

RÄUME DER HERRSCHAFTSREPRÄSENTATION IN DER MUSIKTHEATER-KULTUR AM WIENER KAISERHOF VON LEOPOLD I.

Susanne Rode-Breymann

Raum und theatrales System

»Keine Kunstform war geeigneter, die spektakulären Schaulusteffekte des Barock umzusetzen, als das Theater. Mit theatralischen Festzügen, prunkvollen Operaufführungen und opulenten Rossballetten wussten sich die Herrscher im 17. und 18. Jahrhundert in Szene zu setzen. Erfindungsreiche Künstler schufen dafür Ausstattungen, die bis heute unübertroffen sind« – so wurde die im März 2016 im Theatrumuseum Wien eröffnete Ausstellung *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*¹ auf der Homepage des Museums angekündigt. Sofort denkt man an die phantastischen Barocktheaterbauten wie in Drottningholm, Bayreuth und Gotha.

Auch in Wien gab es ein solch repräsentatives Theater: Das »Comödihaus auf der Cortina«, 1666–67 anlässlich der ersten Eheschließung von Leopold I. entstanden, war das erste aus Holz auf steinernem Fundament gebaute freistehende Theatergebäude in Wien. Erstaunlicherweise war dieses aufwändige Theater nur ein Spielort unter vielen. Auf den ersten Blick scheint es ein frappierender Widerspruch, dass innerhalb des damaligen theatralen Systems, das auf schnelle Produktion zielte, weil in rascher Folge immer neue Musiktheaterwerke auf die Bühne zu bringen waren, am Wiener Kaiserhof gut 50 verschiedene Räume bespielt wurden.² Mit zunächst ca. 30 bespielten Räumen etablierte sich dort bis 1676 eine räumliche Praxis, die die Aneignung und Beherrschung von Räumen vorführte und damit, so Pierre Bourdieu,³ die privilegierteste Form von Herrschaft nutzte. Nach 1677 spielte der Raum als »zentrales Dispositiv der Macht« und »der Repräsentation«⁴ eine noch größere Rolle im Prozess der Ausdifferenzierung des Gattungsfeldes Oper am Wiener Hof.

Volker Bauer hat den Hof als einen »Ort der ›analogen Repräsentation‹« beschrieben, »der sich der Zuteilung von ›Recht auf den Raum‹« bediene: Im Zeremoniell sei den Individuen eine »spatiale Position« zugebilligt worden, die »exakt ihrer sozialen Stellung

1 AUSST. KAT. WIEN 2016.

2 Vgl. dazu: RODE-BREYMANN 2010. Der vorliegende Text basiert auf dieser Studie.

3 BOURDIEU 1991, S. 31.

4 ASSMANN 2009, S. 15.

in der hierarchischen Rangordnung«⁵ entsprochen habe. Diesem Raumdenken folgte die theatrale Praxis in Wien während der Regentschaft von Leopold I., d. h. es finden sich analoge Strukturen zur zeremoniell »differenzierten Zuteilung des höfischen Raumes an die einzelnen Hofangehörigen in Entsprechung zu ihrem Status«.⁶

Theaterräume standen somit im Dienst der Visualisierung symbolischer Ordnung. Dabei wurden Räume sehr verschiedener Größe zu Bühnenräumen umgestaltet – etwa, wenn das Kaiserpaar auf Reisen ging: In Linz spielte man 1677 die Geburtstagsoper für Kaiserin Eleonore Magdalena (das *Dramma per musica Hercole acquistatore dell'immortalità*) »auf einer [...] im Landhaus – wahrscheinlich in dem 330 m² großen Sitzungssaal – errichteten Bühne«, welche »mit viel Mühe und großem Aufwand mit sieben verschiedenen Bühnenbildern und fünf Bühnenmaschinen ausgestattet«⁷ worden war. In Pressburg wurde 1688 ein Saal im Palais des Grafen Pálffy für eine temporäre Bühnen-Architektur genutzt.⁸

Denkt man sich in viele dieser Säle Bühnenbild und Musiker hinein, so bleibt nur wenig Platz für Zuhörende und Zuschauende – und das war gewollt. In der räumlichen Praxis des Theatersystems am Wiener Hof bestand ein untrennbarer Zusammenhang zwischen der Entscheidung, welche Räume bespielt wurden und wer zu diesen Räumen zugelassen war. Der »Grad der Öffentlichkeit« einer Opernaufführung, so Bernhard Jahn, sei »vorher festgelegt« worden: für eine »Kammeraufführung, bei der alle Rollen von fürstlichen Personen gespielt« wurden, ohne dass »ein Publikum daran« teilgenommen habe »oder schriftliche Nachrichten nach außen gegeben« worden seien, habe höchste »Geheimhaltung« gegolten, und weiter: »Der Grad der Geheimhaltung läßt sich nun stufenweise lockern, indem man Opern vor dem gesamten Hof aufführt, außerhöfische Gäste aus der Stadt oder den anderen Höfen teilnehmen läßt, Libretti oder Kupferstichfolgen druckt und Berichte über die Aufführung publiziert. Der Stimulationscharakter entsteht nicht dadurch, daß hier nur gespielt würde, sondern daß der Grad der Öffentlichkeit optimal reguliert werden kann. Der Fürst hat die mediale Zentralposition eines Regulators von Öffentlichkeit inne.«⁹ Das heißt es gab Räume mit verschiedenen Graden von Öffentlichkeit, was u. a. die protokollarischen Absprachen zwischen Hof und internationalen Diplomaten¹⁰ belegen: »Die unterschiedlichen Aufführungsorte bestimmten die Möglichkeiten des Zutritts, die Zusammensetzung und die zeremonielle Anordnung des Publikums ebenso wie die Gestaltung des für die Zuschauer vorgesehenen Platzes«,¹¹ so fasst Andrea Sommer-Mathis zusammen.

5 BAUER 1997, S. 38.

6 Ebd., S. 37.

7 SEIFERT 1988, S. 52.

8 Zur Tradition der temporären Bühnenarchitektur vgl. SOMMER-MATHIS 1995.

9 JAHN 2005, S. 357.

10 Vgl. dazu u. a. SOMMER-MATHIS 1995 sowie KARNER 2009, S. 55–78 und 379–385 (Abbildungen).

11 SOMMER-MATHIS 1995, S. 512.

Bespielte Räume

In welchen Räumen also wurde während der Regentschaft von Leopold I. Musiktheater (zu den hier in den Blick genommenen Geburts- und Namenstagen des Kaiserpaars) gespielt?¹² Die Wiener Hofburg wurde zu Beginn von Leopolds Regentschaft durch einen langgestreckten Flügelbau, den Leopoldinischen Trakt, erweitert. Die Raumabfolge der im ersten Stock gelegenen Repräsentationsräume, in die Leopold mit seiner Gemahlin einzog, lässt sich auf der Grundlage einer Planrekonstruktion von ca. 1823 erschließen (Abb. 1).¹³

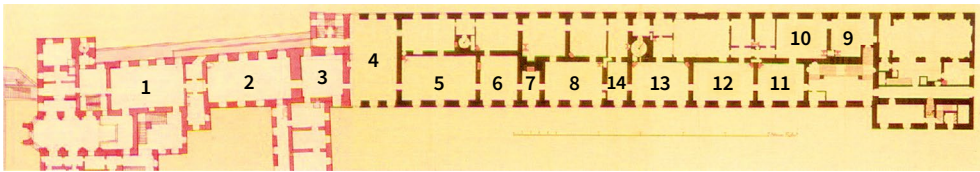


Abbildung 1. Johann Aman, Zeremonialappartements Ende 17. Jahrhundert, um 1823, Zeichnung.

Auf die Trabantenstube (etwa 16×10 m) [1] und den Rittersaal (etwa 19×10 m) [2], die »öffentlichen«, im alten Gebäudeteil liegenden Repräsentationsräume folgten die »privaten« Räume, die erste Antekammer im Westturm (etwa 10×10 m) [3] sowie, daran in einer Linie als erster Raum im neuen Leopoldinischen Trakt anschließend, die zweite Antekammer (etwa 19×10 m) [4], die Ratsstube [5] sowie die beiden kleinen Räume Retirade [6] und Cabinet [7], die lediglich der Obrist-Cämmerer und der kaiserliche Beichtvater betreten durften, und schließlich das gemeinsame Schlafzimmer des Kaiserpaars. »Die Enfilade der Repräsentationsräume durchläuft somit den Südwestflügel der Alten Burg und den gesamten Leopoldinischen Trakt an seiner Innenhofseite; sie umfasst das bis in die Mitte des neuen Trakts reichende Appartement des Kaisers und das direkt angrenzende Appartement der Kaiserin, das offiziell vom nordwestlichen Ende des Traktes, über einen eigenen, Adlerstiege genannten Treppenaufgang zugänglich gewesen ist. Erst jetzt entsprach die Disposition der kaiserlichen Räume in vollem

12 Die Beantwortung der Frage geht mit Unsicherheiten einher: Herbert Seifert hat in aufwendiger Detailarbeit aus Gesandtenbriefen, Zeremonialakten und anderen zeitgenössischen Quellen Angaben zu den Aufführungsräumen rekonstruiert. Da es Quellen von verschiedenen Händen sind, die von ortskundigen wie von ortsfremden Schreibern stammen, sind die Angaben vielfach uneindeutig, und es werden offenbar gleiche Räume verschieden benannt. Außerdem sind die Aufführungsräume längst nicht in allen Fällen in den Quellen vermerkt. Und schließlich bleiben selbst nach den grundlegenden Forschungen im Projekt »Die Wiener Hofburg. Forschungen zur Planungs-, Bau- und Funktionsgeschichte« der Österreichischen Akademie der Wissenschaften aufgrund z. B. von fehlenden Grundrissen Unklarheiten über die Räumlichkeiten in der Hofburg in dieser Zeit bestehen.

13 KARNER 2008, S. 33.

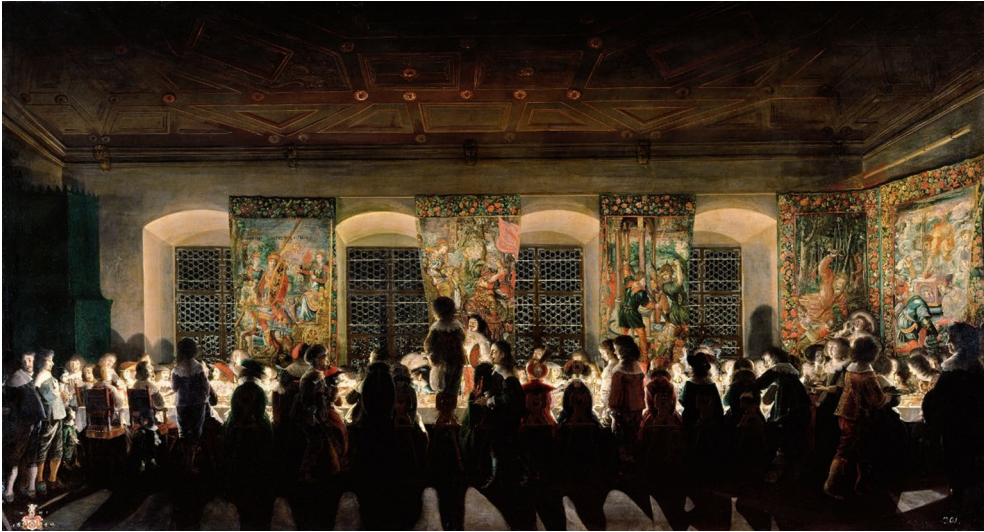


Abbildung 2. Wolfgang Heimbach, *Nächtliches Bankett*, 1640, Kupfer.

Umfang der Idealbeschreibung des fürstlichen Appartements von Julius Bernhard von Rohr in seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Grossen Herren* [...]. Wenn alle hintereinander, in einer Linie angeordneten Türen geöffnet, entwickelte sich eine ungemein perspektivische Sogwirkung, die eindrucksvoll die scheinbare Unendlichkeit des fürstlichen Raumes inszeniert hat.«¹⁴

Leopold I. residierte mit Eleonore Magdalena bis zur Eheschließung von Joseph I. 1699 in diesen Repräsentationsräumen und kehrte danach in die Räumlichkeiten im ersten Stock des Schweizertrakts zurück, in denen er bis 1667 und nach dem Brand von 1668 bis 1681 gewohnt hatte.

Einblick in die Räumlichkeiten der Hofburg gewährt das von Wolfgang Heimbach gemalte *Nächtliche Bankett* (1640) (Abb. 2), das vermutlich den Rittersaal zeigt.¹⁵ Auch bezogen auf Musik gibt es anlässlich der Erbhuldigung der Stände vor Joseph I. (1705) eine konkrete Vorstellung (Abb. 3) dieses Raumes, der unterdessen im Deckenbereich umgestaltet worden war.

In diesen Räumen der Hofburg fand ein erheblicher Anteil aller Musiktheateraufführungen zu den Geburts- und Namenstagen des Kaiserpaars statt: In den Räumen des Kaisers wie der ersten Antekammer [3], dem ersten Zimmer des Leopoldinischen Trakts, d. h. der zweiten Antekammer [4], dem Zimmer neben der Antekammer oder dem großen unteren Zimmer neben der Antekammer, wobei es sich in beiden Fällen wohl ebenfalls

¹⁴ Ebd. sowie ROHR 1733, S. 73.

¹⁵ Ebd., S. 61–62. Wolfgang Heimbachs Gemälde *Nächtliches Bankett* (1640), Kupfer, 62 × 114 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 599, vgl. AUSST. KAT. MÜNCHEN 2009, S. 20.



Abbildung 3. Erbhuldigung der Stände vor Joseph I. in der Ritterstube, 1705.

um die zweite Antekammer [4] handelt, nicht näher spezifizierten Privaträumen des Kaiserpaars oder in (ebenfalls nicht näher spezifizierten) Räumen der Kaiserin [9 bis 13].

Auch in verschiedenen Außenräumen um die Hofburg herum – im Garten der Hofburg, auf dem Burgplatz, auf dem Glacis vor der Hofburg, beim Stadtgraben und auf den Basteien vor der Hofburg – fanden theatrale Ereignisse, Turniere und Rossballette, Feuerwerke und Illuminationen,¹⁶ statt. Höfische »Kultur und Repräsentation« waren ohne »Publikum« und die »Bühne« der Stadt nur schwer zu inszenieren,¹⁷ und mit solchen Außenraum-Ereignissen erreichte man eine erweiterte Öffentlichkeit. Vom »Roßballett im Jänner 1667 wissen wir« (Abb. 4), so Herbert Seifert, dass »Bürger eingelassen« und »eine gewisse Anzahl von Eintrittskarten unter Bürgerschaft und Kaufleuten« ausgeteilt wurden, die »unter den Tribünen auf dem Burgplatz stehen durften. Ausdrücklich wurde festgestellt, es *sollen keine diener einglassen werden*. Aus der Aufzählung der Zuschauergruppen in den zitierten Zeremonialprotokollen und -akten wird deutlich, daß die übrigen Zuschauer – wie wohl auch bei allen öffentlichen Operaufführungen – die kaiserliche Familie, der Hofstaat, hoher und niederer Adel, Geistlichkeit, Botschafter und Gesandte und andere bedeutende ausländische Besucher waren.«¹⁸

16 Vgl. dazu SOMMER-MATHIS 1995, S. 511: »Die zeitgenössischen Quellen sprechen [...] von ›Lustbarkeiten« und ›Divertissements«, von ›Spectaceln« und ›Festen«; darunter ließen sich nicht nur Opern, Komödien und Tragödien subsumieren, sondern auch Turniere und Roßballette, Feuerwerke und Illuminationen, Bauernwirtschaften und Maskeraden – kurz alles, was ein ›Schau-Spiel« bot, was sich an Theatralischem im weitesten Sinne ›anschauen« und bestaunen ließ.«

17 PARAVICINI/RANFT 2006, S. 15.

18 SEIFERT 1985, S. 17.

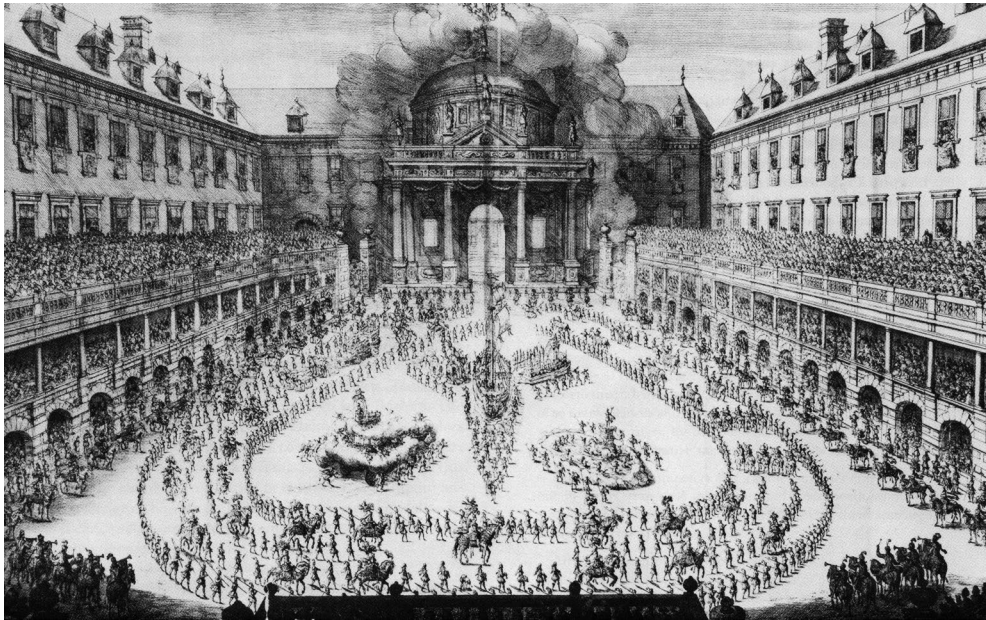


Abbildung 4. *La Contessa dell'aria dell'aqua*. Rossballett anlässlich der Heirat von Leopold I. und Margarita Teresa, Wien 1667.

Zurück zur räumlichen Differenzierung von Öffentlichkeit, über die Mark Hengerer unter der Überschrift »Zugang zum Kaiser«¹⁹ in seiner großartigen Studie über den Wiener Hof ein langes Kapitel geschrieben hat. Er geht im Detail auf die am Hof geführten Diskussionen über die Vorzimmerordnung ein: »vor dem Hintergrund einer laxen Handhabung« wurde 1666 eine »Restriktion des Zugangs zu den verschiedenen Räumen«²⁰ gefordert. Beklagt wurde u. a. »das zu weite Vordringen der kaiserlichen Musiker ›mit allen Ihren Kindern‹«.²¹ Sämtliche Monita wurden in einer »Denkschrift für eine Kammerinstruktion« zusammengefasst, mit dem »Zweck«, eine »respektable Ordnung« wiederherzustellen und »restriktive Zugangsregeln«²² zu sichern. Dazu gehörte, dass z. B. die »Musiker außerhalb ihrer unmittelbaren Dienstverrichtungen in der Antecamera aus der Geheimen Ratsstube [5] und Antecamera [4 und 3]« verwiesen werden und »an ihren alten Platz in der Ritterstube« [2] zurückkehren sollten. »Alle hohen und niederen Standespersonen [...], die dem Kaiser nicht durch Eid und Pflicht, also durch ein Amt ›zugethan seint‹, sollten ohne Genehmigung des Oberstkämmerers und entsprechende Anordnung an die Türhüter keinen Zutritt zur

19 HENGERER 2004, S. 215–276.

20 Ebd., S. 233.

21 Ebd., S. 234.

22 Ebd.

Antecamera haben.«²³ Der Entwurf wurde im Oktober 1666 beraten – insbesondere im Hinblick auf »Fragen des Zeremoniells der bevorstehenden Hochzeit«,²⁴ vor der man niemanden verprellen wollte. Schlussendlich mündeten die Diskussionen zu einer Zugangspraxis, die weniger restriktiv war als unter Kaiser Ferdinand III. Um nur zwei Räume exemplarisch aufzurufen: In die Geheime Ratsstube [5] durften während der Regentschaft von Leopold I. »Kurfürsten und Fürsten, Botschafter der Kronen und Venedigs, die Formalgesandten der Kurfürsten, die kaiserlichen (obersten) Hofämter, die wirklichen Geheimen Räte, die wirklichen kaiserlichen Kämmerer, die Feldmarschälle, der Erzbischof von Gran als Primas von Ungarn und der ungarische Palatin«,²⁵ in die Ritterstube [2] »die kaiserlichen Truchsesses, die Herren- und Ritterstandspersonen der Erbkönigreiche des Kaisers und Landen, die den Zutritt in die Antecamera nicht erlangt haben, die fremden adeligen Personen und Kriegsoffiziere, bis auf die Kapitäne, auch noch niedrige Befehlshaber, wenn sie adelig sind, die kaiserlichen und erzherzoglichen Edelknaben, die Doktoren und nobilitierten Personen, die aus dem Reich abgeordneten Doktoren und Agenten, die kaiserlichen Oberoffiziere (Hofämter) und Hoffurieri, die Aufwärter und adeligen Bediensteten der Gesandten und kaiserlichen Geheimen Räte, an den Fest- und Feiertagen die Hartschiere und Trabanten der Leibwache, und wann sonst ihr Dienst es erfordert die Pagen der Botschafter.«²⁶

Es ist naheliegend, dass eine solche Zugangspraxis eine ebenfalls höchst differenzierte Lokalisierung von Musiktheateraufführungen nach sich zog: Tanzten z. B. die noch sehr jungen kaiserlichen Kinder in Aufführungen zu den Geburtstagen ihrer Eltern mit (1687 waren Joseph 9, Maria Elisabeth 7, Maria Josepha 4 Jahre alt, als sie aus Anlass des Geburtstages ihres Vaters in *La Vendetta dell’Honestà* tanzten), war das nichts, was man einer breiten höfischen Öffentlichkeit vorgeführt hätte. Dafür wurde die erste Antecamera [3] gewählt; hier trat Joseph mit 8 Jahren anlässlich des Geburtstages seiner Mutter 1686 erstmals in *Lo Studio d’Amore* auf. Noch weiter wurde das musiktheatrale Geschehen der Hoföffentlichkeit naheliegenderweise im Falle einer Schwangerschaft der Kaiserin wie auch während der Zeit des Wochenbetts entzogen. Dann wurde im Schlafzimmer des Kaiserpaars [8] oder in einem abgelegenen Saal oder, wie es in einem Fall heißt, »auf geheimer Schaubühne« gespielt.

23 Ebd., S. 235.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 239.

26 Ebd., S. 240.

Räume für Gesagtes und Gezeigtes

Libretto, Musik, Aufführungsort, Bühnenraum und Tanz fungierten im Musiktheatersystem des Wiener Kaiserhofes gleichermaßen als Medien der Kommunikation. Dabei sah man sich in diesem ästhetischen System nicht genötigt, Aussagen durch jede der beteiligten Bühnenkünste mehrfach kommunikationssicher zu vermitteln. Als kommunikationssicher galt, was entweder durch das Libretto oder die Musik oder den Bühnenraum oder den Tanz vermittelt wurde. Das Gesagte und das Gezeigte standen mithin ebenbürtig im Dienst der musiktheatralen Inszenierung fürstlicher Macht.

Dabei waren die Gewichtungen zwischen dem Gezeigten und dem Gesagten abhängig von den Öffentlichkeitsgraden, d. h. auch den Räumen der Aufführungen. Die große Öffentlichkeit wurde durch visuelle Pracht beeindruckt, in kleinem Kreis ließen sich Ordnungsvorstellungen Kraft des Gesagten vermitteln.

Bezüglich der Geburtstagsopern des Kaiserpaars bildeten sich dabei drei Typen heraus:

Typ 1 thematisierte auf belehrende Weise Wissensbestände,²⁷ kam mit so gut wie keiner Handlung und dementsprechend mit einem (oder höchstens zwei) Bühnenbildern aus und wurde in kleinen, eher ›privaten‹ Räumen aufgeführt. Musikalisch benötigte dieser ganz auf das Sagen fokussierte Typ nicht mehr als Rezitative und Arien.

Typ 2 etablierte in zum Teil mehrjährigen Diskursreihen vor allem ethisch-moralische Wissensbestände über Liebe, Treue, Freundschaft und Themen wie HerrscherInnen-Images, gewährleistete mit minimaler Handlung dramaturgische Plausibilität, war in größeren Räumen lokalisiert und szenisch (mehr Bühnenbilder) wie auch musikalisch (auch Duette und gelegentlich von der Violine begleitete Arien) größer dimensioniert als Typ 1, aber wie in diesem stand das Sagen im Mittelpunkt.

Typ 3 kommunizierte vor allem politische Wissensbestände, indem allegorische Handlungen auf der Bühne den Rezipierenden sinnbildlich Einsicht in die aktuelle Situation vermitteln, was logischerweise eine Aufführung in größeren Räumen für ein größeres Auditorium sinnvoll macht. Da sich in diesem Typ handelnde Helden und Heldinnen in verschiedensten Situationen und Hemisphären zu beweisen hatten, war die Zahl der Bühnenbilder größer und wurde auch musikalisch alles zu Gebote Stehende ausgeschöpft.

Während in den Geburtstagsopern eine Diskursivierung der Gattung zu beobachten ist, also das Sagen im Vordergrund stand, zeitigte die Reduktion von Handlungsintrigen, bzw. das Aussparen von Handlung, in den Namenstagopern für das Kaiserpaar einen anderen Gattungstyp – eine sich dem Tableau annähernde Erscheinungsform der Gattung, in der Bilder von Tugenden und allegorische Bilder von Heldentaten nebeneinander auf

²⁷ Vgl. dazu STROHM 2002, S. 76: »The passionate sentences with which Michel Foucault describes – or rather deplures – the shift in cultural attitudes from the sixteenth to the seventeenth century in Europe, seem to make the same point in two distinct domains (although they are strung together in a single rhetorical climax): one is the domain of the senses, the other in that of knowledge, memory and learning.«

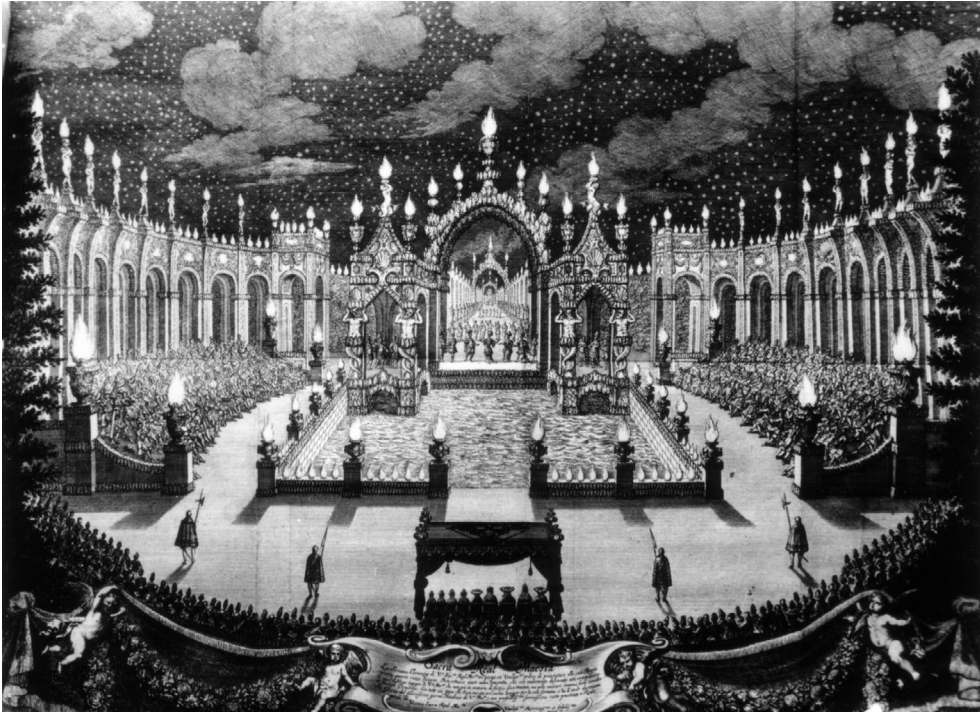


Abbildung 5. *L'Euleo festeggiante nel Ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie.* Theater auf dem Teich der Favorita anlässlich des Geburtstages von Joseph I. 1699.

die Bühne gebracht werden. Das Zeigen war hier offenkundig wichtiger als das Sagen, so dass man von einer Visualisierung der Gattung sprechen könnte. In einer Kultur, in der Emblematik ein fest verankerter Wissensbestand war, konnte damit gerechnet werden, dass Kommunikation über Bilder auf dem Musiktheater sicher funktionierte.

Vor allem für die Garten-Namenstagopern der Kaiserin tritt dieser Gattungstyp, in dem es nicht um dramatische Entwicklung, nicht um eine diskursiv vermittelte Tugendlehre ging, sondern um die Visualisierung von Konstellationen, Situationen, Atmosphären, Haltungen – also um eine Tugendlehre für die Augen –, deutlich zu Tage. Dabei kam es vielfach zu erheblich weiträumigeren Szenen-Zusammenhängen als in dem vornehmlich am Diskurs orientierten Typ unter den Geburtstagsopern mit deren nüchternen Abfolgen von Rezitativen und Arien.

Die Kommunikation über das Zeigen ging bis hin zu regelrecht »stehenden« Bildern wie in der Namenstagoper für Eleonore Magdalena im Jahr 1701, lokalisiert in einem »herrliche[n] auff dem Teich der Favoriten erbaute[n] und mit unzählbaren Facklen erleuchtete[n] Amfitheatrum« (Abb. 5).²⁸ In diesem eindrucksvollen Raum traten die

²⁸ CUPEDA 1701.

Nacht, der Schlaf, das Stillschweigen, Urania und die Baukunst auf und hielten eine vollkommen handlungsentrückte Lobrede auf die Kaiserin. Ihr Sagen konfigurierte keine dramatische Situation, sondern unterstützte akustisch eine in den Bann ziehende Atmosphäre.

Gezeigte Räume

Die Fülle der in den Libretti sorgfältig vermerkten »*Schau=Orte*«, die ab den 1680er Jahren einsetzten und in den 1690er Jahren Usus wurden, lässt sich auf wenige Grundtypen reduzieren, was auf Routine und Habitualisierung innerhalb des theatralen Systems am Wiener Hof verweist. Lodovico Ottavio Burnacini variierte in den Bühnenbildern zu den Geburtstags- und Namenstagopern des Kaiserpaars sechs Grundtypen²⁹ – je zwei verschiedene Innenräume, zwei verschiedene Außenräume und zwei verschiedene Naturräume:

Innenräume sind der königliche Saal oder das königliche Zimmer – meistens schlicht als Zimmer, gelegentlich Zimmer der Königin oder geheimes Zimmer bezeichnet und ab und an mit Angaben über die Ausstattung (z. B. mit Malereien oder Spiegeln verziert) versehen. Der Größenunterschied zwischen Zimmer und Saal – etwa in der Bühnentiefe – lässt sich weder auf der Grundlage der Angaben in den Libretti, noch aufgrund von Stichen und Handzeichnungen von Burnacini näher bestimmen. Differenzkriterium scheint vor allem die Öffentlichkeit des Saals, also die Zahl der Personen auf der Bühne, gewesen zu sein.

Außenräume sind der Vorhof eines Palastes oder einer königlichen Burg sowie der Platz. Sie unterscheiden sich durch die Perspektive: Der Vorhof gibt den Blick aus dem Palast auf den Außenraum frei, der Platz vermittelt den umgekehrten Blick. Häufig finden sich konkrete Ortsangaben wie *Platz der von Alexander eingenommenen Stadt Gordien* oder *herrlicher Platz zu Memphis in Ägypten*.

Naturräume sind der Garten, der dem Palast nahe Naturraum, der mal als Lustwandelgang gestaltet ist, mal einen einsamen und abgelegenen schattigen Platz unter Bäumen zeigt, sowie der Wald oder das Feld, die für die vom Hof entfernte Natur stehen. Diese wird in den Libretti vergleichsweise detailliert beschrieben. Dabei reicht die Spanne vom einsamen Wald oder einem dichten Wald mit alten Bäumen über eine Waldung mit einer Bauernhütte und einem Blumengarten von weitem oder das unbebaute Feld und eine Bauernkate, in der zum Feldbau gehöriges Werkzeug aufgehoben wird, oder das »*Feld mit Blumen/mit deß Harpocrates Klufft=Höle von ferne*« (in *Il silenzio di Harpocrate*³⁰ zum

²⁹ Vgl. dazu GREGOR 1924, S. 71, der angibt, dass »über 50 Prozent der Schauplätze auf bekannte Typen« zurückzuführen seien.

³⁰ MINATO 1688.

Namenstag von Leopold I. 1688) bis hin zu Wäldern mit Höhlen (in *L'Arsace, fondatore dell'imperio de'Parthi*³¹ zum Geburtstag von Leopold I. 1698).

Diese Grundtypen wurden durch einige wenige, hin und wieder eingesetzte pittoreske Sonderschauplätze, wie Bauernzimmer, Gefängnis oder königliches Zelt im Feld ergänzt. Für die *Licenza* kam der Tempel (des Janus, des Jupiter, der Pallas, der Venus) als ein in der Ferne auf einem Berg gelegener Schauplatz hinzu.

Burnacinis Beschränkung auf wenige Bühnenbildtypen erklärt sich aus den Produktionsbedingungen: Als Bühnenarchitekt war er Akteur in einem eingespielten Team, das enorm schnell eine Geburtstags- und Namenstagoper nach der anderen produzieren musste. Der Tradition »der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts« verpflichtet, die »zwölf Bühnenbildtypen«³² kannte, übernahm er von dort Saal, Hof, Platz, Garten und Grotte in das habsburgische Musiktheater und verwendete in seltenen Ausnahmefällen auch Kerker und Straße. Treppenanlagen, Turm, Theater auf dem Theater verwendete er nicht, und Szenen in den Wolken begegnen nur bei herausgehobenen Anlässen, nicht aber in den Geburtstags- und Namenstagoper.

Nicht gezeigte Räume

Leopolds Regentschaft war eine Zeit von Konflikten und Kriegen – kulminierend in der Türkenbelagerung zwischen Juli 1683 und August 1684. Während der Türkenbelagerung wurde das Theater auf der Cortina wegen Brandgefahr abgetragen, und als die Vorstädte Wiens niedergebrannt wurden, wurde auch die kaiserliche Sommerresidenz Favorita zerstört: »Nur die Hauptmauern waren stehen geblieben, alle« Holzdecken »und die hölzernen Dachstühle waren durch den von den Stadtverteidigern gelegten Brand vernichtet.«³³

Dennoch – »trotz schwerster politischer und kriegerischer Auseinandersetzungen, trotz großer finanzieller Schwierigkeiten«³⁴ – wurde Musiktheater gespielt. Allerdings reagierte der Hof auf die zunehmende Bedrohung durch die Türken zu Beginn der 1680er Jahre mit einer Anspruchs- und Aufwandsreduzierung des Musiktheaters zu den Geburts- und Namenstagen. Zu den Geburtstagen des Kaiserpaars wurden nicht mehr dreiaktige, sondern nur noch einaktige Opern mit ein bis maximal vier Bühnenbildern aufgeführt. Auf die Aufführung von Namenstagopern verzichtete man ganz. Erst als politisch eine gewisse Konsolidierung erreicht war, setzte gegen Ende der 1680er Jahre, nachdem Joseph I. 1687 zum König von Ungarn und 1690 zum römisch-deutschen König

31 CUPEDA 1698.

32 SOLF 1975, S. 22–23.

33 SCHLÖSS 1998, S. 37–38.

34 HILTL 1975, S. 162–163.

gekrönt worden war, ein Gegentrend ein. Bis zum Beginn des Spanischen Erbfolgekriegs (1701) folgten nun vergleichsweise ruhige Jahre, in denen es kulturell neue Spielräume gab, die auch im Musiktheater genutzt wurden.

Dass das Thema Krieg im Musiktheater thematisiert wurde, ist mithin zu erwarten, wurde doch mit der Belagerung Wiens durch die Türken die Bedrohung durch den Krieg zur unmittelbaren Daseinserfahrung. Es gibt dafür eine ganze Reihe von Beispielen; anlässlich des Namenstages von Leopold 1686 etwa wurde das Thema von Sinn und Verdienst des Krieges in *La Grotta di Vulcano* thematisiert, aber Krieg wurde nicht auf der Bühne gezeigt. In *La più generosa Spartana*, der Geburtstagsoper für Leopold 1685, geht es am Beispiel des Krieges zwischen Spartanern und Pyrrhus um ethische Haltungen der Generationen und Geschlechter zum Krieg – also um ein sehr aktuelles habsburgisches Thema. Handlungsraum ist ein Saal. Die Szenen 1 bis 12 thematisieren den Aufbruch der Männer in den Krieg, mit dem sie der Feind überzogen hat. Die Männer sind furchtlos, achten keine Gefahr, und selbst in einem Moment, in dem die Kriegskassen erschöpft sind, bleiben sie aufgrund ihrer Treue und Beständigkeit siegesgewiss (1. Szene). Die Frauen nehmen Abschied von den Männern, eine von ihnen von ihrem jüngeren Bruder. Aufopferung für das Vaterland steht oben an, geschlechtliche Liebe wie väterliche Liebe sind nachrangig. Die Väter schenken dem Vaterland ihre Söhne (6. Szene), aus Sicht der Frauen ist Erfolg in der Kriegskunst der Weg, ihre Herzen zu erobern (3. Szene). Die Frauen widersetzen sich dem durchaus vernünftigen Vorhaben der Männer, Frauen und Kinder angesichts der Gefahr zu evakuieren (9. bis 12. Szene): Archidamia, die titelgebende großmütige Spartanerin, hält, den Degen in der Hand, schließlich eine flammende Rede vor dem Rat (12. Szene), in der sie Kampfesmut und Kampfesfähigkeiten der Frauen preist und die Jugend herbeiführen lässt, die kriegerische Übungen vorführt und dadurch den Rat überzeugt, dass auch sie nicht »in Sicherheit« gesetzt zu werden brauchen, sondern zur Verteidigung beizutragen im Stande sind.

Von der eigentlichen kriegerischen Handlung bleibt die Bühne frei: Die 13. Szene, in der die beiden weiblichen Hauptfiguren solo und im Duett über Macht, Ruhm und Glück singen, steht Platz haltend für die im Kampf vergehende Zeit. In der 14. Szene kommt erste Kunde vom Sieg; danach treffen nach und nach die tapferen und ruhmreichen Kämpfer ein und werden in einem großen, von Geigen begleiteten Ensemble gepriesen, und Bellona kommentiert in der Schlusszene aus göttlicher Warte das Geschehene mit dem Hinweis, dass der gezeigte Heldenmut von Leopold noch übertroffen werde.³⁵

Dass Krieg aus den Libretti als Beschreibung historischer Exempel nicht wegzudenken ist, aber auf der Bühne nicht gezeigt wurde, lässt Rückschlüsse auf Leopolds Herrschaftskonzept zu: Zwar war es unabdingbar, zur Legitimierung seiner Herrschaft auch Bilder von Stärke zu inszenieren, Leopold also als Helden, als Reiter, als Herkules zu

35 MINATO 1685.

zeigen, aber er legitimierte seinen Erfolg als Herrscher nicht von seinem kriegerischen Ruhm her, sondern reklamierte seinen »politischen Führungsanspruch« in der »Rolle des Friedensstifters.«³⁶

Erst sieben Jahre später, in *Fedeltà e generosità*, der Geburtstagsoper für Eleonore Magdalena 1692, blieb die Bühne nicht frei von der kriegerischen Handlung. Vielmehr hört man zu Beginn Geschrei und Waffengegölle, das in den ersten vier Szenen immer näher rückt, bis man hört, wie die Türen des königlichen Palastes in Syrakus aufgebrochen werden. In der 9. Szene gibt der Schauplatz (ein Platz in Syrakus) sogar den Blick auf die im Kampf gefallenen Leichname frei. Auch die musikalisch zum Ausdruck gebrachte Dramatik der Handlung bleibt nicht im Rahmen des in früheren Jahren in diesem Gattungstyp Üblichen. Die eindringenden Feinde werden nicht nur von Statistengruppen szenisch dargestellt, sondern auch musikalisch als Chor der andrängenden Aufrührer hörbar gemacht. Weitere Belege dafür, dass Dramatik zunehmend zur Musikdramatik wird und nicht mehr nur der Text über Dramatisches berichtet oder dramatische Geschehnisse tanzend gezeigt werden, sind der Zuwachs an Szenen mit Ensemblestrukturen in dieser Oper sowie die Vergrößerung der instrumentalen Besetzung wie in den Arien mit vierstimmiger Streicherbegleitung und B.c., darunter Harmonias das Leben bedenkende Arie in der 17. Szene.³⁷

Theatralität und räumliche Realität

Burnacinis Bühnenbilder sind zentralperspektivisch. Die perspektivischen Linien treffen sich also in einem Fluchtpunkt, der über die Zentralachse mit dem Punkt des idealen Betrachters verbunden ist. An dem saß das Herrscherpaar (siehe Abb. 5). Nur an diesem Punkt besteht eine Distanz »zum Fluchtpunkt«, aus der »die Verkürzung der Linien als eine in sich stimmige Darstellung« gesehen werden kann: »Aus jedem anderen Zuschauerpunkte neben dem des idealen Betrachters zerfällt die Illusion, die repräsentative Realität, und kann nur dadurch wieder hergestellt werden, daß alle andern Zuschauer sich fortwährend an den Platz des idealen Zuschauers [nämlich des Herrschers] versetzt denken. Sie nehmen also die Darstellung vermittelt über ihn in sich auf. [...] Die Rolle des Hofes ist es, Zeugen dieser idealen Betrachterrolle zu sein.«³⁸ Die »Zentralperspektive mit ihrer suggestiven Wahrnehmungslogik«³⁹ war Standard auf den europäischen Bühnen. Frankreich setzte dabei Maßstäbe, wie etwa mit dem Hoffest *Les Plaisirs de l'île enchantée* im Schlosspark von Versailles 1664. Aber: Alle diese Bühnenbildstiche

36 KAMPMANN/KRAUSE/KREMS 2008.

37 MINATO 1692.

38 ZUR LIPPE 1986, S. 150.

39 Ebd., S. 144.



© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel <http://diglib.hab.de/drucke/lo-6992/start.htm?image=00135>

Abbildung 6. Justus Georg Schottelius, *Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg*. In gegenwart vieler Chur- und Fürstlicher auch anderer Vornehmen Personen, in dem Fürstl. Burg Saal zu Braunschweig im Jahr 1642 von lauter kleinen Knaben vorgestellt, Wolfenbüttel 1648.

entstanden zu herausgehobenen Festopern zu Heiraten oder Geburten. Wie mögen die Bühnenbilder in den kleinen Sälen ausgesehen haben – ebenfalls streng zentralperspektivisch oder doch anders? Wieviel »Bühne« passte hinein in einen etwa 10 × 10 m großen Raum wie die erste Antekammer oder auch in die 19 × 10 m große zweite Antekammer? Wie war die räumliche Wahrnehmung am Wiener Hof?

Die Hofburg war ein recht verwinkeltes Gebäude. Eine Zimmerflucht, die bei geöffneten Türen »die scheinbare Unendlichkeit des fürstlichen Raumes« vor Augen führte, wie sie Julius Bernhard von Rohr in seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft* als Ideal beschrieben hat, gab es in Wien vor Leopolds Regentschaft nicht, während seiner Regentschaft existierte sie in bescheidener Ausprägung. Und auch in den kaiserlichen Gärten, wie z. B. in der Favorita, gab es zunächst keine strikte Geometrie: Erst bei der Neuanlage des Gartens zu Beginn der 1690er Jahre trat »anstelle der Weingärten [...] ein ›Lust-Wäldle‹⁴⁰ und »aus dem ehemaligen uneinheitlichen Mehrzweckgarten« mit

40 Hajós 1979, S. 67–68.

seinen »Ziergärten, Nutzgärten und Gärten für die Blumenzucht«⁴¹ wurde »ein streng geometrisch durchkonzipierter Ziergarten.«⁴²

Was die Beantwortung der Frage nach der Bühnensituation in den kleinen Sälen so schwierig macht, ist das Gefälle zwischen vielen und faszinierenden Quellen zum Herausgehobenen und fehlenden Quellen zur theatralen Alltagsgeschichte. Ein Blick auf eine Bildquelle, die allerdings aus dem frühen 17. Jahrhundert stammt (Abb. 6), mag weiterhelfen. Man kann von ähnlichen Bühnensituationen während der Regentschaft von Leopold ausgehen.

Diese Überlegungen fortsetzend sei abschließend die Frage der Konstruktivität des Geschichtsbildes aufgeworfen – und dies unter nochmaligem Bezug auf Ausstellung und Ausstellungskatalog von *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* im Wiener Theatermuseum. Der Katalog ist fabelhaft – ein beeindruckendes, golddurchwirktes Schmuckstück für jeden Buchbestand. Er ruft Kultur-Höhepunkte auf und schreibt eine Ereignisgeschichte fort, wie sie im 17. Jahrhundert durch Berichte im *Teatrum Europaeum* initiiert wurde und seitdem die Erinnerungskultur bestimmt hat. Zum quantitativ viel größeren alltagsgeschichtlichen Repertoire, das hier am Beispiel von Geburtstags- und Namenstagopern ins Zentrum gerückt wurde, findet sich im Ausstellungskatalog lediglich eine Abbildung.⁴³

Das ist, als würden wir in 300 Jahren nur die Feste zum Tag der Deutschen Einheit als ›die‹ Kultur der Zeit nach der Wiedervereinigung in Deutschland aufrufen. Bei solchen, den schönsten Schein einstiger Kultur erwähnenden und feiernden Geschichtsbildern, wird jedoch zu wenig auf die Vielfalt der Aufführungssituationen Bezug genommen und ein verkürztes Bild entworfen.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 KARNER 2008, S. 33, Abbildung 22.
Abb. 2 AUSST. KAT. MÜNCHEN 2009, S. 20.
Abb. 3 BOWLES, Edmund A.: Musical Ensembles in Festival Books 1500–1800. An Iconographical & Documentary survey (= Studies in music, Bd. 103), Ann Arbor/London 1989, Abbildung 192.
Abb. 4 BOWLES, Edmund A.: Musical Ensembles in Festival Books 1500–1800. An Iconographical & Documentary survey (= Studies in music, Bd. 103), Ann Arbor/London 1989, Abbildung 150.

41 Ebd., S. 62.

42 Ebd., S. 67–68.

43 AUSST. KAT. WIEN 2016, S. 52, Abb. 4b.

- Abb. 5 *L'Euleo festeggiante nel Ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie*, Libretto, Wien 1699, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn 406.744-B M).
- Abb. 6 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Lo 6992. <http://diglib.hab.de/drucke/lo-6992/start.htm>

Literatur

- ASSMANN 2009: Assmann, Aleida: Geschichte findet Stadt, in: Csáky, Moritz; Christoph, Leitgeb (Hg.): Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaft nach dem »Spatial Turn«, Bielefeld 2009, S. 13–27.
- AUSST. KAT. MÜNCHEN 2009: Raum im Bild. Interieurmalerei 1500 bis 1900, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, hg. von Karl Schütz, München 2009.
- AUSST. KAT. WIEN 2016: Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, Ausst. Kat. Wien, Theatermuseum, hg. von Andrea Sommer-Mathis; Daniela Franke; Rudi Risatti, Wien 2016.
- BAUER 1997: Bauer, Volker: Hofökonomie. Der Diskurs über den Fürstenhof in Zeremonialwissenschaft, Hausväterliteratur und Kameralismus (= Frühneuzeitstudien. Neue Folge, Bd. 1), Wien u. a. 1997.
- BOURDIEU 1991: Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, in: Wentz, Martin (Hg.): Stadt-Räume, Frankfurt am Main/New York 1991, S. 25–34.
- CUPEDA 1701: Cupeda, Donato: Die Schuldigkeit der Nacht, Libretto dt. Übersetzung, Wien 1701 [A-Wn 406.763-B M].
- CUPEDA 1698: Cupeda, Donato: Arsace, Stifter deß Partischen Reichs, Libretto, dt. Übersetzung, Wien 1698 [A-Wn 407.371-AM].
- GREGOR 1924: Gregor, Joseph: Wiener szenische Kunst. Die Theaterdekoration der letzten drei Jahrhunderte nach Stilprinzipien dargestellt, Wien 1924.
- HAJÓS 1979: Hajós, Géza: Kunsthistorische Betrachtung, in: Schlöss, Erich (Hg.): Das Theresianum. Ein Beitrag zur Bezirksgeschichte der Wieden (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 5), Wien 1979.
- HENGERER 2004: Hengerer, Mark: Kaiserhof und Adel in der Mitte der 17. Jahrhunderts. Eine Kommunikationsgeschichte der Macht in der Vormoderne (= Historische Kulturwissenschaft, Bd. 3), Konstanz 2004.
- HITL 1975: Hiltl, Nora: Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi, Diss. [masch.] Wien 1975.
- JAHN 2005: Jahn, Bernhard: Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes

- (1680–1740) (= *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*, Bd. 45), Tübingen 2005.
- KAMPMANN/KRAUSE/KREMS 2008: Kampmann, Christoph; Krause, Katharina; Krems, Eva-Bettina; Tischer, Anuschka (Hg.): *Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Köln u. a. 2008.
- KARNER 2008: Karner, Herbert: *Die Hofburg: Vom mittelalterlichen ›Castrum‹ zur Kaiserresidenz von Leopold I.*, in: Kurdiovsky, Richard (Hg.): *Die Österreichische Präsidentschaftskanzleri in der Wiener Hofburg*, Wien 2008, S. 19–35.
- KARNER 2009: Karner, Herbert: *Raum und Zeremoniell in der Wiener Hofburg des 17. Jahrhunderts*, in: Kauz, Ralph; Rota, Giorgio; Niederkorn, Jan Paul (Hg.): *Diplomatische Praxis und Zeremoniell in Europa und dem mittleren Osten in der frühen Neuzeit*, Wien 2009.
- MINATO 1688: Minato, Nicolò: *Das Stillschweigen Deß Harpocrates*, Libretto, dt. Übersetzung, Wien 1688 [A-Wn 25.830-AM].
- MINATO 1685: Minato, Nicolò: *Die grossmüthigste Spartanin*, Libretto, dt. Übersetzung, Wien 1685 [A-Wn 4.926-BM].
- MINATO 1692: Minato, Nicolò: *Treu und Grosmutigkeit*, Libretto, dt. Übersetzung, Wien 1692 [A-Wn 406.748-BM].
- PARAVICINI/RANFT 2006: Paravicini, Werner; Ranft, Andreas: *Über Hof und Stadt*, in: Paravicini, Werner; Wettlaufer, Jörg (Hg.): *Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (= *Residenzenforschung*, Bd. 20), Ostfildern 2006.
- RODE-BREYMANN 2010: Rode-Breymann, Susanne: *Musiktheater eines Kaiserpaars, Wien 1677 bis 1703*, Hildesheim 2010.
- ROHR 1733: Rohr, Julius Bernhard von: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren*, Berlin 1733.
- SCHLÖSS 1998: Schlöss, Erich: *Baugeschichte des Theresianums in Wien* (= *Bibliotheca Theresiana*, Bd. 1), Wien u. a. 1998.
- SEIFERT 1988: Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699* (= *Dramma per musica*, Bd. 2), Wien 1988.
- SEIFERT 1985: Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 25), Tutzing 1985.
- SOLF 1975: Solf, Sabine: *Festdekoration und Grotteske: Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini: Inszenierung barocker Kunstvorstellung* (= *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 355), Baden-Baden 1975.
- SOMMER-MATHIS 1995: Sommer-Mathis, Andrea: *Theatrum und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): *Zeremoniell*

als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1995, S. 511–532.

STROHM 2002: Strohm, Reinhard: Costanza e Fortezza: Investigation of the Baroque Ideology, in: Galligani, Daniela (Hg.): I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all' Europa, Florenz 2002, S. 75–92.

ZUR LIPPE 1986: Zur Lippe, Rudolf: Hof und Schloß – Bühne des Absolutismus, in: Hinrichs, Ernst (Hg.): Absolutismus, Frankfurt am Main 1986, S. 138–161.