

EINFÜHRUNG
HOF – OPER – ARCHITEKTUR

MUSIKTHEATER IM HÖFISCHEN RAUM DES FRÜHNEUZEITLICHEN EUROPA – ZUR EINLEITUNG

Heiko Laß, Margret Scharrer

Thema des vorliegenden Bandes ist das genuin Höfische des frühneuzeitlichen Musiktheaters und dessen räumlich-architektonische Inszenierung. Obwohl die Vereinigung der Künste im »Gesamtkunstwerk« der höfischen Oper wiederholt Gegenstand unterschiedlicher Forschungen darstellt, wurde die spezifisch räumlich-architektonische Seite der höfischen Oper bisher zu wenig ins Zentrum gerückt.¹ An diesem Punkt setzt die Ausrichtung der versammelten Beiträge an, denn Musiktheater meint szenisch-musikalische Aufführung und Architektur gleichermaßen. Beide bildeten auch zugleich wesentliche Komponenten herrschaftlicher Selbstdarstellung des 17. und 18. Jahrhunderts.² Entsprechend werden die vielfältigen Verbindungen, die zwischen dem Musiktheater und dem höfischen Raum im engeren und weiteren Sinne bestanden, in interdisziplinärer Perspektive in den Blick genommen. Wesentlich ist, dass es hier nicht allgemein um das »Musiktheater« an sich geht, weder in musikalischer noch in architektonischer Hinsicht. Im Mittelpunkt stehen vielmehr spezifisch höfische Ausprägungen. Auf der Hand liegt, Entstehung und Entwicklung musiktheatraler Darbietungsformen sind ohne höfische Kontexte nicht denkbar; umso verwunderlicher ist es, dass das spezifisch Höfische dabei oftmals zu wenig thematisiert wird. Naturgemäß existieren Typen allerdings nur als idealtypische Konstrukte;³ in der Realität kommt es hingegen immer wieder zu Überlagerungen zwischen verschiedenen sozialen Bereichen. Trotzdem oder vielleicht sogar deswegen ist es durchaus legitim, ja erforderlich, das genuin Höfische des Musiktheaters und seine Besonderheiten in den Mittelpunkt zu stellen.

Uns ist bewusst, dass wir mit dieser Publikation weder ganz Europa noch das höfische Musiktheater in seiner ganzen Komplexität behandeln können. Es hat sich aufgrund der zur Tagung eingereichten Beiträge ein Schwerpunkt für Mitteleuropa um 1700 ergeben. Unbenommen davon ist die Geschichte des höfischen Musiktheaters fest mit der »italienischen Oper« verknüpft, zahlreiche Beiträge befassen sich deshalb mit italienischen Ausprägungen.⁴

1 RODE-BREYMANN 2014.

2 Siehe dazu u. a. JUNG-KAISER / SIMONIS 2015.

3 ADORNO 1992, S. 15–16.

4 Vgl. etwa den Beitrag von Sanvito in diesem Band, S. 199.

Italien ist das Ursprungsland der Oper. Unterschiedliche Entwicklungsstränge führten dazu, dass an der Wende zum 17. Jahrhundert um Jacopo Peri, Giulio Caccini und Claudio Monteverdi die ersten musikdramatischen Werke entstanden. Bereits bei diesen zeigt sich das Musiktheater als typisch höfische Gattung. *L'Euridice* etwa ging anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Heinrich IV. und Maria von Medici im Jahr 1600 im Palazzo Pitti in Florenz in Szene, und Monteverdis *Favola in Musica L'Orfeo* wurde im Rahmen der Geburtstagsfeierlichkeiten von Francesco IV. Gonzaga 1607 in Mantua gezeigt.⁵ Während in den frühen italienischen Opern Ballette noch einen wichtigen Bestandteil der Darbietungen bildeten, änderte sich dies im Laufe des 17. Jahrhunderts. Obgleich der Tanz auch weiterhin im *Dramma per musica* existierte, wurde er als spezifisch französische Ausprägung des Musiktheaters verstanden.⁶ In der Tat entstand am französischen Hof, von Italien ausgehend – Maria von Medici und der durch sie in Bewegung gebrachte Transfer spielen dabei eine wichtige Rolle –, das *Ballet de cour* und eine eigene Musikpraxis.⁷ Aus Italien bezog der französische Hof zudem die neusten maschinentechnischen Errungenschaften, Künstler wie Giacomo Torelli oder Gaspare Vigarani wurden für die höfischen Inszenierungen engagiert. Im Gegenzug zu den meisten europäischen Höfen etablierte sich die italienische Oper in Frankreich nicht.⁸ Als ihr »Gegenstück« schufen Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault in den 1670er Jahren die ersten *Tragédies en musique*. Das Ballett spielt hier eine wesentliche Rolle. Trotz der Ausprägung eines spezifisch französischen Musiktheaters wurde über die italienische Oper und ihr Verhältnis zu dieser in Frankreich ein ständiger Diskurs geführt. Für Traditionalisten stellte sie einen permanenten Stein des Anstoßes dar.⁹

Doch nicht nur die Musik, auch die Architektur ist ohne Italien nicht zu denken. Das Theater und damit auch das Opernhaus als Bauaufgabe der Frühen Neuzeit ist in Italien seit dem 16. Jahrhundert entwickelt worden, ebenso die Kulissenbühne.¹⁰ Die zentrale Hofloge gegenüber der Bühne, Ränge und Logen, sie alle wurden erstmals

5 Zur Entstehung der Oper existiert zahlreiche Literatur. An dieser Stelle und im vorliegenden Zusammenhang sei lediglich auf COHEN 2017 verwiesen.

6 Der Tanz in der italienischen Oper stellt nach wie vor ein Forschungsdesiderat dar. Nach wie vor ist die Tragweite der Rezeption des französischen Tanzes nicht umfangreich erforscht. Siehe z. B. SCHARRER 2016. Zum Transfer des Tanzes in der italienischen Oper siehe u. a. SCHULZE 2012.

7 Zum *Ballet de cour* und zur französischen Oper siehe stellvertretend: CHRISTOUT 2005; DUROSOIR 2004; SCHULZE 2012; SCHNEIDER 2015; HARRIS-WARRICK 2016.

8 Zur Rezeption der italienischen Oper siehe u. a. die im Projekt *Italian opera in Central Europe, 1614–1780*, erschienenen Bände: BUCCIARELLI 2006; DUBOWY 2007; HERR 2008.

9 Siehe stellvertretend ARNOLD 2017. Zur Rezeption der italienischen Oper in Frankreich siehe KLAPER 2007; KLAPER 2009. Leider liegt die Habilitation von Michael Klaper über die italienische Oper im Frankreich des 17. Jahrhunderts noch immer nicht im Druck vor. Gemeinsam mit Barbara Nestola arbeitet er an einer Datenbank zur Geschichte der italienischen Oper in Frankreich im 17. Jahrhundert.

10 Die Literatur ist zahlreich und muss hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden, als Überblick können FRENZEL 1979 und FORSYTH 1992 dienen.

in nachmittelalterlicher Zeit in Italien etabliert.¹¹ Im übrigen Europa erfolgte die Entwicklung zeitversetzt oder es fand eine Übernahme der italienischen Vorbilder statt. Doch bereits vor dem Dreißigjährigen Krieg gab es auch in Deutschland eigenständige Theaterbauten, sowie mit Heinrich Schütz' *Dafne* 1627 auch die erste deutschsprachige Oper.¹² Bereits 1614 hatte in Salzburg eine Operaufführung nördlich der Alpen stattgefunden. Die folgenden Jahre waren durch den Dreißigjährigen Krieg geprägt und stellen in der Entwicklung des höfischen Musiktheaters in Deutschland einen tiefen Einschnitt dar. Die Entwicklung kam erst nach 1650 wieder in Schwung.¹³

Schon bald gab es Versuche, Opern in deutscher Sprache zu singen. Das Italienische setzte sich jedoch in fast ganz Europa bis weit in das 19. Jahrhundert als Standard durch, was sich nicht nur in Text und Musik, sondern auch in Architektur und Bühnenbild zeigte. Ein Beispiel ist die Theater- und Bühnenarchitektur der Galli Bibiena aus Bologna in Deutschland.¹⁴ Kam eine Oper in deutscher Sprache zur Aufführung, war das eine klare Botschaft an die höfische Gesellschaft. Im 17. Jahrhundert wählten meist Protestanten diesen Weg.¹⁵ So nutzte Friedrich III. von Brandenburg die deutsche Sprache, als er aber König in Preußen werden wollte, doch lieber das Italienische.¹⁶ Sein Verhalten ist vergleichbar mit dem Augusts des Starken, der italienische Operndarbietungen vor allem zu politisch und dynastisch wichtigen Festen anberaumte.¹⁷ Letztendlich gelang es nur den Franzosen, neben dem italienischen *Dramma per musica* mit der *Tragédie lyrique* eine eigenständige Form zu etablieren, die allgemein anerkannt war, jedoch bei weitem nicht ein vergleichbares Rezeptionspotential enthielt.¹⁸

Während es in Italien bereits früh dauerhafte Bauten für theatralische Aufführungen gab, wurden sie in anderen Regionen Europas und vor allem im höfischen Bereich teilweise erst im 18. Jahrhundert üblich.¹⁹ Dennoch war das Theater bzw. Opernhaus an allen Höfen der erste Bau, der für festliche Veranstaltungen dauerhaft und nicht nur ephemer errichtet wurde – unabhängig davon, dass Aufführungen an jedem Ort stattfinden konnten. Die Ansprüche, die an die Bühnentechnik, Akustik, Beleuchtung etc. gestellt wurden, konnten nur in dauerhaften Anlagen erfüllt werden.²⁰ In beständigen Bauten konnte man besonders gut die Landesherrschaft präsentieren. Prächtige Säulen-

11 Vgl. hierzu den Beitrag von Lange in diesem Band, S. 117.

12 SCHEITLER 2011.

13 SCHRADER 1988, S. 39–40.

14 FORSYTH 1992, S. 80–86.

15 Ein Beispiel wäre der Gothaer Hof (vgl. den Beitrag von Jacobsen in diesem Band, S. 67).

16 HOVEN 2015, S. 52–56.

17 Vgl. MÜCKE 2003 sowie den Beitrag von Pietschmann in diesem Band, S. 449.

18 Vgl. dazu SCHARRER 2014 sowie die Beiträge von Scharrer (S. 541) und Paulus (S. 565) in diesem Band.

19 FRENZEL 1979, S. 145. Vgl. auch den Beitrag von Laß in diesem Band, S. 91.

20 Vgl. die Beiträge von Hochmuth (S. 161), Sommer-Mathis (S. 231), Baumann (S. 267), Krzeszowiak (S. 289), Emans (S. 307) in diesem Band.

architekturen kennzeichneten den Platz des Landesherrn theoretisch, unabhängig von seinem tatsächlichen Sitz oder seiner persönlichen Anwesenheit.²¹ Die Herrscher selbst und ihre Entourage waren leitende Bestandteile der Aufführungen, sei es, dass sie als Initiatoren, Organisatoren, Komponisten, Tänzer, Musiker oder Sänger fungierten, sei es, dass sie selbst in Gestalt von göttlichen Wesen oder Helden auf der Bühne wie in bildlichen oder architektonischen Medien auftraten und damit verherrlicht wurden, sei es, dass sie lediglich Adressaten der Bemühungen waren.²²

Musiktheatrale Darbietungen wurde von den Höfen der Frühen Neuzeit als Medium genutzt.²³ Es handelt sich hier um keine Besonderheit des Musiktheaters, auch Architektur und Fest konnten als Medium dienen. Sie alle prägten das Bild eines Hofes in der Öffentlichkeit. Innerhalb der höfischen Welt der Frühen Neuzeit galten in Europa bestimmte Normen, denen man genügen musste, wollte man die Anerkennung erlangen, die notwendig war, um politisch überleben und überzeugen zu können. Das mag uns heute abstrakt erscheinen, war aber damals unumgänglich. Auch in der Frühen Neuzeit hatte niemand Geld im Überfluss oder gab dieses ausschließlich zum eigenen Vergnügen aus – auch wenn die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts teilweise diesen Eindruck vermitteln mag. Im Gegensatz zu unserer Gegenwart verfügten die Menschen in der Frühen Neuzeit aber nicht über aussagekräftige Parameter zur Messung realer Macht. Es war daher notwendig, die Wahrnehmung der eigenen Person bzw. des eigenen Hofes und damit Staatswesens positiv zu beeinflussen. Höfischer Aufwand manifestierte immer auch die außenpolitische Stellung eines Landes. Nur wer sich Dinge leisten konnte, die dem anerkannten Standard genügten, konnte auch damit rechnen, außenpolitisch Anerkennung zu finden, standesgemäße Heiraten und Allianzen einzugehen sowie Respekt beim eigenen Adel zu erlangen. Berichte informierten über die Landesherrn und ihre Höfe, ihre Feste und Architekturen – oft vom Auftraggeber bestellt und dementsprechend panegyrisch.

Zunehmend emanzipierte sich das höfische Musiktheater von bestimmten Festanlässen. Damit gehörten Oper und Theater zu den wenigen Festarten bei Hofe, die nicht anlassgebunden sein mussten. Es wurden sogar eigene Spezialräume geschaffen und einige Höfe verfügten über ein stehendes Hoftheater, das außer in den Fastenzeiten einen ständigen Opernbetrieb gewährleistete. Im höfischen Bereich wurde sie dennoch oft in Zusammenhang mit einem bestimmten Casus aufgeführt. Ganze Festfolgen entstanden, um Geburten, Hochzeiten, Thronbesteigungen, militärische Siege oder andere politische Ereignisse nach innen und außen wirkungsvoll zu feiern. Je wichtiger der

21 Vgl. die Beiträge von Müller (S. 41) und Laß (S. 91) in diesem Band.

22 Vgl. die Beiträge von Jacobsen (S. 67), Pietschmann (S. 449), Langewitz (S. 395), Haenen (S. 423), Hilscher/Mader-Kratky (S. 461), Fenböck (S. 493) in diesem Band.

23 Dass musiktheatrale Darbietungen in höfischen Kontexten als wesentliches Mittel herrscherlicher Repräsentation fungierten, ist in den letzten Jahren ausführlich diskutiert worden, siehe dazu stellvertretend: HOVEN 2015; WERR 2010, RODE-BREYMANN 2010.

Anlass erscheinen sollte, umso größer gestaltete sich der Aufwand, um desto mehr Aufmerksamkeit und Außenwirksamkeit zu erzielen. Das »Gesamtkunstwerk Oper« wurde insbesondere im Vorfeld politischer und dynastischer Festlichkeiten in all seinen Facetten meist über lange Zeiträume detailliert geplant und ausgeführt.

Herrschaft beruhte in der Frühen Neuzeit immer auch auf symbolischem Kapital.²⁴ Die Herrschaft des Hochadels und Adels war ja nicht auf Leistung, sondern auf Abstammung begründet. So war es zwingend notwendig, allgemein anerkannt zu sein. Reputation und Ehre waren Herrschaftsprinzipien. Ein Landesherr durfte nicht der Verachtung anheimfallen; seine Ehre musste kenntlich gemacht und durch äußerliche Zeichen verstärkt werden. Es genügte nicht, einen Rang inne zu haben, er musste sichtbar präsentiert werden. Je höher er war, umso aufwendiger musste die Selbstdarstellung ausfallen. Die gegenseitige Konkurrenz der Höfe führte dabei zu einem Wettbewerb, in dem man versuchte, Standards zu setzen, denen andere folgten. Maßgeblich waren in der Frühen Neuzeit vor allem die Dynastien der Habsburger und Bourbonen. Das bedeutet aber nicht zwingend, dass sie auch in jedem Fall als innovativ hervortraten. Sie konnten auch bestehende Modelle übernehmen und derart abwandeln, dass sie anschließend vor allem mit ihrem Hof bzw. ihrer Dynastie verbunden wurden. Auf dem Feld des Gesangs und der Bühnentechnik können zweifellos die »Italiener« als tonangebend gelten, während die »Franzosen« vor allem eine vorbildliche Ballettkultur entwickelten.²⁵ Lokale Traditionen wie etwa in Spanien blieben zwar lange Zeit erhalten, wurden aber kaum von anderen europäischen Höfen rezipiert.²⁶

Dem dynastischen Prinzip des Adels folgend, stand die Herkunft immer im Vordergrund höfischen Selbstverständnisses. Daher erfolgte eine Modernisierung und Erneuerung zumeist in der Tradition einer Dynastie. Der legitimierende bewusste Rückgriff auf Traditionen darf weder als Anachronismus noch als provinziell missverstanden werden. Vielmehr handelt es sich um das unabdingbare Anknüpfen an Herkunft und Rang. So kann man gegen 1700 immer auch den Versuch der Abgrenzung auf kulturellem Gebiet analog zur Politik ausmachen, muss aber feststellen, dass es spätestens in 18. Jahrhundert zu einer europaweiten Angleichung kam, die aber lokale Eigenheiten als Alleinstellungsmerkmale zuließ. Wer sich als gleich anerkannte, kommunizierte

24 Vgl. LASS 2008, S. 118.

25 Auch in der Bühnenausstattung und Kostümbilderei waren die Franzosen vorbildlich. An der Wende zum 18. Jahrhundert rezipierten italienische Librettisten wiederum die Texte des französischen Theaters. Die Textbücher der französischen Oper und des französischen Sprechtheaters erlebten ebenfalls einen intensiven Transfer im deutschsprachigen Raum. Andererseits öffnete sich das französische Musiktheater zum Ende des 17. Jahrhunderts verstärkt italienischen Einflüssen. Bei aller Polemik gegen die italienische Musik in der französischen Musikpublizistik ist doch davon auszugehen, dass es zu umfangreicheren Transfers kam, als oftmals in der Literatur aufgezeigt. Siehe zu diesen Fragen u. a. SCHARRER 2014 und SCHARRER 2019.

26 Vgl. die Beiträge von Solare (S. 343) und Carreras (S. 357) in diesem Band.

also in derselben Sprache, wenn auch vielleicht in einem anderen »Dialekt«. So verstanden die Zeitgenossen die Codes und konnten die Ikonografie entschlüsseln.

Im Mittelpunkt der Bemühungen bei Hofe stand die Landesherrschaft. Der Landesherr oder auch im Falle Maria Theresias die »Landesfrau« gab dem Staat sichtbare Gestalt. Als Vertreter Gottes auf Erden stellte er bzw. sie das sterbliche Pendant göttlicher Autorität dar. Der Hof sollte dementsprechend ein Abbild der göttlichen Vollkommenheit sein. Das Gottesgnadentum und die Heiligkeit des Herrschers forderten nicht nur eine großartige Herrschaft, sondern auch eine großartige Hofhaltung. So wie man in der Welt die Größe Gottes erkennen konnte, sollte man auch von der höfischen Kunst auf die Größe ihres Auftraggebers schließen können. Es handelte sich oft um eine Überwältigungsstrategie, die vor allem im höfischen Musiktheater gern zur Anwendung kam.²⁷

Literatur

- ADORNO 1992: Adorno, Theodor Wiesengrund: Einleitung in die Musiksoziologie, 8. Auflage, Frankfurt a.M. 1992.
- ARNOLD 2017: Arnold, Robert James: Musical debate and political culture in France, 1700–1830, Woodbridge 2017.
- BUCCIARELLI 2006: Bucciarelli, Melania (Hg.): Italian opera in Central Europe, Bd. 1: Institutions and ceremonies, Berlin 2006.
- COHEN 2017: Cohen, Mitchell: The politics of opera: a history from Monteverdi to Mozart, Princeton 2017.
- CHRISTOUT 2005: Christout, Marie-Françoise: Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643–1672, überarbeitete Aufl. unter der Mitarbeit von André Chastel, Paris 2005.
- DUBOWY 2007: Dubowy, Norbert (Hg.): Italian opera in Central Europe, Bd. 3: Opera subjects and European relationships, Berlin 2007.
- DUROSOIR 2004: Durosoir, Georgie: Les Ballets de la cour de France au XVIIe siècle: ou Les fantaisies et les splendeurs du Baroque, Genf 2004.
- FORSYTH 1992: Forsyth, Michael: Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser. Musik und Zubehör vom 17. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Aus dem Englischen von Regine und Michael Dickreiter, München u. a. 1992.
- FRENZEL 1979: Frenzel, Herbert A.: Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1840, München 1979.
- HARRIS-WARRICK 2016: Harris-Warrick, Rebecca: Dance and drama in French baroque opera: a history, New York 2016.

²⁷ Vgl. Lass 2008, S. 118.

- HERR 2008: Herr, Corinna (Hg.): Italian opera in Central Europe, Bd. 2: Italianità: Image and Practice, Berlin 2008.
- HOVEN 2015: van der Hoven, Lena: Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft (= Musiksoziologie, Bd. 19), Kassel 2015.
- JUNG-KAISER/SIMONIS 2015: Jung-Kaiser, Ute; Simonis, Annette (Hg.): Die verzaubernde Kunstwelt Ludwigs XIV. – Versailles als Gesamtkunstwerk, Hildesheim 2015.
- KLAPER 2007: Klaper, Michael: Der Beginn der Operngeschichte in Paris? Anmerkungen zu *La finta pazza* (1645), in: Quetin, Laurine; Gier, Albert (Hg.): *Le Livret en question*, Tours 2007, S. 76–104.
- KLAPER 2009: Klaper, Michael: New light on the history of *L'Orfeo* (Buti-Rossi), in: Collas, Damien; Di Profio, Alessandro (Hg.): *L'Opéra italien en Europe*, Bd. 1: *Les pérégrinations d'un genre*, Wavre 2009, S. 27–40.
- LASS 2008: Laß, Heiko: Der zeremonielle Wandel im Alten Reich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und die landesherrlichen Appartements im Celler Residenzschloss, in: Laß, Heiko (Hg.): *Hof und Medien im Spannungsfeld von dynastischer Tradition und politischer Innovation zwischen 1648 und 1714. Celle und die Residenzen im Heiligen römischen Reich deutscher Nation* (= Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, Bd. 4), München und Berlin 2008, S. 117–127.
- MÜCKE 2003: Mücke, Panja: Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur (= *Dresdner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 4), Laaber 2003.
- RODE-BREYMANN 2010: Rode-Breymann, Susanne: *Musiktheater eines Kaiserpaars: Wien 1677 bis 1705*, Hildesheim 2010.
- RODE-BREYMANN 2014: Rode-Breymann, Susanne: Eine raumsoziologische Studie zum Musiktheater am Habsburger Kaiserhof, in: Friedrich, Katrin (Hg.): *Die Erschließung des Raumes: Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*, Bd. 1 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 51), Wiesbaden 2014, S. 67–85.
- SCHARRER 2014: Scharrer, Margret: Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 16), Sinzig 2014.
- SCHARRER 2016: Scharrer, Margret: Bühnentänze am Hof Ernst Augusts von Hannover, in: Meine, Sabine; Strohmann, Nicole K.; Weißmann, Tobias C. (Hg.): *Musik und Vergnügen am hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit* (= *Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig Neue Folge*, Bd. 15), Regensburg 2016, S. 291–301.
- SCHARRER 2019: Scharrer, Margret: Zwischen Venedig, Rom und Versailles – italienische Kastraten auf Abwegen?, in: *Musicologica Brunensia, Supplementum* 53/2018, S. 283–295.

- SCHEITLER 2011: Scheitler, Irmgard: Martin Opitz und Heinrich Schütz. Dafne – ein Schauspiel, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68/2011, S. 205–226.
- SCHNEIDER 2015: Schneider, Herbert: Die Zukunft von Quinaults und Lullys Konzeption der Tragédie en musique, in: Jung-Kaiser, Ute; Simonis, Annette (Hg.): *Die verzaubernde Kunstwelt Ludwigs XIV. Versailles als Gesamtkunstwerk*, Hildesheim 2015, S. 107–131.
- SCHRADER 1988: Schrader, Susanne: *Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland* (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 21), München 1988.
- SCHULZE 2012: Schulze, Hendrik: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV.: Identität, Kosmologie und Ritual*, Hildesheim 2012.
- WERR 2010: Werr, Sebastian: *Politik mit sinnlichen Mitteln: Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*, Köln u. a. 2010.