

APOLLO UND DIE MUSEN IM THEATER – ZUM DECKENBILD DES BAYREUTHER OPERNHAUSES

Gemessen an den reichen optischen Attraktionen, mit denen das Innere des Bayreuther Opernhauses aufzuwarten hat, besitzt das etwas schwerfällige und unübersichtliche Deckenbild des Zuschauersaals (Abb. 1) keine besondere Anziehungskraft und hat daher wohl auch früher nur beiläufig die Blicke der Betrachter auf sich gezogen.¹ In einem Theater nimmt es auch kaum Wunder, daß der malerische Dekor des Plafonds ein zweitrangiges Element darstellt. Der Betrachter blickt hier nur dann zur Decke, wenn ihn das Geschehen auf der Bühne noch nicht oder nicht mehr in den Bann zieht. Vermutlich aus diesem Grund beschränkt sich der gängige Schmuck der Decke in den meisten Theatern auf Blumengirlanden und auf mehr oder weniger belanglose Genien, die sich in fiktiven Öffnungen der Decke tummeln.² Eine auffälligere und meistens auch notwendigere Zierde der Decke ist dagegen der Kronleuchter, der besonders in den Theaterbauten des 19. und 20. Jahrhunderts dem Zuschauerraum seinen festlichen Glanz verleiht. Aufgrund des geringen Bestandes an intakt erhaltenen barocken Theaterinterieurs wissen wir nur wenig darüber, wie ihre Plafonds und wie ihre Saalbeleuchtung beschaffen waren, die allein aufgrund ihrer funktional bedingten »Konkurrenz« mehr miteinander zu tun haben als es auf den ersten Blick scheinen mag. Der naheliegende Grund dafür ist, daß sich ein größerer Plafond und ein mittlerer Kronleuchter gegenseitig ausschließen. Daher waren die Plafonds der Zuschauerräume in den Theatern des 18. Jahrhunderts meistens in der Form von kassettierten Decken gehalten. Die mächtige, meistens geschwungene Rahmung für die gemalten oder tatsächlich vorhandenen Felderungen ermöglichte es eher, hier Vorrichtungen für Kronleuchter anzubringen als ein Plafond von der Art wie er in Bayreuth realisiert wurde.³

Von dem 1743 eröffneten und kurz darauf bereits wieder zerstörten Mannheimer Schloßtheater ist bekannt, daß der Zuschauersaal einen achtzehnmarmigen Kronleuchter besaß, der durch eine Öffnung in der Decke herabgelassen werden konnte.⁴ Ob solche Beleuchtungskörper nur dann gebraucht wurden, wenn – wie in den Hoftheatern der Zeit anscheinend üblich – der Zuschauersaal in einen Festsaal verwandelt wurde,⁵ ist nicht bekannt und läßt sich anhand der wenigen präzisen Quellen zu diesem funktionalen Teilbereich der Theaterarchitektur auch kaum mehr erhärten. Da die Beleuchtung des Zuschauersaales üblicherweise auch während der Aufführung in Funktion war, dürfte die Vorrichtung zur Versenkung vor allem dem Zweck gedient haben, die Kerzen bei Bedarf schnell zu erneuern.⁶ In Bayreuth ist erst für das 19. Jahrhundert ein mittlerer Kronleuchter nachgewiesen, dessen genaue Anbringung aber unklar bleibt.⁷ Die originale Ausstattung der Logenbrüstungen mit einer Unzahl von (heute nicht mehr originalen) Kandelabern legt es nahe, daß es in diesem Theater ursprünglich keine Deckenbeleuchtung gab.⁸

Meistens waren es die Fassade oder der Bühnenvorhang, die das Thema des Parnaß als Prolog und als Einstimmung auf das Bühnenspektakel vor Augen stellten.⁹ So hat sich in Bayreuth das skulpturale Ensemble mit Apollo, Minerva und sechs Musen erhalten,¹⁰ als dessen Urheber der Bayreuther Hofbildhauer Johann Georg Ziegler vermutet wird. Die Anzahl der Figuren korrespondiert zwar mit dem architektonischen Aufbau,¹¹ ergibt aber keinen thematisch in sich geschlossenen Figurenzyklus. Die sechs Musen, die Apollo und Minerva einrahmen, lassen sich aufgrund der Attribute genau benennen.¹² Die hier getroffene Auswahl läßt eine klare Betonung der »musischen« Musen erkennen: Rede bzw. Gesang, Musik, Komödie, Tragödie, Tanz. Der bemalte Vorhang des Theaters, der ebenfalls Apollo und die Musen darstellte,¹³ ist in seinem Aussehen nicht überliefert. Möglicherweise war er dem 1742 von Antoine Pesne entworfenen Vorhang für das Berliner Opernhaus nachempfunden, zu dem sich ein Bozzetto erhalten hat.¹⁴ Das 1743 vollendete Berliner Opernhaus Unter den Linden scheint überhaupt eines der maßgeblichen Vorbilder für Bayreuth gewesen zu sein.¹⁵

Wie man die insgesamt dreimalige Wiederholung der Parnaßthematik im und am Bayreuther Opernhaus zu erklären hat, muß offen bleiben. Die Ursache dafür könnte sowohl ein wenig durchdachtes inhaltliches Konzept gewesen sein wie auch das ganze Gegenteil, daß nämlich Apollo und die Musen für so wichtig gehalten wurden, daß sie in verschiedener Form und Funktion immer präsent sein mußten. Standen sie den Zuschauern auf ihrem Weg ins Theater als eine Art Leitthema vor Augen, so wick die mythische Versammlung bei Spielbeginn der lebendigen Poesie, blieb aber im Deckenbild dennoch gegenwärtig. Diese vor dem Hintergrund der Bayreuther Ikonologie eher wahrscheinliche Sachlage würde auch eine plausible Erklärung für die Ausrichtung Apollos auf die Bühne liefern, die eher mit Befremden zur Kenntnis genommen wird.¹⁶ Das Deckenbild würde – so betrachtet – hier eine ähnliche Aufgabe erfüllen wie ein gespielter Prolog auf der Bühne. Für das Stuttgarter Theater ist etwa überliefert, daß 1759 einer Opernaufführung ein Prolog vorangestellt wurde, in dem Apollo, Euterpe und ein Chor von Musen und Dichtern auftraten.¹⁷

Die Verdoppelung des Parnaßthemas im Zuschauerraum des Bayreuther Theaters, die sich mit den heutigen Vorstellungen von der Logik der barocken Ikonographie nicht vereinbart, hing vielleicht auch mit der variablen Funktion des Raumes zusammen. Auf diese Erklärung deutet der bereits erwähnte Umstand hin, daß sich das Deckenbild nicht auf die markgräfliche Prunkloge ausrichtet, sondern auf die Bühne (Abb. 2).¹⁸ Wie direkt die Perspektive des Deckenbildes auf die Bühne bezogen ist, zeigt sich auch an der



Abb. 1. Bayreuth, Markgräfliches Theater, Deckenbild des Zuschauerraums, unbekannter Maler aus dem Umkreis des Bayreuther Hofes, Apollo und die Musen mit Pegasus und Hippokrene, 1748

Form des Deckenspiegels, dessen Längsseiten stark konvergieren und zwar gegen die Prunkloge hin.¹⁹ Die mehrfache Verweisung auf die Musen und auf Apollo dürfte sich schließlich aber vor allem aus der Vorliebe der Markgräfin für diese beziehungsvolle Thematik erklären. In ihren Memoiren hat sie eine aufschlußreiche Begründung für ihre Bevorzugung »geschichtlicher Sujets« gegeben. Sie schreibt hier: »Vielleicht wird man es seltsam finden, daß ich all diese geschichtlichen Sujets zur Zierde meines Plafonds (gemeint ist das Audienzzimmer des Alten Schlosses in der Eremitage) gewählt habe, allein ich liebe alles Spekulative, und alle historischen Vorwürfe, die ich hier wähle, stellen ebenso viel Tugenden dar, die man vielleicht durch Sinnbilder besser hätte darstellen können, die aber das Auge nicht so sehr erfreuen würden.«²⁰ Einen weiteren und für den hier erläuterten Kontext erhellenden Beleg für diese Hingabe an die moralisch und allegorisch gehaltvolle Augenweide gibt ihr Kommentar zur Aufführung einer »Apollo-Kantate« im Jahr 1736 in Bayreuth, in dem sie erwähnt, daß sie dafür hinter der »Schaubühne« einen Parnaß errichten ließ. Der Hofstaat verkleidete sich aus diesem Anlaß als olympische Götterwelt.²¹

Das Parnaßthema ist im Theater ebenso wie in anderen höfischen Interieurs als ein unerläßlicher Bestandteil der fürstlichen Repräsentation aufzufassen. Der Vergleich mit dem strahlenden Sonnen- und Lichtgott Helios-Apollo war spätestens seit Ludwig XIV. ein geläufiger Topos der barocken Ikonographie. Auch wenn man manchmal den Eindruck hat, daß die Konjunktur der Thematik mit einem allmählichen Verlust an Bedeutung verbunden war, so darf man die beabsichtigte Aussage solcher Themen doch keinesfalls unterschätzen. Ob es sich um die aus erlesenen antiken Skulpturen bestehende Ausstattung des Audienzimmers im römischen Palast der abgedankten schwedischen Königin Christine handelte,²² um den eher dekorativen Skulpturenschmuck an einem Portal des Alten Schlosses der Bayreuther Eremitage²³ oder um einen Brunnen im Garten von Veitshöchheim²⁴ – der Hof eines Fürsten wurde durch derartige Verweise immer als Musenhof apostrophiert. Parnaßdarstellungen sind daher allgemein und überall als Anspielung auf die Kunstpflege zu verstehen, die nicht anders als heute Ausdruck der guten Regierung des jeweiligen Herrschers war.²⁵ Jeder Parnaß im fürstlichen Bereich vermittelte die Botschaft »Iam regnat Apollo« und besaß damit auch die anspruchsvolle programmatische Dimension einer Beschwörung und Vergegenwärtigung des »Goldenen Zeitalters« sowie ein Bekenntnis zur friedlich geordneten Harmonie der menschlichen Verhältnisse.

Möglicherweise kamen entscheidende Anregungen für die Bayreuther Parnaßdarstellungen aus Berlin. So war etwa das Treppenhaus von Schloß Charlottenburg mit einem Plafond dieser Thematik versehen.²⁶ Das Bayreuther Gemälde ist jedoch im deutschen Kulturbereich das einzige erhaltene Beispiel aus dem 18. Jahrhundert, das die auch in weniger monumentalen Bildgattungen sehr beliebte Thematik des Parnaß²⁷ an der Decke eines Theaters darstellt. Das Theater wird damit zur Wohnstätte und zum Heiligtum der Musen umgedeutet, eine Sinngebung, in der bereits die bis heute nachwirkende Auffassung vom Theater als Musentempel anklingt.²⁸

Die von einem schwungvollen und reich profilierten Gims gerahmte fiktive Öffnung der Decke (Abb. 1) ist von einer gemalten Balustrade eingefasst, die aufgrund der gekonnten perspektivischen Verkürzung einen wirkungsvollen Blickfang darstellt. Der von ihr umschlossene und an beiden Schmalseiten halbrund geschlossene Deckenspiegel, von dessen auf die Bühne bezogener perspektivischer Verzerrung bereits die Rede war, besitzt eine für das Thema ungewöhnliche Szenerie. Anstatt der lieblichen und arkadischen Landschaftskulisse, vor der sich seit Raffael²⁹ die meisten Parnaßdarstellungen präsentieren, fallen hier die sich auftürmenden kompakten Wolkenbänke auf, auf denen die Musen lagern oder stehen. Über der Versammlung, die entsprechend der Form des Plafonds in Schrägsicht gegeben ist, thront der von Putten und Genien umschwärmte Apollo mit der Leier im Arm auf einer eigenen großen Wolke, die von einer rosafarbenen Aureole umgeben ist.

Der figürliche Bildaufbau ist von einer spiralförmig nach oben strebenden Bewegung bestimmt, die den Blick des Betrachters zum Gipfel des Musenbergs lenkt. Sitzmann hat darauf aufmerksam gemacht, daß es sich hierbei um eine Monogrammanspielung handeln könnte. Er verwies in diesem Zusammenhang auf die Tafelanordnung des Festmahls, das anlässlich der Hochzeit des Jahres 1748 auf der Bühne des Theaters stattfand. Die Tische waren hier in der Form des Buchstabens F angeordnet, wie aus der Beschreibung von Schönhaar hervorgeht.³⁰ Die auffällige S-Kurve der Komposition des Plafonds interpretierte er in Parallele dazu als Abbild des S vom Namen Sophia und damit als eine Anspielung auf den zweiten Namen der Markgräfin,³¹ der auch im Monogramm über der rechten Trompeterloge und in der Inschrift über der fürstlichen Loge vorkommt. Von der Bühne aus gesehen, kulminiert dieses S in der Gestalt Apollos, worin sich möglicherweise eine ganz konkret gemeinte Anspielung verbirgt. Sophia ist nicht nur der Name der Markgräfin, sondern auch der griechische Begriff für Weisheit. Der Deckenspiegel enthält demnach eine doppelte thematische Anspielung, die sich sowohl über die Thematik wie auch über die Form erschließt.³² Auch diese Monogrammanspielungen stützen die These, daß die Ausrichtung des Deckenbildes auf die Bühne mit der Doppelfunktion des Theaters zusammenhängt.

Zum üblichen ikonographischen Repertoire des Parnaß gehören die am rechten Bildrand befindliche Musenquelle Hippokrene, die aus dem Hufschlag des geflügelten Pegasusrosses entspringt³³ und von der die Antike gemäß Benjamin Hederich glaubte, daß »wer aus einem solchen Brunnen tränke, der werde gleich ein Poet.«³⁴ Seit der Antike wurden die Musen jedenfalls mit der Poesie und mit der dichterischen Inspiration, aber auch mit der Erinnerung und den Wissenschaften assoziiert, wobei ihre Unterscheidung und die ihnen zugewiesenen Eigenschaften und Attribute nicht standardisiert waren und immer wieder abgewandelt wurden, bevor sich um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ein einigermaßen verbindlicher Kanon an Attributen und Bedeutungen herausbildete, der im wesentlichen auf Vincenzo Cartari³⁵ und auf Cesare Ripa basierte. In seiner auch noch im 18. Jahrhundert vielbenutzten »Iconologia« nennt Ripa mehrere Alternativen für die Kenn-



Abb. 2. Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus, Blick von der Bühne auf die Fürstenloge und das Deckenbild mit Apollo und den Musen

zeichnung der Musen³⁶, von denen das Bayreuther Deckenbild seltsamerweise keine einzige übernimmt.

Die von geflügelten Genien und Putten begleiteten Musen des Deckenbildes stellen sich als eine etwas unübersichtliche Versammlung von Frauen dar, von denen nur die wenigsten durch Attribute gekennzeichnet sind.³⁷ Statt der

Abb. 3. Kaiserliches Opernhaus in Wien, Francesco Galli-Bibiena, Blick auf die Kaiserloge und das Deckenbild, Kupferstich von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht, 1704



teilweise bereits in der Antike – etwa in den verbreiteten Musensarkophagen – gebrauchten Beigaben von Büchern, Musikinstrumenten und Masken, die zur Charakterisierung ihrer spezifischen Eigenschaften dienten,³⁸ ist in Bayreuth am linken Bildrand auf gleicher Höhe mit Hippokrene eine Frau mit einer Statuette in der erhobenen Hand zu sehen.³⁹ Unter ihr lagert eine Muse, die eine Keule oder eine Fackel emporhält,⁴⁰ während die Muse rechts neben ihr auf einem lautenartigen Saiteninstrument spielt⁴¹. Die auf sie folgende hell gekleidete Gestalt, die ausgestreckt auf einer Wolke lagert, ist als Urania zu identifizieren, obwohl das für diese Muse geläufige Attribut des Himmelsglobus hier originellerweise durch das zeitgemäßere und profanere Teleskop ersetzt wurde. Die beiden sich umarmenden Frauen, die über ihr stehen, könnten Terpsichore und Euterpe sein, als Musen des Tanzes. Die unter ihr lagernde Halbfigur stützt sich auf ein Buch⁴² ebenso wie eine der beiden Frauen, die am unteren Abschluß des Musenbergs lagern, der außerdem eine Säule beigegeben ist, während das Attribut ihrer Begleiterin ein Zirkel ist. Einige dieser Attribute sind aus anderem Zusammenhang bekannt und besitzen entsprechende Bedeutungen: Die Säule ist das Attribut der Ewigkeit, die Statuette als Attribut des Sieges und der Zirkel das Attribut der Geometrie oder der Architektur.⁴³ Die Benennungen, die in der insgesamt spärlichen Literatur für die einzelnen Musen des Bayreuther Deckenbildes zu finden sind,⁴⁴ müssen jedenfalls als hypothetisch gelten, da sie weder auf einer genaueren ikonographischen Untersuchung noch auf einer nachgewiesenen literarischen oder bildlichen Quelle basieren. Müßte man nicht aufgrund der Neuzerzahl und der sonstigen Ausstattung des Deckenbildes davon ausgehen, daß tatsächlich Musen gemeint sind, würde man vielleicht sogar zu einer abweichenden inhaltlichen Deutung einiger Figuren, z. B. als Tugenden oder Künste kommen.⁴⁵ Unklar bleibt bislang, ob dem Zuschauerraum des Opernhauses ein über den von Peter Krückmann herausgestellten zeremoniellen Kontext hinausgehendes ikonographisches Konzept zugrundelag, das den Plafond, die Rahmenmedaillons, die Supraporten über den Logen und den plastischen Dekor als Einheit auffaßte. So ist es vor allem ungeklärt, ob es einen direkten ikonographischen Zusammenhang zwischen den Grisaillemedaillons und dem Mittelbild gibt.⁴⁶ Andererseits ist davon auszugehen, daß gerade die im Bau und in der Ausstattung von Theatern so erfahrenen Galli Bibiena nicht nur über die entsprechende Routine, sondern auch über ein umfangreiches Repertoire an inhaltlichen Lösungen verfügten, so daß sie für ein Bildprogramm im Stil von Bayreuth ohne fremde Hilfe ein Konzept ausarbeiten konnten.⁴⁷ Bedarf für genauere inhaltliche Vorgaben bestand vor allem im heraldischen Bereich, der ja hier eine wichtige Rolle spielte, was sich aus dem Anlaß ergab, für den das neue Opernhaus errichtet worden war.

Der gelegentliche Hinweis, daß das 1704 von Francesco Galli Bibiena errichtete Wiener Opernhaus einen Plafond besessen habe, der ebenfalls Apollo und die Musen darstellte und daher auch in dieser Hinsicht ein wichtiges Vorbild des Bayreuther Plafonds sei,⁴⁸ hält einer genaueren Überprüfung nicht stand. Die im Kupferstich überlieferte Innenansicht des Wiener Theaters (Abb. 3) zeigt zwar ebenfalls einen großflächigen Plafond mit einer figurenreichen Komposition. Das Thema dieser Darstellung ist jedoch der Sieg der Künste und

der Dichtung, wie sich an den entsprechenden Attributen der vier auf Wolken sitzenden Figuren ablesen läßt. Über ihnen schwebt Apollo mit der Leier, der dem auf einer Wolkenbank thronenden Jupiter seine Aufwartung macht. Genau über Apollo stürzt der rücklings agierende Merkur mehrere monströse nackte Figuren in den Abgrund. Auch am unteren Rand des Plafonds werden tierschwänzige Laster durch Amor und seine Schar vertrieben. Weder in ikonographischer noch in formaler Hinsicht gibt es also einen direkten Zusammenhang mit dem Bayreuther Deckenbild.

Dennoch sind die beiden Plafonds in mancher Hinsicht vergleichbar,⁴⁹ wenn auch möglicherweise nur aus dem Grund, daß sich keine weiteren Beispiele dieses Typs erhalten haben.⁵⁰ Angesichts der großen Zahl von temporären und höfischen Theatern, die von den Galli Bibiena in Europa während des 18. Jahrhunderts errichtet und ausgestattet wurden, ist in der Tat kaum anzunehmen, daß Wien und Bayreuth die einzigen Theater mit einem gemalten Plafond waren.⁵¹ Verwandt ist in beiden Beispielen vor allem die ähnliche Form des als fiktive Öffnung gestalteten und von einer üppigen Balustrade eingefassten Deckenspiegels, in dessen reich dekorierte Rahmung kleinere Felder eingelassen sind. Sowohl in Form und Rahmung wie auch im kompositionellen Aufbau erinnert der Bayreuther Plafond aber vor allem an Deckengemälde in barocken Kirchenräumen, in denen meistens die Glorie von Heiligen zu sehen ist.

Es waren wohl diese formalen Ähnlichkeiten mit der Kirchenmalerei, die den Ausschlag für die 1955 von Karl Sitzmann vorgeschlagene Zuschreibung des Bayreuther Plafonds an den Theatermaler Johann Benjamin Müller gab. Müller entstammte einer in Dresden ansässigen Künstlerfamilie, die seit längerem im Umkreis des dortigen Hofes tätig war.⁵² Daß er sich tatsächlich in Bayreuth aufgehalten hat, ergibt sich aus dem Deckenbild der dortigen Spitalkirche, das die Vision des Propheten Jesajas darstellt (Abb. 4) und für das er am 9. Mai 1750 die Summe von 80 Reichsthalern quittiert hat.⁵³ Aufgrund der zeitlichen Nähe und des Umstandes, daß die Spitalkirche auf Kosten des markgräflichen Hofes ausgestattet wurde, nahm Sitzmann an, daß das Deckenbild des Opernhauses ebenfalls von Müller stamme, obwohl ihm die stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Deckenbildern nicht entgingen. Er führte sie darauf zurück, daß die Darstellung eventuell auf einer Skizze von Carlo Galli Bibiena beruhen könnte, der neben seinem Vater Giuseppe in Bayreuth für die Gestaltung des Innenraums verantwortlich war. Obwohl die Zuweisung an Müller, die eine ältere, quellenmäßig nicht gesicherte Zuschreibung an den Bayreuther Hofmaler Ernst Wilhelm Wunder ablöste, im nachhinein durch keinerlei archivalische oder sonstige Quellen eine Bestätigung erfuhr, wurde sie von der einschlägigen Literatur weitgehend akzeptiert.⁵⁴

Sitzmann argumentierte in erster Linie mit den historischen Begleitumständen: Giuseppe Galli Bibiena trat 1748 in Dresden die Nachfolge des dortigen Theatermalers Giambattista Grone⁵⁵ an, der Müllers Lehrer gewesen war und der seit ca. 1719 als »Hof-Theatermaler« sowohl Bühnenbilder und Kulissen, wie auch 1719 den Plafond des »Großen Opernhauses« im Zwinger gemalt hatte.⁵⁶ Grones Kontakte zu Giovanni Galli Bibiena dürften bereits auf diese Zeit zurückgehen, da auch dieser 1719 zum ersten Mal



Abb. 4. Bayreuth, Spitalkirche, Johann Benjamin Müller, *Vision des Propheten Jesajas*, Öl auf Leinwand, 1750

in Dresden gearbeitet hatte. Sitzmann nahm weiterhin an, daß Grone seinem Schüler Müller den Weg nach Bayreuth geebnet habe. Entsprechende Zahlungen des Bayreuther Hofes an Müller sind jedoch nicht überliefert. Sicher ist demnach nur, daß Müller im Mai 1750 in Bayreuth weilte und daß das Deckenbild der Spitalkirche zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet war.

Allzu lange kann er sich aber dort weder vorher noch nachher aufgehalten haben, da er wenige Zeit später die Ausführung des Interimbildes für den Hochaltar der am 29. Juni 1751 geweihten Dresdner Hofkirche übernahm. Es vertrat bis 1767 die Stelle des Hochaltarbildes mit der Himmelfahrt Christi, das 1751 an Anton Raphael Mengs in Auftrag gegeben wurde.⁵⁷ Auch wenn die Komposition des Interimbildes, das laut Weinart die »Erlösung der Menschheit nach dem Ratschluß Gottes« darstellte,⁵⁸ weitgehend dem Entwurf des Architekten Gaetano Chiaveri folgte,⁵⁹ war dieser Auftrag allein aufgrund der Maße des Bildes (9,30 x 4,50 m) mit einem nicht unerheblichen Arbeitsaufwand verbunden. Müller muß demnach bald nach der Vollendung des Deckenspiegels in der Bayreuther Spitalkirche nach Dresden zurückgekehrt sein, wo er im Februar 1755 aufgrund seiner dort geschaffenen Werke zum Hofmaler ernannt wurde.⁶⁰ Möglicherweise hatte er sogar schon vor der Anfertigung des Interimbildes etwas mit der Ausstattung der

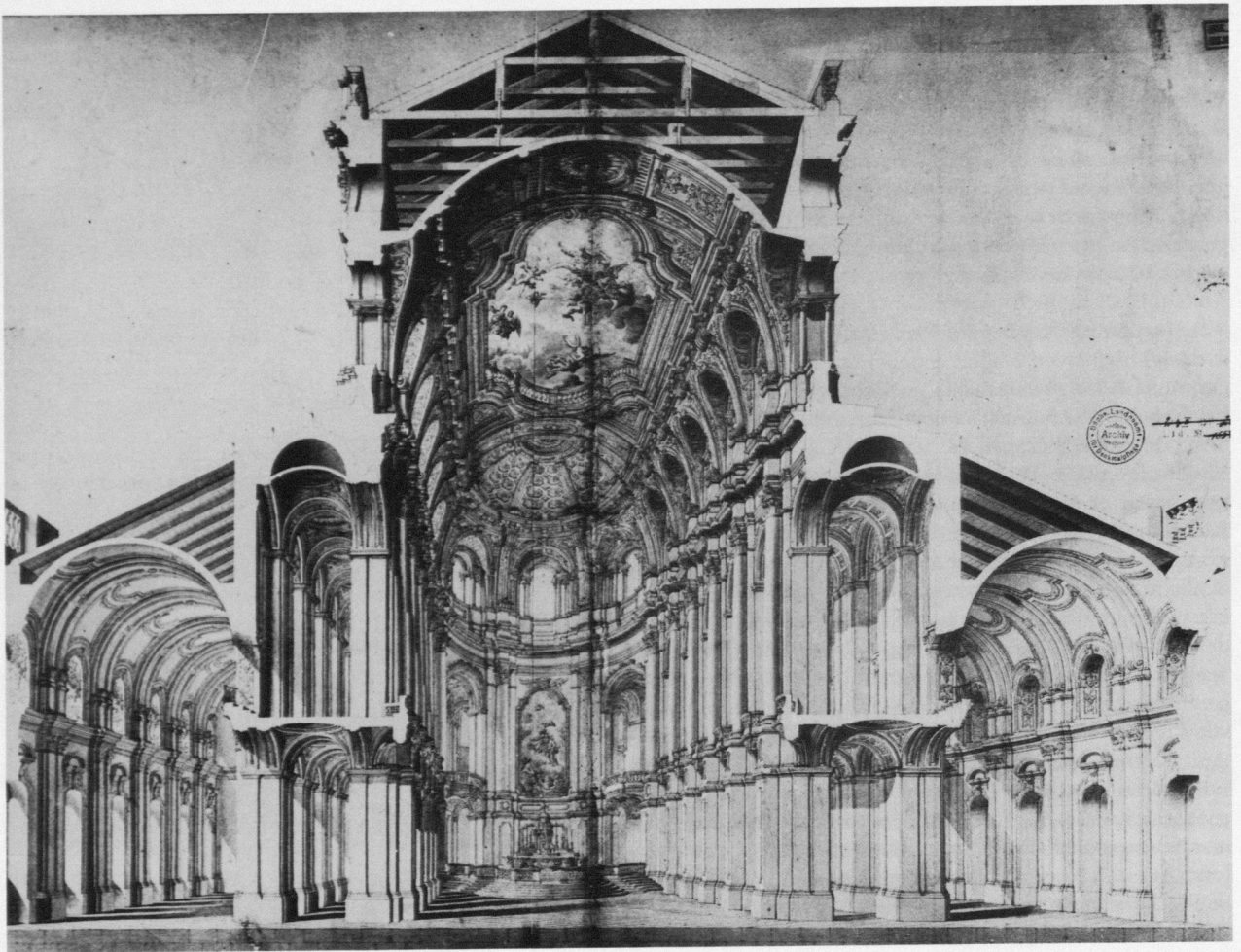


Abb. 5. Ansicht des Innenraums der Katholischen Hofkirche in Dresden, Sebastian Wetzel, 1747

Dresdner Hofkirche zu tun gehabt. Hempel hat ihm versuchsweise die figürlichen Elemente zugeschrieben, die sich in einem Entwurf für die Gestaltung des Mittelschiffsgewölbes⁶¹ erkennen lassen, als dessen Urheber der in Wien bei Giuseppe Galli Bibiena ausgebildete Bühnenbildner Sebastian Wetzel gilt.⁶² Eine von Wetzel signierte Ansicht des Inneren der Hofkirche von 1747 (Abb. 5)⁶³ zeigt jedenfalls eine von dieser Zeichnung stark abweichende Gestaltung des Deckenspiegels im Mittelschiffsgewölbe. Die Tatsache, daß Müller für die Ausführung von Arbeiten in der Hofkirche herangezogen wurde, deutet darauf hin, daß er schon damals zum engeren Kreis der Dresdner Hofkünstlerschaft gehörte. Auf diese Weise könnten sich auch die Kontakte zu Giuseppe Galli Bibiena ergeben haben, der bereits 1747 in Dresden nachweisbar ist.⁶⁴ Dennoch ist Skepsis gegenüber den von Sitzmann angenommenen »Direktkontakten« zwischen Müller und Galli Bibiena im Hinblick auf Bayreuth angebracht.

Konkretere Anhaltspunkte ergeben sich, wenn man die fraglichen Werke auf formale Gemeinsamkeiten hin betrachtet. So fällt es etwa auf, daß der von Wetzel gezeichnete Plafond (Abb. 5) ebenso wie der des Bayreuther Opernhouses durch eine sehr auffällige, perspektivisch gesehene Balustrade gerahmt ist, die in dem erwähnten Dresdner Entwurf von Chiaveri noch fehlte. Auch die so

auffällig an einen Kirchenplafond erinnernde Form des Bayreuther Deckenspiegels könnte sich aus dem Dresdener Einfluß erklären. Vielleicht waren es sogar die 1747 schon aktuellen Planungen zur Innengestaltung der Dresdener katholischen Hofkirche, die Galli Bibiena dazu anregten, den damals für deren Mittelschiffsgewölbe vorgesehenen Typus des »Kirchenplafonds« auch für das kurz darauf begonnene Bayreuther Opernhaus zu übernehmen.

Daß die mehr oder wenig gleichzeitige Tätigkeit von Giuseppe Galli Bibiena an beiden Höfen nicht ohne künstlerische Auswirkungen blieb, ist naheliegend. Welche Rolle Müller dabei spielte, muß jedoch offenbleiben. Das venezianisch beeinflusste Deckenbild der Bayreuther Spitalkirche, laut Sitzmann »das beste Deckengemälde der Gegend in weitem Umkreis«, weist jedenfalls keinerlei stilistische Gemeinsamkeiten mit dem Theaterplafond auf, der außerdem von schwächerer Qualität ist. Daß Müller ein weitaus besserer Maler war als der ausführende Maler des Opernhouses, wird noch deutlicher, wenn man eines seiner zerstörten Dresdner Werke⁶⁵ zum Vergleich heranzieht, was dank einer erhaltenen Fotodokumentation möglich ist.⁶⁶ Die zwischen 1764 und 1767 entstandene Decke der Kirche des dortigen Josephinenstifts (Abb. 6, 7) zeigt in ihrer effektvollen Gestaltung und in den mit barockem Temperament ausgeführten Figuren durchaus stilistische Berüh-

rungspunkte mit dem Plafond der Bayreuther Spitalkirche,⁶⁷ auch wenn man bei dem früheren und einfacheren Bayreuther Kirchenplafond die kunstvolle Architekturperspektive italienischen Stils vermißt.⁶⁸ In der Figuren- und Gesichtsbildung sowie in der Gewandmodellierung sind die formalen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken jedoch offensichtlich. Bezeichnend für Müllers Stil ist ein helles und differenziertes Kolorit, sowie eine ausgewogene und sichere Beherrschung der figürlichen Staffage. Müller war demnach um 1750 bereits ein selbständiger und versierter Maler. Abgesehen von den stilistischen Argumenten ist seine Mitarbeit am Plafond des Opernhauses aber auch deswegen auszuschließen, weil er nicht im festen Sold des Hofes stand. Ebenso wie er für seine Arbeit in der Spitalkirche bezahlt wurde, hätte er auch entlohnt werden müssen, wenn er als auswärtiger Künstler an der Ausstattung des Opernhauses beteiligt gewesen wäre. Dennoch ist Müllers kurzzeitige Tätigkeit in Bayreuth ein wichtiger Beleg für die in diesen Jahren offenbar intensiven künstlerischen Kontakte zwischen Bayreuth und dem kurfürstlichen Hof in Dresden.⁶⁹

Sieht man sich nach Alternativen für die Zuweisung des Plafonds im Bayreuther Opernhaus um, so stellt sich eine gewisse Ratlosigkeit ein. Der seit 1739 im Dienst des Hofes tätige Wilhelm Ernst Wunder kommt als Autor des Bildes mit Sicherheit nicht in Betracht.⁷⁰ Er gilt aber unwidersprochen als Urheber der Grisaille – Darstellungen in den Supraporten über den Trompeterlogen und den beiden Proszeniumslogen, die Szenen aus den Metamorphosen des Ovid enthalten (Abb. 8)⁷¹. Während die Supraporten stilistisch in Wunders relativ gut erhaltenes und vielseitiges Bayreuther Œuvre passen,⁷² besitzt der Plafond keine nachvollziehbare formale Ähnlichkeit mit seinem vom Rokoko geprägten Stil, der sich durch eine helle und pastellhafte Farbigkeit sowie durch reiche und phantasievolle Gewänder auszeichnet. Gemessen an den Grisailen werden die mittelmäßige Qualität der Ausführung und der schwere, etwas rückständig wirkende Stil des Plafonds sogar besonders offensichtlich. Dies gilt auch für die drei Medaillons, die das Deckenbild rahmen und die auf den gleichen Bildträger – nämlich Rupfen – gemalt wurden und die daher auch von der gleichen Hand wie der Plafond stammen dürften. Trotz ihrer mit den Supraporten durchaus vergleichbaren Komposition und Typologie weisen sie die gleiche harte und undifferenzierte Plastizität auf, die auch das Mittelbild kennzeichnet (Abb. 9). Die altertümliche Gestaltung, das kompakte Kolorit und die kräftigen und derben Figuren sprechen dafür, daß der Maler des Plafonds gewisse Verbindungen zum Berliner Hof hatte, da sich formale Beziehungen zu dem von den Brüdern Therwesten geprägten Berliner Malstil vom Anfang des 18. Jahrhunderts feststellen lassen, die freilich auch über Stiche vermittelt worden sein könnten.

ANMERKUNGEN

1 Eine summarische und außerdem ungenaue Charakterisierung der Decke des Theaters findet sich in: Johann Gottfried Köppel, *Malerrische Reise durch die beiden fränkischen Fürstenthümer Baireuth und Anspach*. Erlangen 1816, Bd. 2. Auf S. 22 heißt es: »die prachtvolle Decke, deren reich vergoldete Reliefs die Künste der Musik

Die Gründe dafür, daß das Deckenbild und die Supraporten nicht von ein- und demselben Maler ausgeführt wurden, scheinen praktischer Art gewesen zu sein. Die Supraporten über den Trompeter- und Proszeniumslogen sind nämlich auf Holz gemalt, während die Medaillons und der mittlere Plafond auf eine einzige aus mehreren Bahnen zusammengenähte Leinwand gemalt wurden, wie die heute durchgeschlagenen Nähte zeigen. Arbeitsteilungen aus technischen Gründen sind für diese Zeit nichts Ungewöhnliches. Es ist auch zu bedenken, daß gerade im Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts ein erheblicher Bedarf an routinierten, aber unselbständigen Malern bestand, die dazu in der Lage waren, auf der Grundlage von kleinformatigen Vorlagen die Ausführung der Kulissen zu übernehmen. Der Plafond ist zwar größer als eine Kulisse, unterliegt aber letztlich ähnlichen technischen Bedingungen wie diese, auch weil er ebenfalls auf Rupfen gemalt wurde.

Entscheidend war und ist bei einer solchen »mehrhändigen« Ausführung, die auch die ornamentale und dekorative Bemalung der Decke betrifft, das dem Ganzen zugrundeliegende Konzept des Entwerfers. Tatsächlich waren die Galli Bibiena von Haus aus ja kaum weniger Maler als Architekten. Auch aus diesem Grund ist davon auszugehen, daß Giuseppe und seinem Sohn Carlo die eigentliche Autorschaft für den Theaterplafond gebührt, der ein nicht unwichtiger Bestandteil der Innengestaltung des Theaters war, für die sie gemäß dem Text der Dedikationstafel⁷³ die volle Verantwortung übernahmen, wobei nicht auszuschließen ist, daß der Architekt Saint-Pierre bei der Ausstattung ebenfalls ein Wort mitzureden hatte.⁷⁴ Den Gepflogenheiten der Zeit folgend, war der Entwerfer vor allem für die Planung und die Koordination des Ganzen zuständig, wofür eine Skizze oder ein Bozzetto als Grundlage diente. Obwohl sich das Interesse der Galli Bibiena an der figürlichen Staffage in ihren szenographischen Entwürfen meistens auf skizzenhafte Angaben beschränkt,⁷⁵ wäre ein solcher skizzierter Entwurf für den Bayreuther Plafond durchaus vorstellbar. Der Maler, der auf der Grundlage der Skizze⁷⁶ dann mit der Ausführung des Plafonds beauftragt wurde, mußte demnach kein Meister seines Faches sein. Vermutlich war es einer der heute nicht mehr bekannten Maler, die im festen Dienst und Sold des Hofes standen, da er den bisher ausgewerteten Archivalien zufolge keinen Werklohn empfing.

Das einzige handgreifliche Resultat der Untersuchung im Hinblick auf den Autor des Plafonds ist damit die Erkenntnis, daß die Genese und die Bewertung des Plafonds nach dem Ausscheiden Johann Benjamin Müllers als sein Maler neu zu überdenken ist. Stärker als bisher muß dabei das Gesamtkonzept des Theaterentwurfes berücksichtigt werden. Außerdem aber müßte die gesamte Tätigkeit der Bayreuther Hofmaler des fraglichen Zeitraums systematisch untersucht und der erhaltene Bestand der Markgrafschaft an wandfesten Malereien erfaßt und erforscht werden.⁷⁷

und des Schauspiels allegorisch darstellen«. Zitiert nach Ingo Tousseint, *Das Markgräfliche Opernhaus. Historische Beschreibung und Rezeption*, in: Galli Bibiena und der Musenhof, 1998, S. 99.

2 Ein Beispiel dafür aus dem Œuvre der Galli Bibiena bietet das nicht ausgeführte Modell (Bologna, Teatro Comunale) für die



Abb. 6. Deckengemälde der Kirche des Josephinenstifts in Dresden (zerstört), Johann Benjamin Müller, Vermählung Mariens und Glorie des Namens Jehova mit alttestamentarischen Gestalten (Stammbaum Christi), 1764-1776



Abb. 7. Deckengemälde der Kirche des Josephinenstifts in Dresden (zerstört), Johann Benjamin Müller, Vermählung Mariens und Glorie des Namens Jehova mit alttestamentarischen Gestalten (Stammbaum Christi), 1764-1776

Decke des dortigen Theaters, die mit drei fiktiven kreisförmigen Öffnungen bemalt werden sollte, vgl. Ausstellungskatalog »Meravigliose Scene piacevoli inganni« Galli Bibiena, Hg. von Nora Clerici Bagozzi und Deanna Lenzi, Bologna 1992, S. 35, Abb. 10.

3 Solche kassettierten Decken sind in den Entwürfen der Galli Bibiena für das Theater in Nancy und für das Teatro Filarmonico in Verona überliefert. Vgl. »Meravigliose scene« (wie Anm. 2), S. 156 mit Abb. und S. 34, Abb. 9.

4 Vgl. dazu Susanne Schrader, Das Markgrafen-theater in Bayreuth. Studien zum Hoftheatertypus des 18. Jahrhunderts. Magisterarbeit LMU München, München 1985, S. 57. Des weiteren: Alexandra Glanz, Alessandro Galli Bibiena (1686-1748). Inventore delle Scene und Premier Architecteur am kurpfälzischen Hof in Mannheim, bearb. von Harald Zielske, Berlin 1991 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 69), S. 59/60 (ohne nähere Erläuterungen).

5 Der Redoutensaal der Wiener Hofburg, der das Ergebnis des 1747 von Antonio Galli Bibiena vorgenommenen Umbaus des 1704 durch seinen Onkel errichteten Opernhauses war, wurde ebenfalls für festliche Anlässe des Hofes benutzt, so etwa für die Serenade anlässlich der Vermählung Josephs II. mit Isabella von Parma im Jahr 1760. Saal und Ereignis sind festgehalten in einer Vedute Johann Franz Greipels von 1763 (Wien, Oberes Belvedere, Zeremoniensaal). Umgekehrt war es auch üblich, Festsäle als Theater zu benutzen, wofür der Salone dei Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz eines der frühesten Beispiele ist.

6 Vgl. den Beitrag von Jean-Paul Goussier, S. 84 ff.

7 Vgl. die Lithographie nach einer Zeichnung von Louis Sauter von 1872 (Bayreuth, Richard Wagner Museum), Abb. in: Ausstellungskatalog Paradies des Rokoko. Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München 1998, S. 101 (Beitrag Ingo Toussaint), und Kat. Nr. 263 ebenda. Der abgebildete Kronleuchter ist stilistisch dem 19. Jh. zuzuordnen. Der Lithographie zufolge muß er im gemalten Plafond befestigt gewesen sein. Möglicherweise lassen sich die Spuren der Arretierung in der Leinwand noch feststellen. Der Kronleuchter dürfte aber noch im 19. Jahrhundert wieder entfernt worden sein, da er in der Innenansicht von Gustav Bauernfeind nicht zu se-

hen ist (Abb. bei Krückmann wie Anm. 11, S. 87). 1935/36 wurde das schadhafte Deckengemälde abgenommen, gereinigt und in einzelnen Stücken wiederbefestigt. Die Restaurierung wurde vom Restaurator Barfuß (Nürnberg, GNM) durchgeführt. Damals wurde auch der Mittellüster entfernt. Ich danke Frau Susanne Dinkelacker für diese Angaben, die aus der von ihr zusammengestellten »Dokumentation über die klima- und nutzungsbedingten Schäden« des Bayreuther Opernhauses stammen (S. 11).

8 In der Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten des Jahres 1748 von Schönhaar (vgl. Anm. 30) heißt es, daß das Theater mit »viel tausend Lichtern illuminiert« war. Vgl. Schrader (vgl. Anm. 4), S. 31.

9 Aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert haben sich nur sehr wenige bemalte Bühnenvorhänge erhalten. Zeitlich am engsten benachbart ist der Vorhang des Ludwigsburger Schloßtheaters von Johann Baptist Innocenz Colomba (1717-1793) aus dem Jahr 1763. Abb. in: Schloßtheater Ludwigsburg. Zum Abschluß der Restaurierung 1998, S. 52. Der Vorhang des Königlichen Theaters in Parma von Giovanni Battista Borghesi aus dem Jahr 1829 stellt ebenfalls einen Parnaß dar. Auch die erhaltenen Entwürfe zu Theatervorhängen belegen, daß das Parnaßthema hier Favorit war, so z. B. der des Antonio de Bittio für das Stuttgarter Opernhaus, der den Parnaß, Hippokrene und Pegasus zeigt, sowie einen Dichter, der zu Apollo geführt wird. Vgl. Johannes Zahlten, »Ein Saal von Apollo die Musique zu probiren« im Stuttgarter Neuen Schloß. In: Ausstellungskatalog »Barock in Baden-Württemberg«, 1981, S. 117, Abb. 10. Der Vorhang des Mannheimer Schloßtheaters, der Minerva als Beschützerin der Künste darstellte, war 1772 von Franz Anton von Leydensdorff gemalt worden. Auch Heinrich Friedrich Füger fertigte später in Wien Theatervorhänge an. Eine kunsthistorische Bearbeitung der bemalten Bühnenvorhänge liegt m. W. bisher nicht vor.

10 Alle Figuren sind 1936 restauriert worden. Apollo und die Muse mit den Zimbeln wurden durch Kopien ersetzt. Die Originale befinden sich jetzt im Vestibül des Opernhauses.

11 Die wie das ganze Theater nach dem Entwurf von Joseph Saint-Pierre ausgeführte Fassade weicht von einem von Galli Bibiena unterbreiteten Vorschlag für den Außenbau stark ab. In Galli Bibienas Entwurf war kein Statuenprogramm

- vorgesehen. Vgl. Peter Krückmann, *Paradies des Rokoko. Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, München 1998, S. 70f.
- 12 Von links nach rechts folgen auf Minerva (mit Palladium als Schild und Helm) Polyhymnia als Muse der Rhetorik mit einem wehenden Papier in der Hand, von dem sie offenbar abliest, eine Muse mit Buch und Lyra, dann Thalia (mit komischer Theatermaske), Melpomene (mit Schwert), eine Tänzerin ohne Attribute, wohl Terpsichore und schließlich eine Muse mit Zimbeln.
 - 13 Vgl. Schrader (wie Anm. 4), S. 18. Der Vorhang, dessen Autor bzw. Entwerfer nicht dokumentiert ist, wurde von Napoleon nach Wien verschenkt, wo er im 19. Jahrhundert verbrannt ist (freundliche Mitteilung Dr. Peter Krückmann).
 - 14 Vgl. Helmut Börsch Supan, *Der Maler Antoine Pesne. Franzose und Preuße*, Friedberg 1986, S. 22, Abb. 71.
 - 15 Wilhelmine bat ihren Bruder Friedrich II. 1743 um die Übersendung des Plans, vgl. Krückmann (wie Anm. 11), S. 69.
 - 16 In der älteren Literatur wurde diese Beziehung auf die Bühne mit Befremden konstatiert, da man es auf die Schauspieler und nicht auf das Bühnengeschehen bezog, vgl. Krückmann (wie Anm. 11), S. 80.
 - 17 Vgl. Zahlten (wie Anm. 9), S. 121.
 - 18 Peter Krückmann erklärt die Ausrichtung des Bildes auf die Bühne aus der Beziehung des Theaters zum höfischen Zeremoniell (wie Anm. 11, S. 80). Gerade hierbei ist aber zu bedenken, daß die Bühne auch Schauplatz von höfischen Banketten war. Für Anlässe dieser Art erscheint es durchaus logisch, daß sich Apollo der auf der Bühne tafelnden Gesellschaft zuwandte.
 - 19 Eine möglicherweise beabsichtigte Nebenwirkung dieser die Form des Deckenspiegels verändernden perspektischen Verzerrung ist die Streckung des Ganzen. Die Decke gibt auf diese Weise dem Raum die Illusion einer größeren Längenausdehnung.
 - 20 Vgl. Eine preußische Königstochter. *Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs* in den *Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth*, übers. von Annette Kolb (1910¹) Frankfurt am Main 1990, S. 472.
 - 21 Vgl. Krückmann (wie Anm. 11), S. 78.
 - 22 Das Aussehen des im Erdgeschoß es Palazzo Riario in Rom befindlichen Musenzimmers ist in einer Zeichnung überliefert (Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. 1045/1960, fol. 10). Sechzehn Säulen aus numidischem Marmor gliederten die Wände, die mit Landschaftsausblicken bemalt waren. Zwischen den Säulen standen die damals sehr berühmten antiken Statuen der Musen, die sich heute im Madrider Prado befinden. Ein moderner Apollo von Francesco Nocchieri ergänzte den plastischen Schmuck des Zimmers, das im Sommer als Audienzsaal diente. Der Thron der Königin Christine stand gegenüber der Apollo-Statue, was als ein deutlicher Hinweis auf die allegorische Absicht zu verstehen ist. Vgl. Ausstellungskatalog *Christine von Schweden*, Stockholm 1966, Nr. 741, Abb. 62. Wie berühmt das Musenzimmer der Königin Christine war, erhellt die Tatsache, daß es noch in Hederichs *Lexikon mythologicum* von 1724 (hier Anm. 33) erwähnt wird.
 - 23 Der plastische Schmuck des später zerstörten Portals war um 1718 von Elias Röntz geschaffen worden, vgl. Karl Sitzmann, *Elias Röntz*, Thieme-Becker *Künstlerlexikon* Bd. 27, 1933, S. 557. Er wird von Wilhelmine auch in ihren *Memoiren* erwähnt (vgl. hier Anm. 20, S. 468).
 - 24 1765 von Ferdinand Dietz für den Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim geschaffen.
 - 25 Dies wird etwa auch an der für das Jahr 1760 überlieferten Ausführung der Oper *L'Olimpiade* in Stuttgart deutlich, deren Anlaß der Geburtstag des Herzogs Carl Eugen war. Als Prolog diente der Auftritt der von der Muse Kalliope begleiteten Götter Apollo und Merkur, die die Verdienste des Fürsten priesen. Vgl. Zahlten (wie Anm. 9), S. 121.
 - 26 Der 1704 von Matthäus Therwesten gemalte Plafond wurde 1945 zerstört. Eine Abbildung des Deckenbildes in dem Beitrag von Lieselotte Wiesinger in: *Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Therwesten. Zwei niederländische Künstler am Hofe Friedrichs I. und Sophie Charlottes*, bearbeitet von Renate L. Colella, *Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg*, 1995, S. 75.
 - 27 Ein solcher Anwendungsbereich, der auf Umwegen auch etwas mit dem Theater zu tun hat, war etwa die Fächermalerei. Ein aufwendig bemalter Fächer aus einer Dresdner Manufaktur

Abb. 8. Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus, Supraporte über der linken Trompeterloge, Wilhelm Ernst Wunder, Venus mit dem schlafenden Amor



Abb. 9. Bayreuth, Markgräfliches Opernhaus, eines von drei Rahmenmedaillons des Plafonds im Zuschauerraum, unbekannter Maler aus dem Umkreis des Bayreuther Hofes, Diana mit ihren Nymphen, 1748



- tur (München, BNM, Inv. Nr. R 6084, 1730-1740) stellt Apollo und die neun Musen dar, die in einer Landschaft lagern. Die Darstellung geht auf französische Vorlagen zurück. Vgl. die Abbildung im Ausstellungskatalog: Fächer. Kunst und Mode aus fünf Jahrhunderten, München 1987, S. 65.
- 28 Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist das Figurenprogramm von Schinkels Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, das sich ebenfalls auf Apollo und die Musen bezieht. Deutlich wird dies etwa daran, daß die aus dem Hufschlag des Pegasus entspringende Quelle Hippokrene direkt aus dem Giebel der Rückfassade entspringt. Damit wird das Theater zum Helikon, d. h. zum Musenberg bzw. zum Museentempel und zum Sitz der Herrschaft Apollos. Vgl. dazu: Alfred Hoffmann, Das Schauspielhaus in Berlin, Berlin 1984.
- 29 Der Parnaß in der ‚Stanza della Segnatura‘ des Vatikan war eines der maßgeblichen Vorbilder für die spätere Parnaßikonographie.
- 30 Wilhelm Friedrich Schönhaar, Ausführliche Beschreibung Des zu Bayreuth im September 1748 vorgegangenen Hochfürstlichen Beylagers und derer zu anfang des Octobers darauf ... erfolgten Hochfürstlichen Heimführungs Festivitaeten, Stuttgart 1749, vgl. Ausstellungskatalog Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München 1998, S. 164.
- 31 Karl Sitzmann, Der Maler des Musenbergs im Bayreuther Opernhaus, in: ‚Schönere Heimat‘ 44, 1955, S. 11. Vgl. Schrader (wie Anm. 4), S. 31.
- 32 Krückmann (wie Anm. 11), S. 82 deutet die Betonung des Namens Sophia als Allusion auf die Weisheit, die hier mit der allegorischen Konnotation des Namens Friedrich (bzw. der Friedensreiche) in Beziehung gesetzt wird.
- 33 Der Pegasus, der nach unterschiedlicher mythologischer Überlieferung entweder von Neptun mit Medusa gezeugt wurde oder dem Blute der von Perseus getöteten Medusa entwuchs, war Begleiter des Perseus und Wagentier der Aurora. Vgl. zu den verschiedenen Legenden das bekannteste mythologische Lexikon des 18. Jahrhunderts für den deutschen Sprachraum: Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon (1724¹), Leipzig 1770, Sp. 1669-1675 (Nachdruck Darmstadt 1996).
- 34 Hederich (wie Anm. 33), Sp. 1275.
- 35 (Vincenzo Cartari), *Imagini delli dei de gl'Antichi di Vincenzo Cartari*, Venedig 1648, S. 29-30.
- 36 (Cesare Ripa), *Iconologia ovvero descrizione di diversi imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione trovate e dichiarate da Cesare Ripa*, Rom 1603, S. 346-351.
- 37 Diese Ungenauigkeit war wohl der Grund für die z. T. falschen Benennungen der im Bild sichtbaren Figuren durch Sitzmann (wie Anm. 31), S. 11. Er bezeichnete die geflügelte Fama über Pegasus als Terpsichore.
- 38 Die Verknüpfung der neun Töchter des Zeus und der Mnemosyne mit bestimmten Künsten und Wissenschaften geht auf Vergil zurück. Klio (Buch) verbindet sich danach mit der Geschichte und mit dem Ruhm, Melpomene (tragische Maske und Schwert oder Keule) mit der Tragödie, Thalia (komische Maske) mit der Komödie, Euterpe (Blasinstrumente) mit der Dialektik, Terpsichore (Zither) mit dem Tanz, Erato (Leier) mit der Liebesdichtung, Kalliope (Buch) mit der heroischen Dichtung und mit den berühmten Männern, Urania (Himmelsglobus) mit der Astrologie, Polyhymnia (mit Buchrolle oder attributlos) mit der Rhetorik. Vgl. Vincenzo Cartari (wie Anm. 35), S. 29 ff.
- 39 Möglicherweise Klio, die mit dem Ruhm assoziiert wird. Von Sitzmann und Schrader als Kalliope bezeichnet.
- 40 Möglicherweise Melpomene als Muse der tragischen Dichtung, s. hier Anm. 38.
- 41 Wohl Erato, die Muse der kleinen Lyrik, die mit einer Leier dargestellt wird, s. hier Anm. 38.
- 42 Entweder Klio als Muse der Geschichte oder Kalliope als Muse der heroischen Dichtung, s. hier Anm. 38.
- 43 Einem namentlich nicht feststellbaren Diskussionsbeitrag während der Tagung in Bayreuth verdanke ich den wertvollen Hinweis, daß es sich bei den beiden Attributen Zirkel und Säule um Freimaurersymbole handelt. Angesichts der Bedeutung, die die Freimaurerei gerade am Bayreuther Hof besaß, sprechen diese Attribute dafür, daß das Deckenbild eine zweite, bisher nicht entschlüsselbare Bedeutungsebene besitzt. Vgl. zur Thematik der Freimaurer in Bayreuth: Rudolf Trabold, Adler und Mops. Bemerkungen zum Ordens- und Logenwesen im Bayreuth des 18. Jahrhunderts, in: Ausstellungskatalog Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München 1998, S. 30-43.
- 44 Sitzmann (wie Anm. 31), S. 11 und Schrader (wie Anm. 4), S. 25-26.
- 45 Die von Johann Gabriel Rantz geschnitzten Figuren des Zuschauerraumes stellen Personifikationen von Tugenden (Justitia, Prudentia, Majestas, Misericordia) und geflügelte Ruhmesgenien dar, vgl. Krückmann (wie Anm. 11), S. 77-78.
- 46 Vgl. Edith Schmidmaier-Kathke, Göttliche Verwandlungen. Darstellungen aus Ovids ‚Metamorphosen‘ in Bayreuth, in: Ausstellungskatalog Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München 1998, S. 70-76.
- 47 Eine Vorstellung vom ikonographischen Repertoire der Galli Bibiena vermittelt eine Zeichnung in Lissabon, auf deren verso sich der ikonographische Kommentar für die Darstellung der 24 Horen findet. Vgl. ‚Meravigliose scene‘ (wie Anm. 2), S. 150-151.
- 48 Vgl. Schrader (wie Anm. 4), S. 25, 49.
- 49 Zu den architektonischen und funktionalen Beziehungen zwischen dem Bayreuther Theater und Wien ausführlich Schrader (wie Anm. 4), S. 47-49.
- 50 Es ist bekannt, daß die Decke des Stuttgarter Theaters nicht mit einem ‚Himmel‘ bemalt war, sondern in Felder eingeteilt war. Das 1749 von Galli Bibiena für den sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian errichtete kleine Opernhaus in Dresden hatte einen ‚soffitto de Teatro‘. Einer der Entwürfe für dieses Theater zeigt ein von einer Balustrade gerahmtes Deckenbild. Vgl. Schrader (wie Anm. 4), S. 58.
- 51 Der Frage ist bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden, vgl. auch hier Anm. 2.
- 52 Vgl. dazu die Angaben in Naglers Künstlerlexikon, Linz 1835-1852, Bd. XI, S. 93 und Karl Sitzmann, Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken. Schriften für Heimatforschung und Kulturpflege in Ostfranken, Bd. 12., Kulmbach 1957, S. 367-368. Müller (1719 – gestorben vor 1789) wurde 1773 für einen längeren Aufenthalt im Ausland beurlaubt. Vermutlich ging er nach St. Petersburg. So weit feststellbar, liegen bisher keine spezifischen Studien über diesen Maler vor.
- 53 Sitzmann (wie Anm. 31), S. 11. Der Standort des Schriftstückes ist dort nicht angegeben. Der mittlere Deckenspiegel wurde ursprünglich von Medaillons gerahmt, die in die stuckierte Decke eingelassen sind. Diese Medaillons wurden anlässlich einer Restaurierung im Jahre 1968 übermalt (freundliche Mitteilung von Herrn Thomas Dorn, Bayreuth).
- 54 August Gebeßler, Stadt und Landkreis Bayeuth, München 1959, S. 50. Vgl. auch Luisa Hager und Albrecht Miller, Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Amtlicher Führer, Bayerische Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen, München 1972, S. 19. Lorenz Seelig, Friedrich und Wilhelmine. Die Kunst am Bayreuther Hof, München 1982, S. 53. Im Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler (Bayern I: Franken, bearb. von Tilman Breuer u. a., Berlin-München 1979, S. 156) wird für die Bemalung nur die Zuschreibung an Wunder erwähnt.
- 55 Vgl. Harald Marx, Giovanni Battista Grone (1682-1748). Sein Schaffen in Sachsen und die Gemälde in der Kuppel der Dresdener Frauenkirche, in: Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau, Bd. 2, Weimar 1996, S. 115-136, besonders S. 118-119.
- 56 Das Sujet dieses Plafonds ist nicht überliefert, vgl. Benjamin Gottfried Weinart, Topographische Geschichte der Stadt Dresden, Dresden 1777, S. 303/304.
- 57 Vgl. Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs (1728-1779). Band 1: Das malerische und zeichnerische Werk, München 1999, Kat. Nr. 69, S. 114.

- 58 Benjamin Gottfried Weinart, *Topographische Geschichte der Stadt Dresden*, Dresden 1777, S. 69.
- 59 Die Beschreibung des Bildes bei Weinart (wie Anm. 52) paßt auf die Komposition, die der gestochene Querschnitt der Kirche zeigt, der 1740 nach Chiaveris Entwurf angefertigt wurde. Vgl. Eberhard Hempel, Gaetano Chiaveri. Der Architekt der Katholischen Hofkirche zu Dresden, Dresden 1955, Abb. 15, S. 39. Der Stich zeigt für das Altarbild eine identische Komposition wie die Zeichnung von Sebastian Wetzel von 1747. Zur geplanten Ausstattung der katholischen Hofkirche in Dresden ist eine Studie von Dr. Wiebke Fastenrath Vinattieri in Arbeit.
- 60 Bereits 1752 sollte Müller für die St. Nikolaikirche in Freiberg/Sachsen eine Himmelfahrt Christi malen, die dann aber von Chr. W. E. Dietrich ausgeführt wurde. Vgl. Alfred Gottfried, Johann Christian Simon und Johann Gottlieb Ohndorf. Zwei Freiburger Barockbaumeister, Bonn 1989, Anm. 46 (freundlicher Hinweis von Dr. Wiebke Fastenrath Vinattieri).
- 61 Es ist offensichtlich, daß die figürlichen Teile der Zeichnung von einer anderen Hand ausgeführt sind als die architektonischen Teile. Hempels versuchte Zuschreibung an Müller gründete sich auf die durch das Interimsbild belegte Zusammenarbeit Müllers mit Wetzel. Allerdings ist auch zu erwähnen, daß der 1741 zum sächsischen Hofmaler ernannte Böhme Anton Kern seitens des Kurfürsten ursprünglich für die Ausmalung der Hofkirche ausersehen war. Durch seinen unerwarteten und vorzeitigen Tod am 8. Juni 1747 wurden diese Pläne zunichte gemacht. Kerns Autorschaft scheidet jedoch aus stilistischen Gründen für den erwähnten Entwurf zum Deckenspiegel aus.
- 62 Wetzel, der ab 1748 den Architekten Chiaveri bei der Bauleitung der Hofkirche vertrat und der seit ca. 1745 sein »Kondukteur« gewesen war, hielt sich 1753/4 in Rom auf, wohin 1748 auch Chiaveri zurückgekehrt war. 1755 wurde er in den sächsischen Hofdienst übernommen und führte in der Folgezeit hauptsächlich Bühnenedwürfe aus, so 1768 für die Oper »La Clemenza di Tito«.
- 63 Dresden, Institut für Denkmalpflege, Plansammlung 11/133, 87,5 x 59,5 cm. Hempel Chiaveri, S. 252, Kat. Nr. 9 der Zeichnungen, Abb. 70. Bez.: (Ga)etano Chiaverij (in)vendato/ Sebastian Wetzel deliniavit 1747.
- 64 Giuseppe Galli Bibiena war mit der Organisation und Festausstattung der sächsisch-bayerischen Doppelhochzeit betraut, die im Juni 1747 in Dresden begangen wurde (Kurprinz Friedrich Christian mit Maria Antonia von Bayern und Max III. Joseph mit Maria Anna von Sachsen). Im Januar 1748 trat er dann offiziell in kursächsische Dienste, vgl. Franz Hadamowsky, Die Familie Galli-Bibierna in Wien. Leben und Werk für das Theater, Wien 1962, S. 23. Da er bereits seit 1745 mit dem Bayreuther Opernhaus befaßt war und auch die Vorbereitung der Dekorationen in Dresden wohl einige Zeit in Anspruch nahm, dürfte der Künstler in diesen Jahren mehrfach zwischen Dresden und Bayreuth hin- und hergereist sein.
- 65 Es handelt sich um mehrere Decken im ehemaligen Stadtpalais des Prinzen Johann Georg (später Zinzendorfpalais) sowie um die Decken der Annenkirche und des Josephinenstifts. Vgl. Cornelius Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen, Heft 21-23, Dresden 1903, S. 180, 552.
- 66 Die Fotos befinden sich in Dresden, Landesamt für Denkmalpflege. Für die Hilfe bei den Recherchen zu Müllers Werken in Dresden danke ich Frau Dr. Wiebke Fastenrath Vinattieri.
- 67 »Den ganzen Innenraum überdeckt ein grosses Feskogemälde, das sowohl die flache Decke als die grosse Hohlkehle umfasst. Es ist dargestellt eine grossartige korinthische Architektur mit Bogenhallen über den Mittelmotiven in der Art der Deckenperspektiven Pozzo's. An der Altarseite führen in dieser Treppen zu einer erhöhten Bühne. Auf dieser steht ein Hohepriester, der die Vermählung des hl. Joseph und der Maria vollzieht. Um sie Ministrierende. In den seitlichen Mittelhallen vornehme Zuschauer, auf der Rückseite die vier Evangelisten. Ein Engel bringt Johannes eine Rolle mit griechischer Inschrift. Über dem Brautpaar schweben zwei Engel mit Kranz und Palme, weiterhin heilige Gestalten, wohl St. Anna, David u. a. Höher hinauf von fliegenden Engeln umgeben eine Glorie mit der hebräischen Inschrift. Jehovah. Das Werk ist kräftig in der Farbe, klar und vornehm behandelt. Als Künstler wird der Hoftheatermaler Müller genannt. Gemeint ist wohl der 1719 in Dresden geborene Johann Benjamin Müller, der nach diesem Bilde ein nicht zu unterschätzender Nachahmer Tiepolos von großer künstlerischer Gewandtheit ist.« (C. Gurlitt, in: Bau- und Kunstdenkmäler. Königreich Sachsen, Heft 21-23, Dresden 1903, S. 289)
- 68 Vgl. Friedrich H. Hofmann, Bayreuth und seine Kunstdenkmale, München 1902, S. 92-93. Damals wurde auch diese malerische Dekoration noch dem Hofmaler Wunder zugeschrieben. Die das mittlere Deckenbild ehemals rahmenden Grisaillebilder stammten ebenfalls von Müller. Sie wurden im Zuge einer 1968 durchgeführten Restaurierung der Spitalkirche leider übertüncht. Der ursprüngliche Zustand ist durch eine Postkarte dokumentiert (Oberfränkischer Ansichtskartenverlag Bayreuth W1/9002).
- 69 Der venezianische Maler Stefano Torelli, der 1740 im Alten Schloß Eremitage in Bayreuth tätig war, war seit 1738 in Dresden als Hofmaler angestellt. Bereits lange vor der Tätigkeit der Galli Bibiena im mitteldeutschen Raum gab es Kontakte zwischen Dresden und Bayreuth. Es sei an Elias Rantz (1649-1732) erinnert, der zeitweise in Dresden tätig war, bevor er sich um 1680 in Bayreuth niederließ. Gefördert wurden die Kontakte zwischen Dresden und Bayreuth wohl auch durch die verwandtschaftlichen Beziehungen der beiden Höfe. Der Markgraf Georg Wilhelm (1712-1726) war ein Schwager Augustus des Starken.
- 70 Über Wunders Bayreuther Schaffen: Hellmut J. Gebauer, Hofkommisarius, Inspector der hochfürstlichen Malereyen und Cabinettmahler Wilhelm Ernst Wunder, in: Archiv für Geschichte von Oberfranken, Bd. 76, 1996, S. 275-316.
- 71 Zu den ikonographischen Aspekten dieser Darstellungen vgl. Schmidmaier-Kathke, hier Anm. 46.
- 72 S. auch Gebauer wie Anm. 70, S. 280. Wunder hat lt. Gebauer (S. 284) nach 1753 auch Kulissen für das Opernhaus gemalt. Abbildungen der Deckenbilder im Alten Schloß Eremitage bei Krückmann, wie Anm. 11, S. 38 und 39.
- 73 Der als eine Dedikation des Künstlers an das markgräfliche Paar formulierte Text lautet: PRO FEDERICO ET SOPHIA/ IOSEPHUS GALLUS BIBIENA FECIT/ ANO DOMI MDCCXLVIII.
- 74 Klaus Merten, Der Bayreuther Hofarchitekt Joseph Saint-Pierre, in: Archiv für Geschichte von Oberfranken, Bd. 38. Bayreuth 1958, S. 52.
- 75 Es gibt allerdings auch Ausnahmen davon, und zwar vor allem, wenn es sich nicht um szenographische Entwürfe handelt. So zeigt einer der Lissaboner Entwürfe einen sorgfältig in Feder ausgeführten Entwurf für einen Altar mit einer Todesallegorie, vgl. »Meravigliose scene«, wie Anm. 2, Abb. S. 163.
- 76 Eine Vorstellung von der Kompositionsweise der figürlichen Ensembles von Giuseppe Galli Bibiena vermittelt die Darstellung der »Reggia di Giove«, die Galli Bibiena 1738 für die Auführung einer »Festa teatrale con musica« ausführte, die den Titel »Il Parnaso accusato e difeso« trug, vgl. Franz Hadamowsky, Die Familie Galli-Bibierna in Wien, Wien 1962, S. 35, Nr. 86.
- 77 Für die Stukkateure liegt eine solche Untersuchung vor: Wolfgang Jahn, Stukkaturen des Rokoko. Bayreuther Hofkünstler in markgräflichen Schlössern und in Würzburg, Eichstätt, Ansbach, Ottobeuren, Sigmaringen 1990.