

PATHOS DER DISTANZ – DIE ETABLIERUNG DER ZENTRALEN HOFLOGE IM THEATERBAU (1600–1750) ZWISCHEN DISTINKTION UND ENTRÜCKUNG

Hans Lange

Erst seit dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Sturz vieler Monarchien reguliert allein der Preis im vorgeblich egalitären Publikum theatralischer Veranstaltungen soziale Exklusivität auf den sogenannten »besseren« Plätzen, die immer noch im vorderen Parterre oder in der Mitte des ersten Rangs zu finden sind. Jahrhundertlang waren diese Orte in einer ständisch regulierten Raumordnung allein der Obrigkeit, dem Souverän und bzw. von ihm legitimierten Stellvertretern vorbehalten und erst ephemere, später architektonisch markiert.¹

Ein wesentliches Strukturmerkmal des europäischen Theaterbaus, besonders der ganz überwiegend höfisch geprägten Opernhäuser im 17. und 18. Jahrhundert, ist der Ehrensitz des Monarchen und dessen zunehmende Inszenierung und zuletzt Ausgrenzung aus dem übrigen Zuschauerraum in der zentralen Hofloge auf der Saalachse über dem Parterre. Es waren in erster Linie italienische und deutsche Fürstenhöfe, welche aus zunächst spontan organisierten Saalformen für meist anlassgebundene Turnier- bzw. Festopern den bis ins 20. Jahrhundert kanonisch gültigen Raumtypus aus Rängen und Logen herausdestillierten. Seine Genese und Entfaltung bis in den Horizont der Aufklärung, die diese Praxis allmählich infrage zu stellen begann, spiegelt den evolutionären Prozess der räumlichen Trennung zwischen einem vom fürstlichen Auftraggeber bestellten theatralischen Ereignis und ihm selbst als dessen erstem Adressaten, um den das höfische Publikum in immer strikterer Ordnung herum organisiert wurde. Entsprechend den Anfängen einer örtlich mobilen Festpraxis im städtischen Freiraum, wurden zunächst leicht auf- und abschlagbare Sitzgelegenheiten für die *Serenissimi* gegenüber der Bühne benötigt, die sich in solchem Rahmen als Akteure zum Teil selbst bewegten, zum Teil als Zuschauer einer Aktion passiv verharrten, stets jedoch ihre *dignitas*, ihr Amt und ihre politischen Funktionen vor Augen stellten. Juristisch und formal waren solche Ehrensitze, die meist auf ein Podium, italienisch *palco*, aufgesockelt wurden, keine Throne. Der Terminus unterscheidet sie gerade nicht von der Szene, definiert sie als eine zweite Bühne; im Italienischen bedeutet *palco* bis heute sowohl die Loge wie den Bühnenboden. Zum Thron fehlte ihnen das spezifische Element, das mit dem französischen *dais* – ursprünglich: Podium bzw. Estrade – im höfischen Milieu seit dem

¹ Verf. dankt dem Kunsthistorischen Institut Florenz für ein wiss. Stipendium (1979–1983), das die Vorbereitung des Beitrags ermöglicht hat.

15. Jahrhundert sowohl das wandbezogene textile *Dorsal* hinter und einen über dem Sessel aufgespannten Himmel umfasst, wie sie damals am tonangebenden burgundischen Hof und dann weit über 1789 hinaus als höchstrangiges Zeremonialmöbel europaweit gebraucht wurden.² Unterhalb dieser seit dem Mittelalter verrechtlichten Kategorie der Insignie *Thron*, die fast immer auf die Orte Kirche und Residenz beschränkt blieb, erwarb der repräsentative Ehrensitz im Theater eine zeichenhafte Qualität, die, so die These, im 17. Jahrhundert nicht unabhängig von der Praxis erhöhter und separierter kirchlicher Ehrenplätze für Laien durchgesetzt wurde.³ An die Tradition nicht einsehbarer Privatoratorien erinnert die Inkognitologie, die älteste Form einer Theaterloge, die einem privilegierten Personenkreis erlaubte, zwischen einem privaten Rückzugsort in sozial standeswidrigen Aufführungen⁴ oder öffentlicher Selbstdarstellung bei zeremoniellen Auftritten zu wählen.

Rückzug der »*Nuovi principi*« aus dem Parterre in Florenz (1600) und Parma (1628)

Ein früher, historisch bemerkenswerter Präzedenzfall betrifft die Umrüstung des *terrazzino*, einer Musikertribüne über dem Eingang gegenüber der Bühne, zu einer Ehrenloge der *Serenissimi principi* in Bernardo Buontalenti's *Teatro Mediceo* von 1586 in den Florentiner Uffizien anlässlich der Procura-Hochzeit der Maria von Medici mit Heinrich IV. von Navarra,⁵ (1600). Bei früheren dynastischen Festaufführungen saßen die fürstlichen Adressaten auf einem ephemer errichteten *palco* oder *tribunale* relativ nahe vor der Bühne in der Mitte des Parterres.⁶ Dem Festbericht des jüngeren Buonarroti zufolge korrespondierte der in einem halben Oval vorkragende Balkon oberhalb der Stufengerüste, *gradines*, für die Zuschauer an den Langseiten, die während der Aufführung von Caccinis Oper *Rapimento di Cefalo* auf der Bühne gespiegelt wurden, dort mit dem zentralen Sitz der *Fama*, die später dem Allianzwapen der Häuser Bourbon und Medici Platz machte. Die mythologische Götterwelt auf der Szene und die Braut mit ihren neu-fürstlichen Eltern auf dem *terrazzino* verwiesen und interpretierten einander wechsel-

2 Zum profanen Thronbaldachin und seiner Herkunft aus dem burgundischen Hofzeremoniell: SCHANDEL 1990.

3 LICKES 1982. Über ältere Typen privilegiert separierter Anräume hinaus sind bildautonome Lösungen in Graphik und Malerei der Renaissance für das erweiterte Formenrepertoire von Herrschaftslogen prägend geworden, dazu: SIMON 1965.

4 GABERO ZORZI 2001, S. 34; POVOLEDO 1964.

5 BUONARROTI 1600, S. 24: »ove sopra l'entrata il balcone de più degni spettatori si vede sportare in fuori tondeggia in guisa di mezzo ovato.«; SOLERTI 1904, Bd. 3, S. 11–28; MAMONE 1981, S. 59–81; STRONG 1991, S. 249–251; OSSI 1998; LANGE 2003, S. 53; WALTER 2016, S. 3–6.

6 GARBERO ZORZI 2001, S. 36; MAMONE 1981, S. 113, S. 119; FRABETTI 2009; BUTTIGLI 1629, S. 149–150.

seitig wie ein Spiegelbild. In folgenden Jahren wurde der *terrazzino* zuweilen ausdrücklich als *palco segreto*, also Inkognitologe, erwähnt.⁷ Diese Unentschiedenheit, die einmal auf inszenierte Ostentation abhebt, das andere Mal distanzierende Separierung betont, ist im einzig erhaltenen Bildzeugnis des *Teatro Mediceo*, Callots Stich (Abb. 1) zum ersten *Intermedio* anlässlich der Hochzeit Catarina de' Medicis mit Ferdinando Gonzaga, 1617, noch spürbar: »the very principle around which the late Renaissance court theatre of scenic illusion was organised – the ideal viewpoint from the royal box«. ⁸ Im Zentrum des Blattes, das durch eine hochgelegene Öffnung in der rückwärtigen Wand den Blick aus einer imaginären Hofloge in den Saal leitet, erscheint das großherzogliche Paar auf der obersten Stufe der Bühnentreppe. Seine aktive Präsenz im Saal erlaubt Callot den Kunstgriff, den Betrachter des Blicks aus der Herrschaftsloge, quasi in Stellvertretung des Publikums, teilhaftig werden zu lassen. Stoffdrapierung und das nach innen gewendete Allianzwappen nähern aber die Öffnung soweit einem bildautonomen Rahmenmotiv an, dass die Logenallusion nur vage bleibt, zumal die portalartige Weite und die Rückenfiguren der bewaffneten Wachen nicht mit der räumlichen Beschränktheit des realen *terrazzino* korrespondieren. Callot liefert keine Reportage, sondern eine kommentierende Versinnbildlichung des Ereignisses, das der Leser der Festbeschreibung aus dem idealen Blickwinkel des Fürsten nachvollziehen kann: in der wie ein Proszeniumsrahmen gestalteten Logenöffnung erscheint der Medicihof bildhaft erstarrt und doch das höfische *ballet de cour* gleichzeitig in einer geometrischen Bewegung konfiguriert und allegorisiert. »The seating became rigidly fixed according to ranks and rows, while the scene became the prime locus of change and impermanence.«⁹

Im fast zeitgleich zum Uffizientheater errichteten *Teatro Olimpico* für Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta¹⁰ vollzog sich mit der Ausrichtung von Vincenzo Scamozzis perspektivisch verkürzter *scena* auf einen Augenpunkt im Scheitel der erhöhten Säulenkolonnade über den *gradines* zuerst eine folgenreiche Verfestigung des polaren Gegenübers eines privilegierten, durch ephemere oder aber architektonische Würdeformen ausgezeichneten Ehrensitzes und dem Fluchtpunkt eines illusionistischen Bühnenbildes.¹¹ »The entire stage decor was visually anchored in the eyes of the duke [...] the

7 ROTHROCK/GULICK 1979, S. 24; Vgl. GARBERO ZORZI 2001, S. 34–35; TESTAVERDE 2016, S. 59–61.

8 ROTHROCK/GULICK 1979, S. 26, dazu S. 24–25, 29–30; OSSI 1998, der Rothrocks Interpretation ignoriert, vermutet unnötigerweise in Callots Rahmenmotiv den angeblich 1616 höher gelegten Eingang ins Auditorium, der 1589 noch unbestritten unter dem *balconcino* lag, ebd., S. 18.

9 FORSTER 1977, S. 71.

10 FORSTER 1977; GRÖTZ 1993, S. 69–70; HEINRICH 1999, S. 93–106, bes. S. 96–98, 104; HASS 2005, S. 268–279, bes. S. 272–274.

11 Zuletzt MAZZONI 2009. Neuere Untersuchungen suggerieren ein *cubiculum* für Vespasiano auf der Empore (mdl. Hinweis Jan Pieper in der Diskussion in Gotha), der bislang früheste Hinweis auf »geschlossenes« Sitzen von Amts wegen in einem Saaltheater. Die zentrale Position des Ehrensitzes Vespasianos in der Saalachse auf der Empore von FORSTER 1977, S. 74, und anderen Autoren bestritten: HEINRICH 1999, S. 97 Anm. 146.



Abbildung 1. Florenz, Teatro Mediceo, *Primo Intermedio della veglia della Liberazione di Tirreno ed Arnea*, Radierung Jacques Callot nach Giulio Parigi, 1617. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin 393-55.

prince was at once the ideal spectator and a subject of attention for others.¹² Damit sind Voraussetzungen definiert, dass das Hoftheater des Absolutismus zum metaphorischen Ort der Fürstenherrschaft werden konnte.

Mit Gian Battista Aleottis *Teatro Farnese* in Parma, das wie kein anderes als *instrumentum regni* einen absolutistischen Gewaltakt nachträglich propagandistisch legitimieren sollte, trat dieses Modell ins Licht der Öffentlichkeit europäischer Höfe. Herzog Ranuccio I. hatte sich 1612 einer oppositionellen Adelsgruppe durch die brutale Hinrichtung ihrer Anführer auf der Piazza Grande in Parma entledigt und war dadurch außenpolitisch in Quarantäne geraten, die die erwünschte Verbindung des Erbprinzen Odoardo mit einer Mediciprinzessin jahrelang verzögerte.¹³ Erst zehn Jahre nach Fertigstellung des spektakulären Theatersaals im Palazzo della Pilotta, 1628, erfuhr hier die kompromittierte Dynastie dank einer opulent kalkulierten und mit avancierter Bühnentechnik brillant inszenierten Festfolge ihre glänzende Rehabilitation vor den Repräsentanten auswärtiger Höfe und des unterworfenen Adels. Das Teatro Farnese mit den enormen Ausmaßen von 87 × 32 Metern und 22 Metern Höhe systematisierte Positionen des Uffizien-saals und des benachbarten Gonzaga-Theaters in Sabbioneta und kompilierte darüber hinaus die Tradition des emilianischen Turniertheaters im Freien mit den in geschlossene Säle transponierten Arenaformen antiken Ursprungs.¹⁴ Die an Sitzstufen mehr als verdoppelte, jetzt U-förmige Anlage der *gradines* wurde an ihrer prominentesten Stelle, in der Kurve, durch stärkere Integration des Fürstensitzes über dem Eingang in eine geschlossene Arenaform vereinheitlicht.¹⁵ Der durch Balustraden abgeschrankte *verone* bzw. *poggetto de< Serenissimi Principi*, eingebettet in die steil ansteigenden Sitzreihen und in Aleottis einzig erhaltenem eigenhändigen Querschnitt überliefert (Abb. 2), versicherte sich eines mächtig rahmenden Volumens, das den Ausmaßen des monumentalen Bühnenprospektes gegenzusteuern vermochte. Marco Buttigli nennt ihn im Festbericht ausdrücklich als *secondo proscenio*.¹⁶ Tatsächlich agierte der Herzog im Verlauf der Turnieroper *Mercurio e Marte* abwechselnd während des Turniers im Parterre als *mantenitore* oder wurde auf seinem Podium »sotto d'un baldacchino di broccato d'argento bianco« adressiert. Rangdifferenzen wurden durch Rollenzuteilung im Spiel, unter den Zuschauern durch Nähe oder Ferne zum fürstlichen *poggetto* ausgedrückt.¹⁷ In keinem Hoftheater zuvor oder danach war der zum Hofdienst gezwungene Adel so wehrlos dem Diktat sei-

12 FORSTER 1977, S. 74, 78.

13 CADOPPI 2012; CIANCARELLI 1987, S. 21–23; DALL'ACQUA 1992, S. 30–35; LANGE 2003, S. 53–54; HASS 2005, S. 280–281.

14 CAVICCHI 1986; Mamczarz 1988, S. 45–76; SCHERF 1998, S. 187–196; siehe auch den Beitrag von Paolo Sanvito in diesem Band, S. 199.

15 DALL'ACQUA 1992, S. 60–127 und 1994; ADORNI 2003.

16 BUTTIGLI 1628, S. 268; DALL'ACQUA 1986, S. 33; 1992, S. 116–117. u. 1994, S. 204–205 nennt ihn »antennato« bzw. »anticipo del *palco reale*«.

17 Zur Sitzordnung: CIANCARELLI 1987, S. 65–66 Anm. 42.

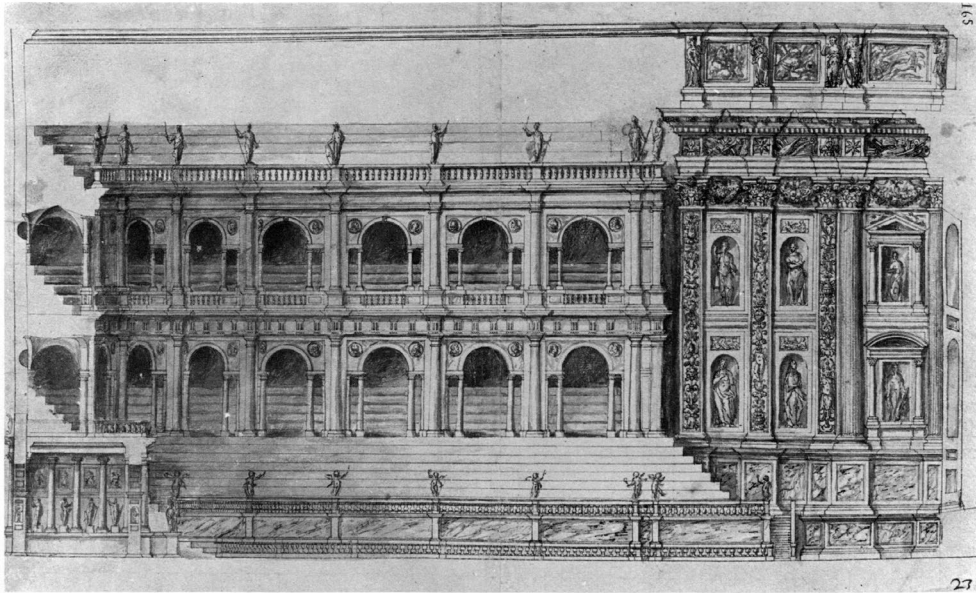


Abbildung 2. Parma, Teatro Farnese, Längsschnitt von Giovanni Battista Aleotti. Biblioteca Comunale Ariosteia Ferrara, Raccolta Cartografica Aleotti, classe I, 763, tavola N. 165.

ner Domestizierung ausgesetzt. Unter den wachsamen Augen des Herzogs saßen auf den *gradinate* auch überlebende Verwandte und Sympathisanten der Hingerichteten, deren Niederlage in der abschließenden Naumachie als Sieg der Götter über rebellische »mostri marini« gefeiert wurde. Der Ruhm dieser Aufführung im »magnum orbis miraculum« (Buttigli), mit dem das große barocke Maschinentheater seinen Siegeszug antrat und der sich bis heute in Aleottis riesigem Theatersaal sichtbar materialisiert findet, erhielt sich über die Jahrhunderte bis zum Ende des *Ançien Régime* vor allem bei Architekten und Künstlern.¹⁸ Die engen Beziehungen des Teatro Farnese zu seinen genetischen Quellen in höfischen oder aristokratischen Theatersälen bzw. ephemeren Turniertheatern *all'aperto* der Este in Ferrara und Modena, der Gonzaga in Mantua oder in anderen Zentren der Emilia waren längst in Vergessenheit geraten. Sie wurden 1628 in Parma noch deutlicher durch ein zweites ephemeres Theater von Francesco Guitti im Hof des Palazzo della Pilotta manifestiert, das gegenüber der Bühne im Scheitel der *cavea* durch einen aufwendigeren, vergoldeten *verone* als Fürstensitz ausgezeichnet war, der einzige, von dessen distinktiver architektonischer Rahmung mit Säulen und Gebälken wir durch Buttiglis Beschreibung genauer unterrichtet sind. Das offene Schaugerüst garantierte »commodità alli Principi, e di vedere e di essere veduti dalli circostanti.«¹⁹

18 D' AMIA 2003.

19 BUTTIGLI 1629, S. 150; Nachdruck der Beschreibung dieses *teatro inferiore* bei LAVIN 1990, S. 545–548; vgl. MAMCZARZ 1988, S. 77–87.

Die emilianische Tradition war bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts durch eine variable Verbindung von gestuften Estraden – *gradinate* – und in mehreren Geschossen übereinander abgeteilten Logen – *palchetti* oder *stanzini* – definiert, die die differenzierte Platzierung eines ständisch inhomogenen Publikums erleichterte und auf diese Weise eine repräsentative Ordnung in den räumlichen Kategorien oben und unten, offen bzw. separiert etablierte.²⁰

In Parma konnte und durfte es 1628 kein Inkognito im Theater geben wie etwa in Venedig, wo aus solchen *palchi segreti* zehn Jahre später der Weg des öffentlichen Logentheaters – *teatro pubblico* – mit kommerzialisiertem Betrieb begann und im Verlauf einiger Jahrzehnte zum am meisten verbreiteten europäischen Theatertypus der folgenden zwei Jahrhunderte reifte.²¹ Dieser Prozess verdankt dem römischen Architekten Carlo Fontana, der frühere Versuche in Ferrara, Bologna, Padua systematisch optimierte,²² um die akustisch heiklen Probleme ihrer Anpassung an die Bedürfnisse der neuen Opernform in optimalen Saalkurven zu finden, die überzeugendsten Lösungen und sollte den Fokus von den emilianischen Städten im letzten Drittel des Jahrhunderts ins päpstliche Rom verschieben.²³

Christina von Schweden in Rom und die Erfindung der zentralen Hofloge (1666/71)

Zuvor aber errichtete ein Florentiner, Cosimo Lotti, 1638–1640 in Kenntnis der in ihren räumlichen Lösungen differenzierten italienischen Praxis und unter Berücksichtigung der älteren spanischen Tradition der *corrales* mit dem Coliseo im Buenretiro-Palast in Madrid das erste teils öffentliche, teils höfische Theater in Spanien.²⁴ Im ersten Fall erzwang der öffentliche Zugang ins Parterre die Rezeption des brandneuen oberitalienischen Logenhauses, weil nur so der Hof und der Adel an den eigentlich städtischen Belustigungen der *comedias* teilnehmen konnten. Flankiert von seitlichen Inkognitologen mit Jalousien, den *aposentos*, die der König nach Gusto den *Grandes* und hohen Inhabern von Hofämtern zuwies, erhob sich über dem hinteren Stehparterre der Frauen, der *cazuela*, ein ebenfalls zur Bühne mit *celosias* versehener *Balcon de su Maj.[estad]*,

20 LECLERC 1946, S. 190–209; MARCHELLI 1958; LENZI 1985, S. 174–191 und LENZI 1977.

21 ZORZI 1977, S. 235–291.

22 LAVIN 1990, S. 522–523; MAMCZARZ 1988, S. 69–76; für den Anteil von Andrea Sighizzi plädieren MARCHELLI 1953.

23 TAMBURINI 2014.

24 SHERGOLD 1967, S. 295–330; VAREY 1984, S. 402–403; DíEZ BORQUE 1996, bes. S. 173–175; FLÓREZ ASENSIO 1998, bes. S. 180–184; BLASCO 2001, S. 121–124; siehe auch den Beitrag von Carlos Maria Solare in diesem Band, S. 343.

»magnifico ... y muy dorado«.²⁵ Der ambivalente Charakter eines sozialen Ortes, an dem der Hof, separiert und geschützt, in seinem Palast zuweilen dem Madrider Publikum der *corrales* begegnete, verbot eine offenes Sitzen des Souveräns direkt vor der Bühne, der gleichwohl zu rein höfischen Aufführungen solche Plätze bevorzugte,²⁶ wie in den exklusiveren Festräumen der italienischen Höfe. Insofern ist der *Balcon* des *Coliseo* durch seine axiale Position im Scheitel als privilegierte Inkognitologie im Vorfeld des Jahrzehnte später entstehenden offiziellen *palco del principe* im Zentrum einer nach Rangordnung sitzenden Hofgesellschaft zu klassifizieren.

Seine erste mit einem ephemeren Apparat gesteigerte Installierung in der Mitte der Rangkurve über dem Eingang verdankt sich der abgedankten schwedischen Königin Christina, die sich im ersten römischen Logentheater, dem von Papst Clemens IX. lizenzierten *Teatro Tordinona* von Carlo Fontana, 1671 die fünf mittleren Logen des 2. Rangs als »suntuoso palchetto« einrichten und mit »straordinaria magnificentia« unter einer Bügelkrone als Baldachin drapieren ließ.²⁷ Das von ihrem Sekretär Giacomo d' Alibert als Unternehmer geführte *teatro pubblico*, in das sich Christina gegen eine jährlich zu erneuernde Gebühr einmietete, bot Standespersonen sowohl in offenen wie in dem Einblick entzogenen Inkognitologen Platz. Auf dieses sozial wenig homogene Publikum waren die innovativen Repräsentationsstrategien der konvertierten Monarchin kalkuliert, die mit der Abdankung auch ihren Hof verloren hatte. Gerade im Konfessionswechsel versuchte sie ihre sakrale Majestät, die ihr durch Salbung und Krönung unverlierbar zugewachsen war, nach der schon vorher erwogenen Resignation demonstrativ zu behaupten.²⁸ So wurde ihr, als »sacra [!] Real Maestà della Regina di Svetia«, die Eröffnungsoper *Scipione Africano* gewidmet²⁹, mit einem Titel also, den kein anderer *principe* in Italien beanspruchen konnte.

Auf der Schnittstelle ihrer Biographie zwischen der lutherischen Kirchenvorstellung des Nordens, mit der sie aufgewachsen war, und der gegenreformatorischen Eucharistieverehrung der römisch-katholischen Kirche, zu der sie übertrat, entstand eine neue Form des herrscherlichen Ehrensitzes, der Motive aus beiden Traditionen amalgamierte.³⁰

25 D'AULNOY 1986, S. 278 u. 270.

26 DIEZ BORQUE 1996, S. 175 »esta comunicación corte – pueblo, pero también con representaciones privadas para la realeza y sus cortesanos – daría el tono de la vida teatral del Coliseo.« Aber: »los aposentos [...] esten con sus celosias, pues estando Sus Magestades abajo, no puede estar sin celosia ninguno [...]« Zit. n. FLÓREZ ASENSIO 1998, S. 181 Anm. 29; Vgl. MCKENDRICK 1989, S. 220.

27 ANONIMO 1979, S. 59–60; CAMETTI 1938, Bd. 1, S. 61 f.: »... il primo esempio del palco reale nei nostri [d. i. italienischen] teatri«(S. 62); BJURSTRÖM 1966, S. 59, 88–112; ROTONDI 1987, S. 11–12, hier: Anm. 20; ROTONDI 2006, S. 151–152; SPICOLA 2009; BIERMANN 2012, S. 184–185.

28 BIERMANN 2012, S. 56–57, 210–211.

29 BJURSTRÖM 1966, S. 101.

30 Die von mir in einem unpublizierten Vortrag seit 1981 in Florenz, Stuttgart, Wien und zuletzt München (2003) diskutierte These greift BIERMANN 2012, S. 171–179 im Kontext der spezifischen Repräsentationsstrategien Christinas von Schweden auf. Dazu LANGE 2020; vgl. TAMBURINI 1997, S. 107–110.

Wenige Jahre zuvor war in Dresden erstmals eine große Mittelloge wie ein kirchlicher Herrschaftsstuhl über das Parterre eines Hoftheaters erhoben worden. Während sich im barocken Rom zwischen eucharistischen Schauspielen und Berninis *Cattedra* die Inszenierung katholischer Dogmen in ephemeren *Theatra sacra* vor Christinas Augen verdichtete,³¹ beflößigten sich ihre protestantischen Verwandten im Norden schon seit dem 16. Jahrhundert einer architektonischen Distinktionsform, die ihnen ihr summeepiskopaler Status im landesherrlichen Kirchenregiment erlaubte: den rechtsförmig installierten Fürstenstand, häufig auf einer Empore in der Raumachse dem Altar gegenüber, der vor der im ständisch differenzierten Gestühl sitzenden Gemeinde die Herrschaft von Gottes Gnaden auch dann repräsentierte, wenn der Fürst nicht persönlich dem Gottesdienst beiwohnte.³² Die deutsche Praxis, die katholischen Fürsten als Laien wegen der Vorrechte des Klerus fast immer versagt blieb,³³ war durch die Brüder Pahr noch im 16. Jahrhundert nach Uppsala und Stockholm gelangt. Allerdings hat sich von der ersten Generation schwedischer *kungastolar*, etwa in Willem Boys Kirche des alten Stockholmer *Tre Kronor*-Schlosses, nichts erhalten.³⁴

Besser als an den für Christina umgewidmeten fünf Normallogen des längst untergegangenen *Teatro Tordinona* lässt sich das semiotische Potential ephemerer Erscheinungsapparate an Christinas Karnevalsloge am Palazzo Pamphili auf dem Corso zeigen, die sie schon seit 1666 regelmäßig frequentierte (Abb. 3). Der Stich von Falda zeigt vor der Palastecke einen zweistöckigen Aufbau, der bis 1684 jedes Jahr für sie in dieser Form installiert wurde³⁵ und in dem sie in einer Inkognitologie mit aufklappbarer Verglasung zwischen Kardinälen Platz nahm. Direkt über ihr befand sich eine prächtige leere Thronloge mit einem *dais* und seitlichen Velen, von einer mächtigen Bügelkrone beschirmt, und signalisierte in den Stadtraum: »Qua sta la Regina e patrona di Roma.«³⁶ Diesem inoffiziellen, höchst ambitiösen, aber protokollwidrigen Titel entsprach der zeichenhafte Aufwand. Zum ersten Mal sind wichtige Motive der späteren Epiphanielogen kombiniert, die wieder in den Fürstenstühlen evangelischer Hof- und Residenzkirchen, aber auch in den ersten Theatersälen des Nordens früher rezipiert wurden als in Italien, wo sie im künstlerischen Milieu Berninis und Fontanas für sakrale Zwecke entstanden waren.³⁷

31 NOEHLES 1969, S. 186–190 u. BIERMANN 2012, bes. S. 195–199 zum Transfer des weltlichen Formtypus Kronbaldachin über Christinas römischen Logen in die sakrale Sphäre, etwa Fontanas Altarziborium in Sa. Maria Traspontina, 1674.

32 Dazu ausführlicher LANGE 2020, im Druck; LANGE 2006; zur Vorbildlichkeit ständischer Sitzordnung in protestantischen Kirchen für Hierarchisierung im höfischen Theater: DRESSLER 1993, S. 99–101.

33 Üblich waren Oratorien in chorf flankierender Position, keine Logen bzw. Emporen dem Altar gegenüber.

34 HAHR 1908, S. 56–131; SUNDQUIST 1966. Der älteste erhaltene Königsstuhl von Nicodemus Tessin d. Ä. in der Deutschen Kirche Stockholm, 1672, datiert erst nach Christinas Abreise.

35 TOZZI 2002, S. 158–161; vgl. TAMBURINI 1997, Nr. 42, S. 107–110.

36 Zit. nach Tommaso Raggi in CLEMENTI 1939, S. 549; BIERMANN 2012, S. 185–188.

37 MAGNUSSON 1999.

Christinas notgedrungen persönliches Engagement, ihren staatsrechtlich und zereemoniell prekären Status im päpstlichen Rom öffentlich und offensiv zur Geltung zu bringen, ist dort auf keine erkennbaren Hindernisse oder gar Widerstand gestoßen. Das mag auf den ersten Blick verwundern, erklärt sich aber daraus, dass aus dem Sonderfall Christina keine über ihre Person hinausgehenden Ansprüche zu erwarten waren. Es war nicht voraussehbar, dass der unvermeidliche Rückzug der Exkönigin aus dem Parterre, wo ihr ohne Amt kein Ehrensitz, schon gar nicht in einem *teatro pubblico* zustand, andererseits ein anonymer Aufenthalt in einer Privatloge nicht zuzumuten war, europäische Höfe zur Nachahmung verleiten würde.

Die Mittelloge im *teatro pubblico* war noch nicht höfisch konnotiert, sie teilte mit allen anderen Logen prinzipiell die Herkunft aus der Inkognitotradition eines soziale Distinktion verbürgenden Schutzraumes, der andererseits aufgrund seiner axialen Position gegenüber der perspektivisch organisierten Bühne diese privilegierte Sicht nur

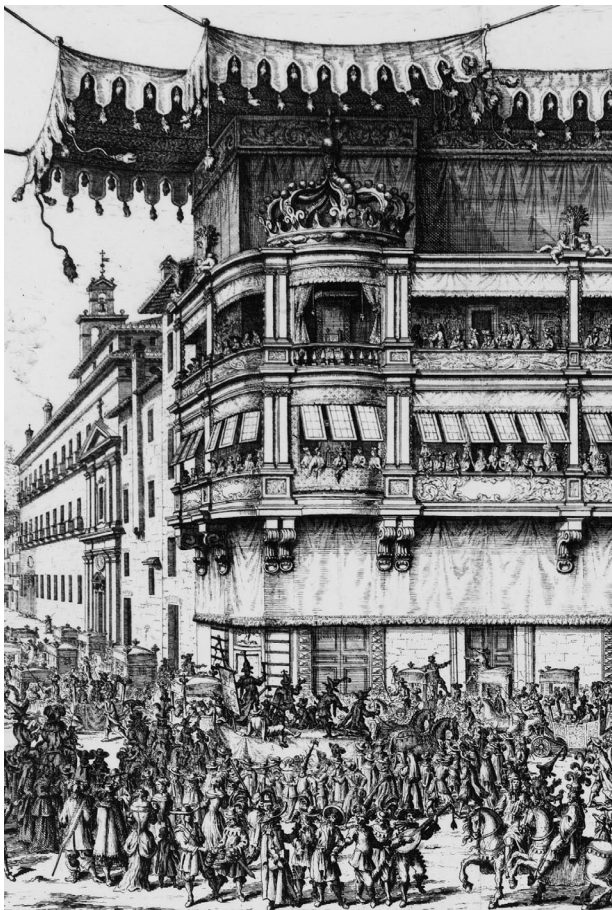


Abbildung 3. Rom, Karnevalsloge der Königin Christina von Schweden am Corso, 1666, Kupferstich von Giovanni Battista Falda nach Giovanni Giacomo de’Rossi. Nationalmuseum Stockholm G 32-1876.

mit der Herrscherstrade im Parterre eines fürstlichen Theaters teilte. Diesen Vorzug beanspruchte die resignierte Monarchin für ihre Person und machte durch die Übertragung ephemerer Insignien an diesen Ort ihre *majestas indelibilis* anschaulich. Papst Clemens IX., der das Tordinona 1669 lizenziert hatte, sein Nachfolger und die Kurie sahen keinen Anlass für Einwände, weil D'Aliberts wirtschaftlich geführtes Unternehmen keine hoheitliche Funktion besaß und das politische Interesse an der Konversion der Schwedin mögliche Bedenken überwog. Ihr Auftritt in beiden Logen im Theater und am Corso wie auch deren ungewöhnliche Form wurden toleriert, weil die Öffentlichkeit dieser Orte noch nicht einschränkend zugunsten des Souveräns reguliert war und insofern als Lücke für Christinas zwangsläufig privat gewordene Interessen instrumentalisiert werden konnte. Zudem blieb das Verhältnis der Päpste gegenüber solchen elitären oder volkstümlichen Amusements stets distanziert und schwankte zwischen *laissez faire* und rigider Kontrolle.

Die Virulenz der zentralen Rangloge im Theater beweisen die Pläne eines »per ordine della regina« durch Fontana geplanten vergrößerten Neubaus des Tordinonasaals, seine folgenreichste *inventione*,³⁸ die in einer schwedischen Kopie des 18. Jahrhunderts von Carl Frederik Adelcrantz in Stockholm, angehängt zwei alternative Lösungen für einen kreisrunden, stärker abgegrenzten Logenbezirk für Christina, seit längerem bekannt ist.³⁹ Sie wurde in zwei ebenfalls nie realisierten Hoftheaterprojekten seines Schülers Nicodemus Tessin d.J. für ein Opernhaus im Schloss Amalienborg in Kopenhagen, 1693, und wenige Jahre später im größeren Maßstab seines »förslag« zu einem Opernhaus am Stockholmer Schloss, 1697 unmittelbar rezipiert.⁴⁰ An die von Fontana alternativ zum zentralen Logenpavillon im Scheitel vorgeschlagene, um mehrere Stufen erhöhte Estrade schließt eine erst 1994 aus einem Album des Kreises um Filippo Juvarra publizierte Variante an (Abb. 4).⁴¹ Auf dem Grundriss sind die Sehstrahlen aus allen Logen auf den mittleren Platz auf der Saalachse ausgerichtet und machen das Blatt zum frühesten Dokument für die konsequente Ausrichtung eines Logensaals »à la façon vénitienne« auf den wichtigsten Zuschauerplatz. Das Tordinona wurde »the earliest instance of an attempt to make a court theatre out of the box theatre«.⁴² Es steht dahin, ob Fontana diese Idee der Auftraggeberin vorbehalten wollte oder ob er schon ihre allgemeine Brauchbarkeit für Ehrensitze in höfisch kontrollierten Sälen im Sinn hatte. Es bleibt festzuhalten, dass Christina selbst den jüngeren Tessin in die Werkstatt

38 ROTONDI 2006, S. 162–165.

39 BJURSTRÖM 1966, S. 109–112; ROTONDI 1987, S. 15. Als einfacher, rechteckiger Kastenraum springt dagegen der »palco che fa trono« im Scheitel des für Christina geplanten Theatersaals im Palaazzo Riario in Rom vor die Rangkurve, ROTONDI 1987, S. 19, Abb. 20; BIERMANN 2012, S. 190.

40 JOSEPHSON 1922; JOSEPHSON 1924, S. 66–67; JOSEPHSON 1931, Bd. 2, S. 85–96; DONNELLY 1984, S. 330, S. 332.

41 BARGHINI 1994, S. 110, fol. 93r.

42 BJURSTRÖM 1966, S. 109.

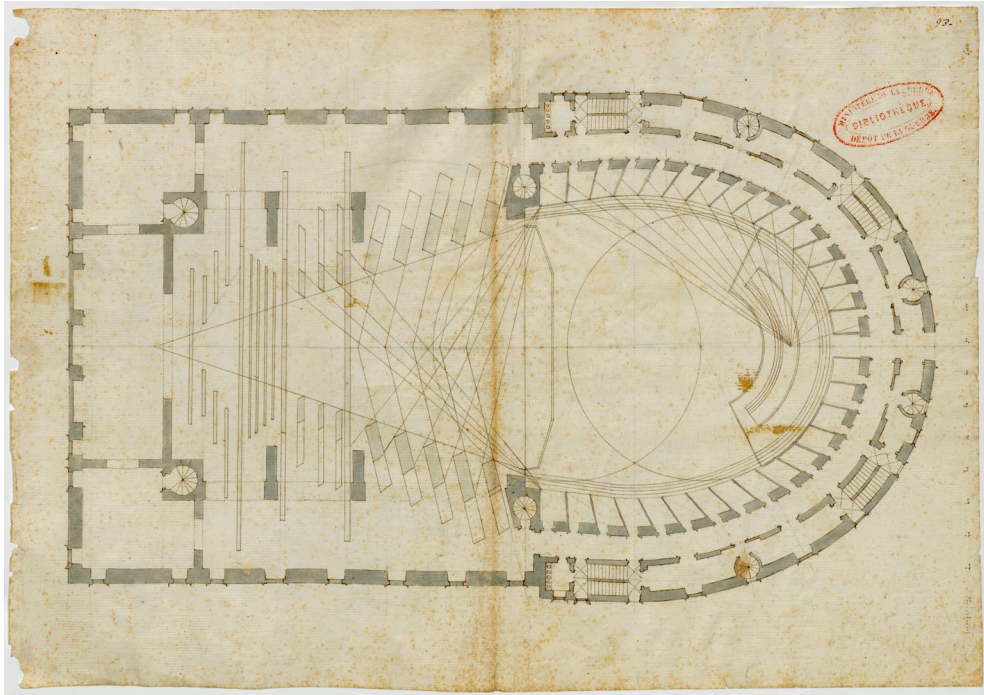


Abbildung 4. Carlo Fontana Umkreis, Umbauentwurf für das Teatro Tordinona in Rom, vor 1690. Service historique de la Défense, Vincennes, Manuscrits, G. B. 25, fol. 93.

Fontanas vermittelte und er auch mit den Erweiterungs- und Verbesserungsplänen zum neuen *Tordinona* befasst war.⁴³ In seinem Besitz gelangte Fontanas zukunftsweisende Idee nach Skandinavien, und die beiden kreisrund zentrierten *palchi* der Stockholmer Fontanakopie bestimmten Tessins Entwürfe zu den tangential in die Rangkurve eingepassten Logen für den dänischen bzw. schwedischen König.

Eine axiale Herrschaftsloge in der Nachfolge kirchlicher Amtsstühle war an protestantischen Höfen bereits 1667 ins Theater importiert worden: formal noch sehr zurückhaltend im Dresdner Opernhaus bzw. Komödienhaus am Taschenberg von Wolf C. von Klengel,⁴⁴ – vier Jahre vor Christinas Loge im Tordinona! Die Rangloge wurde in das System des dreiseitigen Emporensaals mit zwei in die Kolonnade eingehängten Galerien integriert und erweist sich komplett aus dem evangelischen Kirchenbau entlehnt. Die Stiche von Johann Oswald Harms (Abb. 5) lassen aber erkennen, dass die nur durch eine Brüstungsdraperie markierte zentrale Loggia leer blieb und der Kurfürst mit seiner Familie stattdessen noch auf einem abgeschrankten Podium vor der Bühne saß. Die zu den großen Anlässen nicht benutzte Loge mit ihrer direkten Verbindung

⁴³ BIERMANN 2012, S. 197–198; STURM 2014.

⁴⁴ HEMPEL 1958, S. 12–13; SCHRADER 1988, S. 61–66; PASSAVANT 2001, S. 300–304, 307, 312–213.

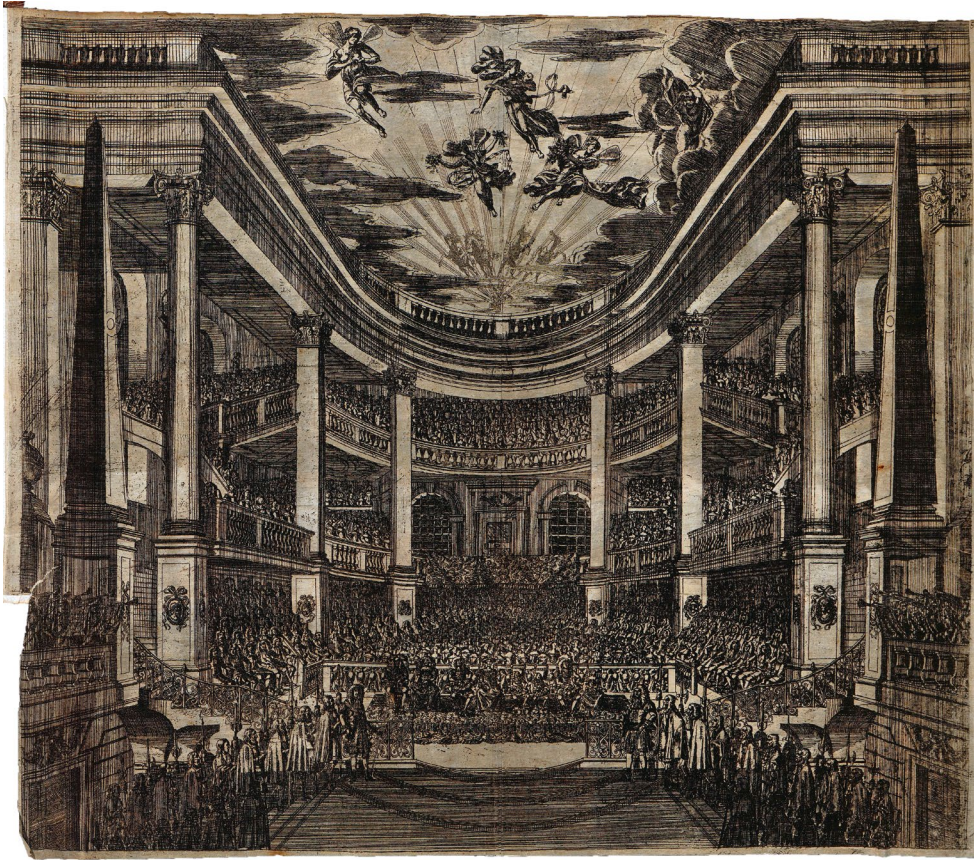


Abbildung 5. Dresden, Theater am Taschenberg, Zuschauerraum zur Hofloge, Kupferstich Johann Oswald Harms, 1678.

zu den Appartements in der Residenz ist ein Indiz dafür, dass das ostentative Potential des zentralen Ortes noch mit der Inkognitotradition älterer Logen im Clinch lag. Erst nach dem Umbau in ein Rangtheater durch Johann Georg Starcke⁴⁵ 1691 schien diese Zweideutigkeit überwunden: vergitterte Seitenlogen nahe dem Proszenium boten den gewünschten Rückzug, die Mittelloge wurde der offizielle Sitz des Kurfürsten, alle drei von flatternden Putten mit stuckierten Velen dekoriert. Die epiphaniehaften Elemente hatte Nicodemus Tessin d. J. 1684 aus Christinas Rom mit seinen Königsstühlen in der Stockholmer *Storkyrkan* in die repräsentativen Kirchenlogen lutherischer Monarchen in Skandinavien eingeführt.⁴⁶ Ihr Transfer mitsamt den Epiphanie-motiven, die sich durch Tessins Schüler von Stockholm über Berlin in evangelische Residenz- und

45 FÜRSTENAU 1861, S. 217–221; SCHRADER 1988, S. 67–69; PASSAVANT 2001, S. 310–313; REECKMANN 2000, S. 173–184.

46 LANGE 2020; ROOSVAL 1905, fig. 8, 9.

Hofkirchen im Reich verbreitete,⁴⁷ konditionierte den langwierigen Prozess, der erst im späteren 18. Jahrhundert den allmählich durchgesetzten Rückzug der fürstlichen Souveräne aus dem Parterre zur Folge hatte und gerade bei den politisch potenten Monarchen noch lange auf erhebliche Widerstände stieß.

Export durch Spezialisten – das *teatro all'italiana* der Vigarani, Mauro und Galli-Bibiena

Eine nicht geringe Rolle spielte dabei die soziale Normierung in der in der immer noch italienisch dominierten Architekturtheorie zum Theaterbau, vor allem durch Nicola Sabbattinis und Fabrizio Carini Mottas Traktate von 1637 bzw 1676. Sabbattini fixiert den »luogo per il Principe [...] più vicino che sia possibile al Punto della distanza, e [...] tanto alto dal piano della Sala, che stando a sedere, la vista sia nel medesimo piano del Punto del concorso, che così tutte le cose segnate nella Scena appariranno meglio, che in alcun altro luogo«. ⁴⁸ Sabbattinis rational wissenschaftliche Begründung kollidierte mit dem historisch sehr viel älteren Kriterium, dass dem sitzenden bzw. thronenden Herrscher nicht nur selbst ein möglichst unbeschränktes Blickfeld zustehe, sondern dass er in dieser Haltung von Amts wegen von allen anderen gebührend gesehen werden solle.⁴⁹ Der eher rhetorische *topos* von den Augen des Fürsten im Distanzpunkt des zentralperspektivisch fluchtenden Bühnenbildes, als Auftraggeber und einziger idealer Adressat der barocken Illusionsbühne, wurde in dem Moment problematisch, als die repräsentative Inszenierung eines im Theater – und eigentlich nur dort – absolut vorgestellten Herrschers mit jeweils unterschiedlich definierten Öffentlichkeiten – exklusiv höfisch oder aber ständisch erweitert – räumlich zurechtkommen musste. Die subjektive Wahrnehmung des sich in seiner absoluten Prärogative im Theater erlebenden Fürsten sah sich in der Praxis dem Dilemma konfrontiert, dass er nicht zum einzigen idealen Zuschauer degradiert werden durfte, ohne gleichzeitig sein Interventionsrecht zu demonstrieren, jederzeit in die theatrale Handlung einzugreifen. Nur in dieser doppelten Qualität konnte der Souverän im Hoftheater eine Zeitlang zum eindrucklichsten Symbol – im Bild wie im faktisch zereemonialisierten Ablauf – einer absolutistisch intendierten sozialen Figuration werden. Allerdings strafte die Wirklichkeit den idealtypischen Anspruch häufig Lügen, nur in relativ wenigen Fällen, wie in Modena, wurde Sabbattinis Regel befolgt.⁵⁰

47 Zum kgl. Stuhl Friedrichs I. in Eosanders Schlosskapelle in Charlottenburg, 1704, LANGE 2006, S. 138–139.

48 SABBATTINI 1638, S. 55 cap. 34.

49 Die Doppelung optimaler Sicht für den amtierenden Herrscher bzw. seiner Untertanen auf ihn ist rituell zuerst für Otto den Großen auf dem Karlsthron auf der Empore der Aachener Pfalzkapelle nachweisbar. WIDUKIND 1981, S. 109. Die Fokussierung der Bühnenperspektive auf den Sitz des Fürsten zuerst in Antonio Landis *Il Commodo* 1539 in Florenz belegt. STRONG 1991, S. 61–62.

50 JARRARD 2003, S. 53–54. Praktisch spielte er im höfischen Theaterbau des 17. Jahrhundert kaum eine Rolle.

In diesem sich zwischen der Mitte des 17. und der des 18. Jahrhunderts entfaltenden Prozess kam Francesco I. d'Este, der sich nach dem durch die Päpste lehensrechtlich erzwungenen Verzicht auf Ferrara im kommunal geprägten Modena eine neue moderne Residenz samt konkurrenzfähigem Hof zur Legitimation seines anfangs nach innen und außen wenig stabilen Herzogtums, nicht zuletzt durch die aufwendigsten Turniere und Theaterevents seiner Zeit erkämpfte, eine strategisch entscheidende Rolle zu.⁵¹ Der Herzog betraute in Kenntnis des *Teatro Farnese* und des *Coliseo* im *Buenretiro* Gaspare Vigarani, Mitarbeiter Aleottis, 1654–1656 mit dem Bau des *Teatro Ducale* in der *Sala della Spelta* im ehemaligen *Palazzo Comunale* in Modena. Für den im emilianischen Typus mit Balkonlogen in Rängen und *gradines* angelegten Saal sind sowohl ein *palco ducale* im Parterre, aber auch *palchessa* für die *autorità comunali* gesichert. Dabei galt: »[...] the duke's centrality was nonnegotiable at his own theatre.«⁵² Der in den großen Turnierfesten auf der *piazza* oder im *cortile* der Residenz aktiv teilnehmende Herzog war hinter seinem erhöhten *parapetto* im Parterre nur noch Zuschauer. Gerade dieses *teatro pubblico* wurde direktes Vorbild für Vigaranis Pariser *salle des machines* (1660–1662) in den Tuileries, das berühmteste höfische Theater in einem europäischen Schloss der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, »cornerstone of a new royal image«,⁵³ in dem Louis XIV. aber nicht nur inmitten einer protokollgerecht hierarchisierten Sitzordnung⁵⁴ des bedeutendsten Hofes der Epoche thronte, sondern ebenso als *roi dansant* die szenische Handlung anführte. Sein erhöhter Platz im Zentrum des *théâtre*⁵⁵ wie das Parterre in Frankreich bezeichnenderweise genannt wurde, erleichterte den Wechsel. Wenig beachtet wurde dagegen bislang in der einschlägigen Forschung der zweite Sitz des Königs, seine *loge grillé* in der Saalachse über dem rückwärtigen Eingang (Abb. 6).⁵⁶ Die Inkognitologie in dieser Position war eine französische Besonderheit, die von anderen Höfen nie rezipiert wurde.

Der Sonnenkönig, der in Vigarinis *reggia del sole* erst im Kreis seines vormals fron-dierenden Adels, dann ausschließlich mit professionellen Tänzern auf die Bühne trat,

51 Erst durch die grundlegende Arbeit von JARRARD 2003 ist der eminente Beitrag des Estehofes in Modena im Übergang vom Turniertheater zur Hofoper im europäischen Horizont verständlich geworden. Resümierend stütze ich mich auf JARRARD 2003, Kap. 2.

52 JARRARD 2003, S. 76; Christina v. Schweden hatte Vigaranis Theater 1658 besucht, ebd., S. 87; LENZI 2009, S. 180.

53 JARRARD 2003, S. 193.

54 Der Versuch, den Botschaftern in seitlichen *balcons* eine eigene Platzkategorie mit eigenem Zugang zuzuweisen, entfernt sie aus der Nähe zum herrschaftlichen *dais* und konnte das Problem erbitterter Präzedenzstreite nicht lösen, CANOVA-GREEN 2006, S. 350–351. In der Forschung bleibt strittig, inwieweit städtisches Publikum zu bestimmten Aufführungen Zutritt hatte, um den Saal zu füllen, COEYMAN 1998, S. 53.

55 Mit Bezug auf die systematisch stringente Unterscheidung zwischen Hoftheater und *teatro pubblico* im Traktat des CARINI MOTTA 1676: HAMMITZSCH 1906, S. 39–45; HASS 2005, S. 360–365.

56 COEYMAN 1998, S. 53; GARBERO ZORZI, 1985, S. 232; LAWRENSON 1986, S. 244–248. Die Loge ist nur auf Blondels Querschnitt des Theaters und auf dem Grundriss des Tuileriespalastes in der *Architecture française* (1756) zu sehen und rezipiert den *balcon* im Madrider *Coliseo*.

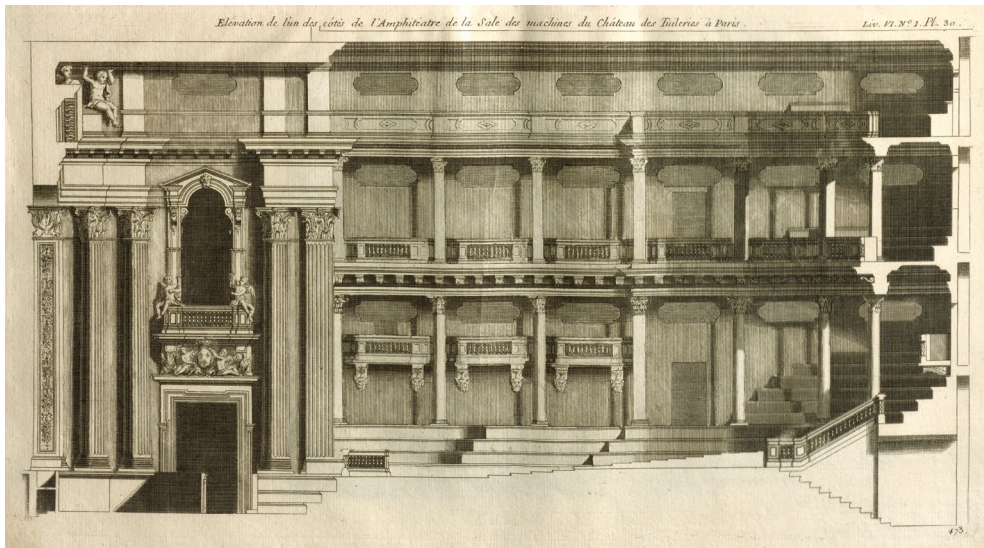


Abbildung 6. Paris, Opernhaus in den Tuileries – *Salle des machines*, Querschnitt, Jacques-François Blondel, *Architecture Française*, Bd.4, Paris 1756, liv. 6,1, Pl. 30.

gab 1669/70 abrupt diese unmittelbar dirigierende Rolle, in der Image und Wirklichkeit zu verschmelzen schienen, auf und zog sich aus dem Pariser Maschinentheater und der Hauptstadt nach Versailles zurück. Seine persönliche Peripetie in der repräsentativen Handhabung des *pouvoir absolu* fiel historisch zusammen mit der Verschiebung des Fokus von visuellen zu akustischen Kriterien in der Konkurrenz zwischen dem offeneren, gemischten emilianischen Typus Vigarani und dem Logenhaus Fontanas.⁵⁷ Die aufstrebende Gattung der italienischen Oper forderte hinsichtlich der Aufmerksamkeitsregie ihres Publikums Tribut gegenüber maschinell inszenierten, spektakulären Szenenwechseln, wie sie an den padanischen Höfen auf die Spitze getrieben worden waren. Hörbarkeit und Sichtbarkeit konditionierten auf unterschiedliche Weise die Optimierung der beiden Saalformen durch spezialisierte Theateringenieure. Im Einzelfall bestimmten präventive Entscheidungen über das zu erreichende Publikum und dynastische Beziehungen die Wahl des einen oder anderen Typus.

Der Habsburgerhof bediente sich, allein schon wegen der Rivalität mit der französischen Krone, ebenfalls oberitalienischer Fachleute wie Giovanni und Ludovico Ottavio Burnacini, die in Wien 1652 und 1668 zu dynastischen Festen die ersten beiden Theatersäle in bzw. an der Burg einrichteten. Beide mit offenen Rängen präsentierten den Kaiser im Parterre, 1652 im großen *ComoediSaal* auf einer auf Schienen zwischen Bühnenrampe und Saalfond gleitende Thronstrade, deren mechanische Beweglichkeit in den flatternden Gewändern der den Baldachin tragenden Karyatiden reflektiert wird

⁵⁷ Darauf, indirekt gegen Vigarani, zielt die Kritik von CARINI MOTTA 1676, S. 24.

und dem Kaiser die Prärogativen wahrte, zugleich Autor und Adressat der Turnieroper zu sein.⁵⁸ Das offene Sitzen im Parterre verlangte, wie 1668 im Opernhaus auf der *Corntina*, eine demonstrative militärische Bedeckung durch Leibgardisten oder Soldaten.⁵⁹

Beiderseits der Alpen erkannte man an kleineren Höfen bald das raumbherrschende Potential der dem Parterre entrückten römische Mittelloge Christinas. Orazio Talami baute 1674, kaum aus Rom zurück, auf Geheiß des Herzogs von Modena den dauerhaften *Palco de' Serenissimi Padroni* über zwei Ränge in sechs Normallogen der Rückwand der von Vigarani installierten *Sala delle commedie* im alten Kommunalpalast in Reggio ein. Zu Füßen des weit vorkragenden *palco* saß der städtische Magistrat auf dem »Banco de' Signori Antiani« unter dem estensischem Wappen.⁶⁰ Hier wurde – anders als bei Christina in Rom – das Herrschaftsrecht der Este über die zweitgrößte Stadt ihres Herzogtums im Bild eines leeren Throns alludiert, denn der Souverän beehrte Reggio meist nur einmal im Jahr zur Messezeit mit seinem Besuch. Ebenfalls nachträglich besorgten Gaspare und Domenico Mauro 1685 den Einbau der ungewöhnlich aufwendigen zweigeschossigen Loge vor die vier offenen Ränge des Opernhauses von Francesco Santurini am Salvatorplatz in München für Kurfürst Max Emanuel, der das Haus für Stadtbürger öffnete (Abb. 7).⁶¹ Der über dem Eingang konvex auskragende dreiteilige Aufbau war durch textile Draperien vor den ausbauchenden Brüstungen und insgesamt 14 lebhaft bewegte Atlanten und Karyatiden ausgezeichnet, die auch den baldachinartigen Kurhut scheinbar in der Schwebelage hielten und die Insassen quasi auf einer zweiten Bühne, auf einem *contropalco* aussetzten,⁶² implizit eine katholische Aneignung der Dresdner Loge in dieser Position. Ein direkter Reflex und gleichzeitig eine Steigerung dieser epiphaniehaften Elemente, kombiniert mit Christinas römischem Logenpavillon, wurde 1690 im farnesischen Parma mit dem von einem kuppelförmigen Baldachin bekrönten Tempietto im Scheitel des Logenrangs der Arena des *Teatro della Peschiera* im herzoglichen Garten für die Hochzeitsoper *Gloria'amore* realisiert (Abb. 8).⁶³ Die Farnese haben bis zum Erlöschen der Dynastie in die großen Festspektakel für die politisch überlebenswichtigen Konubien mehr und erfolgreicher

58 Kol. Federzeichnung Slg. Nicolai, Bd. 12, fol 110r. / Württ. Landesbibl. Stuttgart; SEIFERT 1988, S. 395–397; SOMMER-MATHIS 2006, S. 364–365.

59 SEIFERT 1988, S. 400–405; SOMMER-MATHIS 2006, S. 368–370; SOMMER-MATHIS 2010, S. 89–92; SOMMER-MATHIS 2014.

60 GARBERO ZORZI 1980, S. 81–82. u. Anm. 33: Alfonso II. veranlasste, »che la Città provvedesse nel Teatro di palco stabile e permanente per suo servizio e comodo di sua corte, perché non voleva che ogni qualvolta si fossse disposto di intravenire a commedia«. ROTONDI 2009, S. 187–189; LENZI 2009, S. 175–176.

61 SCHRADER 1988, S. 117–122. Bereits 1690 folgt die mehrstöckige Mittelloge in Lauterbachs herzoglichem Opernhaus am Hagenmarkt in Braunschweig, ebd., S. 132.

62 SCHRADER 1988, S. 120–122.

63 CIRILLO / GODI 1989, S. 97–101; BERCKENHAGEN / WAGNER 1978, S. 92–94. Ein ähnlicher Apparat wurde 1714 für die herzogliche Loge zur Naumachie anlässlich der Hochzeit Elisabeth Farneses mit Philipp von Spanien inszeniert und in einem Gemälde von Ilario Spolverini (Parma Palazzo Comunale) dokumentiert.

investiert als jeder andere Kleinstaat auf der italienischen Halbinsel. Die Brüder Mauro errichteten für das farnesisch-pfalzneuburgische Bündnis einen kleinen Zentralbau auf vier vergoldeten Säulen über dem axialen Eingang als Gerüst für die textile Draperie, »addobbato di velluto rosso a trince d'oro«, die sich in den Baldachin fortsetzt. Distanzierung und Entrückung gegenüber den anderen Zuschauern verdankten sich einem performativen Akt: die seitlichen Velen unter dem von der farnesischen Lilie bekrönten Baldachin in Parma wurden von fliegenden Genien aufgezo- gen – in München stabilisierten sie noch, etwas verrenkt wirkend, den schwebenden Kurhut – und begründeten jenen Epiphaniecharakter der Hoflogen, der bis ins 19. Jahrhundert üblich wurde. Seit Duccios *Maestà* im Dom zu Siena ihren an Ketten schwebenden Baldachin mit mechanisch bewegten Engeln erhielt (1375), gehörten fliegende Engel zur Inszenierung des Altarsakraments. Seit den borromäischen Instruktionen, die 1614 Eingang ins *Rituale Romanum* fanden, erobern sie auch exponierte Tabernakelaltäre, die sich häufig der

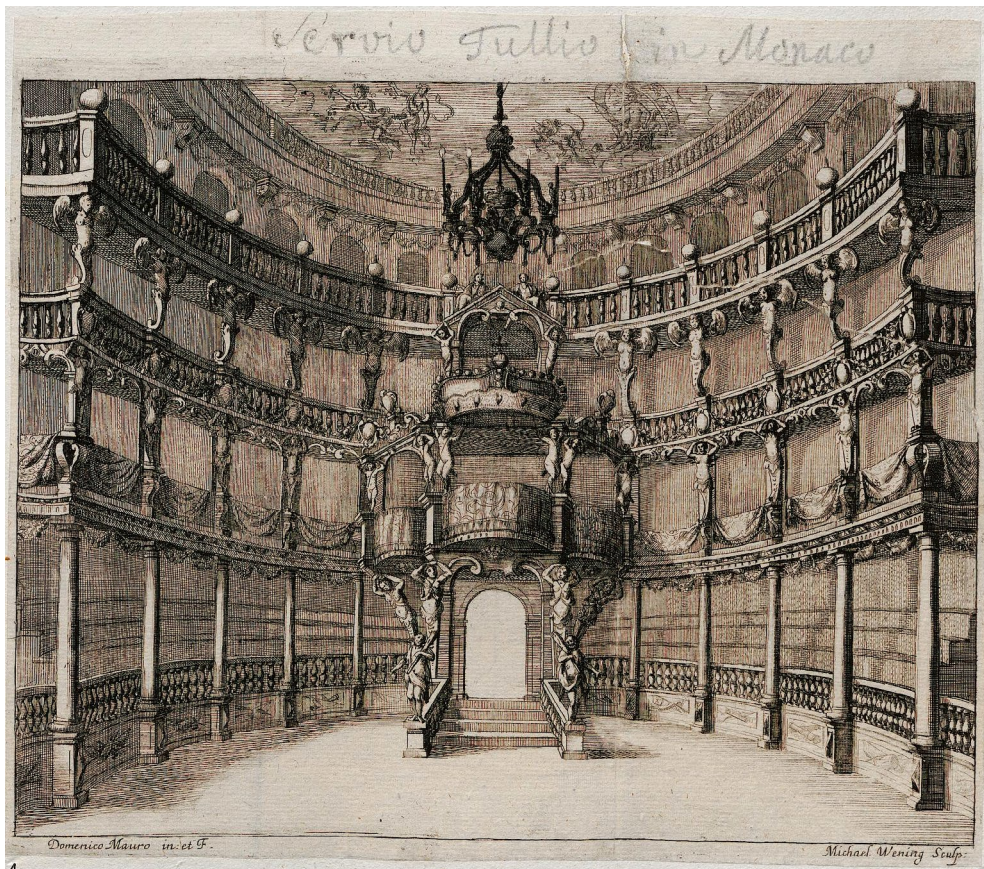


Abbildung 7. München, Opernhaus am Salvatorplatz, Zuschauerraum zur Hofloge, Kupferstich Michael Wening nach Gaspare Mauro zum Textbuch »Servio Tullio«, 1685.

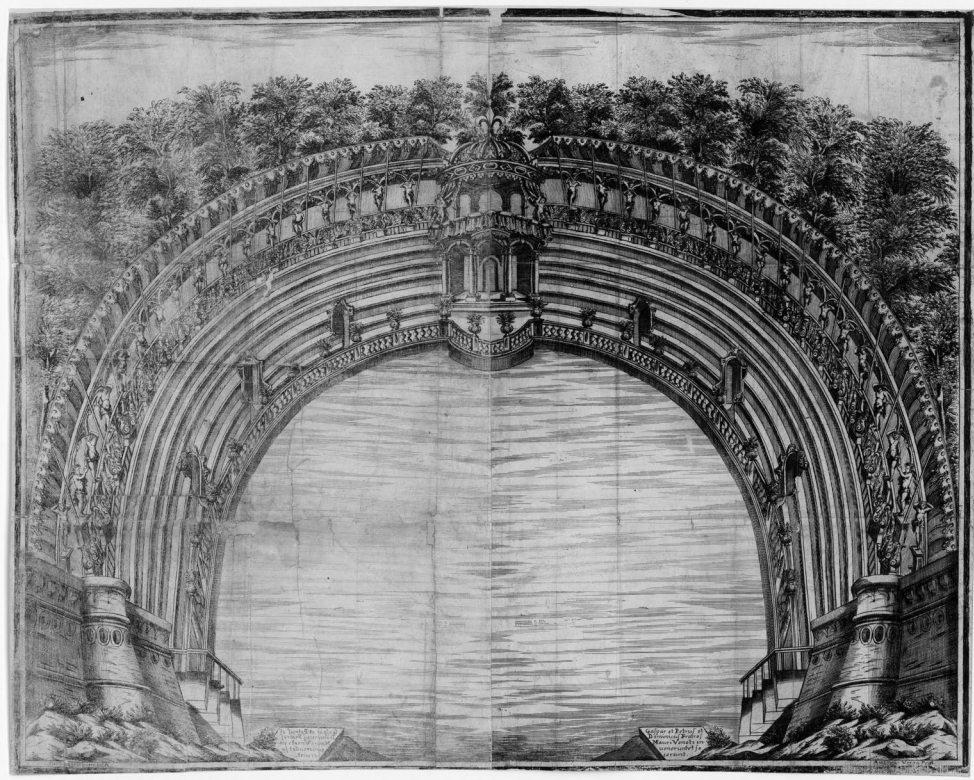


Abbildung 8. Parma, Teatro della Peschiera für die Turnieroper »La Gloria d'Amore« von Gaspare Mauro, Kupferstich 1690. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Lipp Si 33.

Tempiettoform bedienten,⁶⁴ und seit den dreißiger bzw. vierziger Jahren besonders in den römischen *Quarant'ore*-Apparaten der nachtridentinsichen Eucharistieverehrung, etwa von Pietro da Cortona. Die hochillusionistischen Szenographien, die als »visualisierte Eucharistietheologie« interpretiert wurden,⁶⁵ deuteten den Tabernakel als *arca* des Neuen Bundes, analog zur alttestamentlichen Bundeslade, dem Thron Jahwes, wodurch der Hochaltar zum Thron Gottes wurde.

Unberührt von solcher gegenreformatorischer Theorie und Praxis, deren sakraler Mittel sich höfisches Schaugepränge zunächst vor allem in ephemeren Festinszenierungen dynastischer Herrschaft bediente, wurde der große, axiale *palco del principe* über dem Saaleingang zuerst in den höfisch genutzten und gesteuerten, aber von einem größeren Publikum besuchten *teatri pubblici* durchgesetzt, 1687/88 im neuen Parmenser Theater im

64 GUINOMET 2017, S. 34–40.

65 NOEHLES 1978.

herzoglichen *Palazzo della Riserva* von Stefano Lolli,⁶⁶ 1717 in Domenico Barbieris *Regio Ducal Teatro*, dem Vorgängerbau der Scala im *Palazzo Reale* im habsburgischen Mailand und 1733 im *Nuovo Teatro Arciducal* im ebenfalls habsburgischen Mantua.⁶⁷ Die Gründe für den allmählichen Rückzug des Soveräns aus dem Parterre sind vielschichtig: Seit Klengels Dresdner Opernhaus und dem von Santurini oder Tommaso Giusti 1689 eingerichteten kurfürstlichen Schlossopernhaus in Hannover kannte man die fußläufige Verbindung aus den Appartements im *piano nobile* ins Theater, analog zu den älteren Kirchenstühlen.⁶⁸ Im 18. Jahrhundert kam im Zuge wachsender Ansprüche an die *commodité* ein stärkeres Bedürfnis hinzu, sich vom Publikum hinter dem Rücken nicht mehr inkommodiert zu fühlen, sondern es im Angesicht zu haben. Schließlich sind die Folgen der von Ferdinando Bibiena erfundenen *scena per angolo*⁶⁹ in Rechnung zu stellen, die erstmals eine angenehmere Sicht von oben auf die Bühne⁷⁰ und auch den Zuschauern an der Peripherie des Saals einen befriedigenden Blick auf die nicht mehr zentral fokussierte Szene ermöglichten.

Widersprüchlicher als in Italien verlief dieser Prozess in den von den Bibiena errichteten Hoftheatern im Reich, in deren Zuschauerräumen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die formal originellsten Hoflogen entstanden, beginnend mit Francesco Bibienas die ganze Saalhöhe einnehmenden, dreiachsigen und dreigeschossigen Kaiserloge im großen Wiener Opernhaus, 1704 (Abb. 9).⁷¹ Der gewaltige statuenbesetzte Prospekt mit seinen konvex vor- und konkav zurückschwingenden Brüstungen knüpfte im vertikalen Aufbau an Triumph- und Ehrenpforten an,⁷² steigerte sie zu einem »secondo proscenio«, indem er die große Ordnung des Bühnenportals aufgriff, und machte so den Einzugsbogen einer Ehrenpforte zum durch einen ephemeren Baldachin symbolisch markierten Aufenthaltsort des Herrschers. Das galt auch dann, wenn der Kaiser in der Regel nicht hier, sondern immer noch meistens im Parterre Platz nahm.⁷³ Die Ausdehnung der Loggia auf den größten Teil der Saalrückwand über alle drei Ränge und das damit verfügbare Platzangebot erlaubte dem Monarchen, inmitten seines vertikal geordneten exklusiven Gefolges mit einem *coup de théâtre* auf seinem Platz zu erscheinen und nicht vor aller Augen den Weg dorthin zurückzulegen.

66 VETRO 2010.

67 Aust. Kat. Mailand 1991, S. 391–392; LENZI 1985A, S. 167–171.

68 WALLBRECHT 1974, S. 50; SCHRADER 1988, S. 54–60. Hier saß Kurfürst Ernst August allerdings in der ersten Seitenloge rechts nächst der Bühne, eine Praxis, die die Könige aus dem Haus Hannover nach London brachten, in dessen Theatern, wie im übrigen Großbritannien, eine axiale Hofloge vor 1855 niemals eingerichtet wurde.

69 MÜLLER 1986.

70 SOMMER-MATHIS 1995, S. 520.

71 SOMMER-MATHIS 1992, S. 26–27; KARNER 2014, S. 373–376.

72 GREISELMAYER 1993, S. 333–334.

73 SOMMER-MATHIS 1995, S. 520. Für andere Orte, etwa die kaiserliche Loge in J. B. Fischers Winterreiterschule der Hofburg gab es eine solche Alternative nicht.



Abbildung 9. Wien, Großes Opernhaus von Francesco Galli-Bibiena, Zuschauerraum zur Hofloge 1704, Radierung Johann Andreas Pfeffel/Christian Engelbrecht. Deutsches Theatrumuseum München, Inv.-Nr. VII 550 (F 1316).

Francescos transparente, doch fassadenhaft gerahmte Architektur griff im dreiachsigen Typus auf Serlianalösungen zurück, die bereits im 17. Jahrhundert bei ephemeren Fürstensitzen im emilianischen Festtheater⁷⁴ als »a powerful symbol of sovereignty«⁷⁵ eingesetzt wurden. 1747 variierte Giuseppe Bibiena das Wiener Modell im Bayreuther Opernhaus und kombinierte es mit Accessoires des kirchlichen Fürstenthrons, wie Schubfenstern und Kaminen.⁷⁶ Auch diese Prunkloge (Abb. 10) wurde in dem selten bespielten – und heute

74 Etwa 1628 in Guittis *teatro inferiore* im Hof der Pilotta in Parma, BUTTIGLI 1629 nach LAVIN 1990, S. 545–546, und im Turniertheater von Bianchi und Monti in Modena, 1652, Jarrard 2007, S. 47, fig. 20, 25.

75 So bezeichnet WORSLEY 2007, S. 154, die im 16. Jahrhundert besonders von Inigo Jones demonstrierte Verwendung dreiachsiger Fensterprospekte in der europäischen Repräsentationsarchitektur.

76 Ms. Johann Sebastian König, zit. nach TOUSSAINT 1998, S. 100.



Abbildung 10. Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus, Blick in den Zuschauerraum zur Fürstenloge, Giuseppe Galli-Bibiena 1747. Foto Achim Bunz, München.

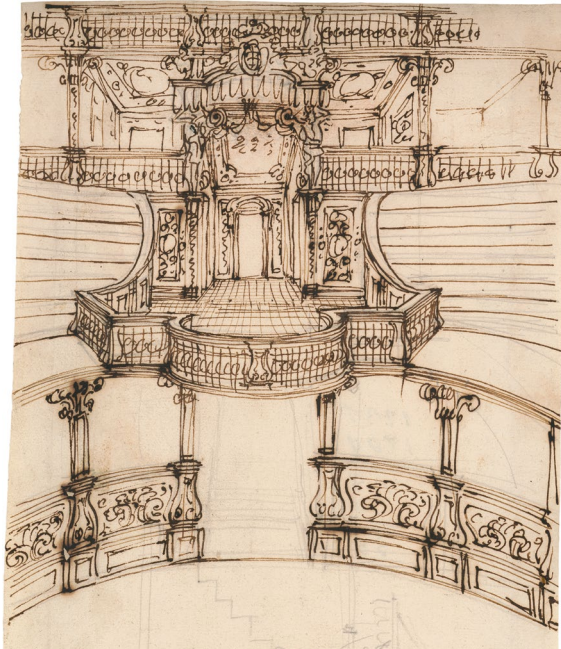


Abbildung 11. Entwurf zur Hofloge im Kurfürstliches Opernhaus von Alessandro Galli-Bibiena (nicht ausgeführt), Federskizze 1737–1740. Staatliche Graphische Sammlung München Inv.Nr. 41295.

einzig erhaltenen – Hoftheater der Bibiena in der Regel nicht benutzt, weil für die großen Anlässe vergoldete Sessel für die markgräflichen Adressaten vor die erste Reihe parterre gestellt wurden, während allenfalls die Fürstin bei Unpässlichkeit sich in die Mittelloge – quasi inkognito – zurückzog.⁷⁷ Die Treppen ins Parkett ermöglichten Pagen den Zutritt vor die Loge für ihren Ehrendienst. Diese Verbindung von Prospekt und Estrade steigert noch den Bühnencharakter der Hofloge und evozierte mit ihrem ikonographischen und heraldischen Apparat und mit den Trompeterlogen im Proszenium jene Momente zeremonieller Huldigung, die das Erscheinen des Fürsten in der flackernd illuminierten Loge auslöste. Es sind solche Effekte der Entrückung, die Nietzsches Begriff vom *Pathos der Distanz* zuerst mit von barocken Bühnenportalen zurückgespiegelten, szenisch vom Publikum ausgegrenzten Hoflogen der Mauro und Bibiena in Verbindung brachten.⁷⁸ Ein weniger fassadenhaft ausgebreitetes, sondern expansiver in den Raum ausgreifendes Modell verfolgten die Hoflogen zweier zuvor rekatholisierter Höfe, das Dresdner Opernhaus am Zwinger in der Fassung von Alessandro und Girolamo Mauro,⁷⁹ 1719, und der es variierende Entwurf Alessandro Bibienas für die kurfürstliche Loge *La Magnificenza* im Schlossopernhaus Mannheim,⁸⁰ 1739

77 Ebd.; vgl. KRÜCKMANN 1998, S. 86, 77–78; SCHRADER 1988, S. 171–172.

78 KINDERMANN 1963, S. 29 u. 31.

79 FÜRSTENAU 1862, S. 114 u. 128–132; SCHRADER 1988, S. 76; KONWITSCHNY 2015, S. 204–210, ebd., S. 110–118 zu Mauros gleichzeitigen *Quarant'ore*-Apparaten.

80 LENZI 1992, S. 30–31; GANZ 1991, S. 57; SCHRADER 1988, S. 95–96. u. Abb. 75, 78.; LANGE 2003, S. 91, Nr. 40.

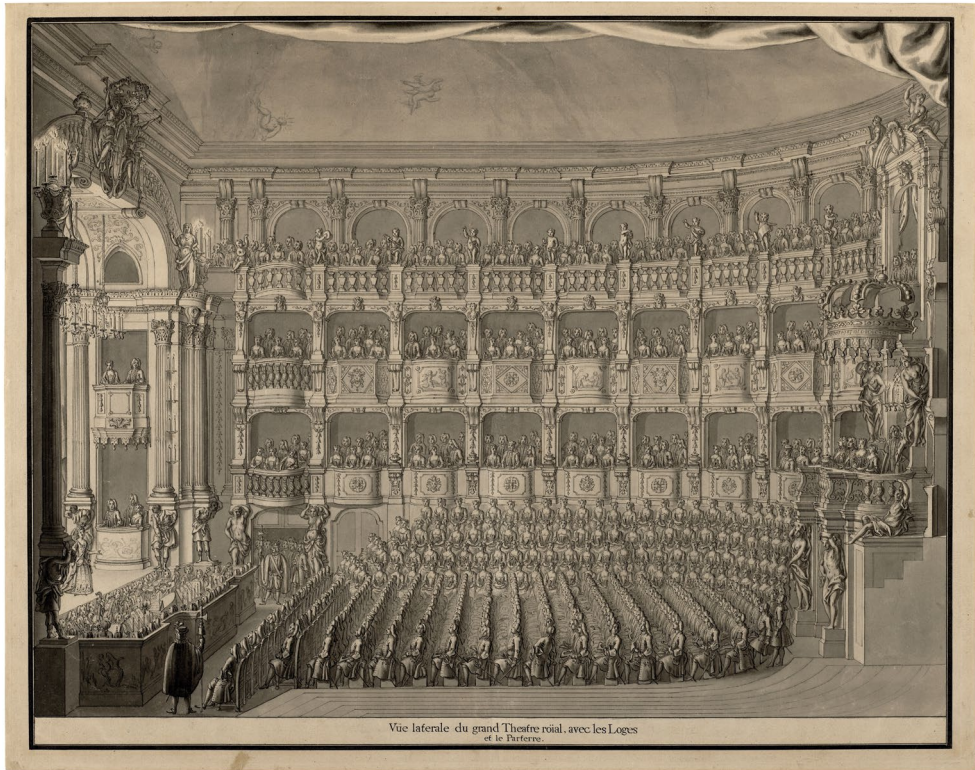


Abbildung 12. Dresden, Opernhaus am Zwinger, Längsschnitt mit Publikum von Jakob Heinrich Fehling, vor 1730. Staatliche Kunstsammlungen Dresden C 5693.

(Abb. 11), beide über dem Eingang frei vor die Saalkurve auskragende Tribünen, auf denen der Hof unter der Bügelkrone bzw. einem Kuppelbaldachin, verglichen mit den anderen Plätzen, wie auf einem Expositorium ausgesetzt erschien – quasi als Sanctissimum *in trono*, wie es in den borromäischen Instruktionen heißt – ohne den Schutz einer bergenden Raumschale.⁸¹ Fehlings Ansicht des Dresdner Zuschauerraums präsentiert das rigide hierarchisch geordnete, geradezu puppenhaft erstarrte höfische Publikum zwischen der Bühnenaktion und ihrem wie auf einer Gegenbühne in der Mittelloge zumindest idealiter projizierten Urheber (Abb. 12). Auch in Dresden nahm der sächsisch-polnische König 1719 nicht diesen herausgehobenen Platz ein. Die Zeichnung postuliert vielmehr als mediale Fiktionalisierung einen Sollzustand von Amts wegen, der in diesen Jahren zuerst in der deutschen Architekturtheorie von Leonhard Christoph Sturm 1718 fixiert und als Ausgangspunkt für die Konstruktion des Logenhauses definiert wurde.⁸²

81 Besonders deutlich in Alessandros Federskizze in den Staatl. Graph. Slg. München Inv. Nr. 41295.

82 STURM 1718, S. 53; dazu ZIELSKE 1974, S. 43; SCHRADER 1988, S. 17–18.

Neapel (1737), Turin (1740) – erweiterte Öffentlichkeit vs. höfische Exklusivität

Im größten Opernhaus der Epoche, im Teatro San Carlo in Neapel, mit dessen Bau innerhalb von kaum acht Monaten Karl von Bourbon 1737 seine Regentschaft in der seit anderthalb Jahrhunderten von spanischen Vizekönigen mehr ausgebeuteten als regierten süditalienischen Provinz begründete und mit der er eine glanzvolle Hofkultur in der zweitgrößten Stadt des Kontinents inaugurierte,⁸³ wurde zum ersten Mal ein direkt an den königlichen Palast angeschlossenes Hoftheater zum Forum, in dem sich *cour et ville* regelmäßig begegneten, in der Saison dreimal pro Woche.⁸⁴ Das internationale Publikum der *Grand tour* fand im teilweise frei verkäuflichen festbestuhlten Parterre Platz und trug dazu bei, den Ruhm des Hauses und der neapolitanischen Oper in die letzten Winkel Europas zu verbreiten. Der *palco reale* im Fokus des Saals mit Salon und direkter Verbindung zum Palast »amassed his public around him like attendees at court«. ⁸⁵ Die Loge wurde jeweils mit beweglichen, geschnitzten und vergoldeten Rahmenelementen, die mit Gelenken verbunden waren, anlassbezogen drapiert. Zwischen 1747 und 1787 kamen für besondere dynastische Feste bzw. Galavorstellungen noch einmal jene ephemeren Dekorationen zum Einsatz, die auf die nackten Wände des Logenhauses appliziert wurden. Die Stichserie von Giuseppe Vasi vermittelt einen Eindruck der von Vincenzo Re konzipierten berühmten Ausstattung zur Geburt des Kronprinzen 1747 (Abb. 13).⁸⁶ Drapierte Brokatstoffe und eine kolossale Bogenarchitektur zwischen breiten, spiegelbesetzten Pilastern verspannten die drei unteren, für Hof und Adel reservierten Logenränge und separierten sie von den oberen Galerien. Vor der durch Kerzen vor geschliffenen Spiegeln taghell erleuchteten, mit Hermelin ausgeschlagenen Königsloge führten symmetrisch geschwungene Treppenarme ins Parterre. Der auf den fernen *palco reale* zentrierte Blick führt aus dem Bühnenhintergrund, von wo stadtbürgerliches Publikum dem Ball zuschaute, durch das von rückwärts gesehene, hier als Proscenium zu lesende Bühnenportal in den streng perspektivisch verkürzten Theatersaal. Später rieb sich aufklärerische Kritik am Missverhältnis zwischen dem verschwenderischen Glanz des Auditoriums mit seiner in tausend Spiegeln reflektierten Illumination und der nur mäßig beleuchteten Bühne: »Der erste Eindruck war betäubend, allein es

83 DORIA/BOLOGNA/PANNAIN 1962, S. 121–128; CROCE 1992, S. 183–192; CANTONE/GRECO 1987; MANCINI 1987, S. 27–36; FELDMAN 2007, S. 190–192, 207–208; THOMAS 2013, S. 26–39.

84 MORELLI 1987, S. 33.

85 FELDMAN 2007, S. 192. Ebd. der Verweis auf die »symbolic machinery of absolutist spectacle«, die in den Logen soziale Privilegien der Insassen zum Verschwinden brachten, »[...] giving the illusion of being powered, and dwarfed, by the royal box«. Nur 10 Logen seitlich der Hauptloge im zweiten Rang blieben dauerhaft für Gäste des Königs reserviert, die übrigen waren den ranghöchsten Familien des Adels zugeweiht. Minister Filangieri zufolge wußten sie nicht, »how to live without being warmed by the rays of the throne«, zit. n. THOMAS 2013, S. 37, Anm.129.

86 NARRAZIONE 1749; CANTONE 1987, S. 68.



Abbildung 13. Neapel, Teatro San Carlo, Zuschauerraum zur Hofloge, Luigi Le Lorrain nach Vincenzo Re, 1749, in: *Narrazione delle Solenni reali feste fatte celebrare in Napoli da Sua Maestà il Re delle Due Sicilie Carlo infante di Spagna per la nascita del suo primogenito Filippo real principe delle Due Sicilie*, Neapel 1749, Taf. 10. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Lipp Si 48.

währte nicht lange, so empfand ich das Zweckwidrige und Unangenehme dieser zu großen Erleuchtung. Alle Theaterkünste gingen dabei verloren, man war zu geblendet, um etwas recht zu sehen.«⁸⁷

Im Turiner *Teatro Regio*⁸⁸ installierte 1740 Benedetto Alfieri in Auseinandersetzung mit einem Vorentwurf Juvarras, der Fontanas römische Mittelloge nach Piemont vermittelt hatte,⁸⁹ den erfolgreichsten Prototyp der kreisförmigen Tempiettologen (Abb. 14), zweischichtig angelegt: die Raumschale des *palco* war frontal angeschnitten und mit einem vorkragenden, seitlich ausschwingenden Balkon verbunden. Die von Genien und Famen aufgezogenen Velen rahmten den Blick auf den Kronleuchter über dem König. Aus der Legende zum Stichwerk,⁹⁰ 1761, ergibt sich, dass auf kurvierten Laufschienen

87 ARCHENHOLZ 1785, Bd. 2, S. 358; im gleichen Tenor BURNEY 1980, S. 183.

88 TAMBURINI 1983, S. 38–48; GUALERZI/RAMPONE 1990, S. 15–24.

89 TAMBURINI 1983, S. 33–38, hier S. 36.

90 ALFIERI 1761, Taf. IV; TAMBURINI 1983, S. 47.

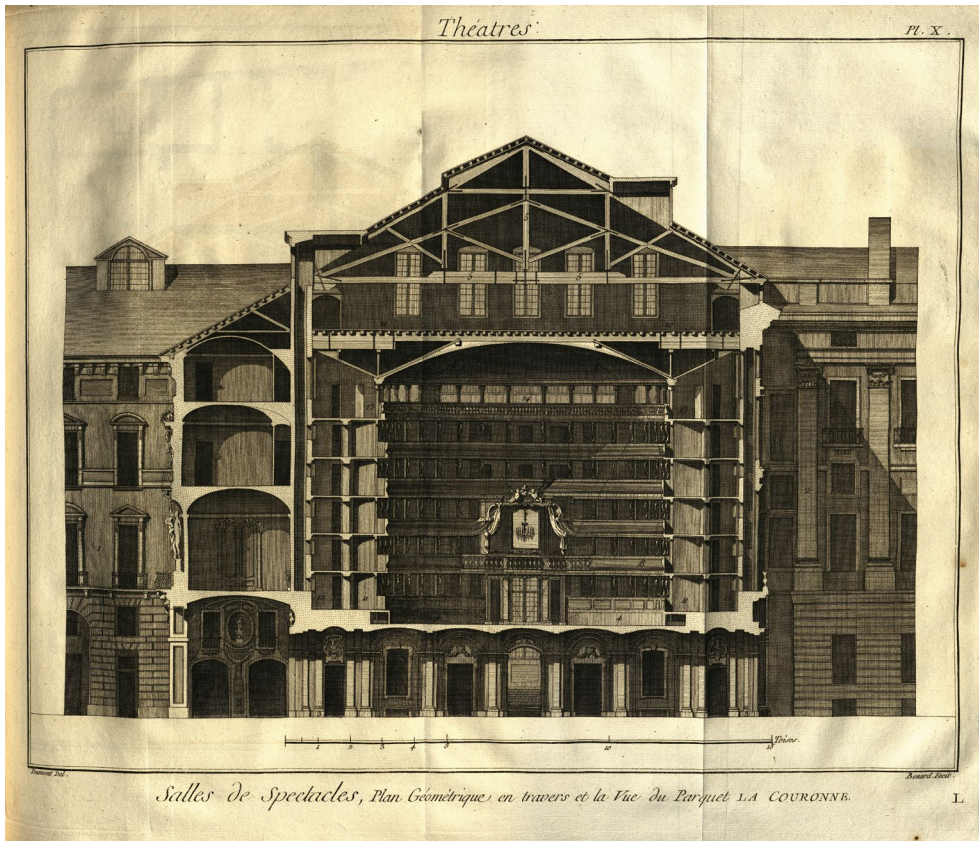


Abbildung 14. Turin, Teatro Regio von Benedetto Alfieri, Querschnitt. Kupferstich aus: *Encyclopédie ou Dictionnaire des sciences, des arts et des metiers*, vol. 9, 1772, nach Benedetto Alfieri, *Il Nuovo Teatro Regio di Torino apertosi nel 1740*, Turin 1761, Taf. X.

im Fußboden Schiebewände mit eingelegten Spiegeln bewegt wurden, um den hinteren Teil des Logensalons abzusperren. Unwillkürlich fühlt man sich an barocke Drehtabernakel erinnert, in denen assistierende Engel das *Sanctissimum* enthüllen.⁹¹ Natürlich bleibt der Unterschied, dass in Turin die Schiebewände hinter den Insassen sich schließen, sie also immer sichtbar blieben. Wenn man aber berücksichtigt, dass die Loge »La Corona« hieß, dass die Königin persönlich die Vergabe der Logen links und rechts von ihr nach Rang und Anciennität kontrollierte, dass dem König bei Betreten und Verlassen

⁹¹ Beispielhaft Drehtabernakel und sog. Gleitschienen-Expositorien wie in der Kölner Jesuitenkirche: SCHULTEN 1982, S. 219 u. Taf. XVII, XVIII. Für Turin ist zudem der *padiglione della sacra sindone*, das ephemere Schaugerüst für das Grabtuch Christi, die wichtigste Herrenreliquie im Besitz eines christlichen Monarchen, prägend geworden. Seit dem 17. Jahrhundert wiederholt in der Achse des königlichen Palastes zur Piazza Castello errichtet, demonstrierte er die sakrale Legitimation der savoyischen Dynastie.

des *palco* vom Publikum zeremoniell Reverenz erwiesen wurde, dann fällt es nicht schwer, die in der brillant ausgeleuchteten Loge quasi thronende Herrscherfamilie mit der Inszenierung des ausgesetzten *Sanctissimum* zu parallelisieren. Der Turiner Typus wurde 1750 in Leopoldo Rettis Entwurf für ein neues Opernhaus am Stuttgarter Schloss rezipiert und 1758 in das Projekt von Philippe de la Guèpière⁹² zum Umbau des älteren Lusthauses in ein Theater übernommen: »La Loge Ducale qui fait milieu, est un Sallon orné des glaces«. ⁹³ Ein reicher ikonographischer Apparat huldigte mit Apoll, Herkules, Minerva und den Grazien der *Renommée*, der *Magnificence* und der *Immortalité* Herzog Karl Eugens. Guèpière machte eine solche *Loge du Prince* durch den Idealentwurf eines intimen querovalen Schlosstheaters in Frankreich bekannt, das Gabriel Pierre Martin Dumont als Reformprojekt in seinem *Parallèle* publizierte,⁹⁴ aus dem sie sehr bald in Vorentwürfen der *Menus Plaisirs* für die *Opéra* in Versailles zitiert wurde.⁹⁵ Schließlich brachte Bartolomeo Verona 1787 das Motiv, wenige Jahre nach Piermarinis Mailänder Scala, nach Berlin, und Carl Gotthard Langhans, der das Turiner Opernhaus 1769 selbst in Augenschein genommen hatte, installierte eine überkuppelte, von acht korinthischen Säulen begrenzte und mit einer Draperie in Form eines hermelinverbrämten Purpurmantels versehene ovale Königsloge in Knobelsdorffs modernisiertes Zuschauerhaus, als dieses erst 1788 dem allgemeinen Publikum zugänglich gemacht wurde.⁹⁶ In solchen Häusern wuchs seit dem *San Carlo* der Druck, Fürst und Hof strikt vom nichtadeligen Publikum zu separieren. Die räumlichen, sozialen und szenischen Bedingungen, unter denen der Souverän, noch immer von höchsten Hofchargen umgeben, einer Gesellschaft von Untertanen erschien, basierten auf Distanzierung und ostentativer Präsentation. In dieser Ambivalenz kündigte sich die Erstarrung der in der Loge Thronenden zur *imago* an, erkauft durch den Verzicht auf raumgreifende Aktion und Beweglichkeit. Langfristig wurde der dafür politisch zu zahlende Preis hoch. Keinesfalls hat aber in diesem Bild das Theater der absolutistischen Höfe seine gleichsam logische Erfüllung gefunden. Die Monarchen der großen Mächte in Wien, Berlin Versailles flohen noch lange die zentrale Loge wie der Teufel das Weihwasser: Ludwig XIV., Friedrich der Große und die Habsburger blieben im Parterre. Maria Theresia zog sich seit 1744 in die Mittelloge zurück, die Prinzen bevorzugt ins Proszenium, erst recht so im konstitutionellen England der Hannoveraner, in dem die axiale Hofloge nie heimisch wurde.

92 WAWRA 1994, S. 12–13, 25–29; KLAIBER 1959, S. 118–120.

93 URIOT 1763, S. 33–34. Der Herzog aber bewegte sich auch hier meist frei zwischen Parterre, Bühne und Orchestergraben.

94 DUMONT 1764. Ebenso publiziert zusammen mit dem Entwurf für Stuttgart in der *Encyclopédie*, *Planches*, Bd. 10, 1772.

95 TADGELL 1978, S. 120–123 u. Abb. 62.

96 LANGE 1985, S. 111–114. Die preußische Hofloge, in verschiedenen Entwürfen Schinkels und Ottmers für andere Hoftheater rezipiert, bezeugte in Berlin bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg die Wirkung des Turiner Vorbildes.

Die Entscheidung der Kaiserin bald nach Regierungsantritt, 1740, – und damit analog zum Entschluss ihres großen preußischen Gegners wenige Monate später –, ein öffentliches Theater für Oper und Komödien »zur Divertierung des Publici und Ihrer Majestät eigenen allerhöchsten Unterhaltung« in einem älteren Ballhaus »nächst der Burg« errichten zu lassen, reagierte offensichtlich auf die maßstabsetzenden öffentlichen Opernhäuser der Höfe in Neapel und Turin sowie auf das Bauprojekt ihres politischen Antagonisten in Berlin. Diese drei wurden von Monarchen befohlen, deren Königreiche sich unter den alten Kronen Europas erst legitimieren mussten, während es in Wien galt, die aus der pragmatischen Sanktion begründete Erbfolge Maria Theresias vor Hof und Stadt zu demonstrieren. In dem 1748 umgebauten Burgtheater vollzog sich die »Absonderung« des Hofes aus dem Parterre.⁹⁷ Das Privileg sich im ehemals höfischen Parterre, später ungezwungener noch zwischen den Logen bewegen zu können, wurde im *teatro pubblico* zu einer dekorumswidrigen Usance, das »nach Belieben Zu- und Abgehen« galt als unschicklich. Maria Theresia wies 1765 ihre Kinder an, nicht im Burgtheater in andere Logen oder ins Parkett zu gehen, »denn nicht sie [Kinder] denen Leuthen, sondern die Leute Ihnen aufwarten«.⁹⁸

Friedrich II. von Preußen behielt in Knobelsdorffs Berliner Opernhaus, 1740–1742, zeitlebens seinen Platz im Parterre vor den hinter ihm stehenden Inhabern der Hofämter und überließ die nicht sehr große, formal kaum ausgezeichnete Mittelloge seiner selten nach Berlin gebetenen Gemahlin und ihrem Gefolge.⁹⁹ Den Grund dieser Vermeidungsstrategien, die der im Hoftheater angelegten Zentralität des Monarchen zu entrinnen suchten, liegt J. J. Berns zufolge im strukturellen Dilemma der zentralperspektivischen Bühne, die den Fürsten an einem Platz außerhalb festbannte und zum Zuschauer degradierte. Er sah stellvertretend für alle, alle anderen sahen hauptsächlich ihn in dieser Rolle, und der Platz, der diese Rolle festschrieb, war die Hofloge. Sie ließ ihn zum passiven Zeugen erstarren, nahm ihm die Möglichkeit körperlicher Aktion und Intervention, isolierte ihn vom ereignishaften Geschehen und auch von seinem Hof. Die »mathematisch-perspektivische Geschichtsmodellierung«, die im barocken Maschinentheater die frühere allegorische ablöst, hat – so Berns – »die Kraft eines Sprengsatzes« und mag erklären, »wieso gerade die Illusionsbühne es sein konnte und sein mußte, von der herab [...] dem Absolutismus wenn nicht der Kampf angesagt, so doch der Untergang vorausgesagt wurde«.¹⁰⁰

Ausgerechnet am immer noch tonangebenden französischen Hof, der sich neben dem preußischen am längsten der zentralen Repräsentationsloge im Fond verweigert

97 SOMMER-MATHIS 1995, S. 519–520; DRESSLER 1993, S. 74–75; SCHINDLER 1976, S. 22–23, 27–31, 35.

98 STOLLBERG-RILLINGER 2017, S. 386, zit. n. d. Tagebuch des Oberceremonienmeisters Khevenhüller-Metsch. Das Vorrecht des Souveräns sich während der Aufführung zu bewegen, nimmt ihr Sohn wieder in Anspruch: »Der Kaiser [...] verändert oft seinen Sitz in der Oper«, BURNEY 1980, S. 279.

99 KADATZ 1983, S. 124–135, 273–276; DRESSLER 1993, S. 73.

100 BERNS 1984, S. 310.

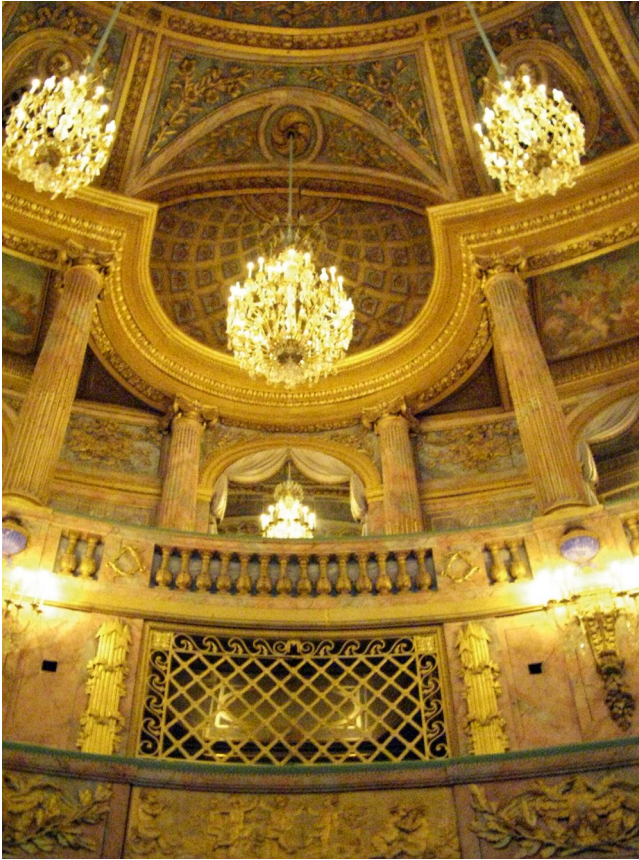


Abbildung 15. Opernhaus Versailles Privatloge des Königs.

hatte, vollbrachte Ange-Jacques Gabriel im Versailler Schlossopernhaus 1770 ihre produktive Zerstörung, indem er den von ihm favorisierten, aber von Ludwig XV. abgelehnten Turiner Logentypus auseinanderlegte und ihren ursprünglich doppelten historischen Kern, die verbergende Inkognitologe sowie den ephemere aufgetakelten Erscheinungsrahmen auf seine nackte tektonische Form reduzierte und übereinander anordnete (Abb. 15),¹⁰¹ – wie schon in Christinas römischer Loge ein Jahrhundert zuvor! Die aus dem Proszenium in den Scheitel transferierte vergitterte *loge particulière* Ludwigs XV. unter der leeren, thronartigen Exedra im monumentalen Kolonnadenrund markierte das *cubiculum* des Königs und entrückte ihn endgültig aus der öffentlichen Sichtbarkeit in ein arkanes Refugium, vordergründig ein letzter Versuch, die außerhalb Frankreichs überall verbindlich gewordene *representatio majestatis* der großen

¹⁰¹ TADGELL 1978, S. 119–124, bes. S. 120 u. 122–123; RIVERS 2002, S. 55–56, 59–60; zur Kenntnis der Pläne des Teatro Regio TAMBURINI 1983, S. 59–60. Der König hatte sich 1769 definitiv gegen einen Logensalon à la Turin entschieden, nachdem Soufflot und Marigny die Pläne von ihrer Italienreise 1750 mitgebracht hatten und Gabriel sehr lange an diesem Modell festhalten wollte.

Mittelloge mit der *commodité* einer vergitterten Inkognitologie zu versöhnen. Es ist müßig zu diskutieren, wie weit diese Unsichtbarkeit des Königs – nicht nur im Theater – in der Krise des *Ancien Régime* die Revolution begünstigt hat, zweifelsfrei bleibt, dass die überlebenden Monarchien sich nach 1789 nur durch gezielte Öffentlichkeit, gerade im Theater, wieder zu stabilisieren suchten.

Zwei gegensätzlich pointierte Zitate aus dem kritisch grundierten Genre der Reiseliteratur verklammern die im Laufe unseres Untersuchungszeitraums grundsätzlich veränderten Ansprüche an das öffentliche Auftreten des Souveräns im Horizont ihrer nach 1789 meist konstitutionell eingeschränkten Herrschaft.

Mit olympischer Distanz und leiser Wehmut spürte Goethe im Tagebuch der *Italienischen Reise* einer vormodernen Praxis nach, wenn er den *bucentoro*, die Prachtgaleere des Dogen dafür lobt, »die Häupter der Republik am feierlichsten Tage zum Sakrament ihrer hergebrachten Meerr Herrschaft¹⁰² zu tragen. Das Schiff ist ganz Zierrat, [...] ganz verguldetes Schnitzwerk, sonst zu keinem Gebrauch, eine wahre Monstranz, um dem Volke seine Häupter recht herrlich zu zeigen, [...] das Volk will auch seine Obern prächtig und geputzt sehen«. ¹⁰³ Ganz anders erlebte Lady Marguerite Blessington wenige Jahrzehnte später die hermetische Ausgrenzung des Monarchen aus dem jetzt *raisonnierenden* Publikum als schleichende Privatisierung der Höfe, die dem »Pathos der Distanz« ihrer überlieferten Zurschaustellung zum Opfer fielen. Die piemontesische Königsfamilie im *Teatro Falcone* (1823) in Genua war in ihrer Erscheinung – die Männer in schlichten Uniformen, die Frauen in Reformkleidern statt Gala – nicht mehr auf der Höhe des sie rahmenden Dekors: »They looked too simple for their splendid frames, in which they were enshrined, like opaque stones set in diamonds«. ¹⁰⁴ Die Hofloge war zum goldenen Schrein geworden, ihre Bewohner zu Gefangenen in ihrer *splendid isolation*, zuletzt eher mumifizierten Relikten, nachdem sich das Moment jener bannenden sakralen Aura göttlicher Legitimität verflüchtigt hatte, mit deren Hilfe sich Herrscher, anders als einst Ranuccio Farnese im Parmenser Theater, nicht mehr in triumphaler Geste das Publikum unterworfen, sondern sich von ihm isoliert hatten. Im unbestechlichen Blick der englischen Lady wird der von Berns beschriebene Säkularisierungsvorgang¹⁰⁵ scharfsichtig kommentiert. Erst dieser Prozess erlaubte verstärkt die Verschiebung religiöser Wirkungspotenzen auf die Bühne, ihre szenische Aktion, ihre theatralischen und musikalischen Kunstmittel sowie deren inbrünstige Rezeption durch das Publikum im zur Kunstreligion gesteigerten bürgerlichen Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Eine Epiphanieloge gegenüber dem *mystischen Abgrund* in Wagners Bayreuther Festspielhaus ist undenkbar geworden.

102 Der Ausdruck bezieht sich auf den alljährlich am Himmelfahrtstag rituell wiederholten Akt des sog. *sposalizio del mare*.

103 GOETHE 1976, Bd. 1, S. 106.

104 BLESSINGTON 1839, S. 190.

105 BERNS 1982, S. 343–344; STEINACKER 2014.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin.
Abb. 2. LAVIN 1990, Abb. S. 572.
Abb. 3. Nationalmuseum Stockholm.
Abb. 4. Service historique de la Défense, Vincennes.
Abb. 5. Johann Oswald Harms – <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15/0063> (»Von der Zusammenkunft und Wirkung der VII Planeten«), 1678.
Abb. 6. München, Bibliothek Zentralinstitut für Kunstgeschichte.
Abb. 7. Michael Wening – <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15>, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30242179>
Abb. 8. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Fotograf Dietmar Katz.
Abb. 9. Deutsches Theatermuseum München.
Abb. 10. Bayerische Schlösserverwaltung, Foto Achim Bunz, München.
Abb. 11. Staatliche Graphische Sammlung München.
Abb. 12. bpk, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Herbert Boswank.
Abb. 13. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, Fotograf Dietmar Katz.
Abb. 14. Bayerische Staatsbibliothek München [2 Enc 9,A-9].
Abb. 15. Von GNUtoo – Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15841785>

Literatur

- ADORNI 1974: Adorni, Bruno: L'architettura farnesiana a Parma (1545–1630), Parma 1974.
ADORNI 2003: Adorni, Bruno: Il teatro Farnese a Parma, in: Cavicchi, Costanza; Ceccarelli, Francesco; Torlontano, Rossana (Hg.): Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003, S. 205–226.
ALFIERI 1761: Alfieri, Benedetto: Il Nuovo Teatro Regio di Torino apertosi nel 1740, Turin 1761.
ANONIMO 1979: Anonimo del 1600: Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma, hg. von Jeanne Bignami Odier und Giorgio Morelli, Rom 1979.
ARCHENHOLZ 1785: Archenholz, Johann Wilhelm von: England und Italien, 2 Bde., Leipzig 1785.
AUSST. KAT. BAYREUTH 1998: Paradies des Rokoko. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Ausst. Kat. Neues Schloss und Markgräflisches Opernhaus Bayreuth 1998, hg. von Peter Krückmann, 2 Bde., München/New York 1998.

- AUSST. KAT. BERLIN 1999: »zum Maler und zum grossen Architekten geboren« – Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff 1699–1753, Ausstellung zum 300. Geburtstag, Ausst. Kat. der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten im Schloß Charlottenburg, hg. von Ute-G. Weickardt, Berlin 1999.
- AUSST. KAT. MAILAND 1991: Settecento lombardo, Ausst. Kat. Civico Museo d'Arte Contemporanea Milano und Museo del Duomo Milano, 01. 02. – 28. 04. 1991, hg. von Rossana Bossaglia und Valerio Terraroli, Mailand 1991.
- BARGHINI 1994: Barghini, Andrea: Juvarra a Roma. Disegni dall' atelier di Carlo Fontana, Turin 1994.
- BARICCHI/DE LA GORCE 2009: Baricchi, Walter; La Gorce, Jérôme de (Hg.): Gaspare e Carlo Vigarani – Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV. De la cour d'Este à celle de Louis XIV, Roma 2009.
- BERCKENHAGEN/WAGNER 1978: Berckenhagen, Eckhart; Wagner, Gretel: Bretter die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten, Ausst. Kat. Kunstbibliothek Berlin SMPK, Berlin-Dahlem 1978 u. Wissenschaftszentrum Bonn 1979 (= Veröffentlichung der Kunstbibliothek Berlin, 78), Berlin 1978.
- BERNS 1982: Berns, Jörg Jochen: Der nackte Monarch und die nackte Wahrheit. Auskünfte der deutschen Zeitungs- und Zeremonielschriften des späten 17. und frühen 18. Jahrhundert zum Verhältnis von Hof und Öffentlichkeit, in: *Daphnis* 11/1982, S. 315–349.
- BERNS 1984: Berns, Jörg Jochen: Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730 – Eine Problemskizze in typologischer Absicht, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 34/1984, S. 295–311.
- BIERMANN 2012: Biermann, Veronica: Von der Kunst abzudanken. Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden, Wien/Köln/Weimar 2012.
- BJURSTRÖM 1966: Bjurström, Per: *Feast and theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm 1966.
- BLASCO 2001: Blasco, Carmen: *El palacio del Buen Retiro de Madrid – un proyecto hacia el pasado*, Madrid 2001.
- BLESSINGTON 1839: Blessington, Marguerite Countess of: *The Idler in Italy*, Paris 1839.
- BOECK 1996: Boeck, Urs: Hannovers barockes Opernhaus, in: Hammer, Sabine (Hg.): *Das Opernhaus in Hannover – Architektur und Theatergeschichte*, Hannover 1996, S. 7–16.
- BROWN/ELLIOTT 2003: Brown, Jonathan; Elliott, John H.: *A palace for a King. The Buenretiro and the court of Philipp IV.*, 2. Aufl., New Haven/London 2003.
- BUONARROTI 1600: Buonarroti il Giovane, Michelangelo: *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria de' Medici, Regina di Francia e di Navarra*, Firenze 1600.

- BURNEY 1980: Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien [...] 1770–1772, hg. von Eberhardt Klemm (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 65), Wilhelmshaven 1980.
- BUTTIGLI 1629: Buttigli, Marcello: Descrizione dell'apparato fatto per onorare la prima e solenne entrata in Parma della Serenissima Principessa Margherita di Toscana ..., Parma 1629.
- CADOPPI 2012: Cadoppi, Alberto: La *Gran congiura*. Il processo di Ranuccio I Farnese contro i feudatari parmensi (1611–1612), Parma 2012.
- CAMETTI 1938: Cametti, Alberto: Il Teatro di Tordinona poi di Apollo, 2 Bde., Tivoli 1938.
- CANOVA-GREEN 2006: Canova-Green, Marie-Claude: Le divertissement à la cour des Bourbons et des premiers Stuarts, ou comment ordonner le désordre, in: Mazouer, Charles (Hg.): Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle. Actes du colloque du Centre des recherches sur le XVII^e siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004 (= Biblio 17, Bd. 165), Tübingen 2006, S. 333–353.
- CANTONE/GRECO 1987: Cantone, Gaetana; Greco, Franco Carmelo: Il Teatro del Re, Napoli 1987.
- CARINI MOTTA 1676: Carini Motta, Fabricio: Trattato sopra la struttura de' teatri e scene, Guastalla 1676.
- CAVICCHI 1986: Cavicchi, Costanza: Il Teatro Farnese nella tradizione spettacolare emiliana, in: Cavicchi, Costanza; Dall' Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese di Parma, Parma 1986, S. 7–23.
- CAVICCHI/DAL'ACQUA 1986: Cavicchi, Costanza; Dall' Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese di Parma, Parma 1986.
- CAVICCHI/CECCARELLI/TORLONTANO 2003: Cavicchi, Costanza; Ceccarelli, Francesco; Torlontano, Rossana (Hg.): Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003.
- CIANCARELLI 1987: Ciancarelli, Roberto: Il progetto di una festa barocca. Alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618–1629), Rom 1987.
- CIRILLO/GODI 1989: Cirillo, Giuseppe; Godi, Giovanni: Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690, Parma 1989.
- CLEMENTI 1939: Clementi, Filippo: Il carnevale romano nelle cronache contemporanee dalle origini al secolo XVII, 2 Bde., Città di Castello 1938 u. 1939.
- COEYMAN 1998: Coeyman, Barbara: Opera and ballet in seventeenth-century french theaters. Case studies of the Salle de Machines and the Palais Royal Theater, in: Radice 1998, S. 37–71.
- CROCE 1992: Croce, Benedetto: I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo, hg. von Giuseppe Galasso, Mailand 1992.

- DALL' ACQUA 1986: Dall' Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese – »Monumento europeo«, in: Cavicchi, Costanza; Dall' Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese di Parma, Parma 1986, S. 25–35.
- DALL' ACQUA 1992: Dall' Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese di Parma, in: Dall' Acqua, Marzio; Angelis, Pompeo de; Ronconi, Luca Gallico C. (Hg.): Lo spettacolo e la meraviglia. Il Teatro Farnese di Parma e la festa barocca, Turin, Rom 1992, S. 17–151.
- DALL' ACQUA 1994: Dall'Acqua, Marzio: Il Teatro Farnese di Parma, in: Dall'Acqua, Marzio u. a. (Hg.): Casa Farnese – Caprarola, Roma, Piacenza, Parma, Mailand 1994, S. 193–208.
- D'AMIA 2003: D'Amia, Giovanni: Giovanni Battista Aleotti e la storiografia dell'architettura teatrale, in: Cavicchi, Costanza; Ceccarelli, Francesco; Torlontano, Rossana (Hg.): Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003, S. 197–204.
- D'AULNOY 1986: D'Aulnoy, Mme: Relación du voyage d' Espagne, Madrid 1986 [zuerst: Paris 1691].
- DIEZ BORQUE 1996: Diez Borque, José Maria: Palacio del Buen Retiro – teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey, in: XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro 1996, S. 167–189.
- DONNELLY 1984: Donnelly, Marian C.: Theatres in the courts of Denmark and Sweden from Frederick II to Gustav III, in: Journal of the Society of Architectural Historians 43/1984, S. 328–340.
- DORIA/BOLOGNA/PANNAIN 1962: Doria, Gino; Bologna, Ferdinando; Pannain, Guido: Settecento Napoletano, Neapel 1962.
- DRESSLER 1993: Dreßler, Rudolf: Von der Schaubühne zur Sittenschule, das Theaterpublikum vor der vierten Wand, Berlin 1993.
- DUMONT 1764: Dumont, Gabriel Pierre Martin: Parallèle de plans de plus belles salles de spectacle d'Italie et de France, Paris 1764.
- FABBRI 1987: Fabbri, Paolo: Vita e funzioni di un teatro pubblico e di corte nel Settecento, in: Mancini, Franco; Cagli, Bruno; Ziini, Agostino (Hg.): Il Teatro di San Carlo 1737–1987, Bd. 2, Neapel 1987, Bd. 2, S. 61–76.
- FELDMAN 2011: Feldman, Martha: Opera and sovereignty, transforming myths in eighteenth-century Italy, Chicago 2011.
- FLÓREZ ASENSIO 1998: Flórez Asensio, Maria Asunción: El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII – teatro publico y cortesano, in: Anales de Historia del Arte 8/1998, S. 171–195.
- FORSTER 1977: Forster, Kurt W.: Stagecraft and statecraft. The architectural integration of public life and theatrical spectacle in Scamozzi's Theatre at Sabbioneta, in: Oppositions 9/1977, S. 63–88.
- FRABETTI 2009: Frabetti, Alessandra: Dallo *jeu de paume* alla sala teatrale, in: Baricchi, Walter; La Gorce, Jérôme de (Hg.): Gaspare e Carlo Vigarani – Dalla corte degli

- Este a quella di Luigi XIV. De la cour d'Este à celle de Louis XIV, Rom 2009, S. 196–204.
- FÜRSTENAU 1861/62: Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens, Zwei Theile, Dresden 1861 u. 1862.
- GANZ 1991: Ganz, Alexandra: Alessandro Galli Bibiena (1686–1748) – *Inventore delle Scene* und *Premier Architecteur* am kurpfälzischen Hof in Mannheim. Ein Beitrag zur Bibiena-Forschung, bearbeitet von Harald Zielske, Berlin 1991
- GARBERO ZORZI 1980: Garbero-Zorzi, Elvira: I luoghi teatrali nei secoli XVI – XVIII – Dalla Sala delle Commedie al Teatro Vecchio. Lo stanzone per i Comici dell'Arte. Il teatro di Cittadella, in: Romagnoli, Sergio (Hg.): Teatro a Reggio Emilia, Bd. 1, Florenz 1980, S. 71–96.
- GARBERO ZORZI 1985: Garbero Zorzi, Elvira: Il passaggio a Reggio Emilia di Gaspare Vigarani, in: Fagiolo, Marcello; Madonna, Maria Luisa (Hg.): Barocco romano e barocco italiano – il teatro, l'effimero, l'allegoria, Rom, Reggio Calabria 1985, S. 228–233.
- GARBERO ZORZI 2001: Zorzi, Elvira Garbero: I modelli dei luoghi teatrali a Firenze. Introduzione a una riproposta, in: Garbero Zorzi, Elvira; Sperenzi, Mario (Hg.): Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali, Florenz 2001, S. 17–37.
- GOETHE 1976: Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise, hg. von Christoph Michel, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1976.
- GUALERZI/RAMPONE 1990: Gualerzi, Valeria; Gualerzi, Giorgio; Rampone, Giorgio: Momenti di gloria – Il Teatro Regio di Torino 1740–1936, Turin 1990.
- GUINOMET 2017: Guinomet, Claire: Das italienische Sakramentstabernakel im 16. Jahrhundert – Tempietto-Architekturen en miniature zur Aufbewahrung der Eucharistie (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 38), München 2017.
- GREISELMAYER 1993: Greiselmayer, Volkmar: *Der gebaute Triumph*. Ein Beitrag zur Bauikonographie des Barock, in: Glaser, Silvia; Kluxen, Andrea M. (Hg.): Musis et Litteris, Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, S. 329–352.
- GRÖTZ 1993: Grötz, Susanne: Sabbioneta – Die Selbstinszenierung eines Herrschers (= Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 10), Marburg 1993.
- HAHR 1908: Hahr, August: Die Architektenfamilie Pahr – eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie, Straßburg 1908.
- HAMMITZSCH 1906: Hammitzsch, Martin: Der moderne Theaterbau. Der höfische Theaterbau. Der Anfang der modernen Theaterbaukunst, ihre Entwicklung und Bestätigung zur Zeit der Renaissance, des Barock und des Rokoko, Berlin 1906.

- HASS 2005: Haß, Ulrike: Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform, München 2005.
- HEINRICH 1999: Heinrich, Gisela: Sabbioneta, eine Residenzstadt der Renaissance. Realität und Imagination, Weimar 1999.
- HEMPEL 1958: Hempel, Eberhard: Unbekannte Skizzen von Wolf Caspar von Klengel (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie d. Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Bd. 49, H.4), Berlin 1958.
- JARRARD 2003: Jarrard, Alice: Architecture as performance in seventeenth-century Europe. Court ritual in Modena, Rome, and Paris, Cambridge UK 2003.
- JOSEPHSON 1922: Josephson, Ragnar: Tessins slottsomgivning, Stockholm 1922.
- JOSEPHSON 1924: Josephson, Ragnar: Tessin i Danmark, Stockholm 1924.
- JOSEPHSON 1931: Josephson, Ragnar: Tessin den Yngere, 2 Bde., Stockholm 1931.
- KADATZ 1983: Kadatz, Hans-Joachim: Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff – Baumeister Friedrichs II., München 1983.
- KANTOROWICZ 1990: Kantorowicz, Ernst H.: Die zwei Körper des Königs (The King's Two Bodies). Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München 1990.
- KINDERMANN 1963: Kindermann, Heinz: Bühne und Zuschauerraum – ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil. hist. Klasse 242, Bd. 1), Wien 1963.
- KLAIBER 1959: Klaiber, Hans Andreas: Der Württembergische Oberbaudirektor Philippe de La Guëpière, ein Beitrag zur Kunstgeschichte am Ende des Spätbarock, Stuttgart 1959.
- KONWITSCHNY 2014: Konwitschny, Seollyeon: Alessandro Mauro – ein venezianischer Fest- und Theaterdekorateur des Spätbarock (1694–1736), Diss. FU Berlin 2014 (URL: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000100536) [letzter Zugriff am 26.10.2019].
- KRÜCKMANN 1998: Krückmann, Peter: Das Markgräfliche Opernhaus, in: Krückmann, Peter (Hg.): Paradies des Rokoko. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Ausst. Kat. Neues Schloss und Markgräfliches Opernhaus Bayreuth 1998, Bd. 1, München/New York 1998, S. 69–95.
- LANGE 1985: Lange, Hans: Vom Tribunal zum Tempel – Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration, Marburg o.J. [1985].
- LANGE 2003: Lange, Hans: Schauplatz-Metamorphosen – Theaterarchitektur im 17. und 18. Jahrhundert, in: Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, 24.05. – 21.09. 2003, von Ulrich Küster (Hg.): Theatrum, München 2003, S. 53–57.
- LANGE 2006: Lange, Hans: Schloß und Kirche – höfische Raumordnung in kleinen fürstlichen Residenzen des 17. und 18. Jahrhunderts im Alten Reich, in: Kümmel,

- Birgit; Schütte, Ulrich (Hg.): Julius Ludwig Rothweil und die Architektur kleinfürstlicher Residenzen im 18. Jahrhundert, Petersberg 2006, S. 129–148.
- LANGE 2020: Lange, Hans: Zweimal Serenissimus im Hause des Herrn – Die Fürstenthühle in der Hauptpfarrkirche St. Marien in Rostock (1749–1751) und in der Schlosskirche Ludwigslust (1765–1770), in: Der Mecklenburgische Planschatz. Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts aus der ehemaligen Sammlung der Herzöge von Mecklenburg-Schwerin, hg. von Sigrid Puntigam im Auftrag der Staatlichen Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern und der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, 2 Bde., Essayband, Dresden 2020 (im Druck).
- LAVIN 1990: Lavin, Irving: On the unity of the arts and the early baroque opera house, in: Wisch, Barbara; Scott Munshower, Susan (Hg.): Theatrical spectacle and spectacular theatre (= Papers in art history from the Pennsylvania State University, Bd. 6,2), University Park/Pa 1990, S. 518–579.
- LAWRENSON 1986: Lawrenson, Thomas Edward: The french stage and playhouse in the XVIIth century. A study in the advent of the italian order, New York 1986.
- LECLERC 1946: Leclerc, Hélène: Les origines de l'architecture théâtrale italienne, Paris 1946.
- LENZI 1977: Lenzi, Deanna: Il *luogo teatrale*, in: Berselli, Aldo (Hg.): Storia dell'Emilia Romagna, Bd. 2, L'età moderna, Bologna 1977, S. 731–751.
- LENZI 1985A: Lenzi, Deanna: Dal Seghizzi ai Monti ai Bibiena. Architetti e scenografi bolognesi a Mantova sotto gli ultimi Gonzaga, in: Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova, Milano 1985, S. 164–173.
- LENZI 1985B: Lenzi, Deanna: Teatri ed anfitrioni a Bologna nei secoli XVI e XVII, in: Fagiolo, Marcello; Madonna, Maria Luisa (Hg.): Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria, Rom 1985, S. 174–191.
- LENZI 1992: Lenzi, Deanna: L'architettura dei teatri, in: Mourisca Beaumont, Maria Alice (Hg.): Meravigliose scene piacevoli inganni – Galli Bibiena, Ausst. Kat. Bibiena, Palazzo Comunale 28. 3. – 23. 5 1992, Bibiena 1992, S. 25–37.
- LENZI 2009: Lenzi, Deanna: Gaspare Vigarani architetto teatrale, in: Baricchi, Walter; La Gorce, Jérôme de (Hg.): Gaspare e Carlo Vigarani – Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV. De la cour d'Este à celle de Louis XIV, Rom 2009, S. 174–184.
- LICKES 1982: Lickes, Heinrich: Chorflankierende Oratorien und Herrschaftslogen des späteren Mittelalters, Bamberg 1982.
- MAGNUSSON 1999: Magnusson, Börje: Drawing on Rome. Nicodemus Tessin and Cristina and the creation of a royal ambiance, in: Magnusson, Börje (Hg.): Cristina di Svezia e Roma. Atti dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 5–6 ottobre 1995 (= Suecoromana, Bd. 5), Stockholm 1999, S. 47–63.

- MAMCZARZ 1988: Mamczarz, Irène: Le théâtre farnèse de Parme et le drame musical italien (1618–1732). Etude d'un lieu théâtral, des représentations, des formes: drame pastoral, intermèdes, opéra-tounoi, drame musical, Florenz 1988.
- MAMONE 1981: Mamone, Sara: Il teatro nella Firenze medicea, Mailand 1981.
- MANCINI 1987, Mancini, Franco: Il Teatro di San Carlo 1737–1787, Bd. 1: La storia, la struttura, Neapel 1987.
- MARCHELLI 1955: Marchelli, Renzo: Gli inizi del teatro pubblico italiano e Andrea Sighizzi, in: Commentari 6/1955, S. 117–126.
- MAZOUER 2006: Mazouer, Charles (Hg.): Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle. Actes du colloque du Centre des recherches sur le XVII^e siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004 (= Biblio 17, 165), Tübingen 2006.
- MAZZONI 2009: Mazzoni, Stefano: Tra dei e imperatori. Vespasiano Colonna Gonzaga nel teatro di Sabbioneta, in: Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di scienze, lettere ed arti in Padova, 122/2009/10, S. 155–187.
- McKENDRICK 1989: McKendrick, Melveena: Theatre in Spain 1490–1700, Cambridge 1989.
- MOLI FRIGOLA 1987: Moli Frigola, Montserrat: Festeggiamenti reali al San Carlo (1737–1800), in: CANTON/GRECO 1987, S. 239–248.
- MORELLI 1987: Morelli, Giovanni: Castrati, primedonne e Metastasio nel felicissimo giorno del nome di Carlo, in: Mancini, Franco; Cagli, Bruno; Ziini, Agostino (Hg.): Il Teatro di San Carlo 1737–1987, Bd. 2, Neapel 1987, S. 33–60.
- MÜLLER 1986: Müller, Claudia: Ferdinando Galli Bibienas »Scene di nuova invenzione«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49/1986, S. 356–375.
- NARRAZIONE 1749: Narrazione delle solenni reali Feste celebrate in Napoli da Sua Maestà il Re delle due Sicilie e Infante di Spagna [...] per la nascita del suo primogenito Filippo Real Principe delle due Sicilie, Neapel 1749.
- NOEHLES 1969: Noehles, Karl: Architekturprojekte Cortonas, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 20/1969, S. 171–207.
- NOEHLES 1978: Noehles, Karl: Visualisierte Eucharistietheologie – ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 29/1978, S. 92–116.
- OSSI 1998: Ossi, Massimo: *Dalle macchine ... la meraviglia*: Bernardo Bountalenti's *Il rapimento di Cefalo* at the Medici Theater in 1600, in: Radice, Mark A. Radice (Hg.) *Opera in context. Essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini*, Portland Oregon 1998, S. 15–35.
- PASSAVANT 2001: Passavant, Günter: Wolf Caspar von Klengel – Dresden 1630–1691. Reisen, Skizzen, Baukünstlerische Tätigkeiten, München, Berlin 2001.
- POVOLEDO 1964: Povoledo, Elena: Le théâtre de tournoi en Italie, in: Jacquot, Jean (Hg.): *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964, S. 95–104.

- RADICE 1998: Radice, Mark A. (Hg.): Opera in context. Essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini, Portland Oregon 1998.
- REECKMANN 2000: Reeckmann, Kathrin: Anfänge der Barockarchitektur in Sachsen. Johann Georg Starcke (ca. 1630–1695) und seine Zeit. Diss. Bonn/Köln 2000.
- RICCI 1985: Ricci, Giuliana: Note sull'attività di Fabrizio Carini, architetto teatrale e scenotecnico, in: Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova, Milano 1985, S. 148–163.
- RIVERS 2002: Rivers, Nancy R.: The Versailles Opéra, in: Athanor 20/2002, S. 53–61.
- ROOSVAL 1905: Roosval, Johnny: Hofbildbuggaren Burchardt Precht, Stockholm 1905.
- ROTHROCK / VAN GULICK 1979: Rothrock; van Gulick, Ellouise: Seeing and meaning. Observations on the Theatre of Callot's *Primo Intermedio*, in: New Mexico Studies in the Fine Arts 4/1979, S. 16–35.
- ROTONDI 1987: Rotondi, Sergio: Il Teatro Tordinona – Storia, progetti, architettura, Rom 1987.
- ROTONDI 2006: Rotondi, Sergio: L'architecture théâtrale et l'espace urbain dans la recherche de Carlo Fontana, in: Mazouer, Charles (Hg.): Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle. Actes du colloque du *Centre des recherches sur le XVII^e siècle européen*. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004 (= Biblio 17, 165), Tübingen 2006, S. 149–171.
- ROTONDI 2009: Rotondi, Sergio: L'architettura del teatro – le concezioni romana e lombarda a confronto, in: Baricchi, Walter; La Gorce, Jérôme de (Hg.): Gaspare e Carlo Vigarani – Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV. De la cour d'Este à celle de Louis XIV, Rom 2009, S. 185–193.
- SABBATINI 1638: Sabbattini, Nicola: Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri, Ravenna 1638.
- SCHANDEL 1990: Schandel, Pascal: Scènes de présentation et images de dédicace à la cour des ducs de bourgogne, 2 Bde., Diss. Strasbourg 1990 (Typoskript).
- SCHERF 1998: Scherf, Gregor: Giovanni Battista Aleotti (1546–1636) »Architetto matematico« der Este und der Päpste in Ferrara, Marburg 1998.
- SCHINDLER 1976: Schindler, Otto G.: Der Zuschauerraum des Burgtheaters im 18. Jahrhundert – eine baugeschichtliche Skizze, in: Maske und Kothurn 22/1976, S. 20–53.
- SCHRADER 1988: Schrader, Susanne: Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 21), München 1988.
- SCHULTEN 1980: Schulten, Walter: Der Tabernakel der Kirche St. Mariae Himmelfahrt, in: Die Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt in Köln – Dokumentation und Beiträge zum Abschluss ihrer Wiederherstellung (= Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, 28), Düsseldorf 1980, S. 210–222.
- SEICENTO 1985: Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova, Convegno Internazionale di Studi, Mantova, 06. – 09. 09. 1983, hg. von d. Accademia Nazionale Virgiliana, Mantua 1985.

- SEIFERT 1988: Seifert, Herbert: Der Sig-prangende Hochzeit-Gott – Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699, Wien 1988.
- SHERGOLD 1967: Shergold, Norman D.: A history of the Spanish stage from medieval times the end of the seventeenth century, Oxford 1967.
- SIMON 1965: Simon, Kathrin: The dais and the arcade, architecture and pictorial narrative in quattrocento painting, in: *Apollo* 82/1965, S. 270–278.
- SOLERTI 1904: Solerti, Angelo: *Gli albori del melodramma*, Bd. 3, Mailand 1904.
- SOMMER-MATHIS 1995: Sommer-Mathis, Andrea: *Theatrum und Cerimoniale – Rang und Sitzordnung bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, S. 511–533.
- SOMMER-MATHIS 2006: Sommer-Mathis, Andrea: *Lieux de représentation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVII^e siècle – de la salle à l’édifice*, in: Mazouer, Charles (Hg.): *Les lieux du spectacle dans l’Europe du XVII^e siècle. Actes du colloque du Centre des recherches sur le XVII^e siècle européen. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004 (= Biblio 17, 165)*, Tübingen 2006, S. 355–375.
- SOMMER-MATHIS 2010: Sommer-Mathis, Andrea: *Fest und Festung. Die Wiener Burgbefestigung als Bauplatz von Tanzsälen und Opernhäusern im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 64/2010, S. 83–92 u. 196.
- SOMMER-MATHIS 2014: Sommer-Mathis, Andrea: *Das Theater auf der Kurtine*, in: Karner, Herbert (Hg.): *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien 2014, S. 422–427.
- SPICOLA 2009: Spicola, Mila: *Carlo Fontana, architetto teatrale*, in: Giuseppe Bonaccorso/Marcello Fagiolo (Hg.): *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Rom 2009, S. 181–210.
- STEINACKER 2014: Steinacker, Peter: *»Erlösung ward der Welt zuteil«. Säkularisierung und die Oper des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 2014.
- STOLLBERG-RILLINGER 2017: Stollberg-Rillinger, Barbara: *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit*, München 2017.
- STRONG 1984: Strong, Roy: *Feste der Renaissance 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht*, Würzburg 1991.
- STURM 1718: Sturm, Leonhard Christoph: *Vollständige Anweisung grosser Herren Paläste [...]*, Augsburg 1718.
- STURM 2014: Sturm, Saverio: *L’eredità svedese di Carlo Fontana. Gli architetti della Corona di Svezia da Nicodemus Tessin il vecchio a Carl Gustav Tessin*, in: Bonaccorso, Giuseppe; Moschini, Francesco (Hg.): *Carlo Fontana 1638–1714; celebrato*

- architetto: convegno internazionale, Roma, Palazzo Carpegna, 22–24 ottobre 2014, Rom 2017, S. 401–408.
- SUNDBLAD 1966: Sundblad, Nils: Franciscus Pahr i Uppsala, Stockholm 1966.
- TADGELL 1978: Taddell, Christopher: Ange-Jacques Gabriel, London 1978.
- TAMBURINI 1997: Tamburini, Elena: Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659–1689). Con un'ipotesi di ricostruzione del teatro »piccolo« elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi (= Biblioteca del Cinquecento, Bd. 74), Rom 1997.
- TAMBURINI 2014: Tamburini, Elena: Gianlorenzo Bernini, Carlo Fontana, Roberto Caracciolo – tre artisti nel teatro romano della seconda metà del Seicento, in: Cazzato, Vincenzo; Roberti, Sebastiano; Bevilacqua, Mario (Hg.): La festa dell'arte, scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi, 2 Bde., Rom 2014, S. 478–481.
- TAMBURINI 1983: Tamburini, Luciano: L'architettura dalle origini al 1936 (= Storia del Teatro Regio di Torino, Bd. 4), Turin 1983.
- TESTAVERDE 2016: Testaverde, Annamaria: L'avventura del Teatro Granducale degli Uffizi (1586–1537), in: Drammaturgia 2/2016, S. 45–69.
- THOMAS 2013: Thomas, Robin Lemuel: Architecture and statecraft – Charles of Bourbon's Naples, 1734–1759, University Park 2013.
- TOUSSAINT 1998: Toussaint, Ingo: Das Markgräfliche Opernhaus – Historische Beschreibung und Rezeption, in: Krückmann, Peter (Hg.): Paradies des Rokoko. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, Ausst. Kat. Neues Schloss und Markgräfliches Opernhaus Bayreuth 1998, Bd. 2, München, New York 1998, S. 98–103.
- TOZZI 2002: Tozzi, Simonetta: Incisioni barocche di feste e avvenimenti. Giorni di allegrezza, Rom 2002.
- URIOT 1763: Uriot, Joseph: Description des Fêtes données pendant quatorze jours à l'Occasion du Jour de Naissance de SAS Monseigneur le Duc Regnant de Wurtemberg le 11 février 1763, Stuttgart 1763.
- VAREY 1984: Varey, John E.: The audience and the play at court spectacles, the role of the king, in: Bulletin of Hispanic Studies 61/1984, S. 399–406.
- VETRO 2010: Vetro, Gaspare Nello: Il Teatro Ducale e la vita musicale a Parma dai Farnese a Maria Luigia 1687–1829, Parma 2010.
- WALLBRECHT 1974: Wallbrecht, Rosemarie E.: Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens, Bd. 83), Hildesheim 1974.
- WALTER 2016: Walter, Michael: Oper – Geschichte einer Institution, Stuttgart 2016.
- WAWRA 1994: Wawra, Christine: Zwischen Repräsentation und Resignation – Um- und Neubaupläne des Württembergischen Hoftheaters in Stuttgart 1750–1912, Diss. Stuttgart 1994.

- WIDUKIND 1981: Corvey, Widukind von: *Res gestae saxonicae*. Lat. / dt. übersetzt u. hg. von Ekkehard Rotter u. Bernd Schneidmüller, Stuttgart 1981.
- WORSLEY 2007: Worsley, Giles: *Inigo Jones and the european classicist tradition*, New Haven, London 2007.
- ZIELSKE 1974: Zielske, Harald: Die Anfänge einer Theaterbautheorie in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, in: Badenhausen, Rolf; Zielske, Harald (Hg.): *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen – Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*, Berlin 1974, S. 28–63.
- ZORZI 1977: Zorzi, Ludovico: *Il teatro e la città*, Turin 1977.