

## Von Gondolieri, Ruinen und Seeschlachten: der theatrale Sommer in Franken

Der nachfolgende Beitrag betrachtet die drei fränkischen Hohenzollern-Residenzen Ansbach, Bayreuth und Erlangen, wovon im Prinzip nur eine, d. i. Erlangen, den Status einer Sommerresidenz beanspruchen darf. Bayreuth und Ansbach sind Residenzstädte, also gleichsam Hauptsitze einer höfischen Residenz.<sup>1</sup> Insofern sind die dazugehörigen Sommerresidenzen zu ergänzen, nämlich Triesdorf für Ansbach und St. Georgen für Bayreuth. Doch mit der Erwähnung letzterer ist schon das Problem benannt: Was ist eigentlich eine Sommerresidenz, was darf und kann als eine solche klassifiziert werden? Vor diesem Hintergrund ist der nachfolgende Beitrag hinsichtlich des thematischen Umrisses möglicherweise etwas ›unscharf‹. Während bei den meisten anderen Lokalitäten, die in diesem Band zur Sprache kommen, ziemlich klar ist, dass es sich um genuine Sommerresidenzen handelt, ist dies im Falle der fränkischen Residenzen nicht eindeutig zu bestimmen. Die kunst- und kulturgeschichtliche Literatur sieht durchaus Probleme im Hinblick auf diesen Terminus,<sup>2</sup> vor allem wenn man ihn aus dem 18. Jahrhundert heraus zu definieren versucht, analog zur Definition von »Residenz« in Zedlers *Universallexikon aller Wissenschaften und Künste* von 1741: »Residenz ist diejenige Stadt, in welcher ein Potentat oder Fürst sein Hoflager hält, daselbst auch die obere Collegia, als Regierung, Hofgericht, Cammer und andere, so die gemeinen Angelegenheiten des Landes zu versorgen haben, verbleiben.«<sup>3</sup> Analog dazu müsste eine Sommerresidenz der temporäre Aufenthaltsort der *gesamten* Hofhaltung sein; ob diese Bedingung immer zutrifft, ist fraglich.

- 1 Zur fränkischen Residenzlandschaft insgesamt siehe Egon J. Greipl: *Macht und Pracht: die Geschichte der Residenzen in Franken, Schwaben und Altbayern*, Regensburg 1991, S. 22–120; zum Barockzeitalter siehe vor allem Dieter J. Weiß (Hg.): *Barock in Franken* (= *Bayreuther Historische Kolloquien* 17), Dettelbach 2004.
- 2 Henriette Graf: »Stadtschloss versus Sommerresidenz: Friedrichs Potsdam – ein Sonderfall?«, in: *Wohnen – Reisen – Residieren. Herrschaftliche Repräsentation zwischen temporärer Hofhaltung und dauerhafter Residenz in Orient und Okzident*, hg. von Dorothee Sack, Daniela Spiegel und Martin Gussone, Petersberg 2016, S. 201–206; Hermann Boekhoff u. a. (Hg.): *Paläste, Schlösser, Residenzen: Zentren europäischer Geschichte*, [zuerst 1971], Erlangen 1993.
- 3 Zit. nach: Frank Wolf Eiermann: *Requisita Dignitatis. Die deutsche Residenz als Bauaufgabe im 17./18. Jahrhundert an Beispielen im fränkischen Reichskreis*, Diss. [Erlangen] 1995, S. 12.

Der fränkische Raum der Hohenzollern-Höfe,<sup>4</sup> den es hier aus musiktheatraler Sicht zu perspektivieren gilt, zeichnet sich zunächst durch dynastische Verwandtschaftsverhältnisse aus, die wiederum enge Verbindungen der Höfe untereinander zur Folge haben. Trotz dieser dynastischen Verflechtungen sind die Höfe jeweils kulturell unterschiedlich ausgerichtet, zumindest was unseren Betrachtungsgegenstand anbelangt, nämlich Musik und Theater. Vor diesem Hintergrund ist die Frage des Geschmacks, also der kulturellen Orientierung der einzelnen Höfe, als wichtige Denkfigur mit in den Diskurs zu implementieren. Die Frage, was, wann und in welchem Kontext an den Sommerresidenzen an musikalischen und theatralen Ereignissen realisiert und infolgedessen rezipiert wird, hängt entscheidend vom »Gusto« des jeweiligen Regenten, hier der Markgrafen ab. Das heißt: Geschmack und Geschmacksbildung haben einen wesentlichen Einfluss auf die zu realisierenden kulturellen Produktionen.<sup>5</sup> Und gerade in diesem Punkt sind die Beispiele aus dem ober- und mittelfränkischen Raum instruktiv. Natürlich spiegeln die Sommerresidenzen primär die kulturelle Ausrichtung der Hauptresidenzen wider, sie zeigen aber durchaus auch interessante Varianten. Da es im Folgenden drei Residenzen zu fokussieren gilt, wird die Darstellung indes zwangsläufig schlaglichtartig bleiben müssen. Dies ist aber auch der Quellenlage geschuldet, die für Bayreuth sehr gut, für Erlangen und Ansbach indes eher spärlich ausfällt.<sup>6</sup>

Nähert man sich den beiden Opernstätten Ansbach und Bayreuth retrospektiv vom 18. Jahrhundert aus, so ist eine allmähliche ›Homogenisierung‹ innerhalb des Repertoires nicht zu übersehen. Der Geschmack der Markgräfin Wilhelmine war eindeutig an der italienischen Oper ausgerichtet, nicht zuletzt konkretisierte er sich auch in einer originären kompositorischen Tätigkeit der Markgräfin.<sup>7</sup> Der Fall Wilhelmine und Bayreuth liegt deshalb relativ einfach. Der Wilhelmine-Zeit ging indes unter dem Markgrafen Georg Wilhelm (1712–1726) eine deutliche Tendenz zu deutschsprachigen Opern voraus. Hans-Joachim Bauer hat diese

4 Siehe hierzu grundlegend: Anita Gutmann: *Hofkultur in Bayreuth zur Markgrafenzeit 1603–1725*, Bayreuth 2008.

5 Thomas Betzwieser: »Musiktheatrale Geschmacksbildung im 17. Jahrhundert: Ansbach und Bayreuth«, in: Weiß, *Barock in Franken*, S. 81–105.

6 Reiches Bildmaterial findet sich in den Ausstellungskatalogen von Peter O. Krückmann (Hg.): *Paradies des Rokoko*. Bd. 1: *Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*; Bd. 2: *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*, München 1998.

7 Siehe Ruth Müller-Lindenberg: *Wilhelmine von Bayreuth: die Hofoper als Bühne des Lebens* (= *Europäische Komponistinnen 2*), Köln u. a. 2005, sowie Thomas Betzwieser (Hg.): *Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater 31*), Würzburg 2016.

Periode als »Blüte des deutschen Singspiels« bezeichnet.<sup>8</sup> Mit dem Beginn der Regentschaft Georg Wilhelms zeichnete sich eine Tendenzwende im Hinblick auf deutschsprachige Stücke ab, die dann gegen Ende der 1710er Jahre manifest wurde: Zwischen 1717 und 1726 gibt es kaum ein musikdramatisches Werk am Bayreuther Hof, das nicht in deutscher Sprache verfasst wurde.<sup>9</sup> An der Geschmacksbildung des Markgrafen dürfte seine Frau Sophie von Weißenfels, die er 1699 heiratete, entscheidenden Anteil gehabt haben: Weißenfels war die einzige deutsche Residenz, an der ausschließlich Werke in deutscher Sprache gegeben wurden.<sup>10</sup> Aus dieser Sicht wird das deutsche ›Interregium‹ zwischen dem italienisch dominierten Repertoire unter Christian Ernst Ende des 17. Jahrhunderts und der Markgräfin Wilhelmine plausibel.

Letztlich lassen sich für das 18. Jahrhundert in puncto Geschmack sehr viel klarere Konturen feststellen als vor 1700, was nicht zuletzt mit der Dominanz der metastasianischen Opernform zusammenhängt. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts waren Geschmack und Repertoire jedoch noch weitaus inkonsistenter als in der späteren Zeit. Was die fränkischen Residenzen in Ansbach und Bayreuth ferner interessant macht, ist die Tatsache, dass die Geschmacksbildung augenscheinlich nicht konfessionellen Implikationen unterliegt und somit kaum dem gängigen Denkmodell zu subsumieren ist, das cum grano salis mit der Vorherrschaft von italienischer Oper im katholischen Süden und der deutschsprachigen Oper im protestantischen Norden beschrieben werden kann.

Beginnen wir den fränkischen Parcours mit der Betrachtung von Ansbach, der Residenz der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, dem südlichsten Punkt des ›protestantischen Nordens‹ im 18. Jahrhundert. Ansbach zeichnet sich im ausgehenden 17. Jahrhundert durch das Vorhandensein verschiedenster Opernkulturen aus: Neben der italienischen Oper kamen dort auch französische Tragédies lyriques und deutschsprachige Werke zur Aufführung. Das musiktheatrale Repertoire war also sehr ›bunt‹. Dies änderte sich schlagartig im Jahr 1694, als der gerade volljährig gewordene Georg Friedrich die Führung der Markgrafschaft übernahm. Kurz nach der Übernahme der Regentschaft trat der neue Markgraf eine längere Italien-Reise an, in deren Mittelpunkt ein Venedig-Aufenthalt in der Herbst- und Wintersaison 1695/96 stand. Dieser Aufenthalt hatte zur Folge, dass kurz darauf italienische Sänger wie auch zwei bedeutende Komponisten für Ansbach verpflichtet wurden: Francesco Antonio Pistocchi

8 Hans-Joachim Bauer: *Barockoper in Bayreuth* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 7), Laaber 1982, S. 51.

9 Vgl. die Repertoireliste bei Bauer, *Barockoper in Bayreuth*, S. 190–215.

10 Siehe hierzu Eleonore Sent (Hg.): *Die Oper am Weißenfelser Hof*, Rudolstadt 1996, insbesondere Torsten Fuchs: »Die Weißenfelser Hofoper und ihre Beziehungen zu anderen deutschen Opernbühnen«, in: ebd., S. 305–316.

und Giuseppe Torelli. Die italienische Orientierung hatte also direkte Auswirkungen auf die Hofkapelle, die sich nun im Sängersonal vornehmlich aus italienischen Künstlern zusammensetzte.<sup>11</sup> Der italienische »gusto« des Markgrafen ging sogar soweit, dass in die Sommerresidenz Triesdorf venezianische Gondeln »importiert« wurden, die auf dem Schlossweiher pittoresk in Szene gesetzt wurden; auch die dazugehörigen Gondolieri aus Venedig wurden an den Hof verpflichtet.

Dieses italienische »Treiben« währte nur kurz, es fand bereits 1703 ein jähes Ende. In jenem Jahr vollzog der neue Markgraf Wilhelm Friedrich eine Strukturreform hinsichtlich der kulturellen Aktivitäten, vulgo: ein rigides Sparprogramm, das dem Ansbacher Opernleben den Todesstoß versetzte. Mit dem sog. »Reduktionslibell« von 1703 wurde die Hofkapelle drastisch reduziert: Musiker wurden entlassen, einige in den Vorruhestand versetzt, vakante Stellen nicht wiederbesetzt.<sup>12</sup> Hinter dieser »Reduktion« ist als Ursache nicht nur der seinen finanziellen Tribut fordernde Spanische Erbfolgekrieg zu sehen, sondern damit ging auch eine Politik der Abschottung gegenüber italienischer und französischer Kultur einher. Den italienischen Tonsetzern Pistocchi und Torelli wurde signalisiert, dass man für sie in Ansbach fürderhin keine Verwendung mehr hätte, und auch auf die Gondolieri in der Sommerresidenz Triesdorf wollte man künftig verzichten. Derart »rabiät« wurde im Zeitalter des *Ancien Régime* wohl kaum ein Geschmackswechsel vollzogen. Mit dieser Umstrukturierung wurde nicht nur dem italienischen Gusto in Ansbach ein Ende gesetzt, sondern dem musikalischen Theater insgesamt.<sup>13</sup>

Dies waren denkbar schlechte Voraussetzungen für die im Ausbau befindliche Sommerresidenz in Triesdorf.<sup>14</sup> Mit Triesdorf hatten sich die Markgrafen ein fränkisches Dorf in ländlicher Idylle zu ihrem Sommersitz gewählt, ca. 12 km von der Residenz entfernt. Die

11 Norbert Dubowy: »Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli: Fakten und Interpretationen zu Ansbachs »italienischer Periode«, in: *Italienische Musik und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit* (= *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 3), hg. von Friedhelm Brusniak, Köln 1995, S. 73–95.

12 Das Reduktionslibell vgl. bei Hans Mersmann: *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (bis zum Tode des Markgrafen Georg Friedrich 1703)*, Leipzig 1916, S. 41 ff., sowie in zusammengefasster Form bei Günther Schmidt: *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel/Basel 1956, S. 73.

13 Nicht minder schwierig wie die historische Faktenlage ist auch die Historiographie: Weder Günther Schmidt noch Hans Mersmann vermochten in diesem Geschmackswechsel xenophobe Züge zu entdecken. Im Gegenteil: Mersmann versteigt sich sogar zu der Behauptung: »Die Italiener waren einer Entwicklung der Hofkapelle nicht förderlich gewesen. Erst mit dem Auftreten des neuen deutschen Kapellmeisters Johann Christian Rau hat diese wohl ihre alte Selbständigkeit wieder gewonnen« (ebd., S. 39). Mit anderen Worten: die »Italiener« hatten selber schuld, dass sie nicht weiterbeschäftigt wurden.

14 Heinz Braun: *Die Sommerresidenz Triesdorf der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach 1600–1791*, II. *Baugeschichte in Einzeldarstellungen*, Kallmünz/Obf. 1958.

Jagdlust der Markgrafen, vor allem die Carl Alexanders (»der Wilde«), war so groß, dass sie die überwiegende Zeit des Jahres in Triesdorf verblieben, womit die Sommerresidenz zu einem verkappten Hauptsitz avancierte.

Die Schlossanlage versuchte vor allem den ländlichen Charakter zu integrieren. Die Gebäude sind kleine Kavaliershäuser im holländischen Stil (wie in Potsdam oder St. Petersburg) und auch das Hauptgebäude, das sog. *Weißes Schloß*, kommt eher bescheiden daher.<sup>15</sup> Im Zentrum des Gartens wurde ein großer Weiher platziert, bzw. das vorhandene Gewässer in den Garten integriert. Natur-Illustrationen zeigen, dass die dortigen Vögel bevorzugtes Ziel der Jagd waren. Überhaupt rankte sich das kulturelle Leben ganz um die Jagdlust der Markgrafen, die Gesellschaften endeten spät bzw. früh am Morgen. In musikalischer oder gar theatraler Hinsicht ist nichts oder nur wenig bezeugt. Die Nebenresidenz besitzt kein Theater, und wo Platz für musikalische Aktivitäten der (reduzierten) Hofkapelle gewesen sein soll, ist den Quellen – trotz guter Dokumentation der Baugeschichte – nicht zu entnehmen.

Es stellt sich die Frage, weshalb in unserem Zusammenhang eine Sommerresidenz zur Diskussion steht, die nachweislich so gut wie keine kulturellen Aktivitäten anzubieten hatte. Die Antwort ist im Exemplarischen dieses Falles zu suchen: Der musikalische Kahlschlag an der Hauptresidenz zeitigte aus meiner Sicht unmittelbare Konsequenzen für die Konzeption und Anlage der Sommerresidenz. Gesetzt den Fall, die musikalische Italophilie von Georg Friedrich hätte angehalten und die »Sparmaßnahmen« wären ausgeblieben, so ist kaum vorstellbar, dass die Sommerresidenz von dieser »Italomanie« ausgenommen worden wäre. Vielmehr ist das Gegenteil anzunehmen: Georg Friedrich hätte Triesdorf vermutlich zu einem Klein-Venedig gemacht; die Existenz der Gondolieri sind dafür ein deutliches Indiz, so exotisch deren Wirken auf fränkischem Boden auch angemutet haben mag. Und dass Musik und Theater innerhalb dieses Kontextes eine wichtige Rolle gespielt hätten, ist unschwer anzunehmen.

So blieb Triesdorf bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein ohne nennenswerte »kulturelle« Aktivitäten. Dies änderte sich (wiederum) schlagartig, als die englische Lady Elizabeth Craven 1786 den Schauplatz Ansbach bzw. Triesdorf betrat. Zu Lady Craven entwickelte der seinerzeitige Markgraf Christian Friedrich Karl Alexander ein näheres, und alsbald intimes Verhältnis – allerdings war die englische Lady nicht die einzige Dame in seinem Umfeld. Der Regent pflegte eine langjährige Beziehung zu der berühmten französischen Schauspielerinnen Mlle. Clairon, die sich seit 1770 am Ansbacher Hof aufhielt. Als die Clairon merkte, dass sie gegen die Rivalin chancenlos war, verließ sie (nach 17 Jahren) den Ansbacher Hof.

15 Zeitgenössisches Bildmaterial ist rar, hier der Link zu einer Abbildung auf einer lokalen Website: <http://www.freundtriesdorf.de/triesdorf.html> (zuletzt am 27.2.2018).

Lady Craven nahm an der Seite des Markgrafen sehr schnell nach ihrer Ankunft die Zügel in die Hand, und ihre Aktivitäten richteten sich vor allem auf die Sommerresidenz. Sie gestaltete den Triesdorfer Schlossgarten komplett um, und zwar nach dem Vorbild eines englischen (romantischen) Landschaftsgartens. Mit anderen Worten: in Triesdorf wurde jetzt ein neuer Geschmack regelrecht ›installiert‹. Lady Craven hinterließ architektonisch in Triesdorf vielfältigste Spuren, ihr größtes Verdienst liegt aber zweifellos in der Wiederaufnahme eines Theaterbetriebs, zu welchem sie selbst mehrere Dramen und Komödien beisteuerte.<sup>16</sup> In welchem Bauteil der Parkanlage die Aufführungen stattfanden, ist nicht mehr zu eruieren.

Die in dem Markgrafentum nach 1787 aufgeführten französischsprachigen Werke liegen in der zweibändigen Sammlung *Théâtre de société d'Anspach et de Triesdorf* vor.<sup>17</sup> Schon die Nennung (Triesdorfs) im Titel der Anthologie zeigt die Bedeutung an, die nunmehr den theatralen Aktivitäten an der Sommerresidenz beigemessen wurde. Triesdorf wurde zum dramatischen ›Spielplatz‹ der Lady Craven, und es ist anzunehmen, dass einige Stücke exklusiv in der Sommerresidenz zur Aufführung gelangten. Die Anthologie wird eröffnet mit *La partie de chasse de Henry IV* von Charles Collé. Das Stück enthält ein wesentliches Motiv, das auch der Sommerresidenz eigen ist, nämlich die ausgeprägte Jagdlust der Markgrafen. Collés Stück, das für die Entwicklung des deutschen Singspiels eine wichtige stoffgeschichtliche Rolle spielte, wurde von den höfischen ›Theatermachern‹ eigens bearbeitet, was sich vor allem in der Erweiterung um einen Prolog konkretisierte. Obwohl die wachsende Popularität der Gattung Singspiel – und damit der bürgerlichen Musikkultur – zweifellos auch an der Residenzstadt Ansbach nicht vorbeigegangen ist, so offenbart doch die Inkorporation eines Prologs älteren Typus in Collés Stück, der nichts anderes als eine vorgeschaltete (und damit präjudizierende) Herrscherrepräsentation zum Ziel hat, hier eine ambivalente Situation. Es scheint, als wolle man die Sommerresidenz (Triesdorf) gleichsam als eine höfische Enklave gegenüber den bürgerlichen Tendenzen der neueren Musikkultur abschirmen. (Das Stück wurde 1789 gedruckt.)

In der interpolierten Prolog-Szene, die als Zwischenakt später ihre Fortsetzung findet, unterhalten sich drei Pagen vor den Toren des Schlosses Fontainebleau über ihre Herren. Da erscheinen plötzlich Musiker (»musiciens de l'Opéra«) im Hintergrund. Von einem Pagen nach dem Ziel gefragt, antworten sie, dass sie ein ruhiges Plätzchen für eine Probe suchten. Daraufhin

16 Siehe hierzu Hans Ley: *Die litterarische Tätigkeit der Lady Craven, der letzten Markgräfin von Ansbach-Bayreuth*, Erlangen 1904, sowie das entsprechende Kapitel zu Lady Craven bei Jürgen Walter: *Lust und Macht. Mätressen an deutschen Höfen*, Mühlacker 2010, S. 61–91.

17 Étienne Asimont (Hg.): *Nouveau Théâtre de société d'Anspach et de Triesdorf*, Ansbach 1789–1791, in Deutsch: *Neues Gesellschafts Theater zu Anspach und Triesdorf, aus dem französischen übersetzt von Johann Jakob Christian von Reck*, Schwabach 1790. Digital verfügbar über die BSB [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10099030\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10099030_00005.html) (zuletzt 27.02.2018).

lassen sich die Musiker überreden, die Probe vor Ort – vor dem Schloss – abzuhalten. Einer von ihnen ist Deutscher und er wird ein Loblied singen auf den Herrscher – in seiner Muttersprache.

Le petit musicien chante:

Unser Landesvater jagt,  
 Wie die Edlen pflegen;  
 Doch des Volkes Liebe zagt,  
 Seines Fürsten wegen.

Huldreich strahlt sein Angesicht,  
 Und, wie Gottes Sonne,  
 Ist es auch der Armen Licht,  
 Und verbreitet Wonne.

Helfen will er jedem gern,  
 Keinen gern betrüben.  
 Diesen lieben guten Herrn,  
 Wer sollt ihn nicht lieben!

Der Prolog erfüllt damit zwei Ziele: Er ›verschärft‹ vorab die Grundaussage des Stücks, ohne sie über das dramatische Verwechslungsspiel spiegeln zu müssen. Bedeutsamer ist aber der Sprachwechsel ins Deutsche. Mit ihm verbindet sich ein kurzzeitiger Dispens der höfischen (Hoch-)Sprache hin zum Idiom des deutschen Singspiels. Die inhaltliche Verstärkung in Richtung Herrscherlob einerseits, gepaart mit der Sprache des Bürgertums andererseits, spiegelt die ganze Ambivalenz dieser lokalen Interpolation wider. Die ›Lizenzen‹ gehen somit in ganz verschiedene Richtungen.

Diese Tendenz einer höfisch induzierten Annäherung an das Bürgertum lässt sich für die Erlanger Residenz, die es in diesem Zusammenhang zu streifen gilt, sehr früh verifizieren. Auch hier ist der Terminus Sommerresidenz nicht unproblematisch, da Erlangen bzw. Christian-Erlang zunächst als Sitz für den Erbprinzen gedacht war.<sup>18</sup> Schloss und Schlossgarten wurden kurz nach 1700 konzipiert und gebaut. Der Initiative des Bayreuther Markgrafen Georg Friedrich verdankt sich vor allem das sog. Komödienhaus, das spätere Markgrafentheater,

---

18 Siehe zusammenfassend Gutmann, *Hofkultur in Bayreuth*, S. 205–219.

das zwischen 1715 und 1719 errichtet wurde. Wie oft dieses Haus tatsächlich bespielt wurde, ist – aufgrund der dünnen Quellenlage – schwer zu sagen. Gleiches gilt für das sog. Hecken-theater, das sich in zeitgenössischen Illustrationen von Johann Baptist Homann dargestellt findet.<sup>19</sup> Hier stellt sich die Frage, ob es überhaupt jemals als Theater genutzt wurde oder vielleicht auch nur bloße Imagination geblieben ist.

Die schlechte Quellenlage tangiert die Hoffeste insgesamt, für die es nur singuläre Dokumente gibt. So berichtet ein Nürnberger Chronist:

Die meiste Somers-Zeit/ ist von Sr. HochFürstl. Durchl. Allhier in den letzten Jahren zu-  
gebracht/ und Dero hoher Geburts-Tag mit feierlichen Solenitäten/ und nicht allein in  
Gegenwart vieler andern HochFürstl. Herrschaften/ sondern auch unter einem grossen  
Zulauff des Volks/ begangen worden [...].<sup>20</sup>

Diese ›Volksnähe‹ – so viel lässt sich den Dokumenten entnehmen – scheint ein Erlanger Spezifikum gewesen zu sein, denn auch zu den Karnevals-aufführungen im Opernhaus hatte das Volk Zutritt. Der (heute noch sichtbare) Rokoko-Glanz des Markgrafentheaters war die Folge einer größeren Umarbeitung in den 1740er Jahren seitens der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Vorher war das Haus eher schlicht bis rustikal ausgestattet: ein simpler Kas-tenbau, im Zuschauerraum einfache Holzbänke.<sup>21</sup> Das entscheidende Moment und darauf hat Anita Gutmann hingewiesen, ist die Situierung des Opernhauses im Gesamtensemble von Schloss und Park: »Die Lage des Theaters und des Redoutenhauses [...] hinter der Orangerie und damit außerhalb des eigentlichen Schlossbereiches, ist für die Einordnung der Bauten von besonderer Wichtigkeit. Die beiden Bauten gehörten somit nicht ausdrücklich zum höfischen Repräsentationsbereich, sondern dienten der momentanen Nutzung, die auch das Bürgertum einschloss«.<sup>22</sup>

Damit war – zumindest den theatralen Darbietungen und Maskenspielen – der markgräf-lichen Sommerresidenz ein besonderer Rahmen eigen, welcher eine partielle Durchdringung

---

19 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erlangen\\_Schlossgarten\\_Johann\\_Baptist\\_Homann\\_um\\_1720\\_002.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erlangen_Schlossgarten_Johann_Baptist_Homann_um_1720_002.JPG) (zuletzt am 8.3.2018)

20 Johann Christoph Volkamer: *Continuation der Nürnbergischen Hesperidum*, Nürnberg 1714, S. V., hier zit. nach: Gutmann, *Hofkultur in Bayreuth*, S. 223.

21 Ebd., S. 242 f.

22 Ebd., S. 242, sowie Anm. 996.



von Adelsgesellschaft und Bürgertum zuließ. Dies konkretisierte sich auch in der Anlage des Redoutenhauses: Dort befand sich im Parterre eine obligatorische Schranke, die aber offenbar in Erlangen nicht gewollt war, das heißt sie war offen,<sup>23</sup> was eine Permeabilität von adeligen und bürgerlichen Kreisen zur Folge hatte. Ob dies während des gesamten 18. Jahrhunderts der Fall war, ist schwer zu entscheiden.

Aus dieser unbestrittenen ›Sondersituation‹, welche die Neben- und Sommerresidenz Erlangen zweifellos einnahm, lassen sich interessante Hypothesen ableiten, allen voran die Frage, ob die während der wilhelminischen Zeit (ca. 1730 bis 1760) in Erlangen gespielten Opern sich anders in puncto Repräsentation ausnahmen als diejenigen am Stammsitz in Bayreuth, also im prunkvollen markgräflichen Opernhaus. So reizvoll solche Überlegungen auch sind, das Material scheint hierfür nicht wirklich belastbar, da der Quellenkorpus zu schmal ist. Wir sprechen hier von einer Handvoll Opern, die für Erlangen bezeugt sind.<sup>24</sup> Den Stücktiteln ist zumindest zu entnehmen, dass der Geschmack mit einem Werk in der ›deutschen‹ und vier in der ›italienischen‹ Periode mit Bayreuth konform ging. Ob diese Opern exklusiv in der Sommerresidenz gespielt wurden, ist unklar.

Bedeutsamer für unseren Kontext scheint indes die Frage, ob es überhaupt der Neben- bzw. Sommerresidenz Erlangen ›bedurfte‹, was musikalische und musikdramatische Aktivitäten des Bayreuther Hofes anbelangt. Die Tatsache, dass in unmittelbarer Nähe des Bayreuther Hofes gleichsam theatrale ›Trabanten‹ installiert worden waren, dürfte die Notwendigkeit für Sommer-Events in Erlangen stark reduziert haben. Die Rede ist von den Naturtheatern in der Bayreuther Eremitage sowie im nahe gelegenen Schloss Sanspareil. Beides sind Ruinentheater des französischen Architekten Joseph Saint-Pierre, der auch für das markgräfliche Opernhaus in Bayreuth verantwortlich zeichnete. Diese Naturtheater bzw. theatralen Naturräume,<sup>25</sup> in welchen das natürliche Ambiente mit in die dramatischen Aktionen eingebunden war, hatte in Bayreuth eine gewisse Tradition, insofern als man schon früh (um 1700) andere, alternative Spielstätten außerhalb des engeren Residenz- und Schlossareals aufsuchte. Und genau diese Konstellation macht den Bayreuther Kontext für das frühe und mittlere 18. Jahrhundert so interessant – und auch einzigartig.

---

23 Ebd., S. 243.

24 Bauer (*Barockoper in Bayreuth*, S. 190–215) weist in seiner Werkliste folgende Stücke für Erlangen nach: *Die siegende Treu* (1715), *Tirsi* (1737), *Dido* (1738), *L'Alessandro nell'Indie* (1741), *Sirace* (1744) und *La clemenza di Tito* (1744).

25 Vgl. eine zeitgenössische Darstellung des Ruinentheaters in Sanspareil unter <http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/434895> (zuletzt am 8.3.2018).

Ende des 17. Jahrhunderts erhielt der in Bayreuth residierende Erbprinz Georg Wilhelm die Erlaubnis, eine eigene Schlossanlage nebst einer (neuen) Stadt zu erreichen, d. i. St. Georgen am See.<sup>26</sup> Diese Neugründung am sog. Brandenburger Weiher war in den ersten beiden Dezennien des 18. Jahrhunderts zwar der Residenz zugeordnet, 1724 erhielt sie aber den Status einer »Colonie« und wurde damit in ihrer Eigenständigkeit deutlich aufgewertet.<sup>27</sup> Wie Frank Wolf Eiermann in seiner historischen Studie zu den fränkischen Residenzen hervorhob, hatte St. Georgen »einen hohen, wenn nicht den höchsten Rang als Lust-Schloss in Franken um 1710«. <sup>28</sup> Die Lage des Schlosses am See bot vielfältige Möglichkeiten der höfischen Repräsentation, vor allem für »maritime« Manöver (Seeschlachten), Feuerwerk und Musiktheater.

Das Opernleben während der Regentschaft des Markgrafen Georg Wilhelm wäre eine eigene Betrachtung wert, wichtig ist im Hinblick auf die Frage der musikdramatischen Orientierung, also des Geschmacks, dass die musiktheatralen Werke, die zwischen 1712 und 1726 in Bayreuth zur Aufführung gelangten, eben fast ausnahmslos deutschsprachig waren. Wie eingangs beschrieben, ist der Grund hierfür die Beziehung zum Weißenfeller Hof. Die ca. 40 (!) überlieferten Textbücher – die Kompositionen sind verloren – zeichnen sich vor allem durch eine starke Fokussierung auf Repräsentation und Emblematisierung des brandenburgischen Hauses aus. Der librettistische Ort hierfür waren bekanntermaßen Prolog und/oder Epilog. Das heißt: Zur Aufführung kamen keine »importierten« Werke, sondern sie wurden kasual gebunden neu konzipiert. Es ist kaum mehr eruierbar, wie stark der Austausch zwischen den im Bayreuther Schloss (Residenz) gespielten Opern und dem Haus in St. Georgen (Nebenresidenz) war. Aufschlussreicher ist indes die Existenz von Werken, die ganz dezidiert für die »Colonie« St. Georgen und deren spezifische Topographie bestimmt waren. Das Opernhaus der Planstadt vermochte nämlich mit einer Besonderheit aufzuwarten: Aufgrund seiner Lage direkt am See konnte das Gebäude nach hinten geöffnet werden und somit – für die Zuschauer – die direkte Sicht auf das Wasser freigeben. Mit dieser Durchsicht war nicht nur ein natürliches Wasserpanorama als Ansicht möglich, sondern mehr noch konnte auch das »maritime« Treiben auf dem See beobachtet werden (s. Abb. 1).

Insgesamt lassen sich fünf Opern ausmachen, die nachweislich in St. Georgen erstaugeführt wurden: *Die Durchlächtigste Olympia* (1716), *Die vom Pluto geraubte Proserpina* (1717), *Berenice und Trasimedes* (1718), *Die Triumphierende Tugend* (1720), *Der Mit Liebe und*

26 Siehe Bernhard Rupprecht: »Gedächtnuß der von Uns angefangenen Neuen Stadt zu St. Georgen am See.« Die Planstadt des Markgrafen Georg Wilhelm«, in: *Aufbruch aus dem Ancien régime. Beiträge zur Geschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Helmut Neuhaus, Köln u. a. 1993, S. 135–156.

27 Eiermann, *Requisita Dignitatis*, 1995, S.106 f.

28 Ebd., S. 107.



Abb. 1. Altes Schloss St. Georgen am See mit Seebühne, Hafen und Theaterbau, Paul Decker d. Ä., um 1710/13 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).

*Tapfferkeit siegende Demophon* (1721) und *Floren-Frühlings-Fest* (1722). Die Aufführungen fanden zumeist anlässlich des Namensfestes des Markgrafen im April oder Mai statt. Die Textbücher<sup>29</sup> der in St. Georgen gespielten Opern lassen sogar eine konkrete szenische Integration der Topographie erkennen. Entweder spielen sie an einem Hafen, wie zum Beispiel *Die Durchlächtigste Olympia*, wo der Schauplatz »See-Hafen« gleichsam gesucht wird. Oder aber die Autoren implementierten gezielt Auftritte von der Seeseite her. Ein Beispiel hierfür liefert die Eröffnungsszene der Oper *Die vom Pluto geraubte Proserpina*. Dort wird gleich die erste Szene prominent mit einem Wasserauftritt verbunden:

29 Die Textbücher sind alle in der UB Bayreuth digital verfügbar.

**Erster Handlung/ Erster Auftritt.**

*Das Theatrum ist geöffnet/ und Pluto kommt vom Wasser auf einer Maschine, und tritt auf das Theatrum.*

*Pluto, Styx.*

PLUTO: Auf! Auf! Ihr Höllen-Geister/  
Seht Euren Gott erstaunend an.  
Wie? was? wer hat mir denn gethan?  
Ich bin ganz außer mir.

STYX: Mein Herr! wie ist euch denn/  
Ich glaube schier/  
Der kleine Schalk hat euch  
Aus meiner Mutter Schooß so hart getroffen/  
Daß ihr vor Schmerzen Euch nicht mehr besinnt? [...]

Am Ende des 2. Auftritts flieht Proserpina, Styx und Pluto eilen ihr nach. Die damit verbundene Regieanweisung – »Das Theatrum wird geschlossen.« – macht deutlich, dass die Bühne während der ganzen Eröffnungsszene nach hinten offen war und dem Zuschauer freie Sicht auf das Wasser gewährte. Das Theater in St. Georgen und dessen Möglichkeiten der Öffnung zur Seeseite wurde also ganz konkret von den Bühnenkünstlern genutzt. Ein solches Opernhaus mit ›Wasseranschluss‹ war zweifellos eine besondere Attraktivität; es reiht sich ein in die anderen Attraktionen mit *special effects* wie Seeschlachten oder pompöse Feuerwerke, für die es eine eigene Plattform inmitten des Sees gab. Diese Konstellation machte St. Georgen zu einem exklusiven Ort des Divertissements,<sup>30</sup> vor allem weil diese eben *open air* waren. Die Kombination von Aktion *indoor* und *outdoor* innerhalb ein und derselben theatralischen Handlung, d. h. von szenischer Aktion, welche über die angestammten Bühnengrenzen hinausgeht, dürfte jedoch einzigartig gewesen sein. Das Opernhaus in der Planstadt St. Georgen ließ es zu.

Aus der Zusammenschau der drei fränkischen Residenzorte lässt sich abschließend ein thesenhaftes Bild zeichnen: Triesdorf als genuine Sommerresidenz der Ansbacher Markgrafen

---

30 Erwin Herrmann: »Höfische Feste und markgräfliche Schiffe in St. Georgen«, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, 65 (1985), S. 299–322.

war über weite Strecken des 18. Jahrhunderts in musikalischer und theatraler Hinsicht unbedeutend geblieben: Zu schwer wogen die Folgen der Einsparmaßnahmen von 1703. Erst ein radikaler Geschmackswandel konnte Ansbach/Triesdorf aus dem langen Dornröschenschlaf herausführen. Mit der Gründung von Christian-Erlang gelang den Bayreuther Markgrafen demgegenüber zwar die Installierung einer veritablen Neben- und Sommerresidenz, eine Blüte musikalischer bzw. musikdramatischer Aktivitäten ist jedoch hier kaum zu verifizieren. In dieser Hinsicht war die Hauptresidenz, vor allem aber die »Colonie« St. Georgen, zu (über)mächtig, als dass Erlangen hier ein wirkliches, eigenes Gewicht erhalten konnte. Die geographische Lage – Nähe und Ferne – spielte dabei sicherlich eine nicht unbedeutende Rolle, da Erlangen knapp 70 km von der Hauptresidenz entfernt lag. Die Tatsache, dass die Markgräfin Wilhelmine ab den 1730er Jahren mehrere Spielstätten in Form von Naturtheatern in unmittelbarer Reichweite von Bayreuth errichten ließ, vermochte zudem Erlangen kaum zu stärken – trotz des glanzvollen Ausbaus des Opernhauses daselbst. Die fränkische Landschaft zeichnet sich also durch ein Bild der Diversifizierung aus, welches einem klaren ›Zentrum‹ einer Sommerresidenz eher entgegenzuwirken scheint. Gleichwohl sind die Ergebnisse dieser Diversifizierung ungemein reich, und einige harren – jenseits der gloriosen wilhelminischen Periode – immer noch einer grundlegenden Erforschung.

## Literatur

- Asimont, Étienne (Hg.): *Nouveau Théâtre de société d'Anspach et de Triesdorf*, Ansbach 1789–1791, in Deutsch: *Neues Gesellschafts Theater zu Anspach und Triesdorf, aus dem französischen übersetzt von Johann Jakob Christian von Reck*, Schwabach 1790.
- Bauer, Hans-Joachim: *Barockoper in Bayreuth* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 7), Laaber 1982.
- Betzwieser, Thomas (Hg.): *Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth: Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 31), Würzburg 2016.
- Boekhoff, Hermann u. a. (Hg.): *Paläste, Schlösser, Residenzen: Zentren europäischer Geschichte*, [zuerst 1971], Erlangen 1993.
- Braun, Heinz: *Die Sommerresidenz Triesdorf der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach 1600–1791, II. Baugeschichte in Einzeldarstellungen*, Kallmünz/Obf. 1958.
- Dubowy, Norbert: »Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli: Fakten und Interpretationen zu Ansbachs ›italienischer Periode‹«, in: *Italienische Musik und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit* (= *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 3), hg. von Friedhelm Brusniak, Köln 1995, S. 73–95.
- Eiermann, Frank Wolfgang: *Requisita Dignitatis. Die deutsche Residenz als Bauaufgabe im 17./18. Jahrhundert an Beispielen im fränkischen Reichskreis*, Diss. [Erlangen] 1995.
- Fuchs, Torsten: »Die Weißenfelter Hofoper und ihre Beziehungen zu anderen deutschen Opernbühnen«, in: *Die Oper am Weißenfelter Hof*, hg. von Eleonore Sent, Rudolstadt 1996, S. 305–316.
- Graf, Henriette: »Stadtschloss versus Sommerresidenz: Friedrichs Potsdam – ein Sonderfall?«, in: *Wohnen – Reisen – Residieren. Herrschaftliche Repräsentation zwischen temporärer Hofhaltung und dauerhafter Residenz in Orient und Okzident*, hg. von Dorothee Sack, Daniela Spiegel und Martin Gussone, Petersberg 2016, S. 201–206.
- Greipl, Egon J.: *Macht und Pracht: die Geschichte der Residenzen in Franken, Schwaben und Altbayern*, Regensburg 1991.
- Gutmann, Anita: *Hofkultur in Bayreuth zur Markgrafenzeit 1603–1725*, Bayreuth 2008.
- Henze-Döhring, Sabine: *Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik*, Bamberg 2009.

- Herrmann, Erwin: »Höfische Feste und markgräfliche Schiffe in St. Georgen«, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, 65 (1985), S. 299–322.
- Ley, Hans: *Die litterarische Tätigkeit der Lady Craven, der letzten Markgräfin von Ansbach-Bayreuth*, Erlangen 1904.
- Mersmann, Hans: *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (bis zum Tode des Markgrafen Georg Friedrich 1703)*, Leipzig 1916.
- Müller-Lindenberg, Ruth: *Wilhelmine von Bayreuth: die Hofoper als Bühne des Lebens (= Europäische Komponistinnen 2)*, Köln u. a. 2005.
- Rupprecht, Bernhard: »Gedächtnuß der von Uns angefangenen Neuen Stadt zu St. Georgen am See.« Die Planstadt des Markgrafen Georg Wilhelm«, in: *Aufbruch aus dem Ancien régime. Beiträge zur Geschichte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Helmut Neuhaus, Köln u. a. 1993.
- Schmidt, Günther: *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel/Basel 1956.
- Sent, Eleonore (Hg.): *Die Oper am Weißenfelser Hof*, Rudolstadt 1996.
- Volkamer, Johann Christoph: *Continuation der Nürnbergischen Hesperidum*, Nürnberg 1714.
- Walter, Jürgen: *Lust und Macht. Mätressen an deutschen Höfen*, Mühlacker 2010.
- Weiß, Dieter J. (Hg.): *Barock in Franken (= Bayreuther Historische Kolloquien 17)*, Dettelbach 2004.