

Die Galli Bibiena – Theaterarchitekten und Bühnenbildner in Franken

„Die Zierrathen der Schaubühne sind alle von dem Herrn Carlo Galli Bibiena“ vermerkt mit Stolz das Programm des „Ezio“ von Johann Adolph Hasse, mit dem am 23. September 1748 das markgräfliche Opernhaus in Bayreuth eröffnet worden ist. Man hatte allen Grund, in Bayreuth stolz zu sein, denn der Name Galli Bibiena hatte in diesen Jahrzehnten in ganz Europa einen geradezu magischen Klang.

Begründet wurde der Ruhm dieser Familie von Carlos Großvater Ferdinando, der im Jahr 1657 in Bologna geboren wurde. Die Familie stammte ursprünglich aus dem Ort Bibiena bei Bologna, und sie hat den Namen dieses Ortes ihrem Familiennamen Galli hinzugefügt. Im Jahr 1683 war Ferdinando in den

Dienst des theater- und festesfreudigen Herzogs Ranuccio Farnese von Parma getreten. Im Jahr 1687 gelang ihm mit seinen Bühnenbildern zur Oper „Didio Giuliano“ die Aufhebung der Zentralperspektive, die bis dahin auf der barocken Kulissenbühne durchweg verwendet wurde. Ferdinando erfand, nach seinem eigenen Zeugnis, die „veduta per angolo“, die Winkel-, Diagonal- oder Schrägperspektive und die Perspektive mit verschiedenen Fluchtpunkten. Sie blieb für drei Generationen das Markenzeichen der Familie Galli Bibiena. Ferdinandos Architekturen zu „Didio“ sind angeschnitten und bieten dem Zuschauer eine ungewohnte Optik. Der Saal im Palast des Pertinace führt von links vorne nach rechts hinten schräg in die Tiefe. (Abb. 1) Und auch die geschmückte Triumph-

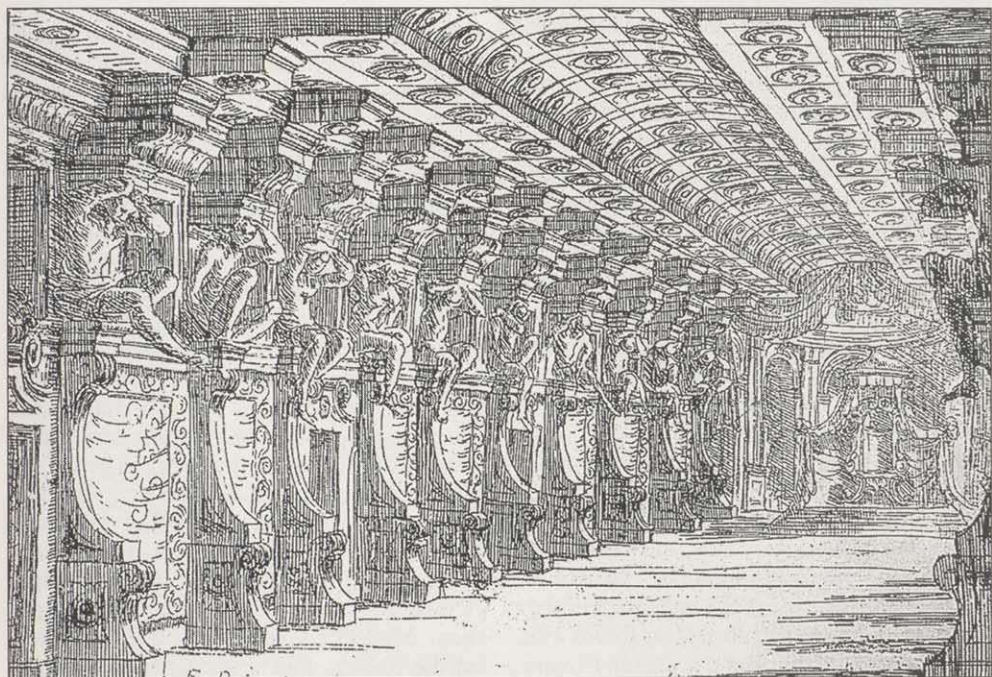


Abb. 1) Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), Saal im Palast des Pertinace, aus „Didio Giuliano“, Piacenza 1687

straße zieht diagonal quer durch das Bild in die Raamtiefe. Die „Scena per angolo“ der Bibiena war aber nicht nur ein neues Konstruktionsprinzip, sie bot dem barocken Zuschauer einen völlig neuen Blick auf die Welt. Der Bühnenrahmen ist nicht mehr der begrenzende Rahmen des Bildes, das Bild greift über den Rahmen auch in den Zuschauerraum über. Für uns ist das Prinzip der Kameraeinstellung geläufig, für den barocken Zuschauer war es sensationell neu. Die Architekturen der Bibiena dynamisieren den Raumeindruck, und indem sie in den Zuschauerraum hineingreifen, beziehen sie den Zuschauer in das Bild mit ein, er wird Teilnehmer des Geschehens.

Es war diese Fähigkeit, die die Bibiena schon sehr früh den absolutistischen Fürsten empfahl und sie ist der Grund dafür, daß sie fast ausschließlich für fürstliche Häuser und nur im hohen Genre gearbeitet haben. Neben dem Hof der Farnese standen sie auch im Dienst der Höfe von Savoyen in Turin, der sächsischen Kurfürsten und Könige von Polen in Dresden, der Höfe der Könige von Portugal und Schweden, des Hofes Friedrichs des Großen in Berlin und des Zarenhofes in St. Petersburg. Die internationale Karriere der Bibiena begann, als Karl, der österreichische Habsburger und Prätendent der spanischen Krone, Ferdinando im Jahr 1708 an seinen Hof nach Barcelona berief und ihn, seinen Sohn Giuseppe und seinen Bruder Francesco weiter engagierte, als er im Jahr 1712 als Karl VI. den Kaiserthron bestieg und in Wien residierte. Die Bibiena dekorierten die großen Stationen des höfischen Lebens von der Wiege bis zur Bahre: Taufen, Hochzeiten, Krönungen, Geburtstage, Fürstenbesuche und schließlich die „schöne Leich“. „Ihre Ideen waren der Würde der Herrscher ebenbürtig, und nur die Macht der Herrscher konnte ihren Ideen Gestalt geben. Die Feste, die sie entworfen haben, waren die aufwendigsten, die Europa jemals gesehen hat“. So schrieb der Kunsthistoriker Luigi Lanzi noch im Jahr 1789, im Jahr der französischen Revolution, zwei Jahre nach dem Tod des letzten Bibiena, zu einer Zeit, als ihr Stil schon längst als veraltet galt.

Der magische Klang des Namens Bibiena beruhte auf einem Bühnenbildtypus, in dem sie es zur unübertroffenen Meisterschaft gebracht haben: der Typus „Reggia“ oder „Reggia magnifica“, die Residenz, die Schlösser und die großartigen königlichen Schauplätze: Monumentalarchitekturen für die großen, repräsentativen öffentlichen Auftritte, phantastische Treppenhäuser, königliche Galerien, Festsäle, offene Bogenarchitekturen als Variationen der Triumphbögen (Abb. 2). Es sind die staunenswertesten Architekturphantasien, die jemals auf einer Bühne vorgestellt wurden. Der schöne Schein ist allerdings nicht zweckfrei. Die Paläste der Bibiena in ihrer formalen Vollkommenheit sind sichtbarer Ausdruck der Idee der „potestas absoluta“, der Machtvollkommenheit des absolutistischen Herrschers. Das erste und vornehmste Thema des Barocktheaters war die „Repräsentatio Majestatis“, Die Kunst der Bibiena erfüllte dabei eine hochwichtige Aufgabe. Sie schneiderten den Ornat, dessen der Absolutismus bedurfte, um als Herrscheridee in die sinnlich erfahrbare, eindrucksvolle Erscheinung zu treten.

Im Jahr 1742 war in Berlin das auf Befehl König Friedrichs des Großen von seinem Architekten Knobelsdorff erbaute Opernhaus Unter den Linden eröffnet worden. Dieses Projekt erregte das höchste Interesse der Schwester des Preußenkönigs, der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, und sie erbat sich umgehend von ihrem Bruder die Pläne für dieses Opernhaus. Zwar gab es in Bayreuth schon damals verschiedene Spielstätten für Komödien und auch für Opern, aber es fehlte ein repräsentatives Theater, das dem hohen Standesbewußtsein der Markgräfin und ihrer Leidenschaft für die italienische Oper entsprach. Obwohl sie mit dem Markgrafen Friedrich unter ihrem Stand geheiratet hatte und in ein armes Fürstentum verschlagen worden war, hat Wilhelmine zeitlebens größten Wert auf ihren Status als Tochter eines Königs gelegt, und sie hat die Bauten in ihrer kleinen Residenzstadt in wahrhaft königlichem Maßstab konzipiert, ohne Rücksicht auf die Kosten. Die bevorstehende Hochzeit ihrer einzigen Tochter Friderike, für die der Herzog von Württemberg vorgesehen war,

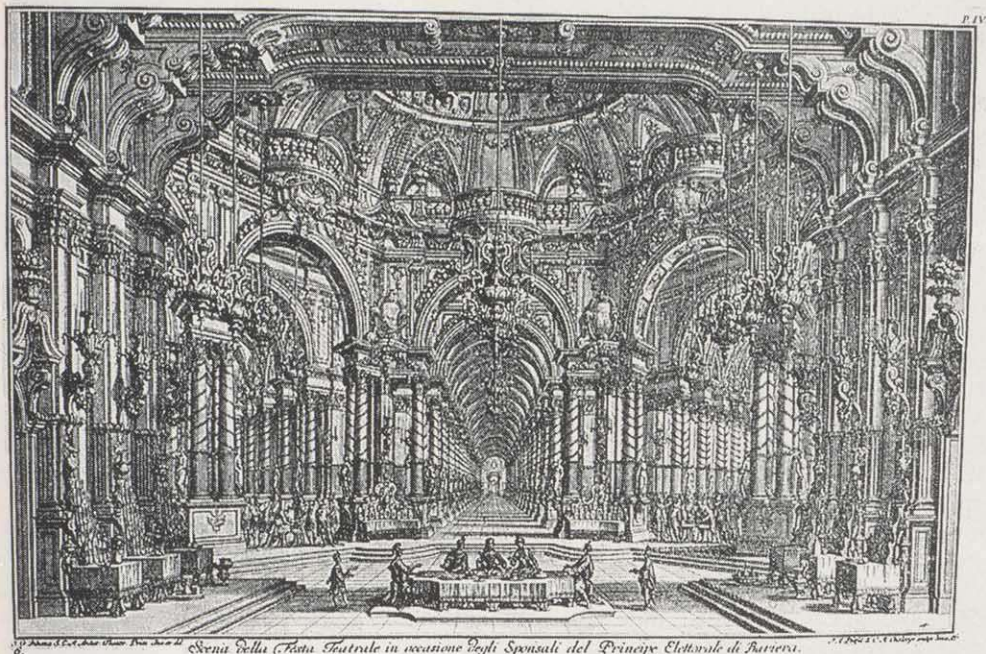


Abb. 2) Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757), Königlicher Saal (1722) aus: „Architetture e Prospettive“, Augsburg 1740

gab den Anlaß für die Planung eines eigenen Opernhauses. Der erste Entwurf von Giuseppe Galli Bibiena ist auf das Jahr 1744 datiert. In diesem Jahr hatte die Verlobung von Friderike stattgefunden. Zwei Jahre später begannen die Bauarbeiten. Der Außenbau und die Fassade wurden dem französischen Hofarchitekten Joseph St. Pierre übertragen, die Innenaustattung Giuseppe Galli Bibiena. Die Ausführung vor Ort hatte seit 1746 sein Sohn Carlo geleitet. Vom März bis September 1748 hat Giuseppe dann selbst die künstlerische Endfassung übernommen und das Ganze als sein Werk signiert. Die Eröffnung fand, wie schon erwähnt, am 23. September 1748 anläßlich der Hochzeit von Friderike mit Carl Eugen von Württemberg statt. Daß Wilhelmines Wahl nicht auf Knobelsdorff fiel, sondern auf den Italiener Galli Bibiena ist kein Zufall. Sie hatte sich damit nicht nur für den damals Berühmtesten und den Besten entschieden, sondern auch für den einzigen Architekten, der ihr ein wahrhaft imperiales Format bieten konnte.

Giuseppe, der Sohn von Ferdinando, dem Begründer der Dynastie, wurde im Jahr 1696

in Parma geboren und kam im Jahr 1712 mit seinem Vater nach Wien. Seit 1718 war er Theatralarchitekt des kaiserlichen Hofes. Seine Bühnenbilder und Festarchitekturen für die großen Hoffeste in Wien und in Prag, für Freilichtaufführungen, für Opern, Pastoralen, für das Theatrum sacrum, für Illuminationen, für Theatralfeuerwerke und Castra Doloris erregten das Staunen von ganz Europa. Sie begründeten den Glanz des Wiener Barocktheaters und seine internationale Ausstrahlung. Im Jahr 1740 erschien mit dem Monumentalwerk „Architetture e Prospettive“ eine Gesamtübersicht über sein Schaffen in fünfzig Kupfertafeln, die das Prachtvollste darstellen, das das Barocktheater hervorgebracht hat. Daß Wilhelmine den bedeutendsten Theaterkünstler seiner Zeit für ihre kleine Residenzstadt gewinnen konnte, verdankte sie indirekt ihrem kriegerischen Bruder. Im Jahr 1740 trat Friedrich der Große in Berlin die Regierung an, kurz darauf starb in Wien Kaiser Karl VI., der Auftraggeber von Giuseppe. Da Karl VI. keine männlichen Nachkommen hatte, sicherte er mit der sogenannten „Pragmatischen Sanktion“ seiner Tochter

Maria Theresia die Nachfolge. Friedrich der Große erkannte diese nicht an und marschierte sofort in das zu Österreich gehörende Schlesien ein. Die beiden schlesischen Kriege dauerten bis ins Jahr 1745. Karl Albrecht, Kurfürst von Bayern, mit einer Habsburgerin verheiratet (seine Hochzeitsfeierlichkeiten hatte übrigens Giuseppe ausgestattet), beanspruchte die habsburgischen Lande und die Kaiserkrone für sich und führte den Österreichischen Erbfolgekrieg. Im Jahr 1742 ließ er sich zum Kaiser wählen, die Österreicher besetzten Bayern und München. Um nicht an zwei Fronten kämpfen zu müssen, überließ Maria Theresia im Frieden von Breslau Schlesien dem preußischen König. Wenn die Waffen sprechen, schweigen die Musen. Giuseppe Galli Bibiena hatte mit dem Tod Kaiser Karl VI. seinen Auftraggeber verloren. Dessen Nachfolgerin Maria Theresia hielt nichts von großen Hoffesten, auch der schlechten Zeitläufte wegen. Giuseppe ging deswegen zunächst zurück nach Italien, nach Bologna, und arbeitete in Turin und Venedig. Den letzten Auftrag in Wien erhielt er im Jahr 1744, als er die Hochzeitsfeierlichkeiten der Herzogin Maria Anna mit Karl von Lothringen ausstattete. Danach war er praktisch ohne Aufträge. Von den großen Höfen in Mitteleuropa, die ihm ein entsprechendes Betätigungsfeld bieten konnten, stand ihm damals nur noch Dresden offen, wohin er im Jahr 1743 erstmals reiste und schließlich dann vier Jahre später, 1747 übersiedelte. Das sächsische Kurfürstenpaar kannte seine Arbeiten, im Jahr 1719 hatte er in Wien die Hochzeit von Friedrich August mit der Habsburgerin Maria Josepha ausgestattet. Aber schon im Jahr 1754 verläßt er Dresden endgültig, da man dort ein neues Wundertalent aus Paris, den gebürtigen Florentiner Servandoni engagiert hatte. Giuseppe Galli Bibiena, der berühmteste Hofkünstler der Habsburger, beendete seine Laufbahn als Hofarchitekt Friedrichs des Großen, des Erzwidersachers der Habsburger, und starb in Berlin im Jahr 1757, nach Ausbruch des Siebenjährigen Krieges. Empfohlen hatte ihn dorthin wahrscheinlich Wilhelmine.

Die Familie Galli Bibiena hat verschiedene Theater gebaut in ganz Europa, in Wien, in

Parma, in Nancy, in Mantua, in Bologna, in Lissabon. Erhalten haben sich nur das Teatro Scientifico in Mantua, das Teatro Comunale in Bologna und das Opernhaus in Bayreuth. (Abb. 3) Das markgräfliche Opernhaus ist das vollkommene Beispiel eines hochbarocken italienischen Hoftheaters. Der Raum ist ganz auf das Herrscherpaar abgestimmt und auf sie bezogen. Die Raum-Inszenierung ist die Herrscher-Inszenierung. Das architektonische Zentrum des Raumes bildet die Fürstenloge, die sich über drei Logenränge erhebt. Ihr Gegenüber bildet die Portalzone des Proszeniums und der Bühne, die wiederum vom markgräflichen Wappen und der preußischen Königskrone dominiert wird. Eine formale Besonderheit der bibienesken Theaterräume bilden der glockenförmige Raumgrundiß, der durch das Zurückschwingen der Logenreihen vor der Portalzone zustandekommt, und die beiden sogenannten Trompeterlogen, die in den Zuschauerraum blicken und von denen die Ankunft des Herrscherpaares mit Trompeten- und Paukenschall verkündet wurde. Das Theater ist der größtmögliche Repräsentationsrahmen für die Idee des absolutistischen Herrschertums. Die Raumschale ist, in Erweiterung des bereits über das Bühnenbild Gesagte, der Ornat, in den sich die absolutistische Herrscheridee kleidet, um in festlich-anschaulicher, beeindruckender Form in Erscheinung zu treten. Der reich geschnitzte und bemalte Plafond wird beherrscht von dem Deckenbild, das die Ankunft Apolls und der Musen darstellt. Die allegorischen Figuren über der Fürsten- und den beiden Trompeterlogen stellen die Tugenden der Klugheit, der herrscherlichen Majestät, der Gerechtigkeit und der Barmherzigkeit, des Ruhmes und des Überflusses dar. Fruchtkörbe und Blumen weisen auf das goldene Zeitalter hin. Im ikonographischen Zusammenhang erschließt sich der Sinn dieses allegorischen Bildprogramms: Unter der aufgeklärten Herrschaft des Fürstenpaares bricht das Goldene Zeitalter wieder an, und mit der Ankunft Apolls verbinden sich Kunst und Herrschaft in Frieden und Glück.

Während Giuseppe Wirken in Franken mit dem Bau des Opernhauses beendet war, begann sein Sohn Carlo hier seine eigenstän-



Abb. 3) Gustav Bauernfeind, Blick von der Bühne in den Zuschauerraum des Markgräflichen Opernhauses Bayreuth (1870/80)

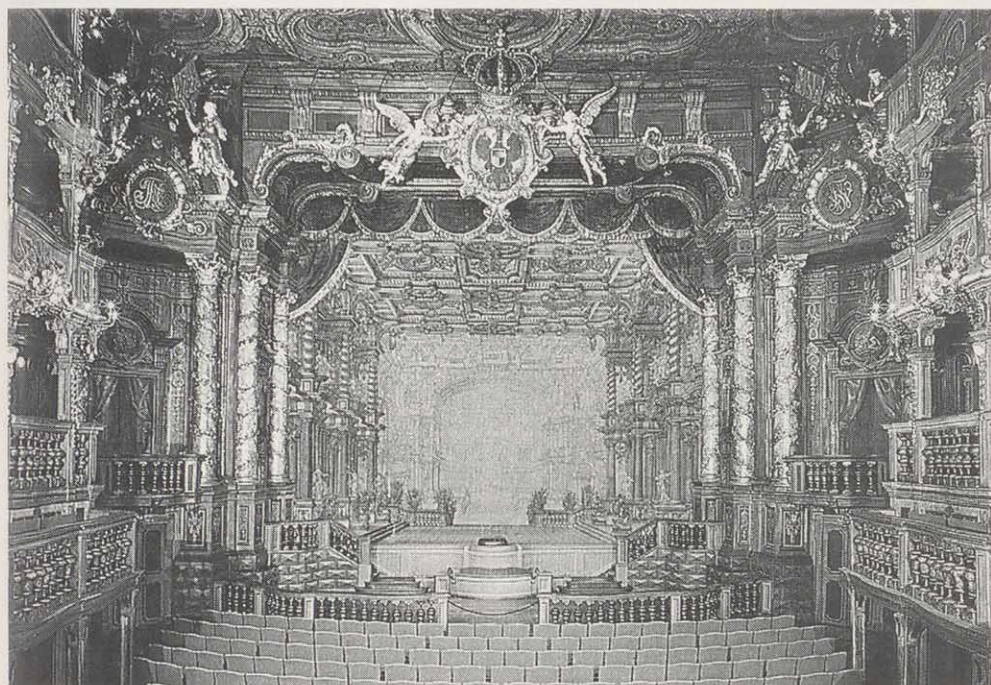


Abb. 4) Carlo Galli Bibiena (1721-1787), Palasthalle für „Ezio“, Bayreuth 1748

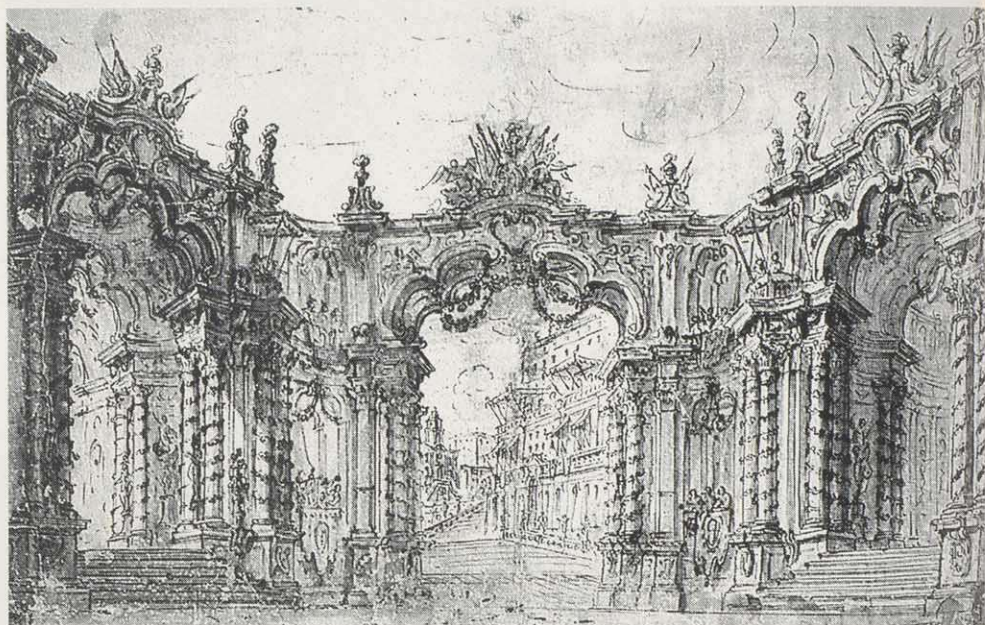


Abb. 5) Carlo Galli Bibiena (1721-1787), Schauplatz für eine Triumph- und Krönungs-Szene aus „Artaxerxes“, Bayreuth 1748

dige Karriere als Bühnenbildner. Für die Eröffnungsvorstellung „Ezio“ hat sich nur ein Entwurf erhalten, eine mit Statuen geschmückte Palasthalle (Abb. 4). Dieser Entwurf zeigt Carlos Schulung an dem, was den Ruhm der Familie Bibiena ausgemacht hat: eine überwältigende Raumwirkung, die einige architektonische Motive des Zuschauerraumes im Bühnenbild weiterführt. Durch die Tiefenstaffelung und die doppelstöckige Höhe, durch die Symmetrie und die Zentralperspektive, beides die grundlegenden architektonischen Würdeformeln des Barockzeitalters, wird dieser Eindruck noch gesteigert. In seiner Prachtentfaltung war dieses Bild dem doppelten festlichen Anlaß der Einweihung des Theaters und der fürstlichen Hochzeit angemessen. Deutlichen Bezug auf den Bayreuther Zuschauerraum nimmt auch sein Entwurf für die Triumphszene in der Oper „Artaxerxes“, die ebenfalls zum Eröffnungsprogramm zählte (Abb. 5). Das Triumphtor wiederholt die Voluten des Proszeniums und seine girlandenumwundenen Säulen, die Seitenarkaden zitieren die beiden Trompeterlogen.

Die Dekorationen der Eröffnungsveranstaltungen entsprechen in ihrem schweren, üppigen Spätbarock süddeutsch-österreichisch-italienischer Prägung dem Ausstattungsstil des markgräflichen Opernhauses, das die Vollendung dieses Stiles darstellt, aber auch seinen Endpunkt. Die theatrale Repräsentationskunst des Barock, die von den Italienern geprägt worden war, brauchte die große Herrschergeste und den öffentlichen Rahmen. Die Kunst des Rokoko, die aus Frankreich kam und an den süddeutschen Höfen nun Mode wurde, war keine öffentliche Repräsentationskunst. Das Rokoko kultivierte die Kunst des Privaten, die Kunst der kleinen Form. Sie zog sich aus dem öffentlichen Raum zurück. Ihr fehlte die große repräsentative Geste, sowohl im Formalen wie auch in ihrer äußeren Dimension. Wilhelmines Privaträume im Neuen Schloß und auch in der Eremitage, die sie nach ihrem persönlichen Geschmack gestaltete, folgen dem neuen, aus Frankreich kommenden höfischen Geschmacksideal der „modeste magnificence“, der bescheidenen Prachtentfaltung. Für die großen öffentlichen Festformen und

damit auch für das festliche höfische Theater war aber auch diese französisch gebildete und „aufgeklärte“ Fürstin weiterhin auf den italienischen Barockstil angewiesen. Dieser Stil entwickelte sich aber ebenfalls weiter zum Klassizismus.

Die Bühnenbilder, die Carlo in den folgenden Jahren für Wilhelmine entworfen hat, zeigen, daß er sich diesem Wandel des Geschmacks anpassen konnte. Im Jahr 1753 wurde die Oper „Semiramis“ aufgeführt, für die Wilhelmine das Libretto nach dem berühmten Bühnenstück ihres Freundes Voltaire verfasst hatte. Die Palasthalle der Königin von Babylon, die Carlo entwarf (Abb. 6), versucht nicht im mindesten einen historisch-orientalischen Stil zu imitieren, sondern verbindet die Raum-Prinzipien des Grandiosen, das Markenzeichen der Familie Bibiena, mit den neuen, rationalen, auf den Klassizismus verweisenden Stilformen. Das gilt auch für die Palasthalle in Karthago zu dem Singspiel „Amalthea“, dessen Verfasserin ebenfalls

Wilhelmine war und das im Jahr 1756 zur Aufführung kam. Für das Schlußbild der „Semiramis“ zitierte Carlo, wohl auf Wunsch der fürstlichen Autorin, ein Bayreuther Bauwerk. Die Szene spielt in einem „Tempel der Sonne“ und ist eine Huldigung an den Markgrafen. Vorbild ist der Sonnentempel in der Eremitage in Bayreuth (Abb. 7).

Ebenfalls für Bayreuth schuf Carlo zwei der ungewöhnlichsten Bühnenbildentwürfe des 18. Jahrhunderts und zwar für ein Werk, das seinerseits zu den ungewöhnlichsten dieses Jahrhunderts zu zählen ist. Im Juni 1754 besuchte Friedrich der Große seine Schwester in Bayreuth und erlebte erstmals auch ihr Opernhaus. Zu diesem besonderen Anlaß verfaßte Wilhelmine eine „Festa teatrale“, der sie den Titel „L’Huomo“, „Der Mensch“ gab. Hauptfiguren sind hier nicht mehr Standespersonen der griechischen oder der römischen Geschichte, sondern der gute und der böse Geist, „buon genio“, der Sohn der Sonne, und „cattivo genio“, der böse Geist,

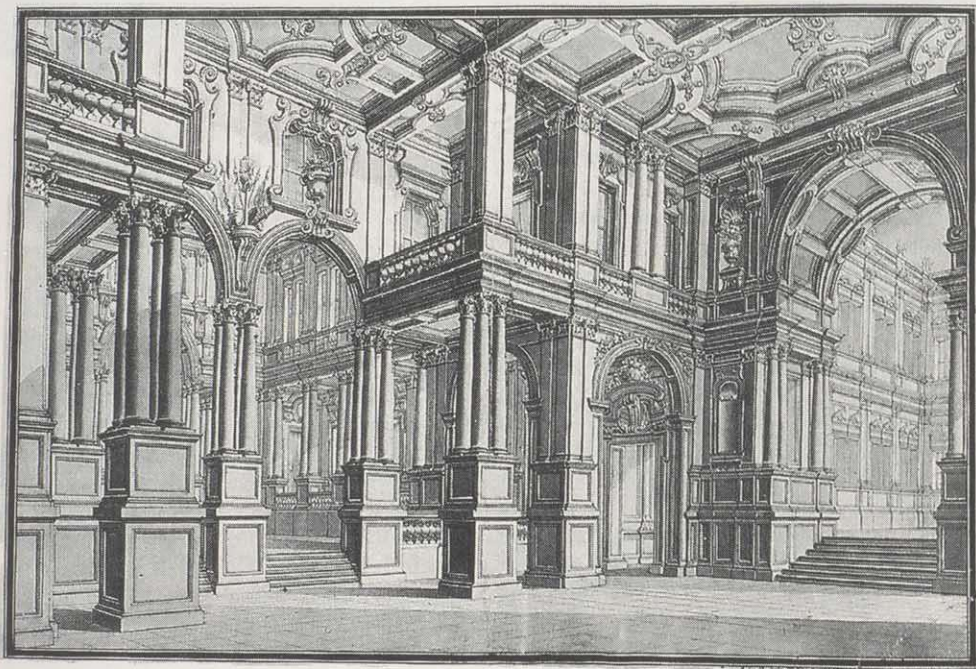


Abb. 6) Carlo Galli Bibiena (1721-1787), Palasthalle der Königin von Babylon aus „Semiramis“, Bayreuth 1753

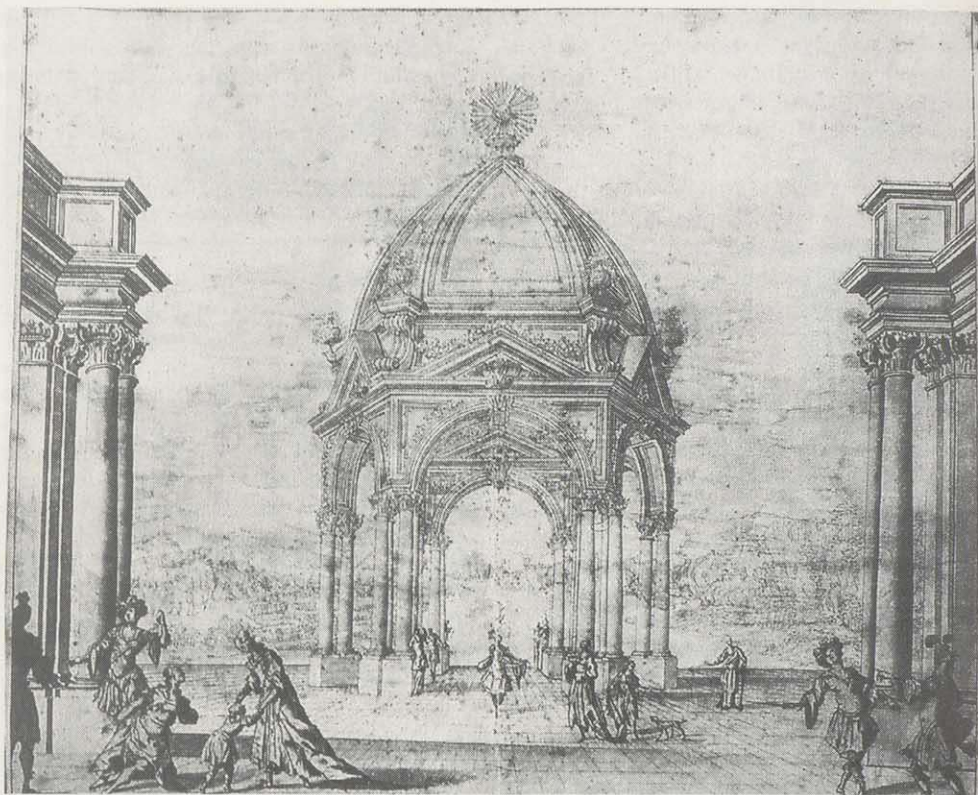


Abb. 7) Carlo Galli Bibiena (1721-1787), Sonnentempel aus „Semiramis“, Bayreuth 1753

der Sohn der Finsternis. Sie sind die beiden treibenden Kräfte im Leben des Menschen, ihre Konflikte entstehen aus der Gegensätzlichkeit dieser Prinzipien. Damit hatte sich Wilhelmine von der Historie als dem einzig der Oper angemessenen Sujet entfernt. Zwei Jahre später wir sie diese Entscheidung in ihrem Vorwort zu „Amalthea“ begründen: die meisten Materien für das Theater seien schon erschöpft. Begebenheiten aus der Historie seien so einförmig, daß man „notwendig die nemlichen Sachen wiederholen müßte“. Einzig die „Leidenschaften“ des Menschen, seine Emotionen, seine Triebkräfte könnten das Publikum interessieren. Hier zeigt sich eine erstaunliche Parallele zu einem anderen großen Bayreuther, zu Richard Wagner. Er ist den gleichen künstlerischen Weg gegangen, weg von der historischen Oper, die er als eine bloße Aneinanderreihung historischer Schauplätze unergiebig fand, und hin zu dem, was er das „Rein-Menschliche“ genannt hat und

das er nicht in der Historie, sondern im Mythos zu finden glaubte. In Wilhelmnes „L’Huomo“ siegt am Schluß die Vernunft, so, wie es bei dieser „Philosophin“ der Aufklärung zu erwarten war. Allerdings ist sie Realistin genug um zu wissen, „daß dieser Triumph außerhalb des Theaters niemals existieren wird“. So schreibt sie in ihrem Vorwort. Ungewöhnlich wie das Werk sind auch seine Schauplätze. Mit Ausnahme des Schlußtableaus sind es ausnahmslos Naturbilder, in denen die neue Naturauffassung des 18. Jahrhunderts zum Tragen kommt. Das dritte Bild ist ein Palmenwald. Carlo entwirft ihn als Basilika mit drei Haupt- und mehreren Neben-Schiffen, in leicht verschobener Zentralperspektive, der großen architektonischen Würdeformel des Barockzeitalters (Abb. 8). Die Stämme bilden die Säulen, die Palmblätter das Netzgewölbe. Die Konstruktion erinnert an Architekturformen des spätgotischen „perpendicular style“ in England. Ein Natur-

Raum als Architektur-Raum. Natur als Architektur, Architektur als Natur. Im 17. Jahrhundert war die zur Architektur zurechtgestutzte Natur das Ideal des höfischen Gartens gewesen. Carlos Naturauffassung ist geprägt von dem gewandelten Naturbegriff des 18. Jahrhunderts. Es ist ein säkularisierter Dom der Natur, eine Basilika der Natur-Religion, Ausdruck der Harmonie und der Rationalität der Weltordnung, ohne jeden transzendenten Bezug. Man versteht durchaus, daß Friedrich der Große so angetan war von diesem Bild, daß er sich von Carlo eine Zeichnung erbat.

In seiner formalen Rigorosität korrespondiert Carlos Palmenwald von 1754 mit den „Logge terrene“, die sein Großvater Ferdinando im Jahr 1687, also siebenundsechzig Jahre vorher für „Didio Giuliano“ entworfen hatte, für das Werk, mit dem sein internationaler Ruhm begonnen hat (Abb. 9). Ein Entwurf, der seinerseits zu den ungewöhnlichsten Bühnenbildern des 17. Jahrhunderts zu zählen ist. Die Loggien zu ebener Erde sind als Bauwerk kaum zu erkennen. Sie sind reine

Form und abstrakte Konstruktion. Sie führen die Perspektive „per angolo“ als ein zentrifugales und zentripetales Widerspiel dynamischer Kräfte wie einen wissenschaftlichen Beweis vor.

Das vierte Bild des „L’Huomo“ spielt in einer bergigen Landschaft mit Wasserfällen, am Fuß der Berge führt eine Brücke über einen Fluß (Abb. 10). Wiederum keine „Deliziosa“, kein höfischer, geometrischer Garten mit kalkulierten Perspektiven. Auch kein Park im neuen englischen Stil oder im Stil der „fêtes galantes“ von Watteau. Es ist eine Landschaft „nach der Natur“, in der sich das „desiderio naturale“, die Sehnsucht des Zeitalters der Empfindsamkeit nach der Natur an sich manifestiert. In der Vielgestaltigkeit der Natur, im harmonischen Zusammenwirken von Schöpfergott und Menschenwerk offenbart sich ein Weltverständnis und ein Weltzusammenhang. Die Natur wird weder heroisch noch idyllisch interpretiert, sie ist ganz bei sich. Sie ist ein organisch gewachsenes Gebilde, sinnvoll geordnet, Ausdruck der Harmo-

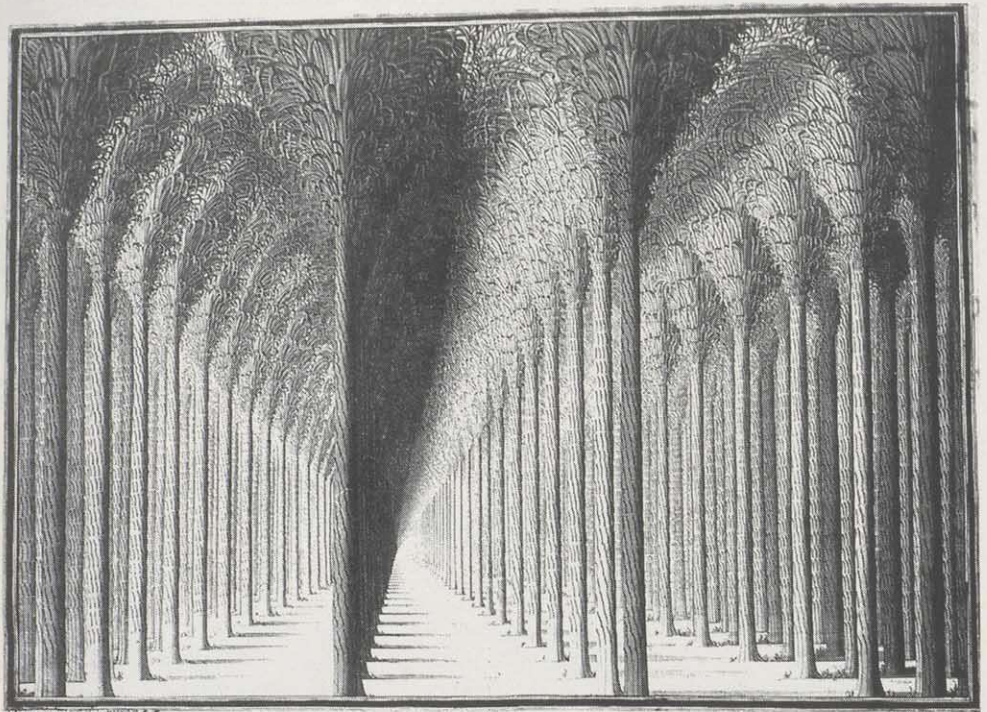


Abb. 8) Carlo Galli Bibiena (1721-1787), Palmenwald aus „L’Huomo“, Bayreuth 1754

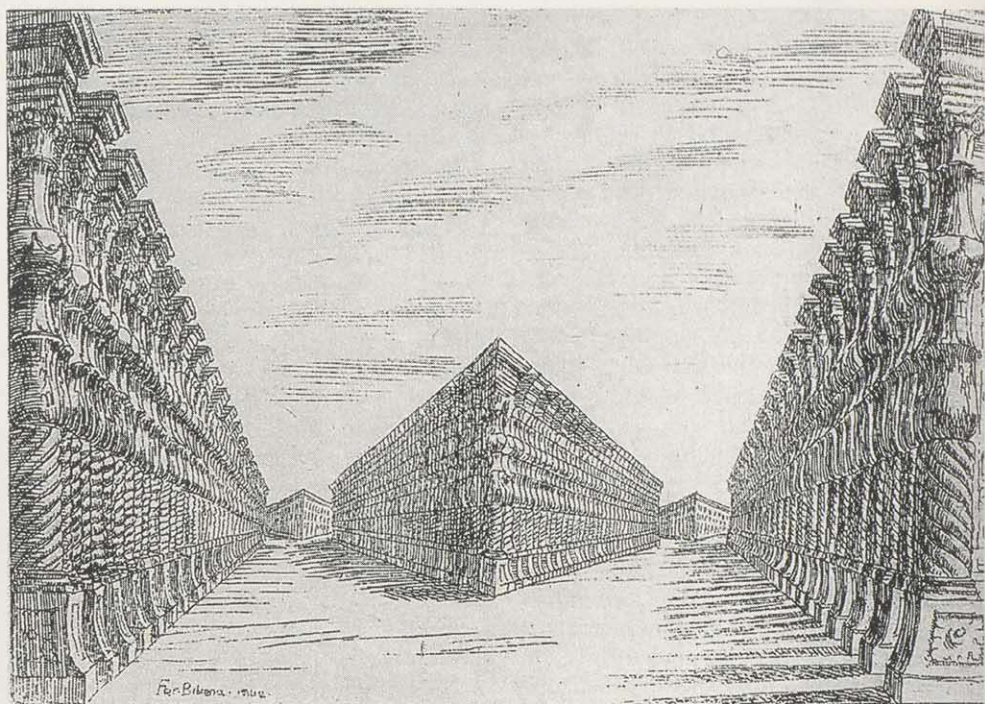


Abb. 9) Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), Logge Terrene für „Didio Giuliano“, Piacenza 1687

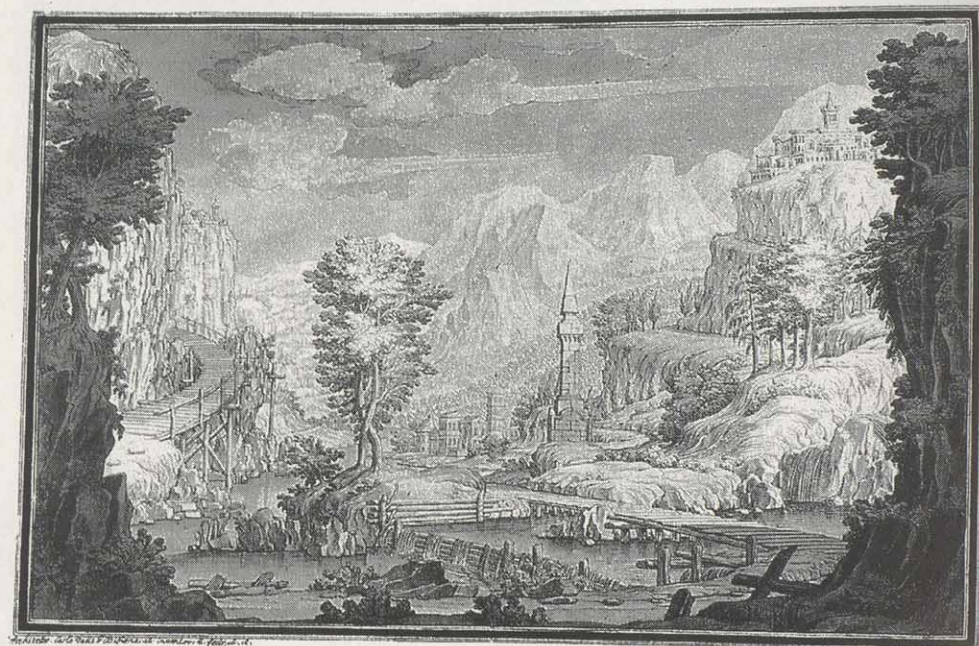


Abb. 10) Carlo Galli Bbiena (1721-1787), Landschaft aus „L'Huomo“, Bayreuth 1754

nie der Welt. Es ist eine „Weltlandschaft“, wie sie die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts entwickelt hatten. Der Bühnenbildner ist der Architekt des Weltgebäudes.

Daß die Galli Bibiena nicht im katholischen Franken tätig gewesen sind, lag an der besonderen politischen Struktur der Fürst-Bistümer. Das höfische Theater des Barock diente der Idealisierung und der Legitimierung eines bestimmten Herrscherideals. Diese Funktion übernahm bei den Fürstbischöfen die Kirche mit ihren Zeremonialformen, und aus diesem Grund gab es für sie kein eigenes höfisches Theater und auch keine eigene Theatertradi-

on. Die katholische Kirche setzte das Theater nach dem Konzil von Trient und im Zug der Gegenreformation bewußt für religionspädagogische Zwecke ein: als Schul- und Ordentheater oder, - im Jesuitentheater - als ein Instrument der „Propaganda Fide“. Der Ornat des Fürstbischofs aber war nicht das Theaterkostüm, sondern der geistliche Ornat, den er bei den großen kirchlichen Zeremonien trug. Ihre Fest- und Theatralformen spielten sich ab in den festlich barockisierten Kirchen. Auch ein anderer Legitimierungszwang entfiel bei ihnen: die sinnlich erfassbare Darstellung der Herrschaft „von Gottes Gnaden“. Das höfische Theater des Absolutismus legi-

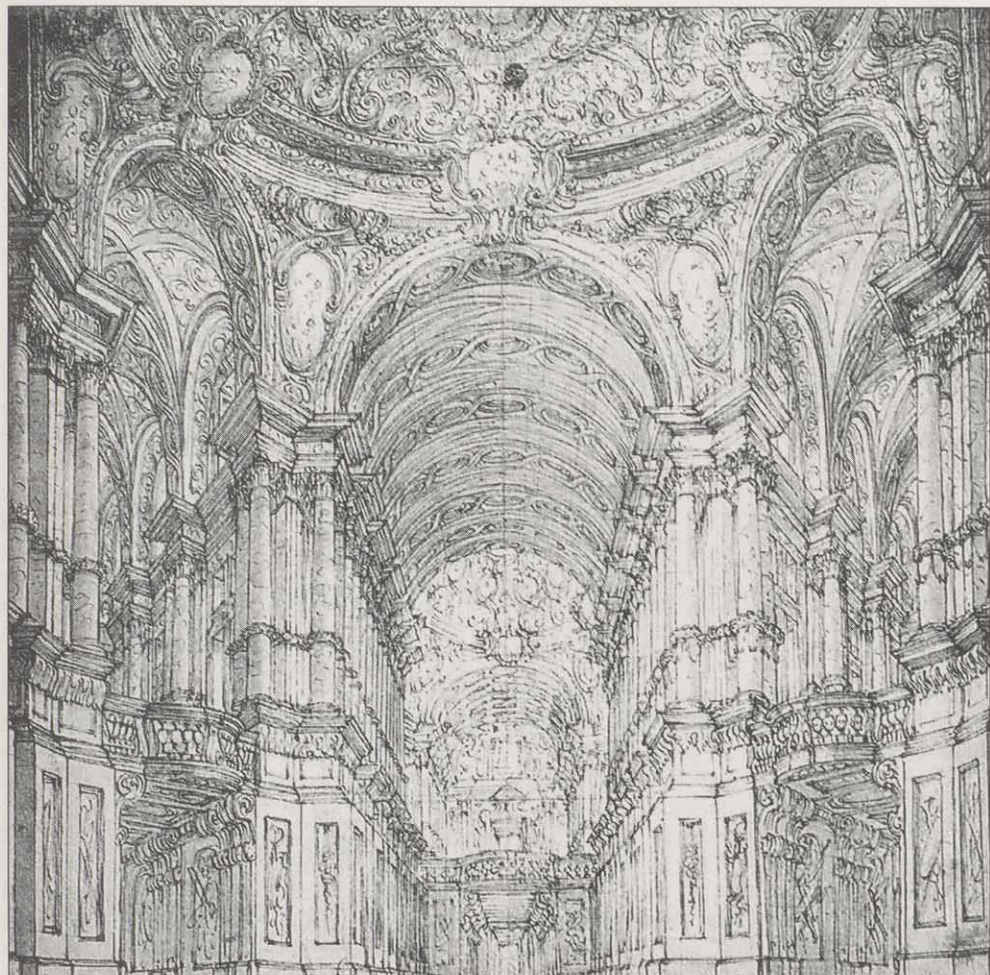


Abb. 11) Alessandro Galli Bibiena (1686-1748), Atrio magnifico

timierte den Anspruch der Fürsten auf das Sakrosankte, indem es sich der ikonographischen Topoi des Sakralen bediente. Eine Zeichnung von Alessandro, die eindeutig eine Sakralarchitektur darstellt, die Vierungskuppel, die Seitenschiffe und das Langhaus eines hochbarocken Kirchenbaus von gewaltigen Ausmaßen, ist in Wahrheit kein Sakralraum, sondern der Entwurf für einen königlichen Saal (Abb. 11). Durch den architektonischen Trick des „sotto in su“, der Untersicht, die die Blickrichtung des Betrachters von unten nach oben führt, wird die Raumwirkung zusätzlich erhöht und ein Andachtseffekt ausgelöst. Auch die häufige Verwendung der sogenannten „salomonischen Säulen“ im Bühnenbildtyp der „Reggia“ arbeitet bewußt mit ihren sakralen Konnotationen. Im katholischen Raum waren diese Säulen in erster Linie den Hochaltar- und Tabernakel-Architekturen vorbehalten. Ebenso diente die „Descensio Majestatis“, in der der absolutistische Fürst auf der barocken Bühne an Stelle des mythologischen Gottes aus den Wolken des Theatershimmels auf seine beglückte Stadt herniederschwebte, der Idee des Sakrosankten. Die Fürstbischöfe benötigten eine solche Veranstaltung nicht. Sie waren von Amts wegen „von Gottes Gnaden“. Thron und Altar waren bei ihnen eins. Über dem barockisierten

Hochaltar des Würzburger Domes ruhte auf vier Porphyrsäulen der fränkische Herzogshut.

Dies war der eigentliche Grund dafür, daß sich die Tätigkeit der in Österreich aufgewachsenen, vom süddeutschen Barock geprägten katholischen Italiener Giuseppe und Carlo Galli Bibiena in Franken beschränken mußte auf die Zusammenarbeit mit einer französisch geprägten, aus Preußen stammenden und nach Franken verheirateten Protestantin.

Bildnachweis

- Privatsammlung München (Abb. 2)
- Historisches Museum, Bayreuth (Abb. 4)
- Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln (Abb. 5)
- Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (Abb. 6)
- Montreal, Canadian Centre for Architecture (Abb. 7)
- Staatliche Eremitage St. Petersburg (Abb. 8, 10)
- Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna (Abb. 1, 9)
- Theatrumuseum München (Abb. 3)
- Staatliche Graphische Sammlung, München (Abb. 11)

Stefan Kummer

Tiepolo und seine Söhne in Würzburg

Seit der Renaissance haben sich immer wieder italienische Künstler, häufig von Fürsten und Kirchenfürsten gerufen, in den Norden aufgemacht, um einige Zeit in Deutschland zu leben und zu arbeiten. Allerdings kamen meist diejenigen, welche in ihrer Heimat kein Auskommen fanden, Baumeister, Maler und Bildhauer der sog. zweiten Garnitur, vermehrt nach dem Dreißigjährigen Krieg, als es in Deutschland fast überall an fähigen Kunstschaaffenden mangelte. Nur zwei unter all den italienischen Künstlern, die

im Renaissance- und Barockzeitalter nördlich der Alpen wirkten, gehören zu den größten ihres Landes und zugleich zu den bedeutendsten der europäischen Kunstgeschichte; beide waren sie Maler und beide waren sie Venezianer: Der erste von ihnen, Tizian, begab sich zweimal über die Alpen, 1548 und 1550, um im Hoflager Karl V. zu Augsburg den Kaiser, seinen Sohn Philipp und viele Große des Reiches zu porträtieren. Tizians Aufenthalte in Deutschland waren indessen auf einige Monate begrenzt. Der zweite über-