

UMKÄMPFTE INSELREICHE – TEICHTHEATERAUFFÜHRUNGEN IN VERSAILLES UND WIEN ZWISCHEN 1664 UND 1716

Helena Langewitz

Aufwändig inszenierte Musiktheateraufführungen erfolgten im 17. und frühen 18. Jahrhundert an verschiedenen Höfen auch auf Teichen, die in fürstlichen Gärten gelegenen waren.¹ Wiederholt gelangten dabei Adaptionen von Episoden aus Homers *Odyssee*, Ovids *Metamorphosen* und Lodovico Ariosts *Orlando furioso* zur Aufführung, in denen Göttinnen bzw. Zauberinnen thematisiert werden, deren Herrschaftsgebiete auf Inseln angesiedelt sind: Circe, die bei Homer das mythische Eiland Aiaía, bei Ovid eine Insel im Tyrrenischen Meer bewohnt und Alcina, deren Inselreich im Indischen Ozean gelegen ist.²

Beide, Circe und Alcina sind Protagonistinnen von Teichtheaterinszenierungen, die am französischen Königshof Ludwigs XIV. und am habsburgischen Kaiserhof in Wien unter Leopold I. und seinem Sohn Karl VI. zwischen 1664 und 1716 realisiert wurden: in dem im Rahmen des dreitägigen Themenfestes von Versailles *Les plaisirs de l'isle enchantée* 1664 inszenierten *Ballet du Palais d'Alcine*, dem Drama per musica *La costanza d'Ulisse*, das im Jahr 1700 auf dem Teich des kaiserlichen Sommersitzes der Favorita auf der Wieden aufgeführt wurde und in der sechzehn Jahre später am selben Ort gespielten Festa teatrale *Angelica vincitrice d'Alcina*. In Form von Festberichten und Libretti überliefert, zeugen insbesondere die von den Inszenierungen angefertigten bildlichen Darstellungen und Druckgraphiken von dem Prestige, das den Aufführungen seitens der Höfe beigemessen wurde. Sie dienten dazu, die Inszenierungen in idealisierter Form an anderen Höfen bekannt zu machen und der Erinnerung zu bewahren. Die Gemeinsamkeiten von *Les plaisirs de l'isle enchantée*, *La costanza d'Ulisse* und *Angelica vincitrice d'Alcina* betreffend der Wahl eines Zauberinnen-Stoffes, der Realisierung auf einem Teich und der Überlieferung durch Druckgraphik lässt die Unterschiede in den Anverwandlungen der stofflichen Vorlagen und deren Umsetzung auf der Teichtheaterbühne umso deutlicher zu Tage treten. Nicht nur die bildkünstlerische Ausgestaltung der die Hauptschauplätze bildenden Inseln, sondern auch die Art und Weise, wie mit ihnen und ihren Beherrscherinnen verfahren wird, gestalten sich jeweils individuell. Die Protagonistinnen waren dem Publikum aus den entsprechenden Quellen als über ihr Inselreich eigenmächtig Herrschende bekannt, die männliche Inselbesucher nach

1 Zu den barocken Teichtheateraufführungen vgl. SCHLICK 1962.

2 HOMER 2017, 14. Buch, V. 10; 245–307. – ARIOSTO 2002, 6.–8. und 10. Gesang.

Belieben als Liebhaber gewannen oder sofort bzw. wenn sie der Liebhaber überdrüssig waren, in Tiere oder Pflanzen verwandelten. Erst die Begegnung mit den Helden Ulysses (Odysseus) und Ruggiero, die oftmals mit realen Herrscherpersönlichkeiten assoziiert wurden und für die die Zauberinnen in wahrer Liebe entbrennen, verläuft für diese und ihre Inseln folgenswer. Der im Rahmen der Musiktheateraufführungen jeweils in Szene gesetzte Umgang der Helden mit Zauberin und Insel lässt – so die diesem Beitrag zugrunde liegende Annahme – Rückschlüsse darauf zu, wie vermittels der Aufführungen territoriale Ansprüche der miteinander um eine Vormachtstellung in Europa konkurrierenden Höfe vertreten wurden und welches Regentschaftsverständnis mit künstlerischen Mitteln zum Ausdruck gebracht werden sollte. Die auf einer Insel angesiedelten (weiblichen) Herrschaftsgebiete eigneten sich, um Eroberungen vorzuführen und um im Kleinen zu exemplifizieren, wie mit Besitztümern anderer bzw. anders Gesinnter verfahren wird. Dementsprechend sind die Inseln der Circe und der Alcina, wie sie 1664, 1700 und 1716 in Versailles und Wien realisiert wurden zentraler Gegenstand meiner Untersuchung.

Im folgenden Abschnitt werde ich einige Merkmale (verzauberter) Inseln zusammentragen, die mir in Hinblick auf die darauf folgenden Ausführungen zu den einzelnen Beispielen relevant erscheinen.

Von Inseln und schwimmenden Zauberreichen

Die Insel in Form einer aus dem Wasser herausragenden Landmasse weist eine klare Grenzziehung auf und tritt dadurch als weitgehend definierbares und übersichtlich gestaltetes Gebiet auf. Dieser in sich geschlossene Raum impliziert das Versprechen auf Autonomie und Herrschaft über die Inselnatur.³ Hier erscheint ein selbstbestimmtes Leben abseits von mit den eigenen Wünschen im Widerspruch stehenden Gesetzen möglich.⁴ Die Insel dient, aus der Ferne betrachtet, zum einen als Projektionsfläche für menschliche Wünsche und Sehnsuchtsvorstellungen, zum anderen als ein Raum für Ängste und Schreckensvorstellungen, wie der Mythos der von Theseus auf einer unwirtlichen Insel zurückgelassenen Arianna vor Augen führt. Demnach oszilliert der Topos der Insel zwischen der Offenbarung eines Gestaltungs- und Kultivierungsraums für ihre Bewohner und einem Ort des Ausgeliefertseins.

3 So folgt etwa Sancio Pansa dem eingebildeten Ritter Don Quijote bereitwillig als Knappe, nachdem ihm eine »vakante Insul« als Belohnung für seine Dienste in Aussicht gestellt wird. Vgl. DONQUICHOTT 1755, Akt III, 5. Szene, S. 111. – CERVANTES 2008, S. 65.

4 In Metastasio's *L'isola disabitata* umreisst die Jugendliche Silvia, die bereits als Kind auf einer Insel zurückgelassen wurde, die Vorteile des Insellebens folgendermassen: »Diese angenehme Insul ist unser Reich: das zahme Wild unsere Unterthanen [...] weder Gewalt, noch Gesätze umschräncken unseren Willen«. METASTASIO 1754, Akt I, 2. Szene, S. 14–15.

Die Vorstellung einer weiblichen Herrschaft über die Insel, wie sie in den hier behandelten Aufführungen im Vordergrund stehen wird, rekurriert möglicherweise auf einen bereits in der Ikonographie der Antike praktizierten und im 16. Jahrhundert wieder aufgegriffenen Usus, Städte, Länder und Kontinente als weibliche Allegorien darzustellen. »Die Verkörperung bzw. bildliche Darstellung eines geographischen Territoriums als Frau funktioniert dabei über eine Identifikation der Natur bzw. der Erde mit dem weiblichen Körper in der Vorstellung der belebten Natur.«⁵ Die semantische Überlagerung von Raum und Frauenkörper prägte auch den Beginn der Eroberungsfahrten zur »terra incognita«, die fast ausnahmslos in männlicher Besetzung erfolgten.⁶ Die dabei vorgenommene Inbesitznahme von Inseln und das Durchdringen von »jungfräulichen« Landstrichen wurden nicht selten als Defloration seitens der männlichen Eroberer beschrieben.⁷ Entdeckung, Eroberung aber auch Verteidigung eines Inselreiches sind Aspekte, die bei der theatralen Anverwandlung von Inseln auf Teichen wiederholt inszeniert werden.

Eine magische Komponente gewannen Inseln durch die Vorstellung, dass sie sich schwimmend fortbewegen würden. Gespeist wurde diese sowohl durch die antike Mythologie als auch durch reale Erfahrungen aus dem Bereich der Entdeckungsfahrten. Beispielsweise offenbarte sich der von Juno verfolgte, hochschwangeren Latona Delos, wie Benjamin Hederich in seinem im 18. Jahrhundert häufig frequentierten *Gründlichen mythologischen Lexikon* referiert, als Insel, die »bis dahin unter dem Wasser verborgen gewesen« war.⁸ Die Insel blieb während der Geburt der Zwillinge Diana und Apoll »fest stehen [...], da sie sonst nur auf dem Meere herum schwamm.«⁹ In der Schifffahrt hatte man zudem erfahren müssen, dass einmal entdeckte Inseln nicht auf Anhieb wiedergefunden werden konnten. Obwohl sich die Breitengrade bereits vergleichsweise früh ermitteln ließen, erwies sich die exakte Bestimmung der Längengrade bis ins 18. Jahrhundert hinein als große Herausforderung und erschwerte es dementsprechend, die geographische Lage von Inseln in der Weite der Weltmeere genau zu bestimmen.¹⁰ Dieser Umstand begünstigte es, dass Inseln sich neben der geographischen Bestimmbarkeit auch einem »intellektuellen Zugriff« entzogen, wodurch sie zur begehrten Gegenwelt avancierten¹¹ – oder eben mit Zauberreichen assoziiert wurden.

5 WEIGEL 2000, S. 181.

6 Vgl. SCHÜLTING 1997, S. 36.

7 Ebd., S. 13.

8 HEDERICH 1770, Sp. 329.

9 Ebd.

10 In der 1667 publizierten *History of the Royal Society of London* wurde die Entdeckung neuer Landstriche an die Erfindung einer zuverlässigen Methode zur Längenmessung geknüpft. Erst knapp hundert Jahre später jedoch war der »Chronometer«, der ab den späten 1730er Jahren zur Längengradmessung entwickelt wurde, einsatzbereit. Mit ihm wurde die exakte Bestimmung der geographischen Lage von Inseln möglich. Vgl. DESPOIX 2009, S. 19–21.

11 BITTERLI 2000, S. 14.

Zauberinseln bzw. verzauberte Inseln haben bereits in den frühen Szenarien der *Commedia all'improvviso* ihren Platz. Zumeist durch Schiffbruch gelangen die Protagonisten darin auf die als Arkadien bezeichneten Inseln, auf denen Magier und Magierinnen mit ihren Zaubereien den Aufenthalt versüßen oder aber zur Prüfung werden lassen.¹² Die Macht einer Zauberin über eine Insel findet nicht zuletzt dadurch Ausdruck, dass sie deren Erscheinungsbild, wie ihr eigenes körperliches Aussehen, ihren Wünschen entsprechend wandeln kann. Demnach begegnen uns die Inseln auf der (Musik-)Theaterbühne sowohl als lieblicher als auch als Schreckens-Ort; oftmals aufeinander folgend, als Gegensatzpaar.

Die »île flottante« der Alcine 1664

König Ludwig XIV. ließ die Wasserflächen seines Versailler Parks, abgesehen von durch Musik begleiteten Illuminationen, lediglich ein einziges Mal musikalisch inszenieren.¹³ Dies geschah mit der Aufführung des *Ballet du Palais d'Alcine* am letzten Abend des drei Tage währenden Themenfests von *Les plaisirs de l'isle enchantée* im Mai 1664 auf dem Teich des *Bassin des cygnes*, dem späteren *Bassin d'Apollon*. Gleichwohl avancierte dieses Ereignis zum Symbol auch für die folgenden Versailler Parkfeste. Dies illustriert eine von François Chauveau angefertigte Vignette (Abb. 1). Diese zierte eine 1673 publizierte Festbeschreibung von *Les plaisirs de l'isle enchantée*, die mit Illustrationen der Festdekorationen von Israël Silvestre ausgestattet war.¹⁴

In der Vignette wird das Schlussbild des *Ballets* zitiert, in dem der sich über eine felsige Insel erhebende Palast Alcines sinnbildlich durch ein Feuerwerk zerstört wird. Der durch die brennenden Feuerwerkskörper erleuchtete Zauberpalast bildet den Hintergrund für eine stilisierte Festszene. Tätigkeiten und Attribute der vor einer Festtafel dargestellten Putten verweisen auf die einzelnen Bestandteile des Festes »course de bague; collation ornée de machines; Comedie, meslée de danse et de musique; Ballet du Palais d'Alcine; Feu d'artifice«. ¹⁵ Auch zwei weitere Berichte über im Versailler Park veranstaltete Feste aus den Jahren 1668 und 1674 werden von Chauveaus Vignette geschmückt und verweisen damit für den Leser sichtbar auf den Ursprung der Festtradition in den Versailler Gärten.¹⁶

Zum Zeitpunkt der Aufführung von *Les plaisirs de l'isle enchantée* bestand das von Ludwig XIV. als *Maison de Campagne* genutzte Versailles im Wesentlichen aus dem

12 Vgl. HULFELD 2014.

13 Einen kurzen Überblick über die in Versailles während der Regentschaft von Ludwig XIV. abgehaltenen Festlichkeiten bietet etwa La GORCE 2009.

14 MOLIÈRE/BENSERADE 1673.

15 Vgl. ebd., S. [3].

16 Vgl. FÉLIBIEN 1679, S. 3. – FÉLIBIEN 1676, S. [3].



Abbildung 1. Zauberpalast und Feuerwerk des *Ballet du Palais d'Alcine* mit Festszene (François Chauveau, Vignette zu den Versailler Festlichkeiten aus: MOLIÈRE/BENSERADE 1673).

bereits während der Regentschaft von Ludwig XIII. erbauten und später erweiterten Jagdschloss sowie den das Schloss umgebenden Gärten. Diese hatte der verantwortliche Gartenarchitekt André le Nôtre erste Änderungen unterzogen, die auf dem um 1663 entstandenen Plan (Abb. 2) wiedergegeben werden.

Auf dem Plan ist u. a. das erste vor dem Schloss angelegte Broderie-Parterre mit dem Abschluss eines *demi-lune* erkennbar, das bereits 1665 wieder beseitigt wurde.¹⁷ Daran anschließend erstreckt sich als weiteres Novum die nach Westen ausgerichtete Hauptachse, ein Vorläufer der späteren *Allée Royale*. Diese war bis zur Anlage des *Fer à cheval* mit dem *Latona-Parterre* ab 1665, also auch noch während der Festlichkeiten von 1664, deutlich länger, als wir sie heute kennen. An dem Plan ist außerdem Le Nôtres Vorhaben ablesbar, die zentrale Achse über das den Abschluss der Allee und des Petit parc markierenden *Bassin des cygnes* hinweg zu verlängern.¹⁸ Von einem hinter dem Teich gelegenen Kreisplatz aus wird u. a. der Beginn einer sich nach Westen erstreckenden Doppelallee angedeutet. Es besteht die Annahme, dass der Entwurf des Bassins mit seinem querrchteckigen, von einem Queroval überlagerten Grundriss, dessen Masse mit 60 auf 40 *toises* angegeben werden – was in etwa 117 Metern Breite auf 78 Metern Tiefe entspricht – ebenfalls auf Le Nôtre zurückgeht.¹⁹ Die Schauplätze der einzelnen

17 Anders als es die Beschriftung des Plans vermuten lassen würde, gibt er sehr wohl erste Änderungen in der Gartengestalt Versailles wieder. Vgl. die Besprechung des Plans in BRIX 2009, S. 216.

18 Vgl. BRIX 2009, S. 173–175, 216.

19 Vgl. BRIX 2009, S. 173. – Die Maßangabe ist FÉLIBIEN 1679, S. 11 entnommen. – Zur Umrechnung der französischen *toises* in Meter vgl. ZUPKO 1978, S. 175–176.

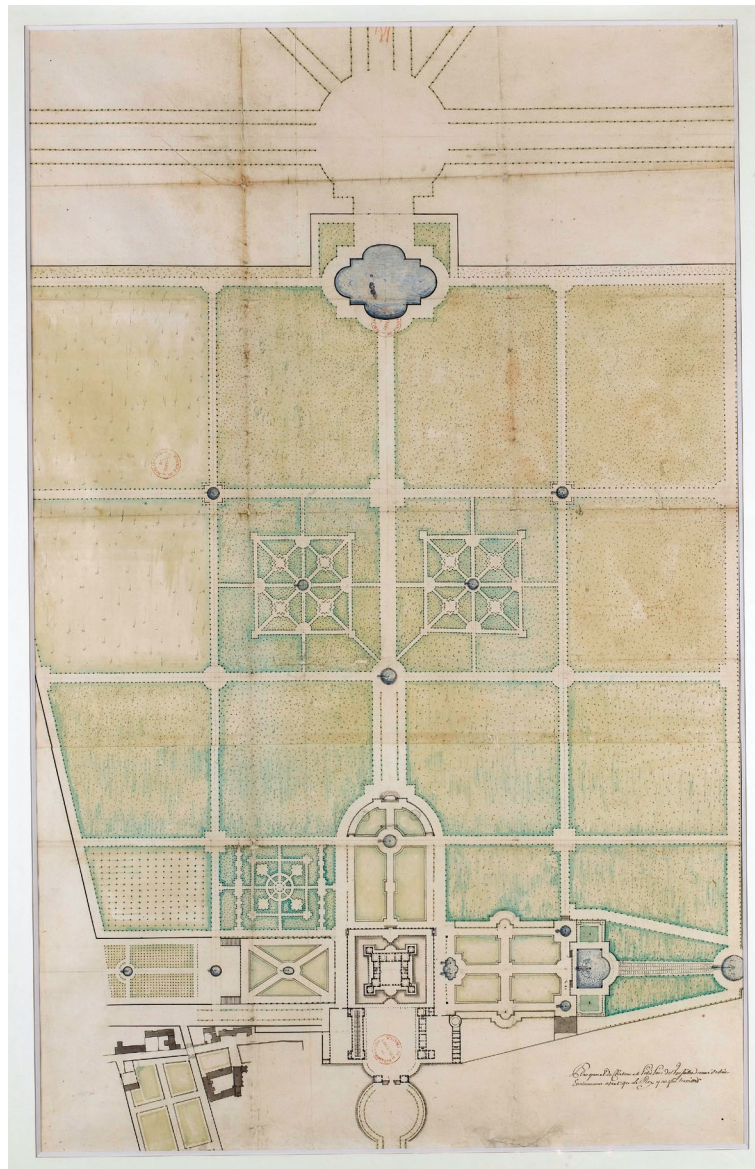


Abbildung 2. Der Plan gibt die ersten durch Le Nôtre in den Versailler Gärten geplanten und ausgeführten Änderungen wieder, darunter die Betonung der auf das *Bassin des cygnes* ausgerichteten zentralen Allee (André Le Nôtre, Plan general du Chateau et Petit Parc de Versailles comme il estoit Anciennement avant que Le Roy y eut fait travailler, um 1663).

Programmpunkte von *Les plaisirs de l'isle enchantée* sind so gewählt, dass sie die genannte, über das Bassin hinausweisende Achse in Szene setzen.

Den Festberichten zu *Les plaisirs de l'isle enchantée* ist zu entnehmen, dass der mit Konzeption und Organisation der Festlichkeiten betraute erste Kammerherr, François de Beauvilliers, Duc de Saint-Aignan, das Thema des »Palais enchanté d'Alcine« aus Lodovico Ariosts *Orlando Furioso* gewählt habe, das für den Titel der Festlichkeiten bestimmend war.²⁰ Der tapfere Roger und weitere Ritter seien Ariost zufolge von der schönen und klugen Zauberin Alcine in den Wonnen festgehalten worden. Nachdem die Zauberin mitsamt den Rittern auf ihrer schwimmenden Insel auch in Frankreich angekommen sei, habe die Zauberin aus Respekt und Bewunderung für die Königin veranlasst, dass die Ritter alles Erdenkliche unternehmen sollten, um dieser zu gefallen.²¹

Auf die Initiative der Zauberin wird am Abend des ersten Festtages unterhalb des Parterres am Kreuzungspunkt der Hauptachse mit einer Querallee, ca. 500 bis 600 Schritte vom Schloss entfernt, ein feierlicher Einzug gehalten.²² Ludwig XIV. beteiligt sich an diesem in der Rolle des Roger, während der von dem Schauspieler La Grange verkörperte Apollon die Wiederkehr des goldenen Zeitalters ankündigt und ein französisches Weltimperium prophezeit. Indem er außerdem auf die eheliche Verbindung des Königs mit Maria Teresa und die damit einhergehende Liaison Frankreichs mit Spanien anspielt, wird hier zudem ein Anspruch auf spanische Territorien hörbar.²³ Gefolgt wurde der Eintritt von einem Ringelstechen und einem Festbankett. Am zweiten Abend wird in derselben Allee, etwa 100 Schritte unterhalb des vorhergehenden Spielortes, Molières und Jean-Baptiste Lullys *La Princesse d'Élide* auf einem *théâtre de verdure* aufgeführt.²⁴

Die Bewegung der Festgesellschaft auf der vom königlichen Palast auf das *Bassin des cygnes* ausgerichteten Achse, auf der der Zauberpalast Alcines errichtet war, wird in den Festberichten wiederholt hervorgehoben: »Plus on s'avançoit vers le grand Rondeau qui representoit le Lac, sur lequel estoit autrefois basty le Palais d'Alcine: Plus on s'approchoit de la fin des divertissemens de l'Isle Enchantée.«²⁵

Auf der Mitte des Teiches, auf dem gegen 22 Uhr das Ballett stattfinden sollte, wie der Chronist Jacques Carpentier de Marigny berichtet, erblickte die Festgesellschaft eine von dem *machiniste de Roy* Carlo Vigarani errichtete Insel mit dem Palast der Alcine.²⁶ Diese größere Insel wird von zwei kleineren Inseln flankiert, auf denen die Musiker

20 Vgl. auch MARIGNY 1664, S. 10–11. Marigny verweist wiederholt auf den Spieltext von *Les plaisirs de l'isle enchantée*, den er in seinem Bericht jedoch nicht wiedergibt.

21 Vgl. DESPOIS/MESNARD 1878, S. 235.

22 Vgl. MARIGNY 1664, S. 11.

23 Vgl. QUAEITZSCH 2010, S. 21.

24 Vgl. MARIGNY 1664, S. 33.

25 LULLY 2013, S. 96. – Vgl. auch MARIGNY 1664, S. 44.

26 MARIGNY 1664, S. 44.

Platz genommen haben und zu musizieren anheben, nachdem die Spielorte mit einem Mal hell beleuchtet werden. Auf Meeresungeheuern reitend erscheint die Zauberin mit zwei Begleiterinnen. Da ein Geist Alcine das Ende ihrer Tage vorhergesagt hat, befürchtet sie den Verlust des Orts ihrer Ruhe und Freude. Als wahren *locus amœnus* beschreibt die Zauberin die sie umgebenden »lieux«, denen u. a. der Duft der Zephire, murmelnde Quellen, Vogelkonzerte innewohnen und spielt damit auch auf die Versailler (Park-) Landschaft an. Sie beschliesst, ihre Sorge der Königin Mutter vorzutragen, deren königliche Seele und tugendhafter Lebenswandel dem weiblichen Geschlecht viel Ehre eingebracht hätten und die ihre Regentschaft ohne Bedauern ihrem Sohn, dem größten König, übergeben habe. Vergeblich jedoch hofft Alcine auf eine friedliche Zuflucht zu Füßen der Königin, die Lebensführung der Zauberin lässt sich nicht mit den Prinzipien der gottesfürchtigen Königin vereinen. Als die Zauberin und ihre Begleiterinnen zur Insel zurückkehren, öffnet sich die Fassade des Palastes vor den Augen der Zuschauer. Sechs *entrées* veranschaulichen Alcines Anstrengungen, ihr Inselreich durch ihre Zauberkraft und mit Hilfe von Riesen, Rittern, Ungeheuern zu verteidigen. Jedoch kann sie sich dem Willen des Himmels, der beschlossen hat, den gefangenen Rittern ihre Freiheit zurückzugeben, nicht widersetzen.²⁷ In der letzten *entrée* steckt Melisse in der Gestalt des Zauberers und früheren Mentors Rogers Atlas dem nun durch den Tänzer Pierre Beauchamp verkörperten Roger einen Zauberring Angeliques an den Finger, wodurch Alcines Zauber zerbricht.²⁸ Donnerschlag und Blitze kennzeichnen die Zerstörung von Alcines Palast, der zu Asche zerfällt.²⁹

Alcines Reich erscheint in den Festbeschreibungen als »île flottante«. So heißt es in einem zeitnah zur Aufführung bei Robert Ballard verlegten Festbericht, dass Alcine mit ihrer schwimmenden Insel verschiedene Klimazonen bereist habe, um schließlich an den Gestaden Frankreichs anzulanden.³⁰ Begründet wird ihre Reise damit, dass die Zauberin sich nicht mehr damit habe zufrieden geben wollen, ihre Macht auf einen einzigen Ort beschränkt zu wissen. Die Zauberin wird mit ihrer schwimmenden und steuerbaren Insel auf erzählerischer Ebene als Eindringling in die Territorien Ludwigs XIV. dargestellt, die von ihrem Herrschaftsgebiet aus auch über die umgebenden Versailler Gärten gebietet. Alcines Insel symbolisiert den Versuch, ihr Herrschaftsgebiet unrechtmäßig auszuweiten und fremdes Gebiet zu besetzen.

In der tatsächlichen Ausführung durch Carlo Vigarani erscheint die mit einem Palast besetzte Insel jedoch nicht schwimmend, sondern in der Mitte des *Bassin des cygnes*

27 Vgl. LULLY 2013, S. 96.

28 Vgl. LULLY 2013, S. 19.

29 LULLY 2013, S. 96–97, 107.

30 »Mais cette belle magicienne, [...] n'étant pas satisfaite que sa puissance parût en un seul endroit de la terre, [...] a rendu son île flottante ; et après avoir visité plusieurs climats, elle la fait aborder en France, où, par le respect et l'admiration que lui causent les rares qualités de la Reine, elle ordonne à ces guerriers de faire en faveur de Sa Majesté tout ce qu'ils auront pu inventer pour lui plaire par leur adresse et par leur magnificence«. Zit. nach DESPOIS/MESNARD 1878, S. 235.

fixiert. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Zuschauer den Urheber der Verwandlungsmaschinerie mit der Magierin gleichsetzten, die zauberhafte Komponente als künstlich hergestellt identifizierten. Dies illustriert ein Kommentar Marignys, der bemerkt, dass man beim Anblick der schönen Architektur des Zauberpalasts hätte glauben können, »que c'estoit de l'invention de Bigarrani [Carlo Vigarani], si l'on n'eust esté prevenu que c'estoit un enchantement d'Alcine«. ³¹

Am Ende des *Petit Parc* platziert, verstellt der künstliche Palastaufbau die Sichtachse der neuen Allee und erweist sich als Fremdkörper innerhalb des von Le Nôtre neu gestalteten Gartenabschnitts. Le Nôtre, dem verstellte Perspektiven unerträglich gewesen sein sollen, ³² hatte bereits bei der Anlage von Vaux le Vicomte und danach in Versailles in der zentralen Achse Objekte vermieden, die sich über die Profilierung des Gartens erhoben. ³³ Der königliche Gartenarchitekt orientierte sich bei der Anlage von Gärten – wie andere Gärtner seiner Zeit – u. a. an Erkenntnissen aus dem Bereich des Festungsbaus. Die Weiterentwicklung der Schusswaffen hatte dazu geführt, dass sie immer weiter tragen konnten, weshalb man bereits nach 1500 dazu übergegangen war, Festungsbauten nicht mehr in die Höhe zu bauen, um Wehrhaftigkeit zu vermitteln, sondern das landschaftliche Geländeprofil vor der Stadtmauer nach taktischen Gesichtspunkten zu gestalten. Unterschiedliche Höhenabstufungen und täuschende Perspektiven sollten es dem anrückenden Feind erschweren, die Beschaffenheit des Geländes, Distanzen und Abstände abzuschätzen. Somit verlagerte sich die Repräsentationsachse von einer vertikalen in eine horizontale. ³⁴ Das »auf die Gestaltung des Bodenreliefs übertragene ausgeklügelte System von Angriff und Verteidigung mit seinen visuellen Strategien des Ausblickens und der Blickverstellung, der optischen Täuschung, der Überraschung und der Blickführung durch Achsen entlang von Schuß- bzw. Sichtlinien [gab] der Gartenkunst bis ins 18. Jahrhundert hinein wichtige Anregungen«. ³⁵

Die prominente Besetzung des Fluchtpunkts der Versailler Allee mit dem Palast Alcines ist gerade für die später angefertigten Festillustrationen Silvestres bestimmend. Er versucht darin, den Betrachtern der Bildtafeln einen Eindruck der Gesamtanlage Versailles zu vermitteln. Publiziert werden die Bildtafeln 1673, zu einem Zeitpunkt, zu dem der Versailler Garten u. a. im Bereich der sowohl verbreiterten, als auch wegen der inzwischen erfolgten Neuanlage des Latona Parterres verkürzten *Allée royale* eine gänzlich andere Erscheinung aufwies als während des Festes 1664. Im Vergleich mit einer zeitnah angefertigten Federzeichnung von unbekannter Hand (Abb. 3), die der

31 Vgl. MARIGNY 1664, S. 49. – Der Autor trägt in seinem Bericht außerdem die Spekulationen zusammen, die über die Herkunft der maritime Reittiere von Alcine und ihren Begleiterinnen im Umlauf waren. Vgl. MARIGNY 1664, S. 47–48.

32 Dies vermerkt der *Mercure galant* anlässlich von Le Nôtres Ableben im Jahr 1700. Vgl. BRIX 2004, S. 65.

33 Vgl. BAIER/REINISCH 2006, S. 51.

34 Vgl. BAIER/REINISCH 2006, S. 46.

35 Ebd., S. 47.



Abbildung 3. Die Hauptinsel mit dem Zauberpalast der Alcine und seitlich davon angeordneten Nebeninseln.

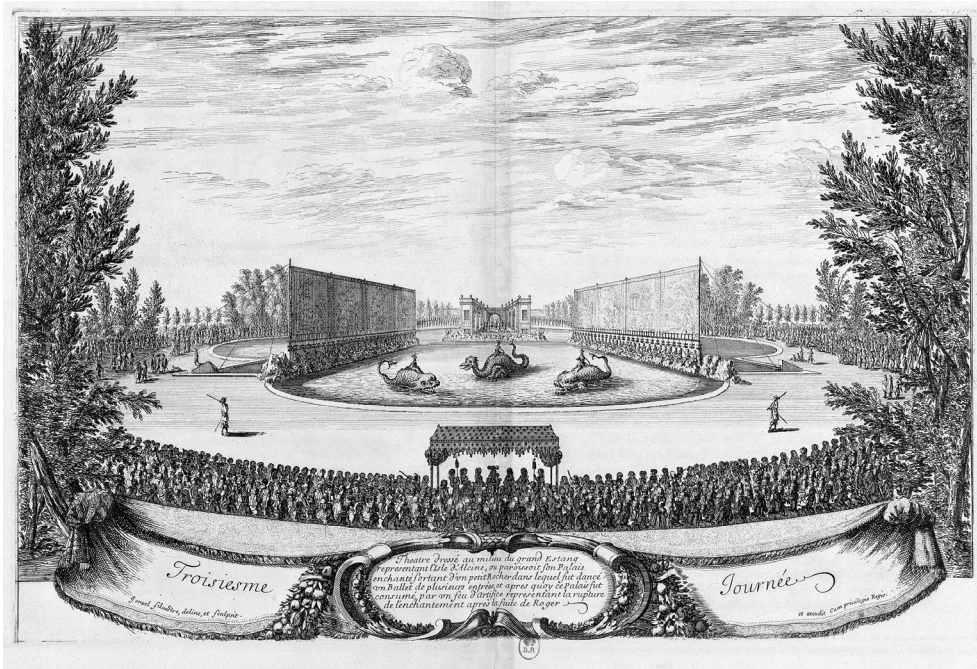


Abbildung 4. Zentrale Insel mit dem Zauberpalast der Alcine mit vorgelagerten, auf die Insel zufluchtenden Nebeninseln. (Israël Sylvestre, *Les plaisirs de l'Isle enchantée*, Dritter Festtag, 1673).

Illustration einer von zwei illuminierten, dem Duc de Saint-Aignan und dem französischen König gewidmeten Prunkhandschriften dient, fällt auf, wie Sylvestre mit der Anordnung der Inseln die Fokussierung auf das *Point de vue* des Palastes verstärkt.³⁶ Während die in der textlichen Beschreibung geforderte Konstellation von Hauptinsel mit Palast und zwei kleineren Inseln in dem früheren, der Inszenierung Vigarani's wahrscheinlich näher kommenden Beispiel so ausgeführt wird, dass die Nebeninseln der den Zauberpalast tragenden Hauptinsel etwa auf gleicher Höhe beigeordnet sind, lagert Sylvestre die etwas kleineren, nun mit hochaufragenden Tapissierewänden versehenen Inseln der Hauptinsel vor (Abb. 4). Er richtet die Nebeninseln so aus, dass sie die Flucht der Allee, aus der die Zuschauer treten, leicht nach außen versetzt optisch verlängern und die perspektivische Tiefensuggestion verstärken.

Sylvestre greift bei der Gestaltung der Druckgraphiken die bereits in den Texten verfolgbare räumliche Dramaturgie auf, der zufolge die Festtage einzelne Stationen auf dem Weg zur Zauberinsel markieren. Entsprechend der Beschreibung, in der man das Publikum auf den in der Ferne zu erblickenden Palast aufmerksam gemacht

36 BIZINCOURT 1664. – Zu den Prunkhandschriften, von denen sich eine in Wien befindet, vgl. SOMMER-MATHIS 2016, S. 172 und QUAEITZSCH 2010, S. 115–116, 247–250.

hatte,³⁷ bezieht Silvestre diesen auch in seine Illustration des zweiten Tages mit ein. Das etappenweise Vorrücken der Festgemeinschaft in Richtung *Bassin des cygnes* wird dadurch auch für die Betrachter der Bildtafeln als wesentliches Motiv des Festes erkennbar und veranschaulicht das Erreichen der Insel als Höhe- und Endpunkt von *Les Plaisirs de l'isle enchantée*. Der Palastaufbau kennzeichnet den Ort als von der Zauberin beherrscht und stellt damit eine bauliche Provokation dar, die durch das Feuerwerk symbolisch zerstört wird.³⁸ Die Kunst der Pyrotechnik, die sich ursprünglich ebenfalls aus militärischem Spezialwissen entwickelt hatte, dient als beeindruckendes Spektakel auch dazu, Ludwigs Macht als Kriegsherr zu visualisieren.³⁹ In Chauveaus Vignette, in der der Funken sprühende Palast dem ausgelassenen Fest als Hintergrund dient, wird dieses Moment zum Freudenfeuerwerk umgedeutet. Mit der Vernichtung des Palastes wird die Sichtbegrenzung aufgehoben und der Tiefenraum und mit ihm der Blick auf die Landschaft erneut geöffnet. Ludwig XIV., dessen Versailler Schloss aufgrund seiner mannigfaltigen Annehmlichkeiten in den Festbeschreibungen ebenfalls als »Palais enchanté« bezeichnet wird, entledigt sich damit seiner Konkurrentin.⁴⁰ Für die Betrachter des 1673 publizierten, von Silvestre illustrierten Festberichts hatte das Bassin, das Vigarani einst mit dem Palast Alcines ausgestattet hatte, zudem eine nun ausschließlich mit Ludwig XIV. verknüpfte Verbindung: Seit 1670 fand sich darin der Sonnenwagen Apolls und verwies damit einmal mehr auf den »Roi-soleil«.

Die »bewegliche Insul« der Circe 1700⁴¹

36 Jahre nach den Festlichkeiten von *Les plaisirs de l'isle enchantée* lässt Kaiser Leopold I. seinen 60. Geburtstag im Juni 1700 mit der Aufführung von Carlo Agostino Badius und Donato Cupedas *Dramma per musica La costanza d'Ulisse* auf dem Teich der bei Wien gelegenen Neuen Favorita auf der Wieden begehen.⁴²

Der detailliert ausgeführte Grundrissplan der kaiserlichen Sommersitz von Salomon Kleiner (Abb. 5) datiert bereits aus der Zeit der Regentschaft Kaiser Karls VI. und gibt die Gärten nach ihrer Neuanlage infolge der Zerstörung während der Türkenbelagerung

37 Im Textbuch wird die Platzierung des Theaters für die Aufführung von *La Princesse d'Elide* am zweiten Festtag auf der »mesme ligne« verortet, auf der man sich auf den See zubewege, »ou l'on feignoit que le Palais d'Alcine estoit basty« (LULLY 2013, S. 35).

38 LULLY 2013, S. 109.

39 Zum Feuerwerk als höfische Festkunst vgl. HORN 2004, S. 90–122.

40 LULLY 2013, S. 19.

41 Dieser Abschnitt beruht auf einen Aufsatz der Autorin von 2016. Vgl. LANGEWITZ 2016.

42 Auf allerhöchsten Befehl hatte die Oper nur einen Akt, behielt aber die für die Geburtstagsopern übliche Gattungsbezeichnung »Dramma per musica« bei. Gewöhnlich wurde der kaiserliche Geburtstag nämlich mit einer im Comödiensaal der Favorita aufgeführten Oper gefeiert. Vgl. SEIFERT 1985, S. 246.

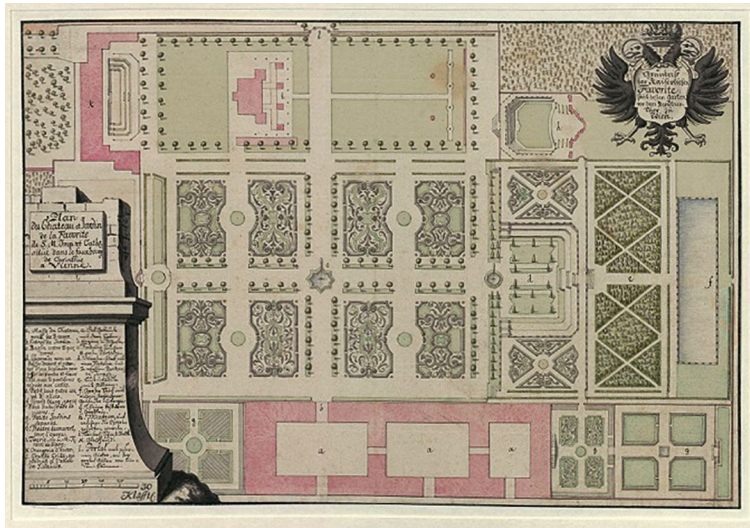


Abbildung 5. Salomon Kleiners Grundrissplan der Favorita mit dem auf einer Anhöhe gelegenen Teich (f) (Salomon Kleiner, Grundriß der Kaiserlichen Sommerresidenz Favorita auf der Wieden, aus: Architekturveduten von Wien 1724–1740).

1683 durch den Gartenarchitekten Jean Trehet wieder.⁴³ Der als Spielstätte dienende Teich ist heute zugeschüttet. Er lag oberhalb eines ansteigenden »Lust=Wäldles« (e) auf einer Anhöhe und erstreckte sich ca. 95 m auf ca. 19 m. Umgeben war er von einem steinernen Geländer.⁴⁴

Die nach Angaben des Librettisten Cupeda an Homers *Odyssee* orientierte dramatische Handlung entfaltet sich in der am Tyrrenischen Meer gelegenen Zauberwelt der Circe, die mithilfe ihrer übernatürlichen Kräfte versucht, Ulysses als Liebhaber zu gewinnen. Ohne Erfolg, wie sich zeigen wird, da Cupeda, in dieser Hinsicht der Anlage des Helden Gottfried von Bouillon in Torquato Tassos *La Gerusalemma liberata* folgend, des »Ulysses Person nicht / wie sie war / sondern wie sie hätte seyn sollen« dargestellt hat.⁴⁵ Damit entsprach er der auf Kaiser Leopold bezogenen Tugend der *constantia* (Beständigkeit), die in den während seiner Regentschaft am Wiener Hof aufgeführten »Opern als Leitbegriff geradezu allgegenwärtig« war.⁴⁶ Mit dem Ziel, Ulysses zunächst aus Furcht, dann durch Wollust als Liebhaber zu gewinnen, verleiht Circe ihrer Insel unterschiedliche Gestalten.

43 Zur Favorita auf der Wieden und den dort befindlichen Freilichtspielstätten vgl. BERGER 2004, S. 148–151.

44 Vgl. SCHLÖSS 1998, S. 65.

45 Die Beständigkeit 1700, Inhalt [sic], o.S. – Fälschlicherweise wird hier der Namenstag als Anlass angegeben. Die italienische Vorlage nennt jedoch den »Felicissimo DÌ NATALIZIO« als Anlass.

46 RODE-BREYMANN 2010, S. 265.



Abbildung 6. Ulysses Kampf gegen Zyklopen vor einer mit Ungeheuern und wilden Tieren bevölkerten Felskulisse (Johann Ulrich Kraus[en] nach Lodovico Ottavio Burnacini, »Erscheinung eines rauhen Stein=Felsens / auff welchem unterschiedliche [sic] Wunder=Thiere zu sehen«, Die Beständigkeit deß Ulysses, Wien 1700).

»Auff dem Teuch deß Käyserl. Gartens in der Favorita / welcher einen kleinen Arm deß Tirrhenischen Meers vorzubilden hat / wird erscheinen ein sehr rauher Felß / voll gefährlicher Abstürzungen / und unterschiedlicher Wunder=Thiere. Hernach wird er sich in einen ergötzlichen Garten / und besagte Wunder=Thiere in Liebes=Knaben verändern. Von weitem wird man sehen / das Schiff der Reiß=Gesellen deß Ulysses / mit dem Telemachus / von der Circe bereits in eine schöne Insul verwandelt / welche Insul sich mit dem Garten dergestalten vereinbarn wird / daß beyde miteinander nur eine Schau=Bühne außmachen werden.«⁴⁷

Die felsige Insel, die den Teich überformt (Abb. 6), verstellt den Zuschauern zunächst den Blick. Auf ihr werden Kampfhandlungen dargestellt, bei denen Ulysses im Verbund mit Circes Gatten Polimantes Zyklopen bekämpft. Mit der Verwandlung des Schauplatzes in einen Lustgarten (Abb. 7) wird der Ausblick auf eine »bewegliche und ergötzliche Insul« frei, die zuvor Ulysses und seinen Gefährten noch als Schiff gedient hatte.⁴⁸

47 Die Beständigkeit 1700, Prächtige Bereitschaft, o.S.

48 Die Beständigkeit 1700, 6. Szene, o.S.

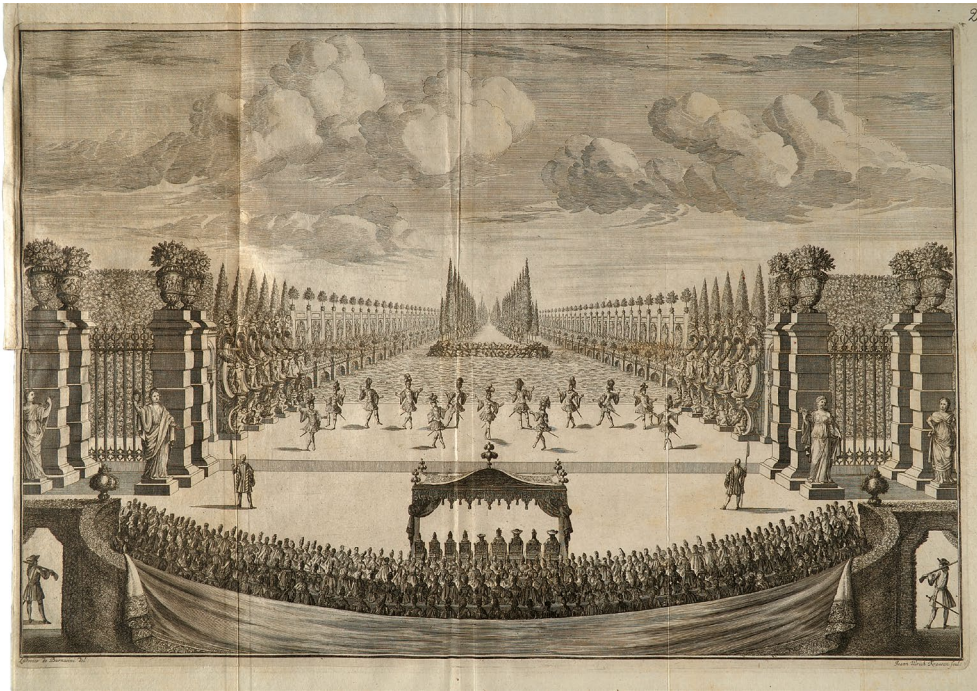


Abbildung 7. Circes Garten mit den tanzenden Gefährten des Ulysses und die schwimmende Insel-Allee im Hintergrund (Johann Ulrich Kraus[en] nach Lodovico Ottavio Burnacini, »anmuthige Insel« und Garten der Circe, Die Beständigkeit deß Ulysses, Wien 1700).

Auch wenn die Insel, anders als die in Versailles, rechteckig gefasst ist, lassen sich insbesondere in Hinblick auf die Betonung der zentralperspektivisch angelegten Tiefenflucht durch hohe seitliche Begrenzungen Analogien zu Silvestres graphischer Darstellung von Alcines Inselreich herstellen.⁴⁹

Die Insel aus *La costanza d'Ulisse* bewegt sich schwimmend und »unter dem Schall der Trompeten und See-Instrumente« auf das Publikum zu.⁵⁰ Die Dynamisierung der Perspektive der auf ein in der Ferne angebrachtes *Point de vue* zuführenden doppelreihigen Zypressenallee suggeriert den Zuschauern, sie bewegten sich entlang eben dieser Achse. Burnacinis *special effect* simuliert einen virtuellen Spaziergang, für den sich das Publikum noch nicht einmal aus seinen Sitzen erheben muss. Dies unterscheidet die Insel wesentlich von der im Rahmen der Versailler Festlichkeiten von 1664 präsentierten, zu der die Festgesellschaft den Weg durch die große Allee selbst zurücklegen musste.

49 Zur Vorbildfunktion von Silvestres Illustrationen für den Wiener Kaiserhof, insbesondere für *L'Angelica vincitrice d'Alcina* vgl. HAIDER-PREGLER 1992, S. 50.

50 Die Beständigkeit 1700, 7. Szene, o.S.

Indem sich die schwimmende Inselallee mit dem die Vorderbühne bildenden Garten der Circe verbindet, verliert sie für die Zuschauer ihren genuinen Inselcharakter und wird im übertragenen Sinn Teil der Favoritaanlage.

Ulysses beantwortet Circes ausdauerndes Werben nicht mit Zerstörung, sondern er erlangt durch Standhaftigkeit ein Einsehen der Zauberin, die zu ihrem Gatten zurückkehrt. Zuletzt erklären Ulysses und Telemachus Kaiser Leopold zum wahren Helden und verherrlichen Österreich als »unbesiegt blühend«.⁵¹ Dadurch wird das zweite Bild von Circes durch die Insel-Allee erweiterten Garten als Symbol für diesen Staat deutbar, der das Chaos des Kampfes hinter sich gelassen hat. Hier geht es geordnet und harmonisch zu: selbst der Schattenwurf der Tänzer unterwirft sich den Gesetzmäßigkeiten der axialen Symmetrie. Dem Fürsten kommt, wie es Daniel Caspar Lohenstein in seinem 1689 erschienenen Roman *Großmüthiger Feld-Herr Arminius* schildert, im »Garten-Staat« die Aufgabe zu, als Sonne die Gewächse seiner Untertanen zu bescheinen.⁵² In einem anlässlich seines Ablebens verfassten »Nachschallende[n] Ehren=Ruhm« wird Leopold in einem Emblem als Sonne verherrlicht, die eine mit Blumen, Bäumen, Kornfeld und bewaldetem Berg ausgestattete Landschaft bescheint. Erläutert wird das Sinnbild mit den Worten: »die an [sic] Himmel stehende Sonne / und darunter verschiedene Erd=Gewächs / so von diesem Gestirn=Fürsten ihr Leben und Wachstumb haben.«⁵³

Die Bühnenbildstiche vermitteln den Eindruck, dass Burnacini dem bereits in Versailles erprobten Wechsel von Blickbehinderung – hier durch die Felskulissen – und wieder hergestelltem bzw. durch die Allee geführten Ausblick in die Ferne folgt. Neben der bildkünstlerischen Referenz auf das *Ballet du Palais d'Alcine* dürfte auch der Hinweis auf das unbesiegt blühende Österreich in Bezug auf die Herrschaftsansprüche des französischen Königs aussagekräftig gewesen sein: Die der Favoritaanlage angegliederte Insel legt die Interpretation nahe, dass sich Österreich bis zum Tyrrhenischen Meer erstreckt und unterstreicht damit, dass Leopold bei einer vertraglich geregelten Teilung des Spanischen Erbes mit Frankreich nicht bereit war, auf in Italien gelegene Territorien zu verzichten.⁵⁴

Daneben ist anzunehmen, dass sich der Hinweis auf das unbesiegte Österreich auch an den osmanischen Botschafter und seine Gefolgsleute richtete, für die während der Aufführung eigens eine Tribüne errichtet worden war, von der aus sie, für die anderen Zuschauer sichtbar, dem Spektakel beiwohnten.⁵⁵ Der Sieg der österreichischen Habsburger über das osmanische Heer, der mit dem Frieden von Karlowitz am 26. Januar 1699 besiegelt worden

51 Die Beständigkeit 1700, Letzte Szene, o.S.

52 LOHENSTEIN 1973, Bd. 2, S. 781. – Zum politischen Garten vgl. auch TABARASI 2007, S. 354–268.

53 VENERATIO/POSTHUMA 1705. o.S. – Zur Veneratio Posthuma vgl. auch RODE-BREYMANN 2010, S. 268.

54 PESENDORFER 1998, S. 39.

55 Vgl. Marco Martellis' Augenzeugenbericht vom 3. Juli 1700, wiedergegeben bei SEIFERT 1985, S. 870.

war, hatte Leopold I. nach der jahrelangen Bedrohung durch die Türken großen Ruhm beschert und u. a. die Befreiung weiter Teile Ungarns gebracht.⁵⁶

Vergleicht man die *Les plaisirs de l'isle enchantée* zugrundeliegende Handlung mit der von *La costanza d'Ulisse*, stellt sich die Frage, ob man eine solche einvernehmliche Lösung nicht auch mit Alcine hätte finden können. Obwohl ihre Figur als Übertragung der durch Homer und Ovid geprägten Zauberin Circe in die Welt der Ritterromane zu verstehen ist,⁵⁷ sind Lebens- und Familiensituationen der Helden, in die sich die Magierinnen verlieben, gänzlich unterschiedlich angelegt. Im Gegensatz zu Ruggiero hat Ulysses einen prominenten Sohn: Telemachus. Dieser wird im Rahmen von *La costanza d'Ulisse* auf einem Thron sitzend auf der schwimmenden Insel präsentiert. Die Figur des Ulysses-Sohnes hatte bereits elf Jahre zuvor am Wiener Kaiserhof dazu gedient, Leopolds Sohn Joseph im Zusammenhang mit seiner bevorstehenden Krönung zum Römischen König als zukünftigen Thronerben auf der Musiktheaterbühne einzuführen, dies in *Il Telemaco, ovvero Il Valore coronato*. In derselben *Compositione per musica* wurde, wie Herbert Seifert dargestellt hat, Ludwig XIV. in der Rolle des Königs Indamoro auf die Bühne gebracht.⁵⁸ Dieser bedrängt die für »Germania« – die Personifikation der Reichsnation⁵⁹ – stehende Penelope, wird jedoch durch Ulysses alias Leopold I. in seine Schranken gewiesen.⁶⁰ Auf Joseph als zukünftigen Erben verweist auch die im Sommer 1699 anlässlich seines Geburtstags ebenfalls auf dem Teich der Favorita aufgeführte Serenata *L'Euleo festeggiante nell Ritorno d'Alessandro magno dall'Indie*. In dieser wird Joseph als »die Hoffnung deß Hauses von Oesterreich/ der Edelmüthige Erb deß Unüberwindlichen Kaysers Leopold« vorgestellt. Deutlich formuliert wird die Erwartung an seine Regentschaft, die Österreichischen Grenzen auch mit kriegerischen Mitteln auszudehnen, wenn die »herrlichen Länder und Königreich/ die erblich auff Ihn fallen/ und die Er durch Klugheit und durch Waffen stets wird erweitern«, Erwähnung finden.⁶¹

56 Vgl. BÉRENGER 2010, S. 24.

57 Vgl. KUHN 2003, S. 18, 226–298. – Ein für die Zuschauer sichtbarer Bezug zwischen den beiden Zauberinnen wird in Georg Friedrich Händels erstmals 1735 in London aufgeführtem *Dramma per musica Alcina* hergestellt: Für das Bühnenbild der 6. Szene des zweiten Akts wird auf einem Vorplatz zu Alcinas Gärten eine Statue der Circe gefordert.

58 Vgl. SEIFERT 1985, S. 276–277.

59 BRANDT 2010.

60 Nachdem der Librettist Ottavio Malvezzi bereits im Widmungsschreiben an den Kaiser angibt, dass sich unter den allegorischen Kleidern seines Telemaco eine Person verberge, die Leopold sehr teuer sei, erleichtert er dem Leser in der entsprechenden Vorrede die Deutung der übrigen Protagonisten mit folgenden Hinweisen: »Per chiave dell'Allegoria ti basti di sapere, che per Penelope, che coraggiosa ribatte l'insolenza di chi la perseguita, vien figurata la Germania, Con questa sola notizia ti sarà facile di rinvenire dà te medesimo, chi sia l'Indamoro, che la perseguita; Chi il saggio Ulisse, che la preserva, ed infine chi sia il Telemaco, che à confusione de suoi Nemici vien coronato dal Padre.« IL TELEMACO 1689, o.S.

61 Der frolockende Euleus=Strohm 1699, o.S.

Die 1700 auf der Bühne realisierte Lösung des Konflikts, bei dem das Reich der Circe erhalten bleibt, stellt auch im Kontext der bisherigen Anverwandlungen des Circe-Stoffes im Rahmen von Teichtheateraufführungen und in am Wiener Kaiserhof aufgeführten Opern eine Besonderheit dar.

Zu nennen ist hier etwa die frühere Adaptionen des Stoffes in Pedro Calderón de la Barcas Stück *El mayor encanto, amor*, das im Sommer 1635 auf dem Estanque Grande im Park des neuen Palasts von Buen Retiro vor dem Königspaar Philipp IV. und Isabel de Bourbon – den Eltern von Ludwigs Gattin Maria Teresa – aufgeführt worden war. Wegen kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und Spanien hatte man die für den Johannitag vorgesehene Aufführung auf den 29. Juli verschoben. Zu diesem Zeitpunkt hatte das spanische Heer einen Sieg über das französische errungen.⁶² Der für die Dekorationen verantwortliche Florentiner Cosimo Lotti verlegte Circes von einem schönen Garten umgebenen Palast auf eine ovale, im Teich installierte »isla fixa«, wie aus einer von ihm verfassten *Memoria*-Schrift hervorgeht.⁶³ Auch wenn Ulysses hier zunächst zum Liebhaber der schönen Magierin wird, siegt schließlich seine Vernunft über den größten Zauber, die Liebe, und befreit ihn aus den Armen der Zauberin. Von Ulysses verlassen, verwünscht Circe ihren Palast samt seiner Gärten, woraufhin dieser untergeht.⁶⁴

Es ist anzunehmen, dass sich Lotti bei der Konzeption von der Ausstattung des Schauspiels auch durch seine Erfahrungen in Florenz inspirieren ließ. Kurz vor seiner Anstellung am Spanischen Königshof war 1625 in dem bei Florenz gelegenen Palast Poggio-Imperiale der Maria Maddalena von Österreich eine Balletoper aufgeführt worden, die wiederum die Befreiung Ritter Ruggieros aus den Fängen Alcinas thematisierte. Giulio Parigi, der als Lehrer Lottis gilt, hatte den balletto *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* ausgestattet und sein Sohn Alfonso hielt die Dekorationen – u. a. den zuletzt durch Flammen zerstörten Palast der Zauberin – in Radierungen fest und machte sie damit einer größeren Öffentlichkeit zugänglich.⁶⁵ Rezipiert wurden diese auch am französischen Königshof, namentlich durch Israël Sylvestre.⁶⁶

Der Circe-Stoff liegt auch dem Drama musicale *Ulisse all'isola di Circe* zugrunde, das anlässlich der im Jahr 1649 geschlossenen Hochzeit von Philipp IV. mit seiner zweiten Gattin, Maria Anna von Österreich – den Eltern von Leopolds erster Gattin, Margarita

62 Vgl. CALDERÓN 2013, S. 11–12.

63 Cosimo Lottis *Memoria La CIRCE. Fiesta que se representó en el Estanque Grande del Retiro, invención de Cosme Lotti à petición de la Excelentísima Señora Condesa de Olivares, Duquesa de San Lucar la Mayor, la noche de San Juan* ist heute lediglich durch eine später angefertigte Transkription zugänglich. Wie viele der von Lotti ersonnenen Verwandlungen von Calderón übernommen und tatsächlich realisiert wurden, ist nicht festzumachen. Vgl. CALDERÓN 2013, S. 12, Fußnote 6.

64 CALDERÓN 2013, S. 305.

65 Vgl. BLUMENTHAL 1987, S. 111.

66 Zur Vorbildfunktion dieses balletto für Sylvestres Illustrationen des *Ballet du Palais d'Alcine* vgl. QUAEITZSCH 2012, S. 296.

Teresa – in Brüssel im Jahr 1650 aufgeführt wurde. Auch in diesem Stück siegt die Vernunft über die verführerische Zauberkraft der Circe und endet damit, dass Ulysses die verzweifelte Zauberin auf ihrer Insel verlässt und davonsegelt.⁶⁷

Nicht zuletzt am Wiener Kaiserhof sah man dem Wirken der Circe nicht alles nach. In der ebenfalls Leopold I. 1665 gewidmeten Geburtstagsoper, dem Drama per musica *La Circe*, wählt der Librettist Christoforo Ivanovich einen mit der im Jahr zuvor am französischen Königshof realisierten Veranstaltung von *Les plaisirs de l'isle enchantée* vergleichbaren Ausgang des Dramas. Versinnbildlicht durch eine sich herabsenkende Wolke, aus der Blitze schießen, bereiten himmlische Mächte der Existenz der Zauberin ein Ende, die zuletzt versinkt.⁶⁸ Da in *La Circe* allerdings die Glaukos-Episode behandelt wird und Ulysses entsprechend nicht auftritt, bietet sich ihm auch keine Möglichkeit, sich von seiner mildtätigen Seite zu zeigen.⁶⁹ Anders im Jahr 1700, wo sich Leopold I. im Gegensatz zu seinem französischen Cousin als friedliebend, mit einer weiteren ihm zugeschriebenen Tugend, der *clementia* inszenieren lässt.⁷⁰

Alcinas unbewohnte und glückselige Inseln 1716

Nach der nur kurz währenden Regentschaft Josephs I. als römisch-deutscher Kaiser folgte Karl seinem Bruder nach dessen Tod 1711 auf den Kaiserthron. Als seine Gattin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel ihm im Frühling 1716 einen Sohn und erhofften Thronfolger, Erzherzog Leopold Johann, gebar, ließ Karl VI. dies Mitte September mit einer Inszenierung abermals auf dem Teich der Favorita auf der Wieden begehen. Dabei gelangte Pietro Pariatis und Johann Joseph Fuxens Festa teatrale *L'Angelica vincitrice d'Alcina* zur Aufführung. Neben dem dynastischen Ereignis feierte man ein politisches: den unter Prinz Eugen von Savoyen errungenen Sieg über das osmanische Heer in Peterwardein.⁷¹

Pariati interpretiert die Vorlage von Ariost sehr frei und thematisiert in der Handlung die Befreiung Medoros, Ruggieros und weiterer Ritter aus der Gewalt der Zauberin Alcina durch Angelica, Bradamante und Atlante, einem Zauberer aus Mauretanien, die

67 Vgl. die Wiedergabe des Librettos im Booklet zu Zamponi, Gioseffo: *Ulisse all'isola di Circe*. Drama musicale (1650). Capella mediterranea; Clematis; Choeur de chambre de Namur; Leonardo García Alarcón. Brüssel 2014, S. 60–149.

68 Vgl. LA CIRCE 1665, Scena ultima, o. S.

69 Vgl. SEIFERT 1985, S. 222.

70 Vgl. die gegensätzlichen Zuschreibungen, die Kaiser Leopold I. und Ludwig XIV. in Druckschriften zukamen, bei SCHUMANN 2003, S. 208–212.

71 SOMMER-MATHIS 2016, S. 170. – Mitte Oktober kapitulierte zudem Temesvár, wodurch die Donau zunehmend durch die kaiserlichen Truppen kontrolliert werden konnte. Vgl. HOCHEDLINGER 2003, S. 195.



Abbildung 8. Ruggieros Krieger nehmen die durch einen Kanal geteilten, mit Ungeheuern und Waldmenschen besetzten schrecklichen Inseln ein (Elias Schaffhauser nach Giuseppe Galli Bibiena, *Isole orride, Angelica vincitrice d'Alcina*, Wien 1716).

sich z. T. in anderer als ihrer tatsächlichen Gestalt in das auf einer Insel gelegene Zauberreich der Alcina begeben.

Im zweiten und dritten Akt der *Festa teatrale* werden zwei Inseldekorationen vorgeführt. Während die dramaturgische Abfolge von schreckenerregender und lieblicher Insel an *La costanza d'Ulisse* erinnert, gestaltet sich die szenische Umsetzung im Bühnenbild durch die Theatralingenieure Vater Ferdinando und Sohn Giuseppe Galli Bibiena auch im Vergleich mit Vigaranis durch Sylvestre überlieferter Inselkonstruktion vollkommen neu. Ferdinando Galli Bibiena hatte bei der Ausstattung einer Teichtheateraufführung in Barcelona 1708, zu der die einzelnen Bühnenbildentwürfe und ein Plan zur Anordnung der verschiedenen Bühnenbildelemente erhalten sind, bereits Erfahrungen gesammelt.⁷² Wie schon in Burnacinis und Kraus[ens] Bühnenbilddarstellungen der Zauberinsel Circes ist auch die der Alcina in *Angelica vincitrice d'Alcina* in ihrer Vermittlung durch die Bühnenbildstiche keineswegs eindeutig als solche erkennbar. Während in *La costanza d'Ulisse* die furchterregende Insel als Felsmassiv ohne Anschluss an die Wasserfläche gestaltet wurde, ist es 1716 gerade die *Isola orrida* (Abb. 8), die durch den Ausblick auf das sie umgebende Meer bzw. den Teich der Favorita ein wesentliches Merkmal der Insel erfüllt. Sie tritt durch einen Kanal zweigeteilt in Erscheinung und wird von Alcina dazu eingesetzt, um die Liebenden Angelica und Medoro buchstäblich voneinander zu isolieren.

Die Inselhälften werden von hohen Mauerruinen eingefasst, die Durchblicke auf eine große Flotte und einen herannahenden Felsen freigeben. Den von Ungeheuern und nackten Waldmenschen bevölkerten, als »unbewohnt« bezeichneten Inseln, kommt

⁷² Vgl. TAMBURINI 2001, S. 249–253.



Abbildung 9. Die glückseligen Inseln mit hängenden Gärten und dem heiligen Lorbeerbaum (Johann Ulrich Biberger nach Giuseppe Galli Bibiena, *Isole fortunate*, Angelica vincitrice d'Alcina, Wien 1716).

die Aufgabe zu, »Grausen/Traurigkeit/Forcht/und Schrocken« zu vermitteln.⁷³ Indem innerhalb der Ruinen Kampfhandlungen wiedergegeben werden, scheinen diese für Chaos und die Folgen des Krieges zu stehen. Nicht dieses Szenario, sondern die lieblichen Inseln (Abb. 9) sollen sich jedoch am Ende behaupten.

Dementsprechend ruft Atlante die tapferen Krieger mit folgenden Worten zur Schlacht auf: »Euch ist von dem Geschicke die wichtige Eroberung vorbehalten. Eueren Waffen müssen diese anjetzo so öde und verwildte Insuln um ihre natürliche Schönheit verpflichtet seyn.«⁷⁴

Wiederum stellt die liebliche Insel einen – diesmal exotisch anmutenden, hängenden – Garten dar.

Alcina zeigt sich, nachdem ihr Zauber gebrochen ist, zu sterben bereit. Anstatt sie jedoch zu töten, trägt Angelica ihr auf, mit dem Blick auf einen Glückseligkeit verheißenden heiligen Lorbeerbaum »Tugend und Glori« anzustreben. Über den Lorbeerzweig wird eine Verbindung zum Anlass, der Geburt des Thronfolgers, hergestellt. Leopold sei

»jener Sprosse/welcher [...] die Hofnung unserer Wünsche ist gewesen [...]. Es erwachse der grosse Sohne für jene Cronen und Scepter/welche sein grosser Erzeuger besitzt/und seine geprieseneste Vor=Eltern behauptet haben. Zu diesem aufrichtigen Glück=Wunsch/welchen alle untergegebene Königreiche mit frolockender Stimme erheben/solle auch das Spänische Gestatt einen unterthänigen Wiederhall geben.«⁷⁵

73 Die über/Die ALCINA 1716, Akt I, 9. Szene, S. 22.

74 Die über/Die ALCINA 1716, Akt II, 9. Szene, S. 35.

75 Die über/Die ALCINA 1716, Akt III, Zur Beurlaubung, S. 48.

In der Aufforderung an Spanien, sich untertänig zu erweisen und sich dem Jubel anzuschließen, offenbart sich das Anliegen Karls VI., die spanische Königskrone nicht aufzugeben. Dieses tritt auch in den Leopold Johann verliehenen Titeln eines Infanten von Spanien und Prinzen von Asturien zutage.⁷⁶

Wie in dem sechzehn Jahre zuvor aufgeführten Drama per musica *La costanza d'Ulisse* finden die Protagonisten von *Angelica vincitrice d'Alcina* zu einer Lösung, durch die die Insel erhalten bleibt, jedoch kultiviert und annehmlich gestaltet wird. Auch hier wird mit der Zauberin mildtätig verfahren und Alcina zu einem tugendsamen Lebenswandel bekehrt. Damit knüpfen die Urheber der Teichtheaterinszenierung an das frühere Beispiel an und lassen sie im Vergleich mit der französischen Adaption des Stoffes kaiserlich-österreichisch erscheinen.

Fazit

Die vergleichende Betrachtung der zwischen 1664 und 1716 am französischen Königshof und am Wiener Kaiserhof inszenierten Inselreiche erfolgte auf Grundlage der Untersuchung der dramatischen Handlung, ihrer Umsetzung auf der Teichtheaterbühne und ihrer bildkünstlerischen Vermittlung sowie vor dem jeweiligen politischen Hintergrund mit dem Ziel, unterschiedliche Herrschaftsstile zu identifizieren.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die vorgestellten Zauberinseln der Circe und der Alcina zunächst weiblich konnotierte Herrschaftsgebiete darstellen. Die Regentschaft der Zauberinnen äußert sich u. a. daran, dass sie den Inseln durch ihre übernatürlichen Kräfte eine ihnen genehme Form und ein ihren Zwecken dienliches Aussehen verleihen können. Auch die (männlichen) Besucher ihrer auf dem Wasser angesiedelten Territorien werden dazu angehalten, sich dem Willen bzw. der Liebesbedürftigkeit ihrer Beherrscherinnen zu unterwerfen. Die Insel steht für ein klar umrissenes Herrschaftsgebiet, innerhalb dessen Grenzen lediglich eine Person herrschen und die Gesetze vorgeben kann. Als eindeutig identifizierbare Machtzentrale fungiert in der erwähnten Teichtheateraufführung am französischen Königshof ein auf der Insel angebrachter künstlicher Palastaufbau.

Inszeniert wird die Verzauberung der Inseln durch Bühnenbilder und die Techniken der Verwandlungsmaschinerie. In Versailles ist es der Palast, der sich vor den Augen der Zuschauer auf wundersame Art und Weise öffnet. Bei den beiden Wiener Beispielen sind es die Inseln selbst, die, von der Zauberin verwandelt, Aussehen und Beschaffenheit ändern und in Bewegung versetzt werden. Die wandelbare Erscheinung der Insel soll dabei in den der Zauberin ausgelieferten Inselbesuchern, stellvertretend für das Publikum, bestimmte Affekte auslösen. Die Helden und Heldinnen werden vor die

76 Vgl. SOMMER-MATHIS 2016, S. 169.

Aufgabe gestellt, dem Zauber etwas entgegen zu setzen, von der Dominanz der Magierinnen loszukommen. Im Zuge der Befreiung der Helden aus der Macht der Zauberin erfolgt eine Entzauberung der Insel. Entscheidend für das weitere Schicksal der Insel ist, welches ihrer Erscheinungsbilder sich durchsetzen soll. Während in Wien die Aussicht besteht, sich ein üppig blühendes Inselreich anzueignen, das unter habsburgischer Flagge nach eigenen Maßstäben gestaltet werden kann, weckt die in Versailles realisierte Felseninsel offenbar kein vergleichbares Begehren. Vielmehr stellt der auf ihr installierte Palast in den königlichen Gärten einen den Blick behindernden Fremdkörper, die Zauberin eine Besatzerin französischer Territorien dar, deren Macht über die Insel bis in die zum Schloss Ludwigs XIV. weisende Allee hineinreicht.

In Versailles, wo die Isolation der künstlichen Landmasse bis zuletzt erhalten bleibt, wird durch ihre Zerstörung das ursprüngliche Äußere des Gartens wieder hergestellt, in Wien durch die Angliederung der Insel der Garten erweitert. Die überwundene Zauberin geht in Versailles gemeinsam mit ihrem Wehrhaftigkeit vermittelnden Palast unter, in Wien werden Circe und Alcina zu einem tugendhaften Lebenswandel bekehrt. Sinnbildliche Vernichtung auf französischer Seite stehen Eroberung bzw. Aneignung und Bekehrung auf habsburgischer Seite gegenüber.

Dadurch reflektieren die Auswahl der Stoffe und ihre Bearbeitung auch die jeweils aktuellen Herrschaftsansprüche und Konflikte der Regenten, denen zu Ehren das Ballett bzw. die Opern aufgeführt wurden. Im Rahmen der genannten Teichtheateraufführungen ließ sich Ludwig XIV. als Kriegsherr inszenieren, während Leopold I. und sein Sohn Karl VI. bevorzugt als Friedensstifter auftraten.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Molière / Benserade 1673, Bibliothèque nationale de France, RES-V-498, S. [3].
Abb. 2 André Le Nôtre, Plan general du Chateau et Petit Parc de Versailles comme il estoit Enciennement avant que le Roy y eut fait travailler, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Recueil des dessins, plans et vues des villes de France, Ms. 1307, folio 68.
Abb. 3 Wien, KHM-Museumsverband, Theatermuseum, HZ_HU36998.
Abb. 4 Bibliothèque nationale de France, DG 13205.
Abb. 5 Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min 9, Band 3, fol. 168.
Abb. 6 Deutsches Theatermuseum München, R32, Inv. Nr. I 9077-1.
Abb. 7 Deutsches Theatermuseum München, R32, Inv. Nr. I 9077-2.
Abb. 8 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, BE.12.Q.18.
Abb. 9 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, BE.12.Q.18.

Literatur

- ARIOSTO 2002: Ariosto, Ludovico: Die Historia vom Rasenden Roland. 1. Teil. Übers. v. Diederich von dem Werder, hg. u. kommentiert v. Achim Aurnhammer u. Dieter Martin (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 329), Stuttgart 2002.
- BAIER/REINISCH 2006: Baier, Christof; Reinisch, Ulrich: Schußlinie, Sehstrahl und Augenlust. Zur Herrschaftskultur des Blickens in den Festungen und Gärten des 16. und 18. Jahrhunderts, in: Bredekamp, Horst; Schneider, Pablo (Hg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt, München 2006, S. 35–59.
- BÉRENGER 2010: Bérenger, Jean: La politique de l'empereur Léopold 1^{er} face à l'Empire ottoman (1689–1699), in: Bérenger, Jean (Hg.): La paix de Karlowitz, 26 janvier 1699. Les relations entre l'Europe centrale et l'Empire Ottoman (= Bibliothèque d'études de l'Europe centrale, Bd. 1), Paris 2010, S. 9–24.
- BERGER 2004: Berger, Eva: Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, Bd. 3, Wien 2004.
- BITTERLI 2000: Bitterli, Urs: Die exotische Insel, in: Koebner, Thomas; Pickerodt, Gerhart (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt a. M. 2000, S. 11–30.
- BIZINCOURT 1664: [Bizincourt, Sieur de]: Les Plaisirs de l'isle enchantée ordonnez par Louis XIV, Roy de France et de Navarre, à Versailles, le 6 may 1664 et à luy dédiés par de Bizincourt. Paris, um 1664, Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ-HU 36996.
- BLUMENTHAL 1987: Blumenthal, R. Arthur: Giulio Parigi's Stage Designs. Florence and the Early Baroque Spectacle, Ann Arbor 1987.
- BRANDT 2010: Brandt, Bettina: Germania und ihre Söhne. Repräsentationen von Nation, Geschlecht und Politik in der Moderne (= Historische Semantik, Bd. 10), Göttingen 2010.
- BRIX 2004: Brix, Michael: Der barocke Garten. Magie und Ursprung. André Le Nôtre in Vaux le Vicomte, Stuttgart 2004.
- BRIX 2009: Brix, Michael: Der absolute Garten. André Le Nôtre in Versailles, Stuttgart 2009.
- CALDERÓN 2013: Calderón de la Barca, Pedro: El mayor encanto, amor. Edición crítica de Alejandra Ulla Lorenzo (= Biblioteca Áurea Hispánica, Bd. 88 / Comedias completas de Calderón, Bd. 9), Pamplona 2013.
- CERVANTES 2008: Cervantes Saavedra, Miguel de: Don Quijote von der Mancha, München 2008.
- Der frolockende Euleus=Strohm / In der Zuruckkunfft / Alexander deß Grossen. / An dem Glorwürdigsten / Geburts=Tag / Der Röm. Königl. Mayestät / JOSEPHS. / Deß Ersten / Auff Allernädigsten Befelch / Ihro Röm. Königl. Majestät /

- WILHELMINA / AMALIA / In einer Abend=Music Wälsch=gesungener / vorgestellt [...]. Wien 1699, A-Wst A 136.385.
- DESPOIS / MESNARD 1878: Despois, Eugène; Mesnard, Paul: Les plaisirs de l'île enchantée, in: Œuvres de Molière. Nouvelle Édition, Bd. 4, Paris 1878, S. 89–268.
- DESPOIX 2009: Despoix, Philippe: Die Welt vermessen. Dispositive der Entdeckungsreise im Zeitalter der Aufklärung, Göttingen 2009.
- Die Beständigkeit deß Ulysses. / Sing=Spiel / An dem Glorwürdigsten / Namens=Fest / Der Röm. Kayserl. Mayestät / LEOPOLD / Deß Ersten / Auff Allernädigsten Befehl / Der Röm. Kayserl. Mayestät / ELEONORA / MAGDALENA / THERESIA / [...] / Wien 1700. Deutsches Theatrumuseum München, R 32.
- Die über/Die ALCINA/Obsigende/ ANGELICA,/ Zur Befrockung/ Der Allerglorwürdigsten und glücklichsten Geburt/ LEOPOLDI/ Ertz-Hertzen von Oesterreich / Und / Königlichen Printzen von Asturien / Auf allernädigsten Befehl / Ihrer Römisch Kayserl. / Wie auch Königl. Span. Katholischen Majestät / CAROLI / Des Sechsten / Auf den grossen Teich in der Kayserl. Favorita / Wälsch gesungener vorgestellet [...] Wien 1716, A-Wn, 3784-B.M.
- DONQUICHOTT / DE LA MANCHE. / Ein / Musicalisch= mit Ernsthaft= und / lächerlichen Vorstellungen / vermischtes / Schau=Spiel, / auf / Gnädigsten Befehl / Ihro / Churfürstl. Durchlaucht / zu Pfaltz / o. O. 1755, D-HEu, 5502 RES.
- FÉLIBIEN 1676: Félibien, André: Les Divertissemens de Versailles [...] 1674, Paris 1676. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30425286s> [letzter Zugriff am 6.10.2016].
- FÉLIBIEN 1679: Félibien, André: Relation de la feste de Versailles. Du 18. Juillet mil six cens soixante-huit. Paris 1679. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30425306k> [letzter Zugriff am 6.10.2016].
- FISCHER 2015: Fischer, Christine: Mutter und Vater zugleich. Befreiung als affektive Erziehungsarbeit in La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina, in: Fischer, Christine (Hg.): „La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina“. Räume und Inszenierungen in Francesca Caccinis Ballettoper (Florenz, 1625), Zürich 2015, S. 109–132.
- LA GORCE 2009: La Gorce, Jérôme de: Les fêtes prestigieuses du Roi-Soleil, in: Arizzoli-Clémentel, Pierre (Hg.): Versailles, Paris 2009, S. 267–275.
- HAIDER-PREGLER 1992: Haider-Pregler, Hilde: Höfisches und nicht-höfisches Theater in Paris und Wien. Zum Stellenwert theatralische Repräsentation, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): J. J. Fux-Symposium Graz '91, Graz 1992 S. 43–56.
- HEDERICH 1770: Hederich, Benjamin: Apoll, in: Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Sp. 327–347. <http://www.zeno.org/nid/20002778645> [letzter Zugriff am 6.9.2014].
- HOCHEDLINGER 2003: Hochedlinger, Michael: Austria's Wars of Emergence. War, State and Society in the Habsburg Monarchy, 1683–1797 (= Modern wars in Perspective), London 2003.

- HOMER 2017: Homer: Odyssee. Übers., Nachw. u. Register v. Roland Hampe, Stuttgart 2017.
- HORN 2004: Horn, Christian: Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen (= Theatralität, Bd. 8), Tübingen/Basel 2004.
- HULFELD 2014: Hulfeld, Stefan (Hg.): Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-Deutsche Edition der einhundert Commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana, 2 Teile (= Theater – Film – Medien, Bd. 1), Wien 2014.
- IL TELEMACO / O VERO / IL VALORE CORONATO. / Compositione per Musica dà rappresentarsi / Nel Giorno del Gloriosissimo Nome / DI / LEOPOLDO I. / IMPERATORE. / Per Commando / Della Sacra Cesarea Real Maestà / dell' IMPERATRICE. / [...] 1689, A-Wn, 406.746-B M 7.
- KUHN 2003: Kuhn, Barbara: Mythos und Metapher. Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance (= Humanistische Bibliothek. Reihe 1. Abhandlungen, Bd. 55), München 2003.
- LA CIRCE / DRAMA PER MUSICA, / PER CELEBRAR IL NATALE / Della Sacra Cesarea Maestà / DI / LEOPOLDO / AUGUSTISSIMO / IMPERATORE / CONSECRATA / Alla Sacra Cesarea Maestà / DI / LEONORA / AUGUSTISSIMA / IMPERATRICE / DA CHRISTOFORO IVANOVICH [...] Wien 1665. A-Wn 406.740-B.
- LANGEWITZ 2016: Langewitz, Helena: »Österreich/daß unbesieget blühet«. Musiktheaterraufführungen in den Gärten der kaiserlichen Neuen Favorita auf der Wieden, in: Historische Gärten 1/2016, S. 34–38.
- LOHENSTEIN 1973: Lohenstein, Daniel Caspar von: Grossmüthiger Feld-Herr Arminius. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1689. Mit einer Einführung von Elida Maria Szarota, 2 Bde., Hildesheim/New York 1973.
- LULLY 2013: Lully, Jean-Baptiste: Les plaisirs de l'Île enchantée (La Princesse d'Élide). George Dandin ou Le mari confondu (Le Grand Divertissement royal de Versailles ou La Fête de Versailles) hg. v. Catherine Cessac (= Jean-Baptiste Lully. Œuvres Complètes, Série 2. Comédies-ballets et autres divertissements, Bd. 2), Hildesheim/Zürich/New York 2013.
- MARIGNY 1664: [Marigny, Jacques Carpentier de]: RELATION / DES / DIVERTISSEMENTS / que le Roy a donnés aux Reines / dans le Parc de Versaille [sic]. [...] Paris 1664. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3117924> [letzter Zugriff am 13.10.2016].
- METASTASIO 1754: [Metastasio, Pietro Trapassi:] Die unbewohnte / Insul. / Ein Musicalisches / Schau=Spiel / Auf / Gnädigsten Befehl / Ihro / Churfürstl. Durchleucht / zu Pfaltz / Mannheim 1754, D-HEu, G 5502 RES.
- MOLIÈRE/BENSERADE 1673: Molière; Benserade, Isaac de: Les plaisirs de l'isle enchantée, Paris 1673. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626216h/f16.image.r=silvestre,%201673> [letzter Zugriff am 1.10.2016].

- OVID 2010: Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 2010.
- PESENDORFER 1998: Pesendorfer, Franz: Österreich – Großmacht im Mittelmeer. Das Königreich Neapel-Sizilien unter Kaiser Karl VI. (1707/20–1734/35), Wien 1998.
- QUAEITZSCH 2010: Quaeitzsch, Christian: »Une société de plaisirs«. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum (= Passagen/Passages, Bd. 30), Berlin/München 2010 .
- QUAEITZSCH 2012: Quaeitzsch, Christian: Die Divertissements des Sonnenkönigs. Dokumentation und Rezeption ephemerer Festkunst am Hofe Ludwigs XIV, in: Fischer-Lichte, Erika; Warstat, Matthias; Littmann, Anna (Hg.): Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft (= Theatralität, Bd. 11), S. 280–298, Tübingen/Basel 2012.
- RODE-BREYMANN 2010: Rode-Breyman, Susanne: Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705, Hildesheim/Zürich/New York 2010.
- SCHLICK 1962: Schlick, Johann: Wasserfeste und Teichtheater des Barock, Diss., Kiel 1962.
- SCHLÖSS 1998: Schlöss, Erich: Baugeschichte des Theresianums, Wien/Köln/Weimar 1998.
- SCHÜLTING 1997: Schülting, Sabine: Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika, Reinbek bei Hamburg 1997.
- SCHUMANN 2003: Schumann, Jutta: Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. (= Colloquia Augustana, Bd. 17), Berlin 2003.
- SEIFERT 1985: Seifert, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 25), Tutzing 1985.
- SOMMER-MATHIS 2016: Sommer-Mathis, Andrea: Das Wiener Theatralfest »Angelica vincitrice d’Alcina« im europäischen Kontext, in: Sommer-Mathis, Andrea; Franke, Daniela; Risatti, Rudi (Hg.): Spettacolo barocco! Triumph des Theaters. Katalog der Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum, Wien 2016, S. 169–180.
- TABARASI 2007: Tabarasi, Ana Stanca: Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der »Gartenrevolution« in Europa, Würzburg 2007.
- TAMBURINI 2001: Tamburini, Elena: Ferdinando Galli Bibiena. Spettacolo sulla peschiera delle Lonja a Barcellona, 1708, in: Lenzi, Deanna (Hg.): I Bibiena. Una famiglia europea. Katalog der Ausstellung in der Pinacoteca nazionale Bologna 2000–2001, Venedig 2001, S. 249–253.
- VENERATIO / POSTHUMA / Collegii Caeseo-Academici Societatis Jesu / VIENNAE AUSTRIAE [...] Nachschallender / Ehren=Ruhm / Des Weyland Allerdurchleuchtigsten / Großmächtigsten / Römischen Kaysers / LEOPOLDI I. [...] Wien 1705. <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/pageview/1876316> [letzter Zugriff am 15.9.2017].

- WEIGEL 2000: Weigel, Sigrid: Die nahe Fremde – das Territorium des »Weiblichen«. Zum Verhältnis von »Wilden« und »Frauen« im Diskurs der Aufklärung, in: Koebner, Thomas; Pickerodt, Gerhart (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt a. M. 2000, S. 171–199.
- ZAMPONI 2014: Zamponi, Gioseffo: *Ulisse all’isola di Circe*. Drama musicale (1650). Cappella mediterranea; Clematis; Choeur de chambre de Namur; Leonardo García Alarcón. Einspielung von 2012, Brüssel 2014.
- ZUPKO 1978: Zupko, Ronald Edward: *French weights and measures before the Revolution*. A Dictionary of Provincial and Local Units, Bloomington/London 1978.