

DIE GESPIEGELTE INSZENIERUNG? REPRÄSENTATION UND HIERARCHIE IM THEATERPARTERRE AM WIENER KAISERHOF IN MARIATHERESIANISCHER ZEIT

Elisabeth Hilscher, Anna Mader-Kratky

Kaum eine andere Gattung ist so mit dynastischer Repräsentation verbunden wie die Oper: Am Wiener Kaiserhof begann sie bald nach ihrer Einführung 1622 die großen Feste zu dominieren¹ und wurde – wohl auch aufgrund der in ihr vereinten Hofkünste (Literatur, Architektur/Malerei und Musik) – in den folgenden Jahrzehnten zu einer Leitgattung habsburgischer Repräsentation. Erst im Zuge des Paradigmenwechsels im Laufe des langen 18. Jahrhunderts verloren die musikdramatischen Gattungen gegen Ende der 1740er Jahre und allen voran die *große höfische Oper* ihre Bedeutung für die dynastische Repräsentation und wurden zunehmend von der »Staatsangelegenheit« zum *diletto*. Doch gerade am Wiener Hof verlief dieser Prozess langsam und allmählich² und noch zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde immer wieder auf alte zeremonielle Vorgaben zurückgegriffen und damit auch auf Aufführungstraditionen der barocken höfischen Oper.³

1 Vorgeschichte

Egal ob in vorübergehend zu Theaterräumen umgebauten Sälen oder in eigens errichteten Theater- bzw. Opernhäusern fand die zeremonielle Rangordnung des Hofes auch in der Platzvergabe an die Zuschauer der Produktionen seit dem 17. Jahrhundert ihren Ausdruck. Zutritt, Platzierung (Parterre oder Ränge) und die Beschaffenheit des Platzes zeigten nicht nur der Person, sondern dem gesamten Hofstaat und den geladenen Gästen, welchen Rang innerhalb des Hofgefüges jeder einnahm, wer »in der Gunst« und wer – nicht nur im Theaterraum, sondern auch in der Hofgesellschaft – am Rande stand. Grundsätzlich unterschied das Zeremoniell zwischen zwei Arten von Festen, zwischen den »großen öffentlichen Aufführungen, zu denen der gesamte Hofstaat, der hohe und der niedere Adel, die Geistlichkeit, die Botschafter und Gesandten sowie

1 SEIFERT 1985, S. 429–438 (Spielplan 1622–1639).

2 SOMMER-MATHIS 2013 bzw. MICHELS 2013.

3 SOMMER-MATHIS 1994.

andere bedeutende Gäste Zutritt hatten«,⁴ und den sogenannten Kammerfesten, Festen mit eingeschränktem Zutritt und eher ›privatem‹ Charakter für die kaiserliche Familie. Andrea Sommer-Mathis weist darauf hin, dass diese Beschränkung »nicht immer nur mit der Dimension des jeweiligen Spielortes oder dem Charakter der Festveranstaltung zu tun«⁵ hatte, sondern oft auch Mittel zur Vermeidung zeremonieller Interessenskollisionen war. Dadurch wird auch verständlich, warum Fragen des Zutritts, des Vortritts und der Sitzordnung ausgiebig in den Zeremonialprotokollen diskutiert und erläutert wurden und Pattsituationen oft nur durch Spitzfindigkeiten gelöst werden konnten.⁶

Den ranghöchsten Personen standen selbstverständlich die Plätze mit der besten Sicht auf die Bühne und mit exquisiter Ausstattung zu: So saßen sie auf einem Podest (meist mit einem kostbaren Teppich bedeckt) auf Lehnstühlen mit Armlehnen und eine Stufe niedrigere Personen auf Lehnstühlen ohne Armlehnen, jedoch eventuell noch auf dem Podest. Hohe Gäste und hohe Hofämter wurden auf Bänken platziert, die meisten mussten jedoch stehen. Der ranghöchste Platz befand sich somit genau im Brennpunkt der zentralperspektivisch gestalteten Operndekoration⁷ – als Symbol für den Herrscher, um den Hof und Herrschaft kreisen wie die Planeten um die Sonne.⁸ Diese Zeremonial-Sitzordnung, die den Herrscher/die Herrscherin sowohl im Fokus der Bühnenperspektive wie des Zuschauerraumes (d.h. der Hofgesellschaft) platzierte und Bühnenhandlung wie »Handlung« im *Parterre noble* an der Achse des Bühnenportals gespiegelt wissen wollte, wurde erstmals für die Aufführung von *L'inganno d'amore* anlässlich der Krönung von Ferdinand IV. 1653 in Regensburg in den Zeremonialprotokollen festgehalten und ist auch deutlich in den bekannten Bildern zur Aufführung von *Il pomo d'oro* 1668 in Wien zu erkennen.⁹

Diese Sitzordnung der »höchsten Herrschaften« in der ersten Reihe mit dem Kaiser in der Mitte blieb auch in der Folge im Wesentlichen für alle in den Zeremonialprotokollen verzeichneten Aufführungen unangefochten. Auch für Aufführungen in kleineren Räumen wie der *Retirada* wurde nach diesem Grundschema für die Sitzordnung vorgegangen, wobei die Zuschauermenge hier aufgrund des eingeschränkten Platzangebots stark schwankte, die besten Plätze aber mangels Logen und Rängen tatsächlich nur in der Mitte der ersten Reihe zu finden waren.

4 SOMMER-MATHIS 1995, S. 515.

5 Ebd.

6 SOMMER-MATHIS 1995 führt auf den Seiten 516–532 etliche Präzedenzfälle an, die mit zeremoniellen Finten entschärft werden mussten, damit aus Rangstreitigkeiten keine diplomatischen Verwicklungen wurden.

7 Ebd., S. 516.

8 Man denke an die oft zitierten Worte von Erasmus von Rotterdam: »Was Gott für das Weltall, was die Sonne für die Erde, was das Auge für den Körper, das muss der Fürst für den Staat sein.« Erasmus von Rotterdam, Fürstenerziehung, zitiert nach STERN 1986, S. 12.

9 Vgl. dazu den Beitrag von Susanne Rode-Breyman in diesem Band, S. 23.

Eine Frage wirft jedoch die große und prächtige Mittelloge des *Großen Leopoldinischen Hoftheaters* in der Wiener Hofburg auf.¹⁰ Deren Benützung und Funktion ist insofern unklar, als davon auszugehen ist, dass im *Großen Hoftheater* ›öffentlich‹ gesessen wurde, d. h. in der zeremoniellen Sitzordnung im *Parterre noble*. Ob schon unter Kaiser Leopold I. (reg. 1658–1705), der den Bau wohl initiierte, oder unter seinen Söhnen Joseph I. (reg. 1705–1711) bzw. Karl VI. (reg. 1711–1740) bereits ein Wechsel in die Mittelloge nach italienischem Vorbild angedacht war,¹¹ oder ob diese Loge anderen Mitgliedern der Kaiserfamilie oder des Hofes zur Verfügung stand, kann nach aktuellem Forschungsstand nicht beantwortet werden. Dieser Wechsel von der Mitte der ersten Reihe im Parterre in die große Mittelloge vollzog sich in vielen europäischen Residenztheatern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts¹² – am Wiener Hof hielt man jedoch lange am ›öffentlichen Sitzen‹ fest, v. a. wenn es um Feiern politisch oder dynastisch wichtiger Ereignisse ging. Der Rückzug des Herrschers aus dem Parterre bedeutete einen Rückzug aus dem Fokus des zeremoniellen Geschehens – der Herrscher wurde vom Betrachteten zum Betrachter, gleichsam *primus inter pares* mit den anderen Mitgliedern der Hofgesellschaft. Aus dieser Perspektive kann auch die Empörung des Oberstkämmerers Johann Joseph Graf Khevenhüller-Metsch verstanden werden über den Wunsch von Franz Stephan von Lothringen, den Gemahl von Maria Theresia (reg. 1740–1780), bei der Wiederholung der Oper *Ipermestra* Publikum und nicht mehr Teil der Gesamtinszenierung sein zu wollen, da der offizielle Akt bereits mit der Festaufführung am Tag der Vermählung von Erzherzogin Maria Anna und Karl von Lothringen am 8. Jänner 1744 über die Bühne gegangen war: »Den 18. wohnten die Herrschaffen, worunter ich nunmehr das neue Ehepaar meistentheils mit verstehe, der zweiten Repraesentation der Opera [*Ipermestra* / Metastasio, Hasse] bei, und weil dem Herzog ungelegen ware, so lang in Parterre – wo nach alte Gewohnheit der Hoff zuzusehen pflegt – zu sitzen, so befahl die Königin, daß mann auf der einen

10 KARNER 2014, S. 373–376 (Herbert Karner) und S. 481–483 (Andrea Sommer-Mathis). Vgl. dort auch den Stich von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht mit einer Ansicht des *Großen Leopoldinischen Hoftheaters* gegen die zentrale Loge (München, Deutsches Theatrumuseum, Inv.-Nr. VII/550).

11 Mangels Quellen muss diese Annahme rein hypothetisch bleiben, doch sind durchaus Überlegungen denkbar, sich bei weniger »staatstragenden« Aufführungen (beispielsweise im Fasching) in die bequemere Mittelloge zurückzuziehen, die freie Beweglichkeit während der Aufführung ermöglichte. Dass der in Fragen des Zeremoniells unnachgiebige und konservativ denkende Karl VI. dagegen an der bisherigen Praxis im *Parterre noble* festhielt, scheint fast zwingend logisch. Es sollte auch in Erwägung gezogen werden, dass der Bau der Loge aus rein optischen Gründen erfolgt sein könnte, weil dieses Theatermodell zur Errichtungszeit in Italien bereits modern war.

12 Dazu SCHRADER 1988. Es stellt sich die Frage, inwiefern die Veränderung des Blickwinkels aus der Mittelloge eine Veränderung des Bühnenbildes bzw. der Inszenierungen (»Himmelserscheinungen«) sind aus dieser Perspektive weit weniger spektakulär als vom Parterre aus gesehen) beeinflussten, oder ob neue Techniken der Perspektivmalerei, die aus dem erhobenen Blickwinkel eine bessere Wirkung entfalteten, den Rückzug beeinflussten; SOMMER-MATHIS 1995, S. 520.

Galerie vorwärts eine Logi zurichten solle, zu welcher der Herzog nach Belieben zu und abgehen kunte.«¹³

Obwohl das alte *Leopoldinische Hoftheater*, das für diese Vorstellung zum letzten Mal genutzt wurde, über die bereits erwähnte prachtvolle Mittelloge verfügte, wurde offenbar nicht diese vom Großherzog genützt, sondern eine weiter vorne liegende Loge »zugerichtet«. Und auch als Kaiser schätzte Franz I. Stephan (reg. 1745–1765) offenbar Zeremonien wenig, die ihn in seiner Bewegungsfreiheit einengten, und zog die Jagd oder das Billardspiel großen repräsentativen Ereignissen vor, wie Khevenhüller-Metsch kritisch anmerkte: »allein der Kaiser thut sich nicht gern geniren und ist kein Liebhaber von dergleichen großen Zusammenkünfften; wie er dann von darumen an denen Appartementstügen, meistentheils Sommerzeit, auf die Jagd zu gehen und Winters Billard zu spielen pflegt.«¹⁴ Die neuen Hoftheater, die unter Maria Theresia errichtet wurden, trugen dem jedenfalls Rechnung, indem sie durch Größe (bzw. intime Kleinheit) und Flexibilität der Sitzordnungen den Herrscher und seine Familie die Rollen zwischen Betrachttern und Betrachteten wechseln ließen.

2 Die mariatheresianischen Theaterbauten

2.1 Das Alte Burgtheater

Die erste bauliche Initiative, die Maria Theresia nur wenige Monate nach ihrem Regierungsantritt (1740) in der Wiener Hofburg setzte, war die Umwidmung des ehemaligen Ballhauses in ein heute nicht mehr erhaltenes Hoftheater, das wechselweise als *Theater* bzw. *Opernhaus nächst der Burg* und später als *Altes Burgtheater* bezeichnet wurde (in Unterscheidung zum historistischen Bau an der Ringstraße).¹⁵ Die Entscheidung für einen Umbau des Ballspielhauses erfolgte im März 1741 und war in mehrerlei Hinsicht erstaunlich: So fiel die Gründung des Hoftheaters in eine politisch prekäre Zeit, denn die junge Regentin befand sich seit dem Einfall des preußischen Königs Friedrich II. in Schlesien am 16. Dezember 1740 in kriegerischer Auseinandersetzung um ihr Erbe. Als erste weibliche Herrscherin aus dem Hause Habsburg musste Maria Theresia ihre Stellung in den Erblanden erst festigen, und weder die ungarische noch die böhmische Königskrönung hatten zu Beginn des Jahres 1741 Bestätigung durch die Stände gefunden.¹⁶

13 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 1 (1907), S. 205.

14 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 2 (1908), S. 156 (13. Mai 1747, Geburtstag Maria Theresias).

15 Zur Baugeschichte des Alten Burgtheaters vgl. SCHINDLER 1976a; SCHINDLER 1976b; LORENZ/MADER-KRATKY 2016, S. 134–140 (Andrea Sommer-Mathis und Manuel Weinberger).

16 Zuletzt STOLLBERG-RILINGER 2017, S. 66–144.

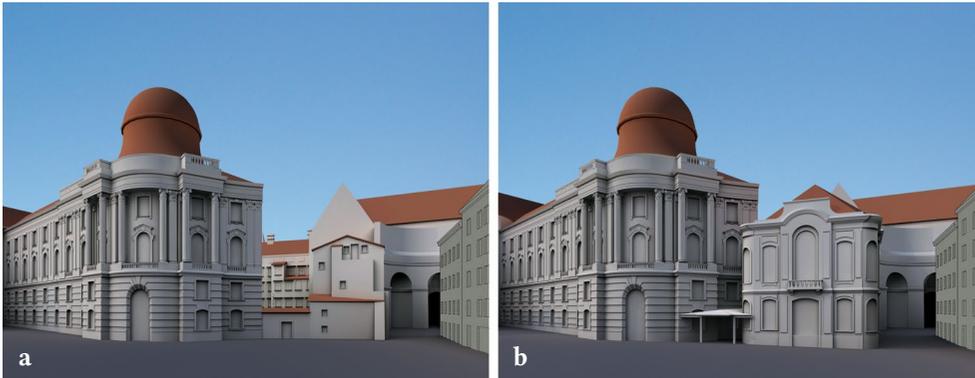


Abbildung 1. Wiener Hofburg, Rekonstruktion des Michaelerplatzes; **a:** Zustand um 1740 mit Winterreitschule (links), Ballhaus (Mitte) und der begonnenen Rotunde der Michaelerfassade (rechts); **b:** nach dem Umbau des Ballhauses zum Alten Burgtheater und der Erneuerung seiner Fassade in den frühen 1760er Jahren.

Einen ungewöhnlichen Schritt setzte Maria Theresia auch bei der Leitung des neuen Theaters, mit der sie den privaten Pächter Joseph Carl Selliers betraute.¹⁷ Damit entzog sie den Theaterbetrieb der unmittelbaren Hofverwaltung und übergab sie dem »Entrepreneur der Hofopern, Serenaden, Komoedien, Oratorien und heiligen Gräber«, der damals auch das städtische *Kärntnertortheater* gepachtet hatte.¹⁸

Darüber hinaus befand sich das Ballhaus an einer denkbar ungünstigen Stelle im architektonischen Gefüge des Residenzareals und hätte für den Bau der Michaelerfront, der Hauptfassade der Hofburg zur Stadt, eigentlich abgebrochen werden sollen (Abb. 1).¹⁹ Doch der hochbarocke Ausbau der kaiserlichen Residenz war spätestens durch den plötzlichen Tod Kaiser Karls VI. im Oktober 1740 ins Stocken geraten, und von der Michaelerfassade konnten bis dahin nur die ersten beiden Achsen in Fortsetzung der Winterreitschule vollendet werden. Durch die nunmehrige Entscheidung zugunsten des unattraktiven Zweckbaus und seiner Umgestaltung in ein Theater war ein Weiterbau der Michaelerfront vorerst kein Thema mehr. Aus logistischen Gründen machte die Umwidmung des Ballhauses hingegen Sinn, war das neue Hoftheater doch sowohl aus dem kaiserlichen Appartement auf direktem Weg erreichbar als auch für Außenstehende des Hofes von Seiten des Michaelerplatzes zugänglich. Ein Grundriss macht die Zugangssituation deutlich (Abb. 2): Das kaiserliche Appartement nahm in

17 Pachtvertrag mit Joseph Carl Selliers vom 11. März 1741; Wien, Finanz- und Hofkammerarchiv (FHKA), Sammlungen und Selekte (SUS), Kontrakte und Reverse C, Nr. 1397; in Auszügen zit. bei SCHINDLER 1976b, S. 16.

18 Zit. nach SCHINDLER 1976b, S. 15–16.

19 Zur Planungsgeschichte der Michaelerfassade zuletzt LORENZ/MADER-KRATKY 2016, S. 104–111 (Manuel Weinberger).

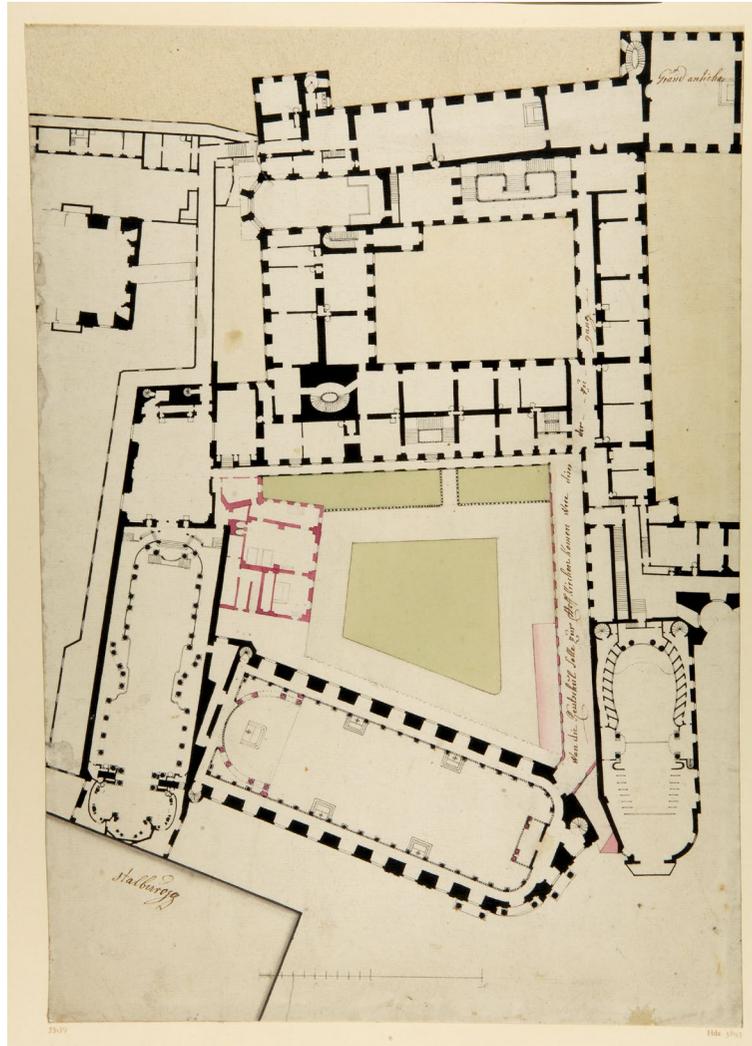


Abbildung 2. Wiener Hofburg, Teilgrundriss mit Alter Burg (oben), Altem Burgtheater (rechts unten), Winterreitschule (unten) und den Leopoldinischen Hoftheatern (später Redoutensäle; links), um 1749.

der Alten Burg seinen Ausgang und setzte sich in einer Enfilade in den Leopoldinischen Trakt fort. Am oberen Bildrand sind neben der (1749–1751 errichteten) Botschafterstiege auch die ersten vier Räume des Paradeappartements – Trabantenstube, Ritterstube (mit Thronhimmel), Erste Antekammer und Zweite oder Große Antekammer (ebenfalls mit Thronhimmel) – zu erkennen. Im rechten Winkel dazu lag das Appartement des Thronfolgers Joseph,²⁰ dessen Räumlichkeiten ein Korridor begleitete, über den die kaiserliche Familie ins Hoftheater gelangte.

Bei der Übernahme des Ballhauses verpflichtete sich Selliers laut Pachtvertrag vom 11. März 1741 dazu, das Innere des Gebäudes auf eigene Kosten in ein »Opera- und Comoedien-Haus« zu verwandeln und dort täglich öffentliche Theater- oder Opernvorstellungen anzubieten.²¹ Obwohl diese erste Adaptierung wohl nur provisorischen Charakter besaß – es sind weder Pläne noch historische Ansichten des damaligen Zuschauerraumes bekannt²² – handelte es sich dennoch um ein Theater mit Galerien, wie sich dem Pachtvertrag entnehmen lässt: Darin wird Sellier aufgefordert, ein »Scenarium und Orchester neben Auditorium und den Galerien« zu errichten, in Ergänzungen zu den beiden königlichen Freilogen waren aber keine weiteren Logen gestattet.²³ Die Möglichkeit einer vom Theaterpublikum abgesonderten Platzierung der Herrscherin und ihres Gemahls wurde also von Beginn an berücksichtigt und von den beiden auch in Anspruch genommen, wie das Zeremonialprotokoll anlässlich von Maria Theresias erstem Besuch »in dero neuen Theatro nächst der königl[ichen] Burgg« berichtete, bei dem sie »eine Wällische Opera all' incognito anzusehen geruhete.«²⁴ Von einem späteren Theaterabend heißt es, die Königin beliebte sich, »von dero Logie auf die Gallerie daselbsten heraus zu begeben«.²⁵

In den kommenden Jahren besuchten Maria Theresia und Franz Stephan immer wieder Vorstellungen im umgebauten Ballhaus.²⁶ Handelte es sich dabei um Theaterabende,

20 BECK 2017, S. 228–231.

21 Wie Anm. 17. Laut SEIFERT 1976, S. 21–22, maß das Ballhaus 25,5 × 10,5 Meter und wurde 1743 um 5 Meter verbreitert.

22 Der unveränderte Außenbau des ehemaligen Ballhauses ist auf einer anonymen Zeichnung von 1743 dargestellt; Wien Museum, Inv.-Nr. 31.669 (LORENZ/MADER-KRATKY 2016, Abb. 247).

23 Wie Anm. 17. Laut Pachtvertrag fielen die »zwey Königliche[n] Logen«, der Außenbau und der Dachstuhl in die Verantwortung des Hofbauamtes.

24 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Zeremonialprotokoll (ZA Prot.) 18 (1741–1742), fol. 433v (5. Februar 1742).

25 Ebd., fol. 546r (20. Juni 1742).

26 Im Fasching beehrte das junge Herrscherpaar auch die Maskenbälle, die Selliers in den frühen 1740er Jahren im Theater veranstaltete, mit seiner Anwesenheit und tanzte manchmal sogar bis zum Kehraus in den frühen Morgenstunden: »allwo I[hre] M[ajestät] [...] sich in Maschera als Ländler Bauern und Bäuerinnen auf den Bal in den Balhaus [...] verfügten, [...] und den Keraus, welcher erst gegen acht Uhr früh sich geendiget, beiwohnten.« KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 1 (1907), S. 129 (27. Februar 1743). Im Februar 1744 zeigte sich Maria Theresia besonders tanzfreudig und war regelmäßiger Gast der Redouten im ehemaligen Ballhaus; ebd., S. 208–210.

die Selliers aus eigener Tasche finanzierte, nahm das Herrscherpaar »inkognito« teil.²⁷ Kam Franz Stephan alleine ins Theater, lud er gerne Gäste zu sich in die Loge – etwa Damen der Gesellschaft oder Mitglieder der höchsten Hofämter.²⁸ Für die Vorstellungen an den Geburts- oder Namenstagen eines Mitgliedes der kaiserlichen Familie, den sogenannten Galatagen, erstattete hingegen der Hof die Kosten, und die Theaterplätze mussten zum überwiegenden Teil dem Hofstaat zur Verfügung stehen.²⁹ An diesen Tagen wohnten Maria Theresia und Franz Stephan den Vorstellungen »in publico« bei.³⁰ In diesem Zusammenhang gibt Khevenhüller-Metsch in seinen Tagebuchaufzeichnungen auch einige Informationen zum damaligen Aussehen des Zuschauerraumes: »[...] darauf gieng man in das Balhaus zur neuen Opera, Demetrio genannt, welche gratis und auf des Hoffs Unkosten gespillet wurde, daher man auch für die mit dem Hoff kommende Dames und Cavalliers die Helffte des Amphithéâtre (die andere Helffte wurde für den übrigen nicht mit dem Hoff gekommenen Adel destinirt) und die Gallerie auf der linken Hand, ingleichen den vorderen und abgesonderten Theil des Parterre, wohin die Cavalliers zu gehen pflegen, aufbehalten, sonst aber jedermann die Entrée frei stehen liesse.«³¹ Der erwähnte abgetrennte Bereich im Parterre war in diesem Fall wohl für die kaiserliche Familie vorgesehen, die in traditioneller Anordnung direkt vor der Bühne platziert wurde, ohne dass dies eigens in den Quellen Erwähnung findet.

Der eigentliche und dauerhafte Umbau des ehemaligen Ballhauses auf dem Michaelerplatz in ein Theater erfolgte in den Jahren 1748–1749 durch den neuen Pächter Baron Rocco de Lo Presti, der die Bauarbeiten wieder aus eigenen Mitteln zu bestreiten hatte.³² Laut Vertrag war er dazu verpflichtet, das Ballhaus »in Besßeren Stand herzustellen« und ihm die »wahrhafte Form eines Theatri« zu geben. Zu diesen Baumaßnahmen haben sich Architekturzeichnungen erhalten, deren Urheber wir nicht kennen. Aus stilistischen Gründen spricht vieles dafür, die Entwürfe dem lothringischen Architekten Jean Nicolas Jadot zuzuschreiben, der mit Franz Stephan von Lothringen an den Wiener Hof kam;³³ die Ansicht der Hofloge mit beigefügtem Schnitt durch den

27 Laut KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 1 (1907) besuchten Maria Theresia und Franz Stephan in den Jahren 1742–1744 zehn Vorstellungen, im *Wienerischen Diarium* finden nur drei dieser Termine Erwähnung; *Wienerisches Diarium*, Nr. 11, 7. Februar 1742; Nr. 76, 19. September 1744; Nr. 92, 14. November 1744.

28 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 2 (1908), S. 26 (3. Februar 1745).

29 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 1 (1907), S. 252 (15. Oktober 1744).

30 »Nach 5 Uhr ware Appartement und gegen 6 Uhr verfügten sich die Herrschafften in publico ins Balhaus, allwo eine neue Opera, Alessandro nelle Indie genannt, produciret und wie vorn Jahr auf der Kaiserin Unkosten, und zwar gegen 200 Ducaten, der Einlaß jedermänniglich gratis verstattet wurde.« KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 2 (1908), S. 131 (8. Dezember 1746).

31 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 1 (1907), S. 252 (15. Oktober 1744). Hinter dem Begriff »Amphithéâtre« vermutet Schindler (SCHINDLER 1976a, S. 22–23) amphitheatralisch ansteigende Sitzreihen im hinteren Bereich; er könnte aber auch ganz allgemein als Bezeichnung des Auditoriums gemeint sein.

32 Wien, FHKA, SUS, Kontrakte und Reverse C, Nr. 1660; in Auszügen zit. bei SCHINDLER 1976a, S. 23–24.

33 BÖSEL/BENEDIK 1991, Kat.-Nr. 56–58 (Christian Benedik).

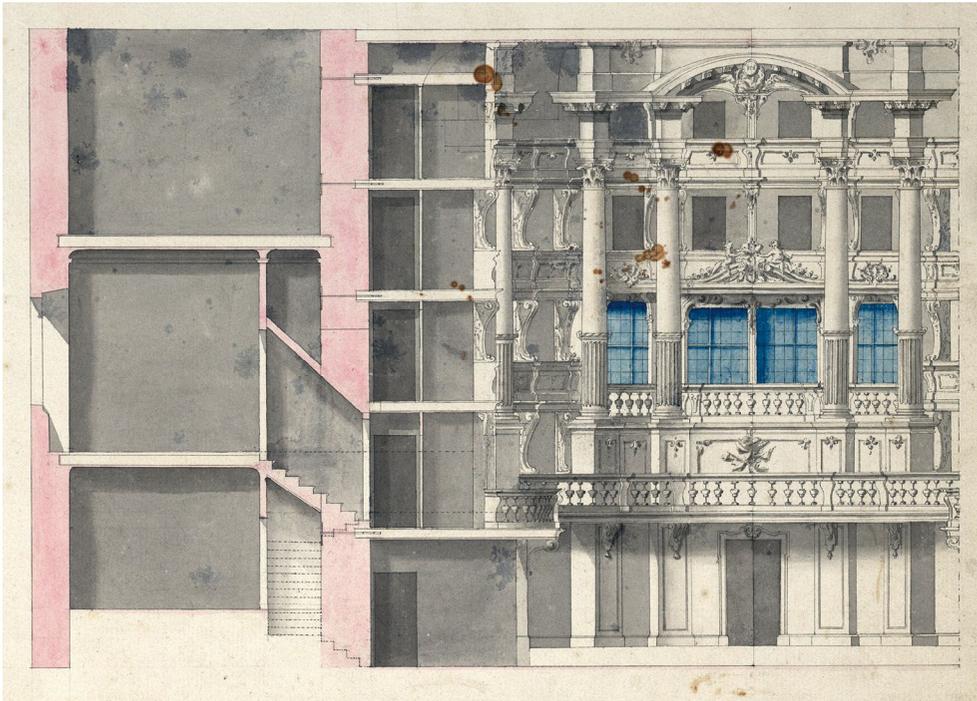


Abbildung 3. Wiener Hofburg, Altes Burgtheater, Aufriss der mittleren Logenränge und Schnitt durch die seitlichen Ränge, Entwurf von Jean Nicolas Jadot, Giuseppe oder Antonio Galli Bibiena, um 1748.

angrenzenden Trakt könnte auch von den damaligen Theatralingenieuren Giuseppe und Antonio Galli Bibiena stammen (Abb. 3).³⁴ Über dem Parterre befindet sich die sogenannte *Galerie noble*, und darüber liegt, von Kolossalsäulen gerahmt die kaiserliche Loge, die Lo Presti »mit der erforderlichen proprietät« einzurichten hatte.³⁵ Der Schnitt macht die Anbindung an die angrenzende Hofburg deutlich, wonach die Theaterränge nicht den Niveaus der angrenzenden Trakte entsprachen, sondern leicht versetzt dazu tiefer lagen. Diese Beobachtung findet auch in den Grundrissen Bestätigung, in denen stets mehrere Geschoße übereinander dargestellt werden (Abb. 4): Säulen betonen die kaiserliche Loge, deren Balustrade elegant ein- und ausschwingt. Eine Etage tiefer liegt die *Galerie noble*, die mit ihrer Balustrade weit in den Zuschauerraum hineinragen und über seitliche Treppenläufe aus dem Parterre zu erreichen sein sollte. In der Ausführung entschied man hingegen zugunsten einer weniger ausladenden Galerie, deren

34 Schindler erwähnt Jadot nicht, bringt aber Giuseppe und Antonio Galli Bibiena in die Diskussion ein; SCHINDLER 1976a, S. 25–26. Garms schwankt in seiner Zuschreibung dagegen zwischen Jadot und Giuseppe Galli Bibiena; ZEDINGER 2000, Kat.-Nr. 9.30.2. (Jörg Garms).

35 Wien, FHKA, SUS, Kontrakte und Reverse C, Nr. 1660; in Auszügen zit. bei SCHINDLER 1976a, S. 23–24.

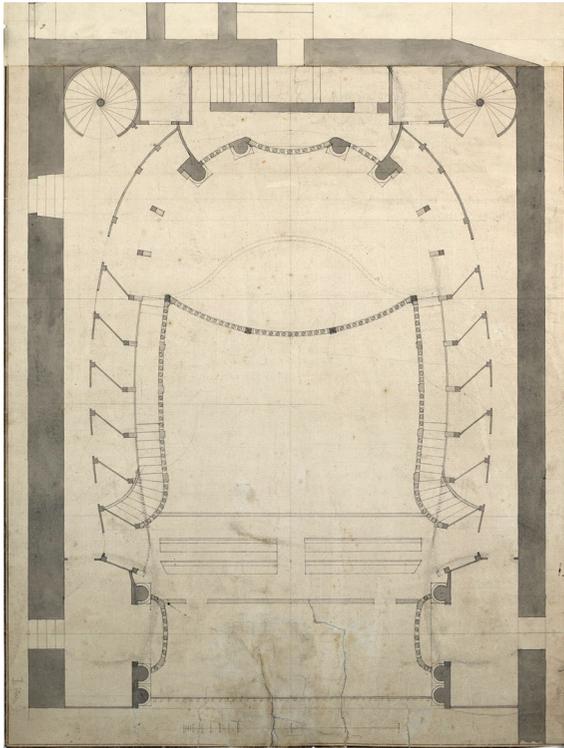


Abbildung 4. Wiener Hofburg, Altes Burgtheater, Grundriss des Zuschauerraumes, um 1748.

Brüstungsverlauf nachträglich mit zarter Linie in den Grundriss eingetragen wurde.³⁶ Den vordersten Bereich des Zuschauerraumes bildete das *Parterre noble* mit drei Bankreihen zu beiden Seiten und einer schmalen Barriere als Abgrenzung, die je nach Platzbedarf variabel im Raum verschoben werden konnte.³⁷

Der Pächter de Lo Presti musste laut Vertrag auch ein Proszenium mit »schöner auszierung« und entsprechender Wölbung errichten, damit die Sänger und Musiker »merklicher in das Gehör fallen mögen«.³⁸ Das damalige Aussehen von Proszenium und Bühne ist durch einen Kupferstich von Bernardo Bellotto überliefert und lässt sich gut mit dem Grundriss in Einklang bringen (Abb. 5). So finden sowohl die Kolossalsäulen als Rahmung der Proszeniumslogen als auch der dazwischenliegende Orchesterbereich Bestätigung.³⁹

36 Die realisierte Anordnung zeigt auch ein späterer Grundriss; Albertina Wien, Az. 6526.

37 SCHINDLER 1976a, S. 31.

38 Wien, FHKA, SUS, Kontrakte und Reverse C, Nr. 1660; zit. nach LORENZ/MADER-KRATKY 2016, S. 136 (Andrea Sommer-Mathis und Manuel Weinberger).

39 Allerdings gibt Bellotto das Bühnenportal querformatig wieder, in der Realität wies es jedoch eine große Höhe und geringere Breite auf; zur Orchestersituation vgl. weiter unten.



Abbildung 5. Bernardo Bellotto (gen. Canaletto), »Le Turc Genereux. Ballet Pantomime executé sur le Theatre près de la cour [...]«, Aufführung im Alten Burgtheater 1759.

Die Umbauten konnten in wenigen Monaten von Ende Februar bis Mitte Mai 1748 abgeschlossen werden, und anlässlich des Geburtstages der Kaiserin erfolgte die feierliche Wiedereröffnung des Alten Burgtheaters mit der Oper *Semiramide riconosciuta* von Pietro Metastasio und Christoph Willibald Gluck.⁴⁰ Nur zehn Jahre später erfolgte die nächste Umgestaltung des Zuschauerraumes, der bis zum Abbruch des Alten Burgtheaters (1888) noch einige folgen sollten.

2.2 Schlosstheater Schönbrunn

In den 1740er Jahren ließ Maria Theresia auch in ihrer Sommerresidenz Schönbrunn vor den Toren von Wien ein neues Hoftheater errichten. Schon seit dem 17. Jahrhundert wurde bei den Aufenthalten des Hofes in Schönbrunn Theater gespielt, entweder auf eigens im Park errichteten Freilichtbühnen oder in passenden Räumlichkeiten des

⁴⁰ Wienerisches Diarium, 15. Mai 1748, Nr. 39.

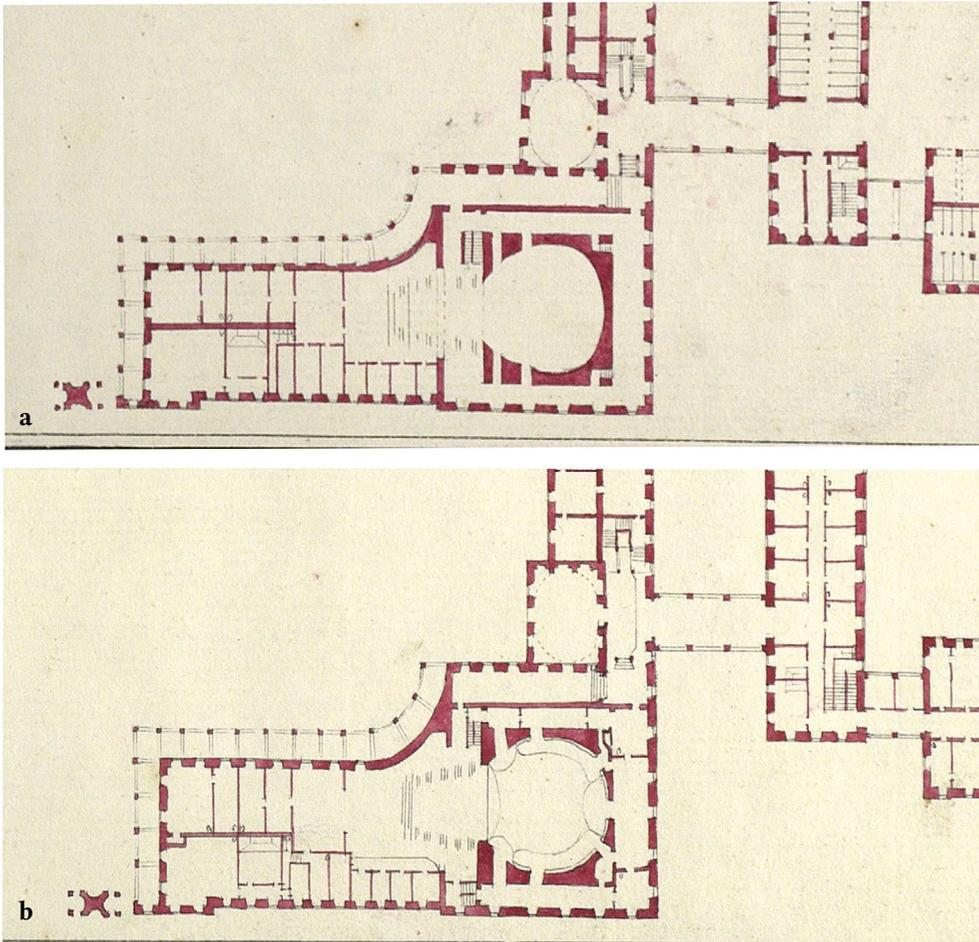


Abbildung 6. Schönbrunner Schlosstheater. **a:** Erdgeschoßgrundriss; **b:** Grundriss des ersten Ranges; Details aus Gesamtgrundrissen des Schlossareals von Mohr von Mohrenberg, um 1780.

Schlosses.⁴¹ Während der ersten mariatheresianischen Umbauphase der Sommerresidenz in den Jahren 1743–1749 entstand nun erstmals ein eigenes Schlosstheater im nordwestlichen Ehrenhoftrakt (Abb. 6).⁴²

Aus dem Einbau des Theaters in einen bestehenden Trakt ergaben sich allerdings Schwierigkeiten in der Grundrissdisposition: Der Zuschauerraum konnte zwar gut in die annähernd quadratische Ecke des Baublocks integriert werden, für den Bühnen-

41 SEIFERT 1985, S. 385, 411–413

42 Zur Baugeschichte des Schlosstheaters: FREY/KOBALD/HERTERICH 1924; DELEGLISE 1947; HAJÓS 1976, S. 62–68; ENDMAYR 1982; ders. 1984; IBY/KOLLER 2007, S. 150–154.

raum blieb in dem sich verjüngenden anschließenden Flügel aber nur mehr wenig Platz. Und so stellt die geschwungene Wand des Bühnenhauses bis heute nicht nur eine optische, sondern auch eine akustische Herausforderung für Opern- und Theaterproduktionen dar. Die Pläne für den Schönbrunner Theaterbau gehen wohl auf den damals leitenden Hofarchitekten Nikolaus Pacassi zurück, unter dessen Ägide der Ausbau des Schlossareals erfolgte. Es ist aber auch an eine Zusammenarbeit mit den damaligen Theatralingenieuren des Wiener Hofes, Giuseppe und Antonio Galli Bibiena, zu denken, die auch am Umbau des ehemaligen Ballhauses der Wiener Hofburg in ein Theater (Altes Burgtheater) mitgewirkt haben könnten. Am Namenstag von Kaiser Franz Stephan am 4. Oktober 1747 wurde das Theater feierlich eröffnet, das während des alljährlichen Sommerséjour, der gewöhnlich von April bis in den November hinein dauerte, nun regelmäßig als abendliche Spielstätte diente.⁴³

Das damalige Aussehen des Zuschauerraumes lässt sich nur durch Beschreibungen von Oberstkämmerer Khevenhüller-Metsch rekonstruieren, die ersten Ansichten entstanden erst anlässlich eines Umbaus in den 1760er Jahren; diese späteren Grundrisse zeigen die Anlage eines ovalen Raumes mit einer hufeisenförmigen Galerie und einer baulich abgetrennten Mittelloge – eine Anordnung, die auch für den ersten Bau denkbar ist. Laut Khevenhüller-Metsch besaß das Theater eine große Mittelloge (»en face du théâtre«), in der das Kaiserpaar oder Mitglieder der kaiserlichen Familie Platz nahmen.⁴⁴ Entlang der Wände verliefen Galerien, deren erste Reihe für die Hofdamen vorgesehen war. Am bühnenseitigen Ende der Galerien befanden sich zwei kleinere Logen in der Art von Proszeniumslogen. Im Parterre konnten bei Bedarf mit Teppichen überzogene Barrieren aufgerichtet werden, um die Mitglieder des Hofstaates je nach Rang gegeneinander abzutrennen. In diesem Fall saß der Adel in den ersten Reihen, dahinter folgten der Halbadel bzw. die Kammerdienerinnen, und die hintersten Reihen standen Kammerdienern, Türhütern, Sattelknechten etc. zur Verfügung.

Eine andere Aufteilung der Sitze war notwendig, wenn das Kaiserpaar bei besonderen Anlässen – etwa an Galatagen – »in publico« ins Theater kam und »nach der alten Etiquette« auf Fauteuils im Parterre die Aufführung verfolgte.⁴⁵ Diese Zuweisung der Plätze erfolgte auch bei der Operaufführung anlässlich des Geburtstags von Maria Theresia am 13. Mai 1752, die eine entsprechende Skizze im Zeremonialprotokoll erläutert.⁴⁶ Auf dem zentralen Podest (»Staffel«) mit »roth Sammeten mit gold Bordirten Ruck und arm laihn Sesseln« nahm das Kaiserpaar gemeinsam mit seinen drei ältesten

43 Wien, HHStA, ZA Prot. 21 (1747–1748), fol. 171v; Wienerisches Diarium, 7. Oktober 1747, Nr. 80; KUNZ 1958, S. 46–51 (mit einer Aufstellung diverser Aufführungen 1747–1765) und HADAMOWSKY 1988, S. 247–254.

44 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 2 (1908), S. 351–352 (18. September 1749).

45 Ebd., S. 354–356 (8. Oktober 1749); zur Sitzordnung vgl. auch HADAMOWSKY 1988, S. 251.

46 Wien, HHStA, ZA Prot. 24 (1753–1754), fol. 190v–192r (Schema und Legende); dazu auch ENDMAYR 1984, S. 93–94.



Abbildung 7. Schönbrunner Schlosstheater, Blick zur Mittelloge.

Kindern und Prinzessin Charlotte, der Schwester des Kaisers, Platz, während sich der Hofstaat mit Bänken mit Rückenlehnen begnügen musste. In der Mittelloge und in den bühnenseitigen Logen wurden die übrigen Erzherzoginnen und Erzherzoge gemeinsam mit höherrangigen Gästen platziert. Bei weniger offiziellen Anlässen saß Maria Theresia gerne selbst in einer der kleinen Logen, da sie dort »währendem Spectacle ihre gewöhnliche Audienzien zu geben« pflegte.⁴⁷

Aufgrund von massiven Schäden am Gewölbe des Schönbrunner Schlosstheaters musste dieses in den späten 1760er Jahren aufwendig renoviert werden; das heutige Aussehen des Theaters geht auf diese Umgestaltung 1766–1767 zurück (Abb. 7).⁴⁸ Der Abbruch des baufälligen Gewölbes wurde dazu genützt, den Zuschauersaal zu erhöhen. Im Kostenvoranschlag ist auch davon die Rede, dass »um und um Logien« geplant wären, man dachte also möglicherweise an den Umbau in ein Logentheater wie jenes der Wiener Hofburg.⁴⁹ Dazu kam es aber nicht: Die vergleichsweise geringe Höhe des Zuschauerraumes mag den Ausschlag gegeben haben, eine zweite Galerie nur auf den

47 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 5 (1911), S. 113–114 (8. Juli 1759).

48 MADER-KRATKY 2017, S. 52–57.

49 Wien, FHKA, Öst. Kamerale, Fasz. 23, rote Nr. 1607, fol. 335r. Zu dieser Planung scheinen zwei Blätter von Thaddäus Adam Karner (?) mit Grundriss und Längsschnitt des Schlosstheaters zu gehören; Albertina Wien, Az. 8271 und Az. 8275 (abgebildet bei DELEGLISE 1947).

Bereich der Mittelloge zu beschränken. Der heute rot-goldene Gesamteindruck des Zuschauerraumes stammt von der letzten Renovierung vor vierzig Jahren, das ursprüngliche malerische Erscheinungsbild, für das der spätere Hofarchitekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg verantwortlich zeichnete, haben wir uns wahrscheinlich mit stärkeren blauen Akzenten vorzustellen.⁵⁰

2.3 Schlosstheater Laxenburg

Seit der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. weilte der Wiener Hof im Frühling stets für einige Wochen zur Jagd in Laxenburg im Südosten der Residenzstadt.⁵¹ Hier bewohnte die kaiserliche Familie ein mittelalterliches Wasserschloss, um das sich seit dem späten 17. Jahrhundert weitere adelige Sommersitze gruppierten. Anlässlich der Aufenthalte des musikbegeisterten Kaisers kam es bereits im 17. Jahrhundert zu regelmäßigen, vor allem nachmittäglichen Opern- und Theateraufführungen in Laxenburg. Eigene Theaterräumlichkeiten existierten damals aber noch nicht, sondern es wurden temporäre hölzerne Bauten im Garten errichtet, oder man spielte der Einfachheit halber unter freiem Himmel; als natürliche Kulissen dienten dabei die Alleen des Schlossparks oder der Wassergraben rund um das Schloss.⁵² Auch Kaiser Karl VI. hielt sich jedes Jahr zur Jagd in Laxenburg auf, weitreichende Bauarbeiten initiierten aber weder Leopold I. noch sein Sohn Karl.⁵³

Maria Theresia stand ausgedehnten Aufenthalten in Laxenburg anfangs reserviert gegenüber, war doch ihre erst dreijährige Tochter Maria Elisabeth im Juni 1740 ganz plötzlich dort verstorben;⁵⁴ zu regelmäßigen und längeren Besuchen des habsburgischen Jagdsitzes kam es erst wieder seit 1750.⁵⁵ Ein erster Hinweis auf eine zukünftige Nutzung von Laxenburg als Nebenresidenz findet sich in den Instruktionen für den neuen Schlosshauptmann Joseph Casimir Chevalier de Majo (28. Juni 1748), in denen es unter anderen heißt, dass »wir [Maria Theresia] uns nacher Laxenburg des Jahrs hindurch öfters begeben, mithin in unserem Schloß aldorten residiren« werden.⁵⁶ Nach der ersten Ausbauphase von Schloss Schönbrunn (1743–1749) zeigte die Herrscherin demnach auch in Laxenburg Interesse an einer baulichen Modernisierung des Anwe-

50 ENDMAYR 1984, S. 50–51 (Anm. 73), zit. den Restaurierungsbefund von Heliane Jarisch im Auftrag des Bundesdenkmalamtes im September 1979 (BDA, ZI 7899/79).

51 Zur Schlossanlage von Laxenburg vgl. zuletzt ausführlich Laxenburg 2013 und BECK 2017, S. 414–493. Beck bringt diverse Situationspläne und Grundrisse erstmals in eine chronologische Reihe.

52 SEIFERT 1985, S. 385, 409–411; Laxenburg 2013, S. 79–80.

53 Ebd., S. 110–112; BECK 2017, S. 416–419.

54 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 1 (1907), S. 170.

55 BECK 2017, S. 420.

56 HHStA, PFF (Privat- und Familienfonde), HA (Herrschaftsarchiv) Laxenburg, Band 8, pag. 10.

sens. Zur Schaffung einer zusammenhängenden Residenzanlage erwarb sie sukzessive Grundstücke und Bauten rund um das Alte Schloss und ließ eine geradlinige Allee von ihrem Sommersitz Schönbrunn in Richtung Laxenburg anlegen.⁵⁷

Bereits im Frühling 1744 hatte Maria Theresia den Erben nach Hofkanzler Philipp Sinzendorf ein kleines Anwesen mit mehreren Gebäuden abgekauft, das sie 1750–1752 umbauen und im Garten »embelliren« ließ.⁵⁸ Das entstandene Palais erhielt die Bezeichnung »Sinzendorfsches Haus« oder »Sinzendorfscher Garten« und wurde auch als »unteres Gartenhaus« titulierte.⁵⁹ Hier kam die Hofgesellschaft sowohl zum Kartenspiel als auch zu den gemeinsamen Tafeln zusammen, was dem Gebäude später den (bis heute gebräuchlichen) Namen »Speisesaaltrakt« eintrug.

Von einer Theateraufführung durch eine französische Schauspielgruppe während des Séjour in Laxenburg berichtet erstmals Oberstkämmerer Khevenhüller-Metsch, der am 29. Mai 1752 einer Komödie im »Saal des Obristhofmeisters Behausung« bewohnte – damals also noch in einem eigens zum Theaterspiel adaptierten Saal und in keinem eigenen Theaterbau.⁶⁰ Wenige Tage später wurde eine der gedeckten Reitschulen kurzfristig als »Theatro« für die französische Truppe umgewidmet.⁶¹ Ein »von Stain und recht hertzig erbaute[s] neue[s] Theatrum« war erst ein Jahr später fertiggestellt und wurde am 6. Mai 1753 mit einer französischen Komödie eröffnet.⁶² Ab nun wurde allabendlich – mit Ausnahme von Freitag und Samstag – gespielt.⁶³ Bestätigung finden diese Angaben von Khevenhüller-Metsch durch eine spätere Beschwerde der Gemeinde Laxenburg, die aufgrund der Hofquartierpflicht seit 1753 für die Unterbringung der Schauspieler in Bürgerhäusern zu sorgen hatte.⁶⁴

Aus den räumlichen Angaben bei Khevenhüller-Metsch (»gegenüber des Sinzendorffischen Hauses«) geht klar hervor, dass der damalige Bauplatz mit der heutigen Lage des Theaters übereinstimmt. Auch wenn das Haus 1753 bereits bespielbar war, so präsentierte es sich dennoch erst im kommenden Frühjahr »vollkommen verfertigt«.⁶⁵ Ein zeitgenössischer Lageplan macht die Stellung der einzelnen Bauten zueinander

57 Baubeginn war bereits 1745/1746, aber erst 1764 erreichte die Allee Schloss Laxenburg; Laxenburg 2013, S. 129–131; dazu auch KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 2 (1908), S. 175.

58 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 1 (1907), S. 216; ders. Bd. 3 (1910), S. 28–29; Laxenburg 2013, S. 132.

59 BECK 2017, S. 432–435.

60 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 3 (1910), S. 39; vgl. dazu auch GROSSEGGER 1987, S. 116–118.

61 Ebd., S. 43.

62 Ebd., S. 103. Zur Baugeschichte des Laxenburger Schlosstheaters vgl. FRIEDL 1975; ENDMAYR 1984, S. 125–130; LOTSCHAK 2001, S. 31–45.

63 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 3 (1910), S. 116–117: »wiewollen sie [Maria Theresia] sonsten den Samstag gleich dem Freitag zu halten und kein Spectacle bei Hoff zuzulassen pfliget«.

64 Laxenburg 2013, S. 126–127.

65 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 3 (1910), S. 174. FRIEDL 1975, S. 56–59, sieht den Bau von 1753–1754 nur als provisorische Lösung an, der erst 1761–1765 seine endgültige Gestalt erhielt; diese zweiphasige Baugeschichte findet aber weder in den schriftlichen noch in den bildlichen Quellen Bestätigung.

Die gespiegelte Inszenierung?

deutlich (Abb. 8): Am rechten unteren Rand des Blattes findet sich das Alte Schloss umgeben von einem Wassergraben, über den zwei Brücken führen. Das schmale »Rote Brückel« bildet den Ausgangspunkt für jenen Weg, den der »Hoff in Gartten und Deatro zu Gechen und fahren« habe, wie der Plan informiert. Diese sichtlich in den frühen 1750er Jahren angelegte Zufahrt endet direkt beim Theater, das im rechten Winkel zum Sinzendorf'schen Palais (Speisesaaltrakt) an der Gartenmauer errichtet wurde. Laut Plan öffnete sich das Theater mit einer zweiläufigen geschwungenen Freitreppe zum Garten, doch handelte es sich bei dieser Zugangssituation über Stiegen sichtlich nur um eine Planung, da sie auf allen späteren Grundrissen fehlt. Das (bis heute) allseits freistehende Schlosstheater entstand 1753–1754 als einziger Neubau der ersten maria-theresianischen Bauphase in Laxenburg und wies ursprünglich keine bauliche Anbindung an benachbarte Trakte auf. Seine Ausrichtung zum Garten des Sinzendorf'schen Palais (Speisesaaltrakt) unterstreicht die Bedeutung dieses Areals als Zentrum des geselligen Lebens während des Laxenburger Séjour.



Abbildung 8. Laxenburg, Situationsplan (Ausschnitt) mit Weg vom Alten Schloss zum Schlosstheater, um 1754/1755.

Aus dem Jahr 1756 haben sich zwei Projekte in Form von Baumassenplänen erhalten, in denen erste vereinheitlichende Maßnahmen vorgesehen sind, um die unregelmäßige Anordnung der Laxenburger Bauten zu strukturieren.⁶⁶ Der Speisesaaltrakt sollte in eine breite Ehrenhofanlage eingebunden werden, wofür die vorgelagerten Gebäude abzutragen und neue Flügelbauten zu errichten waren; über einen Korridor sollte die Kommunikation mit dem Theater hergestellt werden. Durch den Ausbruch des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) verzögerten sich die Bauarbeiten allerdings und konnten erst um 1761 wieder aufgegriffen werden.⁶⁷ In einem ersten Schritt konzentrierte man sich auf das Hauptgebäude des Sinzendorf'schen Palais (Speisesaaltrakt), das einen größeren Festsaal über querrrechteckigem Grundriss mit einschwingenden Ecken erhielt (Abb. 9 a); zum benachbarten Theater, das nun erstmals in einem Grundriss festgehalten wird, bestand weiterhin keine bauliche Verbindung. Es war entweder über den Garten und den zentralen Haupteingang oder vom Alten Schloss kommend über einen begrünten Hof und einen Seiteneingang zugänglich. Nach 1762 fand die Ehrenhofanlage des Sinzendorf'schen Palais (Speisesaaltrakt) in der ursprünglich geplanten Form Realisierung, und das Schlosstheater war künftig auch über einen Laubengang erreichbar (Abb. 9 b).⁶⁸ Bis auf den Abriss der flankierenden Gartenmauern wurden an der Architektur des Theaters damals keine wesentlichen Änderungen vorgenommen.

Im Vergleich zum Schönbrunner Schlosstheater ist der Zuschauerraum des Laxenburger Theaters etwas kleiner und queroval ausgebildet mit einer flachen hölzernen Kuppel; die rein malerische Ausstattung des Raumes ist durch den Umbau in den 1980er Jahren allerdings stark beeinträchtigt.⁶⁹ Im Grundriss des Theaters deuten die grünen Rechtecke in der Mittelloge die Stühle der kaiserlichen Familie an, während der Hofstaat mit Bänken im Parterre Vorlieb nehmen musste (vgl. Abb. 9 a). Aus akustischen Gründen war die Mittelloge beim Kaiserpaar aber nicht sonderlich beliebt, das daher lieber direkt vor den Musikern im Parterre Platz nahm, worauf die acht Stühle vor dem »Orchestergraben« hinzuweisen scheinen. Die geringeren räumlichen Kapazitäten des Laxenburger Auditoriums erklären sich aus der Größe des Hofstaates, der Maria Theresia und Franz Stephan nur in reduzierter Zahl nach Laxenburg begleiten durfte.⁷⁰

66 Albertina Wien, Az. 9224 (1756 datiert) und Az. 9225; vgl. dazu Laxenburg 2013, S. 124–124, und BECK 2017, S. 423–425, 432–435 bzw. Abb. 83–84.

67 Die Wiederaufnahme der Bauarbeiten bezeugen Einträge in den Geheimen Kammerzahlamtsbüchern, die hohe Zahlungen an Hofarchitekt Nikolaus Pacassi für die »Herstellung deren Hof Gebäu zu Laxenburg« seit 1761 nennen; zit. nach FLEISCHER 1932, S. 86.

68 Diese Baumaßnahme ist in Zusammenhang mit der Erwerbung des sogenannten Blauen Hofes (gegenüber dem Schlosstheater) 1762 zu sehen, den Maria Theresia in weiterer Folge zu ihrem Wohnsitz ausbauen ließ; Laxenburg 2013, S. 133–135, und BECK 2017, S. 439–440.

69 FRIEDL 1975, S. 62–67, konnte noch den Zustand vor der grundlegenden Umgestaltung beschreiben und fotografieren.

70 Zum begleitenden Hofstaat vgl. BECK 2017, S. 468–469.

Die gespiegelte Inszenierung?

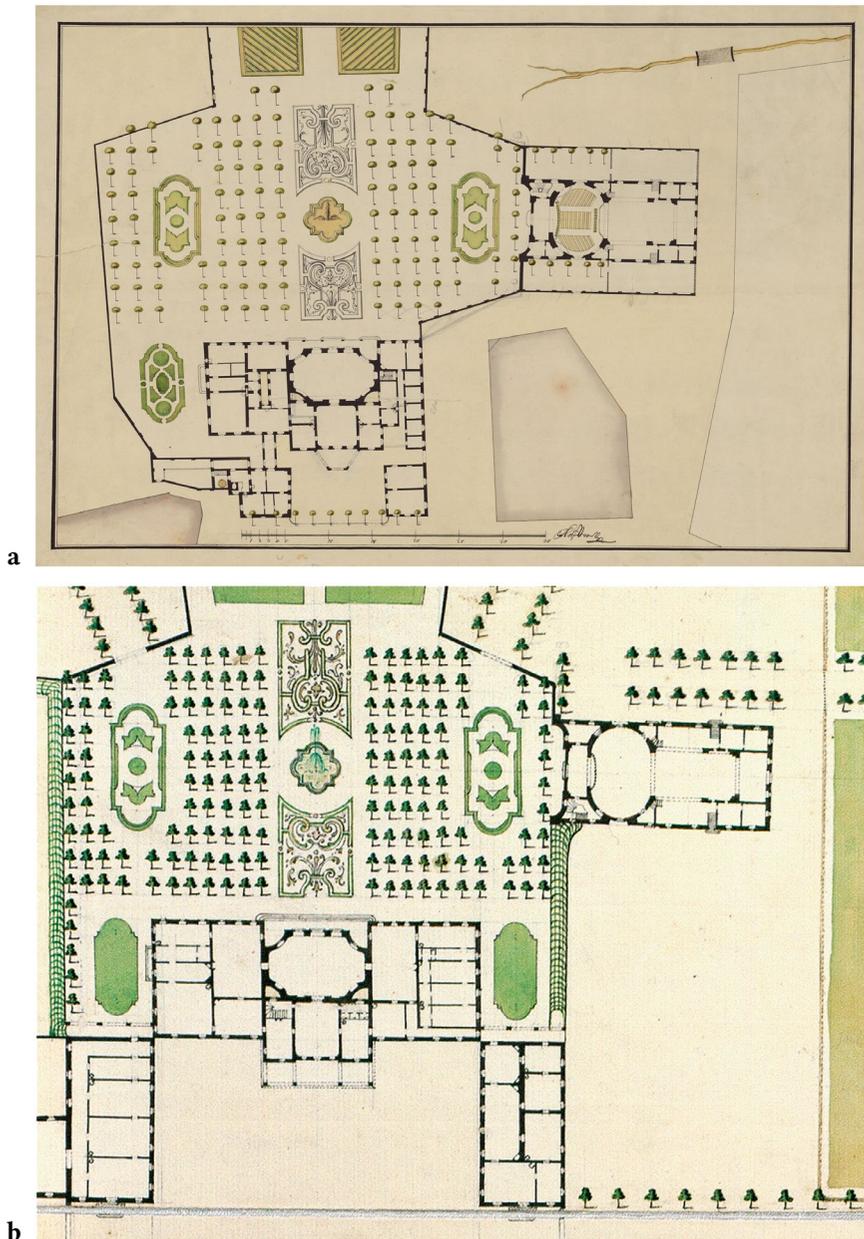


Abbildung 9. Laxenburg, Sinzendorf'sches Palais (Speisesaaltrakt) und Schlosstheater; **a:** nach der Errichtung des Festsaales im Palais, um 1761; **b:** nach der Errichtung der Ehrenhofanlage, um 1762. Albertina, Wien.

Das heutige Erscheinungsbild des Zuschauerraumes ist durch massive Eingriffe in den 1970er und 1980er Jahren geprägt. Nach dem Zweiten Weltkrieg war das Theater nicht mehr als solches in Verwendung und verfiel zusehends, bis es den in Laxenburg ansässigen wissenschaftlichen Institutionen als Konferenzzentrum zur Verfügung gestellt wurde. Bei einem weitreichenden Umbau wurden Bühnen- und Zuschauerraum gegeneinander getauscht, um mehr Publikum unterzubringen. Als Zuseher blickt man heutzutage also aus der Tiefe des ehemaligen Bühnenhauses gegen die kaiserliche Mittelloge, eine Bühne als solche ist nicht mehr vorhanden und wird nur bei Bedarf aufgerichtet.

3 Anmerkungen zu Repertoire und Aufführungssituation

Für die Musiktheater-Praxis des mariatheresianischen Hofes können von Beginn an mehrere Entwicklungen festgestellt werden, die mit unterschiedlicher Konsequenz umgesetzt wurden:

- Ein Bauboom an Theatern in den ersten Regierungsjahren trotz latenter Finanzkrise aufgrund der Kriege: Ballhaus/ Altes Burgtheater (1741, bzw. erweitert und umgebaut 1743 und 1747–1748), Schlosstheater Schönbrunn (1747) und Schlosstheater Laxenburg (1753–1754).
- Eine Trennung der Theaterbesuche in Teilnahme zum persönlichen Vergnügen und Aufführungen aus Staatsräson.⁷¹
- Der Hof zog sich als Veranstalter zunehmend zurück, verpachtete seine Häuser (Altes Burgtheater) bzw. stattet Häuser mit Privilegien aus (Kärntnertortheater) und griff nur dann ein, wenn die Staatsräson eine Rückkehr zur althergebrachten Großen Oper mit ihrer traditionellen zeremoniell-repräsentativen Inszenierung ratsam erscheinen ließ.

Im Vergleich zum *Großen Leopoldinischen Hoftheater*, das 1747 ebenfalls dem Pächter Baron Rocco de Lo Presti übergeben wurde, um es in einen unterschiedlich nutzbaren Veranstaltungssaal (Großer Redoutensaal) umzubauen⁷² – auch weil die Bedeutung der Bälle für die Repräsentation des Hofes wuchs –, waren die mariatheresianischen Theater wesentlich kleiner dimensioniert. Abgesehen vom Alten Burgtheater, dem größten

71 Vergleicht man die Einträge bei KHEVENHÜLLER-METSCH 1907–1925 (zusammengefasst bei GROSSEGGER 1987), so scheint der Hof in den 1740er und 1750er Jahren fast täglich ins Theater gegangen zu sein (v. a. Franz Stephan, allerdings bevorzugt »inkognito«).

72 LORENZ / MADER-KRATKY 2016, S. 141–143 (Hellmut Lorenz) und S. 293–294 (Petra Kalousek und Anna Mader-Kratky).

der mariatheresianischen Hoftheater, waren die Theaterräume vorwiegend für private Vergnügungen der kaiserlichen Familie und ihres Hofstaates geplant.⁷³

Dagegen gestattete die junge Königin im Alten Burgtheater auch bei höfischen Aufführungen, etwa anlässlich ihres Namenstages am 15. Oktober 1744, für einen Teil des Zuschauerraumes »jedermann die Entrée« – eine keineswegs von allen Mitgliedern der Hofgesellschaft goutierte Neuerung.⁷⁴ Dieser Zutritt durch den Adel, der nicht unmittelbar dem Hof angehörte, und das »Volk« im Verband mit der geänderten Sitzordnung des Herrschers und des Hofadels änderte grundlegend die Perspektiven von *Betrachten* und *Betrachtet werden* der einzelnen Gruppen im Theater. Trotz dieser Öffnung für nicht-höfisches Publikum wurde jedoch durch bauliche Maßnahmen wie Barrieren im Zuschauerraum präzise dafür Sorge getragen, dass es nicht zu einer Durchmischung der unterschiedlichen sozialen Gruppen kam. In allen neuen mariatheresianischen Hoftheatern war nun eine Platzierung der »höchsten Herrschaften« in der Mittelloge des ersten Ranges vorgesehen, eventuell auch die Bereitstellung weiterer Hoflogen in größerer Nähe zur Bühne, in jedem Fall aber im ersten Rang.

Dennoch kehrte man im 18. Jahrhundert immer wieder (v. a. an hohen Galatagen wie beispielsweise Geburts- und Namenstag des Kaisers oder der Kaiserin) zur traditionellen »öffentlichen« Sitzordnung zurück. Während in den privaten Schlosstheatern in Schönbrunn und Laxenburg das Wechseln der Sitzordnungen durch Umorganisation der Sitzgelegenheiten relativ leicht zu bewerkstelligen war, war dies im verpachteten und auf kommerziellen Erfolg geführten Alten Burgtheater mit einigem Aufwand verbunden. Nicht nur mussten die Rechte der Logenpächter gewahrt bleiben, die eine »Delogierung« gerade bei den attraktiven Hofaufführungen nicht ohne weiteres hinnehmen, auch die spätere Einführungen eines Abonnementsystems für das Parterre in der saisonalen Vermietung der sogenannten Sperrsitze ließen eine Rückkehr zum »öffentlichen Sitzen« der kaiserlichen Familie immer schwieriger werden.⁷⁵ Ob dies

73 Das mit kaiserlichem Privileg ausgestattete Kärntnertheater (*Theater nächst dem Kärntnerthore*) war zu dieser Zeit noch kein Hoftheater, sondern durch den Theaterpächter, Joseph Carl Selliers in Personalunion mit dem Alten Burgtheater verbunden. Dennoch wurde das Kärntnertheater von Anbeginn ihrer Regierung sehr gerne besucht, wie Khevenhüller-Metsch an vielen Stellen seines Tagebuchs verzeichnet, beispielsweise am 22. August 1744, an dem »die Herrschaften incognito das Comoedi Haus zum Kärnthner Thor« besuchten; KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 1 (1907), S. 240.

74 Ebd., S. 252. Vgl. auch MICHELS [im Druck, 2020].

75 Khevenhüller-Metsch merkte bereits anlässlich der ersten Aufführung im Alten Burgtheater am 8. Dezember 1748 diesen Interessenskonflikt an und beschrieb detailliert die Aufteilung des Zuschauerraumes für die einzelnen Gruppen: »Den 8 Decembris. Vor 6 Uhr gienge alles zur Opera, jedoch ohne förmliche Begleitung. die Kaiserin schickte wie bereits vor disem ein und anderes Mahl geschehen, durch den Graffen Losi 200 Ducaten der Impresa, um dem Publico das Spectacle gratis zu geben. Da nun also die Plag auf mich fielle, die vornehmere von Adel zu Placiren, so gabe ich denen Cammerfourieren die Anweisung, daß mann den vordern Theil des Parterre, allwo sich der Adel sonsten meistens zu placiren pflaget, lediglich für die übrige Dames, Cavalliers und den Halb-Adel destiniren solle. Die Logien, welche im jährlichen Bestand verlassen seind, verbliben denn Inhabern wie es billig, zu ihrer Disposition; die übrige aber distribuirt ich nach Guttbefinden, wie ich dann par attention dem Bartenstein,

mit ein Grund für die einerseits immer weniger genutzte alte Ordnung und andererseits für das Ausweichen des Hofes auf andere Räumlichkeiten für besondere Feste war, kann aus den Quellen nicht eindeutig beantwortet werden; in den rein durch den Hof genützten Theatern in Schönbrunn und Laxenburg bestand dieser Interessenskonflikt jedenfalls nicht.

Das nun öffentliche Alte Burgtheater wies einen gemischten Spielplan auf, in dem sowohl opera seria wie opera buffa, Ballette und Pantomimen einander abwechselten,⁷⁶ die Spielpläne der mariatheresianischen Schlosstheater in Schönbrunn und Laxenburg wurden dagegen von kleineren »höfischen Lustbarkeiten« wie Komödien, Balletten oder Opéra comique (oft auch Aufführungen durch Mitglieder der Hofgesellschaft oder des kaiserlichen bzw. hochadeligen Nachwuchses) dominiert. Nach Khevenhüller-Metsch wurde das neue Theater in Schönbrunn am 4. Oktober 1747 (dem Namenstag des Kaisers⁷⁷) mit einer »Comédie, Le dissipateur« eröffnet, die »von Dames und Cavalliers [...] produciret« wurde und in die auch drei Ballette eingefügt waren. Interessant ist die Bemerkung, dass man zu dieser Aufführung zur traditionellen Sitzordnung zurückkehrte: »Die Ordonanz ware um halber 6 Uhr und sollte die Herrschafften öffentlich gehen, mithin niemand in Parterre (allwo für dieselben die Fauteuils nach alten Gebrauch gestellt waren) als die in Hoffkleid mitkommende Dames und von Cavalliers die geheimme Räth, Cammerherrn und fremdde Ministri eingelassen werden; die Gallerie aber wurde für die Cammerdienerinnen und die sie mit Erlaubnus der Kaiserin mitbrachten, destiniret.«⁷⁸ Auch in den folgenden Jahren wurde vor allem an den Namenstagen von Kaiser und Kaiserin (4. bzw. 15. Oktober) dem Rang des Galatages entsprechend die alte Sitzordnung im Parterre aufgegriffen, doch wählte man den intimen Rahmen des Schönbrunner Schlosstheaters, statt eigens in die Stadt ins Alte Burgtheater zu fahren.⁷⁹

Während Schönbrunn unter Maria Theresia zu einer der Hofburg ebenbürtigen zweiten Residenz ausgebaut und die Prunkräume genauso wie das Schlosstheater oft zu offiziellen Akten der Repräsentation herangezogen wurden,⁸⁰ beschränkten sich die bewusst als »privat« deklarierten und nur einem Teil der Hofgesellschaft zugänglichen

Toussaint und Koch jeglichen eine assigniret. Der hintere theil des Parterre, die dritte Reihe – ausser eines Spatii, so ich vor die Cammerdiener und dergleichen Hofleuthe (immassen die Cammerdienerinnen ohnedeme ihre beständige Loge ober denen Hoff Dames haben) unterschlagen liesse – und das Paradis blibe für das Volck und primo Occupati und ist leicht zu erachten, wie groß der Zulauff und die Völle gewesen.«; KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 2 (1908), S. 289.

76 Vgl. dazu MICHELS (im Druck, 2019), bzw. ZECHMEISTER 1971, S. 399–562 (Spielplan 1747–1776).

77 Khevenhüller-Metsch schrieb irrtümlich das Fest dem Namenstag der Kaiserin zu, der jedoch auf den 15. Oktober fällt; KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 2 (1908), S. 180.

78 Ebd. Diese Änderung der Sitzordnung scheint für viele am Hof unerwartet gekommen zu sein, wie der abschließende Kommentar Khevenhüller-Metschs vermuten lässt.

79 Detailreich beschrieben z. B. für den 4. Oktober 1749; ebd., S. 355–356.

80 BECK 2017, S. 362–379.

Aufenthalte in Laxenburg auf die Saison der Reiherjagd im Mai und Anfang Juni, in die auch keine bedeutenden Feste des Hofcurriculums fielen.⁸¹ Dementsprechend dienten die im dortigen Schlosstheater gebotenen, meist französischen Stücke der Unterhaltung. Sitzordnungen werden für die Aufführungen in Laxenburg nicht thematisiert, wohl auch aufgrund des intimen Charakters der Jagdaufenthalte.

4 Zu Größe und Platzierung des Orchesters

Eine der wenigen zeitgenössischen Abbildungen des Bühnenportals des Alten Burgtheaters (vgl. Abb. 5) stammt von der Aufführung des opéra-ballet *Les Indes galantes* von Louis Fuzelier (Text) und Jean Philippe Rameau (Musik) (*Le Turc genereux* ist die 2. Entrée), das auf Veranlassung von Intendant Giacomo Durazzo am 26. April 1758 im Burgtheater gegeben wurde.⁸² Wie Abbildungen aus späterer Zeit zeigen, gab Bernardo Bellotto (gen. Canaletto) die Dimensionen jedoch verzerrt wieder, da das Bühnenportal mehr hoch denn breit war; bei Bellotto dominiert hingegen die Breite, wenngleich die Anzahl der Ränge der Realität entspricht. Der Orchesterbereich – nicht abgesenkt und nur durch eine Balustrade vom Zuschauerraum getrennt – hatte wenig Rauntiefe, gab aber durch die raumsparende Aufsetzung in zwei Reihen gegenüber dennoch rund 24 Musikern Platz: Von links nach rechts sind zuerst die Blechbläser (zwei Hornisten), dann die Kontrabassgruppe zu sehen, der 17 Geiger folgen – die abgebildete Besetzung entspricht keineswegs dem gezeigten Stück, die Orchestergröße insgesamt scheint jedoch realistisch.⁸³

Die wesentlich kleiner dimensionierten und auch nicht für repräsentative Aufführungen ausgelegten Schlosstheater in Schönbrunn und Laxenburg verfügten über schmalere und auch kürzere Bühnenräume (in Schönbrunn noch dazu an einer Seite eingebuchtet), sodass der Orchesterbereich um einiges kleiner ausfiel als im Alten Burgtheater. Wenn man davon ausgeht, dass es sich dabei im Wesentlichen um den Be-

81 Zum Zeremoniell in Laxenburg vgl. ebd., S. 468–474. Der Geburtstag Maria Theresias am 13. Mai lag zwar am Beginn der Reiherbeize; Geburtstagsaufführungen und -feste fanden in diesem Fall aber nicht in Laxenburg, sondern in Schönbrunn oder in der Wiener Hofburg statt.

82 *Les Indes galantes, opéra-ballet (Prolog, Le turc généreux, Les Incas du Pérou, Les fleurs, Les sauvages)*, Libretto: L. Fuzelier. Erstaufführung 23. August 1735 (Druck Paris ca. 1736). Vgl. SADLER/CHRISTENSEN 2001, S. 797–798. ZECHMEISTER 1971 (S. 467) verzeichnet nur *Le turc genereux* – offenbar wurde in Wien 1758 nur dieser Akt als Ballett-Pantomime gegeben, ergänzt durch zwei vorangestellte weitere Akte (englische Matrosen bzw. ein holländischer Jahrmarkt), die nicht zu *Les Indes galantes* passen. Die Choreographie der Wiener Aufführung stammt von Hilverding; ob für den Türken-Akt wirklich auf die Musik von Rameau zurückgegriffen wurde, kann mangels Quellen nicht beantwortet werden – Karin Fenböck relativiert und verweist auf das damals populäre Thema von »Edlen Wilden/Türken« (FENBÖCK 2013, 264–271).

83 Die Partitur verlangt für den Akt *Le turc généreux* neben der gezeigten Streicherbesetzung auch eine umfangreiche Holzbläserbesetzung, die im Kupferstich aber nicht auszunehmen ist.

reich zwischen der auch heutigen Bühnenkante und dem ersten Eingang handelte, so fanden hier rund 20 Musiker Platz:⁸⁴ 2–3 erste bzw. zweite Geigen, 1–2 Violoncello, Kontrabass, Fagott, Cembalo, 2 Oboen und eventuell weitere Instrumente (z. B. Hörner) – jeweils solistisch besetzt (in Summe circa 12–16 Musiker); eine Orchestergröße, die diese Theaterräume problemlos akustisch ausfüllen konnte und auch den Anforderungen des hier gespielten Repertoires entsprach.⁸⁵ Leider fehlen zeitgenössische Darstellungen von Aufführungen aus den Theatern von Schönbrunn bzw. Laxenburg, sodass sich diese Berechnung rein auf bauliche Gegebenheiten sowie das hier gespielte Repertoire stützen muss.

5 Adaptierung von Prunkräumen für Theater- bzw. Musiktheateraufführungen – die Hochzeiten Josephs II. 1760 und 1765

Dass Staatsräson immer noch Vorrang vor Bequemlichkeit hatte und große höfische Feste auch nach 1750 mit zeremoniell-repräsentativer Verdichtung einhergingen, belegen die Feiern anlässlich der Hochzeiten des Thronfolgers Joseph 1760 bzw. 1765. Diese bestens durch großformatige Darstellungen dokumentierten Ereignisse (Martin van Meytens für die Hochzeit 1760 bzw. Johann Franz Greipel und Johann Georg Weikert für jene 1765) illustrieren eine Rückkehr zu traditionellen Formen habsburgischer Hochzeiten.⁸⁶

Für die Hochzeit von Erzherzog Joseph und Isabella von Parma 1760 war am zweiten Galatag die Aufführung der großen Hochzeitsoper *Alcide al Bivio* im Alten Burgtheater geplant. Im Zuge der Hochzeitsvorbereitungen regte die Hofkonferenz – bestehend aus den höchsten Hofämtern – an, die kaiserliche Familie könnte ihre Plätze wieder traditionell im Parterre einnehmen, und fragte beim Kaiserpaar an, ob es allergnädigst gefällig sei, der Oper im »Parterre en Ceremonie«, also zeremoniell-konform, beizuwohnen. Daraus ergab sich aber die Schwierigkeit, dass nicht alle Kinder des Kaiserpaares neben ihren Eltern und dem Brautpaar in der ersten Reihe Platz finden

84 Nach Auskunft des Technischen Leiters des Schönbrunner Schlosstheaters, Anton Weinberger, fasst der heutige, deutlich erweiterte und versenkte Orchestergraben rund 40 Musiker. Wir danken Vizerektor Dr. Christian Meyer und der Universität für Musik und darstellende Kunst, die das Schlosstheater heute sowohl als Sprech- wie Musiktheater nützt, für die Möglichkeit einer umfassenden Besichtigung des Gebäudes.

85 Dies wurde anlässlich einer Aufführung von *Le nozze di Figaro* nach historischen Vorbildern im Theater in Laxenburg im März 2016 eindrucksvoll demonstriert (aufgeführt und inszeniert durch *Teatro barocco* unter der Leitung von Bernd R. Bienert, Schlosstheater Laxenburg, März 2016; vgl. dazu auch: <http://teatrobarocco.at/bilder.html> [letzter Zugriff am 20.10.2019]; die Bilder der Aufführung von *Le nozze di Figaro* mit Innen- und Außenansichten des Schlosstheaters in Laxenburg).

86 Zuletzt Ivy 2017.

würden; um sie in ihrem Rang nicht zu degradieren, sollten sie daher während der Vorführung in der zentralen Kaiserloge sitzen. Gleichzeitig erbat die höchsten Hofämter die Gnade, die Oper gemeinsam mit der kaiserlichen Familie ebenfalls aus dem Parterre zu verfolgen, auch wenn sie dafür Einbußen bei der Sicht auf die Bühne in Kauf nehmen mussten.⁸⁷

Für den gesamten Festzyklus selbst wurde ein Zeitraum von gut einer Woche anberaumt (7.–15. Oktober 1760), wobei Oper, Serenaden, Komödien und Bälle ein sehr vielfältiges Programm bieten sollten.⁸⁸ Aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar ist die Auswahl der Räumlichkeiten für die einzelnen Programmpunkte der Festlichkeiten, die doch in einigen Punkten von der Tradition abwich: Die Festtafel am ersten Galatag fand ebenso im Großen Redoutensaal statt wie der große Maskenball am dritten Galatag; die Hoftafel am zweiten Galatag wurde dagegen traditionsgemäß in der Großen Antekammer gehalten. Für die Festoper *Alcide al bivio* (Metastasio/Hasse) am zweiten Galatag wurde das Alte Burgtheater gewählt, für die Serenata *Tetide* (Migliavacca/Gluck) hingegen wieder der Große Redoutensaal, in den man einen spektakulären Bühnenapparat einbaute, für dessen Entwurf eigens der Theaterarchitekt Giovanni Servandoni aus Paris nach Wien berufen wurde.⁸⁹ Warum sowohl die erste Tafel als auch die Aufführung *Tetide* im überbeanspruchten Großen Redoutensaal stattfanden, muss offen bleiben.⁹⁰ Am 12. Oktober 1760 gab es einen Freiball in den Redoutensälen, am 15. Oktober, dem Namenstag Maria Theresias, wurde *Tetide* im Großen Redoutensaal wiederholt; die aufwendige Bühnendekoration muss also die ganze Zeit über aufgebaut geblieben sein. Die Sitzordnung war – egal ob im Alten Burgtheater oder im Redoutensaal – die zeremoniell-öffentliche, in der die hohen Herrschaften auf einem Podest in der ersten Reihe und als Teil der Inszenierung saßen.⁹¹

Die zweite Hochzeit Josephs mit Maria Josepha von Bayern fiel weniger prunkvoll aus, obwohl man sie geschickt in die Faschingszeit gelegt hatte (22.–31. Jänner 1765).

87 MATHIS 1981, S. 51–52. Auch die Platzierung der weiteren Gäste stellte eine diffizile Frage dar und wurde in mehreren Hofkonferenzen erörtert, denn es galt »allen Anstössigkeiten, Unzufriedenheiten, und Folgen« auszuweichen (zit. ebd., S. 53).

88 SOMMER-MATHIS 1994, S. 85–87.

89 Ebd., S. 96–103.

90 Es hätte auch die Möglichkeit bestanden, für einen Programmpunkt in die Winterreitschule auszuweichen, die für Ballveranstaltungen gerne herangezogen wurde (etwa bei der Hochzeit von Erzherzogin Maria Anna und Karl von Lothringen 1744).

91 Martin van Meytens und Werkstatt, *Aufführung der Serenade Tetide im Großen Redoutensaal, 1760/1763* (Abb. bei IBY 2017, S. 187): Die Musiker der Hofkapelle sind an ihren roten Dienströcken gut erkennbar, doch lenkt Meytens die Aufmerksamkeit mittels Lichtführung auf die kaiserliche Familie in der ersten Reihe, die bei dieser Aufführung die eigentliche Hauptrolle spielt. Besser auszunehmen ist die Kapelle (einschließlich Sängerin, vor den Musikern der Bassgruppe stehend) im Gemälde mit der *Hoftafel in der Großen Antekammer* (Abb. bei IBY 2017, S. 186); eine eindeutige Besetzung ist aber auch hier nicht abzulesen. Im Gegensatz zu anderen Darstellungen von Theateraufführungen stehen die Musiker dicht gedrängt auf engem Raum ohne erkennbare Ordnung.



Abbildung 10. Johann Franz Greipel, Die Aufführung von *Il Parnaso confuso* im Zeremoniensaal (Schlachtensaal) von Schloß Schönbrunn anlässlich der Hochzeit von Joseph II. mit Maria Josepha von Bayern am 24. Jänner 1765.

Wie auch 1760 war ein abwechslungsreiches Programm geplant mit Bällen, einer Serenata, Aufführungen durch die Kinder und die Hofdamen in Schönbrunn, dem Einzug des Brautpaares am 30. Jänner in Wien mit anschließender Hoftafel, Operaufführung (am Nachmittag) und Souper sowie französischer Komödie, Redoute und Souper als Abschluss am 31. Jänner 1765.⁹²

Am 24. Jänner 1765, dem Tag nach der Trauung, wurde im Schlachtensaal (heute Zeremoniensaal) von Schloss Schönbrunn die »operetta« *Il parnaso confuso* (Metastasio/Gluck) aufgeführt.⁹³ Für diese eher konservative Dichtung des alten *poeta cesareo* wählte man nicht das bewährte Schlosstheater, sondern adaptierte eigens dafür einen Raum im Schloss. Darstellerinnen waren die Erzherzoginnen Maria Elisabeth, Maria Amalia, Maria Josepha und Maria Carolina; zwei Bilder von Johann Franz Greipel zeigen die vier Darstellerinnen auf der Bühne bzw. einen Blick auf die Zuschauer (Abb. 10). Anschließend wurde von den drei jüngsten kaiserlichen Kindern, Erzherzog Ferdinand, Erzherzogin Maria Antonia und Erzherzog Maximilian die Ballettpantomime *Le Triomphe de l'Amour* gegeben; als Corps de ballet fungierten acht Kinder der

92 SOMMER-MATHIS 1994, S. 105.

93 Eine Partitur des Werkes mit dem Ex libris von Erzherzogin Elisabeth befindet sich heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn, Mus.Hs. 10.124 Mus); sie kam über die sogenannte Kaisersammlung (Sammlung Kaiser Franz' II./I.) über Umwege an die Bibliothek.

Familien Clary, Auersperg und Fürstenberg (beide Stücke wurden am 26. Jänner in Schönbrunn und am 9. Februar in der Hofburg wiederholt).⁹⁴ Auch das Schlosstheater wurde genutzt, allerdings nur für die am Hof so beliebten Kavaliers- und Hofdamenkomödien in französischer Sprache. Warum *Il parnaso confuso* nicht auch ins Schlosstheater verlegt wurde, lässt sich heute nicht mehr schlüssig erklären, denn Platz hätte es wohl für mehr Gäste geboten als der enge Schlachtensaal, wie Khevenhüller-Metsch kritisch anmerkte: »Das Theatrum wurde eigends in der grossen Anticamera oder dem sogenannten Salon des batailles aufgerichtet; und weil der Platz für die Spectateurs sehr klein gewesen, so ware auch die Kaiserin mit der Entrée sehr gespahrsamm. Mann hielte sich dissfahls an keine eigentliche Classe, sondern ich formirte immer eine besondere Liste und liesse durch die Thürhüter die Invitations-Zettlen herumschicken. Denen Uniformes sogar muste ich insinuiren, daß sie zu den nemmlichen Spectacle, insonderheit den heutigen, nicht zweimahl kommen mögten, damit desto mehrere Persohnen von dieser Gnad profitiren könnten.«⁹⁵

Dass Greipel in seinem Gemälde auch dem Orchestergraben etwas mehr Aufmerksamkeit schenkte, lag wohl am Dirigenten Erzherzog Leopold, der die Aufführung vom Cembalo aus leitete und als Einziger nicht die rote Uniform des Hofes trägt: Die Musiker sitzen, notdürftig durch eine dünne Trennwand von den Zuschauern getrennt, in zwei Reihen einander gegenüber; zu erkennen sind zwei Trompeter, fünf Geiger, ein Kontrabassist, zwei weitere Musiker der Bassgruppe und drei bis vier weitere Musiker (Oboisten und Hornisten?), die jedoch unscharf bzw. im Schatten gegenüber den Trompeten Platz genommen haben.⁹⁶ Wie auch bei den Darstellungen der Hochzeit 1760 ging es nicht um photographische ›Wahrheit‹, sondern um die Schaffung eines idealen Erinnerens, die Schaffung von *memoria* im besten Sinne also. Daher muss neben der ersten Reihe des Publikums mit der kaiserlichen Familie auch der erzherzogliche Dirigent deutlich erkennbar sein. In diesem Sinne sind auch die Trompeter nicht ›falsch‹, verweisen sie doch auf den imperialen Charakter des Ereignisses, obwohl sie in Christoph Willibald Glucks Stück gar nicht vorkommen.⁹⁷

94 SOMMER-MATHIS 1994, S. 110–113. Diese Ballettpantomime wurde von Franz Hilverding choreographiert, die Musik stammte aus der Feder von Florian Leopold Gassmann. Das Sujet unterscheidet sich trotz des sehr ähnlich klingenden Titels von dem der am folgenden Tag aufgeführten festa teatrale *Il trionfo d'Amore* (Pietro Metastasio / Florian Leopold Gassmann). Vgl. dazu auch FENBÖCK 2013, S. 249–255.

95 KHEVENHÜLLER-METSCH, Bd. 6 (1917), S. 77–78.

96 Die Besetzung für *Il parnaso confuso* lautet: Apollo (Soprano), Melpomene (Soprano), Euterpe (Soprano), Erato (Soprano); Oboe I/II, Fagott; Corno I/II; Archi, Cembalo.

97 Pauken und Trompeten galten als Zeichen imperialer Macht und wurden vom Kaiserhof als Monopol betrachtet.

6 Resümee

Wie auch in vielen anderen Bereichen wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Reihe an Veränderungsprozessen in den habsburgischen Ländern im Allgemeinen und am Wiener Hof im Besonderen manifest. Gerade im zuvor so prominent besetzten Bereich des Musiktheaters, in dem die Hofkünste gebündelt zu multimedialen Gesamtkunstwerken vereint wurden, erfolgte eine Neubewertung im Rahmen des Hofes und des höfischen Festes. Im Zuge dessen wurde der Theaterbesuch seiner ursprünglichen repräsentativ-dynastiepolitischen Rolle entkleidet und zu einem mehr oder minder regelmäßigen adeligen Vergnügen. Auch die höfische Exklusivität vor allem der *opera seria* wurde aufgehoben und die Hoftheater neuen Öffentlichkeiten zugänglich gemacht, wobei bei den mariatheresianischen Theaterbauten zwischen öffentlich zugänglichem und an einen Impresario verpachteten Hoftheatern (wie dem Alten Burgtheater), einem Residenztheater wie jenem in Schönbrunn und dem intimen Privattheater in Laxenburg zu unterscheiden ist. Was sich jedoch durch die Einbeziehung neuer Öffentlichkeiten und eines nicht-höfischen Publikums wie auch durch den Rückzug des Herrschers / der Herrscherin aus dem *Parterre noble* in die Mittelloge bzw. des Hofadels in den ersten Rang und die Galerie grundlegend änderte, waren die Perspektiven von Betrachter und Betrachtetem – die kaiserliche Familie wurde vom Betrachteten und Mit-Akteur eines in das *Parterre noble* gespiegelten Bühnengeschehens zum Betrachter und »primus / a inter pares« innerhalb der Hofgesellschaft.

Das Zulassen neuer Öffentlichkeiten im Alten Burgtheater reduzierte zwar dessen Exklusivität, erhöhte gleichzeitig aber jene der nach wie vor dem engeren Hofkreis vorbehaltenen Theater in Schönbrunn und vor allem in Laxenburg. Dennoch kehrte man auch in Schönbrunn immer wieder zur alten Tradition des »öffentlichen Sitzens« zurück, wenn es der Anlass erforderlich machte. Alle diese Veränderungen fanden ihren Niederschlag auch im Repertoire, das sich in erster Linie (und abgesehen von wichtigen dynastischen Ereignissen) nun nach dem »Geschmack« – des bezahlenden Publikums wie der sich vergnügen wollenden Hofgesellschaft – zu richten hatte; der Verzicht auf die *licenza* steht ebenso dafür wie die Bevorzugung kleiner dimensionierter Werke wie Ballette, Opéra comique, »Comoedien« oder opere buffe.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 ÖAW / IKM; Visualisierung © Herbert Wittine, Institut für Örtliche Raumplanung, TU Wien 2015
- Abb. 2 © bpk | Kunstbibliothek, SMB, Hdz. 5893
- Abb. 3 Albertina Wien, Az. 6529
- Abb. 4 Albertina Wien, Az. 6526
- Abb. 5 Wien Museum, Inv.-Nr. 33.084
- Abb. 6 Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, ALB Port 186,11 Kar 1a und ALB Port 186,11 Kar a
- Abb. 7 Foto © Anna Mader-Kratky, 2016
- Abb. 8 Albertina Wien, Az. 8995
- Abb. 9 Albertina Wien, Az. 9002 und Az. 5929
- Abb. 10 Kunsthistorisches Museum, GG 6826; Objektstandort: Arbeitszimmer des Bundespräsidenten in der Wiener Hofburg.

Literatur

- BÖSEL/BENEDIK Wien 1991: Bösel, Richard; Benedikt, Christian (Hg.): Der Michaelerplatz in Wien. Seine städtebauliche und architektonische Entwicklung, Ausst. Kat. Wien, Kulturkreis Looshaus und Graphische Sammlung Albertina, Wien 1991.
- BECK 2017: Beck, Marina: Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 189), Berlin/München 2017.
- DELEGLISE 1947: Deleglise, Oscar: Das Schönbrunner Schlosstheater, Wien 1947.
- ENDMAYR 1982: Endmayr, Gerd: Die Erneuerung des Schönbrunner Schlosstheaters, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 36/1982, Heft 1/2, S. 27–33.
- ENDMAYR 1984: Endmayr, Gerhard: Das Schönbrunner Schlosstheater. Forschungen anlässlich des Umbaus in den Jahren 1979/1989, techn. Diss. (Ms.), Wien 1984.
- FENBÖCK 2013: Fenböck, Karin: Getanzte Politik. Die Inszenierung des kaiserlichen Hofes im Wiener Ballett von 1750 bis 1765, phil. Diss., (Ms.), Salzburg 2013.
- FREY/KOBALD/HERTERICH 1924: Frey, Dagobert; Kobald, Karl; Herterich, Franz: Das Schönbrunner Schlosstheater (= Theater und Kultur, Bd. 11), Zürich/Wien/Leipzig 1924.
- FLEISCHER 1932: Fleischer, Julius: Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790

- (= Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich und Ungarn, Bd. 1; Abhandlungen des kunsthistorischen Instituts der Pázmány-Universität in Budapest, Bd. 12), Wien 1932.
- FRIEDL 1975: Friedl, Guido: Das Laxenburger Schlosstheater, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 29/1975, Heft 1/2, S. 54–67.
- GROSSEGGER 1987: Grossegger, Elisabeth: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin (= Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 476; Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Bd. 12), Wien 1987.
- HADAMOWSKY 1988: Hadamowsky, Franz: Wien – Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs (= Geschichte der Stadt Wien, Bd. 3), Wien 1988.
- HAJÓS 1976: Hajós, Géza: Schönbrunn (= Wiener Geschichtsbücher, Bd. 18), Wien/Hamburg 1976.
- IBY 2017: Iby, Elfriede: Festliche Staatsakte und wie Künstler sie zelebrierten. Die josephinischen Hochzeiten am kaiserlichen Hof, in: Iby, Elfriede; Mutschlechner, Martin; Telesko, Werner; Vocelka, Karl (Hg.): Maria Theresia 1717–1780. Strategin, Mutter, Reformlerin, Ausst. Kat. Wien, Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H. und Kunsthistorisches Museum, Wien 2017, S. 182–189.
- IBY/KOLLER 2007: Iby, Elfriede; Koller, Alexander: Schönbrunn, Wien 2007.
- KARNER 2014: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (= Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 2; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte, Bd. 13; Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 444), Wien 2014.
- KHEVENHÜLLER-METSCH 1907–1925: Khevenhüller-Metsch, Rudolf Graf; Schlitter, Hanns: Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776 (= Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs), 7 Bde., Wien 1907–1925 [Band I: 1742–1744, Wien 1907; Band II: 1745–1749, Wien 1908; Band III: 1752–1755, Wien 1910; Band IV: 1756–1757, Wien 1914; Band V: 1758–1759, Wien 1911; Band VI: 1764–1767, Wien 1917; Band VII: 1770–1773, Wien 1925].
- KUNZ 1958: Kunz, Harald: Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 9/1953/1954 (erschienen 1958), S. 3–113.
- LAXENBURG 2013: Marktgemeinde Laxenburg (Hg.): Laxenburg – Juwel vor den Toren Wiens. Eine Ortschronik der Marktgemeinde Laxenburg, Weitra 2013.
- LORENZ/MADER-KRATKY 2016: Lorenz, Hellmut; Mader-Kratky, Anna (Hg.): Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizis-

- mus (= Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, Bd. 3; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte, Bd. 14; Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 445), Wien 2016.
- LOTSCHAK 2001: Lotschak, Isabella: Das Laxenburger Schloßtheater. Ein Bau von Nicolò Pacassi, phil. Diplomarbeit (Ms.), Wien 2001.
- MADER-KRATKY 2017: Mader-Kratky, Anna: Der Wiener Hofarchitekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733–1816), phil. Diss. (Ms.), Wien 2017.
- MATHIS 1981: Mathis, Andrea: »Tu felix Austria nube« aus theaterwissenschaftlicher Sicht. theatrale Festveranstaltungen anlässlich der Hochzeiten Maria Theresias und ihrer Kinder, phil. Diss. (Ms.), Wien 1981.
- MICHELS 2013: Michels, Claudia: Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherung an eine Schnittstelle, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth (Hg.): Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740 (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 24), Wien/Köln/Weimar 2013, S. 125–158.
- MICHELS [IM DRUCK, 2020]: Michels, Claudia: Wiener Opernspielplan 1728 bis 1748. Die Opernproduktionen des Hofes (= Tabulae Musicae Austriacae), Wien [2020].
- SADLER/CHRISTENSEN 2001: Sadler, Graham; Christensen, Thomas: Rameau, Jean-Philippe, in: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove's Dictionary of Music and Musicians 20/2001, S. 778–806
- SCHINDLER 1976a: Schindler, Otto G.: Der Zuschauerraum des Burgtheaters im 18. Jahrhundert. Eine baugeschichtliche Skizze, in: Maske und Kothurn 22/1976, S. 20–53.
- SCHINDLER 1976b: Schindler, Otto G.: Das Publikum des Burgtheaters in der josephinischen Ära. Versuch einer Strukturbestimmung, in: Dietrich, Margret (Hg.): Das Burgtheater und sein Publikum, Bd. 1 (= Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Bd. 3; Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 305), Wien 1976, S. 11–95.
- SCHRADER 1988: Schrader, Susanne: Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 21), München 1988.
- SEIFERT 1985: Seifert, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 25), Tutzing 1985.
- SOMMER-MATHIS 1994: Sommer-Mathis, Andrea: Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert (= *dramma per musica*, Bd. 4), Wien 1994.
- SOMMER-MATHIS 1995: Sommer-Mathis, Andrea: Theatrum und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (= Frühe Neuzeit, Bd. 25), Tübingen 1995, S. 511–533.

- SOMMER-MATHIS 2013: Sommer-Mathis, Andrea: Höfisches Theater zwischen 1735 und 1745. Ein Wendepunkt, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth (Hg.): Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740 (=Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 24) Wien/Köln/Weimar 2013, S. 109–123.
- STOLLBERG-RILINGER 2017: Stollberg-Rilinger, Barbara: Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie, München 2017.
- STERN 1986: Stern, Friederike: Untersuchungen des panegyrischen Schrifttums für Kaiser Karl VI. (1685–1740), phil. Dipl.arbeit (Ms.), Wien 1986.
- ZECHMEISTER 1971: Zechmeister, Gustav: Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776 (= Theatergeschichte Österreichs, Bd. III/2), Wien 1971.
- ZEDINGER 2000: Zedinger, Renate (Hg.): Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie, Ausst.Kat. Schallaburg, St. Pölten 2000.