

Ignaz Pleyels *Die Fee Urgele* und die Gestaltung eines performativen Gesamtkonzepts im Marionettentheater von Schloss Eszterháza

Adrian Kuhl

Als 1772 ein Gebäude im Garten von Schloss Eszterháza zu einem Marionettentheater umgebaut wurde¹, entstand ein Spielort, der nach Ansicht von Zeitgenossen seines gleichen suchte. Staunend befand man, dass das prominent gegenüber dem Opernhaus gelegene Theater „viel größer und bequemer, als die mehresten Provinzialtheater“² sei. Man rühmte die außergewöhnliche „Pracht und [die] überaus künstlich gemachten und sehr kostbar gekleideten Puppen“³, die hervorragende Bühnentechnik, die nicht weniger als 36 Verwandlungen ermöglichte⁴, sowie die aufführungspraktische Qualität der beteiligten Akteure.⁵ Vor allem aber fand die aus der Gestaltung des Vorgängerbaus übernommene Anlage als reich dekoriertes Grottenaal wiederholte Erwähnung und detaillierte Beschreibung.⁶ Der ohne Logen und Galerie

¹ Klaus M. Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza zur Zeit Joseph Haydns und sein Begründer Karl Michael von Pauerspach. Ein Beitrag zur Theater- und Musikgeschichte*, Wien 2016 (Eisenstädter Haydn-Berichte 9), S. 93.

² John Moore, *Abriß des gesellschaftlichen Lebens und der Sitten in Frankreich, der Schweiz und Deutschland. In Briefen entworfen von [...]*, Leipzig 1779, S. 364, zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 95.

³ Johann Friedel, *Fünfundzwanzig Briefe aus Wien verschiedenen Inhalts an seinen Freund in Berlin*, zweite Auflage, Leipzig und Berlin (d.i. Preßburg) 1784, S. 464, zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 94.

⁴ Johann Matthias Korabinsky, *Almanach von Ungarn auf das Jahr 1778*, Wien und Preßburg 1778, S. 305, zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 99.

⁵ Johann Caspar Riebeck, *Briefe eines Reisenden Franzosen über Deutschland. An seinen Bruder in Paris, übersetzt von K.R.*, Zürich 1783, Bd. I, S. 495f., zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 100f.

⁶ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 64; eine Zusammenstellung von verschiedenen Beschreibungen des Theaters ebd. S. 92–109; bei den Beschreibungen des Grottenaals ist sicher auch die bis ins 18. Jahrhundert herrschende Etikette zu berücksichtigen, dass Grottenarchitektur als zu würdigende Objekte eines Schlosses galten und eine Nichterwähnung einem Affront gleichgekommen wäre; Urte Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse. Grotten und ihre Wahrnehmung (1770–1840)“, in: *Felsengärten, Gartengrotten, Kunstberge. Motive*

großzügig angelegte Raum⁷ war an „alle[n] Wände[n], Nischen, und Oeffnungen, mit verschiedenen Stufen, Steinen, Muscheln, und Schnecken“⁸ in verschiedenen Farben belegt sowie auf Ruinen- und „Felsenart grün gemalt“.⁹ Das aufgebrachte Muschelwerk hatte man mit glitzerndem Staub¹⁰ überzogen, der das Licht der zahlreichen Lüster reflektierte¹¹ und dem Raum „einen sehr seltsamen, und auffallenden Anblick“¹² verlieh. Verschiedene kleine Springbrunnen ergänzten, wie typisch für die Grottenarchitektur¹³, die Raumausstattung und erfüllten den Saal mit einem angenehmen Plätschern.¹⁴ – „Ein Theater, vielleicht das einzige in seiner Art“, wie 1784 Karl Gottlieb von Windisch die allgemeine Bewunderung in seiner *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern* (sic) zusammenfasste.¹⁵

Das Staunen über das Theater dürfte aber nicht allein der herausragenden künstlerischen Qualität und der ausstatteischen Pracht gegolten haben. Vielmehr ist zu vermuten, dass die Marionettenaufführungen in Eszterháza auch eine außergewöhnliche performative Wirkung entfaltet haben, die aus dem Zusammenspiel des als Sala terrena angelegten Theaterraumes, der aufgeführten Stücke und der besonderen Medialität von Figurentheater resultierte.¹⁶ Diesem Zusammenwirken soll im Folgenden näher nachgegangen

der Natur in Architektur und Garten, hrsg. von Uta Hassler, München 2014, S. 178–199, hier S. 182f.

⁷ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterházy*, S. 85f.

⁸ Karl Gottlieb von Windisch, *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern*, Preßburg 1784, S. 38f.; zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterházy*, S. 102.

⁹ Johann Bernoulli, *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntnis dienender Nachrichten*, IX. Bd., Berlin und Leipzig 1783, S. 270, zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterházy*, S. 92.

¹⁰ *Relation des Fêtes données à Sa Majesté l'Imperatrice par S. A. Mgr le Prince d'Esterhazy Dan son Château d'Esterhazy Le 1^{er} & 2^e 7^{bre} 1773*, Wien 1773, S. IXff., zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterházy*, S. 96.

¹¹ Ebd.; auch Mátyás Horányi, *The Magnificence of Eszterháza*, London, Budapest 1962, S. 88.

¹² Windisch, *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy*, S. 38f., in Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterházy*, S. 102.

¹³ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 179.

¹⁴ *Relation des Fêtes*, in: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterházy*, S. 96f.

¹⁵ Windisch, *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy*, S. 38f., zit. nach: Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterházy*, S. 103.

¹⁶ Zur Bedeutung des Theaterraumes für Atmosphäre und theatrale Wirkung einer Aufführung vgl. Jens Roselt, „Wo die Gefühle wohnen – Zur Performativität

werden. Anhand eines Stückes, das unmittelbar für die Aufführung auf dem Marionettentheater in Eszterháza entstanden ist, soll nach einem kurzen Überblick über die Entstehung und Funktion des Marionettentheaters in Eszterháza zunächst exemplarisch der Anspruch an Bühnenausstattung und musikalische Anlage des aufgeführten Repertoires aufgezeigt werden, bevor in einem weiteren Schritt untersucht werden soll, inwieweit Aufführungsort, Stückkonzeption und Puppentheater in der Sommerresidenz im Sinne eines performativen Gesamtkonzepts aufeinander bezogen wurden.

Stellen heute zwar Joseph Haydns Marionettenoperen das wohl bekannteste Repertoire des Theaters dar, so bietet sich aufgrund der Überlieferung Ignaz Pleyels Marionettensingspiel *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt* für die Untersuchung an. Anders als bei Haydns nur partiell überlieferten Marionettenoperen¹⁷ ist von diesem Stück sowohl das Libretto als auch die vollständige Partitur erhalten, sodass die Betrachtung der Stückkonzeption nicht durch eine unvollständige Quellenlage erschwert wird.

Entstehung des Marionettentheaters

Die Komposition von Pleyels Oper fällt mit dem Jahr 1776 in eine Zeit, die für die Theaterkultur in Eszterháza einen markanten Punkt bildete. Bis zur Mitte der 1770er Jahre hatte es in der Sommerresidenz nur vereinzelte Opernaufführungen gegeben, bevor ab 1776 im großen Opernhaus ein regelmäßiger Spielbetrieb aufgenommen wurde.¹⁸ Vergleichbares gilt auch für die Pflege von musikalischem Marionettentheater. Hier gab es zwar durch das

von Räumen“, in: *Theorie/TheaterPraxis*, hrsg. von Hajo Kurzenberger und Annermarie Matzke, Berlin 2004 (Theater der Zeit: Recherchen 17), S. 66–76, hier bes. S. 67f., 75; Sabine Schouten, „Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse“, in: ebd., S. 56–65, hier bes. S. 57, 59; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, ¹¹2019, S. 187–190, 200.

¹⁷ Haydns Marionettenoperen müssen größtenteils als verschollen gelten. Überliefert sind zwar fast alle Libretti, doch hat sich die Musik nur ausschnittsweise erhalten. Zur Überlieferung siehe u.a. Günter Thomas, „Haydns deutsche Singspiele“, in: *Haydn-Studien* VI (1986), S. 1–63; H. C. Robbins Landon, „Haydn’s marionette operas and the repertoire of the marionette theatre at Esterháza castle, in: *Haydn Yearbook* 1 (1962), S. 111–197.

¹⁸ Fabian Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, in: *Das Haydn-Lexikon*, hrsg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 492–495, hier S. 492; Landon, „Haydn’s marionette operas“, S. 116; Horányi, *The Magnificence of Eszterháza*, S. 62, 103.

Engagement fahrender Truppen bereits seit den 1760er Jahren im Umkreis der Familie Esterházy immer wieder Figurentheateraufführungen, wenn auch nicht unbedingt musikalische¹⁹, doch intensivierte sich die Pflege erst ab Beginn der 1770er Jahre.²⁰ Dies resultierte aus dem Wirken Joseph Karl Pauerspachs für den Hof in Eszterháza.²¹ Pauspach, eigentlich Sekretär bei den niederösterreichischen Landrechten, betätigte sich intensiv als Puppenspieler und Librettist²² und kam vermutlich über die mit Haydn bekannte Familie Kees und den mit dem Kapellmeister bekannten Pfarrer Gottlieb Schiechl in Kontakt mit dem Hof in Eszterháza.²³ Im Sommer 1772 wurde unter großem Arbeitsaufwand, wohl anlässlich eines Besuchs des französischen Botschafters Prince Louis de Rohan-Guéméne, Pauspachs ausgefeiltes Marionettentheater von Brunn nach Eszterháza transportiert und im dortigen Lusthaus im Garten aufgebaut.²⁴ Die Aufführungen müssen einen großen Eindruck gemacht haben, da Fürst Nikolaus I. anschließend das kostbare Marionettentheater Pauspachs nebst Maschinerie, Dekorationen, Puppen und 500 Textbüchern am 23. Juli 1772 für 300 Dukaten (1.250 Gulden) ankaufte und Pauspach verpflichtete, es weiterhin zu bespielen.²⁵

Installiert wurde es nun mit größeren Umbauarbeiten im besagten Grottenaal.²⁶ Anlass dafür war der Besuch Kaiserin Maria Theresias, die mit Familie und Hofstaat am 2. September 1773 in Eszterháza zu Gast war. Sie zeigte sich begeistert von der aufgeführten Puppenoper – Joseph Haydns *Philemon und Baucis* mit dem Vorspiel *Der Götterrath* – und legte damit wohl den Grundstein für die regelmäßige Pflege von Marionettentheater in Eszterháza.²⁷ Fanden in der Folge zunächst nur sporadisch weitere Aufführungen

¹⁹ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 38.

²⁰ Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 492f.; Landon, „Haydn’s marionette operas“, S. 116f.

²¹ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 19.

²² Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 493; Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 41; zu Pauspach vgl. ebd., S. 341–640, 363.

²³ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 360f.

²⁴ Ebd., S. 41, 44, 361f.; möglicherweise spielte hier eine Rolle, dass in Paris zu dieser Zeit Marionettenoperen verbreitet waren, vgl. Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 224.

²⁵ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 362.

²⁶ Ebd., S. 46f., 62, 64, 94; Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 492 nennt den 21. Juli.

²⁷ Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 492, Landon, „Haydn’s marionette operas“, S. 115f.; Horányi, *The Magnificence of Eszterháza*, S. 88.

statt, intensivierten sich die Darbietungen 1774 und führten ein Jahr später schließlich zur offiziellen Übertragung der Theaterdirektion an Pauerspach.²⁸ Dieser führte den Spielbetrieb bis zu seinem Weggang aus Eszterháza im Januar 1778 zu seinem Höhepunkt, bevor die Leitung in der Nachfolge auf den Bibliothekar Philipp Georg Bader überging.²⁹ Nach dem großen Brand 1779, bei dem das Hoftheater vollständig zerstört wurde, fanden im Grottenaal auch die Aufführungen der Hofoper statt³⁰ und der Spielbetrieb der Marionettendarbietungen reduzierte sich drastisch, bevor er mit dem Tod des Fürsten 1790 gänzlich eingestellt und das Marionettentheater neun Jahre später verkauft wurde.³¹

Woher das Interesse des Fürsten für musikalisches Figurentheater kam, ist derzeit nicht bekannt, doch dürfte die im 18. Jahrhundert grundsätzliche Begeisterung für die Miniatur, für die mechanischen und optischen Künste sowie für ihre theatrale Verwendung und Inszenierung zur fürstlichen Faszination beigetragen haben.³² Auch ist zu bedenken, dass Figurentheater anders als im 19. Jahrhundert nicht mit einer künstlerisch-qualitativen Abwertung als kindischer Unterhaltung oder als Theater für Kinder verbunden war und die Aufführung von Opern mit Figuren ohnehin auf eine längere Tradition zurückblicken konnte.³³ Vor allem aber lässt sich in Wien eine intensive Pflege

²⁸ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 353, 363; Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 492f.

²⁹ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 366; Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 493.

³⁰ Horányi, *The Magnificence of Eszterháza*, S. 123.

³¹ Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 493.

³² Ulrike Sümegi, Michael Freismuth, „Austria“, in: *World Encyclopedia of Puppetry Arts* (2011), <https://wepa.unima.org/en/austria/> (Zugriff: 20. Mai 2021); John Mohr Minniear, *Marionette Opera. Its History and Literature*, Diss., North Texas State University 1971, S. 143; Gernot Gruber, „Haydn's Marionettenoper in ihren kulturgeschichtlichen Zusammenhängen“, in: *Haydn-Studien* 2/2 (1969), S. 119–122, hier S. 120; zur Bedeutung der Miniatur im Wien des 18. Jahrhunderts vgl. Heinz E. R. Martin, *Miniaturen des Rokoko, Empire und Biedermeier*, München 1981, S. 10, 103, 108 sowie auch Stefanie K. Werner, *Miniaturen. Große Malerei auf kleiner Fläche*, Braunschweig 2010, S. 6.

³³ Cristina Grazioli, Eleanor Margolies, „Opera“, in: *World Encyclopedia of Puppetry Arts* (2010/2014), <https://wepa.unima.org/en/opera/> (Zugriff: 20. Mai 2021); Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 108; Martin Nedbal, „Live Marionettes and Divas on Strings. Die Zauberflöte's Interactions with Puppet Theater“, in: *The Opera Quarterly* 28/1–2 (2012), S. 20–36, hier S. 24f.; Finscher, *Joseph*

von teils aufwändigem Marionettentheater nachweisen, für dessen vielfältige Formen sich nicht nur die unteren Stände, sondern auch der Wiener Adel und vor allem auch Mitglieder des Kaiserhauses interessierten.³⁴ Durch die politischen Ambitionen Nikolaus I. ist es vorstellbar, dass ihn besonders letzteres darin bestärkt haben könnte, sich im Rahmen seiner Hofkultur ausgerechnet dieser Theaterform zu widmen. Schließlich ließ sich vor diesem Hintergrund die prunkvolle Pflege von Figurentheater in die repräsentationspolitischen Bestrebungen der fürstlichen Sommerresidenz einbinden.³⁵ Dass dies in Eszterháza tatsächlich mit viel Aufwand geschah, zeigt sich nicht nur daran, dass die offiziellen Besuche eines Botschafters und der Kaiserin überhaupt erst zur Einrichtung des Marionettentheaters geführt hatten, sondern auch daran, dass die Pracht des Theaters in verschiedenen Publikationen öffentlichkeitswirksam gerühmt wurde, die Aufführungen für Jedermann unentgeltlich zugänglich waren und die Vorführungen nicht zuletzt mit einem erheblichen finanziellen Aufwand bestritten wurden.³⁶ Das fürstliche Marionettentheater in Eszterháza war also keine unbedeutende adelige Spielerei, sondern nahm innerhalb der höfischen Repräsentationskultur einen besonderen Stellenwert ein. So ist auch zu erklären, dass das auf der Bühne gegebene Repertoire aus heiteren oder sogar komischen Stücken in deutscher Sprache zwar der Unterhaltung der Hofgesellschaft diente, sich aber durch den Anspruch auszeichnete, aufwändig ausgestattetes und vollgültiges Musiktheater zu sein, wie sich exemplarisch an Pleyels *Die Fee Urgele* verdeutlichen lässt.³⁷

Haydn und seine Zeit, S. 224; siehe dazu auch die Beiträge von John McCormick und Reinhard Kapp im vorliegenden Band.

³⁴ Nedbal, „Live Marionettes and Divas on Strings“, S. 24; Hans Richard Purschke, *Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete*, Bochum 1986, S. 69–91; ders.: *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick*, Frankfurt a. M. 1984, S. 139; Minnicar, *Marionette Opera*, S. 142f., 145f.; Gruber, „Haydns Marionettenopern“, S. 120.

³⁵ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 215, 220.

³⁶ Kolb, „Marionettenoper/Marionettentheater“, S. 493.

³⁷ Auch auf dem großen Hoftheater wurden in Eszterháza Opern komischen Genres für die Repräsentation eingesetzt, Siegert, „Haydn und das Musiktheater“, S. 357.

Anspruch an Bühnenausstattung und musikalische Gestaltung

Pleyels *Die Fee Urgele* ist wie viele der anderen Marionettenoperen in Eszterháza eine Opernparodie.³⁸ Sie basiert auf Charles-Simon Favarts gleichnamigem Libretto *La Fée Urgèle, ou ce qui plaît aux dames*, das 1765 ursprünglich Egidio Romoaldo Duni als Opéra comique für eine Aufführung der Comédie Italienne in Fontainebleau vertont hatte.³⁹ Als Libretto verwendete Pleyel allerdings nicht das französische Original, sondern vermutlich die deutsche Übersetzung des Librettos von Johann Heinrich Faber, die durch Pauerspach eingerichtet und an die Begebenheiten in Eszterháza angepasst worden war.⁴⁰ Den für das Marionettentheater in Eszterháza charakteristischen Ausstattungsaufwand lässt schon eine kurze Zusammenfassung der numinosen und moralisierenden Handlung erahnen.⁴¹ Marton und Ritter Lisuart sind verliebt, doch raubt der Ritter dem als Bäuerin verkleideten Mädchen, das ihm eine Treueprobe stellt, einen Kuss, was diese Königin Bertha klagt, die mit ihrem Gefolge auf Falkenjagd ist. Lisuart wird daraufhin vor ein Frauengericht gestellt und kann der Todesstrafe nur entgehen, wenn er sagen kann, wodurch Frauen stets verführt würden. Befragte Bäuerinnen wissen keinen Rat, erst eine Alte verrät ihm die Lösung (Frauen wollten selbst regieren), doch muss Lisuart einen noch zu bestimmenden Lohn entrichten. Er wird freigesprochen, allerdings verlangt die Alte nun seine Hand. Gebunden durch sein

³⁸ So übernimmt Pleyel laut Christine Siegert beispielsweise zahlreiche Melodien aus Egidio Romoaldo Dunis Vertonung, vgl. Christine Siegert, „Haydn und das Musiktheater“, in: *Joseph Haydn (1732–1809)*, hrsg. von Sebastian Urmoneit, Berlin 2009 (Memoria, 11), S. 347–382, hier S. 361f. Zur Bedeutung der Parodie für das Repertoire des Marionettentheaters, aber auch für die bauliche Situierung des Spielorts ebd. S. 361; zur Parodie außerdem Gruber, „Haydns Marionettenoper“, S. 120. Die Bedeutung der Parodie setzt sich auch in der Theaterform fort, in dem die Verwendung von Puppen ohnehin einen oft distanzierenden Charakter besitzt, was nicht zuletzt ganz besonders für Marionettenoperen gilt, vgl. Steve Tillis, *Toward an aesthetics of the puppet. Puppetry as a theatrical art*, New York u.a. 1992 (Contributions in drama and theatre studies, 47), S. 42, 70f.

³⁹ Elisabeth Cook, „La Fée Urgèle“, in: *Grove Music Online* (1992), <https://doi-org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901581> (Zugriff: 14. Mai 2021).

⁴⁰ Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterháza*, S. 264–267, hier bes. 266f. (mit Darlegung des älteren Forschungsstandes zur Autorschaft des Librettos).

⁴¹ Die Angaben zum Stück folgen dem Libretto: *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt eine Marionetten Operette in vier Aufzügen. Nach dem französischen des Herrn Favart. Zu Esterháza, auf der fürstlichen Marionettenbühne. Im Wintermonathe 1776 aufgeführt*, Oedenburg, gedruckt bey Johann Joseph Gieß, o. J.

Versprechen willigt er zur Schadenfreude der Dorfbevölkerung ein, beklagt jedoch sein Schicksal. Erst nachdem die Alte ihn von der Macht wahrer Liebe überzeugt hat, schwört Lisuart Marton ab. Damit hat er die Treueprobe bestanden. Die Strohütte der Alten verwandelt sich unter Donner in den Palast der Fee Urgele – sie war die Alte und Marton.

Für die Darstellung dieser Handlung sind neben den bereits genannten Charakteren noch diverse weitere vorgesehen – beispielsweise Martons Vertraute Robinette, Lisuarts Knappe Pedrillo, die Generaladvokatin bei Gericht, verschiedene Schäfer, der Oberjägermeister, zahlreiche Ensemblecharaktere wie Bäuerinnen, Rätinnen und irrende Ritter sowie Nymphen im Gefolge der Fee Urgele. Da die Rollen anders als bei einer Aufführung mit menschlichen Darstellern nicht doppelt besetzt werden können, sondern die verschiedenen Charaktere in der Regel als eigene Puppen existieren müssen, summieren sich die benötigten Figuren auf allein 15 Einzelpuppen, zu denen noch die Figuren der genannten Ensemblecharaktere hinzukommen.⁴² Bei der Figur des Ritters Lisuart ist bei der Ausstattung zudem noch zu berücksichtigen, dass er zunächst auf einem Pferd und in voller Rüstung erscheint, auf offener Bühne aber laut Libretto auch vom Pferd absteigen können und sich die Rüstung abnehmen lassen muss, was besondere technische Anforderungen an die Gestaltung der Puppe stellt. Neben den zahlreichen Figuren werden in *Die Fee Urgele* aber auch verschiedene Requisiten verlangt: einen auf der Bühne ziehbaren Degen für Lisuart, einen hinter der Bühne abnehmbaren Falken für

⁴² Das Pleyel Museum der Internationalen Ignaz Joseph Pleyel Gesellschaft (IPG) in Rupperthal, Österreich besitzt Figuren zu Pleyels Marionettenoper (für diesen Hinweis danke ich Dörte Schmidt). Nach Auskunft der IPG wurden die Figuren von einer Studierendengruppe der North Texas State University, Houston/TX, unter der Leitung von Cecil Adkins (1932–2015) gebaut. Szenische Aufführungen von *Die Fee Urgele* mit Marionetten fanden unter Adkins Leitung mit dem Collegium Musicum der North Texas State University beim 38th Annual Meeting der American Musicological Society 1972 in Dallas statt (vgl. *AMS Newsletter* II/2 [1972], S. 4 und Christopher Wilkinson, „Report from Dallas. The American Musicological Society Convention, 1972“, in: *Current Musicology* 16 [1973], S. 13–15). Inwieweit die betreffenden Figuren nach Vorlagen oder Beschreibungen der Originalmarionetten angefertigt wurden, ließ sich nicht klären. Die Inventare des Marionettentheaters in Eszterháza aus den Jahren 1782/1783 von Pietro Travaglia geben durch Beschreibungen zu verschiedenen Figuren zwar einen guten Einblick in die Gestaltung der Marionetten in Eszterháza, verzeichnen aber keine Figuren, die explizit Pleyels Oper zugeordnet werden; zur Gestaltung der Figuren in Eszterháza vgl. Pollheimer, *Das Marionettentheater zu Eszterház*, S. 176–198 (mit Abdruck der Inventare auf S. 184–197).

Berthas Jagd, einen Blumenkorb und einen Doppelthron für Urgele und den Ritter. Hinzu kommen außerdem noch fünf Verwandlungen des Bühnenbildes, die sich wie angeführt teilweise unter Donner vollziehen.⁴³ Damit wird ein Ausstattungsaufwand deutlich, wie er auch für eine Hofoper mit menschlichen Darstellern vorstellbar ist.

Auch mit dem Blick auf die Partitur wird der Anspruch deutlich, zwar populäres, aber aufwändiges Musiktheater zu entwerfen. So dürfte die Auführungsdauer des immerhin vieraktigen Stücks vermutlich bei gut zwei Stunden gelegen haben und für die musikalische Ausführung wird ein damals vollgültiges Opernorchester mit Streichern, Fagotten, Oboen, Flöten, Hörnern, Pauke und einer Flauto traverso verlangt.⁴⁴ Weiterhin sind für die insgesamt 27 und teils umfangreichen Musiknummern – Arien, Ensembles, Chöre und ein durchkomponierter Szenenkomplex als ausgedehntes Aktfinale – immerhin vier große und fünf kleinere solistische Gesangsrollen zu besetzen sowie ein vierstimmiger Chor, der nicht durch die Solisten gebildet wird. Musikalisch ist das Stück am Singspiel und der Opéra comique der Zeit ausgerichtet, wodurch es sich auch musikalisch als veritables Musiktheater präsentiert, wie exemplarisch an den Auftrittsarien von Marton, dem Knappen Pedrillo und am durchkomponierten Finale gezeigt werden kann.

Martons erste Musiknummer erklingt direkt zu Beginn des Stücks nach einem kurzen Dialog mit Robinette, in dem die verkleidete Marton der Vertrauten ihre Zuneigung zu Lisuart gesteht. Im Libretto ist ein insgesamt zweistrophiger Text aus neun Versen für Marton vorgesehen, in dem sie ihre Faszination für den Ritter verdeutlicht und die Nichtigkeit von Standesschranken für die wahre Liebe ausführt. Zeigt sich die metrische Anlage etwas unregelmäßig aus drei- bis sechshebigen Jamben, Trochäen und Daktylen zusammengesetzt, so gliedert die Reimstruktur den neunversigen Text in zwei vierversige Strophen mit einem davon abgehobenen Eröffnungsvers.

⁴³ Dies war für das Repertoire des Marionettentheaters vergleichsweise wenig. So sind beispielsweise in Haydns *Die Bestrafte Rachbegierde* und in *Genovevas Vierter Theil* jeweils 15 Verwandlungen vorgesehen; Siegert, „Haydn und das Musiktheater“, S. 362–364; auf den hohen Aufwand weisen auch hin Minnicar, *Marionette Opera*, S. 173 und Landon, „Haydn’s marionette operas“, S. 120.

⁴⁴ Die Angaben zur Musik basieren hier und im Folgenden auf: Ignaz Pleyel, *Die Fee Urgele. Marionetten-Operette* [Autograph], Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn), Mus.Hs.15560/1-4 MUS MAG. Eine Quellenbeschreibung bietet Landon, „Haydn’s marionette operas“, S. 191.

Nein, nein, nein, nein, nein, nein,
 Ich kann nicht widerstehen;
 Ich liebe diesen grossen Held.
 Ach! möcht ich ihn zärtlich sehen!
 Ich gäb ihm meine Hand, weil er mir so sehr gefällt.
 Suche mir nicht die Hofnung zu stören,
 Die mir an dem heutigen Tage lacht,
 Geburt und Reichthum, Macht und Ehren,
 Alles besiegt der Liebe Macht.⁴⁵

Pleyel entwirft dafür eine zweiteilige AB-Arie mit langem Vorspiel und legt die Stimmführung dabei in opéra comique- und singspiel-typischer Weise an: Violine 1 und 2 werden häufig entweder unisono oder parallel geführt, während Viola und Bass meist eine gemeinsame Stimmgruppe bilden. Die vorgeschriebenen Bläser – Oboen und Hörner – dienen entweder der harmonischen Unterstützung oder doppelten im Fall der Oboen die Stimmen der Violinen. Die Gesangsstimme, die immer wieder von der ersten Violine *colla parte* mitgespielt wird, ist liedhaft gehalten und weist bis auf eine größere Verzierung zur Schlussbildung in Takt 129f. lediglich Zweittonverzierungen auf (bspw. T. 50, 74f., 78f.). Dennoch wird der liedhafte Charakter von Pleyel zugunsten einer für das Singspiel der Zeit typischen differenzierten Figurenzeichnung aufgebrochen – die Musik gibt bereits vorab den Hinweis, dass es sich bei Marton nicht um ein einfaches Bauernmädchen handelt, was im Dialog kurze Zeit später bestätigt wird.⁴⁶ Dafür bricht der Ambitus von immerhin eineinhalb Oktaven (d²–g²) mit der für liedhafte Stücke üblichen Oktave und auch verschiedene größere Sprünge in der Gesangsmelodik im A-Teil wollen nicht so recht zum liedhaften Charakter passen (bspw. T. 63–66, 106). Auch die Gestaltung des Beginns ist mehr einer Dramatisierung denn einfacher Liedgestaltung verpflichtet. So durchschreitet die Singstimme in Vierteln über fünf Takte hinweg eine komplette Oktave zur Vertonung des im Text reimorganisatorisch abgesetzten ersten Verses und verleiht der hier vertonten Weigerung Martons, den Reizen des Ritters zu widerstehen, musikalisch besonderen Nachdruck (Abb. 1).

⁴⁵ *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt* (Libretto), S. 4.

⁴⁶ Ebd. S. 5.

43

VI. 1 *p*

VI. 2 *p*

Va. *p*

M. *p*
Nein nein nein nein nein

B. *p*

Abb. 1: Arie der Marton „Nein, nein, nein, nein, nein“, T. 43–47 (nur Streicher und Gesangsstimme), Wiedergabe nach Ignaz Pleyel, *Die Fee Urgele. Marionetten-Operette* [Autograph], Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn), Mus.Hs.15560/1-4 MUS MAG.

In die Auftrittsarie des Knappen Pedrillo integriert Pleyel demgegenüber stilistische Elemente der Opera buffa und ist damit der charakteristischen Gestaltung von komischen Dienerfiguren im Singspiel der späten 1770er Jahre verpflichtet. Der metrisch erneut unregelmäßige Text behandelt Pedrillos Beklagen über die Widrigkeiten des Ritterlebens, das Lisuart aus Sicht des Knappen viel zu positiv sieht.

Stets geht's durch Berg und Thal,
 Dabey ruht man nicht einmal,
 Man irrt, man rennt. man rennt, man irrt,
 Vergeblichen Wundern nachzugehen,
 Und dabey wird
 Bald Hitze, bald Frost beschwerlich auszustehen.

Stets durch Eigensinn
 An des Grabes Rande,
 Dieß ist der Gewinn
 Vom ganzen Ritterstande.

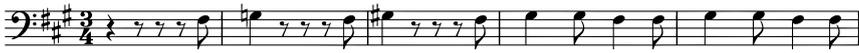
Kömmt ein schönes Kind herspaziert,
 Wird es blos mit dem Handschuh berührt,
 Ohne Brod, ohne Wein, Ehren nachzulaufen,

Kein Bette die Nacht,
 Man wacht,
 Den ganzen Tag ohne Saufen.

Die Liebste ist hin,
 Man wird arm mit Schande;
 Dieß ist der Gewinn
 Vom ganzen Ritterstande.⁴⁷

Pleyel greift in die Textstruktur der Arie ein und entwirft eine ABA'-Form, indem er die ersten vier Verse der ersten Strophe am Ende erneut erklingen lässt (T. 106–Ende). Der Grund dafür liegt in der Herausstellung der gewünschten Buffa-Stilistik. So sieht Pleyel in den A-Teilen bereits eine Wiederholung des dritten Verses sowie einiger Worte von diesem vor – jenem Vers, der vom Irren und Rennen handelt, und es sind gerade die Worte, die Pleyel zusätzlich wiederholen lässt (T. 13–19, 119–122). Musikalisch setzt er dies zudem durch eine kleingliedrige Motivik um, die nur leicht variiert, sequenziert oder wiederholt wird. Dadurch entsteht hier der Eindruck plappernden Deklamierens, wie er für die Buffa typisch ist, und verleiht der Figur die gewünschte komische Zeichnung. Tatsächliches Parlando sieht Pleyel nur wenig später vor und verweist damit dezidiert auf die Buffa (Abb. 2).

13



man rennt man irrt man rennt man irrt man rennt man irrt ver-

18



geb-lich-en Wun-dern nach- zu gehn

22



und da-bey wird bald Hitz bald Frost be-schwer-lich aus- zu -

Abb. 2: Arie des Pedrillo „Stets geht’s durch Berg und Thal“, T. 13–25 (nur Gesangsstimme), Wiedergabe nach Ignaz Pleyel, *Die Fee Urgele. Marionetten-Operette* [Autograph], Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn), Mus.Hs.15560/1-4 MUS MAG.

⁴⁷ *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt* (Libretto), S. 11f.

Die wohl bemerkenswerteste Nummer von *Die Fee Urgele* bietet wohl das Finale des dritten Aktes.⁴⁸ Bei Favart und Duni ist es als Divertissement gestaltet, bei dem der zwar durch das Gericht freigesprochene Lisuart während eines Festes von einer Gruppe junger Mädchen umschwärmt wird, allerdings unruhig ist, da er weiß, dass er eigentlich der Alten die Heirat schuldig ist. Während des Divertissements tritt die Alte auf und sucht mit einer dreistophigen Romanze nach ihrem Ritter, in der sie die Innigkeit ihrer Liebe darlegt. Gerührt davon gibt Lisuart ihr die Hand.⁴⁹ Bei Pleyel wird aus dem Divertissement ein ausgedehntes Handlungsfinale. Die Handlung bleibt dabei im Großen und Ganzen erhalten, wird aber differenzierter ausgeführt.⁵⁰ Auch hier haben die Landbewohner für den rückkehrenden Lisuart ein Fest ausgerichtet (6. Auftritt), doch berichtet der bestürzte Pedrillo von dem gegebenen Heiratsversprechen an die Alte (7. Auftritt). Dies kommentiert der Chor mit „O pfuy Teuffel! O der Narr!“, bevor mit Beginn des 8. Auftritts ein tiefsinniger Lisuart die Landmädchen bittet, ihn zu retten.⁵¹ Der Chor erinnert ihn daraufhin daran, dass er das Versprechen einlösen muss. Die Alte tritt auf (9. Auftritt), sucht Lisuart und erzählt von ihrer innigen Liebe – das ist die Romanze bei Favart.⁵² Pedrillo macht sich über die Begierde der Alten lustig, die Alte sucht jedoch weiterhin. Lisuart ist von der suchenden Alten und ihrem Geständnis der wahren Liebe tief gerührt. Die Alte setzt ihre Suche fort. Tief bewegt, gibt Lisuart ihr die Hand und will sein Versprechen halten.⁵³ Die Landleute und Pedrillo wollen den Ritter nun davon abbringen, Lisuart bekennt aber, dass man auch ein Ungeheuer lieben könne, solange dessen Herz rein sei. Daraufhin verspotten die Dorfbewohner und Pedrillo den Ritter.⁵⁴

Pleyel setzt das Finale als musikalische Szene mit jeweils kontrastierenden Abschnitten um. Dabei werden der 6. bis 8. Auftritt zusammengefasst und von einem Wechsel zwischen Chor- und Soloteilen geprägt, die, der Textstruktur folgend, jeweils unterschiedliche musikalische Abschnitte präsentieren. Musikalisch zusammengehalten werden sie hierbei durch das

⁴⁸ Zur herausgehobenen Bedeutung von groß besetzten Nummern im Repertoire des Marionettentheaters siehe Siegert, „Haydn und das Musiktheater“, S. 363f.

⁴⁹ Charles-Simon Favart, *La Fée urgele, ou ce qui plait aux dames. Comédie en quatre actes, meslée d'ariettes* [...], Paris 1765, S. 50–52.

⁵⁰ *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt* (Libretto), S. 71–76.

⁵¹ Ebd., S. 72.

⁵² Ebd., S. 73–75.

⁵³ Ebd., S. 76.

⁵⁴ Ebd., S. 76.

gleichbleibende Taktmetrum und Tempo sowie durch den harmonischen Verlauf, der von G-Dur über B-Dur (Chor T. 130) und g-Moll (8. Auftritt, T. 143) beim letzten Chorsteil wieder zurück nach G-Dur führt (T. 224). Der Auftritt der Alten wird durch eine deutliche musikalische Zäsur – Kadenzwendung sowie Generalpause mit anschließendem Tempo-, Takt- und Tonartwechsel – besonders akzentuiert, wodurch dem nun folgenden Suchen der Alten besondere Aufmerksamkeit verliehen wird (T. 224).⁵⁵ Ab hier ändert Pleyel nun auch die Struktur des Finales und rückt damit das Suchen der Alten, das für die einsetzende Wandlung Lisuarts zentral ist, musikalisch in den Mittelpunkt. Schon im Libretto war vorgesehen, dass die drei Strophen der Alten durch Kommentare Pedrillos und Lisuarts unterbrochen werden.⁵⁶ Dies greift Pleyel musikalisch auf und gestaltet die drei Einsätze der Alten variiert strophisch, während die Kommentare Pedrillos und Lisuarts auf unterschiedliche Musik erklingen (Pedrillo ab T. 106, Lisuart ab T. 246). Gewährleistet dieses Verfahren einerseits musikalischen Zusammenhalt, da sich mit den Kommentaren der beiden Männer eine rondoartige Struktur ergibt, so gewinnt diese Gestaltung in dramaturgischer Perspektive andererseits eine besondere Bedeutung. So verdeutlicht der in die Strophen eingerückte Kommentar Lisuarts den Ablauf einer inneren Wandlung, der seinen anschließenden Entschluss, sein Versprechen zu halten, nachvollziehbarer motiviert als das bei Favart der Fall war. Der durchkomponierte Aktschluss präsentiert also nicht nur reale Bühnenhandlung, sondern zugleich auch innere Handlung, was durch die Anlage als singuläres Handlungsfinale dramaturgisch in der Wahrnehmung der Zuschauer besonders betont wird.

Wie sich exemplarisch an Pleyels *Die Fee Urgele* verdeutlichen lässt, kam auf dem Marionettentheater in Eszterháza also ausstattungsintensives und veritables Musiktheater zur Aufführung. Dies belegen nicht nur die für das Stück notwendige umfangreiche Ausstattung mit zahlreichen Figuren, Requisiten und Verwandlungen, sondern auch die für eine Aufführung erforderlichen musikalischen Kräfte für volles Orchester und diverse Solisten sowie insgesamt die ausgedehnte Anlage der Oper. Und auch die an damaliger Opéra comique und am zeitgenössischen Singspiel orientierte musikalische Anlage verweist auf den Anspruch, vollgültiges Musiktheater zur Aufführung zu bringen, wie es letztlich auch mit menschlichen Darstellern denkbar wäre.

⁵⁵ Da das Stück in der Partitur als eigenständige Nummer gesetzt ist, beginnt im Folgenden die Taktzählung von vorn.

⁵⁶ *Die Fee Urgele oder was den Damen gefällt* (Libretto), S. 74f.

Ließ sich das Marionettentheater somit durch aufwändig aufzuführendes Repertoire, einen kunstvollen Theaterraum und eine kostenintensive Bespielung mit prächtigem Figurentheater nachvollziehbar in die angestrebte Repräsentation der Sommerresidenz in Eszterháza integrieren, so ist durch den grundsätzlich performativen Charakter von Theaterräumen⁵⁷ fraglich, ob das zeitgenössische Staunen über das besondere Theater tatsächlich allein aus seiner repräsentativen Pracht resultierte. Fragt man abseits von Aufwand und Pracht nach Gemeinsamkeiten von Puppentheater, Raumarchitektur und aufgeführtem Stück, so zeigt sich, dass mit dem Marionettentheater in Eszterháza kunstvolle Korrespondenzen zwischen den Kunstformen gebildet wurden, die sich als ein fein kalkuliertes, performatives Gesamtkonzept beschreiben lassen.

Kunstvolle Korrespondenzen

Setzt man die besondere Medialität von Figurentheater in Beziehung zur Ästhetik der Grottenarchitektur, so fällt auf, dass zwischen den beiden Kunstformen verschiedene strukturelle Gemeinsamkeiten bestehen. Dies lässt sich sowohl hinsichtlich des Entwurfs einer theatral gedachten Illusion feststellen, die für den Rezipienten als temporäre Realität wahrnehmbar ist, als auch hinsichtlich der explizit auf ambivalente Wahrnehmungsmöglichkeiten ausgerichteten Anlage der beiden Kunstformen, die zugleich stets auch die Kunstfertigkeit ihrer Erzeugung in den Fokus der Betrachtung rücken und damit eine vergleichbare rezeptionspolitische Funktion erfüllen.

Beim Marionettentheater liegt ein Charakteristikum bekanntlich darin, dass auf der Bühne keine realen Menschen auftreten, sondern Figuren.⁵⁸ Die dramatischen Charaktere der vorgeführten Handlung werden also nicht von einem menschlichen Akteur verkörpert, sondern von mechanischen Objekten dargestellt, deren Objekthaftigkeit in der Regel auch nicht vollständig kaschierbar ist. Durch die gegenüber realen Menschen oftmals reduzierte Größe, die stets sichtbaren Fäden und auch die oft mechanisch anmutenden Bewegungen ist das Objekthafte der Marionette unabhängig von der Qualität

⁵⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 187f.; Roselt, „Wo die Gefühle wohnen“, S. 67.

⁵⁸ Im Folgenden steht ausschließlich die theatral eingesetzte Marionette im Fokus; bei Puppen, die als Spielzeug eingesetzt werden, ist die Wahrnehmung der Figur grundsätzlich anders. Vgl. Tillis, *Toward an aesthetics of the puppet*, S. 17.

der Bühnenillusion stets sichtbar.⁵⁹ Damit Marionettentheater nun als Theater funktionieren kann, die Figuren vom Publikum also als Akteure einer dramatischen Handlung wahrgenommen werden können, bedarf es der – bewussten oder unbewussten – Mitwirkung der Zuschauenden. Diese müssen sich auf die durch eine Aufführung dargebotene Illusion einlassen sowie die Marionetten innerhalb der vorgestellten theatralen Realität als lebendig akzeptieren und damit als prinzipiell handlungsfähige Subjekte innerhalb der dramatischen Handlung wahrnehmen.⁶⁰ Bei Pleyels Stück muss ein Zuschauer also die Marionette des Knappen nicht als Puppe (Objekt), sondern als Verkörperung des dramatischen Charakters Pedrillo (Subjekt in der theatralen Realität) wahrnehmen. Durch die nicht vollständig kaschierbare Objekthaftigkeit der Puppe, wird das Publikum während einer Aufführung aber die theatral agierende Marionette immer als dramatischen Charakter innerhalb einer durch das Drama inszenierten Welt und zugleich auch als mechanisches Objekt wahrnehmen.⁶¹ Dieses von Steve Tillis als ‚double vision‘ bezeichnete Phänomen führt dazu, dass dem Publikum während einer Aufführung fortwährend das bei Puppentheater charakteristische Changieren zwischen imaginierter Wirklichkeit und mechanischer Künstlichkeit für die Wahrnehmung angeboten wird.⁶² Das Publikum kann den Knappen Pedrillo während der Darbietung also einerseits als realen Akteur innerhalb der Opernhandlung wahrnehmen, kann ihn andererseits durch seine Fäden, mechanischen Bewegungen und seine reduzierte Größe aber immer auch als Puppe und damit als künstliches Objekt sehen. Diese Ambivalenz macht dabei die besondere und faszinierende Ästhetik von Marionetten in theatralen Kontexten aus.⁶³

Durch das Sehen der Künstlichkeit rückt aber stets auch die Wahrnehmung der Kunstfertigkeit ins Zentrum, die für den Bau und das Bewegen der Puppe und damit für die Erschaffung der theatralen Illusion nötig ist. Die Medialität von Marionettentheater lässt sich somit als permanentes Spiel mit der Wahrnehmung beschreiben. Durch mechanische Künste und

⁵⁹ Ebd., S. 80, 82, 115.

⁶⁰ Ebd., S. 7, 24, 27f., 66.

⁶¹ Ebd., S. 49, 63f., 80; Henryk Jurkowski, „The Sign Systems of Puppetry“, in: ders., *Aspects of Puppet Theatre. A Collection of Essays*, hrsg. von Penny Francis, London 1988, S. 57–83, hier S. 61f. Ob dies zeitgleich oder abwechselnd geschieht, wird unterschiedlich diskutiert. Vgl. Tillis, *Toward an aesthetics of the puppet*, S. 59.

⁶² Tillis, *Toward an aesthetics of the puppet*, S. 63f.

⁶³ Ebd., S. 66.

Kunstfertigkeit wird eine scheinbare Wirklichkeit erzeugt, in der die zu diesem Zweck eingesetzten Marionetten vom Publikum im Sinne einer *double vision* jeweils als realer Charakter innerhalb dieser Wirklichkeit und als reines Objekt wahrnehmbar sind, die Wahrnehmung zugleich aber immer auch auf die Kunstfertigkeit gelenkt wird, die für den Bau und die Bedienung der Puppen als mechanisches Objekt nötig sind.

Dies korrespondiert in auffälliger Weise mit der Ästhetik der Grottenarchitektur, die den Theaterraum in Eszterháza prägte. Die bereits seit der Antike bekannte Grottenarchitektur, die im 16. und 17. Jahrhundert in Europa besonders gepflegt wurde und Anfang des 18. Jahrhunderts durch die Antikenbegeisterung wieder aufkam⁶⁴, zeichnet sich ähnlich wie das Marionettentheater durch ein Spiel mit dem Spannungsverhältnis von Natur und Kunst aus.⁶⁵ So wurde bei den als Grotten gestalteten Nischen in Gärten und Räumen oder auch bei den als Grotten angelegten Sälen oder freistehenden Pavillons mit baulichen Mitteln eine Imitation von Natur geschaffen.⁶⁶ Dekorelemente wie die auch in Eszterháza verwendeten Muscheln, Schnecken oder Pflanzen wurden mit bunten Steinen, Spiegeln, Glas und mechanischen Wasserspielen wie Brunnen oder Fontänen kombiniert und häufig durch Statuen wie Nymphen oder Flussgottheiten ergänzt.⁶⁷ Zentral für die Räume, die in der Schlossarchitektur oftmals Orte des Übergangs vom Garten ins Schloss und damit von der Natur zur Architektur darstellen,⁶⁸ war dabei, dass die derart künstlerisch entworfene Natur stets als Inszenierung zu erkennen war und auch sein sollte.⁶⁹ Ziel war nach Urte Stobbe ein Spiel von „Simulation und Dissimulation“ – die Natur wurde mit Hilfe architektonischer Raffinesse, künstlichen Dekors und dem Einsatz ausgefeilter Mechanik nachgeahmt, war aber zugleich in ihrer artifiziellen Künstlichkeit zu erkennen.⁷⁰ Dafür sorgte

⁶⁴ Barbara Rietzsch, „Grotto“, in: Grove Art Online (2003), <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T035110> (Zugriff: 15. April 2021).

⁶⁵ Rietzsch, „Grotto“; Naomi Miller, *Heavenly Caves. Reflections on the Garden Grotto*, New York 1982, S. 107; Elisabeth Herget, *Die Sala Terrena im deutschen Barock*, Frankfurt am Main 1954, S. 8.

⁶⁶ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 93; Herget, *Die Sala Terrena im deutschen Barock*, S. 11.

⁶⁷ Miller, *Heavenly Caves*, S. 108.

⁶⁸ Barbara Kahle, „Sala terrena“, in Grove Art Online (2003), <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T075280> (Zugriff: 15. April 2021); Miller, *Heavenly Caves*, S. 107; Herget, *Die Sala Terrena im deutschen Barock*, S. 8.

⁶⁹ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 182; Miller, *Heavenly Caves*, S. 93.

⁷⁰ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 194.

bei den Sale terrene nicht zuletzt die oftmals erkennbare Verbindung von Architektur und Natur, die Integration von mythischen Statuen und die beispielsweise durch Rocailles oder Pflanzenornamente bauliche Imitation von Natur. Wie beim Marionettentheater wird damit bei der Raumgestaltung das Spiel mit einer doppelten Wahrnehmungsmöglichkeit von scheinbar natürlich Lebendigem und von offenkundig künstlichem Objekt zum ästhetischen Prinzip erhoben. Durch dieses Changieren zwischen Natur und deren kunstvoller Imitation repräsentieren die Räume aber – wiederum wie das Marionettentheater – stets auch die Kunstfertigkeit ihrer Erzeugung.⁷¹ Damit offenbarten sich diese architektonischen Naturinszenierungen dem zeitgenössischen Rezipienten als Ausdruck höchsten technischen Könnens und finanziellen Aufwands und verdeutlichten ihm damit die Macht des Herrschers im Sinne einer durch ihn beherrschten Natur.⁷²

Neben dem Entwurf solch einer repräsentationspolitisch aufgeladenen Doppelperspektive werden durch die Grottenarchitektur ebenfalls wie beim Marionettentheater Ander- oder Miniaturwelten entworfen, was durch den transitorischen Charakter der Sale terrene als Übergangsräume zwischen Schloss- oder Gartenarchitektur noch begünstigt wird.⁷³ Grotten und Säle in Grottenarchitektur schaffen durch ihre spezifische bauliche Anlage somit Räume für Fantasie sowie Illusion und evozieren den Eindruck von einer eigenen Realität.⁷⁴ Zusammen mit der künstlichen Inszenierung von Natur kommt den Räumen dadurch ein bewusst theatraler Charakter zu.⁷⁵

Die Parallelen von Marionettentheater und Grottenarchitektur sind deutlich: Für beide Kunstformen ist die Möglichkeit einer ambivalenten Wahrnehmung charakteristisch. Die während einer Aufführung theatral eingesetzte Marionette changiert in der Betrachtung zwischen mechanischem Objekt und innerhalb des Dramas lebendigem Subjekt,⁷⁶ die Grottenarchitektur zwischen gebauter Substanz und lebendiger Natur.⁷⁷ In beiden Kunstformen ist der Rezipient also damit konfrontiert, dass er zugleich das leblose Objekt und die Illusion von Lebendigkeit sehen kann. Zugleich bauen beide Kunstformen mit vergleichbaren Mitteln – leblose Objekte, denen durch

⁷¹ Ebd., S. 194.

⁷² Ebd., S. 194.

⁷³ Ebd., S. 180; Miller, *Heavenly Caves*, S. 10f.

⁷⁴ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 180; Miller, *Heavenly Caves*, S. 11.

⁷⁵ Kahle, „Sala terrena“; Herget, *Die Sala Terrena im deutschen Barock*, S. 105.

⁷⁶ Tillis, *Toward an aesthetics of the puppet*, S. 7, 24, 27f., 66.

⁷⁷ Ebd., S. 49, 63f., 80; Jurkowski, „The Sign Systems of Puppetry“, S. 61f.

Inszenierung der Eindruck von Lebendigkeit zukommt – die Illusion einer eigenen Welt auf.⁷⁸ Wird dies beim Marionettentheater durch die Aufführung eines Dramas erreicht, das eine eigengesetzliche theatrale Realität entwirft, so geschieht dies bei der Grottenarchitektur durch die theatral gedachte Inszenierung von Natur, die durch mythologische Statuen und Elemente wie Spiegel oder farbige Steine zudem eine mystifizierte Atmosphäre erschafft, die wiederum auf die Wahrnehmung der Aufführung zurückwirkt.⁷⁹ Theaterform und Raumarchitektur korrespondieren in Eszterháza also während einer Aufführung in besonderer Weise in ihrer ästhetischen Ausrichtung und greifen in ihrer künstlerischen Konzeption ineinander.

In dieses auf den performativen Gesamteindruck ausgerichtete Zusammenwirken von Theaterform und Raumarchitektur wird auch das aufgeführte Repertoire einbezogen. Wie sich an *Die Fee Urgele* zeigt, wird in dem Stück durch die dramatische Handlung nicht nur eine theatrale Illusion aufgebaut, sondern durch deren numinosen Anteile explizit eine der realen Lebenswelt entrückte, fantastische Welt entworfen. Dahin deutet schon die Integration eines Ritters, besonders aber die Ausrichtung der Handlung auf eine numinose Gestalt wie die Fee Urgele und einer aus damaliger Perspektive verkehrten Welt, in der Frauen über Männer herrschen. Die zauberhafte Verwandlung einer einfachen Strohütte in den Palast der Fee Urgele am Ende des Singspiels konturiert die der Realität enthobene Dramenwelt zusätzlich. Dass Pleyels Singspiel hier keinen Einzelfall bildet, verdeutlichen die anderen Opern, die auf dem Marionettentheater in Eszterháza aufgeführt wurden. Überblickt man beispielsweise die Libretti für Haydns Marionettentheater, so zeigt sich, dass auch hier teils numinose Wesen vorkommen sowie Traum- und Zauberhandlungen begegnen.⁸⁰

Der Entwurf einer eigengesetzlichen Welt wird darüber hinaus durch die Anlage der aufgeführten Stücke als Musiktheater intensiviert. Wie der traditionsreiche Streit um die (Un-)Wahrscheinlichkeit von Oper belegt – der auch im 18. Jahrhundert und nicht zuletzt bei Dialogopern geführt wurde, wie sie auf dem Marionettentheater in Eszterháza zur Aufführung kamen – entwirft Musiktheater allein schon durch das singende Kommunizieren der

⁷⁸ Stobbe, „Kulturelle Umdeutungsprozesse“, S. 180; Miller, *Heavenly Caves*, S. 10f.

⁷⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 201; Schouten, „Der Begriff der Atmosphäre“, S. 57.

⁸⁰ Vgl. bspw. *Der Götterrath, Philemon und Baucis, Genovevens Vierter Theil, Die bestrafte Rachbegierde*.

dramatischen Figuren eine auf Illusion basierende Welt mit eigenen Gesetzen.⁸¹ Vor diesem Hintergrund kommt also der Tatsache, dass es sich bei Pleyels *Die Fee Urgele* dezidiert um veritables Musiktheater handelt, eine zusätzliche und auf die performative Gesamtwirkung kalkulierte Funktion zu. Nicht nur über das Sujet, sondern auch über die Anlage als Musiktheater per se wird beim Repertoire der Fokus auf die Erzeugung einer fantastischen Welt gelegt und damit eine Korrespondenz zur Wirkung der Grottenarchitektur ausgebildet.

Neben solch einem performativen Zusammenwirken sind Theaterraum, Puppentheater und Oper in Eszterháza aber auch in ihrer rezeptionspolitischen Funktion aufeinander bezogen. Lässt sich herrscherliche Potenz zum einen über den immensen finanziellen Aufwand vermitteln, der sowohl für die Gestaltung der Grottenarchitektur, wie auch für die kostbare Ausstattung des Marionettentheaters und die Aufführung des als vollgültiges Musiktheater angelegten Stückes aufzubringen ist, so wirkt das gewollte Durchschimmern der Kunstfertigkeit beim Theaterraum ebenfalls in diese Richtung. Die wahrnehmbare Kunstfertigkeit präsentiert sich dem Betrachter bei den in der Raumarchitektur verwirklichten Naturinszenierungen als technische Meisterleistung und Beherrschung der imitierten Natur durch den Herrscher. Einen vergleichbaren Symbolgehalt transportiert auch das Marionettentheater innerhalb herrscherlicher Pflege. Das Steuern menschenähnlicher Figuren durch einen übergeordneten Puppenspieler dürfte in seiner Bildlichkeit durchaus Assoziationen mit dem politischen Lenken von Untertanen durch einen mächtigen Herrscher ausgelöst haben.

Fazit

Das Marionettentheater in Eszterháza offenbart sich als facettenreiche Hoftheater-Institution. Schon an der Einrichtung des Theaters für die offiziellen Besuche von französischem Botschafter und österreichischer Kaiserin, aber auch an der in Publikationen öffentlichkeitswirksam beschriebenen außergewöhnlichen Ausstattung des Theaters mit einem als *Sala terrena* angelegten Theaterraum und dem kostenintensiv betriebenen Figurentheater lässt sich ablesen, dass es in die Repräsentationsbestrebungen Fürst Nikolaus I. eingebunden war. Insofern ist es kaum verwunderlich, dass das aufgeführte Repertoire mit hohem Anspruch und großem Aufwand realisiert wurde. Wie Pleyels

⁸¹ Thomas Betzwieser, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart 2002, S. 103–105.

Die Fee Urgele exemplarisch verdeutlichen konnte, bezog sich dies nicht nur auf die umfangreiche Bühnenausstattung mit zahlreichen Musikern und Sängern, Figuren und Requisiten, sondern auch auf die musikalische Gestaltung des Stücks. Musikalisch galt es, veritables Musiktheater auf die Bühne zu bringen, wie es auch auf einem Hoftheater mit menschlichen Darstellern Bestand haben konnte.

Die von den Zeitgenossen gerühmte Einzigartigkeit des Theaters dürfte sich aber nicht nur auf die repräsentative Pracht der Aufführungen bezogen haben, sondern auch auf das außergewöhnliche Zusammenwirken von Aufführungsort, Theaterart und aufgeführtem Repertoire. Das gezielte Ineingreifen von der Gestaltung des Theaterraums, der Medialität von Puppentheater und den aufgeführten Opern in Eszterháza offenbart sich bei näherem Hinsehen durch kunstvolle Korrespondenzen zwischen den eingesetzten Kunstformen als ein genau kalkuliertes performatives Gesamtkonzept. So wurde beim Betreten des Theaterraumes durch die Grottenarchitektur ein Spiel mit Wahrnehmungsmodalitäten als Objekt und vermeintlicher Lebendigkeit sowie der Aufbau einer Illusion von Anderwelt begonnen⁸² und während der Aufführung durch die Vergleichbares transportierende Medialität des Figurentheaters fortgeführt. Mit dem Entwurf einer vor allem numinosen Welt und der Anlage als Musiktheater korrespondierte hierzu schließlich das aufgeführte Stück. Auf diese Weise wurde die Aufführung von musikalischem Marionettentheater in der Sommerresidenz zu einem außergewöhnlichen und medial vielschichtigen Theaterereignis verwoben.

⁸² Dass Theateraufführungen bereits mit dem Betreten des Theaterraumes beginnen, hat Jens Roselt deutlich gemacht; Roselt, „Wo die Gefühle wohnen“, S. 67.