



*Pietro Travaglia, Kostümentwurf für Joseph Haydns Oper „Armida“; aufgeführt am 26. Februar 1784 in Esterháza: die Titelfigur;
Theaterhistorische Sammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest*

„Klein Versailles“

Ein Ort des adeligen Theaters, der prunkvollen Feste und der musikalischen Inspiration

Katalin Rumpler, Wien

Die Familie Esterházy und ihre Residenzen in Österreich und Ungarn sind fruchtbarer Gegenstand, repräsentativer Schauplatz und wiederkehrender Anlass nicht nur für kulturelle Veranstaltungen, sondern auch für wissenschaftliche Publikationen verschiedenen Umfangs und Charakters. Die Restaurierung und Revitalisierung des vormaligen Jagd- und späteren Prunkschlusses zu Süttör rufen die prägendste und einflussreichste Periode wach. Ihre kurze Vorstellung mit Fokus auf Tanzdarstellungen und Inspirationsquellen für Joseph Haydn in der musikalisch bäuerlichen sowie soldatischen Tradition ist das vorrangige Ziel dieses Beitrages, der die Wichtigkeit des Theaterbaues bzw. des adeligen Theaters nicht außer Acht lassen soll.

„Esterházy, eine Hasengeschichte“, ist ein augenzwinkerndes Bilderbuch von Hans Magnus Enzensberger, Irene Dische und Michael Sowa, und jener Familie gewidmet, deren goldene Ära in der Stammesgeschichte 1760 begann. „Die Esterházy, gleich welcher Provenienz und Art – also einerlei, ob Hasen oder Magnaten – nicht mehr Salat und Karotten aßen, sondern fast nur Pralinen und Torten, Bonbons und Strudel, mit einem Wort, sie hatten gesellschaftlich reüssiert und waren Teil der habsburgischen Aristokratie.“¹ Zu diesem Zeitpunkt² hatte Nikolaus Joseph I. Fürst Esterházy von Galántha (1714-1790) das Erbe seines älteren Bruders Paul angetreten und verfügte über jene Mittel, die dem sinnlichen Schein des Hauses entsprechende Hofhaltung und den Ausbau der Residenz erlaubten. In seiner Stellung als Inhaber eines Regiments und in der Position eines Feldmarschalls

¹ Peter Wiesflecker: „Die Esterházy der Haydnzeit im Spiegel von Genealogie und Familiengeschichte“, in: *Die Familie Esterházy im 17. Und 18. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Gürtler und Rudolf Kropf, Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2009, S. 47-70, hier S. 48

² Wechsel des Familienoberhaupts 1762

(1768) und Gardekapitäns der Praetoriana Nobilis Turma (1764-1787) durchlebte „der Prachtliebende,, im „Feenreich“ – wie es Goethe anlässlich der Krönung Joseph II. in Frankfurt bezeichnete – die offene Repräsentation in der zeitgenössischen Inszenierungspraxis, nach Gesamtkunstwerken und prächtigen Lustbarkeiten auf hohem Niveau strebend.³ Der in piano forte, Cembalo und Baryton⁴ ausgebildete, in Sprachen gewandte und in den Künsten kundige Fürst führte ebenso gekonnt die multinationale Salontradition seiner Schwägerin, Maria-Aloisia Marquise Lunati-Visconti (1713-1762) fort, womit alle Sparten der Künste eine unvergleichliche Blüte erleben durften.⁵

Seit 1766 nannte der Wahlbotschafter Esterházy sein Jagdschloss Süttör, „Esterháza“, später erhielt es den Beinamen „Klein Versailles“⁶. Das prächtige Schloss wurde kontinuierlich um groß angelegte Parks, Springbrunnen, Lusthäuser, Theater, Verwaltungsgebäude, Gästehäuser, Dienstwohnungen und ein Kaffeehaus erweitert. Das Opernhaus befand sich an der Westseite des französischen Gartens, das Marionettentheater an der Ostseite desselben und das sogenannte Musikerhaus in der Gebäudereihe hinter dem Opernhaus. Das Opernhausgebäude verfügte über die üblichen Abmessungen einer perspektivischen Kulissenbühne und gliederte sich in Vestibül, Zuschauerraum, Bühne und Garderobe. Die zur Verfügung stehende Opernbühne hatte folgende Ausmaße und Einrichtungen: sie war acht

³ Selbst die Mittel der Esterházy waren mit 752 untertänigen Ortschaften und 30 Herrschaften in 26 Komitaten nicht unerschöpflich; nach dem Tod des Fürsten Nikolaus musste der Fideikommiss mit 3,8 Millionen Gulden Schulden die Hausbilanz wieder ausbalancieren.

Wiesflecker: „Die Esterházy der Haydnzeit im Spiegel von Genealogie und Familiengeschichte“, S. 55.

⁴ Am 15. Februar 1767 spielte Nikolaus Esterházy laut Tagebuch von Khevenhüller-Metsch auf seinem Baryton im Park des Primas von Ungarn in Preßburg im Beisein des kaiserlichen Hofes.

H. C. Robbins Landon: „Haydn als Opernkomponist und Kapellmeister“, in: *Joseph Haydn in seiner Zeit*, hg. von der Kulturabteilung des Amtes der Burgenländischen Landesregierung, 1982, S. 249-254, hier S. 250.

⁵ Gerald Schlag: „Schloss Esterházy in Eisenstadt im 18. Jahrhundert“, in: *Die Familie Esterházy im 17. und 18. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Gürtler und Rudolf Kropf, Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2009, S. 269-288, hier S. 273, 274, 282.

⁶ Oft auch „ungarisches Versailles“ genannt.

Meter breit, ebenso hoch und beinahe achtzehn Meter tief, hatte sechs oder acht doppelte Kulissenrahmen mit Soffitten und eine Hebe- und mehrere Senkkonstruktionen.

Die Vorstellungen auf der Opernbühne, im Marionettentheater oder in den beiden Theatern waren für jedermann in angemessener Kleidung kostenlos besuchbar, wenn keine geschlossenen Veranstaltungen gegeben wurden. Das Programm entnahm man der Preßburger Zeitung.⁷ Die Qualität der Produktionen in „Klein Versailles“ war überzeugend gut. Ungarische Adelstheater zelebrierten je nach Vorliebe des Eigentümers oder Zeitgeist das Spektrum der tonangebenden Theater, hier besonders derer in Wien und verzichteten auf die beim „einfacheren“ zahlenden Publikum sehr beliebten Hanswurstiaden. Anzumerken ist, dass erst ab 1790 ungarische Schauspieltruppen in Pesth und Ofen, mit fast identischem Programm und gleichen Spielstätten in Erscheinung treten und der Aufschwung des Schauspiels in ungarischer Sprache bzw. der Wunsch die deutschsprachigen Häuser für bestimmte Werke oder Vorstellungen zu mieten, sich erst nach der „goldenen Ära“ erfüllte.

Die Ära des Grafen Emanuel Unwerth von 1790 bis 1793 wird als das goldene Zeitalter der deutschsprachigen Schauspielkunst und der Häuser in Ofen und Pesth betrachtet. Sie zeichnet sich durch die Qualität der Vorstellungen (keine Massenunterhaltung), eine ständige Schauspieltruppe (wenige Wechsel) und ordentliche und übersichtliche Verhältnisse aus. Der Adel frequentierte und unterstützte das Theater. Auch wollte sich Unwerth in erster Linie nicht bereichern, denn er war auf die Einnahmen der Häuser nicht angewiesen. Deshalb waren „seine Häuser“ längst keine Unterhaltungsbuden mit Attraktionen.⁸

Am 18. November 1779, nur zehn Jahre nach der Eröffnung, brannte das Theater völlig nieder. In weniger als zehn Monaten war es auferstanden, wie ein Phönix aus der Asche, zum Namenstag der Königin Maria Theresia, am 15. Oktober 1780 noch schöner als zuvor.

⁷ Landon: „Haydn als Opernkomponist und Kapellmeister“, S. 252.

⁸ Jolán Kádár, A Budai és Pesti német színház története 1812-ig, Budapest: Pfeifer, 1914, hier S. 46-50.

Die Bühne in Eszterháza war ein getreuer Spiegel der politischen Stellung des Fürstenhauses⁹; eine große Staats- und Repräsentationsbühne als adliges Haustheater mit Ganzjahresbetrieb. Die Saison dauerte zumeist von März bis Mitte Oktober, aber als der Fürst immer längere Zeit in seiner Residenz verbrachte, wurde die Saison auf zwölf Monate ausgedehnt. Das Theater führte in den Jahren von 1769 bis 1790¹⁰ ein Repertoire von der spätabolutistischen Repräsentation bis hin zum feinsinnigen Divertissement mit besonderer Wertschätzung der Musik. Die begehrten Werke wurden durch Agenten in ganz Europa erworben. Die Durchführung legte der Fürst in die Hände konkurrenzfähiger Ensembles, die er selbst fachkundig engagierte sowie schriftlich instruierte.¹¹ Die besten Theatertruppen aus Preßburg oder Wien kehrten in gutem Einvernehmen für mehrere Theaterspielzeiten wieder. Das waren die Künstlerkollegien von Joseph Hellmann, Friedrich Koberwein, 1769-1770, Franz Passer, 1770-1772, Carl Wahr (1745-?), 1772-1777, der Pauli-und-Mayer-Truppe¹², 1777-1778, Franz Joseph Diwald, 1778-1785, Johann Mayer, 1785-1786, Johann Lasser, 1787 und schließlich wieder das von Johann Mayer, 1788-1790. Nur wenig ist über den ersten der vier Bühnendekorateure, den Architekten, Schauspieler und Komponisten Girolamo Le Bon (?-nach

⁹ Der Prunksaal verknüpfte die symbolische Überhöhung des Fürstenhauses mit der realpolitischen Aussage: die Decke des Prunksaals in Eszterháza zeigte ein einziges Motiv, den Sonnenwagen des Apollo während die Decke des Festsaaes in Eisenstadt unter dem Dilettantenschriftsteller und Komponisten Paul Anton I. Esterházy (1635-1713), dem Bruder des Fürsten Nikolaus, die Vermählung von Amor und Psyche, die Hesperidensage – die Früchte als Symbole fürstlicher Macht – die Allegorien der unter der Stephanskronen befindlichen ungarischen Provinzen, zu dieser Zeit von den Osmanen besetzt und die Porträts der ungarischen Könige verewigte.

Hedvig Belitska-Scholtz: „Die Theaterpflege der Fürsten Esterházy, in: in: *Joseph Haydn in seiner Zeit*, hg. von der Kulturabteilung des Amtes der Burgenländischen Landesregierung, 1982, S. 240-248, hier S. 242. – Gerhard J. Winkler: „Musik für den Dienstherrn. Zum Anteil der Fürsten Esterházy am Phänomen Haydn“, in: *Die Familie Esterházy im 17. Und 18. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Gürtler und Rudolf Kropf, Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2009, S. 389-400, hier S. 392.

¹⁰ Übersiedlung des Hofes nach Eisenstadt

¹¹ Ab 1779 verfügte das Theater über eine Betriebsordnung.

¹² Johann Mayer

1765) bekannt, der am 1. Juli 1762 mit Frau und Tochter unter Vertrag genommen worden war. Zu seinen Arbeiten zählen vermutlich die Bühnendekorationen zu den erste Oper Haydns: *Acide e Galatea* (festa teatrale), *La canterina* (intermezzo in musica), *La Marchesa nespola* (comedia). Pietro Travaglia (1753-1809)¹³, ein Schüler der berühmten Werkstätte Galliari, aus Milano und der in Ödenburg ansässige Künstler Stephan Dorfmeister (1727-1797) wurden 1771 vertraglich nach Eszterháza verpflichtet. Er blieb beinahe drei Jahrzehnte in fürstlichen Diensten, während sich die Spur des Malers Dorfmeister bald im Theaterbetrieb verliert. In das letzte Drittel von Travaglias Ära fiel die Verpflichtung von Carl Mauerer (175?-nach1843) als Fürstlich Esterházyischer Hof-Theater Decorateur. Dieser arbeitete zehn Jahre lang für die Eszterházy und in Preßburg für die Erdödy Bühne. Erhalten blieben sechsundsiebzig seiner Dekorationsentwürfe, die auf die Jahre 1782 bis 1843 datiert werden. Belegt sind außerdem Dekorationsentwürfe um 1802 bzw. 1804 für drei Mozartopern – *Die Zauberflöte*, *Don Juan* und *La clemenza di Tito* – für die Bühne in Eisenstadt.¹⁴

Das Repertoire – Ballett, Oper, Marionettenoper, Schauspiel – beinhaltete die Tondichtungen des Hauskomponisten Joseph Haydn (1732-1809) unter ihnen bedeutende Inszenierungen wie „*Lo speciale*“¹⁵ oder „*Le pescatrici*“¹⁶, mit der der Komponist zum zweiten Mal ein Textbuch von Carlo Goldoni (1707-1793) gewählt hat. Die Uraufführung des zweitgenannten Werkes, Haydns erster Opera semiseria, einem „dramma giocoso“, mit drei Frauen- und vier Männerrollen, fand im Rahmen eines Gesamtkunstwerkes zur Feier der Vermählung von Gräfin Maria Theresia Johanna Lamberg Freifrau zu Ortenegg und Ottenstein (1747-?), einer Nichte des Fürsten, mit Alois Graf Poggi am 16. September 1770 im Opernhaus des Schlosses statt. Die Pressburger Zeitung würdigte in ihrem Bericht nicht nur das Fest, sondern bezeugt auch die musikalischen Darbietungen der Bediensteten der Esterházy

¹³ Erst ab 1773 nennen ihn die Theaterzettel als Bühnendekorateur.

¹⁴ Belitska-Scholtz: „Die Theaterpflege der Fürsten Esterházy, in: *Joseph Haydn in seiner Zeit*, S. 244-246. – Erzsébet Monori Berczeliné: „A Színháztörténeti Tár díszlet- és jelmezterveiről“, in: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve*, hg. von István Monok, Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1973, S. 161-180, hier S.166-168.

¹⁵ 1768

¹⁶ Von Ferdinando Giuseppe Bertoni (1725-1813) 1752 vertont.

Güter: „eine grosse Menge dasiger Landbauern und Bäuerinnen ganz unvermuthet zum Vorschein kam, welche durch ihre Bauerntänze, ihre ländlichen Gesänge, und ihre grosse Freude ... zur Belustigung der hohen Gesellschaft nicht wenig beytrugen...“¹⁷ Das letzte dieser gewohnten großen Feste¹⁸ unter allgemeiner Beteiligung der fürstlichen Untertanen und Einbeziehung der benachbarten Umgebung fand 1775 zum Empfang von Erzherzog Ferdinand Karl Anton Joseph Johann Stanislaus von Österreich (1754-1806) und seiner Gemahlin statt. Auf das Signal einer Kanone strömten rund 2000 ungarische und kroatische Bauern in ihren bunten Kostümen unter Klängen ihrer Volksinstrumente und tanzten im festlich erleuchteten ovalen Raum im Freien.¹⁹ Ihre Wirkung verfehlten diese ländlich einfachen und in vielerlei Hinsicht doch virtuos-glänzenden Auftritte bei Joseph Haydn selbstverständlich nicht. In Eszterháza entstanden seine ersten Stilproben in neuer Manier, seine ersten „Hungarismen“.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erstarkte die gesellschaftliche Rolle der weltlichen Musik bzw. Musiker. Gleichzeitig war die ungarische Gesellschaft eine der am feudalsten geprägten und wahrte in ihrer Kultur traditionelle konservative Elemente. In Bezug auf die Musikkultur zeigte die Praxis an den Fürstenhöfen deutliche Unterschiede: Einerseits verstand der Dienstherr musische Dienste als althergebrachte, in vielen Fällen sogar als eine Art traditionelle Leibeigendienst, andererseits, weit seltener, waren neben den livrierten Musikern, in der gleichen Gesellschaftsstruktur, Musiker mit europäischem Rang und entsprechender Bildung präsent. Zumeist waren sie weder Ungarn, noch spielten sie „ungarische“ Musik. Eine diametral entgegengesetzte musikalische Praxis bzw. Tradition sprich zwei voneinander grundlegend verschiedene Welten, koexistierten. Die Musiker, ihre Vertreter, lebten im selben gesellschaftlichen

¹⁷ Bence Szabolcsi: Haydn und die ungarische Musik, in: Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns: veranstaltet von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest, 17. - 22. September 1959, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, S. 159-175, hier: S.162.

¹⁸ Ab 1776 fanden die Operaufführungen regelmäßig statt. Vorher beschäftigte der Fürst nur für besondere Anlässe und Haydn Opern hauseigene Sängerinnen und Sänger.

¹⁹ Mátyás Horányi: *Eszterházi Vigasságok*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, hier S.103.

Umfeld, im adligen ungarischen Fürstenhof, nur ihre in der Hofkultur eingenommene Position zeigte auch Gemeinsamkeiten. Sowohl am Hof von Graf Stephan Esterházy (1736 - 1788)²⁰, wo ein einziger Romageiger die Wünsche des Hausherrn erfüllte, wie bei Fürst Paul Anton Esterházy (1711 - 1762), der Joseph Haydn als Vizekapellmeister seines erfahrenen europäischen Orchesters beschäftigte, wurde die Tätigkeit der Musiker als Dienst angesehen. Das bezeugte, als äußeres Zeichen, die von beiden genannten Protagonisten getragene Uniform. Der Romamusiker trug, wie Bedienstete der gleichen Hofhaltung eine der adligen Tracht seines Herrn entsprechende Livree: geschnürte, kurze *mente*, eine enge rote Hose, gelbe Sporenstiefel ergänzt durch Ohringe und eine kurze Pfeife²¹ und Joseph Haydn eine den fürstlichen Grenadieren oder den Dienern des inneren Dienstes verwandte Uniform²². Anzumerken ist hier jedoch nicht nur der formale, sondern auch der „inhaltliche“ Unterschied zwischen Dienern und Musikern zu Gunsten Letzterer.²³ Haydn trug in späteren authentischen Porträts keine Livree.

„Zigeunermusikerbanden“ bzw. „Zigeunermusiker“ waren nicht nur in musischen Produktionen gesellschaftsfähig, auch ihre Stellung im adligen Haushalt wurde aufgewertet. Die Vielzahl der Darstellungen unterstreicht diesen Umstand. Neben dem ersten Bildnis, bei Graf Stephan Esterházy, einem Fresko auf Schloss Edelény, gibt es noch zwei bedeutende Kupferstiche mit esterházyischen Bezug. Der erste Kupferstich wurde 1791 in Eszterháza anlässlich der Amtseinführung von Anton Esterházy (1738-1794) zum Obergespan gefertigt. Zu sehen

²⁰ Er war mit Gräfin Ludmilla Forgach de Ghymes et Gács verheiratet und sammelte Familienbilder. Sein Hofmaler war Samuel Horváth.

²¹ Das Fresko im 1720 erbauten Schloss Edelény/L'Huillier-Coburg wurde wie weitere Wand- und Deckenfresken zwischen 1765 und 1769 von Johannes Woronieski und Franciscus Lieb gemalt.

Géza Galavics: „Művészettörténet, zenetörténet, táncművészet. Muzsik- és táncművészetek 1750-1820 között Magyarországon“, in: Ethnographia A Magyar Néprajzi Társaság értesítője, Budapest: Arcanum Adatbázis, 1987, Jg. 98., S. 169.

²² Dieses erste authentische Porträt Joseph Haydns, entstanden um 1768, ist nur mehr in Abbildungen und Beschreibungen erhalten.

László Somfai: „Joseph Haydn. Élete képekben és dokumentumokban“, Budapest: Zeneműkiadó, 1977, hier S. 50., 213.

²³ Dénes Bartha: „Joseph Haydn. Élete dokumentumokban.“, Übersetzung: Dorrit Révész, Budapest: Zeneműkiadó, 2. Ausgabe, 1978, hier S.31.

ist die Familie Esterházy in der Gesellschaft von Romamusikern. Haydn war in London und konnte deshalb an der Einführung nicht teilnehmen. In der ungarischsprachigen Ausgabe der Wiener Zeitung ist der zweite, kolorierte Kupferstich, der einen adligen Aufzug mit Trompeten und Trommeln abbildet zu sehen. Eine aus vier Mitgliedern bestehende Romakapelle – zwei Violen, ein Zimbal und eine Viola da gamba – begleitet musikalisch die feiernden Bauern. Laut der zeitgenössischen Beschreibung kam das Ensemble aus Kobrunn/Kapuvár mit seinem Dienstherrn. Die Figuren des Stiches wurden von Carl Schütz (1745-1800) und Szabó²⁴ gezeichnet und von János Berkeny (um 1765-1822) gestochen. Der unbekannte Szabó zeichnete vermutlich das Schloss, nach einem Kupferstich von Franz Landerer (?-?), vor. Am Abend desselben Tages spielten vermutlich am Ball die gleichen Musiker für die vornehmen Gäste.

Die esterházyischen Sammlungen beherbergen ebenfalls den Fischer Kupferstich²⁵ und die bekannte sogenannte Stock Kupferstichserie. Diese Roma oder Romabanden darstellenden Arbeiten zeugen von der üblichen Spielpraxis. Die Musiker spielen für verschiedene Ethnien, gleiche Elemente oder Züge in der Musik variierend, hatte doch dieselbe Melodie für jede eine andere Bedeutung.²⁶ Die Darstellungen des ungarischen Künstlers Johann Martin Stock (1746-1800) entstanden um 1778 in Pressburg/Pozsony. Sie gehören zu einer sechsteiligen Serie und stellen ungarische Romamusiker in Einzelabbildungen vor. Damit sind sie Repräsentanten eines Bildtypus, der seit dem 16. Jahrhundert bekannt und beliebt ist, der Darstellung verschiedener (Berufs-) Typen aus unterschiedlichen Regionen und Völkern besonders aus Europa. Beispiele sind: Cris de Paris, Augsburger Ausruf, Cries of London, L'Arti per Via. Von Interesse in diesem Zusammenhang ist Stocks Meister der Wiener Johann Christian Brand (1722-1795) mit seinen sehr erfolgreichen „Zeichnungen nach dem gemeinen Volke

²⁴ Daten unbekannt

²⁵ Joseph Fischer (1769-1822) stand ab 1804 in den Diensten von Nikolaus II Fürst Eszterházy (1765-1833) und war ab 1805 auch Direktor der Bildergalerie (képtár). Galavics: „Művészettörténet, zenetörténet, táncörténet. Muzsikus- és táncbrazolások 1750-1820 között Magyarországon“, in: Ethnographia S. 193.

²⁶ Zahlreiche Darstellungen von „Zigeunermusikern“ mit kroatischen Dudelsackspielern oder auch deutschstämmigen Bauerntänzern sind aus dem Anfang des 19. Jh. überliefert.

besonders Kaufruf in Wien“, weil sie zahlreiche Nachahmer fand. Allerdings befindet sich keine einzige Musikerdarstellung unter ihnen. Auch deshalb sind Stocks Romamusikerstiche eine Art Pionierarbeit in der bildenden Kunst Ungarns. Dass seine Arbeiten Eingang in die fürstlichen Sammlungen gefunden haben, bezeugt auch die Tatsache, dass die abgebildeten Musiker²⁷ aus Galánta oder der Umgebung von Pressburg/Pozsony stammten. Stock²⁸ war mit hoher Sicherheit mit Haydn bekannt, denn beide wirkten im letzten Drittel der 1770er Jahre in Esterháza. Der Einfluss den die vielfältige Umgebung auf Künstler wie Stock oder Haydn ausübte, ist in ihren Werken ebenso gegenwertig wie die Menschen, die sie inspirierten.²⁹

Zu diesen Quellen zählen die genannten Bauern³⁰ mit ihren regional bestimmten Tänzen³¹ und die Soldaten, die entweder entsprechend ihrer ethnischen Zugehörigkeit zu ihnen bekannten Melodien tanzten oder Soldatentänze vollführten. In Instrumentalisierung, Musik- und Tanzcharakter ebenso wie in der Wahl der Musiker unterscheiden sich reine Soldatentänze deutlich. Sie orientieren sich meist an konservativen, althergebrachten musischen Ausdrucksformen, schätzen den Rundtanz, bevorzugen Dudelsack³² und Violine³³ und rekrutieren die Musiker aus den eigenen Reihen. Nichtsdestotrotz waren die Melodien, den Volkweisen und Volkstanzmelodien verwandt oder an sie angelehnt, denn die Rekrutierung der Soldaten erfolgte aus der bäuerlichen Gesellschaft.

²⁷ Wenn auch nicht die Musiker persönlich, so weist Ihr Habit und die Wahl der Instrumente auf ihre Zugehörigkeit hin.

²⁸ Stocks Sohn starb 1776 mit sechs Monaten in Eszterháza.

²⁹ Galavics: „Művészettörténet, zenetörténet, tánc történet. Muzsikusi és táncábrázolások 1750-1820 között Magyarországon“, S. 185-187.

³⁰ Bauerntanz einerseits ausgeführt als Amüsement ohne Gleichzeitigkeit der Tanzpraxis und der Aufzeichnung und andererseits verwirklicht von einem ranghöheren Kreis als Rollenspiel der Akteure mit künstlerischer Gestaltung, Bühnenhaft und theatralisch. Eberhard Rebling: *Ballettfibel*, in: Taschenbuch der Künste, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974, S. 18, 19, 25

³¹ Die volkstümliche Unterhaltung charakterisiert als natürlicher, spontaner, unbändiger bis ins Groteske abschweifender – dazu gehören Tanzmotive der Niederländer – oder als zierlicher, geselliger, spannungsvoller Tanztypus – Tanzdarstellungen der Rokokozeit in Frankreich – vermittelt die Differenzierung im Bild.

³² Das Instrument war im 17. Jahrhundert angesehen und erst ab dem 18. Jahrhundert wurde es allmählich den unteren Gesellschaftsschichten zugeschrieben.

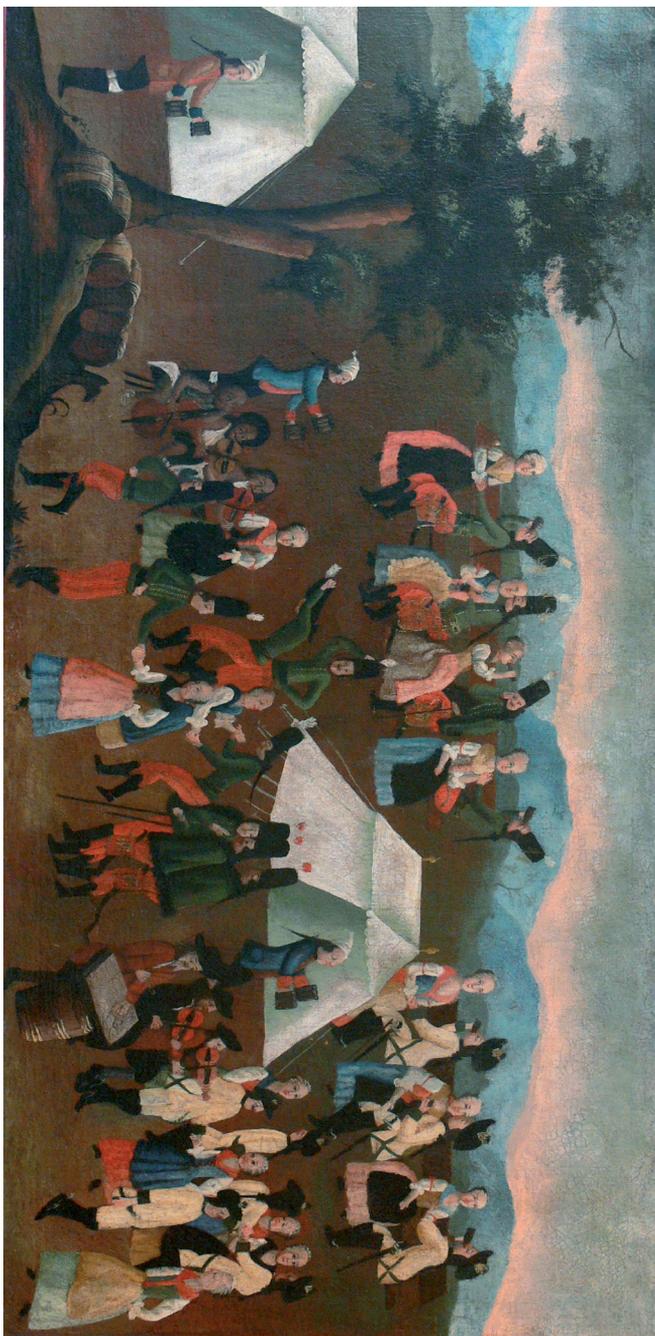
³³ Armgeige

Bei den Tanzvergnügen, die nicht zu den Soldatentänzen zählen, zeigt sich die Differenzierung besonders auffällig. Nicht nur die Teilnahme von Frauen oder die Tatsache, dass diese Szenen in bäuerlicher oder kleinstädtischer Umgebung ähnlich auffindbar wären sind ausschlaggebend, sondern die Zugehörigkeit der Musiker und die dargebotene Musik. Ein Ölgemälde³⁴ mit Dokumentcharakter in dieser Hinsicht stellt exemplarisch ein Tanzvergnügen aus der Periode zwischen 1760 und 1770 mit zwei Zuhörer- bzw. Tänzergruppen und den entsprechenden Musikerbanden vor. Die ungarischen Husaren begleitet von einer Romamusikerbande – zwei Violinen und ein Bass – vollführen einen ungebundenen viele improvisierte Elemente enthaltenden Tanz während die von einer jüdischen Musikertruppe – zwei Violinen und ein Zymbal – unterstützen österreichischen Kürassiere mit Mädchen in ungarischer Tracht einen Paartanz präsentieren. Die authentische Zuordnung der Bewegungen, Gesten und Tanzschritte der Protagonisten ist Grundlage für die Aussage, dass die musikalischen Ansprüche über die Wahl der Musiker entscheiden. Das Repertoire der beiden Musikerensembles spiegelt daher den Zeitgeist wider. Einerseits verwirklichten die kreativen Romamusiker den Wunsch nach regionaler „ungarischer“ oder ostmitteleuropäischer Tanzmusik und andererseits verhalfen die jüdischen Musiker zu einem verfeinerten internationalerem Tanzvergnügen.³⁵

Auf die Entwicklung der Tanzmusik sowie die Aufarbeitung durch Joseph Haydn verweisen Literatur und zahlreiche Elemente in seinen Werken. Aufzeichnungen wie die Publikation „Ungarische Nationaltänze“ aus dem Nachlass Haydns, lassen zwei Richtungen zu Wort kommen. Einerseits die einfache, natürliche, ländliche, mit weit gefächertem Repertoire, in Vortragsweise der Romamusiker sowie den Tanz- und Volksliedern verbundene und andererseits die bewegte, stilisierte, künstlerische, die dem Stil des bekannten „Verbunkos“ (Werbungsmusik) zugewandt ist. Eine Haydn zugeschriebene

³⁴ Tanzvergnügen eines unbekanntes Künstlers, Nordungarn, 1760er Jahre. Das Ölgemälde ist in Besitz des Gemersko-malohontské múzeum Rimavská Sobota in der Slowakei (siehe Abbildung rechts).

³⁵ Galavics: „Művészettörténet, zenetörténet, tánc történet. Muzsikus- és táncábrázolások 1750-1820 között Magyarországon“, S. 182.



Unbekannter Künstler: Tanzvergnügen in einem Hasarenlager, ca. 1760

Foto: Jilka Ferletiková, Gemersko-malohoniské múzeum v Rimavskej Sobote

„Zingarese“-Folge³⁶ verbindet, wie in den 1790er Jahren bis 1810 üblich, beide Vorstellungen. Bedeutend ist die Vermittlung von authentischer lebendiger Tanz- und Volksmusik mit der fortschreitenden stilisierten Kunstmusik. Dieser Typ baut in seiner inneren Struktur auf der Wiederholung der Motive auf. Der „ungarische“ Bezug ergibt sich daher oft aus der Rhythmik oder der Motivauswahl. Auch verweisen Angaben wie „alla Ongarese“ eher auf die Art des Vortrages. Die Diskrepanz zwischen Kompositionen mit „Hungarismen“ und zeitgenössischer Tanz- und Volksmusik liegt oft im Aufzeichnungszweck der Literatur, z.B. für den Hausunterricht, begründet. Belege für Exkurse in die kroatische, polnische oder allgemein in die slawische Motivwelt zeugen von der lebendigen Inspiration Haydns und seiner künstlerischen Würde.³⁷

Die ungarische adlige Theaterpflege des 18. Jahrhunderts kann nur spärliches Quellenmaterial vorweisen: einerseits eine begrenzte Fachliteratur, andererseits Dokumente aus adeligen Familienarchiven, Medienquellen und einige verstreute Objekte der bildenden Kunst. Daher sind literarische Auftragswerke des Veranstalters gute Anhaltspunkte für die Forschung. Die Großereignisse der 70er Jahre – 1772 der Besuch des Prinzen und Botschafters Louis René Édouard de Rohan-Guéméné (1734-1803), 1773 entzückten die Lustbarkeiten die königliche Familie in Eszterháza, nicht nur Maria Theresia (1717-1780)³⁸, sondern getrennt auch ihre Tochter Erzherzogin Maria Christina (1742-1798) und ihren Ehemann Prinz Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822)³⁹ – lassen sich an Hand von Druckwerken verschiedener Gattung rekonstruieren. Die wichtigsten Chroniken der Festakte von 1772 sind das erst 1901 in Straßburg herausgegebene⁴⁰ von Antoine Joseph Zorn de Bulach (1736-1817) verfasste Werk „L'ambassade

³⁶ Veröffentlichung einer Tanzfolge unter dem Namen Haydns durch den Wiener Verleger Traeg 1799.

³⁷ Bence Szabolcsi: Haydn und die ungarische Musik, in: Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns: veranstaltet von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest, 17. - 22. September 1959, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, S. 159-175 hier: S. 162, 163, 164, 165, 173

³⁸ Aus Anlass des Besuches von Kurfürst Clemens Wenzel von Trier entlieh die Herrscherin am 8. Juli 1777 den gesamten Theaterbetrieb. Im selben Jahr folgte auf ausdrücklichen Wunsch der Souveränin eine Oper Haydns für das nach Wien transferierte Marionettentheater.

Horányi: *Eszterházi Vigasságok*, S.111.

³⁹ Amts- und Wohnsitz: Preßburger Residenz

⁴⁰ Herausgegeben vom Urenkel des Verfassers

du prince Louis de Rohan à la cour de Vienne 1771-1774. Notes écrites par un gentilhomme, officier supérieur attaché au prince Louis de Rohan, ambassadeur du roi“, ein Manuscript des fürstlich esterházyschen Sekretärs Joseph Carl Rosenbaum, die Memoiren des Fürsten Khevenhüller-Metsch „Aus der Zeit Maria Theresias“, die Berichte des Wiener Diariums und der Preßburger Zeitung, sowie aus ungarischer Sicht die in Gedichtform gefassten persönlichen Erlebnisse des ungarischen Leibgardisten, György Bessenyei (1747-1811) in „Az eszterházi vigasságok“ (Die Lustbarkeiten v. Eszterháza), der in Begleitung des Gastes nach Eszterháza reiste. Aus Anlass des hohen Besuches hat der Fürst Jean-Georges Noverre (1727-1810) und seine Tanzkompanie zur Aufführung von „*Das Urteil des Paris*“ verpflichtet. Der Hauptprotagonistin, der begabten jungen Ballerina Delfén, setzte Bessenyei ein einmaliges lyrisches Denkmal in seinem gleich betitelten Gedicht.⁴¹ Ein verlässlicher Berichterstatte über den königlichen Besuch im folgenden Jahr war ebenfalls Bessenyei, in der Funktion des Beobachters, nicht mehr in der des Gardisten.⁴² Seine Schrift „Relation des Fêtes données à sa Majesté l’Impératrice par S. A. Mgr le Prince d’Esterházy“ ließ die Visite Maria Theresias in Eszterháza in den fürstlichen Annalen den gleichen Rang einnehmen, wie die Reisen der Herrscherin in den königlichen Chroniken.⁴³

Noch vor dem tragischen Feuer im Herbst 1779 wurden künstlerisch hochqualitative Opernaufführungen im Rahmen dreier privater Feste gegeben, aber das Wienerische Diarium berichtete nur über den Maskenball, am 26. Juli 1779. Dieser fand aus Anlass des Namenstages der Fürstin statt. Die sechshundert Gäste spendeten besonders dem Einzug der Masken im schönsten Rokokostil großen Beifall; bevorzugt der Venus, dem Amor und der Psyche. Dieser Applaus gebührte dem in fürstlichen Diensten stehenden Pietro Travaglia. In seinem Skizzenbuch, es stammt aus dem Jahr 1780, sind Kostümentwürfe für den Maskenball, Bühnendekorationen, Bühnendekorationen für das Puppentheater, Pläne für die technische Ausgestaltung, die Beleuchtungstechnik und das Feuerwerk zu bewundern.^{44 45}

⁴¹ Horányi: *Eszterházi Vigasságok*, S. 78, 80.

⁴² Er quittierte wegen Krankheit in diesem Jahr den Gardedienst.

⁴³ Géza Staud: „Horányi Mátyás: Eszterházi Vigasságok“, in: *Irodalomtörténeti Közlemények*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1961, Jg.65, Heft 3, S. 353-355, hier S 353, 354.

⁴⁴ Diese Rarität ist im Besitz der theaterhistorischen Sammlung der Nationalbibliothek Széchenyi.

⁴⁵ Erzsébet Monori Berczeliné: „A Színháztörténeti Tár díszlet- és jelmezterveiről“, S.

Prächtige Beispiele der reproduzierenden Kunst bietet „*Armida*“, Haydns letzte Opera seria in Eszterháza. Zu ihr, einem der letzten Höhepunkte des glänzenden Theaterlebens, hob sich der Vorhang am 26. Februar 1784 zum feierlichen Auftakt der jährlichen Opernsaison. Der Kostenvoranschlag vom 6. August 1783 des Theaterdekorateurs Pietro Travaglia für die Dekorationen belegt die hohen Kosten dieser Opernproduktion. Die bewahrten Zeichnungen⁴⁶ dokumentieren Kostümvorschläge für Sänger ohne Nennung des Künstlers. Die Vermutung, dass die Kostümentwürfe von Pietro Travaglia stammen könnten, liegt nahe. Der beliebte Stoff der *Armida* hatte schon vor Haydn⁴⁷ eine veritable Tradition. In Paris wurde die *Armida* von Christoph Willibald Gluck (1714-1787) aufgeführt, die auf demselben Textbuch Philippe Quinaults (1635- 1688) beruhte, das fast ein Jahrhundert zuvor einer Oper von Jean-Baptiste Lully (1632-1687) zu Grunde gelegen war. Auch Georg Friedrich Händel (1685- 1759) und Antonio Vivaldi (1678-1741) hatten dieses Thema vertont. Die Theatertore des „Feenreichs“ schlossen sich nach dem Tod des Fürsten Nikolaus I. für immer.⁴⁸ Den Abschied von Eszterháza beging Haydn mit Wolfgang Amadeus Mozarts „*Figaro*“. Er wandte für die Oper seines jungen Freundes viel Sorgfalt und Liebe in seinem letzten Sommer im alten Süttör auf. Kurz danach brach Haydn nach London auf.⁴⁹ Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass für den tiefgreifenden Erfolg und die Überlieferung an die Nachwelt der individuelle Charakter sowohl des Mäzens wie des Geförderten, sei es Person oder Projekt, entscheidend war. Auf dem Prunkschloss

166, 167.

⁴⁶ Aus der Theaterhistorischen Sammlung der Ungarischen Nationalbibliothek Széchenyi, der größten Spezialsammlung zur ungarischen Theatergeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

⁴⁷ *Armida* schlug alle Rekorde: 54 Aufführungen gab es allein im ersten Jahr. Nach der zweiten Aufführung schrieb Haydn an Artaria: „Man sagt es seye bishero mein bestes Werk“

Landon: „Haydn als Opernkomponist und Kapellmeister“, S. 253.

⁴⁸ Fürst Nikolaus I. starb 1790 und sein Nachfolger Fürst Anton entließ die Opern- und Schauspielensembles. Fürst Nikolaus II. ordnete nach einer Inventur an brauchbare Dekorationen und wertvolle Kostüme nach Eisenstadt zu überstellen und die überflüssigen Kostüme zu verkaufen.

Belitska-Scholtz: „Die Theaterpflege der Fürsten Esterházy, in: *Joseph Haydn in seiner Zeit*, S. 246.

⁴⁹ Landon: „Haydn als Opernkomponist und Kapellmeister“, S. 253.

Süttör verdichteten sich Inspirationsquellen örtlich wie zeitlich und blieben dank der Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit der Protagonisten und des Materials erhalten. Umso mehr verhilft die Rekonstruktion des gesamten Schlosses und dessen Umgebung der Forschung nicht nur zu neuen Erkenntnissen in der Architekturgeschichte oder Restaurierungswissenschaft, sondern auch bezüglich des Wirkens der Familie Esterházy. Die heutige westungarische Region verfügt neben barocken Städten und der Benediktinerabtei Pannonhalma auch über drei herrschaftliche Schlösser bzw. Residenzen in Fertőd, Kőrmend und Keszthely. Sie ist Teil einer grenzüberschreitenden Kulturregion mit allen ihren Möglichkeiten. Deshalb steht die fächerübergreifende Erfassung dieser Kulturlandschaft neu im Mittel- und Blickpunkt der Wissenschaften. Diese Bemühungen spiegeln die Projektvorhaben sowohl auf ungarischer, österreichischer wie europäischer Ebene wider.



*Pietro Travaglia, Kostümentwurf für Joseph Haydns Oper „Armida“, aufgeführt am 26. Februar 1784 in Esterháza: Rinaldo;
Theaterhistorische Sammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest*

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Burgenländische Heimatblätter](#)

Jahr/Year: 2017

Band/Volume: [79](#)

Autor(en)/Author(s): Rumpler Katalin

Artikel/Article: [„Klein Versailles“ Ein Ort des adeligen Theaters, der prunkvollen Feste und der musikalischen Inspiration 119-133](#)