

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 Friese“ 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 beigefärbtem 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: Rückwärtig erkennt man – aufgrund des Durchschlagens der ursprünglichen Malerei – Deckenkassetten in blasser Andeutung sowie die mit schwarzer Farbe aufgetragenen Beschriftungen „No 1/ 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 Elysischen 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 *Elysischen 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 Plexolstreifen 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 zu 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 *Elysische 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 „Comödien 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 Aufführung 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, kompilierte 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 Bühler 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 rühren 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* angesiedelt. 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: *Elysische 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 *Elysische 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.

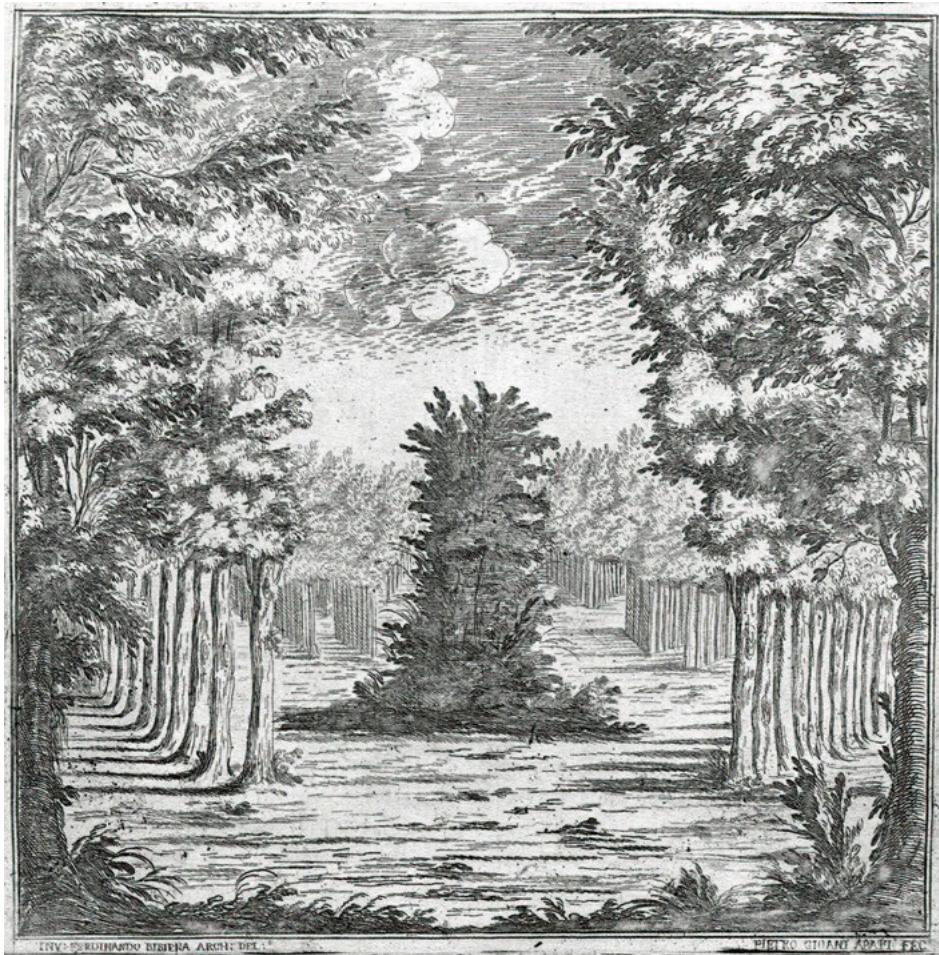


Abb. 73 Ferdinando Galli Bibiena: *Bosco*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Endimione* (?), Radierung, 27,5 × 27,1 cm, 1699. Exemplar: Turin, Bibliotheca Reale.

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 Fluchtdiagramme 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 Fluchtdiagramme angeordnet sind. Mittig tut sich zwischen den Bäumen ein Spalt auf, der den Durchblick auf weitere Baumreihen und in der Ferne – in Bleistift angekennzeichnet – 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 angewandten Gestaltungsprinzipien möglich. Die als *Alte Elystische 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 Elystischen 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 *Elystischer 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 Vraie“) 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 nachhomericischen 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 nahegelegt.

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 Szenen 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 $1030 \times 946,5$ 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, knorriegen 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 Ersatzsoffitten zur Verfügung standen, der Proseniumsvorhang 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 *Elyischen 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 *Elyischen 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 kühn 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 Laubesdickicht 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 Farbpspektive 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 *Elysischen 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 mehr-

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 durchgeführten 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 überlängtes 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 *Elysischen 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 Herkunftsart 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 *Elysiischen 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 Colombia: *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 Colombia, 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 Walddecoration 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 Walddekoration 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 Colomba 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 Herkunftsor. 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 Herkunftsor 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 Theaterintendanten 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 Requistiten erfunden, und gnädigst befohlenermaßen 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 Freudenthal.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 Freudenthal, 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 einfassten, „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 enthielt. 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 Elysischen 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 führen 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 Säulenhalle 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 programmatiche 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 3800^D.



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 Lösung 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.

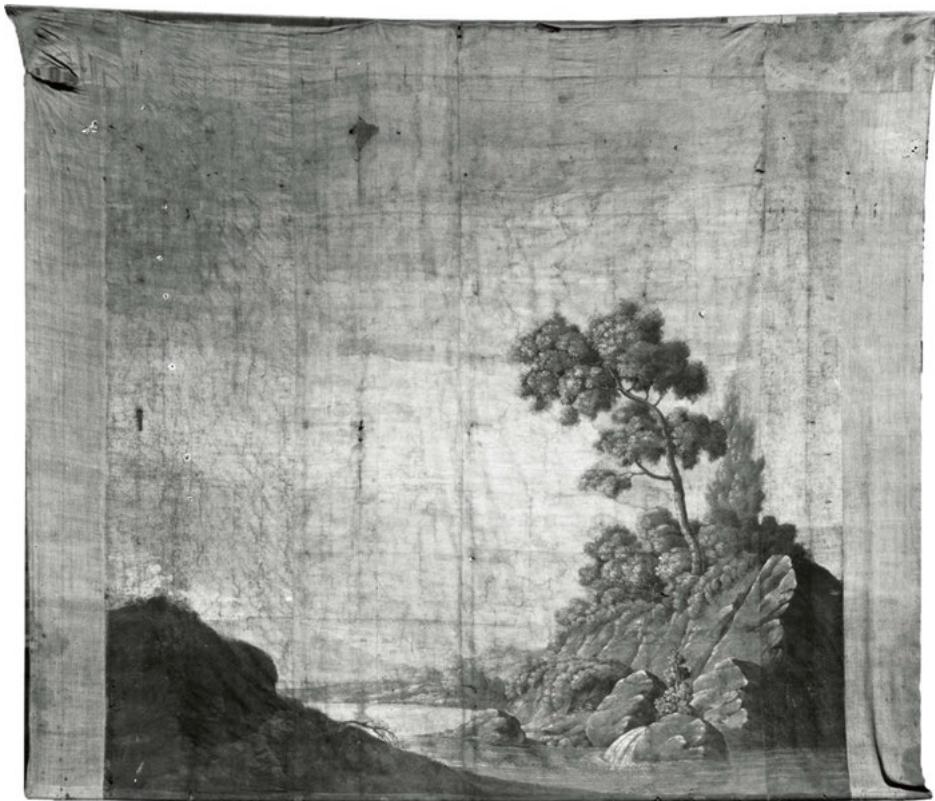


Abb. 82 *Freie Gegend mit Wasserfall*, Prospekt. Ehemals Ludwigsburg, Schlosstheater. Aufnahme: Hans Christ, 1922.

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 Grünpfanzen. Auf K-III.1.1 ist an der bühnenseitigen Kante eine Reihe roter Rosenblüten zu sehen. Die Malerei auf den drei Kulissen ist altersgemäß bearbeitet 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 Kulis K-III.1.1 misst 626 cm in der Höhe und 178 cm in der Breite. Die untere Traverse des Tragrahmens 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 Kulis 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 Beschniedungen 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 beschnittene 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 Gartenszenen.

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 Vulcans 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 Ludwigburger 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 Bühler an Herzog Carl Eugen vom 2. Dezember 1765 ist eine Liste von Dekorationsstücken, die Colomba zur Wiederverwertung ausgewählt hatte, beigefügt, 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* anzugleichen. 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, Szennentypen, 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 Klebenahaft 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 kleinformatigen, 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 Ersatzsoffitten aus weißem Leinen Verwendung fanden (Abb. K-IV). In historischer Zeit dürfte auch die *Weinberggegend* mit einer Reihe von Luftsoffitten 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 verstrekte 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 übermalt 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 übermalt.

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 konserveratorischen 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 durchgeführten 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 gehaftet 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 der großen metastasianischen 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 K-IV.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, Schloss-theater, 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 schlichten 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 worden 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 Hauskulisse KV.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 KV.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 KV.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 Feldumfriedung, 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 hinzugeschaffen 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 *Weinbergsgegend* 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 *Weinbergsgegend*, 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 Ersatzstoffen 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 KV.1.1 bis KV.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 Maschinenthéaters 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 überfing, 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 eingebracht, 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 übertroffen 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 *Grand 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 Großstat 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 Felsenhügel aufgetürmt wurden.

Betrachten wir nun die beiden Kulissen KV.1.1 und KV.1.2, so lassen sich die darauf dargestellten Architekturpartien 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 Bauelementen 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 Opernhauses 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 Klapptypus 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 zurückverwandelte 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 Colombe 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 Abgründigkeit 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 Theatral-architekt 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 Felsenhügels 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 briefflichen 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 hiervon 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 (K-V.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 pretiösen 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 Brunnen 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 Gartenszenen 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 bibienesker 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 Arrangements variiieren 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 befunden 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 hinterfängt. Das Arrangement steht der Darstellung auf K-V.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.

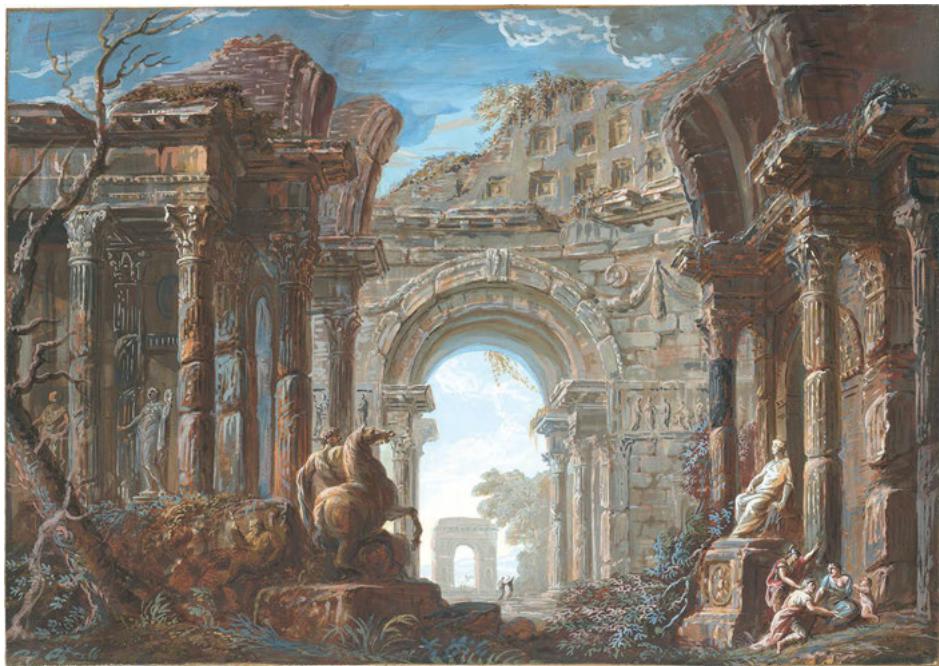


Abb. 97 Jean Nicolas Servandoni: *Architekturcapriccio*, Guache, 47,0 × 66,0 cm. New York, The Metropolitan Museum, 2008.538.22.

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 grottiertter 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, altägyptische 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.

stabent 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 bizarres 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 pretiöses 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.

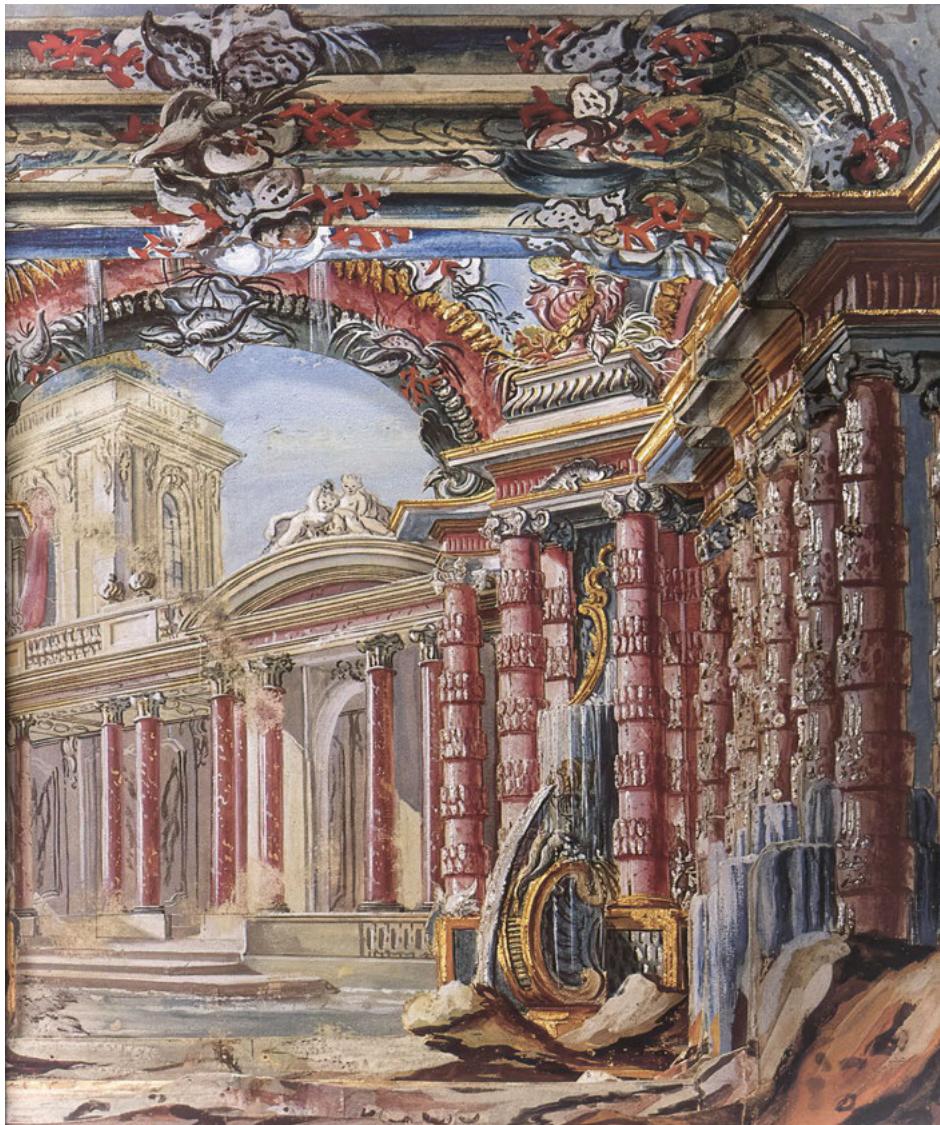


Abb. 100 Piero Bonifazio Algieri: *Palast einer Meeresgottheit*, Bühnenbildmodell, Pappe, Guache mit Höhungen aus Gold und Silber, 42,5 × 53,5 cm, Ausschnitt. Château de Chambord.

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'altre 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 Malschicht 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 *Prachtvestibüll*. 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 KV.5.1 und KV.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. KV.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. KV.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 KV.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 Zuschreibung

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 Bleistiegel 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 Stadtszenarien 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 Stadtszenerie für die Komödie sollte einfache Wohnhäuser in gemischem 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 Stadtszenerie 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 Colombas, 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 Neuanfertigung 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 schllichten 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 parallellaufenden 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 KV.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 KV.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 Epilogie 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 KV.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 *Weinbergegend* integriert. K-V.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 K-V.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 K-V.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 Stadtdecoration 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 K-V.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 rekuriert, 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 repräsentativer 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 Neu anfertigungen 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 Reithaus theater 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 Reithaus theater 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 eingezrollt ist. Als weiteres Zierelement ist eine Lorbeergirlande 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 imperialen 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 Lichtgloriolen. 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 Gloriolen 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 Zackenkrone in der Linken, Thalia wiederum wird durch den Efeukranz auf ihrem Haupt und die Theatermaske in ihrer Linken ausgewiesen. Zu Seiten Klios 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, Bühnenvorhang 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 Kunstpfelege 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 Markgräflischen 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, Markgräfliches Opernhaus.



Abb. 102 Anon.: *Apoll und die Musen*, Deckenfresko, 1748, Ausschnitt. Bayreuth, Markgräfliches 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 beliebten 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 Reithausstheater 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 Reithausstheater 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 Teinach 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 Teinacher 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 ausgewiesen sind, sowie eine größere Zahl mythologischer Assistenzfiguren. Im Zentrum 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 Zackenkrone. Als Muse der Tragödiendichtung nimmt sie bei der Verehrung 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.

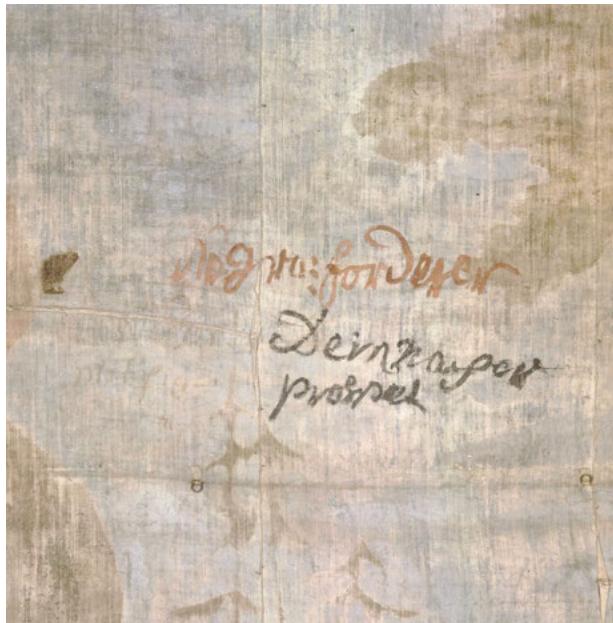


Abb. 104 Theatervorhang *Musenreigen* (Teinacher Vorhang), Zustand nach Restaurierung, verso, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5542.

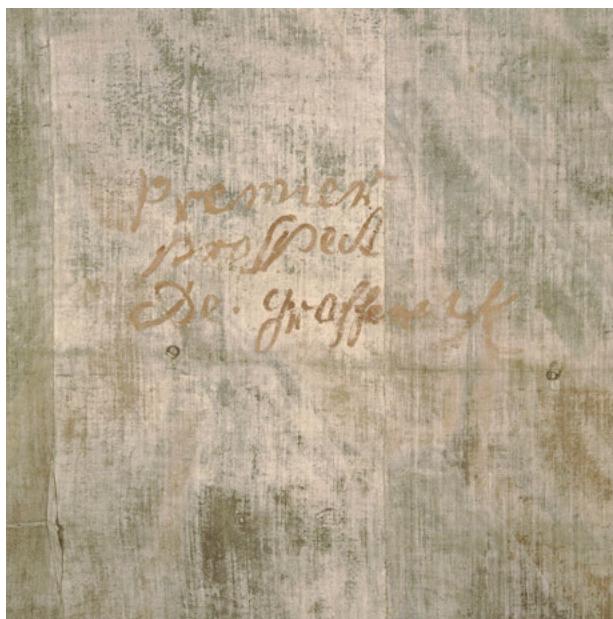


Abb. 105 Theatervorhang *Musenreigen* (Teinacher Vorhang), Zustand nach Restaurierung, verso, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5542.

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 beispielsweise 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 Theaternassiers 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.

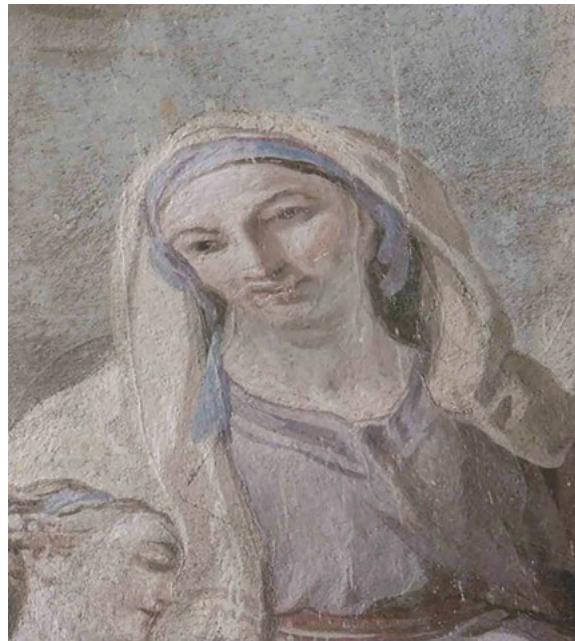


Abb. 106 Giosuè Scotti: *Erziehung Mariens*, Wandfresko, um 1780, Ausschnitt San Felice del Benaco, Pfarrkirche Santi Felice, Adaute e Flavia.

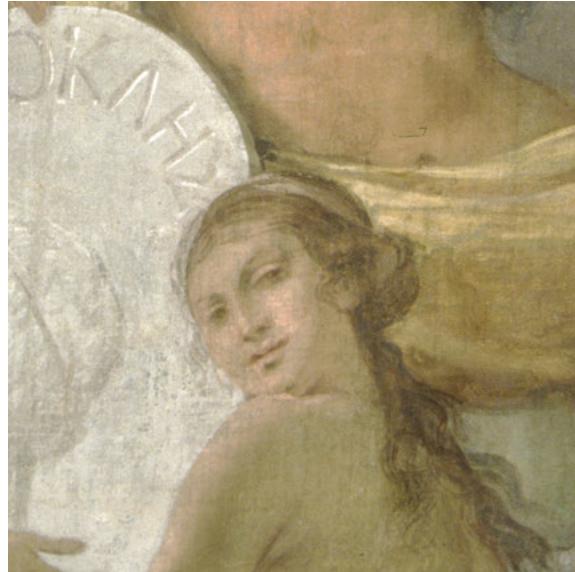


Abb. 107 Theatervorhang *Musenreigen* (Teinacher Vorhang), Zustand nach Restaurierung, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5542.



Abb. 108 Giosuè Scotti: *Josephs Traum*, Wandfresko, um 1780, Ausschnitt. San Felice del Benaco, Pfarrkirche Santi Felice, Adaute e Flavia.

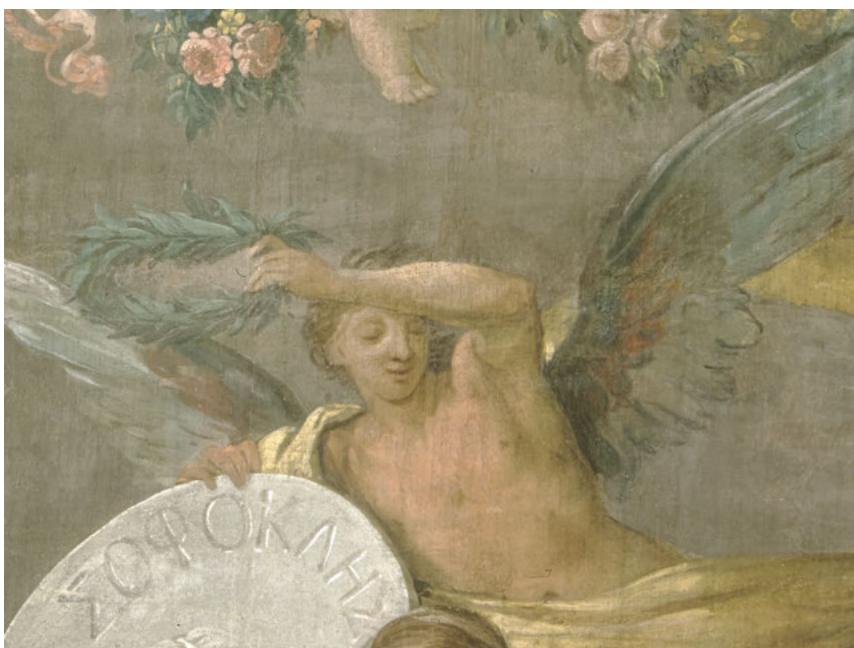


Abb. 109 Theatervorhang *Musenreigen* (Teinacher Vorhang), Zustand nach Restaurierung, Ausschnitt. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5542.

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 verlorengeingeht.

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 bestockten 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 fröhteste 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 Schritt 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 Delphi, 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. Daraüber 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 Satyrahaftem 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 Giosu  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 Medaillons helfen möchte und dabei in eine beengte, etwas pikante Situation gerät, entlockte sicherlich nicht nur der bedrängten Muse ein am usiertes 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. Giosu  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, dürften 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.