

PRAG UM 1800:  
DER ENTWURF JOSEF BERGLERS FÜR DEN  
HAUPTVORHANG DES PRAGER STÄNDETHEATERS  
ALS ZEUGNIS SEINER ZEIT\*

Der wichtigste Dienst, den die schönen Künste den Menschen leisten können, besteht ohne Zweifel darin, dass sie wolgeordnete, herrschende Meinungen, die den sittlichen Charakter des Menschen und seinen moralischen Wert bestimmen, einpflanzen können.<sup>1</sup>

Diese Definition der Funktion bildender Kunst stammt von Johann Georg Sulzer (1720-1779), der als Philosoph der Aufklärung das Wesen der schönen Künste besonders unter einem wirkungsästhetischen Blickwinkel betrachtete. Sulzers kunsttheoretischer Standpunkt steht in Verbindung mit dem sich im 18. Jahrhundert wandelnden Staatsbegriff.<sup>2</sup> Im monarchischen Wohlfahrtsstaat sah man das höchste Gut in der „Glückseligkeit“ der Untertanen, welche nach dem Ideal des aufgeklärten Absolutismus die „regierende[n] Personen“ zu gewährleisten hatten.<sup>3</sup> Der erzieherische Auftrag des Staates, dem entsprechend das dem Menschen von der Natur Gegebene durch Bildung geformt werden sollte, war damit klar definiert.<sup>4</sup> Bei der

---

\* Der vorliegende Beitrag geht zurück auf meine Magisterarbeit, die im Februar 2004 am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in München abgeschlossen wurde. Bei der Annäherung an das Thema halfen Frank Büttner (München), Michaela Marek (Leipzig), Roman Prahel (Prag) und Werner Telesko (Wien) mit Anregungen und Kritik. Ihnen allen möchte ich herzlich danken.

<sup>1</sup> *Sulzer*, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. 4 Bde. Leipzig 1792-1794, Bd. 2, 59.

<sup>2</sup> *Büttner*, Frank: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800. In: *Koselleck*, Reinhart (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II. Bildungsgüter und Bildungswissen. Stuttgart 1990, 259-285, hier 263-269 (Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte 41).

<sup>3</sup> *Wolff*, Christian: Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem gemeinen Wesen: „Deutsche Politik“. Hg. von Hasso *Hoffmann*. München 2004 (Erstausgabe 1721), 186 (Bibliothek des deutschen Staatsdenkens 13). – Im 18. Jahrhundert erkannten Staatsrechtler die Notwendigkeit der Reformierung des feudal-absolutistischen Systems, das den durch die sich anbahnende Industrialisierung veränderten gesellschaftlichen Bedingungen angepasst werden sollte. Für die praktische Umsetzung war im Staat des aufgeklärten Absolutismus der Herrscher verantwortlich. Allerdings standen die Ziele der Aufklärung im Gegensatz zur absolutistischen Herrschaftsstruktur, was letztlich zum Scheitern des Modells führte. Vgl. *Reinalter*, Helmut/*Klueting*, Harm (Hgg.): Der aufgeklärte Absolutismus im europäischen Vergleich. Wien 2002, 24-32.

<sup>4</sup> Zum Bildungsbegriff und seiner Rolle im Staatsgefüge des aufgeklärten Absolutismus vgl. *Koselleck*, Reinhart: Einleitung – Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung. In: *Ders.* (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II, 11-46 (vgl. Anm. 2).

Vermittlung des aufklärerischen Ideenguts kam der bildenden Kunst neben der Literatur große Bedeutung zu.<sup>5</sup>

In meinem Beitrag möchte ich am Beispiel des Entwurfs Josef Berglers für den Hauptvorhang des Prager Ständetheaters aus dem Jahre 1804 (Abb.1) diese Indienstnahme von Kunst für die Ziele der Aufklärung am böhmischen Beispiel nachvollziehen.<sup>6</sup> Die Berglersche Komposition eignet sich dafür außerordentlich gut. Dies ist vor allem auf die Tatsache zurückzuführen, dass sie als Vorlage für den neuen Bühnenvorhang des Prager Ständetheaters diente und daher nach spezifischen gestalterischen Anforderungen konzipiert war. Gemalte Theatervorhänge zeichnen sich durch ihre Öffentlichkeitswirksamkeit aus, da sie vor Beginn der Theateraufführung den Bühnenraum verdecken und somit vom gesamten Publikum wahrgenommen werden. Diese Wirkung wurde bereits in den fürstlichen Theatern des 17. Jahrhunderts für repräsentative Zwecke genutzt. Mit der Entwicklung des Nationaltheaters gewann das Medium des Theatervorhangs größere Bedeutung, da es – wie auch das Theater – ein breiteres Publikum erreichte und auf diese Weise im Sinne der Aufklärung geradezu prädestiniert war, ‚bildende‘ Inhalte zu vermitteln.<sup>7</sup> Diese wirkungsorientierte Funktion des bemalten Theatervorhangs als Charakteristikum dieses Mediums hat bisher in der kunsthistorischen Forschung nur wenig Beachtung gefunden.<sup>8</sup>

Es erweist sich daher als lohnend, Josef Berglers Entwurf für den Hauptvorhang des Prager Ständetheaters exemplarisch auf seine Verankerung in der traditionellen europäischen (Vorhang-)Malerei hin zu untersuchen. Die Ergebnisse dieser Analyse bilden die Voraussetzung für den Hauptteil der Studie, in dem die spezifisch böhmische Prägung der Berglerschen Komposition nachgewiesen wird. Für den Betrachter präsentierte der Theatervorhang ein politisches Statement des böhmischen Adels, für den im Entstehungszeitraum die Stärkung der böhmischen Position im habsburgischen Herrschaftsbereich ein wichtiges Anliegen war. Die kunsthistorische Betrachtung eröffnet so einen vielschichtigen Blick auf das Selbstverständnis des böhmischen Adels in der Zeit um 1800.

<sup>5</sup> *Büttner*: Bildungsideen und bildende Kunst (vgl. Anm. 2).

<sup>6</sup> Joseph Bergler, Entwurf für den Hauptvorhang des Prager Ständetheaters, 1804, Öl/Lw., 93 × 133 cm, Nationalgalerie Prag.

<sup>7</sup> Das Thema der bemalten Theatervorhänge ist bis heute allenfalls in Anfängen wissenschaftlich bearbeitet. Erstmals beschäftigte sich Karl Bachler 1972 mit gemalten Theatervorhängen in Deutschland und Österreich. Diese erste mit guten Reproduktionen versehene zusammenfassende Darstellung setzt den Schwerpunkt mehr auf den theaterhistorischen Aspekt der Thematik. *Bachler*, Karl: Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich. München 1972. – Einen fundierten Überblick über die Geschichte des Theatervorhangs gibt die 1978 publizierte Arbeit von *Radke-Stegh*, Marlis: Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion. Meisenheim am Glan 1978 (Deutsche Studien 32). – Eine allgemeine ikonografische Untersuchung steht bis heute aus.

<sup>8</sup> Lediglich Herrmann Mildemberger geht in seinem Artikel zu Vorhang-Entwürfen Heinrich Friedrich Fügers am Rande darauf ein. Vgl. *Mildemberger*, Herrmann: Theatervorhang-Entwürfe für Wien und Hamburg. In: *Weltkunst* 57 (1987) 6, 826-831.



A358

Die „entzweigebrochene Wirklichkeit“<sup>9</sup> – Böhmen um 1800

Das Königreich Böhmen blieb von dem gesamteuropäischen Prozess der Aufklärung nicht unberührt. Besonders in der Hauptstadt Prag entwickelte sich um 1800 eine spannungsreiche Kulturlandschaft im Zwiespalt zwischen Tradition und Neuerung.<sup>10</sup> Das ausgehende 18. Jahrhundert war unter der Herrschaft Kaiserin Maria Theresias (1740-1780) und besonders während der Regierungszeit ihres Sohnes und Nachfolgers Joseph II. (1780-1790) geprägt von modernisierenden Sozial- und Verwaltungsreformen im Geist des aufgeklärten Absolutismus, die fast alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens betrafen und eine Neuordnung der habsburgischen Erblande zu einem einheitlicheren, zentral organisierten Staatsgebilde anstrebten.<sup>11</sup> Im Königreich Böhmen weckte dies den Widerstand der herrschenden Schichten, die ihre Stellung sowohl in wirtschaftlicher als auch in politischer Hinsicht bedroht sahen. Besonders der böhmische Adel besann sich auf das Argument des historischen und territorialen Zusammenhalts und damit auf die ehemalige Selbstständigkeit des Königreichs Böhmen. Landespatriotisch motiviert engagierte sich der Adel eigenverantwortlich, den Grundsätzen der Aufklärung folgend, für wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen in den böhmischen Ländern.<sup>12</sup> Durch die Gründung von Vereinigungen und Institutionen wurden viel-

<sup>9</sup> Die Zeitenwende ‚um 1800‘ markiert eine bedeutende Schwelle der europäischen Kulturgeschichte, die auch innerhalb der Geschichte Böhmens große Veränderungen auslöste. Das Zitat nach Hegel steht für die oft widersprüchlichen Entwicklungen der Zeit. Vgl. *Hegel*, Georg Wilhelm Friedrich: *Sämtliche Werke*. 20 Bde. Stuttgart 1951-1968, Bd. 2: *Phänomenologie des Geistes*. 3. Aufl. Stuttgart 1951, 174. – *Telesko*, Werner: *Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne*. Wien, Köln, Weimar 2004, 11.

<sup>10</sup> In der kunst- und kulturhistorischen Forschung galt die Zeit um 1800 in Böhmen als ‚schwache‘ Epoche. Neuere Publikationen behandeln den Gegenstand mit einem gewachsenen Bewusstsein für die Komplexität der Zeit und ihre kulturhistorischen Zusammenhänge. Grundlegende Informationen zum Thema finden sich bei *Hojda*, Zdeněk/*Prabl*, Roman (Hgg.): *Mezi časy... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800* [Zwischen den Zeiten... Kultur und Kunst in den böhmischen Ländern um 1800]. Praha 2000. – *Prabl*, Roman (Hg.): *Prag 1780-1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*. Praha 2000.

<sup>11</sup> *Pekař*, Josef: *Tschechoslowakische Geschichte*. Benediktbeuern 1988, 195-207 (Sonderdruck des Sudetendeutschen Archivs; Erstausgabe in tschechischer Sprache. Praha 1921). – *Petráň*, Josef/*Bělina*, Pavel/*Beran*, Jiří u. a.: *Počátky českého národního obrození. Společnost a kultura v 70. až 90. letech 18. století* [Die Anfänge der tschechischen nationalen Wiedergeburt. Gesellschaft und Kultur in den 70er bis 90er Jahren des 18. Jahrhunderts]. Praha 1990, 91-144.

<sup>12</sup> *Hroch*, Miroslav: *Na prahu národní existence* [An der Schwelle der nationalen Existenz]. Praha 1999, 14-16. – *Stekl*, Hannes: *Zwischen Machtverlust und Selbstbehauptung. Österreichs Hocharistokratie vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. In: *Wehler*, Hans Ulrich (Hg.): *Europäischer Adel 1750-1950*. Göttingen 1990, 144-165 (Geschichte und Gesellschaft. Sonderheft 11). – *Melville*, Ralph: *Grundherrschaft, rationelle Landwirtschaft und Frühindustrialisierung. Kapitalistische Modernisierung und spätf feudale Sozialordnung in Österreich von den theresianisch-josephinischen Reformen bis 1848*. In: *Matis*, Herbert (Hg.): *Von der Glückseligkeit des Staates. Staat, Wirtschaft und Gesellschaft in Österreich im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus*. Berlin 1981, 295-313. – *Marek*, Michaela: *Kunst*

fältige Plattformen des wissenschaftlichen Diskurses geschaffen, dessen Haupt-schwerpunkte die Pflege von Kultur und wirtschaftlich-technologischem Fortschritt waren.<sup>13</sup> Ziel dieser Vorhaben war eine Neupositionierung des Königreichs Böhmen innerhalb der habsburgischen Erblande.

Dementsprechend sollte Prag als Zentrum von Kultur und Wissenschaft an Bedeutung gewinnen und im internationalen Zusammenhang aufholen. Dieses patriotische Engagement ist von der im Revolutionsjahr 1848 in Böhmen erstmals formulierten, auf sprachlich-ethnischen Argumenten beruhenden nationalen Identitätssuche der Tschechen grundlegend zu unterscheiden.<sup>14</sup>

Im Bereich der Wissenschaft wurde am 4. Dezember 1784 die „Böhmische Gesellschaft der Wissenschaften“ (Česká společnost nauk) ins Leben gerufen.<sup>15</sup> Zur Förderung der bildenden Kunst in Böhmen organisierte Franz Graf Sternberg-Manderscheid (1763–1830) im Jahre 1796 die „Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde“, deren Vorsatz, eine Gemäldegalerie sowie eine Kunstschule einzurichten, schnell in die Tat umgesetzt werden konnte.<sup>16</sup> Im Bereich des Theaters engagierte sich Franz Anton Graf Nostitz-Rieneck (1728–1794), der 1782 als Gründer des „Gräfllich Nostitz'schen Nationaltheaters“ auftrat.<sup>17</sup> In der Verlautbarung zur Theatergründung formulierte Nostitz-Rieneck seine landespatriotische Motivation:

---

und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung. Köln, Weimar, Wien 2004, 18.

<sup>13</sup> *Teich*, Mikuláš: Vom Dunkel ins Licht. Die Aufklärung in Böhmen. In: *Matis*: Von der Glückseligkeit 485–522 (vgl. Anm. 12). – *Marek*: Kunst und Identitätspolitik 19 (vgl. Anm. 12).

<sup>14</sup> Vgl. dazu u. a. *Kořalka*, Jiří: Tschechen im Habsburgerreich und in Europa 1815–1914. Sozialgeschichtliche Zusammenhänge der neuzeitlichen Nationsbildung und der Nationalitätenfrage in den böhmischen Ländern. Wien, München 1991 (Schriftenreihe des österreichischen Ost- und Südosteuropa-Instituts 18). – *Křen*, Jan: Die Konfliktgemeinschaft. Tschechen und Deutsche 1780–1918. 2. Aufl. München 1996 (VCC 71). – *Urban*, Otto: Zu Fragen der Formierung der neuzeitlichen nationalen Gesellschaft: Die Modellsituation der tschechischen Gesellschaft. In: *Schmidt-Hartmann*, Eva (Hg.): Formen des nationalen Bewußtseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien. München 1994, 255–262 (BWT 20).

<sup>15</sup> *Hoensch*, Jörg K.: Die Geschichte Böhmens. Von der slawischen Landnahme bis zur Gegenwart. 3. Aufl. München 1997, 301.

<sup>16</sup> Eine umfassende Untersuchung der Tätigkeit der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde liegt bis heute nicht vor. Vgl. dazu u. a. *Bouzková*, Barbora: Česká šlechta a její pokus o oživení českého uměleckého života na konci 18. a počátku 19. století [Der böhmische Adel und sein Versuch, das Kunstleben am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu zu beleben]. In: *Documenta Pragensia* 9 (1991) 1. Semester, 269–295. – *Hojda*, Zdeněk: Die Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde in Prag – ihre Rolle im Kunstleben Böhmens 1796–1840. In: *Kalinowski*, Lech (Hg.): Cultural Institutions in the 19th Century as an Example of National Revival in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary. Cracow 1991, 85–91 (Seminarium Niedzickie 5). – *Vlnas*, Vít (Hg.): *Obrazárna v Čechách 1796–1918* [Die Gemäldegalerie in Böhmen 1796–1918]. Ausstellungskatalog Praha 1996.

<sup>17</sup> Die Bezeichnung „Nationaltheater“ steht im Zusammenhang mit der Öffnung höfischer Theater für bürgerliches Publikum und dem Beginn der Durchsetzung der Landessprache – d. h. hier: des Deutschen – als Bühnensprache. Kaiser Joseph II. hatte 1776 das Theater in der Hofburg zum „Hof- und Nationaltheater“ erklärt und zugleich ein Dekret zur „Allgemeinen Spektakelfreiheit“ erlassen, welches zahlreiche bürgerliche Theatergründun-

Der Böhme, welcher Europa durchreiset, in jeder Hauptstadt ein prächtiges Schauspielhaus bewundert hat, muß bei seiner Nachhausekunft diesen großen Abstand mit betrübtem Gemüthe wahrnehmen. [...] Diesem allen abzuhelpfen und meiner Vaterstadt Prag, einer der größten Hauptstädte, auch in diesem Fache Zierde und Sicherheit zu verschaffen, habe ich mich entschlossen, auf meine Kosten, auf meine Gefahr ein ganz neues, mit allen erforderlichen Bequemlichkeiten versehenes Theater zu erbauen.<sup>18</sup>

Die Zeit um 1800 ist in Böhmen durch widersprüchliche Impulse gekennzeichnet: Internationalität und Provinzialität, Reichs- und Landespatritismus, Rezeption internationaler Entwicklungen und Besinnung auf ‚Eigenes‘ existierten hier nebeneinander.

Diese widerstrebenden Strömungen und Interessen werden auch in Leben und Werk des Künstlers Josef Bergler (1759-1829) deutlich: Bergler wurde im Jahr 1800 zum Direktor der neu gegründeten Prager Akademie berufen. Als Leiter der Zeichenschule sollte er die lokale Kunstszene ausbauen. Damit verband sich die Hoffnung, Bergler werde die böhmische Kunst an die aktuellen Tendenzen des Klassizismus heranführen und so im internationalen Kontext konkurrenzfähig machen.<sup>19</sup> Parallel zu diesen emanzipatorischen Bestrebungen zeigt die Wahl des deutschen Künstlers für die Leitung der Akademie die in der Zeit um 1800 ungebrochene Bindung Böhmens an das Heilige Römische Reich Deutscher Nation.<sup>20</sup>

---

gen nach sich gezogen hat. Der Begriff „national“ ist in diesem Zusammenhang vor dem Hintergrund des aufklärerischen Bildungsideals zu verstehen. So schreibt Nostitz in der Verlautbarung zur Theatergründung 1782: „Diesem erhabenen Beispiele haben alle deutschen Erbländer nachgeeifert; sollten wir Böhmen allein eine Ausnahme machen und weniger deutsches Blut in unseren Adern fühlen?“ Vgl. *Teuber*, Oscar: Geschichte der Prager Theater. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. 3 Bde. Prag 1883–1888, Bd. 2, 93–95, hier 94. – *Černý*, František: Idea národního divadla [Die Idee des Nationaltheaters]. In: *Divadlo v české kultuře 19. století* [Das Theater in der böhmischen Kultur des 19. Jahrhunderts]. Praha 1985, 17–25, hier 18. – 1798 wurde das Theater mit der Auflage, es im Sinne des Theatergründers zu führen, den böhmischen Ständen verkauft. Von da an trug das Theater den offiziellen Namen „Königlich ständisches Nationaltheater“ bzw., im allgemeinen Sprachgebrauch, „Ständetheater“. – Zur Geschichte des Theaters vgl. *Benešová, Marie / Součková, Taťána / Flidrová, Dana*: Stavovské divadlo. Historie a současnost [Das Ständetheater. Geschichte und Gegenwart]. Praha 2000. – *Stavovské divadlo. Průvodce budovou* [Das Ständetheater. Führer durch das Gebäude]. Praha 1994.

<sup>18</sup> *Teuber*: Geschichte der Prager Theater, Bd. 2, 94 (vgl. Anm. 17).

<sup>19</sup> Joseph Bergler war zum Zeitpunkt seiner Berufung in den Diensten des Erzbischofs von Passau tätig. Prägend für Berglers Künstlerpersönlichkeit war sein Studium in Italien gewesen, wo er u. a. in Mailand und Rom die Grundlagen des klassizistischen Kunstempfindens erlernt hatte. Zu Leben und Werk Joseph Berglers gibt es bislang keine monografische Darstellung. Vgl. *Rittersberg*, Johann von: Nekrolog. Joseph Bergler. Monatsschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen 3 (1829) 2. Bd., 174–186. – *Malá, Dagmar*: Josef Bergler. Diplomarbeit. Philosophische Fakultät der Karlsuniversität. Praha 1952. – Einen guten Überblick zu Berglers Werk und seiner wichtigen Rolle im zeitgenössischen Prag bietet Roman Prahl in seinem umfassenden Werk zu der Epoche: *Prahl*: Prag 1780–1830 (vgl. Anm. 10).

<sup>20</sup> Besonders in der Zeit der napoleonischen Bedrohung ab 1793 entwickelte sich in den Ländern der böhmischen Krone – wie auch im Rest des Kaiserreiches – ein sich in der Sehnsucht nach einem geeinten deutschen Reich begründender, tendenziell nationaler

Ein anschauliches Beispiel, an dem diese spannungsreichen Aspekte nachvollzogen werden können, stellt der Entwurf Josef Berglers für den Hauptvorhang des Prager Ständetheaters dar.

„die neue Vordergardine nach der Erfindung und nach der entworfenen Skizze des hierortigen Hrn. Akademiedirektors Bergler“<sup>21</sup>

Im Herbst des Jahres 1804 besuchte das Kaiserpaar anlässlich einer großen Militärübung das Königreich Böhmen. Die Reise der Monarchen in die böhmischen Erblande – eine im feudal-absolutistischen Staat gängige diplomatische Geste – erscheint angesichts der zu dieser Zeit herrschenden kritischen politischen Lage besonders bedeutsam. Im August des Jahres hatte Kaiser Franz II., um der Bedrohung der römisch-deutschen Kaiserkrone des Hauses Habsburg zu begegnen, den Titel „Kaiser von Österreich“ angenommen. Mit seinem Besuch manifestierte er die Kontinuität seiner Herrschaft und zeigte darüber hinaus seine Solidarität mit den durch Kriegslasten beanspruchten Untertanen, die ihrerseits ihre Loyalität zum Haus Habsburg bekundeten.<sup>22</sup>

Zu diesem Anlass wurde in den böhmischen Erblanden ein vielseitiges Programm organisiert, in dessen Rahmen neben militärischen Aktionen auch zahlreiche gesellschaftliche Veranstaltungen stattfanden.<sup>23</sup> Eine wichtige Rolle spielte in Prag dabei das Theater – insbesondere das Prager Ständetheater.<sup>24</sup> Für die Bevölkerung wurden

---

Patriotismus. Vgl. *Vlmas*, Vit: Čechy, Praha a říšskoněmecký patriotismus napoleonské doby. Marginalia k tématu [Böhmen, Prag und der reichsdeutsche Patriotismus der napoleonischen Ära. Marginalien zum Thema]. In: *Hojda/Prabl* (Hgg.): *Mezi časy 155-164* (vgl. Anm. 10).

<sup>21</sup> Die Kaiserlich Königlich privilegierte Prager Oberpostamtszeitung informiert: „Seit Freitags den 14.9. erblickt man im königl. ständischen Nazionaltheater der Altstadt die neue Vordergardine nach der Erfindung und nach der entworfenen Skizze des hierortigen Hrn. Akademiedirektors Bergler, vom Hrn. Friedrich Reinhold aus Dresden gemahlt.“ Vgl. Kaiserl. Königl. privilegirte Prager Oberpostamtszeitung vom 19.9.1804, Nr. 113, 899.

<sup>22</sup> Die Gebietsverluste aufgrund der Niederlagen in den beiden Koalitionskriegen gegen Frankreich (1792-1797 und 1799-1802) hatten das Heilige Römische Reich Deutscher Nation in eine schwierige Lage gebracht. Mit dem Reichsdeputationshauptschluss 1803 kam es zu grundlegenden Machtverschiebungen, die den Verbleib der Reichskrone beim Hause Habsburg gefährdeten. Vgl. *Hoensch*: *Geschichte Böhmens* 308 (vgl. Anm. 15). – Zu Besuchen des Kaisers in den böhmischen Erblanden in der Zeit um 1800 vgl. *Hroch*: *Na prahu národní existence* 129-132 (vgl. Anm. 12).

<sup>23</sup> Im September des Jahres 1804 fand in dem nahe der Hauptstadt Prag gelegenen Ort Lieben (Libeň) eine Militärübung statt. Zu diesem Anlass kam der Kaiser mit seiner Gemahlin und dem dazu gehörigen Hofstand in die böhmischen Erblande, wo er vom 13. September bis zum 26. Oktober des Jahres 1804 verweilte. Die Prager Oberpostamtszeitung berichtete detailliert über das Programm des Kaiserbesuchs. Vgl. Prager Oberpostamtszeitung vom 12.9.1804 bis 26.10.1804, Nr. 110-129, o. S. [873] -1026.

<sup>24</sup> „Am 15. Sept. sahen der Kaiser und die Kaiserin sowie der Erzherzog Joseph die Oper ‚Sargino‘, am 22. ‚Achilles‘ von Paer, am 29. wohnten die Kaiserin, Erzherzog Joseph und die fremden Prinzen einer Vorstellung der ‚Scythen‘ bei.“ Zitiert nach *Teuber*: *Geschichte des Prager Theaters*, Bd.2, 368 (vgl. Anm. 17). – Vgl. Prager Oberpostamtszeitung vom 17.9.1804, Nr. 122, 890; vom 24.9.1804, Nr. 115, 914; vom 1.10.1804, Nr. 118, 938. – Die

freie Vorstellungen in beiden Landessprachen – Deutsch und Tschechisch – angeboten. Nach jedem Theaterstück ertönte die Volkshymne, bevor unter Pauken- und Trompetenschall das Bild des Monarchen, Kaiser Franz II., enthüllt wurde.<sup>25</sup> Für den Kaiserbesuch waren im Gebäude des Ständetheaters einige Modernisierungen vorgenommen worden. In diesem Zusammenhang entstand auch der neue Theatervorhang.<sup>26</sup>

Über Auftrag, Ausführung und Bezahlung des Berglerschen Entwurfs für den neuen Vorhang lässt sich nur wenig berichten. Dieser ersetzte einen ersten, um 1783 gefertigten Prospekt des Theaters (Abb. 2).<sup>27</sup> Die Liste der benötigten neuen Dekorationen vom April 1804 lässt vermuten, dass der Akademiedirektor den Auftrag zur Anfertigung des Entwurfs zum Zeitpunkt dieser Bestandsaufnahme erhielt.<sup>28</sup> Das

---

Prager Oberpostamtszeitung berichtet außerdem, dass die Majestäten am 7. Oktober – einem Sonntagnachmittag – im Prager Ständetheater ein böhmisches Theaterstück und am 24. Oktober ein deutsches „Schauspiel in der Altstadt“ sahen. Die Titel der aufgeführten Stücke werden nicht genannt. Vgl. Prager Oberpostamtszeitung, vom 10. 10. 1804, Nr. 129, o. S. [969]; vom 26. 10. 1804, Nr. 129, o. S. [1025].

<sup>25</sup> Vgl. Teuber: Geschichte des Prager Theaters, Bd. 2, 368 (vgl. Anm. 17).

<sup>26</sup> In einem Gutachten der ständischen Theateraufsichtskommission vom 11. 4. 1804 wird der schlechte Zustand der Dekorationen des Ständetheaters bemängelt und daher die Herstellung neuer für nötig befunden, da sonst „das Decorum der hochlöblichen Herren Stände allerdings herabgewürdigt werden würde, wenn in Anwesenheit dieser hohen Personen“ – gemeint ist hier das Kaiserpaar – „welche aller Wahrscheinlichkeit nach, auch Prag und das Theater dieser Stadt besuchen werden, irgend ein Spektakel mit so abgeputzten Dekorationen gegeben werden sollte.“ Für die Finanzierung wurden aus dem ständischen Domesticalfonds, welcher dem böhmischen Gubernium unterstellt war, 6000 Gulden angefordert. Vgl. Národní Archiv [Nationalarchiv] (NA), Prag, Fond: Zemský výbor v Čechách 1791-1893 [Böhmischer Landesausschuss 1791-1893]. Inv. Nr. 4141. Sign. 48/93b. Karton Nr. 1202. – Das Protokoll vom 2. 3. 1805 bestätigt die Übernahme der Kosten von 8 296 Gulden 10 Kreuzer durch den ständischen Domesticalfonds. Vgl. NA, Prag, Fond: Zemský výbor v Čechách 1791-1893. Inv. Nr. 4141. Sign. 48/93b. Karton Nr. 1202. Protokoll Nr. 1192.

<sup>27</sup> Der Entwurf für diesen Vorhang ist erhalten: Entwurf des gemalten Vorhangs des Nostitztheaters (?), um 1783, lavierte Tuschzeichnung, 40 × 50 cm, nicht bez., Kanonie der Prämonstratenser auf dem Strahov. Die Autorschaft ist nicht gesichert. Der Meinung der Präscherung zufolge kommen Johann Quirin Jahn oder der Dekorationsmaler Joseph Platzer in Frage. Vgl. Preiss, Pavel: Scénografie a jevištní obraz na předělu století a stylů: Josef Ignáz Platzer mezi divadly v Praze a ve Vídni [Szenografie und Bühnenbild zur Zeit der Jahrhundert- und Stilwende. Josef Ignác Platzer zwischen Theatern in Prag und Wien]. In: *Hojda/Prabl* (Hgg.): *Mezi časy 234-262*, hier 242. – *Prabl*: Prag 1780-1830, 180 (vgl. Anm. 10).

<sup>28</sup> In der Liste der erforderlichen Erneuerungen vom April 1804 bildeten die für verschiedenste Bühnenbilder benötigten Dekorationen den Hauptteil. Die „Schlußkortine“ steht hier an erster Stelle. Vgl. NA, Prag, Fond: Zemský výbor v Čechách 1791-1893. Inv. Nr. 4141. Sign. 48/93b. Karton Nr. 1202. – *Prabl* datiert den Entwurf auf das Jahr 1803. *Prabl*: Prag 1780-1830, 420 (vgl. Anm. 10). – In der Abrechnung ist allerdings kein Kostenpunkt ersichtlich, der sich auf den Entwurf Berglers beziehen könnte. Vgl. NA, Prag, Fond: Zemský výbor v Čechách 1791-1893. Inv. Nr. 4141. Sign. 48/93b. Karton Nr. 1202. – Lediglich die in Berlin von August von Kotzebue herausgegebene Zeitung „Der Freimüthige“ liefert detailliertere Informationen: „Herrn B. sollte zwar anfänglich das ganze Werk übergeben werden, aber der stolze Künstler forderte eine bedeutendere Summe, als

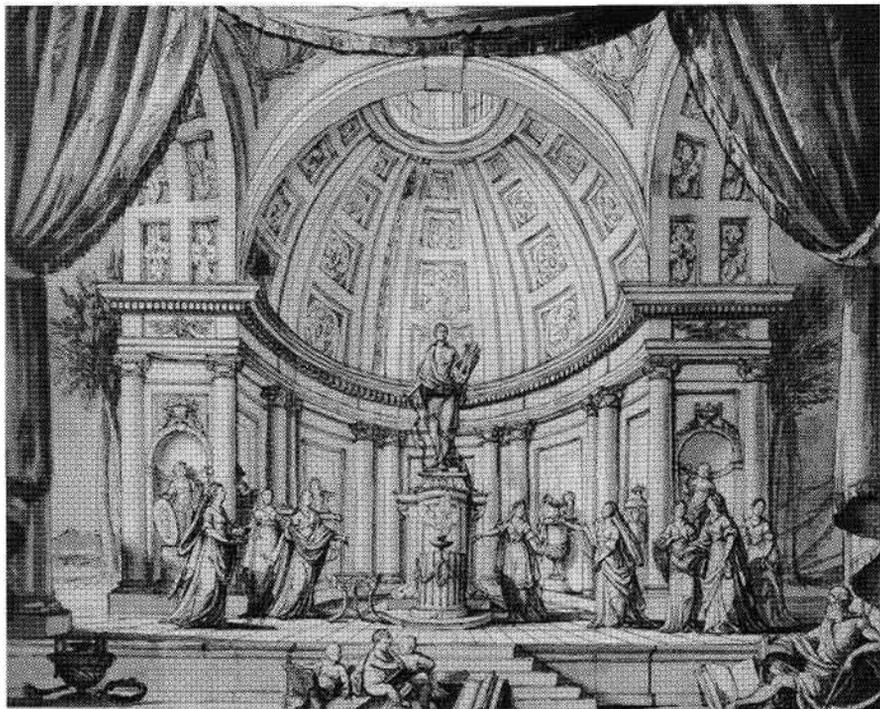


Abb. 2: Entwurf des gemalten Vorhangs des Nostitztheaters (?), um 1783 (Kanonie der Prämonstratenser auf dem Strahov, Prag).

daraufhin angefertigte Gemälde wurde im März 1805 unter der Nummer 1066 in den Einreichungskatalog der Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde aufgenommen<sup>29</sup> und war eines der wenigen Bilder, die während der ganzen Zeit des Bestehens in der Sammlung der Gesellschaft verblieben, nachdem es 1818 in deren

man zu geben gesonnen war, und wollte überdies seinem Genie keine Zeit bestimmen lassen. Die Zeit des Festlagers rückte heran, wo das Schauspielhaus mit seiner neuen Kortine prangen sollte; Herr B. erhielt für die Skizze des Tableaus 300 Fl. und Herr R. verfertigte in möglichster Eil darnach dies Kunstwerk“. – Der Autor, der den Artikel mit -h- unterzeichnet hat, lässt sich leider nicht mehr herausfinden. Vgl.: *Anonym*: Das Prager Schauspielhaus und sein Vorhang. Merkwürdigkeiten. In: *Der Freimüthige. Ernst oder Scherz*, vom 27. 10. 1804, Nr. 215. Beilage: *Nicht-politische Zeitung*, Nr. 215, 340. – Außerdem wurde Bergler nach Jiřík ein Dokortitel für seine Arbeit verliehen. *Jiřík*, Franz Xaver: *Ze zapomenutých kapitol našeho umění* [Aus vergessenen Kapiteln unserer Kunst]. In: *Květy* 17 (1895) 35. Zweites Semester, 151-159, 311-317, 500-504, 625-631, 679-692, hier 628.

<sup>29</sup> Archiv Národní galerie v Praze [Archiv der Nationalgalerie in Prag] (ANG), Prag. Fond: Společnost vlasteneckých přátel umění [Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde]. Einreichungs-Catalog der Gemäldegalerie der Gesellschaft patr. Kunstfreunde. I. Teil. Nr. 1473-2799. Sign. AA 2941/1. Nr. 1066.

Besitz übergegangen war.<sup>30</sup> Seit 1949 gehört es, wie der gesamte Bestand dieser Sammlung, der Tschechoslowakischen (heute Tschechischen) Nationalgalerie.<sup>31</sup>

Bezüglich der Ausführung des Entwurfs bestätigt der bürgerliche Maler Joseph Fitz mit einer Quittung vom 14. September 1804, „für das Malen der Schlußcortine am ständischen Theater, nach der Scitze des Herrn Academiedirektor Bergler [400 Gulden] [...] empfangen zu haben“.<sup>32</sup> Die Aussage des Dokuments ist überraschend, da sowohl zeitgenössische Berichte als auch die kunsthistorische Forschung bis heute die Realisierung des Berglerschen Entwurfs dem Dresdner Landschaftsmaler Friedrich Philip Reinhold (1779-1840) zuschreiben. Diese Angabe findet sich in den Berichten der Prager „Oberpostamtszeitung“ wie auch des Berliner „Freimüthigen“.<sup>33</sup> Aufgenommen in die maßgeblichen Nachschlagewerke der Zeit fand diese Information ihren Weg in die Kunst- und Theatergeschichte.<sup>34</sup> Dementsprechend wird die Autorschaft auch in den grundlegenden Texten zu Berglers Entwurf – also bei Jan Port, Antonín Novotný und Roman Prah – akzeptiert.<sup>35</sup> Die Ursache für

<sup>30</sup> „Nachdem die Eigenthümer des Galerie Gemählde 1066 nicht vollständig eruiert werden können und ihr Gemälde auf die Dauer der Galerie dahin geliehen worden ist [...] um so mehr beschloßen das Gemählde als Eigenthum der Gesellschaft anzusehen und als solches im Einreichungskatalog einzuschreiben.“ Vgl. ANG, Prag, Fond: Společnost vlasteneckých přátel umění. Sign. AA 1506/1. Protokoll vom 11.02.1818 (vgl. Anm. 29).

<sup>31</sup> Momentan ist das Gemälde im Schloss Troja in Prag ausgestellt. Besonders im unteren Bereich fällt die Bildung von Craquelee auf. Außerdem scheint das Bild auf einem runden Gegenstand gelegen zu haben, da sich rechts oben zwei parallele konzentrische Linien durch die Bildoberfläche ziehen.

<sup>32</sup> NA, Prag, Fond: Zemský výbor v Čechách 1791-1893. Inv. Nr. 4141. Sign. 48/93b. Karton Nr. 1202. – Die Realisierung des Vorhangs wurde also am Tag seiner Anbringung bezahlt. Der ausführende Maler könnte zeitlich mit Heinrich Fitz identisch sein, der 1771 in Gradlitz geboren worden war und 1842 in Prag verstarb. Sein Wohnort in Prag ist aufgrund seiner Heirat im Jahre 1801 nachweisbar. Über seine künstlerische Laufbahn ist wenig bekannt. Vgl. Toman, Prokop: Nový slovník výtvarných umělců [Neues Lexikon bildender Künstler]. 2 Bde. Prag 1947, Bd. 1, 224. – Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků [Materialien zu einem Lexikon der Künstler und Kunsthandwerker]. In: Památky Archeologické 28 (1916) 93-121, hier 96.

<sup>33</sup> Vgl. Anm. 21, 28. – Erstaunlicherweise wird in Bezug auf die Ausführung des Berglerschen Entwurfs im Katalog der Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde der Name „Reinhard“ genannt. Hier dürfte es sich um einen Fehler handeln. Vgl. ANG, Prag, Fond: Zbraslav Národní Galerie. Sign. AA 1225. Xerox Katalogu OSVPU [Kopie des Kataloges der Galerie der Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde]. Praha 1835, 115 f., hier 116 (vgl. Anm. 29).

<sup>34</sup> Friedrich Philip Reinhold studierte ab 1797 an der Akademie in Dresden. 1805 setzte er seine Studien an der Wiener Akademie fort. Ob und wie lange er sich in Prag aufhielt, bleibt unklar. Vgl. Teuber: Geschichte des Prager Theater, Bd. 2, 368 (vgl. Anm. 17). – Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hgg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bde. Leipzig 1907-1950, Bd. 28, 130.

<sup>35</sup> Port, Jan: Paběrky z odkazu divadelních Čech. VII. Berglerova opona Stavovského divadla z roku 1804 (Dozvuk k 150letému jubileu Stavovského divadla) [Nachlese aus dem Vermächtnis Böhmens als Theaterlandschaft. VII. Berglers Vorhang des Ständetheaters aus dem Jahre 1804 (Nachklang zum 150-jährigen Jubiläum des Ständetheaters)]. In: Divadlo 12 (19) (1932-33) 9, 152-155, hier 152. – Novotný, Antonín: Berglerův návrh opony stavov-

diese Unstimmigkeit kann wahrscheinlich nicht mehr aufgeklärt werden. Allerdings ist zu vermuten, dass der Dresdner Künstler im international ausgerichteten Prag angesehener war als der wohl unbekannte Maler Joseph Fitz. Wurde also aus Kostengründen der Prager beauftragt und aus Prestige Gründen Reinhold der Öffentlichkeit genannt? Dies lässt sich im Rahmen dieser Ausführungen nicht enträtseln.<sup>36</sup>

„die Verschleichung der Hindernisse der sittlichen und wissenschaftlichen Aufklärung“<sup>37</sup> – Das Motiv des Parnass und seine Übertragung nach Böhmen

Bergler wählte für den Vorhang ein allegorisches Thema.<sup>38</sup> Dafür entwickelte er einen „böhmischen Parnass“, in dem er „klassische“ Typen des Motives Parnass mit neuartiger „böhmischer“ Symbolik verband. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte der Künstler die Komposition mit den Eigentümern des Theaters, der böhmischen Landesrepräsentanz, in den Grundzügen und möglicherweise bis in die Einzelheiten hinein abzustimmen.

Der Entwurf zeigt zahlreiche Figuren in einer Landschaft: Im linken Vordergrund heißen die Prager Stadtgöttinnen und drei Musen den heldenhaften Theseus vor einem Standbild des böhmischen Löwen willkommen. Rechts von dieser Szene, leicht nach hinten versetzt, beschäftigen sich die übrigen Musen mit ihren Attributen; ein geflügelter Genius ist der Gruppe beigegeben und hält dem Betrachter eine große Tafel ent-

ského divadla [Berglers Entwurf zum Vorhang des Ständetheaters]. In: Umění 9 (1936) 188-190, hier 190. – *Prabl*, Roman: Mezi Heinrichem Fügerem a Josefem Berglerem. Brněnská poznámka k vídeňské oponě [Zwischen Heinrich Füger und Josef Bergler. Eine Brünner Anmerkung zum Wiener Theatervorhang]. In: Bulletin Moravské Galerie 51 (1995) 12-16, hier 14.

<sup>36</sup> Der Theaterprospekt ist nicht erhalten, was aufgrund der hohen Beanspruchung des Materials nicht verwunderlich ist. – Bereits im Jahr 1836 wurde von dem Prager Maler Tobias Mössner wiederum ein neuer Bühnenprospekt gemalt, und zwar auf die Rückseite des nach Berglers Entwurf ausgeführten Theatervorhangs. Vgl. Stavovské divadlo. Průvodce budovou 56 (vgl. Anm. 17). – *Port*: Paběrky z odkazu divadelních Čech 154 (vgl. Anm. 35).

<sup>37</sup> Zitiert nach der Beschreibung des Berglerschen Entwurfs im Katalog der Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde. Vgl. Xerox Katalogu OSVPU [Kopie des Kataloges der Galerie der GPK] 115 f., hier 115 (vgl. Anm. 33).

<sup>38</sup> Seit der Renaissance hatte sich für die Allegorie ein Figurenrepertoire entwickelt, das durch Kompendien wie die 1593 in Rom zum ersten Mal erschienene „Iconologia“ des Cesare Ripa weite Verbreitung fand. Dank der konventionalisierten Bildsprache konnten Allegorien auch ohne gründliche Kenntnis der Mythologie ‚gelesen‘ werden. Das grundlegende allegorische Motivvokabular blieb bis ins späte 18. Jahrhundert aktuell. Vgl. *Schmitt*, Otto (Hg.): *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. 6 Bde. Stuttgart 1937-1981, Bd. 1, 359. – Vgl. dazu *Werner*, Gerlind: Ripa's Iconologia. Quellen, Methoden, Ziele. Utrecht 1977. – Künstler des Klassizismus nahmen üblicherweise Motive aus der alten Kunst auf, zitierten oder paraphrasierten sie und unterlegten sie in neuen Zusammenhängen mit entsprechend modifizierten Bedeutungen. Dabei beschränkte man sich nicht auf Werke der Antike, sondern rezipierte auch die italienische Renaissance oder Werke früher klassizistischer Kunstströmungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Studienreisen nach Italien, wie sie auch der junge Bergler absolviert hatte, waren aus diesem Grund fester Bestandteil der

gegen. Vom Himmel fährt Apoll auf dem Sonnenwagen herab; der Quadriga schweben im Reigen die Horen voraus. Rechts in der Höhe begleitet Chronos den Zug Apolls, links sind Minerva, der Adler Jupiters und Hercules zu erkennen, wie sie Personifikationen des Bösen in die Finsternis zurück drängen.

Das tragende Motiv der Berglerschen Komposition ist der Parnass, dessen Bildtradition auf die Antike zurückgeht.<sup>39</sup> Die zum ikonografischen Repertoire des Parnass gehörenden Musen versinnbildlichen hier das Gedeihen der Künste und Wissenschaften und bilden das Gefolge Apolls, des Gottes der Poesie.<sup>40</sup> Den mythologischen Quellen zufolge kommt Apoll die Funktion des Anführers der Musen zu.<sup>41</sup> Bergler löst ihn aus der Gemeinschaft der Musen heraus und zeigt ihn in der Gestalt des Sonnengottes, der im Sonnenwagen vom Himmel herabfliegt.<sup>42</sup> Dadurch wird die Sonnensymbolik stärker in den Vordergrund gerückt. Im erzählerischen Zusammenhang entspricht die Fahrt des Sonnenwagens der Sonne, das Aufstreben des Gefährts besonders dem Sonnenaufgang.

Künstlerausbildung. Vgl. dazu *Lammel*, Gisold: Deutsche Malerei des Klassizismus. Leipzig 1986, 21 f.

<sup>39</sup> In der Darstellungstradition verschmolzen die topografischen Eigenschaften der realen Landschaften des bei Delphi gelegenen doppelgipfligen Gebirges Parnass mit denen der in Böotien gelegenen Hügelkette des Helikon. Zur ikonografischen Entwicklung des Parnassmotivs vgl. *Schröter*, Elisabeth: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert. Hildesheim, New York 1977, 326-337. – Die ebene Landschaft der Komposition Joseph Berglers entspricht nicht dem üblichen Bild des Musenbergs. Bergler verzichtet auf die Andeutung eines Hügels. Einen Hinweis auf den bergigen Parnass gibt lediglich die Felsformation am linken Bildrand. – Ein weiteres Merkmal des Musenbergs ist die Inspiration spendende Musenquelle. Sinnbildlich für deren inspirative Wirkung war der Trunk aus der Quelle. Vgl. *Röttgen*, Steffi: Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann – Idee und Gehalt des Parnass in der Villa Albani. In: *Storia dell'Arte* 30/31 (1977) 88-156, hier 112. – Die Quelle erscheint bei Bergler als Nymphe, die links unten im Bild liegt und an einem gekippten Wasserkrug lehnt, aus dem sich der wundersame Quell in den Bildvordergrund ergießt.

<sup>40</sup> Ikonografische Handbücher trugen im 17. und 18. Jahrhundert zu einer relativ konstanten Musenikonografie bei, in deren Tradition auch die Musen des Berglerschen Entwurfs stehen. Vgl. *Röttgen*: Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann 100 (vgl. Anm. 39). – *Ripa*, Cesare: *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*. Roma 1603, 346-351 (Ndr. Hildesheim, New York 1970). – *Hederich*, Benjamin: *Gründliches mythologisches Lexikon*. Leipzig 1770, 1669-1176 (Ndr. Darmstadt 1996). – Die Musengruppe wird von einem geflügelten Genius begleitet, der wohl die Funktion des Vermittlers zwischen Göttern und Menschen versinnbildlicht. *Ebenda* 1144. – Durch die Flamme auf seinem Kopf und das Gorgoneion ist er als Personifikation der Weisheit charakterisiert. Vgl. *Ripa*: *Iconologia* 441-443.

<sup>41</sup> Die zentrale Stellung des Apoll in der Gemeinschaft der Musen war ein konstantes Merkmal der Parnassdarstellungen. Vgl. *Röttgen*: Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann 108 (vgl. Anm. 39).

<sup>42</sup> Der Typus des Apoll auf dem Sonnenwagen, umgeben vom Tierkreis (Zodiakus) und den Horen, war seit der Antike gebräuchlich. Die bunt gewandeten, den Sonnenwagen im Kreis umschließenden Horen stehen für die zwölf Stunden des Tages, das bogenförmige Motiv des Zodiakus, auf dem die Tierkreiszeichen zu sehen sind, für den Ablauf des Jahres. Vgl. *Hederich*: *Gründliches mythologisches Lexikon*, zu Apoll 2231-2238, hier 2236 f.; zu den Horen 1289-1292, hier 1290; zum Zodiakus 2237 (vgl. Anm. 40).

Die Ikonografie der Sonne und insbesondere Apolls auf dem Sonnenwagen – als Sinnbild des triumphierenden guten Herrschers – war das wohl wichtigste Motiv der gemalten Herrscherpanegyrik im Zeitalter des Barock und des Absolutismus.<sup>43</sup> Bei Bergler wird diese Akzentuierung durch die Anwesenheit der Horen sowie durch das Motiv des Zodiakus, welche die Allmacht des den Ablauf der Tages- und Jahreszeiten steuernden Sonnengottes betonen, verstärkt.<sup>44</sup>

Dass der zeitgenössische Bezug über die traditionellen Bedeutungsaspekte des Apoll im Sonnenwagen hinauszuweisen scheint, lässt sich möglicherweise mit der Erweiterung erklären, die die Grundbedeutung des Sonnensymbols im Zuge der Aufklärung erfuhr. So deutete zum Beispiel Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) die aufgehende Sonne 1792 als „allegorisches Zeichen“ für „das höchste Werk der Vernunft“: die Aufklärung.<sup>45</sup> Im Fall des Vorhangs kann das Erscheinen Apolls in Gestalt des Sonnengottes daher auch in einem zeitgenössischen Sinn als Zeichen des aufgeklärten Geistes verstanden werden.

Für die Aktualisierung in diesem Sinne spricht insbesondere die Erweiterung des ikonografischen Motivs des Parnass um böhmische Elemente. An herausragender Stelle im Vordergrund ist der böhmische Löwe als Denkmal platziert, an dem sich die Schutzgöttinnen der drei Prager Städte – Hradschin, Kleinseite, Altstadt<sup>46</sup> – und die Flussnymphe der Moldau versammeln, um Theseus willkommen zu heißen. Durch den Bildgrund schlängelt sich ein Fluss, der als die Moldau zu identifizieren ist, da er auf das am Horizont angedeutete Panorama Prags mit der markanten Silhouette des Veitsdoms zuführt.

<sup>43</sup> In einem Handbuch der Rhetorik für Hofmeister aus dem Jahre 1681 heißt es dementsprechend: „Die Sonne ist ein herrliches Geschöpf, welches weder über sich noch unter sich mit etwas kann verglichen werden. Also ist nun ein Fürst in seinem Lande ohne Vergleichung groß, ohne Bedürfnis einer fremden Schönheit schön. Seine Wärme muß zu allen Verrichtungen das kräftigste Gedeihen beitragen, und sein ordentlicher Lauf muß den Unterthanen die gewisse Zeit des politischen Glücks abmessen. [...] Also mögen wir auch mit allem Recht sagen, was die Sonne am Himmel, dieses ist der liebevolle und gnädige Landesvater in unserem Vaterlande.“ *Weise*, Christian: Politischer Redner, das ist kurzze und eigentliche Nachricht, wie ein sorgfaeltiger Hofmeister seine Untergebene zu der Wolredeneheit anführen soll. Leipzig 1681, 766, zit. nach *Büttner*, Frank: Die Sonne Frankens. Ikonographie des Freskos im Treppenhaus der Würzburger Residenz. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 36 (1979) 3. F., 159-186, hier 173. – Vgl. dazu *Bauer*, Hermann: Barock. Kunst einer Epoche. Berlin 1992, 25-45 (Kap. „... iam regnat Apollo“). – *Telesko*: Erlösermythen in Kunst und Politik 35, 43-46 (vgl. Anm. 9).

<sup>44</sup> Vgl. Anm. 42.

<sup>45</sup> Zitiert nach Lichtenbergs Kommentar zu Daniel Chodowieckis Blatt „Aufklärung“ aus der Folge: „Sechs große Begebenheiten des vorletzten Decenniums“ im „Göttinger Taschen Calender für das Jahr 1792, bey Joh. Chr. Dietrich.“ Vgl. *Wormsbacher*, Elisabeth: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Danzig 1726-1801 Berlin. Erklärungen zu seinen Radierungen. Hannover 1988, 157, Ba. 1522. – *Bauer*, Jens-Heiner: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Danzig 1726-1821 Berlin. Das druckgraphische Werk. Hannover 1982, 221, Nr. 1522. – *Telesko*: Erlösermythen in Kunst und Politik 46-52 (vgl. Anm. 9).

<sup>46</sup> Die Identifikation der Stadtgöttinnen ist nur mit Hilfe zeitgenössischer Beschreibungen möglich, da keine erkennbaren Attribute zu sehen sind. Demnach „laden [...] die Schutzgöttinnen der drey Prager Hauptstädte zu sich ein“. Vgl. Prager Oberpostamtszeitung vom 19.9.1804, Nr. 113, 899.

Den so gekennzeichneten ‚böhmischen Parnass‘ verteidigen Hercules, Minerva und der Adler Jupiters gegen die Laster.<sup>47</sup> Diese mythologischen Figuren waren in allegorischen Zusammenhängen vielfältig einsetzbar. Berglers Allegorie scheint auf zwei Bedeutungsebenen anzuspielden: Die Kämpfer können als Beschützer der Künste beziehungsweise auch des Parnass verstanden werden.<sup>48</sup> Das Motiv des Kampfes gegen die Laster ist ein traditionelles Element der panegyrischen Herrscherallegorie,<sup>49</sup> wobei spezielle Bezüge zur Allegorese des Hauses Habsburg nahe liegend erscheinen. Dies gilt besonders für Hercules, aber auch für den Adler, der sowohl traditionsgemäß Jupiter zugeordnet als auch heraldisch, als Anspielung auf das Kaiserhaus, gelesen werden kann.<sup>50</sup> Die Figur des Gottes Chronos unterstreicht diese Bedeutung zusätzlich: Chronos, unter dessen Herrschaft der Mythologie zufolge das Goldene Zeitalter auf Erden herrschte, versinnbildlicht eine anhaltend gute Regierung des Monarchen.<sup>51</sup>

Besonders bemerkenswert in der Berglerschen Komposition ist die Figur des Theseus, da diese keine lange Darstellungstradition aufweist und die Rezeption des Theseus-Mythos erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder auflebte.<sup>52</sup> Die Gestaltung der Figur durch Bergler erinnert – ungeachtet geringer Abweichungen in der Drehung des Kopfes und der Hand – stark an den Theseus eines römi-

<sup>47</sup> Die als nackte Körper erkennbaren Personifikationen der Laster versuchen die am linken Bildrand befindliche Felswand zu erklimmen. Nur einige der Laster sind mit traditionellen Attributen ausgezeichnet und daher identifizierbar. Erkennen lässt sich Invidia (Neid) mit der Schlange, die sich um ihre Hand schlingt. Daneben ist die Personifikation von Ira (Zorn) mit Schwert und Fackel zu sehen. Die Ikonografie der Laster ist aufgrund der Handbücher des 17. und 18. Jahrhunderts relativ einheitlich. Vgl. *Ripa*: Iconologia 243 f. (vgl. Anm. 40).

<sup>48</sup> Pigler erläutert die weite Verbreitung dieses Typus. *Pigler*, Andor: Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien. In: *Acta historiae artium academiae scientiarum Hungaricae* 1 (1954) 215-235.

<sup>49</sup> Pfeiff zeigt die Entwicklung der Minerva-Ikonografie im Rahmen der traditionellen Herrscherallegorie. Oft in Begleitung des Herkules, stehen die beiden Götterfiguren als Sinnbild herrscherlicher Stärke. *Pfeiff*, Rupprecht: Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution. Münster 1990.

<sup>50</sup> In der Frühen Neuzeit wurde Hercules zu einem gängigen Symbol herrscherlicher Stärke. Auch die Reihe der habsburgischen Herrscher, welche sich durch den Vergleich mit Hercules feiern ließen, ist beinahe lückenlos. Ihren Höhepunkt erlebte diese Konvention unter Karl VI. Vgl. dazu *Matsche*, Franz: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. 2 Bde. Berlin, New York 1982, Bd. 1, 347-371. – Dem Adler könnte hier auch eine heraldische Bedeutung zukommen, wiewohl das Wappen des Kaisertums Österreich (ab 1804) einen doppelköpfigen Adler – den ursprünglichen Reichsadler – zeigte.

<sup>51</sup> Bergler berief sich auch hier auf eine eingeführte Ikonografie. Laut Hederich wurde der Gott „als ein alter Mann mit grauen Haaren und großem Barte vorgestellt“. Attribut war „eine Sense“, mit einer Schlange, „die ihren Schwanz im Maule hatte“. Vgl. *Hederich*: Gründliches mythologisches Lexikon 2163-2169, hier 2168 (vgl. Anm. 40).

<sup>52</sup> Dies könnte mit der Erweiterung des Ariadne-Themas durch J. Ch. Brandes zusammenhängen, der in der Oper „Ariadne auf Naxos“ 1774 Theseus als den Retter ankündigen ließ. Von der neuen Popularität des mythologischen Stoffes zeugen zahlreiche Interpretationen wie beispielsweise das lyrische Drama „Ariadne libera“ von Johann Gottfried von Herder aus dem Jahre 1803. Vgl. *Frenzel*, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 9. Aufl. Stuttgart 1998, 58.

schen Wandbilds in Herculaneum.<sup>53</sup> Der Mythologie zufolge erlöste Theseus, der Sohn des Königs von Athen, die Athener von einer schweren Tributpflicht: Nach einem verlorenen Feldzug waren sie dazu verurteilt worden, alljährlich sieben Knaben und sieben Mädchen nach Kreta zu schicken, wo diese dem Minotaurus zum Fraß vorgeworfen wurden. Mit Hilfe von Ariadne, der Tochter König Minos' und Geliebten des Theseus, gelang es dem Königssohn, das Untier zu besiegen. Als König von Athen ermöglichte Theseus dann die Vereinigung der athenischen Gemeinden.<sup>54</sup> Die Theseus-Sage eignete sich geradezu ideal für eine aktuelle Deutung, da sie einen Helden präsentierte, der für Freiheit und nationale Einheit im eigenen Land gesorgt hatte. Die Parallelen zu den zeitgenössischen politisch-patriotischen Bestrebungen im Königreich Böhmen während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschlossen sich dem Betrachter unmittelbar.

Das ikonografische Programm des Musenbergs wird also durch die Transposition des Parnass nach Böhmen sowie durch die Figuren des Hercules, des Jupiter-Adlers, der Minerva, des Chronos und besonders des Theseus um spezifische Komponenten erweitert. Das Bildprogramm Berglers entspricht einer im 17. und 18. Jahrhundert weit verbreiteten Entwicklung, die der Parnassidee neue Dimensionen verlieh. Der Parnass wurde zu einem vom geografischen Ursprungsort losgelösten literarischen „conchetto“, dessen Bildaussage den besonderen Gegebenheiten des Ortes angepasst werden konnte.<sup>55</sup>

Im Königreich Böhmen des ausgehenden 18. Jahrhunderts bürgerte sich die Verwendung des Parnass-Motivs als Sinnbild landespatriotischer Gesinnung ein. Dementsprechend findet sich das Parnassmotiv in einer topischen Form bereits im Gründungsgedanken Franz Anton Graf von Nostitz-Rienecks, durch dessen Theaterbau 1782 „den Musen ein anständiger Wohnsitz angewiesen worden“ war,<sup>56</sup> schon den ersten Theatervorhang hatte Apoll in Gesellschaft der Musen geschmückt.<sup>57</sup>

Auch das Engagement der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde<sup>58</sup> wurde in zahlreichen Darstellungen mit dem Parnassmotiv in Verbindung gebracht. So zierte

<sup>53</sup> Theseus und Minotaurus, 1. Jahrhundert n. Chr., Fresko/Tempera, Basilika, Herculaneum (heute Museo Nazionale Neapel). Die römischen Wandmalereien waren seit 1757 allgemein bekannt. Vgl. dazu *Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*. 5 Bde. Napoli 1757-1779, Bd. 1, Taf. 5. – In Bezug auf den Minotaurus richtete sich Bergler wohl nach einer anderen antiken Vorlage. Hederich zufolge war er „nach einigen der obern Hälfte nach zwar ein Mensch, der untern aber nach ein Ochs“. So wird er vielfältig auf Münzen und Gemmen abgebildet. *Hederich: Gründliches mythologisches Lexikon* 1642 (vgl. Anm. 40).

<sup>54</sup> *Ebenda* 2349-2351. – Die Authentizität des Theseusschen Sieges wird in Berglers Komposition durch die zu des Helden Füßen liegende Spindel Ariadnes betont, die diesem half, sich im Labyrinth des Untiers zurecht zu finden. Ein rechts im Vordergrund liegendes Messer könnte ebenfalls im Kampf zum Einsatz gekommen sein, auch wenn der Überlieferung zufolge Theseus den Minotaurus aus eigener Kraft erschlug. Vgl. *Frenzel: Stoffe der Weltliteratur* 56 (vgl. Anm. 52).

<sup>55</sup> *Röttgen: Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann* 112 (vgl. Anm. 39).

<sup>56</sup> *Teuber: Die Geschichte des Prager Theaters*, Bd. 2, 94 (vgl. Anm. 17).

<sup>57</sup> Vgl. Anm. 27.

<sup>58</sup> Vgl. Anm. 16.

beispielsweise der Apoll vom Belvedere die im Jahre 1803 entstandene Gedenkmedaille der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde (Abb. 3).<sup>59</sup>



Abb. 3:  
Ignatius Donner nach Joseph Bergler,  
Gedenkmedaille der Gesellschaft patrioti-  
scher Kunstfreunde, 1803, Revers  
(Nationalgalerie Prag).

Noch deutlicher werden die Zusammenhänge in einer Zeichnung, die Bergler 1798 für Graf Sternberg-Manderscheid – Mitgründer der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde und ab 1803 deren Präsident – anlässlich der Geburt von dessen Tochter anfertigte. Ähnlich wie in der Komposition des Vorhangs verwendete Bergler hier das Motiv des im Sonnenwagen über Prag fahrenden Apoll (Abb. 4).<sup>60</sup> Über einer grob skizzierten Stadtlandschaft mit dem Blick auf die Karlsbrücke und das gegenüberliegende Ufer mit Kleinseite und Prager Burg fährt Apoll auf seinem von vier Pferden gezogenen Sonnenwagen dahin. Im linken vorderen Bildbereich sieht man einen aus einer Blüte entspringenden Genius, der wohl auf den aktuellen Anlass des kindlichen Geburtstags aufmerksam macht. In dieser Zeichnung wird die Hoffnung deutlich, die in das landespatriotische Engagement der Böhmen um 1800 gesetzt wurde. In der Komposition für den Vorhang griff Bergler also dieser ‚Tradition‘ folgend das Thema erneut auf. So sollte Böhmen in Anknüpfung an den Grün-

<sup>59</sup> Ignatius Donner nach Joseph Bergler, Gedenkmedaille der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, 1803, Silber, Durchmesser 4 cm, Nationalgalerie Prag. Vgl. *Prabl*: Prag 1780-1830, 67 (vgl. Anm. 10). – Auf dem Avers mit dem Porträt des als Patron der böhmischen Künstler angesehenen Karel Škréta geschmückt, wurde die Medaille hauptsächlich an die Sieger der von der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde organisierten Wettbewerbe vergeben. Vgl. *Ryneš, Václav*: Medaile Společnosti vlasteneckých přátel umění z r. 1803 [Die Medaille der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde aus dem Jahr 1803]. In: *Numismatické listy* 20 (1965) Nr. 5-6, 149-151, hier 151.

<sup>60</sup> Joseph Bergler, Gratulationsblatt mit Helios über Prag, 1798, lavierte Federzeichnung in Tinte, 14 × 15,9 cm, Mährische Galerie Brünn. – Den Vergleich zwischen Berglers Entwurf und der Zeichnung zog erstmals Roman Prahl in seinem Artikel von 1995. Allerdings ging es ihm hier eher um kompositionelle Ähnlichkeiten. *Prabl*: Mezi Heinrichem Fügerem a Josephem Berglerem 15 (vgl. Anm. 35). – Vgl. auch *ders.*: Prag 1780-180, 420 f. (vgl. Anm. 10), allerdings mit der falschen Datierung auf das Jahr 1804.



Abb. 4: Joseph Bergler, Gratulationsblatt mit Helios über Prag, 1798  
(Mährische Galerie Brünn).

dingmythos der Libussa zu einer neuen kulturellen Blüte finden. Entsprechend heißt es in der Einleitung der 1802 erstmals erschienenen Vierteljahresschrift „Libussa“:

Möge, mit dem Namen, der Geist der weisen Herzogin auf die Libussa des neunzehnten Jahrhunderts übergehen! Möge es ihr gelingen, die Stimmen der zerstreuten Edeln im Vaterlande über unsere eigensten Angelegenheiten, als Menschen und Staatsbürger, zu sammeln, und sich ein Reich, so klein es sei, vorzüglich unter ihren heranblühenden Zeitgenossen zu stiften!<sup>61</sup>

Die patriotische Prägung, die in diesem Zitat anklingt, wird im Entwurf für den Theatervorhang im „böhmischen Löwen“ als „Symbol vaterländischer Kraft“ besonders betont.<sup>62</sup> Die gegen die Laster kämpfenden mythischen Figuren Minerva

<sup>61</sup> Einleitung. In: Libussa. Eine vaterländische Vierteljahresschrift 1 (1802) V.

<sup>62</sup> Katalog der Galerie der Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde. Prag 1835 (vgl. Anm. 33). – Mit der Entwicklung des böhmischen Landespatritismus wurde der Löwe zum Symbol des Königreichs Böhmen. Vgl. Pistorius, Miloš: Poznámka k zobrazením českého lva v devatenáctém století [Anmerkung zu Darstellungen des böhmischen Löwen im 19. Jahr-

und Hercules sowie der Adler Jupiters sind hier als Verteidiger der Künste und Wissenschaften zu verstehen und repräsentieren damit – neben Frieden und Wohlstand – auch die Aufklärung in Böhmen. Ähnlich doppeldeutig dürfte auch die Figur des Theseus gemeint sein. Der Tod des Minotaurus bedeutete die Überwindung widriger Umstände, welche die Blüte der Künste und Wissenschaften in Böhmen gefährdeten.<sup>63</sup> Eine weitere Facette der Theseusfigur, die für Berglers Bildkonzept von Bedeutung gewesen sein könnte, zeigt sich außerhalb Böhmens beispielsweise in der von Georg Wilhelm Hegel (1870-1831) verfassten ‚politischen Flugschrift‘ „Die Verfassung des Deutschen Reichs“. Dort heißt es im Rahmen ausführlicher „Vorschläge zur Reform der Verfassung des Deutschen Reichs“:

Der gemeine Haufen des deutschen Volks nebst ihren Landständen, die von gar nichts anderm als von Trennung der deutschen Völkerschaften wissen, und denen die Vereinigung derselben etwas ganz Fremdes ist, müßte durch die Gewalt eines Eroberers in eine Masse versammelt, sie müßten gezwungen werden, sich zu Deutschland gehörig zu betrachten. Dieser Theseus müßte (einmal) Großmut haben, dem Volke, das er aus zerstreuten Völkchen geschaffen hätte, einen Anteil an dem, was alle betrifft, ein(zu)räumen, – weil eine demokratische Verfassung, als Theseus seinem Volke gab, in unsern Zeiten und großen Staaten ein Widerspruch an sich selbst ist, so würde der Anteil eine Organisation sein, – (dann aber auch) Charakter genug, um – wenn er auch, nicht mit Undank, wie Theseus, belohnt zu werden, sich durch die Direktion der Staatsmacht, die er in Händen hätte, versichert sein könnte, – den Haß tragen zu wollen, den [...] andere große Menschen auf sich luden, welche die Besonderheiten und Eigenlichkeiten der Menschen zertrümmerten.<sup>64</sup>

Hegel knüpfte mit diesen Ausführungen an die mythologische Ursprungsbedeutung des Theseus an, der zufolge dieser die athenischen Gemeinden vereinigt hatte.<sup>65</sup> Offensichtlich sah er in einem geeinten Reich die Erfüllung der Bestrebungen des deutschen Patriotismus. Die Forderung nach Einheit war zu dieser Zeit auch in Böhmen aktuell. Im Kontext der böhmischen Aufklärung könnte Theseus darüber hinaus aber noch für ein weiteres zeitgenössisches politisches Anliegen des böhmischen Landespatriotismus gestanden haben: für den Wunsch nach Änderung der Verfassung. Der Widerspruch der böhmischen Stände gegen die habsburgische Zentralisierungspolitik manifestierte sich 1790 in einem Entwurf zu einer Verfassungsänderung. Hier forderten die Vertreter der „Nation“ vergeblich größeren

---

hundert]. In: *Člověk a příroda v novodobé české kultuře* [Mensch und Natur in der neuzeitlichen böhmischen Kultur]. Praha 1989, 192 f., hier 192.

<sup>63</sup> Das Verständnis des Theseus als Bezwiner des Minotaurus und damit der Barbarei sollte sich für das gesamte 19. Jahrhundert einbürgern. Siehe dazu *Ward, Anne G.: The Quest for Theseus*. London 1970, 226. – Die detaillierte Analyse dieser Thematik stellt ein Desiderat der Forschung dar; von großem Interesse ist in diesem Zusammenhang die von Napoleon als Symbol des eigenen Sieges in Auftrag gegebene Theseusgruppe Antonio Canovas, die ihrer Aufstellung im Wiener Volksgarten zum Symbol der Niederwerfung des napoleonischen Heeres wurde: Antonio Canova, Theseus und der Kentaure, 1804-1819, Wien, Kunsthistorisches Museum. Vgl. u. a. *Jobns, Christopher M. S.: Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*. Berkeley, Los Angeles, London 1998, 141 f.

<sup>64</sup> *Wollat, Georg* (Hg.): *Die Verfassung des Deutschen Reichs von G. F. Hegel*. Politische Flugschrift von Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Stuttgart 1934, 120 f.

<sup>65</sup> Vgl. dazu die Ausführungen auf Seite 15.

Einfluss auf die Staatsangelegenheiten – insbesondere in Verfassungsfragen und Sachen der Gesetzgebung.<sup>66</sup> Vor diesem Hintergrund könnte die Darstellung des böhmischen Löwen als ‚handlungsunfähiges‘ Denkmal gleichsam als Indikator für die Sichtweise auf den böhmischen Landespatritismus verstanden werden.

Die im Rahmen der typologischen Einordnung gezeigte herrscherallegorische Bedeutung des Parnass wie auch des Apoll auf dem Sonnenwagen steht zu einer solchen Lesart keineswegs im Widerspruch. Die böhmische Aufklärung entfaltete sich im Rahmen des aufgeklärten Absolutismus, somit wurde die Legitimität des Herrschers nicht in Frage gestellt. Alle Errungenschaften der Aufklärung waren dem Monarchen zu verdanken, der diese im Sinne des Kampfes von Minerva, Hercules und dem Adler Jupiters verteidigte und als sonnengleicher Apoll gewährleistete. Der Löwenkopf am Bug des Sonnenwagens verweist nochmals auf Böhmen; zugleich ist er das Tierkreiszeichen des Monats August und kann als Anspielung auf die im August des Jahres 1804 erfolgte Gründung des Kaisertums Österreich durch Franz II. (I.) verstanden werden. Die Präsenz Apolls in der Berglerschen Komposition kam der permanenten Anwesenheit des Monarchen im Theater gleich, feierte sein Engagement für das Königreich Böhmen und manifestierte dauerhaft die Huldigung Böhmens an ihn, gemahnte aber auch an die Verpflichtung, welche sich an die erwiesene Loyalität knüpfte.

Ausdruck dieser Huldigung war auch die Wahl des Stückes, mit dem der Kaiserbesuch eröffnet wurde: Am Abend des 15. Septembers wurde im Ständetheater die Oper „Sargino“ aufgeführt.<sup>67</sup> Die Hauptfigur der Oper ist der Jüngling Sargino, der, um seinen Mut und seine Tatkraft zu beweisen, mit den von König Filippo angeführten Truppen in den Krieg zieht. Der Kampf verläuft siegreich, und Sargino kehrt in die Heimat zurück. Die Handlung endet mit der Auszeichnung des jungen Helden, der in der Schlacht den König gerettet hat.<sup>68</sup> Die Geschichte, die die Oper erzählt, eignete sich vortrefflich dazu, auf die herrschende Bedrohung durch Napoleon und die Anstrengungen Böhmens, diese abzuwenden, anzuspiegeln.

Dafür, dass Bergler in seiner Komposition ausdrücklich Bezug auf die Oper nahm, spricht auch die Tatsache, dass einige Motive übereinstimmen. So wird auch in der Oper der König mit der Sonne verglichen: „Wohltätig gleich der Sonne, schafft er nur Lust und Wonne. Stets wird in seinen Siegen, des Landes Wohlfahrt blühen.“<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Vgl. dazu *Hroch*: Na prahu národní existence 18–20 (vgl. Anm. 12).

<sup>67</sup> Die heroikomische Oper „Sargino“ wurde 1803 von Ferdinando Paer komponiert. Der aus dem italienischen Parma stammende Komponist war in den Jahren 1797–1801 musikalischer Direktor am Wiener Kärntnertheater. Hier komponierte er unter anderem die ebenfalls im Rahmen des Staatsbesuches Kaiser Franz’ I. in Böhmen 1804 aufgeführte Oper „Achilles“. Nach kurzem Aufenthalt in Prag wurde Paer Kapellmeister am Dresdner Hof, für den er 1803 die Oper „Sargino“ komponierte. 1804 trat Paer in die Dienste Napoleons. Vgl. *Engländer*, Richard: Ferdinando Paer als sächsischer Hofkapellmeister. In: Neues Archiv für sächsische Geschichte 50 (1929) 205–224, hier 205–218.

<sup>68</sup> Vgl. *Paer*, Ferdinando: Sargino. Ossia l’allievo dell’amore (Partitur mit deutschem und italienischen Text). Bonn, Köln o. J.

<sup>69</sup> *Ebenda* 71.



Abb. 5: A. Guillemard/F. Stuckhart, Gedenkmedaille an den Friedensschluss von Lunéville mit einem Porträt des Erzherzogs Karl Ludwig (Nationalgalerie Prag).

Dies setzte Bergler in den herrscherallegorischen Kontext des vom Krieg verschont gebliebenen böhmischen Parnass. Dieser steht unter dem Schutz des Kaiserhauses, dessen Tugenden durch die Götterfiguren symbolisiert werden.

Wie aktuell das gewählte Figurenrepertoire gerade in diesem Zusammenhang war, zeigt etwa eine Gedenkmedaille zum Friedensschluss von Lunéville mit dem Porträt des als „Retter Böhmens“ verehrten Erzherzogs Karl Ludwig (1771-1847), der hier in der Gestalt der Minerva dargestellt ist (Abb. 5).<sup>70</sup> Ebenfalls für diese aktuelle Anspielung spricht die anlässlich des Besuches des Kaisers 1804 ausgestellte, von Bergler entworfene Dekoration des Promotionssaals der Prager Karls-Universität. In der für diesen Zweck angefertigten Entwurfszeichnung sieht man Karl Ludwig, den Begründer der studentischen Legion gegen Napoleon, begleitet von Vertretern der Universität.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> A. Guillemard/F. Stuckhart, Gedenkmedaille an den Friedensschluss von Lunéville mit einem Porträt des Erzherzogs Karl Ludwig, 1801, Silber, Durchmesser 4,2 cm, Nationalgalerie Prag. Vgl. *Prabl*: Prag 1780-1830, 409 (vgl. Anm. 10). – Erzherzog Karl Ludwig vermochte durch die Siege von Würzburg (24.8.1796) und Amberg (2.11.1796) die Gefahr einer französischen Invasion in den Erbländern abzuwenden. Als dann im Jahre 1800 erneut Krieg gegen Napoleon geführt wurde, entschied sich der Erzherzog – seit 1797 Gouverneur und Generalkapitän in Böhmen – für die Aufstellung einer Landwehr, die im Winter 1800/1801 zum Schutz der bayerisch-österreichisch-böhmischen Grenzen eingesetzt wurde. Als militärischer Oberbefehlshaber Böhmens wurde Karl Ludwig zur Symbolfigur des böhmischen Widerstands gegen Frankreich. Vgl. *Hoensch*: Geschichte Böhmens 308 (vgl. Anm. 15).

<sup>71</sup> Joseph Bergler, Entwurf zur Ausschmückung des Promotionssaals der Prager Universität, 1804, Federzeichnung in Tusche, 25,2 × 18,2 cm, Archiv der Karlsuniversität in Prag. – Die Zeichnung war laut Libor Jún bereits im Jahr 1800 in Auftrag gegeben worden und ist unvollendet geblieben. *Jún*, Libor: Znovu o praporu studentské legie z roku 1800 [Noch

Auch die Figur des Theseus ist von dieser Warte her bedeutsam, da Bergler mit ihr erneut ikonografisch auf die Motivik der Oper „Sargino“ Bezug nahm. Nach dem Kriegszug erscheint Sargino ähnlich der Figur des Theseus als siegreicher Held. In einem Chorlied wird die Rückkehr der Truppen besungen: „Geschmückt mit Lorbeerkränzen kehrt jubelnd bald zurück!“<sup>72</sup> Diese Szene greift Bergler in seiner Komposition auf, indem er Theseus von einer der Musen bekränzen lässt – allerdings nicht mit dem aus Lorbeer gewundenen Siegeskranz, sondern mit Blumen. Die Positionierung am Denkmal des böhmischen Löwen und die Geste, mit der er die Huldigung der Prager Stadtgöttinnen und der Flussnymphe entgegennimmt, rückt den Kriegshelden in einen spezifisch böhmischen Zusammenhang. Ein etwas später entstandenes Flugblatt mit Fama und dem böhmischen Löwen – betitelt „Für König und Vaterland“ – aus dem Jahre 1809 zeigt die Aktualität des böhmischen Löwen als Symbol des Kampfes der Böhmen gegen Napoleon (Abb. 6).<sup>73</sup>

Der Berglersche Parnass, angesiedelt in Böhmen, vereinigt somit die traditionelle Herrscherverherrlichung mit der aktuell-politischen Anspielung auf die erfolgreich abgewendete Kriegsbedrohung; dabei wird offen gelassen, ob der heitere Friede allein dem Schutz durch Sol-Apoll zu verdanken ist, in dessen Namen Minerva, Hercules und der Adler die dunklen Mächte vertreiben, oder doch eher dem Mut und der – wiewohl von Ariadne verliehenen – Klugheit des jungen Prinzen Theseus, dem die Musen wie auch die Stadtgöttinnen ihre Reverenz erweisen.

*Die Darstellungstradition des gemalten Theatervorhangs und ihr Niederschlag im Berglerschen Entwurf*

Die Ikonografie des Berglerschen Entwurfs für den Theatervorhang ist deutlich in der Darstellungstradition gemalter Theatervorhänge des 17. und 18. Jahrhunderts verankert. In den größtenteils höfischen Theatern des 17. Jahrhunderts war der Theatervorhang fester Bestandteil der Herrscherrepräsentation, wobei gerade das Parnassthema zu den beliebtesten Motiven zählte.<sup>74</sup> Ein bedeutendes Beispiel dafür stellt der Vorhang des 1618/19 erbauten Teatro Farnese in Parma dar.<sup>75</sup> Auf diesem wohl 1628 anlässlich der Hochzeit des Herzogs Odoardo Farnese (1612-1646)

---

einmal zur Fahne der studentischen Legion aus dem Jahr 1800]. In: Dějiny a Současnost 20 (1998) 5, 56. – *Prabl*: Prag 1780-1830, 409 (vgl. Anm. 10). – Zum Zeitkontext vgl. Ján, Libor: Pro Rege et Patria. Akademická legie Karlo-Ferdinandovy university v období tzv. Koaličních válek [Pro Rege et Patria. Die Akademische Legion der Karl-Ferdinand-Universität in der Zeit der sog. Koalitionskriege]. In: Dějiny a současnost 20 (1998) 4, 24-28.

<sup>72</sup> *Paer*: Sargino 44 (vgl. Anm. 68).

<sup>73</sup> Johann Berka nach Joseph Bergler, Flugblatt mit Fama und dem böhmischen Löwen, 1809, Stich, 14,7 × 10,3 cm, Nationalgalerie Prag. Vgl. *Prabl*: Prag 1780-1830, 411 (vgl. Anm. 10).

<sup>74</sup> Röttgen, Steffi: Apollo und die Musen im Theater – zum Deckenbild des Bayreuther Opernhauses. In: ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXI. Opernbauten des Barock. München 1998, 61-71, hier 63.

<sup>75</sup> Pini nach Paolo Fontanesi, Proszenium des Teatro Farnese mit dem Vorhang von Sebastiano Ricci, 1690, Kupferstich auf Radierung, 37,1 × 49,3 cm, Inv. Raccolta Mappe e



Abb. 6: Johann Berka nach Joseph Bergler, Flugblatt mit Fama und dem böhmischen Löwen, 1809 (Nationalgalerie Prag).

gestalteten Vorhang sieht man Apoll mit der Leier in Begleitung weiterer Götterfiguren über dem durch einen Wasserlauf und Felsformationen gekennzeichneten Parnass schweben und oberhalb der Gruppe das Wappen der Farnese in einer großen Kartusche. Auf diese unmittelbare Weise wurde die Darstellung des

Disegni vol. 4, n. 37, Staatsarchiv Parma. Vgl. Küster, Ulf: *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*. Ausstellungskatalog Haus der Kunst. München 2003, 65.



Abb. 7: Johann Heinrich Ramberg, Entwurf für den Theatervorhang, 1789 (Niedersächsische Landesgalerie Hannover).

Parnass als panegyrische Allegorie der Kunstförderung durch das Haus Farnese ausgewiesen.<sup>76</sup>

Die Aufklärung brachte dem Medium des Theatervorhangs eine Blütezeit; dies führte dazu, dass die Anfertigung nun nicht mehr in den Händen spezialisierter Theatermaler lag, sondern Historienmalern und Akademieprofessoren anvertraut wurde.<sup>77</sup> Dem Bildungsbegriff der Aufklärung folgend veränderten sich auch die Gemälde der Theatervorhänge. Während die herrscherallegorische Prägung oft bestehen blieb, kam nun der ‚pädagogische‘ Gedanke hinzu.<sup>78</sup> Dementsprechend zeigt beispielsweise der 1789 von Johann Heinrich Ramberg (1763-1840) entworfene Bühnenvorhang für das Königliche Hoftheater in Hannover Apoll auf dem Sonnenwagen, wie er – als Sinnbild des guten Herrschers – der Stadt Hannover die Künste und Wissenschaften zuführt (Abb. 7).<sup>79</sup>

<sup>76</sup> *Radke-Stegb*: Der Theatervorhang 278-280 (vgl. Anm. 7).

<sup>77</sup> *Bachler*: Gemalte Theatervorhänge 132 (vgl. Anm. 7).

<sup>78</sup> Vgl. dazu *Mildenberger*: Theatervorhang-Entwürfe für Wien und Hamburg 828 (vgl. Anm. 8).

<sup>79</sup> Johann Heinrich Ramberg, Entwurf für den Theatervorhang, 1789, Gouache, 47 × 67,9 cm, Niedersächsische Landesgalerie Hannover. Vgl. *Bachler*: Gemalte Theatervorhänge 61 (vgl. Anm. 7). – *Robr*, Alheidis von: Johann Heinrich von Ramberg, (1763-Hannover-1840). Maler für König und Volk. Ausstellungskatalog Hannover 1998, 24-29. – Das Königliche Theater wurde von Herzog Ernst August von Hannover im Jahre 1687 eingerichtet. Vgl. *Weddigen, Otto*: Geschichte der Theater Deutschlands. Berlin 1905, 694.

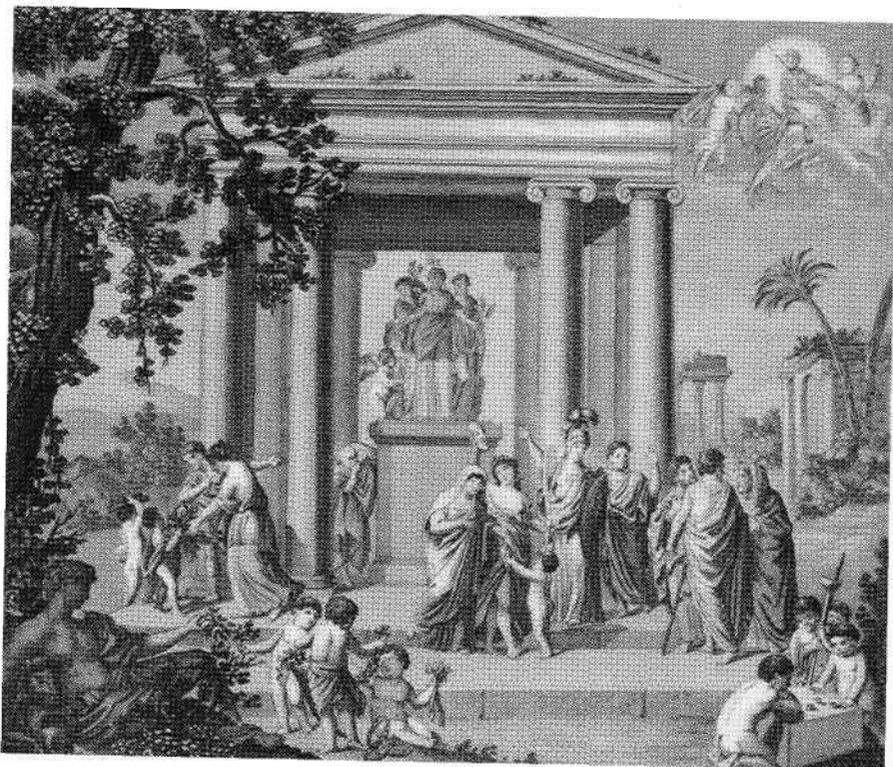


Abb. 8: Hans Veit Friedrich Schnorr von Carolsfeld, Vorhang für das Alte Theater, 1799. Stich von Johann Gottlieb Böttger (Theatermuseum München).

Mit der Entwicklung nicht höfischer Theater um und nach 1800 trat der Aspekt der Fürstenpanegyrik zunehmend in den Hintergrund, die Ikonografie des Parnass wurde entsprechend den neuen Repräsentationsbedürfnissen modifiziert. So steht in dem 1799 von Hans Veit Friedrich Schnorr von Carolsfeld (1764-1841) für das Leipziger Stadttheater angefertigten Theatervorhang (Abb. 8)<sup>80</sup> der Altar des Staates im Mittelpunkt des ‚Leipziger Parnass‘, um den sich Dichter, Philosophen und Geschichtsschreiber der Antike gemeinsam mit den Musen versammeln. Auf diese

<sup>80</sup> Hans Veit Friedrich Schnorr von Carolsfeld, Vorhang für das Alte Theater, 1799. Stich von Johann Gottlieb Böttger. Theatermuseum München, Clara-Ziegler-Stiftung. – Das Leipziger Theater nimmt in der Theatergeschichte Deutschlands eine wichtige Stellung ein, da es bereits 1766 gegründet worden war und damit eines der ersten autonomen Theater darstellte. Der Bauplatz war von der Regierung kostenfrei zur Verfügung gestellt worden, während ein ortsansässiger Kaufmann die Finanzierung des Baus übernahm. Vgl. *Weddigen: Geschichte der Theater Deutschlands* 771 (vgl. Anm. 79).

Weise wird in der Komposition eine „Hinweisung auf den Staat als Ziel ihres Strebens“ formuliert.<sup>81</sup>

In Berglers Komposition lassen sich beide Komponenten finden. Das mythologische Personal des Parnass – Apoll mit den Musen –, erweitert um Minerva, Herkules, den Adler Jupiters, Chronos und Theseus, ist zu einer komplexen Herrscherallegorie kombiniert, welche weit über das primäre Motiv der Kunstpflege und -förderung hinaus weist. Es versinnbildlicht eine gute Staatsführung durch den habsburgischen Monarchen in allen Bereichen. Das Denkmal des böhmischen Löwen eröffnet eine weitere, spezifische Bedeutungsebene der Komposition, die mit der Konzeption des Leipziger Vorhangs vergleichbar ist. Der böhmische Löwe als eigenständiges Symbol des Königreichs Böhmen verweist auf die patriotische Funktion des Ständetheaters und verkörpert darüber hinaus den böhmischen Landespatriotismus, der hier selbstbewusst dem Herrscherlob gegenübergestellt wird.<sup>82</sup>

Berglers Allegorie lässt sich also der ikonografischen Tradition der Theatervorhänge entsprechend auf den unmittelbaren Entstehungszusammenhang sowie den Status des Prager Ständetheaters als Ort der Selbstdarstellung der böhmischen Landesrepräsentanz zurückführen. Die herrscherallegorische Prägung erscheint dabei nicht verwunderlich, da besonders der Besuch des Kaisers eine diesem Anlass gebührende Bildsymbolik erforderte. Zugleich wurde aber mit der Huldigung ein nachdrücklicher Hinweis auf das landespatriotische Selbstbewusstsein des Kronlandes verknüpft.

„Kann es wohl ein bizarreres Ensemble geben?“<sup>83</sup> – *Die Krise des Mythos*

Darüber, wie die böhmische Öffentlichkeit den neuen Theatervorhang aufnahm, ist nichts bekannt. Allerdings findet sich in der Berliner Zeitung „Der Freimüthige“ eine deutliche Kritik des Werkes:

Kann es wohl ein bizarreres Ensemble geben? – Ist Theseus ein Beschützer oder Vorsteher der dramatischen Kunst, oder qualifiziert ihn sein Sieg über Minotaurus dazu? Wer hat Herrn B. das Recht gegeben den Mythos der Schutzgöttinnen der Prager Altstadt, Neustadt und Kleinseite, der Römischen Götterlehre einzuverleiben? In welcher Verbindung steht der Böhmische Löwe mit dem Sonnengott, der Schloßthurm mit dem Musenchor?<sup>84</sup>

Der Vorwurf der Heterogenität, ja Beliebigkeit, traf hier eine Komposition, die den zeitgenössischen Konventionen in der allegorischen Malerei und auch den Geboten der einschlägigen Kunsttheorie entsprach. Berglers Werk mit dem um zusätzliche mythologische Figuren und böhmische Elemente erweiterten traditions-

<sup>81</sup> Beschreibung nach dem Faksimile eines Werbeblattes aus dem Jahre 1838. *Ebenda* 780.

<sup>82</sup> Entsprechend war das Denkmal des böhmischen Löwen Teil des Bühnenbilds einer Vorstellung im Jahre 1801 anlässlich der Feierlichkeiten der Rückkehr der böhmischen Legion. Vgl. *Teuber*: Die Geschichte des Prager Theaters, Bd. 2, 367 (vgl. Anm. 14). – Außerdem wurde 1803 über dem Proszenium eine Darstellung des böhmischen Löwen angebracht. Vgl. *Anonym*: Das Prager Schauspielhaus und sein Vorhang. Merkwürdigkeiten. In: *Der Freimüthige* 340 (vgl. Anm. 28).

<sup>83</sup> *Ebenda*.

<sup>84</sup> *Ebenda*.

reichen Parnassmotiv repräsentierte durchaus den Geist der Zeit. Es offenbarte damit auch eine Veränderung des Bildverständnisses, die sich in den kunsttheoretischen Debatten des 18. Jahrhunderts abzeichnete, und eine Abwendung von tradierten Mustern zugunsten einer deutlicheren Formulierung der jeweils intendierten Bildaussage anstrebte.<sup>85</sup> Entsprechend hatte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) in seiner 1766 publizierte Schrift „Versuch einer Allegorie“ eine Erneuerung der Allegorie gefordert, um „alten Bildern eine neue Bedeutung zu geben, und bekannte Allegorien in neuem und eigenem Verstande zu gebrauchen“.<sup>86</sup> Die Ähnlichkeit des Theseus mit dem Vorbild aus *Herculaneum* folgt Winckelmanns hier formulierten Vorschlägen zu „neuen Allegorien“, denen zufolge eine Möglichkeit der Konzeption die Bezugnahme der „Haupt-Figur“ auf ein „aus alten Denkmälen“ bekanntes „Bild“ sei.<sup>87</sup> Die Figur des Theseus entspricht darüber hinaus dem gewandelten Helden des 18. Jahrhunderts, der nicht nur durch Tatkraft überzeugt, sondern vielmehr für neue Inhalte – in Berglers Komposition für die Pflege von Kultur und Wissenschaften in Böhmen – steht.<sup>88</sup>

Die Allegorie Berglers ist charakteristisch für eine traditionsverbundene und speziell in der höfischen Sphäre verankerte Bildauffassung – in einer Entwicklungsphase, die bereits von einem scharfen Gegensatz zwischen Tradition und künstlerischer Erneuerung auch in der Repräsentation des Wiener Hofes gekennzeichnet war.<sup>89</sup> So wurde das Herrscherlob am 1795-1805 entstandenen, vor der Hofbibliothek in Wien und im öffentlichen Raum aufgestellten Denkmal Kaiser Josephs II. nicht mehr in allegorischen Anspielungen verschlüsselt: Der Sockel des Reiterstandbildes zeigt vielmehr exemplarisch formulierte Darstellungen herausragender Verdienste des Kaisers wie die Förderung des Handels und des Ackerbaus, und auf den vier Stelen, welche das Denkmal einfriedern, sind Szenen aus seiner Vita zu sehen.<sup>90</sup> Andererseits folgt beispielsweise ein anlässlich des Friedens von Campo Formido 1797 entstandenes Gemälde, auf dem die Personifikationen der neu gewonnenen Provinzen Venetien und Dalmatien dem von der Muttergottes beschirmten Herrscher huldigen, dem Bildtyp der barocken Herrscherallegorie.<sup>91</sup>

<sup>85</sup> Die Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts empfanden die Aussagen der Allegorien als allzu unklar und vermissten konkrete Inhalte. Zur Problematik der mythologischen Malerei im 18. Jahrhundert vgl. *Busch*, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, 181-238.

<sup>86</sup> *Winckelmann*, Johann Joachim: *Versuch einer Allegorie*. Dresden 1766, 26 (Ndr. New York, London 1976).

<sup>87</sup> *Ebenda* 27.

<sup>88</sup> Zur Krise des Helden im 18. Jahrhundert vgl. *Busch*: *Das sentimentalische Bild* 24-180 (vgl. Anm. 85)

<sup>89</sup> Zur bisher erst ansatzweise erforschten Repräsentation des Hauses Habsburg im 19. Jahrhundert vgl. demnächst *Telesko*, Werner: *Geschichtsraum Österreich – Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien 2006.

<sup>90</sup> Franz Anton Zauner, *Denkmal Josephs II., 1795-1807, Bronze, Josephsplatz, Wien*. Vgl. *Frodl*, Gerbert (Hg.): *19. Jahrhundert*. München, Berlin, London, New York 2002, 465, Nr. 171, Tafel S. 104 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich V).

<sup>91</sup> Heinrich Friedrich Füger, *Venetia und Dalmatia huldigen Franz II., um 1797, Öl/Lw.* 111,5

Hauptanliegen der zeitgenössischen Kunsttheorie war die Verständlichkeit der Kunst, insbesondere der Allegorie, die „klar, fasslich, reich an Gehalt seyn, und keine falsche Auslegung, oder Zweydeutigkeit zulassen“ sollte.<sup>92</sup> Diesem Grundsatz konnte Berglers Entwurf für den Hauptvorhang des Prager Ständetheaters nicht entsprechen: Sowohl die Heterogenität seiner Komposition als auch deren Ambivalenz legen die Vermutung nahe, dass böhmischer Landespatritismus und Kaiserreich konzeptionell für Bergler nur schwer vereinbar waren, und liefern ein Indiz für die in diesem Werk bereits keimhaft angelegte ‚Krise‘ der traditionellen Bildsprache.

Eine kritische Stellungnahme zu der traditionellen allegorischen Bildsprache kann für Böhmen erstmals zu Beginn der 1820er Jahre nachgewiesen werden. Sie betraf das Titelblatt zu dem von dem Prager Maler und Publizisten Anton Machek (1745-1844) herausgegebenen Album „Geschichte der Böhmen oder Czechen in Bildern [...]“ (Abb. 9).<sup>93</sup> Die allegorische Komposition sollte den Verlauf der böhmischen Geschichte und ihre Bedeutung erklären: Im Bildvordergrund, am Ufer der Moldau, ist eine Ansammlung von Symbolen für das dunkle Zeitalter in der böhmischen Geschichte – das ‚Temno‘ – drapiert: Der doppelschwänzige Löwe und ein Genius, beide in tiefem Schlaf, ein Baumstumpf und ein Streitkolben, ein zerbrochenes Rad, Ketten, Bücher und eine Fackel, mit der die Bücher angezündet werden. Am gegenüberliegenden Ufer sitzt, den Blick zum Betrachter gerichtet, die gekrönte Personifikation Böhmens mit einer Siegesstandarte („Czechia“), neben ihr ein Putto mit einem Stundenglas und einer Sichel; Chronos, der als Gott der Zeit den Lauf der Geschichte symbolisiert, präsentiert eine Tafel mit dem Wappen des Oberstburggrafen Franz Anton Kolowrat-Liebsteinsky (1778-1861), dem das Werk gewidmet war. Dieser blickt dem doppelköpfigen Adler nach, der sich über das Panorama des Hradschin im Hintergrund aufschwingt. In der Zeitschrift „Krok“ des Jahres 1822 wurde die Komposition Macheks grundlegend kritisiert.<sup>94</sup> Der Autor empfand die

× 88,5 cm, Wien Museum. Vgl. Empire und Biedermeier. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien. Wien 1969, 41, Kat. Nr. 69.

<sup>92</sup> Goethe, Johann Wolfgang/Meyer, Johann Heinrich: Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst. In: Propyläen. Eine periodische Schrift 1 (1798/1799) 1, 20-54 und 1 (1798/1799) 2, 45-82, hier 1 (1798/1799) 1, 39.

<sup>93</sup> Anton Machek, Titelblatt zur 1. Ausgabe der „Geschichte der Böhmen und Czechen in Bildern [...]“, 1820, Lithografie, 29 × 34 cm, Nationalgalerie Prag. – Das erste Heft von Anton Macheks „Dějiny v obrazích“ (Geschichte in Bildern) erschien 1820 in Wien. Die Alben wurden in 22 Heften mit jeweils sechs Abbildungen bis zum Jahr 1829 herausgegeben. Das Projekt blieb unvollendet. – Vgl. dazu Blažičková-Horová, Naděžda: Dějiny v obrazech. Historické náměty v umění 19. století v Čechách [Geschichte in Bildern. Historische Themen in der Kunst des 19. Jahrhunderts in Böhmen]. Ausstellungskatalog Nationalgalerie. Praha 1997, 13 f. – Novák, Luděk: Antonín Machek. Praha 1962, 68-75. – Prabl. Prag 1780-1830, 370-373 (vgl. Anm. 10).

<sup>94</sup> Anonym: Posudek [Beurteilung]. In: Krok 1 (1821-1823) 3, 153-160. – Der Artikel blieb ohne Unterschrift, über seinen Autor können daher nur Vermutungen angestellt werden. Am wahrscheinlichsten ist die Urheberschaft des Historikers Franz Palacký. Vgl. Novák: Antonín Machek 69 (vgl. Anm. 93). – Zur Entwicklung der Kunstkritik in Böhmen und der Bedeutung des angeführten Artikels in diesem Zusammenhang vgl. Prabl, Roman:



Abb. 9: Antonín Machek, Titelblatt zur 1. Ausgabe der „Geschichte der Böhmen und Czechen in Bildern [...]“, 1820 (Nationalgalerie Prag).

Allegorie, obwohl sie aus geläufigen Einzelmotiven zusammengesetzt ist, als zu wenig anschaulich und mahnte implizit eine konkretere Formulierung an: „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bietet Herr Machek in Bildern einer dunklen Ahnung dar.“<sup>95</sup>

Vor dem Hintergrund dieser kunsttheoretischen Debatte ist die Tatsache interessant, dass sich im Gesamtwerk Joseph Berglers neben traditionell-allegorischen Kompositionen mit aktuellen politischen Anspielungen gleichermaßen episch erzählende Werke der reinen Historie finden.<sup>96</sup> Bergler beherrschte also beide Bildmodi

Počátky a „konce“ výtvarné kritiky v Praze [Anfänge und „Schlüsse“ der Kunstkritik in Prag]. In: Documenta Pragensia 19 (2001) 305-318, hier 309.

<sup>95</sup> Übersetzt aus dem tschechischen Originaltext: „Minulost, přítomnost a budoucnost p. Machek obrazmi tmavého tušení poskytl.“ Vgl. *Anonym*: Posudek 156 (vgl. Anm. 94). – Interessanterweise folgte die Komposition des 1836 erneuerten Theatervorhangs des Ständetheaters mit einer Ansicht von Prager Burg, Kleinseite und Karlsbrücke und einer Gruppe von Grenadieren dem neuen Bildverständnis. Vgl. *Port*: Paběrky z odkazu divadelních Čech 154 (vgl. Anm. 35). – Diese Tatsache spricht dafür, dass die Konzeption des Berglerschen Entwurfs zu diesem Zeitpunkt nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprach.

<sup>96</sup> Vgl. *Prabl*: Prag 1780-1830, 418-443 (vgl. Anm. 10). – In seinen Historienbildern beschäftigte sich Bergler vor allem in den 1810er und 1820er Jahren mit Stoffen aus der Geschichte



Abb. 10. Joseph Bergler, Arminius nach der Schlacht am Teutoburger Wald, 1809  
(Nationalgalerie Prag).

und war in der Lage, Anforderungen des Verwendungskontextes Genüge zu tun wie auch Auftraggeberwünschen zu folgen.<sup>97</sup> 1803 erhielt er von der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde den Auftrag für ein Gemälde mit frei zu wählendem Thema, das er 1809 fertigstellte (Abb. 10). Bergler entschied sich für eine Szene aus dem Zusammenhang der Schlacht am Teutoburger Wald und zeigte – frei von allegorischem Beiwerk – den thronenden Hermann, umringt von Kriegerern, die ihm nach siegreicher Schlacht die erbeuteten Feldzeichen zu Füßen legen.<sup>98</sup>

Böhmens und schuf so bedeutende Grundlagen für die Historienmalerei in Böhmen. Zur Entwicklung der Historienmalerei in Böhmen siehe u. a. *Blazíčková-Horová*: *Dějiny v obrazech* 19 f. (vgl. Anm. 93).

<sup>97</sup> *Prabl*: Prag 1780–1830, 418 (vgl. Anm. 10).

<sup>98</sup> Bergler bezog sich hier auf den 1769 von Friedrich Gottlieb Klopstock wieder aufgegriffenen Stoff der Herrmannschlacht. Hermann hatte im Jahre 9 n. Chr. an der Spitze eines Bundes germanischer Stämme in einer Schlacht in der Nähe des Teutoburger Waldes drei römische Legionen geschlagen. Das Hermann-Thema gehörte in der deutschen Literatur-, Kunst-, und Theaterwelt zu den wichtigsten nationalen Stoffen. Besonders in der Zeit der Kriege gegen Napoleon spielte die Thematik eine wichtige Rolle im Rahmen des deutschen Patriotismus. Vgl. *Prabl*, Roman: Die Galerie lebender Maler. Joseph Bergler und sein

Für die Konzeption des Vorhangbildes waren offenkundig der Besuch Kaiser Franz' I. und die Versammlung der Hofgesellschaft wie auch des böhmischen Adels im Ständetheater am Abend des 15. September, an dem der Vorhang zum ersten Mal zu sehen sein sollte, maßgeblich gewesen. Hier hielt sich Bergler an die traditionelle höfische Bildsprache der Allegorie, die per se als eine Reverenz an Kaiser und Hof verstanden werden kann. Die Botschaft des Bildes hielt jedoch – diplomatisch durchaus brisant – die Waage zwischen der gebührenden Huldigung an den Kaiser und dem Verweis auf das landespatriotische Selbstbewusstsein des Königreiches Böhmen, wobei die Figur des siegreichen Theseus im gegebenen historischen Zusammenhang der napoleonischen Kriege sowohl als Zeichen der Loyalität als auch als Erinnerung an eigene Verdienste gelesen werden kann. War bereits die Gründung des Nostitzschen Theaters ein Akt der landespatriotischen Emanzipation gewesen, so zielte nun der vom Direktor der neu gegründeten Prager Akademie entworfene Vorhang mit seiner komplexen Bildaussage in die gleiche Richtung.

*Bildnachweis:*

Abb. 1 *Prabl*, Roman: Prag 1780-1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern. VIII. 4.1., 420 m. Abb.

Abb. 2 *Prabl*, Roman: Prag 1780-1830. IV. 1.3., 181 m. Abb.

Abb. 3 *Prabl*: Prag 1780-1830, II.1.4., 57 m. Abb. (vgl. Abb. 1).

Abb. 4 *Prabl*: Prag 1780-1830, VIII. 4.3., 421 m. Abb. *Ebenda*.

Abb. 5 *Prabl*: Prag 1780-1830, VIII. 3.8., 409 m. Abb. *Ebenda*.

Abb. 6 *Prabl*: Prag 1780-1830, VIII. 3.11., 411 m. Abb. *Ebenda*.

Abb. 7 *Roby*, Alheidis von: Johann Heinrich Ramberg: (1763 – Hannover – 1840); Maler für König und Volk. Historisches Museum Hannover. 1998, 27 m. Abb.

Abb. 8 *Bachler*, Karl: Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich. München 1972, 48 Abb. 13.

Abb. 9 *Prabl*: Prag 1780-1830, VIII. 1.11., 370 m. Abb. (vgl. Abb. 1).

Abb. 10 *Prabl*: Prag 1780-1830, VIII. 5.2., 434 m. Abb. (vgl. Abb. 1).

---

„Herrman nach der Schlacht im Teutoburger Wald“. In: The Bulletin of the National Gallery in Prague 5-6 (1995-1996) 53-69, hier 59 f. – *Ders.*: Prag 1780-1830, 433-435 (vgl. Anm. 10).