

Barbara Purrucker

## Das Bühnenkostüm des Barock<sup>1</sup>

In den Mysterienspielen des Mittelalters und der Renaissance wurden sowohl Begebenheiten der Heilsgeschichte als auch besonders dramatische Ereignisse aus Bibel und Heiligenlegenden szenisch dargestellt.<sup>2</sup> Diese Spiele, ursprünglich in den Kirchen aufgeführt, wurden immer umfangreicher und deshalb bald vor die Kirchen und auf die Marktplätze verlegt, um möglichst vielen Menschen aus Stadt und Umgebung Zugang zu diesen „die Seele erhebenden“ Schauspielen zu gewähren (Abb. 1).

Dem kirchlichen Ort und Anlass gemäß und weil auch die Ausführenden Kleriker waren, wurden anfangs keine speziellen Kostüme, sondern die normalen geistlichen Trachten verwendet, wobei man allerdings für Christus als Auferstandenen oder die Heiligen Drei Könige die kostbarsten liturgischen Gewänder reservierte.

In dem Maße, in dem die Spiele verweltlichten, auf mehrere Tage ausgedehnt und zu riesigen Spektakeln mit großem Aufgebot an Darstellern (Laien, dafür gegründeten Bruderschaften sowie „Jokulatoren“) wurden, wuchs auch der Aufwand in der Ausstattung.

Die Weite des Spielortes und die Menge der Figuren machten es nötig, dass die Hauptpersonen noch aus größerer Entfernung an der Kleidung erkannt werden konnten. Dafür war eine gewisse Stilisierung notwendig, die zu einer relativen Vereinheitlichung von Kostümen führte, die dann zu festen Traditionen erstarrten.

Nichts lag den mittelalterlichen Spielen jedoch ferner, als eine rein künstlerische Kostümgestaltung durch formale und farbliche Differenzierung der Gewänder. Ebenso fern lag aber auch eine historische Kostümierung, zumal das Passionsspiel als ein zeitloser Vorgang von ewiger Bedeutung empfunden wurde und ein Bewusstsein für historische Treue in unserem Sinne nicht ausgeprägt war.

Einige Grundzüge haben sich über die Jahrhunderte bewahrt: Einmal die Freude an der luxuriösen Ausstattung, die sich aus dem Zweck – ein Schauspiel zur Ehre Gottes – entwickelt hatte. Hohen Herren rechnete man es als Verdienst an, wenn sie ihre eigene prächtige Garderobe, ihre Rüstungen oder kostbares Geschmeide zur Verfügung stellten.

1 Dieser Aufsatz wurde aus einem einstündigen Vortrag komprimiert, der an Hand von über 150 Dias gehalten wurde, aus denen die Entwicklungen und die Vielfalt des barocken Bühnenkostüms deutlicher hervorgingen.

2 Vgl. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1: *Das Theater der Antike und Mittelalter*, Salzburg <sup>1966</sup>; Bd. 2: *Das Theater der Renaissance*, Salzburg <sup>1969</sup>; Bd. 3: *Das Theater der Barockzeit*, Salzburg <sup>1967</sup>; Heinz Kindermann, *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Salzburg 1980.



Abb. 1 Jean Fouquet, *Marter der Hl. Apollonia* (Darstellung eines Martyrienspiels, Stich nach einer Miniatur aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier, 1452–1460)

Der zweite wichtige Grundzug besteht darin, dass die Darsteller nur Männer waren, was sich aus dem klerikalen Ursprung und den herrschenden Moralvorstellungen erklärt; d. h., dass auch die Frauenrollen von Männern gespielt wurden. Erst nach einigen skandalumwitterten Vorstößen im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert setzten sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Frauen als Berufsschauspielerinnen durch, z. B. als Tänzerinnen in Paris im Jahre 1681.

Dies schuf ein Problem: Für Eva im Paradies, die Verdammten beim Jüngsten Gericht oder später in der Renaissance für die Göttinnen beim Urteil des Paris (Abb. 2) musste eine Lösung gefunden werden.

So wurde schon im 14. Jahrhundert bei Mysterienspielen in Italien gefordert: „Laßt viele Frauen erscheinen, nackt oder vielmehr in fleischfarbene Leinwand gekleidet!“<sup>3</sup> Für diese sogenannten „Leibkleider“, die den heutigen Trikots entsprachen, wurde auch bemaltes, schmiegsames Schafleder verwandt. Für eine Münchner Prozession von 1580 forderte die Spielanweisung: „für Syrena auf der Meermuschel ein ledernes nackhtes Claidt mit großen floßen, desgleichen ein ledernes nackhtes Claidt für den Neptunum.“<sup>4</sup>

3 Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Allertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921, S. 139.

4 Ebenda, S. 140.

Diese Forderung war aber auch sittenbedingt; je nach moralischer Strenge oder Lockerung mussten teilweise noch bis Mitte des 18. Jahrhunderts selbst die Unterarme bedeckt werden. Wenn wir also Darstellungen von Nacktheit auf Künstlerporträts, Szenenbildern oder Kostümfigurinen finden, kann vorausgesetzt werden, dass der zeitgenössische Betrachter wusste, dass solch ein „Leibkleid“ getragen wurde (Abb. 3).

Des Öfteren sind Schleifen oder Armbänder zu erkennen, welche die Abschlüsse der langen Ärmel kaschieren (Abb. 14 und 18), auch wurden von den Frauen bis über die Ellbogen reichende Handschuhe getragen.

Ein weiteres Merkmal des Bühnenkostüms leitet sich aus seiner Herkunft ab, es ist die künstlerische Durchgestaltung (die auch die Bühnendekoration einschloss).

In Italien fanden neben Mysteriendramen schon Pantomimen mit mythologischen Stoffen statt und später, in der Renaissancezeit, wurden in die wiederbelebten antiken römischen Komödien und Tragödien „Intermedien“ zwischen den Akten eingeschoben. Diese Zwischenspiele mit Musik, Gesang, Ballett und Fackeltänzen wurden zum Hauptziehungspunkt der Darbietungen und waren eine der Keimzellen der Oper. Sie hatten meist allegorische Inhalte, die den Herrscher oder ein Ereignis in seinem Hause glorifizierten. Die Höfe zogen dazu ihre berühmtesten Künstler heran, z. B. Raffael, die Sangallos oder Leonardo da Vinci.

Die herausragende Bedeutung dieser Schauspiele wurde also durch die Mitwirkung der besten Kräfte gesteigert. Diese Tradition setzte sich im Barock fort – auch in Versailles schufen die hervorragendsten Künstler auf ihrem Gebiet die Dekorationen und Inszenierungen.

Eine andere spektakuläre Form des Sich-zur-Schau-Stellens an den Höfen waren die Carrousel, die Rossballette, choreographisch gestaltete Scheinturniere mit immensem Aufwand an Kostümie-



Abb. 2 Brabanter Schule, *Urteil des Paris* (Lebendes Bild zum Einzug von Johanna von Kastilien in Brüssel, um 1496)



Abb. 3 Anonym, *Die Tänzerin Françoise Prévost als Philomene* (Paris 1720/22)

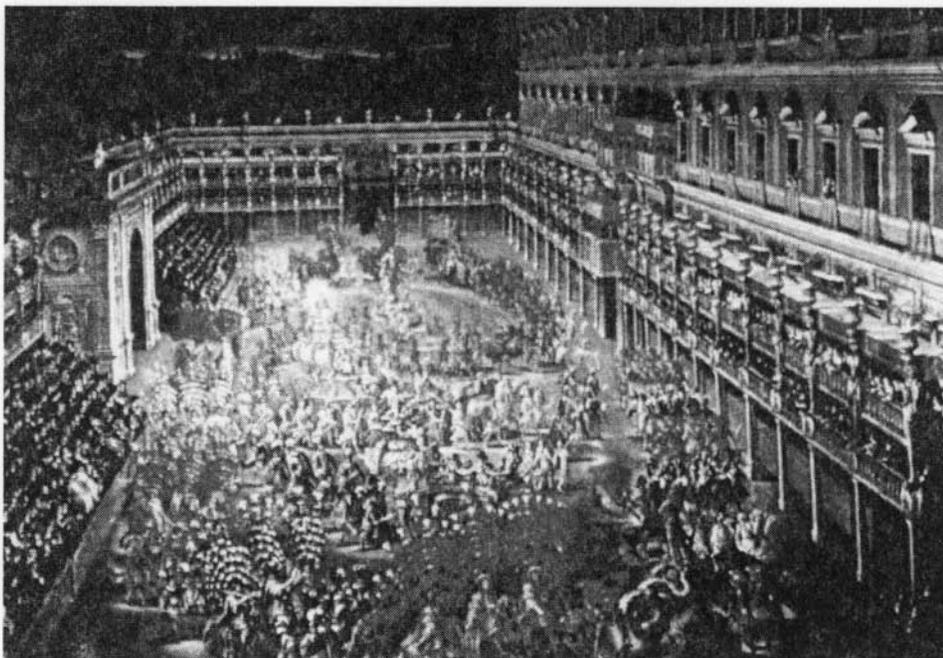


Abb. 4 Filippo Lauri und Filippo Gagliardi, *Giostra delle Caroselle* (Turnier zu Ehren der Königin Christina von Schweden, Rom 1656)

nung (Abb. 4). Da diese Veranstaltungen naturgemäß riesige Räume beanspruchten und die Zuschauer nur in weiter Entfernung platziert werden konnten, überhöhte man die relativ kleinen Reiter mit überdimensionalen, bis zu zwei Meter hohen Kronen oder Kopfputzen aus Straußenfedern (Abb. 5). Diese Federstütze blieben für über hundert Jahre eines der wichtigsten Kostümdetails für die Heroen und Heroinnen auf den Bühnen des Barock (Abb. 10 und 15).

Bezüglich der Kostümierung hat der Kulturhistoriker Max von Boehn konstatiert:

„Betrachtet man einmal die Art und Weise, in der die Kostümfrage der höfischen Feste gelöst wurde, so drängt sich zuerst die Beobachtung auf, daß die Zeitmode bei allen diesen Maskeraden im Vordergrund steht. [...] Die Kleidung ist ein gesellschaftliches Bindemittel von solcher Stärke, daß eine Emanzipation von der Mode und Tracht, [...] fast unmöglich ist. [...] Jede Epoche ist gewöhnt, den Menschen in einem gewissen Umriß zu sehen. [...] Ganz von diesem zu abstrahieren erscheint unmöglich. [...] Es scheint aber auch, [...] als sei das Problem nie von der idealen Forderung restlosen Aufgehens im Zweck aus gestellt worden, sondern immer vom Kompromiß aus.“<sup>5</sup>

5 Ebenda, S. 319 f.



Abb. 5 Anonym, *Carrousel-Reiter* (um 1650)



Abb. 6 Französische Schule, Figurine für ein Ballettkostüm (um 1590)

Das hatte zur Folge, dass nur einige stereotype, manchmal auch verschlüsselte, der Zeitkleidung hinzugefügte Attribute oder Kostümdetails genügte, um Rollen zu charakterisieren. Sie wirkten als Kostümssignale, welche für die in Allegorien- und Emblemschlüsseln geübten Kreise eine Identifizierung der Figuren problemlos ermöglichten. Es existieren zahlreiche Porträts, die bekannte Persönlichkeiten z. B. als Hirten nur mit dem Hirtenstab, einer Stoffbahn als Mantel und einer Umhängetasche kennzeichnen oder als Diana mit einem Halbmond im Kopfputz, mit Bogen und Köcher und vielleicht noch in der Begleitung eines Hundes.<sup>6</sup> Viele dieser Bildnisse wurden sicher als Erinnerung an Rollen gemalt, in denen die Dargestellten in einer Aufführung bei Hofe gegläntzt haben.

Weitaus mehr Informationswert haben aber die ungemein anschaulichen Graphikbände, welche die große Bedeutung der Veranstaltungen für das gesellschaftliche und auch politische Leben der Höfe hervorheben. Sozusagen der krönende Abschluss der spektakulärsten Veranstaltungen, der Entrées, der Carrousel oder Ballette, bildete die abschließende Dokumentation durch berühmte Künstler, die den Prunk und Aufwand für die Zeitgenossen und die Nachwelt minutiös festhielten. Außerdem dienten die Bände auch als Quelle meist weniger aufwändiger Nachahmungen an kleineren Höfen. Uns er-

6 Z. B. Anthonis van Dyck, *Lord George Stuart* (1638), London, National Portrait Gallery; Anthonis van Dyck, *Philip, Lord Wharton* (1632), Washington, National Gallery of Art; Frans Luyex, *Kaiserin Eleonore von Ganzage als Diana* (1651), Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 7 Statuette des Kaisers Nero (römisch, 1. Jahrhundert n. Chr.)



Abb. 8 Anonym, *Grand Ballet de la Délivrance de Renaud* (Gottfried von Bouillon mit 13 Rittern, 1617)

weisen sie unschätzbare Dienste, indem sie durch ihre Vollständigkeit die Intentionen der Veranstalter vermitteln und nicht nur einzelne Aspekte.

Ein oft variiertes Thema solcher Schaugepränge, in denen der König und der Hofadel mitwirkten, waren die vier Elemente oder die vier Erdteile, z. B. im so genannten „Carrousel Ludwigs XIV.“ Die Parteien waren jeweils in Farbe, Emblemen und charakterisierenden Kostümdetails deutlich voneinander zu unterscheiden – Asien meist türkisch, Europa römisch kostümiert, Amerika und Afrika mit Federn dekoriert.<sup>7</sup>

Eines der auffälligsten Merkmale des barocken Bühnenkostüms ist für uns heute der mehr oder weniger umfangreiche, immer aber kurze „Rock“ für die männlichen Rollen (Abb. 6).<sup>8</sup> Diese Form

7 Charles Perrault (Text), Israel Silvestre, Sébastien Leclerc (Stiche), *Carrousel Ludwigs XIV., 1662 im Hof des Louvre*, o. O. 1670; Philippe Quinault (Libretto), Sébastien Leclerc (Stiche, nach Vorlagen von Jean Bérain), *Isis*, o. O. 1677 (Ballett-Oper von Jean-Baptiste Lully); Antoine LePautre (Hrsg., nach Vorlagen von Jean Bérain), *Triomphe de l'amour, Ballet dancé devant Sa Majesté À S. Germain en Laye le [21.] jour de Janvier 1681* (Ballettoper von Jean-Baptiste Lully) Paris 1681. – Zur immensen Bedeutung solcher Veranstaltungen und der Gesamtheit der Künste zur Etablierung des absolutistischen Staates in Frankreich vgl. David Gugerli, *Der tanzende König [Ludwig XIV.]*, in: Rudolf Braun, David Gugerli, *Macht des Tanzes. Tanz der Mächtigen, Hoffeste und Herrschaftszeremonieell 1550–1914*, München 1993.

8 Dieses Kostümteil würde heute „Rock“ genannt werden, doch erscheint eine solche Bezeichnung im Barock niemals. Fälschlich wird auch seine Herkunft von der sogenannten „Rheingrafenhose“ behauptet, welche aber erst um 1645 aufkam und aus einem prinzipiell anderen Kleidungsstück, nämlich der an den Knien offen gelassenen Pumphose mit Schrittsteg, entwickelt wurde.



Abb. 9 Anonym, *Henry Wriothesley, 3rd Earl of Southampton* (um 1600)



Abb. 10 Inigo Jones, Kostümentwurf zu *Britannia Triumphans, A Masque* (London 1637)

des Kostüms wurde schon im frühen 17. Jahrhundert „habit à la romain“ oder „romanischer Anzug“ genannt.<sup>9</sup> Er soll sich aus dem römischen Panzer entwickelt haben (Abb. 7), doch zeigen die frühesten Abbildungen eher einen verzierten Schurz (Abb. 8). Von der Silhouette her ist auch etwas von der damaligen gepolsterten „spanischen Hose“ zu erkennen (Abb. 9). Die Anklänge des ganzen Kostüms an den römischen Panzer werden später noch deutlicher (Abb. 10).

Die Grundidee dieses Kostüms, des Habit romain, ist aber eine absolut eigenständige Schöpfung, deren reifste Ausformung so nur im Barock mit seinen durchstrukturierten Formen der Präsentation und Repräsentation entstehen konnte. Hinsichtlich einer Aussage über Charakter oder Psyche der darzustellenden Rolle gab es wenig Differenzierungsmöglichkeiten.

Der Habit romain durchlief eine eigene Entwicklung, immer jedoch angelehnt an die herrschende Modelinie. Entsprechend schmal ist die Hüftpartie in Abb. 10, sie rundet sich dann Mitte des 18. Jahrhunderts, als auch die Reifröcke der Damen mehr Volumen hatten (Abb. 11). Notwendigerweise wurden dann darunter Kniehosen getragen.

9 Ludovico O. Burnacini (1637–1707), Theaterarchitekt und -ingenieur, schuf über 100 Inszenierungen für den mit Versailles konkurrierenden Wiener Hof. Er bezeichnete diese Form des Theaterkostüms als „Romani“. Vgl. dazu Annemarie Bönsch, *Das Ornament als Ausdrucksmittel des Bühnenkostüms. Dargestellt am Romanimieder*, in: *Maske und Kolburn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 37 (1995), S. 171–198.



Abb. 11 Anonym, Kostümentwürfe zu Carl Heinrich Grauns *Iphigenie in Aulis* (Berlin, Königliche Oper, 1749)



Abb. 12 Anonym, *Der Tänzer Jean-Bartbélemy Lany und seine Schwester Louise Madéleine als Dämon mit Maske und Furie in Castor und Pollux* (Berlin, Königliche Oper, zwischen 1743 und 1747)



Abb. 13 Anonym, *Der Tänzer Antoine Bandieri de Laval als Grieche* (kolorierter Stich, um 1750)



Abb. 14 Jean LePautre, *Tänzerin mit Maske und Tänzer mit Kastagnetten* (Schabkunstblatt von Jacob Gole, um 1675)

Der Habit romain war auf der Bühne obligatorisch, gleichermaßen für klassische Rollen wie auch für Figuren aus der Historie oder besondere Charaktere (Abb. 12). Auch Tänzer trugen diese „Einheitsform“ des Kostüms, die sich zum Ende seiner Epoche nochmals in den Proportionen der Silhouette veränderte (Abb. 13).

Eine auffallende Dekoration des Habit romain sind die „lambrequins“ genannten Schabrackenteile, die von den herabhängenden Lederstreifen des römischen Panzers stammen (Abb. 7 und 14).<sup>10</sup> Sie sind ein charakterisierender Bestandteil des Bühnenkostüms und werden bei Herren und Damen gleichermaßen verwandt, denn auch die Heroinnen und Tänzerinnen tragen eine Version des Habit romain, allerdings mit eher weiblichen Formen, obwohl die Herkunft vom Muskelpanzer immer erkennbar bleibt (Abb. 15 und 16). Für diese „lambrequins“ entwarfen die Ausstatter die reichsten Ornamente und machten sie zu wahren Schauplätzen des Prunks auf der Bühne.

Bei Jean Bérain (1640–1711) und Ludovico O. Burnacini (1637–1707) überwiegen Bandelwerk und Gitterstäbe mit Akanthuslaub und Palmetten, sozusagen „architektonische“ Elemente, die mit

10 Diese beweglichen Lederstreifen, mit Fransen oder Metallappliken verziert, sind die unteren Randbegrenzungen des Muskelpanzers, der „lorica“, in griechischer und römischer Zeit, die Pteryges, die als Schutz für die Tunika bzw. den Unterkörper dienten.



Abb. 15 Anonym, Schauspieler der Comédie Française in typischer Szene, Haltung und Kostümgestaltung (um 1700)

Abb. 16 Antoine Watteau, *Les Comédiens Français* (Der Tragöde Beaubour mit Partnerin im Habit Romain, 1720)



Abb. 17 Anonym, Tänzer als Triton im Habit romain mit Tonnelet-Schurz (aus dem Ballett *Les Quatre Elements*, 1721)



Abb. 18 Anonym, *Mobrin und Mohr* (um 1780)

Applikationen, Tressen, Borten und Posamenten übersetzt wurden (Abb. 14). Der nachfolgende, in Wien tätige Antonio Daniele Bertoli (1678–1743) verwendete alle bekannten Ornamente des Rokoko und lässt sie in schwungvollen und detailreichen Stickereien wuchern und erreicht so einen künstlerischen Höhepunkt in der Kostümgestaltung<sup>11</sup> (Abb. 15).

Die Farben der Kostüme waren an der herrschenden Mode orientiert: schwere, leuchtende Farben mit viel Gold im Barock, leichtere Pastelltöne und vorwiegend Silber im Rokoko.

Zur formalen Ausprägung des Bühnenkostüms trug ferner die Entwicklung von charakterisierenden Merkmalen und Attributen zu Stereotypen bei. So gab es keinen Apoll ohne Sonne, keine Wassergötter ohne Muscheln, Perlen, Korallen oder Fischschuppen (Abb. 17), und für Winde und Luftgeister boten sich immer wieder Gaze und Straußenfedern als kennzeichnende Materialien an.

Für Afrika mit seinen Mohren waren Gesichtsmasken unerlässlich (Abb. 18), die aber für viele Rollen schon Verwendung fanden, z. B. für burleske Szenen (Abb. 19). Im 17. Jahrhundert wurden sehr viel öfter Masken angelegt; einmal wegen einer modisch bedingten Lust am Skurrilen und Hässlichen als Gegensatz zur Schönheit und Verfeinerung des Lebensstils; zum anderen um seine Identität zu verschleiern, wenn es sich um untereinander bestens bekannte hohe Persönlichkeiten handelte, die in einem Ballet de cour mitwirkten. Außerdem war Mimik bei den Darbietungen auf oft überdimensionalen Spielplätzen entbehrlich. Auch die Einheitlichkeit von Ballettgruppen wurde durch Masken betont (Abb. 20).

11 Hierzu ausführlich Bönsch, *Das Ornament als Ausdrucksmittel* (wie Anm. 9).

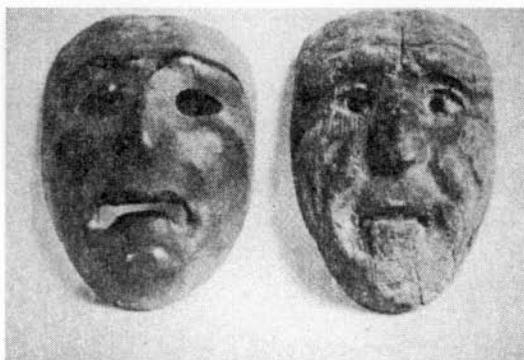


Abb. 19 Alte Bauern  
(Tanzmasken, 18. Jahrhundert)



Abb. 20 Stich nach Jean Bérain, *Tänzer mit Maske* (Ende 17. Jahrhundert)

Die Bühnenkleidung der Frauen folgte der Silhouette der Zeitmode konsequenter. Statt der hohen Fontagne-Haube vergrößerte wie bei den Herren ein Federstutz die Figur, und die vom Hofkleid gewöhnliche Schleppe durfte beim überhöhten Bühnenkleid erst recht nicht fehlen.

Es liegt auf der Hand, dass die Formen der Kostüme mit ihrem ausladenden Volumen und dem elastischen „Eigenleben“ des ebenfalls von Reifen in Form gehaltenen Schurzes der Herren sicher Auswirkungen auf den Darstellungsstil mit sich brachte – ein würdevolles Schreiten war wohl unumgänglich für Helden und Heldinnen. August Wilhelm Iffland beschreibt die Wirkung der Schauspieler in ihren eindrucksvollen Kostümen im Schlosstheater von Hannover: „Die Gestalten schwebten feierlich langsam“ in einen Säulensaal über einen grünen Teppich daher, „man sah majestätische



Abb. 21 Giuseppe de Albertis, *Opera seria* (um 1770)

Bewegungen und hörte keinen Schritt. Zu den prächtigen stolzen Reden wogten die Helmzierden auf und ab. Bey den Donnerworten, womit die Helden den Platz verließen, segelten die seidnen Gewänder weit in die Luft hinaus, und der kräftigste Ton, wie ich noch nie einen vernommen hatte, erschütterte meine Seele.“<sup>12</sup>

Die Darsteller hatten schon ihre Plage mit diesen Kostümen, und das war leider auch zu bemerken. Ein Mr. Addison schreibt 1711 im Londoner *Spectator*:

„Unter all unseren tragischen Kunstgriffen fühle ich mich am meisten durch jene beleidigt, welche gemacht werden, um uns eine großartige Idee von der Person beizubringen, welche spricht. Die gewöhnliche Methode, einen Helden zu machen, ist die, ihm einen mächtigen Federbusch auf den Kopf zu setzen, der so hoch ist, dass die Entfernung von seinem Kinn bis zum Ende des Kopfes oft weiter reicht als bis zu den Füßen. Das belästigt den Schauspieler außerordentlich, denn es zwingt ihn beständig, den Kopf ganz steif zu halten, während er spricht, und wie groß auch immer die Besorgnis sein mag, die er für seine Geliebte, seine Freunde oder sein Vaterland äußern mag, so sehen wir doch an seiner Haltung, dass seine größte Sorge darauf gerichtet ist, den Federbusch vor dem Herunterfallen zu bewahren.“

12 Winfried Klara, *Schauspielkostüm und Schauspielerdarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*, Berlin 1931, S. 162 ff. (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 43).

Ebenso hinderlich seien die nach Bedeutung bemessenen langen Schleppen, die, durch Leidenschaften in Unordnung gebracht, doch immer wieder von einem Pagen, auf den die Augen unentwegt gelenkt würden, in die vorteilhaftesten Falten arrangiert werden müssten (Abb. 21).<sup>13</sup>

Der Habit romain wurde nicht nur von Helden aller Art bei Oper und Ballett getragen, sondern auch im Schauspiel, und zwar in der Tragödie. Seit Ludwig XIV. um 1670 auf seine Mitwirkung bei öffentlichen Aufführungen verzichtet hatte, nahm die Zahl der dramatischen Feste in Versailles ab und dann – zeitverzögert – auch an anderen Höfen. Dies bedeutete den Aufstieg des reinen Berufsdarstellers, der schon durch sein Können dazu beigetragen hatte, das Dilettanten-Theater zu verdrängen.

Nun hatten die Schauspieler die Last der Kostümierung zu tragen, die vorher ein Prestigeobjekt der Höflinge gewesen war. Die stilisierte Form des Habit romain und seines Gegenstückes für Frauenrollen hatte nichts mit den im zivilen Leben getragenen Kleidungsstücken gemein, d. h. also, dass die Schauspieler selbst einen gewissen Fundus an rollenspezifischen Kostümen besitzen mussten.

In einem 1674 erschienenen Buch über das Theater bemerkt der Autor dazu:

„Dieser Artikel unter den Ausgaben der Komödianten ist bedeutender als man glauben sollte. Es gibt nur wenig neue Stücke, die ihnen nicht neuen Putz kosten, und da weder unechtes Gold noch unechtes Silber zu verwenden sind, da sie zu schnell schwarz werden, so beläuft sich ein ‚römischer Anzug‘ oft auf 500 Taler. Sie ziehen es vor, im Haushalt an allem zu sparen, um nur dem Publikum Genugtuung zu bereiten, und es gibt Schauspieler, deren Ausstattung mehr als 10.000 fr. wert ist. Es ist wahr, daß, wenn sie ein Stück spielen, das zur Unterhaltung des Königs dient, die Kammerherren Auftrag haben, jedem Schauspieler für die ‚notwendigen Bedürfnisse‘ seines Putzes je Rolle 400 Livre [d. h. 2.000 Goldmark] auszugeben.“<sup>14</sup>

Auch die vornehmen Herren des Hofes übten – mehr oder weniger durch gesellschaftlichen Druck gezwungen – Freigiebigkeit; so sollen sie eigene reiche Hofkleidung an Schauspieler gespendet haben, der Herzog von Aumont beschenkte z. B. den Tragöden Baron mit einem Staatskleid, ganz mit Pailletten aus echtem Metall bestickt, im Wert von 8.000 Livre, also 20.000 Goldmark! Auch weiß man von einzelnen Bühnenkostümen zu 50.000 und 90.000 Goldmark. Solche Summen muten uns heute astronomisch an und sind auch wohl nur als Ausnahmen zu werten, allerdings nehmen sich diese Beträge gering neben den sonstigen Ausgaben der hohen Herren aus.

Für die Aufführung von Molières *Bürger als Edelmann* erhielten die Schauspieler der Truppe des Palais Royal für die Kostümierung 22.000 Goldmark, zwei Hauptakteure 4.500, ein Hofschneider

13 von Boehn, *Das Bühnenkostüm* (wie Anm. 3), S. 358 ff.

14 Ebenda, S. 331 ff. Der heutige Geldwert lässt sich kaum ermitteln, da die verschiedenen Umrechnungen in den Quellen zeitlich nicht präzise zu erfassen sind.

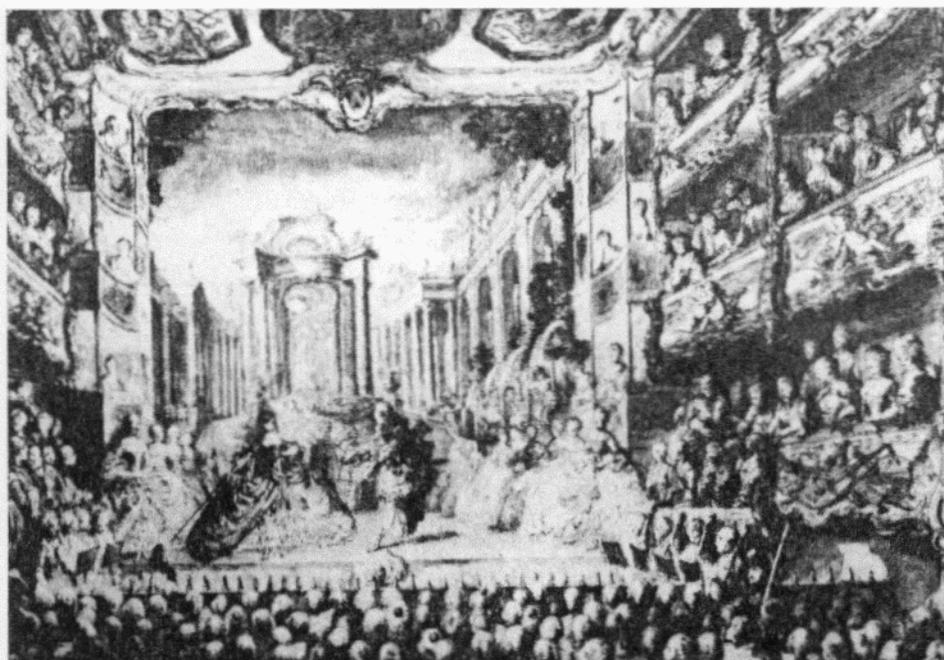


Abb. 22 Anonym, Aufführung mit Publikum auf der Bühne (um 1745)

25.500 und ein anderer 17.850. Für Strümpfe wurden ausgegeben 5.900, für Bänder 2.700, für Perücken 3.500, für Federn 3.000 usw., zusammen etwa 90.000 Goldmark.

Da Kostüme einen solchen Wert darstellten, wurden sie auch verkauft, wenn Schauspieler sich zur Ruhe setzen konnten, starben oder Geld benötigten – Floridor kaufte die Garderobe von Bellerose für 100.000 Goldmark!

Dies waren allerdings berühmte Koryphäen der Bühne, aber auch kleinere Garderobenbestände hatten ihren Wert und haben wohl manchem weniger talentierten Darsteller zu Rollen verholfen. Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts war es ja noch an bedeutenden Theatern durchaus üblich, dass junge Schauspieler Gesellschaftskleidung – also Frack mit Zubehör oder Abendkleider – für moderne Stücke selbst zu stellen hatten. Aber wie heute gab es schon damals Abhilfe: Seit 1666 existierten in Paris zwei Etablissements, in denen Kostüme verliehen wurden – auch dies zu relativ hohen Gebühren: Einen „Jupiter“ zu Molières *Amphytrion* für 35 Goldmark, einen „Ruhm“ für 45 Goldmark. Echter Schmuck konnte ebenfalls entliehen werden.

Die Kostüme konnten auch in all ihrer Pracht betrachtet und gewürdigt werden, da in Molières Palais Royal und der Comédie Française viele Zuschauer noch auf der Bühne saßen. Jean-François Marmontel (1723–1799) schreibt in seinen Memoiren:

„Das Theater konnte einer Handlung, wie der von Voltaires *Semiramis* nicht gerecht werden. Die Szene war eingengt durch eine Menge von Zuschauern (Abb. 22). Die einen saßen auf den Stufen, die anderen zwischen den Kulissen, viele andere füllten den Hintergrund. Die ver-

zweifelnde Semiramis und der Schatten des Ninus, der sein Grab verließ, mußten sich durch eine dicke Hecke eleganter Stutzer drängen, wenn sie auftraten.“<sup>15</sup>

Erst 1759 wurden diese ca. 200 besonders privilegierten und teuren Plätze abgeschafft, und die Illusionen konnten voll zur Wirkung kommen.

Im Gegensatz zu Oper und Ballett wurde im ausgehenden Rokoko Drama, Komödie und Tragödie in relativ zivilem Kostüm gespielt, ausgenommen jedoch die Helden und Heroinen im *Habit romain*, die Jean-Antoine Watteau festgehalten hat – zu einer Zeit, als der Federbusch durch den Dreispitz ersetzt worden war, was noch absurder wirkte (Abb. 16). Dass es sich hier um eine Tragödie handelt, erkennt man nicht nur an den Gebärden, sondern auch an den Taschentüchern, die für diese Dramenform strengste Vorschrift waren. Frauen durften nie mit leeren Händen auf der Bühne erscheinen – für die Komödie war der Fächer das Accessoir, und in der Oper schwangen Zauberinnen und Feen den Zauberstab. Als einmal eine Medea ohne Stab auftrat, wurde das tadelnd in der Presse vermerkt.

Als Gegensatz zu den kriegerisch betonten Heldendramen, die mehr episch und tragisch angelegt waren, erfreuten sich seit Torquato Tassos *Aminto* von 1581 und Guarinis *Pastor fido* die Pastoralen, die Schäferstücke, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts größter Beliebtheit. Unwahr, wie der Inhalt dieser Stücke, sind auch die Kostüme aus Brokaten, Samt und Seide.

Noch 1760 schrieb der berühmte Tanzmeister Jean Georges Noverre (1727–1810) in seinen *Briefen über den Tanz*:

„Der Kostümzeichner fragt niemanden, er opfert zuweilen die Tracht eines alten Volkes der Tagesmode oder der Laune einer Tänzerin oder Sängerin von Ruf. Alle Kleider, ob griechisch oder römisch, Faune oder Jäger, sind nach dem gleichen Modell zugeschnitten [dem *Habit romain*] und unterscheiden sich nur durch die Farbe und die Verschönerungen, welche die Verschwendung mehr als der Geschmack veranlaßt. Überall glänzen Flittern, der Bauer, der Matrose, der Held sind gleicherweise geschmückt, je mehr ein Anzug mit Zierlichkeiten aller Art, Pailletten, Gaze usw., überladen ist, um so besser gefällt er dem Schauspieler und dem Zuschauer.“<sup>16</sup> (Abb. 23)

Am Ende seines Lebens forderte er, „die Masken zu zerbrechen, die Pertücken zu verbrennen, die Reifröcke zu vernichten, Geschmack an die Stelle von Routine zu setzen, ein edleres, wahrhafteres, malerisches Kostüm zu zeigen...“

Mit der Zeit erhoben sich allgemein Bedenken gegen die Auswüchse und die festgefahrene Praxis. Hinzu kam, dass die Ungleichheit der Mittel zu Ungleichheit in der Kostümierung führte; unbedeutendere Schauspieler, die naturgemäß kleinere Rollen erhielten, mussten gegen die Berühmtheiten

15 Ebenda, S. 330 f.

16 Ebenda, S. 384.



Abb. 23 Jean Baptist Martin, Paysanne galante im Ballett *La Provençale* (kolorierter Stich aus *Galerie des modes et des costumes*, 1764)



Abb. 24 Claude Gillot, Rollenskizze, vielleicht Gärtnerin (Rötelzeichnung, um 1715)

recht ärmlich wirken: nicht allein wegen des von vornherein bescheideneren Ausputzes und der Abnutzung, sondern auch durch den unmodernen Schnitt und Stil. Schon Zeitgenossen haben dies bemerkt und kritisiert. Im 18. Jahrhundert wurde das Stilgemisch noch eklatanter, da noch Kostüme des 17. Jahrhunderts verwendet wurden.

Ganz abgesehen von dieser Kalamität wird auch eine große Diskrepanz zwischen Kostümentwürfen und Rollenporträts einerseits und der Wirklichkeit andererseits bestanden haben, wie z. B. die Zeichnung (Abb. 24) zeigt, die bestimmt authentisch ist.

Es hatte schon Versuche gegeben, einen Weg aus dieser Sackgasse zu finden. Die berühmte Tänzerin Maria Sallé (1707–1756) wollte in Paris den Reifrock ablegen, was ihr dort aber nicht gelang. Erst in London führte sie 1734 zwei Ballette auf – *Pygmalion* und *Ariadne* – von denen der Pariser *Mercure de France* berichtete:

„Sie wagte [sic!], ohne Reifrock zu erscheinen, ohne Robe und ohne Taille, ohne irgendeinen Schmuck auf dem Kopf. Sie hatte nichts an wie ein Korsett und ein Hemdchen von Musselin, das nach dem Vorbild einer griechischen Statue drapiert war.“<sup>17</sup>

17 Ebenda, S. 330 f.



Abb. 25 Carle VanLoo, *Die Tänzerin Maria Sallé* (um 1730)



Abb. 26 Carle VanLoo, *Mme Favart als Bastienne in Bastien und Bastienne* (Stich von Jean Daullé, 1754)



Abb. 27 Anonym, *Dlle. Dumesnil und Dlle. Clairon als Clytämnestra und Elektra in Voltaires Orest* (kolorierter Kupferstich, 1718)

Solche Vorstöße blieben vereinzelt und hatten noch für Jahre keinen Erfolg, erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts kam Bewegung in die Stagnation.

Die Änderungsbemühungen zielten auf mehr Realistik, bei historischen Kostümen ebenso wie bei Standes- und Nationaltrachten. Mme. Favart von der Komischen Oper in Paris war die erste, die 1754 als Bäuerin nicht in Seide und Gaze als Bastienne auftrat, sondern in Leinen, wenn auch recht adrett; diese Neuerung war ein Porträt und eine Kritik in den Gazetten wert (Abb. 26).

Die Schauspielerin Claire Clairon war berühmt genug, um sich leisten zu können, als Elektra nicht den Reifrock mit dem für Tragödiinnen zur Tradition gewordenen schwarzen Samtkleid mit Schleppe zu tragen (Abb. 27), sondern die Kleidung einer Sklavin, mit wirrem Haar und langen Ket-



Abb. 28 Anonym, Mad. Favart als Roxelane in Favarts Komödie *Les trois Sullanes* (1761)

ten an den Armen. Ein andermal, um 1750 im Schlosstheater von Versailles, spielte sie die Roxelane, ebenfalls ohne Reifrock, „als Sultanin in wirklich orientalischem Kostüm und die Arme halb nackt“, wohl ähnlich dem Porträt auf Abb. 28. „Dieser Erfolg ruiniert mich“, klagte die Künstlerin, „meine ganze reiche Theatergarderobe ist von diesem Augenblick an veraltet, ich büße gegen 10.000 Taler an meinen Kleidern ein, aber das Opfer ist vollzogen.“<sup>18</sup>

Bei diesen orientalischen Kostümen verhalf der Reiz der Exotik zum Erfolg – sie ließen sich auf diplomatischen und Handelswegen aus der Türkei, aus Persien, ja sogar aus China beschaffen.

Schwerer hatte man es da schon mit der historischen Bekleidung, die Vorstellungen über Zeiten und Länder waren selbst in Zeiten der Wissenschaft und Aufklärung verschwommen. So konnte es geschehen, dass der berühmte Schauspieler David Garrick (1716–1779) in einer Husarenuniform den Tancred spielte, Hauptperson einer Episode aus Tassos *Befreitem Jerusalem*, einem Versepos über den ersten Kreuzzug von 1095–1099 (Abb. 29).

Oft besaß eben auch das „Historische“ einen Hauch von Exotik, und der Anspruch „historisch getreu“ muss deshalb sehr relativ gesehen werden: Als „historisch getreu“ wurden z. B. auf einem Theaterzettel auch die Soldaten aus Numantia annonciert, „ohne Gewehr!“ – Numantia aber war eine kelt-iberische Stadt, die im 2. Jahrhundert v. Chr. von den Römern erobert wurde. Solche Schlaglichter gewähren Einblicke in die sonstigen Usancen, die mit dem vielleicht nur ironisch gemeinten Satz „Vor Christi Geburt Sandalen, nach Christi Geburt Ritterstiefel.“ charakterisiert werden können.

18 Ebenda, S. 386.



Abb. 29 Anonym, *Der Schauspieler David Garrick als Tancred* (um 1780)

Zusammenfassend kann man sagen, dass in der reichsten und glanzvollsten Epoche des europäischen Theaters, der Barockzeit, das Kostüm, speziell mit dem Habit romain, zu einem der Faktoren wurde, die das Gesamtkunstwerk zur höchsten Blüte brachten. In ihm entfalteten sich der Stilwille der Zeit und das Raffinement der angewandten Künste in einem Maße, das nie wieder erreicht werden konnte.<sup>19</sup>

Abbildungsnachweise:

Abb. 1, 3, 5, 6, 10, 17, 21, 22, 23, 29 Archiv Autorin.

Abb. 2 Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 4 Rom, Museo di Roma.

Abb. 7 London, British Museum.

Abb. 8 Paris, Bibliothèque National.

Abb. 9 London, National Portrait Gallery.

Abb. 11, 12 Berlin, Deutsche Staatsoper.

Abb. 13 Max von Boehn, *Der Tanz*, Berlin 1925, S. 136.

Abb. 14, 24 Berlin, Kunstbibliothek.

Abb. 15, 28 Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 4, Salzburg 1961, S. 177, S. 384

Abb. 16 New York, Metropolitan Museum of Arts.

Abb. 18, 19, 20 Paris, Bibliothèque de l'Opéra.

Abb. 25 Tours, Musée des Beaux-Arts.

Abb. 26, 27 Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921, S. 377 und S. 349.

19 Um den Rahmen der Veröffentlichung nicht zu sprengen, konnten weitere Gebiete, wie die Maskierungen in der Gesellschaft, die Commedia dell'Arte und das Volkstheater, nicht behandelt werden, obwohl auch sie zum Gesamtbild des „Bühnenkostüms im Barock“ wichtige Beiträge geleistet haben.