

II

Bühne und Bühnenbild unter Herzog Carl Eugen von Württemberg

II.1 Theatergeschichtlicher Überblick

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹ Casanova/Sauter 1965, S. 76.

⁵⁰ Ebd., S. 77.



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

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

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

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

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

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

⁵³ Siehe ebd., S. 116.

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

⁵⁵ Siehe Krauß 1908, S. 20 f.

⁵⁶ Siehe Walter 2009, S. 42.

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

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

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

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

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

⁶⁰ Siehe Krauß 1907a, S. 486.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ Siehe hierzu Kp. II.2.2.



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



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



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

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

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

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

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

⁷⁰ Uriot 1764.

⁷¹ Vgl. Storz 1981, S. 113–117.

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

⁷³ Vgl. Krauß 1907a, S. 525 f.

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

⁷⁵ Vgl. Storz 1981, S. 165.

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

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

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

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

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

⁷⁸ Siehe Fritz 2017, S. 110 f.

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

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

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

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

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

⁸² Siehe Krauß 1908, S. 99–101.

⁸³ Siehe ebd., S. 101–110.

⁸⁴ Siehe ebd., S. 119 f.

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

⁸⁶ Siehe Krauß 1908, S. 120.

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

⁸⁸ Siehe hierzu S. 183.

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

⁸⁹ Siehe Krauß 1908, S. 121.

II.2 Das Bühnendekorationswesen

II.2.1 Voraussetzungen, Vorbilder und Einflüsse

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

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

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

⁹² Vgl. Anm. 59.

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

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

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

⁹⁴ Galli Bibiena 1711, S. 137 und 139.

⁹⁵ Siehe hierzu Bauer 1998, S. 104.

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

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

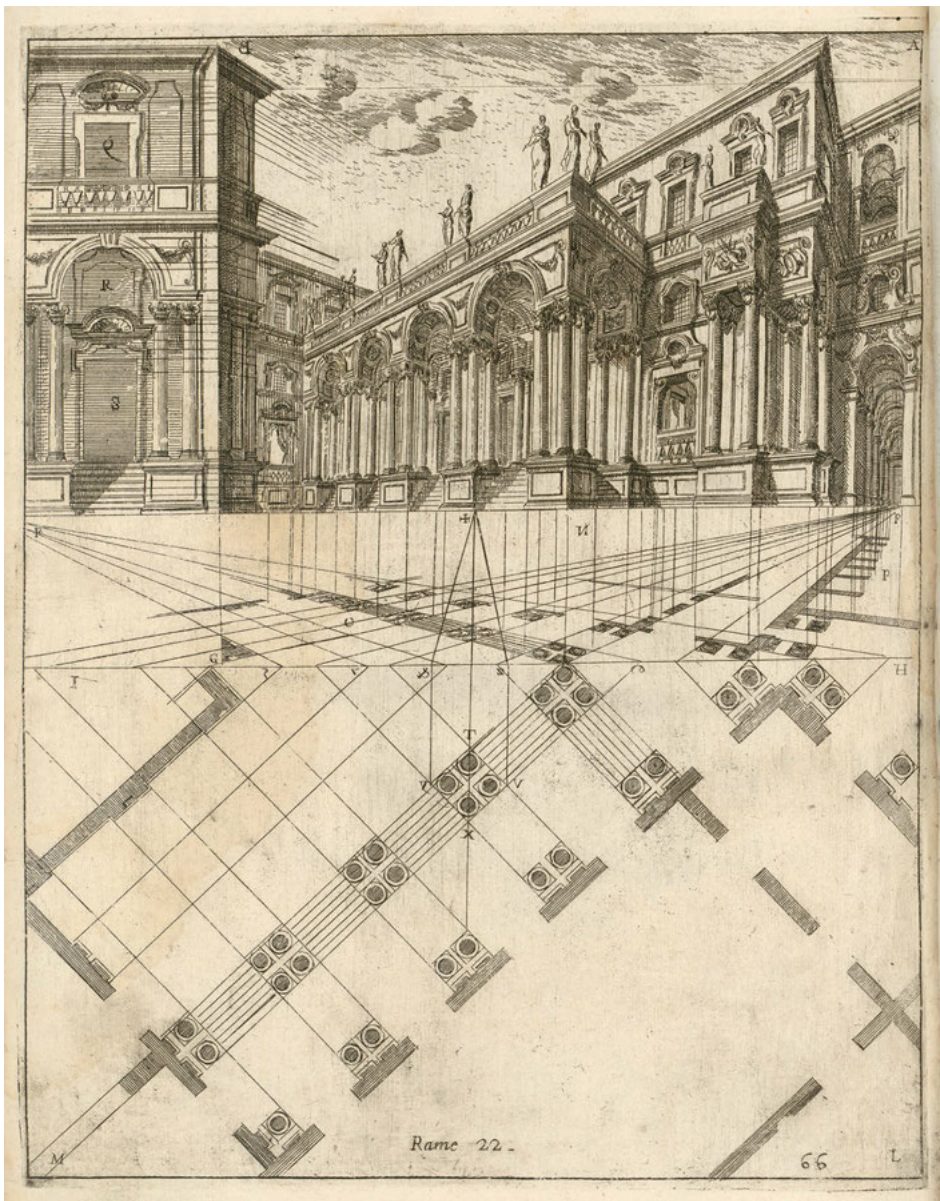


Abb. 9 Ferdinando Galli Bibiena: *Operazione Sessagesimasettima: Per disegnare le scene vedute per angolo, e prima di quelle d'un Cortile*, Kupferstich, in: *L'architettura civile*, Parma 1711, Taf. 22. Exemplar: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, OS 2628.

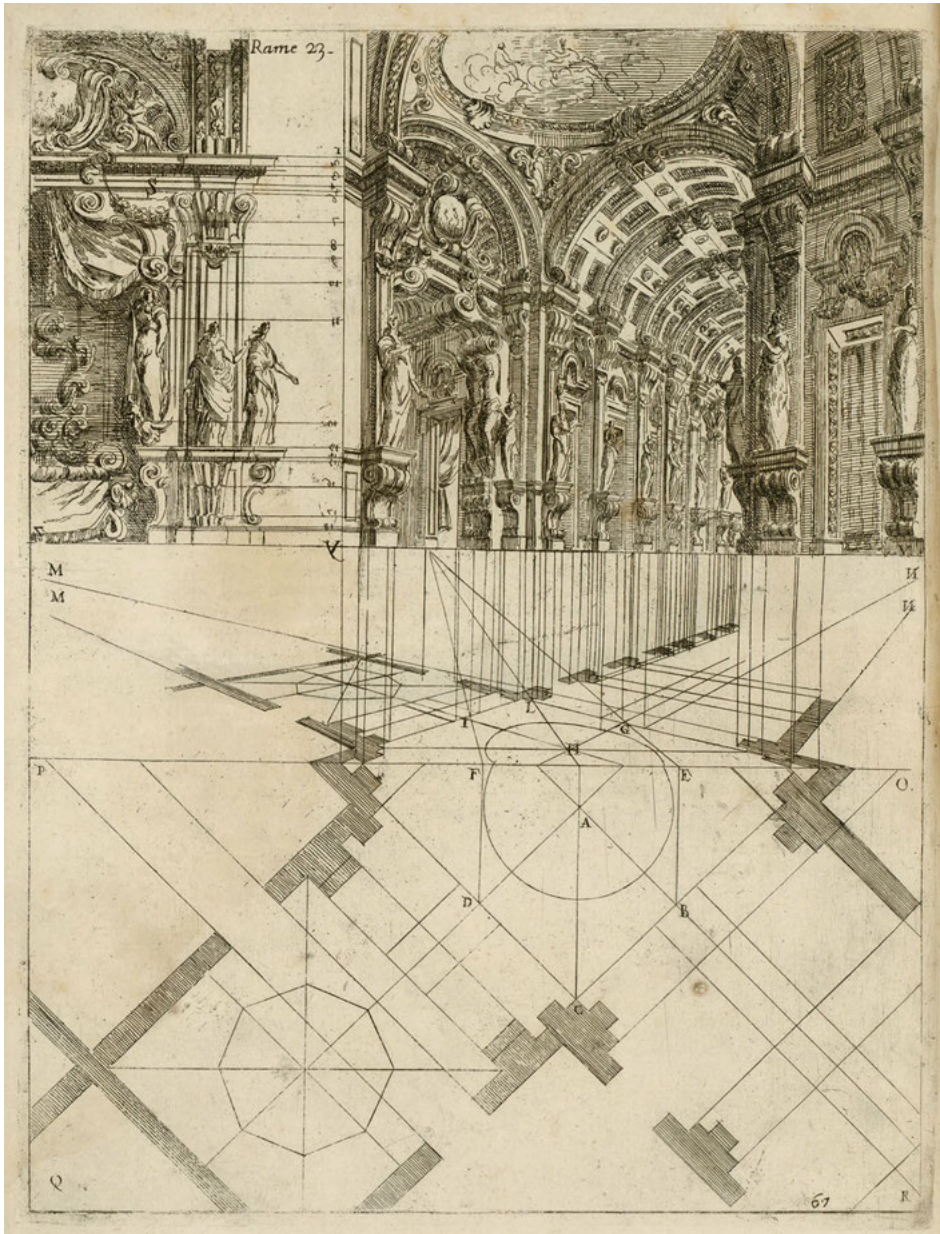


Abb. 10 Ferdinando Galli Bibiena: *Operazione Sessagesimaottava: Per disegnare un'altra Scena d'una Sala, ò Stanza veduta per angolo*, Kupferstich, in: *L'architettura civile*, Parma 1711, Taf. 23. Exemplar: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, OS 2628.



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

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

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

⁹⁹ Siehe Vogel 2018, S. 78.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

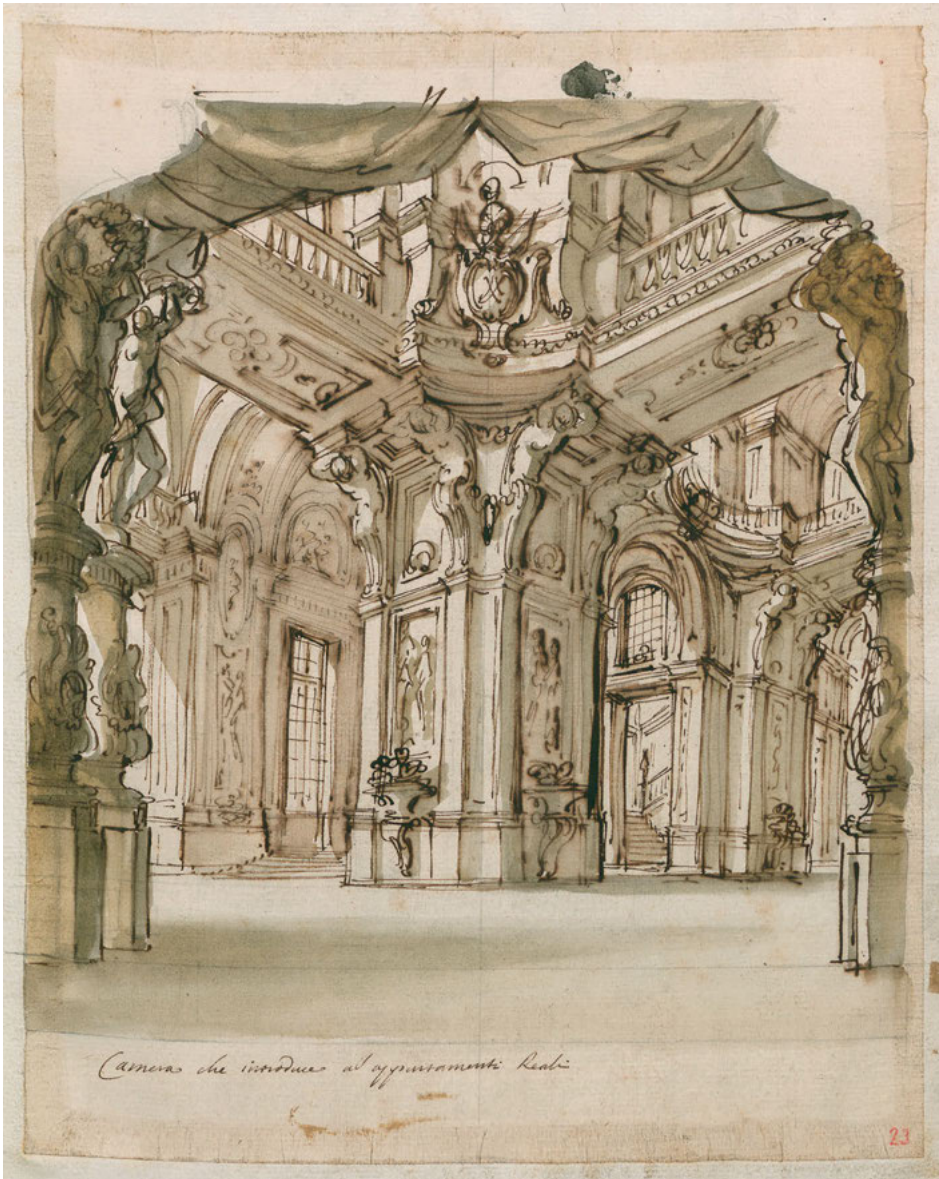


Abb. 13 Filippo Juvarra: *Camera*, Bühnenbildentwurf zu *Artenice*, Feder, laviert, 1722–23. Turin, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, 1723/DS.

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

¹⁰⁵ Siehe Tintelnot 1939, S. 91.



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

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

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

¹⁰⁶ Siehe ebd., S. 91–95 und 98–100.

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

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

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

¹⁰⁸ Vgl. Schubert 1955, S. 72.

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

¹¹⁰ Siehe Scholderer 1994, S. 104.

¹¹¹ Siehe Schubert 1955, S. 73 f.

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

¹¹³ Siehe ebd., S. 129.

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

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

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

¹¹⁴ Vgl. Tintelnot 1939, S. 100.

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

¹¹⁶ Siehe Schubert 1955, S. 80 f.

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

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

¹¹⁹ Tintelnot 1939, S. 91–110.



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

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

¹²⁰ Ebd., S. 95–98.

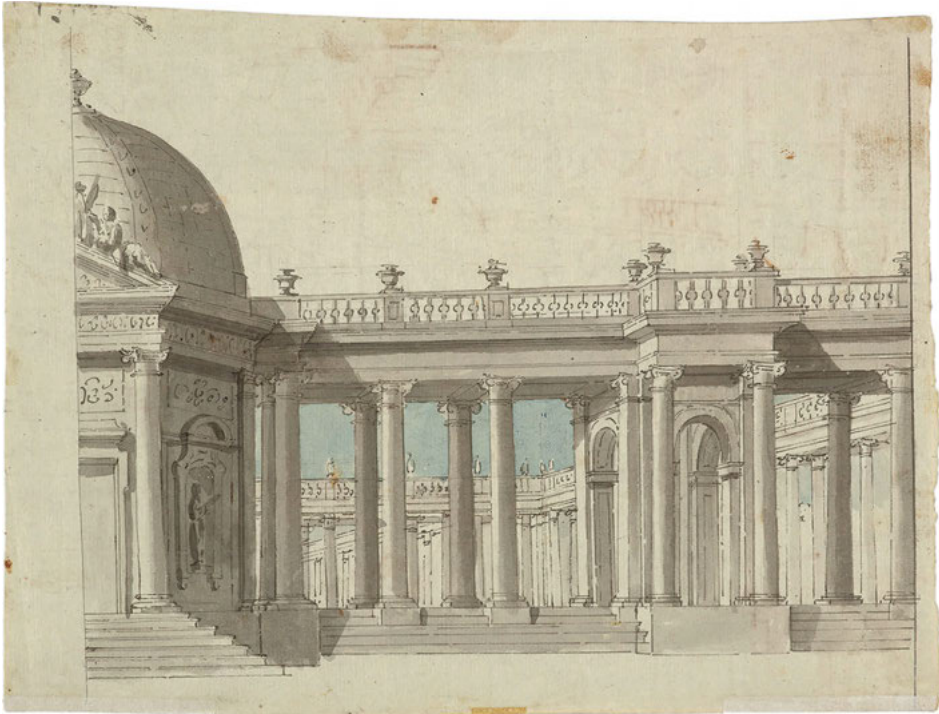


Abb. 16 Giovanni Antonio Gallari: *Atrium mit Kolonnade und Tempel*, Feder, laviert, Aquarell, 23,7 × 30,7 cm. New York, The Morgan Library & Museum, 1982.75:276. Gift of Mrs. Donald M. Oenslager, 1982.

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

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

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

¹²² Ebd., S. 101 und 110.

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

¹²³ Siehe hierzu Stribolt 2002, S. 134.

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

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

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

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

¹²⁸ Vgl. Scholderer 1994, S. 103.

II.2.2 Die Blüte des Dekorationswesens unter Innocente Colomba

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

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

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

¹³⁰ Siehe Bach 1902b, S. 1.

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

¹³² Siehe hierzu auch S. 175.

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

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

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

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

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

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

¹³⁶ HStAS A 21 Bü 164.

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

¹³⁸ Siehe Kunze 2021b.

¹³⁹ Siehe Lier 1886, S. 633 und 635.

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

¹⁴¹ Siehe Krauß 1907a, S. 490.

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

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

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

¹⁴³ Siehe Kindermann 1972, S. 50.

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

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

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

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

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

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

¹⁴⁸ Vgl. Zielske 1969, S. 38–40.

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

¹⁵⁰ Siehe Zielske 1969, S. 25.

¹⁵¹ Siehe hierzu Berger 1997, S. 66.

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

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

¹⁵² Siehe Schauer 2000, S. 77.

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

¹⁵⁴ *Ezio* 1758.

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

¹⁵⁶ HStAS A 21 Bü 539, 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶² OLu/SLu/OST 1766, S. 9.

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

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

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

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

¹⁶³ Siehe Anm. 160.

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

¹⁶⁵ Siehe Bach 1902b, S. 1.

¹⁶⁶ Siehe hierzu S. 88, 149 und 154.

¹⁶⁷ Pahl 1799, S. 26.

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

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

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

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

¹⁶⁹ Siehe hierzu auch S. 113.

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

In Decorationes der Opera Ezio sollen folgender gestalt
gemacht werden.

Nr. 1. Parte del foro Romano. — Näm. der ritt ist approbiert.

Nr. 2. Camera foderate di Pittura. — soll der Person Numa Zimmer auch
Artaserse gemachet werden.

Nr. 3. Orti Palatini. — soll nicht nur gemacht, sondern
auch in dem selben gestalten
dazu gemachet werden.

Nr. 4. Galleria di Statue. — soll ebenfalls auch andere Decorationen
zusammen componiert werden.

Nr. 5. Atri delle Carceri. — sollen fond und scenes nicht ge-
macht werden; Sondern, daß der
fond etwel mehr componiert werde, als ob
er nicht wäre.

Nr. 6. Campidoglio. — diese scene ist ganz nicht zu machen,
und soll der Decorateur selbst nicht
geben, etwel groß und großtzig an
Tag zu bringen.
der ritt wird nicht approbiert.

W. In diese Winter auf der Opera
Titus representiert wird; so muß
Decorateur darauf sehen, daß die
decoration von Ezio eine resemblance
habe.

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

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

II.2.3 Colombas Demissionswunsch

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

¹⁷¹ Siehe hierzu Schumacher 2013, S. 144 f.

¹⁷² Siehe hierzu Klaiber 1959, S. 9.

¹⁷³ HStAS A 21 Bü 624, 5, 2.

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

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

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

¹⁷⁴ Zielske 1969, S. 25–29.

¹⁷⁵ HStAS A 21 Bü 624.

¹⁷⁶ Siehe hierzu Pahl 1799, S. 27–29.

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

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

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

¹⁷⁷ HStAS A 21 Bü 624, 5, 3.

¹⁷⁸ Zielske 1969, S. 28 f.

¹⁷⁹ Siehe hierzu Kp. II.3.2.2.

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

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

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

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

¹⁸² Zieske 1969, S. 35–41.

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

II.2.4 Das Engagement Jean Nicolas Servandonis

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

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

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

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

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

¹⁸⁷ Vgl. Zielske 1969, S. 29.



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

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

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

¹⁸⁸ Uriot 1764, S. 76–88.

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

¹⁹⁰ Vgl. Zielske 1969, S. 32.

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

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

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

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

¹⁹² Siehe hierzu Viale Ferrero 1980, S. 261.

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

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

¹⁹⁵ Ebd., S. 32–35.

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

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

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

¹⁹⁷ Siehe hierzu Olivier 2018, S. 34.

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

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

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

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

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

²⁰¹ HStAS A 21 Bü 625, Akte Servandoni.

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

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

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

²⁰³ HStAS A 21 Bü 624, 5, 14.

²⁰⁴ HStAS A 21 Bü 624, 5, 16.

²⁰⁵ Siehe hierzu auch Kp. II.2.2.

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

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

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

²⁰⁶ Vgl. Schauer 2000, S. 77 und 81.

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

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

II.2.5 Der Niedergang des Hoftheaters

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹² Siehe hierzu S. 203.

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

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

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

²¹⁶ Vgl. Zielske 1969, S. 34 f.

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

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

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

II.2.6 Die Nachfolge Colombas

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

²¹⁸ Siehe Krauß 1907a, S. 526.

²¹⁹ Storz 1981, S. 130.

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

²²¹ Siehe Schauer 2000, S. 81.

²²² Siehe Kp. II.4.3.1 und II.4.5.1.

²²³ Siehe Kp. II.4.6.1 und II.4.7.1.

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

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

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

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

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

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

²²⁷ Siehe hierzu S. 351.

²²⁸ Siehe Kp. II.3.3.2.

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

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

²²⁹ Siehe Kp. II.3.4.2.

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

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

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

²³³ Siehe Mahl 2007, S. 53.

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

²³⁵ Vgl. Schubert 1955, S. 82.

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

²³⁶ StAL E 18 I Bü 244.

II.3 Die leitenden Theaterdekorateure

II.3.1 *Innocente Colomba*

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

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

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

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

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

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

II.3.1.1 Leben, Werk, Wirkung

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

²⁴⁰ Tintelnot 1939, S. 105–107.

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

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

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

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

²⁴⁵ Pedrini Stanga 2011.

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

²⁴⁷ Siehe Füssli 1774, S. 146 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁵⁴ Siehe S. 66 und 129.

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

²⁵⁶ Siehe Krauß 1907a, S. 487 f.

²⁵⁷ Siehe hierzu auch S. 95.

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



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



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

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

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

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

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

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

²⁶⁰ Füssli 1774, S. 148.

²⁶¹ Siehe S. 175.

²⁶² HStAS A 21 Bü 164.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶⁷ Siehe hierzu Pedrini Stanga 1998, S. 190.

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

²⁶⁹ Siehe S. 87 f.



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

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

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

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

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

²⁷¹ Siehe Viale Ferrero 1980, S. 260.

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

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

²⁷⁴ Siehe Graves 1905, S. 60.

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

²⁷⁶ Siehe Pedrini Stanga 1998, S. 191.

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

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

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

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

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

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

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

²⁸² Siehe Füssli 1774, S. 75.

²⁸³ Siehe Konwitschny 2014, S. 308–310.

II.3.1.2 Die Stuttgarter Entwürfe

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

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

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

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

²⁸⁶ Herzog Carl Eugen 1907, S. 773.

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



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

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

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

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

²⁹⁰ Tintelnot 1939, S. 106.

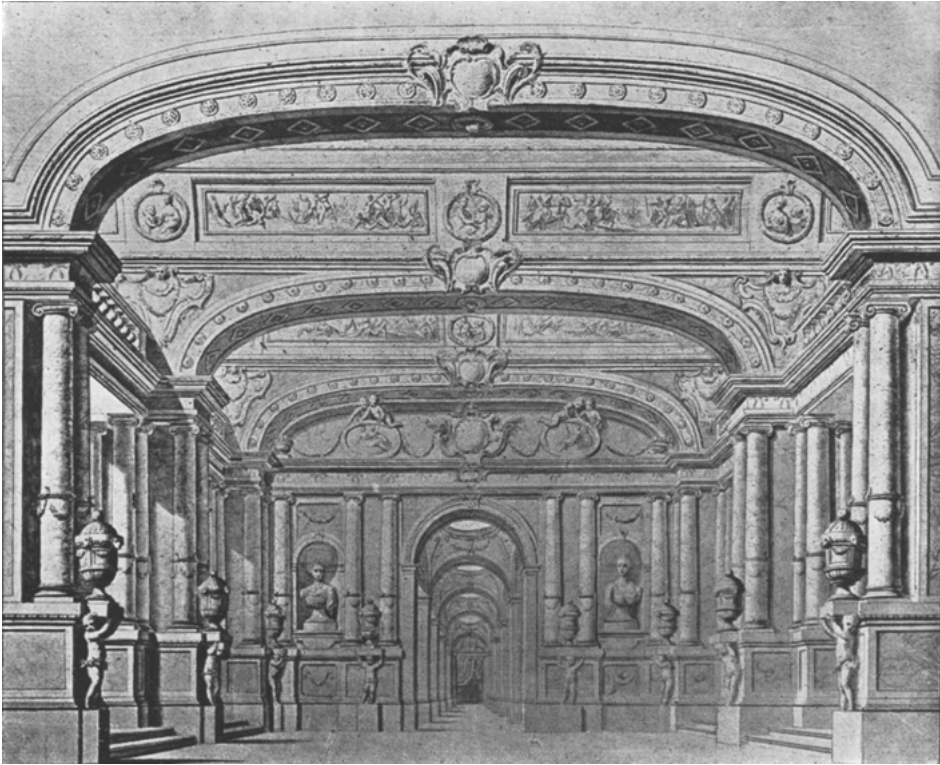


Abb. 23 Innocente Colomba: *Fürstlicher Saal*, lavierte Zeichnung. Ehemals Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

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

²⁹¹ HStAS A 21 Bü 956, 220.

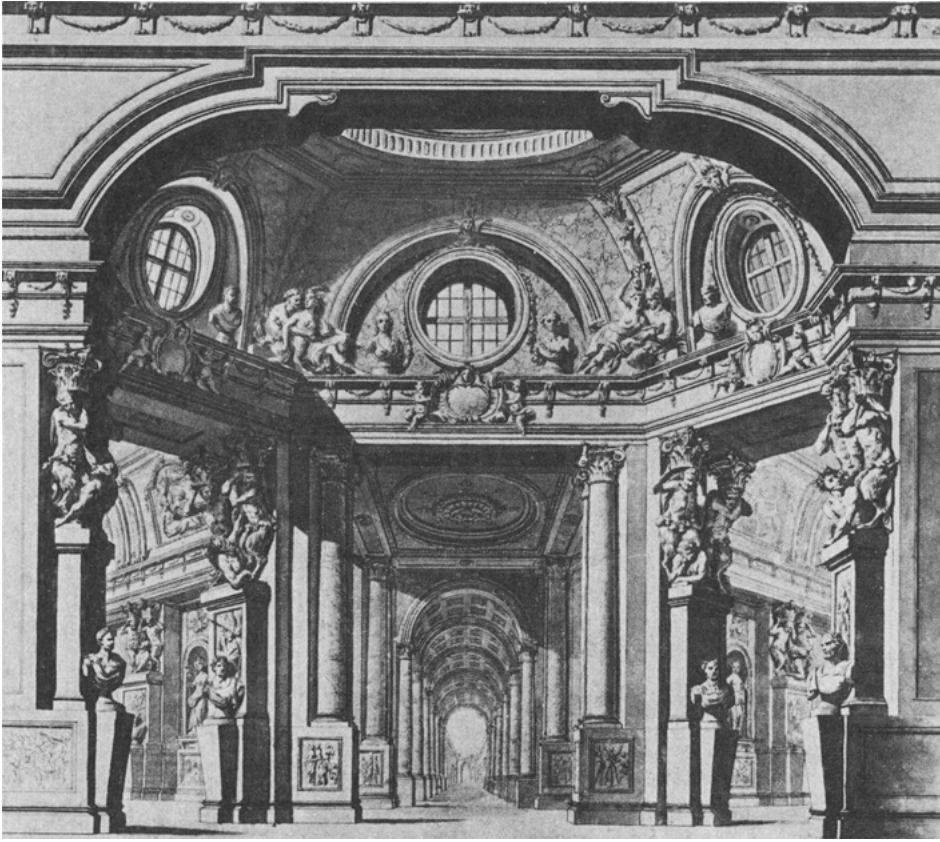


Abb. 24 Innocente Colomba: *Prachtvestibül*, lavierte Zeichnung. Ehemals Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

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

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

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

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

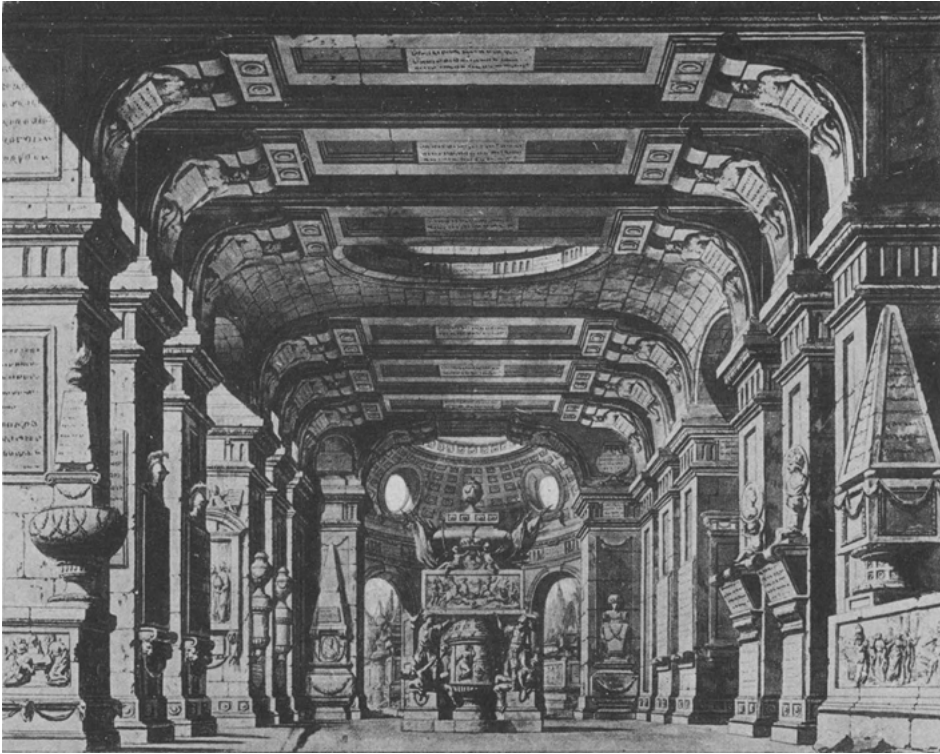


Abb. 25 Innocente Colomba: *Grabeshalle*, lavierte Zeichnung. Ehemals Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

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

²⁹⁵ Vgl. *Il Vologeso* 1766.



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

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

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

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

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

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

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

²⁹⁷ Siehe Krauß 1907a, S. 525 f.

²⁹⁸ OLu/SLu/OST 1766, siehe Anm. 42.

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

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

²⁹⁹ OLu/SLu/OSl 1766, S. 9.

³⁰⁰ Siehe hierzu Kp. II.3.1.3.

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



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

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

³⁰² Albertina Wien, Inv.-Nr. 2557.



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

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

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

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

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

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

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

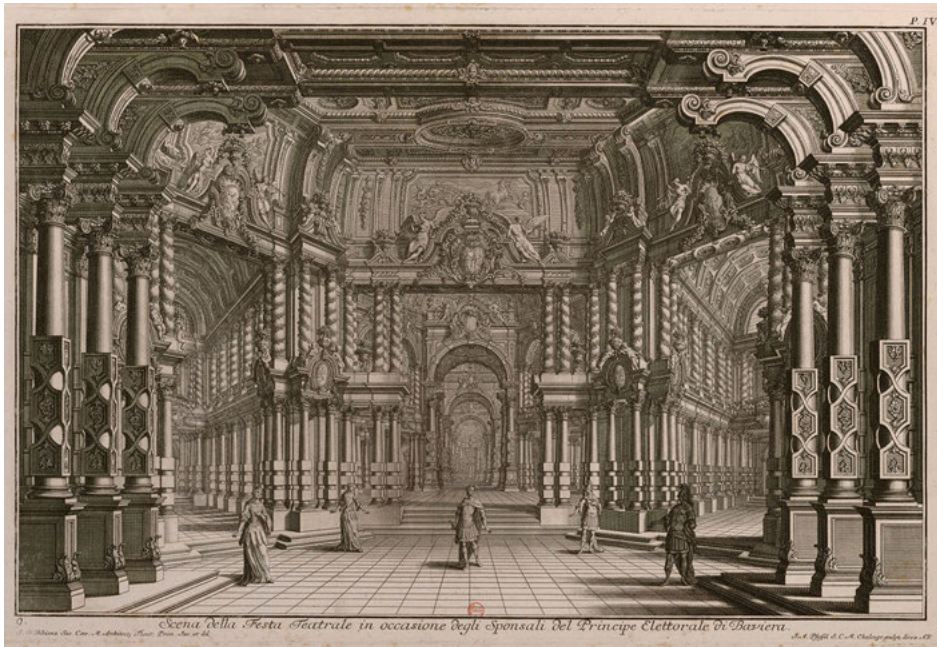


Abb. 29 Johann Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli Bibiena: *Luogo Magnifico*, Radierung und Kupferstich, in: *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740, Taf. 91. Exemplar: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-HB-20 (B).

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



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

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

³⁰⁵ Vgl. Tintelnot 1939, S. 106 f.

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



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



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

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

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

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

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

³⁰⁸ Siehe hierzu Kp. II.2.2.

³⁰⁹ Tintelnot 1939, S. 107.

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

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

³¹⁰ Siehe ebd., S. 106.

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

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

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

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

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

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

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

³¹⁵ Siehe Galli Bibiena 1740.

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

II.3.1.3 Die Turiner Entwürfe

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

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

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

(Abb. 33–37)

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

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

(Abb. 38)

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

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

(Abb. 39–41)

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

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

³¹⁸ Viale Ferrero 1980, Taf. XXVIII–XXXII.

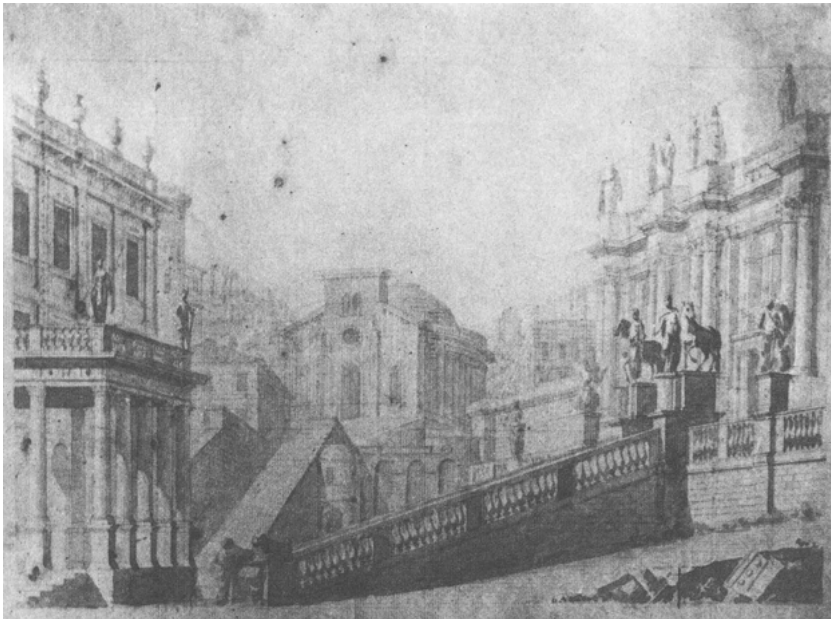


Abb. 33 Innocente Colomba: *Campidoglio*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Berenice*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

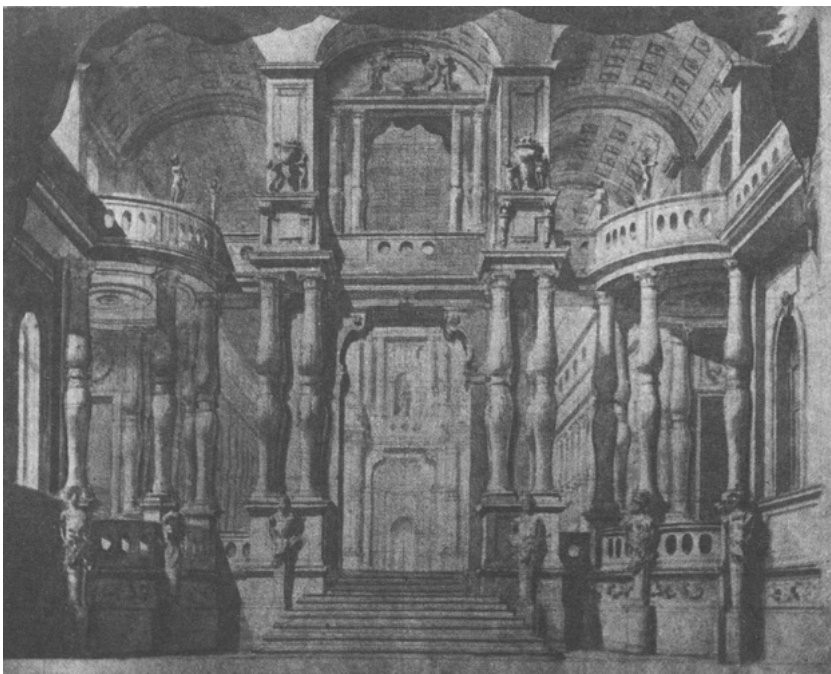


Abb. 34 Innocente Colomba: *Gran Sala riccamente adorna*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Berenice*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

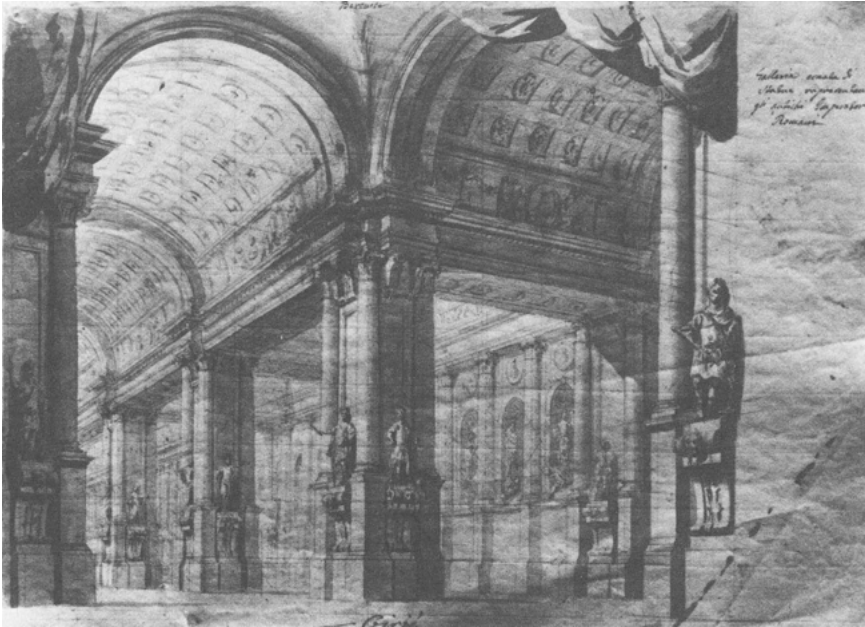


Abb. 35 Innocente Colomba: *Galleria ornata di Statue*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Berence*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

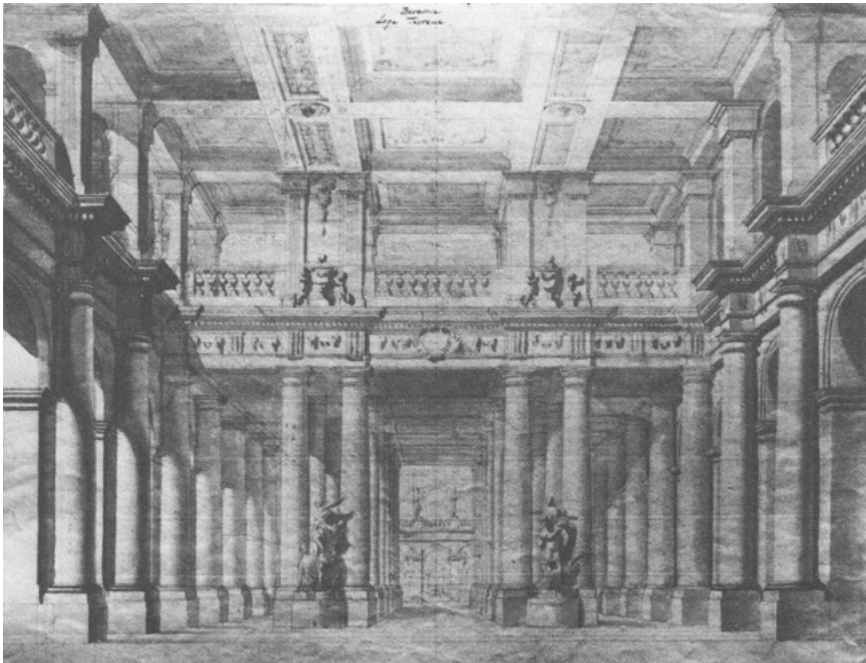


Abb. 36 Innocente Colomba: *Logge Terrene*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Berence*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

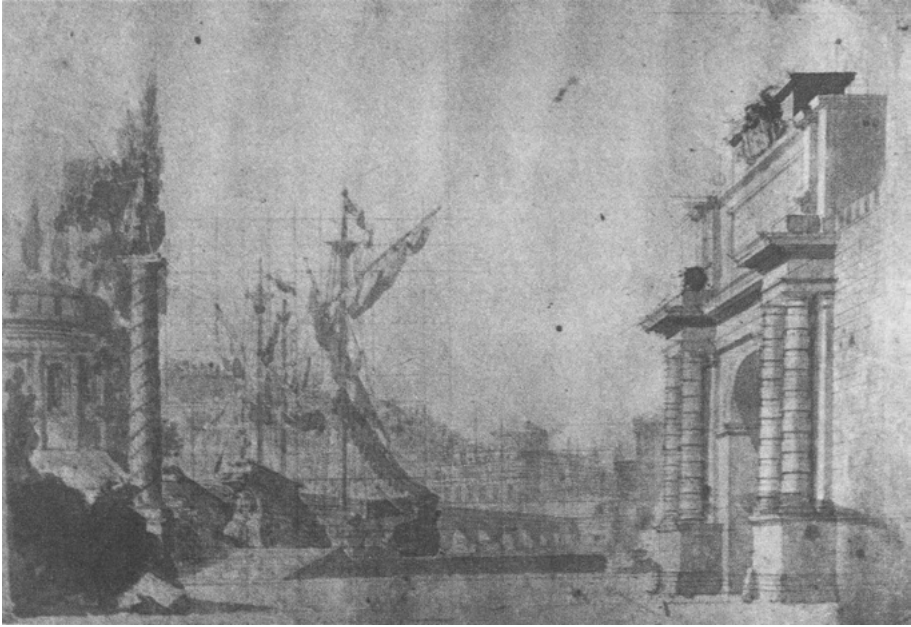


Abb. 37 Innocente Colomba: *Piazza di Campo Marzio alle rive del Tevere*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Berenice*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

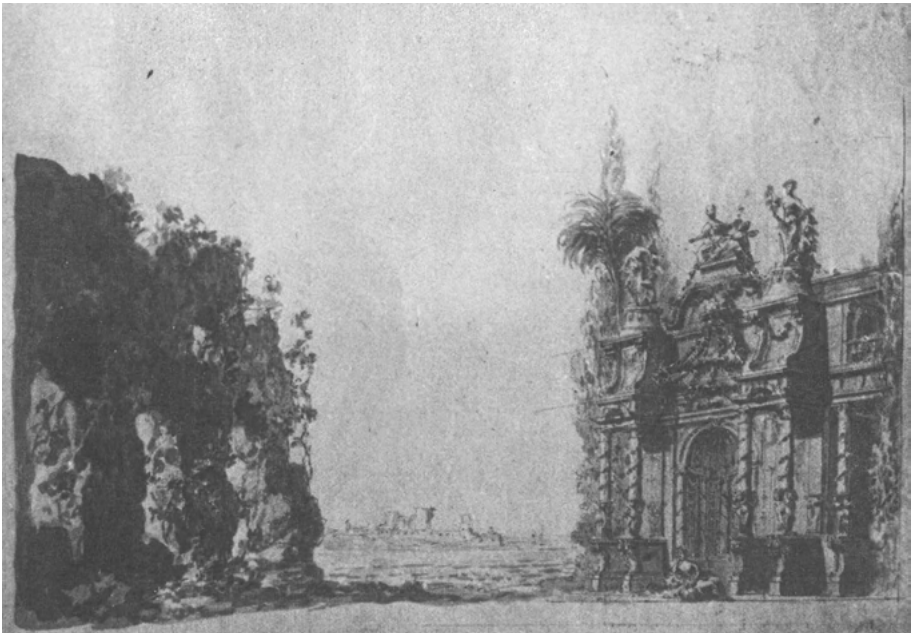


Abb. 38 Innocente Colomba: *Palazzo... bosco... ruvisi scogli... mare in prospetto*, Bühnenbildentwurf zum Ballett *Il Naufragio fortunato*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

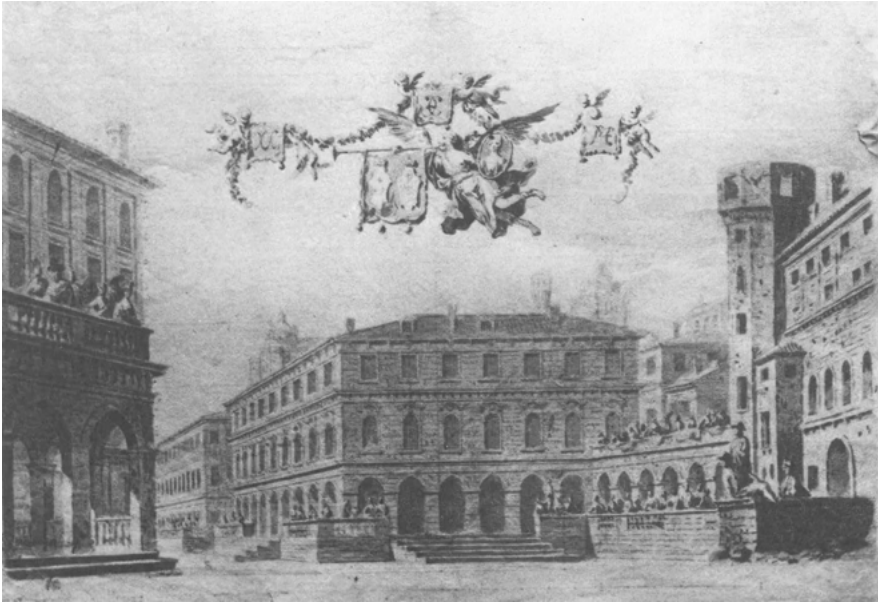


Abb. 39 Innocente Colomba: *Gran piazza nella Città di Torino*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Annibale in Torino*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.

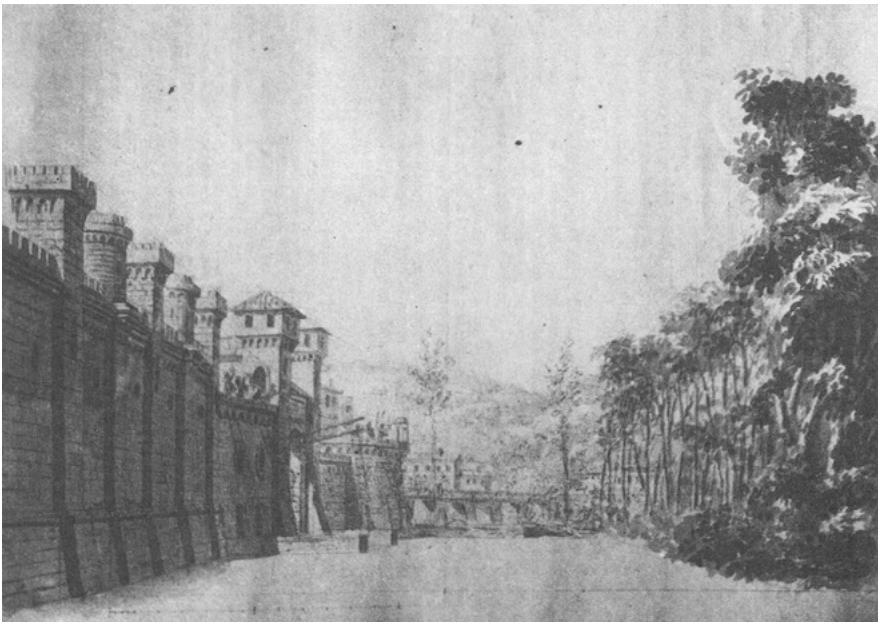


Abb. 40 Innocente Colomba: *Campagna al meriggio della Città*, Bühnenbildentwurf zur Oper *Annibale in Torino*, lavierte Zeichnung, um 1770/71. Ehemals Varese, Sammlung Pogliaghi.



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

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

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

³¹⁹ Siehe ebd., S. 263.

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

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

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

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

³²¹ Siehe hierzu S. 78.

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

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

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

³²² Viale Ferrero 1980, S. 264.

³²³ Vgl. hierzu S. 147 f.

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

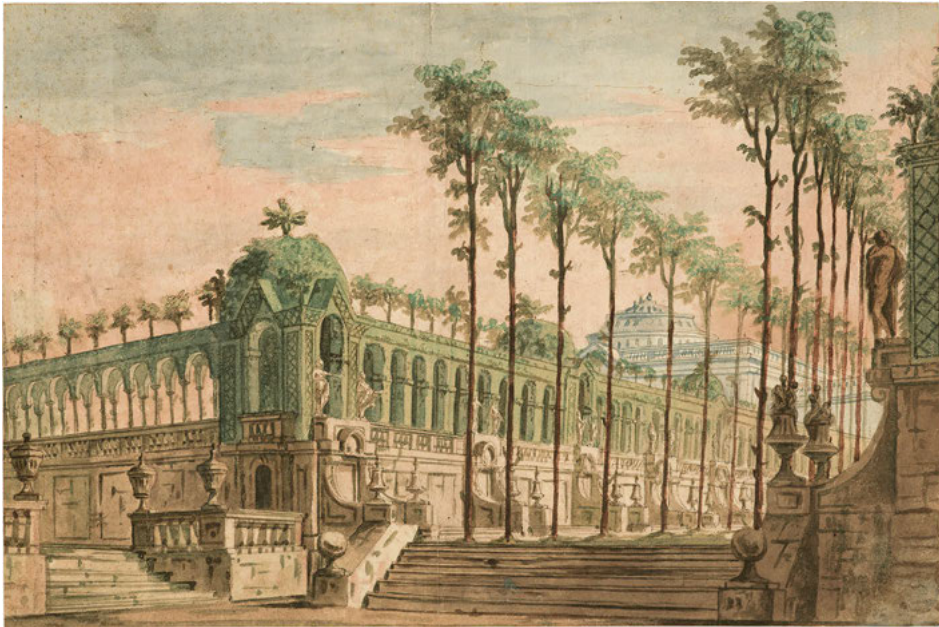


Abb. 42 Fabrizio Galliari: *Palastgarten*, Feder, laviert, Aquarell. Kunsthandel.

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

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

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

II.3.1.4 Künstlerisches Profil

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

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

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

³²⁷ Tintelnot 1939, S. 105.

II.3.2 Jean Nicolas Servandoni

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

II.3.2.1 Leben, Werk, Wirkung

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

³²⁸ Siehe hierzu Kp. II.2.4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵¹ Siehe Marchegiani 2018, o. S.

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

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

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

³⁵⁵ La Gorce 2017, S. 186 f.

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

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

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

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

³⁵⁷ La Gorce 2017, S. 187 f.

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

³⁵⁹ Siehe Marchegiani 2018, o. S.

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

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

³⁶² HStAS A 21 Bü 625, Engagementvertrag Servandonis mit dem württembergischen Hof. Siehe hierzu auch Krauß 1907a, S. 515; Schauer 2000, S. 81.

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

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

II.3.2.2 Künstlerisches Profil

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

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

³⁶³ Siehe Marchegiani 2018, o. S.

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

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

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

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

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

³⁶⁷ Siehe ebd., S. 21.

³⁶⁸ Siehe Olivier 2005, S. 34.

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

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

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

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

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

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

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

³⁷² Siehe ebd., S. 12 f.

³⁷³ Diderot/Naigeon 1818, S. 59–60.

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

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

II.3.2.3 Bühnendekorationen für den württembergischen Hof

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

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

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

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

³⁷⁷ HStAS A 21 Bü 625, Akte Servandoni.

³⁷⁸ Uriot 1764, S. 79–88.

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

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

³⁷⁹ Siehe hierzu S. 74 und 115.

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

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

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

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

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

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

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

³⁸⁴ Vgl. La Gorce 2022, 21.



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

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

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

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

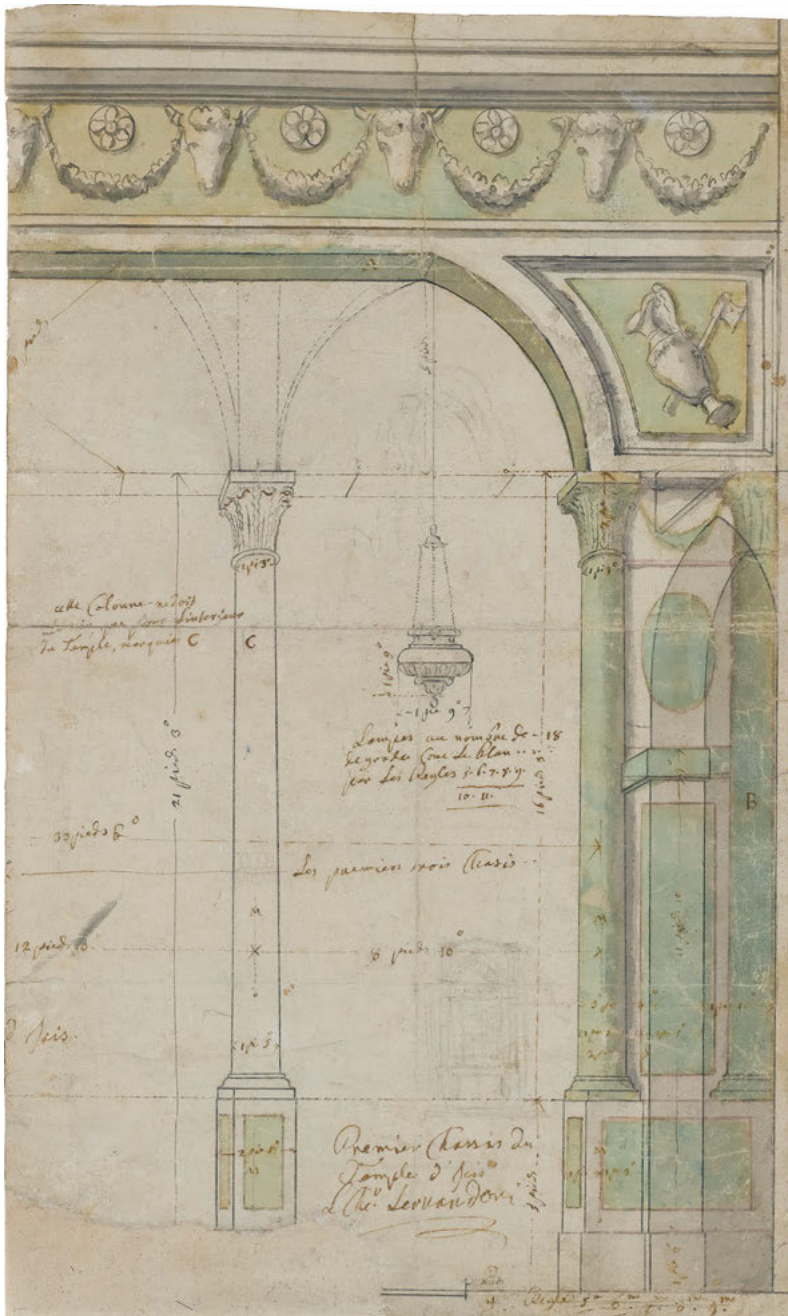


Abb.44 Jean Nicolas Servandoni (?): *Temple d'Isis*, Bühnenbildentwurf zum Ballett *Hypermnestre*, Feder und Stift, laviert, Aquarell, 50,2 × 30,2 cm, 1763/1764. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, C 1969/1994.



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

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

II.3.2.4 Nachwirkung am württembergischen Hof

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

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

³⁸⁶ Siehe hierzu Guidoboni 2014b, S. 44.

³⁸⁷ Siehe hierzu Kp. II.2.2.

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

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

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

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

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

³⁸⁹ Uriot 1764, S. 76–79.

³⁹⁰ Ebd., S. 81.

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

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

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

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

³⁹² Siehe hierzu S. 103.

³⁹³ Vgl. Tintelnott 1939, S. 107.

³⁹⁴ Siehe hierzu S. 83.

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

II.3.3 Giosué Scotti

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

II.3.3.1 Leben, Werk, Wirkung

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

³⁹⁵ Siehe hierzu Kp. II.2.5.

³⁹⁶ Siehe Schauer 2000, S. 81.

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

³⁹⁸ Siehe ebd., S. 57.

³⁹⁹ Vgl. Schauer 2000, S. 77 und 81.

⁴⁰⁰ Siehe Leoni 2011, S. 50.

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

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

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

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

⁴⁰¹ Siehe ebd., S. 63.

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

⁴⁰⁸ Siehe hierzu S. 71, 88 und 149.

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

⁴¹⁰ *Fetonte* 1768, o. S.

⁴¹¹ Siehe Schauer 2000, S. 81.

⁴¹² Siehe Krauß 1907a, S. 545.

⁴¹³ HStAS A 21 Bu 959, 14 und 15.

⁴¹⁴ *Les deux Avides* 1776, S. 2.

⁴¹⁵ HStAS A 21 Bü 958, 102–106.

⁴¹⁶ HStAS A 21 Bü 624.

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



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



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

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

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

II.3.3.2 Bühnendekorationen für den württembergischen Hof

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

⁴¹⁸ Siehe ebd., S. 64 und 67 f.

⁴¹⁹ https://www.1stdibs.com/de/m%C3%B6bel/wandschmuck/gem%C3%A4lde/seltenes-italienisches-autoportr%C3%A4t-eines-alten-meisters-aus-dem-18-jahrhundert-im-rokoko-stil-signiert/id-f_6760623/ (abgerufen am 2. Januar 2024).

⁴²⁰ Siehe Anm. 402.

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

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

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

⁴²⁴ Siehe S. 183.

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

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

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

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

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

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

⁴²⁷ Siehe S. 212 und 217.

⁴²⁸ HStAS A 21 Bü 959, 101 f.

⁴²⁹ Siehe Anm. 413.

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

II.3.3.3 Künstlerisches Profil

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

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

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

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

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

⁴³¹ HStAS A 21 Bü 625.

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

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

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

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

⁴³² HStAS A 21 Bü 624, 14.

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



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



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

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

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

II.3.4 Nicolas Guibal

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

II.3.4.1 Leben, Werk, Wirkung und künstlerisches Profil

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

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

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

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

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

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

⁴³⁷ Siehe hierzu S. 174 f.

⁴³⁸ Siehe Uhlig 1981, S. 10 f.

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

⁴⁴⁰ Siehe Uhlig 1981, S. 11.

⁴⁴¹ Siehe Höper/Henning 2004, S. 62.

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

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

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

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

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

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

⁴⁴⁵ Siehe Höper/Henning 2004, S. 63.

⁴⁴⁶ Siehe Uhlig 1981, S. 16.

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

⁴⁴⁸ Siehe Uhlig 1981, S. 18.

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

⁴⁵⁰ Siehe Uhlig 1981, S. 19.



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

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

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

⁴⁵¹ Siehe ebd., S. 17.

⁴⁵² Siehe Pfeifer 1907, S. 621 f.

⁴⁵³ Siehe Uhlig 1981, S. 20 f.

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

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

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

II.3.4.2 Bühnendekorationen für den württembergischen Hof

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

⁴⁵⁴ Siehe ebd., S. 21 f.

⁴⁵⁵ Siehe ebd., S. 22.

⁴⁵⁶ Siehe ebd., S. 2.

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

⁴⁵⁸ Siehe Anm. 436.

⁴⁵⁹ Siehe Krauß 1907a, S. 487.

⁴⁶⁰ Siehe Bach 1902b, S. 1.

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

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

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

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

⁴⁶² Siehe Krauß 1907a, S. 546.

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

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

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

⁴⁶⁵ Siehe Krauß 1907a, S. 547.

⁴⁶⁶ Siehe hierzu S. 177.

II.4 Die Theaterspielstätten

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

II.4.1 Opernhaus Stuttgart

II.4.1.1 Bau und Nutzung

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

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

⁴⁶⁸ Siehe Krauß 1907a, S. 487.

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

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



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

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

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

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

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

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

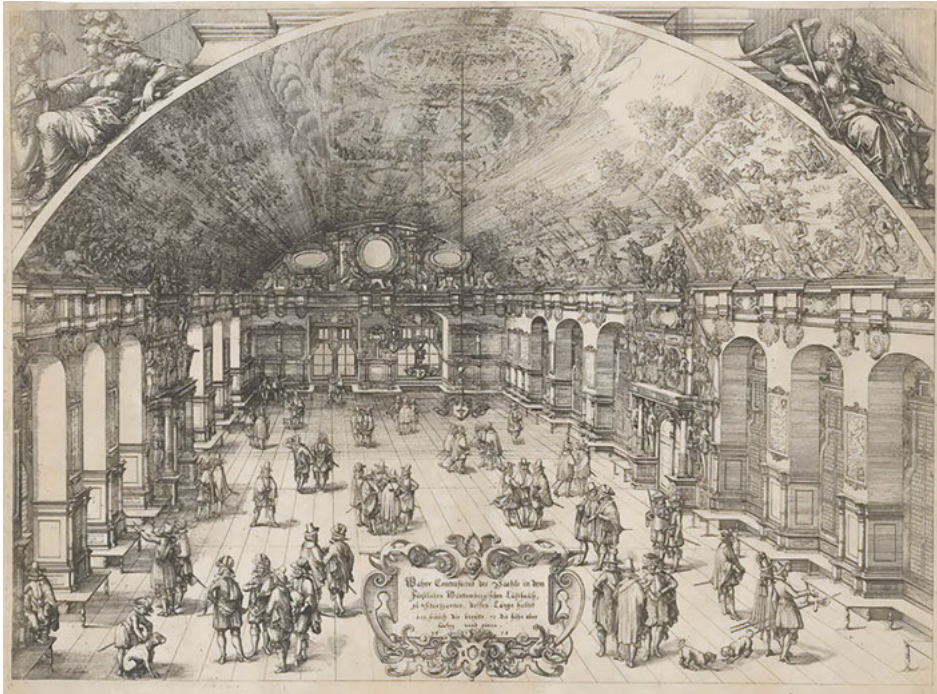


Abb. 55 Friedrich Brentel: *Wahre Contrafactur des Saahls in dem fürstlichen Württembergischen Lusthauß zu Stuetgarten*, 1619, Radierung, 39,4 × 51,8 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, A 31982.

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

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

⁴⁷⁵ Lessing 1750, S. 593.

⁴⁷⁶ Siehe Krauß 1908, S. 43.

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

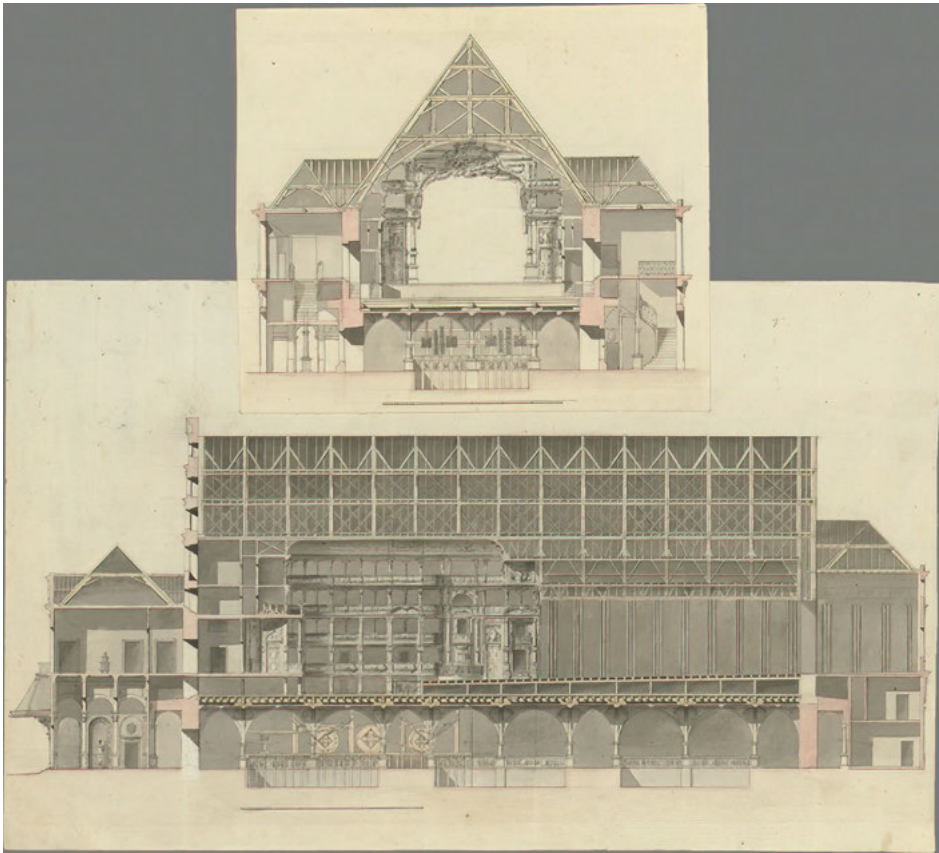


Abb. 56 Philippe de La Guépière: Opernhaus Stuttgart, Umbau, Quer- und Längsschnitt, 1758. Wien, Albertina, AZ5040.

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

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

⁴⁷⁹ Siehe Krauß 1907a, S. 492.

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

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

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

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

⁴⁸¹ Siehe Krauß 1907a, S. 538 f.

⁴⁸² Siehe ebd., S. 540 und 549 f.

⁴⁸³ Siehe Krauß 1908, S. 103.

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

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

II.4.1.2 Der Dekorationsfundus

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

⁴⁸⁴ Siehe S. 225.

⁴⁸⁵ Siehe Krauß 1908, S. 120 f.

⁴⁸⁶ Siehe Ziegler 2016b, S. 87–89.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹¹ Siehe Krauß 1907a, S. 493.

⁴⁹² OSt 1751.

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

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

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

⁴⁹⁴ OSt 1752, fol. 1.

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

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

⁴⁹⁷ OSt 1753; 1755.

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

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

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

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

⁴⁹⁹ OSt 1764.

⁵⁰⁰ OLu/SLu/OSt 1766.

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

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

II.4.2 Schlosstheater Ludwigsburg

II.4.2.1 Bau und Nutzung

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

⁵⁰¹ Siehe hierzu S. 226.

⁵⁰² OSt 1781.

⁵⁰³ StAL E 18 I Bü 250.

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



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

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

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

⁵⁰⁵ Siehe Scholderer 1994, S. 11.

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

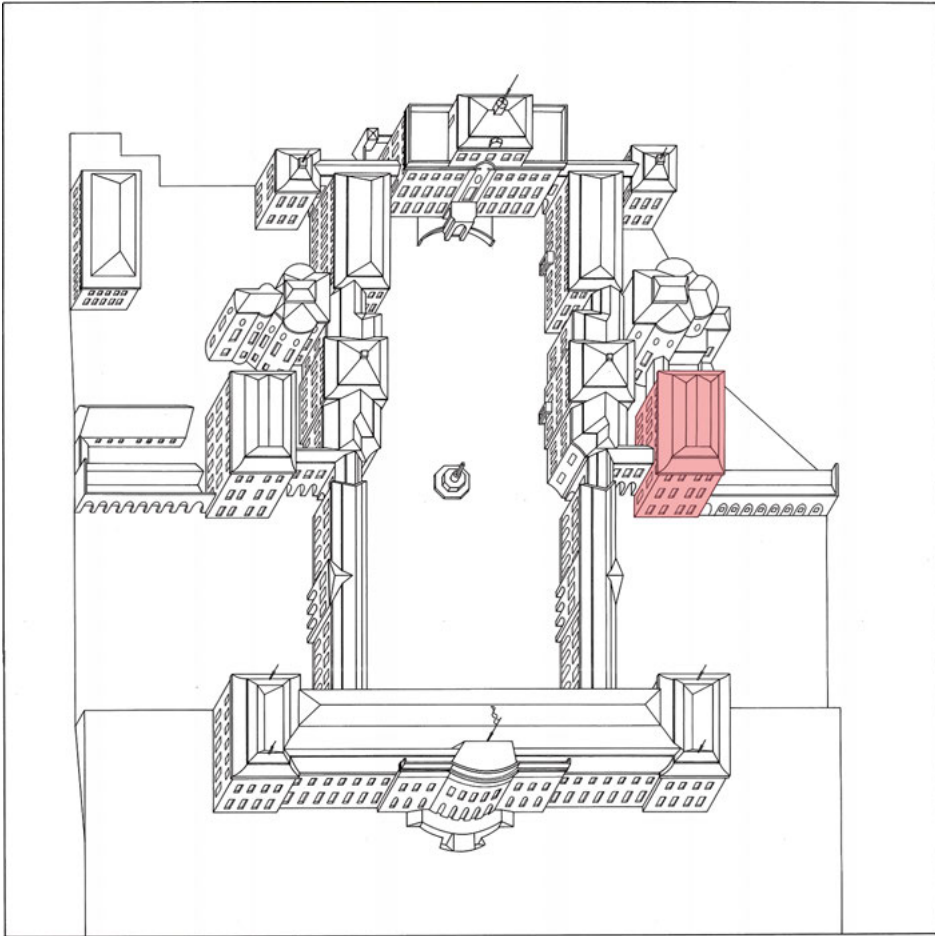


Abb. 58 Schloss Ludwigsburg, isometrische Darstellung. Lage des Schlosstheaters.

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

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

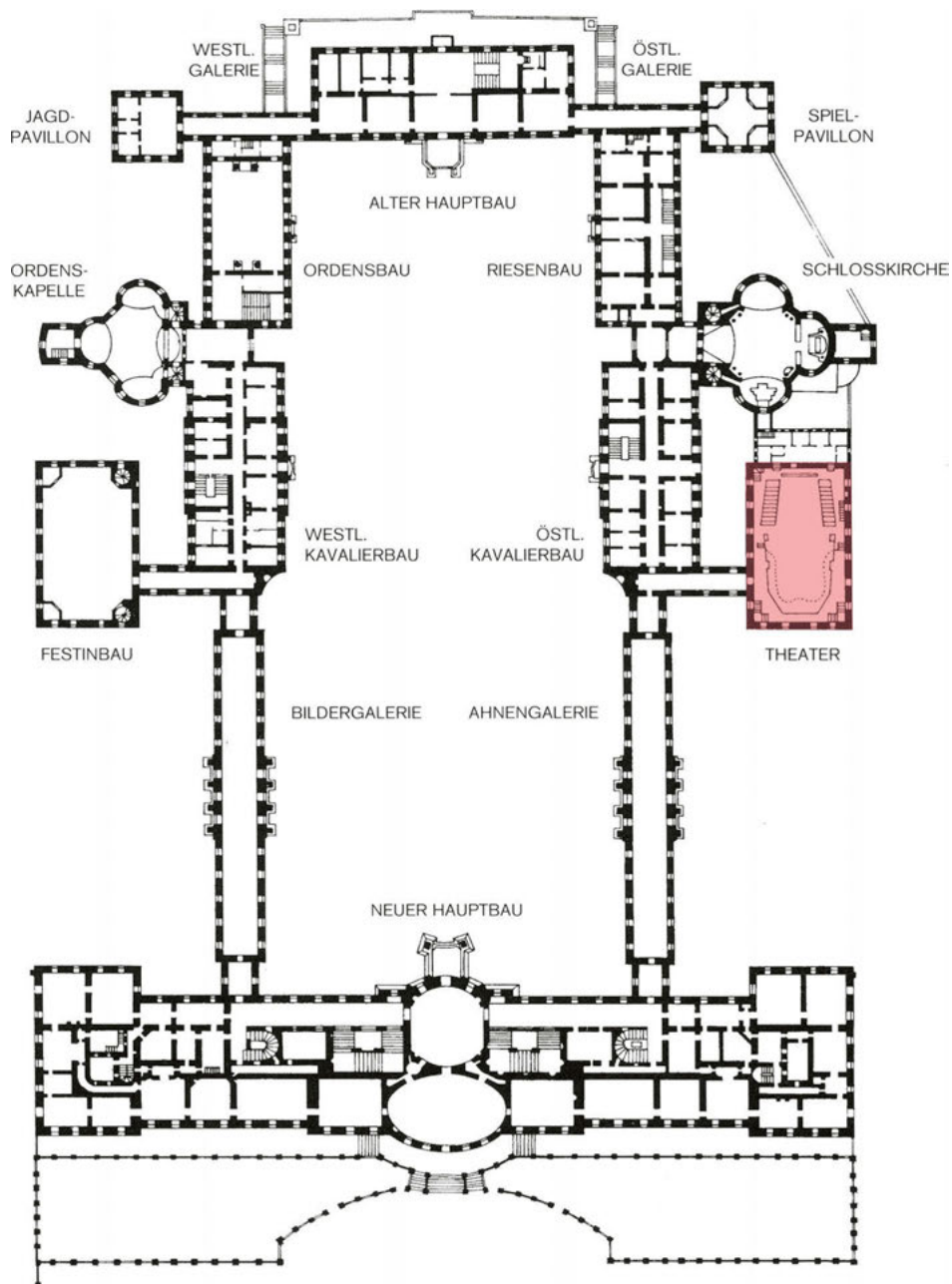


Abb. 59 Schloss Ludwigsburg, Grundriss. Lage und Innendisposition des Schlosstheaters.

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

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

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

⁵⁰⁹ Siehe Scholderer 1994, S. 22.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹⁵ Siehe hierzu S. 197 f.

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

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

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

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

⁵²⁰ Siehe Scholderer 1994, S. 37 f.

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

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

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

⁵²¹ SLu 1818.

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

⁵²³ Siehe ebd., S. 52–54.

⁵²⁴ Siehe ebd., S. 55.

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

II.4.2.2 Der Dekorationsfundus

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

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

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

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

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

⁵²⁷ OLu/SLu/OST 1766, S. 8 f.

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

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

⁵³⁰ Siehe hierzu S. 105–108.

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

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

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

⁵³¹ Siehe Anm. 517.

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

⁵³³ HStAS A 21 Bü 540.

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

⁵³⁵ HStAS A 12 Bü 76, 60.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁴⁰ SLu 1818.

⁵⁴¹ SLu 1823; 1866; 1893.

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

⁵⁴³ GSLu 1931, S. 880–885.

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

⁵⁴⁵ Siehe Esser 1995, S. 78 f.

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

II.4.3 Opernhaus Grafeneck

II.4.3.1 Bau und Nutzung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁵¹ Siehe hierzu S. 195.

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

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

⁵⁵⁴ HStAS A 21 Bü 625.

⁵⁵⁵ Siehe hierzu S. 195.

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

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

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

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

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

⁵⁵⁹ HStAS A 21 Bü 625.

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

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

⁵⁶² Siehe *Imeneo* 1765.

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

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

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

⁵⁶⁴ Siehe ebd., S. 67–76.

⁵⁶⁵ Siehe auch *Li tre vecchi* 1768.

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

⁵⁶⁷ Siehe ebd., S. 283–285.

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

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

II.4.3.2 Der Dekorationsfundus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁷⁴ HStAS A 21 Bü 956, 22.

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

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

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

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

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

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

⁵⁷⁷ HStAS A 21 Bü 625, 81.

⁵⁷⁸ HStAS A 21 Bü 624, 1b, 8 und 9.

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

⁵⁸⁰ Siehe S. 367–371.

⁵⁸¹ HStAS A 21 Bü 624, 1b, 6.

⁵⁸² HStAS A 21 Bü 624, 1b, 6, Anlage.

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

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

II.4.4 Opernhaus Ludwigsburg

II.4.4.1 Bau und Nutzung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁸⁸ Kerner/Grimm 1981, S. 113.

⁵⁸⁹ HStAS A 21 Bü 539, 31.

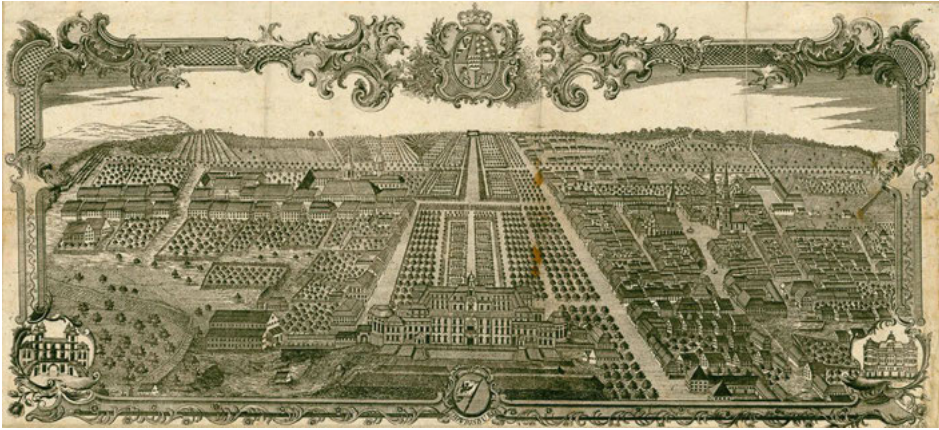


Abb. 60 Johann Heinrich Kretschmer: *Ludwigsburg [in schräger Vogelschau]*, Kupferstich, 21,5 × 47,7 cm, 1770. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Schef.fol.4702.



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

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

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

⁵⁹⁰ Füssli 1774, S. 149.

⁵⁹¹ Siehe Krauß 1907a, S. 499.

⁵⁹² Siehe ebd., S. 503.

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

maßnahmen im Bühnenwesen der Residenz ein, die einen schrittweisen Wandel herbeiführten. Der Betrieb im großen Opernhaus lief mit reduzierten Aufwendungen weiter, nur vereinzelt knüpfte man an die frühere Prachtentfaltung an, beispielsweise im Februar 1770 bei der Aufführung von Sacchinis Ausstattungsoper *Calliroe*.⁵⁹⁴

Mit der Rückverlegung des Hofes nach Stuttgart 1775 endete auch der regelmäßige Spielbetrieb im Ludwigsburger Opernhaus, und die große Bühne wurde nur noch bei wenigen Gelegenheiten genutzt. So ist anlässlich des Besuchs des russischen Großfürsten Paul und seiner Gattin im September 1782 eine Aufführung von Jommellis *Dido* belegt.⁵⁹⁵ Nach dem Tode Herzog Carl Eugens 1793 dürfte es zu keiner weiteren Nutzung mehr gekommen sein. Im Winter 1801/02 ließ Herzog Friedrich das Gebäude abreißen, weil es seinen Plänen zur Umgestaltung des Schlossparks im Wege stand.⁵⁹⁶ Die Bühnenmaschinerie wurde auf Wunsch des Regenten sorgfältig ausgebaut und aufbewahrt, damit sie bei der Einrichtung des Stuttgarter Reithaus theaters wiederverwendet werden konnte.⁵⁹⁷ Ob es zu dieser Verwertung tatsächlich kam, ist nicht bekannt. Die übrige Ausstattung ging verloren und mit ihr das glanzvolle Deckengemälde Innocente Colombas.

II.4.4.2 Der Dekorationsfundus

Über den frühen Bühnenbildbestand im Opernhaus Ludwigsburg unterrichtet uns das bereits erwähnte Inventar, das Innocente Colomba vermutlich Ende des Jahres 1766 erstellte.⁵⁹⁸ Zunächst erscheinen darin die Bühnenbilder zur Oper *Demofonte*, mit der die Spielstätte am 11. Februar 1765 eröffnet worden war. Sämtliche hierzu verwendeten Szenerien waren ein Jahr zuvor für die Uraufführung des Werkes im Stuttgarter Opernhaus angefertigt worden und hatten zum Einsatz in Ludwigsburg vergrößert werden müssen – entsprechende Anmerkungen Colombas lassen dies deutlich werden. In einigen Fällen scheinen Anstückungen an den Soffitten genügt zu haben, um die Dekoration für die neue Bühne tauglich zu machen. Im Anschluss wird der „Vordere Vorhang von Monsieur Guibal“ erwähnt, wodurch wir erfahren, dass der angesehene Hofmaler die Gestaltung des prominentesten Stückes der Bühnenausstattung übernommen hatte. Des Weiteren verzeichnet Colomba die Dekorationen zu den drei Balletten, die 1765 zusammen mit *Demofonte* zur Aufführung gekommen waren. *Alceste*, bereits im Vorjahr in Stuttgart dargeboten, hatte man mit dem vorhandenen Bestand wiederaufgeführt. Die Ballette *Alexander* und *Cleopatra*, die in Ludwigsburg neu

⁵⁹⁴ Siehe hierzu Krauß 1907a, S. 528.

⁵⁹⁵ Siehe ebd., S. 550.

⁵⁹⁶ Siehe Stein 1985, S. 71.

⁵⁹⁷ Dies geht aus einem verwaltungsinternen Schreiben vom 5. September 1803 hervor, StAL E 18 I Bü 180, 2.

⁵⁹⁸ OLu/SLu/OST 1766, S. 1–7.

hinzugekommen waren, hatte man mit gemischten Dekorationen aus anderen im Lusthaus gegebenen Stücken ausgestattet – teilweise verwendete man auch solche, die bereits während der Opernhandlung eingesetzt worden waren, ein weiteres Mal. Gegenüber dem ursprünglichen Vorhaben, zum besagten Termin eine neue Oper nach Metastasios *Temistocle* zu inszenieren und hierfür eine Kollektion passender Szenerien anzufertigen, waren die Aufwendungen also maßgeblich reduziert worden.⁵⁹⁹

Im Anschluss findet sich in Colombas Inventar eine gleichermaßen detaillierte Aufstellung zur Oper *Il Vologeso*, die am 11. Februar 1766 zur Aufführung gekommen war. Von den neun erforderlichen Szenenbildern hatte man sechs den Ausstattungen der Opern *Semiramis* und *Demofoonte* entnommen, drei weitere hatte Colomba neu geschaffen. Für die beiden zugehörigen Ballette *Imeneo* und *Proserpina* waren lediglich ein *Palais d'Amour* und *Elysische Gefilde* neu angefertigt worden, das Übrige kompilierte man aus Bestandteilen verschiedener zum Stuttgarter Fundus gehöriger Bühnenbilder. Hier ist bereits die im Weiteren rege verfolgte Vorgehensweise zu beobachten, nicht nur komplette Szenerien mit entsprechenden Anpassungen wiederzuverwenden, sondern auch Elemente unterschiedlicher Zugehörigkeit neu zu kombinieren.

Die Aufstellung Colombas zum Ludwigsburger Opernhaus schließt dementsprechend mit einer Liste gemischter Dekorationsteile, die fast sämtlich aus dem Stuttgarter Theater stammten. Es ist davon auszugehen, dass auch in den Folgejahren zur Ausstattung der im Ludwigsburger Opernhaus gegebenen Stücke vorwiegend vorhandene Dekorationen aus dem Stuttgarter Fundus verwendet wurden. Einzelne Neuanfertigungen sind jedoch nachzuweisen, so wird in einem Konzept des Jahres 1781 ein von Scotti geschaffener *Tempel* erwähnt, der sehr wahrscheinlich für die Ludwigsburger Wiederaufnahme von Jommellis *Fetonte* im Jahre 1768 entstanden war.⁶⁰⁰ Auch die zahlreichen Zwischenaktballette dürften gelegentliche Neukreationen erfordert haben.

Die Frage, ob sich unter den im heutigen Fundus des Schlosstheaters erhaltenen Kulissen und Prospekten solche befinden, die ursprünglich für das Ludwigsburger Opernhaus hergestellt wurden, lässt sich nur beantworten, wenn die Originalmaße der größtenteils verkleinerten Objekte ermittelt werden können. Auch hiermit werden wir uns noch befassen.

⁵⁹⁹ Siehe hierzu S. 86 f.

⁶⁰⁰ HStAS A 21 Bü 958, 188.

II.4.5 Theater Solitude

II.4.5.1 Bau und Nutzung

Am 10. November des Jahres 1763 legte Herzog Carl Eugen den Grundstein zum Bau von Schloss Solitude.⁶⁰¹ Es wurde zu seinem aufwendigsten und künstlerisch anspruchsvollsten Bauprojekt. In den folgenden Jahren diente ihm die Beschäftigung mit dieser Aufgabe zur Zerstreuung angesichts politischer Tiefschläge, die ihm zum einen durch die Niederlage der Alliierten im Siebenjährigen Krieg, zum anderen durch die Klage, die die Württembergischen Landstände vor dem Reichshofgericht gegen ihn erhoben, bereitet wurden.⁶⁰²

Die Disposition und die architektonische Gestaltung der Solitude gehen in weiten Teilen auf Carl Eugen selbst zurück, der wie die meisten Fürsten seiner Zeit eine Grundausbildung in der Baukunst erhalten hatte und der auf eine Sammlung von Stichwerken und Architekturtraktaten als Orientierungshilfe zurückgreifen konnte.⁶⁰³ Bei der Umsetzung seiner Ideen standen ihm zunächst Baumeister Johann Friedrich Weyhing (1716–84) und Hofmaler Nicolas Guibal zur Seite, Oberbaudirektor Philippe de La Guêpière wurde erst in einer späteren Bauphase hinzugezogen.⁶⁰⁴ Im Gegensatz zum Jagdschloss Grafeneck, mit dessen Ausbau Carl Eugen ein Jahr zuvor begonnen hatte, bot die Solitude die Möglichkeit, unabhängig von naturräumlichen Begrenzungen zu planen.⁶⁰⁵ Außerdem war das Anwesen nahe genug an Ludwigsburg gelegen, um zügig erreichbar zu sein, was auch die notwendige Versorgung erleichterte. Nach drei Bauphasen und mehrfacher Erweiterung des ursprünglichen Plans erfüllte die Anlage alle Anforderungen der „Residenz im Gewande des Lustschlosses“, eines Bautyps, der sämtliche Funktionsbereiche der Hauptresidenz in sich vereinigte und dennoch den Charakter eines inoffiziellen Refugiums besaß.⁶⁰⁶ Herzog Carl Eugen schätzte das Leben auf der Solitude so sehr, dass er zwölf Jahre lang weitgehend hier wohnte und die Regierungsgeschäfte über Botengänge von und nach Stuttgart erledigte.

Als die Bautätigkeit auf der Solitude begann, befand sich die Theaterpflege am württembergischen Hof auf ihrem Höhepunkt, und so ist davon auszugehen, dass das Lustschloss von Anfang an eine Spielstätte erhalten sollte. Man schuf dafür, in unmittelbarer Entsprechung zur Kapelle am Ende des sogenannten Kavaliersbaus, einen Annex am östlichen Ende des gegenüberliegenden Officenbaus. Im Jahre 1765 wurde hier ein kleines Theater eingebaut.⁶⁰⁷ Es besaß ein

⁶⁰¹ Siehe Wenger 1999, S. 6.

⁶⁰² Siehe ebd., S. 3 f.

⁶⁰³ Siehe ebd., S. 7.

⁶⁰⁴ Siehe Kläiber 1991, S. 4.

⁶⁰⁵ Vgl. Fleck 1986, S. 12.

⁶⁰⁶ Siehe ebd., S. 9.

⁶⁰⁷ Die wesentlichen Angaben zu Bau und Ausstattung des Theaters Solitude werden bei Kläiber 1991, S. 5 und 24 f., zusammengefasst.

Vestibül, das im heutigen Officenbau noch vorhanden ist. Der Zuschauerraum wies zunächst nur einen Rang auf, die verhältnismäßig große Bühne war acht Kulissen tief.⁶⁰⁸ Die Innenausstattung war in einer Weise gestaltet, die dem Raum das Gepräge einer natürlichen Höhle gab: Logen und Wände waren mit Leinwand überzogen, auf die mit Bäumen und Moos bewachsene Felsformationen gemalt waren.⁶⁰⁹ Parallelen zu dieser Motivwahl finden sich, wie bereits erwähnt, in den Festdekorationen, die Herzog Carl Eugen zu besonderen Anlässen realisieren ließ und die mehrfach Felsen und Wildnis einschlossen – beispielsweise ist dies für die Ludwigsburger Festins der Jahre 1762 und 1764 nachweisbar.⁶¹⁰ Anregungen hierzu könnte der Fürst aus den Kreationen seiner Schwiegermutter Wilhelmine von Bayreuth im Felsengarten Sanspareil in Zwernitz und in der Bayreuther Eremitage bezogen haben. Neu war jedoch die Idee, eine solche Gestaltungsweise auf die Inneneinrichtung eines Theaters zu übertragen. Vergleichbares fand sich in jener Zeit nur in dem von Johann Christian Mannlich 1774/75 erbauten Hoftheater in Zweibrücken, dessen Zuschauerraum ebenfalls mit naturillusionistischer Malerei versehen war.⁶¹¹

Den Hofakten ist zu entnehmen, dass Innocente Colomba die Verantwortung für die Innenausstattung des Theaters Solitude zukam. Im Frühjahr 1765 erhielt er von Herzog Carl Eugen den Auftrag, das Erforderliche zu unternehmen, noch bevor er nach Arogno aufbrach, um dort, wie in den beiden vorausgegangenen Jahren, den Sommer zu verbringen.⁶¹² Im Jahr zuvor hatte Giosué Scotti in Abwesenheit Colombas das Theater Grafeneck dekoriert, auf der Solitude hingegen wollte Serenissimus offenbar die Hand seines renommierten Theatralarchitekten am Werke wissen. Es stellt sich nun die Frage, wem die Idee zu der außergewöhnlichen Raumausstattung, die im Theater Solitude realisiert wurde, zuzuschreiben ist. Bekanntermaßen nahm Herzog Carl Eugen auf die Gestaltungskonzepte im Rahmen des höfischen Theater- und Festwesens erheblichen Einfluss, und er verstand sich darauf, eindrucksvoll zu inszenieren.⁶¹³ Den Akten lässt sich jedoch ebenso entnehmen, dass Innocente Colomba in die Konzeptionsprozesse einge-

⁶⁰⁸ Klaiber, ebd., S. 24, gibt für die Bühne eine Tiefe von neun Kulissen an. Auf dem 1785 von Gottlieb Friedrich Abel gestochenen Grundriss der Schlossanlage Solitude, siehe Abb. 64, sind jedoch die Positionen von acht Kulissenpaaren, eines Rückprospekts und eines Proszeniumsvorhangs eingezeichnet.

⁶⁰⁹ Die außergewöhnliche Innendekoration des Theaters Solitude wird in zeitgenössischen Berichten erwähnt, beispielsweise im Reisejournal des Nürnberger Patriziersohns Johann Siegmund Christoph Joachim Haller v. Hallerstein, siehe Hallerstein/Schmidt 1933, S. 253.

⁶¹⁰ Siehe Berger 1998, S. 71 und 83–86.

⁶¹¹ Zu Geschichte, Bau und Ausstattung des Hoftheaters in Zweibrücken siehe Schneider 2003, S. 142–150.

⁶¹² Dies ist einem Schreiben Colombas an den Theaterintendanten Bühler vom Frühjahr 1765 zu entnehmen, HStAS A 21 Bü 624, 5, 22. Colomba sagte unter der Bedingung zu, dass die Arbeit sofort vorgenommen werden könne und dass er danach nicht wiederkommen müsse. Letzteres erfüllte sich nicht, da er sich anschließend noch zweimal auf ein weiteres Jahr verpflichten ließ.

⁶¹³ Siehe hierzu S. 71.

bunden war, so ist sein Vorschlag für die ikonographische Gestaltung des Deckenbildes im Opernhaus Ludwigsburg erhalten.⁶¹⁴ Der Nachahmung von Natur galt das besondere Interesse des Künstlers – bereits während seiner frühen Jahre unter Nicolini hatte er das Publikum durch die Naturnähe seiner Bühnenausstattungen verblüfft.⁶¹⁵ Auch am Hofe Herzog Carl Eugens brillierte Colomba auf diesem Gebiet in vielfältiger Weise, und es ist anzunehmen, dass die berühmten naturimitierenden Festinstallationen in den Höfen von Schloss Ludwigsburg zu einem erheblichen Teil auf seine Initiative zurückgingen.⁶¹⁶ In späteren Jahren reüssierte Colomba auch in der Tafelmalerei mit detailreich ausgeführten Natur- und Landschaftsdarstellungen frühromantischen Stils, von denen sich etliche erhalten haben.⁶¹⁷ Vor diesem Hintergrund liegt die Vermutung nahe, dass die innovative Idee, den Innenraum des Theaters Solitude als Natur-Szenario zu gestalten, auf Innocente Colomba zurückging.

Zwei weitere Schreiben Colombas – ein Brief an Herzog Carl Eugen vom 15. März 1765 und eine Kostenabrechnung vom 30. April 1766 – geben Einblick in die Vorgehensweise bei der Realisierung.⁶¹⁸ Wir erfahren, dass der Künstler im März und April 1765 Risse nicht näher benannter Art für das neue Haus fertigte. Da in diesem Zusammenhang Materialkosten „vor papier, bleystifte und tuch zu der inneren dekoration“ angegeben werden, lässt sich schließen, dass die Zeichnungen zur Vorbereitung der bemalten Logen- und Wandverkleidungen dienten. Zwei Besuche auf der Solitude während der Entwurfsphase dürfte Colomba dazu genutzt haben, die Räumlichkeiten in Augenschein zu nehmen, zu vermessen und die Dekorationen zu konzipieren. Da der Theatralarchitekt zu dieser Zeit noch mit anderweitigen Planungen befasst war und die Arbeit überhandnahm, ließ er die Risse für das Theater Solitude durch den Dessinateur Grandonio Brenni „in das reine bringen“ und „schattieren“. Bis zu seiner Abreise nach Arogno, so plante Colomba, sollten die Entwürfe fertiggestellt sein und die Mitarbeiter Instruktionen erhalten haben. Die sich anschließende Ausführung der Malerei dürfte in der Stuttgarter Werkstatt erfolgt sein, vermutlich unter maßgeblicher Beteiligung von Giosué Scotti, Antonio di Bittio und Sebastian Holzhey.⁶¹⁹ Im November 1765 befand sich Colomba erneut auf der Solitude, und im Dezember verbrachte er zusammen mit Holzhey sechs Tage vor Ort, um „die Dekorationen aufzumachen“. Auch Hofmaschinist Johann Dietrich Spindler, dem offenbar die Einrichtung der Bühnentechnik oblag, war in

⁶¹⁴ Siehe S. 198.

⁶¹⁵ Siehe hierzu S. 129.

⁶¹⁶ Vgl. hierzu Berger 1997, S. 65–145.

⁶¹⁷ Siehe beispielsweise *Paesaggio alpino con viandanti*, Öl auf Leinwand, 278 × 220 cm, 1775–1790. Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana. Collezione Città di Lugano, CCL-2886.

⁶¹⁸ HStAS A 21 Bü 624, 24 und 31.

⁶¹⁹ Scotti, di Bittio und Holzhey werden in mehreren Schreiben Colombas als diejenigen Kräfte genannt, die in seiner Abwesenheit regelmäßig an der Realisierung von ihm konzipierter Dekorationen beteiligt waren, wobei Scotti eine verantwortliche Position einnahm. Siehe beispielsweise HStAS A 21 Bü 624, 5, 10 und 12.

jenen Tagen zugegen.⁶²⁰ Der Theatereinbau dürfte noch im selben Winter seinen Abschluss gefunden haben.

In der Zeit von Januar bis April 1766 schuf Colomba weitere Entwürfe für das Theater Solitude, dieses Mal jedoch „zu einer vollständigen dekoration“, also mit einiger Sicherheit zu einem Bühnenbild. Nach Herstellung und Einrichtung desselben dürfte das neue Haus spielbereit gewesen sein. Die Durchführung von Vorstellungen war allerdings erst möglich, als die Bauentwicklung der Schlossanlage so weit fortgeschritten war, dass die Hofgesellschaft zum Aufenthalt geladen und angemessen beherbergt werden konnte. Die Wohnquartiere waren im Kavaliersbau und im Officenbau gelegen, deren Innenausstattung 1766, vermutlich während der Frühlingsmonate, vollendet wurde.⁶²¹ Somit dürfte das Theater im Sommer desselben Jahres erstmals genutzt worden sein. Da vermutlich nur eine Dekoration zur Verfügung stand, ist davon auszugehen, dass zunächst eine Komödie gespielt wurde, wie dies wohl auch in den Anfängen des Theaters Grafeneck der Fall gewesen war. Im November und Dezember 1766 wurde, den Archivalien zufolge, ein weiteres Bühnenbild für die Solitude hergestellt.⁶²² Sehr wahrscheinlich erweiterte man in dieser Zeit den Fundus dahingehend, dass in der nachfolgenden Saison Opera buffa dargeboten werden konnte.

Im Januar 1767 nahm Herzog Carl Eugen zahlreiche Entlassungen unter den renommierten Mitgliedern des Hoftheaters vor und leitete damit eine schrittweise Kostenreduzierung im Bühnenwesen der Hauptresidenz Ludwigsburg ein. Umso mehr investierte er jedoch anderweitig, so entstanden im Herbst desselben Jahres Opernhäuser in Kirchheim und Tübingen, die mit einer Reihe von Aufführungen eingeweiht wurden.⁶²³ Demnach scheint es zunächst weniger zu tatsächlichen Einsparungen als vielmehr zu einer Umverteilung der Mittel von den Haupt- auf die Nebenspielstätten und von der Opera seria auf die Opera buffa gekommen zu sein. Die Wahrnehmung, dass die Entwicklung des ernsten Opernfachs an eine Grenze gestoßen war und das leichtere Genre einen Aufschwung nahm, mag hier hineingespielt haben, des Weiteren der Umstand, dass der Herzog in dieser Zeit seinen Lebensschwerpunkt auf ein Lustschloss, die Solitude, verlagerte. Über die Vorgänge im dortigen Theater während des Jahres 1767 ist nichts bekannt, es sind jedoch Rückschlüsse möglich. In den neu eröffneten Opernhäusern in Kirchheim und Tübingen wurden von Oktober bis Dezember 1767 bereits zehn verschiedene Werke der Opera buffa gespielt, wobei Freiherr von Buwinghausen-Wallmerode in seinem ab dem 2. Oktober jenes Jahres geführten Reisetagebuch nur zwei Uraufführungen verzeichnete.⁶²⁴ Acht Stücke müssen demnach zuvor im Theater Grafeneck, im Schlosstheater Ludwigsburg

⁶²⁰ Colomba erwähnt in seinem Abrechnungsschreiben eine Fahrt in Begleitung von Holzhey und Spindler mit der Stuttgarter Post, HStAS A 21 Bü 624, 31.

⁶²¹ Siehe Klaiber 1970, S. 5.

⁶²² Siehe hierzu S. 208.

⁶²³ Siehe hierzu Kp. II.4.6 und II.4.7.

⁶²⁴ Buwinghausen/Ziegeler 1911, S. 7–23.

oder im Theater Solitude gegeben worden sein. Es spricht also einiges dafür, dass im Sommer 1767 bereits mehrere komische Opern auf dem Spielplan der Solitude standen und dass das Theater rege Nutzung fand.

Über die Aufführungstätigkeit während der Sommersaison des Jahres 1768 unterrichtet das Reisetagebuch.⁶²⁵ Am 10. Juni traf eine größere Hofgesellschaft einschließlich des „Theatre“ im Lustschloss ein, und am darauffolgenden Tag wurde die erste Vorstellung geboten. Man gab *Il filosofo di campagna*, eine Opera buffa, die schon im Jahr zuvor bei den Aufenthalten in Kirchheim und Tübingen auf dem Programm gestanden hatte und nun im Theater Solitude während fünf Wochen sechsmal zur Darstellung kam. Am 6. Juli erfolgte die Uraufführung einer Neuschöpfung aus der Feder Florian Dellers, der Opera buffa *Le contese par amore*. Der Librettist des Werkes ist nicht bekannt, es fand aber offenbar großen Gefallen, denn es kam in der Folgezeit in den württembergischen Nebenresidenzen ausführlich zu Ehren. Auch das vermutlich aus dem vorausgegangenen Sommer bereits bekannte *Il (signor) dottore* wurde zweimal eingebunden. Nach einem zwischenzeitigen Aufenthalt in Grafeneck während des Augusts kehrte die Hofgesellschaft und mit ihr das Theaterpersonal im September wieder auf die Solitude zurück, wo es zu acht Vorstellungen aus dem bekannten Repertoire kam.⁶²⁶ Am 22. September wurde auf der Solitude anlässlich der Ankunft zweier Geschwister des Herzogs die von Jommelli auf einen Text des Hofdichters Gaetano Martinelli komponierte Serenade *L'unione coronata* aufgeführt. Man hatte eigens dafür, wohl aus akustischen Gründen, nahe beim Schloss eine provisorische Bühne in Holz errichtet.⁶²⁷

Im Jahre 1769 sind von Ende April bis Anfang Juli neun Vorstellungen auf der Solitude verzeichnet, darunter die Uraufführung einer Vertonung von *La buona figliuola* nach Goldoni.⁶²⁸ Erneut verbrachte man den August in Grafeneck, wo neben Repertoirestücken die Fortsetzung von *La buona figliuola* unter dem Titel *La buona figliuola maritata* uraufgeführt wurde. Danach fand man sich wieder auf der Solitude ein, wo bis zur Winterpause nochmals vier Darstellungen bekannter Opern erfolgten. Im Jahre 1770 hielt man sich in der ersten Jahreshälfte häufig auf der Solitude auf, ohne dass es zu Opernaufführungen gekommen wäre. Solche veranstaltete man dafür umso ausführlicher beim anschließenden Sommeraufenthalt in Teinach, zu dem eigens ein Opernhaus errichtet worden war.⁶²⁹ Danach wurde von August bis Oktober wieder fleißig auf der Solitude gespielt,

⁶²⁵ Ebd., S. 58 f.

⁶²⁶ Siehe ebd., S. 79 f.

⁶²⁷ Siehe Krauß 1907a, S. 499, 504 und 553, Anm. 13. Die archivalischen Hinweise auf die provisorische Bühne veranlassten Hänle, 1847, S. 89, zu der irrtümlichen Mitteilung, das Theater Solitude sei aus Unzufriedenheit Herzog Carl Eugens mit den akustischen Gegebenheiten niedergerissen und neu errichtet worden. Diese Angabe wird wiederum bei Klaiber 1991, S. 24, und Wenger 1999, S. 45, mit Bezug auf das Jahr 1768 aufgenommen.

⁶²⁸ Siehe Buwingtonhausen/Ziegesar 1911, S. 123–137.

⁶²⁹ Siehe ebd., S. 195–204.

ehe man sich nach Tübingen begab und das Theaterpersonal zu mehreren Vorstellungen im dortigen Opernhaus mitnahm. Auch im Folgejahr 1771 kehrte der Herzog zwischen den Aufenthalten an unterschiedlichen Orten immer wieder auf die Solitude zurück, wo es aber erst im September zu weiteren Operaufführungen kam.⁶³⁰ Danach vermerken die noch bis zum 10. Mai 1773 fortgeführten Aufzeichnungen des Freiherrn von Buwington-Wallmerode keine weitere Operntätigkeit mehr im Lustschloss.

Im Jahre 1769 hatte Carl Eugen, einem länger gehegten Vorhaben folgend, eine eigene Ausbildungsstätte für künstlerisches Personal eingerichtet, die, nach anfänglicher Unterbringung in Ludwigsburg, schließlich in die „Militärische Pflanzschule“ auf der Solitude integriert wurde.⁶³¹ Ab 1772 spielten die Theaterzöglinge zunächst mehrere Male auf der dortigen Bühne, bis sie genügend Erfahrung besaßen, um schrittweise in das Ensemble am großen Opernhaus in Stuttgart aufgenommen zu werden. 1773/74 wurde das Theater Solitude in Zusammenhang mit der vermehrten Nutzung umgebaut und erweitert.⁶³² Am 14. Dezember 1773, dem Jahrestag der Akademie, gaben die Eleven – sehr zur Freude des adeligen Publikums – die erste Musiktheater-Aufführung mit *Li Pittagorici* (Verazi/Boroni), einem Werk, zu dem weder Libretto noch Partitur erhalten sind.⁶³³ Zu demselben Anlass kam im darauffolgenden Jahre die Opéra comique *Le déserteur* (Sedaine/Boroni) zur Darstellung, und am 3. Juli 1775 stand das allegorische Singspiel *L'amour fraternelle* (Uriot/Boroni) auf dem Programm.⁶³⁴

Mit der Rückverlegung der Residenz von Ludwigsburg nach Stuttgart endete die große Zeit der Solitude. Carl Eugen zog auch die Militärakademie nach Stuttgart ab und richtete seinen neuen Sommersitz in Hohenheim ein.⁶³⁵ 1779 ließ der Herzog das Kleine Theater an der Planie in Stuttgart als Alltagsbühne errichten, an der die einheimische Künstlerschar im Weiteren einer regulären Tätigkeit nachging. Zur Ausstattung der neuen Spielstätte wurden Dekorationen unter anderem vom Theater Solitude abgezogen.⁶³⁶ Gemäß einer Verfügung Carl Eugens blieb jedoch die Einrichtung des Hauses erhalten, woraus zu schließen ist, dass es für gelegentliche Nutzungen intakt gehalten werden sollte. Die letzte große Opernveranstaltung auf der Solitude wurde am 22. September 1782 zu Ehren des Großfürsten Paul von Russland, der mit Gattin und Schwiegereltern den württembergischen Hof besuchte, ausgerichtet.⁶³⁷ Man gab *Le delizie campestri o Ippolito e Aricia*, vertont von Johann Rudolf Zumsteeg nach einem Libretto von Mattia

⁶³⁰ Siehe ebd., S. 256–259.

⁶³¹ Siehe Krauß 1907a, S. 533 f.

⁶³² Im Herbst 1773 erhielt der Zuschauerraum des Theaters einen zweiten Rang, im Späthjahr 1774 schuf man einen Anbau zur Aufbewahrung von Ausstattungsstücken, siehe ebd., S. 499.

⁶³³ Siehe hierzu auch Herbsthofer 2015, S. 134 f.

⁶³⁴ Siehe ebd., S. 538.

⁶³⁵ Siehe ebd., S. 541.

⁶³⁶ Siehe S. 187.

⁶³⁷ Siehe Krauß 1907a, S. 549 f.

Verazi. Spätere Aufführungen im weitgehend verwaisten Sittersitz sind nicht dokumentiert. 1785 zeichnete Hofarchitekt Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer (1746–1813) einen Grundrissplan von Schloss Solitude, der vom späteren Hofkupperstecher Gottlieb Friedrich Abel (1763–1820) in den Druck übertragen wurde (Abb. 62, 63). Die Darstellung gibt unter anderem Aufschluss über die Raumaufteilung im Theateranbau und die Disposition der Bühne.⁶³⁸

Die 1794 einsetzenden Kriegsjahre brachten einen zunehmenden Verfall der Gebäude und Gartenanlagen auf der Solitude mit sich.⁶³⁹ Bereits 1788 hatte man begonnen, die Bauten im Garten abzubrechen, ein Vorgang, der 1808 unter König Friedrich I. seinen Abschluss fand. Seit 1817 Domäne, wurde die Solitude ab 1820 verpachtet. Im Zuge dessen wurden die Nebengebäude des Schlosses zum Abbruch ausgeschrieben, da sich jedoch kein Interessent fand, blieben sie erhalten. Das Hauptgebäude wurde mit dem erforderlichen Mindestaufwand weitergepflegt, und da auch eine Wirtschaft eingerichtet wurde, avancierte das Anwesen im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten Ausflugsziel. Zu welchem Zeitpunkt das Theater ausgeräumt und umgenutzt wurde, ist nicht bekannt.

II.4.5.2 Der Dekorationsfundus

Wie bereits erwähnt, bezogen sich die Entwurfszeichnungen, die Innocente Colomba im März und April 1765 für das Theater Solitude anfertigte, auf die Dekoration des Zuschauerraumes.⁶⁴⁰ Diejenigen hingegen, die er in der Zeit von Januar bis April 1766 schuf, dienten zur Vorbereitung eines Bühnenbildes, des ersten, das für das neue Haus entstand. Sehr wahrscheinlich handelte es sich dabei um ein *Zimmer*, das Basiselement eines jeden auf Komödie und Opera buffa ausgerichteten Bühnenfundus. Im November desselben Jahres wurde unter der Leitung Colombas und mit Beteiligung Scottis ein *Garten* für das Theater Solitude hergestellt.⁶⁴¹ Ob der Fundus des Hauses zu diesem Zeitpunkt schon weitere Szenerien umfasste, ist nicht zu ermitteln, es steht jedoch zu vermuten, dass bis zur nachfolgenden Sittersaison ein grundlegender, typologisch ausgerich-

⁶³⁸ Vgl. Anm. 608.

⁶³⁹ Siehe Klaiber 1991, S. 7 f.; Wenger 1999, S. 27 f.

⁶⁴⁰ HStAS A 21 Bü 624, 31.

⁶⁴¹ In einem Brief an Herzog Carl Eugen vom 22. November 1766 gibt Colomba an, dass die bei ihm in Auftrag gegebene Gartendekoration für das Theater Solitude kurz vor der Vollendung stehe, HStAS A 21 Bü 183. Giosué Scotti wiederum erwähnt in einem Abrechnungsschreiben vom 3. Mai 1777, dass er vom 15. November bis zum 11. Dezember 1766 an der Herstellung einer Dekoration für das Theater Solitude und an der Vorbereitung von Opernaufführungen in den beiden Ludwigsburger Theatern beteiligt gewesen sei. Er habe mit den Arbeiten jedoch nur begonnen und sei dann wegen der herzoglichen Reise nach Venedig abberufen worden, HStAS A 21 Bü 625. Möglicherweise entstanden in den nachfolgenden Winterwochen ohne Scottis Beteiligung weitere Dekorationen für das Theater Solitude.

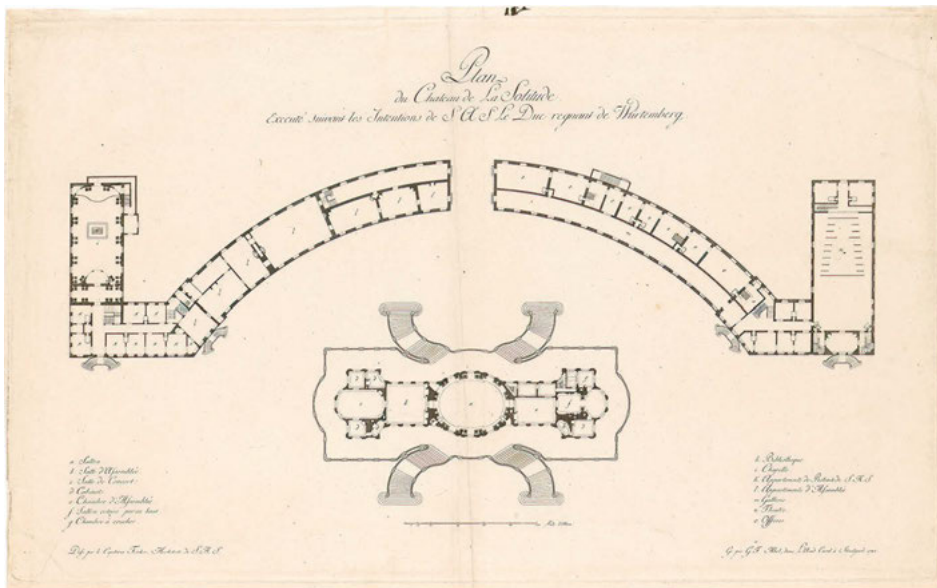


Abb. 62 Gottlieb Friedrich Abel nach Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer: *Plan du Chateau de La Solitude*, Kupferstich, 41,2 × 65,6 cm, 1785. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, A 46924.

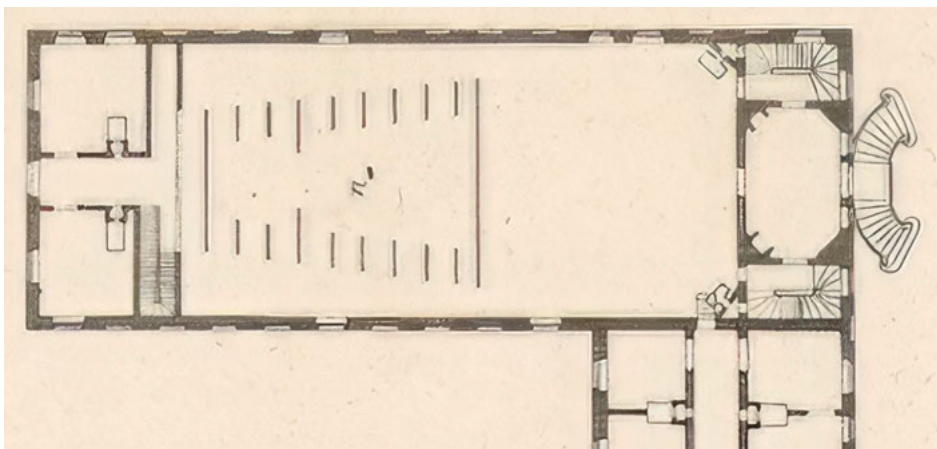


Abb. 63 Gottlieb Friedrich Abel nach Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer: *Plan du Chateau de La Solitude*, Ausschnitt.

teter Bestand angeschafft wurde. Die Vorzeichnungen dazu stammten mit einiger Wahrscheinlichkeit sämtlich von Innocente Colomba. Da Herzog Carl Eugen gewünscht hatte, dass, obwohl zu dieser Zeit Giosué Scotti bereits als Nachfolger im Amt des Dekorationsleiters im Gespräch war und regelmäßig als Vertreter fungierte, Colomba die Innenausstattung des neuen Theaters konzipierte, war

ihm vermutlich nicht minder daran gelegen, dass auch die Bühnenbilder von seinem bewährten Theatralarchitekten entworfen wurden. Für den herzoglichen Geburtstag am 11. Februar 1767 war keine Oper geplant, und in den höfischen Spielstätten standen keine Umbaumaßnahmen an, somit dürfte die Vervollständigung des Bühnenfundus auf der Solitude die letzte Aufgabe gewesen sein, der sich Colomba im Dienste Carl Eugens widmete. Es ist anzunehmen, dass alle erforderlichen Entwürfe vorlagen, als er im März 1767 den württembergischen Hof für immer verließ.⁶⁴² Die Herstellung der Dekorationen könnte zumindest teilweise noch während der sich anschließenden Wochen erfolgt sein.

Mit dem auf der Solitude vorhandenen Dekorationsbestand konnten die zahlreichen Aufführungen von Opera buffa, die bis zum Oktober 1771 durch das Reisetagebuch des Freiherrn von Buwinghamen-Wallmerode dokumentiert sind, sicherlich weitestgehend ausgestattet werden. Als 1773 die Vorstellungen von Theaterzöglingen der Militärakademie auf der Solitude einsetzten und sich das Repertoire wandelte, musste auch der Bühnenfundus erweitert werden. Zu dieser Zeit oblag es Giosué Scotti, neue Dekorationen anzufertigen und die vorhandenen aufzuarbeiten, worin er von den Eleven der Kunstakademie unterstützt wurde.⁶⁴³ Bei Bedarf konnten auch Ausstattungsstücke aus anderen Häusern beigezogen werden.

Im Jahre 1779 erfolgte die Abgabe von Dekorationen an das Kleine Theater an der Planie in Stuttgart. Über diesen Vorgang informiert das bereits erwähnte Konzept Christian Keims, in dem die Bühnenbilder, die dem Opernhaus Tübingen, dem Theater Solitude und dem Schlosstheater Ludwigsburg entnommen werden sollten, mit kurzen Beschreibungen verzeichnet sind.⁶⁴⁴ Von der Solitude sollten folgende Posten überführt werden: Ein *Zimmer*, ein *Zimmer oder Saal mosaïque*, ein *Garten*, ein *Gefängnis*, der *Marcus Platz*, eine *Stadt*, ein *Wald*, sechs Luftfriese und der Hauptvorhang. Die Zusammenstellung spiegelt die Ausrichtung des auf der Solitude gepflegten Repertoires wider. Das *Zimmer* dürfte ein schlichtes, bürgerliches Ambiente verbildlicht haben, der *Saal mosaïque* einen kunstvoll dekorierten Innenraum in einem Adelspalast. Die *Stadt* zeigte vermutlich eine Straße mit einfacher, profaner Bebauung. Zusammen mit dem *Garten* und dem *Wald* bildeten diese Positionen den für Komödie und Opera buffa erforderlichen Grundbestand, der in den ersten Jahren des Spielbetriebs auf der Solitude benötigt und vermutlich noch von Innocente Colomba entworfen worden war. Der *Marcus Platz* hingegen – offenbar eine Umsetzung des auch seinerzeit weithin bekannten Platzes im Zentrum der Stadt Venedig – dürfte im Rahmen einer Inszenierung, in der diese Lokalität gefordert war, angeschafft und im Weiteren als Vertreter der sogenannten *Rue italienne*, eines Platzes mit vornehmer

⁶⁴² Siehe hierzu auch S. 88.

⁶⁴³ Siehe Krauß 1907a, S. 546.

⁶⁴⁴ HStAS A 21 Bü 540. Siehe hierzu S. 187.

Bebauung, für gehobene Sujets genutzt worden sein.⁶⁴⁵ Auch das *Gefängnis* zeugt davon, dass das gespielte Repertoire spätestens seit der Aufnahme des Schulungsbetriebs für den künstlerischen Nachwuchs in das heiter-seriöse Zwischenfach hineinreichte. Repräsentiert wurde dieses durch die französische Opéra comique, die sich in den 1770er Jahren am württembergischen Hof zunehmender Beliebtheit erfreute. Im Unterschied zur Opera buffa werden in dieser Werkgattung die Dialoge zwischen den Arien nicht als gesungene Rezitative, sondern als Sprechtext vorgetragen. Die Handlung ist vorwiegend im bürgerlichen Milieu angesiedelt und sentimentaler Natur.⁶⁴⁶ Als prominentes Beispiel hierfür ist der Dreiakter *Le déserteur* (Sedaine/Boroni) zu nennen, der am 14. Dezember 1774 im Theater Solitude uraufgeführt wurde. Zu diesem Anlass schuf Giosué Scotti, einem erhaltenen Dekorationskonzept zufolge, eine *Gefängnisszenerie* mit praktikabler Treppe, die dann im Fundus verblieb.⁶⁴⁷ Besagtem Konzept ist des Weiteren zu entnehmen, dass zur Darstellung der *Place publique*, die als Spielort des dritten Aktes angegeben ist, die im Hause bereits vorhandene *Piazza S. Marco* genutzt wurde – dieses Bühnenbild muss demnach für das im Vorjahr gebotene Schauspiel *Le marchand de Smyrne* geschaffen worden sein.⁶⁴⁸ Auf die lange Zeit genutzte *Piazza S. Marco* werden wir noch in anderen Zusammenhängen zurückkommen.⁶⁴⁹

Die 1779 zur Abgabe an das Kleine Theater Stuttgart vorgesehenen Posten dürften den größten Teil der Bühnenausstattung des Theaters Solitude ausgemacht haben, wir wissen jedoch noch von der Existenz weiterer Stücke, die offenbar zunächst vor Ort verbleiben sollten.⁶⁵⁰ Es steht zu vermuten, dass in den nachfolgenden Jahren auch diese Restbestände schrittweise transferiert wurden, bis im September 1803 – das Kleine Theater an der Planie war inzwischen abgebrannt – die letzte auf der Solitude noch vorhandene Szenerie den Weg ins Stuttgarter Reithaus theater fand.⁶⁵¹ Bühnenbildelemente aus dem verlassenen Sommersitz könnten auch, direkt oder auf Umwegen, ins Schlosstheater Ludwigsburg gelangt sein, nachdem im Jahre 1802 der dortige Spielbetrieb wieder eingesetzt hatte. Ob sich im erhaltenen Ludwigsburger Fundus Stücke befinden, die von der Solitude stammen, bedarf im Folgenden der Prüfung.

⁶⁴⁵ Siehe hierzu auch S. 343.

⁶⁴⁶ Zu Geschichte und Werkform der Opéra comique siehe Schneider 1984, S. 107–116; Schneider/Wild 1997; Betzwieser 2002.

⁶⁴⁷ HStAS A 21 Bü 957, 166.

⁶⁴⁸ Das Stück wurde am 17. Februar 1773 im Anschluss an das Lustspiel *La chasse de Henrie IV.* gegeben, siehe Krauß 1907a, S. 537; Hartmann/Nägele 2000, S. 88. Es beruhte vermutlich auf Carlo Goldonis *L'Impresario di Smirna*, in dem als erster Szenenort ein Stadtplatz in Venedig angegeben wird. Die im Theater Solitude hierfür eingesetzte Bühnenbildversion war offenbar der *Piazza S. Marco* nachempfunden.

⁶⁴⁹ Siehe S. 227 und S. 350.

⁶⁵⁰ Scotti hatte beispielsweise für *L'amour fraternel* (UA: 3. Jun. 1774) einen Triumphbogen mit Prospekt und Monument hergestellt (siehe Krauß 1907a, S. 538), der sich 1779 noch im Fundus des Theaters Solitude befunden haben dürfte.

⁶⁵¹ StAL E 18 I Bü 180, 1 und 2.

II.4.6 Opernhaus Kirchheim

II.4.6.1 Bau und Nutzung

Das im 16. Jahrhundert als Teil einer Landesfestung errichtete Schloss Kirchheim diente dem württembergischen Herrscherhaus ab dem späten 17. Jahrhundert vorwiegend als Witwensitz. Als Carl Eugen die Regierung antrat, residierte in Kirchheim die Witwe Herzog Eberhard Ludwigs, Johanna Elisabetha, geborene Prinzessin von Baden-Durlach.⁶⁵² Mit ihrem Tod im Jahre 1757 stand die zum geräumigen Wohnschloss ausgebaut Renaissanceanlage Carl Eugen uneingeschränkt zur Verfügung. Da der Ort nahe beliebter Jagdreviere gelegen war, besuchte ihn der Herzog nun zuweilen während der herbstlichen Hirschbrunst.⁶⁵³

1767 plante Carl Eugen einen längeren Aufenthalt in Begleitung des Hofstaats in Kirchheim. Mittlerweile waren ihm Oper und Ballett während seiner Landpartien zum unverzichtbaren Vergnügen geworden, und so sollte wie in Grafeneck und auf der Solitude auch in Kirchheim eine entsprechende Spielstätte entstehen.⁶⁵⁴ Bereits unter Herzog Eberhard Ludwig hatte man in der westlich des Schlosses gelegenen Hofgärtnerei eine kleine „ComoediantenEinrichtung“ geschaffen, die jedoch seit längerem nicht mehr vorhanden war.⁶⁵⁵ Das Gebäude war verpachtet und wurde als Viehstall und Futterhaus genutzt. Im September 1767, kurz vor dem geplanten Hoflager, ließ Herzog Carl Eugen die Hofgärtnerei zum Opernhaus umgestalten. Für die Baumaßnahmen und die Bühnentechnik zeichnete Christian Keim, für die Innendekoration Giosué Scotti verantwortlich.⁶⁵⁶ Letzterer erhielt am 28. September 1767 aus der Kirchheimer Oberamtskasse 100 Gulden ausbezahlt. Nach Abschluss des Projekts reisten Keim und Scotti nach Tübingen, um dort ein weiteres Theater einzurichten.

Im Graphikbestand des Museums Ludwigsburg liegt eine lavierte Federzeichnung (Abb. 64) vor, die den Schriftzug „Teatro di Kirchheim“ trägt und mit großer Wahrscheinlichkeit von Giosué Scotti gefertigt wurde.⁶⁵⁷ Sie vereinigt den Grundriss des Hauses und einen Längsschnitt in einer Darstellung. Wir erkennen die glockenförmige Anlage des Zuschauerraums, die der des Ludwigsburger Schosstheaters ähnlich ist, und Treppenanlagen zu beiden Seiten. Der Wandaufriß zeugt von einer durchaus aufwendigen Gestaltung und lässt erkennen, dass Herzog Carl Eugen, kurze Zeit nach den erheblichen Kostenreduktionen im Bühnenwesen der Hauptresidenz, gewillt war, die eingesparten Gelder zumindest

⁶⁵² Siehe Reichelt 2006, S. 378 f.

⁶⁵³ Siehe ebd., S. 380 f.

⁶⁵⁴ Eine ausführliche Darstellung der Geschichte des Kirchheimer Opernhauses unter Berücksichtigung von Archivalien im Hauptstaatsarchiv Stuttgart und im Stadtarchiv Kirchheim liefert Bidlingmaier, 1991, S. 89–101.

⁶⁵⁵ HStAS A 249 Bü 1223.

⁶⁵⁶ Siehe Bidlingmaier 1991, S. 89.

⁶⁵⁷ Museum Ludwigsburg, Inv.-Nr. 515. Erwähnt bei Bidlingmaier 1997, Anm. 40.

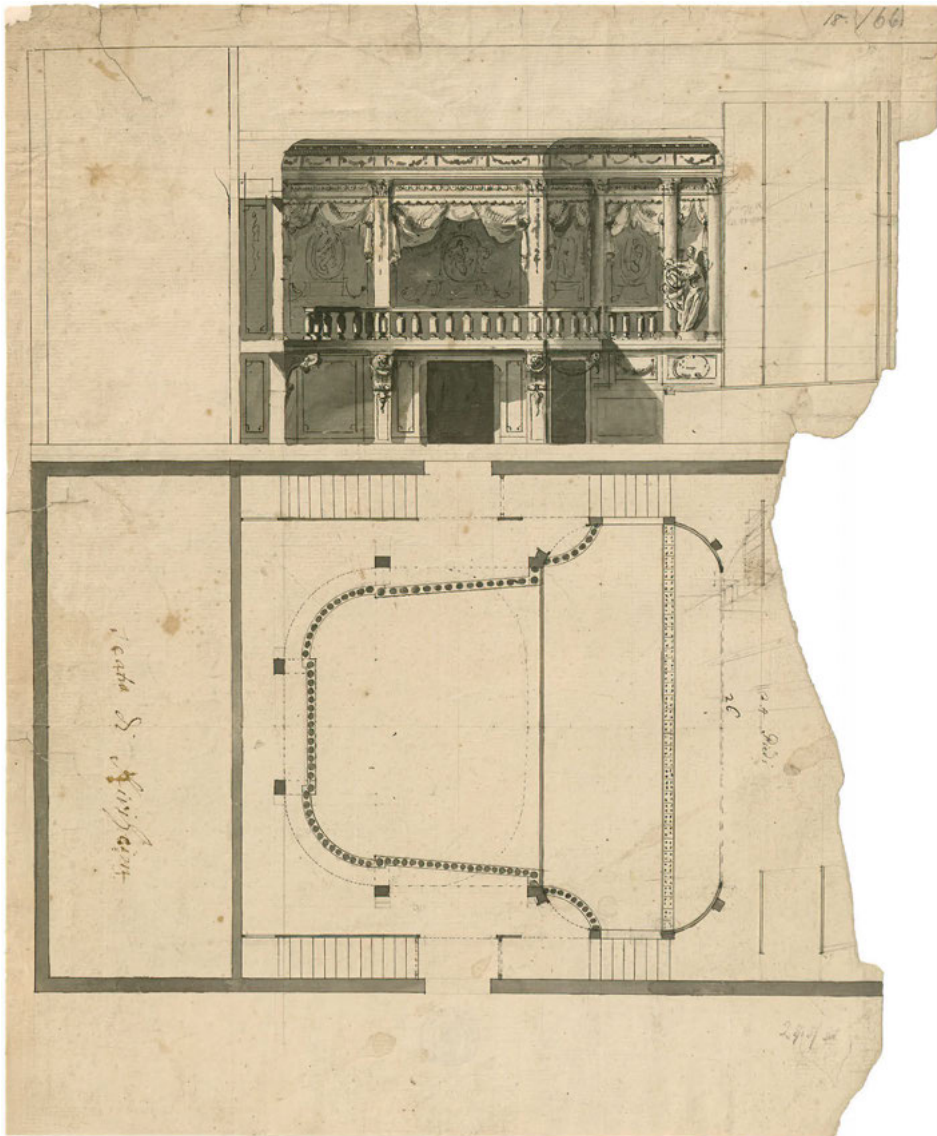


Abb. 64 Giosué Scotti: *Teatro di Kirchein*, Grundriss und Längsschnitt, Feder, laviert. Ludwigsburg, Ludwigsburg Museum, 515.

teilweise in seinen Nebenresidenzen zu investieren. Im unteren Bereich des zweigeschossigen Aufbaus erscheinen Wandfelder mit Schmuckrahmen, zwei Türöffnungen sowie drei in den Raum gerückte, mit Löwenkopfkonsolen gezielte Pilaster, auf denen eine Galerie aufruht. Diese wiederum ist mit einer Balustrade versehen und weist von Pilastern und Säulen flankierte sowie von Vorhängen überfangene Logen auf. Die Rückwände der Logen tragen hochovale Medaillons

mit Figurendarstellungen, unterfangen von geschwungenen, vermutlich ebenfalls in Malerei auszuführenden Postamenten. Die Pilaster und Säulen weisen korinthische Kapitelle auf und stützen ein Gebälk mit Girlandenfries. Die Zeichnung ist – vermutlich aufgrund einer Beschädigung – rechtsseitig unregelmäßig beschnitten, weshalb in der Darstellung nur noch der vordere Teil der Bühne zu sehen ist. Im Grundriss erkennt man die vorderste rechte und die beiden vorderen linken Kulissengassen, im Wandaufriß die ersten drei Kulissenpositionen. Von besonderem Interesse sind zwei Maßeintragungen: Die Breite der Bühnenöffnung wird mit 26 Fuß (ca. 7,43 m), der Abstand zwischen den beiden vorderen Kulissen mit 24 Fuß (ca. 6,86 m) angegeben. Wir entnehmen daraus, dass das Kirchheimer Theater ein gutes Stück kleiner war als das Ludwigsburger Schlosstheater, in dem die Breite der Bühnenöffnung mit ca. 10,20 m und der Abstand zwischen den vorderen Kulissen mit ca. 8,20 m gemessen werden können. Da auch die Höhenmaße der beiden Bühnen in einem entsprechenden Verhältnis zueinander gestanden haben dürften, kann wiederum geschlossen werden, dass aus Kirchheim stammende Kulissen und Prospekte bei einer Übernahme nach Ludwigsburg vergrößert werden mussten. Die Maßangaben zum Kirchheimer Theater stellen wertvolle Hinweise hinsichtlich der räumlichen Gegebenheiten in den Nebenspiellstätten Herzog Carl Eugens dar. Es ist davon auszugehen, dass die Bühnen in Grafeneck, auf der Solitude und in Teinach ähnliche Dimensionen aufwiesen.

Über die erste Bespielung des Kirchheimer Opernhauses unterrichtet uns wiederum das Reisetagebuch des Freiherrn von Buwিংhausen-Wallmerode.⁶⁵⁸ Am 30. September 1767 traf der Herzog in Kirchheim ein, am Folgetag nahmen der Hofstaat und das „Theatre“ dort Quartier. Am 2. Oktober erfolgte die Eröffnung des Theaters mit Niccolò Jommellis komischer Oper *Il matrimonio per concorso* (UA: 4. Nov. 1766, SLu). Das Stück wurde dann im Verlauf des Hoflagers noch viermal wiederholt. Des Weiteren spielte man viermal *Il filosofo di campagna*, dreimal *Il ratto della sposa* sowie jeweils einmal *La serva scaltra*, *Lo spirito di contraddizione* und *Il governatore di Malmantile*. Außerdem gab man zweimal „das neue Pastorelle von Mrs. Jomelli“, wobei es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um *La critica della Musica* handelte, ein Singspiel, das einige Wochen später in Tübingen wiederholt wurde.⁶⁵⁹ An drei Abenden wurde die Operndarbietung durch Ballett ergänzt: Erwähnt werden das *Harlequins-Ballett*, *Die Baurenhochzeit* und das „Ballett vom Durand“.

Während des Kirchheimer Hoflagers im Oktober 1767 konnte also bereits zwischen sieben komischen Opern gewählt werden, die sich aufgrund ihrer Thematik und überschaubarer szenischer Erfordernisse für die Aufführung im Rahmen einer Landpartie eigneten. Eine von ihnen wurde in Kirchheim vermutlich

⁶⁵⁸ Buwিংhausen/Ziegesar 1911, S. 7–12.

⁶⁵⁹ Siehe ebd., S. 23, sowie Anm. 558 dieser Arbeit.

zum ersten Mal gegeben, alle anderen müssen zuvor im Theater Grafeneck, im Schlosstheater Ludwigsburg oder im Theater Solitude eingeführt worden sein.

Zur Hirschbrunst des Jahres 1771 verzeichnete Freiherr von Buwington-Wallmerode einen weiteren Aufenthalt des Hofes in Kirchheim.⁶⁶⁰ Dieses Mal kamen im Opernhaus viermal *Lo spirito di contradizione*, dreimal *Il filosofo di campagna* und einmal *Il ratto della sposa* zur Darstellung, also drei Opere buffe, die man bereits 1767 hier geboten hatte. Hinzu traten mit *Il dottore* und *Le contese par amore* Stücke, die in den Jahren davor auf der Solitude neu erschienen waren. Weitere Angaben zu Operaufführungen in Kirchheim finden sich nicht. 1775 und 1784 kam Herzog Carl Eugen jeweils in Begleitung einer kleinen Hofgesellschaft und ohne Theaterpersonal hierher⁶⁶¹ – sein Interesse an der Bühnenkunst hatte zu dieser Zeit bereits deutlich nachgelassen.

Die Aufsicht über das Kirchheimer Opernhaus führte der Gärtner Johann Michael Kerner, der auch von 1769 bis 1794 Pächter des Schlossgartenareals war. Er machte sich nach Ausweis diverser Zeugnisse vorbildlich um den Erhalt des Gebäudes und seiner Ausstattung verdient und zeigte insbesondere bei einigen schweren Hagelunwettern großen Einsatz.⁶⁶² In den 1790er Jahren mussten infolge von Sturmschäden mehrfach Reparaturen vorgenommen werden. Nachdem Herzog Carl Eugen 1793 verstorben war, wurde Schloss Kirchheim seiner Gattin Franziska als Witwensitz zugewiesen. Da sie der Bühnenkunst wenig Interesse entgegenbrachte, hatte sie für das Theater keine Verwendung und nutzte den anbei noch vorhandenen Stall zur Unterbringung von Geflügel. 1796 wurde das inzwischen stark baufällige Gebäude abgerissen.⁶⁶³

II.4.6.2 Der Dekorationsfundus

Zur Bühnenausstattung, die im Theater Kirchheim eingesetzt wurde, finden sich nur wenige archivalische Hinweise. In seinem Pachtgesuch, das Gärtner Kerner im Jahre 1769 an die Hofverwaltung richtete, führt er an, dass er sich in den vorausgegangenen zwei Jahren um das „OpernHauß samt Decorationen“ gekümmert habe.⁶⁶⁴ Demnach muss es vor Ort einen stehenden Fundus gegeben haben, ebenso wie dies in den Häusern in Grafeneck, auf der Solitude und in Tübingen der Fall war. Da Herzog Carl Eugen bei der Einrichtung der Nebentheater sicherlich von einer längerfristigen Nutzung ausging, war die Anschaffung eines Grundbestandes an Szenerien auch durchaus sinnvoll. Zwar konnten Dekorationen unter den Hofbühnen ausgetauscht werden, die Transporte und die teilweise erforderlichen Umarbeitungen waren jedoch zeit- und kostenaufwendig

⁶⁶⁰ Siehe ebd., S. 259–266.

⁶⁶¹ HStAS A 249 Bü 1223; StadtA Ki A 39.

⁶⁶² Siehe Bidlingmaier 1991, S. 98 f.

⁶⁶³ Siehe ebd., S. 100.

⁶⁶⁴ HStAS A 249 Bü 1223.

und belastend für das Material. So dürfen wir davon ausgehen, dass Herzog Carl Eugen auch für das Theater Kirchheim die typischen Szenenbilder der Opera buffa wie *Zimmer, Saal, Stadt, Garten, Wald*, gegebenenfalls auch *Ländliche Gegend* anfertigen und unter Hinzunahme einiger im Stuttgarter Opernhaus entbehrlicher Stücke eine angemessene Ausstattung zusammenstellen ließ.

Ein weiterer archivalischer Hinweis ermöglicht Rückschlüsse auf den Kirchheimer Dekorationsbestand: Am 15. Dezember 1777 kam im Opernhaus Stuttgart die opéra comique *Tom Jones* zur Aufführung. Es liegt ein Kostenvoranschlag zu den Restaurierungen und Umarbeitungen vor, die an den ausgewählten Dekorationsteilen durchzuführen waren.⁶⁶⁵ Für das zweite Szenenbild sollten die Kulissen der sogenannten *Alten Elyseischen Gefilde*⁶⁶⁶ verwendet werden und dazu „der Prospekt von dem Kirch-Theatre“, der zu diesem Anlass vergrößert werden sollte. Es befanden sich also zum damaligen Zeitpunkt noch Dekorationen im Kirchheimer Opernhaus. Die zweite Szene von *Tom Jones* erfordert eine Baumallee in einem vornehmen Garten, wobei im Hintergrund eine Landschaft mit weiteren Alleen und einem Herrenhaus zu sehen sein soll. Der Prospekt aus Kirchheim muss diesen Vorgaben in gewisser Weise entsprochen haben, um hier zum Einsatz kommen zu können. Aus der genannten Notiz ist des Weiteren zu schließen, dass zu dieser Zeit bei Bedarf Dekorationen aus den Häusern der Nebenresidenzen, die nicht mehr in Benutzung waren, ins Stuttgarter Opernhaus gebracht und auf die dortige, wesentlich größere Bühne formatiert wurden. Diese Information ist in Zusammenhang mit der Zuordnung der im Ludwigsburger Fundus erhaltenen *Weinberggegend* von Interesse. Über den Verbleib der übrigen zum Kirchheimer Bestand gehörigen Dekorationen ist nichts zu ermitteln.

II.4.7 Opernhaus Tübingen

II.4.7.1 Bau und Nutzung

Vom 28. Oktober bis zum 3. Dezember des Jahres 1767 hielt sich Herzog Carl Eugen mit seinem Hofstaat in Tübingen auf.⁶⁶⁷ Der Besuch diente in erster Linie einer Visitation der Universität, deren Rektorenamt sich der Herzog als erster württembergischer Regent übertragen ließ, sowie der Kontaktpflege mit den Honoratioren der Stadt.⁶⁶⁸ Das Verhältnis des protestantischen Tübingen zu seinem als tyrannisch und unmäßig verschwenderisch bekannten Landesherrn gestaltete sich durchaus problematisch, so hatte Carl Eugen drei Jahre zuvor den Amtmann Huber, der sich gegen eine unrechtmäßige Steuer aufgelehnt hatte, auf dem Hohenasperg inhaftiert. Die Jahre ungehemmter fürstlicher Willkür

⁶⁶⁵ HStAS A 21 Bü 959, 98.

⁶⁶⁶ Zum Bühnenbild *Alte Elyseische Gefilde* siehe Kp. III.1.5.2.

⁶⁶⁷ Zum Verlauf des Aufenthaltes siehe Buwingtonhausen/Ziegeler 1911, S. 12–23.

⁶⁶⁸ Siehe hierzu Forderer 1942, S. 35.

waren jedoch vorüber, und Carl Eugen bemühte sich durch Zugeständnisse um ein besseres Ansehen in Tübingen. In gleicher Weise war der Magistrat bestrebt, den Herzog würdig zu empfangen und gewogen zu stimmen, wobei die enorme Summe, die der fürstliche Aufenthalt die Stadt letztendlich kosten sollte, in den Rechnungsakten mit einiger Süffisanz kommentiert wurde. Man vermerkte, der Herzog habe „geruht mit einem ansehnlichen und nombreusen Hofstaat 5 Wochen lang allhier in dem Collegio zu sejourneren und sowohl mit Jagen als auch mit Visitierung der Universität sich zu divertieren“.⁶⁶⁹ Die hohen Gäste hatten demnach im sogenannten Collegium illustre, einer 1559 von Herzog Christoph gegründeten Ausbildungsanstalt für junge Adelige, logiert.⁶⁷⁰

Neben den politischen Pflichten widmete sich Carl Eugen ausführlich den gewohnten Vergnügungen, so fuhr er tagsüber zumeist mit der Kutsche zur Jagd in den angrenzenden Schönbuch und lud abends ein ausgewähltes Publikum zu Konzerten, Bällen und weiteren gesellschaftlichen Vergnügungen. Mit nichts war der Glanz seiner fürstlichen Hofhaltung jedoch besser zu demonstrieren als mit der von ihm so intensiv gepflegten Bühnenkunst. So hatte der Herzog im Vorfeld verfügt, dass Tübingen anlässlich seines Besuchs ein Opernhaus erhalten sollte. Man schuf hierzu keinen Neubau, sondern richtete die Bühne im Reithaus des Collegium illustre ein.⁶⁷¹ Das Gebäude war 1669 auf einem vor der Stadt gelegenen, als „Blaichin“ bezeichneten Gelände errichtet worden. Es war 150 Schuh (42,9 m) lang, 46 Schuh (13,16 m) breit und ohne das Dach 15 Schuh (4,29 m) hoch, besaß ein 10 Schuh (2,59 m) hohes Portal und innen ein Vorzimmer. Nur eine Seite, die das Reithaus mit der angrenzenden Rennbahn gemeinsam hatte, war von Stein gebaut. Bei der Umwandlung des Gebäudes in ein Opernhaus erhielten nun die drei übrigen Seiten „starke Einbauten“, ansonsten dürften kaum Änderungen erforderlich gewesen sein, sodass das Augenmerk auf die bühnentechnische Einrichtung und die dekorative Ausgestaltung gelegt werden konnte.⁶⁷² Maschinist Christian Keim und Theatermaler Giosué Scotti, die unmittelbar zuvor das Opernhaus in Kirchheim realisiert hatten, führten auch in Tübingen innerhalb weniger Wochen die erforderlichen Arbeiten aus.⁶⁷³

Am 30. Oktober 1767 wurde die neue Spielstätte mit Dellers *Lo spirito di contradizione*, einer bereits mehrfach in Grafeneck und Kirchheim gegebenen

⁶⁶⁹ Zitiert nach Rauch 2007, S. 2.

⁶⁷⁰ Zu Funktion und Geschichte des Tübinger Collegium illustre siehe Willburger 1911, S. 1–33.

⁶⁷¹ Die Umstände des Theatereinbaus und die architektonischen Gegebenheiten schildert Forderer, 1942, S. 35 f.

⁶⁷² Forderer, 1942, S. 36, vermutet, für den Umbau des Reithauses sei Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer, Baumeister der Schlösser in Hohenheim und Scharnhausen, verantwortlich gewesen, führt hierfür jedoch keine Belege an.

⁶⁷³ Siehe hierzu auch S. 212. Freiherr von Buwিংghausen-Wallmerode erwähnt in seinem Reisetagebuch, das Tübinger Reithaus sei zum Theater umgestaltet worden, während sich der Hof in Kirchheim aufhielt (30. September bis 27. Oktober 1767), Buwিংghausen/Ziegesar 1911, S. 13.

opera buffa, eröffnet.⁶⁷⁴ Anderntags folgte eine Wiederholung von Jommellis *Il matrimonio per concorso*, und am 4. November, dem stets glanzvoll begangenen Karlstag, wurde ein erster Höhepunkt mit der Uraufführung von Jommellis Neuschöpfung *Il cacciatore deluso* gesetzt.⁶⁷⁵ In den fünf nachfolgenden Wochen wurden vier weitere Stücke aus dem Repertoire teilweise mehrfach wiederholt, sodass man bis zur Abreise der Hofgesellschaft auf 26 Vorstellungen kam – ein beeindruckender Einstand für den neuen Musentempel. Die Begeisterung vor Ort war jedoch nicht ungeteilt, so suchte man von Seiten des Evangelischen Stiftes, mit dessen Erziehungszielen der höfische Bühnenzauber natürlich kaum zu vereinbaren war, die Stipendiaten durch zahlreiche Verordnungen von der Teilnahme am unwürdigen Treiben im Opernhaus fernzuhalten.⁶⁷⁶

In den Jahren 1768 und 1769 scheint das Tübinger Theater geruht zu haben, um dann anlässlich eines erneuten Besuches Carl Eugens in der Universitätsstadt 1770 wiederbelebt zu werden. Zwischen dem 25. Oktober und 16. November fanden immerhin fünf Aufführungen bereits bekannter Stücke statt.⁶⁷⁷ 1772 gab es im Opernhaus eine Komödienaufführung und 1773 ein großes Konzert, danach scheint es nur noch zu gelegentlichen Nutzungen gekommen zu sein.⁶⁷⁸ Gespielt wurde ausschließlich, wenn der Herzog in der Stadt war. Dessen Interesse an der Tübinger Universität war jedoch mit Gründung der Karlsschule, deren Verlegung nach Stuttgart und letztendlich deren Erhebung zur Universität 1781 zunehmend geschwunden, ebenso wie seine persönliche Teilnahme am Bühnenwesen. Als 1779 Dekorationen für das Kleine Theater an der Planie in Stuttgart benötigt wurden, belieh man unter anderem das Tübinger Haus.⁶⁷⁹ In Röders 1791 veröffentlichtem *Geographischem Statistisch-Topographischem Lexikon von Schwaben* ist zu lesen, das Tübinger Theater werde nur „höchst selten gebraucht“.⁶⁸⁰ 1792 beriet man sich darüber, die Universitätsbibliothek in dem Gebäude unterzubringen, was jedoch verworfen wurde.⁶⁸¹ 1801, inzwischen war der schauspielbegeisterte Herzog Friedrich II. an der Regierung, ging noch eine Aufführung von Shakespeares *Julius Caesar* über die Tübinger Bühne. Im Sommer 1802 brach man das Opernhaus ab und verkaufte das Material. Der Erlös ging an die fürstliche Rentkammer und an den Kirchenrat.

⁶⁷⁴ Zu den Theateraufführungen, die im Herbst 1767 in Tübingen gegeben wurden, siehe ebd., S. 13 f.

⁶⁷⁵ *Il cacciatore deluso* wurde demnach nicht, wie beispielsweise bei Forderer 1942, S. 37, und Rauch 2007, S. 1, angegeben, zur Eröffnung des Tübinger Opernhauses gespielt, vielmehr hatte man Aufführungen zweier bereits bekannter Stücke vorangestellt.

⁶⁷⁶ Siehe Forderer 1942, S. 37 f.

⁶⁷⁷ Siehe Buwington/Ziegesar 1911, S. 223–233.

⁶⁷⁸ Siehe Forderer 1942, S. 38.

⁶⁷⁹ HStAS A 21 Bü 540. Siehe hierzu S. 187.

⁶⁸⁰ Röder 1792, Sp. 784.

⁶⁸¹ Siehe Forderer 1942, S. 38.

Unter den Akten zum höfischen Bühnenwesen findet sich eine Inventarliste, die mit der Überschrift „Consignatio der Dekorationen so auf dem herzogl. Theater in Tübingen verblieben sind“ versehen ist.⁶⁸² Das Schriftstück trägt weder Signatur noch Datum, gehört jedoch zu einem Konvolut von Verwaltungsschreiben, die im Juni 1779 verfasst wurden und den künftigen Bühnenbetrieb am Kleinen Theater Stuttgart betreffen. Die Einordnung in diesen Aktenbestand lässt darauf schließen, dass die Liste in Zusammenhang mit der Planung des Transfers von Dekorationen an das Kleine Theater erstellt wurde. Folgende Positionen werden aufgeführt: Ein *Zimmer*, ein *Saal*, ein *Wald* (vormals *Elysische Felder*), eine *Stadt*, ein *Garten*, 6 Kulissen eines *Gartens*, nebst einem Vorhang von „Grot de Verdure“, 2 Szenen eines *Porto di mare*, 8 Luft-Friese, ein vorderer Vorhang am Portal, ein Vorhang mit Landschaft, der zum *Wald* gebraucht wird. Demnach war auch in Tübingen, analog zum Ludwigsburger Schlosstheater und zum Theater Solitude, das typologische Grundrepertoire *Zimmer*, *Saal*, *Garten*, *Stadt* und *Wald* vorhanden, ergänzt um einige Stücke, die offenbar aufgrund besonderer szenischer Anforderungen hinzugekommen waren. Die vier erstgenannten Bühnenbildtypen wurden in Tübingen vermutlich durch Neuankäufe vertreten, die in der Anfangszeit des Hauses angeschafft worden waren. Als Waldszenerie verwendete man hingegen zwölf ältere Kulissen *Elysischer Gefilde* in Verbindung mit einem Landschaftsprospekt – mit der Frage nach der Provenienz dieser Stücke werden wir uns noch befassen.⁶⁸³ Die sechs Kulissen eines weiteren *Gartens* und der Prospekt zu einer *Grotte*, aus denen man eine Naturszenerie komponiert hatte, dürften dem Bestand des Stuttgarter Opernhauses entnommen worden sein, desgleichen die beiden Kulissen eines *Porto di mare*. Die Formulierung „so auf dem herzogl. Theater in Tübingen verblieben sind“, lässt darauf schließen, dass sich zur Zeit der regen Nutzung des Hauses in den Jahren 1767 und 1768 noch weitere Bühnenbilder vor Ort befunden hatten, die zwischenzeitig anderweitig benötigt und daher abgezogen worden waren.

Am 6. September 1779 verfasste Hofmaschinist Keim das bereits mehrfach erwähnte Konzept, in dem die zum Transfer an das neue Stuttgarter Haus vorgesehenen Bühnenbilder aufgeführt sind.⁶⁸⁴ Von Tübingen sollten die beiden *Zimmer*, die *Stadt*, der *Wald* und die *Grotte de Verdure* abgegeben werden, wobei aus dem Text zu erschließen ist, dass sich die Stücke bereits in Stuttgart befanden und nun aufgearbeitet werden sollten.⁶⁸⁵ Die Kulissen zweier Dekorationen bedurften einer Erhöhung, woraus zu schließen ist, dass die Bühne des Tübinger

⁶⁸² HStAS A 21 Bü 959, 58.

⁶⁸³ Siehe S. 241.

⁶⁸⁴ HStAS A 21 Bü 540.

⁶⁸⁵ Zur Walddekoration ist Folgendes vermerkt: „...es könnte aber der vordere Vorhang, so auch von Tübingen mitgebracht worden, und Garten oder Landschaft vorstellt, hier zu gerichtet (werden)“.

Theaters etwas kleiner war als die der Stuttgarter Alltagsspielstätte. Vermutlich wurden die wenigen Stücke, die noch im Tübinger Fundus verblieben, in der Folgezeit ebenfalls nach Stuttgart transportiert. Als Herzog Friedrich 1801 eine Aufführung von Shakespeares *Julius Caesar* in Tübingen ausrichten ließ, müssen die hierzu benötigten Dekorationen anderweitig entliehen worden sein. Sollten beim Abbruch des Hauses im Sommer 1802 noch Ausstattungsstücke vor Ort vorhanden gewesen sein, könnten diese in das Kleine Theater Stuttgart oder in das zu dieser Zeit neu belebte Schlosstheater Ludwigsburg gelangt sein. Zu prüfen ist, ob die im heutigen Ludwigsburger Fundus erhaltenen Bühnenbilder *Elysische Gefilde* und *Straßenbild* mit den ehemals im Tübinger Theater befindlichen Dekorationen gleichen Themas in Verbindung gebracht werden können.

II.4.8 Opernhaus Teinach

Vom 5. Juli bis zum 2. August des Jahres 1770 hielt sich Herzog Carl Eugen zur Sommerfrische im Kurbad Teinach auf. Im Reisetagebuch ist hierzu Folgendes vermerkt: „Nachdem sich der Herzog vorgenommen hatte, den Deinacher Sauerbrunnen ein wenig besser in Ruf und Aufnahme zu bringen, so wurde heuer beschlossen, statt der alljährlichen Reise nach Graveneck, heuer nach Deinach zu gehen.“⁶⁸⁶ Ein herzoglicher Aufenthalt stellte für einen Kurort wie Teinach einen beträchtlichen Wirtschaftsfaktor dar. Mit dem Regenten reisten 326 geladene Mitglieder des Hofadels an, die im Reisetagebuch namentlich genannt werden.⁶⁸⁷ All diese Personen mussten untergebracht und verköstigt werden – etliche von ihnen logierten außerhalb der in herzoglichem Besitz befindlichen Gebäude –, und auch Handwerk und Gewerbe erhielten durch die vielfältigen Bedürfnisse der hohen Herrschaften zusätzliche Aufträge.

Teinach zählte seit dem 17. Jahrhundert zu den beliebtesten Heilbädern der württembergischen Herzöge.⁶⁸⁸ Eberhard Ludwig ließ dort um 1700 ein Sommerpalais errichten und leistete sich 1714 auch ein Theater, das jedoch offenbar nicht dauerhaft genügte – 1724 wurde eine neue Spielstätte in das damalige Reithaus eingebaut.⁶⁸⁹ Carl Eugen besuchte den Schwarzwaldort bereits als junger Regent im Jahre 1746 zusammen mit seiner Gattin Elisabeth Fiederike Sophie. 1764 fasste der Herzog einen längeren Besuch in Teinach ins Auge und ließ aus diesem Grund den Zustand des Theaters von einem Sachverständigen untersuchen.⁶⁹⁰ Das Ergebnis fiel ungünstig aus, und so wurde der Plan zu einem Neubau gefasst. 1767 beriet man sich über eine passende Stelle. Doch erst als sich 1770 der herzogliche Sommeraufenthalt konkretisierte, wurde das Vorha-

⁶⁸⁶ Buwিংhausen/Ziegesar 1911, S. 190.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 190–194. Vgl. auch Greiner 1986, S. 18.

⁶⁸⁸ Vgl. Greiner 1986, S. 14–23.

⁶⁸⁹ Siehe Krauß 1907b, S. 381 und 390.

⁶⁹⁰ Siehe Krauß 1907a, S. 500.

ben umgesetzt. Das neue Opernhaus war 136 Schuh (38,96 m) lang, 50 Schuh (14,32 m) breit sowie 30 Schuh (8,59) hoch und war in Holz errichtet. Die dekorative und bühnentechnische Ausstattung besorgten erneut Giosué Scotti und Christian Keim. Das Teinacher Theater war in der Grundfläche den Häusern in Grafeneck (ca. 42 × 10 m) und Tübingen (ca. 42,9 × 13,2 m) vergleichbar. Die Vermutung liegt nahe, dass die Bühnenmaße jeweils so gewählt wurden, dass bei Bedarf Dekorationen zwischen den Spielorten ausgetauscht werden konnten.

Ebenso wie die Einrichtung der beiden Bühnen in Kirchheim und Tübingen belegt der Bau des Opernhauses in Teinach den Entschluss Herzog Carl Eugens, nach der maßgeblichen Reduzierung des Theateretats in der Hauptresidenz Ludwigsburg umso mehr in das Bühnenwesen der Nebenresidenzen zu investieren. Wie bereits erwähnt, fand der Fürst eine Zeit lang mehr Gefallen am leichteren Sujet der Opera buffa als an dem der Opera seria und genoss das Theatervergnügen besonders in der entspannten Atmosphäre seiner Sommersitze. Bei entsprechenden Anlässen wurde allerdings nach wie vor die aufwendige Ausstattungsober gepflegt, so ließ der Herzog am 11. Februar 1770 anlässlich seines Geburtstages im großen Ludwigsburger Opernhaus Antonio Sacchinis *Calliroe* aufführen, wofür immerhin eine Summe von 5233 Gulden, 6 Kreuzern, eingesetzt wurde.⁶⁹¹ All dies lässt erkennen, dass sich Carl Eugen trotz der prekären finanziellen Umstände nur sehr zögernd bereitfand, seine persönlichen Ansprüche zu mäßigen. Ein nachdrücklicher Sinneswandel, der zu einem sparsameren, vernunftbetonten Agieren des Fürsten auf dem Felde der höfischen Repräsentation führte, erfolgte erst im Laufe der 1770er Jahre.

Bereits die Anreise zur Sommerfrische in Teinach gestaltete sich als aufwendiges Unterfangen. Im Reisetagebuch wird erwähnt, dass das „Theatre“ erst einen Tag nach dem Hofadel anreiste, da 1200 Pferde für den Transport der gesamten „Suite“ benötigt wurden, und der Vorgang nicht an einem Tag zu bewältigen war.⁶⁹² Während des vierwöchigen Aufenthaltes wurde dann an sieben Abenden komische Oper gegeben.⁶⁹³ Viermal spielte man *Le contese par amore*, zweimal *Il signor dottore* und einmal *Il filosofo di campagna*, also Stücke, die zuvor bereits mehrfach in Grafeneck, Kirchheim, Tübingen oder auf der Solitude dargeboten worden waren. Nach dieser kurzen, aber lebhaften Spielzeit fand das Teinacher Bühnenwesen allerdings keine Fortsetzung, und das Theatergebäude blieb verlassen. Für die Jahre 1774/75 sind Zimmermannsarbeiten in den Akten vermerkt.⁶⁹⁴ Vermutlich handelte es sich dabei um Instandhaltungsmaßnahmen, durch die man versuchte, die Spielstätte für weitere mögliche Nutzungen bereit zu halten – es sind jedoch keine solchen belegt. Als Herzog Carl Eugen die Errichtung eines kleinen, preiswert zu betreibenden Theaters für die Alltagsvorstellungen in Stutt-

⁶⁹¹ Siehe ebd., S. 528.

⁶⁹² Buwingtonhausen/Ziegesar 1911, S. 190.

⁶⁹³ Ebd., S. 190–206.

⁶⁹⁴ HStAS A 333 Bü 39, 2.

gart plante, wurde in Betracht gezogen, das Teinacher Opernhaus zu versetzen oder auf Abbruch zu verkaufen und den Erlös in einen Neubau zu investieren.⁶⁹⁵ Zuletzt entschied man sich für die erstgenannte Lösung als die kostengünstigere. 1779 wurde das Teinacher Theater abgetragen und mit dem Baumaterial das Kleine Theater an der Planie in Stuttgart aufgeführt. Das Teinacher Haus, kurz vor dem Rückgang des herzoglichen Interesses am Bühnenwesen errichtet, war somit nach nur einer Saison der Bespielung und neun Jahren ungenutzter Existenz wieder verschwunden.

Über die Bühnenausstattung, die im Theater Teinach verwendet wurde, ist wenig zu ermitteln, die Umstände sprechen jedoch dafür, dass für das Haus vor seiner Eröffnung kein eigener stehender Dekorationsfundus angeschafft wurde. Anders als im Falle der zuvor eingerichteten Nebenbühnen war bei dem selten besuchten Kurbad Teinach keine regelmäßige Bespielung zu erwarten. So ist davon auszugehen, dass die Szenerien, die zur Ausstattung der drei vorgesehenen Repertoirestücke erforderlich waren, aus einer der anderen Nebenspiellstätten entliehen und kurz vor dem Sommeraufenthalt des Hofes im Teinacher Theater installiert wurden. Welchem Haus die Stücke entnommen wurden, lässt sich mit einiger Sicherheit erschließen: Wie bereits erwähnt, findet sich im heutigen Bühnenbildbestand des Ludwigsburger Schlosstheaters ein Vorhang mit Darstellung eines *Musenreigens*, der rückseitig unter anderem die Beschriftungen „Premier prospect de Graffeneck“ und „Deinnacher prospect“ trägt.⁶⁹⁶ Offenbar hatte das Stück zum Bestand des Theaters Grafeneck gehört und war für die Spielsaison im Sommer 1770 nach Teinach ausgeliehen worden. Somit liegt die Vermutung nahe, dass auch die Bühnenbilder von der Rauhen Alb herbeigeholt wurden. Der Ort lag zwar weiter von Teinach entfernt als die Solitude, Kirchheim oder Tübingen, bot sich jedoch für die Ausleihe an, da das dortige Hoflager in jenem Jahr zugunsten des Teinacher Kuraufenthalts entfiel und Dekorationen daher ohne Eile hin und her transportiert und bei Bedarf auch repariert werden konnten. Zumindest der Bühnenvorhang dürfte nach Abschluss der Spielsaison einige Zeit in Teinach verblieben sein (in Grafeneck stand vermutlich noch der Vorhang aus grünem Calwer Zeug als Ersatz zur Verfügung), sonst hätte man es wohl nicht für nötig befunden, rückwärtig eine entsprechende Beschriftung anzubringen. Auf das mutmaßliche weitere Itinerar des außergewöhnlichen Stückes, des einzigen Reliktes aus der kurzen Teinacher Theaterzeit, wird noch näher eingegangen werden.⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ Siehe Krauß 1907a, S. 539 f.

⁶⁹⁶ Siehe S. 365.

⁶⁹⁷ Siehe Kp. III.9.

II.4.9 Kleines Theater Stuttgart

II.4.9.1 Bau und Nutzung

Seit den späten 1760er Jahren engagierte sich Herzog Carl Eugen zunehmend für die Ausbildung von Künstlernachwuchs.⁶⁹⁸ Zunächst wurde eine Tanzschule in Ludwigsburg eingerichtet, die 1774 die ersten Abgänger an das Hoftheater entsandte. Die aus einem militärischen Waisenhaus auf der Solitude erwachsene Karlsschule wiederum nahm 1770 einige Musiker und Tänzer auf, die mit den bereits in Ausbildung befindlichen bildenden Künstlern in einer Abteilung zusammengefasst wurden. Diese Einheit blieb auch erhalten, als sich das Institut zur „Militärischen Pflanzschule“ und später zur „Militärakademie“ entwickelte. 1774 wurde dann unter dem Dach der Akademie ein eigenes „Musik- und Mimikinstitut“ eingerichtet, dem eine Tanzschule beigeordnet war. Als die Akademie 1781 von Kaiser Joseph II. zur Hohen Karlsschule und damit zur Universität erhoben wurde, vereinigte man die Musiker und Tänzer wieder in einer Abteilung, was auch darin begründet lag, dass in diesem Jahr etliche Absolventen abgingen und in den Dienst am Hoftheater übernommen wurden. Künstlerinnen aller Sparten wurden in der 1773 gegründeten Parallelanstalt, der „École de demoiselles“ ausgebildet, an der im Wesentlichen dieselben Lehrkräfte unterrichteten wie an der Akademie.⁶⁹⁹

Ab 1772 wurden auf der Solitude Aufführungen mit den Eleven veranstaltet. Man begann mit Orchesterkonzerten und ließ französische Komödie folgen.⁷⁰⁰ Im Februar 1773 gab es bereits Konzert, Ballett und Schauspiel an einem Abend, und im Dezember desselben Jahres kam es zu der vielbeachteten ersten Aufführung eines Musiktheaterstückes: Man bot unter großem Beifall Antonio Boronis *Li Pittagorici*.⁷⁰¹

Mit der Rückkehr des Hofes von Ludwigsburg nach Stuttgart im Jahre 1775 wurde auch die Militärakademie in die Landeshauptstadt verlegt. Im Dezember desselben Jahres spielten die jungen Künstler erstmals im Stuttgarter Opernhaus, das nach den Jahren der Verödung notdürftig hergerichtet worden war.⁷⁰² Man gab *Zemire und Azor* von Boroni und übertraf damit, nach offiziellen Berichten, wiederum alle Erwartungen. In den folgenden Jahren wurden nun regelmäßig an den Geburtstagen der Herzogin Franziska und zur Frühjahrsmesse im Mai oder Juni Konzerte, Redouten und Theateraufführungen veranstaltet. Beim Besuch Kaiser Josephs im Jahre 1777 traten die Akademisten mit Jommellis *Dido* auf. Im gleichen Jahr kam es auch zu der grundlegenden Neuerung, dass man Eintritts-

⁶⁹⁸ Siehe die ausführliche Darstellung bei Krauß 1907a, S. 533–541.

⁶⁹⁹ Siehe ebd., S. 534.

⁷⁰⁰ Siehe ebd., S. 537.

⁷⁰¹ Siehe hierzu S. 207.

⁷⁰² Siehe Krauß 1907a, S. 538.

karten und Abonnements einführte und damit den Übergang zum Geschäftstheater vollzog.⁷⁰³

Im Jahre 1779 konnte man bereits mit einem gemischten Spielplan von deutschen, französischen und italienischen Sing- und Schauspielen aufwarten und an zwei Aufführungstagen in der Woche die notwendige Abwechslung bieten. Für das vorwiegend heitere Repertoire erwies sich jedoch die Lusthausoper nicht als der passende Rahmen, zudem war sie in ihrer Größe durch zahlendes Publikum nur schwer zu füllen. So fasste man den Plan, eine kleinere, preisgünstig zu betreibende Spielstätte zu schaffen. Da das Teinacher Theater schon seit Jahren nicht mehr genutzt worden war, wurde beschlossen, das Gebäude abzubauen und nach Stuttgart zu verlegen.⁷⁰⁴

Das neue Theater wurde am Ende der Stuttgarter Planie in unmittelbarer Nähe des Akademiegebäudes errichtet (Abb. 65). Als Architekt wurde der Hauptmann Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer bestellt, die bühnentechnische Einrichtung besorgte Maschinist Christian Keim. Die Baukosten beliefen sich auf 21000 Gulden. Das Gebäude war zwar aus Holz errichtet, aber im Äußeren so verblendet, dass es ein stattliches Aussehen hatte, auch die Inneneinrichtung wurde als gelungen gelobt.⁷⁰⁵ Das Haus fasste etwa 600 Personen. Es besaß über dem Parterre drei Galerien und darüber ein Amphitheater. Zur ersten Galerie, in deren Mitte die große Fürstenloge platziert war, hatte nur der Hofadel Zutritt.

Am 1. Februar 1780 wurde das Kleine Theater eröffnet, und fortan wurden hier in der Regel dienstags und freitags Vorstellungen geboten. Herzog Carl Eugen hatte somit der allgemeinen Tendenz, stehende Bühnen einzurichten, Rechnung getragen. Seine persönliche Teilnahme am Theater war jedoch auf ein Minimum gesunken. Das deutsche Repertoire entsprach nicht seinem Geschmack, und das Desinteresse seiner neuen Gattin Franziska an jeglicher Art höfischer Vergnügungen brachte ihn vollends davon ab.⁷⁰⁶

Da sich das gesamte Theaterpersonal aus der Akademie rekrutierte und die Akademiekasse am Etat beteiligt war, bestand eine enge Verbindung mit diesem Institut. Ende der 1770er Jahre ging die Leitung der Theatergeschäfte aus den Händen des Legationsrats Bühler in die des Regierungsrats Kaufmann über, und von Seiten der Akademie war Obristwachtmeister von Alberti mit den Theaterangelegenheiten betraut.⁷⁰⁷ Eine künstlerische Gesamtleitung gab es nicht. Aufgrund der genannten Verhältnisse ist davon auszugehen, dass die verschiedentlich in den Akten anzutreffende Bezeichnung „Akademietheater“ auf das

⁷⁰³ Siehe ebd., S. 539.

⁷⁰⁴ Über die Planungen geben mehrere Korrespondenzen der Hofverwaltung vom Mai 1779 Auskunft, HStAS A 21 Bü 540. Siehe hierzu auch Krauß 1908, S. 83.

⁷⁰⁵ Siehe Röder 1791, Sp. 797.

⁷⁰⁶ Siehe Krauß 1907a, S. 540 f.

⁷⁰⁷ Siehe ebd., S. 541.

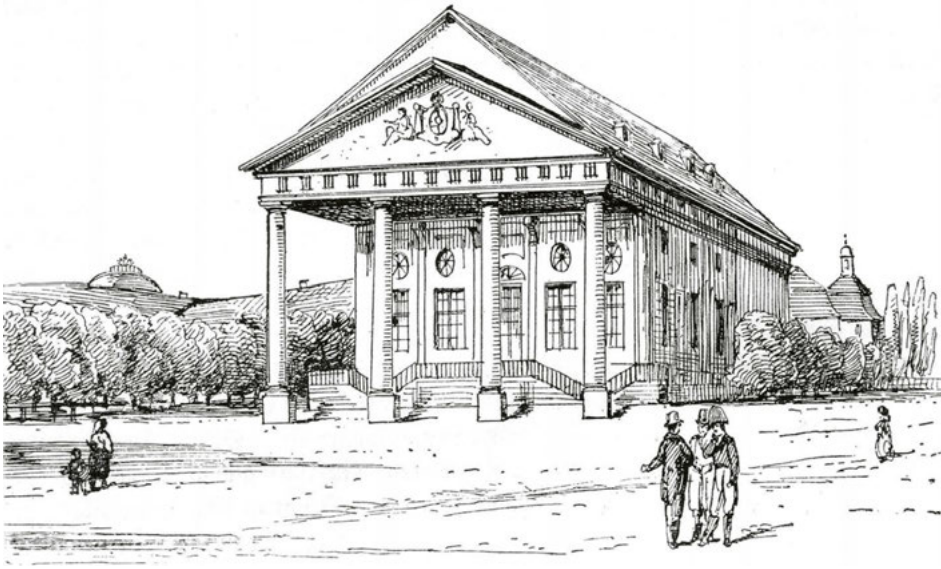


Abb. 65 Anon.: Kleines Theater an der Planie, Federzeichnung, in: Rudolf Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908, S. 82.

Kleine Theater an der Planie zu beziehen ist.⁷⁰⁸ Dieser Umstand wird bei den nachfolgenden Untersuchungen zu beachten sein.

Der Spielbetrieb im Kleinen Theater wurde auch unter den Nachfolgern Carl Eugens fortgeführt.⁷⁰⁹ Herzog Friedrich II., der das Haus als zu klein empfand, plante zunächst einen Neubau, zog dann jedoch die Vergrößerung des bestehenden Gebäudes in Betracht.⁷¹⁰ Dies alles wurde zunichte gemacht, als das Theater am 17. September 1802 aufgrund einer Unachtsamkeit des jugendlichen Bühnenpersonals in Brand geriet und binnen drei Stunden vollkommen zerstört wurde.⁷¹¹ Nahezu sämtliches im Haus befindliches Inventar – Kostüme, Dekorationen, Musikalien, Instrumente und die Registratur – ging verloren. Erhalten blieb, was sich zu diesem Zeitpunkt zufällig außer Haus befand, darunter ein Teil der wertvollen Originalpartituren Jommellis. Der Gesamtschaden war immens. Die Vorstellungen mussten kurzfristig wieder in die Lusthausoper verlegt werden, bis mit dem Einbau einer neuen Spielstätte in das Stuttgarter Reithaus Ersatz geschaffen worden war.

⁷⁰⁸ Siehe beispielsweise die am 7. Oktober 1803 erstellte Auflistung der für das Reithaus theater Stuttgart vorgesehenen Dekorationen, StAL E 18 I Bü 244 (zeitgen. Abschrift). Hier erscheint zweimal bei der Angabe der Provenienz von Bühnenbildteilen die Bezeichnung „Akademie Theater“.

⁷⁰⁹ Siehe Krauß 1908, S. 99–119.

⁷¹⁰ Siehe Scholderer 1994, S. 34.

⁷¹¹ Siehe Krauß 1908, S. 119 f.

Wie bereits dargestellt, wurden bei der Einrichtung des Kleinen Theaters Stuttgart Szenarien aus den Beständen des Tübinger Theaters, des Theaters auf der Solitude und des Ludwigsburger Schlosstheaters zusammengeführt.⁷¹² Sollte das von Christian Keim erstellte Transferkonzept umgesetzt worden sein, so belief sich die Erstaussstattung der neuen Bühne auf folgende Posten: Ein *Kabinett*, zwei *Zimmer*, zwei *Säle*, zwei *Stadtansichten*, einen *Platz* (*Markusplatz*), zwei *Waldszenarien*, einen *Garten*, einen *Garten mit Grotte* und ein *Gefängnis*. Der typologische Grundbestand eines für Schauspiel, Singspiel und volkstümliches Ballett vorgesehenen Hauses war also gleich in mehrfacher Ausführung vorhanden. Gemäß Keims Liste sollten zu den Übernahmen noch ein *Zimmer ordineur* und ein *Dorf* als Neuanfertigungen hinzukommen. Ein Schreiben der Theaterverwaltung vom 6. Dezember 1780 gibt zur Kenntnis, dass man von den 6110 Gulden, die in der Zeit von Februar bis November jenes Jahres über Eintrittsgelder eingegangen waren, 510 Gulden und 49 Kreuzer für neue Dekorationen ausgegeben hatte – die beiden Ergänzungen waren demnach sehr kostengünstig hergestellt worden.⁷¹³

Doch nicht nur den kleineren Nebentheatern wurden für die neue Alltagsbühne Bestände entzogen, es müssen auch sämtliche Dekorationen, die in der Lusthausoper zwischen 1775 und 1779 zur Ausstattung von Aufführungen des leichteren Repertoires gedient hatten, in das Kleine Theater überstellt worden sein. Dies ist daraus zu schließen, dass im Bühnenbildinventar zur Lusthausoper aus dem Jahre 1781 nur noch Objekte aus dem Bereich der Opera seria verzeichnet sind.⁷¹⁴ Somit war im Fundus des Kleinen Theaters ein bunter aber sicherlich eindrucksvoller Querschnitt aus mehreren Jahrzehnten Bühnenbildarbeit an den württembergischen Hoftheatern versammelt, und mit Sicherheit kam im Laufe der Zeit noch die eine oder andere Neuanfertigung hinzu.

Beim Brand des Kleinen Theaters wurde demgemäß ein wesentlicher Teil des Dekorationsbestandes der württembergischen Hofbühnen im Bereich von Schauspiel, Singspiel und Ballett vernichtet. Kraus gibt an, „die Registratur, die im obersten Stockwerk unter dem Dache verwahrte Garderobe, die Dekorationen, die Requisitenkammer, der Musikalienvorrat samt den wertvollen Instrumenten des Orchesters gingen zum größten Teil ganz verloren; zum Glück befanden sich einige Jommellische Partituren gerade außer dem Gebäude und wurden so gerettet.“ Die Äußerungen Krauß’ lassen das Ausmaß der Verluste deutlich werden, sie bleiben jedoch hinsichtlich der Frage, ob auch Teile des Dekorationsbestandes den Brand überdauerten, unbestimmt. Es ist davon auszugehen, dass zum Zeitpunkt des Unglücks eine gewisse Anzahl an Objekten in der

⁷¹² Siehe S. 187.

⁷¹³ Zum Vergleich siehe beispielsweise den Kostenvoranschlag Giosué Scottis für das Bühnenbild *Piazza rustica* zu *Il mercato di Malmantile* in Höhe von 435 Gulden, HStAS A 21 Bü 624, 1b, 6, Anlage.

⁷¹⁴ HStAS A 21 Bü 959, 43–46. Siehe hierzu auch S. 178.

Dekorationswerkstatt, deren damalige Lage wir nicht kennen, untergebracht war. Ebenso muss in Betracht gezogen werden, dass aus dem Theater selbst einzelne Stücke – möglicherweise in beschädigtem aber noch restaurierbarem Zustand – gerettet werden konnten, zumal nicht bekannt ist, wo im Gebäude sich das Magazin befand. Solchermaßen verbliebene Restbestände dürften unmittelbar in das große Opernhaus, das kurzfristig zur Alltagsbühne umgerüstet werden musste und dessen Fundus zu dieser Zeit in keiner Weise auf das entsprechende Repertoire ausgelegt war, verbracht worden sein. Als man im darauffolgenden Jahr das Reithaus theater einrichtete, wurden zahlreiche neue Dekorationen gefertigt, es fanden jedoch nachweislich auch einige ältere Objekte Verwendung. In dem bereits erwähnten Ausstattungskonzept vom 7. Oktober 1803 wird „der alte Straßen Marcus-Platz mit 6 Coulisen ... nebst einem Hintergrund des Academie Theaters“ genannt.⁷¹⁵ Der 1773 sehr wahrscheinlich zur Inszenierung von *Le marchand de Smyrne* hergestellte *Markusplatz* war 1779 von der Solitude ins Kleine Theater transferiert worden. Nach dem Brand des Hauses waren offenbar die Kulissen noch vorhanden und wurden nun im Verbund mit einem Prospekt, der für das Kleine Theater angefertigt oder von einer anderen Spielstätte dorthin verbracht worden war, ins Reithaus theater übernommen. Des Weiteren sind im besagten Konzept Waldkulissen verzeichnet, die zuvor auf der Solitude und im Akademietheater gedient haben sollen. Ein *Wald* war 1779 ebenfalls von der Solitude ins Kleine Theater verbracht worden, von dessen Kulissensatz nun offenbar ein Restbestand im Reithaus theater weitergenutzt wurde. Als dieses 1811 seine Pforten schloss, wurden klassizistische Interieur-Dekorationen aus der neu geschaffenen Erstaussstattung des Hauses an das Ludwigsburger Schloss theater abgegeben.⁷¹⁶ Es ist denkbar, dass bei dieser Gelegenheit auch Teile älterer Exterieur-Szenarien mit überführt wurden, die Jahre zuvor aus dem Kleinen Theater gekommen waren. Hierbei kann es sich sowohl um Stücke gehandelt haben, die aus anderen Nebentheatern stammten, als auch um solche, die für das Kleine Theater selbst angefertigt worden waren. Bei der Untersuchung der im Ludwigsburger Fundus erhaltenen spätbarocken Dekorationsstücke müssen demnach alle diese Möglichkeiten der Provenienz in Betracht gezogen werden.

II.4.10 Auswertung

Die Untersuchungen zu den neun unter Herzog Carl Eugen eingerichteten Theaterspielstätten ergaben zahlreiche neue Erkenntnisse hinsichtlich der jeweiligen Bau- und Nutzungsgeschichte und der zugehörigen Bühnenbildbestände. Die Angaben, die der regionalhistorischen Literatur zu entnehmen sind, konnten durch Archivstudien maßgeblich ergänzt werden. Im Hinblick auf die nach-

⁷¹⁵ StAL E 18 Bü 244.

⁷¹⁶ Siehe hierzu Anm. 538.

folgende Betrachtung des spätbarocken Dekorationsbestandes im Schlosstheater Ludwigsburg ist festzuhalten, dass acht der neun genannten Spielstätten als Herkunftsorte von Szenerien bzw. einzelnen Bestandteilen in Frage kommen. Als das Schlosstheater im Sommer 1802 für eine erneute Bespielung gerüstet werden sollte, dürfte sich dort noch ein Restbestand auf Komödie und Ballett ausgerichteter Dekorationen befunden haben, die in der Frühzeit des Hauses von Innocente Colomba und seinem Stab hergestellt worden waren. Da dieses Kontingent zur Ausstattung der anstehenden Aufführungen nicht ausreichte, wurde es in den nachfolgenden Jahren erweitert und modifiziert. Ergänzungen kamen aus dem großen Opernhaus und aus dem Kleinen Theater an der Planie, später auch aus dem Reithaustheater in Stuttgart. An allen drei genannten Stätten befanden sich Teilbestände, die aus den Häusern in Grafeneck, auf der Solitude, in Kirchheim und in Tübingen stammten, sodass auch Objekte dieser Provenienzen auf mittelbarem Weg ins Ludwigsburger Schlosstheater gelangt sein könnten. Die dort befindlichen spätbarocken Interieurs wurden vermutlich im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts durch klassizistische Übernahmen ersetzt, die Exterieur-Dekorationen aus den Tagen Carl Eugens hingegen blieben bis heute erhalten. Im Schlosstheater-Inventar des Jahres 1818 wurde bereits jene Mischung aus spätbarocken und klassizistischen Elementen erfasst, die den heutigen Fundus kennzeichnet, die Herkunft der einzelnen Stücke wurde jedoch nur im Ausnahmefall vermerkt. Im Rahmen der nachfolgenden Betrachtung des spätbarocken Dekorationskontingents wird die Bestimmung der Provenienzen seiner einzelnen Bestandteile ein maßgebliches Mittel darstellen, um zu Datierungen und Zuschreibungen zu gelangen.