisen zwischen Lyon und Florenz begleitete, eine erste Ehe mit der in Grenoble ansässigen Marie Josèphe Gravier einging und Vater einer Tochter mit Namen Jeanne-Françoise wurde. Am 3. November 1718 kam ein Sohn zur Welt, der nach seinem bei der Taufe abwesenden Vater Jean Nicolas Servandoni benannt wurde, später den Beinamen d'Hannetaire annahm und als Schauspieler wie auch als Theaterleiter in Brüssel reüssierte.³³³

Zum Zeitpunkt der Geburt seines ersten Sohnes dürfte Servandoni bereits die von seinen Biographen erwähnte Reise nach Rom angetreten haben.³³⁴ Der junge Maler traf vermutlich Ende 1718 in der ewigen Stadt ein, fand zunächst Aufnahme bei seinem Kollegen Jaques Dumont und logierte später im unweit der Piazza di Spagna gelegenen Palazzo des kunstsinnigen Patriziers Guido Vaini.³³⁵ Er teilte sich dort ein Zimmer mit dem aus Kampanien stammenden Maler Niccolò Bonito (?–1740), der ihn in das Metier der Landschaftsmalerei eingeführt haben könnte. Vaini, der regelmäßig Feste und Aufführungen organisierte und dazu Künstler heranzog, unterhielt auch Verbindungen zum Teatro delle Dame und zum Teatro Capranica. Möglicherweise war Servandoni dort angestellt und arbeitete unter der Leitung Francesco Galli Bibienas, der von 1719 bis 1721 an diesen Häusern tätig war.³³⁶ Servandoni besuchte vermutlich auch das Atelier des Florentiner Malers Benedetto Luti (1666–1724) im Palazzo Firenze, wo zahlreiche bedeutende Künstler verkehrten. Dort dürfte er auf den Vedutenmaler Giovanni Paolo Pannini (1691–1765), der in der biographischen Literatur als sein Lehrer in der Malkunst angegeben wird, und Giuseppe Ignazio Rossi (1696–1731), der

³³² Zu den frühen Jahren Servandonis siehe insbesondere Guidoboni 2014b. Als maßgebliche Informationsquellen zur Vita des Künstlers nennt der Autor den *Nécrologe de Servandoni*, redigiert vom Architekten François II Franque, sowie die Ausgaben des *Mercure de France* in den Jahren 1724 bis 1766, als vertrauenswürdige Biographen bezeichnet er Pierre-Jean Mariette, D.P.J. Papillon de la Ferté, Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville, Francesco Miliizia und Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (Guidoboni 2014b, S. 30 f.; Literaturnachweise: S. 63–65).

³³³ Siehe ebd., S. 36–38; La Gorce 2017, S. 179. Entgegen diversen Überlieferungen war Jean Nicolas Servandoni nicht der Großvater oder – wie von ihm selbst behauptet – der Onkel des Jean Nicolas Servandoni d'Hannetaire, sondern dessen Vater.

³³⁴ Zum Romaufenthalt Servandonis siehe Guidoboni 2014b, S. 39–48.

³³⁵ Die Anwesenheit eines Malers aus Lyon mit Namen Giovanni Girolami ist zwischen Ostern 1719 und dem 31. März 1720 im Archiv des römischen Vikariats, *Stati delle anime*, S. Andrea delle Fratte, verzeichnet, siehe Guidoboni 2014b, S. 39; Marchegiani 2018, o. S.

³³⁶ Siehe hierzu Guidoboni 2014b, S. 42; La Gorce 2017, S. 180.

ihn in der Architektur unterwiesen haben soll, getroffen sein – vermutlich waren die beiden nahezu gleichaltrigen Künstler vielmehr seine Mitschüler im Palazzo Firenze.³³⁷ Servandoni nutzte die Gelegenheit, die Bauwerke des antiken und päpstlichen Rom zu besichtigen und zu vermessen wie auch die Traktate der bedeutenden Architekturtheoretiker zu lesen, wobei Rossi die Rolle des Anregers und Begleiters zugekommen sein könnte. Vermutlich lernte Servandoni im Atelier Luti auch den Maler und Architekten William Kent (1685–1748) kennen und erhielt über ihn Kontakt zum Künstlerkreis um Richard Boyle (1694–1753), den 3. Earl of Burlington, der sich in jener Zeit für eine klassizistische Erneuerung der englischen Architektur nach dem Vorbild Palladios einsetzte.

Mitte des Jahres 1720 wurde Servandoni als Bühnenbildner an das King's Theatre am Haymarket in London engagiert, wo er die Nachfolge von Roberto Clerici (tätig 1711–48) antrat.³³⁸ Möglicherweise war er von Lord Burlington berufen worden, der zur Londoner Theaterwelt Verbindungen unterhielt. Die zeitgenössische Architektur in England übte starken Einfluss auf Servandoni aus, neben den Werken der Neupalladianer vermittelten ihm insbesondere die St. Paul's Cathedral von Christopher Wren und die Kirchenbauten von Nicholas Hawksmoor Anregungen, die später – verbunden mit der Prägung aus seiner Ausbildungszeit in Florenz und Rom – in seine Planungen für die Kirche St. Sulpice in Paris einfließen sollten. Er fand Zugang zum wohlhabenden englischen Adel und erhielt zahlreiche Aufträge als Innenausstatter und als Maler von Ruinenkapricci im Stile Panninis, die zu jener Zeit sehr geschätzt waren. Seine bedeutendste Arbeit während des Aufenthalts in England war die Dekoration der Ehrentreppe im Wohnsitz von Lord Richard Arundell, die er zusammen mit dem Maler Dietrich Ernst André ausführte.³³⁹ In dieser Zeit lernte er auch Anne Henriette Roots kennen, die er wenig später heiratete. 1723 plante der Herzog von Orléans mit der Londoner Kompanie der Italienischen Oper Aufführungen in Paris. Vermutlich in diesem Zusammenhang entschloss sich Servandoni – wie auch André – seine Karriere in Frankreich fortzusetzen.

1724 ließ sich der Künstler zusammen mit seiner Frau in Paris nieder, wo in der Folgezeit acht Kinder zur Welt kamen.³⁴⁰ Bereits nach zwei Jahren Tätigkeit in der französischen Metropole hatte Servandoni einen hohen Bekanntheits-

³³⁷ So nennt beispielsweise Parfaict, 1767, S. 133 f., Pannini und Rossi (mit „Jean-Joseph de Rossi“ bezeichnet) als Servandonis Lehrer in der Malerei bzw. in der Architektur. Auch Désallier d'Argenville, 1787, S. 448, erwähnt Architekturstudien Servandonis bei „Jean-Joseph de Rossi“.

³³⁸ Siehe Guidoboni 2014b, S. 48–51; La Gorce 2017, S. 180; Marchegiani 2018, o. S.

³³⁹ Siehe hierzu Guidoboni 2014b, S. 50 f.

³⁴⁰ Siehe hierzu Marchegiani 2018, o. S. Zwei Söhne schlugen eine künstlerische Laufbahn ein. Der im Januar 1727 geborene Jean Félix Raphaël Victor war Schüler von Blondel und arbeitete später als Bühnenbildner und Landschaftsmaler. Jean Adrien Claude, am 26. April 1736 geboren, war als Bühnenbildner in Brüssel tätig. Er begleitete seinen Vater auch nach Stuttgart, wo seine Leistungen kritisch aufgenommen wurden (siehe hierzu HStAS A 21 Bü 624, 1, 2 und S. 195 f. dieser Arbeit). Er verstarb 1814 mittellos.

grad erreicht. 1726 folgte er Jean II Bérain als Dekorateur an der Pariser Oper.³⁴¹ Die von ihm geschaffenen Szenerien für die Opern *Pyrame et Thisbé*, *Proserpine* und *Orion* erregten außerordentliches Aufsehen.³⁴² Diese Erfolge brachten ihm am 9. Juni 1728 die Ernennung zum „premier peintre décorateur de l’Académie royale de musique“ ein. 1729 entwarf er die Ausstattung der Oper *Tancrède*, zu der ein Szenenentwurf mit Darstellung einer Reihe von Grabmonumenten erhalten blieb.³⁴³ Mit der Gestaltung dreier Feste anlässlich der Geburt des Dauphins stieg Servandonis Popularität weiter an. In *Thésée* sorgte ein *Minerva-Tempel* von außerordentlicher Höhenerstreckung für überschwängliches Lob im *Mercure de France*.³⁴⁴

Das *Palais du Soleil* zu *Phaëton* begeisterte das Publikum so sehr, dass am 31. Mai 1731 auf ausdrückliche Empfehlung des Königs die Aufnahme Servandonis in die Académie royale de peinture et sculpture erfolgte, wodurch er das Recht erhielt, seine Werke jährlich im Salon auszustellen.³⁴⁵ Im selben Jahr gewann er den Wettbewerb um die Fassadengestaltung der Kirche St. Sulpice. Anlässlich der Grundsteinlegung am 6. August 1732 erhielt der Künstler vom apostolischen Nuntius das Kreuz der Ritterschaft des Heiligen Johannes vom Lateran, das ihm Papst Clemens XII. zuerkannt hatte. Von da an nannte er sich stolz „Chevalier Servandoni“.³⁴⁶

1733 stattete er das Ballet héroïque *L'Empire de l'Amour* aus,³⁴⁷ richtete ein provisorisches Theater im Petit Luxembourg für das Fest der Herzogin Caroline-Charlotte von Bourbon ein, das der Graf von Clémont gab, und einen rustikalen „Salon de Thémis“ für Hochzeitsfeierlichkeiten im Palast des Staatsrats Samuel Bernard. 1734 folgten die Dekorationen für die Opern *Jephé*, *Philomèle* und *Les Élémens*, 1735 für *Les Indes galantes* und *Scanderberg*.³⁴⁸ 1737 schuf er die Aus-

³⁴¹ La Gorce 1987, S. 580; ders. 2017, S. 180.

³⁴² *Pyrame et Thisbé*, Tragédie lyrique (de La Serre / Francoeur – Rebel, 1726); *Proserpine*, Tragédie lyrique (Quinault/Lully, 1727), *Orion*, Tragédie lyrique (de Lafont – Pellegrin / de La Coste 1728).

³⁴³ *Tancrède*, Tragédie lyrique (Danchet/Campra, 1729); Szenenentwurf *Sepoulcri* (1. Akt), Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales. Siehe hierzu auch Guidoboni 2016, S. 20; La Gorce 2017, S. 180 f.

³⁴⁴ *Thésée*, Tragédie lyrique (Quinault/Lully, 1729). Siehe hierzu Heybrock 1970, S. 66–73; Marchegiani 2018, o. S.

³⁴⁵ *Phaëton*, Tragédie lyrique (Quinault/Lully, 1730). Siehe hierzu Heybrock 1970, S. 85–90; La Gorce 2017, S. 181–183; Marchegiani 2018, o. S.

³⁴⁶ Siehe Heybrock 1970, S. 17 und 332, mit Zitat des Berichts im *Mercure de France* vom Juni 1733; La Gorce 2017, S. 186; Marchegiani, o. S.; La Gorce 2022, 11.

³⁴⁷ *L'Empire de l'Amour*, Ballet héroïque (Moncrif/Brassac, 1733), siehe Heybrock 1970, S. 91–96.

³⁴⁸ *Jephé*, Tragédie lyrique (Pellegrin / Pignolet de Montclair, 1734); *Philomèle*, Tragédie lyrique (Roy / de La Coste, 1734); *Les Élémens*, Opéra-ballet (de Lalande / Destouches 1934); *Les Indes galantes*, Opéra-ballet (Fuzelier/Rameau, 1735); *Scanderberg*, Tragédie lyrique (de la Motte – de la Serre / Francoeur – Rebell, 1735). Siehe Heybrock 1970, S. 97–125; La Gorce 1987, S. 581; Marchegiani 2018, o. S.

stattung für das Ballet héroïque *Le Triomphe de L'Harmonie*, der ein im Musée des arts décoratifs Lyon erhaltener Szenenentwurf mit Darstellung der Stadt Theben zugeordnet werden kann.³⁴⁹

Ab 1737 ließ sich Servandoni an der Oper zumeist von seinem Mitarbeiter François Boucher vertreten und widmete sich der Aufführung seiner Dekorationsschauspiele, äußerst kostspieligen, von Pantomimen und Musik begleiteten Dioramen, die auch als „spectacles muets“ (stumme Schauspiele) bekannt wurden.³⁵⁰ Vom König hatte er die Erlaubnis erhalten, die „Salle de Machines“ in den Tuilerien zu nutzen. Zwischen 1738 und 1742 führte er hier jährlich eine Inszenierung durch. Außerdem nahm er, meist mit Gemälden „d'architecture et ruine“, an den jährlichen Sommerausstellungen im „Grand Salon du Louvre“ teil, regelmäßig von 1737 bis 1743 und erneut in den Jahren 1750, 1753 und 1765.³⁵¹

1739 gestaltete Servandoni ein Fest anlässlich der Hochzeit der ältesten Tochter Ludwigs XV., Elisabeth, wozu er die Seine zwischen dem Pont Neuf und dem Pont Royal für ein Feuerwerk und eine Naumacie nutzte. Der König betrachtete mit seiner Familie das Schauspiel von einer eigens errichteten Tribüne aus und zeigte sich sehr zufrieden.³⁵² 1741 erfolgte für vier weitere Jahre die Rückkehr an die Pariser Oper – aus dieser Zeit berichtet der *Mercure de France* jedoch nur von der Ausstattung der Pastoral *Issé*.³⁵³ 1742 folgte eine weitere bedeutende Aufgabe im sakralen Bereich: Servandoni schuf den Hauptaltar der Kathedrale von Sens in enger Anlehnung an Berninis Baldachin in Sankt Peter in Rom. Für diese Leistung wurde dem Chevalier am 3. November 1743 die höchste Ehrung seiner Laufbahn zuteil: Von Papst Benedikt XIV. wurde ihm der Christusorden zugesprochen und durch den Erzbischof von Sens verliehen.³⁵⁴

Trotz seiner Erfolge war Servandoni bald darauf gezwungen, außer Landes zu gehen und seine Familie zurückzulassen, da ihn die Aufführungen in den Tuilerien in den Ruin getrieben hatten und er seine Gläubiger nicht bezahlen konnte.³⁵⁵ 1745 gestaltete er in Bordeaux ein Fest für die Infantin Maria Teresa von Spanien und nutzte anschließend die Gelegenheit, zunächst nach Avignon, das sich auf unabhängigem päpstlichem Territorium befand, und dann nach Spanien und Portugal zu reisen. In Lissabon kam es zu einem diplomatischen Zwischenfall: Da ihm der Christusorden nicht vom portugiesischen König verliehen wor-

³⁴⁹ *Le Triomphe de L'Harmonie*, Ballet héroïque (Lefranc de Pompignan / Grenet, 1737); Szenenentwurf *La ville de Thèbes*, Lyon, Musée des arts décoratifs, Cabinet des dessins, 5840^a. Siehe hierzu La Gorce 2009.

³⁵⁰ Siehe hierzu Heybrock 1970, S. 151–296; La Gorce 1997, S. 21; ders. 2017, S. 186 f., Marchegiani 2018, o. S.

³⁵¹ Siehe Marchegiani 2018, o. S.

³⁵² Siehe Heybrock 1970, S. 18; La Gorce 2017, S. 184–186.

³⁵³ *Issé*, Pastoral héroïque (de la Motte / Destouches, 1741), siehe Heybrock 1970, S. 126–150, La Gorce 1987, S. 583.

³⁵⁴ Siehe Heybrock 1970, S. 18 f. und 332–334, mit Zitat des Berichts im *Mercure de France* vom Dezember 1743; La Gorce 2017, S. 186.

³⁵⁵ La Gorce 2017, S. 186 f.

den war, dieser jedoch behauptete, das exklusive Recht zur Vergabe zu besitzen, wurde Servandoni verhaftet und von der Justiz überprüft. Wie sich das Missverständnis aufklärte, ist nicht überliefert. Im Weiteren erhielt der Künstler Unterstützung von den vor Ort lebenden Engländern, die ihn beauftragten, anlässlich des am 14. April 1746 in der Schlacht bei Culloden errungenen Sieges über die aufständischen Jakobiten am nachfolgenden 30. August ein Fest zu veranstalten. Anschließend konnte er nach London zurückkehren und ab April 1747 wieder am Opernhaus Covent Garden tätig werden.³⁵⁶

1749 übertrug man Servandoni in London die Durchführung eines Feuerwerks, mit dem man den ein Jahr zuvor geschlossenen Aachener Frieden feierte – zu diesem Anlass komponierte Georg Friedrich Händel seine berühmte Feuerwerksmusik. Der mit großem Aufwand errichtete ephemere Festaufbau brannte zwar bei der Aufführung teilweise ab, doch hatte bereits seine Entstehung großes Aufsehen erregt. Kurze Zeit später veröffentlichte Servandoni einen Grund- und Aufrissplan des Gebäudes, der erkennen lässt, dass er sich in der Gestaltung auf Triumphbogenarchitektur sowohl der römischen Antike wie auch des französischen klassizistischen Barock bezogen hatte. Zugleich finden sich Zitate aus der britischen neopalladianischen Baukunst, die als bewusste Hommage an die Kunst des Landes, das ihn aufgenommen hatte, zu betrachten sind.³⁵⁷ Zwischen 1754 und 1758 kehrte der Chevalier immer wieder nach Paris zurück, um nochmals seine Dekorationsschauspiele zum Leben zu erwecken. Außerdem war er 1755 und 1756 jeweils zur Karnevalszeit in Dresden tätig, wo er für August III. die Ausstattungen zu den von Johann Adolf Hasse auf Libretti Pietro Metastasio komponierten Opern *Aetius* und *L'Olimpiade* entwarf.³⁵⁸ 1759 wurde er in Paris von den Arbeiten an der Fassade von St. Sulpice entlassen und schloss sich seinem erstgeborenen Sohn Jean Nikolas Servandoni d'Hannetaire an, der seit 1751 die Direktion des Opernhauses La Monnaie in Brüssel innehatte, für die Schulden des Vaters bürgte und ihn in die gehobene Gesellschaft einführte. Projekte im Dienste des Kurfürsten von Bayern wie auch der Herzöge von Arenberg und Ursel war nur mäßiger Erfolg beschieden.³⁵⁹ 1760 betreute er in Wien die Festlichkeiten anlässlich der Hochzeit Josephs II. mit der Infantin Isabella von Parma.³⁶⁰

Nach einem weiteren Aufenthalt in Belgien wurde Servandoni nach Stuttgart verpflichtet.³⁶¹ Am 24. Juni 1763 unterzeichnete er einen Vertrag, der ihm für ein Jahr die Summe von 7500 Gulden zusicherte.³⁶² Im Oktober kam er in

³⁵⁶ Ebd., S. 187; Marchegiani 2018, o. S.

³⁵⁷ La Gorce 2017, S. 187 f.

³⁵⁸ Siehe Heybrock 1970, S. 23 f.; Marchegiani 2018, o. S.

³⁵⁹ Siehe Marchegiani 2018, o. S.

³⁶⁰ Siehe Heybrock 1970, S. 24; La Gorce 2017, S. 190; ders. 2022, 17.

³⁶¹ Zum Aufenthalt Servandonis am württembergischen Hof siehe Kp. II.2.4.

³⁶² HStAS A 21 Bü 625, Engagementvertrag Servandonis mit dem württembergischen Hof.

Siehe hierzu auch Krauß 1907a, S. 515; Schauer 2000, S. 81.

Begleitung seines Sohnes Jean Adrien Claude und seines Schülers Pierre Michel d'Ixnard an den Hof, um in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der dortigen Werkstatt seinen Anteil an Dekorationen für die Festaufführung zum herzoglichen Geburtstag im Februar des Folgejahres herzustellen. Im Mai 1764 erfolgten Verhandlungen bezüglich einer Fortsetzung des Arbeitsverhältnisses, die jedoch scheiterten. In diesem Zusammenhang gab Servandoni an, ab August in Wien vertraglich gebunden zu sein, er hielt sich jedoch noch bis zum 6. September in Stuttgart auf, da er auf die Auszahlung eines verbliebenen Honorarbetrages von 2000 Gulden warten musste. Die avisierte Anstellung in Wien kam nicht zustande, und auch die Stelle des dessinateur du Cabinet du roi, um die er sich nach seiner Rückkehr nach Paris bewarb, erhielt er nicht.³⁶³

Die letzten beiden Jahre seines Lebens verbrachte Servandoni in äußerst bedrängten finanziellen Verhältnissen. Im Sommer 1765 stellte er letztmalig Arbeiten im Salon aus. Am 19. Januar 1766 verstarb der Künstler in Paris und wurde mit einem ehrenvollen Begräbnis in St. Sulpice beigesetzt.³⁶⁴

II.3.2.2 Künstlerisches Profil

Während Servandonis Leistungen auf dem Feld der Tafelmalerei durch eine umfängliche Hinterlassenschaft vergegenwärtigt werden und sein architektonisches Hauptwerk, die Fassade von St. Sulpice, noch existiert, ist seine Arbeit auf dem Sektor der Bühnen- und Festdekoration nur durch ein verhältnismäßig spärliches Bildmaterial belegt. Wenige Szenenentwürfe blieben erhalten, und der Künstler hatte offensichtlich auch nicht das Bedürfnis, seine Inventionen durch Mustersammlungen oder Stichwerke zu dokumentieren. Viele Aspekte von Servandonis Dekorationskunst sind uns nur durch schriftliche Zeugnisse wie Aufführungsbeschreibungen, Zeitungskritiken, Verwaltungsakten oder Korrespondenzen bekannt geworden.³⁶⁵ Diese Überlieferung zeichnet jedoch das Bild eines vielseitigen, innovativen und zugleich höchst eigenwilligen bühnenbildnerischen Schaffens und übermittelt auch einige grundlegende Parameter von Servandonis künstlerischer Konzeption.

Dass der junge Dekorateur bei seinem Auftreten im Paris der 1720er Jahre sogleich Aufmerksamkeit erregte, ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass im französischen Bühnenbild der vorausgegangenen Jahrzehnte festgefügte Gestaltungstraditionen gepflegt und überkommene Raumschemata weitge-

³⁶³ Siehe Marchegiani 2018, o. S.

³⁶⁴ Siehe Heybrock 1970, S. 24; Marchegiani 2018, o. S.

³⁶⁵ Eine maßgebliche Quelle stellen die ausführlichen Beschreibungen dar, die Servandonis Arbeiten für die Pariser Oper in den Jahren 1726 bis 1741 im *Mercure de France* gewidmet wurden. Zur graphischen Hinterlassenschaft und zu den Schriftzeugnissen, die das Wirken des Künstlers auf dem Gebiet der Bühnendekoration dokumentieren, siehe Heybrock 1970, S. VII–IX und 36–40; La Gorce 1987, S. 579 f.; ders. 2009, S. 577 f.; ders. 2017, S. 180, sowie S. 142–146 dieser Arbeit.

hend unverändert beibehalten worden waren.³⁶⁶ Die „représentation frontale“, die zentralperspektivische, achsensymmetrische Bildanlage, hatte während der gesamten zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dominiert und war durch Vater und Sohn Bérein ins 18. Jahrhundert hineingetragen worden. Servandoni strebte demgegenüber in mehrfacher Hinsicht nach Erneuerung. Zum einen wird ihm die Einführung der „scena per angolo“ in Frankreich zugeschrieben, was eine in diesem Umfeld zuvor nicht bekannte Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten eröffnete.³⁶⁷ Des Weiteren wurde er für die Fähigkeit gerühmt, den Bühnenraum weit größer erscheinen zu lassen, als er tatsächlich war. Bei der Gestaltung des *Minervatempels* in der Oper *Thésée* (1730) beispielsweise erzielte er eine immense optische Höhenerstreckung, indem er im hinteren Bühnenbereich Dekorationselemente platzierte, die größer waren als diejenigen, die sich im vorderen Bereich befanden. Bühnenquerschnitten ist zu entnehmen, dass Servandoni die Verkleinerung der Kulissen zum Hintergrund zu in geringeren Schritten vollzog als zuvor üblich, wodurch die Szenerie dem Betrachter in der Wahrnehmung näher rückte.³⁶⁸ Revolutionär waren auch Servandonis Maßnahmen zur Schaffung realistischer Größenverhältnisse zwischen Dekoration und Darsteller: Der Umstand, dass er als erster nur die unteren Teile von Architekturen auf der Bühne zeigte und Bauelemente nach oben hin aus dem Bühnenraum streben ließ, wurde in der Forschung verschiedentlich hervorgehoben.³⁶⁹ Auffällig sind auch die Komplexität der erhaltenen Grundrisspläne sowie der Umstand, dass die Gestaltungselemente weder gleichmäßig noch symmetrisch im Bühnenraum verteilt wurden.³⁷⁰

Eine bedeutende Rolle spielte bei Servandoni die Nachahmung der Realität auf der Bühne. Neben seinem Können in der Perspektivkonstruktion und im malerischen Illusionismus dienten ihm hier sein ausgeprägtes technisches Talent und die Fähigkeit zur Entwicklung elaborierter Bühnenmaschinen, mit denen Naturphänomene wie beispielsweise die Bewegung von Wasser täuschend echt imitiert werden konnten. Servandoni faszinierte sein Publikum auch durch eine ausgesuchte Szenenbeleuchtung, das Spiel mit der Transparenz und den reichen Juwelenschmuck, mit dem er viele seiner Kreationen überzog. Und nicht zuletzt war er mit einem außergewöhnlichen Erfindungsreichtum begabt, der es ihm ermöglichte, stets neuartige Lösungen für die gestellten szenischen Aufgaben zu ersinnen. Dabei scheute er weder einen erhöhten Herstellungsaufwand noch den

³⁶⁶ Siehe hierzu La Gorce 1997, S. 13–20.

³⁶⁷ Siehe ebd., S. 21.

³⁶⁸ Siehe Olivier 2005, S. 34.

³⁶⁹ Siehe ebd., S. 34; Schubert 1955, S. 81.

³⁷⁰ Dies belegt beispielsweise ein im Nationalmuseum Stockholm aufbewahrter Szenengrundriss aus dem Theater des Palais Royale, der von La Gorce, 2009, S. 584, mit dem bereits erwähnten Entwurf zum dritten Bild des Opéra-ballets *Le Triomphe de l'Harmonie* in Verbindung gebracht wird, siehe hierzu S. 134 f.

Einsatz ausgefallener Materialien, was seine Arbeiten ungemein kostbar, aber auch kostspielig für seine Auftraggeber werden ließ.

In diesem Zusammenhang muss auch die Neigung des Künstlers zu maßlosen Ausgaben angesprochen werden.³⁷¹ Servandoni war dafür berüchtigt, dass er seine Auftraggeber finanziell bis an ihre Grenzen forderte und die zuvor geschätzten Kosten stets bei Weitem übertraf. Er ließ sich auch nie im Vorhinein auf bestimmte Beträge festlegen, sondern forderte für sich die Möglichkeit ein, im Prozess des Entwerfens und Organisierens seinen Ideen freien Raum zu lassen. Wenn Auftraggeber ihm die nachträglich abverlangten Summen nicht zahlen wollten, geriet er häufig in Zorn. Sein cholerisches Temperament, das insbesondere in finanziellen Angelegenheiten erkennbar wurde, äußerte sich nicht selten in körperlichen Angriffen gegenüber Mitarbeitern, die Ansprüche an ihn stellten – mehrere Anzeigen wegen Tätilichkeiten sind belegt.³⁷² Es ist erstaunlich, dass diese Schattenseite von Servandonis Persönlichkeit seiner Karriere offenbar nicht schadete. Sein mangelndes Augenmaß in finanziellen Belangen führte aber auch dazu, dass er nichts für sich und seine Familie zurückbehält, sondern den größten Teil seiner Einkünfte in Projekte investierte. Der Drang zur Perfektion in künstlerischer wie technischer Hinsicht und der Wunsch, sich stets selbst zu übertreffen, führten zwangsläufig dazu, dass insbesondere im Kontext der eigenverantwortlich organisierten Dekorationsschauspiele die Ausgaben seine Mittel bei Weitem überstiegen. Mehrfach musste der französische König für seine Schulden aufkommen. Am Ende seines Lebens jedoch wurde Servandoni diese Gnade nicht mehr zuteil. Diderot schreibt dazu:³⁷³

Als großer Architekt, guter Maler und sublimer Dekorateur haben alle diese Fähigkeiten ihm ungeheure Summen eingebracht. Dennoch hat er nichts und wird niemals etwas haben. Der König, die Nation, die Öffentlichkeit haben darauf verzichtet, ihn aus dem Elend zu retten. Die Schulden, die er hat, sind allen lieber, als die, die er noch machen wird.

Stilgeschichtlich ist Servandonis Bedeutung auf dem Weg zu einer klassizistischen Bühnenbildgestaltung hervorzuheben. Dies betraf – wie bereits an anderer Stelle dargelegt – nicht nur die Aufnahme antikisierender Formelemente in die Szenerien, sondern auch die Loslösung von barocken Raumschemata, die Vermeidung rein dekorativer Bildkomponenten und die Hinwendung zum Realen bzw. zu einer gesteigerten Naturnachahmung auf der Bühne. Vieles von dem, was Servandoni aufbrachte, wurde von den nachfolgenden Vertretern des klassizistischen Bühnenbildes weiterentwickelt, sodass er als einer der Wegbereiter des einsetzenden Stilwandels gelten kann.³⁷⁴

³⁷¹ Siehe hierzu Heybrock 1970, S. 24–32.

³⁷² Siehe ebd., S. 12 f.

³⁷³ Diderot/Naigeon 1818, S. 59–60.

³⁷⁴ Siehe hierzu Schubert 1955, S. 81; Guidoboni 2017, S. 62; La Gorce 2022, 22 und 23.

Andererseits hielt Servandoni auch partiell an traditionellen Parametern barocker Bühnengestaltung fest. Seine „Stummen Schauspiele“ stellten letztendlich die Fortsetzung der Maschinenoper des 17. Jahrhunderts dar.³⁷⁵ Die gesamte Handlung wurde allein durch sich wandelnde Dekorationen mit aufgemalten Figuren dargeboten, begleitet von Musik. Das Dichterwort war bei dieser Art von Aufführung vollkommen eliminiert, wodurch ein weiteres Charakteristikum der Barockoper – das Zurückdrängen des literarischen Gehaltes zugunsten optischer und musikalischer Effekte – zur letzten Konsequenz geführt wurde. Auch die ausgesuchte Kostbarkeit von Servandonis Dekorationen entsprach noch einer barocken Ästhetik. Somit umfasst seine Arbeit gegensätzliche Tendenzen, was sie umso mehr einzigartig und zugleich reizvoll erscheinen lässt.³⁷⁶

II.3.2.3 Bühnendekorationen für den württembergischen Hof

Über die Arbeit Servandonis am württembergischen Hoftheater sind wir durch die Archivquellen recht gut unterrichtet.³⁷⁷ Die neuen Dekorationen, die der Gast aus Paris für die Aufführung anlässlich des herzoglichen Geburtstags am 11. Februar 1764 gestaltete, werden im Festbericht Joseph Uriots ausführlich beschrieben.³⁷⁸ Wir wissen daher, dass Servandoni zur Oper *Demofoonte* zwei Szenenbeiträge, *Orti pensili* und einen *Gefängnishof*. In beiden Fällen handelte es sich um Standardthemen der Barockbühne, die vom Chevalier ideenreich interpretiert wurden. Die *Orti pensili* beim Palast des thrakischen Königs Demofoonte werden als Ansammlung pretioser Elemente der Garten- und Parkgestaltung geschildert. Wir lesen von Terrassen, Zypressen- und Buchenalleen, auf Sockeln platzierten Vasen und Statuen, Balustraden, amphitheatralisch geschwungenen Treppen, Kaskaden und vom höher gelegenen, architektonisch reizvollen Palast. Der *Gefängnishof* wiederum, ein „per angolo“ gesehener Raum mit gewaltigen, schmucklosen Säulen und Treppen, die zu den Zellen führten, veranschaulichte offenbar sinnfällig das Grausige des Ortes.

Zum Ballett *La Mort de Lycomède* schuf Servandoni acht Dekorationen, eine *Felsenhöhle*, einen *Öffentlichen Platz*, das *Zimmer des Lykomedes*, eine *Befestigungsanlage vor der Stadt*, eine *Landschaft*, ein *Grabmonument*, die *Wohnung der Aurora* und den *Sonnenpalast*. Für das Ballett *Hypermnestre* wiederum entstanden ein *Appartement*, der *Tempel der Isis*, eine *Grotte*, eine *Marmorgalerie* und ein weiterer *Öffentlicher Platz*. Uriots Beschreibungen sind erkennbar von dem Wunsch getragen, die Qualität der Szenerien zum Ruhm des Auftraggebers hervorzu-

³⁷⁵ Siehe ebd., S. 81; Olivier 2005, S. 32.

³⁷⁶ Das Nebeneinander von Tradition und Innovation, von Natur, Technik und Kunst insbesondere in den Dekorationsschauspielen Servandonis steht nach Olivier, 2005, S. 31–47, in einem konzeptionellen Bezug zur Ästhetik fürstlicher Wunderkammern der Renaissance und des Barock.

³⁷⁷ HStAS A 21 Bü 625, Akte Servandoni.

³⁷⁸ Uriot 1764, S. 79–88.

heben, und enthalten ausführliches Lob. Sie verraten jedoch auch einen kundigen Blick und vermitteln wertvolle Informationen nicht nur zum Aussehen von Servandonis Schöpfungen, sondern auch zu den Besonderheiten, die sie auszeichneten. Ausgefeilte Raumkonzepte belegten die architektonische Könner- schaft des Künstlers, die differenzierte malerische Darstellung brachte die Vielfalt der imaginierten kostbaren Materialien zur Wirkung, und die täuschend echte Naturnachahmung, die unter anderem durch raffinierte Maschinerie erzielt wurde, verblüffte den Betrachter. Und nicht zuletzt überzeugte der Reichtum an Fantasie, der, wie Uriot mehrfach betont, völlig neuartige Bilderfindungen hervorbrachte. Als besonders erwähnenswerte Qualität muss jedoch die gelungene Anwendung antikisierender Formelemente empfunden worden sein. Diese Motivwahl entsprach dem Inhalt der beiden Ballette, fiel jedoch in der Konsequenz der Durchführung offenbar aus dem Rahmen. So waren auf dem Öffentlichen Platz in *La mort de Lycomède* ein Triumphbogen „dans le gout antique“ und eine dorische Kolonnade zu sehen. Das *Zimmer des Lykomedes* war mit Säulenstellungen aus weißem Marmor in ionischer Ordnung verkleidet und mit Statuen und Wandreliefs geschmückt. Die oktogonalen Deckenkassetten waren mit Rosetten, Gold und Lapislazuli verziert und „erfüllt“ laut Uriot „die Idee der Antike“ („remplissent l’idee de l’Antique“). In Zusammenhang mit dem im Wald platzierten *Grabmonument* aus weißem Marmor wiederum wird der *goût grec*, die in Paris entwickelte frühlklassizistische Stilrichtung, die auch am Hof Carl Eugens gepflegt wurde,³⁷⁹ vom Hofschreiber unmittelbar benannt. Das Monu- ment war mit Figuren, Reliefs, Ornamenten und Urnen von Porphyrr geziert und trug eine Inschriftentafel. Vier einzelne Säulen, auf deren Kapitellen Sepulkral- lampen platziert waren, und vier allegorische Sitzfiguren vervollständigten das antikische Arrangement. Der *Sonnentempel* wiederum, der am Ende des Balletts erschien, wies tordierte Säulen in korinthischer Ordnung, Architrave, Friese und Gesimse auf und wurde von einem reich verzierten Gewölbe überfangen.

Auch bei der Ausstattung von *Hypermnestre* sparte der Chevalier nicht mit Antikenzitaten. Das *Appartement* im Palais des Danaus war geschmückt mit Säulen in Kompositordnung, Karyatiden und Reliefdarstellungen antiker Schlachtenszenen. Unterhalb der Reliefs waren Waffentrophäen aus vergoldeter Bronze angebracht. Die Bogenfelder über der Säulenstellung waren mit Medaillons und Festons ver- sehen, die Decke in reich verzierte Kompartimente unterteilt. Die zweitletzte Szene des Balletts wiederum handelte in einer aus weißem Marmor errichteten *Galerie*, die korinthische Säulen in diastyler Reihung sowie Relief- und Skulptu- renenschmuck aufwies und von der diverse Appartements abgingen. Sie mündete in einen von vier Arkaden ionischer Ordnung umgebenen Rundraum. Der raffinierte Aufbau dieses Bühnenbildes erregte offenbar besondere Bewunderung. Die letzte Szene des Balletts schließlich spielte auf einem Öffentlichen Platz, der laut Uriot von zwei Reihen dorischer Säulen und von zahlreichen Gebäuden unterschied-

³⁷⁹ Siehe hierzu S. 74 und 115.

licher architektonischer Ordnungen eingefasst wurde. Im Zentrum befand sich ein reliefgeschmückter Obelisk. Durch die Kolonnaden hindurch waren weitere Gebäude sowie die innere Befestigung der Stadt zu sehen.

Dem Festbericht zufolge war in beiden Serien von Ballettdekorationen, die Servandoni in Stuttgart präsentierte, die souveräne Handhabung antikisierender Elemente vorrangiges Gestaltungsmerkmal. Eine einzige Szenerie, der *Tempel der Isis*, näherte sich im Stilbild der Gotik an.³⁸⁰ Das Heiligtum der ägyptischen Gottheit wurde durch die Anwendung mittelalterlicher Architekturzitate aus dem übrigen klassisch-antiken Rahmen herausgehoben und als archaisch-exotisch gekennzeichnet, was ihm wiederum einen eigenen ästhetischen Reiz verliehen haben muss. Demnach verstand sich Servandoni auch darauf, die Bau- und Dekorationsformen unterschiedlicher Stilrichtungen als szenisches Interpretationsmittel zu nutzen.

In der Staatsgalerie Stuttgart haben sich drei Dekorationsentwürfe erhalten, die vermutlich aus der Zeit Servandonis am Stuttgarter Hof stammen.³⁸¹ Es handelt sich um lavierte Federzeichnungen, auf denen teilweise Maßangaben zu sehen sind. Das erste Blatt (Abb. 43) wird als Entwurf für das fünfte Bild (Szene 8–10) in *Hypermneste* gedeutet.³⁸² Es zeigt einen von Gebäuden umstellten Platz im Zentrum einer Stadt, auf dem sich ein Monument mit pyramidalem Aufsatz und – an die Seite gerückt – ein Ziehbrunnen erheben. Die beiden mittig und links platzierten Gebäude fallen durch eine ungewöhnlich schmale und zugleich hohe Form auf, die möglicherweise aus der Bebauung des neuzeitlichen Rom abgeleitet wurde.³⁸³ Rechts der Mitte ist eine Hausfassade mit Freitreppe und Eingangsportal zu sehen. Der im Bild vorgestellte Baudekor ist von vielfältiger Art, man sieht antikische Elemente wie Säulen und Pilaster verschiedener Ordnungen, Gesimse mit Triglyphen- und Rosettenschmuck, Festons, runde und ovale Oculi und einen Pinienzapfen, aber auch renaissancehaft und barock anmutende Schmuckformen wie Balustraden, Eckbossierungen und einen wappenbekrönten Fenstersturz, sogar ein rokokohaft anmutendes Sonnendach über dem Ziehbrunnen.³⁸⁴ Das Monument in der Platzmitte wiederum besitzt eine komplexe Form, die Raum für verschiedene Inschriftentafeln gibt. Die von Uriot beschriebene Platzbegrenzung in Form einer doppelten Säulenreihe dorischer

³⁸⁰ Uriot 1764, S. 85 f., beschreibt dies wie folgt: "La seconde offre à la vue l'Intérieur du Temple d'Isis. Son Ordinance approche beaucoup du Gothique. Elle est composée d'un beau Vestibule en Perystile, d'une Nef très majestueuse, & d'un Sanctuaire qui répond à la grandeur de la Divinité qu'on y adore." La Nef est portée par des Colonnes isolées avec leurs Voutes & leurs Ogives.

³⁸¹ Staatsgalerie Stuttgart, C 1969/1693–1695. Zwei der Zeichnungen wurden in der Ausführung zeitweise Pierre Michel d'Ixnard zugeschrieben, heute gelten alle drei als eigenhändige Arbeiten Servandonis. Siehe Thiem 1977, S. 198; Franz 1985, S. 245, Anm. 63, Thiem/Höper 1992, S. 15.

³⁸² Siehe Thiem 1977, S. 198; Höper/Henning 2004, S. 45 und 176.

³⁸³ Eine Zeichnung Fabrizio Galliaris in der Morgan Library, New York, 1982.75:266, zeigt ein Villengebäude mit ähnlichen Proportionen, <https://www.themorgan.org/drawings/item/187875> (abgerufen am 2. Januar 2024).

³⁸⁴ Vgl. La Gorce 2022, 21.



Abb. 43 Jean Nicolas Servandoni (?): *Öffentlicher Platz*, Bühnenbildentwurf, Feder, laviert, 29,6 × 41,2 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, C 1969/1695.

Ordnung, durch die hindurch weitere Gebäude und die Stadtbefestigung zu sehen waren, muss demnach als Malerei auf den Kulissen erschienen sein.

Das zweite Blatt (Abb. 44) zeigt den Blick in den Innenraum des *Tempels der Isis*. Zu sehen sind die vorderste rechte Kulisse mit zugehöriger Soffitte und in Andeutung die Gestaltung des dahinterliegenden Bühnenraums. Die vorgestellte Architektur lässt sich als interessante Mischform antik und mittelalterlich anmutender Komponenten beschreiben. Zwei Säulen mit Blattkapitell auf hohem Postament tragen ein zwickelförmiges Wandstück, auf dem ein Architrav aufruht. Auf dem Wandstück sind als Symbole eines Opferritus Urne und Beil in Reliefdarstellung angebracht. Den Architrav wiederum ziert ein Reliefkranz, gebildet aus Bukranien, Festons und Rosetten. Hinter dieser proszeniumsartigen Bogenverblendung sind – nur in Umrissen skizziert – eine weitere Säule und darüber der Ansatz eines Kreuzrippengewölbes erkennbar. Die in zarten Grau-, Grün- und Sepiatönen gehaltene Farbigkeit und die feine zeichnerische Ausführung verleihen dem Blatt einen außerordentlichen Reiz.

Unter dem Aspekt der Antikenrezeption verdient insbesondere das dritte Blatt (Abb. 45), das als Entwurf für das *Zimmer des Lykomedes* zu deuten ist, nähere Beachtung. Es zeigt einerseits, welche künstlerische Qualität Servandoni durch die Aufnahme antiker Schmuckformen erzielte, andererseits, auf welche Vorbilder er sich in seiner Gestaltung bezog. Wir sehen die linke Hälfte einer Arkadenarchitektur, deren Aufbau dem eines Triumphbogens ähnlich ist. Zwei ionische Säulen

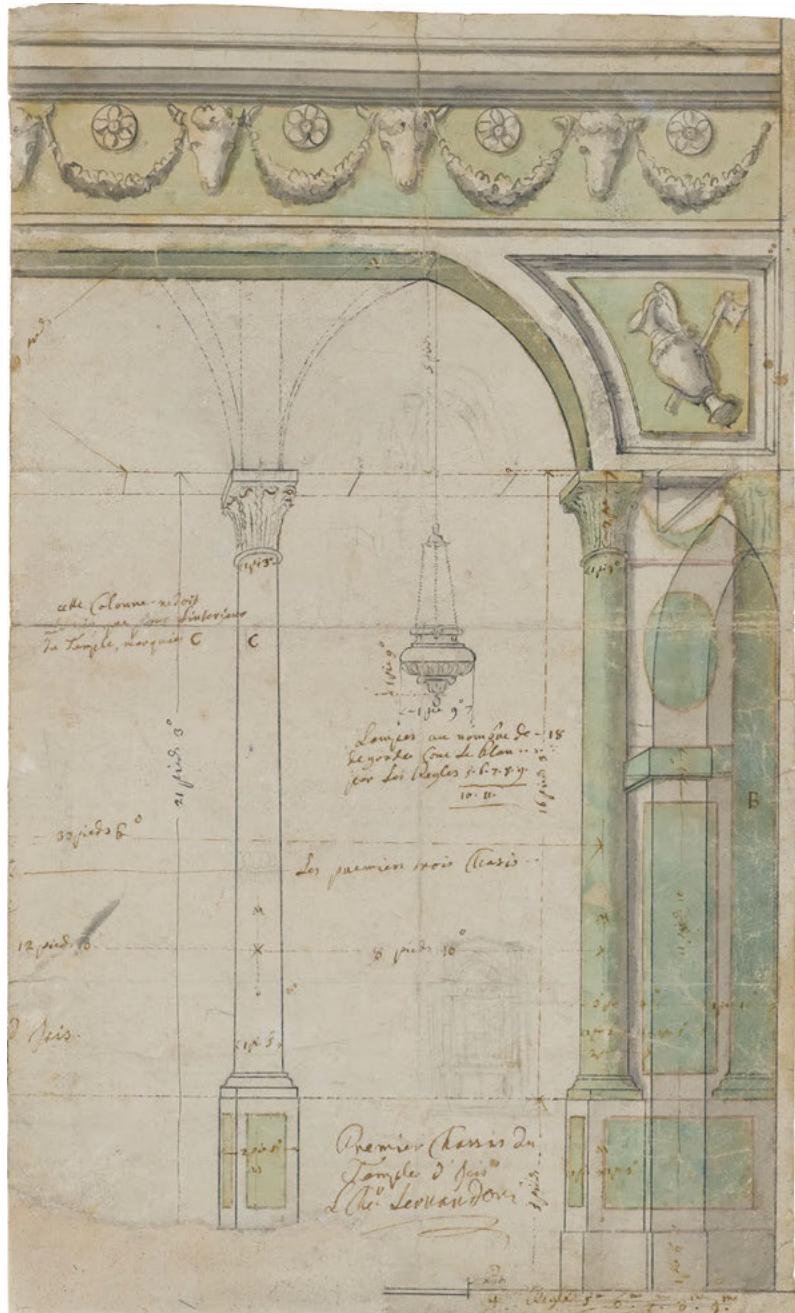


Abb. 44 Jean Nicolas Servandoni (?): *Temple d'Isis*, Bühnenbildentwurf zum Ballett *Hypermnestre*, Feder und Stift, laviert, Aquarell, 50,2 × 30,2 cm, 1763/1764. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, C 1969/1694.



Abb. 45 Jean Nicolas Servandoni (?): *Chambre du Lycomède*, Bühnenbildentwurf zum Ballett *La mort de Lycomède*, Feder, laviert, $41,2 \times 29,6$ cm, 1763/64. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, C 1969/1693.

tragen einen größeren und einen beigeordneten kleineren Arkadenbogen von halber Interkolumnienweite, ein vorspringendes Wandstück bildet die äußere Begrenzung. Die Darstellung steht Servandonis Entwurf zum Pavillon für Louis d'Orléans aus dem Jahre 1736 nahe,³⁸⁵ der wiederum den engen Rückbezug auf Florentiner Renaissancearchitektur und die zugrundeliegenden antiken Vorbilder erkennen lässt – ein Rückbezug, der während Servandonis Ausbildungszeit in Florenz und Rom sein künstlerisches Umfeld geprägt hatte.³⁸⁶ Zugleich wird deutlich, wie der Chevalier seine auf sorgfältigen Studien beruhenden Kenntnisse antiker Bau- und Dekorationsformen seinem individuellen ästhetischen Empfinden anverwandelt. Figuren, Reliefs und Zierelemente sind mit sicherem Gespür für Maß und Balance auf den Flächen der wohlproportionierten Architektur verteilt. Die Gesamterscheinung des Blattes ist von Leichtigkeit und Eleganz geprägt, durch die, ungeachtet seiner italienischen Wurzeln, die enge Vertrautheit Servandonis mit dem französischen Kunstkreis erkennbar wird.

II.3.2.4 Nachwirkung am württembergischen Hof

Durch die Hervorhebung der gelungenen Antikenrezeption in Servandonis Szenengestaltung bewies Joseph Uriot nicht nur seine eigene sachliche Kenntnis in diesen Belangen, er brachte auch zum Ausdruck, dass dieser Qualität am württembergischen Hof einige Bedeutung beigemessen wurde. Die Aufgeschlossenheit Herzog Carl Eugens gegenüber den Bestrebungen des frühen Klassizismus in Architektur und Malerei belegt das Wirken von Künstlern wie Philippe de La Guêpière und Nicolas Guibal. Ob der Einfluss des *goût grec* zu diesem Zeitpunkt auch auf dem Sektor des Bühnenbildes wirksam geworden war, kann mangels Bildzeugnissen nicht mehr festgestellt werden. Es ist jedoch anzunehmen, dass sich Innocente Colomba bald nach dem Eintreffen de La Guêpières im Jahre 1752 mit dessen Gestaltungsprinzipien auseinanderzusetzen begann, zumal sie seiner Neigung zu klaren architektonischen Gefügen und zur Verfestigung der Form entgegengekommen sein dürften. Allerdings war der Dekorateur in seinen Szenenkonzeptionen an die unverminderte Vorliebe seines Dienstherrn für theatralen Überschwang und tiefenräumliche Illusionswirkung gebunden.³⁸⁷ In dieser Hinsicht kam eine Widersprüchlichkeit zum Tragen, die Herzog Carl Eugen in künstlerischen Fragen grundsätzlich an den Tag legte. So wurden beispielsweise im Neuen Schloss in Stuttgart wie auch auf der Solitude die Fassaden und die repräsentativen Innenräume im *goût grec* dekoriert, die Gesellschaftsräume jedoch erhielten eine Ausstattung im Stil des Rokoko, der dem Herzog für den

³⁸⁵ Jean Nicolas Servandoni: Entwurf eines Reposoirs für den Herzog Louis d'Orléans im Garten des Palais Royal, Feder, laviert, 1736. Paris, Musée Carnavalet, Cabinet des Arts Graphiques, D 15401.

³⁸⁶ Siehe hierzu Guidoboni 2014b, S. 44.

³⁸⁷ Siehe hierzu Kp. II.2.2.

intimeren Rahmen noch immer geeigneter erschien.³⁸⁸ Im Bereich des Bühnenbildes wiederum waren durch das Festhalten des Regenten an spätbarocken Gestaltungsprinzipien den Innovationen im Sinne des Frühklassizismus zunächst Grenzen gesetzt. Nicht zuletzt aufgrund der von Carl Eugen verordneten stilistischen Parameter dürfte es für Colomba besonders schwer gewesen sein, für die Bühne immer wieder Neues zu erfinden, da hinsichtlich der Raumkonzeptionen nur geringe Entwicklungsmöglichkeiten bestanden. Es scheint auch nicht so, als habe sich der württembergische Theatralarchitekt bis zum Jahre 1764 in der Aufnahme antikischer Dekorationselemente hervorgetan. So fällt auf, dass Uriots Beschreibungen der sechs von Colomba für *Demofonte* geschaffenen Szenerien keine diesbezüglichen Anmerkungen enthalten.³⁸⁹ Zwar spart der Chronist auch gegenüber dem württembergischen Theatralarchitekten nicht mit ausdrücklichem Lob, doch werden an Colombas Kreationen Aspekte wie Schönheit und Geschmack der Komposition, die naturgetreue Darstellung der Materialien („un Art qui rend exactement le Vrai“), vor allem aber die gelungene tiefenräumliche Disposition hervorgehoben. Letztere Qualität wird wiederum Servandonis Arbeiten nicht ausdrücklich zugesprochen, abgesehen von der beiläufigen Bemerkung, man könne auf dem Öffentlichen Platz in *Hypermneste* recht angenehm durch die Kolonnade in die Ferne blicken („la vue se perd agréablement dans le Lontain le mieux entendu“).³⁹⁰ So scheinen sich die beiden Dekorateure durch unterschiedliche Qualitäten hervorgetan zu haben, was dem Aufführungsergebnis einen zusätzlichen Reiz verliehen haben mag. Zugleich dürften aus der Gegenüberstellung der beiden künstlerischen Charaktere Anregungen für künftige Szenenkonzeptionen erwachsen sein. Servandoni hatte eindrucksvoll demonstriert, welche Qualität durch die Anwendung eines antikisierenden Formenrepertoires auf der Basis profunder Monumentenkenntnis nicht nur in Architektur, Skulptur und Malerei, sondern auch im Bereich des Bühnenbildes zu erzielen war. Es ist davon auszugehen, dass dies nicht ohne Wirkung auf die weitere Entwicklung blieb.

In einem Brief, den Innocente Colomba am 22. Mai 1764 – also wenige Monate nach dem geschilderten Festereignis – an den Intendanten Bühler schrieb, findet sich folgende aufschlussreiche Bemerkung:³⁹¹

[...] künftighin werde wo es sich tuhn lasset das antique anbringen, muß aber hierbei erinnern, daß hierin die Kunst eines Decorateurs nicht bestehe sondern in stehts neue erfindungen welche das Theatro absolute erfordert so es surprenieren solle [...]

Offenbar hatte Colomba von Herzog Carl Eugen die Weisung erhalten, in die Dekorationsentwürfe zur geplanten Oper *Temistocle* verstärkt Antikenzitate

³⁸⁸ Siehe hierzu Klaiber 1959, S. 30 und 35 f.

³⁸⁹ Uriot 1764, S. 76–79.

³⁹⁰ Ebd., S. 81.

³⁹¹ HStAS A 21 Bü 956, 197. Die vollständige Wiedergabe des Schreibens findet sich im Anhang, Transkriptionen, Dokument A.

aufzunehmen. Hierin ist zweifellos ein Reflex zu sehen auf den Anklang, den Servandoni mit seinen Inszenierungen im antikisierenden Stil gefunden hatte. Bei Colomba stieß das Ansinnen seines Dienstherrn zwar auf Bereitschaft, aber nicht auf Zustimmung, da er die bevorzugte Anwendung eines bestimmten, modischen Formenrepertoires als Einschränkung seiner künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten und eher als Hindernis beim Erreichen des vorrangigen Ziels szenischer Arbeit, des „Surprenierens“, wahrnahm. Es scheint so, als sei in der Arbeit Colombas die Verfolgung klassizistischer Gestaltungsprinzipien wie überschaubare Raumdisposition, klare Formgebung und Naturnähe in der Darstellung bis zu diesem Zeitpunkt nicht mit der bevorzugten Anwendung antikischen Dekors einhergegangen.

In dieser Hinsicht könnten aus der Begegnung mit Servandonis Kunst und dem daraus resultierenden Interesse seines Dienstherrn an einer antikisierenden Bühnenbildgestaltung maßgebliche Anregungen für den württembergischen Hofdekorateur erwachsen sein. Der Gast aus Paris vermochte den Rückbezug auf den Formenschatz der Antike in einer Weise zu gestalten, die seine Schöpfungen zugleich neu und ungewöhnlich erscheinen ließ. In den fünf überlieferten Stuttgarter Dekorationsentwürfen Colombas, die in der Zeit nach dem Engagement Servandonis entstanden,³⁹² könnte dieses Vorbild bereits seinen Niederschlag gefunden haben. Insbesondere die von Tintelnot als außergewöhnliche Leistung des spätbarocken Klassizismus im Bühnenbild bezeichnete *Grabeshalle* zeigt innerhalb einer klar strukturierten Architektur eine vielgestaltige Auswahl antikisierender Formelemente, die mit Geschick und Geschmack in das Raumdekor integriert wurden.³⁹³ Da die jahrelange Zusammenarbeit mit dem Hofarchitekten de La Guêpière bei verschiedenen Bauprojekten zwar zu einer Orientierung an dessen Raumdispositionen, jedoch nicht zu einer solchen Adaption des antiken Formenrepertoires geführt hatte, ist darin naheliegend der Einfluss des Pariser Hofdekorateurs zu vermuten. Ebenso wie bei Servandoni besaß diese Adaption im Detail eine höchst eigenwillige Note, mit der Colomba den für ihn unabdingbaren Interpretationsspielraum in Anspruch nahm. Gegenüber der Leichtigkeit und Eleganz, die Servandoni seinen Kreationen verlieh, erscheinen Colombas Formulierungen kraftvoll und von plastischer Präsenz. In welcher Weise der Theatralarchitekt die genannten Aspekte in den Entwürfen zu *Temistocle*, die kurze Zeit nach dem Ausscheiden seines Pariser Kollegen entstanden, zur Umsetzung brachte, davon bleibt uns die unmittelbare Anschauung versagt.

Die von Servandoni geschaffenen Dekorationen wurden in Stuttgart noch auf Jahrzehnte hinaus genutzt.³⁹⁴ Seine Art der Antikenrezeption, seine innovativen Raumschöpfungen, seine individuelle Ästhetik waren dort also für lange Zeit präsent. Nach Servandonis Gastspiel verblieb Innocente Colomba noch eine

³⁹² Siehe hierzu S. 103.

³⁹³ Vgl. Tintelnot 1939, S. 107.

³⁹⁴ Siehe hierzu S. 83.

Spanne von etwa zweieinhalb Jahren im Hofdienst, in der er versuchte, Neuerungen einzuführen und festgefahrenen Schemata aufzubrechen.³⁹⁵ Das Engagement Servandonis, so umstritten es in mancher Hinsicht gewesen sein mag, hatte also einige Bewegung in die Bühnenbildkunst am württembergischen Hof gebracht – doch leider zu spät. Mit dem Rückgang der finanziellen Ressourcen erlosch auch die Möglichkeit, auf diesem Sektor Großes zu leisten. Die folgenden Jahre waren von der Verwaltung dessen geprägt, was an der Wende vom Spätbarock zum Klassizismus entstanden war, als der Hof noch eine führende Rolle im europäischen Theaterwesen eingenommen hatte.

II.3.3 Giosué Scotti

Giosué Scotti wurde von Innocente Colomba als Bühnenmaler an den württembergischen Hof gerufen und zählte dort über Jahre hinweg neben Antonio di Bittio und Nicolas Guibal zu den führenden Kräften im Dekorationswesen. Als Assistent Colombas erarbeitete er sich eine angesehene Stellung im höfischen Kunstbetrieb, was dazu führte, dass ihm eine Dozentur an der Kunstabakademie und schließlich die Nachfolge Colombas als Dekorationsleiter übertragen wurden.³⁹⁶ Scotti war als Ausstattungs- und Tafelmaler auch außerhalb des Hofes gefragt, so führten ihn Aufträge an verschiedene Orte in Süddeutschland, nach Norditalien und zuletzt nach St. Petersburg.

II.3.3.1 Leben, Werk, Wirkung

Giosué Scotti entstammte einer im lombardischen Laino (Val d'Intelvi) ansässigen Familie von Malern und Stuckateuren, die mit den Künstlerdynastien der Retti, Caralone, Corbellini und Colomba persönlich und beruflich eng verbunden war.³⁹⁷ Giosués Vater Giovanni Pietro (um 1695–1761) arbeitete unter anderem zusammen mit Carlo Caralone (1686–1775) für Herzog Eberhard Ludwig an der Ausstattung des Ludwigsburger Residenzschlosses und hinterließ dort Deckenfresken im Ordenssaal und in der Gemäldegalerie.³⁹⁸ Die Mutter, Giacomina, war eine Schwester des württembergischen Hofbaumeisters Leopoldo Retti und damit eine Tante von Innocente Colombas Frau Margherita.³⁹⁹ Giosué wurde 1729 geboren, war das vierte von zwölf Kindern und einer von drei Brüdern, die den Berufsweg des Kunstmalers einschlugen.⁴⁰⁰ Sehr wahrscheinlich wurde er von seinem Vater

³⁹⁵ Siehe hierzu Kp. II.2.5.

³⁹⁶ Siehe Schauer 2000, S. 81.

³⁹⁷ Eine ausführliche Darstellung des Wirkens der Künstlerfamilie Scotti findet sich bei Leoni 2011, S. 49–87.

³⁹⁸ Siehe ebd., S. 57.

³⁹⁹ Vgl. Schauer 2000, S. 77 und 81.

⁴⁰⁰ Siehe Leoni 2011, S. 50.

ausgebildet. Vorstellbar ist auch, dass er bei Carlo Carbone im benachbarten Scaria in die Lehre ging, hierfür liegen jedoch keine archivalischen Nachweise vor.

Erste berufliche Aktivitäten Giosué Scottis sind im Raum Brescia nachweisbar, so schuf er 1750/51 zusammen mit Francesco Monti die Innendekoration der Pfarrkirche von Villa Carcina (Val Trompia).⁴⁰¹ Es folgten Fresken im Santuario Via Crucis in Cervino (Valle Camonica) in Zusammenarbeit mit dem ebenfalls aus Laino stammenden Paolo Corbellini. Weitere Nachrichten über die frühen Jahre fehlen.

Ende des Jahres 1761 kam Giosué Scotti an den württembergischen Hof, wo er als Theatermaler eingesetzt und bald mit verantwortungsvollen Aufgaben betraut wurde. Da seine Arbeit zunächst mit Taglohn verg tigt wurde, bat Scotti in einem Schreiben vom 7. April 1763 Herzog Carl Eugen um eine Anstellung in der Art, wie sie Antonio di Bittio innehatte und die mit festen Bezügen verbunden war – er könne sonst seinen Lebensunterhalt nicht bestreiten.⁴⁰² Die Bitte fand Gehör, nachdem Theaterintendant B hler sich ins Mittel gelegt und die Qualitäten Scottis herausgestellt hatte: Mit Dekret vom 19. April 1763 wurde der Maler in Dienst genommen und erhielt fortan ein Wartgeld von 300 Gulden.⁴⁰³ Am 25. November 1763 heiratete Scotti mit herzoglicher Genehmigung Friederike Dorothea Schumacher, die Tochter eines Gewerbetreibenden aus Stuttgart-Hofen.⁴⁰⁴ Zwischen 1765 und 1777 wurden dem Paar neun Kinder geboren.

1765 berief man Scotti als Lehrer an die Akademie der Künste, wo er bis 1775 tätig war.⁴⁰⁵ Durch sein wachsendes Renommee erhielt der Maler auch andernorts Aufträge, so schuf er um 1765 mehrere Deckengemälde in Schloss Hohenstadt (Abb. 46–48),⁴⁰⁶ 1767 Kuppelfresken in der Kirche St. Leonhard in Daugendorf und im selben Jahr zwei Altartafeln mit Darstellung der Martyrien des Hl. Stephanus und des Hl. Mauritius in der Klosterkirche Zwiefalten.⁴⁰⁷ Als Innocente

⁴⁰¹ Siehe ebd., S. 63.

⁴⁰² HStAS A 21 B  625. Dem Schreiben ist zu entnehmen, dass Scotti von Theatralarchitekt Colomba mit Dringlichkeit („express “) herangezogen wurde, um bei den Vorbereitungen zur Oper *Semiramide* (Metastasio/Jommelli, UA 11. Feb. 1762, OSt) mitzuhelpen. Da die Arbeiten im Herbst 1761 begonnen haben müssen, ist zu schließen, das Scotti spätestens Ende desselben Jahres in Stuttgart eintraf.

⁴⁰³ HStAS A 21 B  625. Schreiben Bühlers an Herzog Carl Eugen vom 17. April 1763 mit zwei Tagen später hinzugefügtem herzoglichem Dekret.

⁴⁰⁴ Schauer 2000, S. 81. In einem Schreiben an Herzog Carl Eugen vom 4. November 1763 bittet Scotti um Erlaubnis, die noch minderjährige Friederike Dorothea ehelichen zu dürfen, HStAS A 21 B  625.

⁴⁰⁵ Siehe Höper/Henning 2004, S. 197. Schauer, 2000, S. 81, gibt irrtümlich 1767–1777 als Zeitspanne für die Lehrtätigkeit Scottis an.

⁴⁰⁶ Zu den Arbeiten Giosué Scottis in Schloss Hohenstadt wurden von den Schlossbesitzern, der Grafenfamilie Adelmann, freundliche Auskünfte erteilt und Fotomaterialien zur Verfügung gestellt. Im Rahmen des Projekts „Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland“ entstanden weitere Fotoaufnahmen, die über das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, zu beziehen sind. Die zugehörige Textdokumentation befindet sich in Vorbereitung.

⁴⁰⁷ Siehe Leoni 2011, S. 64; Meulen 2016, S. 254.



Abb. 46 Giosué Scotti: *Allegorie des Herbstes*, Deckenfresko, 1765. Abtsgmünd, Schloss Hohenstadt, Treppenhaus.



Abb. 47 Giosué Scotti: *Allegorie des Frühlings*, Deckenfresko, 1765. Abtsgmünd, Schloss Hohenstadt, Treppenhaus.

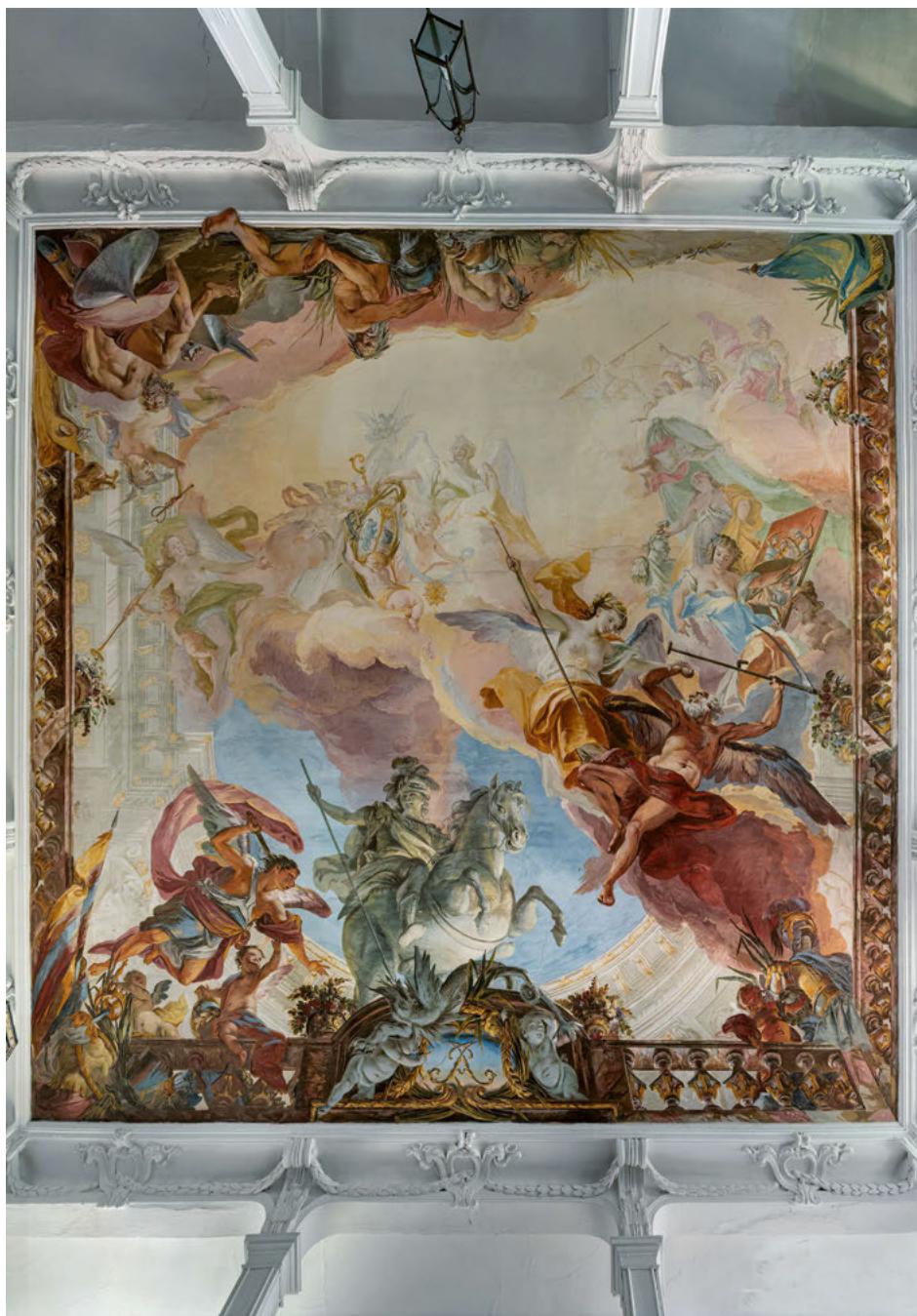


Abb. 48 Giosué Scotti: *Allegorie der F rstentugenden*, Deckenfresko, 1765. Abtsgmünd, Schloss Hohenstadt, Treppenhaus.

Colomba im Frühjahr 1767 den württembergischen Hof verließ, trat Scotti seine Nachfolge an.⁴⁰⁸ Im darauffolgenden Herbst übernahm er die Ausgestaltung der beiden kurzfristig eingerichteten Nebentheater in Kirchheim und Tübingen.⁴⁰⁹ Als verantwortlicher Dekorationsleiter bei Hofe wird Scotti erstmals im Libretto zur Aufführung von *Fetonte* anlässlich des herzoglichen Geburtstags am 11. Februar 1768 genannt.⁴¹⁰ Am 25. November desselben Jahres wurden ihm eine Besoldungserhöhung auf 700 Gulden, Naturalien im Wert von 600 Gulden und Holz im Wert von 100 Gulden zugesprochen.⁴¹¹ Der Titel eines Theatralarchitekten, den sein Vorgänger geführt hatte, wurde ihm allerdings nicht verliehen.

Seit Gründung der Karlsschule im Jahre 1769 standen Scotti die Eleven des Kunstinstituts als Helfer in der Dekorationswerkstatt zur Verfügung.⁴¹² Da der Etat für das Ausstattungswesen im Vergleich zu den vorausgegangenen Jahren erheblich reduziert worden war, mussten die gestellten Anforderungen mit einfacheren Mitteln bewältigt werden. Hatte man für die Aufführungen von *Fetonte* in den Jahren 1768 und 1769 noch zumindest teilweise neue Szenerien angefertigt, so wurde die 1770 vom Komponisten Antonio Sacchini persönlich geleitete Darbietung der Ausstattungsoper *Calliroe* ausschließlich aus dem vorhandenen Fundus bestückt.⁴¹³ In einigen Libretti der nachfolgenden Jahre wird kein Dekorationsleiter genannt, vermutlich, weil keine Neuanfertigungen vorgestellt wurden. Im Libretto zur Opera buffa *Les deux Avares* (Falbaire/Grétry), aufgeführt am 14. Dezember 1776, findet Scotti letztmalig Erwähnung.⁴¹⁴ Anlässlich der Wiederaufnahme von Jommellis *Ezio* 1778 erscheint dann Galeriedirektor Nicolas Guibal als verantwortlicher Dekorateur in den Akten.⁴¹⁵ Scotti verließ demnach im Laufe des Jahres 1777 den württembergischen Hof. Als Grund für sein Ausscheiden gibt er in einem Abrechnungsschreiben vom 2. Mai 1777 an, dass er wegen der ausbleibenden herzoglichen Zahlungen den Unterhalt für seine große Familie anderweitig verdienen müsse.⁴¹⁶

Wenig später ist Scotti wieder in Oberitalien fassbar.⁴¹⁷ Im Auftrag des Grafen Antonio Venini schuf er Wand- und Deckenmalereien im Palazzo Greppi in Mailand und in der Villa Giulia in Ballagio am Comer See. In Zusammenarbeit mit Paolo Corbellini entstanden Fresken in der Basilika San Giovanni Battista in Lonato del Garda (Abb. 49, 50) und in der Pfarrkirche Santi Felice, Adauto e Flavia in San Felice del Benaco. 1784 wurde Giosué zusammen mit seinem Bruder Carlo vom Architekten Giacomo Querenghi nach St. Petersburg gerufen, um

⁴⁰⁸ Siehe hierzu S. 71, 88 und 149.

⁴⁰⁹ Siehe hierzu Kp. II.4.6 und II.4.7.

⁴¹⁰ *Fetonte* 1768, o. S.

⁴¹¹ Siehe Schauer 2000, S. 81.

⁴¹² Siehe Krauß 1907a, S. 545.

⁴¹³ HStAS A 21 Bu 959, 14 und 15.

⁴¹⁴ *Les deux Avares* 1776, S. 2.

⁴¹⁵ HStAS A 21 Bü 958, 102–106.

⁴¹⁶ HStAS A 21 Bü 624.

⁴¹⁷ Siehe hierzu Leoni 2011, S. 64–67.



Abb. 49 Giosué Scotti: *Der Evangelist Markus*, Pendentifgem lde, um 1780. Lonato del Garda, Basilika San Giovanni Battista.



Abb. 50 Giosué Scotti: *Der Evangelist Matthäus*, Pendentifgem lde, um 1780. Lonato del Garda, Basilika San Giovanni Battista.

bei der Ausmalung von Gebäuden mitzuwirken, die im Auftrag der Zarin Katharina II. errichtet wurden.⁴¹⁸ Er verstarb dort im darauffolgenden Jahr, wobei die näheren Umstände nicht bekannt sind.

Die Wand- und Deckenmalereien Giosué Scottis in Kirchen und Adelspalästen blieben größtenteils erhalten. Ein auf Lindenholz gemaltes mutmaßliches Selbstporträt wurde 2023 im Kunsthandel versteigert.⁴¹⁹

II.3.3.2 Bühnendekorationen für den württembergischen Hof

Giosué Scotti wurde von Innocente Colomba herangezogen, um an der Ausstattung der Oper *Semiramide*, die anlässlich des herzoglichen Geburtstags am 11. Februar 1762 zur Darstellung kommen sollte, mitzuwirken.⁴²⁰ Im Anschluss blieb der Maler vor Ort, da er in die Herstellung der umfangreichen Bühnen- und Festdekorationen zum nachfolgenden 35. Geburtstag Serenissimi eingebunden wurde. Da sich Colomba ab dem Sommer 1763 zeitweise in seiner Heimatstadt Arogno aufhielt, hatte Scotti in zunehmendem Maße verantwortliche Tätigkeiten durchzuführen. So leitete er während der Vorbereitungen für das Ludwigsburger Festin des Jahres 1764 die Arbeiten in der Dekorationswerkstatt.⁴²¹ Im April 1764 war er an einer Inventur der im Stuttgarter Opernhaus befindlichen Theaterdekorationen beteiligt und fertigte von jeder Kulisse eine verkleinerte Zeichnung an, um bei der Zusammenstellung von Szenerien die Auswahl zu erleichtern.⁴²² Diese Nachricht gibt einen interessanten Einblick in die Vorgehensweise bei der Ausstattungsplanung. Im Sommer 1764 schuf Scotti die Innendekoration des Theaters Grafeneck, was auch die Anfertigung eines Bühnenvorhangs einschloss.⁴²³ In der Folge beteiligte man den Maler an den Vorbereitungen zum Schäferspiel *Il re pastore*, das am 4. November 1764 im Schlosstheater Ludwigsburg zur Aufführung kam.⁴²⁴ Auch in Zusammenhang mit der Wiederaufnahme der Oper *Demofoonte* anlässlich der Eröffnung des neuen Ludwigsburger Opernhauses am 11. Februar 1765 wird Scotti genannt. Im Sommer desselben Jahres

⁴¹⁸ Siehe ebd., S. 64 und 67 f.

⁴¹⁹ https://www.1stdibs.com/de/m%C3%B6bel/wandschmuck/gem%C3%A4lder/seltenes-italienisches-autopostr%C3%A4t-eines-alten-meisters-aus-dem-18-jahrhundert-im-rokokostil-signiert/id-f_6760623/ (abgerufen am 2. Januar 2024).

⁴²⁰ Siehe Anm. 402.

⁴²¹ Dies wird in einem Brief des Theaterintendanten Bühler an Herzog Carl Eugen vom Januar 1766, HStAS A 21 Bü 625, erwähnt. Für seinen engagierten Einsatz bekam Scotti vom Herzog besondere Gratifikationen in Aussicht gestellt, die jedoch nicht ausbezahlt wurden. In einer Honorarabrechnung vom 3. Mai 1777 mit Angabe von Ausständen seit dem Jahre 1764 brachte Scotti die Zusage in Erinnerung. Ob sie im Folgenden noch erfüllt wurde, ist nicht zu ersehen.

⁴²² Dies geht ebenfalls aus dem Schreiben Bühlers an Herzog Carl Eugen vom Januar 1766 hervor, HStAS A 21 Bü 625.

⁴²³ Über diese Tätigkeiten geben Kostenvoranschläge Auskunft, HStAS A 21 Bü 624, 1 b, 8 und 9. Siehe hierzu S. 196.

⁴²⁴ Siehe S. 183.

konzipierte er für das Theater Grafeneck die Ausstattung der Opera buffa *Il mercato di Malmantile* (L: Goldoni).⁴²⁵

Im Februar 1766 erfolgte im Schlosstheater Ludwigsburg eine Abänderung des Parterres, bei der Scotti mitwirkte.⁴²⁶ Ende desselben Monats war er dort an der Ausstattung einer Ballett-Aufführung beteiligt, im August an weiteren Inszenierungen. Ebenfalls im August 1766 arbeitete er in Stuttgart an einer Zeichnung und einem Voranschlag für das Parterre in Grafeneck, das frisch dekoriert werden sollte. Im November und Dezember 1766 war Scotti an der Herstellung einer neuen Dekoration für das Theater auf der Solitude beteiligt, des Weiteren an der Vorbereitung von Opernaufführungen in den beiden Ludwigsburger Theatern. Wie bereits erwähnt, schuf er im September und Oktober 1767 in unmittelbarer Folge die Innenausstattungen der beiden Opernhäuser in Kirchheim und Tübingen.⁴²⁷ Es ist anzunehmen, dass er auch die erforderlichen Bühnendekorationen konzipierte und deren Anfertigung leitete.

Im Februar 1768 kam mit *Fetonte* die erste große Festoper im Stuttgarter Lusthaus auf die Bühne, deren Ausstattung Scotti selbständig zu verantworten hatte. Er konnte dabei auf einen umfangreichen Bestand an Bühnenbildern aus der Zeit Colombas und Servandonis zurückgreifen. Ein Konzept gibt Auskunft über die Planungen.⁴²⁸ Drei der zehn erforderlichen Szenerien wurden von Scotti neu geschaffen: der *Circo solare in forma d'anfiteatro con il monte Parnasso practicabile*, bestehend aus neun Kulissenpaaren und mehreren Prospekten, der *Sotteraneo tenebroso luogo d'antichi sepolcri* von vier Kulissenpaaren und einem Prospekt und schließlich der *Chiuso padiglione militare* mit zwei Kulissenpaaren und einem Prospekt. Für die Wiederholung von *Fetonte* im darauffolgenden Jahr wünschte Serenissimus neue Dekorationen, zu deren Anfertigung jedoch kein Archivmaterial vorliegt. Bei *Calliroe*, der Geburtstagsoper des Jahres 1770, kam, wie erwähnt, ausschließlich Vorhandenes zum Einsatz.⁴²⁹

Scotti versah das Amt des Dekorationsleiters bis zum Jahr 1777. Er war in dieser Zeit für die Ausstattung zahlreicher weiterer Musiktheaterinszenierungen, zunächst in Ludwigsburg und auf der Solitude, dann in Stuttgart, zuständig. Da die Quellen zum Bühnenwesen in den 1770er Jahren spärlicher fließen als in den beiden vorausgegangenen Jahrzehnten, können die Dekorationsaufwendungen jedoch nur teilweise nachvollzogen werden. Die Anzahl der Neuanfertigungen dürfte sich in jedem Fall in Grenzen gehalten haben, die Hauptaufgaben bestanden im günstigen Zusammenstellen der geforderten Szenenbilder aus vorhandenen Elementen, der Pflege der Bestände und der regelmäßigen Auffrischung beanspruchter Stücke. In jenen Jahren wurden auch mehrfach Dekorationen

⁴²⁵ Auch zu diesem Auftrag liegt ein Kostenvoranschlag vor, HStAS A 21 Bü 624, 1 b, 6, Anlage. Siehe hierzu S. 196.

⁴²⁶ HStAS A 21 Bü 625, Honorarabrechnung Scottis vom 3. Mai 1777.

⁴²⁷ Siehe S. 212 und 217.

⁴²⁸ HStAS A 21 Bü 959, 101 f.

⁴²⁹ Siehe Anm. 413.

aus den Nebentheatern ins Stuttgarter Opernhaus verbracht und an die dortige Bühne angepasst.⁴³⁰ Einige der Umarbeitungen, die an den Bestandteilen des erhaltenen Ludwigsburger Fundus zu beobachten sind, könnten unter der Leitung Scottis vorgenommen worden sein.

II.3.3.3 Künstlerisches Profil

Über das künstlerische Profil Giosué Scottis als Bühnenbildner lassen sich nur wenige Aussagen machen. Zu den von ihm konzipierten Dekorationen blieb keinerlei Entwurfsmaterial erhalten, sodass wir über seine Arbeit nur durch schriftliche Zeugnisse unterrichtet sind. Es sind auch keine Äußerungen Scottis zu seiner Kunstanschauung oder zu konzeptionellen Fragen im Bereich des Bühnenbildes bekannt. Vorhanden sind lediglich Kostenvoranschläge, Dekorationslisten, Rechnungsaufstellungen und Besoldungsgesuche. Das auf Scotti bezogene Schrifttum der Hofverwaltung wiederum behandelt fast ausschließlich Fragen der finanziellen und organisatorischen Abwicklung. Die Ausnahme bildet das Schreiben Albrecht Jakob Bühlers an Herzog Carl Eugen vom 17. April 1763, in dem der Theaterintendant eine Stellungnahme zur fachlichen Qualifikation des Bühnenmalers abgibt.⁴³¹ Das Schriftstück entstand in Zusammenhang mit dem Ersuchen Scottis um eine feste Anstellung und dem gleichzeitigen Bestreben Colombas, aus dem Hofdienst entlassen zu werden, woraus sich notwendigerweise Überlegungen hinsichtlich seiner Nachfolge ergaben. Bühler äußerte sich hierzu wie folgt:

Dieser Scotti ist ein Mann, dessen sich der Colomba seit 2 Jahren mit der besten zufriedenheit bedient hat, um unter ihm einen Theil der ihme gdgst aufgegebenen Arbeit zu dirigiren. Er hat nicht nur ganze Decorationen zur Opera gezeichnet, sondern auch die Mahlerey zu der leztabgehaltenen Ludwigsburger Fête und zu dem grossen Jagdgebäude besorgt. Er versteht also auch die Farben-Mischung und ist im Stand eine Mahlerey mit eben derjenigen Lebhaftigkeit zu exequieren, die zu dergl.ⁿ Decorationen erforderlich ist, und worinnen sich die hießige haubtsächlich distinguieren; Ja, ich zweifle nicht, daß Er auf vielen anderen Theatres die Stelle eines Decorateurs mit reputation versehen könnte. Ob er reich an Erfindungen, und auch in der Theatral-Architektur und Maschinen-Kunst bewandert seye, ist mir ohnbekannt, weilen ich ihre hierinnen kennen zu lernen bißhero noch keine Gelegenheit gehabt.

Indessen wird er meines unthgst ohnmaßgeblichen Ermessens, da ihm das hießige Decorationsgeschäft schon bekannt ißt, auch außer ihm allezeit mit Nutzen zu gebrauchen, und wann er auf die probe gesezt werden sollte, villeicht mehr zu praestieren im Stand seyn, alß man dermalen von ihm zu versichern sich unterstehen darf.

Nach Bühlers Aussage verstand sich Scotti darauf, die großzügige und kontrastreiche Malweise, die zur wirkungsvollen Gestaltung von Bühnen- und Fest-

⁴³⁰ Als eines von zahlreichen Beispielen hierfür ist die Überstellung und Abänderung eines Landschaftsprospekts aus dem Theater Kirchheim für die Stuttgarter Inszenierung der Oper *Tom Jones* im Februar 1777 zu nennen, siehe hierzu HStAS A 21 Bü 959, 98.

⁴³¹ HStAS A 21 Bü 625.

dekorationen erforderlich war, souverän anzuwenden. Seine Kenntnisse in der Maltechnik und die Beherrschung der einzelnen Verfahrensschritte zwischen Idee und Vollendung befähigten ihn, leitende Funktionen im Werkstattbetrieb zu übernehmen. Sein erwiesenes Talent und seine Vielseitigkeit gaben Anlass zu der Erwartung, dass er unter steigenden Anforderungen Beachtliches zu leisten imstande sein würde. Bühler, einem in Theatralangelegenheiten äußerst erfahrenen Mann, aus dessen reicher Korrespondenz das Bemühen um Objektivität und Fairness im Umgang mit dem Künstlerpersonal spricht, ist durchaus ein kompetentes Urteil zuzutrauen. Bei seiner Stellungnahme stützte er sich zudem auf Aussagen Colombas, mit dem er in engem Kontakt stand. Der Theatralarchitekt wiederum brachte Scotti große Wertschätzung entgegen, sowohl was dessen Kunsfertigkeit als auch dessen Engagement und Zuverlässigkeit betraf. Dies verdeutlicht beispielsweise ein Schreiben, das Colomba am 10. Januar 1764 an Bühler sandte und in dem die Organisation der Dekorationsarbeiten während seiner Abwesenheit zur Sprache kommt:

Hier muss ich auch den Fall setzen, dass etwa Servandoni wegen seinem hohen Alter Herzogl. Dl. ins künftige nicht anständig währe mithin auch schwärlisch ein Decorateur zu finden währe der capabel ist dem dortigen Theatro vorstehen zu können, so obligiere ich mich auch von hier auß mit hülfe deß Scotti und deß Bittio die künftige operen und spectaculen zu Decorieren, maaßen hauptsächlich in dem Scotti ein großes genie decouvert habe, und versichere daß solcher in kurtzer zeit capabel sein wird dem Theatro vorzustehen und besser als alle decorateure die mir bekannt seind.⁴³²

Auch wenn Colombas Eintreten für Scotti vor dem Hintergrund zu sehen ist, dass ihm am Zustandekommen einer stabilen Vertretungsregelung gelegen war, so ist doch erkennbar, welche Fähigkeiten er seinem Assistenten zumaß.⁴³³ Dieser war offenbar auch in der Lage, sich auf die bedrängten finanziellen Verhältnisse bei Hofe einzustellen, weshalb er als Nachfolger Colombas zweifellos eine gute Wahl war. Wie noch ausgeführt werden wird, war Scotti maßvoll in seinen Kostenansätzen, und er bewährte sich auch in den Jahren des sparsamen Umgangs mit den vorhandenen Ressourcen unter Beteiligung der noch unerfahrenen Eleven der Kunstakademie.

Die erhaltenen Fresken und Tafelbilder Scottis können dazu herangezogen werden, eine Vorstellung von seiner stilistischen Ausrichtung als Maler zu erhalten. Er zeigt sich darin einem eher traditionellen Spätbarock mit Anklängen an das Rokoko verpflichtet, und seine Kunst verrät in Figurenbildung, Farbgebung und malerischer Formulierung den Einfluss seines Vaters und mutmaßlichen Lehrers Giovanni Pietro Scotti wie auch von dessen zeitweisem künstlerischem Weggefährten Carlo Carlone. Während die Arbeiten seines älteren Bruders Barto-

⁴³² HStAS A 21 Bü 624, 14.

⁴³³ Auch in einem Brief vom 31. März 1765 verwendet sich Colomba nachdrücklich für die Bestellung Scottis als seinen Nachfolger. Zugleich bietet er sich an, ihn in seine Aufgaben einzuführen und in den Anfängen zu unterstützen, siehe HStAS A 21 Bü 624, 5. Die vollständige Wiedergabe des Schreibens findet sich im Anhang, Transkriptionen, Dokument D.



Abb. 51 Giosué Scotti: *Erziehung Mariens*, Wandfresko, um 1780. San Felice del Benaco, Pfarrkirche Santi Felice, Adauto e Flavia.



Abb. 52 Giosué Scotti: *Josephs Traum*, Wandfresko, um 1780. San Felice del Benaco, Pfarrkirche Santi Felice, Adauto e Flavia.

lomeo, der eine ähnliche Schulung erfahren haben dürfte, durch schwungvolle Dynamik und einen lockeren malerischen Duktus gekennzeichnet sind, erscheinen Giosués Inventionen gemessener in Bewegung und Ausdruck wie auch kompakter in der Formgebung, worin sich sein persönliches künstlerisches Temperament ausspricht.⁴³⁴ Der Faltenwurf erscheint belebt, aber nicht üppig. Im menschlichen Ausdruck erreichte Giosué Scotti stellenweise eine anrührende Tiefe, wofür insbesondere die beiden Wandfresken mit Darstellung der *Erziehung Mariens* und des *Traums Josephs* (Abb. 51, 52) an den Vierungswänden der Pfarrkirche von San Felice del Benaco, die der Hand des reifen Künstlers entstammen, als Beispiele anzuführen sind.

In seinem Schaffen auf dem Gebiet der Szenographie war Scotti sicherlich durch das Vorbild Innocente Colombas geprägt, der ihn in diesen Kunstzweig eingeführt hatte und dessen engster Mitarbeiter er über Jahre hinweg gewesen war. Es ist anzunehmen, dass sich Scotti hinsichtlich der kompositorischen Anlage von Dekorationen wie auch der Erzeugung von Raumwirkung und Plastizität an den Gestaltungsprinzipien Colombas orientierte. Doch brachte er mit Sicherheit auch seine künstlerische Individualität, die er im Rahmen seiner selbstständigen Tätigkeit als Ausstattungsmaler entwickelt hatte, in die szenographische Gestaltung mit ein. Zu klären ist, ob sich im erhaltenen Ludwigsburger Fundus Stücke befinden, die mit der Ära Giosué Scottis als Dekorationsleiter am württembergischen Hof in Verbindung gebracht werden können.

II.3.4 Nicolas Guibal

Die Tätigkeit Nicolas Guibals am württembergischen Hof begann im Bereich der Theaterdekoration. Da er jedoch mit der Zeit als bevorzugter Ausstattungsmaler und künstlerischer Berater des Herzogs zahlreiche anderweitige Aufgaben erhielt, trat sein Engagement für das Theater in den Hintergrund. Nach dem Ausscheiden Giosué Scottis aus dem Hofdienst übernahm Guibal neben seinen sonstigen Verpflichtungen eine leitende Funktion im Dekorationswesen, die er bis zu seinem Lebensende ausübte.

II.3.4.1 Leben, Werk, Wirkung und künstlerisches Profil

Im Jahre 1725 als Sohn des Bildhauers Barthélemy Guibal in Lunéville geboren, ging Nicolas Guibal zunächst bei seinem Vater in die Lehre, entschied sich dann jedoch für eine Ausbildung zum Maler und wechselte nach Nancy in die Werk-

⁴³⁴ Dies verdeutlicht der Vergleich von Bartolomeos Darstellung der Szene *Jesus vertreibt die Händler aus dem Tempel* an der Innenfassade der Kirche Santa Maria Assunta in Manerba del Garda mit Giosués Interpretation desselben Themas an der Innenfassade der Pfarrkirche von San Felice del Benaco, in der er das KompositionsmodeLL seines Bruders aufgriff und eigenständig ausdeutete, siehe hierzu auch Leoni 2011, S. 66, Abb. 11 und 14.

statt von Claude Charles.⁴³⁵ 1741 wurde er Schüler von Charles Natoire in Paris, vier Jahre später schrieb er sich an der dortigen Académie des Beaux Arts ein. 1749 kam Guibal an den württembergischen Hof und wurde dort zunächst als Theatermaler und Arrangeur von Hoffesten eingesetzt.⁴³⁶ Im darauffolgenden Jahr war er an der Ausstattung des Stuttgarter Opernhauses beteiligt.⁴³⁷ Herzog Carl Eugen, dem das Talent des jungen Künstlers aufgefallen war, finanzierte ihm ab 1751 einen Studienaufenthalt in Rom.⁴³⁸ Dort trat Guibal in freundschaftliche Beziehung zu Anton Raphael Mengs, den er als Vorbild betrachtete und dem er zeitlebens eng verbunden blieb.⁴³⁹ 1753 besuchte Herzog Carl Eugen Guibal in Rom, und dieser händigte ihm vier Plafondstücke aus, die er während seines Aufenthaltes geschaffen hatte. Die Qualität der Arbeiten bewog den Regenten, seinen Schützling mit der Ausführung eines Deckengemäldes im Haupttreppenhaus des Neuen Schlosses in Stuttgart zu beauftragen. Guibal begann umgehend mit den Vorarbeiten. Die vier Gemälde, die Carl Eugen mit sich nahm, gingen beim Brand des Neuen Schlosses 1762 verloren – nur von einem existiert eine gestochene Kopie.⁴⁴⁰

1755 kehrte Guibal nach Stuttgart zurück und wurde umgehend zum „Peintre du Duc du Württemberg“ ernannt. 1757 legte er den endgültigen Entwurf für das Deckengemälde im Neuen Schloss vor und begann mit der Ausführung – am 11. Februar 1758, dem dreißigsten Geburtstag des Herzogs, war das Werk vollendet.⁴⁴¹ Gegenstand der Darstellung war die *Allegorische Verherrlichung der unter der segensreichen Regierung blühenden Künste und des unter der Fruchtbarkeit der Jahreszeiten gedeihenden württembergischen Landes*. Den heute bekannten Titel *Das Glück Württembergs* erhielt das Gemälde erst im 19. Jahrhundert.⁴⁴² Es fiel, wie viele Werke Guibals, dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer. Um 1757/58 wurde der mittlerweile etablierte Maler in die kaiserlich geförderte „Franciscische Akademie“ in Augsburg aufgenommen.⁴⁴³ 1759 heiratete er Christine Regina Juliana Greber. Aus der Ehe gingen fünf Kinder hervor.

⁴³⁵ Zur Biographie Nicolas Guibals siehe Winterlin 1879, S. 102–104; Bernhardt 1922; Scheffold 1966, S. 296 f.; Uhlig 1981, S. 9–23; Semff 1989; Höper 1996, S. 9–28; Höper/Henning 2004, S. 62–94 und 190.

⁴³⁶ Belschner 1936, S. 135, Anm. 1; Scheffold 1966, S. 296; Höper/Henning 2004, S. 62.

⁴³⁷ Siehe hierzu S. 174 f.

⁴³⁸ Siehe Uhlig 1981, S. 10 f.

⁴³⁹ Guibal ließ nach dem Tode von Mengs für dessen Nachkommen einen Kupferstich anfertigen, der folgenden Wortlaut enthieilt: „Aux mânes de Mengs – Inventé, dessiné & offert aux Enfants de ce célèbre Peintre, par Nic. Guibal, pr Peintre du Duc de Würtemberg, son élève & son ami. 1779. gravé par Chphe Guerin à Strasbourg 1783“. Siehe Winterlin 1879, S. 102 f.

⁴⁴⁰ Siehe Uhlig 1981, S. 11.

⁴⁴¹ Siehe Höper/Henning 2004, S. 62.

⁴⁴² Der Titel geht auf eine Erwähnung in Johann Daniel Georg Memmingers „Stuttgart und Ludwigsburg in ihren Umgebungen“ (Memminger 1817, S. 197) zurück. Siehe hierzu Höper/Henning 2004, S. 62.

⁴⁴³ Siehe Scheffold 1966, S. 296; Uhlig 1981, S. 15.

1760 wurde Guibal zum Direktor der Gemäldegalerie in Ludwigsburg ernannt und erhielt nun eine jährliche Besoldung von 500 Gulden.⁴⁴⁴ Im darauffolgenden Jahr berief man ihn zum Lehrer an der neu gegründeten Akademie der Künste.⁴⁴⁵ Zu seinen Schülern gehörten die Maler Victor Heidelloff, Philipp Friedrich Hetsch (1758–1838) und Heinrich Friedrich Füger (1751–1818), die Bildhauer Philipp Jakob Scheffauer (1756–1808) und Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) sowie der Architekt Nikolaus Friedrich von Thouret. In späteren Jahren wirkte Guibal auch als Lehrer an der Hohen Karlsschule.

1763 wurde Guibal zusammen mit dem Hofbaumeister Philippe de La Guêpière mit der Innenausstattung des Seehauses in Egolsheim beauftragt.⁴⁴⁶ Er schuf hier unter anderem ein Deckengemälde mit Darstellung von *Venus und Adonis*. Im gleichen Jahr begannen die Arbeiten an Schloss Solitude, dem umfangreichsten Bauvorhaben Carl Eugens. Guibal wurde in die Residenzbaudeputation berufen und fungierte von Beginn an als künstlerischer Berater des Herzogs.⁴⁴⁷ Bildhauer und Handwerker arbeiteten nach seinen Vorgaben, er selbst übernahm maßgebliche Teile der Ausstattungsmalerei. Sein Hauptwerk stellte die Gestaltung des sogenannten Weißen Saales (vgl. Abb. 31) dar, für den er einen Grund- und Wandaufriss zeichnete, der jedoch in der Ausführung von de La Guêpière modifiziert wurde. Auf Zeichnungen Guibals gehen die Stuckfiguren oberhalb der gekuppelten Säulen zurück, die Decke versah er mit der monumentalen Darstellung einer *Allegorie auf das segensreiche Wirken des Herzogs in seinem Land* (Abb. 53). In der Kapelle schuf er eine Auferstehungsszene. In der Ausführung unterstützt wurde er von Adolf Friedrich Harper (1725–1806) und Zöglingen der Karlsschule.⁴⁴⁸ Für die Balustrade vor dem Schloss entwarf er eine Serie von 28 großplastischen Gipsfiguren allegorischer und mythologischer Thematik, die 1772 vollendet wurde.⁴⁴⁹

Infolge der Verlegung der Residenz nach Ludwigsburg im Jahre 1764 wurde der Hofmaler auch im dortigen Schloss beschäftigt, so führte er mehrere Gemälde im Fürstenstand der Ordenskapelle aus. Guibal war mittlerweile über die Grenzen Württembergs hinaus bekannt geworden. Um 1770 schuf er im Auftrag des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz im Badhaus des Schwetzinger Schlosses das Deckengemälde *Aurora besiegt die Nacht*.⁴⁵⁰ 1774–76 folgten zwei Gemälde für die St. Ursenkathedrale in Solothurn. 1778 entstand im Hause des Freiherrn Joseph Sebastian von Castell auf Bedernau in Mannheim eine *Apotheose auf den Kurfürsten von der Pfalz*, die ebenfalls im Zweiten Weltkrieg verlorenging.

⁴⁴⁴ Siehe Uhlig 1981, S. 15. Die Besoldung wurde jeweils zur Hälfte in bar und in Naturalien ausbezahlt.

⁴⁴⁵ Siehe Höper/Henning 2004, S. 63.

⁴⁴⁶ Siehe Uhlig 1981, S. 16.

⁴⁴⁷ Siehe ebd., S. 16 f.; Höper/Henning 2004, S. 65–72.

⁴⁴⁸ Siehe Uhlig 1981, S. 18.

⁴⁴⁹ Siehe Höper/Henning 2004, S. 66. Die Figuren verfielen rasch und wurden 1806 auf Veranlassung Friedrich von Thourets abgeschlagen.

⁴⁵⁰ Siehe Uhlig 1981, S. 19.



Abb. 53 Nicolas Guibal: *Allegorie auf das segensreiche Wirken des Herzogs in seinem Land*, um 1768, Deckenfresco im Weißen Saal, Schloss Solitude.

1770 gründete Herzog Carl Eugen auf der Solitude eine Schule, in der Soldatenkinder zu Gärtnern und Stukkateuren ausgebildet wurden und die den Namen „Militärisches Waisenhaus“, ab dem Folgejahr „Militärische Pflanzschule“ trug. Ab 1771 leitete Nicolas Guibal die dortige Kunstabteilung.⁴⁵¹ 1773 verlieh der Herzog dem Institut den Titel „Militärakademie“ und vereinigte es mit der Akademie der Künste.⁴⁵² Guibal führte seine erfolgreiche Lehrtätigkeit fort und erhielt 1775 den Titel des „Premier peintre du Duc du Württemberg“.

In den Jahren 1780–82 schuf Guibal ein Deckengemälde im Speisesaal der mittlerweile nach Stuttgart verlegten Militärakademie, die 1781 von Kaiser Joseph II. in den Rang einer Universität erhoben und fortan „Academia Carolina“ oder „Hohe Carlsschule“ genannt wurde.⁴⁵³ Anlässlich des Besuchs des russischen Großfürstenpaares Paul und Maria Federowna 1782 wurde Guibal mit der Gestaltung eines Deckengemäldes im kurz zuvor wiederhergestellten Marmorsaal des Neuen Schlosses beauftragt. Er fertige Entwürfe dafür an, die noch erhalten sind, die Ausführung konnte er jedoch aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr selbst übernehmen, weshalb sie seinem Schüler Philipp Friedrich Hetsch übertragen wurde. Das Gemälde ist dahingehend ungewöhnlich, dass sein provi-

⁴⁵¹ Siehe ebd., S. 17.

⁴⁵² Siehe Pfeifer 1907, S. 621 f.

⁴⁵³ Siehe Uhlig 1981, S. 20 f.

sorischer Charakter – es war nur als Teil einer ephemeren Festdekoration gedacht – in der Darstellung thematisiert ist: Genien und Putten sind im Begriff, ein ovales Leinwandgemälde in den Deckenspiegel einzusetzen.

In seinen letzten Lebensjahren entwarf Guibal noch zahlreiche plastische Arbeiten für verschiedene Orte des württembergischen Landes. 1783 reiste er nach Paris und trug dort seine von der Königlichen Akademie der Wissenschaften und Künste preisgekrönte Lobrede auf Nicolas Poussin vor.⁴⁵⁴ Sein Gesundheitszustand hatte sich jedoch seit den späten 1770er Jahren zunehmend verschlechtert, da er sich bei der Arbeit mit schwermetallhaltigen Farben eine Vergiftung zugezogen hatte. Am 3. November 1784 verstarb der Maler im Alter von 59 Jahren und wurde in Hofen am Neckar beigesetzt. Zu seinem Nachfolger wurde Adolf Friedrich Harper ernannt.⁴⁵⁵

Nicolas Guibal war zu seinen Lebzeiten unter Auftraggebern, Kollegen und Schülern hochgeschätzt. Nach seinem Tode verblasste sein Andenken jedoch rasch. Er galt als später Vertreter des Barock, und seine Kunst geriet in der Zeit des Klassizismus aus der Mode.⁴⁵⁶ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ließ Nikolaus Friedrich von Thouret Dekorationen Guibals in Schloss Solitude durch solche im Empire-Stil ersetzen. Im Zweiten Weltkrieg wurden viele Monumentalwerke, Tafelbilder und Zeichnungen Guibals zerstört, wodurch sein Andenken weiter litt. Von den Deckengemälden sind noch diejenigen auf der Solitude, in Monrepos und in Schwetzingen erhalten, Tafelbilder und ein größeres Konvolut von Handzeichnungen bewahrt die Staatsgalerie Stuttgart.⁴⁵⁷

II.3.4.2 Bühnendekorationen für den württembergischen Hof

Über das Wirken Nicolas Guibals als Bühnendekorateur ist verhältnismäßig wenig zu ermitteln. Belegt ist, dass er bei seinem Eintritt in württembergische Dienste zunächst im Bereich der Theater- und Festausstattung eingesetzt wurde.⁴⁵⁸ So übernahm er 1749 zusammen mit Johann Simon Feylner (1726–1798) die Herstellung von Kulissen für provisorische Theaterbauten „auf dem Salon“ und auf der „Pflugfelder Höhe“. Zu diesem Zeitpunkt verfügte der württembergische Hof über keine stehende Bühne, da das Alte Komödienhaus drei Jahre zuvor wegen Baufälligkeit abgerissen worden war.⁴⁵⁹ Im Juli 1750 erfolgte dann die Einrichtung des Stuttgarter Opernhauses, an der Guibal als Dekorationsmaler beteiligt war.⁴⁶⁰ Im darauffolgenden Herbst übernahm Innocente Colomba die

⁴⁵⁴ Siehe ebd., S. 21 f.

⁴⁵⁵ Siehe ebd., S. 22.

⁴⁵⁶ Siehe ebd., S. 2.

⁴⁵⁷ Vgl. Schefold 1966, S. 296. Zu den Zeichnungen im Bestand der Staatsgalerie Stuttgart siehe Semff 1989.

⁴⁵⁸ Siehe Anm. 436.

⁴⁵⁹ Siehe Krauß 1907a, S. 487.

⁴⁶⁰ Siehe Bach 1902b, S. 1.

Oberleitung über das Bühnenbildwesen und begann mit Hilfe eines Stammes am Hof beschäftigter Maler einen Fundus aufzubauen. Guibal hielt sich zu dieser Zeit in Rom auf. Nach seiner Rückkehr im Jahre 1755 wurde er unmittelbar für die Gestaltung größerer Deckengemälde in württembergischen Schlössern herangezogen und behielt auch im Weiteren eine bedeutende Stellung als führender Ausstattungsmaler und Sachverständiger im Rahmen der herzoglichen Bauprojekte. Daneben war er, nach Ausweis von Korrespondenzen, an einigen von Innocente Colomba geleiteten Unternehmen im Bereich der Theater- und Festdekoration beteiligt.⁴⁶¹

Innocente Colomba hatte bis zum Frühjahr 1767 die Dekorationsleitung am württembergischen Hof inne. Mit seinem Ausscheiden ging das Amt auf Giosué Scotti über. Als auch dieser 1777 den Hof verließ, übernahm Guibal, dem zu diesem Zeitpunkt die Gesamtaufsicht über die Hoffeste oblag, die Verantwortung für das Ausstattungswesen.⁴⁶² Archivalischen Nachrichten zufolge entwarf er Szenerien und Kostüme. Die Ausführung der Malerei wurde Sebastian Holzhey und Johann Franz Bassmann übertragen, wobei anzunehmen ist, dass nach wie vor die Eleven der Karlsschule als helfende Kräfte zur Verfügung standen.

An Ausstattungsprojekten, die nachweislich unter der Leitung Nicolas Guibals durchgeführt wurden, lässt sich das Festgeschehen anlässlich des bereits erwähnten Besuches des russischen Großfürstenpaars im September des Jahres 1782 benennen. Zu Ehren der hohen Herrschaften wurde in der Lusthausoper unter anderem das allegorische Opern-Ballett *Les fêtes thessaliennes* gegeben. Dem Libretto ist zu entnehmen, dass die Bühnendekorationen von Sebastian Holzhey unter der Leitung Nicolas Guibals ausgeführt wurden und dass die Entwürfe zu den Kostümen ebenfalls von Guibal stammten.⁴⁶³ In dieser Phase war es offenbar nicht mehr erforderlich, einen hauptamtlichen Dekorationsleiter zu beschäftigen, da es in erster Linie um die Verwaltung des vorhandenen Fundus und dessen gezielten Einsatz für die anstehenden Bühnenprojekte ging. Eine solche Aufgabe war nebenamtlich zu bewältigen, wobei die beiden angestellten Bühnenmaler Holzhey und Bassmann vermutlich mit umfassenderen Kompetenzen ausgestattet waren, als es vordem bei den Mitgliedern der Colomba-Werkstatt der Fall gewesen war.⁴⁶⁴ Die Anzahl der Neuanfertigungen dürfte sich in Grenzen gehal-

⁴⁶¹ Unter anderem wurde Guibal bei den Vorbereitungen des im Februar 1764 abgehaltenen Ludwigsburger Festins für „die disponierung der gottheiten in dem Salon, bey dem olimpo und continuation desselben durch die Gallerie und inneren Hoff sambt des gewölck und atributta“ vorgesehen. Dies geht aus einem Schreiben Innocente Colombas an Herzog Carl Eugen vom 4. Oktober 1763 hervor, HStAS A 21 Bü 624, 10. Des Weiteren fertigte Guibal den Hauptvorhang des im Februar 1765 eröffneten Ludwigsburger Opernhauses, was durch einen Vermerk in Innocente Colombas Bühnenbildinventar des Jahres 1766 belegt wird, OLu/SLu/OSt 1766, S. 2. Siehe hierzu auch S. 200.

⁴⁶² Siehe Krauß 1907a, S. 546.

⁴⁶³ *Les fêtes thessaliennes* 1782, S. 9.

⁴⁶⁴ Siehe S. 90. Zu Holzhey und Bassmann siehe Haug 1790/1979, S. 304 und 309; Schauer 2000, S. 76 und 79.

ten haben. Wenn solche erforderlich wurden, dann sicherlich in Zusammenhang mit dem schrittweisen Repertoirewechsel, der sich aufgrund des gewandelten Zeitgeschmacks einstellte. Wie erwähnt, erfreuten sich die Opera buffa, das Singspiel und das komische Schauspiel wachsender Beliebtheit.⁴⁶⁵ In den fünf Jahren seit der Rückkehr des Hofes nach Stuttgart bis zum Bau des Kleinen Theaters an der Planie kam in der großen Lusthausoper auch das leichtere Bühnenfach zur Aufführung, was sicherlich Ergänzungen im Fundus erforderte.⁴⁶⁶ Nach Eröffnung des Kleinen Theaters stand auch hier die bedarfsweise Erweiterung der von anderen Spielstätten herbeigeholten Bestände durch Neuanfertigungen an. Es ist zu prüfen, ob sich im erhaltenen Fundus des Ludwigsburger Schlosstheaters Objekte befinden, die aus dieser Phase stammen und somit unter der Bühnenbilddirektion Nicolas Guibals entstanden.

⁴⁶⁵ Siehe Krauß 1907a, S. 547.

⁴⁶⁶ Siehe hierzu S. 177.

II.4 Die Theaterspielstätten

Als Herzog Carl Eugen 1744 die Regierung antrat, spielte man noch im sogenannten Alten Komödienhaus, das, ursprünglich als Armbrust- und Schießhaus errichtet, im Stuttgarter Lustgarten unweit des Alten Schlosses gelegen war.⁴⁶⁷ 1746 musste das Gebäude wegen Baufälligkeit abgerissen werden, worauf der Hof zunächst ohne reguläre Bühne verblieb und bei diversen Gelegenheiten an improvisierte Spielorte ausweichen musste.⁴⁶⁸ Die Einrichtung des Stuttgarter Opernhauses 1750 markierte den Beginn eines regen Engagements Herzog Carl Eugens im Bereich des Theaterbaus, das sich – mit Schwerpunkt auf den 1760er Jahren – bis zum Jahr 1780 hinzog. Im Ganzen unterhielt der Regent in seinen Residenzen neun Hofbühnen, die teils neben- und teils nacheinander existierten. Das Wissen über die Geschichte dieser Spielstätten und die Entwicklung der jeweiligen Bühnenbildbestände ist für unseren Zusammenhang von großer Bedeutung, weshalb nachfolgend die hierzu erschließbaren Erkenntnisse zusammengetragen werden.

II.4.1 Opernhaus Stuttgart

II.4.1.1 Bau und Nutzung

Als Herzog Carl Eugen den Plan fasste, die zeitweise schon unter seinen Vorgängern gepflegte italienische Oper am Stuttgarter Hof wiedereinzuführen, wurde die Schaffung einer angemessenen Spielstätte zum vorrangigen Anliegen.⁴⁶⁹ Dabei bot sich eine Lösung an, durch die ein kostspieliger Neubau vermieden werden konnte: Das im Lustgarten gelegene, von Hofbaumeister Georg Beer (1527–1600) in den Jahren 1584 bis 1593 erbaute Neue Lusthaus (Abb. 54) besaß im ersten Obergeschoss einen großen Festsaal (Abb. 55), der bereits unter Herzog Eberhard III. (1614–1674) für Opernvorstellungen genutzt worden war.⁴⁷⁰ Der repräsentative Raum war 201 Fuß lang, 71 Fuß breit und 51 Fuß hoch, nahm das

⁴⁶⁷ Auf einem kolorierten Stich Matthäus Merians aus dem Jahre 1634 mit Darstellung Stuttgarts aus der Vogelschau ist das damalige Armbrust- und Schießhaus und spätere Alte Komödienhaus rechts neben dem Südeingang des Lustgartens zu sehen. HStAS N 100 Nr. 482 (Faksimile), siehe https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/bild_zoom/zoom.php?bestand=21280&id=3086812&screenbreite=1280&screenhoehe=683 (abgerufen am 2. Januar 2024).

⁴⁶⁸ Siehe Krauß 1907a, S. 487.

⁴⁶⁹ Das Vorhaben, ein Opernhaus in Stuttgart zu errichten, findet bereits in Korrespondenzen des Oberbaudirektors Legler aus dem Jahre 1748 Erwähnung, HStAS A 249 Bü 1491. Siehe hierzu Scholderer 1994, S. 26.

⁴⁷⁰ Ausführliches Bild- und Planmaterial, das über Lage und Architektur des Neuen Lusthauses wie auch das Erscheinungsbild des Festsaales informiert, findet sich bei Ziegler 2016b. Siehe hierzu auch Weber-Karge 1989, Ziegler 2016a, Paulus/Philipp 2017.



Abb. 54 Carl Friedrich Beisbarth: *Neues Lusthaus Stuttgart*, Rekonstruktionszeichnung, Bleistift und Feder, laviert, 54,5 × 83 cm, 1845. Stuttgart, Universitätsbibliothek, Beis030.

gesamte Geschoss ein und wurde von einem freitragenden, bemalten Gewölbe überspannt.⁴⁷¹ Man beschloss, die bestehende Ausstattung des Saales zu entfernen und ihn durch entsprechende Einbauten in eine Opernspielstätte umzuwandeln. Die Leitung des Projekts wurde am 1. Juni 1750 Major und Baudirektor Leopoldo Retti (1704–1751) übertragen.⁴⁷² Die Baumaßnahmen beschränkten sich zunächst auf das Innere des Gebäudes und wurden mit großer Eile vorangetrieben.⁴⁷³ Bereits am 30. August, dem achtzehnten Geburtstag der Herzogin Elisabeth Friederike Sophie, wurde das neue Opernhaus mit einer Aufführung der von Carl Heinrich Graun auf ein Libretto Pietro Metastasios komponierten Oper *Artaserse* eröffnet.⁴⁷⁴ Kurz darauf erschien in den von Gotthold Ephraim Lessing publizierten *Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters* ein ausführ-

⁴⁷¹ Die 1619 von Friedrich Brentel geschaffene Radierung (Abb. 55) vermittelt eine Vorstellung vom Originalzustand des Festsaals im Neuen Lusthaus. Die mittig am unteren Bildrand platzierte Titelkartusche enthält unter anderem Angaben zu den Maßen des Raumes.

⁴⁷² Die Umstände des Theatereinbaus werden in einem zweiteiligen Zeitungsartikel, veröffentlicht am 22. März und 7. Mai 1902 im Stuttgarter Tagblatt, ausführlich dargestellt, Bach 1902a, S. 1, und 1902b, S. 1. Dem Autor standen nach eigenen Angaben Archiv-Akten zur Verfügung. Krauß, 1907a, S. 490 f., verweist auf Bachs Artikel, dessen Anfertigung er als Archivar vermutlich unterstützt hatte.

⁴⁷³ Bach, 1902b, S. 1, zufolge sind in den Rechnungen keine Maurerarbeiten erwähnt, ebenso wenig ist von der Anschaffung entsprechender Baumaterialien die Rede.

⁴⁷⁴ Siehe Bach 1902a, S. 1; Krauß 1907a, S. 490.



Abb. 55 Friedrich Brentel: *Wahre Contrafactur des Saahls in dem fürstlichen Württembergischen Lusthaus zu Stuetgarten*, 1619, Radierung, 39,4 × 51,8 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, A 31982.

licher Bericht, in dem die Spielstätte als „sehr geräumliches Theater mit überaus schönen Auszierungen“ gelobt wird.⁴⁷⁵ Der Beschreibung zufolge besaß der Zuschauerraum ein großzügiges Parterre und drei Galerien. Angeblich fasste er um die 4000 Personen – eine sicherlich übertriebene Schätzung. Die Anzahl der vorhandenen Sitzplätze dürfte 1100 bis 1200 betragen haben, die Disposition der Bühne lässt sich auf neun Kulissengassen rekonstruieren.⁴⁷⁶

1752 wurde das neben dem Lusthaus befindliche Magazin für Dekorationen ausgebaut, im Dezember 1757 der Anbau für das Künstlerpersonal verlängert. 1758 kam es schließlich zu einer grundlegenden Umgestaltung des gesamten Theatersaals.⁴⁷⁷ Vermutlich hatten die akustischen Gegebenheiten den Ansprüchen des Hofkapellmeisters Jommelli nicht mehr genügt, in jedem Fall jedoch dürfte die kurz zuvor erfolgte Anstellung eines Opern- und Komödienballetts den Wunsch nach einer größeren Bühne befördert haben. Die Leitung des Umbaus übernahm der Nachfolger Leopoldo Rettis, Philippe de La Guêpière, für

⁴⁷⁵ Lessing 1750, S. 593.

⁴⁷⁶ Siehe Krauß 1908, S. 43.

⁴⁷⁷ Eine ausführliche Darstellung der Umbaumaßnahmen des Jahres 1758 findet sich bei Krauß 1907a, S. 492.

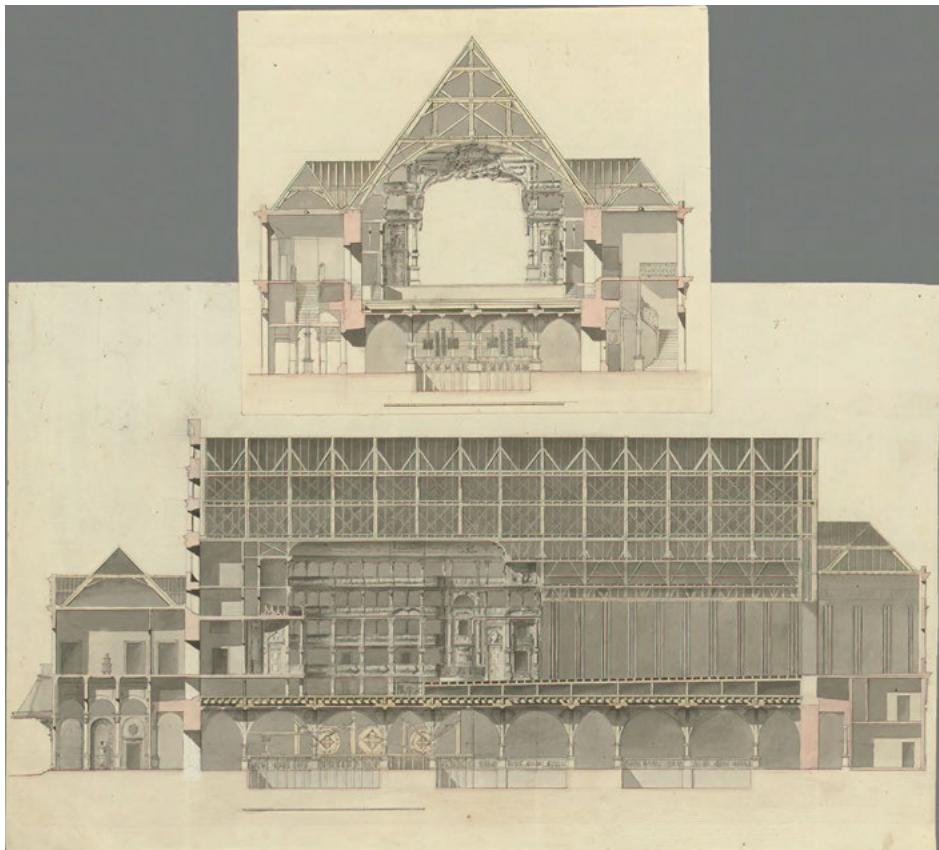


Abb. 56 Philippe de La Guêpière: Opernhaus Stuttgart, Umbau, Quer- und Längsschnitt, 1758. Wien, Albertina, AZ5040.

die Bühnentechnik zeichnete Hofmaschinist Christian Keim (um 1721–1787) verantwortlich. Über die Planungen informieren ein Grundriss sowie ein Längs- und ein Querschnitt durch das Gebäude, die in der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien aufbewahrt werden (Abb. 56).⁴⁷⁸ Hatte man 1750 noch sparen müssen, so war der fürstlichen Prunksucht nun Tür und Tor geöffnet, nachdem Finanzminister Friedrich von Hardenberg aus dem Amt entlassen worden war.⁴⁷⁹ Die Zahl der Galerien im Zuschauerraum wurde von drei auf vier erhöht, die Bühne auf eine Tiefe von vierzehn Kulissen verlängert und die Pracht der Ausstattung erheblich gesteigert. Auch am Außenbau des Lusthauses nahm man nun Veränderungen vor. Der Giebelfassade an der Südwestseite des Gebäudes wurde ein Vestibül als repräsentativer Hauptzugang vorgelagert. Die Fassade an der Nordostseite musste weichen, um einen Anbau für die Bühnenverlängerung zu

⁴⁷⁸ Albertina, Wien, AZ 5038, 5039 und 5040.

⁴⁷⁹ Siehe Krauß 1907a, S. 492.

ermöglichen. An den Langseiten des Gebäudes entstanden zusätzliche Trakte mit Arbeitsräumen und Garderoben.⁴⁸⁰ Zu Beginn des Jahres 1759 konnten wieder Vorstellungen gegeben werden.

In der Folgezeit erreichte die Bühnenkunst am württembergischen Hof ihre höchste Blüte, bis die ungehemmte Ausgabenpolitik Carl Eugens zum Bruch mit den Landständen führte und der Herzog im Herbst 1764 die Residenz von Stuttgart nach Ludwigsburg verlegte. Das Theater im Lusthaus blieb nun mehr als zehn Jahre lang ungenutzt, ehe mit der Rückkehr des Hofes im Jahre 1775 auch der hiesige Spielbetrieb wieder einsetzte.⁴⁸¹ Der einstige Glanz war jedoch dahin. Ab 1767 hatte Carl Eugen die Ausgaben einschränken müssen, und die bedeutendsten Protagonisten des Theatergeschehens hatten den Hof verlassen. Nun kam im Opernhaus der einheimische Künstlernachwuchs zum Einsatz, für die Bühnendekoration wurden überwiegend vorhandene Bestände verwendet. Sobald es möglich war, zwei Vorstellungen in der Woche mit ausreichender Abwechslung zu bieten, ging man dazu über, Eintrittsgelder zu erheben – am 10. Mai 1777 trat diese Neuerung in Kraft. Der freie Eintritt blieb künftig auf festliche Gelegenheiten beschränkt. Im Repertoire nahmen die gleichermaßen in italienischer, französischer und deutscher Sprache vorgetragenen Singspiele und bürgerlichen Schauspiele gegenüber dem ernsten Fach zunehmenden Raum ein, was schließlich auch die Schaffung einer hierfür geeigneten, weniger weiträumigen Spielstätte erforderlich machte. Nachdem im Jahre 1779 das Kleine Theater an der Planie als Alltagsbühne errichtet und der regelmäßige Spielbetrieb dorthin verlegt worden war, wurde das Stuttgarter Opernhaus nur noch bei besonderen Anlässen wie den fürstlichen Geburtstagen oder Staatsbesuchen genutzt.⁴⁸²

Beim Tode Carl Eugens im Jahre 1793 befanden sich die beiden Stuttgarter Bühnen in mäßig gepflegtem, aber bespielbarem Zustand, sodass seine Nachfolger, Ludwig Eugen und Friedrich Eugen, den Betrieb zunächst in gewohnter Weise fortsetzen konnten. Als letzterer 1797 das Hoftheater aus Finanznot verpachten musste, wurde vereinbart, dass im großen Opernhaus sechs Vorstellungen pro Jahr durchzuführen waren.⁴⁸³ Doch bereits im November 1801

⁴⁸⁰ Ob die Anbauten an Front und Rückseite plangemäß zur Ausführung kamen, ist nicht zu klären. Die äußere Gestalt des an der Südwestseite vorgelagerten Vestibüls geben beispielsweise eine Lithografie von Friedrich Schnorr aus dem Jahre 1811 (Stadtarchiv Stuttgart B 1067) sowie mehrere Fotografien aus dem frühen 20. Jahrhundert wieder – seine Innenraumdisposition ist jedoch nicht überliefert. Die Realisierung des rückwärtigen Anbaus ist anhand eines Dekorationsplans zur Aufführung der Opera seria *Demofoonte* aus dem Jahre 1778 (HSTAS A 21 Bü 958), der die Verlängerung der Bühne über die ursprünglichen Außenmauern des Lusthauses hinaus erkennen lässt, nachzuweisen. Die Ergänzungen an den Langseiten des Gebäudes kamen gegenüber dem Planungsgrundriss nur in reduzierter Form und in provisorisch anmutender Fachwerkbauweise zur Ausführung. Dies belegt ein 1907 von Max Bach gefertigtes Aquarell, das einer Vorlage von Carl Schlechter aus dem Jahre 1844 nachempfunden ist, vgl. hierzu Ziegler 2016b, S. 122 f. und 147–149.

⁴⁸¹ Siehe Krauß 1907a, S. 538 f.

⁴⁸² Siehe ebd., S. 540 und 549 f.

⁴⁸³ Siehe Krauß 1908, S. 103.

unterstellte der mittlerweile amtierende Herzog Friedrich II. das Bühnenwesen wieder der höfischen Verwaltung und bemühte sich um eine Konsolidierung der Verhältnisse. Als im darauffolgenden Jahr das Kleine Theater an der Planie durch Brand zerstört wurde, mussten kurzfristig sämtliche Vorstellungen in die Lusthausoper verlegt werden, bis ab Januar 1804 das neu eingerichtete Theater im Reithaus für den Alltagsbetrieb zur Verfügung stand.⁴⁸⁴

Die Verhältnisse im Reithaus erwiesen sich jedoch auf Dauer als nicht befriedigend. Im Herbst des Jahres 1811 bestimmte der inzwischen zum König erhobene Friedrich die Lusthausoper wieder zum alleinigen Spielort in der Residenz und ließ sie durch Hofbaumeister Friedrich von Thouret umbauen.⁴⁸⁵ Das halb-elliptisch angelegte Auditorium erhielt die Form eines Halbzirkels und fasste nun 1254 Sitzplätze. Die Ausschmückung in gebrochenen Weiß- und Goldtönen war schlicht aber wirkungsvoll. Am 26. Januar 1812 erfolgte die Wiedereröffnung mit der von Wilhelm Sutor komponierten Oper *David*. Von da an bildete das in seiner Erscheinung mittlerweile vollkommen veränderte Stuttgarter Lusthaus noch einmal für die Dauer von mehr als neunzig Jahren das Zentrum des höfischen Bühnenbetriebs, bis am 19. Januar 1902 auch dieses Gebäude in Flammen aufging. Erhalten blieben der mit zwei Treppenläufen versehene westliche Arkadengang, der 1904 in den Mittleren Schlossgarten verbracht wurde, sowie einige kleinere Fragmente, die sich im Park der Villa Berg, auf Schloss Lichtenstein und im Städtischen Lapidarium Stuttgart befinden.⁴⁸⁶ Bis heute erinnern diese Relikte an eines der schönsten Gebäude der deutschen Renaissance und an die Glanzzeit des württembergischen Hoftheaters.

II.4.1.2 Der Dekorationsfundus

Über die dekorative Ausstattung der Eröffnungsvorstellung in der Lusthausoper sind wir durch die Archivalien recht gut unterrichtet.⁴⁸⁷ Was aus dem Fundus des Alten Komödienhauses noch verwendbar war, wurde übernommen und nach Bedarf repariert und übermalt. Theaterarchitekt Schenck aus Mannheim schuf die Entwürfe zu den erforderlichen Neuanfertigungen, die Ausführung erfolgte durch einen Stab teils ortsansässiger, teils von außerhalb beigezogener Bühnemaler. In den Akten erscheinen Nicolas Guibal, Antonio di Bittio, Georg Wilhelm Vollmer aus Mengen, August Meister, Simon Feylner, Joseph Mayer aus Augsburg, Johann Tobias Härlin aus Pforzheim, Johann Friedrich Glocker aus Ludwigsburg und Johann Eberhard Senglen.⁴⁸⁸ Galerieinspektor Johann Chris-

⁴⁸⁴ Siehe S. 225.

⁴⁸⁵ Siehe Krauß 1908, S. 120 f.

⁴⁸⁶ Siehe Ziegler 2016b, S. 87–89.

⁴⁸⁷ Die erschließbaren Fakten werden bei Bach 1902b, S. 1, zusammengefasst.

⁴⁸⁸ Wer von den genannten Künstlern an der Bühnenausstattung und wer an der Ausmalung des Theatersaales arbeitete, wird nicht mitgeteilt. Di Bittio, Meister und Glocker erscheinen auch in den darauffolgenden Jahren als Bühnemaler in den Hofakten, beispielsweise

toph Groth und Anton Hagenauer waren ausschließlich mit der Vergoldung von Bauschmuck beschäftigt. Die genannten Kräfte verdienten, je nach ihrer Qualifikation, 3 bis 4 Gulden am Tag. Zu den 27 Kulissenwagen, die aus dem Bestand des Alten Komödienhauses verblieben und noch verwendbar waren, kamen 17 neue hinzu, mitsamt den zugehörigen Bahnen, Wellbäumen und Rädern. Ferner schuf man zahlreiche neue Maschinen „zum changieren sowohl unter als über dem Theater bei den Wolken“, dazu „7 Vorhänge und 58 Scenen, theils ganz neu, theils aber vergrößert und ebenfalls frisch übermalet“.⁴⁸⁹

Im Winter 1750/51 trat Innocente Colomba auf den Plan. Seinen eigenen Angaben zufolge wurde er dazu herangezogen, die Dekorationen zu *Artaserse* zu überarbeiten und zu reparieren, wobei sämtliche „Scenes“ um zwei Schuh erhöht und mehrere „Prospecte“ gänzlich übermalt werden mussten.⁴⁹⁰ Außerdem wurde Colomba, über seinen damaligen Kontrakt hinausgehend, damit beauftragt, neue Dekorationen für die vorgesehenen Aufführungen einer *Ezio*-Vertonung Nicolò Jommellis zu schaffen – diese Oper kam dann in der Fastnachtssaison 1751 im Wechsel mit *Artaserse* mehrfach auf die Bühne.⁴⁹¹ Die Ausstattungsbestände dieser beiden Inszenierungen sind in einem Inventar festgehalten, das am 21. Mai 1751 vom Bauschreiber Georg Jacob Gegel ausgefertigt wurde.⁴⁹² Zunächst wird der Hauptvorhang („ein großer Vorhang“) genannt, anschließend erscheinen die zu *Artaserse* gehörigen Bühnenbilder *Giardino*, *Reggia*, *Apartementi*, *Gran Saala del real Concilio*, *Parte interna della Fortezza* und *Gabinetto* mit ihren einzelnen Bestandteilen – im Ganzen werden 6 Prospekte, 58 Kulissen und 7 Versatzungen aufgeführt.⁴⁹³ Die Ausstattung von *Ezio* wiederum bestand aus den Bildern *Platz*, *Zimmer*, *Garten*, *Galerie* und *Gefängnis*, die insgesamt aus 5 Prospekten, 67 Kulissen und 3 Versatzungen zusammengesetzt waren.

In der Folgezeit schrieb man das Bühnenbildinventar in drei Neuausfertigungen fort, wobei jeweils einer Abschrift der vorhandenen Bestandsliste Eintragungen zu den neu hinzugekommenen Bühnenausstattungen angefügt wurden. Die

in HStAS A 21 Bü 176, Opernrechnungen des Jahres 1752, und dürften von Anfang an in diesem Metier tätig gewesen sein.

⁴⁸⁹ Siehe das Begleitschreiben des Bauverwalters Karl Friedrich Enßlin zum Rechnungsschluss, zitiert bei Bach 1902b, S. 1.

⁴⁹⁰ Seine Tätigkeit für den württembergischen Hof in jenem Winter schildert Colomba in einer Rechnungsaufstellung vom 16. Juni 1752, HStAS A 21 Bu 174, 5, 2.

⁴⁹¹ Siehe Krauß 1907a, S. 493.

⁴⁹² OSt 1751.

⁴⁹³ Der Inventareintrag zu *Artaserse* steht in Einklang mit der Angabe des Bauverwalters Enßlin bezüglich der angefertigten Bühnenausstattung, siehe Anm. 460. Bach, 1902b, S. 1, gibt an, für die entsprechenden Entwürfe sei der kurpfälzische Hofdekorateur Schenck zuständig gewesen. Krauß, 1907a, S. 490, hingegen übermittelt, für diese Aufgabe sei Innocente Colomba herangezogen worden, der 6 Szenerien sowie 4 Vorhänge und Pyramiden um den Preis von 3600 Gulden geliefert habe. Colomba stand jedoch bei Eröffnung des Opernhauses noch nicht in württembergischen Diensten, sondern kam erst im Herbst desselben Jahres an den Hof. Die Angaben Krauß' beziehen sich demnach auf Neuanfertigungen, die Colomba in der Folgezeit für das Opernhaus vornahm.

am 15. September 1752 unterzeichnete Ausgabe gibt zur Kenntnis, dass man inzwischen alle zu *Artaserse* gehörigen Prospekte und Kulissen zerschnitten und das Material zur Herstellung neuer Dekorationen verwendet hatte – lediglich die sieben Versatzungen waren verblieben.⁴⁹⁴ Die Szenerien zu *Ezio* waren hingegen noch vollständig vorhanden. Neu hinzugekommen waren die Ausstattungsstücke zu den Opern *La Didone abbandonata* (Metastasio/Jommelli, EA: Apr. 1751),⁴⁹⁵ *Il Cyro riconosciuto* (Metastasio/Hasse, EA: 11. Feb. 1752) und *L'Alessandro nell'Indie* (Metastasio/Galuppi, UA: 30. Aug. 1752).⁴⁹⁶ Die dritte Ausgabe des Inventars vom 15. September 1753 führt außerdem noch die Bestände zu *Fetonte* (Anon./Jommelli, EA: 11. Feb. 1753) und *La clemenza di Tito* (Metastasio/Jommelli, EA: 30. Aug. 1753) auf, die am 3. März 1755 finalisierte vierte Ausgabe enthält zudem Angaben zur Ausstattung von *Il Catone in Utica* (Metastasio/Jommelli, EA: 30. Aug. 1754) und *Pelope* (Verazi/Jommelli, EA: 11. Feb. 1755).⁴⁹⁷ Teilweise waren bereits vorhandene Dekorationen wiederverwendet, neue nach Bedarf hinzugeschaffen worden.

Mit *Pelope* endete zunächst die sorgfältige Dokumentation der Dekorationsbestände, ohne dass die Gründe hierfür ersichtlich wären. Über die Ausstattung der nachfolgenden Bühnenwerke, *Enea nel Lazio* (Verazi/Jommelli, UA: 30. Aug. 1755), *Merope* (Zeno/Jommelli, UA: 11. Feb. 1756), *Artaserse* (Metastasio/Jommelli, zweite Fassung, UA: 30. Aug. 1756), *Tito Manlio* (Roccaforte/Jommelli, dritte Fassung, UA: 6. Jan. 1758), *L'Asilo d'Amore* (Metastasio/Jommelli, UA: Jan. [?] 1758), *Ezio II* (Metastasio/Jommelli, dritte Fassung, UA: 11. Feb. 1758),⁴⁹⁸ *L'Endimione* (Anon./Jommelli, UA: Jan. [?] 1759), *La Nitteti* (Metastasio/Jommelli, UA: 11. Feb. 1759) und *L'Alessandro nell'Indie* (Metastasio/Jommelli, zweite Fassung, UA: 11. Feb. 1760) sind wir durch Konzepte, Rechnungen und Korrespondenzen in unterschiedlichem Maße informiert. Erst im Jahre 1764 kam es wieder zur Anfertigung eines Inven-

⁴⁹⁴ OSt 1752, fol. 1.

⁴⁹⁵ Am 28. Januar 1747 wurde Jommellis erste Vertonung von *La Didone abbandonata* im Teatro Argentina in Rom uraufgeführt, am 8. Dezember 1749 seine zweite im Wiener Burgtheater, siehe McClymonds 2001. Welche dieser beiden Fassungen im April 1751 im Stuttgarter Lusthaus gegeben wurde, ist nicht überliefert. Am 11. Februar 1763 wurde dort eine dritte Fassung, die Jommelli für den württembergischen Hof komponiert hatte, aufgeführt. In den Dekorationsinventaren und Hofakten erscheint diese Inszenierung teilweise unter der Bezeichnung „Dido II“, „Didone II“ oder „Neu Didone“ (siehe z. B. OSt 1764, fol. 7–10; OLU/SLU/OSt 1766, S. 8 und 11).

⁴⁹⁶ Die Musik zu dieser Aufführung stammte nicht, wie von Krauß, 1907a, S. 494, vermutet, vom damaligen Oberkapellmeister Ignaz Holzbauer, sondern vom venezianischen Komponisten Baldassare Galuppi, siehe *L'Alessandro* 1752.

⁴⁹⁷ OSt 1753; 1755.

⁴⁹⁸ Am 29. April 1741 wurde Jommellis erste Vertonung des *Ezio* im Teatro Malvezzi in Bologna uraufgeführt, am 4. November 1748 seine zweite im Teatro San Carlo in Neapel, siehe McClymonds 2001. Welche dieser beiden Fassungen im Karneval 1751 auf die Bühne des Stuttgarter Lusthauses kam, ist wiederum nicht bekannt. Am 11. Februar 1758 wurde dort eine dritte Fassung, die Jommelli für den württembergischen Hof komponiert hatte, aufgeführt. In den Dekorationsinventaren und Archivalien erscheint diese Inszenierung teilweise unter der Bezeichnung „Ezio II“ (siehe z. B. OSt 1764, fol. 2).

tares für das Stuttgarter Opernhaus. Es wurde vom Maschinisten Christian Keim verfasst und dürfte in Zusammenhang mit dem bevorstehenden Umzug des Hofes von Stuttgart nach Ludwigsburg entstanden sein.⁴⁹⁹ Den Aufzeichnungen zufolge waren aus den Inszenierungen von *L'Alessandro nell'Indie*, *Enea nel Lazio*, *Ezio II* und *La Nitteti* noch kleinere Restbestände verblieben. Zu *L'Olimpiade* (Metastasio/Jommelli, UA: 11. Feb. 1761) und den zugehörigen Balletten wurden sieben, zu *Semiramide* (Metastasio/Jommelli, dritte Fassung, UA: 11. Feb. 1762) vierzehn, zu *La Didone abbandonata II* (Metastasio/Jommelli, dritte Fassung, UA: 11. Feb. 1763) siebzehn und zu *Demofoonte* (Metastasio/Jommelli, UA: 11. Feb. 1764) achtzehn Dekorationen verzeichnet. Außerdem erscheinen noch einige Szenerien und Einzelteile unter der Überschrift *Comödien- und Pantomimendekorationen*. Man hatte also die älteren Ausstattungsstücke schrittweise ausgeworfen, die Bestände der jüngeren Inszenierungen jedoch zum größten Teil bewahrt.

Mit dem Umzug des Hofes nach Ludwigsburg wurde ein Teil des Bühnenbildbestandes in das dortige Schlosstheater verlagert und zur Ausrichtung kleinerer Operninszenierungen verwendet. Im Winter 1764/65 erfolgte dann der Bau des großen Opernhauses im Park des Ludwigsburger Schlosses. Da die Stuttgarter Lusthausoper nun für längere Zeit nicht genutzt wurde, diente ihr Fundus als Reservoir, aus dem die neue Spielstätte bestückt werden konnte. Eine Vielzahl von Dekorationen wurde im Laufe der Jahre von Stuttgart nach Ludwigsburg verbracht, vergrößert und übermalt. Die Zahl der Neuanfertigungen, die für das Ludwigsburger Opernhaus geschaffen wurden, war demgegenüber deutlich geringer.

Über die Verteilung der Dekorationen in den drei Hauptspielstätten in Stuttgart und Ludwigsburg gibt das Inventar Auskunft, das Innocente Colomba vermutlich zum Ende des Jahres 1766 in flüchtiger Handschrift skizzierte.⁵⁰⁰ Hieraus erfahren wir, dass bereits große Bestände aus der Stuttgarter Oper in die beiden Ludwigsburger Häuser transferiert worden waren. Demgemäß musste eine erhebliche Zahl an Dekorationen retourniert werden, als der Hof 1775 nach Stuttgart zurückkehrte und die Lusthausoper wieder in Betrieb genommen wurde. Manches, das für die Nutzung im Ludwigsburger Schlosstheater verkleinert worden war, bedurfte nun wieder der Vergrößerung, und manches, das man für den Einsatz im Ludwigsburger Opernhaus verbreitert und erhöht hatte, musste auf die vorherige Größe reduziert werden. Hinzu kamen neue Bestände, die erforderlich wurden, weil Stücke des leichteren Repertoires, das zuvor nur in den Theatern der Nebenresidenzen gepflegt worden war, nun im Stuttgarter Opernhaus Einzug hielten. In den Jahren 1775 bis 1780 übten sich hier Studierende der herzoglichen Ausbildungsinstitute in allen Sparten der Bühnenkunst, und der vorhandene Dekorationsbestand bedurfte zweifellos einer entsprechenden Erweiterung und thematischen Anpassung.

⁴⁹⁹ OSt 1764.

⁵⁰⁰ OLu/SLu/OSt 1766.

Im Jahre 1780 wurde der alltägliche Bühnenbetrieb ins neu errichtete Kleine Theater an der Planie verlegt, und das große Opernhaus diente wieder ausschließlich zu Festaufführungen bei gehobenen Anlässen. In diesem Zusammenhang nahm man offenbar eine Bereinigung des Dekorationsfundus im Lusthaus vor. Was zur Inszenierung unterhaltsamer Stoffe verwendbar war, dürfte ins Kleine Theater gewandert sein.⁵⁰¹ In der Stuttgarter Oper verblieben, einem 1781 von Christian Keim angelegten Inventar zufolge, 51 Szenerien, die ausschließlich auf das heroisch-mythologische Bühnenfach ausgerichtet waren.⁵⁰² Mit diesem Bestand und gelegentlichen Ergänzungen aus anderen Häusern konnten die Festaufführungen in den letzten Jahren der Regierungszeit Herzog Carl Eugens sicherlich ohne Schwierigkeiten bestritten werden.

Auch nach dem Ableben Carl Eugens dürfte man mit dem im Lusthaus verbliebenen Fundus noch längere Zeit ausgekommen sein. Als jedoch König Friedrich I. die Stätte 1811 modernisieren ließ und wieder zum alleinigen Spielort in Stuttgart erklärte, wurde auf dem Sektor der Bühnendekoration die eine oder andere Neuanschaffung erforderlich, zumal sich der Zeitgeschmack gewandelt hatte und insbesondere im Bereich der Architektur- und Interieurdarstellung auf stilistische Entwicklungen Rücksicht genommen werden musste. So ist in den Akten beispielsweise von einem 1812 angefertigten *Blauen Zimmer* die Rede, das mit einiger Sicherheit für die Lusthausoper bestimmt war.⁵⁰³ Die älteren, spätbarocken Dekorationen aus der Zeit Herzog Carl Eugens dürften so lange im Fundus verblieben sein, wie ihr Zustand dies erlaubte. Ob noch etwas davon vorhanden war, als das Gebäude 1902 durch Brand zerstört wurde, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Zu vermuten ist, dass bei der Neuorganisation des Fundus im Ludwigsburger Schlosstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch spätbarocke Stücke aus der Lusthausoper einbezogen wurden. Ob sich hiervon Relikte im heutigen Bestand erhalten haben, wird im Rahmen der nachfolgenden Untersuchungen zu prüfen sein.

II.4.2 Schlosstheater Ludwigsburg

II.4.2.1 Bau und Nutzung

Schloss Ludwigsburg (Abb. 57–59), ab 1704 an der Stelle eines aufgegebenen Landgutes nahe der alten Residenz Stuttgart errichtet, wuchs im Laufe mehrerer Jahrzehnte vom bescheidenen Jagdsitz zu einer der größten Schlossanlagen des deutschen Barock.⁵⁰⁴ Der Bauherr, Herzog Eberhard Ludwig III. (1676–1733), fand Gefallen an der Möglichkeit, ohne räumliche Begrenzung in der Ebene zu planen, und so wurde das zunächst realisierte Alte Corps de logis in der Folgezeit

⁵⁰¹ Siehe hierzu S. 226.

⁵⁰² OSt 1781.

⁵⁰³ StAL E 18 I Bü 250.

⁵⁰⁴ Zur Baugeschichte von Schloss Ludwigsburg siehe Wenger 2014, S. 3–14.



Abb. 57 Schloss Ludwigsburg, Gesamtansicht von Süden, Vogelschau.

zur Dreiflügelanlage mit Ehrenhof und repräsentativen Broderiegärten an der Nord- und Südseite erweitert. 1709 nahm der Herzog in Ludwigsburg Wohnung, und im selben Jahr wurde mit dem Bau einer barocken Planstadt westlich des Schlosses begonnen. 1718 wurde die Hofhaltung von Stuttgart hierher verlegt, ein Jahr später das Schloss zur offiziellen Residenz erhoben. Ab 1725 vervollständigte man das Gebäudeensemble durch Anfügen des Neuen Corps de Logis zur mächtigen Vierflügelanlage. Beim Tod des Herzogs war das Schloss bis auf die Inneneinrichtung der Wohntrakte fertiggestellt, die Stadt zählte bereits mehr als 6000 Einwohner.

Eberhard Ludwig besaß eine große Vorliebe für das Theater, insbesondere für die französische Komödie, und hatte in Stuttgart mehrere Bühnen genutzt.⁵⁰⁵ In Ludwigsburg hingegen konnte er sich über Jahre hinweg nicht zur Einrichtung einer stehenden Spielstätte entschließen, weshalb es zu diversen vorläufigen Lösungen innerhalb und außerhalb der Schlossanlage kam.⁵⁰⁶ Schließlich

⁵⁰⁵ Siehe Scholderer 1994, S. 11.

⁵⁰⁶ Archivalischen Nachrichten zufolge wurde zeitweise in der östlichen Orangerie, im sogenannten Talbau, in einem Interimsgebäude am westlichen Kavaliersbau, in einem Haus gegenüber dem Sternenfeldschen Bau an der Hinteren Schlossstraße, im großen Ordenssaal und in einem unweit des Schlosses gelegenen Theatergebäude gespielt. Siehe Scholde-
rer 1994, S. 14.

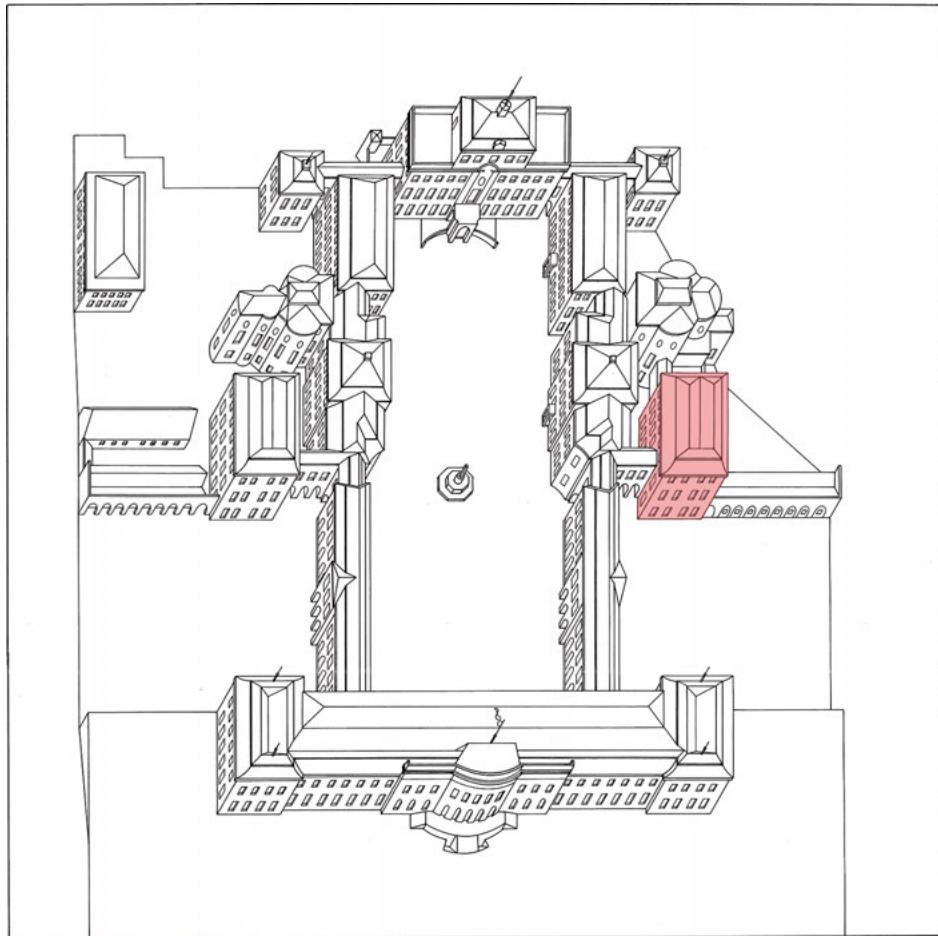


Abb. 58 Schloss Ludwigsburg, isometrische Darstellung. Lage des Schlosstheaters.

plante man als Theatergebäude einen das Südende des östlichen Kavaliersbaus flankierenden stattlichen Pavillon auf rechteckigem Grundriss (Abb. 57).⁵⁰⁷ Ein gleichartiges Pendant am gegenüberliegenden westlichen Kavaliersbau, das zeitweilig als Küchenbau vorgesehen war, wurde 1729 fertiggestellt und mit einem Festsaal, der eine provisorische Theatereinrichtung enthielt, ausgestattet. Der östliche Pavillon, der das eigentliche Komödienhaus mit voll funktionsfähiger

⁵⁰⁷ Zu den diversen Planungen des herzoglichen Bauleiters Donato Giuseppe Frisoni bezüglich der Errichtung eines Theaterbaus innerhalb der Schlossanlage und den mehrfachen Umplanungen im Laufe der Bauausführung durch den Architekten Leopoldo Retti siehe Scholderer 1994, S. 11–21.

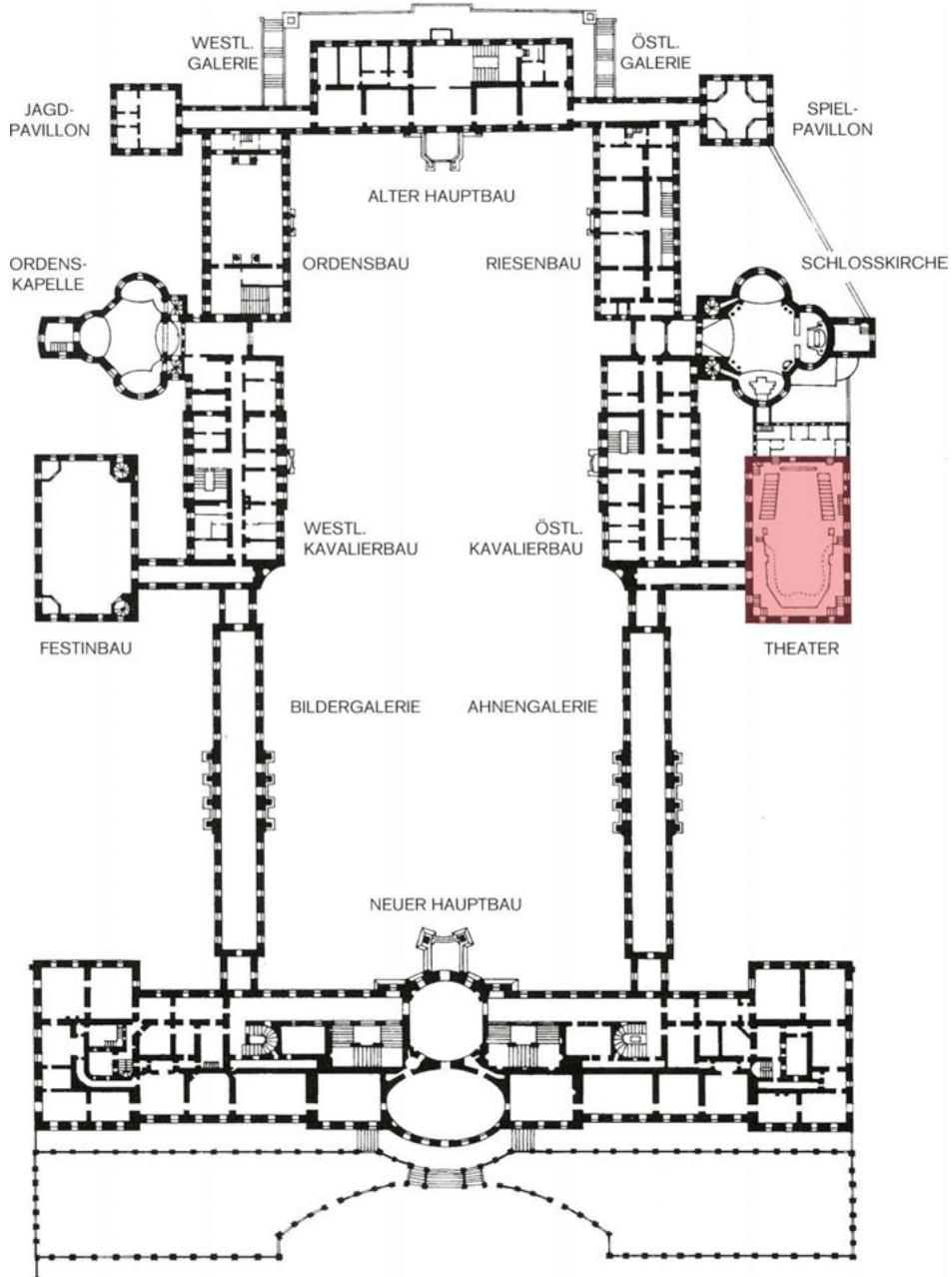


Abb. 59 Schloss Ludwigsburg, Grundriss. Lage und Innendisposition des Schlosstheaters.

Bühnenmaschinerie aufnehmen sollte, war beim Tod des Herzogs zwar äußerlich vollendet, befand sich innen jedoch noch im Rohbau.⁵⁰⁸

Der Nachfolger Eberhard Ludwigs, sein Vetter Carl Alexander (1684–1737), hielt sich zunächst in Stuttgart auf und verlegte erst 1736, ein Jahr vor seinem Tod, die Residenz nach Ludwigsburg. Seine Theateraktivitäten bezogen sich auf die bereits bestehende Bühne im westlichen Pavillon, der inzwischen Festinbau genannt wurde, und auf ein außerhalb des Schlosses gelegenes Opernhaus.⁵⁰⁹ Die Einrichtung eines Theaters im östlichen Pavillon erfolgte erst in den Jahren 1758/59 unter Herzog Carl Eugen.⁵¹⁰ Kurz zuvor hatte dieser eine Truppe für französisches Schauspiel engagiert und damit – erstaunlich spät – seinem Hoftheater diese noch fehlende Sparte hinzugefügt.⁵¹¹ Die neue Spielstätte in Ludwigsburg war nach wie vor als Komödienhaus vorgesehen, sie sollte jedoch auch die Möglichkeit zur Durchführung kleinerer Musiktheaterproduktionen bieten und wurde mit der entsprechenden Bühnentechnik ausgestattet.⁵¹² Am 12. April 1758 setzten die Einrichtungsarbeiten ein, und bereits im Mai/Juni kamen im noch unfertigen Theater Komödien und Ballette zur Darstellung.⁵¹³ Im Juli fasste Carl Eugen, wie so oft sprunghaft in seinen Entscheidungen, das Vorhaben, das Stuttgarter Opernhaus umgestalten zu lassen, sodass Kräfte von Ludwigsburg abgezogen werden mussten. Im November sind wieder Arbeiten im Schlosstheater nachweisbar, danach pausierte man erneut wegen des Umbaus in Stuttgart. Ab Mai 1759 hielt sich Innocente Colomba für einige Zeit zur Ausgestaltung des Theaters in Ludwigsburg auf. Im August wurde die Bühne verlängert, bald darauf fanden wieder Aufführungen statt. Bis zum November wurden 38 Komödien gegeben. Für den Sommer 1760 sind nochmals Tätigkeiten Colombas in Ludwigsburg belegt, die sehr wahrscheinlich mit einer Ballettaufführung in Verbindung standen, die der kurz zuvor an den Hof verpflichtete Tanzmeister Noverre verantwortete. Zu den nachfolgenden Aktivitäten im Schlosstheater bis zur Übersiedelung des Hofes nach Ludwigsburg im Herbst 1764 finden sich keine Hinweise.

⁵⁰⁸ Die Angabe Krauß; 1908, S. 38, das Theater in Schloss Ludwigsburg sei 1728 in Betrieb genommen worden, trifft nicht zu. Vgl. Scholderer 1994, S. 14.

⁵⁰⁹ Siehe Scholderer 1994, S. 22.

⁵¹⁰ Krauß, 1908, S. 50, übermittelt, das Schlosstheater sei 1752 „baulichen Veränderungen unterzogen“ worden, was ebenfalls zu der Annahme führte, es habe bereits vor 1752 bestanden (vgl. hierzu Anm. 508). Scholderer, 1994, S. 26–30, konnte jedoch nachweisen, dass der Einbau einer Spielstätte in das bestehende Gebäude erst 1758/59 erfolgte.

⁵¹¹ Die ersten unter Herzog Carl Eugen geschlossenen Verträge für französische Schauspieler datieren auf Februar und April 1758. Zur Entwicklung des Komödienensembles bis zu seiner Auflösung im Februar 1767 siehe Stelz 1965, S. 100–108.

⁵¹² Bauverwalter Poller erwähnt in einem Schreiben an Herzog Carl Eugen vom 10. April 1759, dass „in dem Pavillon gegen Morgen ... ein Theatrum zu denen Comödien und Opern eingerichtet werden solle“, HStAS J 12 Bü 89. Die Bühne wurde dementsprechend mit den technischen Voraussetzungen für Schnellverwandlung und Flugwerk versehen.

⁵¹³ Die Abläufe bei Bau und Einrichtung des Ludwigsburger Schlosstheaters schildert Scholderer, 1994, S. 27–30.

Mit Erhebung Ludwigsburgs zur Residenz Carl Eugens rückte das Schlosstheater kurzfristig ins Zentrum des höfischen Bühnenbetriebs, und es kam hier zur Inszenierung kleinerer Opern aus der Feder Jommellis. Am Karlstag (4. November) 1764 gab man *Il re pastore*, im Januar 1765 folgte *La Clemenza di Tito*.⁵¹⁴ Als Hauptspielstätte des Hofes war das Haus jedoch nicht adäquat, weshalb der Herzog schon im November 1764 den Bau eines großen Opernhauses im Schlossgarten verfügt hatte, das am 11. Februar 1765 glanzvoll eingeweiht wurde.⁵¹⁵ Bei kleineren Anlässen spielte man jedoch weiterhin im intimen Schlosstheater, so kamen am Karlstag 1765 das als „Componimento drammatico“ bezeichnete Stück *Imeneo in Atene*, am 6. Januar 1766 die Opera seria *Enea nel Lazio* und am Karlstag 1766 die Opera buffa *Il matrimonio per concorso* zur Darstellung.⁵¹⁶ In den nachfolgenden Jahren verlagerte sich ein großer Teil der Theateraktivitäten auf die Nebenresidenzen, in denen ausschließlich das leichte Opernfach gepflegt wurde. Das Bühnengeschehen in der Hauptresidenz Ludwigsburg konzentrierte sich fortan auf die großen Festereignisse im Opernhaus, und das Schlosstheater wurde nur noch bei wenigen Gelegenheiten genutzt.⁵¹⁷

Mit der Rückkehr des Hofes nach Stuttgart 1775 wurde die Oper im dortigen Lusthaus wieder für einige Jahre zum alleinigen Spielort, bis sich Carl Eugen entschloss, das Kleine Theater an der Planie als Alltagsbühne zu errichten. Da man hierfür Dekorationen benötigte, lag es nahe, kleineren Spielstätten des Hofes, die kaum mehr genutzt wurden, geeignete Bestände zu entnehmen, unter anderem auch der im Ludwigsburger Schloss.⁵¹⁸ Dabei bestimmte der Herzog, dass von der äußeren Einrichtung der beliehenen Häuser nichts weggenommen werden sollte, er hatte also vor, diese für spätere Nutzungen instand zu halten. Im Schlosstheater Ludwigsburg dürfte jedoch bis zum Tode Carl Eugens nur noch in Ausnahmefällen gespielt worden sein, desgleichen unter seinen beiden Nachfolgern Ludwig Eugen und Friedrich Eugen.

Erst unter Herzog Friedrich II., der 1797 die Regierung antrat, erhielt das Schlosstheater wieder mehr Aufmerksamkeit. Friedrich war zeitweise in Ludwigsburg aufgewachsen und favorisierte den Ort, weshalb er bereits 1790 hier Wohnung genommen hatte. Im Jahre 1802 kam es auch zur Instandsetzung des Schlosstheaters und zur Wiederaufnahme des Spielbetriebs.⁵¹⁹ 1812 erfolgte schließlich die Umgestaltung des Innenraums im Stile des Klassizismus durch Hofbaumeister Friedrich von Thouret.⁵²⁰ Wie sein Onkel Carl Eugen fand auch

⁵¹⁴ Siehe *Il re pastore* 1764 und *La Clemenza* 1765.

⁵¹⁵ Siehe hierzu S. 197 f.

⁵¹⁶ Siehe *Imeneo* 1765 und *Il matrimonio* 1766.

⁵¹⁷ Archivalisch belegen lassen sich Aufführungen der Opere buffe *La schiava liberata* (Martini/Jommelli, UA: 18. Dez. 1768) und *La contadina in corte* (Tassi/Sacchini, zweite [?] Fassung, UA: ? 1771), siehe *La schiava* 1768 und *La contadina* 1771.

⁵¹⁸ HStAS A 21 Bü 940, Dekret Herzog Carl Eugens vom 5. April 1779. Siehe hierzu S. 187.

⁵¹⁹ Siehe Krauß 1908, S. 121; Scholderer 1994, S. 34 f.

⁵²⁰ Siehe Scholderer 1994, S. 37 f.

Friedrich großen Gefallen am Bühnenwesen und engagierte sich persönlich in organisatorischen wie künstlerischen Belangen. Mit seinem Tod endete eine weitere bedeutende Epoche im Theater- und Musikleben Ludwigsburgs. Unter Friedrichs Nachfolger Wilhelm I., der sich fast nur in Stuttgart aufhielt, wurde bald über eine öffentliche Bespielung des Schlosstheaters durch gastierende Unternehmen verhandelt. Im September 1818 erfolgte die Verpachtung an den Entrepreneur Winter, die mit einer Dokumentation des zu übergebenden Inventars verbunden war.⁵²¹ Weitere Kontrakte dieser Art folgten, zuletzt nachweisbar für das Jahr 1853. Danach fiel das Schlosstheater in einen Dornröschenschlaf.

Aufgrund der Einstellung des Spielbetriebs blieben das Theater und seine Ausstattung bis ins frühe 20. Jahrhundert weitgehend unbeschadet erhalten. 1911 jedoch bedingte der Einbau eines Finanzarchives im Bereich der Hinterbühne den Verlust der originalen Obermaschinerie.⁵²² In den 1920er Jahren erwachte, angeregt durch eine Aufführung von Händels *Rodelinda* im Rahmen einer Denkmaltagung, das Interesse an einer Wiederbespielung des traditionsreichen Hauses. Der örtlichen Baubehörde gelang es jedoch immer wieder, ein solches Ansinnen mit Hinweis auf den Denkmalwert und die Empfindlichkeit der historischen Substanz abzuwenden. Letztendlich aber siegte die Politik: 1954 öffnete man das Schlosstheater für das Mozartfest – später als Ludwigsburger Schlossfestspiele firmierend –, und Zuschauerraum wie Bühne wurden zu diesem Zweck modernisiert. Zunächst wurde nach Vorgabe des Landes auf eine maßvolle und schonende Nutzung geachtet, doch änderten sich zu Beginn der 1970er Jahre die Verhältnisse grundlegend. Zunehmend wurden nun die Anforderungen eines modernen Bühnenbetriebs an das Schlosstheater gestellt, und es kam zu nicht genehmigten Eingriffen in die historische Substanz.⁵²³ 1976 entfernte man die Bühnenrampe mit der originalen Beleuchtungsanlage, um eine Vergrößerung des Orchesterraumes ohne Verringerung der Zuschauerplätze zu ermöglichen. Im darauffolgenden Jahr wurde in Vorbereitung einer Ballettaufführung zu Ehren des spanischen Königs tagelang Warmluft aus externen Heizgeräten ins Schlosstheater geleitet – das rapide Sinken der Luftfeuchtigkeit verursachte Schwundrisse in der Holzkonstruktion, die darüberliegende Stuckierung bröckelte, Farben platzten ab. Der gravierendste Eingriff erfolgte im Jahre 1986, als einer einzigen Inszenierung wegen die komplette historische Untermaschinerie ohne vorherige Dokumentation ausgebaut wurde. Die Einzelteile fand man später ungeordnet auf dem Boden der Unterbühne vor.

Schließlich gelang es der Denkmalpflege, eine Wende herbeizuführen.⁵²⁴ 1989 dokumentierte das Staatliche Hochbauamt die entstandenen Schäden, und das

⁵²¹ SLu 1818.

⁵²² Eine ausführliche Darstellung der Denkmalgeschichte des Schlosstheaters im 20. Jahrhundert findet sich bei Scholderer 1994, S. 40–55.

⁵²³ Siehe ebd., S. 52–54.

⁵²⁴ Siehe ebd., S. 55.

Theatergebäude wurde durch politische Vertreter in Augenschein genommen. Die historische Bedeutung des Hauses und seiner Ausstattung wurde konstatiert, das Denkmal als besonders schützenswert eingestuft und seine Erhaltung in der Kunstkonzession des Landes festgeschrieben. 1990 begann man mit der Planung von Sanierungsarbeiten am Theatergebäude und seiner Innendekoration, vier Jahre später mit deren Durchführung.⁵²⁵ Die Restaurierung des Bühnenbildfundus hatte bereits 1987 eingesetzt. Im Jahre 1998 waren die Maßnahmen abgeschlossen, und die historische Spielstätte konnte der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden.

II.4.2.2 Der Dekorationsfundus

Den Archivalien zufolge war Theatralarchitekt Innocente Colomba nicht nur für die Innenraumgestaltung im Ludwigsburger Schlosstheater, sondern auch für die Anfertigung der erforderlichen Bühnendekorationen verantwortlich.⁵²⁶ Bei der Ausführung stand ihm wie gewohnt eine größere Zahl von Helfern zur Verfügung, unter denen die Theatralmaler Antonio di Bittio und Sebastian Holzhey namentlich genannt werden. Als die Aufführungen im Schlosstheater einsetzten, waren die neuen Bühnenbilder jedoch noch nicht fertiggestellt, und so musste ersatzweise eine „gantze Dekoration“ aus dem Opernhaus Stuttgart herbegeholt werden. Sehr wahrscheinlich handelte es sich dabei um ein Zimmer, das für die Darbietung mehrerer Komödien genutzt werden konnte. Noch vor Ablauf der ersten, vom 23. Mai bis zum 22. Juni 1758 andauernden Aufführungsserie beauftragte man di Bittio, Holzhey und weitere Bühnenmaler mit der Herstellung von Dekorationen für drei Ballette, die im Juli gegeben werden sollten. Für *Die vier Jahreszeiten* wurden vier Verwandlungskulissen und eine Wolkenversatzung mit Öffnungsmechanismus, für die *Bauern Hochzeit* ein Wirtshaus sowie vier große Bäume und für *Aurora* eine vermutlich flugfähige Wolkenmaschine mit einem transparenten Stern, zwei Kulissen zu einem Blumengarten sowie vier mit Blumen gefüllte Vasen benötigt.

Vom 9. Mai 1759 an waren di Bittio, Holzhey und Kollegen mit der Herstellung neuer Bühnenbilder für das Schlosstheater befasst. Sehr wahrscheinlich schuf man zu dieser Zeit einen Grundbestand unter typologischen Gesichtspunkten zusammengestellter Szenerien, mit denen die nachfolgenden Schauspiele und Ballette weitgehend ausgestattet werden konnten. Bei der Einrichtung der kleinen Opern und Pastoralen, die ab Herbst 1764 infolge der Verlegung der Residenz nach Ludwigsburg im Schlosstheater zur Darstellung kamen, konnte man wiederum auf den Fundus im Stuttgarter Lusthaus zurückgreifen. Der im „Kleinen Hoff

⁵²⁵ Zur Vorgeschichte und Durchführung der Restaurierungsmaßnahmen an Theatergebäude, Bühne und Dekorationsfundus siehe Schlosstheater Ludwigsburg 1998.

⁵²⁶ Informationen zur frühen Bühnenbildausstattung des Ludwigsburger Schlosstheaters sind den Rechnungsbüchern zum Theatereinbau zu entnehmen, HStAS A 19a Bd 981.

Theater in Ludwigsburg“ solchermaßen zusammengeführte Dekorationsbestand wird im bereits erwähnten Inventar Innocente Colombas vom Ende des Jahres 1766 dokumentiert.⁵²⁷ Zunächst lesen wir von einem *Gabinetto*, das aus sechs Kulissen, drei Friesen und einem Prospekt bestand und ursprünglich als *Appartamenti* in *Dido* gedient hatte. Hierbei handelte es sich gewiss um jene „gantze Dekoration“, die im Mai 1758 aus dem Stuttgarter Opernhaus herbegeholt und als Interieurbild für die Aufführung der ersten Komödien genutzt worden war. Werfen wir nun einen Blick in das 1764 von Christian Keim angelegte Inventar zum Stuttgarter Opernhaus, so finden wir dort unter den Aufzeichnungen zur 1763 uraufgeführten zweiten Version der Oper *La Didone abbandonata*, benannt mit *Dido II*, tatsächlich den Nachweis von *Appartamenti reali*, bestehend aus sechs Kulissen und einem Prospekt.⁵²⁸ Zurück in Colombas Verzeichnis von 1766 finden wir unter den Beständen im Schlosstheater des Weiteren die Szenerien *Camera zur commedia, Giardino, Piazza oder Statt und Bosco*, die mit keiner anderweitigen Provenienzangabe versehen sind, dem typologischen Bestand eines Komödienhauses entsprechen und daher der ab Mai 1759 geschaffenen Grundausstattung des Hauses zugeordnet werden können. Im Folgenden erscheint eine Reihe von Dekorationen, die für heroisch-mythologische Bühnenstoffe geeignet waren und sämtlich früheren Aufführungen von Opere serie im Stuttgarter Opernhaus entstammten: *Portici* aus *Dido I*, eine *Galleria* aus *Dido II*, zwei Versionen *Elysischer Gefilde*, mit deren Herkunft wir uns noch befassen werden, ein *Janus-Tempel* und ein *Wald* (vermutlich vom Typus *Foresta antiqua*)⁵²⁹ aus *Enea nel Lazio*, eine *Wolkendekoration* sowie zahlreiche Einzelteile aus diversen Inszenierungen, darunter 16 Felsenkulissen, 4 Ruinenkulissen aus *Il re pastore* und 9 Kulissen mit Schäferhütten aus *L'Olimpiade*. Diese Posten waren offenkundig in Zusammenhang mit den vier Opernaufführungen, die zwischen November 1764 und November 1766 im Schlosstheater stattgefunden hatten, herbegeholt und anschließend im Fundus behalten worden. Darüber hinaus lagerten „Auf dem Malersaal“, also in der Dekorationswerkstatt, die sich im ehemaligen Theaterraum im Festinbau befunden haben muss, etliche Szenerien zu *Il Vologeso*, Jommellis Meisteroper, die im vorausgegangenen Februar im großen Opernhaus uraufgeführt worden war und anschließend im Schlosstheater wieder aufgenommen werden sollte – unter Verwendung vorhandener Dekorationen, die entsprechend anzupassen waren, sowie einiger weniger Neuanfertigungen.⁵³⁰ Wie bereits ausgeführt, musste das Projekt Ende des Jahres 1766 aufgrund des Venedig-Aufenthaltes Herzog Carl Eugens abgesagt werden. In seiner Gesamtheit reflektierte das beschriebene Bühnenbildkonvolut die Vielfalt der Bespielung, die das Schlosstheater in den vorausgegangenen Jahren erfahren hatte. Infolge der Einsparungen, die ab dem Frühjahr 1767

⁵²⁷ OLu/SLu/OSt 1766, S. 8 f.

⁵²⁸ OSt 1764, fol. 9. Die erforderlichen Friese entnahm man offenbar einer anderen Dekoration.

⁵²⁹ Zum Bühnenbildtypus der *Foresta antiqua* siehe S. 267.

⁵³⁰ Siehe hierzu S. 105–108.

im Bühnenwesen der Hauptresidenz eintraten, und der zeitweisen Konzentration auf Aktivitäten in den Theatern der Nebenresidenzen finden sich für die Folgezeit nur wenige Nachrichten zu Aufführungen im kleinen Ludwigsburger Hause und zum dortigen Dekorationsbestand.⁵³¹

Infolge der Rückkehr des Hofes nach Stuttgart 1775 wurden etliche Dekorationen, die aus dem Fundus des dortigen Opernhauses ins Ludwigsburger Schlosstheater entliehen worden waren, wieder an ihren Herkunftsstandort zurückgeführt.⁵³² Als man 1779 plante, Dekorationen von mittlerweile kaum mehr genutzten Bühnen in das neu errichtete Kleine Theater an der Planie in Stuttgart zu transferieren, bezogen sich die Überlegungen zunächst auf das Ludwigsburger Schlosstheater und das Theater Solitude. Einem Dekret Herzog Carl Eugens vom 5. April zufolge sollte Hofmaschinist Christian Keim die jeweiligen Bestände sichten und Geeignete auswählen.⁵³³ Später wurde auch das Theater Tübingen in die Planungen einbezogen. Am 6. September unterzeichnete Keim ein Konzept, das Auskunft über die zum Transfer vorgesehenen Szenerien, deren Zustand und die erforderlichen Umarbeitungen gibt.⁵³⁴ Dem Fundus des Theaters Solitude wollte man sieben, dem des Theaters Tübingen fünf, dem des Schlosstheaters Ludwigsburg hingegen nur eine einzige Dekoration – das *Gabinetto aus Dido II* – entnehmen. Die Objekte aus dem Tübinger Haus bedurften teilweise einer Vergrößerung, die aus den anderen beiden Häusern hingegen nicht, was Rückschlüsse auf die Maßverhältnisse unter den Bühnen erlaubt.

Da im Kleinen Theater Stuttgart ein regelmäßiger Aufführungsbetrieb mit Schauspiel, Oper und Ballett an mehreren Tagen der Woche eingerichtet wurde, konnte man dort sicherlich jedes Ausstattungsstück gut gebrauchen. So steht zu vermuten, dass im Laufe der Zeit noch weitere Dekorationen aus dem Ludwigsburger Schlosstheater nach Stuttgart überführt wurden. Dies dürfte auch der Grund gewesen sein, weshalb der Ludwigsburger Fundus nur noch einen bescheidenen Umfang aufwies, als im Jahre 1802 unter Herzog Friedrich II. der hiesige Spielbetrieb wiederaufgenommen wurde. In einem Schreiben vom 9. September 1803 beklagte Theaterintendant Baron von Mandelsloh, der Mangel an Dekorationen im Ludwigsburger Theater mache es zur Notwendigkeit, sich auf Konversationsstücke zu beschränken – eine Aufstockung des Bestandes tat also not.⁵³⁵ Da gespart werden musste, griff man abermals auf Vorhandenes zurück und holte aus anderen Häusern das herbei, was dort nicht mehr benötigt wurde. Im Fundus des großen Stuttgarter Opernhauses fand sich sicherlich das eine oder andere

⁵³¹ Siehe Anm. 517.

⁵³² Belegt ist dies beispielsweise für die beiden Versionen *Elysischer Gefilde* und den *Janus-tempel*, siehe hierzu Kp. III.1.5.2, S. 240.

⁵³³ HStAS A 21 Bü 540.

⁵³⁴ HStAS A 21 Bü 540. Einzelne Details der Bestandsaufnahme Keims stehen im Widerspruch zu einer undatierten Inventarliste zum Opernhaus Tübingen, die im selben Aktenbüschel abgelegt wurde, siehe hierzu Kp. II.4.7.2, S. 241.

⁵³⁵ HStAS A 12 Bü 76, 60.

Stück, das, gegebenenfalls mit entsprechender Verkleinerung, im Schlosstheater Ludwigsburg einsetzbar war – was von den anderen seinerzeit noch existenten Häusern aus den Tagen Carl Eugens bezogen worden sein könnte, werden wir in den nachfolgenden Kapiteln untersuchen. Im Sommer 1804 wurden im Schlosstheater Ludwigsburg bereits 31 Vorstellungen verschiedener Art gegeben, der Fundus dürfte also in der Zwischenzeit maßgeblich aufgestockt worden sein.⁵³⁶ Bei größeren Anlässen, beispielsweise dem Besuch Napoleons im Oktober 1805, bezog man leihweise Dekorationen aus dem Stuttgarter Opernhaus, ließ diese unverändert und führte sie anschließend wieder zurück.⁵³⁷

In den folgenden Jahren ergaben sich diverse Gelegenheiten, den Fundus des Ludwigsburger Schlosstheaters durch Übernahmen von jüngeren Spielstätten, die unter Herzog bzw. König Friedrich entstanden waren, zu ergänzen und zu erneuern. 1811 erfolgte die Schließung des Stuttgarter Reithaustheaters, nach dem Tode Friedrichs 1816 die der Bühnen von Monrepos, Freudenthal und Schorndorf. Aus den genannten Häusern überführte man klassizistische Interieur-Dekorationen nach Ludwigsburg und ersetzte durch sie die hinsichtlich ihrer Stilmerkmale mittlerweile wohl als unmodern empfundenen spätbarocken Interieurs.⁵³⁸ Die im Erscheinungsbild eher zeitlosen Exterieur-Szenerien aus den Tagen Herzog Carl Eugens behielt man hingegen in Nutzung. Über das Reithaustheater könnten auch spätbarocke Stücke, die ursprünglich aus den Häusern in Grafeneck und auf der Solitude stammten, ins Ludwigsburger Schlosstheater gelangt sein.⁵³⁹ Der solchermaßen konstituierte, stilistisch heterogene Bestand wurde durch das Bühnenbildinventar, das bei der Verpachtung des Hauses im

⁵³⁶ Die Anzahl der Aufführungen in diesem Zeitraum ist einer Abrechnung über das zur Beleuchtung der Dekorationen benötigte Rüböl zu entnehmen, StAL E 18 I Bü 183c.

⁵³⁷ StAL E 18 I Bü 239, siehe hierzu auch Scholderer 1994, S. 36.

⁵³⁸ Die genaue Bestimmung von Herkunft und Entstehungszeit der neun erhaltenen klassizistischen Interieur-Dekorationen bedarf, wie bereits erwähnt, noch einer gesonderten Untersuchung auf Basis der entsprechenden Archivalien. Essers Vermutung (1998a, S. 54 f.), die vier Szenerien mit Darstellung fürstlicher Säle seien in Zusammenhang mit der Ausstattung des 1809 errichteten Theaters Monrepos und der ab 1802 vorgenommenen Wiederbelebung des Ludwigsburger Schlosstheaters geschaffen worden, lässt sich nicht bestätigen. Die besagten Dekorationen wurden durch Verlängerung ihrer Bestandteile an die Bühne des Ludwigsburger Schlosstheaters angepasst, sie können also weder für dieses Haus noch für das Theater Monrepos, dessen Bühne ähnliche Maße besaß, gefertigt worden sein, sondern müssen einer kleineren Spielstätte entstammen. Der größte Teil der Ausstattung des Theaters Monrepos wurde bei dessen Abbruch zur Zwischenlagerung ins Schloss Ludwigsburg verbracht und von dort ins Opernhaus Stuttgart weitergeleitet (siehe Hofkorrespondenz, StAL E 20 Bü 675). Im Ludwigsburger Schlosstheater verblieben lediglich das *Gelbe Zimmer*, von dem sich zwei Kulissen bis heute erhalten haben, und einige wenige Einzelteile (siehe hierzu Kp. III.2.5.5 und III.3.2.2). Zumindest zwei der vier vorhandenen Saal-Dekorationen – das *Blaue Fanchon-Zimmer* und der *Rote Gartensaal* – lassen sich mit Einträgen im Ausstattungskonzept zum Reithaustheater Stuttgart vom Oktober 1803 (siehe hschr. Kopie, StAL E 18 I Bü 244) verbinden, desgleichen der *Schlossraum einfach in Grau*. Auch aus den Theatern in Freudenthal oder in Schorndorf könnten Interieur-Szenen bezogen worden sein.

⁵³⁹ Siehe hierzu Kp. II.4.3.2, II.4.4.2 und II.4.9.2.

Jahre 1818 erstellt wurde, erstmalig dokumentiert.⁵⁴⁰ Hier sind bereits nahezu alle Szenerien und Versatzstücke verzeichnet, die im heutigen Fundus enthalten sind. Die nachfolgenden Inventare der Jahre 1823, 1866 und 1893 geben zur Kenntnis, dass sich der Bestand – vorrangig bedingt durch das Ruhen des Theaterbetriebs seit 1853 – im Laufe des 19. Jahrhunderts nur wenig veränderte.⁵⁴¹ Als 1922 im Schlosshof Fotoaufnahmen von den Kulissen und Prospekten angefertigt wurden, waren einige Objekte wie die heute noch vorhandenen Bestandteile des *Weissen Marmorsaals* hinzugekommen, andere wie die Kulissen und Zwischenhänger des *Türkischen Saals* hingegen fehlten.⁵⁴² Bei der Inventur des Jahres 1931 wiederum wurden mehrere 1922 noch vorhandene Posten, beispielsweise das *Gelbe Zimmer*, nicht mehr verzeichnet.⁵⁴³ In der Folgezeit traten weitere Verluste ein, so waren die fünfzehn Soffitten, die 1931 noch gezählt wurden, bei den Visitationen durch Studierende der Theaterwissenschaft Mitte der sechziger Jahre nicht mehr vorhanden.⁵⁴⁴

Im Zuge der zunehmenden Inszenierungsaktivitäten der Ludwigsburger Schlossfestspiele seit Beginn der siebziger Jahre wurde man auch auf die historischen Bühnendekorationen aufmerksam. Mehrfach wurden Objekte vom Dachboden geholt und ohne Rücksicht auf ihren angegriffenen Zustand in Aufführungen eingebunden.⁵⁴⁵ Dabei legte man gerade auf das morbide Erscheinungsbild der unrestaurierten Stücke, die man zu ihrer Schonung problemlos hätte kopieren können, besonderen Wert. 1982 sollte der Prospekt der *Walddlandschaft* gar auf eine Gastspielreise mitgenommen werden, 1987 wurde ein solches Vorhaben mit Kulissen der *Elysischen Gefilde* trotz des entschiedenen Einspruchs der Denkmalpflege in die Tat umgesetzt. Der Vorgang erforderte die Durchführung von Not-sicherungsmaßnahmen und in diesem Zusammenhang die kurzfristige Erarbeitung eines grundlegenden Konservierungskonzepts. Die auf der Reise eintretenden unübersehbaren Schäden führten dazu, dass weitere Nutzungen dieser Art unterblieben. Die Bereitstellung entsprechender Gelder durch das Land Baden-Württemberg ermöglichte schließlich eine aufwendige und umfassende Restaurierung des gesamten Fundus, die 1995 abgeschlossen werden konnte. Eine sachgerechte Lagerung der Objekte wurde durch die Einrichtung eines unter konservatorischen Gesichtspunkten konzipierten Depots gewährleistet. Von zwei Bühnenbildern wurden qualitätvolle Kopien angefertigt, die bis heute auf der Schlosstheaterbühne gezeigt werden. Somit kann dem öffentlichen Interesse Rechnung getragen wer-

⁵⁴⁰ SLU 1818.

⁵⁴¹ SLU 1823; 1866; 1893.

⁵⁴² StAL EL 228 a I und III. Vermutlich handelt es sich bei dem heute als *Alkoven* bezeichneten, unter der Inv.-Nr. Sch.L. 5591 geführten und dem *Weissen Marmorsaal* zugerechneten Prospekt (StAL EL 228 a I Nr 984) um den Hintersetter zu der Dekoration, die in den Inventaren des 19. Jahrhunderts als *Türkischer Saal* geführt wird.

⁵⁴³ GSLU 1931, S. 880–885.

⁵⁴⁴ Die Studierendengruppe der Universität Köln fertigte von sämtlichen vorhandenen Objekten Einzelaufnahmen an. Dabei wurden keine Soffitten dokumentiert.

⁵⁴⁵ Siehe Esser 1995, S. 78 f.

den, ohne die Originale schädlichen Belastungen auszusetzen. Auf Anfrage bei den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg ist der historische Bestand für fachliche Begutachtungen zugänglich.

II.4.3 Opernhaus Grafeneck

II.4.3.1 Bau und Nutzung

In den Sommermonaten besuchte Herzog Carl Eugen gerne das auf einem befestigten Felsplateau nahe Münsingen (Rauhe Alb) gelegene Jagdschloss Grafeneck.⁵⁴⁶ Der schlichte, dreieinhalbgeschossige Renaissancebau war unter Herzog Christoph von Württemberg (1515–1565) um 1560 an der Stelle einer mittelalterlichen Burganlage errichtet worden. Carl Eugen, der die Jagd in den angrenzenden Waldgebieten schätzte, ließ das Anwesen in den Jahren 1760 bis 1772 umfänglich ausbauen. Das vorhandene Schlossgebäude wurde umgestaltet, zur Talseite hin ein neues Corps de Logis, zur Bergseite hin der sogenannte Officenbau errichtet.⁵⁴⁷ Im Laufe der Zeit kamen zahlreiche Nebengebäude hinzu, die sich größtenteils entlang eines Weges reihten, der vom Schlossareal längs des Bergrückens in Richtung Nordosten führte und als „Weg ins schöne Wäldle“ bezeichnet wurde. Schließlich erfüllte die Anlage alle Voraussetzungen für längere Aufenthalte des Herzogs mit größerer Entourage, ohne den Charakter des zwanglosen Rückzugsortes fernab der Residenz verloren zu haben.

Im Frühsommer des Jahres 1763 ließ Herzog Carl Eugen am „Weg ins schöne Wäldle“ ein kleines Opernhaus errichten.⁵⁴⁸ Die Grundrissmaße des Gebäudes lassen sich anhand eines erhaltenen Lageplans aus dem Jahre 1765 auf ca. 42 × 10 m rekonstruieren.⁵⁴⁹ Über ein Vestibül gelangte man in den mit einer Galerie versehenen Zuschauerraum. Die technische Einrichtung der Bühne, die auf Schauspiel und kleinere Musiktheaterproduktionen ausgerichtet war, ging

⁵⁴⁶ Wann die regelmäßigen Jagdaufenthalte Herzog Carl Eugens in Grafeneck einzusetzen, ist nicht belegt, doch besuchte er das Anwesen nachweislich bereits vor 1763 in Begleitung des Hofes, siehe Fleck 1986, S. 17. Berichte über die Aufenthalte im Zeitraum von 1767 bis 1772 finden sich im Reisetagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten Alexander Maximilian Friedrich Freiherr von Buwinghausen-Wallmerode, siehe Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 6 (1767), S. 66–76 (1768), S. 141–144 (1769) und S. 283–285 (1772).

⁵⁴⁷ Zum Ausbau von Schloss Grafeneck siehe Fleck 1986, S. 10 f., und Lenz 2018.

⁵⁴⁸ Theateraufführungen hatte es in Grafeneck schon vor der Erweiterung der Schlossanlage gegeben. Man nutzte dafür eine Bühne im sogenannten Husarenstall, einem im Tal gelegenen Gebäude. Siehe Fleck 1986, S. 11.

⁵⁴⁹ Siehe ebd., S. 16. Der Plan wurde von Pfarrer Jeremias Höslin aus Böhringen angefertigt und gibt Auskunft über Anzahl, Funktion, Lage und ungefähre Größe der Nebengebäude um Schloss Grafeneck. Die wenigen Hinweise zu Baugestalt und Ausstattung des Theaters sind einem Inventar aus dem Jahre 1797 zu entnehmen, HStAS A 21 Bd. 7.

auf den Hofmaschinisten Christian Keim zurück.⁵⁵⁰ Archivalische Hinweise, mit denen wir uns noch befassen werden, lassen darauf schließen, dass im Juli 1763 im unvollendeten Theater bereits Aufführungen stattfanden.⁵⁵¹ Bedenkt man die stete Ungeduld Herzog Carl Eugens bei der Umsetzung seiner Vorhaben, so erscheint dies nicht ungewöhnlich.⁵⁵²

Im Sommer 1764 schuf Giosué Scotti die Innenraumdekoration des Hauses, nachdem er für Malereien im Parterre, an der Decke und an der Galerie sowie für die Anfertigung eines Proszeniumsvorhangs Kosten in H ohe von 1184 Gulden und 30 Kreuzern veranschlagt hatte.⁵⁵³ In einer Honorarabrechnung gibt der Maler an, das Parterre mit einer Sulenbekoration versehen zu haben.⁵⁵⁴ Aufführungen im Theater sind für diese Saison nicht belegt, dürfen aber stattgefunden haben, da sich Hinweise auf die Anfertigung von Bühnendekorationen finden.⁵⁵⁵

Im Juni 1765 traf man Vorbereitungen für die Inszenierung einer „opera comica“ im Theater Grafeneck.⁵⁵⁶ Nach Aktenlage handelte es sich um die erste Aufführung eines Musiktheaterst cks dieser Sparte an einer Hofbühne Carl Eugens. Dass die Wahl dabei auf *Il mercato di Malmantile* nach einem Text von Carlo Goldoni gefallen war, belegt ein Dekorationskonzept mit Kostenvoranschlag von der Hand Giosué Scottis, worin zwar nicht der Titel der vorgesehenden Oper, aber der Name einer der Hauptfiguren, des Gouverneurs Lampridio, genannt wird. Die im Konzept angegebenen Szenenanweisungen entsprechen ebenfalls dem Libretto zu *Il mercato*.⁵⁵⁷ In wessen Vertonung das Stück in Grafeneck aufgeführt wurde, ist – ebenso wie im Fall zahlreicher nachfolgender Inszenierungen von Opere buffe an den württembergischen Hofbühnen – den Akten nicht zu entnehmen.⁵⁵⁸ Das Bühnengeschehen in Grafeneck muss in jenem Som-

⁵⁵⁰ Die Beteiligung Keims wird in einem Schreiben des Theaterintendanten B hler an Herzog Carl Eugen vom 1. Juli 1763 erwähnt, HStAS A 21 B  956, 22.

⁵⁵¹ Siehe hierzu S. 195.

⁵⁵² Auch das Ludwigsburger Schlosstheater wurde bereits vor Vollendung seiner Ausstattung genutzt, siehe S. 182.

⁵⁵³ HStAS A 21 B  624, 1 b, 8 und 9. Der in italienischer Sprache verfasste Voranschlag trägt weder Datum noch Signatur, die Handschrift lässt sich jedoch Giosué Scotti zuordnen. Krauß, 1907a, S. 499 f., gibt irrtümlich an, die Innendekoration des Opernhauses Grafeneck sei von Antonio di Bittio geschaffen worden. Zwar reichte dieser zwei entsprechende Kostenvoranschläge ein – den ersten im Juni 1763, den zweiten im Juni 1764 –, die Ausführung von Arbeiten im Theater ist von seiner Seite jedoch nicht nachzuweisen. Siehe hierzu S. 196.

⁵⁵⁴ HStAS A 21 B  625.

⁵⁵⁵ Siehe hierzu S. 195.

⁵⁵⁶ Siehe das Schreiben des Theaterintendanten B hler an Herzog Carl Eugen vom 26. Juni 1765, HStAS A 21 B  624, 1 b, 6. Krauß, 1907a, S. 500, erwähnt für das Jahr 1765 Planungen zu einer komischen Oper, ohne das Werk zu identifizieren.

⁵⁵⁷ HStAS A 21 B  624, 1b, 6, Anlage. Im Konzept erscheinen die Angaben „Piazza rustica in pianura con fabrice, castello, boteghe etc.“, „Giardino in casa di Lampridio“ und „Sala“.

⁵⁵⁸ Krauß, 1907a, S. 505, gibt an, neben Niccol  Jommelli h atten die beiden Orchestermitglieder Florian Deller (1729–1773) und Johann Joseph Rudolph (1730–1812) den Bedarf des württembergischen Hofes an Kompositionen im Bereich der Opera buffa gedeckt, was nicht vollständig zutrifft. Jommelli schuf während seiner Stuttgarter Zeit Musik zu den

mer bereits drei Sparten umfasst haben, da Scotti in einer Honorarabrechnung vom 12. Oktober 1765 geleistete Arbeiten „*p[er] li balli, per l'opera buffa, e commedia*“ angibt.⁵⁵⁹ Am Karlstag (4. November) desselben Jahres soll, Krauß zufolge, in Grafeneck die Opera buffa *Il tamburo notturno* uraufgeführt worden sein.⁵⁶⁰ Der Autor bezieht sich bei dieser Angabe vermutlich auf einen erhaltenen Kostenvoranschlag, den Innocente Colomba am 25. Oktober 1765 verfasste und den Intendant Bühler an Herzog Carl Eugen weiterleitete.⁵⁶¹ Die Unterlagen enthalten jedoch keinen Hinweis darauf, dass die besagte Aufführung in Grafeneck stattfinden sollte, was auch ungewöhnlich gewesen wäre, da sich der Hof nur im Sommer dort aufzuhalten pflegte. Colomba erwähnt lediglich, die Herstellung der benötigten neuen Dekorationsstücke werde ziemlich kostspielig werden und Nacharbeit erfordern, weil bereits die Vorbereitungen zu einer „*Pastorale*“ im Gange seien – diese Anmerkung wiederum muss sich auf die Darbietung von Jommellis „*Componimento drammatico*“ *Imeneo in Atene* bezogen haben, das am 4. November 1765 im Schlosstheater Ludwigsburg uraufgeführt wurde.⁵⁶² Da die

Martinelli-Libretti *Il matrimonio per concorso* (UA: 4. Nov. 1766, SLU), *Il cacciator deluso* (UA: 4. Nov. 1767, OTÜ) und *La schiava liberata* (UA: 18. Dez. 1768, SLU). Außerdem vertonte er Martinellis Musiktheater-Parodie *La critica* (1766), deren Aufführung in den württembergischen Hofakten nicht nachweisbar ist (vgl. Krauß 1907a, S. 553, Anm. 14), die jedoch laut einem Vermerk in der in Neapel erhaltenen Partitur von Jommelli 1766 geschaffen wurde (siehe Abert 1907, S. 610) und laut dem Reisetagebuch des Freiherrn von Buwinghausen-Wallmerode am 1. Dez. 1767 in Tübingen aufgeführt wurde, siehe Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 23. Deller und Rudolph wiederum, die beide zeitweise bei Jommelli Komposition studiert hatten, schufen in den 1760er Jahren zunächst mit großem Erfolg Musik zu Balletten Noverres, siehe Schubart 1806, S. 151–154; Abert 1907, S. 583–588; Krauß 1907a, S. 506 f.; Schauer 2000, S. 25 und 45; Nägele 2018, S. 504, Anm. 151; Dahms 2016; Brandenburg 2016. Deller wandte sich nach dem Ausscheiden Noverres 1767 der Opera buffa zu. *Le conte par amore* wurde 1768 viermal in Grafeneck aufgeführt (siehe Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 71–74) und anschließend in den Sommerresidenzen viele Male wiederholt, weitere Opernkompositionen für den württembergischen Hof können ihm jedoch nicht zugewiesen werden. Rudolph verfasste komische Opern für Auftraggeber in Paris, wohin er Ende 1766 übersiedelte, Arbeiten dieser Art für Herzog Carl Eugen sind hingegen nicht bekannt. Die Nachricht Krauß', Rudolphs Singspiel *Laveugle de Palmire* (L: Desfontaines, UA: 5. Mrz. 1767, Paris) sei 1767 in Ludwigsburg aufgeführt worden, lässt sich archivalisch nicht belegen. Nachweislich für die Opera buffa unter Herzog Carl Eugen komponierte hingegen der als Organist, Sänger und Klavicembalist angestellte Johann Friedrich Seemann: *I tre vecchi innamorati* (hschr. Libretto im HStAS, A 21 Bü 639) wurde am 19. August 1768 im Opernhaus Grafeneck uraufgeführt, siehe Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 74. Am 31. März 1770 erhielten Seemann und seine Frau, die Sängerin Anna Seemann, geb. Cesari, eine Gratifikation von 800 fl. für anhaltende Bemühungen um die Opera buffa (siehe Schauer 2000, S. 48) – möglicherweise hatte Seemann noch weitere Kompositionen in diesem Fach geschaffen. Es ist auch in Betracht zu ziehen, dass an den württembergischen Hofbühnen komische Opern in Vertonungen auswärtiger Komponisten gespielt wurden.

⁵⁵⁹ HStAS A 21 Bü 625.

⁵⁶⁰ Krauß 1907a, S. 505. Als Komponisten vermutet er auch hier Rudolph oder Deller.

⁵⁶¹ HStAS A 21 Bü 956, 66. Krauß durfte dieses Schriftstück aus dem Grund mit dem 4. November 1765 in Verbindung gebracht haben, dass der Karlstag der nächstgelegene Feiertag war, an dem üblicherweise Theateraufführungen bei Hofe stattfanden.

⁵⁶² Siehe *Imeneo* 1765.

Vorbereitungen zu den beiden Stücken parallel vonstattengehen sollten, muss *Il tamburo notturno* ebenfalls für eine zeitnahe Darstellung vorgesehen gewesen sein. Der Kosteneinsatz von 200 Gulden für die erforderlichen Dekorationsarbeiten wurde vom Herzog per Dekret vom 30. Oktober genehmigt, es finden sich jedoch keine weiteren archivalischen Hinweise auf die Realisierung des Projekts. Sollte *Il tamburo notturno* tatsächlich zur Aufführung gekommen sein, so möglicherweise am 4. November 1765 als Vor- oder Nachspiel zu *Imeneo in Atene*, das zu den kürzeren Musiktheaterstücken zu zählen war. Ein späterer, gesonderter Spieltermin für *Il tamburo* erscheint weniger wahrscheinlich, da hierfür kein Anlass erkennbar ist. In jedem Fall dürfte der Aufführungsort das Schlosstheater Ludwigsburg und nicht das Theater Grafeneck gewesen sein.

Weitere Hinweise zur Bespielung der Grafenecker Bühne in den ersten fünf Jahren ihres Bestehens ergeben sich aus dem nachfolgenden Aufführungsgeschehen in anderen Nebenresidenzen, von dem das ab September 1767 geführte Reisetagebuch des Freiherrn von Buwinghausen-Wallmerode berichtet. So ist davon auszugehen, dass die in den neu eröffneten Theatern in Kirchheim und Tübingen gegebenen komischen Opern, die vom Autor nicht als Neuheiten ausgewiesen sind, zuvor in Grafeneck oder auf der Solitude ur- oder erstaufgeführt worden waren – zu nennen sind hier *Il filosofo di campagna* (Goldoni/?), *Il ratto della sposa* (Martinelli/?), *Lo spirito di contraddizione* (Martinelli/?), *La serva scaltra* (Goldoni/?) und *Le contadine bizzarre* (Petrosellini/?).⁵⁶³ Über das weitere Bühnengeschehen in Grafeneck informieren die Aufzeichnungen im Reisetagebuch dann unmittelbar. Für Juli/August 1768 ist ein vierwöchiger Aufenthalt des Hofes im Jagdschloss dokumentiert, zu dem auch das 108 Personen umfassende Corps der Opera buffa und des Balletts anreiste.⁵⁶⁴ Während die hohen Herrschaften bei schönem Wetter abends gerne spazieren fuhren, kam es an Regentagen regelmäßig zu Opernaufführungen. So wurde dreimal *Le contese par amore* (?/Deller, UA: 6. Jul. 1768, TSo), einmal *Il filosofo di campagna* und zweimal *Li tre vecchi innamorati* gespielt – letztere, von Johann Friedrich Seemann komponierte Oper erlebte am 19. August in Grafeneck ihre Uraufführung.⁵⁶⁵ 1769 gab es einmal *Le contese par amore*, einmal *La buona figliuola* (Goldoni/?) und einmal – am 28. August hier uraufgeführt – die zugehörige Fortsetzungsoper *La buona figliuola maritata* (Goldoni/?).⁵⁶⁶ 1770 weilte Serenissimus im Sommer anstatt in Grafeneck in Bad Teinach, 1771 wurde zum Jagdaufenthalt Schloss Kirchheim aufgesucht. Im August/September 1772 ist wieder ein Aufenthalt in Grafeneck verzeichnet, bei dem es jedoch zu keiner Opernaufführung kam.⁵⁶⁷ Über die weitere Nutzung des Theaters ist nichts zu ermitteln.

⁵⁶³ Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 7–23.

⁵⁶⁴ Siehe ebd., S. 67–76.

⁵⁶⁵ Siehe auch *Li tre vecchi* 1768.

⁵⁶⁶ Siehe Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 141–144.

⁵⁶⁷ Siehe ebd., S. 283–285.

Nach dem Tod Herzog Carl Eugens im Jahre 1793 wurde Schloss Grafeneck von seinen Nachfolgern Ludwig Eugen und Friedrich Eugen genutzt. Letzterer ließ 1797 ein Ausstattungsinventar anfertigen, in dem auch das Theater Erwähnung findet.⁵⁶⁸ Darin ist unter anderem vermerkt, dass das Parterre mit Stühlen und Bänken möbliert war. Die Wände waren mit „gemalter Leinwand en architecture“ dekoriert, des Weiteren werden „drei große Medaillons“ erwähnt, die sich vermutlich an der Decke befanden. Bei den genannten Malereien dürfte es sich um jene Arbeiten gehandelt haben, die Giosué Scotti im Jahre 1764 ausgeführt hatte. Auf der Bühne war bei Anfertigung des Inventars die Dekoration eines *Gartens* installiert. Die Eintragung lässt darauf schließen, dass das Haus nicht mehr genutzt wurde, und nur noch diese eine Szenerie vor Ort verblieben war.

Unter König Friedrich I. wurde 1808 erneut ein Inventar angelegt, dem gleichfalls zu entnehmen ist, dass das Theater nicht mehr in Betrieb war.⁵⁶⁹ Im selben Jahr ließ der König den noch intakten Holzbau abreißen und mit dem Material beim Seeschloss Monrepos, seiner bevorzugten Sommerresidenz, ein neues Theater errichten.⁵⁷⁰ Die übrigen Nebengebäude um Schloss Grafeneck wurden unter König Wilhelm I. ab 1828 schrittweise auf Abbruch verkauft.⁵⁷¹ Ab 1834 ließ der Hof auch die beiden Schlossgebäude mit weiten Teilen des Inventars versteigern und gab das Anwesen auf.

II.4.3.2 Der Dekorationsfundus

In den Hofakten finden sich einige Hinweise zur Bühnenausstattung im Theater Grafeneck. Korrespondenzen zufolge erstellte Theatralmaler Antonio di Bittio Anfang Juni 1763 – also zu einer Zeit, in der sich Innocente Colomba vorübergehend in seine Heimatstadt Arogno zurückgezogen hatte – einen Kostenvoranschlag für Dekorationsarbeiten in der neu errichteten Spielstätte.⁵⁷² Das Schriftstück ist nicht erhalten, weshalb wir die projektierten Maßnahmen nicht kennen, wir erfahren jedoch, dass sich der kalkulierte Kostenbetrag zunächst auf 860 Gulden belief und den Preis für die Anschaffung eines Proszeniumsvorhangs aus „roter Glanzleinwand“ mit einschloss. Die Höhe der Gesamtsumme deutet darauf hin, dass der Hauptgegenstand des Auftrags in der Anfertigung eines Bühnenbildes bestand. Nachdem Herzog Carl Eugen die Prüfung des Kostenansatzes angeordnet hatte, erwirkte Bauverwalter Enslin bei di Bittio die

⁵⁶⁸ HStAS A 21 Bd. 7. Siehe hierzu auch Fleck 1986, S. 16 und 19.

⁵⁶⁹ HStAS A 21 Bd. 7. Siehe hierzu auch Fleck 1986, S. 20.

⁵⁷⁰ Siehe Krauß 1907a, S. 500; Fleck 1986, S. 20; Stein 1991, S. 76–78.

⁵⁷¹ Siehe Fleck 1986, S. 20; Lenz 2018.

⁵⁷² Der Kostenvoranschlag ist Gegenstand eines Dekrets Herzog Carl Eugens vom 7. Juni 1763, einer Mitteilung des Bauverwalters Enslin an den Theaterintendanten Bühler vom 9. Juni 1763 und eines undatierten Briefkonzepts Bühlers, HStAS A 21 Bü 956, 18–20. Bühlers Schreiben ist schwer lesbar und stellenweise nicht vollständig ausformuliert, der Sinn seiner Worte lässt sich jedoch erschließen.

Reduzierung der Summe auf 758 Gulden, 12 Kreuzer. Theaterintendant Bühler wiederum erachtete, da noch Farben von vorhergehenden Tätigkeiten vorhanden waren, 700 Gulden für ausreichend und veranlasste, dass als Material für die Fertigung des Vorhangs anstelle der roten Glanzleinwand grünes „Callwer Zeug“ vorgesehen wurde. Bei dem letztgenannten Material handelte es sich um einen leichten Wollstoff, der in der traditionsreichen Weberstadt Calw seit dem Ende des 16. Jahrhunderts hergestellt wurde und äußerst begehrte war.⁵⁷³ Die Planänderung begründete Bühler damit, dass Glanzleinwand von einer schönen roten Farbe nicht zu bekommen sei und dass das grüne Callwer Zeug jederzeit anderweitig wiederverwendet werden könne. Dies lässt vermuten, dass der schlichte einfarbige Proszeniumsvorhang nur als Interimslösung bis zur Anschaffung eines repräsentativeren Stückes gedacht war.

In einem Schreiben an Herzog Carl Eugen vom 1. Juli 1763 vermeldet Bühler die Fertigstellung nicht näher bezeichneter Dekorationen.⁵⁷⁴ Sehr wahrscheinlich handelte es sich dabei um das von di Bittio konzipierte Bühnenbild und den Proszeniumsvorhang. Die Objekte sollten am darauffolgenden Tag nach Grafeneck gebracht und wiederum einen Tag später vom Maschinisten Keim auf der Bühne des dortigen Theaters eingerichtet werden. Des Weiteren ist die Rede davon, dass Keim noch die „nöthige Theatralarbeit“ zu verrichten habe, damit bei Ankunft des Herzogs alles vorbereitet sei. Die Äußerungen Bühlers lassen darauf schließen, dass die Eröffnung des Theaters bevorstand. Da sehr wahrscheinlich nur eine Szenerie vorhanden war, ist anzunehmen, dass eine Komödie zur Darstellung kam.

Im Sommer des Jahres 1764 gab Antonio di Bittio einen weiteren, ebenfalls nicht erhaltenen Voranschlag für Dekorationsarbeiten in Grafeneck ab. Den Hofakten zufolge belief sich der Betrag zunächst auf 700 Gulden, wurde nach Prüfung durch Bühler auf 630 Gulden, 40 Kreuzer, reduziert und vom Herzog per Dekret bewilligt.⁵⁷⁵ Vermutlich bezog sich die Kalkulation erneut auf die Herstellung eines Bühnenbildes, außerdem sollte das Theater nun einen gemalten Proszeniumsvorhang erhalten. Di Bittio hatte vorgeschlagen, zur Zeitersparnis das Material eines Vorhangs zu verwenden, den der jüngere Servandoni während seines kurzen Gastspiels am württembergischen Hof für das Opernhaus Stuttgart angefertigt hatte, der jedoch als misslungen erachtet und ausgewaschen worden war. Die kritische Einschätzung der Talente des jüngeren Servandoni bei Hofe ist

⁵⁷³ Im Gegensatz zu „Tuchen“, unter denen man schwere, lodenartige Gewebe verstand, waren „Zeuge“ von leichter und glatter Beschaffenheit, die dadurch erzielt wurde, dass man bei der Herstellung ausschließlich die langfasrige Kammwolle verwendete und die Stoffe beim Walken nur wenig filzte. Zwischen 1650 und 1793 wurden Calwer Zeuge durch die örtliche Zeughandlungskompanie vertrieben und erzielten auf dem internationalen Markt hohe Preise. Siehe hierzu Flik 1990, S. 225–241.

⁵⁷⁴ HStAS A 21 Bü 956, 22.

⁵⁷⁵ Der Vorgang wird in einem Schreiben Bühlers an Herzog Carl Eugen vom 21. Juni 1764 erwähnt, HStAS A 21 Bü 624, 1b, 2.

auch aus anderweitigen Korrespondenzen zu ersehen.⁵⁷⁶ Der Bühnenmaler war im Oktober 1763 als Assistent seines berühmten Vaters für ein halbes Jahr nach Stuttgart gekommen und hatte sich später beim Herzog vergeblich um zusätzliche Honorarzahlungen bemüht.⁵⁷⁷ Bühler riet von der Verwertung des bereits vernähten Vorhangsstoffes ab mit dem Hinweis, man könne das Material für ein neues Exemplar dem Vorrat an wiederverwendbarer Leinwand entnehmen, der vom vorausgegangenen Ludwigsburger Festin verblichen war.

Die Anfertigung des Grafenecker Bildvorhangs erfolgte dann unter der Verantwortung Giosué Scottis, der einen entsprechenden Posten in seine gleichfalls im Sommer 1764 erstellte Kostenkalkulation für die Innenraumgestaltung des Theaters Grafeneck aufgenommen hatte.⁵⁷⁸ 130 Ellen Leinwand hatte er für das Vorhaben angefordert und für die Malerei 100 Gulden, für Farben und andere Materialien 52 Gulden, für Hilfsarbeiten 12 Gulden veranschlagt.⁵⁷⁹ Die Herstellung des Stückes könnte in der Stuttgarter Dekorationswerkstatt, aber auch vor Ort im ausgeräumten Theater erfolgt sein. Es ist anzunehmen, dass Scotti den Entwurf lieferte und sich auch an der Ausführung beteiligte.

Im Ludwigsburger Bühnenfundus hat sich ein Vorhang mit Darstellung eines Musenreigens (K-VIII) erhalten, der rückwärtigen Aufschriften zufolge sowohl in Grafeneck als auch in Bad Teinach eingesetzt worden war. Es liegt nahe, dass es sich bei diesem Objekt um den Bildvorhang handelt, der 1764 unter der Leitung Scotti für das Grafenecker Theater geschaffen wurde. Diese These wird im Weiteren noch geprüft werden.⁵⁸⁰

Aufschlussreich im Hinblick auf den Bühnenbildbestand im Theater Grafeneck ist das bereits erwähnte Schreiben des Intendanten Bühler vom 26. Juni 1765, in dem auf die geplante Aufführung von *Il mercato di Malmantile* Bezug genommen wird.⁵⁸¹ Laut Bühler befanden sich zu diesem Zeitpunkt nur zwei Dekorationen, ein *Zimmer* und ein *Garten*, im Fundus des Hauses. Hierbei dürfte es sich um die beiden 1763 und 1764 geschaffenen Bühnenbilder gehandelt haben, mit denen man offenbar die Aufführungen der ersten beiden Jahre bestritten hatte. In der nun geplanten Inszenierung konnten sie zur Ausstattung der zweiten Szene, die in einem Zimmer in Lampredios Landsitz, und der dritten Szene, die im zugehörigen Garten spielt, genutzt werden. Für die erste Szene des Stücks war nun noch eine *Piazza rustica* mit Geschäften und Marktständen anzufertigen, wofür Giosué Scotti Kosten von 435 Gulden veranschlagte.⁵⁸² In den Folgejahren kamen anläss-

⁵⁷⁶ Siehe beispielsweise das Schreiben Bühlers an Herzog Carl Eugen vom 2. März 1765 in Sachen der Dekorationstätigkeit des jüngeren Servandoni für das Opernhaus Stuttgart, HStAS A 21 Bü 625, 80.

⁵⁷⁷ HStAS A 21 Bü 625, 81.

⁵⁷⁸ HStAS A 21 Bü 624, 1b, 8 und 9.

⁵⁷⁹ Dass Scotti keinen Preis für die Leinwand angab, bestätigt, dass gebrauchtes Material wiederverwendet werden sollte.

⁵⁸⁰ Siehe S. 367–371.

⁵⁸¹ HStAS A 21 Bü 624, 1b, 6.

⁵⁸² HStAS A 21 Bü 624, 1b, 6, Anlage.

lich weiterer Uraufführungen mit Sicherheit noch Dekorationen hinzu. Somit dürfte man im Theater Grafeneck am Ende der 1760er Jahre über einen kleinen, aber flexiblen Bühnenbildbestand verfügt haben, der es erlaubte, mit gelegentlichen Ergänzungen aus anderen Nebentheatern wie Kirchheim oder Tübingen das verhältnismäßig überschaubare Szenenrepertoire der aufgeführten Komödien und komischen Opern abzudecken.

Vermutlich wurden noch zu Lebzeiten Herzog Carl Eugens, spätestens jedoch unter seinen Nachfolgern Ludwig Eugen und Friedrich Eugen Dekorationen aus Grafeneck an andere Bühnen abgegeben. Bei der Inventur des Jahres 1797 wird nur noch der *Garten* erwähnt, der sich auf der Bühne befand.⁵⁸³ Auch König Friedrich I. ließ im Sommersitz auf der Alb nicht mehr spielen. Als am 7. Dezember 1804 im Stuttgarter Reithaus theater Schillers *Braut von Messina* zur Darstellung kommen sollte, wurde zur Ergänzung der vorhandenen Ausstattung der *Garten* aus Grafeneck herbegeholt.⁵⁸⁴ Bei dieser Gelegenheit wurde die Dekoration von Hoftheatermaler Victor Heideloff überarbeitet, wobei die Kulissen um ein kleines Stück verlängert wurden – die Bühne des Reithaustheaters war demnach etwas höher als die des Theaters Grafeneck. Dieser Umstand ist für die nachfolgenden Untersuchungen zur Provenienz der in Ludwigsburg erhaltenen Dekorationen von Belang. Wohin der *Garten* aus Grafeneck bei der Schließung des Reithaustheaters 1811 gelangte, ist nicht mehr feststellbar.

II.4.4 Opernhaus Ludwigsburg

II.4.4.1 Bau und Nutzung

Die anhaltenden Konflikte um die Ausgabenpolitik Herzog Carl Eugens führten im Herbst 1764 zur Verlegung der Residenz von Stuttgart nach Ludwigsburg.⁵⁸⁵ Der Regent dachte zunächst keineswegs an eine Reduzierung seiner Aufwendungen, vielmehr sollte das Hofleben am anderen Ort in unverminderter Pracht fortgeführt werden. Die Bühne im Ludwigsburger Schloss war allerdings nur für die Darbietung von Schauspielen und kleineren Musiktheaterstücken geeignet – die große Opera seria konnte hier nicht gegeben werden. So wurde per Dekret vom 8. November 1764 der Bau eines großzügigen Opernhauses in den Anlagen hinter dem Schloss verfügt.⁵⁸⁶ Die neue Spielstätte sollte bis zum Geburtstag Serenissimi am 11. Februar 1765 zur Verfügung stehen, weshalb das Projekt, wie stets, zügig voranzutreiben war. Die Bauleitung übernahm Theaterintendant Bühler, die Ausarbeitung der Pläne oblag den Maschinisten Keim und Spindler, welche dann auch die Errichtung des Gebäudes überwachten. Bemer-

⁵⁸³ HStAS A 21 Bd. 7. Siehe hierzu auch Fleck 1986, S. 19.

⁵⁸⁴ Dies geht aus mehreren Schreiben im Aktenkonvolut StAL E 18 I Bü 240 hervor.

⁵⁸⁵ Siehe hierzu Storz 1981, S. 113–122.

⁵⁸⁶ Siehe hierzu Krauß 1907a, S. 497–499.

kenswert ist, dass – vermutlich aufgrund der Eile – kein Architekt beigezogen wurde. Für die dekorative Ausstattung zeichnete der einige Zeit zuvor wieder ins Amt gesetzte Theatralarchitekt Colomba verantwortlich. Zahllose Arbeiter wurden aufgeboten, die erforderlichen Gelder von den verschiedensten Institutionen zwangsweise zusammengezogen. Da die Kassen allenthalben leer waren, traten, wie seinerzeit auch bei Einrichtung der Stuttgarter Lusthausoper, fortwährend Engpässe auf. Die Handwerker konnten nicht bezahlt werden, viele flohen von der Baustelle, und es kam sogar zu einem förmlichen Streik.⁵⁸⁷ Letztendlich gelang es aber doch, die neue Spielstätte rechtzeitig fertigzustellen und am herzoglichen Geburtstag mit einer Wiederholung der Vorjahresneuheit, Jommellis *Demofoonte*, zu eröffnen.

Das Ludwigsburger Opernhaus war in Holz errichtet, besaß einen erhöhten Mittelbau und zwei niedrigere Seitenbauten nach Art einer Basilika und trug ein Ziegeldach. Es war 220 Schuh lang, 80 Schuh breit und 64 Schuh hoch. Ein von Johann Heinrich Kretschmer um 1770 angefertigter Kupferstich mit Darstellung Ludwigsburgs aus der Vogelschau lässt Gestalt und Lage der Spielstätte erkennen (Abb. 60, 61). Das Innere war prachtvoll ausgestattet, ein Großteil der Flächen verspiegelt, fünf Kronleuchter erhellt den Raum. Ein Stab von Dekorationsmalern unter Innocente Colomba hatte die Decke und die Logen reich verziert. Der schwäbische Dichter Justinus Kerner erinnert in seinem *Jugendtagebuch* mit folgenden Worten an diesen außergewöhnlichen Musentempel:⁵⁸⁸

Ganz feenartig und wunderbar, kam mir als Kind das damals noch stehende, aber ganz verlassene und verschlossene, ungeheure Opernhaus vor, das Herzog Carl mit unsäglichen Kosten und in ungeheurer Eile zu seinen großen Opern und Festzügen, in welchen ganze Regimenter zu Pferd über die Bühne zogen, dahin erbauen ließ, wo in den sogenannten Anlagen hinter dem Schlosse jetzt der Spielplatz ist. Es ist bekannt, daß dieses wohl das größte Opernhaus in Deutschland war. Es war in seinem ganzen Innern völlig mit Spiegelgläsern ausgekleidet, alle Wände, alle Logen mit ihren Säulen waren von Spiegelgläsern. Man kann sich den Effekt eines solchen Hauses im Glanze der vielen hundert Lichter wohl kaum denken.

Besondere Anerkennung fand das von Innocente Colomba gestaltete Deckengemälde. Einem undatierten Schreiben an den Theaterintendanten Bühler zufolge hatte der Maler hierfür zwei Themenwünsche unterbreitet: „Il convito (sic) delli Dei, solches begreiffet in sich eine Versammlung und Mahlzeit aller Götter“ und „Apollo von denen Hores begleitet auf dem Sonnen wagen sitzend, die Aurora so ihm vorgehet die Nacht Verdreibet und die Künste und Musen aufwcket und zur Arbeit aufmuntert, etliche Genien die Blumen aufstreuen“⁵⁸⁹ Welche Thematik letztendlich gewählt wurde, ist nicht überliefert, das ausgeführte Gemälde soll jedoch von außerordentlicher Qualität gewesen sein. Füssli zufolge

⁵⁸⁷ Eine Aktennotiz führt 19 Maler und 13 Vergolder auf, die am Nachmittag des 4. Februar 1765 die Arbeit niederlegten, HStAS A 21 539, 26.

⁵⁸⁸ Kerner/Grimm 1981, S. 113.

⁵⁸⁹ HStAS A 21 Bü 539, 31.

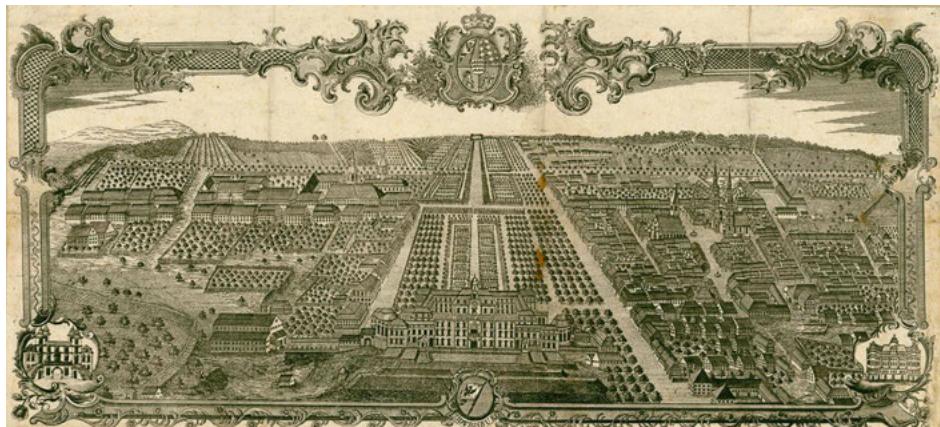


Abb. 60 Johann Heinrich Kretschmer: *Ludwigsburg [in schräger Vogelschau]*, Kupferstich, 21,5 × 47,7 cm, 1770. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Scheff. fol. 4702.



Abb. 61 Johann Heinrich Kretschmer: *Ludwigsburg [in schräger Vogelschau]*, Ausschnitt.

besaß es eine Größe von 80 Schuh in der Länge und 50 Schuh in der Breite und war „ein Werk, das Bewunderung verdient, und seinem Künstler die Unsterblichkeit verspricht“.⁵⁹⁰

Da unter der Eile der Errichtung die Stabilität des Theatergebäudes gelitten hatte, waren bereits im Sommer 1765 Reparaturen am Dach erforderlich.⁵⁹¹ Im darauffolgenden Februar ging im Opernhaus Jommellis letzte Großtat für den württembergischen Hof, die Opera seria *Il Vologeso*, über die Bühne.⁵⁹² Die erforderlichen Dekorationen wurden mehrheitlich aus Stuttgart herbeigeholt und in der Größe angepasst, ein kleinerer Teil wurde neu angefertigt.⁵⁹³ Im Frühjahr 1767 leitete Herzog Carl Eugen unter dem Druck der Verhältnisse Spar-

⁵⁹⁰ Füssli 1774, S. 149.

⁵⁹¹ Siehe Krauß 1907a, S. 499.

⁵⁹² Siehe ebd., S. 503.

⁵⁹³ Siehe hierzu das von Theaterintendant Bühler verfasste Dekorationskonzept, HStAS A 21 Bü 956, 227–229, sowie den nachträglich hinzugefügten Anhang in Keims Bühnenbildinventar zum Opernhaus Stuttgart, OSt 1764.

maßnahmen im Bühnenwesen der Residenz ein, die einen schrittweisen Wandel herbeiführten. Der Betrieb im großen Opernhaus lief mit reduzierten Aufwendungen weiter, nur vereinzelt knüpfte man an die frühere Prachtentfaltung an, beispielsweise im Februar 1770 bei der Aufführung von Sacchinis Ausstattungsoper *Calliroe*.⁵⁹⁴

Mit der Rückverlegung des Hofes nach Stuttgart 1775 endete auch der regelmäßige Spielbetrieb im Ludwigsburger Opernhaus, und die große Bühne wurde nur noch bei wenigen Gelegenheiten genutzt. So ist anlässlich des Besuchs des russischen Großfürsten Paul und seiner Gattin im September 1782 eine Aufführung von Jommellis *Dido* belegt.⁵⁹⁵ Nach dem Tode Herzog Carl Eugens 1793 dürfte es zu keiner weiteren Nutzung mehr gekommen sein. Im Winter 1801/02 ließ Herzog Friedrich das Gebäude abreißen, weil es seinen Plänen zur Umgestaltung des Schlossparks im Wege stand.⁵⁹⁶ Die Bühnenmaschinerie wurde auf Wunsch des Regenten sorgfältig ausgebaut und aufbewahrt, damit sie bei der Einrichtung des Stuttgarter Reithaustheaters wiederverwendet werden konnte.⁵⁹⁷ Ob es zu dieser Verwertung tatsächlich kam, ist nicht bekannt. Die übrige Ausstattung ging verloren und mit ihr das glanzvolle Deckengemälde Innocente Colombas.

II.4.4.2 Der Dekorationsfundus

Über den frühen Bühnenbildbestand im Opernhaus Ludwigsburg unterrichtet uns das bereits erwähnte Inventar, das Innocente Colombia vermutlich Ende des Jahres 1766 erstellte.⁵⁹⁸ Zunächst erscheinen darin die Bühnenbilder zur Oper *Demofoonte*, mit der die Spielstätte am 11. Februar 1765 eröffnet worden war. Sämtliche hierzu verwendeten Szenerien waren ein Jahr zuvor für die Uraufführung des Werkes im Stuttgarter Opernhaus angefertigt worden und hatten zum Einsatz in Ludwigsburg vergrößert werden müssen – entsprechende Anmerkungen Colombas lassen dies deutlich werden. In einigen Fällen scheinen Anstückungen an den Soffitten genügt zu haben, um die Dekoration für die neue Bühne tauglich zu machen. Im Anschluss wird der „Vordere Vorhang von Monsieur Guibal“ erwähnt, wodurch wir erfahren, dass der angesehene Hofmaler die Gestaltung des prominentesten Stückes der Bühnenausstattung übernommen hatte. Des Weiteren verzeichnet Colombia die Dekorationen zu den drei Balletten, die 1765 zusammen mit *Demofoonte* zur Aufführung gekommen waren. *Alceste*, bereits im Vorjahr in Stuttgart dargeboten, hatte man mit dem vorhandenen Bestand wiederaufgeführt. Die Ballette *Alexander* und *Cleopatra*, die in Ludwigsburg neu

⁵⁹⁴ Siehe hierzu Krauß 1907a, S. 528.

⁵⁹⁵ Siehe ebd., S. 550.

⁵⁹⁶ Siehe Stein 1985, S. 71.

⁵⁹⁷ Dies geht aus einem verwaltungsinternen Schreiben vom 5. September 1803 hervor, StAL E 18 I Bü 180, 2.

⁵⁹⁸ OLu/SLu/OSt 1766, S. 1–7.

hinzugekommen waren, hatte man mit gemischten Dekorationen aus anderen im Lusthaus gegebenen Stücken ausgestattet – teilweise verwendete man auch solche, die bereits während der Opernhandlung eingesetzt worden waren, ein weiteres Mal. Gegenüber dem ursprünglichen Vorhaben, zum besagten Termin eine neue Oper nach Metastasios *Temistocle* zu inszenieren und hierfür eine Kollektion passender Szenerien anzufertigen, waren die Aufwendungen also maßgeblich reduziert worden.⁵⁹⁹

Im Anschluss findet sich in Colombas Inventar eine gleichermaßen detaillierte Aufstellung zur Oper *Il Vologeso*, die am 11. Februar 1766 zur Aufführung gekommen war. Von den neun erforderlichen Szenenbildern hatte man sechs den Ausstattungen der Opern *Semiramis* und *Demofoonte* entnommen, drei weitere hatte Colomba neu geschaffen. Für die beiden zugehörigen Ballette *Imeneo* und *Proserpina* waren lediglich ein *Palais d'Amour* und *Elyische Gefilde* neu angefertigt worden, das Übrige kompilierte man aus Bestandteilen verschiedener zum Stuttgarter Fundus gehöriger Bühnenbilder. Hier ist bereits die im Weiteren rege verfolgte Vorgehensweise zu beobachten, nicht nur komplette Szenerien mit entsprechenden Anpassungen wiederzuverwenden, sondern auch Elemente unterschiedlicher Zugehörigkeit neu zu kombinieren.

Die Aufstellung Colombas zum Ludwigsburger Opernhaus schließt dementsprechend mit einer Liste gemischter Dekorationsteile, die fast sämtlich aus dem Stuttgarter Theater stammten. Es ist davon auszugehen, dass auch in den Folgejahren zur Ausstattung der im Ludwigsburger Opernhaus gegebenen Stücke vorwiegend vorhandene Dekorationen aus dem Stuttgarter Fundus verwendet wurden. Einzelne Neuanfertigungen sind jedoch nachzuweisen, so wird in einem Konzept des Jahres 1781 ein von Scotti geschaffener *Tempel* erwähnt, der sehr wahrscheinlich für die Ludwigsburger Wiederaufnahme von Jommellis *Fetonte* im Jahre 1768 entstanden war.⁶⁰⁰ Auch die zahlreichen Zwischenaktballette dürften gelegentliche Neukreationen erfordert haben.

Die Frage, ob sich unter den im heutigen Fundus des Schlosstheaters erhaltenen Kulissen und Prospekten solche befinden, die ursprünglich für das Ludwigsburger Opernhaus hergestellt wurden, lässt sich nur beantworten, wenn die Originalmaße der größtenteils verkleinerten Objekte ermittelt werden können. Auch hiermit werden wir uns noch befassen.

⁵⁹⁹ Siehe hierzu S. 86 f.

⁶⁰⁰ HStAS A 21 Bü 958, 188.

II.4.5 Theater Solitude

II.4.5.1 Bau und Nutzung

Am 10. November des Jahres 1763 legte Herzog Carl Eugen den Grundstein zum Bau von Schloss Solitude.⁶⁰¹ Es wurde zu seinem aufwendigsten und künstlerisch anspruchsvollsten Bauprojekt. In den folgenden Jahren diente ihm die Beschäftigung mit dieser Aufgabe zur Zerstreuung angesichts politischer Tiefschläge, die ihm zum einen durch die Niederlage der Alliierten im Siebenjährigen Krieg, zum anderen durch die Klage, die die Württembergischen Landstände vor dem Reichshofgericht gegen ihn erhoben, bereitet wurden.⁶⁰²

Die Disposition und die architektonische Gestaltung der Solitude gehen in weiten Teilen auf Carl Eugen selbst zurück, der wie die meisten Fürsten seiner Zeit eine Grundausbildung in der Baukunst erhalten hatte und der auf eine Sammlung von Stichwerken und Architekturtraktaten als Orientierungshilfe zurückgreifen konnte.⁶⁰³ Bei der Umsetzung seiner Ideen standen ihm zunächst Baumeister Johann Friedrich Weyhing (1716–84) und Hofmaler Nicolas Guibal zur Seite, Oberbaudirektor Philippe de La Guépière wurde erst in einer späteren Bauphase hinzugezogen.⁶⁰⁴ Im Gegensatz zum Jagdschloss Grafeneck, mit dessen Ausbau Carl Eugen ein Jahr zuvor begonnen hatte, bot die Solitude die Möglichkeit, unabhängig von naturräumlichen Begrenzungen zu planen.⁶⁰⁵ Außerdem war das Anwesen nahe genug an Ludwigsburg gelegen, um zügig erreichbar zu sein, was auch die notwendige Versorgung erleichterte. Nach drei Bauphasen und mehrfacher Erweiterung des ursprünglichen Plans erfüllte die Anlage alle Anforderungen der „Residenz im Gewande des Lustschlosses“, eines Bautyps, der sämtliche Funktionsbereiche der Hauptresidenz in sich vereinigte und dennoch den Charakter eines inoffiziellen Refugiums besaß.⁶⁰⁶ Herzog Carl Eugen schätzte das Leben auf der Solitude so sehr, dass er zwölf Jahre lang weitgehend hier wohnte und die Regierungsgeschäfte über Botengänge von und nach Stuttgart erledigte.

Als die Bautätigkeit auf der Solitude begann, befand sich die Theaterpflege am württembergischen Hof auf ihrem Höhepunkt, und so ist davon auszugehen, dass das Lustschloss von Anfang an eine Spielstätte erhalten sollte. Man schuf dafür, in unmittelbarer Entsprechung zur Kapelle am Ende des sogenannten Kavaliersbaus, einen Annex am östlichen Ende des gegenüberliegenden Officenbaus. Im Jahre 1765 wurde hier ein kleines Theater eingebaut.⁶⁰⁷ Es besaß ein

⁶⁰¹ Siehe Wenger 1999, S. 6.

⁶⁰² Siehe ebd., S. 3 f.

⁶⁰³ Siehe ebd., S. 7.

⁶⁰⁴ Siehe Klaiber 1991, S. 4.

⁶⁰⁵ Vgl. Fleck 1986, S. 12.

⁶⁰⁶ Siehe ebd., S. 9.

⁶⁰⁷ Die wesentlichen Angaben zu Bau und Ausstattung des Theaters Solitude werden bei Klaiber 1991, S. 5 und 24 f., zusammengefasst.

Vestibül, das im heutigen Officenbau noch vorhanden ist. Der Zuschauerraum wies zunächst nur einen Rang auf, die verhältnismäßig große Bühne war acht Kulissen tief.⁶⁰⁸ Die Innenausstattung war in einer Weise gestaltet, die dem Raum das Gepräge einer natürlichen Höhle gab: Logen und Wände waren mit Leinwand überzogen, auf die mit Bäumen und Moos bewachsene Felsformationen gemalt waren.⁶⁰⁹ Parallelen zu dieser Motivwahl finden sich, wie bereits erwähnt, in den Festdekorationen, die Herzog Carl Eugen zu besonderen Anlässen realisierten ließ und die mehrfach Felsen und Wildnis einschlossen – beispielsweise ist dies für die Ludwigsburger Festins der Jahre 1762 und 1764 nachweisbar.⁶¹⁰ Anregungen hierzu könnte der Fürst aus den Kreationen seiner Schwiegermutter Wilhelmine von Bayreuth im Felsengarten Sanspareil in Zwernitz und in der Bayreuther Eremitage bezogen haben. Neu war jedoch die Idee, eine solche Gestaltungsweise auf die Inneneinrichtung eines Theaters zu übertragen. Vergleichbares fand sich in jener Zeit nur in dem von Johann Christian Mannlich 1774/75 erbauten Hoftheater in Zweibrücken, dessen Zuschauerraum ebenfalls mit naturillusionistischer Malerei versehen war.⁶¹¹

Den Hofakten ist zu entnehmen, dass Innocente Colomba die Verantwortung für die Innenausstattung des Theaters Solitude zukam. Im Frühjahr 1765 erhielt er von Herzog Carl Eugen den Auftrag, das Erforderliche zu unternehmen, noch bevor er nach Arogno aufbrach, um dort, wie in den beiden vorausgegangenen Jahren, den Sommer zu verbringen.⁶¹² Im Jahr zuvor hatte Giosué Scotti in Abwesenheit Colombas das Theater Grafeneck dekoriert, auf der Solitude hingegen wollte Serenissimus offenbar die Hand seines renommierten Theatralarchitekten am Werke wissen. Es stellt sich nun die Frage, wem die Idee zu der außergewöhnlichen Raumausstattung, die im Theater Solitude realisiert wurde, zuzuschreiben ist. Bekanntermaßen nahm Herzog Carl Eugen auf die Gestaltungskonzepte im Rahmen des höfischen Theater- und Festwesens erheblichen Einfluss, und er verstand sich darauf, eindrucksvoll zu inszenieren.⁶¹³ Den Akten lässt sich jedoch ebenso entnehmen, dass Innocente Colomba in die Konzeptionsprozesse einge-

⁶⁰⁸ Klaiber, ebd., S. 24, gibt für die Bühne eine Tiefe von neun Kulissen an. Auf dem 1785 von Gottlieb Friedrich Abel gestochenen Grundriss der Schlossanlage Solitude, siehe Abb. 64, sind jedoch die Positionen von acht Kulissenpaaren, eines Rückprospekts und eines Proszenniumsvorhangs eingezzeichnet.

⁶⁰⁹ Die außergewöhnliche Innendekoration des Theaters Solitude wird in zeitgenössischen Berichten erwähnt, beispielsweise im Reisejournal des Nürnberger Patriziersohns Johann Siegmund Christoph Joachim Haller v. Hallerstein, siehe Hallerstein/Schmidt 1933, S. 253.

⁶¹⁰ Siehe Berger 1998, S. 71 und 83–86.

⁶¹¹ Zu Geschichte, Bau und Ausstattung des Hoftheaters in Zweibrücken siehe Schneider 2003, S. 142–150.

⁶¹² Dies ist einem Schreiben Colombas an den Theaterintendanten Bühler vom Frühjahr 1765 zu entnehmen, HStAS A 21 Bü 624, 5, 22. Colomba sagte unter der Bedingung zu, dass die Arbeit sofort vorgenommen werden könne und dass er danach nicht wiederkommen müsse. Letzteres erfüllte sich nicht, da er sich anschließend noch zweimal auf ein weiteres Jahr verpflichten ließ.

⁶¹³ Siehe hierzu S. 71.

bunden war, so ist sein Vorschlag für die ikonographische Gestaltung des Deckenbildes im Opernhaus Ludwigsburg erhalten.⁶¹⁴ Der Nachahmung von Natur galt das besondere Interesse des Künstlers – bereits während seiner frühen Jahre unter Nicolini hatte er das Publikum durch die Naturnähe seiner Bühnenausstattungen verblüfft.⁶¹⁵ Auch am Hofe Herzog Carl Eugens brillierte Colomba auf diesem Gebiet in vielfältiger Weise, und es ist anzunehmen, dass die berühmten naturimitierenden Festinstallationen in den Höfen von Schloss Ludwigsburg zu einem erheblichen Teil auf seine Initiative zurückgingen.⁶¹⁶ In späteren Jahren reüssierte Colomba auch in der Tafelmalerei mit detailreich ausgeführten Natur- und Landschaftsdarstellungen frühromantischen Stils, von denen sich etliche erhalten haben.⁶¹⁷ Vor diesem Hintergrund liegt die Vermutung nahe, dass die innovative Idee, den Innenraum des Theaters Solitude als Natur-Szenario zu gestalten, auf Innocente Colomba zurückging.

Zwei weitere Schreiben Colombas – ein Brief an Herzog Carl Eugen vom 15. März 1765 und eine Kostenabrechnung vom 30. April 1766 – geben Einblick in die Vorgehensweise bei der Realisierung.⁶¹⁸ Wir erfahren, dass der Künstler im März und April 1765 Risse nicht näher benannter Art für das neue Haus fertigte. Da in diesem Zusammenhang Materialkosten „vor papier, bleystifte und tuch zu der inneren dekoration“ angegeben werden, lässt sich schließen, dass die Zeichnungen zur Vorbereitung der bemalten Logen- und Wandverkleidungen dienten. Zwei Besuche auf der Solitude während der Entwurfsphase dürfte Colomba dazu genutzt haben, die Räumlichkeiten in Augenschein zu nehmen, zu vermessen und die Dekorationen zu konzipieren. Da der Theatralarchitekt zu dieser Zeit noch mit anderweitigen Planungen befasst war und die Arbeit überhandnahm, ließ er die Risse für das Theater Solitude durch den Dessinateur Grandonio Brenni „in das reine bringen“ und „schattieren“. Bis zu seiner Abreise nach Arogno, so plante Colomba, sollten die Entwürfe fertiggestellt sein und die Mitarbeiter Instruktionen erhalten haben. Die sich anschließende Ausführung der Malerei dürfte in der Stuttgarter Werkstatt erfolgt sein, vermutlich unter maßgeblicher Beteiligung von Giosué Scotti, Antonio di Bittio und Sebastian Holzhey.⁶¹⁹ Im November 1765 befand sich Colomba erneut auf der Solitude, und im Dezember verbrachte er zusammen mit Holzhey sechs Tage vor Ort, um „die Dekorationen aufzumachen“. Auch Hofmaschinist Johann Dietrich Spindler, dem offenbar die Einrichtung der Bühnentechnik oblag, war in

⁶¹⁴ Siehe S. 198.

⁶¹⁵ Siehe hierzu S. 129.

⁶¹⁶ Vgl. hierzu Berger 1997, S. 65–145.

⁶¹⁷ Siehe beispielsweise *Paesaggio alpino con viandanti*, Öl auf Leinwand, 278 × 220 cm, 1775–1790, Lugano, Museo d’arte della Svizzera italiana. Collezione Città di Lugano, CCL-2886.

⁶¹⁸ HStAS A 21 Bü 624, 24 und 31.

⁶¹⁹ Scotti, di Bittio und Holzhey werden in mehreren Schreiben Colombas als diejenigen Kräfte genannt, die in seiner Abwesenheit regelmäßig an der Realisierung von ihm konzipierter Dekorationen beteiligt waren, wobei Scotti eine verantwortliche Position einnahm. Siehe beispielsweise HStAS A 21 Bü 624, 5, 10 und 12.

jenen Tagen zugegen.⁶²⁰ Der Theatereinbau dürfte noch im selben Winter seinen Abschluss gefunden haben.

In der Zeit von Januar bis April 1766 schuf Colomba weitere Entwürfe für das Theater Solitude, dieses Mal jedoch „zu einer vollständigen dekoration“, also mit einiger Sicherheit zu einem Bühnenbild. Nach Herstellung und Einrichtung desselben dürfte das neue Haus spielbereit gewesen sein. Die Durchführung von Vorstellungen war allerdings erst möglich, als die Bauentwicklung der Schlossanlage so weit fortgeschritten war, dass die Hofgesellschaft zum Aufenthalt geladen und angemessen beherbergt werden konnte. Die Wohnquartiere waren im Kavaliersbau und im Officenbau gelegen, deren Innenausstattung 1766, vermutlich während der Frühlingsmonate, vollendet wurde.⁶²¹ Somit dürfte das Theater im Sommer desselben Jahres erstmals genutzt worden sein. Da vermutlich nur eine Dekoration zur Verfügung stand, ist davon auszugehen, dass zunächst eine Komödie gespielt wurde, wie dies wohl auch in den Anfängen des Theaters Grafeneck der Fall gewesen war. Im November und Dezember 1766 wurde, den Archivalien zufolge, ein weiteres Bühnenbild für die Solitude hergestellt.⁶²² Sehr wahrscheinlich erweiterte man in dieser Zeit den Fundus dahingehend, dass in der nachfolgenden Saison Opera buffa dargeboten werden konnte.

Im Januar 1767 nahm Herzog Carl Eugen zahlreiche Entlassungen unter den renommierten Mitgliedern des Hoftheaters vor und leitete damit eine schrittweise Kostenreduzierung im Bühnenwesen der Hauptresidenz Ludwigsburg ein. Umso mehr investierte er jedoch anderweitig, so entstanden im Herbst desselben Jahres Opernhäuser in Kirchheim und Tübingen, die mit einer Reihe von Aufführungen eingeweiht wurden.⁶²³ Demnach scheint es zunächst weniger zu tatsächlichen Einsparungen als vielmehr zu einer Umverteilung der Mittel von den Haupt- auf die Nebenspielstätten und von der Opera seria auf die Opera buffa gekommen zu sein. Die Wahrnehmung, dass die Entwicklung des ernsten Opernfachs an eine Grenze gestoßen war und das leichtere Genre einen Aufschwung nahm, mag hier hineingespielt haben, des Weiteren der Umstand, dass der Herzog in dieser Zeit seinen Lebensschwerpunkt auf ein Lustschloss, die Solitude, verlagerte. Über die Vorgänge im dortigen Theater während des Jahres 1767 ist nichts bekannt, es sind jedoch Rückschlüsse möglich. In den neu eröffneten Opernhäusern in Kirchheim und Tübingen wurden von Oktober bis Dezember 1767 bereits zehn verschiedene Werke der Opera buffa gespielt, wobei Freiherr von Buwinghausen-Wallmerode in seinem ab dem 2. Oktober jenes Jahres geführten Reisetagebuch nur zwei Uraufführungen verzeichnete.⁶²⁴ Acht Stücke müssen demnach zuvor im Theater Grafeneck, im Schlosstheater Ludwigsburg

⁶²⁰ Colomba erwähnt in seinem Abrechnungsschreiben eine Fahrt in Begleitung von Holzhey und Spindler mit der Stuttgarter Post, HStAS A 21 Bü 624, 31.

⁶²¹ Siehe Klaiber 1970, S. 5.

⁶²² Siehe hierzu S. 208.

⁶²³ Siehe hierzu Kp. II.4.6 und II.4.7.

⁶²⁴ Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 7–23.

oder im Theater Solitude gegeben worden sein. Es spricht also einiges dafür, dass im Sommer 1767 bereits mehrere komische Opern auf dem Spielplan der Solitude standen und dass das Theater rege Nutzung fand.

Über die Aufführungstätigkeit während der Sommersaison des Jahres 1768 unterrichtet das Reisetagebuch.⁶²⁵ Am 10. Juni traf eine größere Hofgesellschaft einschließlich des „Theatre“ im Lustschloss ein, und am darauffolgenden Tag wurde die erste Vorstellung geboten. Man gab *Il filosofo di campagna*, eine Opera buffa, die schon im Jahr zuvor bei den Aufenthalten in Kirchheim und Tübingen auf dem Programm gestanden hatte und nun im Theater Solitude während fünf Wochen sechsmal zur Darstellung kam. Am 6. Juli erfolgte die Uraufführung einer Neuschöpfung aus der Feder Florian Dellers, der Opera buffa *Le contese par amore*. Der Librettist des Werkes ist nicht bekannt, es fand aber offenbar großen Gefallen, denn es kam in der Folgezeit in den württembergischen Nebenresidenzen ausführlich zu Ehren. Auch das vermutlich aus dem vorausgegangenen Sommer bereits bekannte *Il (signor) dottore* wurde zweimal eingebunden. Nach einem zwischenzeitigen Aufenthalt in Grafeneck während des Augusts kehrte die Hofgesellschaft und mit ihr das Theaterpersonal im September wieder auf die Solitude zurück, wo es zu acht Vorstellungen aus dem bekannten Repertoire kam.⁶²⁶ Am 22. September wurde auf der Solitude anlässlich der Ankunft zweier Geschwister des Herzogs die von Jommelli auf einen Text des Hofdichters Gaetano Martinelli komponierte Serenade *L'unione coronata* aufgeführt. Man hatte eigens dafür, wohl aus akustischen Gründen, nahe beim Schloss eine provisorische Bühne in Holz errichtet.⁶²⁷

Im Jahre 1769 sind von Ende April bis Anfang Juli neun Vorstellungen auf der Solitude verzeichnet, darunter die Uraufführung einer Vertonung von *La buona figliuola* nach Goldoni.⁶²⁸ Erneut verbrachte man den August in Grafeneck, wo neben Repertoirestücken die Fortsetzung von *La buona figliuola* unter dem Titel *La buona figliuola maritata* uraufgeführt wurde. Danach fand man sich wieder auf der Solitude ein, wo bis zur Winterpause nochmals vier Darstellungen bekannter Opern erfolgten. Im Jahre 1770 hielt man sich in der ersten Jahreshälfte häufig auf der Solitude auf, ohne dass es zu Opernaufführungen gekommen wäre. Solche veranstaltete man dafür umso ausführlicher beim anschließenden Sommeraufenthalt in Teinach, zu dem eigens ein Opernhaus errichtet worden war.⁶²⁹ Danach wurde von August bis Oktober wieder fleißig auf der Solitude gespielt,

⁶²⁵ Ebd., S. 58 f.

⁶²⁶ Siehe ebd., S. 79 f.

⁶²⁷ Siehe Krauß 1907a, S. 499, 504 und 553, Anm. 13. Die archivalischen Hinweise auf die provisorische Bühne verlassten Hänle, 1847, S. 89, zu der irrtümlichen Mitteilung, das Theater Solitude sei aus Unzufriedenheit Herzog Carl Eugens mit den akustischen Gegebenheiten niedergeissen und neu errichtet worden. Diese Angabe wird wiederum bei Klaiber 1991, S. 24, und Wenger 1999, S. 45, mit Bezug auf das Jahr 1768 aufgenommen.

⁶²⁸ Siehe Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 123–137.

⁶²⁹ Siehe ebd., S. 195–204.

ehe man sich nach Tübingen begab und das Theaterpersonal zu mehreren Vorstellungen im dortigen Opernhaus mitnahm. Auch im Folgejahr 1771 kehrte der Herzog zwischen den Aufenthalten an unterschiedlichen Orten immer wieder auf die Solitude zurück, wo es aber erst im September zu weiteren Opernaufführungen kam.⁶³⁰ Danach vermerken die noch bis zum 10. Mai 1773 fortgeföhrten Aufzeichnungen des Freiherrn von Buwinghausen-Wallmerode keine weitere Operntätigkeit mehr im Lustschloss.

Im Jahre 1769 hatte Carl Eugen, einem länger gehegten Vorhaben folgend, eine eigene Ausbildungsstätte für künstlerisches Personal eingerichtet, die, nach anfänglicher Unterbringung in Ludwigsburg, schließlich in die „Militärische Pflanzschule“ auf der Solitude integriert wurde.⁶³¹ Ab 1772 spielten die Theaterzöglinge zunächst mehrere Male auf der dortigen Bühne, bis sie genügend Erfahrung besaßen, um schrittweise in das Ensemble am großen Opernhaus in Stuttgart aufgenommen zu werden. 1773/74 wurde das Theater Solitude in Zusammenhang mit der vermehrten Nutzung umgebaut und erweitert.⁶³² Am 14. Dezember 1773, dem Jahrestag der Akademie, gaben die Eleven – sehr zur Freude des adeligen Publikums – die erste Musiktheater-Aufführung mit *Li Pittagorici* (Verazi/Boroni), einem Werk, zu dem weder Libretto noch Partitur erhalten sind.⁶³³ Zu demselben Anlass kam im darauffolgenden Jahre die Opéra comique *Le déserteur* (Sedaine/Boroni) zur Darstellung, und am 3. Juli 1775 stand das allegorische Singspiel *L'amour fraternelle* (Uriot/Boroni) auf dem Programm.⁶³⁴

Mit der Rückverlegung der Residenz von Ludwigsburg nach Stuttgart endete die große Zeit der Solitude. Carl Eugen zog auch die Militärakademie nach Stuttgart ab und richtete seinen neuen Sommersitz in Hohenheim ein.⁶³⁵ 1779 ließ der Herzog das Kleine Theater an der Planie in Stuttgart als Alltagsbühne errichten, an der die einheimische Künstlerschar im Weiteren einer regulären Tätigkeit nachging. Zur Ausstattung der neuen Spielstätte wurden Dekorationen unter anderem vom Theater Solitude abgezogen.⁶³⁶ Gemäß einer Verfügung Carl Eugens blieb jedoch die Einrichtung des Hauses erhalten, woraus zu schließen ist, dass es für gelegentliche Nutzungen intakt gehalten werden sollte. Die letzte große Opernveranstaltung auf der Solitude wurde am 22. September 1782 zu Ehren des Großfürsten Paul von Russland, der mit Gattin und Schwiegereltern den württembergischen Hof besuchte, ausgerichtet.⁶³⁷ Man gab *Le delizie campestri o Ippolito e Aricia*, vertont von Johann Rudolf Zumsteeg nach einem Libretto von Mattia

⁶³⁰ Siehe ebd., S. 256–259.

⁶³¹ Siehe Krauß 1907a, S. 533 f.

⁶³² Im Herbst 1773 erhielt der Zuschauerraum des Theaters einen zweiten Rang, im Spätjahr 1774 schuf man einen Anbau zur Aufbewahrung von Ausstattungsstücken, siehe ebd., S. 499.

⁶³³ Siehe hierzu auch Herbstrofer 2015, S. 134 f.

⁶³⁴ Siehe ebd., S. 538.

⁶³⁵ Siehe ebd., S. 541.

⁶³⁶ Siehe S. 187.

⁶³⁷ Siehe Krauß 1907a, S. 549 f.

Verazi. Spätere Aufführungen im weitgehend verwaisten Sommersitz sind nicht dokumentiert. 1785 zeichnete Hofarchitekt Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer (1746–1813) einen Grundrissplan von Schloss Solitude, der vom späteren Hofkupferstecher Gottlieb Friedrich Abel (1763–1820) in den Druck übertragen wurde (Abb. 62, 63). Die Darstellung gibt unter anderem Aufschluss über die Raumaufteilung im Theateranbau und die Disposition der Bühne.⁶³⁸

Die 1794 einsetzenden Kriegsjahre brachten einen zunehmenden Verfall der Gebäude und Gartenanlagen auf der Solitude mit sich.⁶³⁹ Bereits 1788 hatte man begonnen, die Bauten im Garten abzubrechen, ein Vorgang, der 1808 unter König Friedrich I. seinen Abschluss fand. Seit 1817 Domäne, wurde die Solitude ab 1820 verpachtet. Im Zuge dessen wurden die Nebengebäude des Schlosses zum Abbruch ausgeschrieben, da sich jedoch kein Interessent fand, blieben sie erhalten. Das Hauptgebäude wurde mit dem erforderlichen Mindestaufwand weiter gepflegt, und da auch eine Wirtschaft eingerichtet wurde, avancierte das Anwesen im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten Ausflugsziel. Zu welchem Zeitpunkt das Theater ausgeräumt und umgenutzt wurde, ist nicht bekannt.

II.4.5.2 Der Dekorationsfundus

Wie bereits erwähnt, bezogen sich die Entwurfszeichnungen, die Innocente Colomba im März und April 1765 für das Theater Solitude anfertigte, auf die Dekoration des Zuschauerraumes.⁶⁴⁰ Diejenigen hingegen, die er in der Zeit von Januar bis April 1766 schuf, dienten zur Vorbereitung eines Bühnenbildes, des ersten, das für das neue Haus entstand. Sehr wahrscheinlich handelte es sich dabei um ein *Zimmer*, das Basiselement eines jeden auf Komödie und Opera buffa ausgerichteten Bühnenfundus. Im November desselben Jahres wurde unter der Leitung Colombas und mit Beteiligung Scottis ein *Garten* für das Theater Solitude hergestellt.⁶⁴¹ Ob der Fundus des Hauses zu diesem Zeitpunkt schon weitere Szenerien umfasste, ist nicht zu ermitteln, es steht jedoch zu vermuten, dass bis zur nachfolgenden Sommersaison ein grundlegender, typologisch ausgerich-

⁶³⁸ Vgl. Anm. 608.

⁶³⁹ Siehe Klaiber 1991, S. 7 f.; Wenger 1999, S. 27 f.

⁶⁴⁰ HStAS A 21 Bü 624, 31.

⁶⁴¹ In einem Brief an Herzog Carl Eugen vom 22. November 1766 gibt Colombo an, dass die bei ihm in Auftrag gegebene Gartendekoration für das Theater Solitude kurz vor der Vollendung stehe, HStAS A 21 Bü 183. Giosué Scotti wiederum erwähnt in einem Abrechnungsschreiben vom 3. Mai 1777, dass er vom 15. November bis zum 11. Dezember 1766 an der Herstellung einer Dekoration für das Theater Solitude und an der Vorbereitung von Opernaufführungen in den beiden Ludwigsburger Theatern beteiligt gewesen sei. Er habe mit den Arbeiten jedoch nur begonnen und sei dann wegen der herzoglichen Reise nach Venedig abberufen worden, HStAS A 21 Bü 625. Möglicherweise entstanden in den nachfolgenden Winterwochen ohne Scottis Beteiligung weitere Dekorationen für das Theater Solitude.

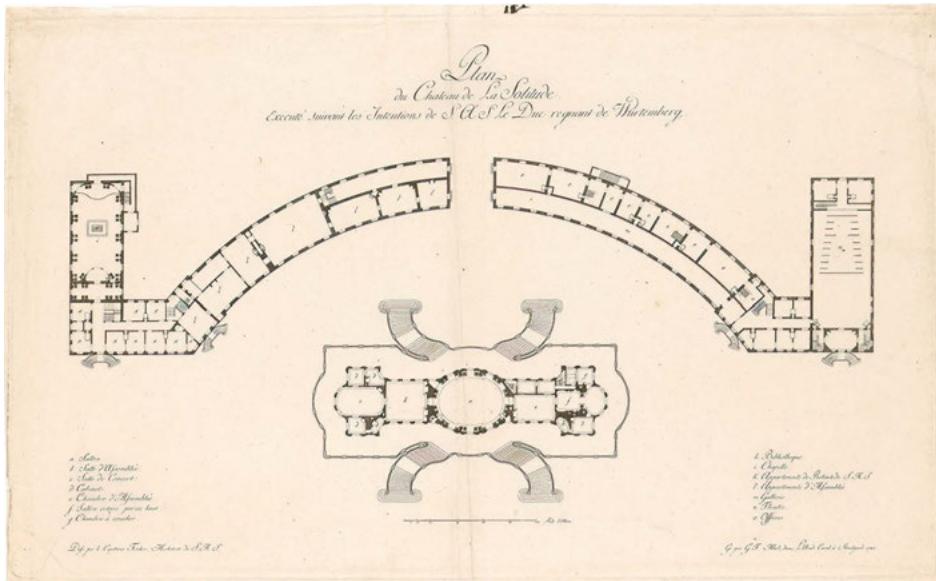


Abb. 62 Gottlieb Friedrich Abel nach Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer: *Plan du Chateau de La Solitude*, Kupferstich, 41,2 × 65,6 cm, 1785. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, A 46924.

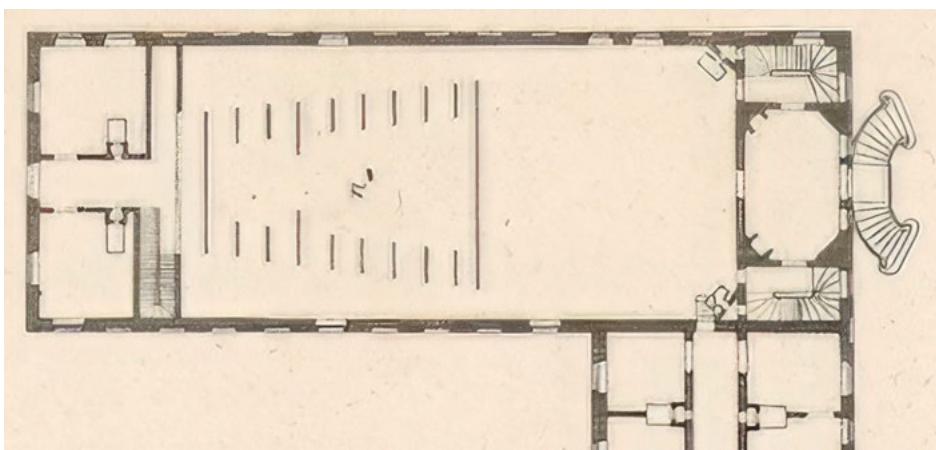


Abb. 63 Gottlieb Friedrich Abel nach Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer: *Plan du Chateau de La Solitude*, Ausschnitt.

teter Bestand angeschafft wurde. Die Vorzeichnungen dazu stammten mit einiger Wahrscheinlichkeit sämtlich von Innocente Colomba. Da Herzog Carl Eugen gewünscht hatte, dass, obwohl zu dieser Zeit Giosué Scotti bereits als Nachfolger im Amt des Dekorationsleiters im Gespräch war und regelmäßig als Vertreter fungierte, Colomba die Innenausstattung des neuen Theaters konzipierte, war

ihm vermutlich nicht minder daran gelegen, dass auch die Bühnenbilder von seinem bewährten Theatralarchitekten entworfen wurden. Für den herzoglichen Geburtstag am 11. Februar 1767 war keine Oper geplant, und in den höfischen Spielstätten standen keine Umbaumaßnahmen an, somit dürfte die Vervollständigung des Bühnenfundus auf der Solitude die letzte Aufgabe gewesen sein, der sich Colomba im Dienste Carl Eugens widmete. Es ist anzunehmen, dass alle erforderlichen Entwürfe vorlagen, als er im März 1767 den württembergischen Hof für immer verließ.⁶⁴² Die Herstellung der Dekorationen könnte zumindest teilweise noch während der sich anschließenden Wochen erfolgt sein.

Mit dem auf der Solitude vorhandenen Dekorationsbestand konnten die zahlreichen Aufführungen von Opera buffa, die bis zum Oktober 1771 durch das Reisetagebuch des Freiherrn von Buwinghausen-Wallmerode dokumentiert sind, sicherlich weitestgehend ausgestattet werden. Als 1773 die Vorstellungen von Theaterzöglingen der Militärakademie auf der Solitude einsetzen und sich das Repertoire wandelte, musste auch der Bühnenfundus erweitert werden. Zu dieser Zeit oblag es Giosué Scotti, neue Dekorationen anzufertigen und die vorhandenen aufzuarbeiten, worin er von den Eleven der Kunstakademie unterstützt wurde.⁶⁴³ Bei Bedarf konnten auch Ausstattungsstücke aus anderen Häusern beigezogen werden.

Im Jahre 1779 erfolgte die Abgabe von Dekorationen an das Kleine Theater an der Planie in Stuttgart. Über diesen Vorgang informiert das bereits erwähnte Konzept Christian Keims, in dem die Bühnenbilder, die dem Opernhaus Tübingen, dem Theater Solitude und dem Schlosstheater Ludwigsburg entnommen werden sollten, mit kurzen Beschreibungen verzeichnet sind.⁶⁴⁴ Von der Solitude sollten folgende Posten überführt werden: Ein *Zimmer*, ein *Zimmer oder Saal mosaique*, ein *Garten*, ein *Gefängnis*, der *Marcus Platz*, eine *Stadt*, ein *Wald*, sechs *Luftfriese* und der *Hauptvorhang*. Die Zusammenstellung spiegelt die Ausrichtung des auf der Solitude gepflegten Repertoires wider. Das *Zimmer* dürfte ein schlichtes, bürgerliches Ambiente verbildlicht haben, der *Saal mosaique* einen kunstvoll dekorierten Innenraum in einem Adelspalast. Die *Stadt* zeigte vermutlich eine Straße mit einfacher, profaner Bebauung. Zusammen mit dem *Garten* und dem *Wald* bildeten diese Positionen den für Komödie und Opera buffa erforderlichen Grundbestand, der in den ersten Jahren des Spielbetriebs auf der Solitude benötigt und vermutlich noch von Innocente Colomba entworfen worden war. Der *Marcus Platz* hingegen – offenbar eine Umsetzung des auch seinerzeit weithin bekannten Platzes im Zentrum der Stadt Venedig – dürfte im Rahmen einer Inszenierung, in der diese Lokalität gefordert war, angeschafft und im Weiteren als Vertreter der sogenannten *Rue italienne*, eines Platzes mit vornehmer

⁶⁴² Siehe hierzu auch S. 88.

⁶⁴³ Siehe Krauß 1907a, S. 546.

⁶⁴⁴ HStAS A 21 Bü 540. Siehe hierzu S. 187.

Bebauung, für gehobene Sujets genutzt worden sein.⁶⁴⁵ Auch das *Gefängnis* zeugt davon, dass das gespielte Repertoire spätestens seit der Aufnahme des Schulungsbetriebs für den künstlerischen Nachwuchs in das heiter-seriöse Zwischenfach hineinreichte. Repräsentiert wurde dieses durch die französische Opéra comique, die sich in den 1770er Jahren am württembergischen Hof zunehmender Beliebtheit erfreute. Im Unterschied zur Opera buffa werden in dieser Werkgattung die Dialoge zwischen den Arien nicht als gesungene Rezitative, sondern als Sprechtext vorgetragen. Die Handlung ist vorwiegend im bürgerlichen Milieu angesiedelt und sentimental Natur.⁶⁴⁶ Als prominentes Beispiel hierfür ist der Dreikakter *Le déserteur* (Sedaine/Boroni) zu nennen, der am 14. Dezember 1774 im Theater Solitude uraufgeführt wurde. Zu diesem Anlass schuf Giosué Scotti, einem erhaltenen Dekorationskonzept zufolge, eine *Gefängnisszenerie* mit praktikabler Treppe, die dann im Fundus verblieb.⁶⁴⁷ Besagtem Konzept ist des Weiteren zu entnehmen, dass zur Darstellung der *Place publique*, die als Spielort des dritten Aktes angegeben ist, die im Hause bereits vorhandene *Piazza S. Marco* genutzt wurde – dieses Bühnenbild muss demnach für das im Vorjahr gebotene Schauspiel *Le marchand de Smyrne* geschaffen worden sein.⁶⁴⁸ Auf die lange Zeit genutzte *Piazza S. Marco* werden wir noch in anderen Zusammenhängen zurückkommen.⁶⁴⁹

Die 1779 zur Abgabe an das Kleine Theater Stuttgart vorgesehenen Posten dürften den größten Teil der Bühnenausstattung des Theaters Solitude ausgemacht haben, wir wissen jedoch noch von der Existenz weiterer Stücke, die offenbar zunächst vor Ort verbleiben sollten.⁶⁵⁰ Es steht zu vermuten, dass in den nachfolgenden Jahren auch diese Restbestände schrittweise transferiert wurden, bis im September 1803 – das Kleine Theater an der Planie war inzwischen abgebrannt – die letzte auf der Solitude noch vorhandene Szenerie den Weg ins Stuttgarter Reithaustheater fand.⁶⁵¹ Bühnenbildelemente aus dem verlassenen Sommersitz könnten auch, direkt oder auf Umwegen, ins Schlosstheater Ludwigsburg gelangt sein, nachdem im Jahre 1802 der dortige Spielbetrieb wieder eingesetzt hatte. Ob sich im erhaltenen Ludwigsburger Fundus Stücke befinden, die von der Solitude stammen, bedarf im Folgenden der Prüfung.

⁶⁴⁵ Siehe hierzu auch S. 343.

⁶⁴⁶ Zu Geschichte und Werkform der Opéra comique siehe Schneider 1984, S. 107–116; Schneider/Wild 1997; Betzwieser 2002.

⁶⁴⁷ HStAS A 21 Bü 957, 166.

⁶⁴⁸ Das Stück wurde am 17. Februar 1773 im Anschluss an das Lustspiel *La chasse de Henrie IV.* gegeben, siehe Krauß 1907a, S. 537; Hartmann/Nägele 2000, S. 88. Es beruhte vermutlich auf Carlo Goldonis *L'Impresario di Smirna*, in dem als erster Szenenort ein Stadtplatz in Venedig angegeben wird. Die im Theater Solitude hierfür eingesetzte Bühnenbildversion war offenbar der *Piazza S. Marco* nachempfunden.

⁶⁴⁹ Siehe S. 227 und S. 350.

⁶⁵⁰ Scotti hatte beispielsweise für *L'Amour fraterno* (UA: 3. Jun. 1774) einen Triumphbogen mit Prospekt und Monument hergestellt (siehe Krauß 1907a, S. 538), der sich 1779 noch im Fundus des Theaters Solitude befunden haben dürfte.

⁶⁵¹ StAL E 18 I Bü 180, 1 und 2.

II.4.6 Opernhaus Kirchheim

II.4.6.1 Bau und Nutzung

Das im 16. Jahrhundert als Teil einer Landesfestung errichtete Schloss Kirchheim diente dem württembergischen Herrscherhaus ab dem späten 17. Jahrhundert vorwiegend als Witwensitz. Als Carl Eugen die Regierung antrat, residierte in Kirchheim die Witwe Herzog Eberhard Ludwigs, Johanna Elisabetha, geborene Prinzessin von Baden-Durlach.⁶⁵² Mit ihrem Tod im Jahre 1757 stand die zum geräumigen Wohnschloss ausgebauten Renaissanceanlage Carl Eugen uneingeschränkt zur Verfügung. Da der Ort nahe beliebter Jagdreviere gelegen war, besuchte ihn der Herzog nun zuweilen während der herbstlichen Hirschbrunst.⁶⁵³

1767 plante Carl Eugen einen längeren Aufenthalt in Begleitung des Hofstaats in Kirchheim. Mittlerweile waren ihm Oper und Ballett während seiner Landpartien zum unverzichtbaren Vergnügen geworden, und so sollte wie in Graefeneck und auf der Solitude auch in Kirchheim eine entsprechende Spielstätte entstehen.⁶⁵⁴ Bereits unter Herzog Eberhard Ludwig hatte man in der westlich des Schlosses gelegenen Hofgärtnerei eine kleine „ComoediantenEinrichtung“ geschaffen, die jedoch seit längerem nicht mehr vorhanden war.⁶⁵⁵ Das Gebäude war verpachtet und wurde als Viehstall und Futterhaus genutzt. Im September 1767, kurz vor dem geplanten Hoflager, ließ Herzog Carl Eugen die Hofgärtnerei zum Opernhaus umgestalten. Für die Baumaßnahmen und die Bühnentechnik zeichnete Christian Keim, für die Innendekoration Giosué Scotti verantwortlich.⁶⁵⁶ Letzterer erhielt am 28. September 1767 aus der Kirchheimer Oberamtskasse 100 Gulden ausbezahlt. Nach Abschluss des Projekts reisten Keim und Scotti nach Tübingen, um dort ein weiteres Theater einzurichten.

Im Graphikbestand des Museums Ludwigsburg liegt eine lavierte Federzeichnung (Abb. 64) vor, die den Schriftzug „Teatro di Kircheim“ trägt und mit großer Wahrscheinlichkeit von Giosué Scotti gefertigt wurde.⁶⁵⁷ Sie vereinigt den Grundriss des Hauses und einen Längsschnitt in einer Darstellung. Wir erkennen die glockenförmige Anlage des Zuschauerraums, die der des Ludwigsburger Schlosstheaters ähnlich ist, und Treppenanlagen zu beiden Seiten. Der Wandaufriß zeugt von einer durchaus aufwendigen Gestaltung und lässt erkennen, dass Herzog Carl Eugen, kurze Zeit nach den erheblichen Kostenreduktionen im Bühnenwesen der Hauptresidenz, gewillt war, die eingesparten Gelder zumindest

⁶⁵² Siehe Reichelt 2006, S. 378 f.

⁶⁵³ Siehe ebd., S. 380 f.

⁶⁵⁴ Eine ausführliche Darstellung der Geschichte des Kirchheimer Opernhauses unter Berücksichtigung von Archivalien im Hauptstaatsarchiv Stuttgart und im Stadtarchiv Kirchheim liefert Bidlingmaier, 1991, S. 89–101.

⁶⁵⁵ HStAS A 249 Bü 1223.

⁶⁵⁶ Siehe Bidlingmaier 1991, S. 89.

⁶⁵⁷ Museum Ludwigsburg, Inv.-Nr. 515. Erwähnt bei Bidlingmaier 1997, Anm. 40.

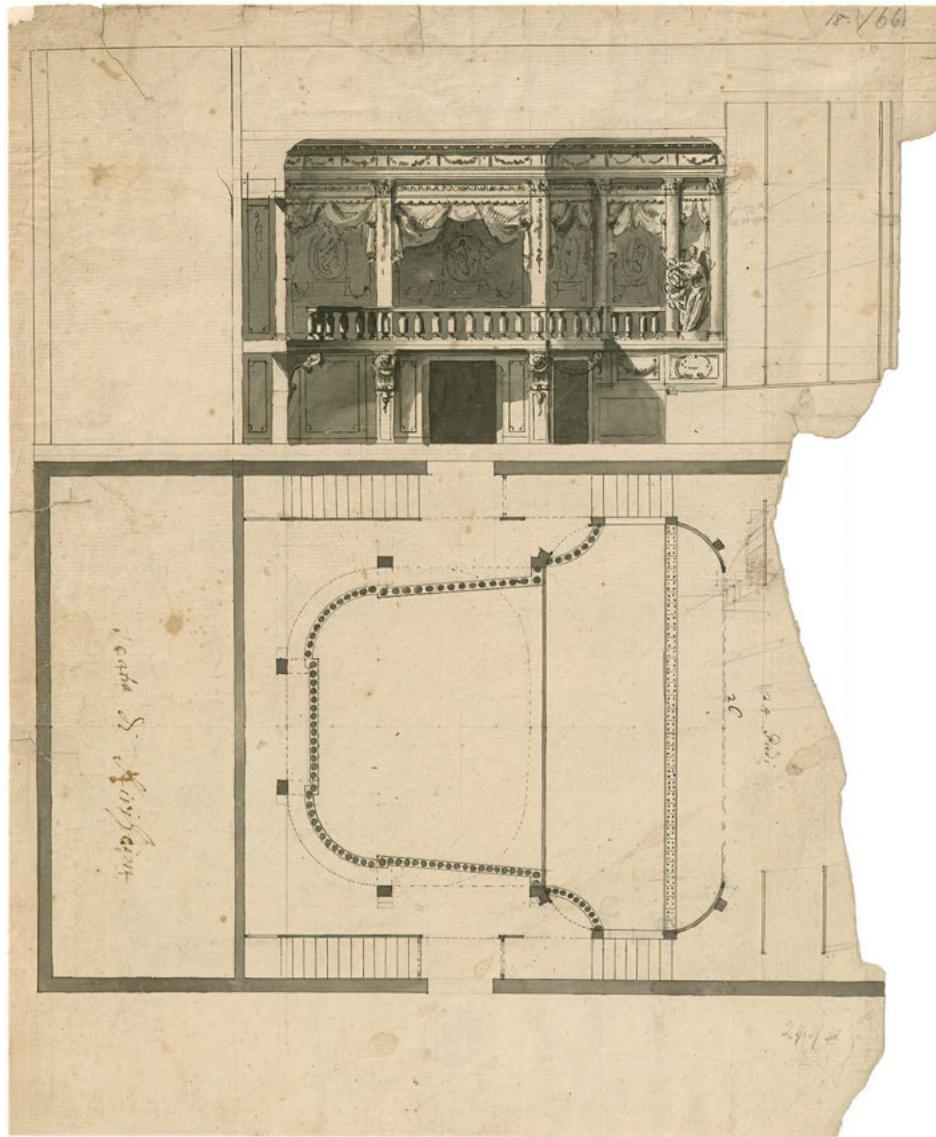


Abb. 64 Giosué Scotti: *Teatro di Kirchheim*, Grundriss und Längsschnitt, Feder, laviert. Ludwigsburg, Ludwigsburg Museum, 515.

teilweise in seinen Nebenresidenzen zu investieren. Im unteren Bereich des zweigeschossigen Aufbaus erscheinen Wandfelder mit Schmuckrahmen, zwei Türöffnungen sowie drei in den Raum gerückte, mit L wenkopfkonsolen gezierte Pilaster, auf denen eine Galerie aufruht. Diese wiederum ist mit einer Balustrade versehen und weist von Pilastern und Säulen flankierte sowie von Vorh gen  berfangene Logen auf. Die Rückwände der Logen tragen hochviale Medaillons

mit Figurendarstellungen, unterfangen von geschwungenen, vermutlich ebenfalls in Malerei auszuführenden Postamenten. Die Pilaster und Säulen weisen korinthische Kapitelle auf und stützen ein Gebälk mit Girlandenfries. Die Zeichnung ist – vermutlich aufgrund einer Beschädigung – rechtsseitig unregelmäßig beschnitten, weshalb in der Darstellung nur noch der vordere Teil der Bühne zu sehen ist. Im Grundriss erkennt man die vorderste rechte und die beiden vorderen linken Kulissengassen, im Wandaufriß die ersten drei Kulissenpositionen. Von besonderem Interesse sind zwei Maßeintragungen: Die Breite der Bühnenöffnung wird mit 26 Fuß (ca. 7,43 m), der Abstand zwischen den beiden vorderen Kulissen mit 24 Fuß (ca. 6,86 m) angegeben. Wir entnehmen daraus, dass das Kirchheimer Theater ein gutes Stück kleiner war als das Ludwigsburger Schlosstheater, in dem die Breite der Bühnenöffnung mit ca. 10,20 m und der Abstand zwischen den vorderen Kulissen mit ca. 8,20 m gemessen werden können. Da auch die Höhenmaße der beiden Bühnen in einem entsprechenden Verhältnis zueinander gestanden haben dürften, kann wiederum geschlossen werden, dass aus Kirchheim stammende Kulissen und Prospekte bei einer Übernahme nach Ludwigsburg vergrößert werden mussten. Die Maßangaben zum Kirchheimer Theater stellen wertvolle Hinweise hinsichtlich der räumlichen Gegebenheiten in den Nebenspielstätten Herzog Carl Eugens dar. Es ist davon auszugehen, dass die Bühnen in Grafeneck, auf der Solitude und in Teinach ähnliche Dimensionen aufwiesen.

Über die erste Bespielung des Kirchheimer Opernhauses unterrichtet uns wiederum das Reisetagebuch des Freiherrn von Buwinghausen-Wallmerode.⁶⁵⁸ Am 30. September 1767 traf der Herzog in Kirchheim ein, am Folgetag nahmen der Hofstaat und das „Theatre“ dort Quartier. Am 2. Oktober erfolgte die Eröffnung des Theaters mit Niccolò Jommellis komischer Oper *Il matrimonio per concorso* (UA: 4. Nov. 1766, SLU). Das Stück wurde dann im Verlauf des Hoflagers noch viermal wiederholt. Des Weiteren spielte man viermal *Il filosofo di campagna*, dreimal *Il ratto della sposa* sowie jeweils einmal *La serva scaltra*, *Lo spirito di contraddizione* und *Il gubernatore di Malmantile*. Außerdem gab man zweimal „das neue Pastorelle von Mrs. Jomelli“, wobei es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um *La critica della Musica* handelte, ein Singspiel, das einige Wochen später in Tübingen wiederholt wurde.⁶⁵⁹ An drei Abenden wurde die Operndarbietung durch Ballett ergänzt: Erwähnt werden das *Harlequins-Ballett*, *Die Baurenhochzeit* und das „Ballett vom Durand“.

Während des Kirchheimer Hoflagers im Oktober 1767 konnte also bereits zwischen sieben komischen Opern gewählt werden, die sich aufgrund ihrer Thematik und überschaubarer szenischer Erfordernisse für die Aufführung im Rahmen einer Landpartie eigneten. Eine von ihnen wurde in Kirchheim vermutlich

⁶⁵⁸ Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 7–12.

⁶⁵⁹ Siehe ebd., S. 23, sowie Anm. 558 dieser Arbeit.

zum ersten Mal gegeben, alle anderen müssen zuvor im Theater Grafeneck, im Schlosstheater Ludwigsburg oder im Theater Solitude eingeführt worden sein.

Zur Hirschbrunst des Jahres 1771 verzeichnete Freiherr von Buwinghausen-Wallmerode einen weiteren Aufenthalt des Hofes in Kirchheim.⁶⁶⁰ Dieses Mal kamen im Opernhaus viermal *Lo spirito di contraddizione*, dreimal *Il filosofo di campagna* und einmal *Il ratto della sposa* zur Darstellung, also drei Opere buffe, die man bereits 1767 hier geboten hatte. Hinzu traten mit *Il dottore* und *Le contese par amore* Stücke, die in den Jahren davor auf der Solitude neu erschienen waren. Weitere Angaben zu Opernaufführungen in Kirchheim finden sich nicht. 1775 und 1784 kam Herzog Carl Eugen jeweils in Begleitung einer kleinen Hofgesellschaft und ohne Theaterpersonal hierher⁶⁶¹ – sein Interesse an der Bühnenkunst hatte zu dieser Zeit bereits deutlich nachgelassen.

Die Aufsicht über das Kirchheimer Opernhaus führte der Gärtner Johann Michael Kerner, der auch von 1769 bis 1794 Pächter des Schlossgartenareals war. Er machte sich nach Ausweis diverser Zeugnisse vorbildlich um den Erhalt des Gebäudes und seiner Ausstattung verdient und zeigte insbesondere bei einigen schweren Hagelunwettern großen Einsatz.⁶⁶² In den 1790er Jahren mussten infolge von Sturmschäden mehrfach Reparaturen vorgenommen werden. Nachdem Herzog Carl Eugen 1793 verstorben war, wurde Schloss Kirchheim seiner Gattin Franziska als Witwensitz zugewiesen. Da sie der Bühnenkunst wenig Interesse entgegenbrachte, hatte sie für das Theater keine Verwendung und nutzte den anbei noch vorhandenen Stall zur Unterbringung von Geflügel. 1796 wurde das inzwischen stark baufällige Gebäude abgerissen.⁶⁶³

II.4.6.2 Der Dekorationsfundus

Zur Bühnenausstattung, die im Theater Kirchheim eingesetzt wurde, finden sich nur wenige archivalische Hinweise. In seinem Pachtgesuch, das Gärtner Kerner im Jahre 1769 an die Hofverwaltung richtete, führt er an, dass er sich in den vorausgegangenen zwei Jahren um das „OpernHauß samt Decorationen“ gekümmert habe.⁶⁶⁴ Demnach muss es vor Ort einen stehenden Fundus gegeben haben, ebenso wie dies in den Häusern in Grafeneck, auf der Solitude und in Tübingen der Fall war. Da Herzog Carl Eugen bei der Einrichtung der Nebentheater sicherlich von einer längerfristigen Nutzung ausging, war die Anschaffung eines Grundbestandes an Szenerien auch durchaus sinnvoll. Zwar konnten Dekorationen unter den Hofbühnen ausgetauscht werden, die Transporte und die teilweise erforderlichen Umarbeitungen waren jedoch zeit- und kostenaufwendig

⁶⁶⁰ Siehe ebd., S. 259–266.

⁶⁶¹ HStAS A 249 Bü 1223; StadtA Ki A 39.

⁶⁶² Siehe Bidlingmaier 1991, S. 98 f.

⁶⁶³ Siehe ebd., S. 100.

⁶⁶⁴ HStAS A 249 Bü 1223.

und belastend für das Material. So dürfen wir davon ausgehen, dass Herzog Carl Eugen auch für das Theater Kirchheim die typischen Szenenbilder der Opera buffa wie *Zimmer, Saal, Stadt, Garten, Wald*, gegebenenfalls auch *Ländliche Gegend* anfertigen und unter Hinzunahme einiger im Stuttgarter Opernhaus entbehrlicher Stücke eine angemessene Ausstattung zusammenstellen ließ.

Ein weiterer archivalischer Hinweis ermöglicht Rückschlüsse auf den Kirchheimer Dekorationsbestand: Am 15. Dezember 1777 kam im Opernhaus Stuttgart die opéra comique *Tom Jones* zur Aufführung. Es liegt ein Kostenvoranschlag zu den Restaurierungen und Umarbeitungen vor, die an den ausgewählten Dekorationsteilen durchzuführen waren.⁶⁶⁵ Für das zweite Szenenbild sollten die Kulissen der sogenannten *Alten Elyseischen Gefilde*⁶⁶⁶ verwendet werden und dazu „der Prospekt von dem Kirch-Theatre“, der zu diesem Anlass vergrößert werden sollte. Es befanden sich also zum damaligen Zeitpunkt noch Dekorationen im Kirchheimer Opernhaus. Die zweite Szene von *Tom Jones* erfordert eine Baumallee in einem vornehmen Garten, wobei im Hintergrund eine Landschaft mit weiteren Alleen und einem Herrenhaus zu sehen sein soll. Der Prospekt aus Kirchheim muss diesen Vorgaben in gewisser Weise entsprochen haben, um hier zum Einsatz kommen zu können. Aus der genannten Notiz ist des Weiteren zu schließen, dass zu dieser Zeit bei Bedarf Dekorationen aus den Häusern der Nebenresidenzen, die nicht mehr in Benutzung waren, ins Stuttgarter Opernhaus gebracht und auf die dortige, wesentlich größere Bühne formatiert wurden. Diese Information ist in Zusammenhang mit der Zuordnung der im Ludwigsburger Fundus erhaltenen *Weinberggegend* von Interesse. Über den Verbleib der übrigen zum Kirchheimer Bestand gehörigen Dekorationen ist nichts zu ermitteln.

II.4.7 Opernhaus Tübingen

II.4.7.1 Bau und Nutzung

Vom 28. Oktober bis zum 3. Dezember des Jahres 1767 hielt sich Herzog Carl Eugen mit seinem Hofstaat in Tübingen auf.⁶⁶⁷ Der Besuch diente in erster Linie einer Visitation der Universität, deren Rektorenamt sich der Herzog als erster württembergischer Regent übertragen ließ, sowie der Kontaktpflege mit den Honoratioren der Stadt.⁶⁶⁸ Das Verhältnis des protestantischen Tübingen zu seinem als tyrannisch und unmäßig verschwenderisch bekannten Landesherrn gestaltete sich durchaus problematisch, so hatte Carl Eugen drei Jahre zuvor den Amtmann Huber, der sich gegen eine unrechtmäßige Steuer aufgelehnt hatte, auf dem Hohenasperg inhaftiert. Die Jahre ungehemmter fürstlicher Willkür

⁶⁶⁵ HStAS A 21 Bü 959, 98.

⁶⁶⁶ Zum Bühnenbild *Alte Elysische Gefilde* siehe Kp. III.1.5.2.

⁶⁶⁷ Zum Verlauf des Aufenthaltes siehe Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 12–23.

⁶⁶⁸ Siehe hierzu Forderer 1942, S. 35.

waren jedoch vorüber, und Carl Eugen bemühte sich durch Zugeständnisse um ein besseres Ansehen in Tübingen. In gleicher Weise war der Magistrat bestrebt, den Herzog würdig zu empfangen und gewogen zu stimmen, wobei die enorme Summe, die der fürstliche Aufenthalt die Stadt letztendlich kosten sollte, in den Rechnungsakten mit einiger Süffisanz kommentiert wurde. Man vermerkte, der Herzog habe „geruht mit einem ansehnlichen und nombreusen Hofstaat 5 Wochen lang allhier in dem Collegio zu sejournieren und sowohl mit Jagen als auch mit Visitierung der Universität sich zu divertieren“.⁶⁶⁹ Die hohen Gäste hatten demnach im sogenannten Collegium illustre, einer 1559 von Herzog Christoph gegründeten Ausbildungsanstalt für junge Adelige, logiert.⁶⁷⁰

Neben den politischen Pflichten widmete sich Carl Eugen ausführlich den gewohnten Vergnügungen, so fuhr er tagsüber zumeist mit der Kutsche zur Jagd in den angrenzenden Schönbuch und lud abends ein ausgewähltes Publikum zu Konzerten, Bällen und weiteren gesellschaftlichen Vergnügungen. Mit nichts war der Glanz seiner fürstlichen Hofhaltung jedoch besser zu demonstrieren als mit der von ihm so intensiv gepflegten Bühnenkunst. So hatte der Herzog im Vorfeld verfügt, dass Tübingen anlässlich seines Besuchs ein Opernhaus erhalten sollte. Man schuf hierzu keinen Neubau, sondern richtete die Bühne im Reithaus des Collegium illustre ein.⁶⁷¹ Das Gebäude war 1669 auf einem vor der Stadt gelegenen, als „Blaichin“ bezeichneten Gelände errichtet worden. Es war 150 Schuh (42,9 m) lang, 46 Schuh (13,16 m) breit und ohne das Dach 15 Schuh (4,29 m) hoch, besaß ein 10 Schuh (2,59 m) hohes Portal und innen ein Vorzimmer. Nur eine Seite, die das Reithaus mit der angrenzenden Rennbahn gemeinsam hatte, war von Stein gebaut. Bei der Umwandlung des Gebäudes in ein Opernhaus erhielten nun die drei übrigen Seiten „starke Einbauten“, ansonsten dürften kaum Änderungen erforderlich gewesen sein, sodass das Augenmerk auf die bühnentechnische Einrichtung und die dekorative Ausgestaltung gelegt werden konnte.⁶⁷² Maschinist Christian Keim und Theatermaler Giosué Scotti, die unmittelbar zuvor das Opernhaus in Kirchheim realisiert hatten, führten auch in Tübingen innerhalb weniger Wochen die erforderlichen Arbeiten aus.⁶⁷³

Am 30. Oktober 1767 wurde die neue Spielstätte mit Dellers *Lo spirito di contraddizione*, einer bereits mehrfach in Grafeneck und Kirchheim gegebenen

⁶⁶⁹ Zitiert nach Rauch 2007, S. 2.

⁶⁷⁰ Zu Funktion und Geschichte des Tübinger Collegium illustre siehe Willburger 1911, S. 1–33.

⁶⁷¹ Die Umstände des Theatereinbaus und die architektonischen Gegebenheiten schildert Forderer, 1942, S. 35 f.

⁶⁷² Forderer, 1942, S. 36, vermutet, für den Umbau des Reithauses sei Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer, Baumeister der Schlösser in Hohenheim und Scharnhäusen, verantwortlich gewesen, führt hierfür jedoch keine Belege an.

⁶⁷³ Siehe hierzu auch S. 212. Freiherr von Buwinghausen-Wallmerode erwähnt in seinem Reisetagebuch, das Tübinger Reithaus sei zum Theater umgestaltet worden, während sich der Hof in Kirchheim aufhielt (30. September bis 27. Oktober 1767), Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 13.

opera buffa, eröffnet.⁶⁷⁴ Anderntags folgte eine Wiederholung von Jommellis *Il matrimonio per concorso*, und am 4. November, dem stets glanzvoll begangenen Karlstag, wurde ein erster Höhepunkt mit der Uraufführung von Jommellis Neuschöpfung *Il cacciatore deluso* gesetzt.⁶⁷⁵ In den fünf nachfolgenden Wochen wurden vier weitere Stücke aus dem Repertoire teilweise mehrfach wiederholt, sodass man bis zur Abreise der Hofgesellschaft auf 26 Vorstellungen kam – ein beeindruckender Einstand für den neuen Musentempel. Die Begeisterung vor Ort war jedoch nicht ungeteilt, so suchte man von Seiten des Evangelischen Stiftes, mit dessen Erziehungszielen der höfische Bühnenzauber natürlich kaum zu vereinbaren war, die Stipendiaten durch zahlreiche Verordnungen von der Teilnahme am unwürdigen Treiben im Opernhaus fernzuhalten.⁶⁷⁶

In den Jahren 1768 und 1769 scheint das Tübinger Theater geruht zu haben, um dann anlässlich eines erneuten Besuches Carl Eugens in der Universitätsstadt 1770 wiederbelebt zu werden. Zwischen dem 25. Oktober und 16. November fanden immerhin fünf Aufführungen bereits bekannter Stücke statt.⁶⁷⁷ 1772 gab es im Opernhaus eine Komödiennaufführung und 1773 ein großes Konzert, danach scheint es nur noch zu gelegentlichen Nutzungen gekommen zu sein.⁶⁷⁸ Gespielt wurde ausschließlich, wenn der Herzog in der Stadt war. Dessen Interesse an der Tübinger Universität war jedoch mit Gründung der Karlsschule, deren Verlegung nach Stuttgart und letztendlich deren Erhebung zur Universität 1781 zunehmend geschwunden, ebenso wie seine persönliche Teilnahme am Bühnenwesen. Als 1779 Dekorationen für das Kleine Theater an der Planie in Stuttgart benötigt wurden, belieh man unter anderem das Tübinger Haus.⁶⁷⁹ In Röders 1791 veröffentlichtem *Geographischem Statistisch-Topographischem Lexikon von Schwaben* ist zu lesen, das Tübinger Theater werde nur „höchst selten gebraucht“.⁶⁸⁰ 1792 beriet man sich darüber, die Universitätsbibliothek in dem Gebäude unterzubringen, was jedoch verworfen wurde.⁶⁸¹ 1801, inzwischen war der schauspielbegeisterte Herzog Friedrich II. an der Regierung, ging noch eine Aufführung von Shakespeares *Julius Caesar* über die Tübinger Bühne. Im Sommer 1802 brach man das Opernhaus ab und verkaufte das Material. Der Erlös ging an die fürstliche Rentkammer und an den Kirchenrat.

⁶⁷⁴ Zu den Theateraufführungen, die im Herbst 1767 in Tübingen gegeben wurden, siehe ebd., S. 13 f.

⁶⁷⁵ *Il cacciatore deluso* wurde demnach nicht, wie beispielsweise bei Forderer 1942, S. 37, und Rauch 2007, S. 1, angegeben, zur Eröffnung des Tübinger Opernhauses gespielt, vielmehr hatte man Aufführungen zweier bereits bekannter Stücke vorangestellt.

⁶⁷⁶ Siehe Forderer 1942, S. 37 f.

⁶⁷⁷ Siehe Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 223–233.

⁶⁷⁸ Siehe Forderer 1942, S. 38.

⁶⁷⁹ HStAS A 21 Bü 540. Siehe hierzu S. 187.

⁶⁸⁰ Röder 1792, Sp. 784.

⁶⁸¹ Siehe Forderer 1942, S. 38.

II.4.7.2 Der Dekorationsfundus

Unter den Akten zum höfischen Bühnenwesen findet sich eine Inventarliste, die mit der Überschrift „Consignatio der Dekorationen so auf dem herzogl. Theater in Tübingen verblieben sind“ versehen ist.⁶⁸² Das Schriftstück trägt weder Signatur noch Datum, gehört jedoch zu einem Konvolut von Verwaltungsschreiben, die im Juni 1779 verfasst wurden und den künftigen Bühnenbetrieb am Kleinen Theater Stuttgart betreffen. Die Einordnung in diesen Aktenbestand lässt darauf schließen, dass die Liste in Zusammenhang mit der Planung des Transfers von Dekorationen an das Kleine Theater erstellt wurde. Folgende Positionen werden aufgeführt: Ein *Zimmer*, ein *Saal*, ein *Wald* (vormals *Elysische Felder*), eine *Stadt*, ein *Garten*, 6 Kulissen eines *Gartens*, nebst einem Vorhang von „*Grot de Verdure*“, 2 Szenen eines *Porto di mare*, 8 Luft-Friese, ein vorderer Vorhang am Portal, ein Vorhang mit Landschaft, der zum *Wald* gebraucht wird. Demnach war auch in Tübingen, analog zum Ludwigsburger Schlosstheater und zum Theater Solitude, das typologische Grundrepertoire *Zimmer*, *Saal*, *Garten*, *Stadt* und *Wald* vorhanden, ergänzt um einige Stücke, die offenbar aufgrund besonderer szenischer Anforderungen hinzugekommen waren. Die vier erstgenannten Bühnenbildtypen wurden in Tübingen vermutlich durch Neuanfertigungen vertreten, die in der Anfangszeit des Hauses angeschafft worden waren. Als Waldszenerie verwendete man hingegen zwölf ältere Kulissen *Elysischer Gefilde* in Verbindung mit einem Landschaftsprospekt – mit der Frage nach der Provenienz dieser Stütze werden wir uns noch befassen.⁶⁸³ Die sechs Kulissen eines weiteren *Gartens* und der Prospekt zu einer *Grotte*, aus denen man eine Naturszenerie komponiert hatte, dürften dem Bestand des Stuttgarter Opernhauses entnommen worden sein, desgleichen die beiden Kulissen eines *Porto di mare*. Die Formulierung „so auf dem herzogl. Theater in Tübingen verblieben sind“, lässt darauf schließen, dass sich zur Zeit der regen Nutzung des Hauses in den Jahren 1767 und 1768 noch weitere Bühnenbilder vor Ort befunden hatten, die zwischenzeitig anderweitig benötigt und daher abgezogen worden waren.

Am 6. September 1779 verfasste Hofmaschinist Keim das bereits mehrfach erwähnte Konzept, in dem die zum Transfer an das neue Stuttgarter Haus vorgesehenen Bühnenbilder aufgeführt sind.⁶⁸⁴ Von Tübingen sollten die beiden *Zimmer*, die *Stadt*, der *Wald* und die *Grotte de Verdure* abgegeben werden, wobei aus dem Text zu erschließen ist, dass sich die Stücke bereits in Stuttgart befanden und nun aufgearbeitet werden sollten.⁶⁸⁵ Die Kulissen zweier Dekorationen bedurften einer Erhöhung, woraus zu schließen ist, dass die Bühne des Tübinger

⁶⁸² HStAS A 21 Bü 959, 58.

⁶⁸³ Siehe S. 241.

⁶⁸⁴ HStAS A 21 Bü 540.

⁶⁸⁵ Zur Walddekoration ist Folgendes vermerkt: „...es könnte aber der vordere Vorhang, so auch von Tübingen mitgebracht worden, und Garten oder Landschaft vorstellet, hier zu gerichtet (werden)“.

Theaters etwas kleiner war als die der Stuttgarter Alltagsspielstätte. Vermutlich wurden die wenigen Stücke, die noch im Tübinger Fundus verblieben, in der Folgezeit ebenfalls nach Stuttgart transportiert. Als Herzog Friedrich 1801 eine Aufführung von Shakespeares *Julius Caesar* in Tübingen ausrichten ließ, müssen die hierzu benötigten Dekorationen anderweitig entliehen worden sein. Sollten beim Abbruch des Hauses im Sommer 1802 noch Ausstattungsstücke vor Ort vorhanden gewesen sein, könnten diese in das Kleine Theater Stuttgart oder in das zu dieser Zeit neu belebte Schlosstheater Ludwigsburg gelangt sein. Zu prüfen ist, ob die im heutigen Ludwigsburger Fundus erhaltenen Bühnenbilder *Ely-sische Gefilde* und *Straßenbild* mit den ehemals im Tübinger Theater befindlichen Dekorationen gleichen Themas in Verbindung gebracht werden können.

II.4.8 Opernhaus Teinach

Vom 5. Juli bis zum 2. August des Jahres 1770 hielt sich Herzog Carl Eugen zur Sommerfrische im Kurbad Teinach auf. Im Reisetagebuch ist hierzu Folgendes vermerkt: „Nachdem sich der Herzog vorgenommen hatte, den Deinacher Sau-erbrunnen ein wenig besser in Ruf und Aufnahme zu bringen, so wurde heuer beschlossen, statt der alljährlichen Reise nach Graveneck, heuer nach Deinach zu gehen.“⁶⁸⁶ Ein herzoglicher Aufenthalt stellte für einen Kurort wie Teinach einen beträchtlichen Wirtschaftsfaktor dar. Mit dem Regenten reisten 326 geladene Mitglieder des Hofadels an, die im Reisetagebuch namentlich genannt werden.⁶⁸⁷ All diese Personen mussten untergebracht und verköstigt werden – etliche von ihnen logierten außerhalb der in herzoglichem Besitz befindlichen Gebäude –, und auch Handwerk und Gewerbe erhielten durch die vielfältigen Bedürfnisse der hohen Herrschaften zusätzliche Aufträge.

Teinach zählte seit dem 17. Jahrhundert zu den beliebtesten Heilbädern der württembergischen Herzöge.⁶⁸⁸ Eberhard Ludwig ließ dort um 1700 ein Sommerpalaïs errichten und leistete sich 1714 auch ein Theater, das jedoch offenbar nicht dauerhaft genügte – 1724 wurde eine neue Spielstätte in das damalige Reithaus eingebaut.⁶⁸⁹ Carl Eugen besuchte den Schwarzwaldort bereits als junger Regent im Jahre 1746 zusammen mit seiner Gattin Elisabeth Fiederike Sophie. 1764 fasste der Herzog einen längeren Besuch in Teinach ins Auge und ließ aus diesem Grund den Zustand des Theaters von einem Sachverständigen untersuchen.⁶⁹⁰ Das Ergebnis fiel ungünstig aus, und so wurde der Plan zu einem Neubau gefasst. 1767 beriet man sich über eine passende Stelle. Doch erst als sich 1770 der herzogliche Sommeraufenthalt konkretisierte, wurde das Vorha-

⁶⁸⁶ Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 190.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 190–194. Vgl. auch Greiner 1986, S. 18.

⁶⁸⁸ Vgl. Greiner 1986, S. 14–23.

⁶⁸⁹ Siehe Krauß 1907b, S. 381 und 390.

⁶⁹⁰ Siehe Krauß 1907a, S. 500.

ben umgesetzt. Das neue Opernhaus war 136 Schuh (38,96 m) lang, 50 Schuh (14,32 m) breit sowie 30 Schuh (8,59) hoch und war in Holz errichtet. Die dekorative und bühnentechnische Ausstattung besorgten erneut Giosué Scotti und Christian Keim. Das Teinacher Theater war in der Grundfläche den Häusern in Grafeneck (ca. 42 × 10 m) und Tübingen (ca. 42,9 × 13,2 m) vergleichbar. Die Vermutung liegt nahe, dass die Bühnenmaße jeweils so gewählt wurden, dass bei Bedarf Dekorationen zwischen den Spielorten ausgetauscht werden konnten.

Ebenso wie die Einrichtung der beiden Bühnen in Kirchheim und Tübingen belegt der Bau des Opernhauses in Teinach den Entschluss Herzog Carl Eugens, nach der maßgeblichen Reduzierung des Theateretats in der Hauptresidenz Ludwigsburg umso mehr in das Bühnenwesen der Nebenresidenzen zu investieren. Wie bereits erwähnt, fand der Fürst eine Zeit lang mehr Gefallen am leichten Sujet der *Opera buffa* als an dem der *Opera seria* und genoss das Theatervergnügen besonders in der entspannten Atmosphäre seiner Sommersitze. Bei entsprechenden Anlässen wurde allerdings nach wie vor die aufwendige Ausstattungsoper gepflegt, so ließ der Herzog am 11. Februar 1770 anlässlich seines Geburtstages im großen Ludwigsburger Opernhaus Antonio Sacchinis *Calliroe* aufführen, wofür immerhin eine Summe von 5233 Gulden, 6 Kreuzern, eingesetzt wurde.⁶⁹¹ All dies lässt erkennen, dass sich Carl Eugen trotz der prekären finanziellen Umstände nur sehr zögernd bereitfand, seine persönlichen Ansprüche zu mäßigen. Ein nachdrücklicher Sinneswandel, der zu einem sparsameren, vernunftbetonten Agieren des Fürsten auf dem Felde der höfischen Repräsentation führte, erfolgte erst im Laufe der 1770er Jahre.

Bereits die Anreise zur Sommerfrische in Teinach gestaltete sich als aufwendiges Unterfangen. Im Reisetagebuch wird erwähnt, dass das „Theatre“ erst einen Tag nach dem Hofadel anreiste, da 1200 Pferde für den Transport der gesamten „Suite“ benötigt wurden, und der Vorgang nicht an einem Tag zu bewältigen war.⁶⁹² Während des vierwöchigen Aufenthaltes wurde dann an sieben Abenden komische Oper gegeben.⁶⁹³ Viermal spielte man *Le contese par amore*, zweimal *Il signor dottore* und einmal *Il filosofo di campagna*, also Stücke, die zuvor bereits mehrfach in Grafeneck, Kirchheim, Tübingen oder auf der Solitude dargeboten worden waren. Nach dieser kurzen, aber lebhaften Spielzeit fand das Teinacher Bühnenwesen allerdings keine Fortsetzung, und das Theatergebäude blieb verlassen. Für die Jahre 1774/75 sind Zimmermannsarbeiten in den Akten vermerkt.⁶⁹⁴ Vermutlich handelte es sich dabei um Instandhaltungsmaßnahmen, durch die man versuchte, die Spielstätte für weitere mögliche Nutzungen bereit zu halten – es sind jedoch keine solchen belegt. Als Herzog Carl Eugen die Errichtung eines kleinen, preiswert zu betreibenden Theaters für die Alltagsvorstellungen in Stutt-

⁶⁹¹ Siehe ebd., S. 528.

⁶⁹² Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 190.

⁶⁹³ Ebd., S. 190–206.

⁶⁹⁴ HStAS A 333 Bü 39, 2.

gart plante, wurde in Betracht gezogen, das Teinacher Opernhaus zu versetzen oder auf Abbruch zu verkaufen und den Erlös in einen Neubau zu investieren.⁶⁹⁵ Zuletzt entschied man sich für die erstgenannte Lösung als die kostengünstigere. 1779 wurde das Teinacher Theater abgetragen und mit dem Baumaterial das Kleine Theater an der Planie in Stuttgart aufgeführt. Das Teinacher Haus, kurz vor dem Rückgang des herzoglichen Interesses am Bühnenwesen errichtet, war somit nach nur einer Saison der Bespielung und neun Jahren ungenutzter Existenz wieder verschwunden.

Über die Bühnenausstattung, die im Theater Teinach verwendet wurde, ist wenig zu ermitteln, die Umstände sprechen jedoch dafür, dass für das Haus vor seiner Eröffnung kein eigener stehender Dekorationsfundus angeschafft wurde. Anders als im Falle der zuvor eingerichteten Nebenbühnen war bei dem selten besuchten Kurbad Teinach keine regelmäßige Bespielung zu erwarten. So ist davon auszugehen, dass die Szenerien, die zur Ausstattung der drei vorgesehenen Repertoirestücke erforderlich waren, aus einer der anderen Nebenspielstätten entliehen und kurz vor dem Sommeraufenthalt des Hofes im Teinacher Theater installiert wurden. Welchem Haus die Stücke entnommen wurden, lässt sich mit einiger Sicherheit erschließen: Wie bereits erwähnt, findet sich im heutigen Bühnenbildbestand des Ludwigsburger Schlosstheaters ein Vorhang mit Darstellung eines *Musenreigens*, der rückseitig unter anderem die Beschriftungen „Premier prospect de Graffeneck“ und „Deinnacher prospect“ trägt.⁶⁹⁶ Offenbar hatte das Stück zum Bestand des Theaters Grafeneck gehört und war für die Spielsaison im Sommer 1770 nach Teinach ausgeliehen worden. Somit liegt die Vermutung nahe, dass auch die Bühnenbilder von der Rauen Alb herbegeholt wurden. Der Ort lag zwar weiter von Teinach entfernt als die Solitude, Kirchheim oder Tübingen, bot sich jedoch für die Ausleihe an, da das dortige Hoflager in jenem Jahr zugunsten des Teinacher Kuraufenthalts entfiel und Dekorationen daher ohne Eile hin und her transportiert und bei Bedarf auch repariert werden konnten. Zumindest der Bühnenvorhang dürfte nach Abschluss der Spielsaison einige Zeit in Teinach verblieben sein (in Grafeneck stand vermutlich noch der Vorhang aus grünem Calwer Zeug als Ersatz zur Verfügung), sonst hätte man es wohl nicht für nötig befunden, rückwärtig eine entsprechende Beschriftung anzubringen. Auf das mutmaßliche weitere Itinerar des außergewöhnlichen Stücks, des einzigen Reliktes aus der kurzen Teinacher Theaterzeit, wird noch näher eingegangen werden.⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ Siehe Krauß 1907a, S. 539 f.

⁶⁹⁶ Siehe S. 365.

⁶⁹⁷ Siehe Kp. III.9.

II.4.9 Kleines Theater Stuttgart

II.4.9.1 Bau und Nutzung

Seit den späten 1760er Jahren engagierte sich Herzog Carl Eugen zunehmend für die Ausbildung von Künstlernachwuchs.⁶⁹⁸ Zunächst wurde eine Tanzschule in Ludwigsburg eingerichtet, die 1774 die ersten Abgänger an das Hoftheater entsandte. Die aus einem militärischen Waisenhaus auf der Solitude erwachsene Karlsschule wiederum nahm 1770 einige Musiker und Tänzer auf, die mit den bereits in Ausbildung befindlichen bildenden Künstlern in einer Abteilung zusammengefasst wurden. Diese Einheit blieb auch erhalten, als sich das Institut zur „Militärischen Pflanzschule“ und später zur „Militärakademie“ entwickelte. 1774 wurde dann unter dem Dach der Akademie ein eigenes „Musik- und Mimikinstitut“ eingerichtet, dem eine Tanzschule beigeordnet war. Als die Akademie 1781 von Kaiser Joseph II. zur Hohen Karlsschule und damit zur Universität erhoben wurde, vereinigte man die Musiker und Tänzer wieder in einer Abteilung, was auch darin begründet lag, dass in diesem Jahr etliche Absolventen abgingen und in den Dienst am Hoftheater übernommen wurden. Künstlerinnen aller Sparten wurden in der 1773 gegründeten Parallelanstalt, der „École de demoiselles“ ausgebildet, an der im Wesentlichen dieselben Lehrkräfte unterrichteten wie an der Akademie.⁶⁹⁹

Ab 1772 wurden auf der Solitude Aufführungen mit den Eleven veranstaltet. Man begann mit Orchesterkonzerten und ließ französische Komödie folgen.⁷⁰⁰ Im Februar 1773 gab es bereits Konzert, Ballett und Schauspiel an einem Abend, und im Dezember desselben Jahres kam es zu der vielbeachteten ersten Aufführung eines Musiktheaterstückes: Man bot unter großem Beifall Antonio Boronis *Li Pittagorici*.⁷⁰¹

Mit der Rückkehr des Hofes von Ludwigsburg nach Stuttgart im Jahre 1775 wurde auch die Militärakademie in die Landeshauptstadt verlegt. Im Dezember desselben Jahres spielten die jungen Künstler erstmals im Stuttgarter Opernhaus, das nach den Jahren der Verödung notdürftig hergerichtet worden war.⁷⁰² Man gab *Zemire und Azor* von Boroni und übertraf damit, nach offiziellen Berichten, wiederum alle Erwartungen. In den folgenden Jahren wurden nun regelmäßig an den Geburtstagen der Herzogin Franziska und zur Frühjahrsmesse im Mai oder Juni Konzerte, Redouten und Theateraufführungen veranstaltet. Beim Besuch Kaiser Josephs im Jahre 1777 traten die Akademisten mit Jommellis *Dido* auf. Im gleichen Jahr kam es auch zu der grundlegenden Neuerung, dass man Eintritts-

⁶⁹⁸ Siehe die ausführliche Darstellung bei Krauß 1907a, S. 533–541.

⁶⁹⁹ Siehe ebd., S. 534.

⁷⁰⁰ Siehe ebd., S. 537.

⁷⁰¹ Siehe hierzu S. 207.

⁷⁰² Siehe Krauß 1907a, S. 538.

karten und Abonnements einführte und damit den Übergang zum Geschäftstheater vollzog.⁷⁰³

Im Jahre 1779 konnte man bereits mit einem gemischten Spielplan von deutschen, französischen und italienischen Sing- und Schauspielen aufwarten und an zwei Aufführungstagen in der Woche die notwendige Abwechslung bieten. Für das vorwiegend heitere Repertoire erwies sich jedoch die Lusthausoper nicht als der passende Rahmen, zudem war sie in ihrer Größe durch zahlendes Publikum nur schwer zu füllen. So fasste man den Plan, eine kleinere, preisgünstig zu betreibende Spielstätte zu schaffen. Da das Teinacher Theater schon seit Jahren nicht mehr genutzt worden war, wurde beschlossen, das Gebäude abzubrechen und nach Stuttgart zu verlegen.⁷⁰⁴

Das neue Theater wurde am Ende der Stuttgarter Planie in unmittelbarer Nähe des Akademiegebäudes errichtet (Abb. 65). Als Architekt wurde der Hauptmann Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer bestellt, die bühnentechnische Einrichtung besorgte Maschinist Christian Keim. Die Baukosten beliefen sich auf 21000 Gulden. Das Gebäude war zwar aus Holz errichtet, aber im Äußeren so verbündet, dass es ein stattliches Aussehen hatte, auch die Inneneinrichtung wurde als gelungen gelobt.⁷⁰⁵ Das Haus fasste etwa 600 Personen. Es besaß über dem Parterre drei Galerien und darüber ein Amphitheater. Zur ersten Galerie, in deren Mitte die große Fürstenloge platziert war, hatte nur der Hofadel Zutritt.

Am 1. Februar 1780 wurde das Kleine Theater eröffnet, und fortan wurden hier in der Regel dienstags und freitags Vorstellungen geboten. Herzog Carl Eugen hatte somit der allgemeinen Tendenz, stehende Bühnen einzurichten, Rechnung getragen. Seine persönliche Teilnahme am Theater war jedoch auf ein Minimum gesunken. Das deutsche Repertoire entsprach nicht seinem Geschmack, und das Desinteresse seiner neuen Gattin Franziska an jeglicher Art höfischer Vergnügungen brachte ihn vollends davon ab.⁷⁰⁶

Da sich das gesamte Theaterpersonal aus der Akademie rekrutierte und die Akademiekasse am Etat beteiligt war, bestand eine enge Verbindung mit diesem Institut. Ende der 1770er Jahre ging die Leitung der Theatergeschäfte aus den Händen des Legationsrats Bühler in die des Regierungsrats Kaufmann über, und von Seiten der Akademie war Obristwachtmeister von Alberti mit den Theaterangelegenheiten betraut.⁷⁰⁷ Eine künstlerische Gesamtleitung gab es nicht. Aufgrund der genannten Verhältnisse ist davon auszugehen, dass die verschiedentlich in den Akten anzutreffende Bezeichnung „Akademietheater“ auf das

⁷⁰³ Siehe ebd., S. 539.

⁷⁰⁴ Über die Planungen geben mehrere Korrespondenzen der Hofverwaltung vom Mai 1779 Auskunft, HStAS A 21 Bü 540. Siehe hierzu auch Krauß 1908, S. 83.

⁷⁰⁵ Siehe Röder 1791, Sp. 797.

⁷⁰⁶ Siehe Krauß 1907a, S. 540 f.

⁷⁰⁷ Siehe ebd., S. 541.

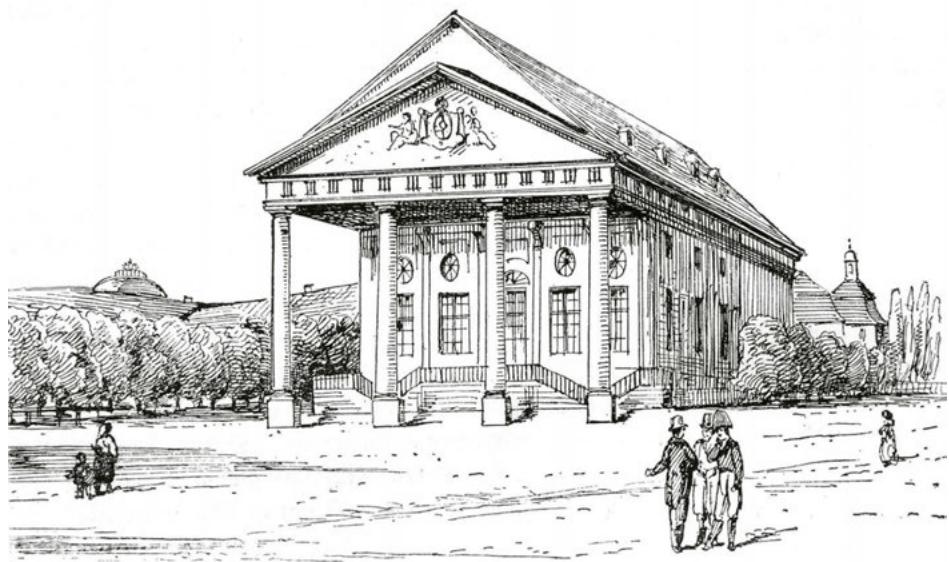


Abb. 65 Anon.: Kleines Theater an der Planie, Federzeichnung, in: Rudolf Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908, S. 82.

Kleine Theater an der Planie zu beziehen ist.⁷⁰⁸ Dieser Umstand wird bei den nachfolgenden Untersuchungen zu beachten sein.

Der Spielbetrieb im Kleinen Theater wurde auch unter den Nachfolgern Carl Eugens fortgeführt.⁷⁰⁹ Herzog Friedrich II., der das Haus als zu klein empfand, plante zunächst einen Neubau, zog dann jedoch die Vergrößerung des bestehenden Gebäudes in Betracht.⁷¹⁰ Dies alles wurde zunicht gemacht, als das Theater am 17. September 1802 aufgrund einer Unachtsamkeit des jugendlichen Bühnenpersonals in Brand geriet und binnen drei Stunden vollkommen zerstört wurde.⁷¹¹ Nahezu sämtliches im Haus befindliches Inventar – Kostüme, Dekorationen, Musikalien, Instrumente und die Registratur – ging verloren. Erhalten blieb, was sich zu diesem Zeitpunkt zufällig außer Haus befand, darunter ein Teil der wertvollen Originalpartituren Jommellis. Der Gesamtschaden war immens. Die Vorstellungen mussten kurzfristig wieder in die Lusthausoper verlegt werden, bis mit dem Einbau einer neuen Spielstätte in das Stuttgarter Reithaus Ersatz geschaffen worden war.

⁷⁰⁸ Siehe beispielsweise die am 7. Oktober 1803 erstellte Auflistung der für das Reithaustheater Stuttgart vorgesehenen Dekorationen, StAL E 18 I Bü 244 (zeitgen. Abschrift). Hier erscheint zweimal bei der Angabe der Provenienz von Bühnenbildteilen die Bezeichnung „Akademie Theater“.

⁷⁰⁹ Siehe Krauß 1908, S. 99–119.

⁷¹⁰ Siehe Scholderer 1994, S. 34.

⁷¹¹ Siehe Krauß 1908, S. 119 f.

II.4.9.2 Der Dekorationsfundus

Wie bereits dargestellt, wurden bei der Einrichtung des Kleinen Theaters Stuttgart Szenerien aus den Beständen des Tübinger Theaters, des Theaters auf der Solitude und des Ludwigsburger Schlosstheaters zusammengeführt.⁷¹² Sollte das von Christian Keim erstellte Transferkonzept umgesetzt worden sein, so belief sich die Erstaustattung der neuen Bühne auf folgende Posten: Ein *Kabinett*, zwei *Zimmer*, zwei *Säle*, zwei *Stadtansichten*, einen *Platz (Markusplatz)*, zwei *Waldszenerien*, einen *Garten*, einen *Garten mit Grotte* und ein *Gefängnis*. Der typologische Grundbestand eines für Schauspiel, Singspiel und volkstümliches Ballett vorgesehenen Hauses war also gleich in mehrfacher Ausführung vorhanden. Gemäß Keims Liste sollten zu den Übernahmen noch ein *Zimmer ordineur* und ein *Dorf* als Neuanfertigungen hinzukommen. Ein Schreiben der Theaterverwaltung vom 6. Dezember 1780 gibt zur Kenntnis, dass man von den 6110 Gulden, die in der Zeit von Februar bis November jenes Jahres über Eintrittsgelder eingegangen waren, 510 Gulden und 49 Kreuzer für neue Dekorationen ausgegeben hatte – die beiden Ergänzungen waren demnach sehr kostengünstig hergestellt worden.⁷¹³

Doch nicht nur den kleineren Nebentheatern wurden für die neue Alltagsbühne Bestände entzogen, es müssen auch sämtliche Dekorationen, die in der Lusthausoper zwischen 1775 und 1779 zur Ausstattung von Aufführungen des leichteren Repertoires gedient hatten, in das Kleine Theater überstellt worden sein. Dies ist daraus zu schließen, dass im Bühnenbildinventar zur Lusthausoper aus dem Jahre 1781 nur noch Objekte aus dem Bereich der *Opera seria* verzeichnet sind.⁷¹⁴ Somit war im Fundus des Kleinen Theaters ein bunter aber sicherlich eindrucksvoller Querschnitt aus mehreren Jahrzehnten Bühnenbildarbeit an den württembergischen Hoftheatern versammelt, und mit Sicherheit kam im Laufe der Zeit noch die eine oder andere Neuanfertigung hinzu.

Beim Brand des Kleinen Theaters wurde demgemäß ein wesentlicher Teil des Dekorationsbestandes der württembergischen Hofbühnen im Bereich von Schauspiel, Singspiel und Ballett vernichtet. Kraus gibt an, „die Registratur, die im obersten Stockwerk unter dem Dache verwahrte Garderobe, die Dekorationen, die Requisitenkammer, der Musikalienvorrat samt den wertvollen Instrumenten des Orchesters gingen zum größten Teil ganz verloren; zum Glück befanden sich einige Jommellische Partituren gerade außer dem Gebäude und wurden so gerettet.“ Die Äußerungen Krauß' lassen das Ausmaß der Verluste deutlich werden, sie bleiben jedoch hinsichtlich der Frage, ob auch Teile des Dekorationsbestandes den Brand überdauerten, unbestimmt. Es ist davon auszugehen, dass zum Zeitpunkt des Unglücks eine gewisse Anzahl an Objekten in der

⁷¹² Siehe S. 187.

⁷¹³ Zum Vergleich siehe beispielsweise den Kostenvoranschlag Giosué Scottis für das Bühnenbild *Piazza rustica* zu *Il mercato di Malmantile* in Höhe von 435 Gulden, HStAS A 21 Bü 624, 1b, 6, Anlage.

⁷¹⁴ HStAS A 21 Bü 959, 43–46. Siehe hierzu auch S. 178.

Dekorationswerkstatt, deren damalige Lage wir nicht kennen, untergebracht war. Ebenso muss in Betracht gezogen werden, dass aus dem Theater selbst einzelne Stücke – möglicherweise in beschädigtem aber noch restaurierbarem Zustand – gerettet werden konnten, zumal nicht bekannt ist, wo im Gebäude sich das Magazin befand. Solchermaßen verbliebene Restbestände dürften unmittelbar in das große Opernhaus, das kurzfristig zur Alltagsbühne umgerüstet werden musste und dessen Fundus zu dieser Zeit in keiner Weise auf das entsprechende Repertoire ausgelegt war, verbracht worden sein. Als man im darauffolgenden Jahr das Reithaustheater einrichtete, wurden zahlreiche neue Dekorationen gefertigt, es fanden jedoch nachweislich auch einige ältere Objekte Verwendung. In dem bereits erwähnten Ausstattungskonzept vom 7. Oktober 1803 wird „der alte Straßen Marcus-Platz mit 6 Coulisen ... nebst einem Hintergrund des Academie Theaters“ genannt.⁷¹⁵ Der 1773 sehr wahrscheinlich zur Inszenierung von *Le marchand de Smyrne* hergestellte *Markusplatz* war 1779 von der Solitude ins Kleine Theater transferiert worden. Nach dem Brand des Hauses waren offenbar die Kulissen noch vorhanden und wurden nun im Verbund mit einem Prospekt, der für das Kleine Theater angefertigt oder von einer anderen Spielstätte dorthin verbracht worden war, ins Reithaustheater übernommen. Des Weiteren sind im besagten Konzept Waldkulissen verzeichnet, die zuvor auf der Solitude und im Akademietheater gedient haben sollen. Ein *Wald* war 1779 ebenfalls von der Solitude ins Kleine Theater verbracht worden, von dessen Kulissensatz nun offenbar ein Restbestand im Reithaustheater weitergenutzt wurde. Als dieses 1811 seine Pforten schloss, wurden klassizistische Interieur-Dekorationen aus der neu geschaffenen Erstausstattung des Hauses an das Ludwigsburger Schlosstheater abgegeben.⁷¹⁶ Es ist denkbar, dass bei dieser Gelegenheit auch Teile älterer Exterieur-Szenerien mit überführt wurden, die Jahre zuvor aus dem Kleinen Theater gekommen waren. Hierbei kann es sich sowohl um Stücke gehandelt haben, die aus anderen Nebentheatern stammten, als auch um solche, die für das Kleine Theater selbst angefertigt worden waren. Bei der Untersuchung der im Ludwigsburger Fundus erhaltenen spätbarocken Dekorationsstücke müssen demnach alle diese Möglichkeiten der Provenienz in Betracht gezogen werden.

II.4.10 Auswertung

Die Untersuchungen zu den neun unter Herzog Carl Eugen eingerichteten Theaterspielstätten ergaben zahlreiche neue Erkenntnisse hinsichtlich der jeweiligen Bau- und Nutzungsgeschichte und der zugehörigen Bühnenbildbestände. Die Angaben, die der regionalhistorischen Literatur zu entnehmen sind, konnten durch Archivstudien maßgeblich ergänzt werden. Im Hinblick auf die nach-

⁷¹⁵ StAL E 18 Bü 244.

⁷¹⁶ Siehe hierzu Anm. 538.

folgende Betrachtung des spätbarocken Dekorationsbestandes im Schlosstheater Ludwigsburg ist festzuhalten, dass acht der neun genannten Spielstätten als Herkunftsorte von Szenerien bzw. einzelnen Bestandteilen in Frage kommen. Als das Schlosstheater im Sommer 1802 für eine erneute Bespielung gerüstet werden sollte, dürfte sich dort noch ein Restbestand auf Komödie und Ballett ausgerichteter Dekorationen befunden haben, die in der Frühzeit des Hauses von Innocente Colomba und seinem Stab hergestellt worden waren. Da dieses Kontingent zur Ausstattung der anstehenden Aufführungen nicht ausreichte, wurde es in den nachfolgenden Jahren erweitert und modifiziert. Ergänzungen kamen aus dem großen Opernhaus und aus dem Kleinen Theater an der Pläne, später auch aus dem Reithaustheater in Stuttgart. An allen drei genannten Stätten befanden sich Teilbestände, die aus den Häusern in Grafeneck, auf der Solitude, in Kirchheim und in Tübingen stammten, sodass auch Objekte dieser Provenienzen auf mittelbarem Weg ins Ludwigsburger Schlosstheater gelangt sein könnten. Die dort befindlichen spätbarocken Interieurs wurden vermutlich im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts durch klassizistische Übernahmen ersetzt, die Exterieur-Dekorationen aus den Tagen Carl Eugens hingegen blieben bis heute erhalten. Im Schlosstheater-Inventar des Jahres 1818 wurde bereits jene Mischung aus spätbarocken und klassizistischen Elementen erfasst, die den heutigen Fundus kennzeichnet, die Herkunft der einzelnen Stücke wurde jedoch nur im Ausnahmefall vermerkt. Im Rahmen der nachfolgenden Betrachtung des spätbarocken Dekorationskontingents wird die Bestimmung der Provenienzen seiner einzelnen Bestandteile ein maßgebliches Mittel darstellen, um zu Datierungen und Zuschreibungen zu gelangen.

III

Die spätbarocken Bühnendekorationen im Ludwigsburger Fundus

III.1 Die Elysischen Gefilde

III.1.1 Bestand, Aufbau und Darstellung

Das Bühnenbild *Die Elysischen Gefilde* (K-I) besteht aus sechs linken und sechs rechten Kulissen sowie einem Rückprospekt. Die Höhe der Kulissen variiert zwischen 553 cm und 646 cm, die Breite zwischen 160 cm und 226 cm, der Rückprospekt misst 980 × 1130 cm.⁷¹⁷

Das Bühnenbild stellt einen idyllischen Hain mit Ausblick auf eine Flusslandschaft dar (Abb. K-I). Auf den Kulissen erscheinen jeweils zwei oder drei Bäume, die von einem am unteren Rand sichtbaren Stück Erdboden aufsteigen, sich nach oben hin einander zuneigen oder sich überkreuzen. Die Kronen tragen üppiges Laub und sind mehrheitlich mit Blüten unterschiedlicher Form und Farbe besetzt, die schlanken Stämme werden von rankenden Rosensträuchern umwunden. Im Hintergrund sind jeweils schemenhaft die Wipfel weiterer Bäume angedeutet, darüber ist blauer Himmel zu sehen. Die auf dem Rückprospekt (Abb. K-I.3.5) dargestellte malerische Landschaft wird in bildparallelem Verlauf von einem Fluss durchmessen. Am diesseitigen Ufer reihen sich mehrere Gruppen teils mit Blüten besetzter Bäume, die gleichfalls von Rosenranken umwunden sind. Die Bildmitte nehmen zwei schlanke Zypressen ein. Jenseits des Flusses erhebt sich ein Hügel, unter dessen Kuppe ein Wasserfall austritt und sich in den Fluss ergießt; seitlich sind weitere Baumgruppen zu sehen. Über die Landschaft spannt sich wolkenloser Himmel.

Mit einiger Sicherheit wurden die *Elysischen Gefilde* ehemals mit einem Teil der acht Himmelsoffitten eingerichtet, die in den Inventaren zum Ludwigsburger Schlosstheater aus den Jahren 1818, 1823, 1866 und 1893 unter der Bezeichnung „Luft Fries“ verzeichnet sind.⁷¹⁸ Soffitten mit Darstellung von Himmel bzw. Wolken waren üblicherweise in jedem historischen Kulissentheater vorhanden und konnten für die Einrichtung verschiedener Exterieur-Bühnenbilder genutzt werden.⁷¹⁹ Im Schlosstheater Český Krumlov sind sechs solcher Exemplare erhalten. Sie sind mit Wolkengebildern auf blauem Grund bemalt, und ihr unterer Kontur folgt der Form eines flachen Segmentbogens (Abb. 66). Sieben ähnlich gestaltete Stücke stehen zur Nutzung auf der Bühne in Schloss Litomyšl zur Verfügung. Im Fundus von Drottningholm finden sich vier originale Himmelsoffitten – sie sind in einem einheitlich blaugrauen Ton gehalten und weisen ebenfalls einen bogenförmigen unteren Kontur auf. Bei der Präsentation von Exterieur-Dekorationen

⁷¹⁷ Abbildungen und nähere Angaben zu den einzelnen Bestandteilen des Bühnenbildes finden sich im Katalog, S. 391–402, unter den Nummern K-I.1.1. bis K-I.3.5.

⁷¹⁸ SLu 1818, o. S.; 1823, o. S.; 1866, S. 6; 1893, S. 6.

⁷¹⁹ Das Vorhandensein diverser Sätze von Himmelsoffitten an den Hoftheatern Herzog Carl Eugens wird durch mehrere Inventare belegt, siehe beispielsweise OSt 1764, fol. 11.



Abb. 66 Luftsoffitte, 1766. Český Krumlov, Schlosstheater, 8833/2.

auf der Bühne werden in Drottningholm moderne Ersatzsoffitten aus beigefarbenem Stoff verwendet.⁷²⁰ Im Schlosstheater Ludwigsburg stehen seit Abschluss der Restaurierungsarbeiten am Bühnenbildfundus im Jahre 1995 Exemplare aus weißem Baumwollstoff mit wellenförmig gestaltetem unterem Rand zur Verfügung (vgl. Abb. K-I).

III.1.2 Technische Befunde

Die Kulissen der *Elysischen Gefilde* bestehen aus bemalten Leinwänden, die auf Weichholzrahmen aufgezogen sind. Die Malgründe sind jeweils aus mehreren Stoffpartien unterschiedlicher Größe zusammengesetzt.⁷²¹ In einigen Fällen stammen die verwendeten Stücke zumindest teilweise von älteren Bühnendekorationen, deren Leinwandmaterial zur Weiterverwertung ausgewaschen und zerschnitten wurde.⁷²² Die Holzrahmen bestehen aus vernuteten und genagelten Leisten und werden von Querstreben stabilisiert. An der zur Bühne hin gewandten Seite und teilweise an der Oberseite reichen die Leinwände über die Rechteckform der Tragrahmen hinaus und folgen im Umriss den vegetabilen

⁷²⁰ Siehe beispielsweise die Abbildung einer Gartenszenerie bei Stribolt 2002, S. 48 f.

⁷²¹ Die Restaurierungsunterlagen enthalten graphische Darstellungen der Zusammensetzung von Leinwänden und Tragrahmen mit Kennzeichnung der vorgenommenen Reparaturen und Ergänzungen, siehe AGR 1987–1995.

⁷²² An zahlreichen Bestandteilen des Ludwigsburger Fundus ist zu erkennen, dass bereits benutztes Leinwandmaterial verwendet wurde. Dieses Vorgehen steht mit dem geschilderten Eintreten von Sparmaßnahmen im Bühnenwesen des Hofes in Zusammenhang, lässt sich auch archivalisch in vielfältiger Weise belegen, und die entsprechenden Befunde können somit als Datierungshilfen dienen. Siehe hierzu S. 299. Vgl. auch Esser 1995, S. 77, und 1998a, S. 52.

Bildmotiven. Diese überständigen Partien sind mit passend ausgesägten Brettstücken (Applikationen) hinterlegt, die an die Rahmenkonstruktion angesetzt und mit zusätzlichen kurzen Streben fixiert wurden (Abb. 67–69).

Der Prospekt der *Elysischen Gefilde* besteht aus siebzehn senkrecht verlaufenden Leinwandbahnen, von denen fünfzehn aus mehreren Teilen zusammengesetzt sind und zwei aus einem einzelnen durchlaufenden Stück bestehen (Abb. K-I.3.5.b). Eine der beiden letzteren Bahnen bildete ehemals die vorderste Soffitte eines Bühnenbildes mit Darstellung des römischen Kapitols: Rückwärts erkennt man – aufgrund des Durchschlagens der ursprünglichen Malerei – Deckenkassetten in blasser Andeutung sowie die mit schwarzer Farbe aufgetragenen Beschriftungen „No I / Fris Campitolio Etius“ und „No I / Campidoglio Ezio“.⁷²³ Die Soffitte entstammt also einer Inszenierung der Oper *Ezio* (Metastasio/Jommelli) – ein maßgeblicher Befund, der in Kp. III.1.4 näher besprochen werden wird. Auf die Vorderseite der Prospektleinwand wurden zunächst eine Unterzeichnung in hellem Ocker und anschließend die Malerei in mehreren Schichten aufgetragen. Auf der Rückseite befindet sich ein ebenfalls ockerfarbenes Liniennetz, an dessen Schnittpunkten Ösen zur Führung der Raffschnüre angebracht sind. Am unteren Ende des Prospekts ist ein Holzstab als Gewichtsholmen eingenäht.

III.1.3 Erhaltung und Restaurierung

Der Erhaltungszustand des Bühnenbildes spiegelt zum einen sein Alter, zum anderen die Materialbelastung, die durch wiederkehrende Nutzung bis ins 20. Jahrhundert hinein eingetreten ist.⁷²⁴ So weisen sämtliche Bestandteile Verluste in der Malerei auf. Stärkerer Abrieb ist insbesondere im Bereich der Farbe Blau und demgemäß in den Himmelszonen gegeben.⁷²⁵ In den intakten Partien haben die Farben noch eine gewisse Leuchtkraft bewahrt, besonders die Töne Rot und Orange treten in auffälliger Frische hervor. Die größten Einbußen hinsichtlich der Detailausführung der Bildmotive sind am Rückprospekt zu bemerken, der durch das häufige Auf- und Abrollen maßgeblich beansprucht wurde. Die Binnenzeichnungen von Blättern, Blüten und Landschaftselementen sind hier nur reduziert erhalten. Dennoch ist die ehemals qualitätvolle Ausführung der Malerei noch erkennbar. Die Fotoaufnahme des Konservators Hans Christ aus dem Jahre 1922 (Abb. K-I.3.5.c) verdeutlicht, welche Veränderungen noch im Laufe des 20. Jahrhunderts eingetreten sind, und ermöglicht den Nachvollzug zahlreicher heute verblasster Details.

⁷²³ Vgl. Esser 1998a, S. 48–50.

⁷²⁴ Siehe hierzu S. 189.

⁷²⁵ Ein weitgehender Verlust der blauen Himmelsfarbe ist ebenso am Prospekt des Bühnenbildes *Waldlandschaft* zu konstatieren, siehe hierzu S. 261. Vgl. auch Esser 1998a, S. 52 f.



Abb. 67–69 *Die Elysiischen Gefilde*, Kulisse K-I.1.1. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5646. Zustand vor Restaurierung, verso; Zustand nach Restaurierung, verso; Zustand nach Restaurierung, recto.

Im Zuge der umfassenden Restaurierungsmaßnahmen am Ludwigsburger Bühnenfundus in den Jahren 1987 bis 1995 wurde auch an den *Elysiischen Gefilden* eine grundlegende Sicherung der erhaltenen Substanz vorgenommen.⁷²⁶ Die Leinwände sämtlicher Kulissen wurden von den Tragrahmen gelöst und auf dem Niederdrucktisch bearbeitet. Man revidierte ältere Restaurierungen, festigte angegriffene Malschichten und flickte Leinwandrisse. An den Tragrahmen wurden gelockerte Holzverbindungen stabilisiert und fehlende oder beschädigte Teile ersetzt. Anschließend bespannte man die Rahmen mit modernen Stützleinwänden und befestigte die restaurierten Bildträger mittels Plextolstreifen auf den umlaufenden Kanten – eine Konstruktion, die zur Schonung der durch Nagellöcher perforierten Leinwandränder dienen und eine höhere Belastbarkeit bei Prä-

⁷²⁶ Siehe AGR 1987–1995.

sentationen des Bühnenbildes gewährleisten sollte.⁷²⁷ Allerdings wurde durch diese Maßnahmen die Lesbarkeit des historisch Gewordenen eingeschränkt: Aufgrund der Hinterspannungen kann heute nicht mehr am Objekt geprüft werden, ob die Bildträger aus bereits benutzter Leinwand zusammengesetzt wurden und ob auf den Rückseiten Bemalungsreste vorhanden sind, die von früheren Verwendungen des Materials herrühren. Damit sind Befunde, die Informationen zur Entstehungsgeschichte des Bühnenbildes bzw. zum Aussehen aufgegebener Dekorationen liefern könnten, nicht mehr unmittelbar zugänglich, sondern können nur noch teilweise anhand der Restaurierungsberichte und der darin enthaltenen Bilddokumentationen erschlossen werden.

III.1.4 Umarbeitungen und Beschriftungen

Zahlreiche Befunde lassen erkennen, dass die Bestandteile der *Elysischen Gefilde* ursprünglich für ein größeres Haus geschaffen worden waren. Fast alle Kulissen wurden in der Höhe reduziert, teilweise auch seitlich verschmälert, um sie an eine kleinere Bühne anzupassen. So wurde beispielsweise an den unteren Enden der Kulissen K-I.1.1 und K-I.1.2 jeweils der Rahmen verkürzt und ein Stück Leinwand nach hinten umgeschlagen. Im Fall von K-I.1.2 ist die Umschlaglänge im Restaurierungsbericht mit ca. 50 cm angegeben, bei K-I.1 lässt sie sich anhand von Fotos der Rückseite aus der Zeit vor Anbringung der Stützleinwand auf ca. 160 cm schätzen.⁷²⁸ Auf den Vorderseiten der beiden Kulissen ist zu bemerken, dass es sich bei den Erdbodenzenen, von denen die Bäume aufsteigen, um nachträgliche Übermalungen handelt. Darunter erkennt man den Verlauf der Baumstämme, die bis zum unteren Rand reichen und sich auf der umgeschlagenen Leinwandpartie fortsetzen. Am Exemplar K-I.3.2 wiederum wurde im Zuge einer Kürzung am oberen Ende eine Baumkrone entfernt, wobei ein geradliniger Abschluss ohne vegetabile Durchformung entstand. In anderen Fällen lassen sich Kürzungen aufgrund des Erscheinungsbildes vermuten, aber nicht durch die Restaurierungsunterlagen oder die rückwärtigen Fotos belegen.

Fast alle Kulissen weisen Nummerierungen auf – bis zu drei Stück in unterschiedlichen Farben –, die teils auf der Vorder- und teils auf der Rückseite angebracht wurden. Während die rückseitigen auf spätere Wiederverwendungen zurückgehen dürften, handelt es sich bei den schwarzen Nummern auf den Vorderseiten vermutlich um die Erstbezifferung.⁷²⁹ Dabei fällt auf, dass die linken

⁷²⁷ Vgl. Esser 1995, S. 79.

⁷²⁸ AGR 1987–1995, Kulissen Sch.L. 5645 und 5646.

⁷²⁹ Dafür spricht, dass die Ziffern auf den Vorderseiten augenscheinlich von derjenigen Hand aufgebracht wurden, die das von Christian Keim unterzeichnete Bühnenbildinventar zum Stuttgarter Opernhaus aus dem Jahre 1764 (OSt 1764) niedergeschrieben hat. Vermutlich handelt es sich in beiden Fällen um Keims eigene „offizielle Schönschrift“, da Ähnlichkeiten zu seiner gleichfalls archivalisch belegten Handschrift bestehen. Die Nummerierungen auf den Rückseiten der Kulissen hingegen wurden von unterschiedlichen Händen vorge-

Kulissen K-I.1.1 und K-I.2.2 vorderseitig jeweils die Zahl „4.“ tragen, was darauf hindeutet, dass die beiden Exemplare ursprünglich zu zwei verschiedenen Bühnenbildern gehörten. Betrachten wir die zwölf erhaltenen Kulissen unter diesem Aspekt, so scheinen sie zwar hinsichtlich der dargestellten Bildmotive zusammenzupassen, es lassen sich jedoch in Farbigkeit, Motivik und äußerer Form signifikante Unterschiede benennen, die innerhalb eines spezifischen Gestaltungsgesetzen unterworfenen barocken Bühnenbildes in dieser Weise nicht zu erwarten sind. So stimmen die linken Kulissen K-I.1.1 und K-I.1.2 hinsichtlich der Darstellung gleichartiger Bäume, die längliche, spitz zulaufende Blätter und weiße Blütendolden tragen, sowie einer kühleren, ins Blaugrüne tendierenden Farbskala überein, unterscheiden sich unter diesen Aspekten jedoch von allen übrigen Exemplaren des Satzes. Die Kulissen K-I.2.1 bis K-I.2.6 hingegen zeichnen sich durch eine auffällige Bewegtheit in der Wiedergabe des Vegetabilen aus, so als würde ein Wind durch das Blattwerk rauschen. Der Pflanzenwuchs wirkt in diesen Fällen besonders üppig. An den Kulissen K-I.3.1 bis K-I.3.4 wiederum fällt auf, dass die rankenden Rosenbüsche durchweg blaues Blattwerk tragen und dass sich auch im Laub der Bäume weitreichende Spuren von Blau finden. In den Baumkronen sind hier zumeist keine Blüten zu bemerken, lediglich auf Kulisse K-I.3.1 erscheinen vereinzelte Blüten, die in Farbe und Form denen von Granatapfelbäumen gleichen. Diese vier Kulissen tragen im Gegensatz zu den anderen auch keine Nummerierung auf der Vorderseite. Unter solchen Aspekten lassen sich drei Gruppen zusammengehöriger Kulissen ausmachen, die aus drei verschiedenen Bühnenbildern zu stammen scheinen. Diese These wird in Kp. III.1.5 noch näher ausgeführt und begründet werden.

Der Rückprospekt wurde an seiner Oberseite gleichfalls beschnitten, wobei nicht erkennbar ist, ob dies bereits bei der Herstellung oder zu einem späteren Zeitpunkt geschah.⁷³⁰ Ehemals bestand hier ein Umschlag mit neuzeitlicher Naht, der bei der Restaurierung entfernt wurde. Der Prospekt ist für die Bühne des Schlosstheaters erheblich zu groß, kann hier nur in teilweise eingerolltem Zustand gehängt werden und reicht zu beiden Seiten über den von den Kulissenreihen begrenzten Szenenraum hinaus. Dadurch sind der untere Teil der aufgemalten Uferzone sowie die seitlich dargestellten Baumgruppen bei Einrichtung der Dekoration auf der Bühne nicht sichtbar. Da die Anschlussstellen der Kulissenreihen an den Prospekt an dessen ursprünglichem Verwendungsort weiter außen lagen, trafen dort vermutlich Baumgruppen gleicher Höhe aufeinander. Dies dürfte eine optische Geschlossenheit vermittelt haben, die im heutigen Zustand nicht mehr gegeben ist. In der Gestaltung der Bildmotive schließt sich

nommen. Aufgrund des regelmäßigen Transfers von Dekorationselementen zwischen den Spielstätten konnten Kulissen unterschiedliche Bühnenplatzierungen und somit im Laufe der Zeit auch mehrere divergierende Positionsnummern erhalten.

⁷³⁰ Siehe AGR 1987–1995, Prospekt Sch.L. 5638.

der Prospekt an die Kulissen K.I.3.1 bis K.I.3.4 an, was darauf hindeutet, dass er zusammen mit diesen ehemals zum selben Bühnenbild gehörte.

III.1.5 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

III.1.5.1 Forschungsstand und Fragestellungen

Wann und unter wessen Leitung die einzelnen Bestandteile der *Elysischen Gefilde* geschaffen wurden, ist bisher nicht bekannt. Esseer sieht in dem Bühnenbild, dessen Bestandteile sie offenbar als zusammengehörig erachtet, das älteste des Ludwigsburger Fundus.⁷³¹ Da der Rückprospekt für das Schlosstheater so groß ist, zieht sie in Betracht, dass die Szenerie für das Ludwigsburger Opernhaus geschaffen wurde. Als verantwortlichen Dekorationsleiter vermutet sie Giosué Scotti – auch Nicolas Guibal könnte beteiligt gewesen sein. Die Ausführung habe in den Händen tüchtiger Theatermaler gelegen.

Dass die Bestandteile der *Elysischen Gefilde* erkennbar für eine größere Bühne als die des Ludwigsburger Schlosstheaters geschaffen wurden, stellt tatsächlich einen wesentlichen Anhaltspunkt bezüglich ihrer Herkunft dar. Größer als das Schlosstheater war jedoch nicht nur das 1765 eingeweihte Ludwigsburger Opernhaus, sondern auch die 1750 eingerichtete und 1758 maßgeblich umgestaltete Stuttgarter Lusthausoper.⁷³² Beide Häuser kommen demnach als Herkunftsstadt der *Elysischen Gefilde* in Frage. Die genauen Bühnenmaße sind allerdings in beiden Fällen nicht bekannt. Nach Ausweis zahlreicher Akten wurden Bühnenbilder, die ursprünglich für Stuttgart geschaffen worden waren, zur Verwendung im Schlosstheater Ludwigsburg verkleinert, zum Einsatz im Ludwigsburger Opernhaus hingegen vergrößert.⁷³³ Stuttgart muss also bezüglich der Bühnenmaße zwischen den beiden Ludwigsburger Bühnen gestanden haben.

Was die Datierung und Zuschreibung der *Elysischen Gefilde* betrifft, so erlaubt die künstlerische Gestaltung lediglich die Einordnung in die Regierungszeit Herzog Carl Eugens, für eine nähere Bestimmung unter stilistischen oder ikonographischen Aspekten fehlt es an Vergleichsmaterial. Als entwerfende Bühnenbildner kommen demnach die aufeinanderfolgenden Dekorationsleiter Colombe, Scotti und Guibal in Frage. Um festzustellen, wann, unter wessen Verantwortung und für welches Haus die *Elysischen Gefilde* bzw. ihre Bestandteile geschaffen wurden, muss also nach konkreten Inszenierungszusammenhängen gesucht werden, denen sie zugeordnet werden können.

⁷³¹ Esseer 1995, S. 79; dies. 1998a, S. 50; dies. 1998b, S. 84 f.

⁷³² Zu Bau und Geschichte des Stuttgarter und des Ludwigsburger Opernhauses siehe Kp. II.4.1.1 und II.4.4.1.

⁷³³ Siehe hierzu S. 200 und 240.

III.1.5.2 Archivalische Hinweise

Unter den Opernwerken, die im fraglichen Zeitraum an den württembergischen Hoftheatern zur Aufführung kamen, lässt sich keines benennen, das *Elysiache Gefilde* als Szenenort enthalten würde. Fündig wird man hingegen im Bereich der nicht minder aufwendigen Ballette, die seit dem Jahre 1758 von einem am Stuttgarter Opernhaus fest engagierten Ensemble dargeboten wurden.⁷³⁴ Die Sichtung der Akten im Hauptstaatsarchiv Stuttgart liefert das bemerkenswerte Ergebnis, dass während der Regierungszeit Herzog Carl Eugens drei Bühnenbilder mit Darstellung *Elysischer Gefilde* existierten und dass alle drei für Zwischenaktballette im Rahmen festlicher Opernabende geschaffen wurden. Die früheste Version wird in Zusammenhang mit der Aufführung von *L'Alessandro nell'Indie* (Metastasio/Jommelli, zweite Fassung) am 11. Februar 1760 im Stuttgarter Opernhaus erstmalig erwähnt. Sie diente in einer Ballettpantomime mit dem Titel *La descente d'Orfé aux enfers*, die von dem bald darauf scheidenden Tanzmeister François Sauveterre (um 1700–1775) eingerichtet worden war und nach dem zweiten Akt der Oper zur Darstellung kam.⁷³⁵ Gemäß einem nicht ganz eindeutigen Eintrag im Dekorationsinventar zum Stuttgarter Opernhaus aus dem Jahre 1764 umfasste die Szenerie im Originalzustand mindestens 18 Kulissen und einen „Prospect mit Landschaft“.⁷³⁶ Eine zweite Version des Bühnenbildthemas wurde genau drei Jahre später zur Festaufführung von *La Didone abbandonata* (Metastasio/Jommelli) geschaffen, ebenfalls für das Stuttgarter Opernhaus und wiederum zu einem *Orfeo*-Ballett.⁷³⁷ Die Leitung des Tanzensembles war inzwischen in die Hände von Jean Georges Noverre übergegangen, die Komposition der Musik oblag Florian Deller.⁷³⁸ Der im Libretto abgedruckten Schilderung des Handlungsablaufs ist zu entnehmen, dass beim Eintreffen Orfeos in den *Elysischen Gefilden* aus Myrten und Amaranten geflochtene Hütten, die den seligen Geistern als Behausungen dienten, auf der Bühne zu sehen waren. Vermutlich waren diese Hütten auf einigen Kulissen dargestellt. Euridice wiederum wurde von ihrem Gatten unter einer Sommerlaube von Rosen und Jasmin vorgefunden, die am ehesten als Versatzung zu denken ist. Das zweifellos aufwendige Bühnenbild wurde zur besagten Festaufführung neu angefertigt, obwohl die Version aus dem Jahre 1760 noch vorhanden war. In dieser Zeit scheute man keine Kosten,

⁷³⁴ Siehe hierzu S. 42.

⁷³⁵ Die Inhaltsangabe im Libretto lautet: „Di Orfeo, che diceso negl' Inferni per cercare la sua cara Euridice, la trova finalmente ne' Campi Elisi fra l'ombre felice“, siehe *L'Alessandro* 1760.

⁷³⁶ Die Dekoration ist im Inventar unter „Comoedien und Pantomimen Decorationen“ als „Alte Elisaische Felder“ aufgeführt. Sie umfasste 12 Kulissen sowie 5 weitere, die als „durchaus abgängig“ bezeichnet werden, es müssen also in vollständigem Zustand mindestens 9 Kulissenpaare vorhanden gewesen sein, OSt 1764, fol. 15.

⁷³⁷ *Orfeo, ed Euridice. Ballo eroico*. Die Handlung des Balletts wird im Libretto ausführlich beschrieben, siehe *La Didone* 1763, S. 138–157; eine eingehende Kommentierung der Aufführung findet sich im offiziellen Festbericht, Uriot 1763, S. 45–51.

⁷³⁸ Siehe Dahms 2016.

um bei einem solchen Anlass Hofstaat und Gästen in der Dekoration ausschließlich Novitäten bieten zu können, zudem erforderten die szenischen Vorgaben zu diesem Ballett vermutlich eine andersartige optische Ausgestaltung, als sie die Version von 1760 bot. Die neue Szenerie umfasste laut Keims Inventar zwölf Kulissen, einen Prospekt und eine Versatzung.⁷³⁹ Und schließlich wurde für das ebenfalls von Noverre choreographierte Ballett *Il ratto di Proserpina*, das am herzoglichen Geburtstag des Jahres 1766 im Rahmen der Oper *Il Vologeso* (Zeno/Jommelli)⁷⁴⁰ erschien, eine dritte Version *Elysischer Gefilde* geschaffen. Man spielte mittlerweile im neuen Ludwigsburger Opernhaus und benötigte folglich eine Dekoration, deren Bestandteile größer dimensioniert und ikonographisch auf den Proserpina-Mythos ausgerichtet waren. Die hierzu hergestellte Ausführung umfasste zwölf Kulissen, einen Prospekt, vier Bäume sowie eine Blumenbank.⁷⁴¹

Die weitere Geschichte der drei Versionen *Elysischer Gefilde* lässt sich anhand erhaltener Inventare, Konzepte, Rechnungen und Korrespondenzen nachverfolgen. Die beiden Versionen von 1760 und 1763, die in den Archivalien zumeist mit den Beinamen *Alte* und *Neue Elysi sche Gefilde* erscheinen, gelangten infolge der Verlegung der Residenz von Stuttgart nach Ludwigsburg im Herbst 1764 bald ins dortige Schlosstheater. Die *Neuen Elysi schen Gefilde* dienten bei der Pastorale *Imeneo in Atene*, die am 4. November 1765 über die Bühne ging,⁷⁴² die *Alten* sehr wahrscheinlich beim Ballett *Don Quichotte*, das am 4. November 1766 im Rahmen des dramma giocoso *Il matrimonio per concorso* zur Aufführung kam.⁷⁴³ Beide Dekorationen müssen im Zuge des Transfers auf die Schlosstheaterbühne verkleinert worden sein. Die 1766 für das große Ludwigsburger Opernhaus geschaffene Version *Elysischer Gefilde* wiederum fand dort im Jahre 1770 in Zusammenhang mit der Uraufführung der Ausstattungsoper *Calliroe* erneute Verwendung.⁷⁴⁴

⁷³⁹ OSt 1764, fol. 7.

⁷⁴⁰ Siehe *Il Vologeso* 1766.

⁷⁴¹ Die Dekoration erscheint in einem Nachtrag, der auf den beiden letzten Seiten von Keims Inventar unter der Überschrift „Neue Dekorationen zur Opera Vologeso ad: 1766“ von anderer Hand zugefügt wurde, siehe OSt 1764, fol. 16 und 17. Mit einem auf zwei Bäume reduzierten Bestand an Versatzungen wird sie auch in Colombas Inventar, OLu/SLu/OSt 1766, S. 7, aufgeführt.

⁷⁴² Siehe *Imeneo* 1765.

⁷⁴³ Siehe *Il matrimonio* 1766. Dem Dekorationskonzept des Intendanten Bühler, HStAS A 21 Bü 956, 78, zufolge schloss die Aufführung mit einem nicht näher bezeichneten Ballett, das mit einem „Dorf“ und einer „angenehmen Landschaft“ auszustatten war. Für letztere Szenerie sah Bühler den Einsatz der *Alten Elysi schen Gefilde* vor. Eine Randnotiz in Keims Stuttgart-Inventar von 1764 wiederum weist für dieses Bühnenbild die Verwendung in einem Ballett mit dem Titel *Don Quichote* aus, OSt 1764, fol. 15. Sehr wahrscheinlich handelte es sich dabei um das besagte Abschlussballett zu *Il matrimonio per concorso*, eine Folgerung, die sich daraus ergibt, dass ein *Dorf* und eine *Landschaft* die üblichen Szenarien bei Aufführungen mit *Don Quichote*-Thematik darstellen.

⁷⁴⁴ In einer der Dekorationslisten zu diesem Bühnenereignis wird als Zwischenakt-Ballett *Orphee ed Euridice* genannt und unter den zu verwendenden Bühnenbildern eine Version *Elysi scher Gefilde* mit „sechs Wagen“, HStAS A 21, Bü 959.

Mit der Rückverlegung der Residenz nach Stuttgart 1775 und der Wiederbelebung der Lusthausoper kehrten beide von dort stammenden Versionen *Elysischer Gefilde* an ihren Herkunftsort zurück: die *Alten* in Zusammenhang mit der Aufführung der Oper *Tom Jones* am 15. Dezember 1777,⁷⁴⁵ die *Neuen* anlässlich einer Wiederaufnahme von Jommellis *Demofoonte* am 10. Januar 1778, in die das Ballett *Orfeo ed Euridice* eingebunden war.⁷⁴⁶ Bei diesen Gelegenheiten müssen die beiden Bühnenbilder wieder auf ihre ursprüngliche Größe gebracht worden sein. Zur Herstellung eines neuen Fonds für die *Neuen Elysischen Gefilde* – der ursprüngliche war bereits 1766 nicht mehr vorhanden⁷⁴⁷ – benötigte man gemäß Kostenvoranschlag 32 Ellen gebrauchter und 35 Ellen neuer Leinwand, die Kulissen wurden „retouchiert“.⁷⁴⁸ Aus demselben Zusammenhang erfahren wir, dass zwölf Kulissen der Dekoration *Janustempel*, die ebenfalls aus dem Ludwigsburger Theater herbegeholt wurde, um drei Schuh, also um ca. 86 cm, erhöht werden mussten.⁷⁴⁹ Dieser Vermerk verdient besondere Beachtung, denn er stellt den ersten und einzigen Hinweis auf die Größenverhältnisse zwischen der Bühne des Ludwigsburger Schlosstheaters und der des Stuttgarter Opernhauses dar. Auch die beiden genannten Versionen *Elysischer Gefilde* dürften demnach beim Wechsel zwischen diesen Häusern zunächst um drei Schuh erniedrigt und anschließend um dasselbe Maß wieder erhöht worden sein, wobei man im zweiten Fall vermutlich noch vorhandene Leinwandumschläge wieder aufrichtete.

Inventareinträgen zufolge befanden sich die *Alten* und *Neuen Elysischen Gefilde* 1781 noch immer in der Stuttgarter Lusthausoper,⁷⁵⁰ und es steht zu vermuten, dass sie bis zum Tod Carl Eugens dort verblieben. Die 1766 für das Ludwigsburger Opernhaus geschaffene Version wiederum dürfte bald nach ihrem Einsatz in *Calliroe* in das Opernhaus Tübingen verbracht worden sein. Im Rahmen der Aufführungsreihe, die dort vom 25. Oktober bis zum 16. November 1770 stattfand, kam unter anderem die beliebte, nach einem Text von Carlo Goldoni verfasste Opera buffa *La buona figliuola*, die zuvor bereits in Grafeneck und auf der Solitude geboten worden war, zur Darstellung. Die erste Szene des zweiten Aktes handelt in einem „boschetto delizioso“, und verlangt demgemäß ein Szenenbild, das in Tübingen zuvor noch nicht benötigt worden war. Dass zu diesem Anlass die *Elysischen Gefilde* aus dem Opernhaus Ludwigsburg herbegeholt wurden, wird wiederum durch einen weiteren archivalischen Hinweis nahegelegt: Die bereits erwähnte, vermutlich im Frühsommer 1779 erstellte Liste zum Tübinger

⁷⁴⁵ Siehe hierzu den von Sebastian Holzhey zu dieser Aufführung erstellten Kostenvoranschlag für Dekorationsarbeiten, HStAS A 21 Bü 959, 98.

⁷⁴⁶ Laut Dekorationskonzept wurden die *Neuen Elysischen Gefilde* aus Ludwigsburg herbegeholt, weil die bereits in Stuttgart befindlichen *Alten Elysischen Gefilde* für ein anderes Ballett im Rahmen derselben Aufführung vorgesehen waren, HStAS A 21 Bü 958, 5.

⁷⁴⁷ In Colombas Inventar werden die Kulissensätze der *Alten* und *Neuen Elysischen Gefilde* zusammen mit nur einem Prospekt aufgeführt, OLu/SLu/OSt 1766, S. 8.

⁷⁴⁸ HStAS A 21 Bü 958, 30.

⁷⁴⁹ HStAS A 21 Bü 958, 31.

⁷⁵⁰ OSt 1781, fol. 45 und 46.

Dekorationsbestand beinhaltet unter anderem die beiden Posten „Vormahls Eli-sische Felder oder ein Wald mit 12 Scenes zu beiden Seiten“ und „Ein Vorhang von Landschaften so zu dem Wald gebraucht wird“.⁷⁵¹ Der erstgenannte Eintrag bezieht sich mit einiger Sicherheit auf den Kulissensatz der *Elysischen Gefilde* von 1766, der zweitgenannte entweder auf den zugehörigen Prospekt, der aus unbekannten Gründen nicht als zugehörig erkannt wurde, oder um einen thematisch passenden Prospekt anderweitiger Provenienz.⁷⁵² Die am 7. Juni 1779 von Christian Keim unterzeichnete Liste der ans Kleine Theater Stuttgart zu transferierenden Objekte wiederum nennt als aus Tübingen kommend einen *Wald* von 14 Kulissen, zu dem der Prospekt fehle, zu dem aber der vordere Vorhang, der Landschaft oder Garten vorstelle, verwendet werden könne. Die Kulissen seien für die Nutzung auf der neuen Bühne zu erhöhen. Dieser Eintrag bezog sich vermutlich ebenfalls auf den Kulissensatz der *Elysischen Gefilde* von 1766, allerdings enthalten die Angaben mehrere Fehler: Die Anzahl der Kulissen müsste zwölf, nicht vierzehn betragen haben, und bei dem dazu verwendbaren Landschaftsprospekt handelte es sich nicht um den vorderen Vorhang (Proszenniumsvorhang) des Tübinger Hauses, der gemäß der genannten Inventarliste ebenfalls noch vorhanden war, sondern um den Rückprospekt eines Bühnenbildes. Da im Transferkonzept Keims auch die Anzahl der Stadtkulissen mit beidseitig neun angegeben wird, wogegen in der Inventarliste von insgesamt sechzehn die Rede ist, müssen die Angaben des Hofmaschinisten in diesem Kontext als nicht zuverlässig betrachtet werden – möglicherweise hatte er die Objekte nicht selbst in Augenschein genommen, sondern sich berichten lassen. Unabhängig davon spricht einiges dafür, dass sich die 1766 für das Ludwigsburger Opernhaus geschaffenen *Elysischen Gefilde* – vermutlich in gekürztem Zustand – zeitweise im Opernhaus Tübingen befanden und 1779 von dort ins Kleine Theater Stuttgart verbracht wurden.

Wie geschildert, setzte sich der ab 1797 regierende Herzog Friedrich für eine Wiederbelebung des lange Zeit vernachlässigten Ludwigsburger Schlosstheaters ein, und ab 1802 sind hier wieder Aufführungen nachweisbar.⁷⁵³ Im Fundus des Hauses befanden sich nur noch wenige nutzbare Dekorationen, weshalb man den Bestand im Weiteren nach Bedarf ergänzte. Da man sparen musste, holte man Objekte zusammen, die in anderen Häusern entbehrlich waren. Bei dieser Gelegenheit dürften die *Elysischen Gefilde* in ihrer heutigen Form aus den drei Vorgängerversionen kompiliert worden sein, wobei man die Komponenten so wählte, dass sich die ursprüngliche mythologische Thematik im Erscheinungsbild nicht mehr vorrangig aussprach. Ein Hain blühender Bäume mit Ausblick

⁷⁵¹ HStAS A 21 Bü 959, 58, siehe hierzu auch S. 219.

⁷⁵² Bei den im Tübinger Inventar genannten vormaligen *Elysischen Gefilden* kann es sich nur um das 1766 für das Ludwigsburger Opernhaus geschaffene Bühnenbild gehandelt haben, da die beiden älteren Versionen zu dieser Zeit im Stuttgarter Opernhaus nachzuweisen sind, siehe Anm. 744 und 745.

⁷⁵³ Siehe hierzu S. 183 f.

auf eine Flusslandschaft ohne weitere thematische Spezifizierung war wiederum vielseitig einsetzbar. Die Fülle und Idealität der Vegetation erlaubte bei Bedarf auch die Anwendung auf die Sujets des „Zauberwalds“, der „Lieblichen Landschaft“ oder des „Fürstlichen Gartens“. Im Bühnenbildinventar zum Schlosstheater Ludwigsburg aus dem Jahre 1818 wird eine Dekoration mit der Bezeichnung „Eliseische Felder oder Garten“ aufgeführt, bei der es sich ohne Zweifel um die heute erhaltene, komplizierte Version handelt.⁷⁵⁴ In welchem Verhältnis diese zu den drei historisch nachweisbaren Vorgängerversionen stand, ist nicht verzeichnet und war zum damaligen Zeitpunkt wohl auch nicht mehr bekannt.

III.1.5.3 Die Zusammensetzung des Bühnenbildes

Vor dem Hintergrund dieser archivalischen Kenntnisse lassen sich die technischen Befunde ebenso wie die abweichenden Gestaltungsmerkmale unter den Bestandteilen der *Elysischen Gefilde* mit ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zu drei verschiedenen Bühnenbildern aus zwei unterschiedlich großen Spielstätten erklären. Die drei Vorgängerversionen dürften nach dem langjährigen Gebrauch Abnutzungsspuren aufgewiesen haben, und so stellte man unter Berücksichtigung der genannten ikonographischen Aspekte vermutlich diejenigen Elemente zusammen, die am besten erhalten waren und sich mit dem geringsten Aufwand in den Maßen an eine kleinere Bühne anpassen ließen. Die notwendigen Umarbeitungen konnte man minimieren, indem man Kulissen wählte, die im ursprünglichen Kontext auf hinteren Positionen platziert waren und deshalb eine geringere Höhe besaßen oder möglicherweise solche, die bereits für die Nutzung in anderen Zusammenhängen gekürzt worden waren.

Betrachtet man die beiden linken hinteren Kulissen K-I.1.1 und K-I.1.2, mag man darin am ehesten Relikte der 1760 erstmals genannten *Alten Elysischen Gefilde* sehen. Die oberen Abschlüsse der beiden Exemplare, geradlinig und nur bühnenseitig entlang der Baumkronen gerundet, entsprechen einem vereinfachten Verfahren, den Übergang zu den Himmel oder Wolken vorstellenden Soffitten zu gestalten. Da sich die Blütenbäume auf den beiden Kulissen sehr ähnlich sind, steht zu vermuten, dass auf sämtlichen ehemals zugehörigen Exemplaren gleichartige Bäume mit weißen Blütendolden in den Kronen nach Art einer Allee zu sehen waren und dass die ganze Szenerie ein verhältnismäßig einheitliches Erscheinungsbild besaß, so wie es die künstlerisch stilisierten Landschaftsbühnenbilder des Barock größtenteils auszeichnete. Zum Vergleich lässt sich hier die Walddekoration aus Český Krumlov heranziehen, deren Kulissen in Farbigkeit, formaler Gestaltung und malerischem Duktus untereinander gleichartig sind und sich nur in der Ausformung der einzelnen Bildmotive – hier allerdings sehr fantasievoll – unterscheiden (Abb. 70). Man kann quasi von

⁷⁵⁴ SLu 1818, o. S.



Abb. 70 Szenerie *Wald* (*Les*), 1766. Český Krumlov, Schlosstheater.

einer „variatio in conformitate“ sprechen, die als Grundprinzip der Gestaltung von Landschaftsbühnenbildern auch zahlreiche erhaltene Dekorationsentwürfe jener Zeit bestimmt.

Die Kulissen K-I.2.1 bis K-I.2.6 dürften den 1763 entstandenen *Neuen Elysischen Gefilden* zuzuordnen sein. Die Myrten und Amaranten, die das Libretto als Teil der Szenenvorgabe nennt, finden sich hier in vielfältiger Form wiedergegeben, so dass ein inhaltlicher Bezug hergestellt werden kann. Diese Dekoration, ausgezeichnet durch eine Fülle abwechslungsreicher Bildmotive in dynamischer Gestaltung, scheint auf einen ausgesprochen prachtvollen Gesamteindruck hin angelegt gewesen zu sein, wofür der Aspekt der Einheitlichkeit zwar nicht vernachlässigt, aber doch zurückgestellt wurde – möglicherweise Zeichen einer Fortentwicklung im Schaffen Colombas. Die ungekürzte Oberseite von Kulisse K-I.2.3 wiederum mit ihrem durchgehend vegetabil geformten Umriss belegt die aufwendigere Art, in der 1763 die oberen Abschlüsse gestaltet wurden, und lässt deutlich werden, dass diese Kulisse keinesfalls aus demselben Zusammenhang stammen kann wie K-I.1.1 und K-I.1.2.

Und schließlich kann man in der dritten Gruppe der Kulissen K-I.3.1 bis K-I.3.4 die Vertreter der 1766 für das große Ludwigsburger Opernhaus geschaffenen Ver-

sion ausmachen. Im Fall von K-I.3.1 und K-I.3.2 sind Kürzungen am unteren bzw. oberen Ende nachweisbar, in den beiden anderen Fällen sind solche zu vermuten. Zumindest an K-I.3.2 muss ein erhebliches Stück abgenommen worden sein, da eine ganze Baumkrone fehlt, deren unterer Ansatz noch erkennbar ist. Dies lässt darauf schließen, dass die Exemplare dieser Gruppe ehemals deutlich höher waren und demnach für eine große Bühne geschaffen wurden. Die beiden Blütenbäume, die auf Kulisse K-I.3.1 dargestellt sind, können als Granatapfelbäume identifiziert werden, Symbole der Frühlingsgöttin Proserpina. Rufen wir uns ins Gedächtnis, dass die jüngste Version *Elysischer Gefilde* für das Ballett *Il ratto di Proserpina* geschaffen wurde, so lässt sich ein ikonographischer Bezug herstellen, der eine Zuordnung der genannten Kulissen zu diesem Bühnenbild unterstützt.

In der Frage, welcher der drei beschriebenen Versionen *Elysischer Gefilde* der erhaltene Prospekt zugehörte, ist zu bemerken, dass unter den entlang des Flusslaufs aufgereihten Bäumen nur ein einziger Blüten trägt und diese wiederum den Granatapfelblüten auf K-I.3.1 gleichen. Auch die sonstige Gestaltung der Bildmotive auf dem Prospekt findet am ehesten auf den Kulissen K-I.3.1 bis K-I.3.4 ihre Entsprechung, weshalb sich hier ein Zusammenhang nahelegt. Zur Datierung des Prospekts kann wiederum ein aufschlussreicher archivalischer Hinweis herangezogen werden: Im Spätjahr 1765, während der Vorbereitungen zur Aufführung von *Il Vologeso*, verfasste Innocente Colomba eine Liste von Dekorationsteilen, die nicht mehr gebraucht wurden und zur Weiterverwertung freigegeben werden konnten.⁷⁵⁵ Da für *Il Vologeso* einerseits ein erheblicher Dekorationsaufwand betrieben, andererseits jedoch bestmöglich gespart werden musste, kam dem gezielten Einsatz wiederverwendbarer Materialien einige Bedeutung zu. Unter den als Ausschuss bezeichneten Teilen finden sich auch sieben Friese, die von der Szenerie *Campidoglio* aus der Oper *Ezio II* (Metastasio/Jommelli, UA: 11. Februar 1758, OSt) verblieben waren. Der vorderste dieser Friese muss kurz nach Colombas Materialsichtung als Stoffbahn im Prospekt der neu zu schaffenden *Elysischen Gefilde* verarbeitet worden sein, denn im heute erhaltenen Prospekt erkennen wir diesen Fries anhand seiner rückwärtig noch sichtbaren Beschriftung wieder.⁷⁵⁶ Wir haben also unzweifelhaft den 1766 entstandenen Prospekt vor uns. Durch diese Erkenntnis wird auch die Datierung der zugehörigen Kulissen K-I.3.1 bis K-I.3.4 bestätigt.

III.1.6 Künstlerische und ikonographische Gestaltung

Bildliche Vergleichsbeispiele, zu denen die erhaltene Szenerie der *Elysischen Gefilde* in Bezug gesetzt werden kann, sind verhältnismäßig rar, und dies obwohl das Thema auf der Opernbühne des 17. und 18. Jahrhunderts durchaus präsent war. Graf Francesco Algarotti (1712–1764), der am Hofe Friedrichs des Großen

⁷⁵⁵ HStAS A 21 Bü 956, 224. Die Aufstellung liegt einem Schreiben des Theaterintendanten Böhler an Herzog Carl Eugen vom 2. Dezember 1765 bei.

⁷⁵⁶ Siehe hierzu S. 233.

als Kunstsachverständiger und Diplomat tätig war, nennt in seiner Schrift *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera* (posth. 1769) unter einigen typischen Operndekorationen seiner Zeit auch die *Elysischen Gefilde*.⁷⁵⁷

In der Opera seria, die ihre Stoffe zumeist der antiken Historie entlehnte, sind die *Elysischen Gefilde* als Bühnenort nur ausnahmsweise anzutreffen, hingegen erscheint das Sujet regelmäßig in Opern mythologischen Inhalts. Vorrangig zu nennen sind hier Werke mit Orpheus-Thematik, die im 17. wie auch im 18. Jahrhundert in größerer Zahl begegnen. Der sagenhafte Sänger, der mit seiner Musik die Natur bezauberte und selbst den Gott der Unterwelt so zu röhren vermochte, dass dieser die Rückkehr Euridices ins irdische Leben gestattete, galt als Symbol nicht nur für die Macht der Musik, sondern auch für die der Liebe schlechthin, weshalb seine Geschichte als Opernstoff prädestiniert war. Die früheste erhaltene Oper, Jacopo Peris *Euridice* (1600), ist diesem Mythos gewidmet,⁷⁵⁸ ebenso das kurz darauf entstandene gleichnamige Werk Giulio Caccinis⁷⁵⁹ sowie Claudio Monteverdis wegweisender *Orfeo* (1607).⁷⁶⁰ Eine Vielzahl weiterer Bearbeitungen des Themas sind bekannt, und der überwiegende Teil von ihnen dürfte eine Szenendarstellung der *Elysischen Gefilde* beinhaltet haben. Nachzuweisen ist das Bühnensujet auch in Opernpasticci und Prologen, in denen Götter, Helden oder allegorische Figuren gesungene oder rezitierte Dialoge führten, die auf das Lob fürstlicher Personen ausgerichtet waren. Diese äußerst beliebten Gelegenheitswerke waren häufig an mythologischen Schauplätzen wie beispielsweise dem Göttersitz *Olymp*, dem Musenberg *Parnass* oder in den *Elysischen Gefilden* ange-siedelt. Als Beispiel lässt sich die von Antonio Caldara komponierte Opern-Serenade *Il piu bel nome* (1708) nennen, in deren Handlungsverlauf Venus und Juno in den *Elysischen Gefilden* ein Streitgespräch darüber führen, ob Schönheit oder Tugend der Vorrang gebühre.⁷⁶¹ Im Bereich des Balletts wiederum erscheint der Aufenthaltsort der seligen Geister vorrangig in Bearbeitungen des Orpheus- und des Proserpina-Mythos, so auch am württembergischen Hof.

Von den Darstellungstraditionen, die sich hinsichtlich der *Elysischen Gefilde* als Bühnenort herausbildeten, lässt sich anhand erhaltener Entwurfszeichnungen und Librettostiche eine Vorstellung gewinnen. In der griechischen Mythologie wird das Elysion als von blühenden Wiesen bedecktes Gefild geschildert⁷⁶² – im Bühnenbild erscheint das Sujet naheliegenderweise zumeist als Waldeslichtung, gesäumt von mehr oder weniger geschlossenen Baumreihen, die auf den Kulis-

⁷⁵⁷ Algarotti 1769, S. 274.

⁷⁵⁸ Siehe Porter 2001.

⁷⁵⁹ Siehe Hanning 2002.

⁷⁶⁰ Siehe Carter 2001.

⁷⁶¹ Siehe Arqués 2009, S. 259.

⁷⁶² Das Elysion (lat. *Elysium*, *campus elysius*) erscheint zunächst als liebliche, vom Okeanos umflossene Insel (*makaron nesos*) im äußersten Westen des Erdkreises, auf die jene Menschen, die ein den Göttern gefälliges Leben geführt haben, entrückt werden, siehe Pfister 1924, Sp. 88–95; Sourvinou Inwood 2006. In späteren Darstellungen wird der Ort in den Hades verlegt (Vergil). In beiden Fällen ist von einem Feld oder von Wiesen die Rede.



Abb. 71 Mathäus Küsel nach Ludovico Burnacini: *Elysäische Gefilde*, Bildtafel im Libretto zur Oper *La monarchia latina trionfante*, Kupferstich, 29,7 × 42,1 cm, 1678. Exemplar: Theatermuseum Wien, ÖTM GS_GSU6460.

sen dargestellt sind. Daher sind auch Beispiele des Szenentyps *Wald* in die vergleichende Betrachtung einzubeziehen.

Als prominentes Beispiel einer Oper mythologisch-allegorischen Inhalts, deren Libretto eine entsprechende Bühnendarstellung übermittelt, ist die *festa musicale La Monarchia Latina* (Minato/Draghi) zu nennen, die Kaiser Leopold 1678 im Theater auf der Cortina in Wien uraufführen ließ.⁷⁶³ Im fünften Bild finden sich Vertreter der vier großen Weltreiche in den *Elysischen Gefilden* zusammen, um darüber zu streiten, wem die Vorherrschaft zukomme. Der zugehörige Librettostich, den Mathäus Küsel nach dem Entwurf Ludovico Burnacinis schuf, zeigt eine stark stilisierte Version des Szenentyps, in der zwei symmetrisch angelegte Baumreihen zentralperspektivisch in die Tiefe fluchten (Abb. 71). Die Darstellung ist so zu deuten, dass in der praktischen Umsetzung auf jeder Kulisse ein gleichartiges Arrangement, bestehend aus zwei großen Bäumen und einem davor platzierten kleineren, zu sehen war. In seiner geordneten Durchbildung entspricht das Ambiente der sorgfältig geplanten und kunstvoll beschnittenen Bepflanzung eines Barockgartens. Ein auffälliges, singuläres Motiv stellen die

⁷⁶³ Siehe *La Monarchia* 1678.



Abb. 72 Michael Wening nach Domenico Mauro: *Elyische Gefilde*, Bildtafel im Libretto zur Oper *Servio Tullio*, Kupferstich, 1685. Exemplar: Universitätsbibliothek Basel, UBH kr VII 50

schmalen, langgezogenen Blumenrabatten dar, die vor den Baumgruppen angelegt sind und weit in den Bühnenraum hineinreichen.

Eines der seltenen Beispiele einer Opera seria, in der *Elyische Gefilde* als Szenenort erscheinen, stellt Agostino Steffanis *Servio Tullio* dar, komponiert nach einem Libretto von Ventura Terzago und uraufgeführt 1685 am Münchener Hof.⁷⁶⁴ In der zweiten Szene des Prologs wird König Tarquinius Priscus von Saturn im Totenreich aufgesucht, da er im Auftrag der Götter zur Welt zurückkehren und Königin Tanaquil eine Prophezeiung zukommen lassen soll. Der von Michael Wening nach dem Entwurf Domenico Mauros geschaffene Librettostich (Abb. 72) zeigt weitestgehend dieselben Bildelemente wie das zuvor genannte Beispiel, allerdings in einer wesentlich freieren Anordnung, die natürliche Verhältnisse nachzuahmen sucht. Die einzelnen, den Kulissen zuzuordnenden Kom-

⁷⁶⁴ Siehe *Servio Tullio* 1685.



Abb. 73 Ferdinando Galli Bibiena: *Bosco*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Endimione* (?), Radierung, 27,5 × 27,1 cm, 1699. Exemplar: Turin, Bibliotheca Reale.

partimente der Landschaft entsprechen sich zwar motivisch, variieren jedoch in Form und Gestaltung – die Bäume sind von unterschiedlichem Wuchs, und die Blumen verteilen sich in unregelmäßiger Zusammenstellung über den gewellten Erdboden.

Wie sich im Weiteren die Darstellung des Themas „Waldeshain“ unter dem Einfluss des Konstruktionsprinzips der „scena per angolo“ entwickelte, zeigt der Entwurf Ferdinando Galli Bibienas zum *Bosco* in der Oper *Endimione*, die 1699 am Teatro Regio in Turin aufgeführt wurde (Abb. 73).⁷⁶⁵ Ausgehend von einer Lichtung, in deren Mitte eine Gruppe buschiger Gewächse platziert ist, fluchten

⁷⁶⁵ Siehe Viale Ferrero 1963, S. 95, Abb. 2.



Abb. 74 Bernardino Galliari: *Elysische Gefilde*, Feder, laviert, Graphit, 37,5 × 45,5 cm. New York, The Morgan Library & Museum, 1982.75:263. Gift of Mrs. Donald M. Oenslager, 1982.

mehrere Baumalleen in verschiedene Richtungen aus dem Bildraum. Die geometrische Stilisierung, die durch die strenge Reihung der Bäume erfolgt, wird hier durch die unregelmäßige Anordnung der Fluchlinien gemildert.

Auf diese konstruktiven Voraussetzungen bezieht sich eine lavierte Federzeichnung Bernardino Galliaris im Bestand der Morgan Library, New York, die mit „Elysian Fields“ bezeichnet ist (Abb. 74). Wir sehen eine zentralperspektivisch angelegte Komposition, bestehend aus mehreren Baumalleen, die entlang sich kreuzender Fluchlinien angeordnet sind. Mittig tut sich zwischen den Bäumen ein Spalt auf, der den Durchblick auf weitere Baumreihen und in der Ferne – in Bleistift ange deutet – ein Felsengebilde eröffnet. Die Bäume sind dicht belaubt, tragen jedoch keine Blüten. Auch Rosen oder sonstige Blühpflanzen sind keine zu sehen, die paradiesische Anmutung des Ortes ergibt sich allein aus der stilisierten Idealität des kompositorischen Arrangements, dem scheinbar natürlichen, jedoch perfekt auf die Bildsymmetrie abgestimmten Wuchs der Vegetation und der ästhetischen Qualität, die sich aus dem Zusammenwirken dieser Komponenten ergibt.

Für eine zur letzten Konsequenz geführte symmetrische Stilisierung der Baumreihen steht ein Beispiel, das zwar nicht die *Elysischen Gefilde*, aber einen formal verwandten Szenenort darstellt: der von Carlo Galli Bibiena geschaffene Bühnen-



Abb. 75 Carlo Galli Bibiena: *Palmenhain*, Bühnenbildentwurf zur Oper *L'Huomo*, Feder, laviert, 42,7 × 61,0 cm, 1754. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, OP-234.

bildentwurf zum *Palmenhain* in der 1754 im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth präsentierten Oper *L'Huomo* (Abb. 75).⁷⁶⁶ Hier führt die Gleichförmigkeit in der Durchbildung des Vegetabilen zu einer architektonischen Verfestigung, die dem Ort etwas Unwirkliches verleiht. Zugleich ergibt sich eine Form der Überhöhung, die als optische Metapher für das Großartige und Erhabene gelten kann. Der Vergleich mit dem zuvor betrachteten Beispiel lässt signifikante Unterschiede in der künstlerischen Auffassung zutage treten, die für zwei unterschiedliche Stiltildenzen in der Szenographie der Jahrhundertmitte stehen. Während im Entwurf Bernardino Galliaris die Natur durch ein elaboriertes räumliches Arrangement idealisiert wird, aber als solche erkennbar bleibt, erfolgt bei Carlo Galli Bibiena die Umdeutung der Natur zum Konstrukt, indem sie einem dekorativen Schema unterworfen und dabei ihrer natürlichen Erscheinung bewusst benommen wird.

Ein weiteres Vergleichsbeispiel, das zwar nicht als *Elysische Gefilde* gekennzeichnet ist, sich jedoch über den Bildinhalt zuordnen lässt, findet sich in einem Konvolut von Bühnengraphiken aus dem Quaglio-Kreis, das im Theatermuseum München aufbewahrt wird.⁷⁶⁷ Die reichhaltige Sammlung enthält farbig lavierte

⁷⁶⁶ Siehe hierzu auch Ball-Krückmann 1998c, S. 272–274.

⁷⁶⁷ Theatermuseum München, Inv. Nr. Slg. Qu. 97.



Abb. 76 Lorenzo Quaglio (Umkreis): *Elysische Gefilde*, Bühnenbildentwurf, Guache. München, Deutsches Theatermuseum, Slg. Qu. 97 (ID 52748).

Feder- und Pinselzeichnungen, die bis heute nicht eindeutig zugeschrieben werden konnten, sich aber größtenteils ins späte 18. und frühe 19. Jahrhundert datieren lassen. Eines der Blätter gibt eine idyllische Landschaft wieder, die eindeutig als *Elysische Gefilde* zu identifizieren ist (Abb. 76). Zu beiden Seiten des Vordergrundes erheben sich rosa blühende Bäume, deren Zweige sich entlang der oberen Bühnenbegrenzung einander zuneigen. Zwischen den Bäumen verläuft eine schmale Uferzone, auf der gleichfalls mit rosa Blüten versehene Rosenbüschel wachsen. Im Mittelgrund durchmisst ein Unterweltfluss horizontal das Bildfeld, vollzieht eine Kehre und strebt in gewundenem Lauf dem Horizont zu, vorbei an üppig begrünten Wiesen, auf denen weitere Rosen und Bäume verschiedener Art gedeihen. Im Hintergrund, in bläulichem Sfumato angedeutet, erstreckt sich eine Hügelkette in die Tiefe. Der inhaltliche Zusammenhang wird zusätzlich durch ein signifikantes Handlungsmoment verdeutlicht: Charon, Fährmann der Unterwelt, ist soeben im Begriff, mit seinem Nachen vom Ufer abzulegen. Im Kontext der hier vorgestellten Reihe szenographischer Darstellungen der *Elysischen Gefilde* reflektiert dieses Blatt den Weg von der konstruktiven Stilisierung hin zur naturnahen Landschaftsdarstellung. Nur noch das vorderste Kulissen-

paar wird eingesetzt, um eine Art Proszeniumsrahmen zu schaffen, hinter dem sich die auf den Prospekt gemalte Szenerie bildhaft illusionistisch entfaltet.

Setzen wir nun das in Ludwigsburg erhaltene Bühnenbild mit Darstellung der *Elysischen Gefilde* zu den genannten Vergleichsbeispielen in Bezug, so ist dabei zu beachten, dass die Szenerie die ursprünglichen Intentionen ihres Schöpfers nur bedingt widerspiegelt, da die vorhandenen Bestandteile nicht originär zusammengehören. Dennoch sind einige Rückschlüsse auf die von Colomba angewendeten Gestaltungsprinzipien möglich. Die als *Alte Elysiache Gefilde* bezeichnete Version des Jahres 1760 zeigte auf den achtzehn zugehörigen Kulissen sehr wahrscheinlich Bäume von durchweg gleicher Art. Sie trugen dunkles, blaugrünes Laub mit spitz zulaufenden Blättern und Dolden von Blüten mit weißen Blättern um einen rötlichen Stand. Die Bäume waren in natürlich anmutender Variation gestaltet, die Stämme neigten sich in unterschiedliche Richtungen, Zweige und Laub waren von unterschiedlicher Dichte, und auch die in der Umgebung gedeihenden Pflanzen wichen in Art und Gestaltung voneinander ab. Auf diese Weise dürfte das Gesamtbild einer Baumallee von einheitlicher Erscheinung, aber dennoch mit naturnaher Anmutung entstanden sein. Bei Realisierung der Version des Jahres 1763, der *Neuen Elysiachen Gefilde*, wurde die Variationsbreite maßgeblich erweitert. Die Bäume waren von unterschiedlicher Art und wichen demgemäß hinsichtlich des Wuchses, der Gestalt des Laubes und der Form und Farbe der Blüten voneinander ab. Auch die begleitenden Rosenbüsche wiesen unterschiedliche Wuchs- und Blütenformen auf. Die Vegetation war besonders üppig, das Laubwerk dicht, und die Blüten waren zahlreich. Ins Auge fiel gewiss auch die lebendige Bewegtheit, in der Zweige und Laub wiedergegeben waren und die anmutete, als würde ein Wind durch die Gefilde streichen. Der Gedanke liegt nicht fern, in dieser Konzeption einen Anklang an die Tanzkunst Jean Georges Noverres zu sehen, der in der Zeit seines von 1760 bis 1767 währenden Engagements in Stuttgart die fortschrittliche Form des „Ballet d'action“ zu einem frühen Höhepunkt führte und mit der expressiven Qualität seiner Inszenierungen das höfische Publikum in Begeisterung versetzte.⁷⁶⁸ Bedenken wir weiterhin, dass Noverre in seinen Schriften als Anregung für die Tanzkunst die Beschäftigung mit Gemälden empfahl, so erscheint hier ein Zusammenhang besonders naheliegend.⁷⁶⁹ Auch die Version von 1766, die für das Ballett *Il ratto di Proserpina* geschaffen wurde, wies eine gewisse Variationsbreite in der Gestaltung der Kulissen auf. Hier dürften allerdings nur Granatapfelbäume mit Blüten von roter Farbe im Wechsel mit Laubbäumen zu sehen gewesen sein, wodurch die Aufmerksamkeit auf das Symbol der Proserpina, den Granatapfel, gelenkt wurde. Die Gestalt der einzelnen Bäume und ihre Gruppierung auf den Kulissen waren im Interesse eines natürlichen Erscheinungsbildes jedoch ebenfalls von Vielfalt geprägt. In allen drei Versionen *Elysischer Gefilde* erschienen die Baum-

⁷⁶⁸ Siehe hierzu Dahms 2010, S. 196–198 und 413 f.

⁷⁶⁹ Siehe ebd., S. 420 f.

stämme in maßvoller Biegung, die eine gewisse theatralische Note besaß, ohne dass der Anspruch auf Naturnähe aufgegeben worden wäre. Betrachten wir zum Vergleich die im selben Zeitraum entstandene Walddekoration in Český Krumlov, so fallen insbesondere auf den drei vorderen Kulissenpaaren die ins Lebhafte gesteigerten pittoresken Windungen von Stämmen und Ästen ins Auge. Die verantwortlichen Künstler Hans Wetschel und Leo Merkel erzielten hier ein hohes Maß an formaler Stilisierung, wobei der dekorativen Qualität der Darstellung gegenüber einer naturnahen Anmutung der Vorrang eingeräumt wurde.⁷⁷⁰ Die Arbeiten Innocente Colombas wiederum lassen das Bestreben erkennen, beiden Aspekten gleichermaßen Rechnung zu tragen. Joseph Uriot betont denn auch in seinem Festbericht des Jahres 1764, dass in der Bühnenbildgestaltung Colombas wahrheitsgetreue Wiedergabe („un Art qui rend exactement le Vrai“) und beeindruckende theatralische Wirkung miteinander in Einklang gestanden hätten.⁷⁷¹

Hinsichtlich der Darstellung auf dem Rückprospekt, die für die Raumwirkung einer Szenerie von entscheidender Bedeutung war, besitzen wir im Fall der Versionen von 1760 und 1763 keine Kenntnis. Der erhaltene Prospekt des Jahres 1766 wiederum zeigt eine unter mehreren Aspekten außergewöhnliche Kompositionsfom. Im Vordergrund erscheint eine Reihe rosenumwundener Bäume, die das diesseitige Ufer des vorüberfließenden Unterweltstromes säumen und sich mit den Bäumen auf den Kulissen zu einem nach vorne offenen Geviert verbinden. Der durch die Baumreihe hindurch sichtbare Fluss und der jenseitig aufragende Hügel sind bildparallel angelegt und formieren einen Querriegel, der die Darstellung zum Hintergrund zu abschließt. Der Blick auf das jenseits des Höhenzugs gelegene Gebiet ist verstellt. Diese Raumanlage, die auf subtile Weise eine physische wie optische Grenzsituation – die Baumreihe erscheint als zaunartiger Abschluss des Elysiums, das Gewässer als Grenzfluss – veranschaulicht, kann als unmittelbare Umsetzung des Handlungszusammenhangs gedeutet werden.⁷⁷² Die Elysischen Gefilde, in denen die Geister der Seligen ihren Aufenthalt haben, sind ein lieblicher Ort, aus dem jedoch kein Entweichen möglich ist. Indem Colomba die Bühne als geschlossenes System darstellt, verbildlicht

⁷⁷⁰ Siehe hierzu auch S. 276.

⁷⁷¹ Siehe Uriot 1764, S. 76 f.

⁷⁷² In den antiken Quellen werden sechs Unterweltflüsse erwähnt – Acheron, Eridanos, Kokytos, Lethe, Phlegethon und Styx –, wobei die Topographie widersprüchlich geschildert wird. Als Grenzflüsse am Eingang zur Unterwelt werden bei zahlreichen Autoren Acheron und Styx genannt. Die Lage des Elysiums in den Gefilden des Hades bleibt gleichfalls ungeklärt – umflossen oder durchzogen wird es in nachhomerischen Erzählungen vorwiegend von der Lethe, deren Wasser beim Genuss seliges Vergessen aller irdischen Leiden bewirkt. Siehe hierzu Stoll 1884; Sp. 9–11; Wentzel 1893, Sp. 218 f.; Stoll 1894, Sp. 1956–1958; Waser 1914, Sp. 1566–1579; Pfister u. a. 1924, Sp. 35–95; Kroll 1925, Sp. 2141–2144; Bethe 1931, Sp. 464 f.; Antoni 2006; Graf 2006. Die Darstellung auf dem Prospekt reflektiert verschiedene mythologische und historisch-topographische Traditionen. Das Motiv des Wasserfalls nimmt vermutlich Bezug auf den am Nordabhang des Chelmos-Gebirges (Peloponnes) austretenden Quellfluss Mavronéri, der bereits in frühen Zeugnissen mit der Styx identifiziert wird. Vgl. hierzu Bölte 1931, Sp. 457–463. Ein Zusammenhang wird dadurch nahe-

er diese Konstellation in anschaulicher Weise. Der Verzicht auf die Imagination unendlicher Tiefenerstreckung erscheint in diesem Zusammenhang sowohl künstlerisch als auch inhaltlich motiviert. Zugleich entsteht durch die räumliche Anlage eine Atmosphäre der Ruhe – man meint, nur das ferne Rauschen des Wasserfalls zu vernehmen. Eine optische Dynamisierung, wie sie beispielsweise durch sich kreuzende Fluchlinien hervorgerufen wird, wurde vermieden.

Als naheliegendes Vergleichsbeispiel zu dieser Raumkomposition lässt sich unter Innocente Colombas eigenen Arbeiten der Entwurf zum Druidenwald für die Aufführung von *Annibale in Torino* (Durandi/Paisiello) am Teatro Regio in Turin heranziehen (vgl. Abb. 41).⁷⁷³ Auch hier sehen wir ein in sich abgeschlossenes Areal, das von Baumgruppen umstellt ist. In diesem Fall ist es ein dichter Laubwald, der die Sicht in die Umgebung verwehrt und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Kultstätte, den Schauplatz geheimnisvoller archaischer Opferriten, lenkt. An zwei Stellen vermag der Blick ein kleines Stück in die Tiefe vorzudringen, wo weitere Opferaltäre sichtbar sind, doch wird er dann vom dahinter liegenden Dickicht aufgehalten. In gleicher Weise tun sich auf dem Prospekt der *Elysischen Gefilde* in der vorne platzierten Baumreihe zwei Lücken auf, die den Blick auf den jenseits des Flusses gelegenen Höhenzug freigeben, dieser erweist sich dann jedoch als optische Grenze. Es ist anzunehmen, dass Colomba dieses Spiel mit der Raumtiefe in seiner weiteren szenographischen Arbeit in verschiedener Weise zur Anwendung brachte.

Der Prospekt der erhaltenen Bühnenbildversion *Elysischer Gefilde* kann als Beleg dafür dienen, dass Innocente Colomba noch während seiner Zeit am württembergischen Hof vom zuvor lange gepflegten Prinzip der spätbarocken Tieffenachse abwich und sich neuen Raumkonzepten zuwandte. Das Gastspiel Jean Nicolas Servandonis hatte in unverkennbarer Weise Bewegung in die Bühnenbildgestaltung am Hofe gebracht und grundsätzliche Überlegungen ausgelöst.⁷⁷⁴ Dies führte dazu, dass sich der württembergische Hofdekorateur in der Folgezeit, wie auch seiner Korrespondenz zu entnehmen ist, darum bemühte, die überkommenen Gestaltungsschemata abzuwandeln und neue Wege zu beschreiten. 1766, ein Jahr vor seinem Ausscheiden aus dem Hofdienst, realisierte er im Bühnenbild *Die Elysischen Gefilde* zum Ballett *Proserpina* ein zum Hintergrund zu abgeschlossenes Raumsystem, das auf den Inhalt der Bühnenhandlung in besonderer Weise abgestimmt war. Die finanzielle Situation am württembergischen Hof, die letztendlich Colombas Ausscheiden zur Folge hatte, verwehrte ihm an dieser Stelle die Fortentwicklung seiner Ideen. Doch lassen aus späterer Zeit erhaltene Bild-

gelegt, dass die Darstellung des über eine sattelartige Vertiefung im Bergmassiv fließenden und von einer höheren Bergkuppe hinterfangenen Wassers den natürlichen Gegebenheiten am Chelmos ähnlich ist, siehe Waser 1914, Sp. 1566–1579; Bölte 1931, Sp. 457–463.

⁷⁷³ Vgl. hierzu S. 121 und 128 f.

⁷⁷⁴ Siehe hierzu Kp. II.2.4 und II.3.2.3.

zeugnisse darauf schließen, dass der Dekorateur in anderen Kontexten den eingeschlagenen Weg weiterverfolgte.

III.1.7 Auswertung

Die im Ludwigsburger Fundus erhaltenen *Elysischen Gefilde* galten bisher als in ihrer Zusammensetzung originale Szenerie, die in einer Phase, als die Hochblüte des württembergischen Bühnenwesens bereits vorüber war, unter einem der Nachfolger Innocente Colombas für das Opernhaus Ludwigsburg angefertigt wurde. Die eingehende Betrachtung der einzelnen Bühnenbildbestandteile im Hinblick auf ihre Gestaltung und Beschaffenheit sowie die Auswertung zahlreicher Archivquellen führten nun jedoch zu neuen Erkenntnissen. So erwies sich, dass die *Elysischen Gefilde* zu Beginn des 19. Jahrhunderts für das Schlosstheater Ludwigsburg aus drei älteren Bühnenbildversionen gleichen Themas zusammengestellt wurden. Zwei dieser Versionen waren 1760 und 1763 für das Stuttgarter, die dritte 1766 für das Ludwigsburger Opernhaus geschaffen worden. Die Szenarien zeigten im Detail eine unterschiedliche Ausdeutung des Sujets, waren sich im Aufbau jedoch so ähnlich, dass ihre Einzelteile kombinierbar waren. Alle drei Dekorationen entstanden unter der Leitung Innocente Colombas und wurden demnach von ihm entworfen.

Die erhaltene Version *Elysischer Gefilde* stellt somit ein wertvolles Zeugnis der Hochphase des Ausstattungswesens unter Herzog Karl Eugen dar, als man im Niveau mit den führenden Fürstenhöfen konkurrierte und erhebliche Mittel in die Bühnenereignisse investierte. Die Qualität im Entwurf und in der malerischen Ausführung, die trotz des beeinträchtigten Erhaltungszustands der Szenerie noch immer erkennbar ist, bestätigt diese Einschätzung. Auch wenn die kompilierte Dekoration mit ihren größtenteils beschnittenen Bestandteilen die künstlerischen Intentionen Innocente Colombas nur noch in abgewandelter Form wiedergibt, vermittelt sie doch ein eindrückliches Bild von der Gestaltungskraft dieses zu seiner Zeit weithin anerkannten Theatralarchitekten. Die fortschrittliche, auf das Thema der Darstellung abgestimmte Raumdisposition der *Elysischen Gefilde* des Jahres 1766, auf die wir anhand des erhaltenen Rückprospekts schließen können, steht für die Loslösung von überkommenen spätbarocken Schemata und für die Umsetzung neuer Kompositionsideen im Sinne des frühen Klassizismus.

III.2 Waldlandschaft

III.2.1 Bestand, Aufbau und Darstellung

Das Bühnenbild *Waldlandschaft* (K-II) umfasst acht linke und vier rechte Kulissen, einen Rückprospekt und zwei Versatzungen. Die Maße der Kulissen betragen zwischen 446 cm und 563 cm in der Höhe sowie zwischen 131 cm und 162 cm in der Breite, der Rückprospekt misst 1030 × 946,5 cm. Eine der Versatzungen stellt einen Laubbaum dar und besitzt eine Größe von 425 × 365 cm, die andere, eine mit Rasen und Grünpflanzen bemalte Bodenleiste, misst 65 × 365 cm.⁷⁷⁵

Den Inventaren zufolge standen für die Einrichtung der *Waldlandschaft* zeitweise vierzehn Kulissen zur Verfügung, wobei sich das Zahlenverhältnis unter den rechten und linken Exemplaren ausgeglichenener gestaltet haben dürfte, als dies heute der Fall ist.⁷⁷⁶ Bei einer Präsentation auf der Schlosstheaterbühne sind derzeit als Gegenüber zu den vier vorhandenen rechten Kulissen vier oder fünf linke auszuwählen, wobei unterschiedliche Zusammenstellungen möglich sind. Im Fundus sind außerdem sieben Kulissen einer Felsenszene (K-III) vorhanden, die mit den Waldkulissen kombiniert werden können. Zwei Versatzungen, ein großer Hügel und eine mit steinigem Grund bemalte Bodenleiste, die der FelsenSzene zuzuordnen sind, können ebenfalls für die *Waldlandschaft* genutzt werden.

Die vorliegende Fotoaufnahme zeigt den Prospekt in Verbindung mit einer Auswahl von neun Waldkulissen (Abb. K-II).⁷⁷⁷ In dieser Form verbildlicht die Szenerie einen Ort im Inneren eines Mischwaldes mit einem dichten Bestand unterschiedlicher Laub- und Nadelgehölze. Auf den Kulissen reihen sich jeweils zwei bis vier Bäume mit schlanken, knorriigen Stämmen, die sich auf schmalen Zonen von Erdboden oder felsigem Grund erheben. Baumstümpfe, Gebüsch und wuchernde Efeuranken bereichern die Darstellung. In den oberen Partien ist zwischen den Wipfeln teilweise blauer Himmel zu sehen.⁷⁷⁸ Die Darstellung

⁷⁷⁵ Abbildungen und nähere Angaben zu den Bestandteilen des Bühnenbildes finden sich im Katalog, S. 403–415, unter den Nummern K-II.1 bis K-II.5.2.

⁷⁷⁶ Im Dekorationsinventar zum Ludwigsburger Schlosstheater des Jahres 1818 ist eine Gesamtzahl von 14 Waldkulissen angegeben, 1821 wurde diese Zahl durch Streichung auf 12 verbessert. 1866 und 1893 sind wiederum 14 Stück verzeichnet, was vermuten lässt, dass in diesen Fällen der Bestand nicht gezählt, sondern die im frühesten Inventar von 1818 angegebene Zahl übernommen wurde, siehe SLu 1818, o. S.; 1821, o. S.; 1866, S. 4; 1893, S. 4.

⁷⁷⁷ Die Fotoaufnahme entstand 1965 im Rahmen der bereits erwähnten Visitation des Ludwigsburger Fundus durch eine Studierendengruppe des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin unter Prof. Harald Zielske, siehe S. 31.

⁷⁷⁸ Siehe hierzu die Bilddokumentationen im Katalog, S. 413 f., K-II.2.1 bis K-II.2.8. Bei der vorliegenden Gesamtaufnahme des Bühnenbildes musste, da keine Ersatzstoffen zur Verfügung standen, der Proszeniumsvorhang teilweise herabgelassen werden, um den offenen Schnürboden zu verdecken. Daher sind die oberen Kulissenabschlüsse mehrheitlich nicht zu sehen.

auf dem Rückprospekt eröffnet den Blick in ein bewaldetes Tal. Mittig führt ein gewundener Pfad in die Tiefe, der von Wiesengründen und steil ansteigenden Felswänden flankiert wird. Zu beiden Seiten ragen Gruppen von Buchenbäumen empor, deren Äste sich über die Talsenke hinweg einander zuneigen und ineinander verschlingen, wodurch eine Art laubüberdachter Hohlweg entsteht. Vereinzelte Teile grob gezimmerter Zäune deuten an, dass die Gegend bewohnt ist und zur Viehzucht genutzt wird. Zwischen den lichten Baumkronen ist auch hier blauer Himmel zu sehen.

Wie die *Elysischen Gefilde* dürfte auch die *Waldlandschaft* ehemals mit einem Teil der Luftsoffitten eingerichtet worden sein, die in den historischen Inventaren zum Schlosstheater ausgewiesen sind.⁷⁷⁹ Seit Abschluss der Restaurierungen im Jahre 1995 können zur Präsentation der Dekoration die bereits erwähnten modernen Ersatzsoffitten aus weißem Leinen genutzt werden (vgl. Abb. K-I und K-III).

II.2.2 Die Zusammensetzung des Bühnenbildes

Wie die *Elysischen Gefilde* wurde auch die *Waldlandschaft* bisher als ein in seiner Zusammensetzung originäres Bühnenbild betrachtet, doch lässt bereits der erste Augenschein erkennen, dass hier Bestandteile unterschiedlicher Provenienz kombiniert wurden. So sind unter den Kulissen signifikante Abweichungen in Format und Gestaltung festzustellen. Die fünf linken und drei rechten Kulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8 sind aufgrund einer Höhe von über 550 cm, einer kühlen, von blaugrünen Tönen bestimmten Farbigkeit und gleichartig angelegter Bildmotive als zusammengehörig zu betrachten. Alle Exemplare dieser Gruppe lassen erkennen, dass an ihnen zu verschiedenen Zeiten Verlängerungen wie auch Kürzungen vorgenommen wurden, woraus zu ersehen ist, dass die Stücke auf Bühnen unterschiedlicher Größe eingesetzt worden waren, bevor sie ins Ludwigsburger Schlosstheater gelangten. Demgegenüber besitzen die zwei linken und die rechte Kulisse K-II.3.1 bis K-II.3.3 nur eine Höhe von um die 450 cm, sie entstammen demnach einer Spielstätte, die deutlich kleiner war als das Ludwigsburger Schlosstheater, wurden jedoch ohne vorherige Vergrößerung in die *Waldlandschaft* integriert. An allen drei Exemplaren ist die oberste Malschicht in hohem Maße abgeblättert, und darunter liegende, weitgehend in die Leinwand eingesogene Farbanteile bestimmen mit einer wärmeren, ins Gelbgrüne tendierenden Palette das Erscheinungsbild. An einzelnen Stellen, an denen die oberste Malschicht erhalten blieb, sind Blattstrukturen erkennbar, die teilweise denen auf Kulisse K-II.2.1 bis K-II.2.8 entsprechen. Die einzelne linke Kulisse K-II.4 wiederum unterscheidet sich von allen übrigen Exemplaren durch eine hellere, zwischen kühl und warm stehende Farbigkeit und einen eigenständigen malerischen

⁷⁷⁹ Siehe hierzu S. 231.

Duktus mit auffälligen, in einer Art Kommatechnik aufgetragenen Blattstrukturen. Mit einer Höhe von 542 cm passt sie, ohne eine Maßveränderung erfahren zu haben, auf die Schlosstheaterbühne. Es ist dies die einzige Kulisse, auf der nur von Laubbesdickicht umgebene Baumstämme und keine Kronen zu sehen sind, was ebenfalls deutlich macht, dass sie keiner der beiden zuvor genannten Gruppen zuzuordnen ist. Der solchermaßen recht heterogene Kulissenbestand des Bühnenbildes erlaubt weder die Gegenüberstellung von linken und rechten Kulissen mit exakt gleicher Höhe, noch eine Anordnung mit gleichmäßiger Verringerung der Kulissengröße zum Hintergrund zu, wie sie im traditionellen barocken Bühnenbild elementarer Teil der perspektivischen Gesamtwirkung war.

Die *Waldlandschaft* entspricht auch unter anderen Gesichtspunkten nicht den Aufbauprinzipien einer für die barocke Perspektivbühne geschaffenen Szenerie. Üblicherweise sind die Darstellungen auf Kulissen und Prospekt so aufeinander bezogen, dass eine stringente Raumerscheinung entsteht. Die Abstimmung der Größenverhältnisse unter den einzelnen Bildkomponenten stellt dabei einen entscheidenden Faktor dar. Auf dem Prospekt der *Waldlandschaft* erscheinen links im Vordergrund Bäume, die aus verhältnismäßig geringer Distanz betrachtet sind, weshalb sie oben aus dem Bild ragen. Die Bäume auf den Kulissen hingegen sind – sieht man von den nachträglichen Kürzungen am oberen Ende ab – in Ganzheit dargestellt und im Verhältnis zu denjenigen auf dem Prospekt kleiner dimensioniert, weshalb sie sich in größerer Entfernung zu befinden scheinen. Die perspektivischen Verhältnisse innerhalb der Dekoration sind also keineswegs stimmig, da die Bäume auf den Kulissen in umgekehrter Weise größer erscheinen müssten als die auf dem weiter hinten befindlichen Prospekt. Zudem ist an den oberen Abschlüssen der Kulissen zu erkennen, dass sie für die Kombination mit Himmelsoffitten konzipiert wurden, wogegen die Gestaltung des Prospekts anzeigt, dass er ursprünglich mit Soffitten, die ein Blätterdach formieren, einzurichten war. Ein Vergleich der Farbwerte ergibt einen ähnlichen Befund. Üblicherweise kam im barocken Bühnenbild ein einheitliches Farbkonzept zur Anwendung, demzufolge die Farbtöne auf Kulissen und Prospekt aufeinander abzustimmen und nur dahingehend zu modulieren waren, dass räumliche Effekte in einer Art Farbperspektive unterstützt wurden. Die für den Prospekt der *Waldlandschaft* verwendete Palette – im Vordergrund wärmere, im Hintergrund kühlere Grüntöne – findet jedoch auf keiner der drei vorhandenen Kulissenarten ihre Entsprechung. Aufgrund der angeführten Gesichtspunkte steht außer Zweifel, dass die Kulissen und der Prospekt unterschiedlichen Zusammenhängen entstammen. Es muss als erstaunlich bezeichnet werden, dass dieser offenkundige Umstand bisher noch nicht bemerkt und in keiner Weise schriftlich dokumentiert wurde.

An der Laubbaum-Versatzung K-II.5.1 wiederum ist eine ähnliche Malweise zu beobachten wie an der Kulisse K-II.4. Auch hier heben sich mit kommaförmigen Pinselstrichen aufgesetzte helle Blattstrukturen von einem in gebrochenen Grün- und Blautönen changierenden Untergrund ab, allerdings erfolgte die plastische

Ausformung des Astwerks in weniger differenzierter Weise, und die Malerei ist im Ganzen stärker verblasst, als dies im Fall der genannten Kulisse gegeben ist. Die beiden Objekte scheinen in derselben Werkstatt gearbeitet worden zu sein, wenn auch nicht demselben Kontext zu entstammen. Die Bodenleiste K-II.5.2 wiederum zeigt ein Wiesenstück, das motivische Kongruenzen zur Darstellung auf dem Prospekt aufweist. Die malerische Ausführung lässt jedoch nicht auf eine gemeinsame Entstehung schließen, sondern darauf, dass die Leiste bei ihrer Herstellung auf den Prospekt abgestimmt wurde.

III.2.3 Technische Befunde, Erhaltung und Restaurierung

Wie die Kulissen der *Elyischen Gefilde* bestehen auch die der *Waldlandschaft* durchweg aus vernuteten und mit Querstrebten stabilisierten Weichholzrahmen, die vorderseitig mit bemalten Leinwänden bespannt wurden. Ausgesägte Rahmenapplikationen hinterlegen die in vegetabilen Formen gestalteten Randpartien. Im Detail der Ausführung sind unter den Waldkulissen jedoch Divergenzen auszumachen, die der zuvor geschilderten Einteilung in drei Arten von Exemplaren entsprechen. Im Falle der Kulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8 sind die Bildträger jeweils aus einer größeren Zahl von Stoffstücken unterschiedlicher Form und Größe zusammengesetzt, wobei teilweise wiederverwendetes Material zum Einsatz kam.⁷⁸⁰ Die Malerei ist verhältnismäßig gut erhalten, so ist zwar die Farbsubstanz durch altersgemäßen Abrieb reduziert, die dargestellten Bildmotive sind jedoch weitgehend erkennbar. Im Fall von K-II.3.1 bis K-II.3.3 bestehen die Bildträger jeweils aus zwei erstverwendeten Stoffbahnen, die mit einer senkrecht verlaufenden Naht verbunden sind. Wie bereits erwähnt, sind diese Kulissen wesentlich schlechter erhalten als die der erstgenannten Gruppe. Die oberste Farbschicht ist in hohem Maße abgeblättert, die Bildmotive sind nur noch undeutlich oder gar nicht mehr erkennbar, und in weiten Teilen treten die Unterzeichnung beziehungsweise der Malgrund hervor. Die Kulisse K-II.4 wiederum ist aus drei erstverwendeten Stoffstücken – zwei senkrecht verlaufenden Bahnen und einem Querriegel am oberen Ende – gefertigt. Sie weist die beste Erhaltung auf mit einem mäßigen Farbabrieb, der die Lesbarkeit der Darstellung nicht wesentlich beeinträchtigt. Die aufgemalte Blattwerkstruktur ist nahezu vollständig erhalten, was darauf hindeutet, dass die Kulisse jüngeren Datums ist als die übrigen.

Der Rückprospekt wurde aus zwölf erstverwendeten Leinwandbahnen gefertigt. Acht Bahnen bestehen aus zwei oder drei Einzelteilen, vier aus einem einzigen, durchlaufenden Stück. Auf die Leinwand wurde zunächst in schwarzer Farbe ein Rasternetz aufgemalt, das zur Übertragung des Entwurfs diente. Dann folgte eine grobe Unterzeichnung, ebenfalls in Schwarz, und hierauf eine genauere Unterzeichnung in hellem Ocker. Anschließend wurde die Malfarbe in meh-

⁷⁸⁰ Siehe AGR 1987–1995. Zu einigen Waldkulissen liegen keine Einzeldokumentationen vor.

eren Schichten aufgetragen. Aufgrund des weiträumigen Farbverlusts ist heute zu erkennen, dass die letztendliche Ausführung an mehreren Stellen von der Unterzeichnung abweicht, was auf Konzeptänderungen hindeutet. Das Auftragen der Malerei folgte hinsichtlich der Anlage von Farbflächen, Schatten und Lichtern einem schematisierten Vorgehen, das in gleicher Weise am Prospekt der *Elysischen Gefilde* zu beobachten ist – ein maßgeblicher Hinweis bezüglich des Werkstattzusammenhangs und der Zuschreibung beider Objekte. Die Verwendung von ausschließlich unbenutzter Leinwand bei der Herstellung des Waldprospekts wiederum zeigt an, dass hier ein gewisser Kostenaufwand betrieben werden konnte.

Im Erhaltungszustand des Prospekts sprechen sich das Alter und die Folgen der anhaltenden Materialbelastung besonders nachhaltig aus. So sind weite Teile der obersten Malschicht berieben oder gänzlich abgefallen. Insbesondere das Blau der Himmelsanteile ist nahezu vollständig verloren, was darauf zurückzuführen ist, dass diese Partien bei der Herstellung mit einer weißen Grundierung unterlegt wurden, die stark pulvert.⁷⁸¹ Da die Malfarbe auch auf den Ockerpigmenten der Unterzeichnung schlecht haftet, ist letztere heute in weiten Teilen sichtbar und bestimmt maßgeblich den Kontur der dargestellten Bildelemente. In den Binnenflächen ist die Malerei jedoch insoweit erhalten, dass die hohe künstlerische Qualität sowohl des Entwurfs wie auch der Ausführung erkennbar ist. Die Fotoaufnahme des Konservators Christ aus dem Jahre 1922 (Abb. K-II.1.c) belegt, dass zum damaligen Zeitpunkt noch wesentlich mehr Details der Darstellung erhalten waren, als es heute der Fall ist.⁷⁸² Dies verdeutlicht, in welchem Maße die moderne Nutzung den gegenwärtigen, stark beeinträchtigten Zustand des Waldprospekts mit bedingte. Das Stück wurde nicht nur bis zum Ende des königlich württembergischen Spielbetriebs im Schlosstheater eingesetzt, sondern über hundert Jahre später zur Ausstattung von Inszenierungen im Rahmen der Ludwigsburger Schlossfestspiele wieder hervorgeholt.⁷⁸³ Hierbei scheute man vor einer Gefährdung der unrestaurierten Substanz nicht zurück. Auftretende Beschädigungen wurden notdürftig und in unsachgemäßer Weise repariert.⁷⁸⁴ Erst im Rahmen der in den Jahren 1987 bis 1995 durchgeföhrten Gesamtrestaurierung des Ludwigsburger Fundus wurde auch der Waldprospekt einer grundlegenden Bearbeitung und Sicherung unterzogen, die seine dauerhafte Erhaltung gewährleistete.

Die Laubbaumversatzung K-II.5.1 besteht aus zwei Teilen, die Krone und Stamm formieren. Zur Herstellung der buschigen Krone wurde ein aus fünf Brettern zusammengesetzter Rahmen rundum in organischen Formen ausgesägt,

⁷⁸¹ Siehe AGR 1987–1995, Prospekt Sch.L. 5667b.

⁷⁸² StAL EL 228 a I Nr 971.

⁷⁸³ Siehe hierzu S. 189.

⁷⁸⁴ Leinwandrisse wurden unter Verwendung von Klebeband und Bratspießen geschlossen, siehe Esser 1995, S. 81, Anm. 27.

mit erstverwendeter Leinwand bespannt und rückwärtig mit zahlreichen Latten verstrebt. Am unteren Rand wurde in die Leinwand eine rechteckige Aussparung eingeschnitten, in die der schlanke Stamm, der ebenfalls aus einem leinwandbespannten Holzträger besteht, einzufügen ist. Die Art und Weise, in der das Objekt hergestellt wurde, erscheint verhältnismäßig aufwendig. Die in lasierender Malweise aufgebrachte, in Grün- und Blautönen changierende Farbfläche ist stellenweise so reduziert, dass die Struktur der Bildleinwand erkennbar wird, auch das angedeutete Geäst erscheint verblasst. Die zur Darstellung von Blattwerk mit kräftigen Pinselstrichen aufgesetzten Höhungen weisen hingegen nur punktuelle Fehlstellen auf und treten deutlich hervor. Die Bodenleiste wiederum ist aus drei parallel laufenden Brettern gefertigt, die rückwärtig mit Streben verklammert wurden.⁷⁸⁵ Die Malerei ist nur leicht berieben, und die Bildmotive sind vollständig erkennbar, weshalb zu vermuten ist, dass die Leiste zu einem späteren Zeitpunkt entstand als der Prospekt.

Die Restaurierungsmaßnahmen an den Bestandteilen der *Waldlandschaft* entsprachen weitgehend denen, die an den *Elysischen Gefilden* vorgenommen wurden.⁷⁸⁶ An den Kulissen und Versatzungen mussten Verschmutzungen entfernt, beschädigte oder fehlende Holzteile ergänzt, Leinwandrisse geflickt und gelöste Farbschichten gefestigt werden. Die Bildträger sämtlicher Kulissen wurden mit einer modernen Stützleinwand hinterspannt, im Falle der Versatzungen war diese Maßnahme nicht erforderlich. Am Prospekt revidierte man die unsachgemäß durchgeführten älteren Restaurierungen und nahm umfangreiche Reinigungs- und Sicherungsmaßnahmen vor. Man entfernte einen modernen, an der Oberseite angebrachten Leinwandumschlag, erneuerte den nicht mehr originalen oberen Saum und ergänzte auf der Rückseite fehlende Ösen zur Aufnahme von Raffschnüren.⁷⁸⁷

III.2.4 Historische Umarbeitungen

Wie bereits erwähnt, zeigen die Bestandteile der *Waldlandschaft* mehrheitlich Spuren von Umarbeitungen, die teils auf eine Anpassung an die Verhältnisse der Schlosstheaterbühne, teils auf ältere Maßnahmen zurückzuführen sind. Die Kulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8 wurden zunächst am unteren Ende maßgeblich verlängert.⁷⁸⁸ Dazu wurden die Rahmenschenkel in unterschiedlichen Techniken angestückt und die Leinwände durch Annähen oder Ankleben größerer Partien ergänzt, teilweise unter Einsatz zweitverwendeten Materials. Die im oberen Teil vorhandene Darstellung wurde auf dem angesetzten Stück jeweils entsprechend fortgeführt. Die Maße der Anstückungen divergieren, sie sind größtenteils

⁷⁸⁵ Siehe AGR 1987–1995, Sch. L. 5694.

⁷⁸⁶ Vgl. S. 234 f.

⁷⁸⁷ Siehe AGR 1987–1995, Prospekt 5667b.

⁷⁸⁸ Siehe ebd., Kulissen Sch.L. 5669, 5671, 5673, 5674, 5675, 5679, 5680, 5681.

jedoch so beträchtlich – im Falle von K-II.2.1 nimmt die Ergänzung annähernd die Hälfte der Gesamtlänge ein –, dass im Zuge der Verlängerung ein guter Teil der vorhandenen Substanz abgenommen und ersetzt worden sein muss.⁷⁸⁹ Als Grund für den Eingriff kann also nicht allein eine notwendige Erhöhung der Stücke im Zuge ihrer Verlegung an ein Haus mit größerer Bühne angesehen werden. Vielmehr steht zu vermuten, dass eine Beschädigung des Kulissensatzes eingetreten war, der zugleich mit der Erhöhung das großräumige Ersetzen der unteren Partien erforderlich machte. Dass nicht nur ersetzt, sondern auch verlängert wurde, wird wiederum daran augenfällig, dass die Kulissen im Verhältnis zu ihrer Höhe eine zu geringe Breite aufweisen und dass die ohnehin schon schlank und knorrig angelegten Baumstämme durch das Fortführen auf dem erweiterten Ansatzstück ein überlanges Erscheinungsbild erhielten.⁷⁹⁰ Zu einem späteren Zeitpunkt wurden die Kulissen dann am oberen Ende wieder gekürzt. Hierbei muss man die Rahmenschenkel abgesägt, die obere Querleiste wieder eingesetzt und die Leinwand umgeschlagen haben – teilweise sind die Umschläge rückseitig noch nachweisbar.⁷⁹¹ Vorderseitig sind die Kürzungen daran zu erkennen, dass die Kronen der dargestellten Bäume durchweg beschnitten sind.⁷⁹² Vermutlich wurden auf sämtlichen Kulissen der Gruppe die Wipfel ehemals von blauem Himmel überfangen.

Die Kulissen K-II.3.1 bis K-II.3.3 wiederum wurden in der Größe nicht verändert, obwohl sie für die Bühne des Schlosstheaters deutlich zu klein sind. Die hier feststellbaren historischen Eingriffe dienten der Sicherung der Substanz: K-II.3.1 wurde laut Restaurierungsbericht vermutlich teilweise übermalt, der Rahmen von K-II.3.2 wurde rückwärtig an zwei Stellen verstärkt, im Fall von K-II.3.3 sind kleinere Einsetzungen in der Leinwand zu bemerken. Kulisse K-II.4, die sich aus künstlerischer Sicht als Solitär unter den erhaltenen Exemplaren kenntlich macht, weist keine Spuren historischer Eingriffe auf.

Am Rückprospekt sind mehrere Formatänderungen zu konstatieren. Während auf der linken Seite die Leinwand umgeschlagen und mit einem Saumstich vernäht wurde, fehlt rechts der Saum, und die Stoffkante ist ausgefranst, was auf eine Verschmälerung durch das Entfernen einer Stoffbahn schließen lässt. Dies würde auch erklären, weshalb sich der Fluchtpunkt der Darstellung nicht in der Bildmitte, sondern rechts davon befindet. Es ist nicht anzunehmen, dass die Beschneidung des Prospekts aus Gründen der Anpassung an die Maße der Schlosstheaterbühne erfolgte, da die seitlich überständigen Partien ohne-

⁷⁸⁹ Nur im Fall von K-II.2.5 misst das am unteren Ende angesetzte Stück lediglich ca. 25 cm.

⁷⁹⁰ In der Breite entsprechen die Kulissen K-III.2.1 bis K-III.2.8 mit Maßen von um die 140 cm den deutlich niedrigeren Kulissen K-II.3.1 bis K-II.3.3, was vermuten lässt, dass sie diesen ursprünglich auch in der Höhe nahekamen.

⁷⁹¹ Siehe die Einzeldokumentationen im Katalogteil. Im Fall von K-II.2.6 wurde sowohl am oberen als auch am unteren Ende mit Leinwandumschlag gekürzt.

⁷⁹² In den Restaurierungsunterlagen zu den Waldkulissen wird, wie auch im Falle der Kulissen der *Elysiischen Gefilde*, nur ein Teil der vorgenommenen Kürzungen erwähnt.

hin von den Kulissensätzen verdeckt wurden.⁷⁹³ Denkbar ist, dass eine seitliche Beschädigung eintrat, die man durch das Entfernen der äußeren Stoffbahn regulierte. Auch am oberen Ende wurde der Prospekt gekürzt, dieser Eingriff lässt sich jedoch aufgrund der Art des angebrachten Saumes mit Sicherheit auf das 20. Jahrhundert datieren. Des Weiteren bestand hier ein Leinwandumschlag, der bei der Restaurierung gelöst wurde. Der untere Saum, der den originalen Gewichtsholmen aufnimmt, entspricht hingegen dem ursprünglichen Zustand.

III.2.5 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

III.2.5.1 Forschungsstand und Fragestellungen

Wie erwähnt, wurde die *Waldlandschaft* bisher als im Original zusammengehörige Dekoration betrachtet, gegenüber den *Elysischen Gefilden* als jünger eingestuft und damit ebenso der *Colomba*-Nachfolge zugewiesen – zur Provenienz wurde nichts geäußert.⁷⁹⁴ Tatsächlich lassen sich die vorhandenen Bestandteile unter stilistischen Aspekten mehrheitlich der Regierungszeit Herzog Carl Eugens, also der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zuordnen. Für eine nähere Einschätzung ist in diesem Fall zunächst nach künstlerischen Kongruenzen zu anderen Dekorationsobjekten sowie nach den Spielstätten, in denen die Bestandteile eingesetzt wurden, zu fragen. Anschließend kann in den Archivalien zum württembergischen Hoftheater nach Hinweisen gesucht werden, die eine genauere Datierung und Zuschreibung ermöglichen.

III.2.5.2 Der Prospekt

Am Prospekt der *Waldlandschaft* fällt die hohe Qualität von Entwurf und malerischer Ausführung unmittelbar ins Auge. Die Komposition ist spannungsvoll und zugleich ausgewogen, der präzise Schwung der sich neigenden Baumstämme und Äste, die wuchtige Materialität des Felsgestein und die Vielfalt im naturalistischen Detail verleihen der Darstellung trotz der weitreichenden Verluste in der obersten Malschicht eine intensive Bildwirkung. Die stilistische Nähe zum Proseniumsvorhang des Ludwigsburger Schlosstheaters wie auch zum Bühnenbild-

⁷⁹³ Vgl. S. 236. Die Prospekte der *Elysischen Gefilde*, der *Weinberggegend* und des *Kreuzgangs* wurden trotz ihrer Überbreite ohne Verschmälerung auf die Schlosstheaterbühne übernommen. Sehr wahrscheinlich hatte man auch den Prospekt der *Waldlandschaft* bei der Abgabe an das Schlosstheater in voller Breite belassen, damit er bei Bedarf wieder auf einer größeren Bühne eingesetzt werden konnte.

⁷⁹⁴ Vgl. Esser 1998a, S. 50. Zielske spricht in Bezug auf den gesamten Ludwigsburger Fundus von Bühnendekorationen des 19. Jahrhunderts und zieht lediglich in Betracht, dass der Landschaftsprospekt der *Elysischen Gefilde* noch aus dem 18. Jahrhundert stammen könne, siehe S. 31.

Die Elysiischen Gefilde, Übereinstimmungen in der Motivwahl,⁷⁹⁵ die gekonnte Naturdarstellung und nicht zuletzt einige technische Aspekte der malerischen Ausführung verbinden die großartige Arbeit mit dem Werk Innocente Colombas und legen die Vermutung nahe, dass der Waldprospekt unter der Leitung des Tessiner Künstlers geschaffen wurde.

Wie bereits dargelegt, stammt der Prospekt aus einem größeren Haus und wurde durch Abnehmen einer Stoffbahn an der rechten Seite verschmälert. Im heutigen Zustand setzt sich die Leinwand aus 12 Bahnen zusammen, die eine Gesamtbreite von 946,5 cm besitzen. Rechnet man eine weitere Bahn hinzu, so ergibt sich eine zu vermutende ursprüngliche Breite von ca. 1025 cm.⁷⁹⁶ Der Prospekt zum Bühnenbild *Weinberggegend*, der, wie noch zu zeigen sein wird, aus einem der kleineren Nebentheater Herzog Carl Eugens stammt und in historischer Zeit auf die Bühne der Stuttgarter Lusthausoper formatiert wurde, weist eine Breite von 1005 cm auf. Der Prospekt zum klassizistischen Bühnenbild *Kreuzgang* wiederum, der, vermutlich fürs Reithaustheater geschaffen, gleichfalls ein Gastspiel in der Lusthausoper mit entsprechender Vergrößerung erlebt haben muss, besitzt heute eine Breite von 1034 cm. Es darf aufgrund dieser Indizienkette geschlossen werden, dass ein für die Lusthausoper gefertigter oder nachträglich auf dieses Haus formatierter Prospekt in der Breite etwas mehr als 10 m gemessen haben muss. In vollständigem Zustand dürfte der Waldprospekt also eine für die Stuttgarter Lusthausbühne angemessene Breite besessen haben. Was die Höhe betrifft, so wissen wir, dass Kulissen, die aus dem Ludwigsburger Schlosstheater auf die Lusthausbühne transferiert wurden, um 3 Schuh (ca. 86 cm) verlängert werden mussten.⁷⁹⁷ Bei einem Prospekt dürfte die erforderliche Zugabe noch etwas mehr betragen haben, wobei aufgrund der davor zu platzierenden Soffitten eine gewisse Flexibilität in der Höhe der Aufhängung bestand.⁷⁹⁸ Mit 1030 cm Länge übertrifft der Waldprospekt, obwohl er an der Oberseite beschnitten wurde, die Prospekte, die auf die Ludwigsburger Bühne passen, um mehr als einen Meter, sodass auch in diesem Punkt die Voraussetzung für eine Zuordnung zur Lusthausbühne gegeben ist. Das große Ludwigsburger Opernhaus hingegen kommt als Herkunftsstadt des Dekorationsstückes weniger

⁷⁹⁵ Zu nennen sind hier beispielsweise das signifikante Motiv der Farnpflanze, das ebenso auf dem Proszeniumsvorhang des Schlosstheaters erscheint, oder das des prominent im Bild platzierten großen Baumstumpfs mit Rindenüberstand an der Schnittfläche, das der Maler auch in das Tafelbild *Scena di caccia al cervo* (*Jagdszene mit Hirsch*), Kunsthandel, (siehe <https://www.capitoliumart.com/it/lotto/la-caccia-al-cervo-di-notte/xlt-96118>) aufnahm.

⁷⁹⁶ Die für den Prospekt der *Waldlandschaft* verwendeten Stoffbahnen messen zwischen 77,5 und 82 cm in der Breite, siehe AGR 1987–1995.

⁷⁹⁷ HStAS A 21 Bü 958, 31. Siehe hierzu auch S. 240.

⁷⁹⁸ Soffitten wurden in unterschiedlichen Formaten hergestellt und konnten in unterschiedlicher Höhe gehängt werden, weshalb auch Variationsmöglichkeiten bezüglich der Länge und der Aufhängungshöhe des dahinter zu platzierenden Prospekts bestanden. Dieser Umstand ist hinsichtlich der Frage, ob ein Prospekt für eine bestimmte Bühne zu lang oder zu kurz ist, zu berücksichtigen. Freundliche Mitteilung von Hans Joachim Scholderer, Ludwigsburg.

in Frage. Zum einen besitzt der Prospekt der *Elysischen Gefilde*, der für diese Spielstätte hergestellt wurde, eine Breite von 1130 cm, ist also noch um einen Meter breiter. Außerdem ist aus den zehn Jahren, in denen das Ludwigsburger Opernhaus regelmäßig genutzt wurde, kein Anlass bekannt, zu dem die Neuanfertigung eines Bühnenprospekts der vorliegenden Thematik benötigt worden wäre.

Hingegen lässt sich der Waldprospekt überzeugend mit einem Ereignis aus der Geschichte des Stuttgarter Opernhauses in Verbindung bringen: Am 11. Februar 1761 kam als Festoper anlässlich des 33. Geburtstags Serenissimi Jommellis Opera seria *L'Olimpiade* nach einem Text von Pietro Metastasio zur Aufführung. Das Libretto gibt zur ersten Szene des ersten Aktes folgende Bühnenanweisung vor: *Fondo selvoso di cupa ed angusta valle, adombrata dall'alto da grandi alberi, che giungono ad intrecciare i rami dall'uno all'altro colle, fra' quali è chiusa.* (Waldiger Grund eines düsteren und schmalen Tales, überschattet aus der Höhe von großen Bäumen, deren Zweige von einem zum anderen Hügel hinüberreichen, um sich zu umschlingen).⁷⁹⁹ Diese Szenenbeschreibung stimmt in solch auffälliger Weise mit der Darstellung auf dem erhaltenen Waldprospekt überein, dass ein Zusammenhang mit großer Sicherheit anzunehmen ist.

Den Archivalien zur Lusthausoper können wir entnehmen, dass die Waldszenerie aus *L'Olimpiade* nach ihrer Erstverwendung zur weiteren Nutzung aufbewahrt wurde. So wird in Keims Bühnenbildinventar des Jahres 1764 unter den zu besagter Oper geschaffenen Dekorationen ein *Fondo selvoso* erwähnt, der drei Kulissenpaare, drei „Fries mit Wald“ und einen Prospekt umfasste.⁸⁰⁰ Die Bezeichnung der Friese weist darauf hin, dass sie ein Blätterdach formierten und nicht das für Landschaftsbilder übliche Himmels- bzw. Wolkendekor aufwiesen. Da die Friese wiederum mit dem Prospekt korrespondiert haben müssen, lässt sich folgern, dass dieser oben ebenfalls mit einem Blätterdach schloss. Der heute erhaltene Waldprospekt ist in solcher Weise gestaltet. Außerdem wurde er ausschließlich aus neuen Leinwandbahnen gefertigt, er dürfte also vor Einleitung der Sparmaßnahmen im Bühnenwesen des württembergischen Hofes entstanden sein. Die extensive Wiederverwendung bereits benutzter Materialien ist ab 1766 zu belegen – auch dieser *terminus ante quem* spricht also für eine Zuordnung des Waldprospekts zur *L'Olimpiade*-Aufführung von 1761.

Eine Naturszenerie der geschilderten Art konnte im Laufe der Jahrzehnte noch vielfältig Verwendung finden, was sie auch im Weiteren zur Aufbewahrung prädestinierte. Im Bühnenbildinventar zur Lusthausoper des Jahres 1781 werden eine *Foresta* mit fünf Kulissenpaaren und fünf „Waldfries“ sowie ein *Wald* mit vier Kulissenpaaren aufgeführt. Bei einer der beiden Dekorationen handelte es sich vermutlich um den inzwischen um einige Komponenten erweiterten *Fondo selvoso* aus *L'Olimpiade*. Beim Tod Herzog Carl Eugens dürfte sich die Dekoration

⁷⁹⁹ *L'Olimpiade* 1761, o. S. Übersetzung der Bühnenanweisung durch den Verfasser.

⁸⁰⁰ OSt 1764, fol. 3. Dem Eintrag zufolge wurde den fünf zugehörigen Waldkulissen als sechstes Exemplar die linke vordere Kulisse aus dem Bühnenbild *Vasta Campagna* hinzugefügt.

noch immer im Fundus des Stuttgarter Opernhauses befunden haben. In Folge der Wiederbelebung des Ludwigsburger Schlosstheaters unter Herzog Friedrich muss dann der Prospekt zusammen mit vierzehn Kulissen anderer Provenienz sowie zwei Versatzungen zur heute erhaltenen *Waldlandschaft* kompiliert worden sein. Über den Verbleib des originalen Kulissensatzes zum *Fondo selvoso* geben die Archivalien keine Auskunft.

III.2.5.3 Die Kulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8

Die Kulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8, auf denen Laub- und Nadelbäume mit relativ geraden Stämmen in naturnaher, variationsreicher Gestaltung zu sehen sind, scheinen auf den ersten Blick einer späteren Stilstufe anzugehören, als sie der Prospekt repräsentiert. Hier herrscht nicht der dynamische, dramatisierende Schwung, der die Malerei auf dem Prospekt auszeichnet, und die Formen erscheinen weniger stilisiert, ein Befund, der auf einen vermehrten Einfluss des beginnenden Klassizismus hinweist. Der Vergleich mit den elegant bewegten Bäumen auf den Kulissen der *Elysischen Gefilde* bestätigt diesen Eindruck. Der eher nüchterne Realitätsbezug in der Gestaltung der Waldkulissen lässt sich jedoch nicht nur durch eine spätere Entstehung erklären, er könnte auch auf den örtlichen Kontext und die inhaltlichen Zusammenhänge, in denen die Stücke genutzt wurden, zurückzuführen sein. Das unwirtliche, mit Baumstümpfen, abgebrochenen Zweigen und allerlei Schlingpflanzen angefüllte Dickicht, das sie vorstellen, entspricht den szenischen Anforderungen des *Deserto* (Wildnis), eines Bühnenbildtyps, der in Oper und Ballett nicht selten gefordert war und in zahlreichen Libretti und Dekorationsinventaren des württembergischen Hofes ausgewiesen ist. Auch mit dem Typus der *Foresta antiqua* verbindet sich das Bild eines verwilderten, unwegsamen Geländes, wie es auf den betrachteten Waldkulissen zu sehen ist. Dass die Bäume keine gefälligen Biegungen aufweisen, sondern eher von knorriger Steifheit gekennzeichnet sind, würde zu einer solchen Zuordnung passen. Die künstlerische Disposition, die differenzierte Motivwahl und insbesondere die naturalistische Qualität der Darstellung legen es nahe, die Entwürfe zur Kulissengruppe K-II.2.1 bis K-II.2.8 ebenfalls Innocente Colomba zuzuweisen.

Die Zuschreibung an Colomba lässt sich durch den Vergleich mit Baumdarstellungen auf erhaltenen Tafelbildern des Künstlers, die durchweg eine sehr ähnliche Anlage von Geäst- und Blattstrukturen aufweisen, erhärten. Ein signifikantes Indiz liefert beispielsweise die Betrachtung des im Prado, Madrid, aufbewahrten Pleinair-Stücks mit dem Titel *Escenas en un Jardín* (*Szenen in einem Garten*), das mehrere Personengruppen in einer von üppigen Laubbäumen beschatteten Parklandschaft vorstellt (vgl. Abb. 21).⁸⁰¹ Ein Detailausschnitt (Abb. 77) zeigt mit dem abwärts gerichteten, schräg in den Bildraum ragenden und leicht gewunde-

⁸⁰¹ Siehe hierzu Anm. 270; Stanga 1998, S. 219 f.



Abb. 77 Innocente Colomba: *Escenas en un jardín*, Öl auf Leinwand, um 1767/68, Ausschnitt. Madrid, Museo del Prado.



Abb. 78 Szenerie *Waldlandschaft*, linke Kulisse, Zustand nach Restaurierung, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5671.

nen Ast ein Motiv, das in Colombas Oeuvre mehrfach nachweisbar ist, so auch auf zwei Waldstücken, die 2018 im Wiener Kunsthandel versteigert wurden.⁸⁰² Auf Kulisse K-II.2.1 erscheint ein gleichartiges Astmotiv (Abb. 78), wodurch die Vermutung gestützt wird, dass die ganze Gruppe auf Entwürfe Colombas zurückgeht.

Die erheblichen Umarbeitungen, die an den Kulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8 vorgenommen wurden, lassen wiederum Rückschlüsse auf ihre Entstehungs- und Verwendungsgeschichte zu. Offenbar wurden die Stücke zunächst für eines der kleinen Nebentheater Carl Eugens angefertigt und zu einem späteren Zeitpunkt durch Verlängerung auf eine größere Bühne formatiert. Dieser Befund, verbunden mit der Zuschreibung des Entwurfs an Innocente Colomba, gibt Anlass zu der Vermutung, dass die Waldkulissen zu jenem Bestand an Dekorationen gehörten, der ab Anfang 1766 für das neu eingerichtete Theater auf der Solitude geschaffen wurde.⁸⁰³ Unter diesen dürfte sich – dem Usus gemäß – auch eine Walddekoration befunden haben, die in den nachfolgenden Jahren der regen Nutzung des Hauses sicherlich häufig im Einsatz war. Eine Zuordnung der Kulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8 zum Theater Solitude erscheint auch aufgrund der dezidierten Reali-

⁸⁰² <https://www.dorotheum.com/de/l/5945230/> und <https://www.dorotheum.com/de/l/6002133/> (abgerufen am 2. Januar 2024).

⁸⁰³ Siehe S. 205 und 208 f.

tätsnähe in der Darstellung des Waldesdickichts als schlüssig, bestand doch bei der Ausstattung des Sommersitzes ein maßgebliches Anliegen im engen Bezug zur Natur, was sich nicht zuletzt in der Gestaltung des Theaterinnenraums in der Art einer Höhle kenntlich machte.

Als im Jahre 1779 das Kleine Theater an der Planie in Stuttgart eingerichtet wurde und man von verschiedenen Bühnen Dekorationen herbeiholte, wurde auch eine Waldszenerie, bestehend aus sechs Kulissenpaaren und einem Prospekt, aus dem Theater Solitude entliehen. Da auch sechs Luftfriese mitgeliefert wurden, ist davon auszugehen, dass die Darstellung auf den Kulissen am oberen Ende mit Himmelszonen schloss. Den Archivalien zufolge wurden die Bestandteile ausgebessert und in der Höhe „reguliert“, letztere Formulierung lässt offen, ob verlängert oder verkürzt wurde. An den Exemplaren K-II.2.2 und K-II.2.3 ist rückwärtig zu erkennen, dass vor der bereits beschriebenen Verkürzung am oberen Ende schon einmal eine Erhöhung durch Anschäften von Leistenelementen an die Rahmenschenkel vorgenommen worden war, ein Vorgang, der im Zuge des Transfers vom Theater Solitude ins vermutlich mit einer etwas größeren Bühne ausgestattete Kleine Theater Stuttgart stattgefunden haben könnte. Die Waldszenerie dürfte dort im Einsatz gewesen sein, bis das Haus im Jahre 1802 durch Brand zerstört wurde. Bei diesem Unglück ging nicht, wie von Krauß angegeben, der gesamte Dekorationsfundus verloren, es müssen kleinere Bestände überdauert haben, sei es, dass aus dem ausgebrannten Theater doch das ein oder andere Stück gerettet werden konnte, oder sei es, dass sich Teile des Fundus außerhalb des Gebäudes befanden, möglicherweise in der Werkstatt oder in einem externen Magazin.⁸⁰⁴ Da nun die Lusthausoper kurzfristig für den Alltagsbetrieb gerüstet werden musste, der dortige Fundus aber nur auf das ernste Fach ausgerichtet war, dürfte es nahegelegen haben, die aus dem Akademietheater verbliebene Ausstattung zu übernehmen. In diesem Zusammenhang könnten auch die Relikte der ursprünglich von der Solitude stammenden Walddekoration ins Opernhaus gelangt und an die größere Bühne angepasst worden sein. Möglicherweise waren der Prospekt und einige Kulissen verloren, die verbliebenen Exemplare im unteren Bereich beschädigt, weshalb man im Zuge der Verlängerung größere Partien ersetzte. Beim Ergänzen der Malerei ahmte man den Stil des Vorhandenen bestmöglich nach. Ein Qualitätsunterschied blieb dennoch erkennbar, was darauf zurückzuführen ist, dass die zu dieser Zeit für den Hof tätigen Kräfte weniger differenziert arbeiteten als die Mitglieder des seinerzeit von Colomba geleiteten Stabes. Zudem erfolgte die Umrüstung der Szenerie vermutlich in großer Eile.

Bereits zwei Jahre später reduzierte sich mit Eröffnung des Reithaustheaters die Bespielung der Lusthausoper erneut auf besondere Anlässe. Da zugleich das Ludwigsburger Schlosstheater wieder vermehrt genutzt wurde und sein Fundus dringend einer Erweiterung bedurfte, ist es denkbar, dass zu dieser Zeit auch die ehemals von der Solitude stammenden Waldkulissen vom großen Opern-

⁸⁰⁴ Siehe S. 226 f.

haus hierher übernommen, zur Anpassung an die kleinere Bühne wieder um ein Stück gekürzt und mit einem thematisch passenden Prospekt verbunden wurden. Das geschilderte Itinerar lässt sich nur vermuten und nicht im Detail beleben, es bietet jedoch eine Erklärungsmöglichkeit einerseits für die ursprünglich hohe Ausführungsqualität, andererseits für den stark überarbeiteten und unter künstlerischen Aspekten maßgeblich beeinträchtigten Zustand der erhaltenen Waldkulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8.

III.2.5.4 Die Kulissen K-II.3.1 bis K-II.3.3

Die Gruppe der drei stark verblassten Baumkulissen K-II.3.1 bis K-II.3.3 muss, ihren geringeren Höhenmaßen von 446 cm bis 463 cm zufolge, ebenfalls einer der kleineren Hofbühnen entstammen. Die wenigen erhaltenen Reste der obersten Malschicht erlauben keine Rückschlüsse auf den entwerfenden Künstler, lassen jedoch eine qualitätvolle Gestaltung erahnen. Da die drei Kulissen eine ähnliche Breite besitzen wie K-II.2.1 bis K-II.2.8, könnte man schließen, dass es sich um ursprünglich zu demselben Satz gehörige Exemplare handelt, die seinerzeit nicht ins Opernhaus Stuttgart übernommen wurden und daher keine Verlängerung erfuhren. Auf Kulisse K-II.3.3 blieben an einer Stelle noch Blattstrukturen erhalten, die mit denen auf den Exemplaren K-II.2.1 bis K-II.2.8 korrespondieren, was darauf hindeutet, dass dieselben ausführenden Kräfte am Werk waren. Auf Kulisse K-II.3.2 sind hingegen Reste von Blattstrukturen erkennbar, die sowohl farblich als auch formal von den Darstellungen auf K-II.2.1 bis K-II.2.8 abweichen. Zu bemerken ist auch, dass die Darstellung auf K-II.3.1, von der nur die Unterzeichnung eines zentral im Bild platzierten Baumes erhalten blieb, eine tiefliegende Horizontlinie aufweist, worin sich die Kulisse ebenfalls von den Exemplaren der Gruppe K-II.2.1 bis K-II.2.8 unterscheidet. Allerdings handelt es sich bei den auf K-II.3.1 erhaltenen Konturen laut Restaurierungsbericht vermutlich um nachträgliche Übermalungen – möglicherweise sollten diese den gerade noch sichtbaren motivlichen Bestand sichern. Die tiefliegende Horizontlinie könnte also auch auf eine nicht mit der ursprünglichen Malerei übereinstimmende Interpretation zurückgehen. Die Annahme, dass die Kulissen K-II.3.1 bis K-II.3.3 gemeinsam mit den Exemplaren K-II.2.1 bis K-II.2.8 zu der unter Innocente Colomba für die Solitude geschaffenen Walddecoration gehörten, besitzt also eine gewisse Wahrscheinlichkeit. Denkbar wäre, dass die Szenerie ursprünglich sechzehn Kulissen umfasste, da die Bühne des Theaters Solitude eine entsprechende Tiefe besaß. Zwölf Exemplare wurden 1779 ins Kleine Theater Stuttgart übernommen – möglicherweise verblieben vier auf der weitgehend verlassenen Solitude und wurden durch eine ungünstige Unterbringung in ihrem Zustand beeinträchtigt. 1803 könnte man diese Stücke dann in das neu errichtete Reithaustheater verbracht haben, in dessen Fundus sich anhand der Dekorationsliste vom 3. Oktober jenes Jahres von der Solitude stammende

Waldkulissen nachweisen lassen.⁸⁰⁵ K-II.3.1 bis K-II.3.3 könnten zu diesen gehört haben und nach Schließung des Reithaustheaters zusammen mit anderen Dekorationsobjekten ins Schlosstheater Ludwigsburg gelangt sein.

Denkbar wäre auch, dass die drei Kulissen K-II.3.1 bis K-II.3.3 zu einer Walddecoration im Fundus der Theater in Grafeneck oder Kirchheim gehörten.⁸⁰⁶ In beiden Fällen wäre Giosué Scotti als Entwerfer anzunehmen, der sich, wie aus anderen Zusammenhängen ersichtlich ist, in der Gestaltung am Vorbild Innocente Colombas orientierte. Abschließend klären lässt sich die Herkunft der drei auffällig angegriffenen Stücke anhand der Quellenlage derzeit nicht.

III.2.5.5 Die Kulisse K-II.4 und die Versatzungen

Die einzelne Kulisse K-II.4 wiederum ist in einem anderen zeitlichen Kontext zu betrachten als die zuvor genannten Exemplare, von denen sie sich in Darstellung und malerischer Ausführung deutlich unterscheidet. Die Art, wie hier die Formen plastisch durchgebildet und die Strukturen mit einfachen, parallel gesetzten Pinselstrichen angelegt wurden, lässt sich nicht mit der Art verbinden, in der Innocente Colombe seine Dekorationen zu gestalten und Bühnenmaler anzuleiten pflegte. Die relativ statische Formgebung und akademische Kühle in der Ausführung von K-II.4 lassen das Stück eher als Arbeit des frühen 19. Jahrhunderts als des dritten Viertels des 18. Jahrhunderts erscheinen. Somit ist seine Entstehung in die Regierungszeit König Friedrichs I. zu setzen, der für einige der unter ihm neu eingerichteten Spielstätten auch neue Dekorationen in Auftrag gab.⁸⁰⁷

Mit 542 cm originaler Höhe ist die Kulisse K-II.4 zu groß, um von den kleinen Bühnen im Stuttgarter Reithaus, in Freudental oder in Schorndorf zu stammen.⁸⁰⁸ Dass sie zum Bestand des Stuttgarter Opernhauses gehörte, ist ebenfalls wenig wahrscheinlich, denn hier dürfte im frühen 19. Jahrhundert keine Walddecoration angeschafft worden sein, da man noch über solche aus der Zeit Herzog Carl Eugens verfügte. Somit bleibt das 1809 beim Seeschloss Monrepos errichtete Theater als möglicher Herkunftsstadt. Im Mai 1810 verfügte König Friedrich, dass neue Bühnendekorationen für Monrepos zum dortigen Verbleib angeschafft werden sollten, darunter auch namentlich genannt ein *Wald*.⁸⁰⁹ Das Theater Monre-

⁸⁰⁵ StAL R 18 I Bü 244. Siehe auch S. 274.

⁸⁰⁶ Im Theater Tübingen wurde nach Ausweis der erhaltenen Dekorationsliste, OTü 1779, eine Version *Elysischer Gefilde* als Walddecoration genutzt, weshalb dieses Haus als Herkunftsstadt der Kulissen K-II.3.1 bis K-II.3.3 nicht in Frage kommt.

⁸⁰⁷ Siehe hierzu S. 178.

⁸⁰⁸ Die Maße der Reithausbühne lassen sich anhand der im Ludwigsburger Fundus erhaltenen Interieur-Dekorationen, die sehr wahrscheinlich von dieser Spielstätte stammen (siehe Anm. 538), nachvollziehen. Die Nebentheater in Schorndorf und Freudental dürften noch kleiner gewesen sein.

⁸⁰⁹ StAL E 18 I Bü 130, eigenhändig geschriebene Nachricht König Friedrichs I. an den Theaterrintendanten Karl von Wächter.

pos besaß eine ähnliche Größe wie das Ludwigsburger Schlosstheater, und es ist davon auszugehen, dass die dafür geschaffenen Bühnenbilder an beiden Spielorten gleichermaßen genutzt werden konnten.⁸¹⁰ Im Ludwigsburger Fundus sind zwei Kulissen mit Darstellung von Wandstücken mit Fensternischen erhalten, die mit einiger Wahrscheinlichkeit aus dem Theater Monrepos stammen – eine von ihnen misst 540 cm, die andere 516 cm.⁸¹¹ Die 542 cm hohe Baumkulisse K-II.4 könnte demnach Teil einer für dieses Haus geschaffenen Walddekoration gewesen sein. In einer im Dezember 1818 vom Theatermaschinisten Bassmann verfassten Aufstellung über die bei Abbruch des Theaters Monrepos ins Ludwigsburger Schloss verbrachte Bühnenausstattung wird auch ein *Neuer Wald*, bestehend aus fünf Kulissen, einem Vorhang und drei Friesen, genannt.⁸¹² Einer Anmerkung ist zu entnehmen, dass sich eine zugehörige Kulisse bereits in Ludwigsburg befand. Offenbar war diese zu einem früheren Zeitpunkt zur Ergänzung der dortigen Walddekoration ausgeliehen worden. Das nunmehr nach Ludwigsburg transportierte Konvolut sollte dort zwischengelagert und später nach Stuttgart abgeführt werden, daher war zuvor die Weisung ergangen, dass es separat aufzubewahren sei.⁸¹³ In der Folgezeit bemühte man sich vonseiten der Ludwigsburger Schloßkastellanei um die Erlaubnis, einige für nützlich erachtete Dekorationsstücke im Fundus des Schlosstheaters zu behalten. Am 26. Februar 1823 erging der Bescheid, dass die Königliche Hoftheaterdirektion den Verbleib der fraglichen Objekte in Ludwigsburg so lange gestatten würde, als diese in Stuttgart entbehrt werden könnten.⁸¹⁴ Genannt wurden dabei der erste Vorhang, das *Gelbe Zimmer*, drei Felsenkulissen, der *Neue Wald*, hier mit der vollständigen Anzahl von sechs Kulissen aufgeführt, sowie eine doppelte Glastür. Einem weiteren Schreiben vom 9. März 1824 ist zu entnehmen, dass schließlich doch nur der zweite Vorhang, das *Gelbe Zimmer* und eine doppelte Glastür in Ludwigsburg zurückgelassen und in das Schlosstheaterinventar aufgenommen worden waren. Offenbar war der *Neue Wald* dann doch nach Stuttgart abgegangen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die Waldkulisse, die zuvor schon längere Zeit in Ludwigsburg genutzt worden war und hier wohl aus bestimmten Gründen benötigt

⁸¹⁰ Zu den Maßen des Theaters Monrepos siehe Stein 1991, S. 77, zu denen des Ludwigsburger Schlosstheaters siehe Scholderer 1994, S. 80 f. und 138 f.

⁸¹¹ Siehe Tutt 1996, S. 107 f.

⁸¹² StAL E 20 Bü 686, *Consignation über all dasjenige, was an Dekorationen der ganzen Machinerie und auch anderen dazu gehörigen Requisiten erfunden, und gnädigst befohlene maßen nach Ludwigsburg abgeführt – und daselbst urkundlich übergeben worden*. Mit der Niederschrift wurde am 3. Dezember 1818 begonnen, der Transport der Dekorationsstücke ging am 5. Dezember vonstatten, am 9.–11. Dezember folgten die Bestandteile der Bühnenmaschinerie.

⁸¹³ StAL E 20 Bü 686, Brief des Ludwigsburger Schlosshauptmanns Ernst Adolph Heinrich Freiherr von Wechmar an den Kastellan Carl Heinrich Burnitz vom 30. November 1818.

⁸¹⁴ StAL E 20 675, Brief Ernst von Wechmars an den Kastellan Kammandel. Dem Schreiben ist eine neuerliche Aufstellung sämtlicher aus dem Theater Monrepos nach Ludwigsburg verbrachter Dekorationsstücke beigegeben.

wurde, vor Ort verblieb. Sehr wahrscheinlich handelte es sich dabei um die heute erhaltene Kulisse K-II.4.

Unter den aus Monrepos abgeführten Effekten befand sich auch ein *Alter Wald*, bestehend aus einem Vorhang und sechs Palmenkulissen, der wohl aus einem der anderen Hoftheater übernommen worden war. Der *Neue Wald* dürfte mit jener Walddekoration zu identifizieren sein, die König Friedrich im Mai 1810 beauftragen ließ. Wem die Herstellung der neuen Dekorationen für Monrepos anvertraut wurde, dazu liegen keine archivalischen Nachrichten vor.⁸¹⁵ Bis etwa zum Jahre 1809 hatte Akademieprofessor Victor Heideloff die Position des Theaterdekorateurs bei Hofe inne und wurde dann aus gesundheitlichen Gründen und wohl auch aufgrund zu hoher Preisvorstellungen vom Mannheimer Hölzel abgelöst. Auf diesen wiederum folgten bereits 1811 der in der Carlsschule ausgebildete Eberhard Ludwig Keller und sein Gehilfe Ulrich Schleehauf.⁸¹⁶ Heideloff muss seine Werkstatt jedoch weitergeführt haben, denn er arbeitete nachweislich bis 1816 mit seinem Schwager Alois Keim (1768–1835) zusammen, von dem die im Ludwigsburger Fundus erhaltene Kerkerdekoration stammt. Außerdem wird in den Hofakten ein ehemaliger Schauspieler namens Hanisch erwähnt, der sich in der Dekorationsmalerei betätigte. Dieser lieferte ein weiteres Kerkerbild, von dem möglicherweise ebenfalls Fragmente im Fundus verblichen sind,⁸¹⁷ ein *Blaues bürgerliches Zimmer*, das, 1812 gemalt, nach vier Jahren regen Gebrauchs bereits der Restaurierung bedurfte,⁸¹⁸ sowie drei nicht näher benannte Dekorationen für das Theater Freudental.⁸¹⁹ Die Ausführung der Bühnenbilder für das Theater Monrepos wurde vermutlich auf mehrere Kräfte verteilt, zumal man gewiss eine rasche Fertigstellung wünschte. Im Kreis der genannten Hofmaler dürfte jedenfalls der Schöpfer der Walddekoration, der die Kulisse K-II.4 entstammt, zu suchen sein.

⁸¹⁵ In der Anweisung König Friedrichs I. (siehe S. 271) wird kein zu beauftragender Künstler genannt, und es sind keine Konzepte oder Rechnungen zu dem Vorhaben erhalten. Daher kann auch der Umfang des angeschafften Fundus nicht eingeschätzt werden.

⁸¹⁶ Siehe Krauß 1908, S. 136 f.

⁸¹⁷ Im Inventar des Jahres 1818 wird neben dem „Gefängnis vom Keym“ auch ein „Gefängnis vom Hanisch“ erwähnt, das vier Kulissen und zwei Vorhänge umfasste, siehe SLu 1818, o. S. In den nachfolgenden Inventaren erscheint nur noch das Keym zugewiesene Gefängnis, das demnach mit der heute erhaltenen Kerkerdekoration zu identifizieren ist, SLu 1823, o. S.; 1866, S. 5; 1893, S. 5. Vorhanden sind des Weiteren noch eine linke und eine rechte Kulisse, die aus graubraunem Stein errichtete Eingangspforten mit Lunetten verbildlichen, sowie eine weitere rechte Kulisse, die als Eingangsflanke fungiert haben dürfte (Sch.L. 5565–5567). Es könnte sich dabei um vordere Elemente aus dem Kerkerbild von Hanisch handeln, die nach dem Verlust der beiden Vorhänge nicht mehr zugeordnet werden konnten.

⁸¹⁸ Siehe hierzu den Kostenvoranschlag des Hofmalers Keller vom 5. Juni 1816 sowie die diesbezügliche Verwaltungskorrespondenz aus der Zeit vom 15. Juni bis zum 9. August 1816, StAL E 18 I, Bü 250.

⁸¹⁹ Eine Kostenaufstellung vom 8. Oktober 1815 nennt Hanisch als Urheber dreier Dekorationen für das Theater Freudental, StAL R 18 I Bü 163.

Hinsichtlich der Funktion von K-II.4 im Gefüge der Ludwigsburger *Waldlandschaft* lässt sich folgende Vermutung äußern: Wie erwähnt, besitzt die Kulisse eine Farbigkeit, die zwischen den kühlen Blaugrüntönen auf den Exemplaren K-II.2.1 bis K-II.2.8 und den wärmeren Gelbgrüntönen im Vordergrund des Prospekts angesiedelt ist. Zu sehen sind nur die Stämme einiger Bäume und keine Kronen, wodurch die Malerei wiederum mit der Gestaltung der auf dem Prospekt links im Vordergrund sichtbaren Bäume korrespondiert. Die Kulisse kann, respektive der Höhe der übrigen Exemplare, auf der hintersten Bühnenposition platziert werden. Ihre Aufgabe bestand möglicherweise darin, zwischen Kulissensatz und Prospekt optisch zu vermitteln, so dass die insbesondere linksseitig bestehenden Diskrepanzen in Maßstab und Farbigkeit weniger ins Auge fielen.⁸²⁰ Dass man bei der Kompilation von Bühnenbildern mit solchen Hilfsmitteln arbeitete, belegt wiederum eine Notiz in der Dekorationsliste zum Stuttgarter Reithaustheater.⁸²¹ Die dort verzeichnete Walddekororation bestand aus einem neu hergestellten Prospekt und einem Satz von zwölf Kulissen, die teils aus dem Kleinen Theater Stuttgart (Akademietheater) und teils aus dem Theater auf der Solitude übernommen worden waren. In einer gesonderten Anmerkung werden zwei nachträglich angeschaffte Kulissen erwähnt, die den neuen Prospekt einfassen, „welches wegen der Verschiedenheit der Farben seyn mußte“. Man hatte also zwei Kulissen herstellen lassen, die als optische Verbindungselemente zwischen den heterogenen Bestandteilen der Dekoration fungierten. Die Kulisse K-II.4 könnte zum gleichen Zweck aus dem Theater Monrepos herbegeholt und in die Ludwigsburger *Waldlandschaft* integriert worden sein.

Die Laubbaum-Versatzung K-II.5.1 wiederum gehörte zu einem kleinen Konvolut von Dekorationsobjekten, das bereits am 4. September 1818 aus dem Theater Monrepos an das Ludwigsburger Schlosstheater überstellt wurde. Eine unsignierte, der Handschrift zufolge vom Maschinisten Bassmann verfasste Notiz nennt als Transportgut drei *Felsen Rahmen zu einem Berg*, einen *Baum*, einen *Busch*, zwei *Zelte*, zwei *Altäre*, zwei *Blenden*, eine *Höhle mit einem Hinter Grund*, ein *steinernes Uferle* und vierzehn Stück *gemalte Wasser*.⁸²² Unter diesen Objekten stammten der *Baum*, der *Busch*, die *Höhle* und das *steinerne Uferle* nach Angabe Bassmanns ursprünglich aus dem „großen Theater“, also aus dem Stuttgarter Opernhaus. Der Transfer der Stücke nach Ludwigsburg stand in Zusammenhang mit der Verpachtung des Schlosstheaters an den Entrepreneur Winter. Am 1. September 1818 wurde ein Übergabeprotokoll angelegt, das ein vollständiges Inventar der im Fundus des Hauses befindlichen Dekorationsobjekte enthieilt. Hierin findet sich ein Nachtrag, der bestätigt, dass die am 4. September aus Monrepos

⁸²⁰ Die 1965 gefertigte Fotoaufnahme, die eine Einrichtung der *Waldlandschaft* auf der Bühne ohne Verwendung von Kulisse K-II.4. zeigt, verdeutlicht die optischen Diskrepanzen am Übergang zwischen Prospekt und linkem Kulissensatz.

⁸²¹ StAL E 18 I Bü 244.

⁸²² StAL E 20 Bü 686.

überstellten Effekten in den Fundus des Hauses aufgenommen worden waren.⁸²³ Der genannte *Baum* ist sicherlich mit der heute erhaltenen Laubbaum-Versatzung zu identifizieren. Die Provenienz des Stückes aus dem großen Stuttgarter Haus erklärt, weshalb es auf der Bühne des Schlosstheaters verhältnismäßig raumgreifend wirkt. Die Nähe zu Kulisse K-II.4 hinsichtlich der malerischen Ausführung deutet auf eine Entstehung in den 1810er Jahren hin und lässt vermuten, dass die künstlerische Urheberschaft im Kreis jener Hofmaler zu suchen ist, die Dekorationen für das Theater Monrepos schufen. Sehr wahrscheinlich gehörte der Laubbaum zu den Objekten, die König Friedrich I. nach der 1811/12 erfolgten Neueinrichtung des Stuttgarter Opernhauses für seine repräsentative Hauptspielstätte anschaffen ließ.

Die Bodenleiste K-II.5.2 mit Darstellung eines Wiesenstückes wiederum dürfte nicht mit jenem *steinernen Uferle* identisch sein, das am 4. September 1818 von Monrepos ins Ludwigsburger Schlosstheater übernommen wurde. Ausgehend von der Darstellung ist diese Bezeichnung auf die kleinere Bodenleiste K-II.3.2, die einen steinigen, von spärlichen Grünpflanzen bewachsenen Untergrund vorstellt, zu beziehen. Die Wiesenleiste K-II.5.2 ist im Inventar von 1818 noch nicht verzeichnet, erst 1823 erscheint neben dem „steinernen Uferle“ noch ein „steinernes Ufer“, bei dem es sich um das inzwischen hinzugekommene Gegenstück handeln muss. In der Bezeichnung orientierte man sich offenbar – ungeachtet der tatsächlichen Darstellung – an der bereits vorhandenen Leiste, wobei man durch den Verzicht auf das Diminutiv verdeutlichte, dass das hinzugekommene Stück größere Maße besaß. In den Inventaren von 1866 und 1893 werden die beiden Objekte dann unter den passenderen Begriffen „kleine Rahme“ und „Rasen Rahme“ geführt. Ob das Wiesenstück K-II.5.2 seinerzeit ebenfalls aus dem Opernhaus Stuttgart bezogen wurde, muss offenbleiben. In der malerischen Gestaltung steht es seinem steinigen Gegenstück nahe, die technische Ausführung ist jedoch eine andere: Während K-III.3.2 einen mit Längsstreben stabilisierten Rahmen aufweist, ist im Fall von K-II.5.2 die Leinwand auf einen durchgehend hölzernen, aus drei Teilen zusammengefügten Träger gezogen. Denkbar ist auch, dass das Wiesenstück zwischen 1818 und 1823 eigens für das Ludwigsburger Schlosstheater in Ergänzung der dort befindlichen *Waldlandschaft* geschaffen wurde, wobei man sich in der Motivwahl an der Darstellung auf dem Rückprospekt orientierte.

III.2.6 Künstlerische und ikonographische Gestaltung

Der Wald war fester Bestandteil des barocken Szenenrepertoires, sowohl in der Oper als auch in Schauspiel und Ballett. Die szenographische Überlieferung zu dieser Thematik ist jedoch, wie im Kontext der Untersuchung des Bühnenbilds *Die Elysiischen Gefilde* bereits erwähnt wurde, eher schmal. Bei der Betrachtung

⁸²³ SLu 1818, o. S.

der Ludwigsburger Walddekoration rückt die Frage nach dem Weg von einer repräsentativ-stilisierenden hin zu einer realitätsbezogenen Auffassung des Szenentyps in den Fokus. Am Übergang vom Spätbarock zum frühen Klassizismus besitzt diese Fragestellung besondere Relevanz.

In diesem Zusammenhang sei ein Blick auf die Bestände in den anderen erhaltenen Barocktheatern geworfen. Die bereits erwähnte Waldszenerie im Schlosstheater Český Krumlov (vgl. Abb. 70) wurde im Jahre 1766 geschaffen und umfasst sieben Kulissenpaare sowie einen Prospekt. Über die verantwortlichen Bühnenbildner, Johann Wetschel (1724–1773) und Leo Merkel, ist wenig bekannt. Den Archivalien ist zu entnehmen, dass die beiden aus Wien stammten und ihre Ausbildung an der dortigen Kunstakademie erhielten.⁸²⁴ Kompositorische wie motivische Bezugnahmen auf das Werk Giuseppe Galli Bibienas führten in der Forschung zur Annahme eines Lehrverhältnisses, wofür sich jedoch keine Quellenbelege finden.⁸²⁵ Die Bühnendekorationen in Český Krumlov werden bisher – hierauf werden wir noch eingehen – als die ältesten erhaltenen Originaldekorationen aus der Zeit des Barock und des Rokoko betrachtet.⁸²⁶ Sie gelten als traditionsbezogene, dem zeittypischen Standard entsprechende Arbeiten, deren besondere Bedeutung für die Kunst- und Theatergeschichte darin besteht, dass sie Teil einer in einzigartiger Geschlossenheit erhaltenen historischen Spielstätte sind. Eine detaillierte Untersuchung im Hinblick auf die künstlerischen Voraussetzungen, die individuelle stilistische Ausprägung und die Stellung des Bestandes im internationalen Kontext ist bisher noch nicht erfolgt. Die Waldszenerie besitzt ein kraftvoll bewegtes Erscheinungsbild. Wir sehen zwei Reihen von Laubbäumen mit stark gewundenen Stämmen, ausladenden Ästen und vielfarbigem Laub. Im Hintergrund erstreckt sich ein baumbestandener, von einem Flusslauf durchzogener Wiesenhang mit hügeliger Tektonik in die Tiefe. Die Darstellung ist maßgeblich auf eine dekorative Bildwirkung ausgerichtet und von betont pittoresken, der Ästhetik des zeitgenössischen Rokoko verpflichteten Formen durchdrungen, denen, bei naturalistischer Feinheit in der Detailausführung, ein hohes Maß an Stilisierung eignet (Abb. 79).⁸²⁷ Auf dem Ludwigsburger Waldprospekt, der etwa fünf Jahre früher entstand als die Krumauer Waldszenerie, erscheinen die Buchenbäume zwar ebenfalls in effektvoll geschwungener

⁸²⁴ Biographische Angaben zu Johann Wetschel und Leo Merkel finden sich bei Hilmera 1966, S. 164 f.; Jakubcová/Pernerstorfer 2013, S. 749 f.

⁸²⁵ Unter den Dekorationen in Český Krumlov variiert das Heerlager eine von Giuseppe Galli Bibiena für die Festa teatrale *Costanza e fortezza* (Prag, 1723) geschaffene Version dieses Themas, der Prospekt der Säulenhalles lässt sich mit einem Blatt aus *Architettura e Prospettiva* (1744) verbinden, und der Garten nimmt sowohl in der Komposition als auch in Einzelmotiven auf Entwürfe Giuseppes Bezug, siehe Hilmera 1956, S. 127; Jakubcová/Pernerstorfer 2013, S. 750. Ein Lehrverhältnis, wie bei Blažíček/Preiss/Hejdoval 1977, S. 409, postuliert, lässt sich angesichts des allgemein hohen Rezeptionsgrades bibienesker Vorbilder hieraus jedoch nicht zwingend herleiten.

⁸²⁶ Siehe Hilmera 1966, S. 165; Jakubcová/Pernerstorfer 2013, S. 750.

⁸²⁷ Siehe hierzu auch S. 253.



Abb. 79 Szenerie *Wald* (*Les*), Kulissenpaar, 1766. Český Krumlov, Schlosstheater, 8844/2 und 8844/9.

Gestalt, doch verbindet sich dies mit einem natürlich anmutenden Erscheinungsbild. Zudem erweist sich das verwendete Formenrepertoire als durch das Bildthema motiviert: Die zugehörige Szenenanweisung im Libretto von *L'Olimpiade* gibt vor, dass sich die Äste der Bäume über das Tal hinweg einander zuneigen, wodurch ein Hohlweg entsteht, der von der Stadt zum Hafen führt. Die von

Colomba gewählte Bildanlage ist demnach am Handlungsinhalt orientiert und erzielt zugleich eine außerordentlich dekorative Wirkung.

Die Darstellungen auf den vermutlich wenige Jahre später geschaffenen Ludwigsburger Baumkulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8 wiederum sind von einer nahezu nüchternen Realitätsnähe gekennzeichnet. Auf die elegant geschwungene Ausformung vegetabiler Elemente wurde hier gänzlich verzichtet. Die knorriigen Baumstämme und Äste sind in einer Weise gebildet, die einem natürlichen Wachstum entspricht, ebenso das Blattwerk und das Unterholz. Das unwegsame Waldesdickicht, das hier vergegenwärtigt wird, bezieht seinen ästhetischen Reiz aus der ungeschönten Schilderung authentisch anmutender Gegebenheiten. Auch die malerische Ausführung ist diesem Konzept verpflichtet. Während auf den Exemplaren in Český Krumlov zwischen den Baumstämmen, Ästen und Blättern Leerräume bestehen, die mit einer einheitlichen Grundfarbe gefüllt sind, ist auf den Ludwigsburger Kulissen die gesamte Leinwandfläche bildhaft durchgestaltet, einschließlich der mit Partien von Landschaft und Himmel gefüllten Hintergründe. Nicht die theatralische Überhöhung der Bildmotive dominiert, sondern das Bestreben, vor den Augen des Betrachters eine stimmige Raumillusion zu entfalten, ein Abbild der Wirklichkeit, das dazu verhilft, sich in die vorgestellte szenische Situation hineinzuversetzen. Diese Gestaltungsweise steht in Einklang mit der naturbezogenen Ausstattungskonographie in den Sommersitzen Herzog Carl Eugens. So kann man sich die Kulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8 unschwer als programmatische Fortsetzung der naturimitierenden Malereien an den Wänden und Logenbrüstungen des Theaters Solitude vorstellen. Führt man den Gedanken weiter, so erscheint es plausibel, in der Gegenüberstellung des in repräsentativer Theatralik gestalteten Waldprospekts aus dem Opernhaus Stuttgart und der von unprätentiöser Realistik geprägten Kulissen von der Solitude die typologische Unterscheidung zwischen Hauptresidenz und Sommersitz sowie zwischen dem überhöhenden Charakter der *Opera seria* und der Lebensnähe der *Opera buffa* veranschaulicht zu sehen.

Hinsichtlich der Behandlung der Bildmotive sind die Waldkulissen Colombas einer im Bestand des Schlosstheaters Drottningholm befindlichen, in den Jahren 1782–85 für das Schlosstheater Gripsholm geschaffenen Walddekoration vergleichbar.⁸²⁸ Auch hier sehen wir ein Dickicht von Laub- und Nadelbäumen unterschiedlicher Art in naturnaher Darstellung. Eine der zugehörigen Kulissen ist der Ludwigsburger Kulisse K-II.2.2 in der Komposition so ähnlich, dass an die Existenz eines gemeinsamen Vorbilds zu denken ist (Abb. 80, 81).⁸²⁹ Auch wenn ein Vergleich der jeweiligen malerischen Ausführung den zeitlichen Abstand in der Entstehung verdeutlicht, so sind doch das Streben nach einer realitätsbezogenen Gestaltung und der weitgehende Verzicht auf dekorative Stilisierung als gemeinsame Merkmale auszumachen. Die Gegenüberstellung mit den genann-

⁸²⁸ Siehe Stribolt 2002, S. 349–351.

⁸²⁹ Schlosstheater Drottningholm, Inv.Nr. GRH 3800D.



Abb. 80 *Waldlandschaft*, Kulisse K-II.2.2. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5671.



Abb. 81 *Wald (Skog)*, Kulisse, um 1782. Drottningholm, Schlosstheater, GRH 3800^D.

ten Szenerien in Český Krumlov und Gripsholm lässt somit erkennen, dass die Ludwigsburger Waldkulissen auf dem Weg zu einer naturnahen Bühnenbildgestaltung als fortschrittlich einzustufen sind. Nicht nur die in Innocente Colombras Stuttgarter Entwürfen übermittelten architektonischen Sujets, sondern auch naturräumliche wie die hier betrachtete Darstellung von Wald belegen, dass sich

der Theatralarchitekt in der Endphase seiner Tätigkeit am württembergischen Hof zunehmend von den Gestaltungsprinzipien des Spätbarock löste und sich einer Sehweise im Sinne des frühen Klassizismus zuwandte, die mit dem Streben nach Realitätsnähe auf der Bühne verbunden war.

III.2.7 Auswertung

Die *Waldlandschaft* im Fundus des Ludwigsburger Schlosstheaters stellt ein anschauliches Beispiel für die Praxis des Kompilierens von Dekorationselementen unterschiedlicher Herkunft und Zeitstufen an den württembergischen Hofbühnen des frühen 19. Jahrhunderts dar. Bei der Zusammenführung von Bestandteilen mehrerer unter der Regentschaft Herzog Carl Eugens entstandener Szenerien mussten einige traditionell für die Perspektivbühne gültige Gestaltungsprinzipien vernachlässigt werden. So konnte weder auf die Stimmigkeit der Raumbezüge noch auf ein einheitliches Farbkonzept geachtet werden. Das kompilierte Bühnenbild besitzt aufgrund der Qualität seiner Bestandteile dennoch eine beachtliche Gesamtwirkung. Mit dem sehr wahrscheinlich zur Aufführung der Oper *L'Olimpiade* am 11. Februar 1761 in der Stuttgarter Lusthausoper geschaffenen Waldprospekt blieb ein bedeutendes Dekorationsstück aus der Zeit der Bühnenbilddirektion Innocente Colombas erhalten, das im künstlerischen Rang den *Elysischen Gefilden* und dem Prosceniumsvorhang mit Darstellung *Apolls und der Musen* an die Seite zu stellen ist. Zumindest acht der zwölf erhaltenen Baumkulissen wurden vermutlich 1766/67 für das Theater Solitude geschaffen und dürften ebenfalls auf Entwürfe Colombas zurückgehen. Diese Exemplare wurden im Laufe der Zeit mehrfach in der Größe verändert und überarbeitet, die originalen Partien jedoch stehen in ihrer naturnahen Gestaltung für die zunehmende Loslösung Colombas und seiner Mitarbeiter vom spätbarocken Prinzip der Stilisierung, für die Hinwendung zu einer realistischen Bühnenbildgestaltung im Sinne des frühen Klassizismus und nicht zuletzt für den starken Naturbezug in der künstlerischen Ausgestaltung der Sommerresidenzen Herzog Carl Eugens. Drei kleinere, in der Malerei stark verblasste Baumkulissen, die nur noch eine vage Vorstellung von ihrem ursprünglichen Aussehen vermitteln, könnten ebenfalls zu der für die Solitude hergestellten Walddekoration gehört haben, möglicherweise entstammen sie aber auch einer vergleichbaren Szenerie, die unter Giosué Scotti für Grafeneck oder Kirchheim geschaffen wurde.

Eine einzelne Waldkulisse, die als Verbindungselement zur Überbrückung optischer Diskrepanzen zwischen Kulissensatz und Rückprospekt gedient haben könnte, ist unter stilistischen Gesichtspunkten dem Umfeld des Dekorationsmalers und Akademieprofessors Victor Heideloff zuzuweisen. Sehr wahrscheinlich stellt dieses Exemplar zusammen mit zwei Wandelementen des sogenannten *Gelben Zimmers* die einzige Hinterlassenschaft jenes Bühnenbildbestandes dar, der unter König Friedrich I. für das Theater Monrepos geschaffenen wurde.

III.3 Felsenszene

III.3.1 Bestand, Aufbau und Darstellung

Die *Felsenszene* (K-III) umfasst drei linke und vier rechte Kulissen, die zwischen 498 cm und 626 cm in der Höhe sowie zwischen 125 cm und 178 cm in der Breite messen. Hinzu kommen eine Versatzung in Gestalt eines Felsenhügels mit den Maßen 225 × 455 cm und eine 0,53 × 4,55 cm große Bodenleiste, die mit grasbewachsenem Gestein bemalt ist.⁸³⁰ Der Bestand ist mit dem Prospekt und den zwölf Baumkulissen der *Waldlandschaft* (K-II) kombinierbar, wird in den Schlosstheaterinventaren des 19. Jahrhunderts jedoch unabhängig von diesen aufgeführt.⁸³¹ Ehemals befand sich im Ludwigsburger Fundus noch ein Prospekt, der eine Flusslandschaft zeigte und in den Inventaren unter der Bezeichnung *Freie Gegend mit Wasserfall* geführt wird. Das Stück ist verloren, es existiert jedoch eine Fotoaufnahme von Konservator Hans Christ aus dem Jahre 1922 (Abb. 82).⁸³² Sehr wahrscheinlich konnte die Felsenszene auch mit diesem Fond eingerichtet werden, was dadurch nahegelegt wird, dass die Kombination eines Felsenambientes mit dem Ausblick auf ein Gewässer für die Barockbühne vielfach nachzuweisen ist.⁸³³

Die sieben Kulissen zeigen Gesteinsformationen von verschiedenartiger Struktur und mit wechselndem Beiwerk. Abweichungen in Format und malerischer Gestaltung sowie Umarbeitungsspuren lassen erkennen, dass die Stücke unterschiedlicher Herkunft sind. Bei einer Präsentation auf der Schlosstheaterbühne sind die beiden größten Kulissen K-III.1.1 und K-III.1.2, die oben jeweils eine in den Bühnenraum hineinragende Auskragung aufweisen, in vorderster Position zu platzieren.⁸³⁴ Hieraus ergibt sich eine Art Eingangssituation, hinter der die anderen Kulissen in abnehmender Höhe angeordnet werden können. Es ist davon auszugehen, dass die Felsenkulissen aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit und geringen Gesamtzahl zumeist in Kombination mit mehreren Waldkulissen

⁸³⁰ Abbildungen und nähere Angaben zu den Bestandteilen des Bühnenbildes finden sich im Katalog, S. 416–423, unter den Nummern K-III.1.1. bis K-III.3.2.

⁸³¹ 1818 werden „4 Felsen Scenes“, „3 Felsenrahmen zu einem Berg“ und „1 steinernes Uferle“, letzteres die Bodenleiste mit steinigem Grund bezeichnend, genannt. 1823 kommt ein „steinernes Ufer“ hinzu, wobei es sich, geht man von einer ungenauen Angabe der Darstellung aus, um die der *Waldlandschaft* zugehörige Bodenleiste mit Wiesendekor gehandelt haben dürfte. 1866 erscheinen die Felsenelemente verstreut unter den Versatzungen (die Bodenleisten hier mit „kleine Rahme“ und „Rasen-Rahme“ bezeichnet), wobei zusätzlich ein „Felsenhügel“ erwähnt wird, desgleichen 1893. Siehe SLu 1818, o. S.; 1823, o. S.; 1866, S. 9 und 12; 1893, S. 9 und 12. Inventarnachweise siehe auch Katalog, S. 417 und 419–421.

⁸³² StAL, EL 228 a III Nr 983.

⁸³³ Als Beispiel aus dem Bereich des württembergischen Hoftheaters ist die Szenerie *Porto di Mare* zur Oper *Demofonte* zu nennen, siehe die Beschreibung im Inventar OLu/SLu/OSt 1766, S. 1.

⁸³⁴ Siehe hierzu S. 283.

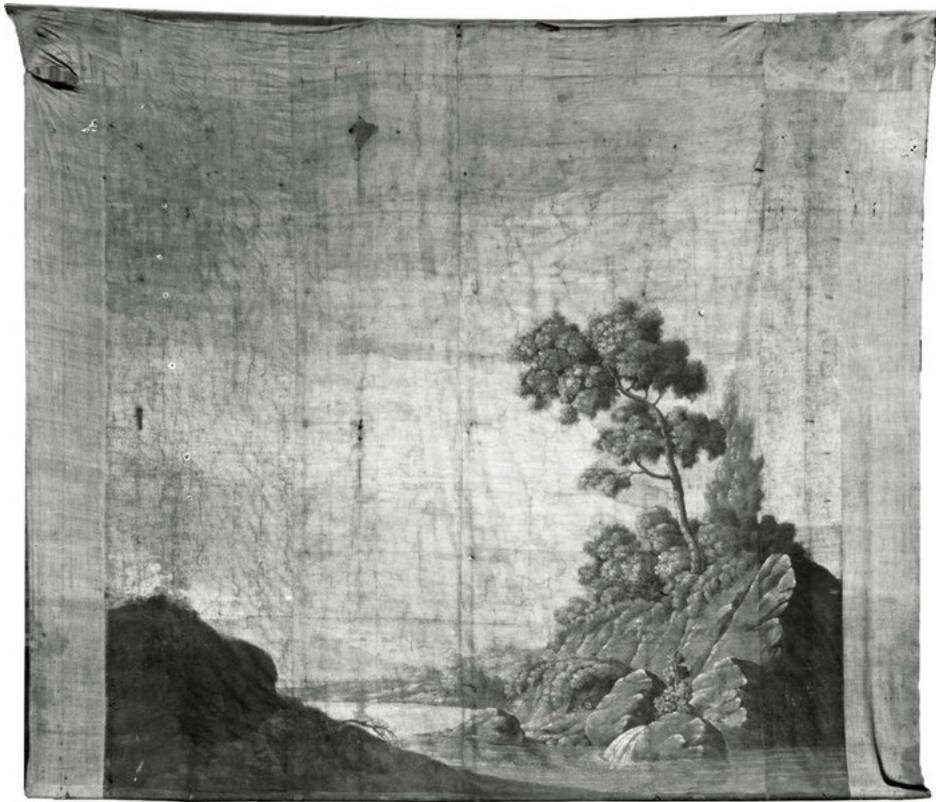


Abb. 82 *Freie Gegend mit Wasserfall*, Prospekt. Ehemals Ludwigsburg, Schlosstheater. Aufnahme: Hans Christ, 1922.

verwendet wurden, da auf diese Weise am ehesten ein stimmiges Gesamtbild zu erzielen war.⁸³⁵ Eine nach der Restaurierung des Ludwigsburger Fundus angefertigte Fotoaufnahme zeigt die sieben Felsenkulissen in Verbindung mit fünf Baumkulissen, dem Felsenhügel und den beiden Bodenleisten (Abb. K-III). In einer solchen Konstellation, überfangen von den ehemals im Bestand des Schlosstheaters vorhandenen Luftsoffitten,⁸³⁶ könnte das Bühnenbild auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingerichtet worden sein.

⁸³⁵ Auch das Bühnenbild *Weinberggegend* besteht aus zwei unvollständigen Kulissensätzen (*Kulturlandschaft* und *Dorf*), die vermutlich vorrangig in Kombination eingesetzt wurden, siehe hierzu Kp. III.4.1, S. 295 f.

⁸³⁶ Siehe hierzu S. 231.

III.3.2 Die Felsenrahmen K-III.1.1 bis K-III.1.3

III.3.2.1 Darstellung, Erhaltung und technische Befunde

Die drei Kulissen K-III.1.1 bis K-III.1.3 werden in den Schlosstheaterinventaren des 19. Jahrhunderts zunächst als Gruppe unter der Bezeichnung *Felsen Rahmen zu 1. Berg*,⁸³⁷ später verteilt unter den Versatzungen als *Felsen Rahmen* geführt.⁸³⁸ Die Stücke stellen steile Felswände mit auffälligen, geometrisch umrissenen Auskragungen an den oberen Enden vor. Die Bildflächen sind vollständig mit der Darstellung verschiedenfarbigen Gesteins bedeckt, das teils in Schichten gelagert ist, teils kantige Blöcke und verwinkelte Nischen ausbildet. In einigen Felsspalten wurzeln Grünpflanzen. Auf K-III.1.1 ist an der bühnenseitigen Kante eine Reihe roter Rosenblüten zu sehen. Die Malerei auf den drei Kulissen ist altersgemäß berieben und an zahlreichen Stellen kleinräumig abgeblättert, wodurch eine darunterliegende, in Grüntönen gehaltene Vorbemalung sichtbar wird. Auf K-III.1.1 und K-III.1.2 treten zudem im unteren Bereich Spuren einer rotbraunen Tönung hervor. An den Tragrahmen wurden bühnenseitig Applikationen angebracht, um die Auskragungen und einzelne hervortretende Gesteinskanten zu hinterlegen.

Zu den drei Kulissen sind keine Restaurierungsberichte vorhanden, doch geben die an Malschicht und Rahmen ablesbaren Befunde sowie rückwärtige Fotoaufnahmen, die vor dem Anbringen der modernen Stützleinwände angefertigt wurden, einen Aufschluss über die Entstehung der Stücke und die Herkunft der verwendeten Materialien.⁸³⁹ Die linke vordere Kulissee K-III.1.1 misst 626 cm in der Höhe und 178 cm in der Breite. Die untere Traverse des Tragrahmen scheint in historischer Zeit ersetzt worden zu sein, da sie sich von der übrigen Konstruktion im Holz unterscheidet. Das rechte Gegenüber K-III.1.2 ist mit 145 cm Breite deutlich schmäler und war ehemals nur ca. 480 cm hoch, ehe es durch eine Anstückung am unteren Ende auf 633 cm verlängert wurde. Das dritte Exemplar K-III.1.3, das rechts in einer hinteren Bühnenposition zu platzieren ist, erfuhr keine Größenveränderung an der Rahmenkonstruktion und kommt mit 499 cm Höhe und 148 cm Breite den Ausgangsmaßen von K-III.1.2 nahe.

Den Fotoaufnahmen der Leinwandrückseiten ist zu entnehmen, dass die in Grüntönen gehaltene Vorbemalung, die vorderseitig unter dem punktuell abgeblätterten Felsendekor sichtbar wird, umseitig durchgeschlagen hat. Zu erkennen sind kleinteilige Blattstrukturen in der Art von Buchs oder Liguster, die fast die gesamte Bildfläche bedecken. Demnach waren die Leinwände ehemals Teil einer Gartendekoration und trugen Darstellungen geometrisch umrissener Heckenelemente. Auf Kulissee K-III.1.1 (Abb. 83) zeichnet sich vor vegetabilem Hintergrund ein in perspektivischer Verkürzung wiedergegebenes Stück

⁸³⁷ SLu 1818, o. S.; 1823, o. S.

⁸³⁸ SLu 1866, S. 9 und 12; 1893, S. 9 und 12.

⁸³⁹ AGR 1987–1995, Kulissen Sch.L. 5682, 5684 und 5687.



Abb. 83, 84 *Felsenszene*, Kulissen K-III.1.1 und K-III.1.2, Zustand vor Restaurierung, verso. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5682 und 5684.

Heckenarchitektur ab, dem eine Bogennische einbeschrieben ist. Zu Seiten der Nische ist der obere Kapitellabschluss eines Postaments erkennbar – da dieses eine gewisse Höhe besessen haben muss, ist zu schließen, dass die Leinwand am unteren Ende gekürzt wurde. Mittig ist mit schwarzer Farbe „No 4 Garten“ aufgetragen, was die thematische Zuordnung bestätigt. Nicht weniger interessant erscheint die Rückseite von Kulisse K-III.1.2 (Abb. 84). Hier ist ein Heckenelement wahrnehmbar, vor dem die Büste eines Satyrs mit langgezogenen spitzen Ohren platziert ist. Die Büste erscheint am unteren Rand des Leinwandstückes, muss jedoch ursprünglich auf einem Postament gestanden haben, also höher im Bildfeld platziert gewesen sein, außerdem ist das Gesicht des Satyrs rechtsseitig beschnitten. Demnach wurde die Leinwand bei ihrer Umnutzung sowohl in der Länge als auch in der Breite gekürzt. Als die Kulisse zu einem späteren Zeitpunkt

nach unten hin verlängert wurde, musste die Leinwand wieder angestückt werden. Das ebenfalls zweitverwendete Ansatzstück wurde mit der Bildseite nach hinten gedreht, sodass sich hier eine prachtvolle Rokokomalerei mit geschwungenen, gefiederten Kartuschen zeigt.⁸⁴⁰ Kulisse K-III.1.3 wiederum ist rückwärtig in ganzer Fläche mit einheitlichen Blattstrukturen ohne Beiwerk überzogen. Der einzige hier erkennbare Eingriff bestand im Einsetzen eines quadratischen Flickens in der linken oberen Ecke.

Die beschriebenen Befunde lassen sich so deuten, dass die drei Felsenkulissen unter Wiederverwendung älterer Rahmen unterschiedlicher Provenienz hergestellt wurden. Die Leinwände entnahm man den Kulissen einer ausgeworfenen Gartendekoration, die, nach den Beschn eidungen der Formate zu urteilen, im Stuttgarter Opernhaus gedient hatte. Offenbar wurde der Stoff nicht ausgewaschen, sondern unmittelbar übermalt, da die grüne Farbschicht noch unter dem Felsendekor vorhanden ist – vermutlich erfolgte die Herstellung in Eile. Die Darstellung auf den wiederverwendeten Leinwänden kann man sich in der Art vorstellen, wie sie auf vier Gartenkulissen im Fundus des Schlosstheaters Český Krumlov erscheint (Abb. 85–88): Wir sehen quaderförmig beschchnittene Heckenelemente, hinter denen Bäume emporragen, überfangen von blauem Himmel. Auf drei Kulissen sind den Hecken rundbogige Nischen einbeschrieben, auf der vierten sieht man ein geschlossenes Element. In Drottningholm und Litomyšl finden sich Exemplare mit vergleichbaren Darstellungen – es handelte sich um ein beliebtes Motiv im Kontext von Gartenszenarien.

III.3.2.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisse kann in den Archivalien zum württembergischen Hoftheater nach Hinweisen zu Herkunft und Geschichte der drei Kulissen gesucht werden. Hierbei bieten sowohl ihr charakteristischer Kontur wie auch das Detail der an K-III.1.1 angebrachten Rosenblüten zusätzliche Ansatzpunkte. Die Entstehung der Stücke ist am ehesten in den Jahren 1765 bis 1775 zu denken, in denen der Hof in Ludwigsburg weilte und an den beiden dortigen Bühnen Inszenierungen mit möglichst geringem Kostenaufwand zu realisieren waren.⁸⁴¹ Das Erscheinungsbild der Kulissen lässt dabei an eine Szenerie denken, die Einblick in das Innere einer Höhle oder eines hohlen Berges, also eines Vulkans, bot. Als einziges nachweisbar im Schlosstheater gegebenes Bühnenstück mit einem Szenenbild dieser Art lässt sich die Oper *Enea nel Lazio* benennen, die am 6. Januar des Jahres 1766 zur Eröffnung des Karnevals dort gespielt wurde.⁸⁴² Das von Mat-

⁸⁴⁰ Die auf der Vorderseite der Anstückung ergänzte Felsenstruktur setzt sich heute von der übrigen Malerei im Erscheinungsbild deutlich ab, da hier keine grüne Untermalung unter der obersten Farbschicht hervortritt und die Darstellung dadurch einheitlicher wirkt.

⁸⁴¹ Siehe hierzu S. 199–201.

⁸⁴² Siehe *Enea nel Lazio* 1766.



Abb. 85–88 Kulissen zu einer Gartenszenerie. Český Krumlov, Schlosstheater, 8838/1–4.

tia Verazi gedichtete und von Niccolò Jommelli vertonte Werk war anlässlich des herzoglichen Geburtstags am 11. Februar 1755 im Stuttgarter Opernhaus uraufgeführt worden und musste nun auf das kleinere Schlosstheater eingerichtet werden. Hierzu bediente man sich einiger zum hiesigen Komödienfundus gehöriger Dekorationen, aber auch etlicher in Stuttgart entliehener Stücke, darunter solche, die bereits im vorausgegangenen Winter zur Ausstattung der Oper *La clemenza di Tito* auf die Schlosstheaterbühne formatiert worden waren.⁸⁴³ Für die dritte Szene des zweiten Aktes von *Enea nel Lazio* ist als Handlungsort die Schmiede des Vulcanus im Inneren des Berges Ätna vorgegeben. Im erhaltenen Dekorationskonzept wurde vermerkt, dass ein Bühnenbild dieses Themas bereits für das Ballett *Enée et Lavinie* (Noverre/Deller) hergestellt worden sei.⁸⁴⁴ Wann das besagte Ballett zur Aufführung gekommen war, ist den Archivalien nicht zu entnehmen, es dürfte aber gleichfalls im Schlosstheater dargeboten worden sein, da das Bühnenbild zur

⁸⁴³ Dies geht aus einem mit mehreren Anlagen versehenen Schreiben des Theaterintendanten Bühler an Herzog Carl Eugen vom 2. Dezember 1765 in Sachen der Dekorationsplanung zu den Aufführungen von *Enea nel Lazio* und *Il Vologeso* (Zeno/Jommelli, 11. Feb 1766, OLu) hervor, HStAS A 21 Bü 956, 218–232.

⁸⁴⁴ Ebd., 231.

Vulcanus-Schmiede offenbar nicht erst auf dieses Haus formatiert werden muss-te.⁸⁴⁵ Dem Dekorationskonzept zufolge kam es für den neuerlichen Anlass dennoch zu einer Umarbeitung: Man durchbrach den vorhandenen Prospekt mit einer größeren Öffnung und hinterfing ihn mit einem weiteren Prospekt, auf dem die Schmiede dargestellt war. Wie viele Felsenkulissen die Szene seitlich rahmten, wird nicht erwähnt.

Wie in Kapitel III.3.2.1 ausgeführt, bediente man sich bei der Herstellung der Felsenrahmen Leinwandmaterials, das man von Kulissen einer offenbar überflüssig gewordenen Gartendekoration abgenommen hatte. Im Bereich des württembergischen Hoftheaters sind für den fraglichen Zeitraum mehrere Bühnenbilder dieser Thematik nachzuweisen. Das von Christian Keim 1764 angelegte Inventar zur Stuttgarter Lusthausoper führt Gartendekorationen zu den Opern *Enea nel Lazio* (1755), *Semiramide* (1762) und *Demofoonte* (1764) sowie zu den Balletten *Rinaldo ed Armida* (1760) und *La morte d'Ercole* (1762) auf.⁸⁴⁶ Fast alle diese Bühnenbilder finden in späteren Zusammenhängen erneute Erwähnung, wurden also aufbewahrt und wiederverwendet, wenn auch teilweise in abgewandelter Form. Nur der „Herkules-Garten“ ist im Inventar mit einem nachgetragenen Vermerk in der Handschrift Innocente Colombas versehen, demzufolge das Leinwandmaterial der acht zugehörigen Kulissen zum Auswaschen freigegeben worden war. Die Kennzeichnung der zur Weiterverwertung vorgesehenen Objekte im Keimschen Inventar dürfte Ende des Jahres 1765 erfolgt sein, als man alle verfügbaren Ressourcen für eine preisgünstige Herstellung der im Weiteren benötigten Dekorationen zusammenzog.⁸⁴⁷ Als kurz darauf das Bühnenbild zur Vulcanus-Schmiede im Ballett *Enée et Lavinie* hergestellt werden sollte, verwendete man dazu mit großer Wahrscheinlichkeit Leinwände von Kulissen zum „Herkules-Garten“. Die Aufführung des Balletts muss vor dem 6. Januar des Jahres 1766 stattgefunden haben, da besagte Dekoration im Rahmen der Oper *Enea nel Lazio* wiederverwendet wurde. Die drei erhaltenen Felsenrahmen entstammen demgemäß der Werkstatt Innocente Colombas.

Nach ihrem Einsatz in der Wiederaufführung von *Enea nel Lazio* dürften die Felsenrahmen in den Fundus des Ludwigsburger Schlosstheaters übergegangen sein. Das von Innocente Colomba Ende des Jahres 1766 angefertigte Dekorationsinventar nennt im Bestand des Hauses „16 Felsen Scenes“ unter denen auch die

⁸⁴⁵ In Noverres „Warschauer Manuskript“, einer für den polnischen König Stanislaus II. August Poniatowski zusammengestellten Bewerbungsschrift, sind Materialien zu *Enée et Lavinie* enthalten, siehe Dahms 2010, S. 169 und 382. In einer Aufstellung der vor 1777/78 vom württembergischen Hof angekauften Ballett-Musiken wird das Stück ebenfalls genannt, HStAS A 21 Bü 959, 38.

⁸⁴⁶ OSt 1764, fol. 2, 4, 5, 6 und 10.

⁸⁴⁷ Dem Schreiben des Intendanten Böhler an Herzog Carl Eugen vom 2. Dezember 1765 ist eine Liste von Dekorationsstücken, die Colomba zur Wiederverwertung ausgewählt hatte, beigelegt, HStAS A 21 Bü 956, 219. Im gleichen Zeitraum dürfte der Theatralarchitekt auch die diesbezüglichen Bleistiftnotizen in Keims Bühnenbildinventar des Jahres 1764 eingetragen haben.

Exemplare aus der Ätna-Szenerie zu vermuten sind.⁸⁴⁸ Da die Bühne des Schlosstheaters bei voller Bestückung nur 14 Kulissen fasste, ist davon auszugehen, dass bereits zum damaligen Zeitpunkt Felsenkulissen unterschiedlicher Herkunft und Machart im Fundus gesammelt worden waren, die je nach szenischer Anforderung in wechselnden Konstellationen zum Einsatz kamen.

Einige Zeit später gelangten die *Felsenrahmen zu einem Berg* aus *Eneé et Lavinie* ins große Stuttgarter Opernhaus. Dies erfahren wir aus Unterlagen zur Aufführung der *Festa allegorica Minerva*, die am 10. Januar 1781 anlässlich des Geburtstags der Reichsgräfin Franziska von Hohenheim stattfand.⁸⁴⁹ Dem erhaltenen Dekorationskonzept zufolge war für die erste Szenerie, die ein Tal in Thessalien vorstellen sollte, folgende Ausstattung vorgesehen: „...von vorne die Neue(n) Elysische(n) Felder; und von hinten die Felsen Scenes vom Kl. Theatre in Lburg, auf welche hier und da einige Blumen Gestrenge gemacht werden sollen“⁸⁵⁰. Die Bühne im Lusthaus war vierzehn Kulissengassen tief, somit ergab sich aus der Kombination der zwölf zu den *Neuen Elysischen Gefilden* gehörigen Kulissen und der sechzehn *Felsen Scenes* aus Ludwigsburg ein volles Bild. Die Höhe der Felsenkulissen dürfte für die hinteren Positionen der Lusthausbühne passend gewesen sein. Einige der Felsen wurden mit aufgemalten Blumengirlanden geziert, sicherlich, um sie optisch an die mit Rosen reich bestückten Kulissen der *Elysischen Gefilde* anzulegen. Die acht Rosenblüten, die sich entlang der bühnenseitigen Kante von K-III.1.1 reihen, wurden zweifellos in Zusammenhang mit der genannten Inszenierung aufgemalt. Das anlassgebunden hinzugefügte Motiv muss bei späteren Gelegenheiten gestört haben, denn man fertigte eine Abdeckung aus bemalter Pappe, mit deren Hilfe man die oberen fünf Blüten bei Bedarf verschwinden lassen konnte, die drei unteren wurden übermalt.⁸⁵¹ Fotoaufnahmen im Zustand vor der Restaurierung zeigen die Kulisse mit dieser Abdeckung, die Aufnahmen vom Nachzustand ohne sie. Die drei übermalten Blüten sind durch das teilweise Abblättern der obersten Malschicht heute weitgehend wieder sichtbar.

Nach Einrichtung des Theaters Monrepos im Jahre 1809 müssen zumindest einige der *Felsenrahmen zu einem Berg* zeitweise dort genutzt worden sein. Einer unsignierten Notiz im Bestand des Staatsarchivs Ludwigsburg entnehmen wir, dass am 4. September 1818 „3 Stk Felßen Rahmen zu einem Berg“ zusammen mit einigen weiteren Versatzstücken vom Theater Monrepos ins Ludwigsburger

⁸⁴⁸ OLU/SLU/OSt 1766, S. 9.

⁸⁴⁹ Siehe *Minerva* 1781.

⁸⁵⁰ HStAS A 21 Bü 958, 190.

⁸⁵¹ Einer undatierten Archivalie zufolge plante Tanzmeister Johann Gabriel Regnaud, der von 1780 bis 1788 am württembergischen Hof tätig war (siehe Krauß 1908, S. 91), die Aufführung einer Neubearbeitung des Balletts *Enée et Lavinie*, HStAS A 21 Bü 959, 15. Eine ausführliche Inhaltsangabe dazu liegt vor. Sollte die Aufführung stattgefunden haben, so kam es in diesem Zusammenhang sicherlich zu einer erneuten Verwendung des Bühnenbildes zur Vulcanus-Schmiede. Spätestens bei dieser Gelegenheit dürfte die Abdeckung für die Rosengirlande an Kulisse K-III.1.1 geschaffen worden sein.

Schlosstheater überstellt wurden.⁸⁵² Der Vorgang stand in Zusammenhang mit der Verpachtung des Schlosstheaters an den Entrepreneur Winter. Im Dekorationsinventar, das am 1. September 1818 als Teil des Übergabeprotokolls angelegt wurde, findet sich wiederum der nachträgliche Vermerk, dass am 4. September in Ergänzung des zuvor verzeichneten Bestandes unter anderem „3. Stk Felsen Rahmen zu 1. Berg“ hinzugekommen seien.⁸⁵³ Im Februar 1823 schließlich ergeht von Seiten der Königlichen Schloß Hauptmannschaft Ludwigsburg der Bescheid an den Kastellan Kammandel, dass auf Genehmigung der Königlichen Hoftheaterdirektion eine Reihe aus dem abgebrochenen Theater Monrepos überstellter Dekorationsobjekte, darunter die drei Felsenkulissen, im Bestand des Ludwigsburger Schlosstheaters verbleiben durften, solange sie nicht anderweitig benötigt werden würden.⁸⁵⁴ Der Weg dreier Felsenrahmen über das Theater Monrepos zurück ins Schlosstheater Ludwigsburg lässt sich somit eindeutig nachvollziehen. Ohne Zweifel handelt es sich dabei um die heute noch vorhandenen Exemplare. Sie gehören zu den wenigen Bestandteilen des heutigen Fundus, die nach Aktenlage originär für das Ludwigsburger Schlosstheater hergestellt und nicht von einer anderen Bühne übernommen wurden.

III.3.3 Die Felsenkulissen K-III.2.1 bis K-III.2.4

Die Felsenszene umfasst noch vier weitere Kulissen, die, nach Herstellungsweise und malerischer Ausführung zu schließen, aus unterschiedlichen Zusammenhängen stammen. Alle vier Exemplare tragen Spuren von Umarbeitungen.

Auf Kulisse K-III.2.1 erhebt sich über einer stark zerklüfteten Gesteinsformation eine schlanke Konifere, die von grauem Himmel hinterfangen wird. Die Darstellung wurde in Zweitverwendung aufgebracht. Unter der stark angegriffenen obersten Malschicht ist eine grüne Farbfläche erkennbar, die wiederum auf einer grauweißen Grundierung liegt. Fotoaufnahmen von der Rückseite des Bildträgers vor dessen Restaurierung lassen durchgeschlagene Malschichten mit undeutlichen vegetabilen Motiven erkennen. Laut Restaurierungsbericht besteht die Leinwand aus zwei mehrfach geflickten Stoffbahnen und einem kleinen ergänzenden Teilstück – der Rahmen zeigt keine Veränderungen. Nach ihren Maßen von 613 × 152 cm zu schließen, dürfte die Kulisse für eine der mittleren Bühnenpositionen im Stuttgarter Opernhaus geschaffen worden sein. Den kargen, mit mediterraner Vegetation bestandenen Felsen kann man sich als Teil eines *Deserto* oder einer *Vasta Campagna* (*Campagna di Sicilia*) vorstellen, Szenentypen, für die sich in den Archivalien zum württembergischen Hoftheater etliche Nachweise finden. In der Lockerheit des malerischen Duktus erinnert die

⁸⁵² StAL E 20 Bü 686.

⁸⁵³ SLu 1818, o.S.

⁸⁵⁴ StAL E 20 Bü 675.

Kulisse an Arbeiten Nicolas Guibals und dürfte in den späteren Regierungsjahren Herzog Carl Eugens für das Stuttgarter Opernhaus geschaffen worden sein.

Kulisse K-III.2.2 zeigt einen knorrigen, oben abgebrochenen Laubbaum vor einer sandfarbenen Felswand. Das Exemplar wurde nach unten hin verlängert, wobei eine größere Partie der Originalsubstanz ersetzt wurde.⁸⁵⁵ Die im oberen Teil vorhandene Darstellung wurde auf dem Ansatzstück fortgeführt. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde die Kulisse an der Oberseite gekürzt, zudem wurde ein Teil des Felsens mit graublauer Farbe übermalt und so zur Himmelszone umgestaltet. Die Erhaltung ist im Ganzen gut mit altersgemäßem Abrieb der obersten Malschicht. Die Darstellung weist auch hier auf einen szenischen Zusammenhang in der Art des *Deserto* oder der *Vasta Campagna* hin. Die Art der Umarbeitung verbindet das Stück mit den Waldkulissen K-II.2.1 bis K-II.2.8. Wie diese muss es zunächst für eine der kleinen Nebenbühnen hergestellt, später für die Nutzung im Opernhaus Stuttgart verlängert und zuletzt durch Kürzung auf das Kleine Theater Stuttgart oder unmittelbar auf das Schlosstheater Ludwigsburg formatiert worden sein. Auch in der malerischen Gestaltung, insbesondere der Anlage von Blattwerk und Baumrinde, sind Kongruenzen zu den Kulissen der *Waldlandschaft* wie auch zu denen der *Elysischen Gefilde* festzustellen, sodass K-III.2.2 mit einiger Sicherheit der Werkstatt Innocente Colombas zugewiesen werden kann. Möglicherweise stammt das Exemplar ursprünglich aus dem Theater auf der Solitude, dessen Erstausstattung unter der Leitung Colombas geschaffen wurde.⁸⁵⁶

Kulisse K-III.2.3 zeigt einen Felsen aus fein gerieftem Gestein in rötlichem Farbton und mit gerundeten Formen. Oben schließt die Darstellung mit einer schmalen Himmelszone von tiefem Blau. Die 514 cm hohe und 131 cm breite Kulisse wurde am unteren Ende um ca. 50 cm verlängert, besaß also eine Ausgangshöhe von ca. 464 cm. Der Bildträger ist aus 17 zweitverwendeten Einzelteilen zusammengesetzt und wurde demnach in sparsamster Weise hergestellt. Die unten ergänzte Leinwandpartie ist durch eine Klebenahrt angefügt und zeigt rückwärtig Reste einer Bemalung mit geometrischen Motiven. Die Gestaltung der Vorderseite weist unter stilistischen Aspekten auf eine Entstehung der Kulisse während der Regierungszeit Herzog Friedrichs II. hin. Die plastische Wirkung der Gesteinserhebungen wird größtenteils durch feine, parallel gesetzte Pinselstriche in der Art von Schraffuren erzeugt. Diese am Medium der Graphik orientierte Maltechnik lässt sich auch auf der Waldkulisse K-II.4 beobachten. Vergleichbar ist ebenso das durch dicht gesetzte Farbtupfer angedeutete Blattwerk, das sich auf K-III.2.3 an der Oberseite des Felsens und auf K-II.4 zu Füßen der Baumgruppe findet. Die genannten Aspekte weisen die beiden Exemplare demselben künst-

⁸⁵⁵ Das angesetzte Leinwandstück überlappt die Malerei des oberen Teils (siehe AGR 1987–1995, Kulisse Sch.L. 5676), woraus ersichtlich ist, dass die Leinwand nicht komplett neu übermalt, sondern die vorhandene Darstellung ergänzt wurde.

⁸⁵⁶ Siehe hierzu S. 205 und 208.

lerischen Kontext zu. So dürfte auch Kulisse K-III.2.3 dem frühen 19. Jahrhundert und dem Umfeld Victor Heideloffs zuzuordnen sein. Ihrer ursprünglichen Größe zufolge könnte sie aus dem Stuttgarter Reithaustheater stammen. Sollte dies zutreffen, wäre das Stück nicht Teil der 1803 bis 1804 realisierten Erstausstattung des Hauses gewesen, die laut Archivalien keine Felsenszene einschloss, sondern in den folgenden Jahren anlassbedingt hinzugekommen. Da im Reithaus nicht nur Schauspiele, sondern auch kleinere Opern aufgeführt wurden, dürfte der Fundus bis zur Aufgabe des Hauses im Jahre 1811 stetig erweitert worden sein.⁸⁵⁷ Aber auch die gleichfalls unter Herzog Friedrich eingerichteten Nebentheater in Freudental und Schorndorf,⁸⁵⁸ deren Bühnenmaße nicht bekannt sind, kommen als Herkunftsart von Kulisse K-III.2.3 in Frage.

Auf K-III.2.4, der kleinsten der hier aufgeführten Kulissen, ergießt sich ein Wasserfall über großflächige, glatt geschliffene Felsbrocken. Der obere Abschluss folgt dem Umriss des Gesteins. Das 498 × 147 cm messende Exemplar wurde am unteren Ende um ca. 57 cm verlängert. Der Bildträger besteht im Wesentlichen aus fünf übereinander gesetzten Streifen erstverwendeter Leinwand, das unten angefügte Stück zeigt rückwärtig einen angeschnittenen Torbogen mit zweiflügeliger Tür und Rokoko-Dekor. Die Felsformationen auf der Vorderseite erinnern an vergleichbare Partien auf dem Bühnenvorhang mit Darstellung eines *Musenreigens*, der im Ludwigsburger Fundus erhalten blieb und laut rückwärtiger Aufschrift in den Theatern in Grafeneck und Teinach gedient hatte (K-VIII). Wie noch zu zeigen sein wird, wurde dieses Stück mit einiger Sicherheit im Jahre 1764 nach einem Entwurf und unter Beteiligung Giosué Scottis geschaffen.⁸⁵⁹ Die stilistische Nähe von Kulisse K-III.2.4 zu diesem Vorhang spricht für die Einordnung in dasselbe zeitliche und künstlerische Umfeld. Ausgehend von der ursprünglichen Höhe des Exemplars kämen die Theater in Grafeneck, auf der Solitude, in Kirchheim und in Tübingen gleichermaßen als Herkunftsart in Frage. Thematisch war die Kulisse flexibel einsetzbar. Der glatte Fels mit dem herabquellenden Wasser ließ sich in ein heimisches wie auch in ein südländisches Ambiente einbinden.

III.3.4 Die Versatzungen

Die als Felsenhügel gestaltete Versatzung misst 225 cm in der Höhe und 455 cm in der Breite. Ihr hölzernes Rahmengerüst wurde im Umriss unregelmäßig ausgesägt und wird rückseitig von Strebeleisten stabilisiert. Der Bildträger ist aus zahlreichen kleinformativen, durchweg zweitverwendeten Leinwandstücken zusammengesetzt. Die Vorderseite ist mit zerklüfteten Gesteinsformationen, deren plastisches Relief in Grau-, Ocker- und Rosatönen modelliert wurde,

⁸⁵⁷ Siehe Krauß 1908, S. 119 f.

⁸⁵⁸ Siehe ebd., S. 121.

⁸⁵⁹ Siehe S. 367–370.

bemalt. In Kommatechnik getupfte, kurze Pinselstriche deuten die verwitterte Oberflächenstruktur bzw. moosigen Bewuchs an. Diese Malweise ist ebenso an der Laubbaumversatzung und an der Baumkulisse K-II.4 zu beobachten. Stellenweise zeigt sich eine in Grautönen schraffierende Pinselführung, wie sie ebenfalls an K-II.4 und des Weiteren an der Felsenkulisse K-III.2.3 zu beobachten ist. Ausgehend von diesen Merkmalen und vom recht guten Gesamtzustand der Malerei kann der Felsenhügel wie die genannten Vergleichsobjekte dem frühen 19. Jahrhundert und dem künstlerischen Umfeld Victor Heideloffs zugewiesen werden. Das Stück erscheint nicht in den Ludwigsburger Schlosstheater-Inventaren der Jahre 1818 und 1823 – erst 1866 und 1893 wurde es verzeichnet.⁸⁶⁰ Nach seiner Größe zu urteilen, dürfte es aus der Stuttgarter Lusthausoper übernommen worden sein.

Die Bodenleiste K-III.3.2, darstellend steinigen, mit Grünpflanzen bewachsenen Untergrund, bildet das Gegenstück zu der Bodenleiste mit Wiesenbemalung, die in Zusammenhang mit der Waldszenerie behandelt wurde. In den Inventaren taucht zunächst nur ein „steinernes Uferle“ aus dem „großen Theater“ auf, die zweite Version scheint erst später hinzugekommen zu sein. 1866 sind beide Bodenelemente dann unter „Kleine Rahme“ und „Rasen-Rahme“ verzeichnet. Die mit steinernem Grund bemalte Bodenleiste dürfte wie ihr größeres Gegenstück im frühen 19. Jahrhundert geschaffen worden sein.

III.3.5 Auswertung

Der Kulissensatz zu einer *Felsenszene*, der sich im Ludwigsburger Fundus erhalten hat und mit den Bestandteilen des Bühnenbildes *Waldlandschaft* kombinierbar ist, umfasst Elemente unterschiedlicher Provenienz und Ausprägung, die im Laufe der Zeit auf verschiedenen Wegen ins Schlosstheater gelangt sein dürften. Die drei zusammengehörigen, als „Felsenrahmen“ bezeichneten Kulissen lassen sich dem Szenenbild einer Vulcanus-Schmiede zuordnen und in die Zeit vor Januar 1766 datieren, woraus folgt, dass sie aus der Werkstatt Innocente Colombas hervorgegangen sind. Auch die Kulisse mit Darstellung eines Laubbaums vor einer Felswand dürfte auf einen Entwurf Colombas zurückgehen. Somit konnten vier weitere Objekte dem erhaltenen Oeuvre des Theatralarchitekten hinzugefügt werden.

Die übrigen drei Kulissen dürften später entstanden sein. Das einen Felsen mit Wasserfall darstellende Exemplar trägt die Handschrift Giosué Scottis und entstammt demnach einem der Theater in Grafeneck, auf der Solitude, in Kirchheim oder in Tübingen. Die Kulisse, die eine Felsenformation mit Konifere zeigt, erinnert hingegen im Duktus an Arbeiten Nicolas Guibals und dürfte in der Spätzeit Herzog Carl Eugens für das Stuttgarter Opernhaus geschaffen worden

⁸⁶⁰ SLU 1866, S. 10; 1893, S. 10.

sein. Die vermutlich am spätesten entstandene, von klassizistischen Stilmerkmalen geprägte Felsenkulisse ist dem Umfeld Victor Heideloffs zuzuweisen und könnte dem Fundus des Stuttgarter Reithaustheaters entstammen. Demzufolge gibt der heterogene Kulissensatz zur *Felsenszene* Einblick in mehrere Jahrzehnte Bühnenbildgestaltung am württembergischen Hof und lässt zugleich deutlich werden, in welch unterschiedlicher Weise die szenische Aufgabe der Felslandschaft künstlerisch umgesetzt werden konnte.

III.4 Weinberggegend

III.4.1 Bestand, Aufbau und Darstellung

Das Bühnenbild *Weinberggegend* (K-IV) kann in zwei Versionen unter Verwendung desselben Rückprospekts eingerichtet werden: als *Kulturlandschaft* mit Obst- und Weinanbau hinter Trockenmauern oder als *Dorfstraße* mit ländlichen Häusern.⁸⁶¹ Für die erste Version stehen drei linke und sechs rechte Kulissen zur Verfügung, deren Maße zwischen 551 cm und 620 cm in der Höhe sowie zwischen 140 und 158 cm in der Breite betragen. Für die zweite Version sind drei linke und drei rechte Kulissen vorhanden, die zwischen 460 cm und 629 cm in der Höhe sowie zwischen 142 cm und 185 cm in der Breite messen. Der Rückprospekt besitzt eine Größe von 839,5 × 1005 cm und war, wie Darstellung und Malweise erkennen lassen, im ursprünglichen Kontext Teil der *Kulturlandschaft*. Mit Ausnahme der Dorfhauskulisse K-IV.2.6 sind an sämtlichen Bestandteilen der *Weinberggegend* Maßveränderungen bzw. Umarbeitungen festzustellen.⁸⁶²

Als *Kulturlandschaft* eingerichtet, verbildlicht die Dekoration eine ländliche Idylle in hügeligem Gelände. Auf den Kulissen erscheinen Segmente einer in Trockenmauerwerk errichteten Feldumfriedung, hinter der Obstbäume und Weinreben emporwachsen. Eine einzelne Kulisse zeigt eine schlichte Bauernkate mit einem tiefgezogenen roten Ziegeldach, einem rundbogigen Eingang und einem Fenster mit geöffnetem Holzladen. Über dem Dach ragen einige von Weinreben umschlungene Obstbaumzweige auf, die erkennen lassen, dass diese Kulisse im Gegensatz zu den übrigen Dorfhauskulissen zum originalen Bestand der *Kulturlandschaft* zu zählen ist. Zwei zu beiden Seiten der Bauernkate zu platzierende Elemente tragen jeweils die Darstellung eines mit Laubbäumen und Buschwerk bewachsenen Vorgartenareals, das von einem niedrigen Holzzaun begrenzt wird.

Auf dem Rückprospekt eröffnet sich zwischen zwei flankierenden Häusern mit roten Ziegeldächern hindurch der Blick auf einen sanft ansteigenden Hügel, auf dessen Kuppe ein kleines Gehöft gelegen ist. Steinmauern, zwischen denen ein Weg verläuft, umgeben zwei mit Nutzpflanzen bebaute Landparzellen. Links der Mitte schließt sich ein von zahlreichen Holzzaunelementen eingefasstes Gartenareal an, in dem sich ein Apfelbaum erhebt. Eine Leiter lehnt am Stamm, und ein Weidenkorb steht bereit, die Früchte aufzunehmen. Daneben rankt eine Weinrebe an einem Spalier empor, am Boden gedeihen Salatköpfe. Vor dieser Hintergrundfolie lassen sich auch die sechs vorhandenen Dorfhauskulissen platzieren, woraus sich das Bild einer malerischen Ortschaft mit Landschaftsausblick ergibt. Die Dorfhäuser sind verschiedenartig gestaltet. Gemeinsam ist das

⁸⁶¹ Vgl. hierzu Esser 1998a, S. 52.

⁸⁶² Siehe hierzu S. 296 f. und 299 f. Abbildungen und nähere Angaben zu den Bestandteilen des Bühnenbildes finden sich im Katalog, S. 424–436, unter den Nummern K-IV.1.1. bis K-IV.2.6.

Motiv der Butzenscheibe, ansonsten bietet sich mit allerlei An- und Aufbauten, Vor- und Rücksprüngen, Torbögen und Balkonen sowie diversem Beiwerk ein abwechslungsreiches Erscheinungsbild.

Aufgrund der Unvollständigkeit beider Kulissensätze ist zu vermuten, dass sie auf der Schlosstheaterbühne vorwiegend kombiniert genutzt wurden. In den Inventaren des 19. Jahrhunderts werden denn auch alle 15 Kulissen und der Prospekt unter dem Begriff „Dorf“ zusammengefasst.⁸⁶³ Die Bezeichnung „Weinberggegend“, unter der das Ensemble heute in den Akten der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg erscheint, entstammt, ebenso wie die Bezeichnungen fast aller Dekorationen des Ludwigsburger Fundus, dem Inventar Schloss Ludwigsburg des Jahres 1931.⁸⁶⁴ Obwohl die Benennung in diesem Fall dem Inhalt der Darstellung nur bedingt entspricht – auf den Kulissen sieht man Partien einer Obstbaumplantage, in der auch einzelne Rebstöcke gedeihen –, ist sie bis heute gebräuchlich.⁸⁶⁵ Nach Abschluss der Restaurierungsmaßnahmen im Jahre 1995 wurde eine Auswahl von acht Kulturlandschafts- und vier Dorfhauskulissen auf der Schlosstheaterbühne für Fotoaufnahmen arrangiert, wobei wiederum die modernen Ersatzstoffen aus weißem Leinen Verwendung fanden (Abb. K-IV). In historischer Zeit dürfte auch die *Weinberggegend* mit einer Reihe von Luftstoffen präsentiert worden sein.⁸⁶⁶

III.4.2 Technische Befunde, historische Umarbeitungen, Restaurierungen

III.4.2.1 Die Kulturlandschaftskulissen K-IV.1.1 bis K-IV.1.9

Die Kulissen der *Kulturlandschaft* entsprechen im technischen Aufbau denen der drei zuvor behandelten Bühnenbilder.⁸⁶⁷ Zwei- oder dreifach verstrebte Weichholzrahmen tragen die jeweils aus mehreren Teilstücken zusammengesetzten Bildleinwände. Bühnen- und oberseitig angebrachte Applikationen hinterlegen die auskragenden Randpartien, die sich aus der Darstellung von Bäumen, Büschen und Mauerwerk ergeben.

Alle neun Kulissen wurden in historischer Zeit maßgeblich erhöht. Dazu wurden die Rahmenschenkel in spitzem Winkel abgesägt und Anstückungen aufgenagelt.⁸⁶⁸ Die aus erstverwendeter Leinwand gefertigten Bildträger wurden durch Annähen zweitverwendeter Stoffstücke nach oben hin verlängert,

⁸⁶³ SLu 1818, o. S.; 1823, o. S.; 1866, S. 4; 1893, S. 4.

⁸⁶⁴ GSLu 1931.

⁸⁶⁵ Zur Vermeidung von Missverständnissen wird für das kombinierte Bühnenbild auch in dieser Arbeit der Name *Weinberggegend* verwendet.

⁸⁶⁶ Siehe hierzu, S. 231 f.

⁸⁶⁷ Vgl. hierzu, S. 232 f.

⁸⁶⁸ Die Vorgehensweise bei der Verlängerung kann anhand des Restaurierungsberichts und der Fotoaufnahmen von den Rückseiten der Kulissen vor Anbringung der Stützleinwände nachvollzogen werden, siehe AGR 1987–1995.

die dazugekommenen Leinwandflächen mit dichtem Laubwerk, Obst und Traubendolden bemalt. Die Nahtstellen sind auch vorderseitig erkennbar, und ein leichter Helligkeitsunterschied in der Darstellung trennt die angesetzten Partien optisch von den originalen (Abb. 89). Vor dem Anbringen der Hinterspannungen im Zuge der Restaurierung war rückwärtig erkennbar, dass die Malerei auf den originalen Leinwandabschnitten zumeist nach hinten durchgeschlagen hat, die auf den Ergänzungen hingegen nicht.

Die Bildmotive auf den Kulturlandschaftskulissen tragen spätbarock-rokokohafte Züge, Ausführung und Zustand der Malerei scheinen dem jedoch nicht zu entsprechen. Bis auf kleinere Fehlstellen im Bereich der angesetzten Partien zeigen sich die Oberflächen der Kulissen intakt, die Farbwerte sind verhältnismäßig brillant und kontrastreich, die malerische Gestaltung ist eher summarisch, der Pinselstrich kompakt – Aspekte, unter denen sich die Exemplare von den anderen aus der Zeit Herzog Carl Eugens stammenden Bestandteilen des Fundus unterscheiden. Fotoaufnahmen von Konservator Hans Christ aus dem Jahre 1922⁸⁶⁹ lassen wiederum erkennen, dass die Kulissen zum damaligen Zeitpunkt ein anderes Erscheinungsbild boten als heute (Abb. 90). Insbesondere im Bereich der oberen Ergänzungen, die offenbar in einer weniger haltbaren Qualität ausgeführt worden waren, befand sich die Malerei nach der jahrzehntelangen Lagerung im Schlosstheater in stark angegriffenem Zustand, und die Leinwände waren an den Rändern stellenweise vom Rahmen gelöst.⁸⁷⁰ Die Malweise erschien im Ganzen differenzierter als im heutigen Zustand, mit Andeutungen von Sfumato-Effekten in den Hintergrundpartien. Die Fotoaufnahmen, die zu Beginn der 1990er Jahre im Vorfeld der Restaurierungsmaßnahmen angefertigt wurden, zeigen die Kulissen in weit weniger schadhaftem Zustand, zudem sind im Vergleich mit den historischen Aufnahmen geringfügige Abweichungen in einigen Details der Darstellung zu bemerken. Es muss also im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Überarbeitung der Kulturlandschaftskulissen vonstattengegangen sein, ohne dass dies aktenkundig geworden und bis heute überhaupt bemerkt worden wäre.

Einen Anhaltspunkt in dieser Sache liefert eine Beobachtung, die der Beleuchtungsexperte Carl-Friedrich Baumann in seiner Publikation *Licht im Theater* mitteilt:⁸⁷¹

Als 1955 im Schloßtheater Ludwigsburg Originaldekorationen bei elektrischer Beleuchtung verwendet werden sollten, ließ sich die Malerei im bedeutend helleren Licht kaum erkennen. Die Farben einer Gartendekoration wurden aufgefrischt, der neutrale Untergrund dunkler nachgemalt; dadurch hob sich die Malerei kräftig ab.

⁸⁶⁹ StAL EL 228 a III Nr 490–492.

⁸⁷⁰ Auch an anderen Bühnenbildern des Fundus ist zu beobachten, dass nachträglich ergänzte Partien stärkere Altersschäden aufweisen als die originale Substanz. Offenbar wurde bei Ergänzungen zumeist billigeres Material verwendet und weniger sorgfältig gearbeitet, was Auswirkungen auf die Haltbarkeit besaß.

⁸⁷¹ Baumann 1988, S. 239.



Abb. 89, 90 Weinberggegend, Kulisse K-IV.1.3, Zustand 1922 und vor Restaurierung. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 566.

Das heutige, in weiten Teilen unversehrte Erscheinungsbild der Kulturlandschaftskulissen wäre demnach darauf zurückzuführen, dass sie in Zusammenhang mit einer Inszenierung der Ludwigsburger Schlossfestspiele übermalten wurden.⁸⁷² Eine stichprobenartige UV-Fluoreszenz-Untersuchung der Farboberflächen, die auf meine Nachfrage hin an einigen Exemplaren durchgeführt wurde, bestätigte den Zustand der Übermalung.⁸⁷³ Ein Vergleich der historischen Fotoaufnahmen mit dem aktuellen Erscheinungsbild der Kulissen zeigt, dass bei der Bearbeitung

⁸⁷² An der Kulisse K-IV.1.7 mit Darstellung einer Bauernkate wurden die über das Dach hinausragenden Baumkronen und Reben – möglicherweise als Beleg des Originalzustandes – nicht übermalten.

⁸⁷³ Freundliche Mitteilung von Dr. Felix Muhle, Restaurator der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg.

die Leerräume zwischen Blättern und Früchten tatsächlich in einem dunkleren Ton ausgefüllt wurden, leuchtende Farbanteile wurden hervorgehoben. Die ehemals stark beschädigte Malerei auf den oberen Ansatzstücken wurde ergänzt und weitestgehend an die übrigen Partien angeglichen. Die gründliche, unter konservatorischen Maßstäben jedoch vollkommen unangemessene „Sanierung“ suchte die historische Substanz zumindest dahingehend zu respektieren, dass man die vorhandene Darstellung beim Übermalen bestmöglich nachvollzog. Das Bemühen um eine Steigerung der Farbkontraste hatte jedoch zur Folge, dass an die Stelle der differenzierten Malweise des Originalzustandes ein verhältnismäßig plakativer Farbauftrag trat. Somit belegen nur noch die historischen Fotoaufnahmen, dass im Falle der Kulturlandschaftskulissen ursprünglich dasselbe hohe Ausführungs niveau gegeben war, das an den anderen spätbarocken Landschaftselementen des Ludwigsburger Fundus heute noch zu bemerken ist.

Im Kontext der in den 1990er Jahren durchgeföhrten Restaurierungsarbeiten bedurften an den Kulturlandschaftskulissen in erster Linie die Tragrahmen der Reparatur. Fehlende oder beschädigte Holzteile wurden ersetzt, gelockerte Verbindungen verleimt bzw. verschraubt. Die Malerei erwies sich als stark verschmutzt, aber zumeist in gutem Zustand, angemerkt wurde nur das partielle Abplatzen von Farbpartikeln an den oberen Ergänzungen.⁸⁷⁴ Die modernen Übermalungen wurden nicht konstatiert.

III.4.2.2 Der Prospekt

Der Prospekt besteht aus 24 senkrecht verlaufenden Leinwandbahnen unterschiedlicher Breite und Konsistenz sowie aus drei weiteren Bahnen, die in horizontaler Ausrichtung am oberen Ende angesetzt wurden.⁸⁷⁵ Auf der Rückseite bietet sich aufgrund durchgeschlagener Malerei, älterer Darstellungsreste auf wiederverwendeten Stoffpartien und aufgesetzter Flicken ein patchworkartiges Erscheinungsbild (Abb. K-IV.1.10.b). Bei der Herstellung musste offenbar jedes verfügbare Stück Stoff verwendet werden, woraus zu schließen ist, dass der Prospekt in einer Phase extremer Sparmaßnahmen im Dekorationswesen des württembergischen Hofes entstand.⁸⁷⁶

Der Prospekt ist für die Bühne des Ludwigsburger Schlosstheaters sowohl zu lang als auch zu breit. Das Format ist Ergebnis einer Vergrößerung, die vermutlich noch im 18. Jahrhundert vorgenommen wurde. Am oberen Ende wurden drei Stoffbahnen angefügt, die ehemals als Wolkensoffitten fungiert hatten; an den beiden Seiten kamen größere, aus mehreren zweitverwendeten Leinwandstücken zusammengesetzte Partien hinzu. Ausführungsqualität und Haltbarkeit der Malerei sind auf den seitlichen Ergänzungen deutlich geringer. Linker Hand tritt

⁸⁷⁴ Siehe AGR 1987–1995, Kulissen Sch.L. 5546, 5656–5658, 5661–5665.

⁸⁷⁵ Ebd., Prospekt Sch.L. 5655.

⁸⁷⁶ Vgl. hierzu Esser 1998a, S. 52.

unter der weiträumig abgeblätterten obersten Farbschicht die ältere Darstellung einer Säule und einer blauen, goldgesäumten Stoffdraperie hervor, rechter Hand erscheint ein gleichartiges Stück Draperie. Rückwärtig sind auf den seitlichen Ergänzungen die durchgeschlagenen Reste einer noch älteren Architekturdarstellung mit einem profilierten Gebälk zu erkennen – dieses Leinwandmaterial wurde also bereits zum dritten Mal verwendet, was die schlechte Farbhaftung auf der Vorderseite erklärt. Die mittlere, originale Partie des Prospekts ist demgegenüber in auffällig gutem Zustand. Der Vergleich mit der historischen Fotoaufnahme aus dem Jahre 1922 (Abb. K-IV.1.10.c) lässt erkennen, dass auch hier eine Übermalung vorgenommen wurde.⁸⁷⁷ Die vorhandene Darstellung wurde dabei weitestgehend nachvollzogen, und es wurden nur einzelne Details ergänzt, doch ist ebenfalls ein Verlust an künstlerischer Qualität aufgrund eines weniger differenzierten Duktus zu bemerken. Die Malerei auf den seitlichen Ergänzungen wurde teilweise retuschiert, allerdings nur in den Bereichen, die bei Einrichtung der Szenerie auf der Schlosstheaterbühne noch einsehbar sind.

Die Restaurierung des Kulturlandschaftsprospekts in den 1990er Jahren beschränkte sich auf eine ausführliche Reinigung und Sicherung. Es wurden Risse genäht, geöffnete Nähte geschlossen, gelöste Farbschichten fixiert und fehlende Ösen für Raffschnüre ergänzt.⁸⁷⁸ Die drei oben angesetzten Soffittenbahnen waren zu einem unbekannten Zeitpunkt nach hinten umgeschlagen und die Leinwand entlang der neu gebildeten Kante mit Nägeln an einen Vierkantbalken geheftet worden. Diese Umarbeitung wurde bei der Restaurierung revidiert. Am oberen Ende wurde der originale Saum wiederhergestellt.

III.4.2.3 Die Dorfhauskulissen K-IV.2.1 bis K-IV.2.6

Auch die Dorfhauskulissen müssen im Rahmen der Ludwigsburger Festspieltätigkeit zumindest partiell übermalt worden sein. Die Veränderungen gegenüber dem fotografisch dokumentierten Zustand von 1922 sind zwar verhältnismäßig unauffällig, bei genauer Betrachtung lassen sich jedoch auch hier Abweichungen in der Detailausführung der Bildmotive erkennen. Der malerische Duktus, ohnehin schon kontrastreicher und plakativer angelegt, als dies bei den Kulturlandschaftskulissen der Fall war, wurde beibehalten, somit besteht hier eine weitgehende Nähe zum historischen Erscheinungsbild.

Die Restaurierungsunterlagen geben Einblick in die unterschiedlichen Vorgehensweisen bei der Herstellung der Dorfhauskulissen. K-IV.2.1 und K-IV.2.2 wurden aus zwei älteren Kulissen geschaffen, die Zelte darstellten. Mit Sicher-

⁸⁷⁷ StAL EL 228 a I Nr 987. Im Restaurierungsbericht ist nur vom Übermalen größerer Bereiche am Himmel und am rechten Haus mit ölhaltiger Farbe die Rede, siehe AGR 1987–1995, Prospekt Sch.L. 5655. Den Fotovergleichen zufolge reichen die Übermalungen jedoch weiter. Eine genaue Prüfung ist derzeit nicht möglich, da die Prospekte in aufgerolltem Zustand verwahrt und nur im Sonderfall hervorgeholt werden.

⁸⁷⁸ Siehe AGR 1987–1995, Prospekt Sch.L. 5655.

heit gehörten diese ehemals zu einem Heerlager im Rahmen einer großen metastasanischen Opern, die in den 1750er und 1760er Jahren im Stuttgarter Opernhaus gegeben wurden. Die Umgestaltung erfolgte ohne Eingriff in den äußeren Kontur, man übermalte die Vorderseite mit einer Dorfhausfassade und passte dabei die Form des Gebäudes durch allerlei optische Kunstgriffe in den gegebenen Umriss ein. Das Aussehen der vormaligen Darstellung ist anhand der durchgeschlagenen Malerei auf der Leinwandrückseite nachvollziehbar. Im Falle von K-IV.2.1 kann die Rückseite heute noch betrachtet werden, da an dieser Kulisse keine Restaurierungsmaßnahmen erforderlich waren und auf das Anbringen einer Stützleinwand verzichtet werden konnte. Zu sehen ist ein rot-weiß gestreiftes Zelt mit geschweiftem Dach und zweireihigem Schabrackenschmuck (Abb. KVI.2.1). Anbei befinden sich vier gegen ein Gestänge gelehnte Lanzen sowie weitere Waffen und Rüstungsgegenstände. Der Bildträger ist aus drei Teilen erstverwendeter Leinwand zusammengesetzt – bei der Anfertigung der Originalkulisse hatte man also nicht gespart. K-IV.2.2 wiederum zeigte vor Anbringung einer Stützleinwand rückwärtig den Abdruck eines Zeltes in nahezu identischer Ausführung, nur aus grün-beige gestreiftem Stoff gefertigt. Die äußere Form entspricht weitgehend der von KIV.2.1, doch wurde hier im unteren Bereich keine Applikation angebracht, da neben dem Zelt zwar ebenfalls Lanzen auf einem Gestänge, jedoch keine über den Kontur hinausreichenden Waffen zur Darstellung kamen. Beide Kulissen sind bereits auf den historischen Aufnahmen von 1922 von einer eher summarischen, kontrastreichen Malweise gekennzeichnet. Dies stützt die These, dass ihre Herstellung zu einem späteren Zeitpunkt erfolgte als die der Kulturlandschaftskulissen. Zugleich liegt die Vermutung nahe, dass man sich bei den 1955 vorgenommenen Übermalung der letzteren im Hinblick auf die Erhöhung der Farbkontraste am Erscheinungsbild der Dorfhauskulissen orientierte.

K-IV.2.3 zeigt zwei rechtwinklig zueinanderstehende Gebäude, die durch einen Torbau verbunden sind. Für die Herstellung der Kulisse verwendete man ein älteres Exemplar und erhöhte es durch eine Anstückung an der Oberseite von ca. 500 auf 575 cm. Anschließend wurde die Bildfläche mit der Darstellung der beiden Dorfhäuser übermalt. Die bühnenseitig vorspringende Dachpartie wurde mit einer Applikation hinterlegt. Fotoaufnahmen der Kulissenrückseite aus der Zeit vor Anbringung der Stützleinwand lassen erkennen, dass die Malerei der Vorverwendung durchgeschlagen hatte – schemenhaft erkennbar waren eine Säule mit ionischem Kapitell, Gesimsteile, Deckenbalken und Rosetten. Die Kulisse entstammte demnach dem Kontext eines antikisierenden Architekturensembles.

Bei K-IV.2.4 und K-IV.2.5 handelt es sich, wie im Fall von K-IV.2.1 und K-IV.2.2, um zwei Exemplare, die einem älteren Bühnenbild entnommen und zu Dorfhauskulissen umgearbeitet wurden. Fotoaufnahmen der Rückseiten zufolge war auch hier ehemals die durchgeschlagene Malerei der Vorverwendung zu sehen. In beiden Fällen zeigten sich ein Gebäudeteil mit rundbogiger Toröffnung

und flachem, mit einem gekehlten Gesims versehenem Dachabschluss sowie gegenüberliegend weitere Architekturelemente, die sich undeutlich als ein riesiger Doppelbaluster und zwei überfangende, im Profil gegebene Kranzgesimse abzeichneten (Abb. 91). Zuseiten des Torbogens war jeweils eine senkrechte Reihe kleeblattförmiger Zierelemente wahrzunehmen, deren genaue Gestalt auf den Fotos nicht auszumachen ist. K-IV.2.4 war bereits im Rahmen der Vorbenutzung am unteren Ende angestückt und von einer ca. 500 cm betragenden Ausgangshöhe auf ca. 550 cm verlängert worden. Bei der späteren Umarbeitung zum Dorfhaus wurde das Exemplar oben ca. um weitere 78 cm verlängert und so auf die heutige Höhe von 629 cm gebracht. Im Fall von Kulisse K-IV.2.5 wurde im Zuge der Umarbeitung lediglich am linken Rahmenschenkel ein vermutlich beschädigtes Stück von ca. 20 cm Länge ersetzt, die Gesamthöhe von 579 cm war bereits gegeben. Die ungewöhnlichen Bauformen der beiden aufgemalten Häuser sind – wie auch an den Kulissen K-IV.2.1 und K-IV.2.2 zu beobachten – darauf zurückzuführen, dass man die Darstellung am gegebenen Kontur orientierte, wobei zu vermuten ist, dass hier die vorhandenen Applikationen passend beschnitten wurden.

Das mit einer Höhe von 460 cm kleinste Exemplar K-IV.2.6 wurde als einziges der Gruppe im Original als Dorfhauskulisse hergestellt, was der Blick auf die Rückseite des aus erstverwendeten Stoffbahnen gefertigten Bildträgers erkennen lässt. Die schwarze Vorzeichnung, mit der die Darstellung auf der Leinwand angelegt wurde, ist hier ohne Einschränkung wahrnehmbar (Abb. 92). Sie entspricht in der Machart Vorzeichnungen, wie sie an Kulissen der im Ludwigsburger Fundus befindlichen klassizistischen Interieur-Dekorationen zu beobachten sind – als Beispiel sei hier ein Wandelement aus dem Bühnenbild *Kemenate* herausgegriffen (Abb. 93). Hieran zeigt sich eine gewisse Kontinuität in der handwerklichen Vorgehensweise bis in das 19. Jahrhundert hinein. Die Kulisse K-IV.2.6 weist keine Formatänderung auf – sie ist in der gegebenen Größe für die letzte Position der Schlosstheaterbühne geeignet.

III.4.3 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

Die Weinberggegend wurde bisher, vermutlich aufgrund der eher summarischen Malweise, gegenüber den *Elysischen Gefilden* als jünger eingeschätzt und wie diese der Nachfolge Innocente Colombas zugewiesen. Dass die Bestandteile der Szenerie aus unterschiedlichen Zusammenhängen stammen und mehrere Zeitschichten repräsentieren, wurde bisher nicht konstatiert, ebenso wenig, dass sie in unterschiedlichem Maße übermalt und so in ihrem Erscheinungsbild verändert wurden.⁸⁷⁹

⁸⁷⁹ Esser 1998a, S. 52, weist lediglich auf die extensive Verwendung bereits benützter Materialien und auf den Einsatz der Dekoration auf mehreren Bühnen hin.

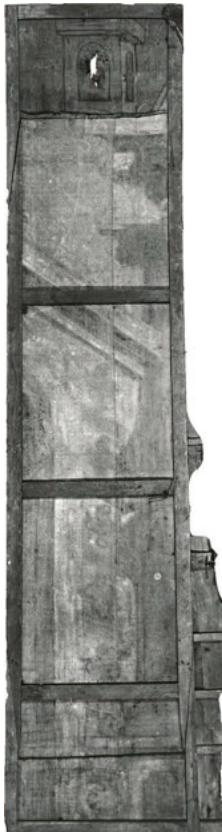


Abb. 91 Weinberggegend, Kulisse K-IV.2.4, Zustand vor Restaurierung, verso. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5554.



Abb. 92 Weinberggegend, Kulisse K-IV.2.6, Zustand vor Restaurierung, verso. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5555.



Abb. 93 Kemenate, Kulisse, Zustand vor Restaurierung, verso. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5597.

In Fragen der Datierung, Zuschreibung und Provenienz muss gemäß den zuvor geschilderten Befunden zwischen den Elementen der *Kulturlandschaft*, bestehend aus dem Prospekt und neun zugehörigen Kulissen, sowie den sechs Kulissen der *Dorfstraße* unterschieden werden. Im Fall der *Kulturlandschaft* ist der spätbarocke Charakter der Darstellung trotz der modernen Übermalungen offenkundig, sodass von einer Entstehung während der Regierungszeit Herzog Carl Eugens auszugehen ist. Die Vergrößerungen, die an Kulissen und Prospekt vorgenommen wurden, lassen wiederum erkennen, dass das Bühnenbild ehemals für eines der kleineren Nebentheater des Hofes geschaffen worden war. Das dargestellte Sujet verweist in den Zusammenhang der *Opera buffa*, die ab Mitte der 1760er Jahre in den herzoglichen Sommerresidenzen sowie im Ludwigsburger Schlosstheater Einzug hielt. Zu den beliebtesten Vertretern der Gattung zählte

Il filosofo di campagna nach einem Libretto Carlo Goldonis, das 1754 von Baldassare Galuppi erstmalig vertont worden war – in wessen Komposition das Stück am württembergischen Hof aufgeführt wurde, ist nicht bekannt. Der fünften Szene des ersten Aktes ist folgende Bühnenanweisung vorangestellt: „Campagna con casa rustica. Nardo esce di casa con una vanga, accompagnato da alcuni Villani“⁸⁸⁰ Die erhaltenen Elemente der *Kulturlandschaft* scheinen auf diese Szene perfekt zugeschnitten zu sein, zumal sich auch die geforderte „casa rustica“ auf einer der rechten Kulissen findet.⁸⁸¹ Eine bäuerliche Landschaftsidylle stellt zwar im Bereich der Opera buffa kein seltenes Bühnensujet dar, doch findet sich unter den Werken, die im fraglichen Zeitraum an den württembergischen Hoftheatern inszeniert wurden, kein weiteres, dem sich die erhaltene Dekoration derart überzeugend zuweisen ließe.

In welchem von Herzog Carl Eugens Sommersitzen *Il filosofo di campagna* zuerst inszeniert wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit rekonstruieren. Die früheste Aufführung des Stücks, die Freiherr von Buwinghausen-Wallmerode in seinem Reisetagebuch erwähnt, erfolgte am 3. Oktober 1767 im neu eingerichteten Kirchheimer Opernhaus.⁸⁸² Es steht zu vermuten, dass *Il filosofo* zuvor in Grafeneck oder auf der Solitude eingeführt worden war und daher bereits zum Repertoire des seit 1766 am Hof beschäftigten Ensembles der Opera buffa gehörte. Nach zwei weiteren Darbietungen in Kirchheim während des Oktobers kam das Stück im November 1767 zweimal in Tübingen auf die Bühne.⁸⁸³ Fünf Wiederholungen folgten im Juni und Juli 1768 auf der Solitude, eine weitere im August in Grafeneck und nochmals drei im September desselben Jahres auf der Solitude.⁸⁸⁴ Im November 1769 griff man das Stück mit einer Aufführung auf der Solitude wieder auf, um es dann im Sommer 1770 während des Kuraufenthalts in Bad Teinach ein weiteres Mal zu präsentieren.⁸⁸⁵ Dass man des unterhaltsamen Stoffes nicht überdrüssig geworden war, belegen neuerliche Darbietungen im Laufe der Jahre 1770 und 1771 auf der Solitude, in Tübingen und in Kirchheim.⁸⁸⁶ Es ist nicht anzunehmen, dass für jeden der vier genannten Spielorte eine so unmittelbar auf *Il filosofo* ausgerichtete Dekoration, wie sie die *Kulturlandschaft* vorstellte, angeschafft wurde, vielmehr dürfte man die besagte Szene bei Erfordernis mit einem Landschaftsbild allgemeiner Natur und einer schllichten Hauskulisse ausgestattet haben. In den Archivalien zu den Bühnenbildbeständen in Grafeneck, auf der Solitude und in Tübingen finden sich keine Hinweise auf eine Dekoration mit Darstellung einer ländlichen Gegend, im Theater Teinach

⁸⁸⁰ *Il filosofo* 1754, S. 14.

⁸⁸¹ Für die erste Szene des dritten Aktes ist nochmals der „Luogo campestre con casa rustica di Nardo“ gefordert, wobei zweifellos dasselbe Bühnenbild zum Einsatz kam.

⁸⁸² Siehe Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 8.

⁸⁸³ Siehe ebd., S. 10, 11, 16 und 18.

⁸⁸⁴ Siehe ebd., S. 59–62, 71 und 83.

⁸⁸⁵ Siehe ebd., S. 163 und 197.

⁸⁸⁶ Siehe ebd., S. 212, 218, 221, 229, 259, 263 und 264.

wiederum existierte vermutlich kein eigener Fundus. Somit spricht vieles dafür, dass die Szenerie, zu der die erhaltenen Elemente einer *Kulturlandschaft* ehemals gehörten, im Spätsommer 1767 für das neu eingerichtete Kirchheimer Opernhaus geschaffen und in den dortigen Fundus aufgenommen wurde.⁸⁸⁷ Möglicherweise wurde sie in der Folgezeit an andere Häuser verliehen, wenn dort *Il filosofo* zur Aufführung kommen sollte, sich jedoch vor Ort kein geeignetes Szenenbild befand.

Die letzte durch das Reisetagebuch belegte Aufführung von *Il filosofo* fand am 21. Oktober 1771 wiederum in Kirchheim statt. Zu dieser Zeit trat der Ausbildungsbetrieb für Bühnenkräfte auf der Solitude mehr und mehr in den Vordergrund, und die Theatertätigkeit in den anderen Nebenresidenzen versiegte. Der Bühnenbildfundus im Opernhaus Kirchheim wurde jedoch weiterhin instand gehalten. Im Jahre 1777 waren dort nachweislich noch Dekorationen vorhanden: Wir erfahren aus den Akten, dass ein Landschaftsprospekt aus Kirchheim zur Nutzung in der „Operette“ *Tom Jones* vergrößert und ins Opernhaus Stuttgart verbracht wurde.⁸⁸⁸ Auch die *Kulturlandschaft* dürfte bei einer solchen Gelegenheit in den Maßen angepasst und in die Lusthausoper übernommen worden sein. Der zugehörige Prospekt weist im heutigen erweiterten Zustand ein für die große Stuttgarter Bühne passendes Format auf.⁸⁸⁹ Die erhaltenen Kulissen wiederum besitzen nach ihrer Erhöhung Maße, die auf der Lusthausbühne vermutlich für mittlere Position geeignet waren – bei einer Aufführung müssten sie demnach mit größeren, thematisch verwandten Exemplaren kombiniert werden sein. Denkbar wäre allerdings auch, dass die *Kulturlandschaft* nach 1780 von Kirchheim in das Kleine Theater Stuttgart übernommen wurde, als dort beim regelmäßigen Spielbetrieb ein entsprechender Bedarf entstand. Wir kennen die Maße der dortigen Bühne nicht, doch dürfte sie nach Quellenlage der Ludwigsburger Schlosstheaterbühne in etwa entsprochen haben – es ist denkbar, dass sie etwas größer war, da das Haus mehr Zuschauer fasste. So scheint es möglich, dass die Erhöhung der Kulturlandschaftskulissen auf Maße von 551 bis 620 cm für die Nutzung im Kleinen Theater vorgenommen, die Dekoration nach dem Brand dieser Spielstätte in das große Stuttgarter Opernhaus überführt und aus diesem Anlass der Prospekt auf das heutige Maß erweitert wurde. Die Frage, von welchem Itinerar hier mit größerer Wahrscheinlichkeit auszugehen ist, wird in Zusammenhang mit der Datierung der Dorfhauskulissen aufgegriffen werden.

Aus der Annahme, dass die *Kulturlandschaft* im Herbst des Jahres 1767 für das Opernhaus Kirchheim geschaffen wurde, ergibt sich auch eine schlüssige Ver-

⁸⁸⁷ Zu den Bühnenbildbeständen in den Theatern auf der Solitude, in Grafeneck, Kirchheim, Tübingen und Bad Teinach siehe die Kp. II.4.3 und II.4.5–8.

⁸⁸⁸ Siehe hierzu das Dekorationskonzept zu *Tom Jones*, HStAS A 21 Bü 959, 98. Ein Prospekt, der wiederum von Stuttgart nach Kirchheim ausgeliehen worden war, um dort als vorderer Vorhang zu dienen, sollte anlässlich einer Aufführung von *Demofoonte* (1778) wieder zurückgeholt werden, HStAS A 21 Bü 958, 9.

⁸⁸⁹ Vgl. hierzu S. 299 f.

mutung hinsichtlich der Urheberschaft. Im Frühling des besagten Jahres hatte Innocente Colomba den würtembergischen Hof verlassen und war in seine Heimatstadt Arogno zurückgekehrt.⁸⁹⁰ Die Einrichtung des Kirchheimer Theaters erfolgte im September 1767 auf kurzfristigen Entscheid Serenissimi.⁸⁹¹ Mit der dekorativen Ausgestaltung wurde Giosué Scotti betraut, der zu diesem Zweck einige Tage vor Ort verbrachte und im Anschluss daran eine archivalisch belegte Honorarzahlung erhielt.⁸⁹² Die Anschaffung eines grundlegenden Bühnenbildbestandes für das Haus muss im gleichen Zeitraum erfolgt sein, und es ist davon auszugehen, dass Scotti die Dekorationen entwarf und ihre Herstellung in der Stuttgarter Werkstatt überwachte.⁸⁹³ Da er Colomba zuvor bereits mehrfach vertreten hatte, besaß er die erforderliche Erfahrung, um dessen Aufgaben unmittelbar zu übernehmen. Die *Kulturlandschaft* als Teil der Ausstattung von *Il filosofo di campagna* wäre demnach zu den ersten bühnenbildnerischen Arbeiten zu zählen, die Scotti selbstständig zu verantworten hatte. Die spätere Vergrößerung der Dekoration könnte ebenfalls noch unter seiner Leitung erfolgt sein, sofern sie bis zum Jahr 1777 zur Durchführung kam. Sollte diese Maßnahme in den nachfolgenden Jahren vorgenommen worden sein, so lag die Verantwortung bei Galeriedirektor Nicolas Guibal, die Ausführung bei den Bühnenmalern Sebastian Holzhey und Franz Baßmann.

Im Fall der erhaltenen Dorfhauskulissen stellt sich in ähnlicher Weise die Frage, ob sie zwischen 1775 und 1779 für die Bühne des Stuttgarter Opernhauses oder in den Folgejahren für das Kleine Theater geschaffen wurden. Hier lässt sich jedoch ein Indiz als Entscheidungskriterium benennen: Die zur Dekoration *Straßenbild* gehörige Haukulisse K-V.7 weist rückwärtig einen Leinwandumschlag auf, der erkennen lässt, dass es sich bei dem Exemplar um eine ehemalige Dorfhauskulisse handelt, die vermutlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts gekürzt und übermalt wurde.⁸⁹⁴ Vor dieser Umarbeitung dürfte K-V.7 zur Gruppe der Dorfhauskulissen K-IV.1 bis K-IV.5 gehört haben. Die Länge des Leinwandumschlags lässt sich anhand einer Fotografie der Kulissenrückseite auf etwas mehr als 90 cm schätzen, woraus sich ergibt, dass K-V.7 ehemals eine Höhe von um die 660 cm besessen haben muss. Somit dürfte das Exemplar auf der Bühne der Lusthausoper auf den Positionen zwei oder drei eingesetzt worden sein – für die Bühne des Kleinen Theaters war es sehr wahrscheinlich zu hoch. Hieraus ergibt sich nun der Schluss, dass ehemals fünf oder sechs Kulissenpaare mit Darstellung von Dorfhäusern existierten, die im vorderen Bereich der Lusthausbühne zu platzie-

⁸⁹⁰ Siehe hierzu S. 88.

⁸⁹¹ Siehe hierzu S. 212.

⁸⁹² Siehe Bidlingmaier 1991, S. 89.

⁸⁹³ In den Hofakten finden sich zahlreiche Belege dafür, dass Innocente Colomba die Ausstattung des Theaters Solitude verantwortete, doch gibt es keinen Hinweis darauf, dass er noch in irgendeiner Form an der Einrichtung der Theater in Kirchheim und Tübingen beteiligt gewesen wäre.

⁸⁹⁴ Siehe S. 346.

ren waren und bei Bedarf mit den erhöhten Kulturlandschaftskulissen aus dem Theater Kirchheim zu einer *Ländlichen Gegend* von mindestens elf Kulissen Tiefe kombiniert werden konnten. Die Erstellung einer solchen Dekoration kann man sich in den Jahren zwischen 1775 und 1779, als die Theatereleven der Militärakademie auf der Bühne des großen Opernhauses auftraten, sehr gut denken. Als unmittelbarer Anlass käme beispielsweise die Inszenierung des Singspiels *Der Schulz im Dorfe* (UA: 22. Mai 1779) in Frage. Als ausführende Kräfte, sowohl was die Erhöhung der Kulturlandschaftskulissen als auch die Herstellung der Dorfhauskulissen betrifft, können wiederum Sebastian Holzhey und Franz Baßmann gelten.⁸⁹⁵ Ob Nikolas Guibal Entwürfe lieferte oder ob die beiden Bühnenmaler selbständig arbeiteten, kann nicht nachvollzogen werden.⁸⁹⁶ Der kraftvolle, plakative Duktus, mit dem die Neuanfertigungen gestaltet wurden, unterschied sich von der differenzierteren Malweise früherer Jahre, verfehlte seine Wirkung auf der Bühne jedoch sicherlich nicht.

Nach Eröffnung des Kleinen Theaters im Februar 1780 dürften diejenigen Elemente der *Ländlichen Gegend*, die in der Größe passend waren, hier zum Einsatz gekommen sein. Kulisse K-IV.2.6, die mit einer Höhe von 460 m für eine vorherige Nutzung in der Lusthausoper zu klein erscheint, könnte bei dieser Gelegenheit hinzugeschaffen worden sein. Für das Motiv der rechteckigen Öffnung im Untergeschoss, hinter der ein mit Stroh gefüllter Vorratsspeicher erkennbar ist, findet sich keine Parallele im Bereich der erhaltenen Bestände bzw. der bildlichen Dokumentation historischer Bühnendekorationen – auch hier zeigte man sich um eine abwechslungsreiche Gestaltung bemüht. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts muss dann der größere Teil der Dekoration ins Ludwigsburger Schlosstheater verbracht worden sein. Dass die Kulturlandschaftskulissen in bereits erhöhtem Zustand übernommen wurden, würde erklären, weshalb sie für die Positionen, auf denen sie hier eingesetzt werden, etwas zu hoch sind.

III.4.4 Künstlerische und ikonographische Gestaltung

Bei der Gestaltung der *Kulturlandschaft* konnte Giosué Scotti auf Darstellungs Traditionen zurückgreifen, die sich im Bereich des Szenenrepertoires der Opera buffa offenbar rasch entwickelt hatten. Dies verdeutlicht eine Entwurfszeichnung von der Hand Fabrizio Galliaris, die sehr wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Inszenierung von *Il filosofo di campagna* im Jahre 1759 am Teatro Regio in Turin entstand (Abb. 94). Die in Sepiatönen gehaltene lavierte Federzeichnung zeigt ein unebenes Bodenstück, beidseitig flankiert von einer gemauerten Feld umfriedung, die von Bäumen überragt wird. Im Hintergrund erstreckt sich ein Ährenfeld in schrägem Verlauf in die Tiefe. Beachtung verdient die raffinierte

⁸⁹⁵ Siehe Pfeifer 1907, S. 686.

⁸⁹⁶ Siehe ebd., S. 739.



Abb. 94 Fabrizio Galliari: *Campagna*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Il filosofo di Campagna* (?), 1759 (?), Feder, laviert. Turin, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, 2987/DS.

asymmetrische Komposition, die darauf beruht, dass die rechte Umgrenzungsmauer ein Stück weit in den Bildraum hineinragt und der im Hintergrund verlaufende Feldweg mit nicht einsehbarem Fluchtpunkt dahinter verschwindet. Eine befestigte Parzelle mit Baumbestand erscheint auch in einer weiteren Zeichnung Fabrizio Galliaris, die vermutlich für dieselbe Inszenierung geschaffen wurde (Casa di Nardo?) und ein ländliches Anwesen zeigt.⁸⁹⁷ Die Ludwigsburger *Kulturlandschaft* wiederum stellt das besagte Motiv in Form einer ummauerten Obst- und Weinplantage vor. Die erhaltenen Kulissen lassen auf eine bereits im Original asymmetrische Anlage der beiden Bühnenseiten schließen, dahingehend, dass sich auf der linken Seite das umfriedete Anbaugebiet in die Tiefe zog, während auf der rechten Seite im Vordergrund das Dorfhaus mit seinem Vorgartenareal und dahinter einige weitere Plantagensegmente erschienen. Die Darstellung auf dem Prospekt wiederum bietet mit dem aus der Mitte gerückten Gehöft und den in schräger Ansicht gegebenen ummauerten Gartenparzellen eine sowohl auf Symmetrie als auch auf perspektivische Tiefenwirkung verzichtende Komposition. Der Blick des Betrachters vermag nur bis zur baumbestandenen Kuppe des Hügels vorzudringen und wird dann in den vorderen Bildbereich zurückgeführt, wo sich die pittoresken Motive bäuerlichen Lebens in additiver,

⁸⁹⁷ Fabrizio Galliari, *Casa rustica*, 1759 (?), Feder, laviert, 4537/DS. Turin, Museo Civico.

scheinbar willkürlicher Anordnung zusammenfinden. Durch dieses Arrangement kommt die Anmutung idyllischer Unordnung und Behaglichkeit, die in der Bühnenbildtypologie den ländlichen vom höfischen Raum abgrenzt, besonders zum Tragen. Zugleich zeigen sich im Verzicht auf räumliche Tiefenerstreckung, im asymmetrischen Gegeneinanderschwingen der Kompositionslinien und im Streben nach einer malerischen Bildwirkung typische Charakteristika des Rokoko-Bühnenbildes, wie es vor der Jahrhundertmitte von den intimen Kleintheatern fürstlicher Personen seinen Ausgang genommen und bald auch auf den großen Bühnen Einzug gehalten hatte.⁸⁹⁸ Es ist davon auszugehen, dass diese stilistische Ausrichtung bewusst gewählt wurde, weil sie dem Handlungsinhalt von *Il filosofo* wie auch dem Aufführungskontext angemessen erschien. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass unter Herzog Carl Eugen auch bei der Durchführung von Bau- und Einrichtungsprojekten je nach Art der Aufgabe zwischen den Gestaltungsformen von Spätbarock, Frühklassizismus und Rokoko gewechselt wurde und dass der Herzog insbesondere für den intimen Rahmen Rokoko-Dekor bevorzugte.⁸⁹⁹ Auch im Bühnenbild scheint man in jener Phase pluraler Stilentwicklungen die Gestaltungsparameter nach Geschmack und Anforderung gewählt zu haben, was voraussetzte, dass die Künstler entsprechend flexibel und in der jeweiligen Handhabung kundig waren.

Bei der Realisierung der Dekoration bezog sich Scotti zweifellos auf die Vorgehensweise Innocente Colombas, unter dem er sechs Jahre lang gearbeitet hatte. In der Dekorationswerkstatt waren größtenteils noch dieselben Maler tätig, die auch Colomba beschäftigt hatte, woraus eine künstlerische Kontinuität resultierte, die das Kombinieren alter und neuer Dekorationsstücke sicherlich erleichterte. So sind beispielsweise zwischen den Kulissen der *Kulturlandschaft* und denen der *Elysischen Gefilde* deutliche Bezüge in der Wiedergabe des Vegetabilen festzustellen. Dies betrifft nicht nur das motivische Repertoire unter den Blattstrukturen, sondern auch die künstlerischen Mittel zur Erzeugung von Plastizität im Allgemeinen und nicht zuletzt die Anwendung von Sfumato-Effekten bei der Wiedergabe im Hintergrund liegender Bildelemente. Auch in der Art und Weise, wie mit einer Folge von Kulissen eine Raumillusion erzeugt wurde, dürfte sich Scotti an Colomba angeschlossen haben. Darüber hinaus jedoch verfügte der vielseitige Maler über ein eigenes Formenrepertoire, das er in seine Arbeit als Bühnenbildner am württembergischen Hof einbrachte. Dies belegt beispielsweise der Blick auf die von Scotti gestalteten Deckenfresken mit Jahreszeiten-Allegorien im Treppenhaus von Schloss Hohenstadt (Abtsgmünd).⁹⁰⁰ Dort finden sich Arrangements von Früchten und Weinblättern, die Motiven auf den Kulissen der *Kulturlandschaft* nahestehen (vgl. Abb. 46). Auch unter diesem

⁸⁹⁸ Zur Ausprägung und Entwicklung von Rokoko-Tendenzen im Bühnenbild siehe Tintelnot 1939, S. 91–100.

⁸⁹⁹ Siehe hierzu Klaiber 1956, S. 35 f.

⁹⁰⁰ Siehe S. 150 f.

Aspekt liegt es nahe, die künstlerische Verantwortung für das Bühnenbild Scotti zuzuweisen.

Die Dorfhauskulissen wiederum sind durch eine eigenwillige, fast skurrile Gestaltung gekennzeichnet, die vorwiegend aus der Einpassung der Motive in einen vorgegebenen Umriss resultiert. Anderweitige Arbeiten der Bühnenmaler Holzhey und Baßmann, mit denen die Kulissen verglichen werden könnten, sind nicht auszumachen, weshalb sich die Zuschreibung allein auf den historischen Kontext stützt. Die Stücke sind stilistisch dem letzten Jahrhundertviertel zuzurechnen, greifen aufgrund der Thematik jedoch auf einen retrospektiven Formenschatz zurück.

Anzumerken ist, dass sich die Dorfhauskulissen hinsichtlich des motivischen Repertoires und teilweise auch der malerischen Gestaltung zu einer *Bauernstube* im Bestand des Schlosstheaters Drottningholm, die vermutlich in den 1780er Jahren entstand, und zu einer Dekoration gleichen Themas im 1797 bei Joseph Platzter (1751–1806) beauftragten Fundus des Schlosstheaters Litomyšl, in Bezug setzen lassen. Bildelemente wie Mauerstrukturen, Strohdeckungen, Butzenverglasungen oder Tragbalkenwerk finden hier ihre Entsprechungen. Die eher summarische, klar konturierende Malweise, die an den Ludwigsburger Dorfhauskulissen zu beobachten ist und vermutlich mit Entwicklungen in der Bühnenbeleuchtung zusammenhängt, wurde in Litomyšl in noch weiter fortgeschrittenem Maße umgesetzt.⁹⁰¹

III.4.5 Auswertung

Die *Weinberggegend* stellt ebenso wie die drei zuvor besprochenen Landschaftsdekorationen eine Kompilation aus Bestandteilen unterschiedlicher Herkunft dar. Die Kulissen und der Prospekt mit Darstellung von Teilen einer *Kulturlandschaft* gehörten ehemals zu einer Szenerie, die sehr wahrscheinlich im Herbst 1767 für das Theater in Kirchheim geschaffen wurde und zunächst zur Ausstattung der Opera buffa *Il filosofo di campagna* diente. Es dürfte sich dabei um eine der ersten selbstverantwortlichen Arbeiten Giosué Scottis für den württembergischen Hof gehandelt haben. Das Bühnenbild wurde vermutlich nach 1775 ins Stuttgarter Opernhaus verbracht, entsprechend formatiert und mit Dorfhauskulissen kombiniert, die von den Bühnenmalern Sebastian Holzhey und Franz Baßmann durch Umarbeitung älterer Kulissenexemplare geschaffen worden waren. Teile dieser komplizierten Szenerie kamen sehr wahrscheinlich auch im Kleinen Theater zum Einsatz, wofür eine weitere Dorfhauskulisse von geringerer Größe hinzugeschafft wurde. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gelangten dann neun

⁹⁰¹ Enge stilistische und motivische Bezüge zum Bestand von Litomyšl zeigen wiederum diejenigen Dekorationen im Ludwigsburger Fundus, die der Wende zum 19. Jahrhundert und damit der frühen Regierungszeit Herzog Friedrichs II. zuzuordnen sind: der *Kerker*, die *Bauernstube*, der *Neugotische Wappensaal* und der *Kreuzgang*, siehe hierzu auch Anm. 16.

Kulturlandschaftskulissen, der zugehörige Prospekt und sechs Dorfhauskulissen ins Schlosstheater Ludwigsburg, als der dortige Bühnenbetrieb wieder aufgenommen wurde.

Die im heutigen Fundus erhaltene malerische *Weinberggegend* verdeutlicht nicht nur die künstlerische Kontinuität in der Nachfolge Innocente Colombas, sie steht auch für den phasenweise hohen Stellenwert der Opera buffa im Bühnenwesen unter Herzog Carl Eugen, für die formalen wie inhaltlichen Schwerpunkte bei der Darstellung des ländlichen Raumes auf der Bühne und für die themenbedingte Aufnahme vom Rokoko inspirierter Gestaltungsparameter.

III.5 Straßenbild

III.5.1 Bestand, Aufbau und Darstellung

Von der Szenerie *Straßenbild* (K-V) sind fünf linke und acht rechte Kulissen erhalten.⁹⁰² Sie messen zwischen 415 cm und 653 cm in der Höhe sowie zwischen 137 cm und 216 cm in der Breite, sind unterschiedlichen Provenienzen zuzuordnen und weichen in der Gestaltung teilweise erheblich voneinander ab. Umarbeitungen zeigen an, dass die Kulissen mehrheitlich auf anderen Bühnen eingesetzt worden waren, bevor sie ins Ludwigsburger Schlosstheater gelangten. Der ehemals als rückwärtiger Abschluss dienende Prospekt ist verloren, sein Aussehen ist jedoch durch eine Fotografie aus dem Jahre 1922 überliefert (Abb. K-V.9).⁹⁰³ Ersatzweise wird das Bühnenbild heute mit dem Prospekt der *Weinberggegend* präsentiert (Abb. K-V).

Die Kulissen formieren einen städtischen Straßenzug mit vielfältiger Bebauung. Unter Häuserfassaden mit barockem und klassizistischem Dekor mischen sich zwei Arkadenbögen, eine grottierte Brunnenwand und ein Mauersegment. Der verlorene Prospekt war mit einer Vedute bemalt, die vermutlich die Stadt Rom darstellen sollte. Antikisch wie neuzeitlich anmutende Gebäude, ausgestaltet mit Säulen, Pilastern, Bogennischen, Figurenfriesen, Gesimsen und Profilen, füllten in dichter Reihung die Bildfläche. Im optischen Zusammenspiel dürfte die relativ uneinheitliche Erscheinung des Kulissensatzes mit der Vielfalt der architektonischen Elemente auf dem Rückprospekt korrespondiert haben. Ersetzt man den verlorenen Prospekt durch den der *Weinberggegend*, wie auf Abbildung K-V zu sehen, so geht das *Straßenbild* in einen Landschaftsausblick über, was als nur bedingt stimmige Notlösung angesehen werden muss. In historischer Zeit dürfte die Szenerie mit einer Reihe der archivalisch nachweisbaren Luft-Friese eingerichtet worden sein. Heute werden, wie im Falle der anderen Exterieur-Bühnenbilder, die modernen Ersatzsoffitten aus weißem Leinenstoff verwendet.⁹⁰⁴

Die heterogene Zusammensetzung des Bühnenbildes und die unterschiedlichen Fragestellungen, die sich hieraus ergeben, lassen es sinnvoll erscheinen, in der nachfolgenden Untersuchung den einzelnen Kulissen bzw. Kulissengruppen gesonderte Kapitel zu widmen.

⁹⁰² Abbildungen und nähere Angaben zu den Bestandteilen des Bühnenbildes finden sich im Katalog, S. 437–449, unter den Nummern K-V.1.1 bis K-V.8.

⁹⁰³ StAL EL 228 a I Nr 985.

⁹⁰⁴ Siehe hierzu S. 231.

III.5.2 Zwei Arkadenbögen (Wandlungskulissen)

III.5.2.1 Darstellung, Funktion und Restaurierung

Die Kulissen KV.1.1 und KV.1.2 messen 643×178 cm bzw. 610×158 cm und zeigen zwei gleichartig gestaltete Segmente eines repräsentativen Arkadenganges. Auf beiden Exemplaren ist die Hälfte eines profilierten, von einem Pfeiler getragenen und von einem Kranzgesims überfangenen Arkadenbogens zu sehen. An den Pfeiler, dessen Seitenflächen von vertieften Spiegeln mit gerundet eingezogenen Ecken geziert werden, stößt eine Balustrade an, auf deren Geländer eine steinerne Barockvase mit Fruchtgebinde platziert ist. Linker Hand ist eine Wand in Quadermauerwerk zu sehen, die den Arkadengang begrenzt. Im Fall von Kulisse KV.1.1 wird die Wand von einem vergitterten Fenster durchbrochen, das den Blick auf nächtlichen Himmel freigibt.

Die Kulissen KV.1.1 und KV.1.2 sind aus theaterhistorischer Sicht von besonderem Interesse. Es handelt es sich um die europaweit einzigen erhaltenen Exemplare mit Wandlungsmechanismus, ein Umstand, der bisher in seiner Bedeutung nicht erkannt wurde und daher noch keine Würdigung finden konnte. Die Wandlung erfolgt über eine Klappvorrichtung, weshalb die beiden Stücke auch als „Klappkulissen“ bezeichnet werden können. Die zugrundeliegende Konstruktion ist ebenso simpel wie wirkungsvoll: Auf einen mit entsprechenden Applikationen versehenen Kulissenrahmen wurde eine Leinwand mit zweigeteilter Darstellung gespannt. Die untere Hälfte der Malerei zeigt die Arkade in vollständigem, die obere Hälfte in ruinösem Zustand. Auf der Trennlinie zwischen den beiden Abschnitten wurde ein zweites Stück Leinwand angeheftet, das die halbe Länge der Kulisse besitzt, beidseitig bemalt ist und sowohl nach oben als auch nach unten geklappt werden kann. Die eine Seite der Leinwand zeigt die untere Hälfte der Arkade in ruinösem, die andere Seite die obere Hälfte in vollständigem Zustand. Führt man nun das Leinwandstück nach oben, so bietet sich die gesamte Arkade unbeschädigt dar, wird es hingegen nach unten geklappt, zeigt sich die Architektur als Ruine, wobei im Hintergrund ein Landschaftsausblick mit Bäumen sichtbar wird (Abb. K-5.1.1.a – KV.1.2.c). Die bühnenseitig angesetzten Applikationselemente sind geschickt in den Wandlungsvorgang eingebunden: Diejenigen Partien, die im hochgeklappten Zustand des Leinwandstückes das vorspringende Gesims über der Bogenarchitektur formieren, bilden im heruntergeklappten Zustand die äußeren Kanten zu Boden gestürzter Gebälkstücke und decken zugleich die Profil-Applikationen am Sockel der Arkade ab.

Die Kulissen KV.1.1 und KV.1.2 sind aufgrund ihrer einzigartigen Funktionalität als hochbedeutende Zeugnisse barocker Bühnentechnik anzusehen. In keinem der anderen erhaltenen Barocktheater findet sich etwas Vergleichbares. Der durchdachte Klappmechanismus vermittelt eine Vorstellung davon, auf welche Weise die vielgerühmten Illusionseffekte der Barockbühne praktisch realisiert wurden und mit welchem Erfindungsreichtum man dabei zu Werke ging.

Zahlreiche Zeitzeugnisse berichten davon, wie sich Szenerien auf offener Bühne veränderten und welche Faszination dies auf das Publikum ausübte. Bei solchen Vorgängen standen nicht nur die übliche Bühnenmechanik, die das gleichzeitige Herein- und Hinausfahren von Kulissen bzw. das Heben und Senken von Prospekten und Soffitten ermöglichte, sondern auch zahlreiche ortsabhängig unterschiedliche Zusatzfunktionen, mittels deren an exponierten Stellen der Bühnenhandlung überraschende dramatische Effekte realisiert werden konnten, zur Verfügung. Dazu zählten das Auf- und Abtauchen von Elementen durch Öffnungen im Bühnenboden und natürlich die verschiedenartigen Flugbewegungen, die durch Vorrichtungen in der Oberbühne bewerkstelligt wurden. Im Einzelfall konnte aber auch das unmittelbare Verändern von Kulissen durch bewegliche Leinwandelemente in den multifunktionalen Wandlungsapparat einbezogen werden. KV.1.1 und KV.1.2 sind Zeugnisse dieser spezialisierten Verwandlungspraxis und ermöglichen uns somit die unmittelbare Anschauung eines bisher nur in der Theorie bekannten Phänomens barocker Szenengestaltung.

Daher ist es zu bedauern, dass der Wandlungsmechanismus bei der Restaurierung der Kulissen in den 1990er Jahren außer Kraft gesetzt wurde. An beiden Exemplaren wurde das bewegliche Leinwandstück jeweils oben festgeklebt und somit der Darstellungszustand der unversehrten Arkade dauerhaft fixiert.⁹⁰⁵ In den Restaurierungsunterlagen wird das Vorhandensein des Klappmechanismus mit einem einzigen Satz erwähnt, die Funktionsweise ist jedoch nicht dokumentiert.⁹⁰⁶ Auch in den wenigen Publikationen zum Ludwigsburger Bühnenfundus finden die spezifischen Eigenschaften der beiden Objekte keinerlei Berücksichtigung. Einen Eindruck davon vermitteln lediglich bisher unveröffentlichte Fotografien, die Mitte der sechziger Jahre anlässlich der Besichtigung des Ludwigsburger Fundus durch eine Studierendengruppe des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Köln angefertigt wurden.⁹⁰⁷ Die als Mittelformat-Farbdias vorliegenden Aufnahmen (Abb. KV.1.1.b, c und KV.1.2.b, c) zeigen die beiden Kulissen in verschiedenen Stadien der Wandlung und ermöglichen somit den Nachvollzug des ursprünglichen Mechanismus.⁹⁰⁸ Die Kulissen und die angehefteten Leinwandstücke erscheinen auf den Bildern in angegriffenem, aber funktionsfähigem Zustand. Eine Restaurierung der Objekte unter Erhaltung der Wandelbarkeit hätte zwar einen erhöhten Aufwand erfordert, dieser hätte jedoch respektive der historischen Bedeutung der Stücke als unbedingt gerechtfertigt eingestuft werden müssen. Es muss daher als Desiderat gelten, die Wandelbarkeit der beiden Kulissen und damit den Dokumentationswert dieser einzigartigen Relikte barocken Maschinentheaters wiederherzustellen.

⁹⁰⁵ Eigene Beobachtung anlässlich einer Besichtigung des Ludwigsburger Fundus.

⁹⁰⁶ AGR 1987–1995, Kulissen Sch.L. 5559 und 5660.

⁹⁰⁷ Siehe S. 31.

⁹⁰⁸ Abbildung mit freundlicher Genehmigung von Bärbel Rudin, Kieselbronn.

III.5.2.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

In den Archivalien zum württembergischen Hoftheater finden sich mehrere Hinweise auf Dekorationen, die über Kulissen mit Wandlungsmechanismus verfügten. Der früheste belegte Einsatz eines solchen Bühnenbildes erfolgte im Jahre 1761, als am herzoglichen Geburtstag nach dem zweiten Akt der Festoper *L'Olimpiade* (Metastasio/Jommelli) das Ballett *Rinaldo ed Armida* (Noverre/Rudolph) erstmalig zur Aufführung kam.⁹⁰⁹ Im erhaltenen Libretto zu dieser Veranstaltung findet sich eine ausführliche Handlungsbeschreibung:⁹¹⁰ Die Zauberin Armida sucht sich am Krieger Rinaldo, der die von ihr gefangen gehaltenen Edelmänner befreit hat, zu rächen und lockt ihn auf eine Insel, wo er, von Najaden betört, in Schlaf fällt. Armida erscheint und trachtet, ihn mit dem Dolch zu töten, lässt jedoch, vom Anblick seiner Schönheit betört, davon ab und entführt den Helden in ihr als paradiesischer Garten gestaltetes Zauberreich. Dort geben sich die beiden ihrer Liebe hin, bis es zwei Gefährten Rinaldos gelingt, diesen zu seinen Pflichten zurückzurufen und zur Flucht zu bewegen. Hierauf verwandelt die erzürnte Armida ihr Reich in eine Ödnis und macht sich auf einem von geflügelten Monstern gezogenen Wagen davon.

In Christian Keims 1764 erstelltem Inventar zum Stuttgarter Opernhaus ist eine zu *Rinaldo ed Armida* gehörige Gartendekoration verzeichnet, umfassend vierzehn Kulissen, einen durchbrochenen Prospekt, einen Rückprospekt mit Darstellung von Inseln und einen großen Fries. Angemerkt wird, dass sich die Kulissen in einen Abgrund verwandelten und dass dann acht weitere Friese, verschiedene Versatzungen sowie ein Wagen, „so durch die Luft fliegt“, hinzukamen.⁹¹¹ Sehr wahrscheinlich wurden zur Veränderung der Kulissen Klappvorrichtungen eingesetzt. Hinsichtlich des durchbrochenen Prospekts ist zu vermuten, dass er die Darstellung lieblicher Gartenelemente trug und beim Entschwinden der Zauberwelt nach oben gezogen wurde. Der Rückprospekt mit Ausblick auf Inseln in der Ferne dürfte verblieben sein. Der große Fries, der eine Säulenstellung überging, verschwand mit Sicherheit ebenfalls nach oben, acht zum Abgrund gehörige Friese senkten sich herab, zugleich wurden zahlreiche Versatzungen, bei denen es sich um höllische Zutaten gehandelt haben muss, in die Szene eingebbracht, vermutlich durch Auftauchen aus der Unterbühne. Die Umgestaltung der Örtlichkeit wurde somit durch eine Vielfalt simultaner Bewegungen im Dekorationsapparat herbeigeführt, wodurch die Komplexität und Dynamik eines üblichen Wandlungsvorgangs noch übertraffen wurde. Die in der Herstellung sicherlich aufwendige Dekoration wurde denn auch aufbewahrt: Die Inventare von 1766 und 1781 weisen sie im Stuttgarter Opernhaus

⁹⁰⁹ Siehe hierzu Dahms 2010, S. 422–424; dies. 2016.

⁹¹⁰ *L'Olimpiade* 1761, o. S., *Rinaldo ed Armida. Ballo eroico pantomimo, cavato dalla Gerusalemme del Tasso.*

⁹¹¹ OSt 1764, fol. 4.

nach.⁹¹² Es ist durchaus denkbar, dass sie noch unter den Nachfolgern Herzog Carl Eugens genutzt wurde. Die beiden erhaltenen Klappkulissen KV.1.1 und KV.1.2 können mit dieser Szenerie jedoch nicht in Verbindung gebracht werden, da sie, insbesondere in gewandeltem Zustand, keine hierzu passende Darstellung aufweisen.

Zwei Jahre später kam es erneut zur Herstellung von Wandlungskulissen im Kontext eines größeren Festereignisses. Anlässlich des 35. Geburtstags Herzog Carl Eugens am 11. Februar 1763 gab man im Stuttgarter Opernhaus eine Neuvertonung des beliebten Dramenstoffes *La Didone abbandonata* (Metastasio/Jommelli). Dem ersten Akt folgte das Aufsehen erregende Ballett *Medée et Jason* (Noverre/Rudolph), dessen Inhalt wiederum im Libretto wie auch im Festbericht Joseph Uriots ausführlich geschildert wird:⁹¹³ König Kreon von Korinth bietet dem Helden Jason die Krone seines Reiches an, wenn er seiner Verbindung zur Zauberin Medea entsagt und die Königstochter Kreusa heiratet. Jason, schwankend zwischen seiner Treue zu Medea und der aufkeimenden Leidenschaft für Kreusa, entscheidet sich schließlich für seine neue Liebe und verstößt Medea. Diese, von unbändigem Hass und rasender Eifersucht getrieben, verwandelt das Peristyl des Palastes in einen schauerlichen Abgrund, wo sie, umringt von höllischen Kreaturen, ihre Rachepläne schmiedet. Am Tage der glanzvollen Kronübergabe und Verlobung im Thronsaal des Palastes erscheint Medea, übergibt in scheinbarer Ehrerbietung vergiftete Geschenke an Kreon und Kreusa und verabschiedet sich zusammen mit ihren beiden Kindern. Das Stück schließt mit einer dramatischen Szene, in der Kreon und Kreusa vor den Augen des Volkes dem Gift erliegen und Medea ihre beiden Kinder tötet, Jason dem Selbstmord überantwortet und auf einem von feuerspeienden Drachen gezogenen Wagen durch die Lüfte entschwindet. Während ihres Abgangs geht die Königshalle in Flammen auf und stürzt ein.

Im Inventar Christian Keims von 1764 werden siebzehn Dekorationen aufgeführt, die von *La Didone abbandonata*, bezeichnet als „Opera Didone II“, und den zugehörigen Balletten im Fundus des Stuttgarter Opernhauses verblieben waren. Unter *Medée et Jason* wird zunächst ein *Peristyl* („Peristill“) erwähnt, bestehend aus 10 Kulissen und einem Prospekt – die Friese hatte man der *Galleria* von *La Didone* entliehen.⁹¹⁴ Nachfolgend wird eine *Grotta* aufgeführt, die nur aus fünf Friesen, einem Prospekt und drei flugfähigen Drachen bestand. Eine Anmerkung gibt zur Kenntnis, dass sich die Kulissen des *Peristyls* in die *Grotta* verwandelten, zugleich müssen die Friese und der Prospekt ausgetauscht worden sein. Zur Veränderung der Kulissen wurde mit großer Wahrscheinlichkeit wiederum ein Klappmechanismus genutzt. Die beiden erhaltenen Kulissen KV.1.1 und KV.1.2

⁹¹² OLU/SLU/OSt 1766, S. 10; OSt 1781, fol. 46.

⁹¹³ *La Didone* 1763, S. 74–89, *Medée et Jason. Ballet tragique*; Uriot 1763, S. 39–45. Siehe auch Dahms 2010, S. 407–409; dies. 2016.

⁹¹⁴ OSt 1764, fol. 8.

können jedoch nicht Teil dieser Dekoration gewesen sein, da sie keine Kolonnadensegmente, wie sie im Kontext eines Peristyls gefordert wären, sondern Pfeilerarkaden zeigen und da bei der Wandlung keine Grottenwände, sondern Bäume vor blauem Himmel zum Vorschein kommen.

Als drittes und letztes Bild von *Medée et Jason* erwähnt Keim eine *Grand sala*, die 16 Kulissen, 7 Friese, 4 freistehende Säulen, 2 Altäre, einen Thron, einen Flugwagen und einen Prospekt umfasste.⁹¹⁵ Angefügt ist die Notiz: „unter obigen Scenen verwandeln sich 2. in Ruin“, des Weiteren werden „4. besondere Ruins-Scenen“ sowie ein zusätzlicher Prospekt genannt. Zur Darstellung des Einsturzes der Palasthalle konnten offenbar zwei Kulissen zu einem ruinösen Erscheinungsbild verändert und vier weitere Ruinenkulissen sowie ein passend gestalteter Prospekt auf die Bühne gebracht werden. Durch Colombas Inventar des Jahres 1766 erfahren wir zudem, dass zu dem Bühnenbild „3 Fries so herunter fallen“ gehörten und dass die übrigen erforderlichen Friese der *Sala aus Semiramide* (Metastasio/Jommelli, UA: 11. Feb. 1762, OSt) entnommen worden waren.⁹¹⁶ Auch das 1781 von Christian Keim verfasste Stuttgarter Dekorationsinventar enthält einen Eintrag zur *Grand sala*, der die Gesamtzahl von 20 Kulissen ebenso bestätigt wie die Möglichkeit zur Wandlung des Ortes in eine Ruine.⁹¹⁷ Das Bühnenbild zur Schlussszene von *Medée et Jason* gehörte also noch in der späten Regierungszeit Herzog Carl Eugens zum Bestand des Stuttgarter Opernhauses. Die beiden heute noch erhaltenen Wandlungskulissen können jedoch auch dieser Dekoration nicht zugeordnet werden. Zum einen lässt sich die dargestellte Architektur mit dem Inneren eines Thronsaals nur schwer verbinden, zum anderen sind keine Vergoldungen vorhanden, wie sie in der Bühnenanweisung zur *Gand sala* gefordert werden und laut Uriots Beschreibung im realisierten Bühnenbild auch tatsächlich vorhanden waren. Und nicht zuletzt lassen Felsgestein und Gesträuch am Fuße der Balustraden erkennen, dass es sich um Elemente einer Außenarchitektur, nicht eines Innenraumes handelt.

Somit rückt das jüngste nachweisbare Beispiel für die Nutzung von Wandlungskulissen an den Theatern Herzog Carl Eugens in den Fokus der Betrachtung. Am 11. Februar 1766 wurde im Ludwigsburger Opernhaus die letzte musikalische Großtat Niccolò Jommellis für den württembergischen Hof, die nach einem Libretto von Mattia Verazi komponierte Opera seria *Il Vologeso*, uraufgeführt. Die Darbietung wurde unter anderem durch das Ballett *Il ratto di Proserpina* (Noverre/Renaud) bereichert, das nach dem zweiten Akt gegeben wurde.⁹¹⁸ Im Libretto zur Festaufführung findet sich wiederum eine Handlungsbeschreibung mit Nennung der Szenenanweisungen.⁹¹⁹ Zu Beginn des Balletts

⁹¹⁵ Ebd., fol. 8.

⁹¹⁶ OLu/SLu/OSt 1766, S. 11.

⁹¹⁷ OSt 1781, fol. 46.

⁹¹⁸ Siehe hierzu Dahms 2010, S. 420 f., und dies. 2016.

⁹¹⁹ *Il Vologeso* 1766, o. S., *Ballo secondo. Il ratto di Proserpina*.

wird die Bühne auf einer Seite vom Berg Ätna und umgebender Landschaft, auf der anderen vom Palast der Göttin Ceres eingenommen. Eine Gruppe von Titanen unter dem Befehl ihres Anführers Enceladus ist im Begriff, Felsen aufzutürmen, um den Himmel zu erstürmen und die olympischen Götter zu vertreiben. Der erzürnte Zeus gebietet den Winden, die Erde zu erschüttern, und schleudert seine Blitze, worauf der Felsenberg in sich zusammenfällt und die rebellischen Riesen unter sich begräbt. Der Palast der Ceres stürzt gleichfalls ein, womit die erste Szene endet. Der Sieg der Olympier gibt im Weiteren dazu Anlass, in den Gärten der Ceres ein Siegesfest zu feiern, in dessen Verlauf die Göttin von Zeus nach Phrygien abgeordnet und ihre schutzlos zurückgelassene Tochter Proserpina von Pluto geraubt wird.

Zur dekorativen Ausstattung der ersten Szene liegen mehrere archivalische Hinweise vor. Ein Nachtrag auf den letzten Seiten des Keimschen Inventars von 1764 benennt die zur Festaufführung von *Il Vologeso* neu angefertigten Stücke.⁹²⁰ Unter den zum „Ballet von Proserpina“ gehörigen Objekten erscheinen unter anderem „der practicable Berg Etna“ sowie zwei Kulissen, „die in Ruins zerfallen“. Das von Innocente Colomba 1766 angelegte Inventar liefert hierzu weitere Informationen. Wir erfahren, dass das Szenenbild *Aetna* insgesamt 18 Kulissen umfasste, die vorwiegend Felsen und Bäume vorstellten, den *Deserto*-Szenerien aus den Balletten *Amore e Psyche* und *Rinaldo ed Armida* entstammten und übermalt wie auch vergrößert worden waren – der Rückprospekt stammte ebenfalls aus *Psyche*. Der Berg Ätna wurde durch die bereits erwähnte neu geschaffene Versatzung, die aus drei Teilen zusammengesetzt war, repräsentiert, und zur Darstellung des Palastes der Ceres hatte man dem Bild der brennenden Stadt Karthago aus *La Didone abbandonata* den Palast der Dido entnommen, eine große, möglicherweise praktikable Versatzung. Erwähnt wird des Weiteren, dass die beiden auf Position 8 und 9 der linken Seite platzierten Kulissen einen Teil des Ceres-Palastes darstellten und sich in Ruinen verwandelten. Hier kamen offenbar die beiden Wandlungskulissen zum Einsatz, die auf den Nachtragsseiten in Keims Inventar unter den zur Festaufführung von *Il Vologeso* neu geschaffenen Stücken erwähnt werden. Und schließlich finden wir in Colombas Inventar von 1766 am Ende der Eintragungen zum Opernhaus Ludwigsburg unter allerlei Einzelteilen noch „etliche berg stücke“ verzeichnet, bei denen es sich um diejenigen Objekte handeln dürfte, die von den als Titanen auftretenden Tänzern zu einem imaginären Felsen hügel aufgetürmt wurden.

Betrachten wir nun die beiden Kulissen KV.1.1 und KV.1.2, so lassen sich die darauf dargestellten Architekturelemente schlüssig als Segmente eines Arkadenganges, der auf den Palast der Ceres zuführte oder zu einem beigeordneten Gebäude gehörte, deuten. Auch das Felsgestein und Gesträuch am Fuße der Balustraden entspricht einer auf dem Ätna lokalisierten Szene. Als besonders signifikantes Merkmal erscheinen jedoch die beiden steinernen Barockvasen, gefüllt mit Obst

⁹²⁰ OSt 1764. Siehe hierzu auch Anm. 214.

und Getreide, die sich unschwer als Symbole der Fruchtbarkeitsgöttin erkennen lassen. Vermutlich wurde die Palast-Versatzung aus *Dido* in unmittelbarer Nähe von Gasse 8 und 9 platziert, und vermutlich waren die auf den beiden Kulissen abgebildeten Bauelemente auf die Architektur des Palastes abgestimmt. Wenn man zudem davon ausgeht, dass bei der Kompilation von Dekorationen aus Bestandteilen unterschiedlicher Herkunft gewisse Abstriche hinsichtlich der räumlichen Kohärenz in Kauf genommen werden mussten, so erscheint das geschilderte Arrangement sehr gut denkbar. Dass bei der Zusammenstellung der *Ätna*-Szenerie im Gesamten ein zumindest befriedigendes Ergebnis erzielt wurde, wird daraus ersichtlich, dass man sie im Weiteren verfügbar hielt, so finden wir im Inventar zum Opernhaus Stuttgart des Jahres 1781 die Position *Aetna oder bergige Gegend*. Dabei wurde vermerkt, dass das Bühnenbild mit einer Tiefe von 8 bis 13 Szenen nutzbar sei, man behielt sich also vor, je nach szenischem Zusammenhang die zum Palast gehörigen Elemente einzusetzen oder auf sie zu verzichten bzw. die Anzahl der Felsen und Bäume zu variieren. Es ist davon auszugehen, dass die Szenerie auch über die Regierungszeit Herzog Carl Eugens hinaus im Fundus des Stuttgarter Opernhouses verblieb. Da die beiden wandelbaren Architekturkulissen im Kontext einer *Deserto*-Dekoration sicherlich selten benötigt wurden, dürfte es sich angeboten haben, sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts in das Ludwigsburger Schlosstheater zu verlegen und in die neu zusammengestellte Stadtdekoration zu integrieren. Aufgrund der geschilderten Zusammenhänge lassen sich die beiden heute erhaltenen Kulissen KV.1.1 und KV.1.2 naheliegend mit den besagten Wandlungskulissen aus der *Ätna*-Szenerie identifizieren. Ihre Entstehung ist somit auf den Winter 1765/66 zu datieren.

Die vier vorgestellten, mit Wandlungskulissen versehenen Szenerien entstanden sämtlich unter der Leitung Innocente Colombas. Somit sind auch die beiden erhaltenen Kulissen KV.1.1. und KV.1.2 zumindest im Entwurf dem Werk des Tessiners zuzuordnen. Diese archivalisch begründete Zuschreibung wird durch künstlerische Aspekte unterstützt: Die Bäume, die im gewandelten Zustand der Kulissen hinter den ruinösen Gebäudeteilen zu sehen sind, kommen in der Ausführung entsprechenden Motiven auf den Kulissen der *Elysischen Gefilde* und der *Waldlandschaft* sehr nahe. Besonders augenfällig zeigt dies der Vergleich von KV.1.1 mit K.I.3.2 und K.II.2.2.

III.5.2.3 Die Wandlungskulissen im szenischen Kontext

Der Wandlungsvorgang im Barocktheater folgte in der Regel einem standardisierten Prinzip, demzufolge Kulissen, Prospekte und Soffitten, gegebenenfalls auch Versatzungen, durch Betätigung der Maschinerie aus dem Bühnenraum entfernt und gegen die zur nachfolgenden Szene gehörigen Elemente ausgetauscht wurden. Die Nutzung von Kulissen, die beim Szenenwechsel auf der Bühne verblieben und mithilfe eines Klappmechanismus ihre Gestalt änderten,

stellte in diesem Zusammenhang einen außergewöhnlichen Sonderfall dar. Der mehrfache Nachweis solcher Klappkulissen im Ausstattungsbestand des württembergischen Hoftheaters unter Herzog Carl Eugen legt es nahe, nach den konzeptionellen Hintergründen und inszenatorischen Intentionen zu fragen, die sich mit dem Einsatz dieser bühnentechnischen Errungenschaft verbanden.

Den vier geschilderten Handlungssituationen, in denen Klappkulissen zum Einsatz kamen, ist gemeinsam, dass sich mit dem Wandlungsvorgang auf der Bühne nicht, wie dies üblicherweise der Fall war, ein szenischer Wechsel von einem Ort zum anderen verband, sondern dass der vorhandene Ort sein Erscheinungsbild änderte. Im ersten geschilderten Fall, dem letzten Szenenwechsel im 1761 uraufgeführten Ballett *Rinaldo ed Armida*, wird einem Landstrich, dem die Protagonistin durch Zauberkraft die Anmutung eines paradiesischen Anwesens verliehen hatte, seine eigentliche Gestalt zurückgegeben: Es handelt sich in Wahrheit um eine Ödnis, die nach Auflösung der Truggebilde in ihrer schmucklosen Kargheit sichtbar wird. Reflektiert man den Sinngehalt der Passage aus Tassos *Gerusalemme liberata*, die dem vorgestellten Ballett zugrunde lag, steht der geschilderte Vorgang für die Entlarvung einer trügerischen Illusion: Der Ort behält seine zu Müßiggang und erotischer Ausschweifung verführende Lieblichkeit nur so lange, wie die Magierin, die diese Verführung zu ihrem Lebensprinzip erhoben hat, zugegen ist. Entschwindet sie, kehrt die nüchterne, ja ernüchternde Realität zurück. Bei dem „Abgrund“, der den Inventareinträgen zufolge diese Realität auf der Bühne des Stuttgarter Opernhauses verbildlichte, handelte es sich sehr wahrscheinlich um eine felsige, allenfalls mit dürrer Gesträuch bewachsene Senke. Hinsichtlich der szenografischen Umsetzung dieses Sujets konnte auf eine Tradition Bezug genommen werden, die bis in die Anfänge des Operngenres zurückreichte: Bereits die 1625 im Innenhof der Villa Poggio Imperiale bei Florenz realisierte Uraufführung von Francesca Caccinis Oper *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, die auf Ariosts *Orlando furioso*, eine der Vorlagen von Tassos *Gerusalemme liberata*, zurückgeht, beinhaltete einen Szenenwechsel, der die Verwandlung des Inselreiches einer Zauberin – hier das der Alcina – in einen Felsengrund figurierte.⁹²¹ Eine Vorstellung von der szenografischen Umsetzung dieses Vorgangs vermittelten drei der vier Bildtafeln, die Alfonso Parigi, Sohn und Mitarbeiter des verantwortlichen Bühnenbildners Giulio Parigi, zur Illustration der seinerzeit gedruckten Libretti und Partituren schuf.⁹²² Auf Tafel 2 ist als Darstellung des intakten Anwesens Alcinas eine von Heckenarchitekturen flankierte Lagune mit einem am rückwärtigen Ufer aufragenden frühbarocken Palastgebäude zu sehen. Tafel 3 zeigt diese Szenerie in Flammen, während sich die in ihre wahre, hexenhafte Gestalt zurückverandelte Alcina in Begleitung grausiger Monster im Wasser tummelt. Auf Tafel 4 schließlich erscheint eine kahle Senke mit zwei seitlich

⁹²¹ Siehe *La liberazione* 1625. Zum historischen Hintergrund der Aufführung und zu den literarischen Vorlagen des Librettos siehe Harness 2006, S. 153–162; Cusick 2009, S. 207 f.

⁹²² Siehe hierzu Schumacher 2014, S. 291–316, hier insbesondere 301–307.

herabführenden Rampen, über die befreite Edelleute zum Grund hinabsteigen, um sich dort zum abschließenden Tanz zu vereinen. Mit welcher Bühnentechnik die Szenenwechsel realisiert wurden, ist nicht überliefert, im Festbericht findet sich lediglich die Angabe „et voltata la prospettiva“, was auf die Verwendung von Periakten hindeutet.⁹²³ In jedem Fall war die Umwandlung zur Ödnis offenbar von Feuereffekten begleitet. Fast anderthalb Jahrhunderte später griff Innocente Colomba bei der Verbildlichung einer vergleichbaren Handlungssituation zu einem in seiner Zeit ungewöhnlichen Mittel, indem er die Umgestaltung des Szenenortes mithilfe von Klappkulissen realisierte. Für das Publikum muss der Eindruck entstanden sein, als schäle sich mit dem Herabgleiten der aufgesetzten Leinwandpartien die krude Wirklichkeit unter der betörenden Illusion hervor. Eine anschaulichere Form, die Entzauberung eines Ortes durch bühnentechnische Mittel zu verbildlichen, ist kaum vorstellbar. Die Besonderheit besteht dabei im Ausmaß, in dem das Bühnenbild, konkret seine Wandlungsfunktionen, in die inhaltliche Interpretation des szenischen Geschehens einbezogen wurde. Hierin bestätigt sich ein Umstand, der bereits im Falle der Realisierung von *La liberazione* aus dem Kontext zu erschließen ist: Der Bühnendekorateur fungierte als maßgeblicher Mitgestalter der Gesamtkonzeption, und die inhaltlichen Konnotationen, die dem höfischen Publikum im Rahmen des Aufführungsgeschehens vermittelt werden sollten, wurden nicht nur durch Text, Musik und Handlung, sondern ebenso durch szenographische Mittel expliziert.⁹²⁴

Dieser Aspekt erweist sich auch bei der Betrachtung der nachfolgenden Gelegenheiten des Einsatzes von Klappkulissen als relevant. Während der fünften Szene des *Medea*-Balletts von 1763 wurde das glanzvolle Peristyl des korinthischen Königspalastes in ein grottenartiges Unterweltszenario gewandelt. Die nachhaltige Veränderung im Erscheinungsbild des Ortes steht hier für die Ambivalenz in der Persönlichkeit der Protagonistin. Medea ist eine Magierin, deren teilweise menschliche Natur es ihr ermöglicht, unter Menschen zu leben und eine Familie zu gründen. Das Zusammenbrechen dieser sozialen Struktur lässt jedoch die Eigenschaften ihres Alter Egos mit Macht hervortreten, ihre Verbindung zur Unterwelt und zu höllischen Geistern, die sich als ihre vertraute Gesellschaft erweisen. Der Prozess der Enthüllung dieser inneren Abgrundigkeit versinnbildlicht sich wiederum durch das Herabsinken der Leinwandauflagen und das Freilegen der schauerlichen Grottenwände unter der glanzvollen Oberfläche der Palastarchitektur.

Um die Schlussszene des Balletts in einer Weise ausstatten zu können, die dem Publikum die gewünschten Überraschungseffekte bot und zugleich als dramaturgische Steigerung wahrgenommen werden konnte, bedurfte es nun einer Variation der szenographischen Mittel. Den Inventareinträgen zufolge wurde beim Einsturz des Thronsaals der Akt der Zerstörung durch verschiedenartige,

⁹²³ Siehe ebd., S. 298 f.

⁹²⁴ Siehe ebd., S. 310 f.

simultan ablaufende Bewegungsmomente innerhalb der Bühnendekoration ver- gegenwärtigt. Auf zwei Kulissen kamen, sehr wahrscheinlich durch Betätigung eines Klappmechanismus, Darstellungen ruinöser Wandpartien zum Vorschein, vier Kulissen wurden hinausgefahren und durch mit Ruinenteilen bemalte Exemplare ersetzt, ein Rückprospekt mit passender Darstellung wurde herab- gelassen, und drei als Deckenelemente fungierende Friese fielen zu Boden. Das Zusammenwirken dieser Wandlungsvorgänge, verbunden mit dem Flug des an der Obermaschinerie aufgehängten Drachenwagens der Medea, muss für eine kurze Zeitspanne den Eindruck lebhafter Dynamik hervorgerufen haben, die mit dem dramatischen Handlungsmoment in besonderer Weise korrespondierte. Der Einsatz der Bühnendekoration als handlungsinterpretierendes Mittel besaß in diesem Fall noch eine zusätzliche Qualität: Der Einsturz einer Palasthalle, der naturgemäß von der Abwärtsbewegung zerstörter Gebäudeteile dominiert wird, wurde hier durch eine Kombination von Abwärtsbewegungen im Wandlungsvorgang nachvollzogen. Das Herunterklappen der beweglichen Leinwandstücke, das Niederfallen der drei Friese und nicht zuletzt das Abrollen des Ruinenvorhangs generierten in Verbindung mit den begleitenden Kulissenbewegungen das Erscheinungsbild des ruinösen Gebäudes. Durch das Einbringen dieser gewissermaßen „gestischen“ Qualität in den Wandlungsprozess wurde die Raumhülle der Bühne selbst zum Handlungsträger erhoben, eine Vorgehensweise, die in ihrer Konsequenz an die Gestaltung der Dekorationsschauspiele Jean Nicolas Servandonis erinnert.⁹²⁵ Darüber hinaus erfahren wir aus den Hofakten, dass Theatralarchitekt Colomba den Vorgang der Szenenwandlung zuweilen durch besondere akustische Signale, beispielsweise einen Kanonenschuss, zu unterstreichen suchte.⁹²⁶ Es ist anzunehmen, dass auch der Einsturz der Palasthalle in *Medée et Jason* von einem solchen akustischen Effekt begleitet wurde. Somit kann man sich ausmalen, dass Noverres Ballettpantomime als lebhaftes Bühnenspektakel endete, das die Sinne des Publikums auf mehreren Ebenen ansprach und intensive Eindrücke hinterließ.

Auch die erste Szene des *Proserpina*-Balletts von 1766 endete, der Inhaltsangabe im Libretto zufolge, in einer Handlungssituation von lebhafter Dynamik. Die Titanen hatten einen Felsenhügel aufgetürmt, den Zeus mithilfe der Winde und durch das Schleudern von Blitzen zum Einsturz brachte. Auch hier spielte die Bühnendekoration notwendigerweise eine maßgebliche Rolle. Die Anbringung von Klappvorrichtungen beschränkte Colomba wiederum auf zwei Kulissenexemplare, was vermutlich darin begründet lag, dass das Zusammenfallen zweier linksseitig zwischen den Bäumen sichtbarer Arkadensegmente ausreichte, um den zweifellos effektvollen Einsturz der großen Palastversatzung optisch zu begleiten. Der Hauptanteil an der Dynamisierung des szenischen Geschehens dürfte den Felsenversatzungen zugekommen sein, die sicherlich mit lautstarkem Gepolter

⁹²⁵ Siehe hierzu S. 135 und 140.

⁹²⁶ HStAS A 21 624, 5, 10. Brief Colombas an Herzog Carl Eugen vom 4. Dezember 1763.

zu Boden fielen. Aus welchen Materialien die Stücke gefertigt waren und wie es bewerkstelligt wurde, dass beim Einsturz des Felsenbügels keiner der Darsteller zu Schaden kam, ist den Inventaren leider nicht zu entnehmen. Möglicherweise verschwanden die vor den niederfallenden Blöcken flüchtenden Titanen in Versenkungsluken im Bühnenboden. Auch in diesem Fall war der Einsatz des Klappmechanismus also Teil einer Palette simultan ablaufender Bewegungsmomente im Dekorationsapparat. Denkbar ist, dass wiederum ein Kanonenschuss erfolgte, mit dem das Einschlagen der Blitze untermaut und das Zusammenstürzen des Hügels eingeleitet wurde. Auch wenn die Aufführung von 1766 bereits im Zeichen erheblicher Sparmaßnahmen stand und die *Ätna*-Szenerie unter Verwendung bereits vorhandener Dekorationselemente konzipiert werden musste,⁹²⁷ dürfte es Colomba erneut gelungen sein, seine Meisterschaft in der Gestaltung effektvoller, das Publikum beeindruckender Szenenarrangements unter Beweis zu stellen.

Der gezielte Einsatz wandelbarer Kulissen, eingebunden in das jeweilige dekorative Gesamtkonzept, stellt ein anschauliches Beispiel für die Realisierung dramaturgischer Intentionen mithilfe szenographischer Mittel dar. Zugleich tritt die individuelle künstlerische und bühnenpraktische Ausrichtung des verantwortlichen Theatralarchitekten hervor. Wie bereits dargelegt wurde, ist brieflichen Äußerungen Innocente Colombas zu entnehmen, dass sorgsam konzipierte, effektvolle Wandlungsvorgänge zu den wesentlichen Elementen seiner szenografischen Arbeit gehörten.⁹²⁸ Dass es hierbei nicht nur um den Wechsel zwischen „langen“ und „kurzen“ Dekorationen ging, sondern auch um eine technische Bereicherung des Wandlungsvorganges an sich, belegen die vorgestellten Beispiele elaborierter Kulissenmechanik. Die Bevorzugung dynamischer Momente in der Bühnengestaltung und der Wunsch, das Publikum durch unerwartete optische Reize zu überraschen, kommen hierbei ebenfalls zum Tragen.

Komplexe Wandlungsvorgänge der geschilderten Art stehen einerseits in der Tradition des sogenannten Maschinentheaters, das bereits im 17. Jahrhundert zu höchster Blüte geführt worden war, andererseits entsprechen sie dem Streben nach einer möglichst illusionistischen Ausgestaltung des Szenenraums auf der Basis bühnentechnischer Errungenschaften, wie es sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts durchzusetzen begann. Das Ausreizen der funktionalen Möglichkeiten der Kulissenbühne diente letztendlich dem Erzielen einer Mimesis, einer Nachahmung der Natur, wie sie als maßgebliche Komponente auch in der Arbeit Innocente Colombas greifbar wird. Es wurde bereits geschildert, dass die Dekorationen, die der Tessiner Künstler für die Theatertruppe des Filippo Nicolini schuf, nicht nur als außerordentlich prachtvoll galten, sondern dass sie insbesondere auch durch Realitätsnähe und gelungene Naturnachahmung beeindruckten. Zeugnis davon gibt die erwähnte Aufführungsbeschreibung des Johann Gottlieb Benzin

⁹²⁷ Siehe hierzu Anm. 214.

⁹²⁸ Siehe S. 77 f.

in seinem *Versuch einer Beurtheilung der Pantomimischen Oper des Herrn Nicolini* aus dem Jahre 1751.⁹²⁹ Beachtet man beispielsweise die „gestische“ Qualität des Klappmechanismus bei der szenischen Umsetzung des Zusammensturzes eines Gebäudes, so erhält man eine Vorstellung von der Vorgehensweise des Bühnenbildners bei der Entwicklung realitätsnachahmender Gestaltungsformen.

Der nicht geringe Aufwand, eine Szenerie mit in sich wandelbaren Kulissen herzustellen, wurde nur zu besonderen Gelegenheiten betrieben. Gleichwohl belegen diese Fälle den hohen Anspruch, der in jenen Jahren am württembergischen Hof an das Bühnenbild gestellt wurde, und die bedeutende Rolle, die diesem Kunstzweig im Gesamtereignis zugemessen wurde. Da wir keine Kenntnis von vergleichbaren technischen Einrichtungen an anderen Barocktheatern haben, nehmen die beiden in Ludwigsburg erhaltenen Wandlungskulissen wie auch die archivalisch nachgewiesenen vergleichbaren Exemplare eine Ausnahmestellung in der Überlieferung zum barocken Bühnendekorationswesen ein.

III.5.3 Brunnenwand (Doppelkulisse)

III.5.3.1 Darstellung, historische Umarbeitungen und Restaurierung

Unter den Bestandteilen des *Straßenbildes* fällt eine Doppelkulisse ins Auge, die eine grottierte Brunnenwand mit Figurennische vorstellt (Abb. KV.2). Die beiden Teilstücke, in den Inventaren des 19. Jahrhunderts als „Kulisse und Contrakulisse“ bezeichnet,⁹³⁰ besitzen Formate von 578 × 216 cm (K-V.2.1) und 586 × 179 cm (KV.2.2). Sie sind so gestaltet, dass sie sich – auf zwei hintereinander folgenden Bühnenpositionen angeordnet – zu einer optischen Einheit verbinden und eine Zierarchitektur von komplexem Aufbau formieren. Zwei mächtige rustizierte Säulen tragen ein verkröpftes Gebälk mit weit auskragendem Kranzgesims. Zwischen den Säulen verläuft ein Wandabschnitt, in den eine von Profilbändern begleitete Rundbogennische eingelassen ist. In der Nische erhebt sich eine weibliche Sitzfigur auf einem Postament. Die in ein antikisches Gewand gehüllte Gestalt ist von anmutiger Erscheinung, sie hält den Kopf leicht geneigt, die rechte Hand ruht im Schoß, die linke ist auf den quaderförmigen Sitz gestützt. Die unter dem Gewand hervortretenden unbekleideten Füße befinden sich in kontrapostischer Schrittstellung. Das Postament wird an der Vorderseite von einer Löwenkopfmaske geziert, aus der sich ein schmaler Wasserstrahl ergießt. Der obere Nischenraum wird von einem großen Muschelmotiv eingenommen. Darüber ist eine Tafel eingelassen, die eine zweizeilige, in graezisierenden Fantasiebuchstaben verfasste Inschrift trägt. Weite Teile der Architektur sind mit einer fein gerieften, stalaktitenartig strukturierten Grottierung überzogen.

⁹²⁹ Benzin 1751, S. 8 f., zitiert in Anm. 325.

⁹³⁰ SLu 1818, o. S.; 1823, o. S.; 1866, S. 4; 1893, S. 4.



Abb. 95 *Straßenbild*, Kulisse KV.2.2, Zustand vor Restaurierung, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5559.

Entwurf und malerische Ausführung sind von hoher Qualität und verbinden sich zu einem pretiosen Erscheinungsbild.

Vor der Restaurierung der beiden Kulissenelemente befanden sich vor allem die Tragrahmen in stark angegriffenem Zustand und bedurften einer eingehenden Überarbeitung. Laut Restaurierungsbericht wurden gelockerte Holzverbindungen stabilisiert und beschädigte Teile ersetzt.⁹³¹ Die jeweils aus fünf erstverwendeten Stücken bestehenden Bildleinwände wurden gereinigt, gelöste Farbschollen fixiert. Die an den Rahmen erkennbaren Größenveränderungen deuteten die Restauratoren fälschlich als Verlängerungen, es liegen jedoch zweifelsfrei Kürzungen vor. An beiden Kulissen lässt die auf der Rückseite durchgeschlagene Malerei erkennen, dass die Gebälkzone ursprünglich einen Fries einschloss, von

⁹³¹ AGR 1987–1995, Kulissen Sch.L. 5559 und 5560.

dem heute vorderseitig nur noch ein schmaler Streifen sichtbar ist (Abb. 95). Wie Ansatznähte erkennen lassen, wurde an beiden Kulissen das Kranzgesims abgenommen und ein Stück tiefer gesetzt, indem es über den Fries geschoben wurde. Zuvor hatte man die Rahmenschenkel in spitzem Winkel aufgesägt und ein Stück herausgenommen. Die wieder geschlossenen Schnittstellen besitzen nun ein ähnliches Erscheinungsbild wie solche, die im Zuge von Verlängerungen entstanden sind.

III.5.3.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

Die Verkürzungen, die an beiden Kulisselementen zu bemerken sind, zeigen an, dass die Stücke ursprünglich aus einem der beiden großen Opernhäuser in Stuttgart oder Ludwigsburg stammen. Die Gestaltung der vorgestellten Architektur lässt dabei an den szenischen Kontext eines höfischen Prachtgartens oder eines öffentlichen Platzes denken. Die graezisierenden Buchstaben der Inschrift über der Nischenfigur wiederum schränken die möglichen Inszenierungszusammenhänge ein. Als im fraglichen Zeitraum aufgeführte Bühnenstücke, deren Handlung im Bereich der griechischen Mythologie oder Historie angesiedelt war, sind die *Opera seria Demofonte* (Metastasio/Jommelli, UA: 11. Feb. 1764, OSt) sowie etliche Ballette Noverres zu nennen. Der *Palastgarten* in *Demofonte* scheidet als Herkunftsart der Brunnenwand aus, da er, der detaillierten Schilderung in Uriots Festbericht zufolge, kein entsprechendes Architekturelement enthielt. Den entscheidenden Hinweis liefert indessen Uriots Beschreibung eines öffentlichen Platzes in der zweiten Szene des Balletts *La morte di Licomedes* (Noverre/Deller), das nach dem ersten Akt von *Demofonte* zur Darstellung kam.⁹³² Die Örtlichkeit wurde von zwei dorischen Kolonnaden eingefasst, die in Baumalleen übergingen. Diese wiederum wurden durch ein Karree unterbrochen, das von zwei Brunnern flankiert und durch einen Triumphbogen abgeschlossen wurde. Der Blick in das Dekorationsinventar zum Opernhaus Stuttgart des Jahres 1764 bestätigt, dass zum Bestand dieser als *Place publique* bezeichneten Szene zwei „fondaines“ (Brunnen) zählten, die man naheliegend mit der erhaltenen Doppelkulisse und einem verlorenen Pendant auf der linken Bühnenseite identifizieren kann.⁹³³ Die beiden Architekturelemente erregten offenbar Aufmerksamkeit, denn sie waren laut Uriot „d'une belle construction“. Die *Place publique* in *La morte di Licomedes* war eine von fünfzehn Dekorationen, die Jean Nicolas Servandoni für die Festfolge im Februar 1764 entworfen hatte, die Ausführung hatte seinem Sohn und den in der Stuttgarter Werkstatt tätigen Bühnenmalern obliegen. Die Brunnenwand im Bestand des Ludwigsburger Schlosstheaters geht somit auf Servandonis Erfindung zurück. Sie stellt das einzige Relikt dar, das vom bühnenbildnerischen Schaffen des Pariser Hofdekorateurs erhalten geblieben ist. Schon allein aus die-

⁹³² Uriot 1764, S. 81 f.

⁹³³ OSt 1764, fol. 10.

sem Grund besitzt das ungewöhnliche Dekorationsobjekt besonderen kunst- und theaterhistorischen Wert.

Die *Place publique* aus *La morte di Licomede* wurde Anfang des darauffolgenden Jahres ins neu errichtete Opernhaus Ludwigsburg transferiert, wo sie im Rahmen der Wiederaufnahme von *Demofonte* anlässlich des herzoglichen Geburtstags zum Einsatz kam. Anschließend verblieb sie zusammen mit den übrigen Szenen- ausstattungen zu diesem Ballett im Fundus des Hauses.⁹³⁴ In den Folgejahren dürfte das vielseitig verwendbare Bühnenbild noch in etliche Opern- und Ballett- inszenierungen eingebunden worden sein, ehe es mit der Rückkehr des Hofes nach Stuttgart wieder den Weg in die dortige Lusthausoper nahm.⁹³⁵ Vermutlich reduzierte sich der Bestand der Dekoration durch die anhaltende Wiederverwendung schrittweise, bis nur noch einzelne Teile davon nutzbar waren. Als man zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Fundus des Ludwigsburger Schlosstheaters neu zusammenstellte, fand die sehr wahrscheinlich im Lusthaus verbliebene Doppelkulisse mit Darstellung einer Brunnenwand, auf ein passendes Maß gekürzt, Eingang in die aus vielfältigen Einzelteilen kompilierte Stadtdekoration.

III.5.3.3 Künstlerische und ikonographische Gestaltung

Brunnenwände in Form einer Nischenädikula mit Figurenschmuck waren in der Bühnendekoration des 18. Jahrhunderts insbesondere im Rahmen von Gar- tenszenerien beliebt. Sowohl im Fundus des Schlosstheaters Český Krumlov als auch in dem des Schlosstheaters Drottningholm finden sich hierfür Beispiele. Im 1766 geschaffenen Krumauer *Garten*, einer zentralperspektivisch und streng symmetrisch angelegten Dekoration bibianesker Prägung, findet sich auf beiden Bühnenseiten eine jeweils mittig platzierte Brunnenwand mit Rundbogennische, besetzt mit je zwei Putten, die zusammen einen wasserspeienden Delphin halten (Abb. 96). Sehr ähnlich gestaltet sind die beiden Brunnenwände im wenig später entstandenen Drottningholmer *Garten*, der gleichfalls ein Schema des Bibiena-Kreises variiert. Hier ist in den Rundbogennischen jeweils eine Amphore aufgestellt, durch die das Brunnenwasser strömt. Beide beschriebenen Arran- gements variieren beliebte Motive aus dem breiten Formenschatz des Barock und des Rokoko. Demgegenüber zeigt sich die Gestaltung der Ludwigsburger Brunnenwand maßgeblich von den Antikenstudien Servandonis inspiriert. Diesen Zusammenhang verdeutlicht der Vergleich mit einem in Gouache gemalten antikisierenden Architekturcapriccio im Metropolitan Museum of Art, New York, das mit einiger Berechtigung Servandoni zugeschrieben wird (Abb. 97).⁹³⁶

⁹³⁴ Siehe OLu/SLu/OSt 1766, S. 3. Die beiden Brunnen werden hier nicht gesondert aufgeführt, dürften sich jedoch unter den achtzehn genannten Kulissen befinden haben.

⁹³⁵ Im Inventar zum Opernhaus Stuttgart des Jahres 1781 erscheint eine *Piazza publica* von neun Kulissen Tiefe, OSt 1781, fol. 43.

⁹³⁶ Siehe Fahy 2005, S. 182 f.



Abb. 96 *Garten (Zahrada)*, Kulissenpaar, 1766. Český Krumlov, Schlosstheater, 8836/5 und 8836/12.

Unter den dargestellten ruinösen Gebäudeteilen findet sich rechter Hand eine Ädikula mit Rundbogennische, die eine weibliche Sitzfigur auf einem Postament hinterfangt. Das Arrangement steht der Darstellung auf KV.2.1 so nahe, und insbesondere die beiden Figuren sind sich in der Haltung so ähnlich, dass dieser Vergleich als weiterer Beleg für die Autorschaft Servandonis an der Ludwigsburger Doppelkulisse angesehen werden kann.

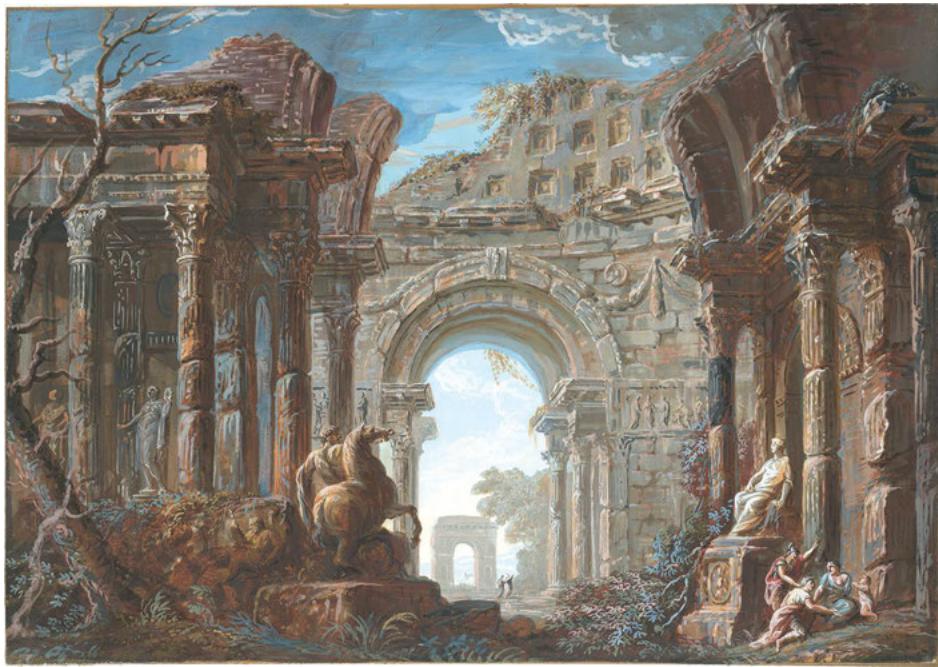


Abb. 97 Jean Nicolas Servandoni: *Architekturcapriccio*, Guache, 47,0 × 66,0 cm. New York, The Metropolitan Museum, 2008.538.22.

Die Nischenfigur auf Servandonis Brunnenkulisse dürfte als Quellnymphe zu deuten sein, deren Name auf der darüber befindlichen Inschriftentafel zu lesen wäre, wenn die Fantasiebuchstaben einen Sinn ergäben. Auf diesen inhaltlichen Zusammenhang weist nicht zuletzt das große Muschelmotiv in der Nischenwölbung hin, das wiederum einem verbreiteten ikonographischen Topos bei der Gestaltung barocker Brunnenarrangements folgt. Als eines von zahlreichen Vergleichsbeispielen sei das Nymphenbad im Dresdner Zwinger genannt, das, um 1720 entstanden, italienischen Vorbildern verpflichtet ist. Die Kombination einer muschelgezierten Rundbogennische, einer darin platzierten Nymphenfigur und flankierender grottierter Pilaster erscheint hier in vervielfältigter Form: Achtzehn solcher Figurennischen reihen sich entlang der Umfassungsmauer, die das mittig platzierte Bassin umgibt.⁹³⁷ Servandoni war im Jahre 1754 für den Dresdner Hof tätig gewesen, die Anlage war ihm also mit Sicherheit bekannt. Es ließen sich jedoch noch zahlreiche weitere Beispiele für die Verwendung der genannten Gestaltungselemente in barocken Brunnenanlagen benennen, auf die sich der Dekorateur bezogen haben könnte.

Als einziges Zeugnis von Figurenmalerei im spätbarocken Anteil des Ludwigsburger Fundus verdient die Nymphendarstellung auf K-V.2.1 besondere Auf-

⁹³⁷ Siehe hierzu Kirsten 2004, S. 55 f. und 100–113.



Abb. 98 Theatervorhang *Apoll und die Musen*, Zustand nach Restaurierung, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5541.

merksamkeit. Einige formale Charakteristika lassen erkennen, dass die elegante Gestalt in der Stuttgarter Bühnenbildwerkstatt von einem der regelmäßig für den Hof tätigen Dekorationsmaler ausgeführt wurde. Insbesondere zum Bühnenvorhang im Ludwigsburger Schlosstheater, der von Colomba entworfen und vermutlich unter seiner Beteiligung von der Werkstatt ausgeführt wurde,⁹³⁸ lassen sich Bezüge herstellen. Zu nennen sind die weich geformten Hände der Quellnymphe mit rundlich gebogenen, sich zur Spitze hin verjüngenden Fingern, die ebenso an den Musengestalten auf dem Proszeniumsvorhang zu beobachten sind. Des Weiteren lässt sich der aufgestützte rechte Fuß der Quellnymphe mit dem der Muse Melpomene am unteren Rand des Bühnenvorhangs vergleichen. Und nicht zuletzt trägt der aufgeschlagene Foliant, der neben der Muse Clio am Boden platziert ist, graezisierende Fantasieschriftzeichen, die denen auf der Inschriftentafel oberhalb der Brunnenfigur sehr ähnlich sind (Abb. 98, 99). Dies

⁹³⁸ Siehe S. 359–363.



Abb. 99 *Straßenbild*, Kulisse K-V.2.1, Zustand vor Restaurierung, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5960.

bestätigt die in einem Schreiben Colombas an Herzog Carl Eugen vom 18. Juli 1763 enthaltene Bemerkung „dass Servandoni sich der nähmlichen Mahlers und Plätze bedienen wird, deren ich mich würklich bediene...“⁹³⁹

Zu der gräzisierenden Inschrift auf der Tafel oberhalb der Figurennische ist zu bemerken, dass es einem Usus des 18. Jahrhunderts entsprach, altertümliche Schriften in Kunstwerken nicht originalgetreu zu verwenden, sondern nur formal nachzuahmen, selbst wenn die tatsächlichen Buchstaben bekannt waren. Als Beispiel sei das 1752/53 von Giovanni Battista Tiepolo geschaffene Deckenfresko mit Darstellung der vier Erdteile Amerika, Asien, Afrika und Europa im Treppenhaus der Würzburger Residenz genannt. Unter den Attributen des Erdteils Asien erscheint hier als Hinweis auf die Erfindung von Schrift und Wissenschaft einen Steinquader mit einer eingemeißelten Inschrift. Die verwendeten Buch-

⁹³⁹ HStAS A 21 Bü 178.

stabentypen kommen denen des armenischen Alphabets nahe, ohne diesen im Detail vollständig zu entsprechen.⁹⁴⁰

Das Motiv der Grottierung wiederum gehörte als fester Bestandteil der Architekturdekoration des 18. Jahrhunderts auch im Bereich des Bühnenbildes zum regelmäßig wiederkehrenden Formenrepertoire. Beispiele finden sich ebenso innerhalb der Gartendekorationen in den Schlosstheatern von Český Krumlov und Drottningholm. Während jedoch in diesen beiden Fällen die Grottierung eher sparsam und zitatenhaft als Schmuck geschwungener Kartuschenfelder eingesetzt wurde, ist auf Servandonis Doppelkulisse fast die gesamte Architektur von einem üppigen gerieften Besatz überzogen, der zudem leicht zu glitzern scheint. Diese ungewöhnliche Dekorationsweise verleiht dem vorgestellten Aufbau eine nahezu exotische Note. Ein ähnlich bizarre Gestaltungsmerkmal findet sich in einem der Szenenmodelle, die Piero Bonifazio Algieri, Schüler und Mitarbeiter Servandonis, hinterlassen hat und die in der grafischen Sammlung von Château de Chambord (Blois) aufbewahrt werden.⁹⁴¹ Die aus mehreren zugeschnittenen Pappelementen zusammengesetzte, in Gouache kolorierte Collage zeigt die Vorhalle zum Palast einer Meeresgottheit (Abb. 100). Die umgebenen, mit breiten Schaftmanschetten versehenen Säulen und Pilaster weisen eine Oberflächengestaltung auf, die der Grottierung an Servandonis Brunnenwand vergleichbar ist. Doch betonte Algieri den unregelmäßigen Besatz auf den Architekturgliedern zusätzlich durch das Auftragen von Silberfarbe, wodurch ein pretioses Glitzern entsteht – im Falle der Ludwigsburger Kulisse wird ein solcher Effekt mit rein malerischen Mitteln erzeugt. Servandoni und sein Umkreis waren bekannt für ihre Kunstfertigkeit in der Nachahmung verschiedenartiger kostbarer Materialien – auch in dieser Hinsicht stellt die Ludwigsburger Brunnenwand ein wertvolles Zeugnis dar. Es ist davon auszugehen, dass für die Ausführung der Grottierung entsprechend detaillierte Vorlagen geliefert wurden.⁹⁴²

Lassen sich für die künstlerische und ikonographische Gestaltung der Doppelkulisse diverse Vorbilder in Servandonis Werk benennen, so darf auch die praktische Realisierung des ungewöhnlichen Bühnenbildelements als Beleg für die szenographische Könnerschaft und individuelle Kreativität des Pariser Hofdekorateurs gewertet werden. Während in Český Krumlov und Drottningholm das Brunnenwandmotiv mittels Perspektivmalerei auf einer einzelnen Kulisse realisiert wurde, schuf Servandoni mit der Zusammenstellung zweier aufeinander abgestimmter Teilelemente ein Konstrukt von gesteigerter Raumwirkung und plastischer Qualität. Durch geschickten Umgang mit dem Effekt der Überschneidung und den Gesetzen der perspektivischen Verkürzung wurde eine dreidimensionale Erscheinung erzielt, die auch beim Wechseln des Betrachterstandpunktes wirksam bleibt. Eine vergleichbare Kulissenkombination ist weder erhalten noch

⁹⁴⁰ Vgl. Helmberger/Staschull 2010, S. 51 f.

⁹⁴¹ Siehe La Gorce 1997, S. 68 f.

⁹⁴² Siehe ebd., S. 21.

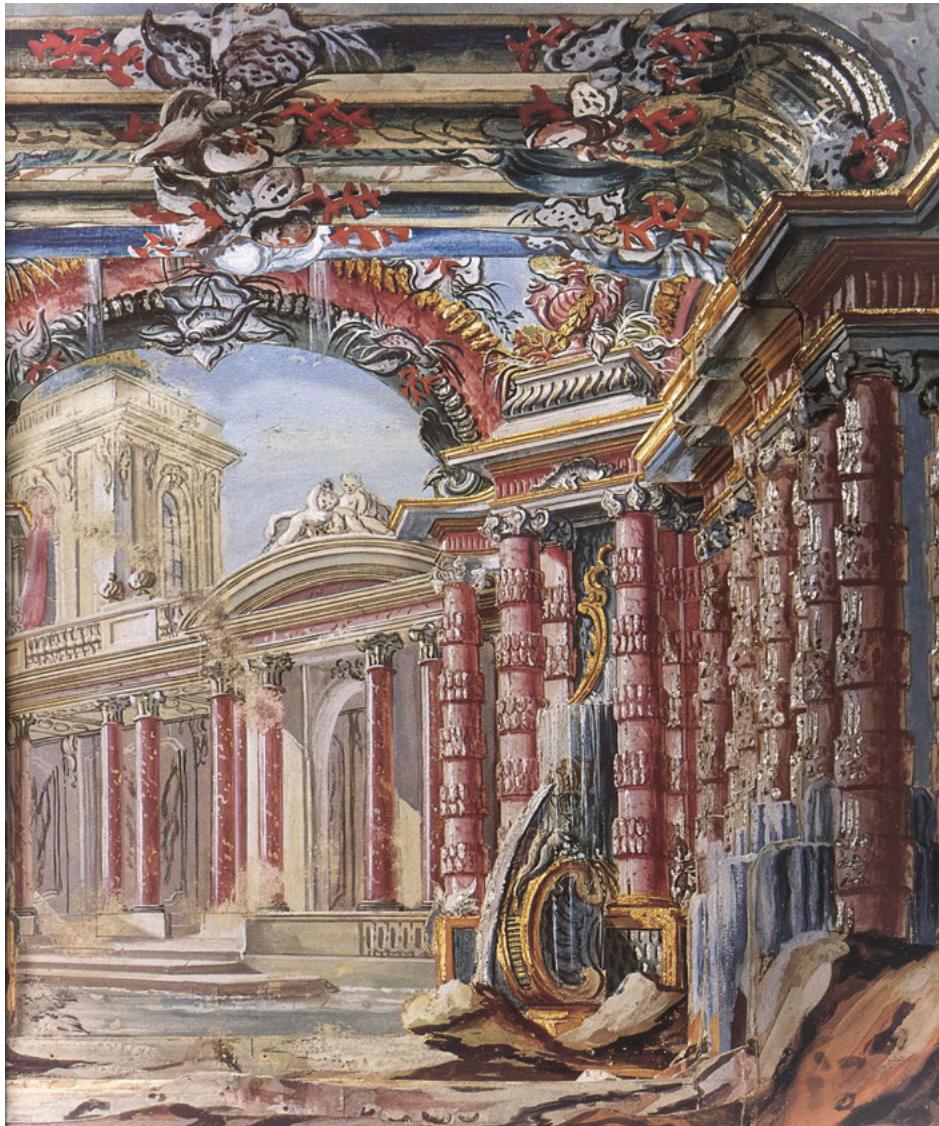


Abb. 100 Piero Bonifazio Algieri: *Palast einer Meeresgottheit*, Bühnenbildmodell, Pappe, Guache mit Höhungen aus Gold und Silber, 42,5 × 53,5 cm, Ausschnitt. Château de Chambord.

dokumentiert, sodass nicht gesagt werden kann, ob andernorts mit ähnlichen Konstruktionen gearbeitet wurde. Es liegt jedoch nahe zu vermuten, dass der Chevalier hier eine eigene Erfindung zur Ausführung brachte. Die beeindruckende Wirkung von Servandonis Kreationen, die vielfach gelobt und hervorgehoben

wurde, beruhte maßgeblich auf seiner Fähigkeit, mithilfe wohldurchdachter Arrangements auf der Bühne realistische Raumbezüge herzustellen.⁹⁴³

III.5.4 Mauersegment

III.5.4.1 Darstellung, Erhaltung und Restaurierung

Die linke Kulisse KV.3 misst 572×153 cm und stellt das bühnenparallel angeordnete Teilstück einer Parkumfriedung dar. Das unverputzte Mauerwerk ist aus mächtigen Quadern in pseudoisodomer Anordnung gefügt. Zwei stark profilierte Gesimse und ein oben aufgesetztes Kugelmotiv – typische Schmuckelemente des 18. Jahrhunderts – verleihen der Architektur ein repräsentatives Gepräge.

Laut Restaurierungsbericht befand sich die Kulisse in stark angegriffenem Zustand, so mussten beschädigte Rahmenteile ersetzt, zerfetzte Leinwandpartien geflickt und aufgerissene Nähte geschlossen werden.⁹⁴⁴ Die Malerei ist teilweise von großflächigen Wasserflecken überzogen, die Darstellungsdetails sind jedoch vollständig erkennbar. Der Bildträger ist aus einer langen Stoffbahn und vier kleineren zweitverwendeten Leinwandstücken zusammengesetzt. Historische Veränderungen am Objekt sind nicht festzustellen. Auf der Rückseite der Leinwand findet sich die mit schwarzer Farbe aufgemalte Beschriftung „No.4. Sepolcri“, auf den unteren Rahmenschenkel wurden mit weißer Kreide die Worte „Dorf – Kerker“ geschrieben.⁹⁴⁵

III.5.4.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

In den Libretti aus der Zeit Herzog Carl Eugens finden sich zwei Bühnenanweisungen, die den Begriff „sepolcri“ enthalten. Die siebte Szene im zweiten Akt von *Il Vologeso* (Verazi/Jommelli), uraufgeführt am 11. Februar 1766 im Opernhaus Ludwigsburg, ist mit „Luogo di antichi sepolcri, contiguo alle carceri“ überschrieben.⁹⁴⁶ Der Handlungverlauf – die römische Prinzessin Lucilla sieht ihren ungetreuen Verlobten Lucius Verus mit Gefolge aus der Ferne herannahen und tritt ihm in den Weg, um ihn zur Rede zu stellen – lässt auf einen Ort im Freien oder zumindest eine weiträumige Stätte schließen, an der sich durchaus eine repräsentative Umfassungsmauer mit Kugelbekrönung befunden haben könnte. Die siebte Szene im zweiten Akt von *Fetonte* (Anon./Jommelli) wiederum handelt an einem „sotteraneo tenebroso luogo de reali sepolcri“, der im Libretto als

⁹⁴³ Vgl. hierzu Schubert 1955, S. 66 f.

⁹⁴⁴ AGR 1987–1995, Kulisse Sch.L. 5548.

⁹⁴⁵ Offenbar wurde das optisch eher unspezifische Mauerelement im 19. Jahrhundert auch als Teil der Dorf- und der Kerkerdekoration auf der Ludwigsburger Schlosstheaterbühne eingesetzt.

⁹⁴⁶ *Il Vologeso* 1766, o. S.

düstere Gruft und zugleich als geheimer Gang, der von der königlichen Burg zu den Sonnenbergen dient, geschildert wird. Kulisse KV.3 erscheint als Teil eines solchen Szenarios kaum denkbar, daher liegt die Vermutung nahe, dass sie ihre rückwärtige Aufschrift dem Einsatz im Rahmen einer Inszenierung von *Il Vologeso* verdankt.

Über die Bühnenausstattung zur Uraufführung von Jommellis Meisteroper informiert uns ein vermutlich vom Theaterintendanten Albrecht Jakob Bühler verfasstes Dekorationskonzept.⁹⁴⁷ Zur Darstellung des *Luogo di antichi sepolcri* sollten dem Bühnenbild *Bipartita* aus *L'Olimpiade* (Metastasio/Jommeli, UA: 11. Feb 1761, OSt) der Prospekt sowie drei Kulissenpaare entnommen werden, zwei neue Paare sollten hinzukommen.⁹⁴⁸ Die Leihstücke aus der *Bipartita* müssen, dem Libretto von *L'Olimpiade* zufolge, efeubewachsene Ruinenteile eines Hippodroms dargestellt haben,⁹⁴⁹ die neu zu fertigenden Exemplare waren laut Konzept mit „Grabmalen und Gefängnissen“ zu bemalen, desgleichen der Prospekt. Kulisse KV.3 entspricht in der Darstellung keiner der beiden genannten Gruppen und ist folglich diesem Zusammenhang nicht zuzuordnen.

Wie bereits ausgeführt wurde, ist den Archivalien zu entnehmen, dass bald nach der Uraufführung von *Il Vologeso* eine Wiederaufnahme des Werks im Ludwigsburger Schlosstheater geplant wurde. Die vermutlich für den 6. Januar 1767 angesetzte Aufführung wurde zwar aufgrund des Venedigaufenthalts Herzog Carl Eugens nicht realisiert, mit den Vorbereitungen war jedoch im vorausgegangenen Winter bereits begonnen worden. So erfahren wir aus Colombas Dekorationsinventar vom Ende des Jahres 1766, dass sich zahlreiche alte und neue Objekte, die zur Ausstattung der Oper dienen sollten, in der Bühnenbildwerkstatt in Bearbeitung befanden.⁹⁵⁰ Zur Darstellung des *Luogo di antichi sepolcri* waren vier neu geschaffene rechte Kulissen, der Ruinenprospekt aus *Medée et Jason*⁹⁵¹ sowie vier linke Kulissen aus der *Campagna* von *Semiramide* vorgesehen. Dem Inventar zum Stuttgarter Opernhaus von 1764 ist zu entnehmen, dass besagte *Campagna* sechs linke Kulissen und einen Prospekt umfasste – für die rechte Seite hatte man sechs Kulissen vom sogenannten *Alten Wald* verwendet.⁹⁵² Die zugehörige Szenenanweisung im Libretto wiederum gibt an, dass auf einer Bühnenseite die Mauern zu den königlichen Gärten darzustellen waren.⁹⁵³ Dadurch klärt sich die Provenienz des erhaltenen Mauersegmentes KV.3: Es handelt sich um eine

⁹⁴⁷ HStAS A 21 Bü 956, 228.

⁹⁴⁸ Letztendlich wurden der *Bipartita* außer dem Prospekt nur zwei Kulissenpaare entnommen und vier neue dazu gefertigt, sodass der *Luogo di antichi sepolcri* sechs Kulissenpaare umfasste, siehe OLu/SLu/OSt 1766, S. 5.

⁹⁴⁹ Die Bühnenanweisung zur ersten Szene des dritten Aktes lautet „Bipartita, che si forma dalle ruine di un antico Ippodromo, già ricoperto in gran parte d'edera di spini, e d'altri piante selvagge“, *L'Olimpiade* 1761, o. S.

⁹⁵⁰ OLu/SLu/OSt 1766, S. 9.

⁹⁵¹ Vgl. S. 318.

⁹⁵² OSt 1764, fol. 7.

⁹⁵³ *Semiramide* 1762, o. S.

der linken Kulissen aus dem Bühnenbild *Campagna* zu der am 11. Februar 1762 im Opernhaus Stuttgart uraufgeführten Oper *Semiramide*. Nach seiner Größe zu urteilen, dürfte das Exemplar in der Reihe an hinterster Stelle platziert gewesen sein. 1766 wurde die Kulisse im Rahmen der geplanten Wiederaufnahme von *Il Vologeso* im Schlosstheater Ludwigsburg zum Einsatz in der Szene *Luogo di antichi sepolcri* herangezogen und für die vierte Bühnenposition vorgesehen. In diesem Zusammenhang erhielt sie die rückwärtige Aufschrift „No.4. Sepolcri“. Das weitere Itinerar des Stückes kann nicht nachvollzogen werden, doch steht zu vermuten, dass es zeitweise wieder in Stuttgart Verwendung fand, bis es Anfang des 19. Jahrhunderts Teil des für das Ludwigsburger Schlosstheater zusammengestellten *Straßenbildes* wurde.

III.5.5 Stadthaus mit Vorhalle

III.5.5.1 Darstellung, Erhaltung und Restaurierung

Auf Kulisse KV.5, deren Maße 556×149 cm betragen, ist eine Hausfassade in antikisierender Gestaltung zu sehen. Vier Stufen führen in eine offene Vorhalle, die von einem Attikageschoss überfangen wird. Dieses stützt sich auf einen Pilaster mit korinthischem Kapitel, wird von zwei stark profilierten Gesimsen eingefasst und weist ein vergittertes Rundfenster auf. Den oberen Abschluss bildet ein mit schiefergrauen Ziegeln gedecktes Dach. Zu Seiten der Vorhalle ist eine Wand zu sehen, der ein gespreizter, auf einem dorischen Pilaster ruhender Bogen vorgeblendet ist.

Die verhältnismäßig gut erhaltene Rahmenkonstruktion der Kulisse musste bei der Restaurierung nur stellenweise ausgebessert bzw. stabilisiert werden.⁹⁵⁴ Die Leinwand war linksseitig eingerissen, an den Rändern teilweise ausgefranst und wies einige Löcher auf – diese Mängel konnten behoben werden. Die Mal schicht ist durchweg erheblich reduziert und mit einigen Wasserflecken überzogen. Die Kulisse wurde durch Anschäftung von Verlängerungsstücken an die Rahmenschenkel um ca. 80 cm erhöht. Der aus zwei durchgängigen Leinwandbahnen bestehende Bildträger wurde nach oben hin um ein dreiteiliges Stück ergänzt, auf das vorderseitig die Dachpartie des Gebäudes gemalt wurde. Sowohl die ursprünglichen wie auch die angesetzten Teile bestehen aus erstverwendeter Leinwand, die rückseitig die Malerei der Vorderseite durchscheinen lässt.

III.5.5.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

Die Kulisse besaß, nach Fotografien der Rückseite zu schließen, im Originalzustand eine Höhe von ca. 480 cm, sie stammt also von einer der kleineren Neben-

⁹⁵⁴ Siehe AGR 1987–1995, Kulisse Sch.L. 5549.

bühnen Herzog Carl Eugens. Der antikische Charakter der dargestellten Fassade lässt darauf schließen, dass das Exemplar als Teil eines öffentlichen Platzes im Kontext eines historisierenden Bühnenstoffes diente. Später wurde es durch Hinzufügung des Ziegeldachs mit Kamin auf die Bühne eines größeren Hauses formatiert und zugleich an ein neuzeitliches Straßenbild angepasst.

In der Frage nach der Herkunft von Kulisse K-V.5 sind künstlerische Aspekte hinzuzuziehen. Die Gestaltung der Bildmotive kann mit der Hinterlassenschaft aus der Zeit Innocente Colombas in Verbindung gebracht werden, so finden sich beispielsweise zur Zeichnung des korinthischen Kapitells Korrespondenzen in den Stuttgarter Entwürfen Colombas, insbesondere in dem zum *Prachtvestibül*. Der Form der Kapitelblätter auf K-IV.5 eignet allerdings eine gewisse Steifheit, die plastische Ausformung der Bauglieder erfolgte nicht in der differenzierten Weise, wie sie beispielsweise an den Arkadenkulissen K-V.1.1 und K-V.1.2 zu beobachten ist, außerdem ist die dargestellte Architektur perspektivisch verzeichnet, und die Raumbezüge der einzelnen Gebäudeteile untereinander erscheinen unklar. Diese Aspekte könnten sich daraus ergeben haben, dass Bildmotive aus der Phase der Dekorationsleitung Innocente Colombas zu einem späteren Zeitpunkt von weniger geschulten Werkstattkräften nachgeahmt wurden.

Denkbar ist, dass Kulisse K-V.5 zu jener Stadtdekoration gehörte, die gemäß der Transferliste Christian Keims im Jahre 1779 aus dem Opernhaus Tübingen in das Kleine Theater Stuttgart übernommen wurde.⁹⁵⁵ Dieses Bühnenbild umfasste 9 Kulissenpaare und dürfte im Vorfeld der Eröffnung des Tübinger Hauses im Oktober 1767 oder wenig später unter der Leitung Giosué Scottis geschaffen worden sein. Bei der Übertragung in das Kleine Theater Stuttgart bedurfte die Dekoration keiner Vergrößerung, denkbar ist jedoch, dass einzelne Bestandteile, darunter auch K-V.5, den Brand des Kleinen Theaters im Jahre 1802 überdauerten und vergrößert wurden, als man sie zur Interimsnutzung in das Stuttgarter Opernhaus überstellte. Gegen ein solches Itinerar der erhaltenen Kulisse spricht allerdings der Umstand, dass die Anfertigung der im Tübinger Fundus befindlichen Dekorationen noch weitgehend durch die versierten Bühnenmaler erfolgt sein muss, die unter Colomba tätig waren, und dass die malerische Gestaltung von K-V.5 die Einordnung in diesen Entstehungskontext nicht nahelegt.

Größere Wahrscheinlichkeit besitzt die Annahme, dass Kulisse K-V.5 von der Solitude stammt und dass sie in der Zeit zwischen 1771 und 1775, als die Militärakademie dort ansässig war, unter der Leitung Giosué Scottis von Eleven der Kunstabteilung ausgeführt wurde. Möglicherweise gelangte das Exemplar in Folge der Verlegung der Akademie nach Stuttgart ins dortige Opernhaus und wurde in diesem Zusammenhang erhöht. Die Kulisse könnte aber auch zu jener Stadt gehört haben, die 1779 zusammen mit dem *Markusplatz* von der Solitude ins Kleine Theater gebracht wurde.⁹⁵⁶ In diesem Fall könnte die Kulisse, wie oben

⁹⁵⁵ Siehe S. 219.

⁹⁵⁶ Siehe S. 210.

geschildert, nach dem Brand der Alltagsspielstätte ins große Opernhaus gelangt und zur Interimsnutzung erhöht worden sein. Von dort könnte sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Weg ins Schlosstheater Ludwigsburg gefunden haben, wo man sie dem neu zusammengestellten *Straßenbild* hinzufügte. Dass die Kulisse erst anlässlich ihrer Überstellung ins Schlosstheater erhöht wurde, ist wenig wahrscheinlich, da sie für die letzte Bühnenposition, auf der sie – respektive der Größe der übrigen linken Stadtkulissen – hier platziert werden muss, ein gutes Stück zu hoch ist.

III.5.6 Zwei Stadthäuser

III.5.6.1 Darstellung, Erhaltung und Restaurierung

Die Kulissen K-V.5.1 und K-V.5.2 zeigen Häuserfronten klassizistischen Stils in mäßig verkürzter Ansicht. Format, Darstellung und malerische Ausführung weisen darauf hin, dass die beiden Stücke Teil desselben Bühnenbildes waren. K-V.5.1 misst 643×153 cm und trägt die Darstellung einer Fassade mit zwei durch ein profiliertes Gesims getrennten Geschossen. Das Erdgeschoss weist zwei Fenster auf, die jeweils von einem Rahmenprofil mit keilförmiger Bekrönung eingefasst werden und mit geschwungenen Gittern verkleidet sind – die Fenster des schlichter gestalteten Obergeschosses sind nur mit einem umlaufenden Profil geziert. Den oberen Abschluss bildet ein niedriges Dach mit einer dunkelgrauen Deckung, deren Struktur nicht mehr erkennbar ist. K-V.5.2 besitzt ein Format von 646×147 cm und zeigt ebenfalls eine Fassade mit zwei Geschossen, die durch ein Gesims getrennt sind. Die Fassadenwand des Erdgeschosses wird von horizontalen Fugen strukturiert, drei Treppenstufen führen zur geöffneten Eingangstür. Von den beiden Fenstern im Obergeschoss weist das linke ein breites Rahmenprofil auf und wird von einem halbrunden Auszug mit einbeschriebenem Muschelmotiv überfangen. Unterhalb der Fensterbank ist eine aufwendige Verzierung, bestehend aus einer von Ranken und Knorpelwerk umgebenen Maske, angebracht. Das rechte Fenster ist so angeschnitten, dass nur ein kleiner Teil der rahmenden Dekoration zu erkennen ist. Die Fassade schließt oben mit einem leicht auskragenden Gesims. Am rechten Rand der Kulisse wurde die Ziffer „2“ in schwarzer Farbe aufgemalt.

Laut Restaurierungsbericht wurden am Rahmen von Kulisse K-V.5.1 weitreichende Ergänzungen vorgenommen und lockere Verbindung stabilisiert.⁹⁵⁷ Der Bildträger ist aus drei langen, zweitverwendeten Stoffbahnen zusammengesetzt. Auf der Rückseite zeichnet sich die vorherige Darstellung ab: Es handelte sich ebenfalls um eine Hausfassade, allerdings in anderer Geschosseinteilung. Für die neue Darstellung wurde die Vorderseite komplett übermalt. Später wurde die

⁹⁵⁷ AGR 1987–1995, Kulisse Sch.L. 5550.

Kulisse an ihrer Oberseite gekürzt und das überstehende, ca. 120 cm messende Leinwandstück nach hinten umgeschlagen. Der Umschlag war vor dem Anbringen der rückwärtigen Stützleinwand noch sichtbar und ist durch Fotoaufnahmen dokumentiert. Auf diesen ist zu erkennen, dass die ursprünglich aufgemalte Hausfassade eine Attika mit Rundfenster und ein Ziegeldach aufwies.

Im Restaurierungsbericht zu Kulisse KV.5.2 fehlen die Befundaufnahme und die Darstellung der Maßnahmen – der grafischen Dokumentation ist jedoch zu entnehmen, dass einige wenige Holzergänzungen vorgenommen wurden.⁹⁵⁸ Der Bildträger besteht aus zwei langen, erstverwendeten Leinwandbahnen und einer kleinen Ergänzung am unteren Ende. Anhand der Fotoaufnahmen vom Vor- und Nachzustand beider Seiten lassen sich die historischen Veränderungen nachvollziehen. Die Kulisse war ursprünglich ein erhebliches Stück höher, wies im Attikageschoss ein Rundfenster auf und schloss oben mit einem weit vorkragenden, in Unteransicht gegebenen Dach. Bei der Kürzung wurde die Leinwand umgeschlagen, die Länge des Überstandes ist in den Unterlagen jedoch nicht angegeben. Auch seitlich ist ein Leinwandumschlag zu erkennen, woraus zu schließen ist, dass die Kulisse ehemals breiter war und dass auf der Vorderseite vom rechten, angeschnittenen Fenster ein größerer Teil zu sehen war.

III.5.6.2 Provenienz, Datierung und Beschreibung

Die beiden Kulissen lassen sich weder durch archivalische Hinweise noch anhand ihres Erscheinungsbildes einem bestimmten Zusammenhang zuordnen. Einen konkreten Anhaltspunkt hinsichtlich der Provenienz der Stücke stellt indessen ihr Format dar. Kulisse KV.5.1 wurde, wie erwähnt, um ca. 120 cm gekürzt, sie war demnach ursprünglich ca. 773 cm hoch. Im Fall von KV.5.2 ist das Maß der Kürzung nicht angegeben, nach dem Augenschein dürfte die Länge des Leinwandumschlags jedoch die für KV.5.1 angegebene noch überstiegen haben, weshalb die Ursprungshöhe auf über 790 cm zu schätzen ist. Mit diesen Maßen waren die beiden Kulissen nicht nur für das Schlosstheater Ludwigsburg, sondern auch für das Opernhaus Stuttgart zu hoch.⁹⁵⁹ Demzufolge kommt als Herkunftsor nur das Ludwigsburger Opernhaus in Frage, das in den Jahren 1765 bis 1775 regelmäßig genutzt wurde.

Das sehr wahrscheinlich zum Ende des Jahres 1766 verfasste Dekorationsinventar Innocente Colombas zu den drei Hauptspielstätten des Hofes verzeichnet im Opernhaus Ludwigsburg keine Dekoration, zu der neuzeitliche Stadthauskulissen gehört haben könnten.⁹⁶⁰ Auch die Festoperninszenierungen, die in der Folgezeit hier nachweislich über die Bühne gingen, verlangten keine solche Ausstattung. Stadtdekorationen erschienen traditionell in Komödie und Tragödie,

⁹⁵⁸ AGR 1987–1995, Kulisse Sch.L. 5553.

⁹⁵⁹ Vgl. hierzu S. 240.

⁹⁶⁰ OLu/SLu/OSt 1766, S. 1–7.

aber auch in der Opera buffa, der Opéra comique, im Singspiel und im volkstümlichen Ballett. Nach allem, was über den Spielplan des großen Ludwigsburger Hauses bekannt ist, kamen hier zunächst Opera seria und Ballett zur Darstellung, für Schauspiele und kleinere Musiktheaterinszenierungen stand das Komödienhaus im Schloss zur Verfügung. Dort wurde ab 1766 auch das leichte Opernfach in Szene gesetzt. Damit einher ging die Darbietung einfacher Charakteränze wie ballet polonais, ballet de masques oder ballet de chasse – musikalisch machten sich auf diesem Felde vorwiegend einheimische Komponisten verdient. Im Laufe der 1770er Jahre, als das Aufführungsgeschehen mehr und mehr von den in Ausbildung befindlichen einheimischen Bühnenkräften bestritten wurde, trat dann die halb heitere, halb ernste Opéra comique in den Vordergrund, die zunächst im Theater auf der Solitude, später auch im Stuttgarter Opernhaus gegeben wurde, bis der Alltagsbetrieb ins Kleine Theater verlegt wurde. Das Vorhandensein einer Stadtdekoration im Fundus des Ludwigsburger Opernhauses belegt, dass auch in dieser, den bedeutenden Festanlässen vorbehaltenen Spielstätte mit der Zeit das leichtere Repertoire Berücksichtigung fand. Wann und in welcher Weise dies geschah, kann archivalisch nicht nachvollzogen werden.

Somit muss auch offenbleiben, zu welchem konkreten Anlass die Stadtdekoration, der die beiden Hauskulissen KV.5.1 und KV.5.2 angehörten, geschaffen wurde. Da Innocente Colomba kurz nach Anfertigung des Bühnenbildinventars seinen Abschied nahm, muss die Herstellung der besagten Szenerie in die Zeit seiner Nachfolge gefallen sein. Der Hof weilte bis 1775 in Ludwigsburg, und mit seinem Weggang endete auch die große Zeit des hiesigen Opernhauses. Die beiden Kulissen KV.1 und KV.2 sind demnach in die Jahre zwischen 1767 und 1775 zu datieren und im Entwurf Giosué Scotti zuzuweisen.

III.5.7 Zwei Stadthäuser

III.5.7.1 Darstellung, Erhaltung und Restaurierung

Die beiden Kulissen KV.6.1 und KV.6.2 stammen, nach Format und Erscheinungsbild zu urteilen, sehr wahrscheinlich aus demselben Zusammenhang. Beide Exemplare zeigen Stadthäuser aus einem Blickwinkel, der die Frontfassade in starker Verkürzung und eine Seitenfassade in bildparalleler Ansicht wiedergibt. Die linke Kulisse KV.6.1 stellt ein auffällig schmales Gebäude in schlichter Gestaltung dar. Über einem hohen, zweifach getreppten Sockel erheben sich zwei Geschosse mit jeweils einem hochrechteckigen Fenster an der Frontseite. Die Fensterrahmen sind aus hellem Holz gefertigt, die Scheiben durch Bleistegé unterteilt. Zwei einfache Gesimse trennen die Geschosse voneinander ab. Den oberen Abschluss bildet ein Satteldach mit roter Ziegeldeckung. Die rechte Kulisse KV.6.2 zeigt demgegenüber ein aufwendig gestaltetes Haus klassizistischen Stils. Der leicht vorkragende Sockel schließt oben mit einem gekehlten

Gesims, darüber erheben sich ein hohes Untergeschoss und ein niedrigeres Obergeschoss, wiederum bekrönt von einem Satteldach mit roter Ziegeldeckung. An der Frontfassade sind vier Fenster pro Geschoss zu sehen, an der nur teilweise sichtbaren Seitenfassade ein Fenster pro Geschoss. Die Fensterbänke sind einheitlich mit gekehlten Profilen und seitlichen Einzügen gestaltet. Als prägnantes Schmuckelement verleihen schlank gebildete, teilweise paarig angeordnete Lorbeerfestons der Fassade eine vornehme Eleganz.

Kulisse KV.6.1 befand sich vor der Restaurierung in stark angegriffenem Zustand.⁹⁶¹ Am Rahmen mussten etliche durch Wurmfraß beschädigte Teile ersetzt werden, die stark verschmutzte Leinwand wurde gründlich gereinigt, ausgefranste Ränder neu fixiert. Die Malschicht ist stellenweise erheblich reduziert, die Darstellung jedoch, trotz einiger weiträumiger Wasserflecke, vollständig erkennbar. Der Bildträger ist aus einer schmalen durchgängigen Leinwandbahn und neun kleineren Teilstücken – allesamt zweitverwendet – zusammengesetzt. Die durchgängige Bahn trägt als Relikt ihrer ursprünglichen Nutzung rückwärtig die Darstellung einer reich verzierten Rokoko-Architektur, auf einem der kleineren Stücke ist eine Partie von Nadelwald erkennbar (Abb. KV.6.1.b). Zu Kulisse KV.6.2 fehlen wiederum die Befundaufnahme und die Angaben zu den vorgenommenen Maßnahmen, es liegt jedoch eine grafische bzw. fotografische Dokumentation vor. Auch an diesem Stück sind Verluste an der Malschicht und Beeinträchtigungen durch Wasserflecke zu bemerken, die Darstellung ist im Ganzen jedoch gut erhalten. Der Bildträger besteht aus sechs Teilstücken, unter denen sich zwei längere Bahnen befinden. Das Material ist teilweise zweitverwendet, doch sind keine Bildmotive aus vormaliger Nutzung erkennbar.

III.5.7.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

Einen Anhaltspunkt hinsichtlich der Provenienz der beiden Exemplare erhalten wir wiederum durch ihre Größe. Mit Maßen von 595 bzw. 536 cm in der Höhe und 139 bzw. 145 cm in der Breite besitzen die Stücke Originalformate, die – soweit die aus den Archivalien zu beziehenden Kenntnisse hier eine Schätzung ermöglichen – im Stuttgarter Opernhaus für die Bühnenpositionen 5 und 7 in Frage kämen. Hinsichtlich einer zeitlichen Einordnung lassen sich wiederum stilistische Gesichtspunkte heranziehen. Im Fall von KV.6.1 ist die Fassadengestaltung verhältnismäßig unspezifisch, im Fall von KV.6.2 jedoch verweist das Dekor auf den sogenannten Zopfstil bzw. das Louis-seize, im Besonderen auf die zweite Phase dieser Stilausprägung, die etwa zwischen 1774 und 1790 anzusetzen ist und sich durch eine gesteigerte Eleganz und Verfeinerung der Gestaltungsmerkmale auszeichnet.⁹⁶² Gegenüber den beiden Kulissen KV.5.1 und KV.5.2, die dem italienischen Spätbarock nahezustehen scheinen, besitzt KV.6.2 die Erscheinung

⁹⁶¹ Siehe AGR 1987–1995, Kulisse Sch.L. 5552.

⁹⁶² Siehe Toman 2015, S. 145.

eines von französischen Vorbildern beeinflussten Objekts. Somit ist an eine Urheberschaft Nicolas Guibals zu denken, der seit dem Ausscheiden Giosué Scottis im Jahre 1777 die Gesamtleitung des Dekorationswesens bei Hofe innehatte.⁹⁶³ Diese Zuschreibung kann auch auf Kulisse KV.6.1 bezogen werden, die vermutlich im gleichen Zeitraum entstand.

Wie bereits angesprochen, wurden neuzeitliche Stadtszenen in erster Linie für das Schauspiel, aber auch für die Opera buffa, die Opéra comique, das Singspiel und das volkstümliche Ballett benötigt. Insbesondere ein Schauspielhaus musste mit Stadtdekorationen sowohl für komische wie auch für tragische Stoffe ausgestattet sein. Die Ausformung dieser beiden Sujets ging noch auf die Renaissance, primär auf die Bühnenbildtheorie des Sebastiano Serlio zurück, der die „scena comica“, die „scena tragica“ und die „scena satirica“ unterschied.⁹⁶⁴ Eine Stadtszene für die Komödie sollte einfache Wohnhäuser in gemischtem Baustil sowie ein Gasthaus umfassen, eine für die Tragödie vorwiegend Patrizierhäuser, Paläste und Sakralbauten. Im 18. Jahrhundert firmierte das seriöse Stadtbild teilweise als „Rue italienne“, im weiteren Verlauf auch modifiziert als „Place publique“ oder „Place antique“.⁹⁶⁵ Für die Ausstattung eines Theaterfundus konnte gegebenenfalls eine einzelne Stadtdekoration, die zu beiden Sujets passte oder durch Einfügen entsprechender Elemente thematisch in die eine oder andere Richtung gewandelt werden konnte, genügen. Im Schlosstheater Drottningholm beispielsweise blieb eine Stadtszene erhalten, die als klassisches Komödienspiel einzustufen ist, aber durch Kombination mit einem im Inventar dokumentierten Zweitprospekt, auf dem unter anderem ein Tempel dargestellt war, zu einem ernsteren Erscheinungsbild verändert werden konnte.⁹⁶⁶ Unter den genannten Aspekten erscheint von den beiden betrachteten Hauskulissen KV.6.1 eher für eine „scena comica“, KV.6.2 für eine „scena tragica“ geeignet. Beide Exemplare sind jedoch auch als Teile einer Dekoration denkbar, die heiteren wie ernsten Stoffen gleichermaßen gerecht werden sollte.

In den Fundus des als Komödienspielhaus konzipierten Ludwigsburger Schlosstheaters muss frühzeitig eine Stadtdekoration aufgenommen worden sein. Die Spielstätte wurde 1758/59 eingerichtet, erhielt ihre Innenausstattung unter der Leitung Innocente Colombras, und dieser verantwortete auch die Herstellung der Bühnendekorationen, die nach Aufnahme des Spielbetriebs schrittweise für das Haus angeschafft wurden.⁹⁶⁷ Das Inventar von 1766 dokumentiert neben den Hinterlassenschaften der hier aufgeführten kleineren Opern einen grundlegenden Schauspielbestand mit *Zimmer, Garten, Wald* und eben auch einer *Piazza*.

⁹⁶³ Siehe Krauß 1907a, S. 546. Zur Tätigkeit Nicolas Guibals für den württembergischen Hof siehe Semff 1989, S. 257, sowie Kp. II.3.4.1 und II.3.4.2 dieser Arbeit.

⁹⁶⁴ Siehe Haß 2005, S. 189–192.

⁹⁶⁵ Siehe Stribolt 2002, S. 67.

⁹⁶⁶ Siehe ebd., S. 67.

⁹⁶⁷ Siehe hierzu S. 185 f.

oder Statt, die 8 Kulissen auf beiden Seiten und einen Prospekt umfasste.⁹⁶⁸ Die Dekoration war vermutlich so angelegt, dass sie für komische wie tragische Stoffe gleichermaßen einsetzbar war. Die Schlosstheaterbühne besaß nur sieben Kulissengassen, die Anzahl der Stadthauskulissen überstieg demnach die der vorhandenen Positionen, was darauf hindeutet, dass einzelne Exemplare ausgetauscht werden konnten, um den Charakter der Szenerie nach Erfordernis zu wandeln. Dass die beiden erhaltenen Hauskulissen K-V.6.1 und K-V.6.2 zu dieser Ende der 1750er oder Anfang der 1760er Jahre entstandenen Dekoration gehörten, erscheint unter stilistischen Aspekten allerdings nicht plausibel. Ebenso wenig ist anzunehmen, dass zu einem späteren Zeitpunkt nochmals Stadthauskulissen für das Schlosstheater hergestellt wurden, da dieses nach dem Weggang des Hofes aus Ludwigsburg im Jahre 1775 weitgehend ungenutzt verblieb. Daher ist anzunehmen, dass K-V.6.1 und K-V.6.2 ursprünglich für ein anderes Haus geschaffen wurden. Über den weiteren Verbleib der unter Colomba für das Ludwigsburger Schlosstheater hergestellten Stadtdecoration ist nichts zu ermitteln.⁹⁶⁹

Nachdem der Hof 1775 nach Stuttgart zurückgekehrt war, konzentrierte sich das Aufführungsgeschehen wieder für einige Jahre auf das dortige Opernhaus. Mit der Zeit änderte sich der Spielplan maßgeblich, es dominierte zunehmend das leichtere Fach, und die Eleven der Carlsschule, die den Bühnenbetrieb mehr und mehr von den ausländischen Kräften übernommen hatten, übten sich gleichermaßen im italienischen, französischen und deutschen Singspiel, im Ballett und im heiteren wie ernsten Sprechtheater. Am 10. Mai 1777 trat zudem die einschneidende Neuerung in Kraft, dass fortan Eintrittsgelder erhoben und Abonnements ausgegeben wurden, was eine publikumswirksame Spielplangestaltung umso mehr erforderlich machte. In diesem Zusammenhang erscheint es nachvollziehbar, dass im Opernhaus eine Stadtdecoration benötigt wurde. Eine solche war im Fundus vermutlich noch nicht vorhanden, hatte man doch bis zum Weggang des Hofes im Jahre 1764 hier nur ernste, heroische Stoffe gespielt. Verantwortlich für eine entsprechende Neuanschaffung war sehr wahrscheinlich Nicolas Guibal. Die beiden Kulissen K-V.6.1 und K-V.6.2 könnten Teil dieser neuen Dekoration gewesen sein. Hinsichtlich ihrer formalen Anlage kann man sich die Stadtszenerie ähnlich der im Schlosstheater Drottningholm erhaltenen vorstellen, die in zeitlicher Nähe entstanden sein dürfte.⁹⁷⁰

⁹⁶⁸ OLu/SLu/OSt 1766, S. 8.

⁹⁶⁹ Dem Transferkonzept Christian Keims ist zu entnehmen, dass 1779 aus den Theatern in Tübingen und auf der Solitude jeweils eine Stadtdecoration ins Kleine Theater Stuttgart verbracht wurde, HStAS A 21 Bü 540. Die im Schlosstheater Ludwigsburg befindliche hingegen scheint zu diesem Zeitpunkt vor Ort verblieben zu sein. Vermutlich jedoch wurde sie später ebenfalls nach Stuttgart übernommen.

⁹⁷⁰ Die im Schlosstheater Drottningholm erhaltene Stadtszenerie lässt sich mit derjenigen identifizieren, die im dortigen Bühnenbildinventar des Jahres 1777 als „Stad“ verzeichnet ist, siehe Stribolt 2002, S. 67.

Nachdem im Jahre 1780 der regelmäßige Spielbetrieb in das Kleine Theater an der Stuttgarter Planie verlegt worden war und das große Opernhaus nur noch bei besonderen Anlässen genutzt wurde, verblieben im dortigen Fundus ausschließlich Bühnenbilder, die dem Genre der *Opera seria* zuzurechnen waren.⁹⁷¹ Dekorationsstücke für Schauspiel und leichteres Musiktheater dürfte man vorrangig ins Kleine Theater verbracht haben – auch die beiden Stadthauskulissen KV.6.1 und KV.6.2 könnten zeitweise dort gedient haben. Wie bereits erwähnt, müssen Teile des im Kleinen Theater befindlichen Bühnenfundus den Brand des Hauses im Jahre 1802 überdauert haben. Nach einer zwischenzeitigen Rückführung ins große Opernhaus zur Nutzung während des dortigen Interimsbetriebes könnten KV.6.1 und KV.6.2 zu Beginn des 19. Jahrhunderts in das Ludwigsburger Schlosstheater übernommen und dem neu formierten *Straßenbild* zugefügt worden sein.

III.5.8 Stadthaus mit Balkon

III.5.8.1 Darstellung, historische Umarbeitungen und Restaurierung

Die Kulisse KV.7, deren Maße 566×161 cm betragen, zeigt ebenfalls eine zweigeschossige Häuserfront, sie unterscheidet sich jedoch hinsichtlich der Malweise maßgeblich von den zuvor aufgeführten Exemplaren. Das Erdgeschoss der einachsigen Fassade wird von einem rundbogigen Eingangstor mit breiter schmuckloser Rahmung eingenommen. Im Obergeschoss befindet sich eine rechteckige Tür, die gleichfalls von einem schlichten Rahmenprofil eingefasst wird. Sie öffnet sich auf einen Balkon, der auf zwei kräftigen Konsolen ruht und dessen Brüstung von vier hochovalen Öffnungen durchbrochen wird. Die Fassade trägt kein weiteres Dekor. Den oberen Abschluss bildet ein rotbraunes Ziegeldach mit Kamin.

Im Fall von KV.7 fehlen die schriftlichen Angaben zum Vorzustand und zur Restaurierung, die vorhandenen Fotoaufnahmen von der Kulissenrückseite und die grafische Dokumentation der technischen Befunde geben jedoch einen Aufschluss über die komplexe Entstehungsgeschichte des Stückes.⁹⁷² Die durchgeschlagene Malerei einer Vorverwendung, diverse Anzeichen von Verlängerung und Verkürzung am Rahmen sowie ein oben umgeschlagenes Leinwandstück mit dem Relikt einer älteren Darstellung zeigen an, dass die Kulisse zwei Umnutzungen erfuhr. Der Bildträger bestand ursprünglich aus zwei parallelaufenden Leinwandbahnen. Sie trugen die heute noch auf der Rückseite durchscheinende Darstellung eines quaderförmigen Baukörpers, versehen mit einer Bogenöffnung und geziert von einer vertikalen Reihe kleeblattförmiger Rosetten. Gegenüber dem Gebäude waren ein niedriger Aufbau mit auskragender Deckplatte und rundbogiger Öffnung im Sockel sowie weitere Architekturelemente angeordnet.

⁹⁷¹ Siehe OSt 1781.

⁹⁷² AGR 1987–1995, Kulisse Sch.L. 5557.

Später wurde die Kulisse erhöht und zu einem Dorfhaus umgearbeitet.⁹⁷³ Dazu wurde der Rahmen am oberen Ende um ca. 80 cm angestückt, die Bildleinwand hingegen am unteren Ende verlängert und neu aufgenagelt – anschließend wurde die Vorderseite übermalt. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde die Kulisse wieder verkürzt, wobei man die zuvor angesetzten Latten so weit absägte, dass heute nur noch ihre abgeschrägten unteren Enden am oberen Abschluss des Rahmens zu erkennen sind. Das überständige Leinwandstück wurde nach hinten umgeschlagen. Die darauf befindliche Darstellung der Dachpartie des Dorfhauses war vor dem Anbringen der modernen Hinterspannung noch sichtbar und ist fotografisch dokumentiert. Die solchermaßen wieder gekürzte Kulisse wurde sodann mit der Stadthausfassade bemalt, die heute darauf zu sehen ist. Hierbei wurde der Pinsel verhältnismäßig summarisch geführt, und die Formen erscheinen auffällig kompakt, weshalb sich die Kulisse stilistisch von den übrigen, differenzierter gearbeiteten Exemplaren des *Straßenbildes* absetzt.

III.5.8.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

Komplexe Umarbeitungshistorien von Dekorationsobjekten waren an den württembergischen Hofbühnen sicherlich keine Seltenheit, sie sind jedoch nicht oft in solcher Genauigkeit nachvollziehbar wie im vorliegenden Fall. Den geschilderten Befunden zufolge maß die Kulisse K-V.7 ursprünglich ca. 570 cm in der Höhe und trug eine Architekturdarstellung. Die umseitig noch erkennbaren Bildmotive entsprechen denen, die sich auf den Rückseiten der Dorfhauskulissen K-IV.2.4 (vgl. Abb. 91) und K-IV.2.5 abzeichnen,⁹⁷⁴ weshalb davon auszugehen ist, dass die drei Exemplare ehemals zum selben Bühnenbild gehörten. Infolge der Rückkehr des Hofes nach Stuttgart muss Kulisse K-V.7 auf ca. 660 cm verlängert, mit der Darstellung eines Dorfhauses übermalt und in die Lusthausoper übernommen worden sein – sie erfuhr demnach die gleiche Weiterverwendung wie K-IV.2.4 und K-IV.2.5.⁹⁷⁵ Dem Malstil zufolge, den das kleine Darstellungsrelikt auf dem umgeschlagenen Stoffstück erkennen lässt, dürfte die Bearbeitung durch die Maler Holzhey und Bassmann erfolgt sein, die ab 1778 mit der Herstellung von Theaterdekorationen betraut waren und vermutlich auch die Kulissen K-IV.2.4 und K-IV.2.5 übermalt hatten. Die drei Exemplare dienten fortan als Teile einer Dorfszenerie, die zur Ausstattung komischer Opern, allegorischer Epilog oder volkstümlicher Ballette eingesetzt werden konnte. Nach den Maßen zu urteilen, die K-IV.2.4 und K-IV.2.5 heute noch besitzen und die für K-V.7 im ehemals verlängerten Zustand rekonstruiert werden können, besetzten die drei Stücke im Stuttgarter Opernhaus vermutlich die Bühnenpositionen drei, fünf und sechs.

⁹⁷³ Siehe hierzu auch S. 306.

⁹⁷⁴ Siehe hierzu S. 301 f.

⁹⁷⁵ Siehe hierzu S. 306 f.

Im frühen 19. Jahrhundert gelangten die drei Kulissen dann ins Schlosstheater Ludwigsburg – ob dies zum selben Zeitpunkt geschah, muss offenbleiben. K-IV.2.4 und K-IV.2.5 behielten ihr verlängertes Maß und ihre Dorfhausbemalung und wurden in die *Weinberggegend* integriert. KV.7 hingegen wurde auf die heutige Höhe von 566 cm gekürzt und zu einem Stadthaus umgestaltet. Die summarische, flächig angelegte Übermalung der Kulisse dürfte nicht mehr unter dem bis 1809 für den Hof tätigen, eher kleinteilig gestaltenden Victor Heideloff, sondern unter einem seiner Nachfolger vorgenommen worden sein. Vergleiche mit den Säulenkulissen der im Ludwigsburger Fundus erhaltenen Dekoration eines *Kerkers* lassen darauf schließen, dass in beiden Fällen dieselbe ausführende Hand tätig war. Der *Kerker* ist laut den Schlosstheaterinventaren des 19. Jahrhunderts dem Maler Alois Keim, Schwiegersohn und Mitarbeiter Victor Heideloffs, zuzuschreiben.⁹⁷⁶ Durch Keim könnte demnach auch die Umgestaltung von Kulisse KV.7 zum Stadthaus erfolgt sein. Vermutlich wurde diese Maßnahme durchgeführt, um ein ergänzendes Stück für das kompilierte *Straßenbild* im Ludwigsburger Schlosstheater zu erhalten – aufgrund der stilistischen Heterogenität der übrigen Bestandteile der Szenerie dürfte die summarische Malweise, die an KV.7 zur Anwendung gekommen war, nicht ins Auge gefallen sein. In Betracht zu ziehen ist jedoch auch, dass die Kulisse Teil der um das Jahr 1809 für das neu errichtete Theater Monrepos geschaffenen Stadtdekoration war und in der Folge an das Ludwigsburger Schlosstheater abgegeben wurde.

III.5.9 *Stadtvedute (Prospekt)*

III.5.9.1 *Darstellung und historische Umarbeitungen*

Der Prospekt KV.9, der ehemals als rückwärtiger Abschluss des *Straßenbildes* verwendet wurde, war noch im Jahre 1964 im Ludwigsburger Fundus vorhanden und ging danach aus unbekannten Gründen verloren.⁹⁷⁷ Der einzige bildliche Beleg, die 1922 von Konservator Christ angefertigte Fotoaufnahme, ermöglicht den verhältnismäßig detailgenauen Nachvollzug der Bildmotive, die Einschätzung des damaligen Erhaltungszustandes und die Benennung historischer Formatveränderungen.⁹⁷⁸

Die in kontrastreicher Malweise ausgeführte Vedute vereinigt Bauwerke mit antikischem Erscheinungsbild und solche, die barocke bzw. klassizistische Stilmerkmale aufweisen, in einer Darstellung. Ein langgestrecktes Gebäude, das links der Mitte in kurvigem Verlauf nach vorne tritt, zieht durch aufwendiges Baudekor den Blick auf sich. Die schmale Front ist mit einem Säulenportikus und einem von drei Akroteren bekrönten Giebel versehen, die Seitenfassade wird

⁹⁷⁶ Vgl. hierzu S. 273.

⁹⁷⁷ SSG Bühnenprospekte, o. S.

⁹⁷⁸ StAL EL 228 a I Nr 985.

von einer geschlossenen Reihe korinthischer Pilaster in Kolossalordnung und je zwei übereinander liegenden Fenstern im Bereich der Interkolumnien gegliedert. Rechts der Mitte erhebt sich ein Gebäude, dessen Front in ganzer Höhe von einer offenen Apsis eingenommen und gleichfalls von einem Dreiecksgiebel mit drei Akroteren bekrönt wird. Im Inneren der Apsis sind Figuren in Rundbogennischen erkennbar, die Apsiswölbung ist mit einer Kassettierung versehen. Ein massiver Baukubus am rechten Bildrand wird von drei Figurenfriesen im Basrelief und einem Konsolenfries entlang der Dachtraufe geziert. Die linker Hand sichtbaren Gebäude sind schlicht gestaltet und werden durch gleichmäßige Reihen rechteckiger Fenster und einfache Gesimse gegliedert. Zwischen den Häusern ragt ein schmuckloser Obelisk auf. Ein im Vordergrund platziert Trepnenabgang wird von schmiedeeisernen Geländern eingefasst. Zentral im Hintergrund erhebt sich ein dreigeschossiger Kirchturm mit drei konsolengestützten Umgängen und einer Kuppelhaube als oberem Abschluss. Dem sich anschließenden Kirchenschiff ist ein Säulenportikus vorgeblendet. Anbei befindet sich ein Baptisterium mit charakteristischem polygonalem Grundriss, woraus sich eine für italienische Städte typische Gebäudekombination ergibt.⁹⁷⁹ Die Szenerie überspannt eine weiträumige Himmelszone.

Die Darstellung beinhaltet architektonische Zitate, die in der gegebenen Kombination auf das barocke Rom Bezug nehmen und vom höfischen Publikum sicherlich auch mit dieser Stadt assoziiert wurden. Die Vedute besitzt den Charakter eines Architekturcapriccios, das auf die bauliche Erscheinung historischer Stätten rekurriert, ohne diese konkret abzubilden. Der Prospekt war solchermaßen für Inszenierungen mit dem Handlungsort Rom, aber auch zur Darstellung anderer städtischer Zentren mit antiker Vergangenheit verwendbar. Beim Betrachten der Vedute fühlt man sich an die gerne zitierte Anmerkung erinnert, mit der Herzog Carl Eugen Colombas ersten Entwurf zur *Campidoglio*-Szene in Jommellis *Ezio* (UA: Stuttgart 1758) kommentierte: „Diese Szene ist ganz neu zu machen, und solle der Dekorateur sich alle Mühe geben etwas großes und prächtiges an den Tag zu bringen“. Das Bestreben, ein beeindruckendes Architekturensemble zu gestalten, ist auch im vorliegenden Fall unverkennbar, wobei im Interesse einer dichten Gruppierung repäsentativer Baukörper die Schaffung logischer Raumbezüge hintangestellt wurde.

Der Stadtprospekt befand sich zum Zeitpunkt der Fotoaufnahme in angegriffenem, aber nicht nachhaltig beschädigtem Zustand. Die Farbschicht war in unterschiedlichem Maße berieben, stellenweise trat die Leinwand hervor. Die Fotografie gibt außerdem Hinweise auf Formatveränderungen am Objekt. An die originale Partie wurden an allen vier Seiten Erweiterungen angesetzt, die sich auf dem Foto durch abweichende Helligkeitswerte in der Malerei kenntlich machen. Für die Ansatzstücke dürften unterschiedliche Trägermaterialien verwendet worden sein, da die Farberhaltung erkennbar differierte. So hatte sich im Bereich der

⁹⁷⁹ Siehe Corboz 1994, S. 130.

unteren Ergänzung die Malfarbe in größeren Schollen abgelöst. Die Komposition wirkt stimmiger, wenn man die angestückten Partien außer Acht lässt und nur den originalen Teil der Darstellung betrachtet.

III.5.9.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

Anhand der erkennbaren Umarbeitungen lassen sich Vermutungen zur Provenienz des Stadtprospekts anstellen. Das Stück stammte offenbar aus einem der kleineren Theater Herzog Carl Eugens und wurde zur Nutzung in einem größeren Haus erheblich erweitert. Nach dem Ausmaß der Vergrößerung zu schließen, erfolgte sie im Hinblick auf eine Nutzung im Stuttgarter Opernhaus.

Die Nebentheater in Grafeneck, Kirchheim und Teinach, in denen vorwiegend Werke der Opera buffa gespielt wurden, kommen als Herkunftsstadt des Prospekts aus thematischen Gründen weniger in Frage, somit verbleiben das Theater in Tübingen, in dem ein breiteres Repertoire aufgeführt wurde, das Theater auf der Solitude, in dem ab 1771 die Eleven der Militärakademie und späteren Carlschule mit Werken aller Sparten auftraten, sowie das Kleine Theater an der Planie, in dem die Aufführungstätigkeit des jungen Künstlerpersonals ab 1780 fortgeführt wurde.⁹⁸⁰ Die größte Wahrscheinlichkeit besitzt die Annahme, dass der Stadtprospekt in den Jahren 1771 bis 1775 von Giosué Scotti für das Theater auf der Solitude entworfen und mit Hilfe von Eleven der Kunstabteilung ausgeführt wurde. Die künstlerische Disposition der Darstellung, insbesondere deren räumliche Anlage, die weniger auf Tiefenwirkung als vielmehr auf eine dekorative Verteilung der Bildelemente in der Fläche ausgerichtet ist, lässt sich zur Gestaltung des sehr wahrscheinlich von Scotti entworfenen Weinbergprospekts in Beziehung setzen. In der malerischen Ausführung repräsentiert die Stadtvedute nicht die künstlerische Höhe, die bei der Gestaltung der Prospekte zu den *Elysischen Gefilden* oder zur *Waldlandschaft* unter Colomba erreicht wurde. Auch dies spricht für eine Entstehung des Stückes in Zusammenhang mit dem Ausbildungsbetrieb auf der Solitude. Infolge des Umzugs der Akademie nach Stuttgart 1775 könnte man den Stadtprospekt in das dortige Opernhaus verbracht und zur Nutzung auf der großen Bühne entsprechend verlängert und verbreitert haben. Nach Einrichtung des Kleinen Theaters an der Planie könnte das Stück in den dortigen Fundus übernommen worden sein, wo es trotz seiner Übergröße nutzbar gewesen wäre. Die Möglichkeit, dass der Stadtprospekt erst nach 1780 unter Nicolas Guibal für das Kleine Theater geschaffen und nach dem Brand dieses Hauses für die Interimsnutzung in der Lusthausoper vergrößert wurde, kann ebenfalls nicht ausgeschlossen werden, besitzt jedoch unter künstlerischen Aspekten nur geringe Wahrscheinlichkeit.

⁹⁸⁰ Siehe hierzu S. 207, 217 f., 224 f.

Ein archivalischer Hinweis erlaubt eine Vermutung hinsichtlich des weiteren Itinerars des Stückes: Als im Jahre 1803 unter König Friedrich I. ein Alltagstheater in das ehemalige Reithaus in Stuttgart eingebaut wurde, gab man zur Erstellung eines Dekorationsfundus zahlreiche Neuanfertigungen in Auftrag, man holte jedoch auch einige ältere Bühnenbildelemente von verschiedenen Orten zusammen. Die bereits erwähnte Ausstattungsliste vom Oktober jenes Jahres, die im Staatsarchiv Ludwigsburg erhalten ist, gibt Aufschluss über die Provenienz der einzelnen Bestandteile.⁹⁸¹ Zur Szenerie „Straße“ wurde vermerkt, man habe hierfür den „alten Straßen Marcus-Platz mit sechs Kulissen benutzt, nebst einem Hintergrund des Akademie Theaters“⁹⁸² Bei diesem Hintergrund könnte es sich um den hier besprochenen Stadtprospekt gehandelt haben. Als das Reithaustheater im Jahre 1811 geschlossen wurde, verlegte man vermutlich einen großen Teil der zugehörigen Dekorationen ins Schlosstheater Ludwigsburg.⁹⁸³ Es ist durchaus denkbar, dass man den Stadtprospekt bei dieser Gelegenheit ebenfalls dorthin verbrachte und mit einem heterogenen Ensemble von Architekturkulissen unterschiedlicher Provenienz zum heute erhaltenen *Straßenbild* kombinierte. Da man den Prospekt für den Einsatz in der Stuttgarter Lusthausoper bereits vergrößert hatte, wäre er für die Bühne des Ludwigsburger Schlosstheaters zu groß gewesen, hätte dort aber ebenso genutzt werden können wie die Prospekte der *Elysischen Gefilde*, der *Waldlandschaft* und der *Weinbergegend*.

Hingewiesen sei darauf, dass die Darstellung auf dem Stadtprospekt motivische Bezüge zu Dekorationsobjekten und -entwürfen aus dem Kontext des Schlosstheaters Drottningholm, die ebenfalls in die 1770er Jahre zu datieren sind, aufweist. So erscheint in einer Skizze des Hofdekorateurs Erik Rehn ein Schlossgebäude mit zwei Seitenflügeln von ähnlicher Gestalt, wie sie der gekurvte Bau auf der Ludwigsburger Vedute besitzt. Ein gedrucktes Blatt von Reiner und Hermanus Vinkels aus dem Jahre 1775 wiederum, darstellend eine Szene aus *L'Enfant prodigue*, zeigt die Verbindung eines Kirchturms mit Rundhaube und eines Kirchenschiffs, dem ein Säulenportikus mit Dreiecksgiebel vorgeblendet ist, in ähnlicher Weise, wie sie auf dem Ludwigsburger Prospekt erscheint. Hieraus wird ersichtlich, dass an den damaligen fürstlichen Hoftheatern ein reger Rückgriff auf weit-hin verbreitete Gestaltungsvorlagen stattfand und dass dabei aus verschiedenen Quellen bezogene Motive versatzstückartig zusammengestellt wurden. Es ist davon auszugehen, dass nach dem Weggang Innocente Colombas, der eine individuelle Gestaltungweise bevorzugte, auch am württembergischen Hof in verstärktem Maße Bildelemente aus anderweitigen Kontexten übernommenen und kompiliert wurden. Hierfür sprechen auch die an den Dorfkulissen zu beobach-

⁹⁸¹ StAL E 18 I Bü 244.

⁹⁸² Der *Marcusplatz* war 1779 vom Theater Solitude ins Kleine Theater Stuttgart (Akademie-theater) verbracht worden, HStAS A 21 Bü 540, siehe auch S. 211. Möglicherweise war zum Zeitpunkt der Erstellung der Dekorationsliste zum Reithaustheater nicht mehr bekannt, dass auch der erweiterte Stadtprospekt ehemals aus dem Theater Solitude stammte.

⁹⁸³ Siehe hierzu S. 188.

tenden motivischen Bezügen zu Dekorationen im Bestand der Schlosstheater in Drottningholm und Litomyšl.

III.5.10 Auswertung

Die Szenerie *Straßenbild* wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus Bestandteilen unterschiedlicher Provenienz und Stilzugehörigkeit für die Bühne des Schlosstheaters Ludwigsburg kompiliert. Untersuchungen auf der Basis archivalischer Hinweise und restauratorischer Befunde erlauben nun eine weitgehende Einordnung der heterogenen Elemente in den Kontext des Theatergeschehens unter Herzog Karl Eugen und seinen Nachfolgern. Zwei Wandlungskulissen, die europaweit einzigen erhaltenen Exemplare ihrer Art, gehen auf Innocente Colomba zurück und dokumentieren seinen Erfindungsreichtum in der Gestaltung dynamischer Effekte auf der Bühne. Zwei gleichfalls außergewöhnliche, eine Brunnenwand formierende Kulissen sind im Entwurf Jean Nicolas Servandoni zuzuweisen. Sie stellen die einzigen auf den Pariser Hofkünstler zurückgehenden Dekorationsobjekte dar, die erhalten sind. Zwei Kulissen mit Darstellung spätbarocker Hausfassaden sowie der verlorene, aber in Abbildung dokumentierte Rückprospekt des *Straßenbildes* dürften unter der Leitung Giosué Scottis entstanden sein. Des Weiteren finden sich im Bestand der Stadtszenerie zwei Hauskulissen, die sehr wahrscheinlich von Nicolas Guibal entworfen wurden und von denen eine den eleganten Stil des Louis-seize repräsentiert. Die jüngste, aus zwei Umarbeitungen hervorgegangene Hauskulisse dürfte von Alois Keim, dem Schwiegersohn und Mitarbeiter des langjährigen Hofdekorateurs Victor Heideloff, geschaffen worden sein. Somit dokumentiert das *Straßenbild* die Tätigkeit von vier stilistisch eigenständigen Dekorationsleitern, die unter der Ägide Herzog Carl Eugens wirkten, sowie eines für König Friedrich I. tätigen Bühnenmalers.

Das *Straßenbild* steht paradigmatisch für die von den vormaligen barocken Gestaltungsprinzipien weitgehend gelöste Vorgehensweise bei der Bühnenbild-Kompilation am württembergischen Hof des frühen 19. Jahrhunderts. Die sicherlich häufig genutzte Dekoration ist – in noch höherem Maße als die zuvor behandelten – ein Beleg für die Bereitschaft König Friedrichs I., aufgrund wirtschaftlicher Erwägungen heterogene Arrangements auf der Bühne in Kauf zu nehmen. Dieser Praxis verdanken wir die Erhaltung einiger bedeutender Einzelobjekte spätbarocker Bühnenbildkunst. Dass sich hierunter weitere Stücke aus der Werkstatt Innocente Colombas und sogar eine Hinterlassenschaft Jean Nicolas Servandonis befinden, zählt zu den wesentlichen Ergebnissen dieses Kapitels.

III.6 Versatzungen

III.6.1 Schiff

Im Ludwigsburger Fundus blieb das Versatzstück eines Schiffes erhalten, das dem stilistischen Befund zufolge dem spätbarocken Konvolut zuzuordnen ist. Es misst 150 cm in der Höhe und 350 cm in der Länge. Der Bildträger ist aus sechs Teilen erstverwendeter Leinwand zusammengesetzt, die rundum angebrachten Applikationen bestehen aus Pappstücken, die auf die Rahmenkonstruktion aufgenagelt wurden.⁹⁸⁴ Das Schiff trägt rückseitig die Aufschrift „No: 4 Academie“. Es gehörte demnach zumindest zeitweise zum Bestand des Kleinen Theaters an der Planie in Stuttgart, das auch als Akademietheater bezeichnet wurde.

Das Schiff ist in schräger Ansicht von hinten dargestellt. Die Front- und die Heckpartie sind hochgezogen, die sichtbare linke Langseite ist durch Profile untergliedert. Im oberen Bereich des Schiffsrumpfes ist eine umlaufende Reihe ovaler Öffnungen zu sehen, des Weiteren sind zwei Taue an der Wandung befestigt. Die Heckpartie ist in Form einer Kabine ausgebaut und weist unterhalb der ovalen Öffnungen eine Reihe rechteckiger Fenster auf. Die obere Mitte des Hecks ist als schmal zulaufender Fortsatz ausgebildet, dessen Ende volutenartig eingekrümmt ist. Als weiteres Zierelement ist eine Lorbeer Girlande an der Oberkante des Rumpfes entlanggeführt. Das Schiff besitzt keinen Mast, und dem rückseitigen Befund zufolge war auch keiner vorhanden.⁹⁸⁵

Die Versatzung könnte zum ursprünglichen Bestand des Ludwigsburger Schlosstheaters gehört haben und nach der Aufnahme des Spielbetriebs am Kleinen Theater Stuttgart im Jahre 1780 dorthin abgegeben worden sein. Die rückwärtige Aufschrift könnte sie in Zusammenhang mit einer Magazinierung, die sowohl Objekte des Akademietheaters als auch des großen Opernhauses umfasste, erhalten haben. Die Handschrift entspricht derjenigen, mit der auf der Rückseite des Grafenecker Vorhangs Angaben zu dessen Provenienz angebracht wurden.⁹⁸⁶

Die Entstehung des Versatzstückes könnte noch in die Zeit der Dekorationsleitung Innocente Colombas fallen. Im Bühnenbildinventar des Jahres 1766 ist im Bestand des Schlosstheaters ein Schiff verzeichnet. Mehrere solche befanden sich zu diesem Zeitpunkt auch in den beiden Opernhäusern in Stuttgart und Ludwigsburg, diese dürften jedoch größer gewesen sein. Denkbar ist auch, dass das erhaltene Exemplar zu einem späteren Zeitpunkt für eine der kleineren Nebenbühnen geschaffen wurde, beispielsweise für die Solitude, als dort die Aufführungen der Theatereleven stattfanden. Auch die Möglichkeit, dass die Versatzung

⁹⁸⁴ Siehe AGR 1987–1995, Bühnenversatzung Sch.L. 5689.

⁹⁸⁵ Siehe ebd., Fotodokumentation.

⁹⁸⁶ Siehe Kp. III.9.

in den 1780er Jahren für das Kleine Theater geschaffen wurde, muss in Betracht gezogen werden.

III.6.2 Thron

Der Thron misst 521 cm in der Höhe und 149 cm in der Breite. Der Bildträger besteht aus zwei Bahnen erstverwendeter Leinwand, die auf einen Holzrahmen mit komplexer Verstrebung gespannt sind.⁹⁸⁷

Das in der Art einer Kulisse ausgebildete Versatzstück zeigt die Seitenansicht eines mit Gold und Silber beschlagenen und mit einem Stoffbaldachin versehenen Thrones. Man blickt auf ein neben dem Thron befindliches Postament, auf dem eine Vase mit Blumengebinde platziert ist. Die dahinter aufragende Thronrückwand besitzt eine am oberen und unteren Ende volutenartig eingerollte Seitenwange und einen tonnengewölbten oberen Abschluss mit einem Blattgebinde als Bekrönung. Die Front der Tonnenbedachung ist mit Rosetten in quadratischen Feldern verziert. Hinzu kommen eine Lorbeerblattgirlande, die über die Wölbung geführt ist, eine seitlich angebrachte große Volute sowie zwei herabhängende gewundene Kordeln. Die Schmuckformen sind durchweg vergoldet. In die Thronbedachung ist ein Baldachin eingefügt, der einen mit Schabracken verzierten Rand, ein seitlich herabhängendes Velum und eine Zackenkrone als oberen Abschluss aufweist. Die Ausstattung des Thrones lässt auf einen imperia- len Zusammenhang schließen.

Der Thron dürfte unter der Leitung Innocente Colombas geschaffen worden sein. Wahrscheinlich handelt es sich um eines der beiden Exemplare, die im Bühnenbildinventar des Jahres 1766 im Bestand des Opernhauses Ludwigsburg verzeichnet sind und ursprünglich aus dem Stuttgarter Opernhaus stammten.⁹⁸⁸

III.6.3 Balustrade

Die Versatzung ist 65 cm hoch und 201 cm breit. Sie besteht aus einem zweifach verstrebten Holzrahmen und einer Pappauflage, aus der die Balusterstruktur ausgeschnitten wurde.⁹⁸⁹ Als Sicherungsmaßnahme wurde zu einem späteren Zeitpunkt von hinten eine Verkleidung aus Maschendraht angebracht, um die fragile Substanz zu stabilisieren.

Die Balustrade wird seitlich von einem Pfeiler begrenzt. Die schlanken Baluster besitzen mittig einen Knauf, der in der Art von Kordelwerk durchbrochen ist. Vermutlich entstand die Versatzung unter der Leitung Innocente Colombas. Eine fantasievoll gestaltete Balusterform mit zentraler Einschnürung findet sich

⁹⁸⁷ Siehe AGR 1987–1995, Bühnenversatzung Sch.L. 5601.

⁹⁸⁸ OLu/SLu/OSt 1766, S. 7.

⁹⁸⁹ AGR 1987–1995, Bühnenversatzung Sch.L. 5666.

auch in seinem Entwurf zur *Gran Sala* in der Oper *Berenice*, aufgeführt 1771 am Teatro Regio in Turin. Motive dieser Art zeugen vom Bestreben des Dekorateurs, ungewöhnliche Formideen zu realisieren. Das Bühnenbildinventar des Jahres 1766 verzeichnet eine Balustrade im Bestand des Opernhauses Stuttgart.⁹⁹⁰

⁹⁹⁰ OLu/SLu/OSt 1766, S. 13.

III.7 Theatervorhang *Apoll und die Musen*

III.7.1 Beschaffenheit und Darstellung

Der Bildvorhang (Abb. KVII) misst 935 cm in der Höhe und 1145 cm in der Breite. Er besteht aus fünfzehn senkrecht verlaufenden Leinwandbahnen, von denen vier aus mehreren Teilen zusammengesetzt sind. Die Darstellung auf der Vorderseite wurde mit mager gebundenen Farben aufgemalt. Der Vorhang wurde für das Ludwigsburger Schlosstheater geschaffen und ist in den Maßen auf die dortige Bühnenöffnung ausgerichtet. Das Stück wurde in den Jahren 1993/94 im Rahmen der Sicherungsmaßnahmen am Ludwigsburger Bühnenfundus restauriert.⁹⁹¹

Die auf dem Vorhang dargestellte mythologische Szene ist in gebirgiger Gegend angesiedelt. Im Hintergrund ragt eine Felswand auf, die Vegetation deutet auf ein südliches Ambiente hin. Von oben schwebt Apoll auf einer Wolke herab, bekleidet mit einem roten, wehenden Mantel und umgeben von einer Lichtglorie. Mit der Rechten hält der jugendliche Gott eine Lyra an seiner Seite, die Linke weist mit ausgestrecktem Zeigefinger nach oben. Zu Füßen Apolls sind die neun Musen versammelt. Eine bevorzugte Stellung im Schein der Glorie nimmt Klio ein, die Muse der Geschichtsschreibung, deren Sphäre traditionell die Stoffe großer Bühnenwerke entstammen.⁹⁹² Sie hält in der Rechten die Trompete, mit der sie die Ruhmestaten der Menschheit verkündet, der linke Arm ruht auf einem Folianten, auf dessen Rücken „Thukydides“, der Name des ersten Geschichtsschreibers der klassischen Antike, zu lesen ist.⁹⁹³ Ihr gegenüber, als Rückenfigur gestaltet, erscheint Kalliope, die Muse epischer Dichtung und Wissenschaft, die Klio einen Lorbeerkrantz reicht. Sie stützt sich auf Folianten, die mit der Ilias, der Odyssee und der Aeneis die Hauptwerke der antiken Dichtung enthalten. Ebenfalls auf Klio weist Urania, die Muse der Astronomie, die durch ein Sternendiadem und die Armillarsphäre, auf die sie sich stützt, gekennzeichnet ist. Hinter Klio angeordnet sind die Musen des tragischen Schauspiels und der Komödie: Melpomene hält als Attribute einen Dolch in der erhobenen Rechten sowie zwei Szepter, einen Goldreif und eine Zackenkronen in der Linken, Thalia wiederum wird durch den Efeukranz auf ihrem Haupt und die Theatermaske in ihrer Linken ausgewiesen. Zu Seiten Krios am Boden sitzt Terpsichore, die Muse des Tanzes und des Chorgesangs, mit Blumen im Haar und einer Flöte in der Hand – letzteres Attribut ist ihr seltener beigegeben als das der Leier. Polyhymnia, die mit erhobenem Zeigefinger nach oben weist, trägt als Zeichen der Beredsamkeit eine Schriftrolle mit der Aufschrift „Suadere“ unter dem Arm – ihr

⁹⁹¹ Siehe AGR 1987–1995, Bühenvorhang Sch.L. 5541.

⁹⁹² Vgl. Esser 1998a, S. 45 f.

⁹⁹³ Zur Darstellung der Musen und ihrer Attribute siehe Bie 1894, Sp. 3238–3295.

wird traditionell auch die Hymnendichtung zugewiesen. Zu ihren Füßen sitzt Euterpe, als deren Bereich Musik und lyrische Poesie gelten und die zwei Flöten in der Rechten hält. Am Boden lagert, mit einem Saiteninstrument im Schoß, Erato, die Muse der Liebesdichtung. Unterhalb der Figurengruppe, hervorgehoben durch die Platzierung in der Mitte des Vordergrundes, erscheinen Utensilien der Malkunst (Palette, Pinsel), der Bildhauerei (Kopf- und Fußfragment) und der Zeichenkunst bzw. Architektur (Winkel, Zeichenpapier). Der entwerfende Maler bindet damit seine eigene Disziplin, die der Bildenden Künste, in die Sphäre der Musen ein, obwohl hierfür, dem tradierten Kanon zufolge, keine der neun Zeustöchter zuständig war. Durch die Platzierung der Utensilien nahe bei Kalliope wird die maßgebliche Rolle verdeutlicht, die den Bildenden Künsten – vergleichbar der Epik – bei der Verewigung der Menschheitsgeschichte zukommt. Zugleich werden sie dem ebenfalls von Kalliope vertretenen Bereich der Wissenschaft zugeordnet und erscheinen damit – der humanistischen Tradition folgend – nicht mehr als Teil des Handwerks, sondern der freien Künste.⁹⁹⁴

Oberhalb der mythologischen Versammlung ergießt sich eine Quelle über eine tiefe Einbuchtung im Felsmassiv. Durch die Anwesenheit des geflügelten Pegasos, der hinter der Bergkuppe aufsteigt, wird deutlich, dass es sich um die Hippokrene handelt, die Quelle, die der Mythologie zufolge durch einen Hufschlag des Musenrosses eröffnet wurde und deren Wasser den Dichtern Inspiration verleiht. Zugleich wird damit die Örtlichkeit als Berg Helikon kenntlich gemacht, an dessen Fuß die Hippokrene entspringt.⁹⁹⁵ Abseits der Musen am linken Bildrand lagert unter Palmen und umgeben von Schilfblättern ein bärtiger Flussgott, den Neckar repräsentierend. Er hält ein Ruder in der Hand und stützt sich auf ein Gefäß, dem Wasser entströmt. Die Allegorie des Flusses stellt die ideelle Beziehung zwischen der Gemeinschaft der Musen und dem Ort des Bühnengeschehens, der Residenz Ludwigsburg, her.⁹⁹⁶ Das Hoftheater Herzog Carl Eugens, unter dessen Regentschaft eine hochstehende Kunstpfllege erfolgte, wird durch die Gleichsetzung mit dem Helikon als Ort vorgestellt, an dem die Musen eine würdige Heimstatt gefunden haben.

⁹⁹⁴ Vgl. Esser 1998a, S. 47.

⁹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 47. Es handelt sich demnach nicht um den Parnass, an dem ebenfalls eine Quelle, die sogenannte kastalische, entspringt und der mit Bezug auf das am Fuße des Berges gelegene Heiligtum von Delphi ebenfalls als Aufenthaltsort der Musen gilt. Die Figur des Pegasos stellt vermutlich eine nachträgliche Ergänzung dar (siehe AGR 1987–1995, Bühnenvorhang Sch.L. 5542), die Kennzeichnung der Örtlichkeit als Helikon wäre somit als nicht original zu betrachten.

⁹⁹⁶ Die Figur hat bereits mehrere widersprüchliche Deutungen erfahren (siehe beispielsweise Scholderer 1994, S. 82, und Esser 1998a, S. 47). Wie das Ruder anzeigt, handelt es sich um die Allegorie eines schiffbaren Flusses und damit zweifellos um die Verbildlichung desjenigen, an dem die Residenz gelegen war. Flussallegorien zur Herstellung des regionalen Bezugs finden sich mehrfach auf Bühnenvorhängen, beispielsweise auf dem des Kurfürstlichen Opernhauses Mannheim (Franz Anton von Leydensdorff, 1770) und dem des Stadttheaters Ulm (Victor Heideloff, 1791). Siehe hierzu Bachler 1972, S. 38–40.

An hervorgehobener Stelle erscheinen Hinweise auf die am Theaterwesen beteiligten Künste. Ein links neben Apoll schwebender Putto hält Notenblätter zur Versinnbildlichung der Musik. Als unmittelbare Huldigung an den fürstlichen Auftraggeber finden sich zwischen den Noten die Initialen C H V W (Carl Eugen Herzog von Württemberg).⁹⁹⁷ Ein begleitender Putto verkündet mit der Trompete das Herrscherlob. Auf der gegenüberliegenden Seite präsentieren drei weitere Putti Attribute der Malkunst (Palette), der Dichtung (Buch) und der Architektur (Zirkel, Zeichenpapier).

Darstellungen Apolls und der Musen gehören zum grundlegenden Bestand bildlicher Ausstattungen von Theatern.⁹⁹⁸ Die vollständige Versammlung der Zeustöchter um den Musagetes auf Parnass oder Helikon als Motiv auf einem Bühnenvorhang ist allerdings als Ausnahme zu betrachten. Zwar sind auch hier häufig Musen zu sehen, jedoch meist nur einige von ihnen, verbunden mit anderen allegorischen Figuren.⁹⁹⁹ Bei der Wahl des Bildthemas für den Ludwigsburger Vorhang könnte Carl Eugen auf eine Anregung aus dem 1748 eröffneten Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth zurückgegriffen haben, wo Apoll und die Musen im großen Deckengemälde über dem Zuschauerraum verewigt sind.¹⁰⁰⁰ Die dortige Figur des Apoll weist so enge Bezüge zur Ludwigsburger Darstellung auf, dass eine Vorbildnahme naheliegend erscheint (Abb. 101–103). Insbesondere hinsichtlich der nach oben wehenden Mantelpartie besteht auffällige Übereinstimmung. Ob Entwurfsmaterial zum Bayreuther Deckengemälde am württembergischen Hof vorlag, ist nicht bekannt, weshalb der Weg der Übertragung nicht nachvollzogen werden kann. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass sich Carl Eugen sehr wahrscheinlich auch in diesem Punkt von den Eindrücken, die er in seiner Jugend in Bayreuth empfangen hatte, leiten ließ.¹⁰⁰¹

III.7.2 Datierung und Zuschreibung

Als Schöpfer des Musenvorhangs wird traditionell Innocente Colomba genannt, als Entstehungszeit des Stückes das Jahr 1763.¹⁰⁰² Archivalische Belege existieren jedoch für beide Angaben nicht. Die Zuschreibung zumindest des Entwurfs an Colomba erscheint indessen unter mehreren Gesichtspunkten plausibel. Zum

⁹⁹⁷ Vgl. Esser 1998a, S. 47 f.

⁹⁹⁸ Vgl. Scholderer, 1994, S. 81.

⁹⁹⁹ Als häufige Bildmotive auf Bühnenvorhängen sind beispielsweise die Göttin Athene in unterschiedlichen Handlungszusammenhängen oder Herrscherallegorien zu nennen, vgl. hierzu Bachler 1972, S. 37–64. (Die Angaben Bachlers zum Hauptvorhang des Ludwigsburger Schlosstheaters und zum „Teinacher Vorhang“ entsprechen nicht dem neueren Forschungsstand.)

¹⁰⁰⁰ Siehe hierzu Krückmann 1999, S. 9. Zur ungeklärten Zuschreibungsfrage siehe Roettgen 1999, S. 61–71; Rainer 2018, S. 108–111.

¹⁰⁰¹ Siehe hierzu S. 42, 51 und 203.

¹⁰⁰² Siehe beispielsweise Scholderer 1994, S. 81, mit Verweis auf Merten 1989, S. 37. Im Anschluss hieran Wenger 2011, S. 93.



Abb. 101 Anon.: *Apoll und die Musen*, Deckenfresko, 1748. Bayreuth, Markgräflches Opernhaus.



Abb. 102 Anon.: *Apoll und die Musen*, Deckenfresko, 1748, Ausschnitt. Bayreuth, Markgräflisches Opernhaus.



Abb. 103 Theatervorhang *Apoll und die Musen*, Zustand nach Restaurierung, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5541.

einen war der Theatralarchitekt kraft seines Amtes für die Gestaltung der Innendekoration des 1758/59 eingerichteten Ludwigsburger Schlosstheaters zuständig, und es sind auch nach Eröffnung des Hauses noch mehrere Aufenthalte des Künstlers zur Durchführung von Ausstattungsarbeiten vor Ort belegt.¹⁰⁰³ So liegt die Vermutung nahe, dass Colomba den Musenvorhang entwarf, dessen Herstellung in der Bühnenbildwerkstatt überwachte und, da das Objekt von Wichtigkeit war, sich auch an der Ausführung der Malerei beteiligte. Selbstverständlich ist eine solche Verantwortlichkeit allerdings nicht, bedenkt man, dass der Hauptvorhang des Ludwigsburger Opernhauses von Nicolas Guibal geschaffen wurde und jederzeit die Möglichkeit bestand, dass eine prominente Aufgabe dieser Art an eine selbständige arbeitende Kraft wie den renommierten Galeriedirektor vergeben wurde. Doch finden sich auf dem Ludwigsburger Musenvorhang etliche Bildmotive, die für die Kunst Innocente Colombas charakteristisch sind. Zu nennen ist hier der mit einer federbuschartigen Blattkrone versehene Palmenbaum, der ähnlich auf dem Bühnenbildentwurf zum *Platz vor der Stadt* aus der Stuttgarter Serie, dem Fresko mit dem *Opfer Melchisedechs* auf der Chorwand der Pfarrkirche zu Ramponio (1780–90) oder dem Pendentif-Gemälde mit Darstellung des Evangelisten Johannes in der Kirche Santa Maria Assunta in Berbenno (1791) erscheint.¹⁰⁰⁴ Eine Quelle, die als glatter Strom über eine Einbuchtung im Berg Rücken fließt, ist ebenso auf dem Prospekt zum Bühnenbild *Elysische Gefilde* zu sehen (Abb. K-I.3.5). Weitere Elemente der Landschaftsdarstellung auf dem Vorhang zeigen sich in vergleichbarer Form in erhaltenen Tafelgemälden Colombas. Auch die Ausführung der Figuren findet in gesicherten Werken des Künstlers ihre Entsprechung, so steht beispielsweise die Figur der Mondgöttin Diana im Gemälde *Diana und Endymion*, Brighton & Hove Museums, hinsichtlich der Bildung von Gesicht und Körper den Musengestalten auf dem Ludwigsburger Vorhang nahe.

Lässt sich solchermaßen der Entwurf zum Musenvorhang dem Tessiner Dekorateur zuweisen, so ist bei der Ausführung der Malerei von einer maßgeblichen Mitwirkung der Werkstatt auszugehen. Colomba dürfte die Arbeiten überwacht, sich aber auch selbst daran beteiligt haben.¹⁰⁰⁵ Dem Restaurierungsbericht zufolge entsprach die maltechnische Vorgehensweise bei der Herstellung des Werkes derjenigen, die an den Prospekten zu den Bühnenbildern *Elysische Gefilde* und *Waldlandschaft* – beides unter Colomba geschaffene Arbeiten – zu beobachten ist.¹⁰⁰⁶ Auf der Leinwand wurde eine ockerfarbene Vorzeichnung angelegt, anhand deren anschließend die Malerei in mehreren Schichten aufgetragen wurde. Während jedoch bei der Herstellung der Bühnenbildprospekte ein eher schematisiertes Vorgehen mit der Modulation von Licht und Schatten durch das

¹⁰⁰³ Siehe hierzu S. 182 und 185 f.

¹⁰⁰⁴ Siehe hierzu S. 118.

¹⁰⁰⁵ Zur Arbeitsteilung in der Dekorationswerkstatt siehe S. 71, 368 und 461.

¹⁰⁰⁶ AGR 1987–1995, Bühnenvorhang Sch.L. 5542.

Übereinandersetzen von Farbflächen in vorgegebenen Tönen zu beobachten ist, wurde der Hauptvorhang – wohl aufgrund seiner Bedeutung – in einem aufwendigeren, malerisch differenzierten Verfahren ausgeführt. Abgesehen von diesem funktionsbedingten Unterschied in der Vorgehensweise sprechen die technischen Befunde für eine Entstehung der drei genannten Objekte unter derselben Dekorationsleitung.

Wann genau der Ludwigsburger Musenvorhang hergestellt wurde, kann nicht mehr nachvollzogen werden – das vielfach genannte Datum 1763 erscheint denkbar, ist jedoch unbelegt. Das Stück könnte bereits 1758 zur Eröffnung des Schlosstheaters, aber auch in den Folgejahren bei verschiedenen Gelegenheiten entstanden sein. Die aufwendigen Veranstaltungen anlässlich der herzoglichen Geburtstage in den Jahren 1763 und 1764, die Ludwigsburg – zu jener Zeit noch Nebenresidenz – in hohem Maße einbezogen, könnten Anlass zu einer Aufwertung des Schlosstheaters gegeben haben. Auch infolge der dauerhaften Anwesenheit des Hofes in Ludwigsburg ab Herbst 1764 wurden im Theater mehrfach Ausstattungsarbeiten vorgenommen, so sind für das Jahr 1766 Umgestaltungen im Parterre nachweisbar.¹⁰⁰⁷ Im Zuge solcher Maßnahmen könnte auch der Hauptvorhang, dem möglicherweise ein einfacher Vorhang mit Interimscharakter vorausging, erneuert worden sein.

Im Bühnenbildinventar von 1766 ist am Ende der Aufstellung zum Schlosstheater Ludwigsburg ein „vorder vorhang“ genannt, bei dem es sich sehr wahrscheinlich um den bis heute erhaltenen Musenvorhang handelte.¹⁰⁰⁸ Mit Zunahme der Bühnenaktivitäten in den Sommerresidenzen Herzog Carl Eugens ab dem Jahre 1767 reduzierte sich die Aufführungstätigkeit im Ludwigsburger Schlosstheater und damit auch die Beanspruchung des Hauptvorhangs, weshalb dieser im Weiteren seinen verhältnismäßig guten Zustand bewahrte. Das Stück dürfte bis zum Ende der Regierungszeit Herzog Carl Eugens vor Ort verblieben sein. Als 1779 Dekorationen aus anderen Häusern in das Kleine Theater Stuttgart verbracht wurden, verfügte Carl Eugen, dass die übrige Ausstattung der beliehenen Bühnen nicht angetastet werden sollte, was gewiss auch den Hauptvorhang des Ludwigsburger Schlosstheaters betraf.¹⁰⁰⁹ Zu Beginn des Jahres 1804 wurde das Stück vorübergehend im neu eröffneten Reithaustheater Stuttgart eingesetzt, doch brachte man es bereits Ende März wieder an seinen angestammten Platz zurück, da im Schlosstheater Aufführungen vorgesehen waren.¹⁰¹⁰ Vermutlich

¹⁰⁰⁷ Siehe hierzu die Honorarabrechnung Giosué Scottis vom 3. Mai 1777, HStAS A 21 Bü 625.

¹⁰⁰⁸ OLu/SLu/OSt 1766, S. 9.

¹⁰⁰⁹ Vgl. S. 183.

¹⁰¹⁰ Die Ausleihe des Ludwigsburger Vorhangs war erforderlich geworden, weil das bei Hoftheatermaler Heideloff beauftragte neue Exemplar für das Reithaustheater noch nicht fertiggestellt war. Auskunft über den Vorgang geben ein Schreiben des Hofbaumeisters Thouret an die Theaterintendantanz vom 4. März 1804, Mus.Lu 3615 V 93, sowie zwei Schreiben der Theaterintendantanz an Thouret vom 26. und 27. März 1804, StAL E 18 I Bü 238.

verblieb der Vorhang von da an in situ bis in unsere Zeit.¹⁰¹¹ In den Jahren 1996 bis 2004 ließen die Staatlichen Schlösser und Gärten von einigen Ludwigsburger Bühnendekorationen Kopien anfertigen, so auch vom Hauptvorhang.¹⁰¹² Die Kopie befindet sich heute in vorderer Position an der Bühnenöffnung, das Original dahinter – beide können bei Bedarf herabgelassen und dem Publikum präsentiert werden.

¹⁰¹¹ Siehe Scholderer 1994, S. 81.

¹⁰¹² Freundliche Mitteilung von Dr. Felix Muhle, Restaurator der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg.

III.8 Theatervorhang *Musenreigen* ("Teinacher Vorhang")

III.8.1 Beschaffenheit und Darstellung

Der Bildvorhang (K-VIII) misst 970,5 cm in der Höhe und 817,4 cm in der Breite. Er besteht aus zwölf senkrecht verlaufenden Leinwandbahnen, von denen fünf aus zwei Teilen zusammengesetzt sind. Am oberen Ende wurde nachträglich eine Verlängerung aus zwei quer verlaufenden Leinwandbahnen angefügt. Die bildliche Darstellung auf der Vorderseite wurde mit mager gebundenen Farben aufgemalt. Rückwärtig sind vier Beschriftungen zu sehen: „Premier prospect de Graffeneck“ in roter Farbe, daneben, ebenfalls in roter Farbe, „No (?) Gra: forde-
rer“, unmittelbar darunter in schwarzer Farbe „Deinnacher prospect“, daneben,
stark verblasst, „vorh. (?) mit fig. 2“ (Abb. 104, 105). Diesen Angaben zufolge
wurde der Vorhang ehemals in den Opernhäusern von Grafeneck und Bad Tei-
nach eingesetzt. In den Akten des 20. Jahrhunderts erscheint er zumeist unter der
Bezeichnung „Teinacher Vorhang“. Das Stück wurde im Jahre 1994 im Rahmen
der Sicherungsmaßnahmen am Ludwigsburger Bühnenfundus restauriert.¹⁰¹³

Wie der Hauptvorhang des Ludwigsburger Schlosstheaters zeigt auch der Tei-
nacher Vorhang eine Darstellung mit Musenthematik. Wiederum ist der Ort der
mythologischen Versammlung eine gebirgige Gegend. Rechter Hand steigt ein
Felsmassiv auf, aus dem eine Quelle hervortritt und sich in breiten Strömen über
das Gestein ergießt. Linker Hand ragen Laubbäume empor, im Hintergrund sind
ein Zitronen- und ein Orangenbaum sowie eine Gruppe von Tannen zu sehen.

Im Vordergrund ist eine lebhafte Gesellschaft versammelt. Es handelt sich um
die neun Musen, die allerdings nur teilweise durch beigegebene Attribute ausge-
wiesen sind, sowie eine größere Zahl mythologischer Assistenzfiguren. Im Zen-
trum der Darstellung steht ein silberweißes Medaillon, auf dem das Profil des
Tragödiendichters Sophokles, umgeben von dessen Namenszug, abgebildet ist.
Eine Muse, die mit dem Rücken zum Betrachter gewendet ist und diesen über
die Schulter hinweg anblickt, trägt das Medaillon in ihren Händen. Vermutlich
handelt es sich um Terpsichore, die Muse des Tanzes, da sich neben ihr zwei
Putten um eine Leier streiten, das Attribut, das ihr zumeist beigegeben wird.¹⁰¹⁴
Dem Medaillon gegenüber steht Melpomene, ausgezeichnet durch das Tragen
einer Zackenkronen. Als Muse der Tragödiendichtung nimmt sie bei der Vereh-
rung des Sophokles die vorderste Stelle ein. Sie blickt empor zu einer in den
Lüften schwebenden Gruppe von Putten, die eine Blumengirlande halten, und
weist die geflügelten Träger mit der ausgestreckten Rechten auf das Medaillon

¹⁰¹³ Siehe AGR 1987–1995, Bühnenvorhang Sch.L. 5542.

¹⁰¹⁴ Siehe Bie 1894, Sp. 3238–3295.

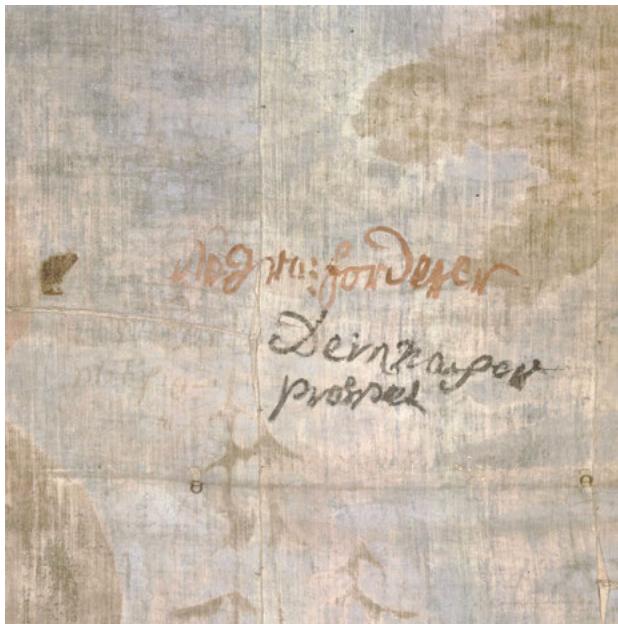


Abb. 104 Theatervorhang *Musenreigen* (Teinacher Vorhang), Zustand nach Restaurierung, verso, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5542.



Abb. 105 Theatervorhang *Musenreigen* (Teinacher Vorhang), Zustand nach Restaurierung, verso, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5542.

hin. Die Putten sind indessen damit beschäftigt, die eine Hälfte der Girlande an dem im Hintergrund befindlichen Orangenbaum anzuheften und mit der anderen Hälfte zu vereinen, die von einer weiteren Puttengruppe gerade an der Felswand festgemacht wird. Ein geflügelter Genius unterstützt die Girlandenträger, ein weiterer hält einen Lorbeerkrantz über das Dichtermedaillon. Drei unbekleidete Musen, auf einer über dem Erdboden schwebenden Wolkenbank gelagert, sind im Begriff, eine wohl zur Bekränzung des Medaillons gedachte Girlande mit Blüten zu bestecken.

Links vorne am Boden sitzend ist Erato dargestellt mit einer Laute in der Hand. Ein Putto hält ihr ein Notenblatt vor, von dem sie abliest. Zwei Schafe, die ihrem Vortrag lauschen, lagern zu ihrer Seite. Ein jugendlicher Satyr mit Bocksfell über der Schulter steht hinter Erato und ist im Begriff, zwei Klangbecken aneinanderzuschlagen. Rechts der Mitte haben sich Klio, die eine Trompete in der Hand hält, und eine ihrer Schwestern mit einem Satyr zum Tanz vereinigt, wobei sich alle drei an den Händen halten. Eine weitere Muse lagert am Boden, gestützt auf einen Felsblock, und hält eine Triangel in der Hand. Mittig im Vordergrund liegt ein Krummstab am Boden, ebenfalls ein Attribut der Terpsichore, daneben ein Tamburin. Unweit davon sind verschiedene Blasinstrumente zu sehen. Diese sind der Euterpe, Muse der Lyrik und des Flötenspiels, zuzuordnen, die vermutlich rechts unter den Tanzenden dargestellt ist. Die Szene ist von einer freudigen, gelösten Stimmung getragen und ist so zu deuten, dass die Anwesenden zu Ehren des auf dem Medaillon dargestellten Dichterfürsten ein Fest mit Musik, Tanz und Dekoration vorbereiten.

III.8.2 Provenienz, Datierung und Zuschreibung

Die rückwärtig auf der Leinwand angebrachten historischen Beschriftungen geben zur Kenntnis, dass der Musenvorhang in Grafeneck und Bad Teinach genutzt wurde. Da das Opernhaus Grafeneck 1763 errichtet und vermutlich auch gleich in Betrieb genommen wurde, das Opernhaus Teinach hingegen erst 1770 entstand, ist davon auszugehen, dass der Vorhang ursprünglich für Grafeneck geschaffen und später nach Bad Teinach transferiert wurde.¹⁰¹⁵ Die üblicherweise verwendete Bezeichnung „Teinacher Vorhang“ ist daher nur bedingt zutreffend.

Hinsichtlich der Datierung und Zuschreibung des Vorhangs sind den Archivalien aufschlussreiche Hinweise zu entnehmen. Maßgeblich ist dabei die Erkenntnis, dass die Angabe von Rudolph Krauß, Hofmaler Antonio di Bittio habe die Innendekoration des Theaters Grafeneck geschaffen,¹⁰¹⁶ auf einem Irrtum beruht. Zwar reichte di Bittio zwei diesbezügliche Kostenvoranschläge ein – den ersten

¹⁰¹⁵ Zu Bau und Nutzung der Opernhäuser in Grafeneck und Bad Teinach siehe Kp. II.4.3.1 und II.4.8.

¹⁰¹⁶ Vgl. Krauß 1907a, S. 499 f.

im Juni 1763, den zweiten im Juni 1764 –, die Ausführung von Arbeiten im Theater ist von seiner Seite jedoch nicht nachzuweisen.¹⁰¹⁷ Stattdessen gab auch Giosué Scotti eine Kostenschätzung ab, die günstiger ausfiel. Vorgesehen waren Malereien im Parterre, an der Decke und an der Galerie sowie die Fertigung eines Bildvorhangs. Dass die Ausstattung des Hauses tatsächlich durch Scotti geschaffen wurde, belegt eine Honorarabrechnung, in der dieser für das Jahr 1764 Arbeiten im Theater Grafeneck angibt.¹⁰¹⁸

Der Hauptvorhang für das Theater Grafeneck wurde sehr wahrscheinlich in der Stuttgarter Werkstatt ausgeführt, da dort die besten Voraussetzungen für ein solches Vorhaben gegeben waren. Zum damaligen Zeitpunkt hatte Giosué Scotti in Vertretung des in Arogno weilenden Theatralarchitekten Innocente Colomba die Werkstattleitung inne.¹⁰¹⁹ Es ist davon auszugehen, dass er den Grafenecker Vorhang entwarf und auch selbst bei dessen Ausführung mitwirkte. Von Colomba wissen wir, dass er insbesondere an Prospekte, die er als Stücke „von großer importanz“ bezeichnete, selbst Hand anzulegen pflegte. Die Vermutung liegt nahe, dass Scotti in gleicher Weise verfuhr – dies umso mehr, als er in den vorausgegangenen Jahren zu den aktivsten Kräften in der Werkstatt gehört hatte. Es empfiehlt sich also, den Grafenecker Bildvorhang im Hinblick auf die Beteiligung des Malers aus Laino näher zu betrachten.

Die verantwortungsvollste Aufgabe bei der Herstellung des Werkes stellte zweifellos die Ausführung der Figuren dar. Auf diesem Feld gehörte Scotti, der auch außerhalb des Hofes als Maler anerkannt war, zu den kompetentesten Kräften unter den Werkstattmitgliedern. Vergleichen wir die Figuren auf dem Grafenecker Vorhang mit solchen auf bestätigten Werken Scottis, lassen sich tatsächlich Kongruenzen feststellen, insbesondere hinsichtlich der Gesichtsbildung. Diesbezüglich stehen die Musen auf dem Grafenecker Vorhang beispielsweise der Figur der Mutter Anna im Wandfresko mit Darstellung der *Erziehung Mariens* in der Pfarrkirche von San Felice del Benaco nahe (Abb. 106, 107). Ebenso lässt sich die Engelsfigur im Fresko *Josephs Traum* in der besagten Kirche mit dem Lorbeer haltenden Genius auf dem Musenvorhang vergleichen (Abb. 108, 109). Sprechend ist auch die Gegenüberstellung der Allegorie der Malkunst auf dem Deckenfresko im Treppenhaus von Schloss Hohenstadt (vgl. Abb. 48) und der Muse Klio. Die elegante Rückenfigur der Muse mit dem Blütenkorb verrät ebenfalls Scottis geübte Hand und lässt sich beispielweise zu ähnlichen Motiven in den Pendantif-Fresken mit Evangelisten-Darstellungen, die der Maler in der Pfarrkirche zu Lonato del Garda hinterließ (vgl. Abb. 49, 50), in Bezug setzen. Solchermaßen deutet einiges darauf hin, dass Giosué Scotti die Ausführung der

¹⁰¹⁷ Über die nicht erhaltenen Kostenvoranschläge di Bittios informieren Schreiben des Theaternakkassiers Enslin vom 9. Juni 1763, HStAS A 21 Bü 959, 20, und des Theaterintendanten Bühler vom 23. Juni 1764, HStAS A 21 Bü 624, 1, 2. Siehe hierzu S. 194–196.

¹⁰¹⁸ HStAS A 21 Bü 625.

¹⁰¹⁹ Hierüber informiert beispielsweise ein Schreiben des Theaterintendanten Bühler an Herzog Carl Eugen vom 30. Januar 1766, HStAS A 21 Bü 625.

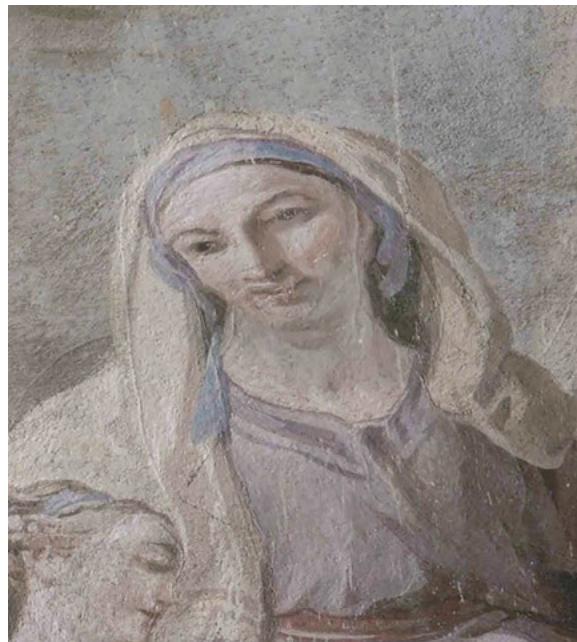


Abb. 106 Giosué Scotti: *Erziehung Mariens*, Wandfresko, um 1780, Ausschnitt. San Felice del Benaco, Pfarrkirche Santi Felice, Adauto e Flavia.

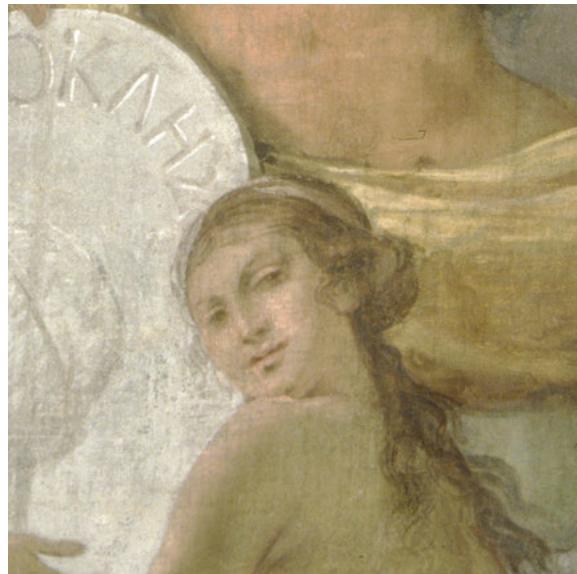


Abb. 107 Theatervorhang *Musenreigen* (Teinacher Vorhang), Zustand nach Restaurierung, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5542.



Abb. 108 Giosué Scotti: *Josephs Traum*, Wandfresko, um 1780, Ausschnitt. San Felice del Benaco, Pfarrkirche Santi Felice, Adauto e Flavia.



Abb. 109 Theatervorhang *Musenreigen* (Teinacher Vorhang), Zustand nach Restaurierung, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5542.

Figuren auf dem Grafenecker Vorhang übernahm. Hingegen dürften die Gewandungen zumindest teilweise von einem Mitarbeiter gestaltet worden sein. Die in schmalen Parallelfalten mit leuchtenden Weißhöhungen angelegten Stoffpartien, die an mehreren Figuren des Musenreigens zu beobachten sind, finden im Werk Scottis keine Entsprechung. Der Faltenwurf in seinen Arbeiten ist grundsätzlich großzügiger modelliert. Auch bei der Ausführung der Landschaftspartien, insbesondere des Felsenmassivs in der rechten Bildhälfte, dürften vorrangig andere Hände am Werk gewesen sein. Über die Gestaltung der großen Laubbäume in der linken Bildecke lässt sich wenig sagen, da die oberste Malschicht weitgehend verloren und von der Binnenzeichnung nichts mehr zu erkennen ist. Ganz dem Stil Scottis entspricht wiederum die von Putten getragene Blütengirlande. Üppige Blütenarrangements sehr ähnlicher Art nahm der Maler beispielsweise auch in seine Deckenfresken im Treppenhaus von Schloss Hohenstadt auf (vgl. Abb. 47).

Im Sommer 1764 dürfte der Hauptvorhang des Theaters Grafeneck erstmalig im Einsatz gewesen sein. Bis zum Jahr 1769 wurde hier während der Sommeraufenthalte des Hofes gespielt. 1770 errichtete man anlässlich eines Hoflagers das kleine Opernhaus im Kurbad Teinach. Da abzusehen war, dass das Haus nicht oft genutzt werden würde, wurde offenbar kein eigener Bühnenbildbestand angeschafft, sondern das Erforderliche ausgeliehen.¹⁰²⁰ Auch mit dem Hauptvorhang wurde in dieser Weise verfahren – man holte das Exemplar aus dem Theater Grafeneck herbei. Ungeklärt ist, was nach der kurzen Teinacher Spielzeit während des Julis 1770 mit dem Stück geschah. 1779 wurde mit dem Baumaterial des abgebrochenen Teinacher Hauses das Kleine Theater an der Planie in Stuttgart errichtet. Sollte sich der Grafenecker Vorhang zu jener Zeit noch in Teinach befunden haben, könnte er bei dieser Gelegenheit in die Hauptresidenz verbracht worden sein. Wahrscheinlicher jedoch ist es, dass er bald nach der Nutzung im Kurbad wieder ins Opernhaus Grafeneck zurückgeführt wurde. Ob hier nachfolgend noch Aufführungen stattfanden, bei denen das Stück im Einsatz war, ist allerdings nicht belegt. Im Tagebuch des Freiherrn von Buwinghausen-Wallmerode, das bis zum Herbst 1773 geführt wurde, ist diesbezüglich nichts verzeichnet. 1809 brach man das Opernhaus Grafeneck ab und verwendete das Baumaterial zur Errichtung eines Theaters bei Schloss Monrepos – gegebenenfalls wurde der Proszeniumsvorhang dorthin mit überstellt. Die Verlängerung an seinem oberen Ende wäre dann als Folge einer Nutzung im Theater Monrepos zu betrachten.

Im Dezember 1818, bei bevorstehendem Abbruch des Theaters Monrepos, wurden Dekorationen aus dem dortigen Fundus ins nahe gelegene Schloss Ludwigsburg transportiert, von wo sie ans Stuttgarter Opernhaus weitergeleitet werden sollten. Den diesbezüglichen Listen ist zu entnehmen, dass sich unter dem Transportgut auch zwei „vordere Vorhänge“ befanden.¹⁰²¹ Ein Schriftverkehr

¹⁰²⁰ Siehe S. 222.

¹⁰²¹ StAL E 20 Bü 686.

vom Februar 1823 wiederum gibt zur Kenntnis, dass sich der damalige Ludwigsburger Schlosskastellan Kammandel um die Erlaubnis bemühte, einige Dekorationsstücke, die man vor Ort gebrauchen konnte, zurückbehalten zu dürfen.¹⁰²² Aufgeführt wurde dabei, neben mehreren Bühnenbildelementen, auch der „erste Vorhang“. Bestätigt wurde dann von Seiten der Königlichen Hoftheaterdirektion die Erlaubnis zur Übernahme des „zweiten Vorhangs“, wobei es sich um das Grafenecker Exemplar gehandelt haben muss. In den Inventarbänden der Jahre 1866 und 1893 wird jeweils unter den aus Monrepos übernommenen Objekten ein „Prosceniumsvorhang, gelb mit Mittelthüre“ genannt. Die offenkundig fehlerhafte Bezeichnung dürfte daher röhren, dass die Vorhänge und Prospekte anlässlich einer solchen Inventarisierung zumeist nicht entrollt und geprüft wurden, sondern dass man von vorherigen Angaben ausging. Da sich unter den aus Monrepos übernommenen Dekorationsstücken auch das „Gelbe Zimmer“, das einen Vorhang mit zwei Mitteltüren besaß, befand, liegt es nahe, dass hier eine Verwechslung eingetreten war, die dann im Weiteren abgeschrieben wurde. Es kann demnach als gesichert gelten, dass der Grafenecker Vorhang über das Theater Monrepos ins Schlosstheater Ludwigsburg gelangte. In welcher Weise er nach der Übernahme genutzt wurde, dazu liegen keine Nachrichten vor.¹⁰²³ Festzuhalten ist, dass aufgrund der geschilderten Umstände ein bedeutendes Zeugnis der Theaterkultur in den Sommerresidenzen Herzog Carl Eugens bis heute erhalten blieb.

III.8.3 Künstlerische und ikonographische Gestaltung

Wie erwähnt, sind innerhalb der Darstellung auf dem Grafenecker Vorhang Unterschiede in der malerischen Gestaltung zu bemerken, dennoch ergibt sich eine harmonische Gesamtwirkung. Die Komposition – die Anlage der Landschaftspartien und die Verteilung der Figuren im Bildraum – erscheint ausgewogen und verrät einen versierten Blick. Im Farbkonzept, sofern der Erhaltungszustand hier ein Urteil zulässt, dominieren gedämpfte Brauntöne, die durch gleichmäßig verteilte leuchtende Farbflächen kontrastiert werden. Figuren und Gewänder sind in einer antikisierenden Formensprache gestaltet, die an Vorbildern aus dem Bereich der römischen Barockmalerei orientiert sein könnte. Durch eine Vielfalt gegenläufiger Bewegungsmomente wird eine belebte Bildwirkung erzielt, ohne dass dabei die Balance in der Gesamterscheinung verlorenginge.

Unter ikonographischen Aspekten ist die Darstellung als ungewöhnlich zu bezeichnen, womit sich auch die Frage nach ihrer inhaltlichen Deutung stellt. Die Musen rüsten zu einem Fest zu Ehren des Sophokles. Sie treten dabei ohne

¹⁰²² StAL E 20 Bü 675, siehe auch S. 272.

¹⁰²³ Für die Prosceniumsöffnung der Ludwigsburger Schlosstheaterbühne ist der Grafenecker Vorhang etwas zu schmal, er hätte demnach erweitert werden müssen, um als Hauptvorhang eingesetzt werden zu können.

ihren Führer Apoll Musagetes auf, der ihnen üblicherweise vorgesetzt ist, wenn sie in ihrer Gesamtheit erscheinen.¹⁰²⁴ Stattdessen befinden sich die olympischen Töchter in Gesellschaft einer vielköpfigen Schar geschäftiger Putten, geflügelter Genien und jugendlicher Satyrn, die zusammen mit ihnen die Festvorbereitungen treffen. Die Musen sind auch nur zum kleineren Teil durch Beigabe von Attributen gekennzeichnet – außer der Krone der Melpomene, der Trompete der Klio und der Laute der Erato sind noch einige weitere Musikinstrumente zu sehen, die jedoch teilweise achtlos am Boden liegen, weil sich die Besitzerinnen gerade einer anderen Beschäftigung zuwenden. Attribute der Wissenschaft und Gelehrsamkeit wie die Armillarsphäre der Urania, die Schriftrollen der Polyhymnia, die Folianten der Klio und der Kalliope ebenso wie die Theaterrequisiten Dolch, Szepter und Maske fehlen völlig.¹⁰²⁵ Überhaupt ist die Szene von einer gewissen unapollinischen Unordnung durchzogen, bedingt durch die Emsigkeit der Vorbereitungen. Die Putten sind mit der Dekoration des Ortes befasst, wobei sie an der großen, reich mit Blüten besteckten Girlande, die sie quer über die Talsenke spannen möchten, schwer zu tragen haben. Die halbwüchsigen Genien erfüllen dabei eine betreuende Funktion. Die Musen beteiligen sich an der Herstellung des Blumenschmucks, proben an der vorgesehenen Musik und üben sich im Tanz. Die beiden Schafe, die sich links im Bild friedlich aneinanderschmiegen, erscheinen als Symbole der Bukolik und der Beschaulichkeit.

Die Satyrn wiederum, die zum Gefolge des Dionysos, des Gegenspielers des Apoll, gehören, bringen ihrem Temperament gemäß eine ausgelassene Note in das Geschehen ein. Einer von Ihnen scheint durch das Schlagen der Klangbecken der Laute spielenden Erato den Rhythmus vorzugeben, der andere hat sich zwei Musen zum Tanz zugesellt. Dieser „Musenreigen“, nach dem der Vorhang zuweilen benannt wird, scheint in seiner Lebhaftigkeit nicht dem zu entsprechen, was über den Tanz der Zeustöchter gemeinhin berichtet wird. Die früheste Beschreibung des Musenreigens findet sich in der Theogonie des Hesiod, dem ältesten Zeugnis zur Musenmythologie überhaupt. Es heißt hier¹⁰²⁶

Und wie die Glieder, die zarten, sie dann im Permesso gebadet,
Oder in heiliger Flut des Olmeios, oder im Rossquell,
Ordneten sie nun zuhöchst auf des Helikons Gipfel den Reigen
Schön und lieblich und setzten den Schritte leicht schwebenden Fußes.

Während die Tänze des dionysischen Gefolges, der Mänaden und Satyrn, von wildem, ekstatischem Charakter sind und in der kultischen Versenkung bis zur Raserei führen können, wird der Musenreigen in den Quellen als gemessen, taktgebunden und von ruhiger Bewegung beschrieben.¹⁰²⁷ Dies entspricht der Natur der Schwestern als Wesen des Geistes, der Weisheit und Wissenschaft, der Kunst

¹⁰²⁴ Zur Verbindung Apolls und der Musen siehe Otto 1955, S. 54 f.; Groschner 1999, S. 18.

¹⁰²⁵ Zu den Musenattributen siehe Anm. 993.

¹⁰²⁶ Hesiodus/Eichberger 1930, S. 51.

¹⁰²⁷ Siehe hierzu Groschner 1999, S. 13 f.

und Erziehung. Aufgrund dieser Eigenschaften werden sie Apoll zugewiesen, dem Gott des Lichts, der Klarheit und der Ordnung.¹⁰²⁸ Der Kult der Musen war von alters her am Quellheiligtum der Erdmutter Gaia in Delphi angesiedelt, wo – inspiriert vom magischen Wasser – Weissagungen erfolgten. Später ging das Heiligtum an Apoll über, wodurch die Kulte der Musen und Apolls in Verbindung traten. Anderen mythologischen Traditionen zufolge besitzen die Musen jedoch auch eine weit zurückreichende Verbindung zu Dionysos, vermittelt durch die chthonischen Elemente, die im Heiligtum von Delphi vor dem Eintreffen des Apoll wirksam waren.¹⁰²⁹ Nach der Überlieferung verlassen die Musen im Winter Dephi, um einige Zeit bei Dionysos zu verbringen. Wieder eine andere Tradition vermittelt, dass Dionysos nach seiner Wiedergeburt bei den Musen Schutz suchte, als ihn seine mörderischen Ammen in Raserei zu töten trachteten. Das Dionysische als Sinnbild des zutiefst Menschlichen, des Emotionalen und Ekstatischen, ist den Musen demnach nicht völlig fremd. Auf dem Grafenecker Vorhang wenden sich die Olympierinnen dieser zumeist verborgenen Seite ihres Naturells zu und geben sich einem ausgelassenen Tanz hin, der als Sinnbild der Lebensfreude gedeutet werden kann.

Im Zusammentreffen von Musen und Satyrn auf dem Grafenecker Vorhang scheint die Vereinigung von apollinischem und dionysischem Prinzip, von Geist und Emotion, Otium und Negotium zum Ausdruck zu kommen. Die olympischen Musen lassen für einige Zeit ab von ihrer hohen Bestimmung als Hüterinnen von Wissenschaft und Kultur und begeben sich auf die Ebene der Fröhlichkeit, Entspannung und Unterhaltung. Der Sinnzusammenhang dieses ungewöhnlichen Bildkonzeptes erschließt sich, wenn man sich vor Augen führt, dass der Vorhang die Bühne in einem Sommersitz schmückte. Der Herzog und sein Gefolge kamen nach Grafeneck, um fernab des Getriebes der Residenz und losgelöst vom Zwang des höfischen Zeremoniells Erholung und Entspannung zu finden. Natürlich war diese Konstellation nicht frei von repräsentativem Charakter, so war der Herzog auch hier in der Pflicht, seinem Hofstaat angemessene Zerstreuung zu bieten und sich als kompetenter Inszenator höfischen Diversissements zu zeigen. Man ging auf die Jagd, unternahm ausgedehnte Spazierfahrten in der „Wurst“, einer besonders geländegängigen Karosse, und widmete sich ausführlich diversen Gesellschaftsspielen, die zu jener Zeit gerade in Mode waren.¹⁰³⁰ Im Opernhaus bot man bei diesen Gelegenheiten vorwiegend Werke der *Opera buffa*, die heitere, unterhaltsame Begebenheiten in ländlichem Ambi-

¹⁰²⁸ Siehe ebd., S. 18.

¹⁰²⁹ Siehe hierzu Otto 1955, S. 55 f.; Groschner 1999, S. 18.

¹⁰³⁰ Beschreibungen des Unterhaltungsprogramms während der sommerlichen Hoflager in Grafeneck finden sich im Reisetagebuch des Freiherrn von Buwinghausen-Wallmerode, siehe Buwinghausen/Ziegesar 1911, S. 69–76.

ente zum Thema hatten, außerdem gab es Komödie und Ballett.¹⁰³¹ Das ernste Opernfach konnte auf der kleinen Bühne nicht dargeboten werden. Die Szene auf dem Hauptvorhang des Hauses nimmt auf diese besondere Situation Bezug. Die vorgestellte Dichterverehrung durch ein heiteres Fest mit Musik, Tanz und Blumendekoration steht synonym für die Pflege der leichten Muse im höfischen Sommerquartier, für die Integration der Kunst in das adelige Freizeitvergnügen.

Wie jedoch ist in diesem Zusammenhang die Rolle des Sophokles zu sehen? Weshalb feiern die Musen den großen Tragödiendichter in einem Sommersitz, in dessen Theater keinerlei tragische Werke zur Aufführung kommen? Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass in der Darstellung auf dem Vorhang alle an einem Opernereignis beteiligten Künste – Musik, Tanz, Dichterwort und Dekorationskunst – sinnbildlich versammelt sind, wobei Sophokles den Wirkungsbereich der Dichtung vertritt. Wir haben also eine Allegorie auf das Operngenre vor uns, wie sie auch auf dem Hauptvorhang des Ludwigsburger Schlosstheaters gegeben ist, nur in einer weniger überhöhten, vielmehr heiter gelösten Anmutung. Darüber hinaus jedoch lässt sich im Bildgeschehen auf dem Grafenecker Vorhang eine Bedeutungsebene wahrnehmen, die auf die Rolle der Musiktheatersparten im höfischen Bühnenwesen Bezug nimmt.

Aristoteles schreibt im vierten Kapitel seiner Poetik, die Tragödie sei aus Improvisationen und damit aus Satyrhaftem entstanden.¹⁰³² Tatsächlich lassen sich ihre Anfänge auf den Bocksgesang im Rahmen des Dionysoskultes zurückführen, weshalb der Gott als der eigentliche Begründer sowohl des tragischen wie auch des komischen Dramas gesehen wird.¹⁰³³ Platon wiederum lässt im *Symposion* Sokrates sagen, ein und derselbe Mann müsse in der Lage sein, eine Komödie wie auch eine Tragödie zu schreiben, wodurch die Gleichrangigkeit beider Gattungen betont wird.¹⁰³⁴ Auch die *Opera seria* und die *Opera buffa* gehen letztendlich auf dieselbe Wurzel, das gesungene antike Drama, zurück. Der Verehrung des Sophokles auf dem Hauptvorhang des Theaters Grafeneck kann demnach eine bühnenprogrammatische Bedeutung zugemessen werden. Der berühmte Tragödiendichter, Vertreter des ernsten Bühnenfachs, erscheint zugleich als Symbol für die gemeinsamen Grundlagen, die alle Formen des Theaters, ernste wie komische, besitzen. Die Musen weisen durch ihr heiteres Dichterfest darauf hin, dass auch im Sommersitz eine ernstzunehmende Kunstform mit antiken Voraussetzungen gepflegt wird – letztendlich also erfolgt eine Legitimierung der *Opera buffa* durch die hierzu berufenen mythologischen Figuren, die Hüterinnen der Kunst.

¹⁰³¹ Giosué Scotti gibt in einer Honorarabrechnung vom 12. Dezember 1765 an, er habe im Juli und August jenes Jahres in Grafeneck Arbeiten „p(er) li balli per l'opera buffa, è commedia“ ausgeführt, HStAS A 21 Bü 625, wodurch nachgewiesen ist, dass zumindest in der Anfangszeit auch Komödie gegeben wurde. Das ab Herbst 1767 geführte Reisetagebuch belegt im Weiteren Aufführungen von *Opera buffa* und Ballett im Opernhaus, siehe S. 193.

¹⁰³² Aristoteles/Fuhrmann 2022, S. 14, 1449 a.

¹⁰³³ Zur Entwicklung der Tragödie siehe Riemer 2011, S. 10 f.

¹⁰³⁴ Siehe Platon/Burnet 1903, 223C.

Das inhaltliche Konzept zur Gestaltung des Vorhangs wurde Giosué Scotti sicherlich durch Berater am würtembergischen Hof vorgegeben. In der Umsetzung jedoch bewies der Maler aus Laino nicht nur künstlerische Kompetenz, sondern auch einige Fantasie, insbesondere in den humoristischen Komponenten der Darstellung. Der kleine Putto, der unbedingt beim Tragen des Medailloons helfen m chte und dabei in eine beenge, etwas pikante Situation gerät, entlockte sicherlich nicht nur der bedrängten Muse ein amusierte Lächeln. Die geschäftigen Putten, die sich mit dem Halten der üppigen Bl tengirlande abm hen und sich dabei in alle erdenklichen Fluglagen begeben, sind nicht weniger feinsinnig beobachtet, desgleichen der Kleine, der Terpsichores Leier erbeutet hat und sich sogleich von einem Neider verfolgt sieht. Erato widmet sich zwar mit Ernst der Ausf uhrung ihrer Kunst, doch scheint ihr das vorzutragende Stück fremd zu sein, da sie des Notentextes und rhythmischer Unterstützung bedarf. Hingewiesen sei auch auf den Umstand, dass die herabstürzende Quelle am Erdbo den eine langgezogene Pfütze hinterlässt und dass einige der abgelegten Instrumente vom Wasser erreicht werden, was dem anschließenden Gebrauch nicht förderlich sein dürfte. Giosué Scotti, Vater von neun Kindern, zeigt sich hier als ideenreicher Erzähler allzu menschlicher Befindlichkeiten und Situationen. Sein Gesp r  für Ausdruckswerte in Physiognomie und Gestus wird auch durch anderweitige Arbeiten dokumentiert.¹⁰³⁵ Die kleinen „Humoresken“, die er in die Grafenecker Musenszene einbrachte, d rfsten Herzog und Hofstaat immer wieder Augenblicke des Vergnügens bereitet haben, noch ehe sich der Vorhang hob, um die Bühne für das Spiel der Opera buffa freizugeben.

¹⁰³⁵ Siehe hierzu S. 162.

IV Zusammenfassung der Ergebnisse

Die Untersuchung der spätbarocken Bühnendekorationen im Fundus des Schlosstheaters Ludwigsburg erfolgte vor dem Hintergrund des Theatergeschehens am württembergischen Hof in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der Entwicklung der herzoglichen Spielstätten und ihrer Ausstattungsbestände sowie der Tätigkeit und des künstlerischen Profils der verantwortlichen Dekorationsleiter. In die Betrachtung der einzelnen Bühnenbildelemente hinsichtlich ihrer Darstellung, Beschaffenheit und künstlerischen Gestaltung wurden vielfältige Quellenhinweise zur Entstehungs- und Nutzungs geschichte der Stücke sowie restauratorische Befunde einbezogen. Auf dieser Basis ist es nun möglich, nahezu jedes der betrachteten Objekte in seiner Provenienz zu bestimmen, einem der Dekorationsleiter zuzuschreiben und entweder auf das Jahr genau oder auf einen Zeitraum von wenigen Jahren zu datieren.

Wesentliches Ergebnis der Untersuchungen ist die Erkenntnis, dass entgegen der bisherigen Forschungsmeinung ein großer Teil der spätbarocken Dekorationsstücke noch auf die Zeit zurückgeht, in der Theatralarchitekt Innocente Colomba am württembergischen Hof wirkte. Unter seiner Leitung entstanden die drei Versionen *Elysischer Gefilde*, aus denen das heute erhaltene Bühnenbild zusammengesetzt ist. Zwei der zugehörigen Kulissen lassen sich auf das Jahr 1760 datieren und als die ältesten Stücke des gesamten Fundus benennen. Sechs Exemplare entstanden vermutlich 1763 – es war dies das Jahr, in dem der Aufwand für das Theater- und Festgeschehen seinem Höhepunkt zustrebte, und zudem eine Phase, in der eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Innocente Colomba und dem bei Hofe hochangesehenen Ballettmeister Jean Georges Noverre bestand. Vier Kulissen sowie der Prospekt lassen sich auf das Jahr 1766 zurückführen und somit auf die Spätphase von Colombas Tätigkeit in Stuttgart. Hier kündigten sich bereits die erheblichen Einsparungen an, die im Folgenden dem hohen Niveau des württembergischen Theaterwesens ein vorläufiges Ende bereiten sollten. Am Prospekt der *Elysischen Gefilde* macht sich dies dadurch kenntlich, dass teilweise ausgewaschene Leinwandbahnen von älteren Dekorationen verwendet wurden.

Die Bestandteile der Szenerie *Waldlandschaft* sind – abgesehen von wenigen späteren Ergänzungen – ebenfalls mit Colomba in Verbindung zu bringen. Der großartig komponierte Prospekt stammt aus dem Jahre 1761 und damit noch aus einer Zeit, da in der Bühnenbildproduktion des Hofes aus dem Vollen geschöpft werden konnte. Die zugefügten Kulissen wiederum dürften – mit einer Ausnahme – 1766/67 entstanden sein und sind durch die ungeschönte Darstellung natürlicher Gegebenheiten gekennzeichnet. Vermutlich ein Jahr früher entstanden die drei zur *Felsenszene* gehörigen Rahmenkulissen einer verlorenen Bergdekor ation, die aufgrund vielfältiger Umarbeitungsspuren erkennen lassen, dass sie eine rege Nutzung an verschiedenen Hofbühnen erfuhren. Aus dem Bestand des

Straßenbildes sind das auf 1762 zu datierende Teilstück einer Umfassungsmauer sowie die beiden außergewöhnlichen, 1765/66 entstandenen Arkadenkulissen mit Wandlungsfunktion dem Oeuvre Colombas zuzurechnen, hinzu kommen die drei vermutlich in den frühen 1760er Jahren entstandenen, vielseitig einsetzbaren Versatzungen, ein Schiff, einen Thron und eine Balustrade vorstellend. Damit erhalten wir einen unerwartet weitreichenden Einblick in die praktische bühnenbildnerische Arbeit des Theatralarchitekten, insbesondere, was die Realisierung naturräumlicher Sujets betrifft. Auch der Hauptvorhang des Schlosstheaters mit Darstellung *Apolls und der Musen* am Fuße des Helikon dürfte im Entwurf und zumindest teilweise in der Ausführung auf Colomba zurückgehen, wobei wiederum signifikante Aspekte in der Gestaltung der Landschaft und in der Figurenbildung auf den Ticinesen verweisen.

Innocente Colomba strebte in seiner Tätigkeit als Bühnenbildner von Beginn an nach einer täuschend echten Nachahmung der Natur. Zeugnisse vermitteln, dass er auf diesem Felde eine hohe Befähigung erlangte. Die von ihm hinterlassenen Tafelbilder belegen seine intensive Beschäftigung mit Landschaftsthemen, denen er sich mit akribischer Detailtreue näherte. In seine Tätigkeit am württembergischen Hof brachte er diese Fähigkeiten mit ein, was einer der Gründe dafür gewesen sein dürfte, dass seine Dekorationen beim Publikum großen Anklang fanden. Darüber hinaus belegt die elaborierte Funktionalität der beiden Wandlungskulissen das Streben des Dekorateurs nach einer möglichst illusionistischen Gestaltung des Szenenraums auf der Basis bühnentechnischer Errungenschaften wie auch seinen Wunsch, das Publikum durch überraschende visuelle Effekte zu beeindrucken. Dass dabei Elemente der Bühnendekoration als handlungsinterpretierendes Mittel mit dynamischer Qualität eingesetzt wurden, zeugt vom hohen Stellenwert, der dem Ausstattungswesen im theatralen Ereignis zugemessen wurde, und von der maßgeblichen Rolle des Dekorateurs bei der Entwicklung der Gesamtkonzeption.

Zu bedauern ist, dass uns der erhaltene Bestand keinen nennenswerten Einblick in das Schaffen Colombas im Bereich der Architekturdarstellung vermittelt – hier sind wir auf die wenigen, nur in Reproduktion überlieferten Stuttgarter und Turiner Entwurfszeichnungen (ehem. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart und Sammlung Pogliaghi, Varese) angewiesen. Diese Zeugnisse lassen erkennen, dass der Dekorateur Anregungen von Hofbaumeister Philipp de La Guêpière empfing, dessen Arbeiten im frühklassizistischen Stil wohl Colombas Neigung zu klaren Raumdispositionen entgegenkamen. Zur bewussten Anwendung antiken Dekors im Sinne des *goût grec* dürfte es im Schaffen Colombas jedoch erst nach dem Auftreten Jean Nicolas Servandonis, der am Hof mit der Verwendung von Antikenzitaten in der Szenengestaltung ausgesprochenen Beifall fand, gekommen sein. In den Stuttgarter Entwürfen, die sehr wahrscheinlich in der Spätzeit Colombas am württembergischen Hof entstanden, wie auch in den wenige Jahre danach für das Teatro Regio in Turin geschaffenen Blättern zeigte sich der Künstler in der Handhabung solcher Stilmittel sehr geschickt, was seinen Ruf als bedeutenden

Vertreter des spätbarocken Klassizismus begründete. Für Colomba war es jedoch ein vordringliches Anliegen, solche Formvorgaben in individueller Weise umzusetzen. Sein Streben war auf das stete Entwickeln neuer Gestaltungsideen gerichtet, mit denen er das höfische Publikum zu „surprenieren“ vermochte.

Von den fünfzehn Aufsehen erregenden Dekorationen, die Jean Nicolas Servandoni nach seinem etwas mehr als ein Jahr währenden Engagement in Stuttgart hinterließ, wurden zumindest dreizehn noch auf viele Jahre hinaus genutzt, weshalb sein Wirken als nachhaltig für das Bühnenschaffen am württembergischen Hof bezeichnet werden kann. Dass sich in der Doppelkulisse mit Darstellung einer *Brunnenwand* ein von Servandoni entworfenes Objekt im Ludwigsburger Fundus erhalten hat, darf ebenfalls zu den besonderen Ergebnissen der Untersuchung gezählt werden. Die beiden klug aufeinander abgestimmten Bestandteile geben uns eine Vorstellung davon, wie der kreative Dekorateur seine Ideen auf der Bühne zu realisieren verstand – ein umso wertvollerer Erbe, als zu den hochgerühmten Bühnenausstattungen, die Servandoni an Fürsten- und Königshäusern in ganz Europa schuf, nur ein sehr geringes Anschauungsmaterial vorliegt. Dass der Chevalier mit der erhaltenen *Brunnenwand* eine Doppelkulisse von besonderem perspektivischem Aufbau hinterließ, darf für einen Künstler, dessen Leistungen auf dem Gebiet der Raumillusion allenthalben gelobt wurden, als folgerichtig erachtet werden.

Der im Fundus erhaltene Teilbestand einer *Kulturlandschaft* ist als Arbeit Giacomo Scottis anzusprechen, der damit aus dem Schatten seines Vorgängers und Förderers Innocente Colomba tritt. Bei der Konzeption der vermutlich im Herbst 1767 für das Theater Kirchheim geschaffenen Szenerie gelang ihm – unter Einbezug von Stilparametern des Rokoko – die naturnahe, abwechslungsreiche Schilderung eines ländlichen Ambientes, das durch malerische Unordnung charakterisiert und dadurch der höfischen Sphäre gegenübergestellt wird. Die Komponenten der *Kulturlandschaft* wurden später – vermutlich unter dem nachfolgenden Dekorationsleiter Nicolas Guibal – für das Stuttgarter Opernhaus vergrößert, im selben Zeitraum dürfte die Gruppe von Dorfhauskulissen geschaffen worden sein, mit der das Bühnenbild zu einem großzügigen ländlichen Idyll ergänzt werden konnte. Die bis heute erhaltene *Weinberggegend* ist als Auswahl aus dem Bestand dieser komplizierten Dekoration zu betrachten. Auf Scotti dürften des Weiteren zwei Stadthauskulissen, die vermutlich aus dem großen Ludwigsburger Opernhaus stammen, zurückgehen. Und nicht zuletzt ist ihm der ikonographisch interessante Hauptvorhang des Theaters Grafeneck zuzuschreiben, der uns die Fähigkeit des lombardischen Malers zur geschickten Komposition einer vielfigurigen Szene und feinsinnigen Gestaltung eines humoristischen Geschehens erweist.

Dem Zeitraum, in dem Nicolas Guibal die Dekorationsleitung bei Hofe innehatte, lassen sich unter den im Fundus erhaltenen Objekten neben den bereits genannten Dorfhaus- noch zwei Stadthauskulissen sowie eine Felsenkulisse zuord-

nen. Guibal, dem eine glänzende Karriere als Ausstattungsmaler und Berater Herzog Carl Eugens beschieden war, widmete sich lange Jahre nur bei besonderen Anlässen der Theatermalerei, übernahm in seiner reifen Schaffensphase jedoch noch das Entwerfen von Szenerien und Kostümen. Insbesondere eine Hausfassade im eleganten Zopfstil lässt sich mit dem Geschmack des in Nancy, Paris und Rom ausgebildeten Künstlers verbinden, dessen Arbeit für den Hof trotz zahlreicher Kriegsverluste noch immer durch einige repräsentative Wand- und Deckengemälde gegenwärtig ist. Da Guibal die Dekorationsleitung nur nebenamtlich versah, ist zu vermuten, dass die beiden Bühnenmaler Sebastian Holzhey und Franz Bassmann, denen die Ausführung der Objekte oblag, auch entwerfend tätig waren, beispielsweise in Zusammenhang mit der Herstellung der pittoresken Dorfhauskulissen.

Der größte Teil der in Ludwigsburg erhaltenen spätbarocken Dekorationsstücke entstand im Laufe der 1760er Jahre und ist folglich älter als bisher vermutet – eine kleinere Anzahl von Objekten entstammt den 1770er, möglicherweise auch den 1780er Jahren. Somit ergibt sich ein instruktiver Einblick in die Bühnenbildgestaltung am württembergischen Hof unter vier künstlerisch eigenständigen Dekorationsleitern. Zwar vermögen die kompilierten Szenerien und ihre mehrheitlich stark veränderten Bestandteile nur noch eine bedingte Vorstellung vom Erscheinungsbild der Originalversionen und von den Intentionen der verantwortlichen Künstler zu vermitteln. Dennoch gewinnen wir durch die qualitätvolle malerische Ausführung und die noch immer faszinierende Gesamtwirkung der erhaltenen Ensembles einen Eindruck vom Glanz, der einstmals auf den Hofbühnen Herzog Carl Eugens entfaltet wurde.

Die Erkenntnisse zur kunsthistorischen Einordnung des betrachteten Ludwigsburger Bestandes ermöglichen es nun auch, diesen zu den Bühnenbildsammlungen in den Schlosstheatern von Český Krumlov, Drottningholm und Litomyšl in Bezug zu setzen. Der Krumauer Fundus wurde, mit Ausnahme weniger Stücke anderweitiger Provenienz, in den Jahren 1766/67 als stilistisch homogene Ausstattung geschaffen. Im 1766 neu eingerichteten Theater in Drottningholm hingegen haben sich – ähnlich wie in Ludwigsburg – aus verschiedenen Spielstätten des schwedischen Königshofs stammende und von verschiedenen Händen entworfene Dekorationen erhalten. Darunter befinden sich einige wenige Stücke, die noch in die späten 1760er Jahre zu datieren sind, das Übrige entstammt den 1770er bis 1790er Jahren. Der Bühnenbildbestand von Litomyšl wiederum wurde im Jahre 1797 geschlossen in Auftrag gegeben. Somit ist festzuhalten, dass diejenigen Objekte im Ludwigsburger Fundus, die vor 1766 geschaffen wurden – acht Kulissen der *Elysischen Gefilde*, der Prospekt der *Waldlandschaft*, die Kulisse mit Darstellung eines Mauersegments, die eine Brunnenwand formierende Doppelkulisse und die Felsenrahmen zu einer Bergdekoration –, als die ältesten erhaltenen Exterieur-Dekorationen des europäischen Barocktheaters zu betrachten sind.¹⁰³⁶

¹⁰³⁶ Älter ist nach heutigem Kenntnisstand nur die Interieurdekoration des *Temple de Minerve*, die 1754 von den Brüdern Slodtz für eine Aufführung der Tragédie lyrique *Thésée* (Quinault/

Einige der Ludwigsburger Stücke entstanden in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Dekorationen in Český Krumlov, so die vier jüngsten Kulissen der *Elysischen Gefilde*, acht Kulissen der *Waldlandschaft* und die Kulissen der *Kulturlandschaft*, weshalb es nahe liegt, Vergleiche zu ziehen. Während beispielsweise die Krumauer Waldszenerie von dekorativ stilisierten, lebhaft verschlungenen Formen geprägt ist, die einem aus Spätbarock und Rokoko bezogenen Formenkanon verpflichtet erscheinen, zeugen unter den Ludwigsburger Landschaftselementen insbesondere die Kulissen der *Waldlandschaft* von einer näher an der Natur orientierten und auf formale Beruhigung ausgerichteten künstlerischen Auffassung, die sich mit den Tendenzen des aufkommenden Klassizismus in Verbindung bringen lässt. In dieser Hinsicht sind die Ludwigsburger Waldkulissen den Bestandteilen einer in Drottningholm bewahrten, aus Gripsholm stammenden Waldszenerie vergleichbar, die mindestens fünfzehn Jahre später entstand. Dieses fortschrittliche Erscheinungsbild dürfte auch einer der Gründe sein, weshalb der unter Innocente Colomba geschaffene Teil des Ludwigsburger Fundus bisher als jünger eingestuft wurde, als er es tatsächlich ist. Die Hinwendung zu progressiveren Gestaltungsformen dürfte spätestens Mitte der 1760er Jahre eingetreten sein, nachdem erkennbar Bewegung in die Bühnenbildkonzeption am Hofe gekommen war. In welcher Weise Colomba die Formideen des frühen Klassizismus im architektonischen Bühnenbild zur Umsetzung brachte, davon vermitteln die Stuttgarter und Turiner Entwürfe eine Vorstellung, die unmittelbare Anschauung dessen bleibt uns jedoch versagt.

Am sehr wahrscheinlich in den frühen 1770er Jahren unter Giosué Scotti geschaffenen Stadtprospekt, dessen Aussehen nur noch durch eine historische Fotoaufnahme überliefert ist, sind motivische Übereinstimmungen mit zeitnah entstandenen Entwürfen und Objekten aus dem Kontext des Theaters Drottningholm auszumachen. Die vermutlich in den späten 1770er oder den frühen 1780er Jahren von den Hofmalern Sebastian Holzhey und Franz Bassmann hergestellten Dorfhauskulissen wiederum weisen hinsichtlich der Motivwahl Bezüge sowohl zu zeitnah entstandenen Stücken im Drottningholmer Bestand als auch zu etwa eineinhalb Dekaden später geschaffenen Objekten im Schlosstheater Litomyšl auf. Hierdurch deutet sich an, dass unter den Nachfolgern Innocente Colombas, der einen individuell geprägten Formenkanon bevorzugt hatte, eine vermehrte Orientierung an allgemein zugänglichen Gestaltungsvorlagen erfolgte. Auch die kontrastreichere, stärker konturierende Malweise, die an den Ludwigsburger Dorfhauskulissen zu beobachten ist, findet in Drottningholm und Litomyšl ihre Entsprechung und wird als Teil einer übergeordneten Entwicklung in der Bühnenbildkunst des letzten Jahrhundertdrittels fassbar.

Die spätbarocken Dekorationen im Ludwigsburger Fundus sind somit einerseits als wertvolle Hinterlassenschaft des von wechselhaften Bedingungen geprägten Ausstattungswesens am württembergischen Hof unter Herzog Carl

Lully) im Theater von Fontainebleau geschaffen und 1846 in das théâtre de la Reine in Versailles überführt wurde, siehe Goussent/Richter 2003, S. 23 f.

Eugen und andererseits als seltene Zeugnisse einer bewegten Phase im europäischen Bühnenbild anzusehen. Weitere Studien auf diesem Themengebiet sind wünschenswert, zumal das umfangreiche Archivmaterial näheren Aufschluss zu übergreifenden Fragen, beispielsweise zur Werkstattorganisation und zum Zusammenwirken der verschiedenen an der Realisierung von Dekorationen beteiligten Kräfte, verspricht. Die von den Staatlichen Schlössern und Gärten vorgesehene Herausgabe einer Gesamtpublikation zum Ludwigsburger Fundus, in der die spätbarocken wie auch die klassizistischen Bestandteile vorgestellt und gewürdigt werden, ist ein bereits länger anstehendes Desiderat. So bleibt zu wünschen, dass dieses einzigartige Denkmal historischer Bühnenbildkunst für die Fachwelt und die interessierte Öffentlichkeit umfassend und tiefgehend erschlossen werden kann.

V Summary of Results

The examination of the late-Baroque stage decorations in the collection of the Schlosstheater Ludwigsburg was carried out against the background of the theatrical events at the Württemberg court in the second half of the 18th century and at the beginning of the 19th century, the development of the courtly venues and their stage furnishings as well as the activity and artistic profile of the set decorators responsible for them. The examination of the individual scenery elements with regard to their depiction, property and artistic design included a wide range of source information on the history of their creation and use as well as restoration findings. On this basis, it is now possible to determine the provenance of almost every object under consideration, to attribute it to one of the head set decorators in question and to date it either to the exact year or to a period of a few years.

An essential result of the investigations is the realisation that, contrary to previous research opinion, a large proportion of the late-Baroque decorative pieces date back to the time when theatrical architect Innocente Colomba worked at the Württemberg court. It was under his direction that the three versions of *Elysian Fields*, from which the stage set preserved today is composed, were created. Two of the flats from the set can be dated to 1760 and are the oldest pieces in the entire collection. Six pieces were probably produced in 1763 – the year in which the expenditures for theatrical and festive events reached its peak, and also a phase in which there was fruitful collaboration between Innocente Colomba and the ballet master Jean Georges Noverre, who was highly respected at court. Four flats and the backdrop can be traced back to 1766 and thus to the late phase of Colomba's activity in Stuttgart. At that time the considerable budget cutbacks already loomed that were to put a temporary end to the high standard of Württemberg theatre. With regard to the backdrop of the *Elysian Fields* this was reflected by the partial use of washed-out canvas panels from older decorations.

Apart from a few later additions, the components of the *Forest Landscape* scenery can also be linked to Colomba. The magnificently composed backdrop dates from 1761 and thus from a time when the court was able to draw on generous resources for the production of stage sets. The majority of the added flats, in turn, were probably created in 1766/67 and are characterised by the unadorned depiction of natural conditions. The three frame flats of a lost mountain decoration now belonging to the *Rocks scene* can be dated about one year earlier, and the many traces of reworking indicate that they were used extensively on various court stages. From the existing *Street scene*, the section of an enclosing wall dating from 1762 and the two unusual arcade flats with a transformation function, which were created in 1765/66, can be attributed to Colomba's oeuvre, as well as the three set pieces, probably produced in the early 1760s, depicting a ship, a

throne and a balustrade. This gives us an unexpectedly far-reaching insight into the practical stage design work of the theatre architect, particularly with regard to the realisation of natural subjects. The main curtain of the Schlosstheater with its depiction of *Apollo and the Muses* at the foot of the Helicon, can also be traced back to Colomba in its draft and at least partially in its execution, whereby significant aspects in the design of the landscape and in the formation of the figures refer back to the Ticinese artist.

In his work as a stage designer, Innocente Colomba strove from the beginning for a deceptively realistic imitation of nature. Several testimonies show that he was highly skilled in this field. The panel paintings he left behind prove his intensive preoccupation with landscape themes, which he approached with meticulous attention to detail. He brought these skills to his work at the Württemberg court, and maybe this was one of the reasons why his decorations were so well received by the public. In addition, the elaborate functionality of the two transformation flats demonstrates the set decorator's striving for the most illusionistic design of the stage space possible on the basis of technical achievements, and it reveals his desire to impress the audience with surprising visual effects. The fact that elements of set decoration were used as a means of interpreting the stage action with a dynamic quality testifies to the great importance that was attached to scenery in the theatrical event, and it proves the decisive role of the set designer in the development of the overall concept.

It is regrettable that the surviving collection does not provide us with any significant insight into Colomba's work in the field of architectural representation – here we have to rely on the few design drawings from Stuttgart and Turin (formerly Württembergische Landesbibliothek Stuttgart and Pogliaghi Collection, Varese), which have only survived in reproduction. These testimonials show that Colomba received inspiration from the court architect Philippe de La Guêpière, whose works in the early neoclassicist style probably suited Colomba's inclination towards clear spatial dispositions. However, the conscious use of antique décor as epitomized in the *goût grec* in Colomba's work probably only came about after the appearance of Jean Nicolas Servandoni, whose use of quotations from antiquity in the design of scenes met with great acclaim at court. In the Stuttgart drafts, which were created during Colomba's late period at the Württemberg court, as well as in the sheets created a few years later for the Teatro Regio in Turin, the artist showed great skill in the use of such stylistic devices, which established his reputation as an important representative of late-Baroque classicism. For Colomba, however, it was a priority to implement such formal specifications in an individual manner. His efforts were directed towards the constant development of new design ideas with which he was able to "surprise" ("surprennieren") the public at court.

Of the fifteen sensational set decorations that Jean Nicolas Servandoni left behind after his employment in Stuttgart of just over a year, at least thirteen were

used for many years to come, thus his work can be described as lasting for stage design at the Württemberg court. The fact that an object designed by Servandoni has been preserved in the Ludwigsburg collection in the double flat depicting a *fountain wall* may also be counted among the special results of the study. The two cleverly coordinated components give us an idea of how the creative set decorator was able to realise his ideas on the stage – a legacy that is all the more valuable as there is very little visual material available on the highly acclaimed stage sets that he created at princely and royal courts throughout Europe. The fact that in the form of the preserved *fountain wall* Servandoni left behind a double flat with a special perspective structure may be considered logical for an artist whose achievements in the field of spatial illusion were universally praised.

The partial inventory of a *Cultural Landscape* which has survived in the collection can be regarded as the work of Giosué Scotti, who thus emerges from the shadow of his predecessor and patron Innocente Colombia. In his conception of the scenery, which was very likely produced for the Kirchheim theatre in autumn 1767, he succeeded – by incorporating stylistic parameters of the Rococo – creating a naturalistic, varied depiction of a rural ambience, which is characterised by picturesque disorder, thus contrasting with the courtly sphere. The components of the decoration were later enlarged for the Opernhaus Stuttgart – presumably under the subsequent head of decoration Nicolas Guibal. In the same period, the group of village house flats was probably created, with which the stage set could be extended to form a spacious rural idyll. The *Vineyard Area*, which has survived to this day, should be seen as a selection from the inventory of this compiled set decoration. Scotti is also likely responsible for two townhouse flats, which probably originate from the large Opernhaus Ludwigsburg. And last but not least, the iconographically interesting main curtain of the Theater Grafeneck can be attributed to him, which demonstrates the ability of the Lombardian painter to skilfully compose a multi-figured scene and subtly shape a humorous event.

In addition to the village house flats already mentioned, two townhouse flats and a rocky flat can be attributed to the period in which Nicolas Guibal was in charge of set decoration at court. For many years the versatile artist, who enjoyed a brilliant career as a decor painter and advisor to Duke Carl Eugen, devoted himself to theatre painting only on special occasions; however, in his mature creative phase he still took on the design of scenery and costumes. In particular, a house façade in the elegant pigtail style can be associated with the taste of the artist trained in Nancy, Paris and Rome, whose work for the court is still present in the form of several significant wall and ceiling paintings, despite numerous war losses. As Guibal was responsible for set decoration only on a part-time basis, it can be assumed that the two scene painters Sebastian Holzhey and Franz Bassmann, who were entrusted with the execution of stage elements, were also active as designers, for example in connection with the production of the picturesque village house flats.

The majority of the late-baroque decorative pieces preserved in Ludwigsburg were created in the 1760s and are therefore older than previously assumed – a smaller number of objects date from the 1770s, possibly even the 1780s. This provides us with an instructive insight into stage design at the Württemberg court under four artistically independent head set decorators. It is true that the compiled stage sets and their components, which were heavily altered for the most part, can only convey a limited idea of the appearance of the original versions and the intentions of the artists responsible. Nevertheless, the high-quality painterly execution of the components and the still fascinating overall effect of the surviving set decorations give us an impression of the splendour that was once displayed on the court stages of Duke Carl Eugen.

The findings on the history of art classification of the Ludwigsburg inventory under consideration now also make it possible to relate it to the stage sets in the palace theatres of Český Krumlov, Drottningholm, and Litomyšl. The Krumlov collection was created in the years 1766/67 as a stylistically homogeneous ensemble, with the exception of a few pieces of set from other provenances. In the theatre at Drottningholm, on the other hand, which was newly established in 1766, set decorations originating from various venues of the Swedish royal court and designed by different hands have been preserved – as in Ludwigsburg. They include a few elements that can be dated to the late 1760s, while the rest were produced in the 1770s to 1790s. The ensemble of stage sets in Litomyšl, on the other hand, was commissioned in its entirety in 1797. It can therefore be stated that those objects in the Ludwigsburg collection that were created before 1766 – eight flats of the *Elysian Fields*, the *Forest Landscape* backdrop, the flat depicting a wall segment, the double flat forming a fountain wall and the rock frames for a mountain scenery – can be regarded as the oldest surviving exterior decorations in European Baroque theatre.¹⁰³⁷ Some of the Ludwigsburg set decorations can be placed in immediate chronological proximity to the fundus in Krumlov, such as the four most recent flats of the *Elysian Fields*, eight flats of the *Forest Landscape* and the flats of the *Cultural Landscape*; thus it is plausible to make comparisons. While the Krumlov forest scenery, for example, is characterised by decoratively stylised, vividly intertwined forms that seem to be indebted to a canon of forms derived from late Baroque and Rococo, among the Ludwigsburg landscape elements the forest flats especially testify to an artistic conception more closely oriented towards nature, which can be associated with the tendencies of emerging neoclassicism. In this respect, the Ludwigsburg examples are comparable to the flats depicting a forest from Gripsholm preserved in Drottningholm, which were created at least fifteen years later. This progressive appearance may also be one of

¹⁰³⁷ Only the interior set of the *Temple de Minerve*, created by the Slodtz brothers for a performance of the opera *Thésée* (Quinault/Lully) in 1754 in the theatre of Fontainebleau, which was transferred to the théâtre de la Reine in Versailles in 1846, is older, see Gousset/Richter, *Les décors de scène*, pp. 23f.

the reasons why the majority of the Ludwigsburg sets have so far been classified as having been created more recently than they actually were. The turn towards more progressive currents is likely to have occurred in the mid-1760s at the latest, a time when the conception of stage design at the Württemberg court had evidently been set in motion. The way in which Innocente Colomba implemented the formal ideas of early neoclassicism in architectural scenery is discernable from the Stuttgart and Turin designs, but we are denied seeing it immediately.

The town backdrop, which was probably created in the early 1770s under Gio-sué Scotti and whose appearance has only been preserved by a historical photograph, shows a certain correspondence in its motifs with designs and objects from the context of the Drottningholm theatre that date from the same years. The village house flats, presumably created in the late 1770s or the 1780s by the court painters Sebastian Holzhey and Franz Bassmann, in turn, reveal references in the choice of motifs both to pieces of stage decoration preserved in Drottningholm and dated to the same period and to objects in Litomyšl, which were created around a decade and a half later. This indicates that under the successors of Innocente Colomba, who had preferred an individually shaped canon of forms, there was an increased use of generally accessible design templates. The more contrasting, more strongly contoured style of painting, which can be observed in the Ludwigsburg village house flats, also finds its counterpart in Drottningholm and Litomyšl and becomes tangible as part of an overarching development in the art of stage design in the last third of the century.

The late Baroque decorations in the Ludwigsburg collection are thus to be regarded as a valuable legacy of the changing conditions in the stage set production of the Württemberg court under Duke Carl Eugene and, at the same time, as rare evidence of an eventful phase in European stage design. Further studies on this topic are desirable, especially as the extensive archival material promises to shed more light on overarching questions, such as workshop organisation and the interaction of the various forces involved in the realisation of decorations. The Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg plan to publish a complete edition of the Ludwigsburg collection, in which both the late-Baroque and the neoclassicistic components will be presented and acknowledged. Therefore, it is to be hoped that this unique monument to historical stage design will be made comprehensively and profoundly accessible to both theatre experts and the public.

IV. Katalog

Vorbemerkung

Die Angaben zu Beschriftungen und historischen Veränderungen an den vorstellten Dekorationsstücken beruhen teilweise auf Beobachtungen des Verfassers, teilweise wurden sie dem Bericht der Arbeitsgemeinschaft Restaurierung (AGR), den Inventarunterlagen der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (SSG) sowie der Befundaufnahme von Mitgliedern des Instituts für Theaterwissenschaft Köln (TWK) entnommen und im Text entsprechend gekennzeichnet. Angaben zu rückwärtigen Befunden an den Bildleinwänden der Kulissen basieren auf Fotografien, die vor Anbringung der modernen Leinwandhinterspannungen entstanden sind.



Abb. K-I *Die Elysischen Gefilde*, Gesamtaufnahme. Ludwigsburg, Schlosstheater (Foto: 1998).

K-I Die Elysischen Gefilde

Im frühen 19.Jahrhundert für das Schlosstheater Ludwigsburg aus Bestandteilen dreier spätbarocker Bühnenbilder zusammengestellt.

Inventareinträge	SLU 1818, o. S.: <i>Eliseische Felder oder Garten</i> ; 1823, o. S.: <i>Elisäische Felder oder Garten</i> ; 1866, S. 3: <i>Eliseische Felder oder Gaerten</i> ; 1893, S. 3: <i>Eliseische Felder u Gärten</i> ; GSLU 1931, S. 883: <i>Elysische Landschaft</i>
Bestand 1818	14 Kulissen, 1 Prospekt
Bestand 1995	12 Kulissen, 1 Prospekt

Teilbestände:

K-I.1 Alte Elyische Gefilde (1760)

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Inszenierung	Opera seria <i>L'Alessandro nell'Indie</i> (Metastasio/Jommelli), 2. Zwischenaktballett <i>Orfeo</i> (Sauveterre/?)
Bühnenanweisung	<i>Di Orfeo, che disceso negl'Infernī per cercare la sua cara Euridice, la trova finalmente nel Campi Elisi fra l'ombre felici</i>
Erstverwendung	11. Februar 1760
Entwurf	Innocente Colomba
Inventareinträge	OSt 1764, fol. 15: <i>Alte Elisaische Felder</i> ; OLu/SLu/OSt 1766, S. 8: <i>Eliseische Felder, alte</i> ; OSt 1781, fol. 46: <i>Campi Elisi</i>
Bestand 1764	17 Kulissen, 1 Prospekt
Bestand 1995	2 linke Kulissen

K-I.1.1 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5646

H. 559 cm

B. 179,5 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem, mit Buschwerk bewachsenem Erdboden erheben sich zwei Bäume, deren Kronen sich durchdringen. Herabhängende Zweige, dichtes Laub mit länglichen Blättern, weiße Blüten mit roter Mitte. Zwischen den Baumstämmen rotblühender Rosenstrauch. Im Hintergrund schemenhaft angedeutete Zypressenreihe unter blauem Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig links „4.“ in schwarzer Farbe, rückseitig auf unterer Querstrebe „3 L.“ in schwarzer Farbe. Rückseitig unten ehemals „Campi Elise“ (AGR).

Umarbeitungen: Kulisse am unteren Ende gekürzt, Querschenkel ersetzt, Leinwandpartie von ca. 50 cm Länge nach hinten umgeschlagen, vorderseitig Erdbodenzone mit Buschwerk bis zu einer Höhe von ca. 80 cm übergemalt (AGR).

K-I.1.2 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5645

H. 553 cm

B. 168 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem, mit Buschwerk bewachsenem Erdboden erheben sich zwei Bäume, deren Kronen sich durchdringen. Herabhängende Zweige, dichtes Laub mit länglichen Blättern, weiße Blüten mit roter Mitte. Die Stämme werden von einem rosablühenden Rosenstrauch umrankt. Dahinter kleiner, zur Seite geneigter Baum mit spitz zulaufender Krone. Im Hintergrund schemenhaft angedeutetes Waldgebiet unter blauem Himmel.

Beschriftungen: Rückseitig auf mittlerer Querstrebe „4. L“ in schwarzer Farbe, im unteren Bereich ehemals „6 Campi Elisee“ (AGR).

Umarbeitungen: Kulisse am unteren Ende gekürzt, Leinwand zweimal nach hinten umgeschlagen, vorderseitig Erdbodenzone mit Buschwerk übergemalt (AGR). Die Maße der umgeschlagenen Leinwandpartie betragen 180 × 144 cm (TWK).

K-I.2 Neue Elyische Gefilde (1763)

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Inszenierung	Opera seria <i>La Didone abbandonata</i> (Metastasio/Jommelli), 2. Zwischenaktballett <i>Orfeo ed Euridice</i> (Noverre/Deller)
Bühnenanweisung	<i>Rappresenta la scena i Campi Elisi</i>
Erstverwendung	11. Februar 1763
Entwurf	Innocente Colomba
Inventareinträge	OSt 1764, fol. 7: <i>Campi Elisai</i> ; OLu/SLu/OSt 1766, S. 8: <i>Elyseische Felder, neue</i> ; OSt 1781, fol. 45: <i>Campi Elisū</i>
Bestand 1764	12 Kulissen, 1 Prospekt, 1 Versatzung
Bestand 1995	2 linke Kulissen, 4 rechte Kulissen

K-I.2.1 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5647

H. 565 cm

B. 202 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem, mit Buschwerk bewachsenem Erdboden erhebt sich ein Goldregenbaum (?) mit geschwungenem Stamm, umwunden von einer rot-

blühenden Rosenranke. Dahinter der Stamm eines weiteren Baumes. Im Hintergrund blassgrüne Zone unter graublauem Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig links „3.“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: Erdbodenzone übergemalt, untere Querstrebe in geringem Abstand zu unterem Rahmenschenkel – Hinweise auf Verkürzung am unteren Ende.

K-I.2.2 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5644

H. 565 cm

B. 172 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem, mit Buschwerk bewachsenem Erdboden erheben sich zwei Goldregenbäume (?), deren Kronen sich durchdringen, dazwischen niedriger Laubbaum. Drei Rosenblüten in Bodennähe. Im Hintergrund blassgrüne Zone unter graublauem Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig links „4.“ in schwarzer Farbe, rückseitig auf linkem Rahmenschenkel „2“ in roter Farbe (AGR/SSG), auf unterer Querstrebe „1. L.“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: Kulisse am oberen Ende gekürzt, mit rückwärtig festgenageltem Leinwandumschlag von ca. 30 cm Länge (AGR), Baumkronen beschritten. Anstelle der originalen unteren Rahmenleiste wurde vermutlich im Zuge einer Reparatur eine ca. 30 cm hohe Holzleiste durch Überblattung angefügt, die Überblattungsleiste verlängert den zuvor gekürzten linken Rahmenschenkel um ca. 20 cm. Vorderseitig im unteren Bereich Rosenblüten übergemalt, teilweise abgeblättert.

K-I.2.3 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5654

H. 572 cm

B. 203 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem, mit Buschwerk bewachsenem Erdboden erheben sich zwei Bäume mit gebogenen Stämmen, die sich einander zuneigen. Dichtes, großblättriges Laub und leuchtend rote Blütendolden. Um den linken Stamm rankt sich ein rotblühender Rosenstrauch. Im Hintergrund blassgrüne Zone unter graublauem Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig rechts „1.“ in schwarzer Farbe, rückseitig auf mittlerer und unterer Querstrebe jeweils „3. R.“ in schwarzer Kreide.

Umarbeitungen: Kulisse vermutlich am oberen Ende gekürzt, Baumkronen beschnitten. Des Weiteren Verschmälerung, seitliche Applikation beschnitten, Leinwand umgeschlagen. Erdbodenzone übergemalt, Querstrebe sitzt unmittelbar auf unterer Rahmenleiste auf, Hinweise auf Kürzung am unteren Ende.

Bemerkungen: Leinwandstücke teilweise zweitverwendet (AGR), Pinselübungen auf Rückseite erkennbar.

K-I.2.4 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5650

H. 582 cm

B. 172 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf von Grünpflanzen bedecktem Erdboden erheben sich zwei Bäume mit geschwungenen Stämmen, dichtem Blattwerk und roten Blüten, rechts oben ragt ein dritter, gleichartiger Baum ins Bild. Anbei ein Rosenstrauch mit roten sowie zwei Myrtenbüsche mit blauen Blüten. Im Hintergrund Wolkenzone (Übermalung?) unter graublauem Himmel.

Beschriftungen: Rückseitig auf rechtem Rahmenschenkel „3.“ in roter Farbe, auf unterer Rahmenleiste „.... R.“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: An den oberen Enden der Rahmenleisten Teilstücke angeschafft.

K-I.2.5 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5653

H. 565 cm

B. 198 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem, mit Buschwerk bewachsenem Erdboden erhebt sich ein Baum mit leicht geschwungenem Stamm, dichtem Laub und orangefarbenen Blüten. Der Stamm wird von einer Rose (?) mit gleichfalls orangefarbenen und einem Oleander mit roten Blüten umrankt. Im Hintergrund blassgrüne Zone unter graublauem Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig rechts „3.“ in schwarzer Farbe. Rückseitig ehemals „Campi Elise“ (AGR).

Umarbeitungen: Vermutlich am oberen Ende gekürzt, Baumkrone beschnitten. Erdbodenzone übergemalt, im unteren Bereich zusätzliche Querstrebe eingesetzt – Hinweise auf Verkürzung am unteren Ende.

K-I.2.6 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5652

H. 556 cm

B. 160 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem Erdboden erhebt sich ein blaublühender Enzianbaum mit schlankem gebogenem Stamm, begleitet von gleichfalls blaublühenden Myrtensträuchern und einem rotblühenden Rosenstrauch. Am Boden mehrere kleine Myrtenbüsch. Im Hintergrund blassgrüne Zone unter graublauem Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig rechts „4“ in schwarzer Farbe. Rückseitig auf rechtem Rahmenschenkel „Stadt ... N:6“ in schwarzer Farbe, auf linkem Rahmenschenkel „6.“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: Maßveränderung oder Reparatur an der Oberseite, an Rahmenleisten Teilstücke angeschäftet, zweitverwendetes, rückseitig rot eingefärbtes Leinwandstück angesetzt.

K-I.3 Elyische Gefilde (1766)

Provenienz	Opernhaus Ludwigsburg
Inszenierung	Opera seria <i>Il Vologeso</i> (Verazi/Jommelli), 2. Zwischenaktballett <i>Il ratto di Proserpina</i> (Noverre/ Renaud)
Bühnenanweisung	<i>Campi Elisi</i>
Erstverwendung	11. Februar 1766
Entwurf	Innocente Colomba
Inventareinträge	OSt 1764, Nachtrag 1766: <i>Eliseische Felder</i> ; OLu/SLu/ OSt 1766, S. 7: <i>Campi Elisi</i> ; OTü 1779, fol. 58: <i>Vormals Eli- sische Felder oder ein Wald / Ein Vorhang von Landschaften so zu dem Wald gebraucht wird</i>
Bestand 1766	12 Kulissen, 1 Prospekt, 4 Bäume, 1 Blumenbank
Bestand 1995	4 linke Kulissen, 1 Prospekt

K-I.3.1 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5651
H. 646 cm (TWK)
B. 195 cm (TWK)
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem Erdboden erheben sich zwei Laubbäume mit sich überkreuzenden Stämmen, die von Rosensträuchern mit roten Blüten und blauen Blättern umrankt werden. Im Hintergrund mit lavierenden Pinselstrichen angedeutetes Waldgebiet unter blauem Himmel.

Umarbeitungen: Erdbodenzone übergemalt, Hinweis auf mögliche Verkürzung am unteren Ende.

K-I.3.2 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5648
H. 581,5 cm
B. 210 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem Erdboden erheben sich zwei Laubbäume, deren Kronen sich teilweise überschneiden. Die Stämme werden von Rosenbüschchen mit roten Blüten und blauen Blättern umrankt. Dahinter kleinerer Baum mit spitz zulaufender Krone. Im Hintergrund mit lavierenden Pinselstrichen angedeutetes Waldgebiet unter blauem Himmel.

Umarbeitungen: Kulisse am oberen Ende gekürzt, Baumkrone beschnitten. Erdbodenzone übergemalt, eine Querstrebe sitzt unmittelbar oberhalb der unteren Rahmenleiste – Hinweise auf mögliche Verkürzung am unteren Ende. Diverse weitere Übermalungen (AGR).

K-I.3.3 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5643
H. 646 cm
B. 226 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem, mit Büschen bewachsenem Erdboden erheben sich zwei Granatapfelbäume (?) mit gebogenen, sich überkreuzenden Stämmen. Laubwerk durch Abblättern der Malschicht in weiten Teilen verloren, vereinzelte rote Blüten erkennbar. Die Stämme werden von Rosensträuchern mit roten Blüten und blauen Blättern umrankt. Im Hintergrund mit lavierenden Pinselstrichen angedeutetes Waldgebiet unter blauem Himmel.

Umarbeitungen: Erdbodenzone übergemalt, Hinweis auf mögliche Verkürzung am unteren Ende.

K-I.3.4 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5649

H. 559,5 cm

B. 206 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem, mit Buschwerk bewachsenem Erdboden erhebt sich ein Baum mit langen, herabhängenden Zweigen und blauen Einfärbungen im dichten Laub. Der Stamm wird von einem Rosenstrauch mit roten Blüten und blauen Blättern umrankt. Im Hintergrund mit lavierenden Pinselstrichen ange-deutetes Waldgebiet unter blauem Himmel.

Beschriftungen: Rückseitig auf unterer Querstreb „2. R.“ in schwarzem Bleistift, auf rechtem Rahmenschenkel „2“ in roter Farbe.

Umarbeitungen: Kulisse am oberen Ende gekürzt, Baumkrone beschnitten. Erdbodenzone übergemalt, Hinweis auf Verkürzung am unteren Ende.

K-I.3.5 Prospekt

Inv.-Nr. Sch.L. 5638

H. 1282 cm

B. 1130 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Hartholz

Darstellung: Landschaft mit Flusslauf. Im Vordergrund bewaldete Uferzone, im Hintergrund Hügelkette mit Wasserfall.

Beschriftungen: Auf einer zweitverwendeten Leinwandbahn (ehemalige Soffitte) rückseitig in schwarzer Schrift „No. 1 / Fris Campitolio Etius“ und „No: 1 / Campidoglio Ezio“.

Umarbeitungen: Leinwand nach dem Zusammennähen der Bahnen an der Oberkante beschnitten. Ob dies bereits bei Herstellung oder im Zuge einer späteren Kürzung geschah, ist nicht zu erkennen (AGR).



Abb. K-I.1.1



Abb. K-I.1.2



Abb. K-I.2.1



Abb. K-I.2.2



Abb. K-I.2.3



Abb. K-I.2.4



Abb. K.I.2.5



Abb. K.I.2.6



Abb. K.I.3.1



Abb. K.I.3.2



Abb. K.I.3.3



Abb. K.I.3.4



Abb. K.I.3.5.a



Abb. K.I.3.5.b

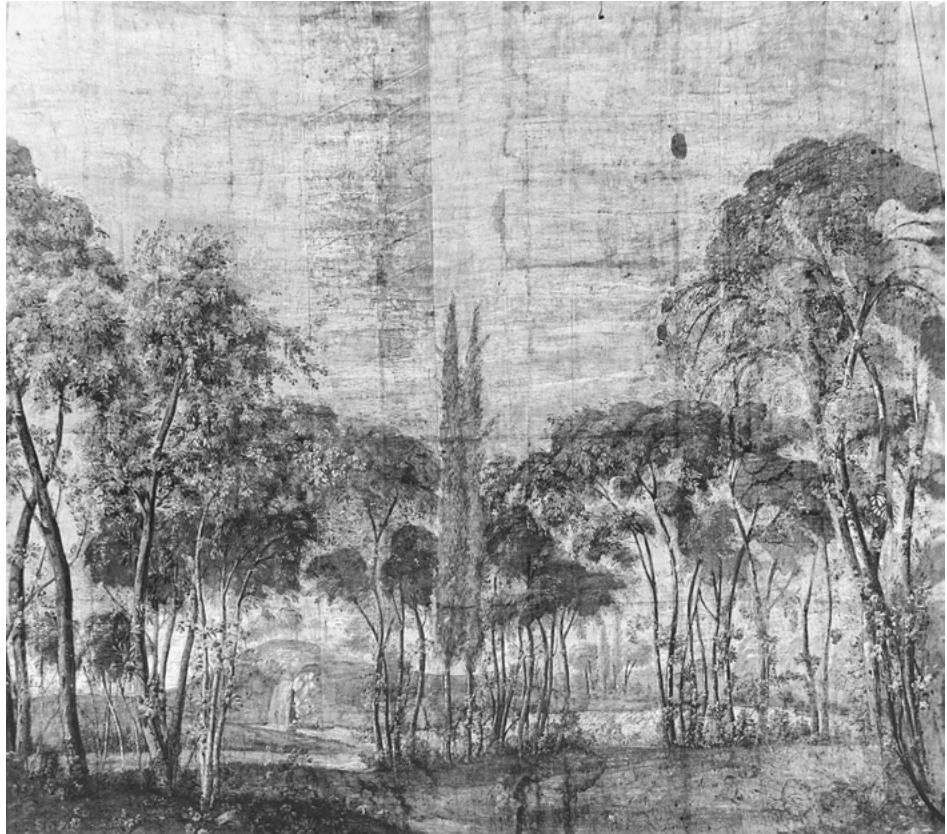


Abb. K.I.3.5.c



Abb. K-II *Waldlandschaft*, eingerichtet mit einer Auswahl von neun Kulissen. Ludwigsburg, Schlosstheater (Foto: 1965).

K-II Waldlandschaft

Im frühen 19. Jahrhundert für das Schlosstheater Ludwigsburg aus Bestandteilen von vier Bühnenbildern unterschiedlicher Provenienz und Zeitstufen sowie ergänzenden Versatzungen zusammengestellt. Kombinierbar mit den Kulissen und Versatzungen des Bühnenbilds *Felsenszene* (K-III).

Inventareinträge SLu 1818, o. S.: *Wald*; 1823, o. S.: *Wald*; 1866, S. 4: *Wald*; 1893, S. 4: *Wald*; GSLu 1931, S. 882: *Birkenwald*

Bestand 1818 14 Kulissen, 1 Prospekt

Bestand 1995 8 linke Kulissen, 4 rechte Kulissen, 1 Prospekt, 2 Versatzungen

Teilbestände:

K-II.1 Fondo selvoso

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Inszenierung	Opera seria <i>L'Olimpiade</i> (Metastasio/Jommelli), 1. Akt, 1. Szene
Bühnenanweisung	<i>Fondo selvoso di cupa ed angusta valle, adombrata dall'alto da grandi alberi, che giungono ad intrecciare i rami dall'uno all'altro colle, fra i quali e chiusa.</i>
Erstverwendung	11. Februar 1761
Entwurf	Innocente Colomba
Inventareinträge	OSt 1764, fol. 3: <i>Fondo selvoso</i> ; OLu/SLu/OSt 1766, S. 6: <i>Luogo ombroso</i> ; OSt 1781, fol. 43: <i>Foresta</i>
Bestand 1764	2 linke Kulissen, 3 rechte Kulissen, 1 Prospekt, 3 Wald-Friese
Bestand 1995	1 Prospekt

Prospekt

Inv.-Nr. Sch.L. 5667b
H. 1030 cm
B. 946,5 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Hartholz

Darstellung: Blick in ein bewaldetes Tal. In der Bildmitte windet sich ein Pfad in die Tiefe, beidseitig begleitet von Felswänden, die mit Bäumen und Gebüsch bewachsen sind. Die Zweige der Bäume neigen sich über den Pfad hinweg einander zu, sodass ein überdachter Hohlweg entsteht. Im Hintergrund öffnet sich das Tal in eine hügelige Landschaft.

Umarbeitungen: Vermutlich wurde zur Verschmälerung des Prospekts auf der rechten Seite eine Stoffbahn entfernt.

K-II.2 Mischwald

Provenienz	Theater Solitude
Entwurf	Innocente Colomba
Datierung	1766/67
Bestand 1779	12 Kulissen, 1 Vorhang
Bestand 1995	5 linke Kulissen, 3 rechte Kulissen

K-II.2.1 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5669

H. 563 cm

B. 144 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Im Vordergrund brauner gerundeter Felsblock, dahinter erheben sich eine Birke und ein abgebrochener Birkenstamm. Im Hintergrund dichtes Laubwerk in dunklen blaugrünen Farbtönen.

Beschriftungen: Vorderseitig links „2.“ in weißer Farbe.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach unten hin angestückt, Malerei ergänzt. Später Kürzung oben, Baumkronen beschnitten.

K-II.2.2 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5671

H. 560 cm

B. 144 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Im Vordergrund ein abgebrochener Birkenstamm, dahinter steigen zwischen braunen Felsblöcken zwei Birken mit schlanken Stämmen und lichten Kronen auf. Im Hintergrund Laubwald unter graublauem Himmel mit aufgehellttem Horizont.

Beschriftungen: Vorderseitig links „3“ in weißer Farbe. Rückseitig auf Querstrebe „Wald“ in weißer Kreide.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach unten hin angestückt, ca. 15 cm der Leinwand unten umgeschlagen (AGR), Malerei ergänzt. Später Kürzung oben, Baumkronen beschnitten.

K-II.2.3 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5680

H. 560 cm

B. 141 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem, von Büschen bewachsenem Erdboden erheben sich zwei Nadelbäume mit schlanken Stämmen, die sich auf halber Höhe überkreuzen. Im Hintergrund weitere Nadelbäume, darüber graublauer Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig links „3“ in schwarzer Farbe, darunter „4.“ in weißer Farbe.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach unten hin angestückt, Malerei ergänzt. Angesetztes Stoffstück besteht aus Atlasgewebe (SSG). Später Kürzung oben, Baumkronen beschnitten.

K-II.2.4 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5681

H. 550 cm

B. 137 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hinter braunen Felsblöcken erheben sich zwei Nadelbäume mit schlanken Stämmen und schmalen Kronen. Der untere Bereich der Stämme ist von Laubbaumzweigen umgeben. Im Hintergrund Mischwald, darüber graublauer Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig links „5“ in schwarzer Farbe, darunter „5.“ in weißer Farbe, rückseitig auf Querleiste „Wald“ in weißer Kreide.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach unten hin angestückt, Malerei ergänzt. Später Kürzung oben mit Leinwandumschlag, Baumkronen beschnitten.

K-II.2.5 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5679

H. 541 cm

B. 141 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem Erdboden erheben sich zwei Nadelbäume mit schlanken Stämmen und schmalen Kronen. Um die Stämme Laubbaumzweige, im Hintergrund Mischwald. Graublauer Himmel mit aufgehellttem Horizont.

Umarbeitungen: An die Leinwand wurde unten kleines Stück Atlasgewebe ange setzt (SSG). Später Kulisse oben gekürzt, Baumkrone beschnitten. Rahmen bei Restaurierung vollständig durch Nachbau ersetzt (AGR), historische Änderungen daher nicht mehr nachvollziehbar. Originale Applikationsleiste an neuen Rahmen angefügt.

K-II.2.6 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5673

H. 542 cm

B. 154 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Vom unteren Rand ragen drei Birken mit schlanken Stämmen und lichten Kronen auf. Im Hintergrund Laubwald. Im rechten oberen Bildbereich ein Durchblick auf graublauen Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig rechts „3“ in weißer Farbe.

Umarbeitungen: Kulisse oben und unten gekürzt, Leinwand jeweils um den Rahmen geschlagen, Darstellung beschnitten.

K-II.2.7 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5675

H. 553 cm

B. 131 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hinter braunen Felsblöcken, über die sich Efeu rankt, erheben sich vier Nadelbäume mit schlanken Stämmen und lichten Kronen. Im unteren Bereich dichtes Gebüsch, im Hintergrund Laubbäume. Rechts oben Ausblick in graublauen Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig rechts „4.“ in weißer Farbe, rückseitig auf Leinwand „N 4“ in schwarzer Farbe, auf rechtem Rahmenschenkel „Wald“ in weißer Kreide.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach unten hin angestückt, Malerei ergänzt. Später Kürzung oben, Baumkronen beschnitten.

K-II.2.8 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5674

H. 543 cm

B. 140 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hinter einem Felsblock erheben sich zwei größere und ein kleinerer Laubbaum mit schlanken Stämmen und lichten Kronen. Im Hintergrund Laubwald unter graublauem Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig rechts „6“ in weißer Farbe.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach unten hin angestückt, Malerei ergänzt. Später Kürzung oben, Baumkronen beschnitten.

K-II.3 Laubwald

Provenienz	?
Datierung	1765–70
Bestand 1995	2 linke Kulissen, 1 rechte Kulisse

K-II.3.1 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5670
H. 446 cm
B. 139 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hinter Felsblöcken steigen vier Laubbäume mit schlanken Stämmen und lichten Kronen auf. Entfernt im Hintergrund Waldstück, tiefliegende Horizontlinie, Himmelszone durch weiße Grundierung angedeutet.

Bemerkungen: Malschicht stark abgeblättert, in weiten Teilen nur noch braune Unterzeichnung und Farbschleier in dünnem, lasurartigem Auftrag vorhanden.

K-II.3.2 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5672
H. 463 cm
B. 138 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem Erdboden ein gebogener Baumstumpf, dahinter zwei Laubbäume mit schlanken Stämmen und buschigen Kronen. Im Hintergrund Waldesdickicht unter Himmelszone.

Bemerkungen: Malschicht stark abgeblättert, Darstellung in weiten Teilen nur noch schemenhaft erkennbar, links oben tritt die braune Unterzeichnung hervor.

K-II.3.3 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5677
H. 460 cm
B. 138 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Spuren von Blattwerk in changierenden Grüntönen. Am linken Rand sind ein Baumstamm, der sich auf einem niedrigen Erdhügel erhebt, und kleinere Partien blaugrünen Laubs in deutlicherer Ausführung erhalten.

Beschriftungen: Rückwärtig auf rechtem Rahmenschenkel „Wald“ in weißer Kreide.

Bemerkungen: Malschicht stark abgeblättert, Darstellung in weiten Teilen nur noch schemenhaft erkennbar, stellenweise tritt die braune Unterzeichnung hervor. Auf der Applikationsleiste ist rückseitig eine Bleistiftskizze nicht erkennbarer Darstellung erhalten.

K-II.4 Neuer Wald

Provenienz	Theater Monrepos
Datierung	um 1810
Bestand 1818	6 Kulissen, 1 Vorhang
Bestand 1995	1 linke Kulisse

Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5668
H. 542 cm
B. 162 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Im Vordergrund links erhebt sich auf von Pflanzen bedecktem Untergrund ein Baum, von dem nur der Stamm und der untere Ansatz der Krone erkennbar sind. Im Hintergrund weitere gleichartige Bäume, die sich nach rechts in die Tiefe staffeln.

Bemerkungen: Rückseitig auf der Leinwand Skizze in schwarzer Farbe – Frauen-darstellung im Profil.

K-II.5 Versatzungen

K-II.5.1 Laubbaum

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Datierung	um 1810
Inventareinträge	SLu 1818: <i>1. Baum, vom großen Theater</i> ; 1823: <i>1 Baum</i> ; 1866, S. 8: <i>1 großer Baum</i> ; 1893, S. 8: <i>1 großer Baum</i> ; GSLu 1931, S. 883: <i>1 freistehender Laubbaum</i>

Inv.-Nr. Sch.L. 5678

Krone:

H. 225 cm

B. 365 cm

Stamm:

H. 222 cm

B. 81 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Laubbaum mit ausladender Krone und schlankem Stamm. Dunkle Zweige, umgeben von changierenden Grüntönen. Blattstruktur durch helle, gelbgrüne Pinselstriche in Kommatechnik angedeutet.

Beschriftungen: Auf der Rückseite des Stammes „3. B.“

Bemerkungen: Die Versatzung ist aus zwei Teilen zusammengesetzt. Der Stamm wird in eine Leinwandaussparung im unteren Bereich der Krone eingefügt.

K-II.5.2 Bodenleiste (Wiesenstück)

Provenienz	Opernhaus Stuttgart (?)
Datierung	1. Viertel 19. Jahrhundert
Inventareinträge	SLu 1823: <i>1. Stk. steinernes Ufer</i> ; 1866, S. 11: <i>1. Rasen-Rahme</i> ; 1893, S. 11: <i>1 Rasen-Rahme</i> ; GSLu 1931, S. 884: <i>2 Vorgründe (Buschgruppe)</i>

Inv.-Nr. Sch.L. 5694

H. 65 cm (TWK)

B. 365 cm (TWK)

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Von Gras und Farn bewachsener Erdboden.

Bemerkungen: Das Gegenstück, eine Bodenleiste mit Darstellung von steinigem Grund, wird in Zusammenhang mit dem Bühnenbild *Felsenszene* unter der Katalognummer III.3.2 aufgeführt.

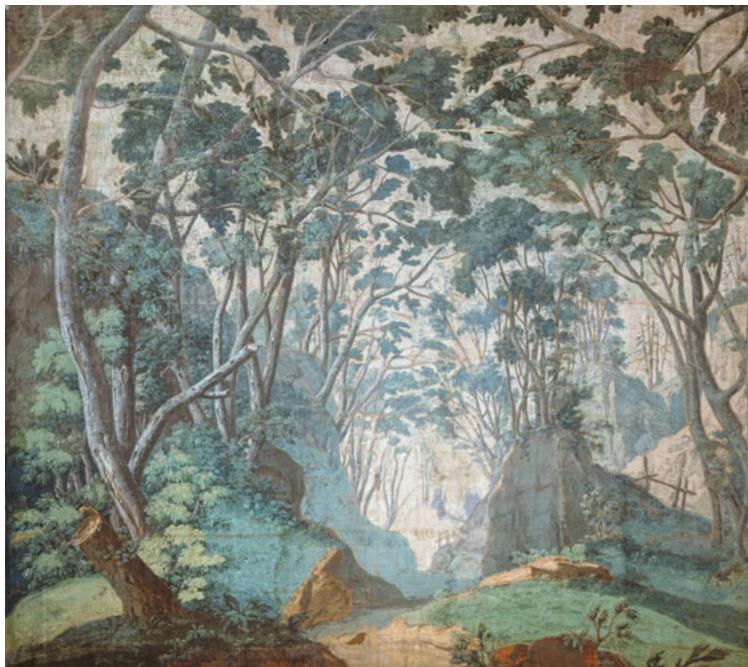


Abb. K-II.1.a



Abb. K-II.1.b

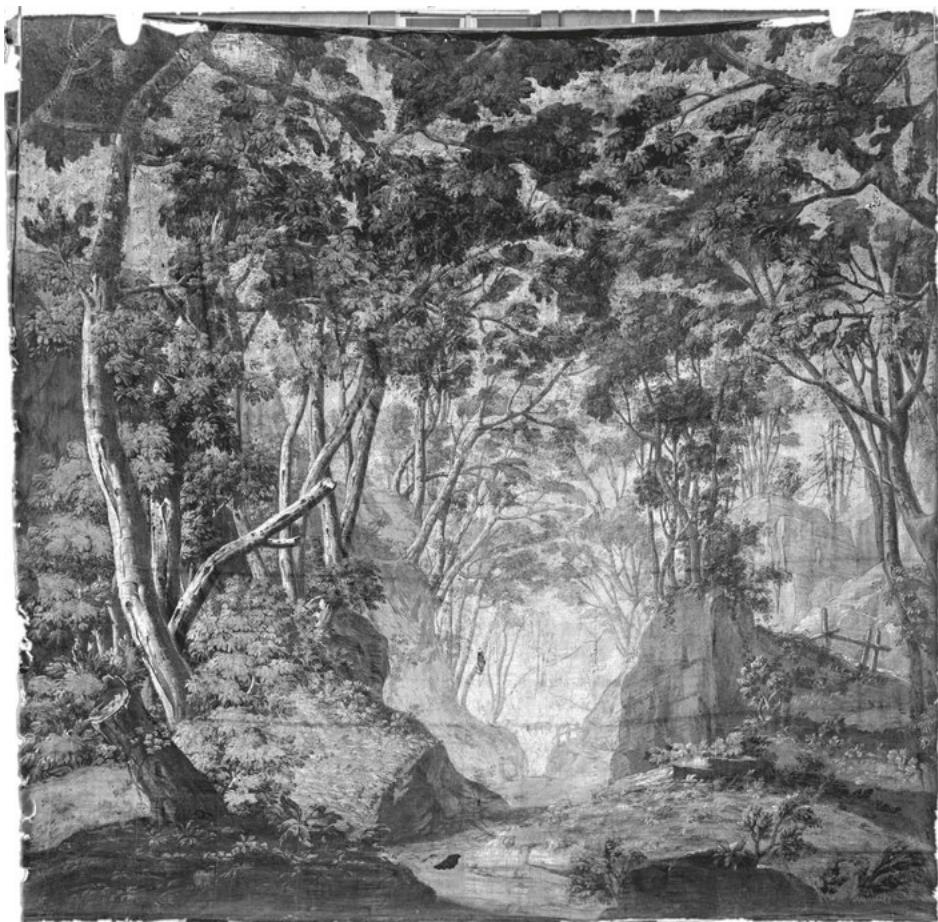


Abb. K-II.1.c



Abb. K-II.2.1



Abb. K-II.2.2



Abb. K-II.2.3



Abb. K-II.2.4



Abb. K-II.2.5



Abb. K-II.2.6



Abb. K-II.2.7



Abb. K-II.2.8



Abb. K-II.3.1



Abb. K-II.3.2



Abb. K-II.3.3



Abb. K-II.4



Abb. K-II.5.1.a



Abb. K-II.5.1.b

Abb. K-II.5.1.c



Abb. K-II.5.2



Abb. K-III *Felsenszene*, Gesamtaufnahme in Verbindung mit Elementen der *Waldlandschaft*. Ludwigsburg, Schlosstheater (Foto: um 1998).

K-III Felsenszene

Im frühen 19. Jahrhundert für das Schlosstheater Ludwigsburg aus Bestandteilen unterschiedlicher Provenienz und Zeitstufen zusammengestellt. Kombinierbar mit dem Prospekt, den Kulissen und den Versatzungen des Bühnenbildes *Waldlandschaft* (K-II).

Inventareinträge GSLu 1931, S. 884: *Felsenlandschaft*

Bestand 1818 3 linke Kulissen, 4 rechte Kulissen

Bestand 1995 3 linke Kulissen, 4 rechte Kulissen, 2 Versatzungen

Teilbestände:

K-III.1 Bergdekoration (Ätna)

Provenienz	Schlosstheater Ludwigsburg
Datierung	1765/66
Entwurf	Innocente Colomba
Inventareinträge	OLu/SLu/OSt 1766, S. 9: 16 Felsen Scenes; 1818, o. S.: 3. Stück Felsen Rahmen zu 1. Berg; 1823, o. S.: 3. Stück Felsen Rahmen zu 1. Berg; 1866, S. 9: 1. Felsenrahme mit Buschwerk, 1. Felsenrahme mit Buschwerk; S. 12: 1. Felsen Rahme; 1893, S. 9: 1 Felsenrahme mit Buschwerk, 1 Felsenrahme mit Buschwerk; S. 12: 1 Felsen-Rahme
Bestand 1995	1 linke Kulisse, 2 rechte Kulissen

K-III.1.1 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5682
H. 626 cm
B. 178 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Teil einer Felswand aus braunem zerklüftetem Gestein mit Auskragung am oberen Ende. In einer Nische im unteren Bereich kleiner, grünbelaubter Busch. Am rechten Rand reihen sich von der Mitte an abwärts acht rote Rosenblüten, umgeben von grünen Blättern.

Beschriftungen: Rückseitig auf Leinwand „No 4 Garten“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: Die Kulisse trug ursprünglich die Darstellung einer Heckenarchitektur und wurde mit Felsendekor übermalt. Unter der stellenweise abgeblätterten Malschicht treten Grüntöne hervor, rückseitig sind als durchgeschlagene Spuren der Vorbemalung Blattstrukturen in architektonischen Formen zu erkennen. Die acht Rosenblüten an der bühnenseitigen Kante wurden nachträglich aufgemalt. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden die oberen fünf Blüten durch eine mit Felsendekor bemalte Pappauflage verdeckt, die drei unteren Blüten übermalt. Bei Restaurierung der Kulisse im November 1992 wurde die Pappauflage entfernt, auch die drei übermalten Blüten sind aufgrund des Abblätterns der obersten Farbschicht heute teilweise wieder sichtbar.

K-III.1.2 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5684

H. 633 cm

B. 145 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Teil einer Felswand aus braunem zerklüftetem Gestein mit Auskragung am oberen Ende.

Umarbeitungen: Die Kulisse trug ehemals die Darstellung einer Heckenarchitektur und wurde mit Felsenendekor übermalt. Vorderseitig treten unter der stellenweise abgeblätterten Malschicht Grüntöne hervor, rückseitig sind als durchgeschlagene Spuren der Vorbemalung Blattstrukturen und eine Satyr-Büste zu erkennen. Im Zuge der Umarbeitung wurden Rahmen und Leinwand nach unten hin um ca. 135 cm verlängert. Das angesetzte zweitverwendete Leinwandstück trägt rückseitig die Darstellung von Rokoko-Kartuschen.

K-III.1.3 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5687

H. 499 cm

B. 148 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Teil einer Felswand aus braunem, zerklüftetem Gestein, mit Auskragung am oberen Ende. Bewuchs von rankenden Blattpflanzen.

Beschriftungen: Vorderseitig „2“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: Die Kulisse trug ehemals die Darstellung einer Heckenarchitektur und wurde mit Felsenendekor übermalt. Vorderseitig treten unter der stellenweise abgeblätterten Malschicht Grüntöne hervor, rückseitig sind als durchgeschlagene Spuren der Vorbemalung Blattstrukturen zu erkennen.

K-III.2 Felsenkulissen

Inventareinträge SLu 1818: *Felsen Scenes*; 1823: *Felsen Scene*

Bestand 1818 4 Kulissen

Bestand 1995 2 linke Kulissen, 2 rechte Kulissen

K-III.2.1 Linke Kulisse

Provenienz Opernhaus Stuttgart (?)

Datierung 1777–80

Entwurf Nicolas Guibal (?)

Inventareinträge SLu 1866, S. 12: *1. großes Felsenstück*; 1893, S. 12: *1 großes Felsenstück*

Inv.-Nr. Sch.L. 5685

H. 613 cm

B. 152 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Teil einer Felswand aus braunem zerklüftetem Gestein mit spärlichem grünem Bewuchs. Rechts oben ragt eine Konifere empor. Über der Felswand graublauer Himmel.

Umarbeitungen: Ursprüngliche Darstellung komplett übermalt (AGR).

K-III.2.2 Rechte Kulisse

Provenienz Theater Solitude (?)

Datierung 1766/67

Entwurf Innocente Colomba

Inventareinträge SLu 1866, S. 8: *1 Baum*; 1893, S. 8: *1 Baum*

Inv.-Nr. Sch.L. 5676

H. 559 cm

B. 127 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Auf braunem, von Pflanzen bewachsenem Erdboden erhebt sich ein Laubbaum mit gebogenem, oben abgebrochenem Stamm und dichtem, großblättrigem Laub. Im Hintergrund ragt eine Felswand auf, darüber blaugrauer Himmel.

Beschriftungen: Vorderseitig „5.“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach unten hin angestückt, Malerei ergänzt.

K-III.2.3 Linke Kulisse

Provenienz	Reithaustheater Stuttgart (?)
Datierung	1804–11
Entwurf	Victor Heideloff (?)
Inventareinträge	SLu 1866, S. 9: 1. <i>Felsenstück mit Wasser</i> ; 1893, S. 9: 1 <i>Felsenstück mit Wasser</i>
Inv.-Nr. Sch.L. 5683	
H. 514 cm	
B. 131 cm	
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz	

Darstellung: Teil einer Felswand aus rotbraunem zerklüftetem Gestein, an der Oberseite spärlicher moosiger Bewuchs, darüber Ausblick in blauen Himmel. Spuren von Blau auf den Gesteinsblöcken, möglicherweise Andeutungen von Quellwasser.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand wurden am unteren Ende um ca. 50 cm verlängert. Auf dem angesetzten zweitverwendeten Leinwandstück ist rückseitig ein Stück Innenarchitektur erkennbar.

K-III.2.4 Rechte Kulisse

Provenienz	?
Datierung	1767–75
Entwurf	Giosué Scotti
Inventareinträge	SLu 1866, S. 12: 1. <i>Felsenstück mit Wasserfall</i> ; 1893, S. 12: 1 <i>Felsenstück mit Wasserfall</i>
Inv.-Nr. Sch.L. 5686	
H. 498 cm	
B. 147 cm	
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz	

Darstellung: Teil einer Felswand aus braunem zerklüftetem Gestein. An mehreren Stellen tritt Wasser aus und fließt über die Felsblöcke hinab. In einer Gesteinsfuge am Fuß Pflanzen in graublauem Farnton.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand wurden am unteren Ende um ca. 50 cm verlängert. Auf dem angesetzten zweitverwendeten Leinwandstück ist rückseitig der obere Teil einer rundbogigen, zweiflügeligen Rokoko-Tür zu sehen.

K-III.3 Versatzungen

III.3.1 Felsenhügel

Provenienz	Opernhaus Stuttgart (?)
Datierung	um 1810
Inventareinträge	SLu 1866, S. 10: <i>1. Felsenhügel</i> ; 1893, S. 10: <i>1 Felsenhügel</i> ; GSLu 1931, S. 884: <i>Felsenvordergrund</i>

Inv.-Nr. Sch.L. 5688
H. 225 cm
B. 455 cm
Leinwand, mager gebundene Farben, Weichholz

Darstellung: Schräg ansteigendes Felsenstück mit verwitterter Oberfläche.

Bemerkungen: Die Leinwand ist aus zahlreichen zweitverwendeten Teilstücken zusammengesetzt. Auf einem von ihnen ist rückseitig ein Türbogen mit Rokoko-kartusche zu sehen.

K-III.3.2 Bodenleiste (steiniger Grund)

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Datierung	um 1810
Inventareinträge	SLu 1818: <i>1. steinernes Uferle</i> ; 1823: <i>1. steinernes Uferle</i> ; 1866, S. 11: <i>1. kleine Rahme</i> ; 1893, S. 11: <i>1 kleine Rahme</i>

Inv.-Nr. Sch.L. 5695
H. 52 cm (TWK)
B. 455 cm (TWK)
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Felsiger, von niedrigen Grünpflanzen bewachsener Erdboden.

Bemerkungen: Das Gegenstück, eine Bodenleiste mit Darstellung von grasbewachsenem Grund, wird in Zusammenhang mit dem Bühnenbild *Waldlandschaft* unter der Katalognummer II.5.2 aufgeführt.



Abb. K-III.1.1



Abb. K-III.1.2



Abb. K-III.1.3



Abb. K-III.2.1



Abb. K-III.2.2



Abb. K-III.2.3



Abb. K-III.2.4



Abb. K-III.3.1.a



Abb. K-III.3.1.b



Abb. K-III.3.2



Abb. K-IV *Weinberggegend*, eingerichtet mit einer Kombination von Dorfhaus- und Gartenkulissen. Ludwigsburg, Schlosstheater (Foto: um 1998).

K-IV Weinberggegend

Im frühen 19. Jahrhundert für das Schlosstheater Ludwigsburg aus Bestandteilen eines Bühnenbildes mit Darstellung einer *Kulturlandschaft* und Kulissen einer *Dorfstraße* zusammengestellt.

Inventareinträge SLu 1818, o. S.: *Dorf*; 1823, o. S.: *Dorf*; 1866, S. 4: *Dorf*; 1893, S. 4: *Dorf*; GSLu 1931, S. 883: *Weinberg-Gegend*

Bestand 1995 6 linke Kulissen, 9 rechte Kulissen, 1 Prospekt

K-IV.1 Kulturlandschaft

Provenienz Opernhaus Kirchheim (?)

Inszenierung *Dramma giocoso per musica Il filosofo di Campagna* (Goldoni/?), 1. Akt, 5. Szene

Bühnenanweisung *Campagna con casa rustica*

Entwurf Giosué Scotti (?)

Bestand 1995 3 linke Kulissen, 6 rechte Kulissen, 1 Prospekt

K-IV.1.1 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5657

H. 620 cm

B. 158 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hinter einer Gartenmauer aus grobgefügten Steinen mit einem abgeschrägten, teilweise beschädigten Gesims erheben sich mehrere Apfelbäume mit dicht belaubten, fruchtbehängenen Kronen. Um ein zwischen den Stämmen aufragendes Holzspalier winden sich Weinreben, die blaue und weiße Trauben tragen. Am Fuß der Mauer lehnt ein zur Ernte bereitgestellter Weidenkorb.

Beschriftungen: Vorderseitig „3“ in schwarzer Farbe. Rückseitig auf unterer Querstrebe „Dorf“ in weißer Kreide, auf Rahmenschenkel sowie auf Applikation jeweils „3“ in roter Farbe, des Weiteren „2. L. Blü (?)“ in schwarzer Farbe (SSG).

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach oben hin verlängert, angesetztes Leinwandstück zweitverwendet.

K-IV.1.2 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5658

H. 563 cm

B. 151 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hinter einer Gartenmauer aus grobgefügten Steinen mit einem Ausbruch in der Mitte erheben sich zwei Obstbäume, in deren dicht belaubten Kronen längliche, blassrote Früchte hängen. An den Stämmen ranken Weinreben empor, die blaue und weiße Trauben tragen. Im Hintergrund sind ein weiterer Obstbaum und eine Laubhecke zu sehen. Über die Gartenmauer hängen Blattranken herab, am Boden vor der Mauer wachsen Unkrautpflanzen.

Beschriftungen: Rückseitig auf linkem Rahmenschenkel „4“ in schwarzer Farbe, auf unterer Querstrebe „Dorf“ und „N 2“ in weißer Kreide.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach oben hin verlängert, angesetztes Leinwandstück zweitverwendet.

K-IV.1.3 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5656

H. 575 cm

B. 154 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hinter einer Gartenmauer aus grobgefügten Steinen mit einem abgeschrägten Gesims erheben sich zwei Apfelbäume mit dicht belaubten, fruchtbehängenen Kronen. Um die Stämme und durch das Geäst winden sich Weinreben, die blaue und weiße Trauben tragen. Im Hintergrund sind Laubbäume vor graublauem Himmel zu sehen. Über die Gartenmauer hängt eine Kürbisfamilie herab, die zwischen großen gefiederten Blättern drei längliche Früchte trägt. Vor der Mauer wachsen Unkrautpflanzen.

Beschriftungen: Rückseitig auf linkem Rahmenschenkel „3“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach oben hin verlängert, angesetztes Leinwandstück zweitverwendet.

K-IV.1.4 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5664

H. 588 cm

B. 144 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hinter einem Stück Gartenmauer aus grobgefügten Steinen mit Resten von Putz, vorspringendem Gesims und quaderförmigem Aufsatz auf der linken Seite ragen zwei Bäume empor, von denen einer Birnen trägt. Weinreben, behängt mit blauen Trauben, umwinden die Stämme. Im Hintergrund weitere Bäume und Durchblicke auf blassblauen Himmel. Die Mauer wird von Blattranken überwuchert, an ihrem Fuß wachsen Unkrautpflanzen.

Beschriftungen: Rückseitig auf rechtem Rahmenschenkel „3“ in schwarzer Farbe, auf dem oberen, zweitverwendeten Leinwandstück „Raum“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach oben hin verlängert, angesetztes Leinwandstück zweitverwendet.

K-IV.1.5 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5661

H. 584 cm

B. 146 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Im Vordergrund verfallener Lattenzaun auf braunem, pflanzenbewachsenem Erdboden. Dahinter ein schlanker Laubbaum mit mehrteiliger Krone, weitere Bäume unterschiedlicher Größe sowie dichtes Gebüsch. Im Hintergrund blauer Himmel.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach oben hin verlängert.

K-IV.1.6 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5662

H. 570 cm

B. 140 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: An einem Stück Gartenmauer aus grobgefügten Steinen mit Resten von Putz und einem vorspringenden Gesims lehnen ein Holzrutenbündel und einzelne knorrige Äste. Hinter der Mauer erheben sich zwei Laubbäume und ein Apfelbaum, umrankt von Weinreben mit blauen und weißen Trauben.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach oben hin verlängert. Angesetztes Leinwandstück breiter als Rahmen, rückwärtig links eingeschlagen (AGR).

K-IV.1.7 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5546

H. 565 cm

B. 175 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Blick in schräger Ansicht auf die Fassade eines einfachen zweigeschossigen Dorfhauses. Der Putz weist Fehlstellen auf, an denen das darunterliegende rote Mauerwerk sichtbar wird. Im Erdgeschoss rundbogige Türöffnung, eingefasst von kräftigem Gewände, und schlichte Holztür. Im Obergeschoss hochrechteckiges Fenster mit geöffnetem Holzladen. Stark vorkragendes, mit roten Ziegeln gedecktes Pultdach. Hinter dem Haus ragen Laubbäume auf, umwunden von Weinreben.

Beschriftungen: Vorderseitig rechts „2.“ in schwarzer Farbe, rückseitig auf dem Rahmen zweimal „Dorf“ in Bleistift und weißer Kreide.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach oben hin verlängert. Leinwand breiter als Rahmen, rückseitig links eingeschlagen (AGR).

K-IV.1.8 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5665

H. 557 cm

B. 148 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hinter einem Stück Gartenmauer aus grobgefügten Steinen mit Resten von Putz, vorspringendem Gesims und quaderförmigem Aufsatz auf der linken Seite erheben sich mehrere Bäume, von denen einer Birnen trägt. Weinreben mit blauen und weißen Trauben ranken empor und durchdringen die Kronen der Obstbäume. Die Mauer wird von Blattranken überwuchert, an ihrem Fuß ist brauner Erdboden zu sehen, bewachsen von wenigen Unkrautpflanzen.

Beschriftungen: Rückseitig auf rechtem Rahmenschenkel „3“ in brauner Farbe, auf Leinwand „Z“ in schwarzer Farbe und „Nr. 5“ stark verblasst in roter Farbe.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach oben hin verlängert.

K-IV.1.9 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5663

H. 551 cm

B. 146 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Im Vordergrund ein Lattenzaun auf von Unkraut bewachsenem Untergrund. Dahinter ein von Weinreben beranktes Spalier, zwei Laubbäume und dichtes Gebüsch. Zwischen den Laubkronen Durchblicke auf blassblauen Himmel.

Beschriftungen: Rückseitig auf linkem Rahmenschenkel „6“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach oben hin verlängert, angesetzte Stoffstücke zweitverwendet, rückseitig Architekturdetails sichtbar.

K-IV.1.10 Prospekt

Inv.-Nr. Sch.L. 5655

H. 610 cm (mit Umschlag 835 cm)

B. 1018 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Hartholz

Darstellung: Hügelige Kulturlandschaft. Im Vordergrund rechts ein weiß verputztes Haus mit rotem Ziegeldach und Butzenscheibenfenster, umgeben von einem Garten, der teilweise ummauert, teilweise von einem hölzernen Zaun umgeben ist. Zum Mittelgrund zu schließen sich ein gleichfalls ummauertes, auf einem Hügel gelegenes Anwesen mit einem schllichten weißen Gehöft an. Links

der Mitte im Vordergrund erstreckt sich ein von Lattenzaunelementen umgebener Garten, in dem Obstbäume stehen und Gemüse gedeiht. Am linken Bildrand erscheint, aufgrund von Farbabrieb nicht mehr vollständig erkennbar, ein weiteres Haus mit weißer Fassade und rotem, ziegelgedecktem Satteldach.

Umarbeitungen: Der Prospekt wurde durch Ansetzen zweitverwendeter Leinwandbahnen sowohl in der Länge als auch in der Breite erheblich erweitert. Auf den seitlich angesetzten Teilen ist die oberste Malschicht weiträumig abgefallen, sodass Malereien sichtbar sind, die auf die Vorverwendung des Materials zurückgehen: Man erkennt eine große Säule und üppige Draperien in Blau- und Goldtönen. Rückseitig sind auf diesen Partien Reste ausgewaschener Architekturmalerie erhalten, woran zu erkennen ist, dass das Material zweimal wiederverwendet wurde. Am oberen Ende des Prospekts wurden drei Stoffbahnen angesetzt, die ehemals als Soffitten dienten und umseitig Wolkendarstellungen tragen.

K-IV.2 Dorfhäuser

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Datierung	um 1780
Bestand 1995	3 linke Kulissen, 3 rechte Kulissen

K-IV.2.1 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5545
H. 615 cm
B. 185 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hinter einem Lattenzaun und einer von Pflanzen überwucherten Gartenmauer erhebt sich die zur Hälfte sichtbare Giebelwand eines dreigeschossigen Hauses. Hölzerne Profile trennen die Geschosse voneinander und fassen den Dachkontur ein; die mit Butzenscheiben verglasten Fenster werden gleichfalls von Holzbalken umrahmt. Das Gebäude wird von einem schmalen Anbau überragt, der hölzernes Tragbalkenwerk als Geschosstrennung aufweist. Über dem Anbau sind Zweige eines Laubbaums zu sehen sowie ein Stück blassblauen Himmels.

Beschriftungen: Rückseitig auf Querstrebe unleserlicher Schriftzug.

Umarbeitungen: Die Kulisse wurde vollständig übermalt. Rückseitig zeichnet sich die durchgeschlagene Originalmalerei ab: Zu sehen sind ein rot-weiß gestreiftes Zelt mit geschweiftem Dach und zweireihigem Schabrackenschmuck, vor dem Zelt ein Gestänge, an das vier Lanzen gelehnt sind, sowie weitere Waffen und Rüstungsgegenstände.

K-IV.2.2 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5544

H. 600 cm

B. 159 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Im Vordergrund ein ziegelgedeckter Vorbau mit rundbogigem Eingang, vor dem ein Regenfass aufgestellt ist. Hinter dem Vorbau erhebt sich ein viergeschossiges steinernes Dorfhaus mit Strohdach und Kamin. Unter dem schadhaften Putz tritt rotes Mauerwerk hervor, zwischen den Geschossen verläuft hölzernes Tragbalkenwerk. Das niedrige Dachgeschoss weist ein Mansardenfenster auf. Hinter dem Haus wachsen Laubbäume empor, links oben sieht man hellblaue Himmel.

Umarbeitungen: Die Kulisse wurde vollständig übermalt. Rückseitig zeichnet sich die durchgeschlagene Originalmalerei ab: Zu sehen sind ein grün-beige gestreiftes Zelt mit geschweiftem Dach und zweireihigem Schabrackenschmuck, vor dem Zelt ein Gestänge, an das vier Lanzen gelehnt sind.

K-IV.2.3 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5547

H. 575 cm

B. 142 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Zwei hintereinanderstehende einfache Dorfhäuser. Das vordere besitzt eine grauverputzte Fassade und ein von Holzbalken eingefasstes Fenster im Obergeschoss; vom Dach ist nur der vorkragende Traufansatz sichtbar. Das dahinter befindliche Haus weist ein rotes Ziegeldach und ein mit Butzenscheiben versehenes Fenster im Obergeschoss auf. Die beiden Gebäude verbindet ein gleichfalls ziegelgedeckter, halbhöher Torbau mit offenem Durchgang.

Umarbeitungen: Rahmen und Leinwand nach oben hin verlängert.

Bemerkungen: Die Kulisse wurde vollständig übermalt. Rückseitig zeichnen sich Spuren der durchgeschlagenen Originalmalerei ab: Erkennbar sind ein ionisches Kapitell mit Gebälkstück und weitere Architekturelemente mit Rosettenschmuck.

K-IV.2.4 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5554

H. 629 cm

B. 172 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Im Vordergrund niedriges Dorfhaus mit tiefgezogenem Satteldach und einem von Holzbalken gerahmten Fenster im Erdgeschoss. An der Vorderkante des Daches ist eine Stange befestigt, von der ein langer rot-grün gestreifter Teppich herabhängt. Im umzäunten Vorgarten wächst ein niedriger Laubbaum. Hinter dem Haus erhebt sich ein weiteres Gebäude von hoher und schmaler Form. Es besitzt ein von Holzbalken umrahmtes Fenster im Obergeschoss und ein rotes Ziegeldach mit Kamin.

Umarbeitungen: Die Kulisse wurde weitgehend übermalt. Rückseitig zeichnet sich die durchgeschlagene Originalbemalung ab: Zu sehen sind ein Gebäude mit rundbogiger Toröffnung und weitere Architekturelemente. Die Kulisse wurde bereits im Rahmen der Vorverwendung nach unten hin verlängert, später erfolgte eine Anstückung am oberen Ende und die Umgestaltung zum Dorfhaus.

K-IV.2.5 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. NN 2034

H. 579 cm

B. 164 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Hohes, schmales Dorfhaus mit einem Butzenfenster im Obergeschoss der Frontfassade und einem zweiflügeligen, bleiverglasten Fenster im Erdgeschoss der Seitenfassade. Flaches Satteldach, gedeckt mit roten Ziegeln. An das Gebäude schließt sich seitlich ein Balkon mit hölzerner Brüstung an, der zu einem nebenan gelegenen, nicht sichtbaren Gebäude hinüberführt. Über die Brüstung hinweg ragen zwei Stangen, von denen ein weißer und ein roter Teppich, jeweils floral gemustert, herabhängen.

Umarbeitungen: Die Kulisse wurde vollständig übermalt. Rückseitig zeichnet sich die durchgeschlagene Originalbemalung ab: Erkennbar sind ein Gebäude mit rundbogiger Toröffnung und weitere Architekturelemente. Im Rahmen der Vorverwendung wurde die Kulisse am oberen Ende verlängert. Später wurde sie zur Stadthauskulisse umgestaltet und vermutlich im selben Kontext verwendet wie K-V.6.1 und K-V.6.2. Anschließend erfolgte durch Zufügung einer hölzernen Verkleidung am ehemals steinernen Balkon und herabhängender Teppiche die Abänderung zur Dorfhausfassade.

K-IV.2.6 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5555

H. 460 cm

B. 148 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Einfaches steinernes Dorfhaus mit querrechteckiger Öffnung im Erdgeschoss, hinter der ein Strohmaufen zu sehen ist. Im Obergeschoss zwei Fenster mit Butzenscheiben. Ziegelgedecktes Dach, gestützt auf Tragbalkenreihe. Schornstein aus rotem Mauerwerk, daneben Ausblick in blassblauen Himmel.

Beschriftungen: Rückseitig auf Querstreb'e „Dorf“, mit Bleistift in Sütterlin geschrieben.



Abb. K-IV.1.1



Abb. K-IV.1.2



Abb. K-IV.1.3



Abb. K-IV.1.4



Abb. K-IV.1.5



Abb. K-IV.1.6.a



Abb. K-IV.1.6.b



Abb. K-IV.1.7



Abb. K-IV.1.8



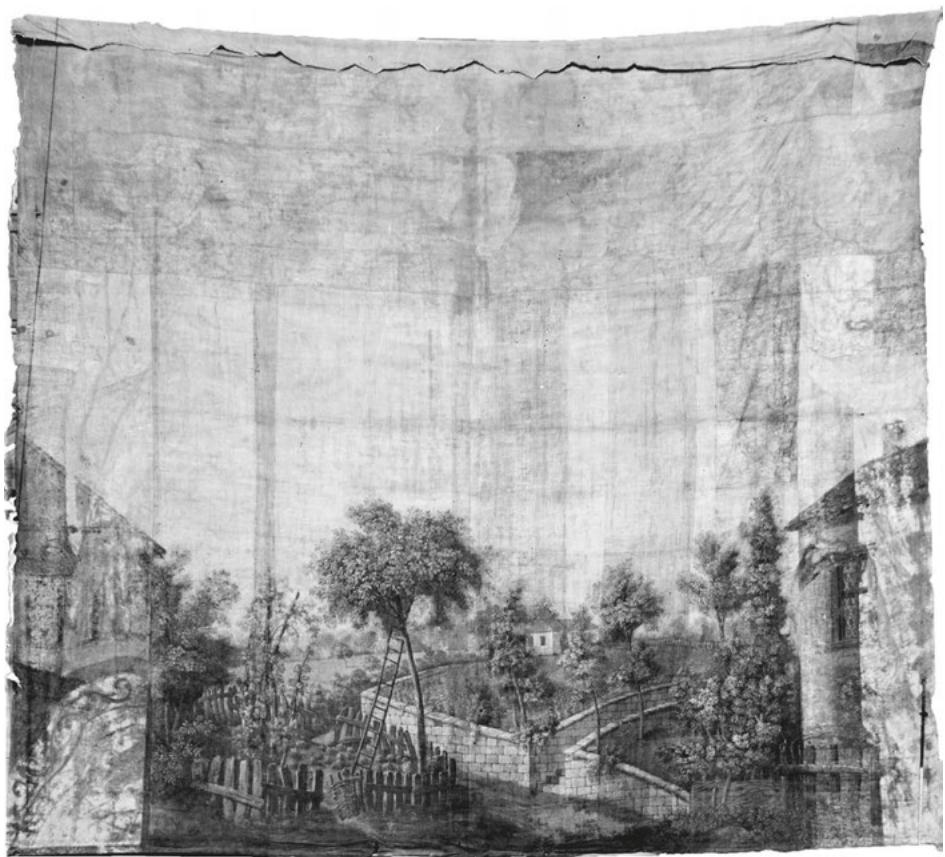
Abb. K-IV.1.9



Abb. K-IV.10.a



K-IV.10.b



K-IV.1.10.c



Abb. K-IV.2.1.a



Abb. K-IV.2.1.b



Abb. K-IV.2.2



Abb. K-IV.2.3



Abb. K-IV.2.4



Abb. K-IV.2.5



Abb. K-IV.2.6



Abb. KV *Straßenbild*, Gesamtaufnahme unter Einbezug des Prospekts der Weinberggegend. Ludwigsburg, Schlosstheater (Foto: um 1998).

K-V Straßenbild

Im frühen 19. Jahrhundert für das Schlosstheater Ludwigsburg aus Bestandteilen mehrerer Bühnenbilder unterschiedlicher Provenienz und Zeitstufen zusammengestellt. Der ursprünglich zu dieser Szenerie verwendete Rückprospekt ist verloren (Abbildung vorhanden), die Kulissen werden ersatzweise mit dem Rückprospekt des Bühnenbilds *Weinberggegend* (IV.1.9) kombiniert.

Inventareinträge SLu 1818, o. S.: *Stadt*; 1823, o. S.: *Stadt*; 1866, S. 4: *Stadt*; 1893, S. 4: *Stadt*; GSLu 1931, S. 880: *Straßenbild*

Bestand 1995 5 linke Kulissen, 5 rechte Kulissen, 1 rechte Kontra-Kulisse, 2 Stadthäuser

K-V.1 Segmente eines Arkadengangs

Provenienz	Opernhaus Ludwigsburg
Inszenierung	Opera seria <i>Il Vologeso</i> (Verazi/Jommelli), 1. Zwischenakt-ballett <i>Il ratto di Proserpina</i> (Noverre/Renaud)
Bühnenanweisung	<i>La senna rappresenta il monte Etna; con veduta, dal lato opposto, di una parte del palazzo di Cerere</i>
Erstverwendung	11. Februar 1766
Entwurf	Innocente Colomba
Inventareinträge	OSt 1764, Nachtrag 1766: 2. <i>Scenes, die in Ruins zerfallen;</i> OLu/SLu/OSt 1766, S. 6: <i>Aetna ... N°. 8 und 9 links, ein theil des Ceres Palast vorstellend sich in ruins verwandeln;</i> OSt 1781, fol. 45: <i>Aetna oder bergige Gegend;</i> GSLu 1931, S. 883: <i>2 linke Kulissen (barocke Außenarchitektur) – auch zu einem Straßenbild verwendbar</i>
Bestand 1995	2 linke Wandlungskulissen (Klappkulissen)

K-V.1.1 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5659

H. 643 cm

B. 178 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Teil eines Arkadengangs. Zu sehen ist die rechte Hälfte eines Bogens, getragen von einem Pfeiler mit schlichtem gekehlt Kapitell und vertieften Spiegeln an den Seiten des Schaftes. An den Pfeiler schließt eine Balustrade an, die eine gemeißelte Vase mit Fruchtgebinde trägt. Linksseitig wird der Gang von einer gemauerten Wand begrenzt, in die ein vergittertes Fenster eingelassen ist.

Die Kulisse besitzt einen Klappmechanismus, hergestellt mittels eines zweiten, auf halber Höhe angehefteten und beidseitig bemalten Leinwandstücks: Nach oben geklappt zeigt dieses den Arkadenbogen in vollständigem, heruntergeklappt in ruinösem Zustand, wobei im zweiten Fall hinter dem Gebäude befindliche Bäume sichtbar werden.

K-V.1.2 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5660

H. 610 cm

B. 158 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Teil eines Arkadengangs. Zu sehen ist die rechte Hälfte eines Bogens, getragen von einem Pfeiler mit schlichtem gekehlt Kapitell und vertieften Spiegeln an den Seiten des Schaftes. An den Pfeiler schließt eine Balustrade an, die eine gemeißelte Vase mit Fruchtgebinde trägt. Linksseitig wird der Gang von einer gemauerten Wand begrenzt.

Die Kulisse besitzt einen Klappmechanismus, hergestellt mittels eines zweiten, auf halber Höhe angehefteten und beidseitig bemalten Leinwandstücks: Nach oben geklappt zeigt dieses den Arkadenbogen in vollständigem, heruntergeklappt in ruinösem Zustand, wobei im zweiten Fall hinter dem Gebäude befindliche Bäume sichtbar werden.

Umarbeitungen: Im Restaurierungsbericht (AGR) wird eine mutmaßliche Kürzung am oberen Ende angegeben, der Fotodokumentation ist jedoch kein Hinweis hierauf zu entnehmen.

K-V.2 Brunnenwand

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Inszenierung	Opera seria <i>Demofoonte</i> (Metastasio/Jommelli), 1. Zwischenaktballett <i>La morte di Licomedes</i> (Noverre/Deller)
Bühnenanweisung	<i>Rappresenta la Decorazione un Colonnato, che termina a un grand Arco triofale di là quale si vede il mare coperto di varie Navi</i>
Erstverwendung	11. Februar 1764
Entwurf	Jean Nicolas Servandoni
Inventareinträge	OSt 1764, fol. 10: <i>Place publique ... 2 fondaines; OLu/SLu/</i> OSt 1766, S. 3: <i>Un collonato con arco triionale oder Place publique; OSt 1781, fol. 43: Piazza publica; SLu 1818, o. S.: Stadt ... 1. extra Szenes, dazu; 1823, o. S.: Stadt ... 1. extra Scene dazu; 2 Coulissen, grotteske Architektur; 1866, S. 4: Stadt ... 1. Contra-Scene; 1893, S. 4: Stadt ... 1 Contra-Scene; GSLu 1931, S. 880: 2 rechte Barocksäulen (sic)</i>
Bestand 1995	1 rechte Kulisse, 1 rechte Kontra-Kulisse

K.V.2.1 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5559

H. 586 cm

B. 179 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Teil einer in sandfarbenem Stein errichteten repräsentativen Ädikula mit Rundbogennische, darin die Skulptur einer weiblichen Gottheit in antikischem Gewand, auf einer quaderförmigen Bank sitzend. Sockel mit wasserspeiender Löwenmaske. In Nischenkalotte großes Muschelmotiv, darüber Kartusche mit einer Inschrift in graezisierenden Fantasiebuchstaben. Verkröpftes Gebälk als oberer Abschluss. Weite Teile der Architektur von auffälliger, stalaktitenartiger Grottierung bedeckt.

Umarbeitungen: Die Kulisse wurde durch Tiefersetzen des Kranzgesimses gekürzt.

Bemerkungen: Die Kulisse wird durch die Kontra-Kulisse V.2.2 in der Darstellung ergänzt.

K.V.2.2 Rechte Kontra-Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5560

H. 578 cm

B. 216 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Seitliche Begrenzung einer in sandfarbenem Stein errichteten repräsentativen Ädikula. Zwei dorische Säulen erheben sich vor einem aus großen Steinblöcken gefügten Wandstück. Verkröpftes Gebälk als oberer Abschluss. Weite Teile der Architektur von auffälliger, stalaktitenartiger Grottierung bedeckt.

Umarbeitungen: Die Kulisse wurde durch Tiefersetzen des Kranzgesimses gekürzt.

Bemerkungen: Die Kulisse ergänzt Kulisse V.2.1 in der Darstellung.

K.V.3 Segment einer Parkumfriedung

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Inszenierung	Opera seria <i>Semiramis</i> (Metastasio/Jommelli), 3. Akt, 1. Szene
Bühnenanweisung	<i>Campagna su le rive dell'Eufrate, mura de' giardini reali da un lato con cancelli aperti. Navi nel fiume che ardono</i>
Erstverwendung	11. Februar 1762

Entwurf	Innocente Colomba
Inventareinträge	OSt 1764, fol. 7: <i>Campagna</i> ; OLu/SLu/OSt 1766, S. 9: <i>Campagna von Semiramis</i>
Bestand 1764	6 linke Kulissen
Bestand 1995	1 linke Kulisse

Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5548
 H. 572 cm
 B. 153 cm
 Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Teil einer Umfassungsmauer, errichtet aus Steinquadern in pseudo-isodomer Anordnung. In etwa drei Vierteln Höhe stark auskragendes Gesims, das sich am oberen Ende des Mauerstücks wiederholt. Obenauf eine Bedachung, die von einer Kugel bekrönt wird.

Beschriftungen: Vorderseitig links „6“ in schwarzer Farbe. Rückseitig auf der Leinwand „Nº. 4. Sepolcri“ in schwarzer Farbe, auf Querleiste „Dorf – Kerker“ in weißer Kreide.

K-V.4 Stadthaus mit Vorhalle

Provenienz	Theater Solitude (?)
Datierung	1767–75
Entwurf	Giosué Scotti (?)

Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5549
 H. 556 cm
 B. 150 cm
 Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Blick auf ein aus gelblichem Stein errichtetes Stadthaus mit offener Vorhalle, zu der eine Treppe hinauff hrt. Die hinter der Vorhalle liegende Hauswand ist mit einem Blendbogen geziert. Das Gebäude trägt ein Pultdach mit schiefergrauer Ziegeldeckung und Kamin.

Beschriftungen: Rückseitig auf der Leinwand „ZW“ in schwarzer Farbe (vgl. Kulisse K-V.6.2).

Umarbeitungen: Die Kulisse wurde oben um ca. 80 cm verlängert. Auf die angest ckte Partie wurde das Dach aufgemalt.

K-V.5 Zwei Stadthäuser

Provenienz	Opernhaus Ludwigsburg
Datierung	1770–75
Entwurf	Giosué Scotti (?)

K-V.5.1 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5550
H. 653 cm
B. 145 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Blick in schräger Ansicht auf die Front eines zweigeschossigen Hauses. Im Erdgeschoss zwei Fenster, die mit schmiedeeisernen Korbgittern, rahmenden Profilen und Keilsteinmotiven in der oberen Mitte versehen sind, im Obergeschoss zwei Fenster mit schlichter Rahmung. Die Geschosse werden durch ein Gesims getrennt, die Fassade oben von einem Profil abgeschlossen; darüber ist der Ansatz eines ziegelgedeckten Daches erkennbar.

Umarbeitungen: Die Kulisse zeigte ursprünglich eine Hausfassade, die ein Giebelgeschoss mit Rundfenster und ein ziegelgedecktes Satteldach aufwies. Später wurde der Rahmen oben um ca. 120 cm gekürzt (AGR), die Leinwand nach hinten umgeschlagen. Die Vorderseite wurde mit einer Fassade in anderer Geschoss-einteilung übermalt. Rückwärtig waren vor dem Anbringen der Hinterspannung die durchgeschlagene Originalmalerei und der Leinwandumschlag zu sehen. Sich überlagernde Malschichten auf der Vorderseite lassen erkennen, dass die Darstellung später zumindest noch ein weiteres Mal umgestaltet wurde.

Bemerkungen: Die anhand der Länge des Leinwandumschlags erschließbare originale Höhe der Kulisse deutet auf eine Herkunft aus dem Opernhaus Ludwigsburg hin.

K-V.5.2 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5553
H. 646 cm
B. 147 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Blick in schräger Ansicht auf die Fassade eines zweigeschossigen Hauses. Im Erdgeschoss befindet sich linksseitig der Eingang, zu dem vier Trep-penstufen emporführen. Im Obergeschoss ein Fenster mit aufwendiger, ein Muschelmotiv einschließender Bekrönung und mit maskengeschmücktem Knorpelwerk unterhalb der Fensterbank; rechts daneben, angeschnitten, ein

weiteres gleichartiges Fenster. Oben ist der Ansatz eines ziegelgedeckten Dachs erkennbar.

Beschriftungen: Vorderseitig rechts „2“ in schwarzer Farbe. Rückseitig auf Querstrebe „Straße“ in Bleistift.

Umarbeitungen: Die dargestellte Hausfassade wies ehemals ein Giebelgeschoss mit Rundfenster und ein weit vorspringendes Dach auf, im Obergeschoss waren beide Fenster vollständig sichtbar. Der Kulissenrahmen wurde oben gekürzt und an der rechten Seite verschmälert, die Leinwand jeweils nach hinten umgeschlagen und die Darstellung entsprechend beschnitten.

Bemerkungen: Die anhand der Länge des Leinwandumschlags erschließbare originale Höhe der Kulisse deutet auf eine Herkunft aus dem Opernhaus Ludwigburg hin.

K-V.6 Zwei Stadthäuser

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Datierung	1777–80
Entwurf	Nicolas Guibal (?)

K-V.6.1 Linke Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5552
H. 595 cm
B. 139 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Blick auf die bildparallel ausgerichtete Seitenfassade und die in perspektivischer Verkürzung erscheinende Frontfassade eines schmalen Hauses. Auf einem zweifach getreppten, fensterlosen Sockelgeschoss erheben sich das Hauptgeschoss und ein niedrigeres Obergeschoss, jeweils mit einem Sprossenfenster in der Front. Obenauf ein Giebel mit ziegelgedecktem Satteldach. Die Geschosse sind durch kräftige Gesimse voneinander abgesetzt.

Beschriftungen: Rückseitig auf Querleiste „Straße Nr. 3“, mit Bleistift in Sütterlin geschrieben.

Bemerkungen: Der Bildträger ist aus mehreren zweitverwendeten Partien zusammengesetzt, die rückseitig teilweise Bemalungsrelikte ihrer jeweiligen Vorverwendung tragen. Neben kleineren Stücken, darunter einem mit Darstellung von Nadelwald, wurde eine durchlaufende Bahn verwendet, auf der eine Gebäudeecke mit prachtvoller Rokoko-Dekoration zu sehen ist.

K-V.6.2 Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5551

H. 536 cm

B. 145 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Blick auf die bildparallel ausgerichtete einachsige Seitenfassade und die in perspektivischer Verkürzung erscheinende vierachsige Frontfassade eines zweigeschossigen Hauses. Im Untergeschoss sind an den Fensterbänken und an der zum Obergeschoss hin abschließenden Profilleiste gemeißelte Festons angebracht. Das Obergeschoss wird von einem kräftigen umlaufenden Kranzgesims bekrönt, darüber erhebt sich ein Giebel mit ziegelgedecktem Satteldach.

Beschriftungen: Rückseitig auf der Leinwand „WZ“ in schwarzer Farbe (vgl. Kulisse K-V.4).

Umarbeitungen: Die rückseitig durchgeschlagene Malerei lässt erkennen, dass sich oberhalb des Kranzgesimses ehemals ein Attikageschoss anschloss. Die Rahmenapplikation wurde an dieser Stelle ergänzt, um die heute gegebene Form von Giebel und Dach zu hinterlegen. Diese Umgestaltung stand offenbar in Zusammenhang mit einer Kürzung der Kulisse.

K-V.7. Stadthaus mit Balkon

Provenienz	Opernhaus Stuttgart (?)
Datierung	Anfang 19. Jahrhundert
Entwurf	Umkreis Alois Keim (?)

Rechte Kulisse

Inv.-Nr. Sch.L. 5557

H. 566 cm

B. 161 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Blick auf die perspektivisch verkürzte Front eines zweigeschossigen Hauses. Im Erdgeschoss ein rundbogiger Eingang, im Obergeschoss eine rechteckige Tür, die auf einen Balkon führt. Der Balkon wird von zwei kräftigen geschwungenen Konsole getragen und besitzt eine Brüstung mit vier ovalen Öffnungen an der Front. Auf dem mit roten Ziegeln gedeckten Dach befindet sich ein Kamin mit gerundeter Abdeckung.

Beschriftungen: Vorderseitig am rechten Rand „5“ in schwarzer Farbe, rückseitig auf der Leinwand „No. 4“ in schwarzer Farbe.

Umarbeitungen: Die Befunde deuten auf mehrere Bearbeitungsstufen hin. Rückseitig durchgeschlagenen Bemalungsspuren zufolge trug die Kulisse ursprünglich die Darstellung eines Gebäudes mit rundbogiger Toröffnung sowie weiterer Architekturelemente. Zunächst erfolgte die Umgestaltung zu einem Dorfhaus, wobei der Rahmen am oberen, die Leinwand vermutlich am oberen und unteren Ende angestückt wurde. Das untere Ansatzstück zeigt rückwärtig eine Übungs-skizze mit Darstellung eines Ziegeldachs. Später wurde die Kulisse zu einem Stadthaus umgearbeitet, hierbei wurde der Rahmen am oberen Ende verkürzt und die Leinwand nach hinten umgeschlagen. Auf dem Leinwandumschlag sind Giebel und Dach des Dorfhauses sowie ein Stück der Strohdeckung eines Nachbargebäudes zu sehen. Die Vorderseite der Kulisse wurde mit der heute vorhandenen Darstellung vollständig übermalt.

K-V.8 Stadtvedute

Provenienz	Theater Solitude (?)
Datierung	1770–75
Entwurf	Giosué Scotti (?)
Inventareinträge	SLu 1818, o. S.: <i>Stadt ... 1. Vorhang</i> ; 1823, o. S.: <i>Stadt ... 1. Vorhang</i> ; 1866, S. 4: <i>Stadt ... 1. Vorhang</i> ; 1893, S. 4: <i>Stadt ... 1 Vorhang</i> ; GSLu 1931, S. 880: <i>Straßenbild ... Prospekt (Vorhang barock)</i>

Prospekt

Ohne Inv.-Nr.

Darstellung: Ansicht der Stadt Rom (?). Zu sehen sind repräsentative Gebäude diverser Epochen von der Antike bis zum Barock. Linker Hand ragt ein Obelisk auf.

Umarbeitungen: Der Prospekt wurde durch Ansetzen von Leinwandpartien sowohl in der Länge als auch in der Breite erheblich vergrößert. Hierbei dürfte es sich um die Anpassung des vermutlich für das Theater Solitude geschaffenen Stücks an die Bühne des Stuttgarter Opernhauses gehandelt haben.

Bemerkungen: Der Prospekt ging in den Jahren zwischen 1931 und 1965 verloren (SSG).



Abb. KV.1.1.a



Abb. KV.1.1.b



Abb. KV.1.1.c



Abb. KV.1.2.a



Abb. KV.1.2.b



Abb. KV.1.2.c



Abb. KV.2.1



Abb. KV.2.2



Abb. KV.3



Abb. KV.4



Abb. KV.5.1



Abb. KV.5.2



Abb. KV.6.1.a



Abb. KV.6.1.b



Abb. KV.6.2



Abb. KV.7.a

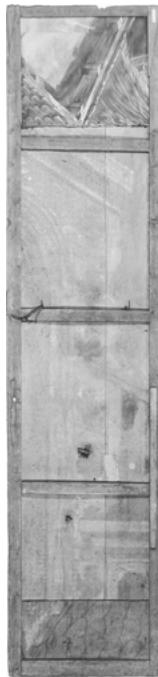


Abb. KV.7.b



Abb. K-V.8

K-VI Versatzungen

K-VI.1 Schiff

Provenienz	Schlosstheater Ludwigsburg (?)
Entwurf	Innocente Colomba (?)
Inventareinträge	OLu/SLu/OSt 1766, S. 9: <i>1 Schiff</i> ; SLu 1818, o. S.: <i>1. Schiff</i> ; 1823, o. S.: <i>1. Schiff</i> ; 1866, S. 10: <i>1. Schiff</i> ; 1893, S. 10: <i>1 Schiff</i> ; GSLu 1931, S. 884: <i>1 Gondel-Kulisse</i>

Inv. Nr. Schl.L. 5689

H. 150 cm

B. 350 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Schiff mit einer im Umriss geschweiften, durchfensterten Heckkabine, die von einer eingerollten Spitze bekrönt wird. Entlang des Rumpfes eine Reihe ovaler Ruderluken.

Beschriftungen: Rückseitig „No: 4 Akademie“.

Bemerkungen: Die Applikationen bestehen aus Pappstücken, die auf die Rahmenkonstruktion aufgenagelt wurden.



Abb. K-VI.1

K-VI.2 Thronrückwand

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Entwurf	Innocente Colomba
Inventareinträge	OLu/SLu/OSt 1766, S. 7: <i>Thron und Wagen von Alexander</i> ; SLu 1823, o. S.: 1. <i>Thron auf die Seite</i> ; 1866, S. 12: 1. <i>Seitenstück zu einem Thron</i> ; 1893, S. 12: 1 <i>Seitenstück zu einem Thron</i> ; GSLu 1931, S. 882: 2 <i>Paravants (Königstron)</i>

Inv.-Nr. Sch.L. 5601

H. 521 cm

B. 149 cm

Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz

Darstellung: Blick auf eine in perspektivischer Verkürzung gegebene repräsentative Thronrückwand, die von einem Postament mit Vasenskulptur flankiert wird. Der Thronaufbau besitzt eine volutenartig geformte Wange, eine tonnen gewölbte Bedachung und ein Blattgebinde als Bekrönung. An der Seite hängen Kordeln herab. In die Bedachung ist ein roter Stoffbaldachin eingefügt, der einen mit Schabracken verzierten Rand, ein seitlich herabhängendes Velum und eine Zackenkrone als oberen Abschluss aufweist. Die Ikonographie der Ausstattung deutet auf einen imperialen Zusammenhang hin.

Bemerkungen: Die Oberflächen sind mit aufgeleimten Silberpigmenten geziert.



Abb. K-VI.2

K-VI.3 Balustrade

Provenienz	Opernhaus Stuttgart
Datierung	1760er Jahre
Entwurf	Innocente Colomba
Inventareinträge	OLu/SLu/OSt 1766, S. 13: <i>eine Balustrate</i> ; SLu 1866, S. 11: <i>1. niedere Mauer-Rahme</i> ; 1893, S. 11: <i>1 niedere Mauer-Rahme</i>
Inv.-Nr. Sch.L.	5666
H.	65 cm
B.	201 cm
Leinwand, mager gebundene Farbe, Weichholz	

Darstellung: Teilstück einer Balustrade aus grauem Stein. Schlanke Baluster mit in sich gedrehten, durchbrochenen Knaufstücken auf halber Höhe. Auf der rechten Seite schließt die Balustrade mit einem profilierten, von einem vertieften rechteckigen Spiegel gezierten Postament.



Abb. K-VI.3



Abb. K-VII Theatervorhang *Apoll und die Musen*. Ludwigsburg, Schlosstheater (Foto: um 1998).

K-VII Theatervorhang *Apoll und die Musen*

Provenienz	Schlosstheater Ludwigsburg
Entwurf	Innocente Colomba
Datierung	1763 (?)
Maße:	H. 935 cm B. 1145 cm
Material	Leinwand, mager gebundene Farbe
Inventarnummer	Sch.L. 5541
Inventareinträge	OLu/SLu/OSt 1766, S. 9: 1 Vorder Vorhang; SLu 1818, o. S.: <i>Der vordere Vorhang, samt der dazu gehörigen Avante Scene;</i> 1823, o. S.: <i>Der vordere Vorhang nebst dazu gehöriger Avante Scene;</i> 1866, S. 1: <i>Der vordere Prosceniums Vorhang;</i> 1893, S. 1: <i>Der vordere Prosceniums Vorhang;</i> GSLu 1931: Hauptvorhang (barock)

Darstellung: Apoll und die Musen auf dem Berg Helikon. Der Gott, gehüllt in einen roten Mantel und umgeben von einer Gloriole, schwebt von oben herab, in der Rechten die Lyra haltend. Auf dem Erdboden lagern die Musen, gekennzeichnet durch ihre Attribute. Linker Hand eine Palme mit ausladender Krone, darunter ein Flussgott (Neckar?), gestützt auf eine Urne, der Wasser entströmt. Rechts im Bild ein Gebirgspass, über den sich die Quelle Hippokrene ergießt. Hinter den Felsen steigt das Musenross Pegasus auf. In der Luft schwebende Putten halten Symbole der am Theaterereignis beteiligten Künste – Musik, Malerei und Architektur.



Abb. K-VIII Theatervorhang *Musenreigen* (Teinacher Vorhang). Ludwigsburg, Schlosstheater (Foto: um 1998).

K-VIII Theatervorhang *Musenreigen* („Teinacher Vorhang“)

Provenienz	Opernhaus Grafeneck / Opernhaus Teinach
Entwurf	Giosué Scotti
Datierung	1764
Maße	H. 783 cm
	B. 813 cm (834 cm an oberer Anstückung)
Material	Leinwand, mager gebundene Farbe
Inventarnummer	Sch.L. 5542

Inventareinträge	SLu 1866, S. 6: (<i>Vom Theater in Monrepos</i>) 1. Prosceniums Vorhang, gelb mit Mittelthüre (<i>sic!</i>); 1893, S. 6: 1 Prosceniums Vorhang, gelb mit Mittelthüre (<i>Vom Theater in Monrepos</i>)
-------------------------	---

Darstellung: Verehrung des Sophokles. Auf dem Berg Helikon scharen sich die neun Musen und weitere allegorische Figuren um ein Medaillon mit dem Abbild des Sophokles, einige tanzen, andere spielen Musikinstrumente. Putten, die Blumengirlanden halten, umschweben die Szene. Seitlich entspringt die Musenquelle Hippokrene einem Felsen, im Hintergrund sieht man Zitrusbäume, die auf ein südliches Ambiente hindeuten. Die Szene verweist auf das Zusammenwirken von Dichtung, Musik und Tanz in der ernsten wie auch in der heiteren Oper und auf die Wurzeln beider Gattungen im antiken Drama.

VII

Anhang

Transkriptionen

Dokument A

*Schreiben Innocente Colombas an den Theaterintendanten Bühler,
22. Mai 1764*

HStAS A 21, Bü 956, 197

[am rechten Rand des Blatts oben mit Bleistift: „197.“]
Monsieur et mon tres Honoré Compere

hiermit übersende die Risse zur Decoration von Luogo
Magnifico destinato alle publiche udienze
auß der arbeit derselben werden sie sichtlich ermessen können
daß ich nicht auf dero antwort gewartet habe solche anzufangen
ich glaube nicht daß dabey etwas vergessen worden so die
ausführung hemmen oder confondieren könnte, vielmehr
ist alles so klaar beschrieben daß da ohnehin Scotti und
Bittio schond sattsame capacität besitzen, die gantze decoration
ohne meine gegenwart gemacht werden kann, nur beruhet
es darauf ob Serenissimus daß colorit davon gantz weiß
haben wollen, oder hellblaulicht und die ornamente hell
gelb, die erfindung ist neu dielweilien der 3. ^{te}, 5. ^{te} 7. ^{te} und
9. ^{te} fries überhupftt werden und obwohlen die spectatores
auf denen friesen und scenes nur gemahlt werden so werden
dennoch solche da sie sich mit denen natürlichen confondieren
einen guten effect machen überhaupt wird diese eine
gantz fremde decoration sein, künfftighin werde wo es
sich thun lasset daß antique anbringen, muss aber hiebey erin-
nern, daß hierin die kunst eines decorateurs nicht bestehe
sondern in stetig neue erfindungen welche daß Theatro absolute
erfordert so es surprenieren solle, und seind solche vor mich um
so mehr dificiler da ich bereits 13 gantze jahr an daßigem
hoff damit habe auftreten müssen.

[neue Seite]

Ich erwarte die programe von Monsieur Novaire, damit
ich mein haupt Plan formieren könne, auch wünsche ich zu
wissen wie groß ein blatt schetten [?] gold ist, wie teuer, und ob
Serenissimus inclinieren eine decoration zu setzen so mit dießen
verzieret ist, und zwahr Reggia so die letzte von der opera ist
welche ich gedenke so zu machen daß sie daß gantze freye
theatro einnähme, und auf den fond die nähmliche ordnung der

scenes und fries continuere wie bey Galleria bey Didone,
ich werde nun ein andere decoration vonähmen, und so bald
die risse fertig übersenden inzwischen haben die Mahler eine
weile zu thun. Serenissimus können auch versichert sein
daß ich mich selbsten betreiben werde um bald möglichst in
Stuttgart eintreffen zu können maaßen wohl vorsehe
daß ich wiederum eine harte nuß werde zu verbeißen haben,
es wird auch nöthig sein daß ich trachte etliche Mahler hierum
aufzutreiben um solche mit zu nähmen, maaßen auf die daßige
fremde Mahler sich gaar nicht zu verlassen ist, den [sic] entweder
verstehen solche nicht, oder seind liderlich, und daß wenige reiß
geldt ist bald widerum eingebbracht.

Übrigens habe die Ehre mit stether hochachtung zu erharren

Monsieur et mon tres Honoré Compere

Rogno den 22^{ten} May 1764

votre tres obeiss[ant] Serviteur

Colomba

Dokument B

Rechnung Innocente Colombas, 30. April 1766

HStAS A 21 Bü 624, 5

[am rechten Rand des Blatts oben mit Bleistift: „31.“]

Unterzogener hatt bey zerschiedenen Theatral Geschäftten
folgende außlaagen gehabt, und dahero zu fordern
wie folgt

Anno 1765 im mertzen und april mußte solcher auf Serenissimus	
gnädigste ordre die risse sowohl zu der inneren alß äußeren	
außzirung des Neuen operen Hauß, wie auch zum Neuen	
Solituder Theatro verfertigen, dieweilen aber wegen der Vielheit	
derselben er solche nicht alleine hatt in das reine bringen, und	
schattieren können so hatt er alß einen gehülfen hierzu den	
Mahler und Designateur Grandonio Breni auf 18 täge emploiert	
und ihme wie bei der decoration arbeit täglich 2 fl. passiert	
und bey seiner abreiße bezahlt - macht - - -	fl. 36 -
vor holländisch Regal pappier, englische bleystefften, und Chine-	
sische tusch zu gedachte risse und brullions - - -	3 - 14
vor 2 reißen nach der Solitude einmahl mit der post, daß	
andere zu Pferdt sambt 2 imbiß und trinkgeldt - - -	6 -
1765 im 9 ^{bris} abermahl mit der post dahin gereißt, vor ein	
imbiß sambt postiglion und trinkgeldt demselben - - -	1 - 45

im X ^{bris} wegen aufmachung der decoration sambt dem Mahler Holzhey dahin gereißt und 6 tag daselbsten geblieben trinkgeldt dem postiglion	- - - - -	30
6 imbiß vor denselben a 1 fl. und 6 vor den Mahler Holzhey a 40 c zur Zeit als der Hoff nicht zugegen wahr	- -	10 —
retour sambt dem Mahler Holzhey und dem Machinist Spindler mit der Stuttgarter post welche vor 2 station mußte bezahlet werden	- -	9 —
vor pappier, bleystefft und tusch zu der inneren decoration	-	3 —
1766 mußte solcher auf gnädigste ordre die risse sowohl zu Veränderung deß hießigen Hoff Theatro, alß auch zu einer vollständigen decoration zum Solituder Theatro verfertigen, wobey alß einen gehülfen der Mahler Paolo Retti auf 10 tag ist emploiert worden a 1 fl 45 c — 1 7 – 30 vor pappier bleystiften und tusch	- - - - -	2 – 36
		summa fl. 89 – 36

Ferner hatt unterzogener noch von vielen Jahren her 84 fl 10 c
Vor Ludwigsburger reiß und Zehrungs Kösten zu fordern welcher Zetel specifice
In händen deß H. Geheimen Legations Rath Bühler sich befindet 84 – 10
Hatt alß zusammen zu fordern fl 173 – 46

Ludwigsburg den 30 ^{ten} aprill 1766

Theatral Architect
Colomba

Dokument C

*Brief Innocente Colombas an den Theaterintendanten Bühler,
1. April 1764*

HStAS A 21 Bü 624, 5, 16

[am rechten Rand des Blatts oben mit Bleistift: „16.“]

Rogno, den 1 ^{ten} April

Monsieur et mon tres Honoré Compere

Daß ich so lange verweillett auf dero Lezteref zu antworten
Ist nichts anderst schuld alß dieweilen mich vorhero recht wohl
besinnen wolte waß bey der sache zu thun ist, und muß gestehen
daß mich dero antrag mir gantz fremd vorkame maassen gantz
gewiß glaubte daß der große Servandoni meine stelle
in allen stücken nicht alleine ersetzt, sondern daß seine werke
die meinige so übertroffen hatten würden wie der glantz der Sonnen jeneß
deß monds übertriffet, und zweiffelte dahero gar nicht daß
Serenissimus denselben auf längere Zeit Engagieren würden.
Sie verlangen alß zu wissen ob ich lust hätte in vorige

qualitet mich aufs neue zu Engagieren, worauf ich zur antwort
diene daß um Ihro Herzogl. Durchl. zu zeigen wie sehr höchst
demenselben zugethan bin und auch um Zeit zu geben sich mit
einem anderen zu versehen, unter folgenden conditiones mich noch
auf dießes Jahr Engagieren will, nähmlich

Erstlich Engagierte ich mich alle die zur opera, festin d. l erforder
=liche Risse zu machen und solche sambt die nöthige instructio
=nes en detaille und zu rechter Zeit zu überschicken,
Zweitenß müssen diese Risse durch den Bittio inß große gezeichn
=et werden und Scotti wird über die Mahlerey derselben die aufsicht
haben. Zu dem ende werde beede die nöthige information geben,
und die prospecten und andere stück die von großer importanz
seind werden zurück gelassen biß ich selbsten zugegen sein werde
drittenß obligiere ich mich zu ende deß 8^{bis} in Stuttgardt zu
sein und biß zu ende mertz 1765 dorten zu bleiben, ich muß
aber nächstenß die ordre haben von deme waß zu machen ist, damit
die Risse gleich machen kann, und sich die arbeit nicht überhäufe
zu dem ende ist nötig eine genaue instruction von Monsieur

[neue Seite]

Jomelli und eine gleiche von Monsieuer Novaire und
dieße muß reflectieren daß alle act der opera Temistocle
mit volle Theatri sich endigen, damit sich dieße und ich darauf
richten können

Viertenß verlange ich zur besoldung 3000 fl. davon 1000 mir
im august oder september hierher geschickt werden und daß übrige
zu Stuttgarst bezahlt wird.

Dieße ist nun meine resolution auf dero begehren und sehe
Nicht ein daß dificulteten dabey vorwalten, rechnen Sie waß
Servandoni kostet welcher doch mehr nicht alß etwa den dritt
=theil der arbeit gemacht so werden Sie sehen daß meine
Forderung gantz billig ist, zudem so bitte zu reflectieren
daß bey einer solchen Strapazza allezeit eine Lebenß gefahr
Vorwaltet mithin ist es ja billig daß mann auch etwaß
erspahre vor die succession, ich kann beteuern daß ich
in meine daßige 13 jährige diensten nicht 13 fl erspahrt
habe und daß jeneß wenige eß [?] ich noch zu fordern habe, nicht
hinlänglich ist daß quantum so von meiner Frau Vermögen
abgehet zu ersetzen, auch kann ich versichern daß hier zu
Land vor mich arbeit genug vorhanden ist und wen der verdienst
schond nicht so groß ist so ist die arbeit auch desto comoder
und keiner solchen gefahr unterworfen, meine böse naaße
so ich von der Schlothwiese ererbet, ist noch nicht geheilet

und befürchte mit der Zeit böse folgen
sollte nun dießes project bey Serenisß. statt finden, so bitte
mir mein Engagement schriftlich auß, vor allem übrigen
aber daß mein bruder bald bezahlt und expediert werde damit
meine affairen einmahl in richigkeit bringen könne,
übrigenß empfählen wir unß gehorsambst und erharre

Monsieur mon tres Cher Compere
Votre tres obey ser
Colomba

Dokument D

Brief Innocente Colombas an den Theaterintendanten Bühler,
31. März 1765

HStAS A 21 Bü 624, 5

[am rechten Rand des Blatts oben mit Bleistift: „22.“]
Monsieur et mon tres Honoré Compere

dieweilen vermuthe daß Serenissimus sie wegen meiner sprechen
werden, und hingegen sehnlich wünsche daß meine affairen
außgehen, damit mich darauf zu regulieren wisse, so habe
hiemit meinem werthesten H. Gevatter meine gesinnung
offenbahren wollen, damit so Ihnen der Herzog spricht, Sie
Höchst dieselben gleich informieren können, worauf die sache
ohne weiteren aufschub und stante pede gleich resolvirt werden
kann, meine gesinnungen sind dieße

1.^{ens} können Ihro Durchl(aucht)en meiner missen so geschihet mir eine große
gnad, und in solchem fall wünschte daß es Ihro D(urch)l.(aucht) mit dem
Scotti probieren möchten ich versichere daß er wird satisfaction
leisten und wüßte Ihnen keinen besseren decorateur vorzuschlagen
er besitzt nunmehro sattsame Theorie und praxis und von seinem
fleiß haben Sie schond sattsame proben, dieweilen es ihm aber auf daß
erste mahl zu schwöhr fallen dürfte so erbiete mich demselben
so wohl mit wissen alß auch mit der gantzen einrichtung der opera
und Ballets decorationes zu handen zu gehen wollen mir aber
eine proportionierte recompense vorbehalte welche Ihro D(urch)l.(aucht) um so
mehr billigen werden dieweilen hiedurch meine besoldung erspahrt
wird

2. wollen etwa Serenisß.^{mus} wiewohlen meine Gegenwart onnöthig ist, daß ich
vor meiner abreiße daß Theatro der solitude decoriere, so werde
solches zu thun mich nicht entzihen, mit dem beding aber daß [letzteres
durchgestrichen]

[neue Seite]

daß die arbeit gleich vorgenommen werde, daß meine gegenwärtige Besoldung biß zu meiner abfertigung continuiere, und daß so bald gedachte decoration gemacht sein wird, mein Abschied ohne aufenthalt erfolge, und ich nicht widerum kommen darff,

3. wollen aber Ihro Durchl., daß ich die Neue opera auf dero geburts fest selbsten decorieren solle so engagiere mich wiederum auf ein Jahr und auf den nähmlichen Fuß wie vor ein Jahr nähmlichen daß mein Engagement im april anfange und im mertzen aufhöre und mit denen nähmlichen conditiones worunter auch dieße begriffen, daß ich zu ende dießes monats expediert werde, und erst zu anfang octobris widerum hier zu sein verbunden seye, ingegen aber in meiner abweßenheit verbunden seye die erforderliche Risse zu machen womit genug zu thun habe, von denen 3 propositiones kann nun eins choisiert werden es ist aber dannen nichts zu zu [sic] thun oder abzunähmen sondern schond bey mir so beschlossen

Übrigens da ich vernähme daß Sie den Bericht über deß Monsieur Scotti Memorial zu erstatten haben so habe denselben besonderß hiemit recomandiert haben wollen er verdienet gaar wohl waß er begehrt zumahlen da nunmehro aller orten große arbeit im Vorschlag seind, er ist auch capabel die arbeit am neuen operen Hauß zu dirigieren, mithin wan Sie ihme zur verlangten besoldung helfen können so werden Sie ihn und mich außnähmend obligieren und nebst anwünschung eineß guten morgen erharre, Monsieur

votre tres ob Serviteur

P.S. würcklich arbeite an die letzte risse

Colomba

[Seite mit Regest]

[Senkrecht] Serenissimus
Dem Geheimen Lega-
tions-Rath Bühler,
um Bericht. Signatum,
Ludwigsburg, den
31. Marts: 1765

[waagrecht] A Son Altesse Serenissime
Monseigneur le Duc Regnt.
De Würtemberg et Teck

Abkürzungen

AGR	Arbeitsgemeinschaft Restaurierung
BNC	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BSB	Bayerische Staatsbibliothek München
Bü	Büschen
DHI	Deutsches Historisches Institut in Rom
EA	Erstaufführung
HStAS	Hauptstaatsarchiv Stuttgart
K	Katalog
KTSt	Kleines Theater Stuttgart
LOC	Library of Congress, Washington, D.C.
MBM	Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Wien
OGr	Opernhaus Grafeneck
OKi	Opernhaus Kirchheim
OSt	Opernhaus Stuttgart
OTü	Opernhaus Tübingen
SchL	Schloss Ludwigsburg
SchSo	Schloss Solitude
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SSG	Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg
StAL	Staatsarchiv Ludwigsburg
SLu	Schlosstheater Ludwigsburg
TSo	Theater Solitude
TWK	Institut für Theaterwissenschaft, Universität Köln
UA	Uraufführung
UBH	Universitätsbibliothek Heidelberg
UBT	Universitätsbibliothek Tübingen
WA	Wiederaufführung
WLB	Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Abbildungsnachweise

Textteil

- Abb. 1, 2 Landesmedienzentrum Baden-Württemberg / Sven Grenzemann.
- Abb. 3 Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Amt Ludwigsburg / Spyridon Emma-nouil.
- Abb. 4, 5 Landesmedienzentrum Baden-Württemberg / Dieter Jaeger.
- Abb. 6 Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione A. e M. A. Pagliara.
- Abb. 7 Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 8 ÖNB, Mediennummer 00435988.
- Abb. 9, 10 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz / Dietmar Katz.
- Abb. 11 Direção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Documentação Fotográ-fica / Luísa Oliveira.
- Abb. 12, 13 Fondazione Torino Musei.
- Abb. 14 Tintelnot 1939, Taf. 36, Abb. 86.
- Abb. 15, 16 The Morgan Library & Museum.
- Abb. 17 Landesarchiv Baden-Württemberg.
- Abb. 18 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois-Gille_Colson_-_Portrait_de_Jean-Nicolas_Servandoni_%281695-1766%29,_peintre_et_architecte_-_P2836_-_Mus%C3%A9e_Carnavalet.jpg (abgerufen am 2. Januar 2024)
- Abb. 19 Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Farbdiaarchiv / Paul Wolff 1943/44.
- Abb. 20 Jarek Kulicki.
- Abb. 21 Museo del Prado, Madrid.
- Abb. 22 Krauß 1908, S. 66.
- Abb. 23 Krauß 1908, S. 65.
- Abb. 24 Tintelnot 1939, Taf. 40, Abb. 95.
- Abb. 25 Tintelnot 1939, Taf. 41, Abb. 96.
- Abb. 26 Tintelnot 1939, Taf. 40, Abb. 94.
- Abb. 27 Albertina, Wien.
- Abb. 28 Artnet. http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/bernardinogalliari/stage_designacavernousprisonaQoFQmKJ1vmVWDFmh2DGDw2 (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 29 Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 30, 31 Bildarchiv Foto Marburg / CbDD / Achim Bunz.
- Abb. 32 Klaiber 1955, Taf. 16, Abb. 27.
- Abb. 33 Viale Ferrero 1980, Tafel XXVIII.
- Abb. 34 Viale Ferrero 1980, Tafel XXX A.
- Abb. 35 Viale Ferrero 1980, Tafel XXIX A.
- Abb. 36 Viale Ferrero 1980, Tafel XXIX D.
- Abb. 37 Viale Ferrero 1980, Tafel XXVIII B.
- Abb. 38 Viale Ferrero 1980, Tafel XXX B.
- Abb. 39 Viale Ferrero 1980, Tafel XXXI A.

- Abb. 40 Viale Ferrero 1980, Tafel XXXI B.
- Abb. 41 Viale Ferrero 1980, Tafel XXXII.
- Abb. 42 Christie's Images – Bridgeman Images.
- Abb. 43–45 © Staatsgalerie Stuttgart.
- Abb. 46–48 Bildarchiv Foto Marburg / CbDD / Achim Bunz.
- Abb. 49 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Evangelista_Giovanni_Basilica_San_Giovanni_Lonato.jpg (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 50 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Evangelista_Matteo_Basilica_San_Giovanni_Lonato.jpg (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 51 © Wolfgang Moroder (Multi-license with GFDL and Creative Commons CC-BY 2.5, <https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/deed.de>).
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parrocchiale_San_Felice_del_Benaco_educazione_di_Maria.jpg (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 52 © Wolfgang Moroder (Multi-license with GFDL and Creative Commons CC-BY 2.5, <https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/deed.de>).
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parrocchiale_San_Felice_del_Benaco_sogno_di_Giuseppe.jpg (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 53 Bildarchiv Foto Marburg / CbDD / Achim Bunz.
- Abb. 54 <https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/Beis030/19/> (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 55 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F_Brentel_-_Festsaal_im_Neuen_Lusthaus_-_Radierung_1619_%28RHW032%29.jpg (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 56 Albertina, Wien.
- Abb. 57–59 SSG.
- Abb. 60, 61 <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz346264308> (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 62, 63 © Staatsgalerie Stuttgart.
- Abb. 64 Ludwigsburg Museum.
- Abb. 65 Krauß 1908, S. 82.
- Abb. 66 Schloss Český Krumlov.
- Abb. 67–69 SSG / AGR.
- Abb. 70 Schloss Český Krumlov.
- Abb. 71 KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien.
- Abb. 72 Universitätsbibliothek Basel.
- Abb. 73 Viale Ferrero 1963, S. 95, Abb. 2.
- Abb. 74 The Morgan Library & Museum.
- Abb. 75 Krückmann 1999, S. 272, Abb. 299.
- Abb. 76 Deutsches Theatermuseum München.
- Abb. 77 © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.
- Abb. 78 SSG / Joachim Feist.
- Abb. 79 Schloss Český Krumlov.
- Abb. 80 SSG / Joachim Feist.
- Abb. 81 Stribolt 2002, S. 350.
- Abb. 82 Landesarchiv Baden-Württemberg.
- Abb. 83–85 SSG / AGR.

- Abb. 86–89 Schloss Český Krumlov.
- Abb. 90 Landesarchiv Baden-Württemberg.
- Abb. 91 SSG / Joachim Feist.
- Abb. 92, 93 SSG / AGR.
- Abb. 94 Fondazione Torino Musei.
- Abb. 95 SSG / AGR.
- Abb. 96 Schloss Český Krumlov.
- Abb. 97 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383896?ft=Servandoni&offset=0&rpp=40&pos=1> (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 98, 99 SSG / Joachim Feist.
- Abb. 100 La Gorce 1997, S. 69.
- Abb. 101, 102 Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen / Achim Bunz.
- Abb. 103–105 SSG / Joachim Feist.
- Abb. 106 © Wolfgang Moroder (Multi-license with GFDL and Creative Commons CC-BY 2.5, <https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/deed.de>). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parrocchiale_San_Felice_del_Benaco_educazione_di_Maria.jpg (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 107 SSG / Joachim Feist.
- Abb. 108 © Wolfgang Moroder (Multi-license with GFDL and Creative Commons CC-BY 2.5, <https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/deed.de>). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parrocchiale_San_Felice_del_Benaco_sogno_di_Giuseppe.jpg (abgerufen am 2. Januar 2024).
- Abb. 109 SSG / Joachim Feist.

Katalogteil

Für die Katalogabbildungen (K-I bis K-VIII) gilt der Nachweis „SSG / Joachim Feist“, mit folgenden Ausnahmen:

Landesmedienzentrum Baden-Württemberg / Sven Grenzemann: K-I, K-VII, K-VIII.

Landesarchiv Baden-Württemberg / Hans Christ: K-I.3.5.c, K-II.1.c, K-IV.1.10.c, K-V.8.

SSG / Forschungsprojekt Prof. Dr. Harald Zielske, Berlin: K-II.

SSG / AGR: K-V.5.1, K-V.6.1.a, K-V.7.b.

Bärbel Rudin: K-II.5.1.c, K-V.1.1.b, K-V.1.1.c, K-V.1.2.b, K-V.1.2.c, K-V.4, K-V.7.

Quellen und Literatur

Archivalien

Hauptstaatsarchiv Stuttgart

- HStAS A 12 Bü 76
HStAS A 19a Bd 981
HStAS A 21 Bü 146, 159, 160, 162, 163, 164, 167, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 183, 192, 361, 539, 540, 583, 624, 625, 636, 637, 638, 639, 641, 849, 956, 957, 958, 959, 960, 998
HStAS A 25 Bü 67
HStAS A 34 Bü 103
HStAS A 248 Bü 168, Plan
HStAS A 248 Bü 296
HStAS A 249 Bü 1223
HStAS A 256 Bd 235
HStAS A 256 Bü 241
HStAS A 333 Bü 39
HStAS A 333L Bü 4

Museum Ludwigsburg

- Mus.Lu 515
Mus.Lu 3615 V 93

Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg

AGR 1987–95

Arbeitsgemeinschaft Restaurierung (Firmen Hack, Hangleiter und Lorenzer): Bühnendekorationen Schlosstheater Ludwigsburg. Restaurierungsdokumentation, 1987–95.

SSG Bühnenprospekte

Schlosstheater Ludwigsburg. Dokumentation Bühnenprospekte, um 1995.

Staatsarchiv Ludwigsburg

- StAL E 17 Bü 261
StAL E 17 Bü 311
StAL E 18 I Bü 130

StAL E 18 I Bü 150
StAL E 18 I Bü 180
StAL E 18 I Bü 189
StAL E 18 I Bü 238
StAL E 18 I Bü 239
StAL E 18 I Bü 240
StAL E 18 I Bü 241
StAL E 18 I Bü 242
StAL E 18 I Bü 243
StAL E 18 I Bü 244
StAL E 18 I Bü 250
StAL E 18 I Bü 259
StAL E 20 Bü 606
StAL E 20 Bü 666
StAL E 20 Bü 675
StAL E 20 Bü 686
StAL E 20 Bü 743

Stadtarchiv Kirchheim

StadtA Ki A 39

Inventare

OLu/SLu/OSt 1766

Opernhaus Ludwigsburg / Schlosstheater Ludwigsburg / Opernhaus Stuttgart, Dekorationsinventar, Theatralarchitekt Innocente Colomba, 1766 (?): Verzeichniß der Decorationen so sich würcklich auf dem großen neuen operen Theatro in Ludwigsburg befinden ... (S. 1–7). Auf dem kleinen Hof Theatro in Ludwigsburg sind folgende Decorationes vorhanden ... (S. 8 u. 9). Auf dem Stuttgardter operen Theatro sind folgende Decorationes noch vorhanden ... (S. 10–13).
HStAS A 21 Bü 849, 13

OSt 1751

Opernhaus Stuttgart, Ausstattungsinventar, Bauschreiber Georg Jacob Gegel, 25. Mai 1751: Stuttgart Inventarium über Alldiejenige Meubles und Materialien welche zu dem Fürstl: opern Hauß gehören, und theils bey Erbauung deß Theatri – theils auch nachgehand und seithero bey würklich abgehaltenen Opern von Herrschafts wegen angeschafft und erkauft worden.
HStAS A 21 Bü 849, 3

OSt 1752

Opernhaus Stuttgart, Ausstattungsinventar, Bauschreiber Georg Jacob Gegel, 15. September 1752: Stuttgart Inventarium über Alldiejenige Meubles und Materialien, welche zu dem fürstl. opern Hauß gehören, und theils bey Erbauung deß Theatri, theils aber nachgehand und seithero, bey denen neuverfertigten Decorationen, und würcklich aufgeführten Opern von Herrschafts wegen angeschafft und erkauft worden.

HStAS A 21 Bü 174

OSt 1753

Opernhaus Stuttgart, Ausstattungsinventar, Bauschreiber Georg Jacob Gegel, 15. September 1753: Stuttgart Inventarium über Alldiejenige Meubles und Materialien, welche zu dem fürstl. opern Hauß gehören, und theils bey Erbauung deß Theatri - theils aber nachgehands und seithero, bey denen neuverfertigten Decorationen, und würcklich aufgeführten opern von Herrschafts wegen angeschafft und erkauft worden.

HStAS A 21 Bü 175

OSt 1755

Opernhaus Stuttgart, Ausstattungsinventar, Bauschreiber Georg Jacob Gegel, 3. März 1755: Stuttgart Inventarium über Alldiejenige Meubles und Materialien, welche zu dem fürstl. opern Hauß gehören, und theils bey Erbauung deß Theatri, theils aber nachgehands und seithero bey denen neuverfertigten Decoratio-nen, und würcklich aufgeführten opern von Herrschafts wegen angeschafft und erkauft worden:

HStAS A 21 Bü 849, 3

OSt 1764

Opernhaus Stuttgart, Dekorationsinventar, Maschinist Christian Keim, 8. Oktober 1764: Stuttgart Inventarium über die Sämtliche Opern- Comoedien- Pantomimen und Balletts Decorationen in Herzoglichem Lußthauß allda. Angefangen den 3.^t Sept: 1764. Geendiget den 29.^t ejusdem.

HStAS A 21 Bü 849, 13

OSt 1781

Opernhaus Stuttgart, Dekorationsinventar, Maschinist Christian Keim, 12. Juni 1781: Consignation der Decorationen so auf dem großen Herzogl: Theater befindlich alß – ...

HStAS A 21 Bü 959, fol. 43–46

OTü 1779

Opernhaus Tübingen, Dekorationsinventar, 1779 (?): Consignatio. der Decoratio-nen so auf dem Herzogl. Theater zu Tübingen verblieben als ...

HStAS A 21 Bü 959, fol. 57f.

GSLu 1931

Schloss Ludwigsburg, Gesamtinventar, 20. Juli 1931: Staatsrentamt Stuttgart. Inventar=Verzeichnis betr. Schloß Ludwigsburg. Gefertigt nach dem Stand vom Juli 1931.

SSG, o. Sig.

SLu 1818

Schlosstheater Ludwigsburg, Dekorationsinventar, 8. September 1818: Consignation über diejenigen Decorationen welche in dem Königlichen Schloß Theater zu Ludwigsburg sich befinden und den 1st September 1818 übergeben worden sind, als ...

StAL E 20 Bü 606

SLu 1823

Schlosstheater Ludwigsburg, Dekorationsinventar, 7. Mai 1823: Ludwigsburg Inventarium über die in dem Königl: Schloß Theater befindlichen Effekten.

StAL E 20 Bü 666

SLu 1866

Schlosstheater Ludwigsburg, Dekorationsinventar, 8. Februar 1866: K. Schloßverwaltung Ludwigsburg. Inventarium über die in dem K. Schlosstheater zu Ludwigsburg befindlichen Kron=Mobilien. Neu aufgenommen bei der Kron-gut=Revision im Jahr 1866. nach dem Stand vom 25. Juni 1864.

StAL E 17 Bü 261

SLu 1893

Schlosstheater Ludwigsburg, Dekorationsinventar, 23. September 1893: K. Schloßverwaltung Ludwigsburg. Inventar über die in dem K. Schloßtheater zu Ludwigsburg befindlichen Kron=Mobilien. Neu aufgenommen bei der Kron-gutrevision im Jahr 1893 nach dem Stand vom 6. Oktober 1891.

StAL E 17 Bü 311

Libretti

Artaserse 1750

ARTASERSE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO
DUCALE DI STUTGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELECISSIMO GIORNO
NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / ELISABETTA SOPHIA /
FEDERICA, / DUCHESSA DI WIRTEMBERG & TECK. / PER COMANDO /
DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA DI WIRTEMBERG E
TECK &c. &c. / ... / STUTGART, / Nella Stamparia di GIOVANNE GEORGIO
COTTA, / Stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 636

Artaserse 1756

ARTASERSE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / ELISABETTA SOFIA / FEDERICA / DUCHESSA REGNANTE DI WIRTEMBERG / E TECH, / PER COMANDO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG &c. &c. / ... / STUTGART, / Nella stamparia di Cotta, Stampatore ducale, 1756.

HStAS A 21 Bü 636

Calliroe 1770

CALLIROE. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL GRAN TEATRO DUCALE DI LOUISBOURG / FESTEGGIANDOSI IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG ET TECK &c. &c. / ... / NELLA STAMPARIA DI COTTA, STAMPATORE DUCALE. 1770.

WLB Fr.D.qt.K.81

Calliroe 1771

CALLIROE. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL GRAN TEATRO DUCALE DI LOUISBOURG / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG ET TECK &c. &c. / ... / NELLA STAMPARIA DI COTTA, STAMPATORE DUCALE 1771.

UBH G 3088-3-5 RES

Calliroe 1779

CALLIROE. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / PER ORDINE DI S. A. S. / IL / DUCA REGNANTE / DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. / E ESEGUITA IN TUTTE LE SUE PARTI / NEL GRAN TEATRO DI STOUTGARD / DAGLI ALUNI MUSICI E BALLERINI / DELL' ACADEMIA DUCAL-MILITARE E DELL' ISTI- / TUTO DI EDUCATIONE. / IL JORNO X. GENNARO MDCCCLXXIX. / ... / STUTGARD, / NELLA STAMPARIA DI COTTA, STAMPATORE DUCALE,
HStAS A 21 Bü 640

Das Bild 1779

Das Bild der Bescheidenheit. / Ein allegorisches Singspiel. / Auf die Begehung / des Geburts = Festes / Ihrer Excellenz / der Frau Reichs=Gräfin / von Hohenheim, / auf gnädigsten Befehl / Sr. Herzoglichen Durchlaucht, / durch einige Eleven / der Herzoglichen Militär=Akademie / und des Erziehungs=Instituts / vor der Oper Calliroe / auf dem großen Theater zu Stuttgart / aufgeführt. / Den 10. Januar 1779.

UBT L XIV 28.4, 1. Stück

Demofoonte 1764

DEMOFOONTE. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / FESTEGGIANDOSI IL FELICISSIMO / GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG / E TECK &c. &c. / ... / STUTGART, / Nella Stamparia di Cotta, Stampatore Ducale, Ao. 1764.

WLB Fr.D.qt.K.67

Demofoonte 1778

DEMOFOONTE. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / PER ORDINE DI S. A.S. IL / DUCA REGNANTE / DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. / E ESEGUITA IN TUTTE LE SUE PARTI NEL GRAN / TEATRO DI STOUTGARD. / DAGLI ALUNNI MUSICI E BALERINI / DELL' ACADEMIA DUCAL MILITARE / E DELL' ISTITUTO DI EDUCATIONE / IL JORNO X. GENNARO 1778. / ... / STOUTGARD. / Nella Stamparia di Cotta, Stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 639

Der Preis 1779

Der Preis der Tugend, / in ländlichen Unterredungen und allegorischen Bildern / von Göttern und Menschen, / zur Ehre / der besten Frau, / an / Ihrem Geburts = Tag, / Frau / Francisca, / Reichs=Gräfin von Hohenheim, / gewidmet, / auf gnädigsten Befehl / Sr. Herzoglichen Durchlaucht / durch Eleven / der Herzoglichen Militär = Akademie / auf und in Musik gesetzt, / und von ihnen nebst einigen Demoiselles des Erziehungs = Instituts / dargestellt. / Stuttgart, den 10. Januar 1779.

UBT L XIV 28.4, 3. Stück

Enea 1755

ENEA NEL LAZIO. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / ELISABETTA SOFIA / FEDERICA / DUCHESSA DI WIRTEMBERG E TECH, / PER COMANDO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA DI WIRTEMBERG / E TECH &c. &c. / ... / STUTGART, / Nella stamparia di Cotta, Stampatore Ducale, 1755.

HStAS A 21 Bü 636

Enea 1766

ENEA NEL LAZIO / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI LOUISBOURG / AL / PRINCIPIO DEL CARNEVALE / DELL' ANNO 1766 / PER COMANDO / DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. / ... / NELLA STAMPERIA DI COTTA, STAMPATORE DUCALE.

HStAS A 21 Bü 639

Ezio 1751

EZIO / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / NEL CARNOVALE / DELL' ANNO 1751./ PER COMANDO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA DI WIRTEMBERG E TECK, / &c. &c. / ... / STUTGART, Nella Stamparia di Giovanne Georgio Cotta, Stampatore Ducale.

WLB Fr.D.qt.192

Ezio 1758

EZIO / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E / TECK, &c. &c. / ... / STUTGART, / Nella stamparia di Cristoforo Frederico Cotta, Stampatore / Ducale. Ao. 1758.

HStAS A 21 Bü 636

Farnace 1718

FARNACE / Dramma per Musica / Da Rappresentarsi nel Teatro / Tron di San Cassiano / Il Carnovale dell' Anno MDCCXVIII./ DI DOMENICO LALLI / DEDICATO / All' Altezza Sereniss. del Sig. Principe / GUGLIELMO FEDERICO / Margravio di Brandenburgo, / Anspach ec. ec. ec. / IN VENEZIA, MDCCXVIII. / Appresso Marino Rossetti, in Merceria / all' insegnna della Pace. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

DHI Rar. Libr. Ven. 514/519#517

Farnace 1740

FARNACE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO / DI / S.A.S.E. / DI / BAVIERA. / NEL CARNEVALE / DEL' ANNO 1740. / IN MONACO / Apresso Giv. Giac. Vötter, Stampat. / degli Stati Provinc. Di Bavaria. BSB Bavar. 4015-16, 1/4.

Fête allegorique 1776

FETE ALLEGORIQUE / AJOUTÉE A LA COMEDIE-BALLET / DE ZEMIRE ET AZOR / POUR CELEBRER LE JOUR DE NAISSANCE / DE SON EXCELLENCE / MADAME / LA COMTESSE DE HOHENHEIM, / EXECUTÉE / SUR LE GRAND THEATRE DE STOUTGARD / PAR LES ELEVES DE L'ACADEMIE-MILITAIRE, / ET DE L'INSTITUT D'EDUCATION / le X. Janvier MDCCLXXVI. / A STOUTGARD, / Chez CHRISTOFLE FREDERIC COTTA, IMPRIMEUR DE LA COUR. HStAS A 21 Bü 640

Fête allegorique 1777

FETE ALLEGORIQUE / POUR CELEBRER LE JOUR DE NAISSANCE / DE SON EXCELLENCE / MADAME LA COMTESSE / DE HOHENHEIM, / EXECUTÉE / SUR LE GRAND THEATRE DE STOUTGARD / A LA SUITE DE L'OPERA DE

DIDON, / PAR LES ELEVENS MUSICIENS ET DANSEURS / DE L'ACADEMIE
DUCALE-MILITAIRE / ET DE L'INSTITUT D' EDUCATION. / LE 10. JANVIER
1777. / PAR ORDRE / DE SON ALTESSE SERENISSIME / MONSEIGNEUR / LE
DUC REGNANT / DE WURTEMBERG, ET TECK &c. &c. / STOUTGARD, / De
l'Imprimerie de Cotta, Imprimeur De La Cour.

HStAS A 21 Bü 640

Fetonte 1753

FETONTE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO
DUCALE DI STUTGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO
NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA DI WIRTEM-
BERG E TECK, &c. &c. / PER COMANDO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA /
ELISABETTA SOFIA / FEDERICA / DUCHESSA REGNANTE DI WIRTEM-
BERG. / ... / STUTGART, / Nella Stamparia di GIOVANNE GEORGIO COTTA,
Stampatore Ducale. / A. 1753.

HStAS A 21 Bü 636

Fetonte 1768

FETONTE. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL / GRAN
TEATRO DUCALE DI LUISBURGO / FESTEGGIANDOSI IL FELICISSIMO /
GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA
REGNANTE DI WIRTEMBERG / ET TECK &c. &c. / .. / Nella stamparia di Cotta,
stampatore Ducale. 1768.

LOC 2010664602

Fetonte 1769

FETONTE. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL / GRAN
TEATRO DUCALE DI LUISBURGO / FESTEGGIANDOSI IL FELICISSIMO /
GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA
REGNANTE DI WIRTEMBERG / ET TECK &c. &c. / Nella stamparia di Cotta,
stampatore Ducale, 1769.

WLB Fr.D.oct.5327

Il cacciator 1767

IL CACCIATOR DELUSO / DRAMMA SERIO-BUFFO PER MUSICA / DA RAP-
PRESENTARSI / NEL DUCAL TEATRO NUOVAMENTE / ERETTO IN TUBINGA /
PER ORDINE DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE
DI WIRTEMBERG / E TECK &c. &c. / IL DI 4 NOVEMBRE 1767. / GIORNO DI
S. CARLO / FESTA DELL' INSIGNE ORDINE DUCALE.

HStAS A 21 Bü 639

Il Catone 1754

IL / CATONE IN UTICA / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI /
NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELICIS-

SIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / ELISABETTA SOFIA / FEDERICA / DUCHESSA DI WIRTEMBERG / E TECH, / PER COMANDO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA DI WIRTEMBERG E TECH, / &c. &c. / ... / STUTGART, / Nella Stamperia di GIOVANNE GEORGIO COTTA, Stampatore Ducale, / A. 1754.

WLB R 18 Met 2

Il Ciro 1752

IL / CIRO / RICONOSCIUTO. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / NEL CARNOVALE / DELL' ANNO 1752. / PER COMANDO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA DI WIRTEMBERG E TECK, &c. &c. / ... / STUTGART, / Nella Stamperia di Giovanne Georgio Cotta, / Stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 636

Il filosofo 1754

IL FILOSOFO. / DI / CAMPAGNA / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / DI POLISSENO FEGEJO / PASTOR ARCADE / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO GRIMANI / DI S. SAMUEL / L' AUTUNNO DELL' ANNO 1754. / Dedicato all' Eccellentissime / DAME VENEZIANE. / IN VENEZIA, MDCCCLIV / PRESSO MODESTO FENZO. / Con Licenza de' Superiori
LOC ML48 [S3452]

Il giardino 1755

IL GIARDINO INCANTATO / FESTA / IN MUSICA DATA / DA SUA ALTEZZA SERENISSIMA / IL / DUCA REGNANTE / DI WIRTEMBERG. / A LE / LORO ALTEZZE SERENISSIME / MADAME / LA DUCHESSA REGNANTE / DI WIRTEMBERG. / È / MADAME LA PRINCIPESSA / DOROTHEA / SPOSA DEL PRINCIPE / FREDERICO / DI WIRTEMBERG. / NELL' OCASIONE DELLE ATTENTIONI CHE LORO / ANNO DIMOSTRATE PER IL GIORNO / XI. DI FEBRUARIO. / Stucarda.

HStAS A 21 Bü 636

Il marchese 1770

IL MARCHESI VILLANO / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL / TEATRO DELLA SOLITUDINE / PER ORDINE / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / IL DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG / ET TECK &c. &c. / ... / Nella stamperia di Cotta, stampatore Ducale. 1770.

HStAS A 21 Bü 639

Il matrimonio 1766

IL MATRIMONIO PER CONCORSO / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL DUCAL TEATRO DI LOUISBOURG / PER ORDINE DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEM-

BERG / ET TECK &c. &c. / IL DI 4. NOVEMBRE 1766. / GIORNO DI S. CARLO / FESTA DELL' INSEGNE ORDINE DUCALE. / ... / Nella stamperia di Cotta, Stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 639

***Il re pastore* 1764**

IL RE PASTORE. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL DUCAL TEATRO DI LOUISBOURG / PER ORDINE DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E TECK &c. / IL DI 4. NOVEMBRE 1764. / GIORNO DI S. CARLO / FESTA DELL' INSIGNE SUO ORDINE DUCALE. / ... / Nella stamperia di Cotta, Stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 638

***Il trionfo d'Amore* 1763**

IL TRIONFO D'AMORE / AZIONE PASTORALE / IN UN SOLO ATTO / da rappresentarsi / NEL TEATRO NOVAMENTE COSTRUTTO A QUSTO / SOLO FINE IN UNA DELLE CORTI / DEL DUCAL PALAZZO DI LUISBURGO / all' occasione, ed in seguito / DELLA SUPERBA FESTA / IVI DATA / LI 16 FEBBRAIO 1763. / Nella Stamperia del Cotta, Stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 638

***Il trionfo dell'Agricultura* 1778**

IL TRIONFO / DELL' AGRICOLTURA ET DELLE BELLE ARTI, / FESTA ALLEGORICA / PER CELEBRARE IL GIORNO DI NASCITA / DI SUA ECCELENZA / LA SIGNORA CONTESSA DI HOHENHEIM / RAPPRESENTATA / NEL GRAN TEATRO DI STUTTGART / dagli Allievi Musici, e Ballerini, dell' Accademia Ducal-Militare, e dell' Istituto, d' Educazione; / PER ORDINE / di sua Altezza Serenissima / IL DUCA REGNANTE DI WURTEMBERG E TECK. &. &. &. / IL GIORNO X. GENNARO 1778. / STUTTGART, / Nella Stamperia di Cotta, Stampator Ducale.

HStAS A 21 Bü 639

***Il Vologeso* 1766**

IL VOLOGESO. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI LOUISBOURG / FESTEGGIANDOSI IL FELICISSIMO / GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG ET TECK &c. &c. / ... / NELLA STAMPERIA DI COTTA, STAMPATORE DUCALE, 1766.

HStAS A 21 Bü 639

***Imeneo* 1765**

IMENEO IN ATENE. / COMPORIMENTO DRAMMATICO / IN DUE PARTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL DUCAL TEATRO DI LOUISBOURG / PER ORDINE / DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEM-

BERG E TECK &c. &c. / IL DI 4 NOVEMBRE 1765. /GIORNO DI S. CARLO / FESTA DELL' INSIGNE SUO ORDINE DUCALE./ ... / NELLA STAMPERIA DI COTTA, STAMPATORE DUCALE.

HStAS A 21 Bü 638

L'Alessandro 1752

L' ALESSANDRO / NELL' INDIE, / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / ELISABETTA SOFIA / FEDERICA / DUCHESSA DI WIRTEMBERG / E TECK, / PER COMANDO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA DI WIRTEMBERG E TECK, / &c. &c. / ... / STUTGART, Nella Stamperia di Giovanne Georgio Cotta, Stampatore Ducale. / A. 1752.

UBT Dk III 28.4. 3. Stück

L'Alessandro 1760

L'ALESSANDRO / NELL' INDIE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E / TECK, &c. &c. / ... / STUTGART, / Nella stamparia di Cristefero Federico Cotta, Stampatore Ducale. Ao. 1760.

HStAS A 21 Bü 637

L'Alessandro Prologo 1760

PROLOGO / DA RECITARSI / AVANTI L' OPERA / ALESSANDRO NELL'INDIE / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / NEL SOLENNE / GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E / TECK, &c. &c. / STUTGART, / Nella stamparia di Cristefero Frederico Cotta, Stampatore Ducale, Ao. 1760.

HStAS A 21 Bü 637

L'amore in musica 1770

L'AMORE IN MUSICA, / OPERA COMICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DELLA SOLITUDINE / PER ORDINE / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / IL REGNANTE DUCA DI WIRTEMBERG / ET TECK &c. &c. / ... / Nella stamparia di Cotta, stampatore Ducale. 1779.

HStAS A 21 Bü 639

L'amour fraternelle 1775

L'Amour Fraternel / Opéra-Ballet / Allegorique A L'Arrivée / De / S. A. S. Monseigneur Le Prince / Frederic de Wirtemberg / Et De / S. A. R. Madame La Princesse / Son Epouse, / A La Solitude, / Executé Et Representé / Par Les Eleves /

De L' Academie - Ducale - Militaire, / Et De L'Institut D'Education. / Le Juin
MDCCLXXV. / De L'Imprimerie de Cotta, Imprimeur de la Cour.
HStAS A 21 Bü 639

L'asilo 1758

L'ASILO D'AMORE / FESTA TEATRALE / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO
DUCALE DI STUTGART / PER ORDINE / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA /
CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E / TECK, &c. &c. / ... / STUT-
GART, / Nella stamparia di Cristoforo Fredericò Cotta, Stampatore Ducale. / Ao.
1758.

HStAS A 21 Bü 636

L'Endimione 1759

L'ENDIMIONE / OVVERO / IL TRIONFO D'AMORE / PASTORALE PER
MUSICA / ORNATA DI BALLI, TRASFORMATIONI, / E MACHINE: / DA RAP-
PRESENTARSI / PER ORDINE / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO /
DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E / TECK, &c. &c. / NEL DUCAL TEA-
TRO DI STUTGART / LA PRIMAVERA DELL' ANNO 1759. / ... / STUTGART,
Nella stamparia di Cristoforo Frederico Cotta, Stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 636

L'isola 1761

L'ISOLA DISABITATA. AZIONE PER MUSICA / AZIONE PER MUSICA / da rap-
presentarsi / BEL DUCAL TATRO DI LOUISBOURG / PER ORDINE / DI / SUA
ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E
TECK &c. &c. / Il di 4. Novembre 1761 / GIORNO DI S. CARLO / FESTA DELL'
INSIGNE SUO ORDINE DUCALE. / Nella stamparia di Cotta, Stampatore Ducale.
HStAS A 21 Bü 638

L'Olimpiade 1761

L'OLIMPIADE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEA-
TRO DUCALE DI STUTGARD / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO
NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA REGNANTE
DI WIRTEMBERG E / TECK, &c. &c. / ... / STUTGARD, / Nella Stamparia di
Cotta, Stampatore Ducale. Ao. 1761.

WLB Fr.D.qt.192

L'Olimpiade Prologo 1761

PROLOGO / DA RECITARSI / AVANTI L'OPERA / OLIMPIADE / NEL TEATRO
DUCALE DI STUTGARD / NEL SOLENNE / GIORNO NATALIZIO / DI / SUA
ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E /
TECK, &c. &c. / STUTGARD, / Nella stamparia di Cotta, Stampatore Ducale. Ao.
1761.

HStAS A 21 Bü 638

L'unione 1768

L'Unione Coronata. Serenata Per Musica / Rappresentata Per Ordine Di / Sua Altezza Serenissima / Carlo / Duca regnante Di Wirtemberg / E Teck &c. &c. / In Un Teatro Espressamente Eretto Nelle / Vicinanze Della Solitudine In Occasione Delle / Feste Date Il Di 22. Sett. 1768. / Per La Venuta Di / S. A. S. Il Principe / Federico / Fratello / Unitamente A / S. A. R. La Principessa / Federica / Sua Sposa / Come Ancora Delle AA. LL. SS. / Il Principe, E Principessa Della Torre / E Taxis, Sorella Del Ser. Regn. Duca. / ... / Nella Stamperia Di Cotta, Stampatore Ducale. 1768.

HStAS A 21 Bü 639

La buona figliuola 1778

LA / BUONA FIGLIUOLA / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / RAPRESENTATA / Il Decembre MDCCCLXXVIII. / PER ORDINE / DU / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / IL / DUCA REGNANTE / DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. / DAGLI / ALUNNI MUSICI DELL' ACADEMIA / DUCAL MILITARE / E DELL'ISTITUTO DI EDUCATIONE. / STUTGART, / Nella stamparia di Cotta, stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 640

La clemenza 1753

LA / CLEMENZA DI TITO / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGARD / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / ELISABETTA SOFIA / FEDERICA / DUCHESSA DI WIRTEMBERG / E TECK, / PER COMANDO / DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA DI WIRTEMBERG E TECK / &c. &c. / ... / Stuttgart, Nella Stamparia di GIOVANNE GEORGIO COTTA, Stampatore Ducale, / A. 1753.

UBT Dk III 28.4

La clemenza 1765

LA / CLEMENZA DI TITO / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL DUCAL TEATRO DI LOUISBOURG / AL PRINCIPIO DEL CARNELVALE / DELL' ANNO 1765. / PER COMANDO DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E TECK / &c. &c. / Nella stamperia di Cotta, Stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 638

La clemenza 1786

LA CLEMENZA DI TITO, / DRAMMA PER MUSICA. / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI CORTE, / il giorno 11. Febbrajo dell' anno 1786. / STUTTGART, / Nella Stamperia dell' Accademia / Carolina.

BSB L.eleg.m. 1161f

***La contadina* 1771**

LA / CONTADINA / IN CORTE. / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL / DUCAL TEATRO DI LOUISBOURG / PER ORDINE / DI / SUA ATEZZA / SERENISSIMA / IL DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG / &c. &c. / Nella stamperia di ERHARD, stampatore di Stuttgart.
HStAS A 21 Bü 639

***La Didone* 1751**

LA / DIDONE / ABBANDONATA / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / ELISABETTA SOFIA / FEDERICA / DUCHESSA DI WURTEMBERG / ET TECK, / PER COMANDO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA DI WIRTEMBERG E TECK, / &c. &c. / ... / STUTGART, / Nella Stamparia di GIOVANNE GEORGIO COTTA, Stampatore Ducale, / Anno 1751.

UBT Dk III 27.4

***La Didone* 1763**

LA DIDONE / ABBANDONATA. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTTGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG / E TECK &c. &c. / ... / Stuttgart, / Nella Stamparia di Cotta, Stampatore Ducale, Ao. 1763

HStAS A 21 Bü 638

***La Didone* 1777**

LA DIDONE / ABBANDONATA. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / PER ORDINE DI S. A. S. IL / DUCA REGNANTE / DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. / E ESEGUITA IN TUTTE LE SUE PARTI NEL GRAN / TEATRO DI STOUGARD. / DAGLI ALUNNI MUSICI E BALLERINI / DELL' ACADEMIA DUCAL-MILITARE / E DELL' ISTITUTO DI EDUCATIONE / IL JORNO X. GENNARO 1777. / STUTTGARD, / Nella Stamparia di COTTA, Stampatore Ducale.
HStAS A 21 Bü 640

***La fausse* 1776**

LA FAUSSE MAGIE, / COMÉDIE / DE Mr. MARMONTEL, / EN VERS, ET EN UN ACTE, / MELÉE DE CHANT, / RÉPRÉSENTÉE DANS LE TEMPS DE LA FOIRE / SUR LE GRAND THÉÂTRE DE STOUTGARD, / PAR LES ÉLÈVES - MUSICIENS / DE L' ACADÉMIE - DUCALE - MILITAIRE, / ET DE L' INSTITUT D' EDUCATION. EN JUIN MDCCCLXXVI. / A STOUTGARD, / Chez CHRISTOFLE FREDERIC COTTA, IMPRIMEUR DE LA COUR.

HStAS A 21 Bü 639

***La gara* 1772**

La Gara De' Numi / Nel Tempio D' Apollo. / Cantata / Da Rappresentarsi / All' Arrivo / Di / Sua Altezza Reale / La Principessa / Dorotea Federica / Di Wirtemberg / Il Giorno Della Festa / Della Solitudine / Per Ordine / Die Sua Altezza Serenissima / Il Duca Regnante Di Wirtemberg. / Nella Stamparia Di Cotta, Stampatore Ducale 1772.

WLB Fr.D.qt.K.83

***La liberazione* 1625**

LA LIBERAZIONE / DI RUGGIERO / DALL'ISOLA D'ALCINA / BALLETTO / Rapp.^{ta} in Musica al Ser.^{mo} / LADISLAO SIGISMONDO / Principe di Polonia / e di Suezia / Nella Villa Imp.^{le} della Sereniss.^{ma} / Arcid.^{ssa} d'Austria Gran Duch.^{sa} / di Toscana / Del Sig.^r Ferdinando / Saracinelles Bali di Volterra / Per Pietro Cecconelli 1625 Con / Licenza de Superiori / ALLE STELLE MEDICEE
BNC VMIS 1190.1

***La Monarchia* 1678**

LA / MONARCHIA / LATINA / TRIONFANTE. / Festa Musicale / IN APPLAUSO DEL FELICISSIMO NATALE / DEL / SERENISS: GIOSEFFO / ARCIDUCA D'AUSTRIA, / FIGLIO DELLE AUGUSTISSL: / MAESTÀ / DI / LEOPOLDO / IMPERATORE / ET / ELEONORA, / MADDALENA, / TERESA / IMPERATRICE, / NATA PRENCIPESSA DI NEOBURGO. / Alle Medesime M. M. Consacrata, / ... / IN VIENNA D' AUSTRIA, Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. M. C. Anno 1678.

ÖNB 25071-D

***La nascità* 1782**

LA NASCITÀ / DI / FELICITÀ, / O / L'OMAGGIO DELLE FATE, E DE' GENJ. / FESTA ALLEGORICA, / RAPPRESENTATA NEL GRAN TEATRO / DI STUTGARD / PER ORDINE / DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA / IL / DUCA REGNANTE / DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. / PER CELEBRARE / IL GIORNO DI NASCITA / DI SUA ECCELLENZA / LA CONTESSA / DI HOHENHEIM, / il Giorno X. Gennaro MDCCCLXXXII. / STUTGARD. / Nella Stamparia di Cotta, Stapatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 641

***La Nitteti* 1759**

LA NITTETI / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / FESTAGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E / TECK, &c. &c. / ... / STUTGART, / Nella Stamparia di Cristoforo Cotta, Stampatore Ducale. / Ao. 1759.

HStAS A 21 Bü 637

La Nitteti Prologo 1759

PROLOGO / DA RECITARSI / AVANTI L'OPERA NITTETI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGARD / NEL SOLENNE / GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E / TECK, &c. &c. / STUTGARD. / Nella stamparia di Cristoforo Friderico Cotta, Stampatore Ducale. / Anno 1759.

HStAS A 21 Bü 637

La pastorella 1763

LA / PASTORELLA ILLUSTRE / AZIONE PER MUSICA / IN DUE PARTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL DUCAL TEATRO DI STUTTGARDT / PER ORDINE DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. / IL DI 4. NOVEMBRE 1763. / GIORNO DI S. CARLO / FESTA DELL' INSIGNE SUO ORDINE DUCALE. / ... / Nella stamparia di Cotta, Stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 638

La schiava 1768

LA SCHIAVA LIBERATA. / DRAMMA SERIO-BUFFO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL / DUCAL TEATRO DI LOUISBOURG / FESTEGGIANDOSI LI 18. DECEMBRE, / IL / FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI SUA ALTEZZA REALE / LA PRINZIPESSA / FEDERICA / DI / WIRTEMBERG, PRINZIPESSA DI / BRANDENBURG SCHWEDT, / PER ORDINE / DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG / E TECK &c. &c. / ... / NELLA STAMPERIA DI COTTA, STAMPATORE DUCALE / 1768.

HStAS A 21 Bü 639

Le deserteur 1774

LE DESERTEUR. / DRAME DE MONSIEUR SEDAINE, / ACCOMODÉ ET RÉDUIT / PAR ORDRE / DE / SON ALTESSE SÉRÉNISSIME / MONSEIGNEUR / LE / DUC REGNANT / DE WIRTEMBERG, / POUR ETRE REPRÉSENTÉ / A LA SOLITUDE / PAR LES ÈLÈVES DE L' ACADEMIE MILITAIRE, / ET DE L'INSTITUT D'ÉDUCATION, / le XIV. Décembre MDCCCLXXIV. / DE L'IMPRIMERIE DE COTTA, IMPRIMEUR DE LA COUR.

HStAS A 21 Bü 639

Les Fêtes 1782

Les Fêtes Thessaliennes. Opéra-Ballet Allegorique, / Représenté / Sur Le Grand Theatre De Stoutgard / Pour Celebreer L'Arrivée / De Leurs Altesses Imperiales / Paul Petrovich, Grand Duc de Russie, / Et / Marie Federowna, / Grande Duchesse De Russie, / Née Princesse De Wirtemberg - Stoutgard. / Le Du Mois De Septembre MDCCCLXXXII. / A Stoutgard, / de L'Imprimerie de Cotta, Imprimeur de la Cour & de la Chanc.

HStAS A 21 Bü 641

Les deux avares 1776

Les Deux Avares. / Comédie En Deux Actes Melée D'Ariettes / De La Composition De Mr. Gretri / Avec un Divertissement Analogue A La Piece / Représentée Et Executée Dans Toutes Ses Parties / Par Ordre / De / Son Altesse Serenissime / Monseigneur / Le / Duc Regnant / De Wurtemberg, / Sur Le Grand Théâtre De Stoutgard / Par les Éleves de L'Académie-Ducale-Militaire / Et De L'Institut D'Education. / Le XIV. Décembre MDCCLXXVI. / Jour de L'Anniversaire De La Fondation / De L'Académie. / A Stoutgard, / Chez Christophe Frederic Cotta, Imprimeur De La Cour.

HStAS A 21 Bü 639

Li tre vecchi 1768

LI TRE VECCHI / INNAMORATI / DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA / Da Rappresentarsi nel Teatro di / Grawenech. / Per la Villeggiatura d'Estate / DI / S. A. S. / IL DUCA REGNANTE / DI WIRTEMBERG / E TECK &c. &c. / L'ANNO 1768.
HStAS A 21 Bü 639

Merope 1742

MEROPE. Dramma per musica / da rappresentarsi nel / famosissimo Teatro / GRIMANI / di / S: GIO. GRISOSTOMO / il Carnovale / 1742 / dedicato / alla Veneta / Nobiltà

LOC ML48 [S4865]

Minerva 1781

MINERVA. / FESTA ALLEGORICA, / RAPPRESENTATA / NEL GRAN TEATRO DI STUTGARD / PER ORDINE / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / IL / DUCA REGNANTE / DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. / PER CELEBRARE / IL GIORNO DI NASCITA / DI / SUA ECCELENZA / LA CONTESSA / DI HOHENHEIM, / il Giorno X. di gennaro MDCCLXXXI. / STUTGARD, / Nella Stamperia di Cotta, Stampatore Ducale.

HStAS A 21 Bü 640

Pelope 1755

PELOPE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGART / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG / E TECH, &c. &c. / PER COMANDO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / ELISABETTA SOFIA / FEDERICA / DUCHESSA REGNANTE DI WIRTEMBERG. / ... / STUTGART, Nella stamparia di Cotta, Stampatore Ducale A. 1755.

WLB R 18 Ver 4

Semiramide 1762

SEMIRAMIDE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DUCALE DI STUTGARD / FESTEGGIANDOSI / IL FELICISSIME GIORNO NATALIZIO / DI / SUA ALTEZZA SERENISSIMA / CARLO, / DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E / TECK &c. &c. / Nella stamparia di Cotta, Stampatore Ducale, 1762.

HStAS A 21 Bü 638

Servio Tullio 1685

SERVIO TULLIO / Drama per Musica / Da rappresentarsi / ALLE AUGUSTIS-SIME NOZZE / Di / SUE ALTEZZE ELETTORALI / IL SERENISSIMO / MAS-SIMILIANO / EMANUELE / Duca dell' una, e l' altra Bavaria, e del / Palatinato Superiore, Prencipe Elettore / del Sac.Rom.Imp.Conte Palatino del Reno, / Land-gravio di Leichtenberg,&c. &c. / E / LA SERENISSIMA ELETTRICE / MARIA ANTONIA / Arciduchessa d' Austria, &c. &c. / L'Anno 1685./.../ IN MONACO, / PER GIOVANNI JECKLINO, Stampatore ELETTORALE.

BSB Res/4 Bavar. 2165,VI,2

Temistocle 1757

TEMISTOCLE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / Nel real Teatro di S. Carlo bel di / 18. Decembre 1757. / IN CUI SI FESTIGGIA / IL GLORIOSISSIMO NOME / DELLA GRAN REGINA / DELLE SPAGNE. / ALLA MAESTÀ / DEL / RE NOSTRO SIGNORE / DEDICATO / IN NAPOLI MDCCCLVI / PER GIROLAMO FLAUTO / Impressore di S. M.

MBM Lo.2585

Tito Manlio 1743

Tito Manlio / Drama per Musica / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO TEATRO / DI TORINO / Nel Carnovale del 1743. / Alla presenza / DI SUA MAESTÀ. / IN TORINO. / Appresso Pietro Giuseppe Zappata, e Figiuolo, / Stampatori della Società de' Sign. Cavalieri.

DHI Rar. Libr. Op. 18. Jh. 8/15#9

Vologeso 1765

DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO / DI S. BENEDETTO / Il Carnevale dell' Anno / MDCCCLXV / IN VENEZIA / Dalle stampe di Giorgio Fossati Architetto / CON PERMISSIONE DE SUPERIORI.

BSB L.eleg.m. 3434

Zemire et Azor 1775

ZEMIRE ET AZOR / COMEDIE-BALLET / DE M. MARMONTEL DE L'ACADEMIE FRANÇAISE / AVEC UNE MUSIQUE TOUTE NOUVELLE, DES AIRS, / ET DES DIVERTISSEMENTS AJOUTES / PAR ORDRE / DE / SON ALTESSE SERENISSIME / MONSEIGNEUR / LE / DUC REGNANT DE WIRTEMBERG /

REPRÉSENTÉE ET EXÉCUTÉE DANS TOUTES SES PARTIES, / SUR LE GRAND
THEATRE DE STOUTGARD / PAR LES ÉLÉVES DE L'ACADEMIE-MILITAIRE /
ET DE L'INSTITUT D'ÉDUCATION / le XIV. Décembre MDLXXV. / A STOUT-
GARD, / Chez CHRISTOFLE FREDERIC COTTA, IMPRIMEUR DE LA COUR.
HStAS A 21 Bü 639

Gedruckte Quellen (bis 1850) und Quellenausgaben

Algarotti 1769

Algarotti, Francesco Graf von: Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera, aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti übersetzt von R. E. Raspe, Kassel 1769.

Aristoteles/Fuhrmann 2022

Aristoteles: Poetik, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Ditzingen 2022.

Benzin 1751

Benzin, Johann Gottlieb: Versuch einer Beurtheilung der Pantomimischen Oper des Herrn Nicolini, Erfurt 1751.

Bianconi 1787

Bianconi, Carlo: Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre, e profane antichità milanesi, Mailand 1787.

Buonarroti 1600

Buonarroti, Michelangelo (d. J.): Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra, Florenz 1600.

Buwinghausen/Ziegesar 1911

Tagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten Freiherrn von Buwinghausen-Wallmerode über die „Land-Reisen“ des Herzogs Karl Eugen von Württemberg in der Zeit von 1767 bis 1773, hrsg. von Ernst von Ziegesar, Stuttgart 1911.

Camerer 1762

Camerer, Johann Friedrich: Vermischte historisch-politische Nachrichten in Briefen von einigen merkwürdigen Gegenden der Herzogthümer Schleßwig und Hollstein, ihrer natürlichen Geschichte und anderen seltenen Alterthümern, Leipzig – Flensburg 1762.

Casanova/Sauter 1965

Casanova, Giacomo Girolamo: Geschichte meines Lebens, übers. von Heinz von Sauter, hrsg. von Erich Loos, Bd. 6, Berlin 1965.

Casanova/Conrad 1983

Casanova, Giacomo Girolamo: Geschichte meines Lebens. Casanovas Memoiren, übers. von Heinrich Conrad nach der Ausgabe München und Leipzig 1907/1909, hrsg. von Günter Albrecht, Leipzig et al. 1983.

Diderot/Naigeon 1818

Diderot, Denis: Oeuvres De Denis Diderot: Précédées De Mémoires Historiques Et Philosophiques Sur Sa Vie Et Ses Ouvrages, hrsg. von Jacques André Naigeon, Bd. 4, Paris 1818.

Füssli 1774

Füssli, Johann Caspar: Füeßlins Geschichte der besten Künstler in der Schweitz. Nebst ihren Bildnissen, Zürich 1774.

Galli Bibiena 1711

Galli Bibiena, Ferdinando: L'architettura civile preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche di Ferdinando Galli Bibiena cittadino bolognese ... disegnate e descritte in cinque parti, Parma 1711.

Galli Bibiena 1740

Galli Bibiena, Giuseppe: Architetture, e prospettive dedicate alla maestà di Carlo Sesto. Imperador De' Romani da Giuseppe Galli Bibiena suo primo ingegner teatrale, ed architetto, inventore delle medesime, Augsburg 1740.

Giovio 1784

Giovio, Giambattista Conte: Gli uomini della Comasca diocesi antichi e moderni nelle arti e nelle lettere illustri dizionario ragionato, Modena 1784.

Goethe/Golz 2000

Goethe, Johann Wolfgang von: Tagebücher 1790–1800, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Jochen Golz unter Mitarbeit von Wolfgang Albrecht im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik, Bd. 2: Text, Stuttgart 2000.

Hallerstein/Schmidt 1933

Haller v. Hallerstein, Johann Siegmund Christoph Joachim: Reisejournal 1772. Die Solitude, wie sie ein junger Nürnberger Patrizier im Jahr 1772 sah, bearb. v. R. W. Schmidt, in: Württemberg, 1933, S. 250–256.

Hartmann 1799

Hartmann, Johann August Georg von: Kurze fragmentarische Geschichte Des Wirtembergischen Hof-Theaters Von Herzog Carls Regierung an, bis auf die gegenwärtige Zeit, nebst Vorschlägen Zu einer Pensions-Caße für dieses Theater, und Zur Verbesserung desselben überhaupt, 1799 von J. G. H.

HStAS A 12 Bü 75

Hartmann/Nägele 2000

Hartmann, Johann August Georg von: Kurze fragmentarische Geschichte des wirtembergischen Hof-Theaters (1750–1799), in: Nägele 2000, S. 85–109.

Haug 1790

Haug, Balthasar: Das gelehrte Wirtemberg, Stuttgart 1790

Haug/Olms 1979

Haug, Balthasar: Das gelehrte Wirtemberg, Stuttgart 1790 (Nachdruck: Hildesheim / New York 1979).

Henle 1847

Henle, Siegfried: Deutsche Lustschlösser. Erste Section: Württembergische Lustschlösser, II. Abteilung: Freudental, Solitude, Hohenheim, Bellevue und Rosenstein, Würzburg 1847.

Hesiodus/Eichberger 1930

Hesiod: Hesiode Werke, übersetzt von Heinrich Gebhardt, hrsg. von Albert Eichberger, Ulm 1930.

Hesiodus/Schrott 2014

Hesiod: Theogonie, übersetzt und erläutert von Raoul Schrott, München 2014.

Höslin 1798

Weil. Jeremias Höslins, / Pfarrers zu Böringen, Uracher Oberamts, / Beschreibung / der / Wirtembergischen Alp, / mit / landwirthschaftlichen Bemerkungen, / herausgegeben / von / dessen Sohn, / M. Jeremias Höslin, / Pfarrer zu Gruorn, Uracher Oberamts. / Tübingen, / bei Jakob Friedrich Heerbrandt. / 1798.

Kerner/Grimm 1981

Kerner, Justinus: Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit (Erstausgabe 1840), in: Justinus Kerner. Ausgewählte Werke, herausgegeben von Gunter Grimm, Stuttgart 1981.

Lessing 1750

Lessing, Gotthold Ephraim / Mylius, Chrishold: Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Viertes Stück, Stuttgart 1750.

Maubert de Gouvest 1765

Maubert de Gouvest, Jean-Henri: La pure vérité. Lettres et memoires sur le Duc et le Duché de Virtemberg, pour servir a fixer l'opinion publique sur le proces entre le Prince et ses sujets. Par Mme la Baronne Douairière de W., Augsburg 1765.

Memminger 1817

Memminger, Johann Daniel Georg: Stuttgart und Ludwigsburg mit ihren Umgebungen, Stuttgart/Tübingen 1917.

Oldelli 1807

Oldelli, Gian-Alfonso: Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del canton Ticino, Bd. 1, Lugano 1807.

Pahl 1799

[Pahl, Johann Gottfried]: Geheimnisse eines mehr als fünfzigjährigen württemberg. Staatsmannes. Zum Besten seiner Landsleute als ein Vermächtniß nach seinem Tode herausgegeben, [Heilbronn] 1799.

Parfaict 1767

Parfaict, Français: „Servandoni, (Jean-Nicolas)”, in: Dictionnaire des théâtres de Paris, Bd. 5, Paris 1767, S. 133–139.

Platon/Burnet 1903

Platon: Symposion, in: Platonis Opera, hrsg. von John Burnet, Oxford 1903.

Röder 1792

Röder, Philipp Ludwig Hermann: Geographisches statistisch-topographisches Lexikon von Schwaben oder vollständige alphabetische Beschreibung aller im ganzen Schwäbischen Kreis liegenden Städte, Klöster, Schlösser, Dörfer, Flecken, Höfe, Berge, Thäler, Flüsse, Seen, merkwürdiger Gegenden u. s. w. mit genauer Anzeige von deren Ursprung ..., Bd. 2, Ulm 1792.

Schubart 1806

Schubart, Christian Friedrich Daniel: Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806.

Schütze 1794

Schütze, Johann Friedrich: Hamburgische Theater-Geschichte, Hamburg 1794.

Uriot 1763

Uriot, Joseph: Description des fêtes, données pendant quatorze jours à l'occasion du jour de naissance de Son Altesse Sérenissime Monseigneur le duc régnant de Wurtemberg et Teck. &. &. &., le onze février MDCCCLXIII, Stuttgart 1763.

Uriot 1764

Uriot, Joseph: Description des fêtes données à l'occasion du jour de naissance de Son Altesse Sérenissime Monseigneur le duc régnant de Wurtemberg et Teck &. &., le onze février MDCCCLXIV, Stuttgart 1764.

Uriot 1765

Uriot, Joseph: Die Wahrheit so wie sie ist, der so betitelten Reinen Wahrheit entgegen gesetzet, Stuttgart 1765.

Wimpffen 1788

Wimpffen, François Louis de: Mémoires du Général de Wimpffen, écrits par lui-même. Tome premier. Contenant sa vie privée et militaire, Paris 1788.

Zani 1820

Zani, Pietro: Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti, Teil I, Bd. 6, Parma 1820.

Zschokke 1812

Zschokke, Heinrich: Ansichten von Stuttgart und Ludwigsburg von einem Reisenden, in: Miszellen für die neueste Weltkunde 49, 1812, S. 193–197.

Sekundärliteratur

Abert 1907

Abert, Hermann: Die dramatische Musik, in: Herzog Karl Eugen 1907, S. 557–611.

Abert 1908

Abert, Hermann: Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie, Halle a. S. 1908.

Adamczyk 1990

Adamczyk, Vladimír: Zámecké divadlo v Českém Krumlově, in: Zprávy Divadelního ústavu, Bd. 1/12, masch., 1990, S. 33–35.

Adamczyk 1993

Adamczyk, Vladimír: Questions of Perception and Authentic Experience in the Historical Building of the Baroque Theatre, in: Ptáčková 1993, S. 33–35.

Adamczyk 1994

Adamczyk, Vladimír: The Magic of the Baroque Stage / Charme du théâtre baroque, in: Castle Theatres in Bohemia and Moravia (Czech theatre / Tchèque théâtre 7), hrsg. vom Theater Institut Prag, Prag 1994, S. 32–42.

Angrisani 1983

Angrisani, Simonetta: I Galliari. Primi scenografi della Scala, Kat. Ausst. Mailand 1983, Florenz 1983.

Antoni 2006

Antoni, Silke: „Styx“, in: Der Neue Pauly Online. Brill. https://doi.org.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/10.1163/1574-9347_dnp_e1124740 (abgerufen am 2. Januar 2024)

Arqués 2009

Arqués, Rossend: Il più bel nome de Pietro Pariati, poeta cesari i víctima dels fills de Momo, in: Recerca Musicològica XIX, 2009, S. 259–283.

Bach 1902a

Bach, Max: Theaterbau von 1750 und 1758, in: Stuttgarter Neues Tagblatt, 22. März 1902 (Nr. 68), S. 1.

Bach 1902b

Bach, Max: Theaterbau von 1750 und 1758, in: Stuttgarter Neues Tagblatt, 7. Mai 1902 (Nr. 105), S. 1.

Bachler 1972

Bachler, Karl: Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich, München 1972.

Bäuerle/Wenger 1998

Bäuerle, Gerhard / Wenger, Michael: Schloß Ludwigsburg. Eine Baugeschichte, das Leben am Hof, die Gärten und das „Blühende Barock“, Karlsruhe 1998.

Ball-Krückmann 1998a

Ball-Krückmann, Babette: Bühnenbildentwürfe zwischen Barock und Klassizismus. Bemerkungen zur Zeichenkunst der Galli Bibiena, in: Krückmann 1998, S. 116–131.

Ball-Krückmann 1998b

Ball-Krückmann, Babette: „Giuseppe Galli Bibiena. Umbauprojekt für das Berliner Opernhaus, Bühnenportal und Wandaufriß des Zuschauerraums 1750“, in: Krückmann 1998, S. 264.

Ball-Krückmann 1998c

Ball-Krückmann, Babette: „Carlo Galli Bibiena. Palmenwald 1754“, in: Krückmann 1998, S. 272–274.

Ball-Krückmann 2000

Ball-Krückmann, Babette: L'opera tarda di Giuseppe Galli Bibiena: I lavori per Dresda e Berlino, in: Lenzi/Bentini 2000, S. 155–166.

Ball-Krückmann 2009

Ball-Krückmann, Babette: Carlo Galli Bibiena. Seine Bühnenbilder für das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth. Zwischen Tradition und Lokalsituation, in: Berger 2009, S. 241–266.

Barmeyer 1968

Barmeyer, Eike: Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie (Humanistische Bibliothek 2), Diss. München 1967/68, München 1968.

Bauer 1998

Bauer, Oswald Georg: „Ihre Ideen waren der Würde der Herrscher ebenbürtig, und nur die Macht der Herrscher konnte ihren Ideen Gestalt geben“. Zur Typologie des Bühnenbildes der Galli Bibiena, in: Krückmann 1998, S. 104–109.

Bauer 2006

Bauer, Oswald Georg: Die Entdeckung der Welt auf dem Theater, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München 20, München 2006, S. 31–63.

Baumann 1988

Baumann, Carl-Friedrich: Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer, Stuttgart 1988.

Baur-Heinhold 1966

Baur-Heinhold, Margarete: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert, München 1966.

Beaumont 1990

Beaumont, Maria Alice: Eighteenth-Century Scenic and Architectural Design. Drawings by the Galli Bibiena Family from Collections in Portugal, Alexandria/Virginia 1990.

Becker 1987

Becker, Heinz: Die Oper in Stuttgart um 1800, in: Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons, Stuttgart 1987, S. 613–24.

Beijer 1972

Beijer, Agne: Court Theatres of Drottningholm and Gripsholm, New York 1972.

Belschner 1936

Belschner, Christian: Ludwigsburg im Wechsel der Zeiten, Ludwigsburg 1936.

Benito Olmos 1997

Benito Olmos, Aurora: Arte y Musica en el Museo del Prado, Fundacion Argen-tariaVisor, Madrid 1997.

Berkenhagen/Wagner 1978

Berkenhagen, Ekhart / Wagner, Gretel (Hrsg.): Bretter, die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten, Kat. Ausst. Berlin 1978, Berlin 1978.

Berger 1997

Berger, Ute Christine: Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg, Tübingen 1997.

Berger 2009

Berger, Günter (Hrsg.): Wilhelmine von Bayreuth heute. Das kulturelle Erbe der Markgräfin, Archiv für Geschichte von Oberfranken, Sonderband 2009, Bayreuth 2009.

Bernhardt 1922

Bernhardt, Reinhold: Nicolas Guibal (1725–1784). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Diss. (masch.) Erlangen 1922.

Berthold 1968

Berthold, Margot: Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart 1968.

Bethe 1931

Bethe, Erich: „Styx 3)“, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hrsg. von Wilhelm Kroll, Bd. IV A, 1, Stuttgart 1931, Sp. 464 f.

Betzwieser 2002

Betzwieser, Thomas: Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper, Stuttgart/Weimar 2002.

Betzwieser 2016

Betzwieser, Thomas (Hrsg.): Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 31), Würzburg 2016.

Bianchi 1900

Bianchi, Giuseppe (Hrsg.): Gli artisti ticinesi. Dizionario biografico, Lugano 1900.

Bidlingmaier 1991

Bidlingmaier, Rolf: Die Herzogliche Oper in Kirchheim unter Teck, in: Schriftenreihe des Stadtarchivs Kirchheim unter Teck 13, Kirchheim unter Teck 1991, S. 87–101.

Bidlingmaier 1997

Bidlingmaier, Rolf: Die Brüder Riccardo, Paolo, Livio und Leopoldo Retti. Eine oberitalienische Künstlerfamilie im Herzogtum Württemberg, in: Südwestdeutsche Blätter für Familien- und Wappenkunde 21, 1997, S. 569–584.

Bie 1894/97

Bie, Oscar: „Musen“, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher, Leipzig 1894–1897, Bd. II/2, Sp. 3238–3295.

Bláha 2003

Bláha, Jiří (Hrsg.): Materiály k dějinám zámeckého divadla v Litomyšli, Litomyšl 2003.

Bláha 2010

Bláha, Jiří: Zámecké divadlo v Litomyšli, Nymburk 2010.

Bláha 2015

Bláha, Jiří: Castle Theater in Český Krumlov. Restoration and Presentation, Prag 2015.

Bláha 2017

Bláha, Jiří: The Chateau Theatre, Theatre interior by Joseph Platzer, in: Litomyšl. Zámecké návrsí / Litomyšl. The Chateau Mount, hrsg. von Jiří Kroupa, Prag 2017, S. 88–94.

Boccia 1998

Boccia, Remo (Hrsg.): Artisti italiani a Stoccarda ed alla corte di Ludwigsburg nel 17.mo e 18.mo secolo / Italienische Künstler am Stuttgarter und Ludwigsburger Hof des 17. und 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1998.

Bölte 1931

Bölte, Felix: „Styx 1“; in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hrsg. von Wilhelm Kroll, Bd. IV A, 1, Stuttgart 1931, Sp. 457–463.

Borcherdt 1931

Borcherdt, Hans Heinrich: Theater und bildende Kunst im Wandel der Zeiten. Ein Vortrag, in: Euphorion 32/1, 1931, S. 179–187.

Bouffard/Schirm/Vinciguerra 2019

Bouffard, Mickaël / Schirm, Christian / Vinciguerra, Jean-Michel (Hrsg.): Un air d’Italie. L’Opéra de Paris de Louis XIV à la Révolution, Kat. Ausst. Paris 2019, Paris 2019.

Brandenburg 2016

Brandenburg, Irene: „Rudolph, Johann Joseph“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, 2016–. Erstpublikation des Artikels (Print) 2005, Online-Publikation 2016. <https://www-mgg-online-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/mgg/stable/16557> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Brauneck 1996

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 1996.

Breuer/Esser/Scholderer 1998

Breuer, Judith / Esser, Saskia / Scholderer, Hans-Joachim: Das Schloßtheater in Ludwigsburg ist restauriert. Zu Baugeschichte, Denkmalwert und denkmalpflegerischem Konzept, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 27/3, 1998, S. 167–176.

Brüser 2017

Brüser, Joachim: „C'est le plus abominable et détestable pays du monde“ – die Erziehung Carl Eugens und seiner Brüder am preußischen Hof 1741 bis 1744, in: Mährle 2017, S. 21–48.

Brun 1905

Brun, Carl: Schweizerisches Künstler-Lexikon, 4 Bde., Frauenfeld 1905–17.

Bubbe 1932

Bubbe, Hans Ferdinand: Versuch einer Chronik der Stadt und des Klosters Uetersen, Heimatbuch Uetersen, Bd. 1, Uetersen 1932.

Carluccio 2010

Carluccio, Manuela: Manuale di scenotecnica barocca. Le macchine dell'infinito, Bari 2010.

Carter/Clew 2001

Carter, Tim / Chew, Geoffrey: „Monteverdi [Monteverde], Claudio“, in: Grove Music Online, 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044352?rskey=Vcxhju&result=1> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Carter/Hitchcock 2001

Carter, Tim / Hitchcock, H. Wiley: „Caccini, Giulio Romolo“, in: Grove Music Online, 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000380257?rskey=h3lXh5&result=1> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Corboz 1994

Corboz, André: Frühes Mittelalter (Architektur der Welt 14), hrsg. von Henri Stierlin, Köln 1994.

Crespi 2004

Crespi Morbio, Vittoria: I Galliari alla Scala, Turin 2004.

Crivelli 1970

Crivelli, Aldo: Artisti ticinesi in Europa. Germania, Danimarca, Inghilterra, Olanda, Belgio, Svizzera, Francia, Spagna. Catalogo critico (Collezione artisti ticinesi in Europa 3), Locarno 1970.

Cusick 2009

Cusick, Suzanne G.: Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power, Chicago/London 2009.

Dahms 2010

Dahms, Sibylle: Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts, München 2010.

Dahms 2016

Dahms, Sibylle: „Deller, Florian Johann“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, 2016–. Erstpublikation des Artikels (Print) 2001, Online-Publikation 2016. <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg03550&v=1.0&rs=mgg03550&q=Deller> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Dardanello 2018

Dardanello, Giuseppe (Hrsg.): Cultura, arte e società al tempo di Juvarra (Quaderni sull'età e la cultura del barocco 1), Florenz 2018.

Das deutsche Bühnenbild 1937

Das deutsche Bühnenbild. Haus der Kunst, Kat. Ausst. Berlin 1937, Berlin 1937.

Das Ludwigsburger Schloßtheater 1998

Das Ludwigsburger Schloßtheater. Kultur und Geschichte eines Hoftheaters, hrsg. von den Ludwigsburger Schloßfestspielen, Leinfelden-Echterdingen 1998.

De Maddalena 1994

De Maddalena, Leonie: I fratelli Galliari e le scenografie per l'opera *Romolo e Ersilia*, in: Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno 5, 1994, S. 34–37.

Deborre 1998

Deborre, Ingeborg: Ein Hof und seine Bühnen. Das Schloßtheater und seine Rolle in der Geschichte der württembergischen Theaterbauten, in: Das Ludwigsburger Schloßtheater 1998, S. 19–34.

Eriksen 1974

Eriksen, Svend: Early Neo-Classicism in France. The creation of the Louis Seize style in architectural decoration, furniture and ormolu, gold and silver, and Sèvres porcelain in the mid-18th century, London 1974.

Esser 1995

Esser, Saskia: Wohin mit großformatigen Bühnenbildern? Konservierung, Deposition und künftige Präsentation der historischen Bühnenbilder aus dem Ludwigsburger Schloßtheater, in: Das Schloß und seine Ausstattung als denkmalpflegerische Aufgabe (IKOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 16), München 1995, S. 76–81.

Esser 1998a

Esser, Saskia: Bühnenschätze vom Dachboden. Die historischen Theaterdekorationen, in: Das Ludwigsburger Schloßtheater 1998, S. 43–58.

Esser 1998b

Esser, Saskia: Die Bühnenbilder des Ludwigsburger Schloßtheaters, in: Schloßtheater Ludwigsburg 1998, S. 81–85.

Esser 2008

Esser, Saskia: Auf dem Dachboden überdauert. Der Kulissenschatz des Ludwigsburger Schlosstheaters, in: Schlosstheater Ludwigsburg. 250 Jahre – Von der Hofoper zum lebendigen Theaterdenkmal (KulturGeschichte BW), hrsg. vom Staatsanzeiger Verlag in Zusammenarbeit mit Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Amt Ludwigsburg, und den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg, Stuttgart 2008, S. 30–37.

Fahy 2005

Fahy, Everett (Hrsg.): *The Wrightsman pictures*, New Haven 2005.

Fischer 2009

Fischer, Christine: Engravings of Opera Stage Settings as Festival Books. Thoughts on a New Perspective of Well Known Sources, in: Music in Art 34, 2009, S. 73–88.

Fischer-Lichte 1995

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 3: Die Aufführung als Text, Tübingen ³1995.

Fischer-Lichte 2007a

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen ⁵2007.

Fischer-Lichte 2007b

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 2: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung, Tübingen ⁵2007.

Fischer-Lichte 2009

Fischer-Lichte, Erika: Theater als „Emotionsmaschine“. Zur Aufführung von Gefühlen, in: Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen, hrsg. von Clemens Risi und Jens Roselt, Berlin 2009, S. 22–50.

Fischer-Lichte 2016

Fischer-Lichte, Erika: Theater als Affektmaschine, in: Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S. 17–25.

Fleck 1968

Fleck, Walther-Gerd: Grafeneck und Einsiedel. Zwei Lustschlösser des Herzogs Carl Eugen von Württemberg, Stuttgart 1968.

Flik 1999

Flik, Reiner: Die Textilindustrie in Calw und Heidenheim 1750–1870. Eine regional vergleichende Untersuchung zur Geschichte der Frühindustrialisierung und der Industriepolitik in Württemberg (Zeitschrift für Unternehmensgeschichte, Beiheft 57), Stuttgart 1999.

Forderer 1942

Forderer, Josef: Das Tübinger Opernhaus in der Bleiche, in: Tübinger Blätter 33, 1942, S. 35–39.

Franz 1985

Franz, Erich: Pierre Michel D'Ixnard 1723–1795. Leben und Werk, Weißenhorn 1985.

Freedley 1940

Freedley, George: Theatrical designs from the baroque through neoclassicism. Unpublished material from American private collections, New York 1940.

Frese 2004

Frese, Annette: Bühnengestaltung für die Sommerresidenz. Typologie der »Decorations«, in: Leopold/Pelker 2004, S. 181–246.

Fritz 2017

Fritz, Eberhard: Der barocke und der aufgeklärte Landesfürst – ein Gegensatz? Carl Eugens Herrscherrolle und Repräsentation, in: Mährle 2017, S. 106–121.

Gallignani 2002

Gallignani, Daniela (Hrsg.): I Bibiena. Una familia in scena. Da Bologna all'Europa (Saggi e documenti 188), Florenz 2002.

Garbin 2009

Garbin, Emanuele: La geometria della distrazione. Il disegno del teatro e delle scene dell'opera italiana, Venedig 2009.

Gebhardt 2011

Gebhardt, Werner: Die Schüler der Hohen Karlsschule. Ein biographisches Lexikon, Stuttgart 2011.

Gebhardt 2021

Gebhardt, Werner: Die Hohe Karlsschule, ein Lehr- und Gewerbebetrieb in Stuttgart von 1770 bis 1794, Stuttgart 2021.

Gerdes 1987

Gerdes, Frauke: Aspekte der Bühnenbildentwicklung in Italien bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, in: Antonio Caldara. Essays on his life and times, hrsg. von Brian W. Pritchard, Aldershot 1987, S. 345–363.

Girard 1905a

Girard, E. L.: „Giovanni Battista Innocenzo Colomba“, in: Brun 1905, S. 309.

Girard 1905b

Girard, E. L.: „Luca Antonio Colomba“, in: Brun 1905, S. 309 f.

Giseri 1995

Giseri, Andreina: I Galliari e l’unità delle arti nel Settecento europeo, in: Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento, hrsg. von Gianni Carlo Sciolla, Bergamo 1995, S. 13–18.

Glanz 1991

Glanz, Alexandra: Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748). Inventore delle Scene und Premier Architecteur am kurpfälzischen Hof in Mannheim. Ein Beitrag zur Bibiena-Forschung (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 69), Berlin 1991.

Gottwald 2000

Gottwald, Clytus: Regesten zum Repertoire der Stuttgarter Hofoper 1800–1850, in: Nägele 2000, S. 173–216.

Gousset/Richter 2003

Gousset, Jean-Paul / Richter, Damien: Les décors de scène conservés au théâtre de la Reine et à l’Opéra Royal de Versailles, in: Versalia 6, 2003, S. 18–34.

Graf 2006

Graf, Fritz: “[2] Acheron (Ἀχέρων)”, in: Der Neue Pauly Online. Brill. <https://referenceworks.brill.com/display/entries/NPOE/e102130.xml> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Graves 1905

Graves, Algernon: The Royal Academy of Arts. A complete dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904, Bd. 2: Caroll to Dyer, London 1905.

Gregor 1944

Gregor, Joseph: Weltgeschichte des Theaters. Von den Ursprüngen bis zum Ausgang des Barocktheaters, München 1944.

Greiner 1986

Greiner, Karl: Bad Teinach und Zavelstein. Ein Geschichtsbild vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, ergänzt und erweitert von Siegfried Greiner, Pforzheim 1986.

Greisenegger 2016

Greisenegger, Wolfgang: Die Entwicklung von Bühnenbau und Kulissentechnik vom 16. zum 18. Jahrhundert, in: Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016, S. 59–69.

Groschner 1999

Groschner, Gabriele: Nymphe – Mänade – Muse. Grenzenlos weiblich in der klassisch griechischen Mythologie, in: Grenzenlos weiblich in barocken und antiken Darstellungen, Kat. Ausst. Salzburg 1999/2000, Salzburg 1999, S. 11–21.

Guidoboni 2014a

Guidoboni, Francesco: Giovanni Niccolò Servandoni (1695–1766) architetto, Diss. Università La Sapienza/Université de Paris I, 2014.

Guidoboni 2014b

Guidoboni, Francesco: Giovanni Niccolò Servandoni: sa première formation entre Florence, Rome et Londres, in: ArchistoR, Nr 2, 2024, S. 29–65.

Guidoboni 2015

Guidoboni, Francesco: Jean-Nicolas Servandoni à Paris ou la légitimation de l'architecte par le dessin, in: Le dessin d'architecture dans tous ses états. Le dessin instrument et témoin de l'invention architecturale, Neuvièmes rencontres internationales du salon du dessin, 2014, hrsg. von Claude Mignot, Paris 2015, S. 111–130, 194–197.

Guidoboni/Migom 2016

Guidoboni, Francesco / Migom, Serge: Giovanni Niccolò Servandoni. Schilder – Decorateur – Architect, Kat. Ausst. Hingene 2016, Antwerpen 2016.

Gwinner 1862

Gwinner, Philipp Friedrich: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom 13. Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts. Mit zwei Bildnissen und einer Stammtafel, Frankfurt a. M. 1862.

Hanning/Cusick/Parisi 2002

Hanning, Barbara R. / Cusick, Suzanne G. / Parisi, Susan: “Caccini family (opera)”, in: Grove Music Online, 2002. <https://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004719> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Harness 2006

Harness, Kelley: Echoes of Women's Voices. Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence, Chicago/London 2006.

Hartmann/Nägele 2000

Hartmann, Johann August Georg von: Kurze fragmentarische Geschichte des wirtembergischen Hof-Theaters (1750–1799), in: Nägele 2000, S. 85–109.

Haß 2005

Haß, Ulrike: Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform, München 2005.

Helmberger/Staschull 2010

Helmberger, Werner / Staschull, Matthias: Tiepolos Welt. Das Deckenfresko im Treppenhaus der Residenz Würzburg, München 2010.

Henze-Doehring 2012

Henze-Doehring, Sabine: Friedrich der Große. Musiker und Monarch, München 2012.

Henzel 1997

Henzel, Christoph: Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–1756, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1997, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart 1997, S. 9–57.

Herzog Karl Eugen 1907

Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, hrsg. vom Württembergischen Geschichts- und Altertumsverein, Bd. 1, Esslingen a. N. 1907.

Heybrock 1970

Heybrock, Christel: Jean Nicolas Servandoni (1695–1766). Eine Untersuchung seiner Pariser Bühnenwerke, Köln 1970.

Heym/Ponte/Neumann 2008

Heym, Sabine / Ponte, Susanne de / Neumann, Hermann: Das Cuvilliés-Theater, München 2008.

Hill 2016

Hill, John Walter: „Caccini, Giulio“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lüttenken, 2016–. Erstpublikation des Artikels (Print) 2000, Online-Publikation 2016. <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg02318&v=1.0&trs=id-dd465c41-bb77-1c91-ef20-4ea06bda0d84&q=Caccini%20Giulio> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Hilleström 1958

Hilleström, Gustaf: Das Schlosstheater von Drottningholm, Stockholm 1958.

Hilleström/Petersens 1980

Hilleström, Gustaf / Petersens, Lennart af: Drottningholmsteatern förr och nu / The Drottningholm theatre – past and present, Stockholm 1980.

Hilmera 1957

Hilmera, Jiří: Zámecké divadlo v Litomyšli, in: Zprávy památkové péče 17/3–4, 1957, S. 113–138.

Hilmera 1958a

Hilmera, Jiří: Zámecké divadlo v Českém Krumlově, in: Zprávy památkové péče 18/3–4, 1958, S. 71–95.

Hilmera 1958b

Hilmera, Jiří: Zwei böhmische Schlosstheater, in: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 4, Nr. 2–3, 1958, S. 125–134.

Hilmera 1966

Hilmera, Jiří: Die Bühnenbildnerischen Beziehungen zwischen Böhmen und Österreich im 17. und 18. Jahrhundert, in: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 12, Nr. 2–3, 1966, S. 161–168.

Hilmera 1968

Hilmera, Jiří: Das Schloßtheater in Litomyšl, Prag 1968.

Hilmera 1994

Hilmera, Jiří: The Château Theatre in Český Krumlov / Le théâtre du château de Český Krumlov, in: Castle Theatres in Bohemia and Moravia (Czech theatre / Tchèque théâtre 7), 1994, S. 12–26.

Höper 1996

Höper, Corinna: Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Kat. Best. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1996.

Höper/Henning 2004

Höper, Corinna / Henning, Andreas: Das Glück Württembergs. Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts, Kat. Ausst. Stuttgart 2004, Ostfildern-Ruit 2004.

Hübner 2016

Hübner, Christine: Simon Quaglio. Theatermalerei und Bühnenbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2016.

Italienische Reisen 1993

Italienische Reisen. Herzog Carl Eugen von Württemberg in Italien, Kat. Ausst. Ludwigsburg 1993, hrsg. von der Oberfinanzdirektion Stuttgart, Referat Staatliche Schlösser und Gärten. Konzeption und Texte: Klaus Merten und Carla Fandrey, Weißenhorn 1993.

Jahn 2000

Jahn, Bernhard: „Zum Singen und zur Action gebohren“: Affekt und Decorum als Darstellungsprinzipien des barocken Musiktheaters, in: Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof, Kat. Ausst. Dresden 2000, hrsg. von Claudia Schnitzer und Petra Hölscher, Dresden 2000, S. 57–67.

Jakubcová/Pernerstorfer 2013

Jakubcová, Alena / Pernerstorfer, Matthias J. (Hrsg.): Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon, neu bearbeitete, deutschsprachige Ausgabe, Wien 2013.

Jamme/Pöggeler 1988

Jamme, Christoph / Pöggeler, Otto (Hrsg.): „O Fürstin der Heimath! Glückliches Stuttgard“. Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800, Stuttgart 1988.

Jung 2010

Jung, Carsten: Historische Theater in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Berlin/München 2010.

Kapff 2010

Kapff, Sixt von: Guckkastenbilder aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst, 1732–1801, Weißenhorn 2010.

Kindermann 1967

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, Bd. 3: Das Theater der Barockzeit, Salzburg ²1967.

Kindermann 1972

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, Bd. 4: Von der Aufklärung zur Romantik, Teil 1, Salzburg ²1972.

Kipper 2003

Kipper, Christian: Musikalische Aktion in der Opera buffa. „Il mercato di Malmantile“ von Carlo Goldoni, Frankfurt a. M. 2003.

Kirsten 2004

Kirsten, Michael (Hrsg.): Der Zwinger in Dresden, Leipzig ⁵2004.

Klaiber 1959

Klaiber, Hans Andreas: Der württembergische Oberbaudirektor Philippe de La Guêpière. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Architektur am Ende des Spätbarock, Diss. München 1957, Stuttgart 1959.

Klaiber 1991

Klaiber, Hans Andreas: Schloss Solitude, München/Berlin ³1991.

Konwitschny 2015

Konwitschny, Seollyeon: Alessandro Mauro: Ein venezianischer Theater- und Festdekorateur des Spätbarock (tätig um 1694–1736), Diss. Berlin 2014, Berlin 2015.

Kotzurek 2004

Kotzurek, Annegret: Schloss Ludwigsburg zur Zeit Herzog Carl Eugens. Des Herzogs heimliche und offizielle Residenz, in: Schloss Ludwigsburg 2004, S. 120–133.

Krauß 1907a

Krauß, Rudolf: Das Theater, in: Herzog Karl Eugen 1907, S. 485–554.

Krauß 1907b

Krauß, Rudolf: Zur Geschichte des Schauspiels am württembergischen Hofe bis zum Tode Karl Alexanders, in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte 16/4, 1907, S. 377–411.

Krauß 1908

Krauß, Rudolf: Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908.

Kremer 2017

Kremer, Joachim: Carl Philipp Emanuel Bach, Niccolo Jommelli und die Schüler der Carlsschule. Zum Profil der höfischen Musikpflege in Stuttgart unter Herzog Carl Eugen, in: Mährle 2017, S. 122–134.

Kroll 1925

Kroll, Wilhelm: „Lethe 1“, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hrsg. von Wilhelm Kroll, Bd. XII, 2, Stuttgart 1925, Sp. 2141–2144.

Krückmann 1996

Krückmann, Peter O. (Hrsg.): Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden, Kat. Ausst. Würzburg 1996, München 1996.

Krückmann 1998

Peter O. Krückmann (Hrsg.): Paradies des Rokoko II, Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Kat. Ausst. Bayreuth 1998, München / New York 1998.

Krückmann 1999

Krückmann, Peter O.: Das Markgräfliche Opernhaus zu Bayreuth. Die Bürgerliche Adaption eines Hoftheaters, in: Opernbauten des Barock (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 31), München 1999, S. 7–14.

Krückmann 2000

Krückmann, Peter O.: Il Teatro margraviale di Bayreuth, in: Lenzi/Bentini 2000, S. 149–153.

Krückmann 2003

Krückmann, Peter O.: Absolutistische Herrschaftsinszenierung am Beispiel des Markgräflichen Opernhauses zu Bayreuth, in: Küster 2003, S. 48–52.

Küster 2003

Küster, Ulf (Hrsg.): *Theatrum Mundi – die Welt als Bühne. Haus der Kunst München, Ausst. Kat.* München 2003, Wolfratshausen 2003.

Kuen 2020

Kuen, Elisabeth: Politische Botschaft und ästhetische Inszenierung. Aspekte der Opernlibrettistik am Hofe Max II. Emanuels von Bayern 1685–1688, Diss. München 2019, München 2020.

Kull 1987

Kull, Gustaf: Drottningholms slottsteater: scenmaskineriet / Drottningholm Court Theater: the Stage Machinery, Härnösand 1987.

Kunze 2021a

Kunze, Matthias: „Colombo, Giovanni Battista Innocenzo“, in: Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy and Wolf Tegethoff, Berlin / New York 2021. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10168774/html (abgerufen am 2. Januar 2024).

Kunze 2021b

Kunze, Matthias: „Colombo, Luca Antonio“, in: Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff, Berlin / New York 2021. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10168782/html (abgerufen am 2. Januar 2024).

La Gorce 1987

La Gorce, Jérôme de: Un grand décorateur à l'Opéra au temps de Rameau: Jean Nicolas Servandoni, in: Jean-Philippe Rameau, colloque international organisé par la Société Rameau, Dijon, 21.–24. September 1983, Paris/Genf 1987, S. 579–594.

La Gorce 1997

La Gorce, Jérôme de: *Feeries d'opera. Decors, machines et costumes en France 1645–1765*, Paris 1997.

La Gorce 2009

La Gorce, Jérôme de: Une scenographie de Servandoni conservée pour les spectacles de l'Opéra à Paris. Le décor de la ville de Thèbes du Triomphe de l'harmonie (1737), in: *Journal for Eighteenth-Century Studies* 32/4, 2009, S. 577–590.

La Gorce 2017

La Gorce, Jérôme de: Un artiste florentin dans L'Europe de Lumières. Jean Nicolas Servandoni, in: *Medvedkova* 2017, S. 179–192.

La Gorce 2022

La Gorce, Jérôme de: Recherches sur Servandoni, in: *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles Centre de Recherche du Château de Versailles* 22, 2022, Online-Publikation 7. November 2022. <https://doi.org/10.4000/crcv.256730> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Lašek 1933

Lašek, František: *Ze staré slávy Litomyšle, Litomyšl* 1933.

Lenz 2018

Lenz, Darius und Elena: Grafeneck, in: *Burgenarchiv, 2003–2018*. https://burgenarchiv.de/burg_grafeneck_in_baden-wuerttemberg (abgerufen am 2. Januar 2024).

Lenzi/Bentini 2000

Lenzi, Deanna / Bentini, Jadranka (Hrsg.): *I Bibiena. Una famiglia europea*, Kat. Ausst. Bologna 2000/2001, Venezia 2000.

Leoni 2011

Leoni, Marco: Gli Scotti di Laino: Precisazioni e nuove acquisizioni, in: *Arte lombarda* 161/162 (1–2), 2011, S. 49–87.

Leopold 2018

Leopold, Silke: „Monteverdi, Claudio (Zuan, Giovanni, Antonio)“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York / Kassel / Stuttgart 2016–. Publikation des Artikels Juli 2018. <https://www-mgg-online-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/mgg/stable/46277> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Leopold/Pelker 2004

Leopold, Silke / Pelker, Bärbel (Hrsg.): *Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur*, Heidelberg 2004.

Lichter 1997

Lichter, Margret W.: „Goût Grec“, in: Encyclopedia of Interior Design, hrsg. von Joanna Banham, Vol. I: A–L, London / New York 1997, S. 521–523.

Lier 1886

Lier, Hermann Arthur: „Nicolini, Philipp“, in: Allgemeine Deutsche Biographie 23, 1886, S. 632–635. Online-Version, Deutsche Biographie: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd133931021.html#adbcontent> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Löwenfelder 1955

Löwenfelder, Gertraud: Die Bühnendekoration am Münchener Hoftheater von den Anfängen der Oper bis zur Gründung des Nationaltheaters 1651–1778. Ein Beitrag zur Münchener Theatergeschichte, Diss. (masch.) München 1955.

Lüdicke 1982

Lüdicke, Lore: „Colombo, Giovanni Battista Innocenzo“, in: Dizionario Biografico degli italiani, hrsg. von Alberto M. Ghisalberti, Bd. 27, Rom 1982, S. 213.

Lühning 1989

Lühning, Helga: Florestans Kerker im Rampenlicht. Zur Tradition des Sotteraneo, in: Beethoven zwischen Revolution und Restauration, hrsg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 137–204.

Mährle 2017

Mährle, Wolfgang (Hrsg.): Aufgeklärte Herrschaft im Konflikt. Herzog Carl Eugen von Württemberg 1728–1793 (Geschichte Württembergs. Impulse der Forschung 1), Stuttgart 2017.

Mährle 2017a

Mährle, Wolfgang: Avant–propos. Carl Eugen – ein aufgeklärter Landesfürst?, in: Mährle 2017, S. 8–11.

Mahl 2007

Mahl, Bernd: Goethe in Stuttgart. Eine Dokumentation mit zeitgenössischen Abbildungen, Tübingen 2007.

Mancini/Muraro/Povoledo 1975

Mancini, Franco / Muraro, Maria Teresa / Povoledo, Elena (Hrsg.): Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all’Opera comica veneziana, Kat. Ausst. Venedig 1975 (Cataloghi di mostre 37), Venedig 1975.

Mancini/Muraro/Povoledo 1981

Mancini, Franco / Muraro, Maria Teresa / Povoledo, Elena (Hrsg.): Barockes Theater in Italien. Illusion u. Praxis (Wiener Akademie-Reihe 7), Kat. Ausst. Venedig 1975, bearbeitet von Wolfgang Greisenegger, Wien 1981.

Marchegiani 2018

Marchegiani, Cristiano: „Servandoni, Giovanni Niccolò Girolamo“, in: Dizionario Biografico degli Italiani (DBI), hrsg. von Raffaele Romanelli (Istituto della Enciclopedia Italiana), Bd. 92: Semino–Sisto IV, Rom 2018.

Martinola 1939

Martinola, G.: Tela di un Colombo a Poschiavo, in: Rivista storia ticinese 6, 1939, S. 48.

McClymonds et. al. 2001

McClymonds, Marita P. / Cauthen, Paul / Hochstein, Wolfgang / Dottori, Maurizio: „Jommelli [Jomelli], Niccolò“, in: Grove Music Online, 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014437> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Medvedkova 2017

Medvedkova, Olga (Hrsg.): Les Européens. Ces architectes qui ont bâti l’Europe (1450–1950) (Pour une histoire nouvelle de l’Europe 4), Brüssel 2017.

Mena Marqués 2014

Mena Marqués, Manuela B.: „Las clases sociales. El matrimonio desigual“, in: Goya en Madrid. Cartones para tapices 1775–1794, Kat. Ausst. Madrid 2014, Madrid 2014, S. 150–161.

Menghini 1939

Menghini, D. F.: I restauri della chiesa di San Carlo in Aino di Poschiavo, in: Quaderni Grigioni Italiani 8/2, 1939, S. 115–135.

Merten 1989

Merten, Klaus: Schloss Ludwigsburg, München 1989.

Meulen 2016

Meulen, Nicolaj van der: Der parergonale Raum. Zum Verhältnis von Bild, Raum und Performanz in der spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten, Wien/Köln/Weimar 2016.

Moosdiele-Hitzler 2017

Moosdiele-Hitzler, Johannes: Franziska von Hohenheim – Carl Eugens „irdische Urania“? Dekonstruktion eines altwürttembergischen Erinnerungsortes, in: Mährle 2017, S. 59–83.

Morent 2004

Morent, Stefan: Herzog Carl Eugen von Württemberg und die Stuttgarter Oper um 1750, in: Musik in Baden-Württemberg 11, 2004, S. 83–98.

Moroda/Dahms 2001

Moroda, Friderica Derra de / Dahms, Sibylle: „Deller [Teller, Döller, Töller], Florian Johann“, in: Grove Music Online, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007493> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Motta 1898

Motta, Emilio: Il vecchio teatro di Como. Opera di un artista Ticinese, in: Bollettino Storico della Svizzera Italiana, 1898, Heft 1–3, S. 82.

Müssel 1997a

Müssel, Karl: Die große Bayreuther Fürstenhochzeit 1748. Vorgeschichte, Vorbereitungen und Verlauf, in: Archiv für Geschichte von Oberfranken 77, 1997, S. 7–118.

Müssel 1997b

Müssel, Karl: Das Repertoire der „Französischen Komödie“ am Hof des Bayreuther Markgrafenpaars Friedrich und Wilhelmine, in: Archiv für Geschichte von Oberfranken 77, 1997, S. 119–128.

Muraro/Povoledo 1970

Muraro, Maria Teresa / Povoledo, Elena: Disegni teatrali dei Bibiena. Kat. Ausst. Venedig 1970 (Cataloghi di mostre 31), Venedig 1970.

Museo del Prado 1985

Museo Nacional del Prado: Catálogo de las pinturas, Madrid 1985.

Museo del Prado 1990

Museo Nacional del Prado: Inventario general de pinturas, Bd. 1: La Colección Real, Madrid 1990.

Nägele 2000

Nägele, Reiner (Hrsg.): Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien, Stuttgart 2000.

Nägele 2000a

Nägele, Reiner: Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater 1750–1918 – Quellenlage, Periodisierung, Forschungsstand, in: Nägele 2000, S. 1–8.

Nägele 2000b

Nägele, Reiner: „Hier ist kein Platz für einen Künstler“ – das Stuttgarter Hoftheater 1797–1816, in: Nägele 2000, S. 110–128.

Nägele 2000c

Nägele, Reiner: Johann Rudolph Zumsteegs »Die Geisterinsel« – Zur Aufführungsgeschichte einer Festoper (1798, 1805, 1889), in: Nägele 2000, S. 139–153.

Nägele 2018

Nägele, Reiner: Die württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme, in: Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1), Heidelberg 2018, S. 479–535. Online-Version: <https://doi.org/10.17885/heiup.347.479> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Nicoll 1971

Nicoll, Allardyce: Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale (Biblioteca teatrale. Studi 5), Rom 1971 [ital. Version von Nicoll, Allardyce: The development of the theatre. A story of theatrical art from the beginnings to the present day, London et al. 1970⁵].

Niedermüller/Wiesend 2002

Niedermüller, Peter / Wiesend, Reinhard (Hrsg.): Musik und Theater am Hofe der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposion zum 250-jährigen Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses am 2. Juli 1998 (Schriften zur Musikwissenschaft 7), Mainz 2002.

Niehaus 1956

Niehaus, Wolfgang: Die Theatermaler Quaglio. Ein Beitrag zur Geschichte des Bühnenbildes im 18. und 19. Jahrhundert, Diss. München 1956, o. O. 1956.

Nölle 1957

Nölle, Eckehart: Die Theatermaler Gaspari. Ein Beitrag zur Geschichte des Bühnenbildes und Theaterbaus im 18. Jahrhundert, Diss. München 1967, München 1967.

Nölle 1981

Nölle, Eckehart: Die venezianischen Theatermaler und Theaterarchitekten Giovanni Paolo und Piero Gaspari und ihr Wirken in Deutschland, in: Venezia e il melodrama nel Settecento (Studi di musica veneta 7), Florenz 1981, S. 86–106.

Olivier 2005

Olivier, Marc: Jean-Nicolas Servandoni's Spectacles of Nature and Technology, in: French Forum 30, 2005, S. 31–47.

Otto 1955

Otto, Walter F.: Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens, Düsseldorf/Köln 1955.

Ottomeyer 2016

Ottomeyer, Hans: Frühklassizismus oder goût grec, in: Invention und Vollen-dung. Kunstwerke des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Sarah-Katharina Andres-Ace-vedo und Hans Ottomeyer, München 2016.

Papiro 2012a

Papiro, Martina: Vom Schauraum zur Bildtafel. Die druckgraphische Inszenie-rung der Florentiner Festopern ‚La Flora‘ 1628 und ‚Le nozze degli dei‘ 1637, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXXIII, hrsg. von Regula Rapp, Thomas Drescher und Christine Fischer, Winterthur 2012, S. 133–158.

Papiro 2012b

Papiro, Martina: Die Florentiner Festbilder Stefano della Bellas und ihre Rezep-tion am Wiener Hof 1667, in: Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Tübingen 2012, S. 266–279.

Paulus/Philipp 2017

Paulus, Simon / Philipp, Klaus Jan: „Um 1600“ – Das Neue Lusthaus in Stuttgart und sein architekturgeschichtlicher Kontext, Berlin 2017.

Pedrini Stanga 1998

Pedrini Stanga, Lucia: I Colomba di Arogno. Ristampa con schede complemen-tari su Giovan Battista, Luca Antonio e Giovanni Battista Innocenzo Colombo e aggiornamento della bibliographia, Lugano 1998.

Pedrini Stanga 2011

Pedrini Stanga, Lucia: Giovanni Battista Innocenzo Colombo di Arogno. Un tici-nese al Teatro Regio di Torino, in: Arte e storia 11, 2011, S. 456–463.

Pfeifer 1907

Pfeifer, Bertold: Die bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen, in: Herzog Karl Eugen 1907, S. 615–768.

Pfister 1924

Pfister, Friedrich u. a.: „Unterwelt“, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher, Bd. 6, Leipzig 1924, Sp. 35–95.

Plath-Langheinrich 2018

Plath-Langheinrich, Elsa: Kunstmaler Giovanni Battista Innocenzo Colombo und sein Deckengemälde in der Klosterkirche zu Uetersen, in: Heimatkundli-ches Jahrbuch für den Kreis Pinneberg, hrsg. vom Heimatverband für den Kreis Pinneberg von 1961 e. V., Pinneberg 2018, S. 141–150.

Porter/Carter 2001

Porter, William V./ Carter, Tim: „Peri, Jacopo“, Grove Music Online, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/grove-music/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021327?rskey=by9YWf&result=1> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Povoledo 1982

Povoledo, Elena: Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel Teatro barocco italiano, in: La scenografia barocca, hrsg. von Antoine Schnapper, Bologna 1982.

Ptáčková 1993

Ptáčková, Věra (Hrsg.): The baroque theatre in the Chateau of Český Krumlov / Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově, Prag 1993.

Quecke 1998a

Quecke, Ursula: Maschinenzauber im Schloßtheater. Die einzigartige historische Bühnenmaschinerie in Ludwigsburg, in: Das Ludwigsburger Schloßtheater 1998, S. 35–42.

Quecke 1998b

Quecke, Ursula: Il teatro della festa. Die Galli Bibiena als Schöpfer ephemerer Architekturen im höfischen Festzusammenhang, in: Krückmann 1998, S. 110–115.

Radke-Stegh 1978

Radke-Stegh, Marlies: Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion, Meisenheim am Glan 1978.

Rahn 2006

Rahn, Thomas: Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794), Diss. Marburg 2000, Tübingen 2006.

Rainer 2018

Rainer, Thomas: Markgräflisches Opernhaus Bayreuth. Amtlicher Führer, München 2018.

Rasche 1999

Rasche, Adelheid: „Decoratore di Sua Maestà“ – Giuseppe Galli Bibiena als Bühnenbildner an der Berliner Hofoper Friedrichs II. von Preussen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 41, 1999, S. 99–131.

Raspe 1912

Raspe, Theodor: "Colomba, Giov. Battista Innocenzo", in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Thieme, Bd. 7, Leipzig 1912, S. 249 f.

Rauch o. J.

Rauch, Udo: Eine Oper für Tübingen, Online-Version: <https://studylibde.com/doc/3140936/eine-oper-für-Tübingen> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Rauser 2011

Rauser, Jürgen: Heimatbuch Bad Teinach-Zavelstein. Aus der Ortsgeschichte der Altgemeinden Stadt Zavelstein, Emberg, Rötenbach, Schmieh, Sommerhardt mit Lützenhardt und Kentheim, Bad Teinach, hrsg. von der Stadtgemeinde Bad Teinach-Zavelstein, Horb am Neckar 2011.

Reichelt 2006

Reichelt, Rosemarie: Eine württembergische Amtsstadt von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des Herzogtums 1803, in: Kirchheim unter Teck. Markttort, Amtsstadt, Mittelzentrum, im Auftrag der Stadt Kirchheim unter Teck hrsg. von Rainer Kilian, Kirchheim unter Teck 2006, S. 275–478.

Reus 2003

Reus, Klaus-Dieter: „Das Operntheater erfordert etwas Großes in dem Äußerlichen der Vorstellung“. Barocke Bühnentechnik, in: Küster 2003, S. 30–33.

Reus 2008

Reus, Klaus-Dieter (Hrsg.): Faszination der Bühne. Barockes Welttheater in Bayreuth – barocke Bühnentechnik in Europa, Bayreuth ³2008.

Ricci 1930

Ricci, Corrado: La scenografia italiana, Mailand 1930.

Riemer 2011

Riemer, Peter: Die attische Tragödie, in: Tragödie. Die bleibende Herausforderung, hrsg. von Ralf Georg Bogner und Manfred Leber, Saarbrücken 2011, S. 9–22.

Rosenfeld/Croft-Murray 1964

Rosenfeld, Sibyl / Croft-Murray, Edward: A Checklist of Scene Painters Working in Great Britain and Ireland in the 18th Century, A–C, in: Theatre Notebook 19/2, 1964, S. 1–40.

Rump 1912

Rump, Ernst: Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung, Hamburg 1912.

Rump 2005

Rump, Kay: Der neue Rump: Lexikon der Bildenden Künstler Hamburgs, Altosnas und der näheren Umgebung, Neumünster 2005.

Salas 1972

Salas, Xavier de / Sánchez Cantón, Francisco Javier: Catálogo de las pinturas, Museo del Prado, Madrid 1972.

Sauer 2006

Sauer, Paul: Ein kaiserlicher General auf dem württembergischen Herzogsthron. Herzog Carl Alexander von Württemberg 1684–1737, Filderstadt 2006.

Sauter/Wiles 2014

Sauter, Willmar / Wiles, David: The Theatre of Drottningholm – Then and Now. Performance between the 18th and 21st centuries (Stockholm Theatre Studies 4), Stockholm 2014.

Saxon 1969

Saxon, Arthur H.: Giuseppe Galli Bibiena's Architetture e prospettive, in: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 15, 1969, S. 105–118.

Schauer 2000

Schauer, Eberhard: Das Personal des Württembergischen Hoftheaters, in: Nägele, 2000, S. 11–85.

Schefold 1966

Schefold, Max: „Guibal, Nicolas“, in: Neue Deutsche Biographie 7, 1966, S. 296 f. Online-Version, Deutsche Biographie: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118901834.html#ndbcontent> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Schick 2000

Schick, Samuel: Das Opernrepertoire des Stuttgarter Hoftheaters (1807–1818) – Programmzettel als Quelle zur Theatergeschichte, in: Nägele 2000, S. 154–172.

Schloss Ludwigsburg 2004

Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz, hrsg. von den Staatslichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Tübingen 2004.

Schlosstheater Ludwigsburg 1998

Schlosstheater Ludwigsburg. Zum Abschluss der Restaurierungen 1998, hrsg. vom Finanzministerium Baden-Württemberg, Ostfildern-Ruit 1998.

Schmerber 1912

Schmerber, Hugo: „Colombo (Colomba, Columba), Luca Antonio“, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Thieme, Bd. 7, Leipzig 1912, S. 250.

Schneider 1907

Schneider, Eugen: Herzog Karls Erziehung, Jugend und Persönlichkeit, in: Herzog Carl Eugen 1907/09, Bd. 1, S. 25–52.

Schneider 1984

Schneider, Herbert: Zur Gattungsgeschichte der frühen Opéra-comique, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 107–116.

Schneider 2003

Schneider, Ralf: Schlösser und Landsitze der Herzöge von Pfalz-Zweibrücken in den Oberämtern Zweibrücken und Homburg im 18. Jahrhundert. Architektur – Intérieur – Gartenkunst, Heimsheim 2003.

Schneider/Wild 1997

Schneider, Herbert / Wild, Nicole: Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongress Frankfurt 1994, Hildesheim / New York 1997.

Schnitzer 2014

Schnitzer, Claudia: Constellatio felix. Die Planetenfeste Augusts des Starken anlässlich der Vermählung seines Sohnes Friedrich August mit der Kaisertochter Maria Josepha 1719 in Dresden, Kat. Ausst. Dresden 2014, Dresden 2014.

Schöne 1933

Schöne, Günter: Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena nach den Perspektivbüchern (Theatergeschichtliche Forschungen 43), Leipzig 1933.

Scholderer 1994

Scholderer, Hans-Joachim: Das Schlosstheater Ludwigsburg. Geschichte, Architektur, Bühnentechnik, mit einer Rekonstruktion der historischen Bühnenmaschinerie (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 71), Berlin 1994.

Scholderer 1998

Scholderer, Hans-Joachim: Bühne und historische Maschinerie, in: Schlosstheater Ludwigsburg 1998, S. 61–73.

Schubert 1955

Schubert, Ottmar: Das Bühnenbild. Geschichte – Gestalt – Technik, München 1955.

Schumacher 2013

Schumacher, Holger: Giuseppe Galli Bibienas Gefängnisbild zur Oper Montezuma und die Tradition der spätbarocken Kerkerszene, in: Jahrbuch 2013 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 2013, S. 143–164.

Schumacher 2018

Schumacher, Holger: Raum, Ereignis, Darstellung – die Bildtafeln Alfonso Parigi zu Francesca Caccinis Ballettoper *La liberazione di Ruggiero* (Florenz 1625), in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XXXV/XXXVI, 2018, S. 291–316.

Schumann 2003

Schumann, Jutta: Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategie im Zeitalter Leopolds I., Berlin 2003.

Semff 1989

Semff, Michael (Hrsg.): Nicolas Guibal. 1725–1784. Zeichnungen, Kat. Ausst. Stuttgart 1989, Stuttgart 1989.

Siedentopf 1977

Siedentopf, Henning: Dokumente zur Württembergischen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 36, 1977, S. 339–346.

Sittard 1890/1891

Sittard, Josef: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, 2 Bde, Stuttgart 1890 und 1891.

Slavko 2001

Slavko, Pavel: Das Schlosstheater in Cesky Krumlov. Eine einzigartige, vollständig erhaltene barocke Theaterbühne, Cesky Krumlov ^2001.

Sommer-Mathis/Franke/Risatti 2016

Sommer-Mathis, Andrea / Franke, Daniela / Risatti, Rudi (Hrsg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Kat. Ausst. Wien 2016/17, Petersberg 2016.

Sommer-Mathis/Großegger/Wessely 2018

Sommer-Mathis, Andrea / Großegger, Elisabeth / Wessely, Katharina (Hrsg.): Spettacolo barocco – Performanz, Translation, Zirkulation, Wien 2018.

Sommer-Mathis 2020

Sommer-Mathis, Andrea: Barockes Kulissen- und Maschinentheater, in: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Archi-

tekur (Höfische Kultur interdisziplinär (HKI) – Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur 1), hrsg. von Margret Scharrer, Heiko Laß und Matthias Müller, Heidelberg 2020, S. 231–266.

Sourvinou Inwood 2006

Sourvinou Inwood, Christine: „Elysion“, in: Der Neue Pauly, hrsg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester. Erstpublikation des Artikels (online) 2006. <https://referenceworks-brill-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/display/entries/NPOG/e329730.xml?rskey=LgI9Ai> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Stein 1985

Stein, Norbert: Musik und Theater im Ludwigsburg des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Ludwigsburger Geschichtsblätter 38, 1985, S. 61–87.

Stein 1988

Stein, Norbert: Das Württembergische Hoftheater im Wandel (1767–1820), in: Jamme/Pöggeler 1988, S. 382–395.

Stein 1991

Stein, Norbert: Zur Geschichte des Festin- und Theaterbaus beim Seeschloss Monrepos, in: Ludwigsburger Geschichtsblätter 45, 1991, S. 71–86.

Steinheuer 2016

Steinheuer, Joachim: „Peri, Jacopo“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York / Kassel / Stuttgart 2016–. Erstpublikation des Artikels (Print) 2005, Online-Publikation November 2016. <https://www-mgg-online-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/mgg/stable/13373> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Steltz 1965

Steltz, Michael: Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. München 1964, München 1965.

Stoll 1884

Stoll, Heinrich Wilhelm: „Acheron“, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher, Bd. 1/1, Leipzig 1884, Sp. 9–11.

Stoll 1894

Stoll, Heinrich Wilhelm: „Lethe 2)“, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher, Bd. 2/2, Leipzig 1884, Sp. 1956–1958.

Storz 1981

Storz, Gerhard: Karl Eugen. Der Fürst und das „alte gute Recht“, Stuttgart 1981.

Sting 2005

Sting, Albert: Geschichte der Stadt Ludwigsburg, Bd. I: Von der Vorgeschichte bis zum Jahr 1816, Ludwigsburg 2005.

Stribolt 2002

Stribolt, Barbro: Scenery from Swedish Court Theatres. Drottningholm – Gripsholm, Stockholm 2002.

Teutsch 2004

Teutsch, Friedrich: Stephan Schenck und Lorenzo Quaglio. Genealogisch-biographische Notizen zu den Hofarchitekten, in: Leopold/Pelker 2004, S. 177–180.

Theatermalerei um 1900 i. V.

Theatermalerei um 1900. Die Bühnendekorationen des Stuttgarter Hoftheatermalers Wilhelm Plappert für das Konzerthaus in Ravensburg, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Baden-Württemberg, Regierungspräsidium Stuttgart (Arbeitsheft 48), in Vorbereitung.

Thiem 1977

Thiem, Christel (Hrsg.): Italienische Zeichnungen 1500–1800, Kat. Best. Staatsgalerie Stuttgart / Graphische Sammlung, Stuttgart 1977.

Thiem/Höper 1992

Thiem, Christel / Höper, Corinna (Hrsg.): Italienische Zeichnungen 1500–1800, Kat. Best. Staatsgalerie Stuttgart / Graphische Sammlung, Stuttgart 1992.

Tintelnot 1939

Tintelnot, Hans: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939.

Tolkoff 1978

Tolkoff, Audrey Lyn: The Stuttgart Operas of Niccolò Jommelli, Diss. New Haven 1974, Ann Arbor 1978.

Toman 2015

Toman, Rolf (Hrsg.): Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750–1848, Potsdam 2015.

Torre 2006

Torre, Robert: Operatic Twins and Musical Rivals. Two Settings of *Artaserse* (1730), in: Discourses in Music 6/1, 2006. Online-Version: <http://library.music.utoronto.ca/discourses-in-music/v6n1a1.html> (abgerufen am 2. Januar 2024).

Toussaint 1998

Toussaint, Ingo (Hrsg.): Lustgärten um Bayreuth. Eremitage, Sanspareil und Fantaisie in Beschreibungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert (Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte 6), Hildesheim / Zürich / New York 1998.

Tutt 1996

Tutt, Gundula: Interieur-Bühnenbilder aus dem Schlosstheater Ludwigsburg. Eine Untersuchung zu Geschichte, Werkstoffen, Arbeitstechniken und szenischerem Zusammenhang, Diplomarbeit (unpubl.) Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 1996.

Uhlig 1981

Uhlig, Wolfgang: Nicolas Guibal, Hofmaler des Herzogs Carl Eugen von Württemberg. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Diss. Stuttgart 1980, Stuttgart 1981.

Unterberger 2002

Unterberger, Rose: Die Goethe-Chronik, Frankfurt a. M. 2002.

Urrea Fernández 1977

Urrea Fernández, Jesús: La pintura italiana del siglo XVIII en España, Valladolid 1977.

Urrea Fernández 2010

Urrea Fernández, Jesús: Pintura italiana en la corte de España durante la primera mitad del siglo XVIII, in: El arte del siglo de las luces, hrsg. von Gonzalo M. Borrás Gualis, Barcelona/Madrid 2010, S. 113–140.

Viale Ferrero 1963

Viale Ferrero, Mercedes: La scenografia del '700 e i fratelli Galliari, Turin 1963.

Viale Ferrero 1970

Viale Ferrero, Mercedes: Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale, Turin 1970.

Viale Ferrero 1980

Viale Ferrero, Mercedes: Storia del teatro regio di Torino, Bd. 3: La scenografia dalle origini al 1936, Torino 1980.

Viale Ferrero 1986

Viale Ferrero, Mercedes: Tre maestri e un allioevo: I Galliari e Pietro Gonzaga, in: Omaggio a Pietro Gonzaga, hrsg. von Carlo Manfio, Longarone 1986, S. 29–37.

Viale Ferrero 1991

Viale Ferrero, Mercedes: Theater und Bühnenraum, in: Geschichte der italienischen Oper, Bd. 5: Die Oper auf der Bühne, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Lilienthal 1991, S. 9–164.

Vogel 2018

Vogel, Juliane: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn 2018.

Wagner 2001

Wagner, Karlheinz: Herzog Karl Eugen von Württemberg. Modernisierer zwischen Absolutismus und Aufklärung, Stuttgart 2001.

Walter 1987

Walter, Jürgen: Carl Eugen von Württemberg. Ein Herzog und seine Untertanen, Mühlacker 1987.

Walter 2009

Walter, Jürgen: Carl Eugen von Württemberg. Biographie, gekürzte Neuausgabe der 1. Auflage von 1987, Mühlacker 2009.

Walter 2000

Walter, Michael: Italienische Musik als Repräsentationskunst der Dresdener Fürstenhochzeit von 1719, in: Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, hrsg. von Barbara Marx, Amsterdam/Dresden 2000.

Waser 1914

Waser, Otto: „Styx“, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher, 68. Lieferung, Leipzig 1914, Sp. 1566–1579.

Watanabe-O’Kelly 2002

Watanabe-O’Kelly, Helen: Early Modern European Festivals. Politics and Performance, Event and Record, in: Court Festivals of the European Renaissance. Art Politics and Performance, hrsg. von James Ronald Mulryne und Elizabeth Goldring, Aldershot 2002, S. 15–25.

Watanabe-O’Kelly 2004

Watanabe-O’Kelly, Helen: The Early-Modern Festival Book: Function and Form, in: Europa triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe, hrsg. von James Ronald Mulryne, Helen Watanabe-O’Kelly und Margaret Shewring, Aldershot 2004, S. 3–17.

Weber-Karge 1989

Weber-Karge, Ulrike: „... einem irdischen Paradeiß zu vergleichen ...“ das neue Lusthaus in Stuttgart. Untersuchungen zu einer Bauaufgabe der deutschen Renaissance, Sigmaringen 1989.

Wenger 2011

Wenger, Michael: Residenzschloss Ludwigsburg. Die Innenräume, hrsg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger-Verlag Stuttgart, Berlin/München ²2011.

Wenger 2014a

Wenger, Michael: Ludwigsburg. Die Gesamtanlage, hrsg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg, Berlin/München ²2014.

Wenger 2014b

Wenger, Michael: Schloß Solitude, hrsg. von den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg, Berlin/München ²2014.

Werckmeister 1997

Werckmeister, Johanna: Bühne und bildende Kunst. Visualisierungskonzeptionen für Musikdramen Richard Wagners seit 1945, Diss. Marburg 1994, Frankfurt a. M. 1997.

Wentzel 1893

Wentzel, Georg: „Acheron 6“, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hrsg. von Georg Wissowa, Bd. 1/1, Stuttgart 1893, S. 218 f.

Wiesend 1998

Wiesend, Reinhard: Markgräfin Wilhelmine und die Oper, in: Krückmann 1998, S. 94–97.

Willburger 1911

Willburger, August: Das Collegium illustre, in: Tübinger Blätter 13, 1911, S. 1–33.

Wintterlin 1879

Wintterlin, August: „Guibal, Nicolas“, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 10, Leipzig 1879, S. 102–104. Online-Version: https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Guibal,_Nicolas (abgerufen am 2. Januar 2024).

Zatti 1990

Zatti, Susanna: I Galliari, in: I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Bd. 3: Il Settecento, hrsg. von Rossana Bossaglia und Gian Alberto dell'Acqua, Bergamo 1990, S. 536–538.

Zehetmair/Schläder 1992

Zehetmair, Hans / Schläder, Jürgen: Nationaltheater. Die Bayerische Staatsoper, München 1992.

Ziegler 2016a

Ziegler, Nicolai: Zwischen Form und Konstruktion. Das Neue Lusthaus zu Stuttgart, Diss. Stuttgart 2014, Stuttgart 2016.

Ziegler 2016b

Ziegler, Nicolai (Hrsg.): „Eine der edelsten Schöpfungen deutscher Renaissance“.
Das neue Lusthaus zu Stuttgart, Kat. Ausst. Stuttgart 2016/17, Stuttgart 2016.

Zielske 1969

Zielske, Harald: Innocente Colomba und das spätbarocke Bühnenbild. Zur Krise des württembergischen Hoftheaters im 18. Jahrhundert, in: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theaterwissenschaft 23, 1969, S. 23–45.

Zielske 1971

Zielske, Harald: Deutsche Theaterbauten bis zum zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 65), Berlin 1971.

Zielske 1983

Zielske, Harald: Some original early 19th century stage decorations in the Ludwigsburg court theatre: Problems of conservation and presentation, in: Performing arts resources 8, 1983, S. 90–94.

Zielske 2002

Zielske, Harald: Foreword, in: Stribolt 2002, S. 9 f.

Zucker 1917

Zucker, Paul: Zur Kunstgeschichte des klassizistischen Bühnenbildes, in: Monatshefte für Kunsthistorik 10, Nr. 2/3, 1917, S. 65–96.

Zucker 1925

Zucker, Paul: Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes, Berlin 1925.

Personenregister

- Abel, Gottlieb Friedrich 203, 208 f.
Albani, Alessandro; Kardinal 74
Aleotti, Giovanni Battista 15
Algieri, Piero Bonifazio 61, 333 f.
Allio, Giovanni Baptista de 71, 102
André, Dietrich Ernst 133
Arundell, Lord Richard 133
August der Starke; Kurfürst von Sachsen, König von Polen 102
August III.; Kurfürst von Sachsen, König von Polen 136
- Baßmann, Franz 90, 167, 306 f., 310,
Beer, Georg 169
Beisbarth, Carl Friedrich 170
Benedikt XIV., Papst 135
Bérain, Jean d. Ä. 57, 102, 138
Bérain, Jean d. J. 134, 138
Bittio, Antonio di 70 f., 119, 149 f., 159, 174, 185, 191, 194 f., 204, 367 f., 459, 462
Bonito, Giuseppe 44
Bonito, Nicolò 132
Boroni, Antonio 207, 211, 223
Boucher, François 59, 64, 135
Bourbon-Parma, Isabella von; Infantin von Spanien, Erzherzogin von Österreich 136
Boyle, Richard; siehe *Lord Burlington*
Brenni, Grandonio 127, 204, 460
Brentel, Friedrich 170 f.
Bridgeman, Sir Henry, 5. Baronet 101
Bühler, Albrecht Jakob 69–71, 75, 78, 80, 82–86, 88, 99, 117, 119, 147, 150, 156, 158 f., 191 f., 194–199, 203, 224, 239, 244, 286 f., 336, 368, 459, 461, 463 f.
Buontalenti, Bernardo 1
Burnacini, Ludovico 246
Burnitz, Carl Heinrich 272
Buwinghausen-Wallmerode, Freiherr Alexander Maximilian Friedrich von 190
- Caccini, Francesca 321
Caccini, Giulio 15, 245
Caldara, Antonio 245
Camerer, Friedrich 98
Caralone, Carlo Innocenzo 102, 149 f., 159
Carloni, Angela Teresa 94
Casanova, Giacomo Girolamo 39
- Castell auf Bedernau, Joseph Sebastian Freiherr von 164
Charles, Claude 163
Chiabrera, Gabriello 15
Clemens XII., Papst 134
Clerici, Roberto 133
Colomba, Andrea 102
Colomba, Angelo Domenico 94
Colomba, Giacomo 71
Colomba, Giovanni Battista Innocenzo 18, 29–31, 33, 43, 46 f., 62, 65–72, 75–78, 80 f., 84, 86 f., 88–90, 93–131, 146–150, 154, 156, 159, 162, 167, 175, 177, 182, 185 f., 192, 194, 198, 200 f., 203–205, 210, 237, 239 f., 243 f., 252–255, 265, 267–271, 278–280, 287, 290, 292, 302, 304, 309, 311, 318–320, 322–324, 331 f., 336, 338, 340 f., 343 f., 348–351, 353 f., 359, 362, 368, 377–379, 381, 383–385, 387, 392 f., 396, 404, 417, 419, 438, 441, 450–453, 459–461, 463 f., 470
Colomba, Luca Antonio 65 f., 77, 93 f., 102, 103
Colomba, Margherita (geb. Retti) 66, 71, 149
Colson, Jean-François Gilles 79
Corbellini, Paolo 149 f., 154
- Dannecker, Johann Heinrich 164
Deller, Florian 191–193, 206, 217, 238, 286, 327, 393, 439
Dumont, Jaques 132
Durandi, Jacopo 121, 254
- England, Georg II. von; König 98
Enßlin, Karl Friedrich 175
- Fabris, Jacopo 64, 67
Feylner, Johann Simon 166, 174
Fischer, Reinhard Ferdinand Heinrich 208 f., 217, 224
- Fontanesi, Francesco 63
Fossati, Domenico 59
Frankreich, Ludwig XIV. von; König 57, 67 f.
Frankreich, Ludwig XV. von; König 135
Friedrich der Große, König von Preußen 42, 51, 60, 64, 72, 244
Frisoni, Donato Giuseppe 102, 180
Fuentes, Giorgio 63
Füger, Heinrich Friedrich 164

- Galli Bibiena, Alessandro 64 f.
 Galli Bibiena, Antonio 76 f.
 Galli Bibiena, Carlo 42, 52, 60, 64, 249 f.
 Galli Bibiena, Ferdinando 52–54, 248
 Galli Bibiena, Francesco 52, 55, 132
 Galli Bibiena, Giovanni Carlo Sincio 52
 Galli Bibiena, Giuseppe 56, 64, 67, 74, 111–
 114, 120, 276
 Galliari, Bernardino 249 f., 307 f.,
 Galliari, Fabrizio 62, 80, 112 f., 128 f., 142,
 307 f.
 Galliari, Giovanni Antonio 63
 Galuppi, Baldassare 176, 304
 Gaspari, Giovanni Paolo 62
 Gegel, Georg Jacob 175, 470 f.
 Glocker, Johann Friedrich 174
 Goldoni, Carlo 157, 191, 193, 206, 211, 240,
 304, 424
 Gonzaga, Pietro 63
 Graun, Carl Heinrich 41 f., 65, 170
 Gravier, Marie Josephine 132
 Greber, Christine Regina Juliana 163
 Grétry, André-Ernest-Modeste 154
 Groth, Johann Christoph 175
 Guibal, Barthélémy 162
 Guibal, Nicolas 18, 30, 40, 71, 74, 76 f., 90,
 116, 146, 149, 154, **162–168**, 200, 202, 237,
 290, 292, 306 f., 343 f., 349, 351, 362, 379 f.,
 385, 419, 443
- Hagenauer, Anton 175
 Haller von Hallerstein, Siegmund Christoph
 Joachim 203
 Händel, Georg Friedrich 136
 Hardenberg, Friedrich August von 42, 66 f.,
 172
 Härlin, Johann Tobias 174
 Harper, Adolf Friedrich 164, 166
 Hasse, Johann Adolf 136, 176
 Hawksmoor, Nicholas 133
 Heideloff, Victor Wilhelm Peter 164, 197,
 273, 280, 291–293, 347, 351, 358, 363, 420
 Hetsch, Philipp Friedrich 164 f.
 Holzhey, Sebastian 90, 167, 204 f., 248, 306 f.,
 310, 346, 380, 385, 387, 461
- Jolli, Antonio 59
 Jommelli, Niccolò 214, 218, 225 f., 233, 238 f.,
 240, 244, 266, 286, 316–318, 327, 335 f., 348,
 392 f., 396, 404, 438–440, 462
- Joseph II., Kaiser des Heiligen Römischen
 Reiches 136
 Juvarra, Filippo 56 f., 58
- Karl Albrecht VII., Kaiser des Heiligen Römi-
 schen Reiches 94
Katharina die Große, Kaiserin von Russland
 156
 Keim, Alois 90, 273, 347, 351, 444
 Keim, Christian 87, 172, 177 f., 186 f., 191,
 195, 197, 199, 210, 212, 217, 219, 221, 224,
 226, 235, 239, 241, 266, 287, 316–319, 338,
 344, 347, 471
 Keller, Eberhard Ludwig 273
 Kent, William 133
 Kerner, Johann Michael 215
 Kerner, Justinus 198
 Knobelsdorff, Georg Wenceslaus von 41
 Küsel, Mathäus 246
- La Guêpière, Philippe de 67, 74, 83, 115 f.,
 146, 148, 164, 171 f., 202, 378, 384
 Lessing, Gotthold Ephraim 65, 170
Lord Burlington, 3. Earl of Burlington 133
 Lorrain, Claude 129
 Lucchini, Antonio Maria 108
- Mauro, Alessandro 56 f., 102, 120
 Mauro, Domenico 247
 Mayer, Joseph 174
 Meister, August 174
 Mengs, Raphael 74, 163
 Merkel, Leo 253
 Metastasio, Pietro 42, 65, 67, 136, 150, 170,
 176 f., 201, 233, 238, 244, 266, 316–318, 327,
 336, 392 f., 404, 439 f.
 Monteverdi, Claudio 245
- Natoire, Charles-Joseph 163
 Nicolini, Filippo 47, 65 f., 95, 98, 129, 204,
 324 f.
 Noverre, Jean Georges 39, 43, 45, 47, 67, 93,
 182, 192, 238 f., 252, 286 f., 316–318, 323,
 327, 377, 383, 393, 396, 438 f., 459, 462
- Ottaviani, Maria Giovanna 131
- Paisiello, Giovanni 121, 254
 Pannini, Giovanni Paolo 132 f.
 Parigi, Giulio 321

- Peri, Jacopo 245
 Perronneau, Jean-Baptiste 45
 Pfalz, Carl Theodor von der; Kurfürst (Bayern, Karl II. von; Kurfürst) 164
 Pfeffel, Johann Andreas 114
 Philidor, François-André Danican 89
 Platzer, Joseph 62, 310
 Poussin, Nicolas 129, 166
 Preußen, Friedrich II. von; siehe *Friedrich der Große*
 Quaglio, Lorenzo 63, 250 f.
 Querenghi, Giacomo 154
 Quinney, Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de 154
 Ré, Vincenzo dal 59
 Regnaud, Johann Gabriel 288
 Rehn, Jean Eric 350
 Retti, Leopoldo 66, 102, 149, 170 f., 180
 Retti, Paolo 461
 Righini, Pietro 59
 Roots, Anne Henriette 133
 Rossi, Giuseppe Ignazio 133
 Rudolph, Johann Joseph 191 f., 316 f.
 Russland, Katharina II. von; siehe *Katharina die Große*
 Sacchetti, Lorenzo 62
 Sacchini, Antonio 154, 183, 200, 221
 Sachsen, Friedrich August I. von; siehe *August der Starke*
 Sachsen, Friedrich August II. von; siehe *August III.*
 Sauveterre, François 238, 392
 Scheffauer, Philipp Jakob 164
 Schenck, Stephan 64 f., 71, 174 f.
 Schinkel, Karl Friedrich 63
 Schleehauf, Ulrich 273
 Scotti, Bartolomeo 161 f.
 Scotti, Franziska Dorothea, geb. Schumacher 150
 Scotti, Giosué 18, 30, 71, 80, 88 f., 90, 102, 119, 127, 149–162, 280, 291 f., 306 f., 309 f., 338, 342 f., 349, 351, 363, 368, 370 f., 375 f., 379, 381, 385, 387, 420, 424, 441 f., 445, 455, 459, 462 f., 464
 Scotti, Giovanni Pietro 149, 159
 Sedaine, Michel-Jean 89, 207, 211
 Seemann, Anna (geb. Cesari) 192
 Senglen, Johann Eberhard 174
 Servandon, Claude 131
 Servandon, Jean Louis 131
 Servandoni d'Hannetaire, Jean Nicolas 132, 136
 Servandoni, Jean Adrien Claude 78, 133, 137
 Servandoni, Jean Felix Raphaël Victor 133
 Servandoni, Jean Nicolas 18, 30, 61, 64, 70, 76, 78–86, 89 f., 117, 127, 131–149, 157, 159, 254, 323, 327–330, 332–334, 351, 378 f., 384 f., 461 f.
 Spindler, Johann Dietrich 197, 204 f., 461
 Steffani, Agostino 247
 Sutor, Wilhelm 174
 Terzaghi, Ventura 247
 Thouret, Nikolaus Friedrich von 31, 49, 164, 166, 174, 183, 363
 Tiepolo, Giovanni Battista 332
 Torelli, Giacomo 15
 Uriot, Joseph 30, 41, 47, 80, 82, 140–142, 146 f., 207, 238, 253, 317 f., 327
 Vaini, Guido 132
 Valeriani, Giuseppe 62
 Venini, Antonio 154
 Verazi, Mattia 176, 207 f., 286, 318, 335, 396, 438
 Verona, Bartolomeo 62
 Vigorani, Gaspare 67
 Vollmer, Georg Wilhelm 174
 Wechmar, Ernst Adolph Heinrich Freiherr von 272
 Wening, Michael 247
 Wetschel, Johann 253, 276
 Weyhing, Johann Friedrich 202
 Wilhelmine, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth 42, 51, 203
 Wimpffen-Berneburg, Franz Ludwig Herold Freiherr von 39
 Winckelmann, Johann Joachim 60
 Wren, Christopher 133
 Württemberg, Carl Alexander von; Herzog 41, 182
 Württemberg, Carl Eugen von; Herzog 18, 26, 29 f., 33, 39–50, 51 f., 56, 63–67, 69–72, 74–78, 80–83, 87–90, 93, 95, 98 f., 103, 105, 109, 113, 117, 131, 141, 146 f., 150, 156, 158,

- 163–165, 167, 169, 173, 178, 182 f., 186–188, 190–192, 194–196, 197, 199 f., 202–210, 212, 214–218, 220 f., 223–225, 227 f., 231, 237 f., 240, 244, 264–266, 268, 271, 278, 280, 286 f., 290, 292, 297, 303 f., 309, 311, 317 f., 320 f., 323, 332, 335, 336, 338, 348 f., 351, 358 f., 363, 368, 372, 380, 385, 386, 387
- Württemberg, Christoph von; Herzog 190, 217
- Württemberg, Eberhard Ludwig III. von; Herzog 65, 149, 178 f., 182, 212, 220
- Württemberg, Elisabeth Friederike Sophie von; Herzogin, geb. Prinzessin von Brandenburg-Bayreuth 42 f., 170, 220
- Württemberg, Franziska Theresia von; Herzogin, Reichsgräfin von Hohenheim 48, 215, 223 f., 288
- Württemberg, Friedrich Eugen von; Herzog 49, 173, 183, 194, 197
- Württemberg, Friedrich Wilhelm Karl II. von; Herzog, Kurfürst, König (Friedrich I.) 49 f., 90, 174, 178, 183 f., 187 f., 194, 197, 200, 208, 218, 220, 225, 241, 267, 271, 273, 275, 280, 290 f., 310, 350 f.
- Württemberg, Johanna Elisabetha von; Herzogin, geb. Prinzessin von Baden-Durlach 212
- Württemberg, Ludwig Eugen von; Herzog 48 f., 173, 183, 194, 197
- Württemberg, Maria Augusta Anna von; Herzogin, geb. Prinzessin von Thurn und Taxis 41

Opernaufführungen unter Herzog Carl Eugen von Württemberg – eine Übersicht

Nachfolgend werden, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, Aufführungen von Opera seria, Opera buffa, Opéra comique, Opéra-ballet und Singspiel aufgelistet, die während der Regierungszeit Herzog Carl Eugens in den Hoftheatern seiner Haupt- und Nebenresidenzen realisiert wurden. Von den Darbietungen, die ab Februar 1780 im Rahmen des regelmäßigen eintrittspflichtigen Spielbetriebes im Kleinen Theater Stuttgart stattfanden, wurden nur einige signifikante Beispiele aufgenommen. Die Angaben zu Textdichtern, Komponisten, Ballettmeistern, Bühnendekorateuren und Kostümbildnern beruhen auf den Erwähnungen in Archivalien und Libretti oder konnten aus dem Kontext erschlossen werden.

1750 – 30. August, OSt

Artaserse. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Carl Heinrich Graun, Stephan Schenck

1751 – 06. Januar (?), OSt

Ezio. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Innocente Colombo

1751 – 30. August, OSt

La Didone abbandonata. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Innocente Colombo

1752 – 01. Januar (?), OSt

Il Ciro riconosciuto. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Johann Adolph Hasse, Innocente Colombo

1752 – 30. August, OSt

L'Alessandro nell'Indie. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Baldassare Galuppi, Innocente Colombo

1753 – 02. Februar, OSt

Fetonte. Dramma per musica

Text aus dem Französischen, Niccolò Jommelli, Innocente Colombo

1753 – 30. August, OSt

La clemenza di Tito. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Innocente Colombo

1754 – 30. August, OSt

Il Catone in Utica. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Innocente Colombo

1755 – 11. Februar, OSt

Pelope. Dramma per musica

Mattia Verazi, Niccolò Jommelli, Innocente Colomba

1755 – 30. August, OSt

Enea nel Lazio. Dramma per musica

Mattia Verazi, Niccolò Jommelli, Innocente Colomba

1755, OSt

Il giardino incantato. Festa in musica

Johann Christoph von Hager, Niccolò Jommelli, Innocente Colomba

1756 – 30. August, OSt

Artaserse. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Innocente Colomba

1758 – Karneval, OSt

L'asilo d'Amore. Festa teatrale

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Innocente Colomba

1758 – 11. Februar, OSt

Ezio. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Michele dall' Agatha, Innocente Colomba

1759 – Frühjahr, OSt

L'Endimione ovvero il trionfo d'Amore. Pastorale per musica

Niccolò Jommelli, François Sauveterre, Innocente Colomba

1759 – 11. Februar, OSt

Prologo

La Nitteti. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, François Sauveterre, Innocente Colomba

1760 – 11. Februar, OSt

Prologo

L'Alessandro nell'Indie. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, François Sauveterre, Innocente Colomba

1761 – 11. Februar, OSt

Prologo

L'Olimpiade. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba

1761 – 4. November, SLu

L'isola disabitata. Azione per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba

1762 – 11. Februar, OSt

Semiramide. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba, Nicolas Boquet

1763 – 11. Februar, OSt

La Didone abbandonata. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba, Nicolas Boquet

1763 – 16. Februar, SchLu/Innenhof

Il trionfo d'Amore. Azione pastorale

Girolamo Tagliazucchi, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba, Nicolas Boquet

1763 – 4. November, OSt

La pastorella illustre. Azione per musica

Girolamo Tagliazucchi, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba

1764 – 11. Februar, OSt

Demofoonte. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Jean Nicolas Servandoni / Innocente Colomba, Nicolas Boquet

1764 – 4. November, SLu

Il re pastore. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba

1765 – Karneval, SLu

La clemenza di Tito. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba

1765 – 11. Februar, OLu

Demofoonte. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba

1765 – 4. November, SLu

Imeneo in Atene. Componimento drammatico

Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba

1766 – Karneval, SLu

Enea nel Lazio. Dramma per musica

Mattia Verazi, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba

1766 – 11. Februar, OLu

Il Vologeso. Dramma per musica

Apostolo Zeno / Mattia Verazi, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba

1766 – 4. November, SLu

Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Innocente Colomba

1767 – 2. Oktober, OKi

Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli, Jean Georges Noverre, Giosué Scotti

1767 – 3. Oktober, OKi

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 4. Oktober, OKi

Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 5. Oktober, OKi

La critica. Dramma comico
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 6. Oktober, OKi

Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 7. Oktober, OKi

Il governatore di Malmantile. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 9. Oktober, OKi

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 10. Oktober, OKi

Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 11. Oktober, OKi

La critica. Dramma comico
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 13. Oktober, OKi

Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 14. Oktober, OKi

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 16. Oktober, OKi

Il governatore di Malmantile. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 18. Oktober, OKi

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 19. Oktober, OKi

Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 20. Oktober, OKi

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 22. Oktober, OKi

Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 23. Oktober, OKi

La serva scaltra. Intermezzo in musica

1767 – 25. Oktober, OKi

Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 30. Oktober, OTü

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 31. Oktober, OTü

Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 4. November, OTü

Il cacciator deluso. Dramma serio-buffo per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 5. November, OTü

Il cacciator deluso. Dramma serio-buffo per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 6. November, OTü

Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 8. November, OTü

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 9. November, OTü

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 10. November, OTü

Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 11. November, OTü

Il governatore di Malmantile. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 13. November, OTü

Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 14. November, OTü

Il cacciator deluso. Dramma serio-buffo per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 15. November, OTü

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 16. November, OTü

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 17. November, OTü

Le contadine bizzarre. Dramma giocoso per musica
Giuseppe Petrosellini

1767 – 19. November, OTü

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 20. November, OTü

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 21. November, OTü

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 22. November, OTü

Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 23. November, OTü

Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 24. November, OTü

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 26. November, OTü

Il governatore di Malmantile. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1767 – 27. November, OTü

Il cacciator deluso. Dramma serio-buffo per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 29. November, OTü

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 30. November, OTü

Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1767 – 1. Dezember, OTü

La critica. Dramma comico
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1767 – 2. Dezember, OTü

Il governatore di Malmantile. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 20. Januar, SLu

Il cacciator deluso. Dramma serio-buffo per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1768 – 11. Februar, OLu

Fetonte. Dramma per musica
Mattia Verazi, Niccolò Jommelli, Giosu  Scotti

1768 – 11. Juni, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 13. Juni, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 15. Juni, TSo

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 18. Juni, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 20. Juni, TSo

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 24. Juni, TSo

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 26. Juni, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 28. Juni, TSo

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 04. Juli, TSo

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 6. Juli, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1768 – 10. Juli, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 16. Juli, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1768 – 24. Juli, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1768 – 5. August, OGr

Le contese per amore. Dramma giocoso

Florian Deller

1768 – 7. August, OGr

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica

Carlo Goldoni

1768 – 9. August, OGr

Le contese per amore. Dramma giocoso

Florian Deller

1768 – 17. August, OGr

Le contese per amore. Dramma giocoso

Florian Deller

1768 – 19. August, OGr

Li tre vecchi innamorati. Dramma giocoso per musica

Gaetano Martinelli, Johann Friedrich Seemann

1768 – 22. August, OGr

Li tre vecchi innamorati. Dramma giocoso per musica

Gaetano Martinelli, Johann Friedrich Seemann

1768 – 24. August, OGr

Le contese per amore. Dramma giocoso

Florian Deller

1768 – 4. September, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica

Carlo Goldoni

1768 – 5. September, TSo

Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica

Gaetano Martinelli

1768 – 8. September, TSo

Li tre vecchi innamorati. Dramma giocoso per musica

Gaetano Martinelli, Johann Friedrich Seemann

1768 – 13. September, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica

Carlo Goldoni

1768 – 15. September, TSo

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica

Carlo Goldoni

1768 – 16. September, TSo

Li tre vecchi innamorati. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli, Johann Friedrich Seemann

1768 – 19. September, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1768 – 20. September, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1768 – 22. September, Interimsbühne bei SchSo

L'unione coronata. Serenata per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli

1768 – 18. Dezember, SLu

La schiava liberata. Dramma serio-buffo per musica
Gaetano Martinelli, Niccolò Jommelli, Louis Dauvigny

1769 – 11. Februar, OLu

Fetonte. Dramma per musica
Mattia Verazi, Niccolò Jommelli, Louis Dauvigny, Giosué Scotti

1769 – 26. April, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1769 – 10. Mai, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1769 – 15. Mai, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1769 – 18. Juni, TSo

La buona figliuola. Dramma giocoso, UA
Carlo Goldoni

1769 – 19. Juni, TSo

La buona figliuola. Dramma giocoso
Carlo Goldoni

1769 – 26. Juni, TSo

La buona figliuola. Dramma giocoso
Carlo Goldoni

1769 – 28. Juni, TSo

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1769 – 30. Juni, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1769 – 8. Juli, TSo

La buona figliuola. Dramma giocoso
Carlo Goldoni

1769 – 11. August, OGr

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1769 – 17. August, OGr

La buona figliuola. Dramma giocoso
Carlo Goldoni

1769 – 28. August, OGr

La buona figliuola maritata. Dramma giocoso per musica, UA
Carlo Goldoni

1769 – 27. Oktober, TSo

La buona figliuola. Dramma giocoso
Carlo Goldoni

1769 – 28. Oktober, TSo

La buona figliuola maritata. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1769 – 29. Oktober, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1769 – 10. November, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 11. Februar, OLu

Calliroe. Dramma per musica

Mattia Verazi, Antonio Sacchini, Louis Dauvigny, Giosu  Scotti

1770 – 10. Juli, OTe

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1770 – 11. Juli, OTe

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 14. Juli, OTe

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 17. Juli, OTe

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 19. Juli, OTe

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller.

1770 – 28. Juli, OTe

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1770 – 29. Juli, OTe

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 31. Juli, OTe

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1770 – 23. August, TSo

L'amore in musica. Opera comica
Antonio Boroni

1770 – 25. August, TSo

La buona figliuola batta. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 27. August, TSo

La buona figliuola maritata. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 29. August, OLu

Fetonte. Dramma per musica

Mattia Verazi, Niccolò Jommelli, Louis Dauvigny, Giosu  Scotti

1770 – 31. August, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1770 – 1. September, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 3. September, TSo

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 4. September, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 5. September, TSo

Il marchese vilano. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 6. September, TSo

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1770 – 7. September, TSo

Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1770 – 10. September, OLu

Calliroe. Dramma per musica
Mattia Verazi, Antonio Sacchini, Louis Dauvigny, Giosu  Scotti

1770 – 26. September, TSo

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 28. September, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 10. Oktober, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 13. Oktober, TSo

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 19. Oktober, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 25. Oktober, OTü

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1770 – 6. November, OTü

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1770 – 8. November, OTü

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1770 – 16. November, OTü

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1771 – 11. Februar, OLu

Calliroe. Dramma per musica

Mattia Verazi, Antonio Sacchini, Louis Dauvigny, Giosu  Scotti

1771 – 11. September, TSo

La buona figliuolaputta. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1771 – 14. September, TSo

La buona figliuola maritata. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1771 – 17. September, TSo

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1771 – 21. September, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1771 – 24. September, TSo

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1771 – 3. Oktober, OKi

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1771 – 4. Oktober, OKi

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1771 – 10. Oktober, OKi

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1771 – 12. Oktober, OKi

Il signor dottore. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1771 – 14. Oktober, OKi

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1771 – 17. Oktober, OKi

Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1771 – 19. Oktober, OKi

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1771 – 21. Oktober, OKi

Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica
Carlo Goldoni

1771 – 23. Oktober, OKi

Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica
Gaetano Martinelli

1771 – 25. Oktober, OKi

Le contese per amore. Dramma giocoso
Florian Deller

1771, SLu.

La contadina in corte. Dramma giocoso per musica
Antonio Sacchini

1771 – 18. Dezember, OLu

Calliroe. Dramma per musica
Mattia Verazi, Antonio Sacchini, Louis Dauvigny, Giosu  Scotti

1772 – 11. Februar, OLu

Fetonte. Dramma per musica
Mattia Verazi, Niccol  Jommelli, Louis Dauvigny, Giosu  Scotti

1772 – 14. Februar, OLu

Fetonte. Dramma per musica
Mattia Verazi, Niccol  Jommelli, Louis Dauvigny, Giosu  Scotti

1772 – 16. Februar, SchSo, Konzertsaal am Lorbeersaal

La gara de' numi nel tempio d'Apollo. Cantata

Mattia Verazi, Antonio Boroni

1772 – 20. Februar, OLu

Calliroe. Dramma per musica

Mattia Verazi, Antonio Sacchini, Louis Dauvigny, Giosu  Scotti

1773 – 11. Februar, OLu

Fetonte. Dramma per musica

Mattia Verazi, Niccol  Jommelli, Louis Dauvigny, Giosu  Scotti

1773 – 14. Februar, OLu

Fetonte. Dramma per musica

Mattia Verazi, Niccol  Jommelli, Louis Dauvigny, Giosu  Scotti

1773 – 14. Dezember, TSo

Li Pittagorici. Operette

Antonio Boroni, Giosu  Scotti

1774 – 10. Januar, SLu

Li Pittagorici. Operette

Antonio Boroni, Giosu  Scotti

1774 – 4. Juni, TSo

Li Pittagorici. Operette

Antonio Boroni, Giosu  Scotti

1774 – 14. Dezember, TSo

Le deserteur. Drame

Michel-Jean Sedaine, Antonio Boroni, Luigi Balletti, Giosu  Scotti

1775 – 8. Mrz, TSo

Le temple de la bienfaisance. Ballet

Joseph Uriot, Antonio Boroni, Luigi Balletti, Giosu  Scotti

1775 – 3. Juni, TSo

L'amour fraternelle. Opéra-ballet allegorique

Joseph Uriot, Antonio Boroni, Giosu  Scotti

1775 – 8. Juni, TSo

Le deserteur. Drame

Michel-Jean Sedaine, Antonio Boroni, Luigi Balletti, Giosu  Scotti

1775 – 14. Oktober, TSo

L'amour fraternelle. Opéra-ballet allegorique

Joseph Uriot, Antonio Boroni, Giosu  Scotti

1775 – 14. Dezember, OSt

Zemire et Azor. Comédie-ballet

Jean François Marmontel / Joseph Uriot, Antonio Boroni, Giosué Scotti, Jean Louis Royer

1776 – 10. Januar, OSt

Zemire et Azor. Comédie-ballet

Jean François Marmontel / Joseph Uriot, Antonio Boroni, Giosué Scotti, Jean Louis Royer

Fête allegorique ajoutée à la comédie-ballet de Zemire et Azor

1776 – 4. Juni, OSt

Zemire et Azor. Comédie-ballet

Jean François Marmontel / Joseph Uriot, Antonio Boroni, Giosué Scotti, Jean Louis Royer

1776 – 6. Juni, OSt

Le deserteur. Drame

Michel-Jean Sedaine, Antonio Boroni, Luigi Balletti, Giosué Scotti

1776 – 13. Juni, OSt

La fausse magie. Comédie ... melée de chant

Jean François Marmontel, Antonio Boroni

1776 – 14. Dezember, OSt

Les deux avares. Comédie ... melée d'ariettes

André-Ernest-Modeste Grétry

1777 – 10. Januar, OSt

La Didone abbandonata. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Vincent Saunier

Fête allegorique ... à la suite de l'opéra de Didon ...

Joseph Uriot, Antonio Boroni, Vincent Saunier

1777 – 15. Januar, OSt

Les deux avares. Comédie ... melée d'ariettes

André-Ernest-Modeste Grétry

1778 – 10. Januar, OSt

Demofoonte. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Vincent Saunier, Nicolas Guibal

Il trionfo dell'Agricultura et delle belle Arti. Festa allegorica

Joseph Uriot, Agostino Poli, Vincent Saunier, Nicolas Guibal

1778 – 18. Dezember, OSt

La buona figliuola. Dramma giocoso per musica

Carlo Goldoni, Niccolò Piccini

1779 – 10. Januar, OSt

Das Bild der Bescheidenheit. Ein allegorisches Singspiel

Calliroe. Dramma per musica

Mattia Verazi, Antonio Sacchini, Vincent Saunier, Nicolas Guibal

Der Preis der Tugend in ländlichen Unterredungen und allegorischen Bildern von Göttern und Menschen...

1779 – 10. Mai, OSt

Der Schulz im Dorfe. Komische Oper

Gottlob Ephraim Heermann, Christian Ludwig Dieter

1779 – 18. Mai, OSt

Arsene. Singspiel

Charles Simon Favart / A. G. Meißner, Jakob Friedrich Gauß

1779 – 20. Mai, OSt

La fausse magie. Comédie ... melée de chant

Jean François Marmontel, Antonio Boroni

1779 – 25. Mai, OSt

Caroline. Singspiel

1779 – 28. Mai, OSt

Kobold. Singspiel

1779 – 4. Juni, OSt

Euphemie. Singspiel

1779 – 8. Juni, OSt

Lottchen am Hoff. Singspiel

1779 – 23. November, OSt

Der Irrwisch. Singspiel

Christoph Friedrich Bretzner, Christian Ludwig Dieter

1780 – 10. Januar, OSt

Le present des dieux. Fête allegorique

Jakob Friedrich Gauß

La Didone abbandonata. Drama per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, Vincent Saunier

1780 – 28. März, KTSt

Das tartarische Gesetz. Singspiel

F. W. Gotter, Rudolf Zumsteeg

1781 – 10. Januar, OSt

Minerva. Festa allegorica

Mattia Verazi, Agostino Poli

1781 – 2. Februar, KTSt

Der Schuss von Gänsewitz, oder der Betrug aus Liebe. Singspiel
Christoph Friedrich Bretzner, Rudolf Zumsteeg

1781 – 9. Februar, KTSt

Laura Rosetti. Schauspiel mit Gesang
Christoph Friedrich Bretzner, Christian Ludwig Dieter

1782 – 10. Januar, OSt

La nascita di felicità o l'omaggio delle fate, e de' genj. Festa allegorica
Mattia Verazi (?), Agostino Poli (?)

1782 – 17. September, OSt

Les fêtes thessaliennes. Opéra-ballet allegorique

Mattia Verazi, Joseph Uriot, Agostino Poli, Christian Ludwig Dieter, Jakob Friedrich Gauß, Rudolf Zumsteeg, Joan Gabriel Regneau, Nicolas Guibal, Sebastian Holzhey

1782 – 18. September, OSt

Calliroe. Dramma per musica

Mattia Verazi, Antonio Sacchini, Louis Dauvigny, Nicolas Guibal

1782 – 22. September, TSo

Le delizie campestri o Ippolito e Aricia. Opera

Mattia Verazi, Rudolf Zumsteeg

1782 – 25. September, OSt

La Didone abbandonata. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli

1784 – 27. August, KTSt

Belmont und Constanze, oder Die Entführung aus dem Serail. Komische Oper

Christoph Friedrich Bretzner, Christian Ludwig Dieter

1785 – 24. Mai, KTSt

Armide. Opera

G. Bertati / J. C. Bock, Rudolf Zumsteeg

1786 – 11. Februar, OSt

La clemenza di Tito. Dramma per musica

Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli

1786 – Oktober, KTSt

Die Dorfdeputirten. Komische Oper

Carlo Goldoni / Gottlob Ephraim Heermann, Christian Ludwig Dieter

1787 – 2. März, KTSt

Zalaor. Opera

Carlo Goldoni / Gottlob Ephraim Heermann, Rudolf Zumsteeg

1787 – August, KTSt

Glücklich zusammengelogen. Singspiel

Carlo Goldoni / Gottlob Ephraim Heermann, Christian Ludwig Dieter

1787 – 31. August, KTSt

Das Freyschiessen, oder Das glückliche Bauernmädchen. Operette

J. A. Weppen, Christian Ludwig Dieter

1788 – 13. Juni, KTSt.

Tamira. Melodram

Johann Ludwig Huber, Rudolf Zumsteeg.

1791 – 10. Januar, OSt

Der Eremit auf Formentera. Singspiel

August von Kotzebue, Christian Ludwig Dieter.