

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 gezielte Gartenanlagen, düstere Verliese und verwinkelte Gräfte, luftige Wolkenpaläste und grausige Unterweltszenarien. Beschreibungen in Hofdiarien, Reisejournalen, Theatralmanachen 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 Bühnenmaschinen 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 Festsdokumentationen, 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 Aufführungsereignis. 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 Ephemereren. 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 Festsdokumentationen 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 zerschossen, 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 theatraler 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 frühklassizistische 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 Herzöglichen 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 Aufführungsereignissen 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 Elysischen 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 Originalszenarien 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.

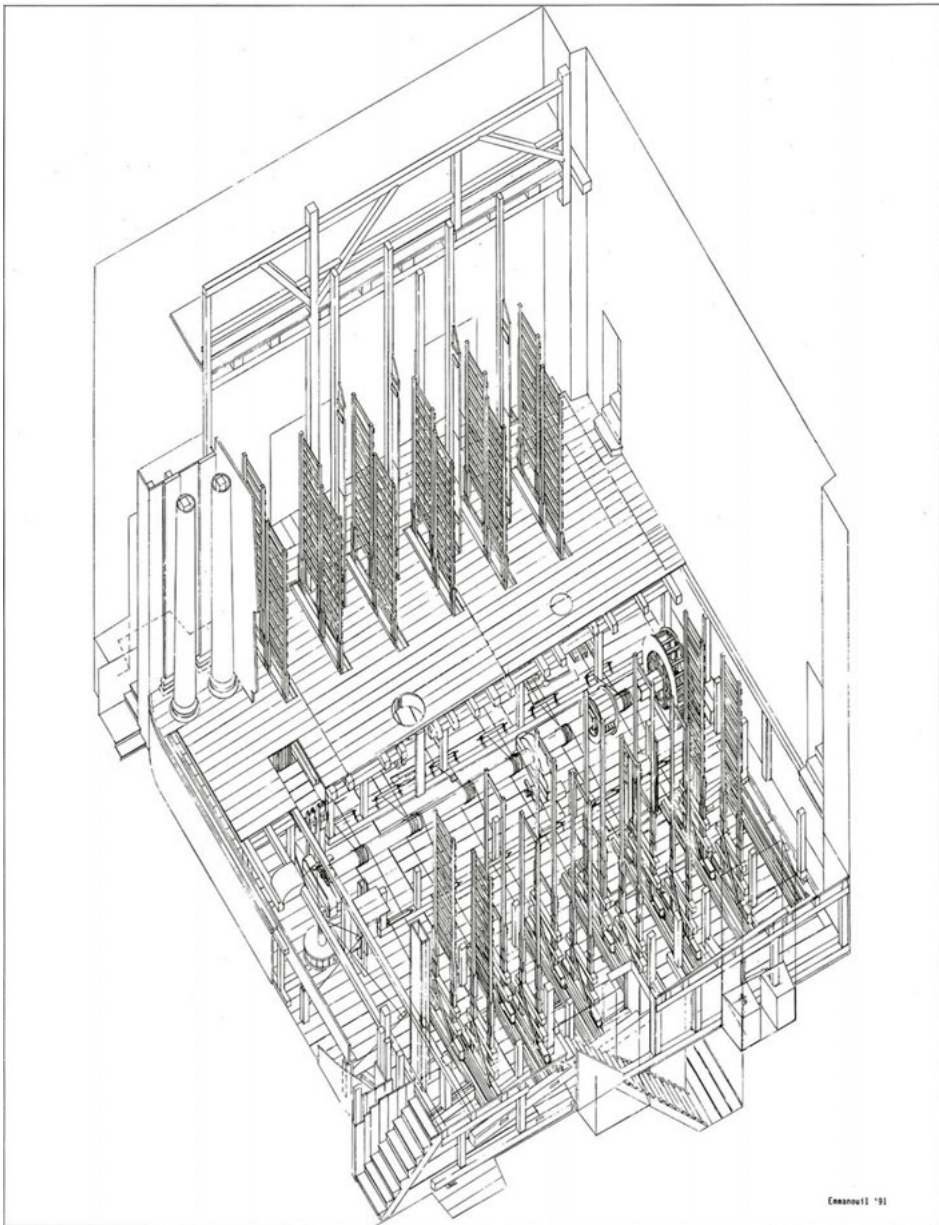


Abb. 3 Bühnenmaschinerie des Schlosstheaters Ludwigsburg, isometrische Darstellung, Ludwigsburg, Vermögen und Bau Baden-Württemberg.



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-Szenarien, 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-Szenarien 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 Gesamtinventar zu Schloss Ludwigsburg (GSLu 1931, S. 883) erscheint das Ensemble erstmalig unter der bis heute gebräuchlichen Bezeichnung *Weinberggegend*.

¹⁶ Unter den Interieur-Szenarien 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 Rückprospekten 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 Theatergeschichte 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 Aufführungsereignisse. 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 Teilaspekte. 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 Zieske 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 Zieske 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 Zieskes 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 Zieske 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 Zieske 1969, S. 35–41.

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

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 Zieske 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 Zieske, 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 Landschaftsszenarien weist sie der Nachfolge Innocente Colombas zu und nennt das Ludwigsburger Opernhaus als möglichen Herkunftsort. 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 Zieske 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 Theatermuseum 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/Hejdova 1977, S. 409 f.; Ptáčková 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 Theatermuseum 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 Theaterintendanz 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 schadhafte 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 Stückes 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 Aufführungseignissen 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 reflektieren 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.

