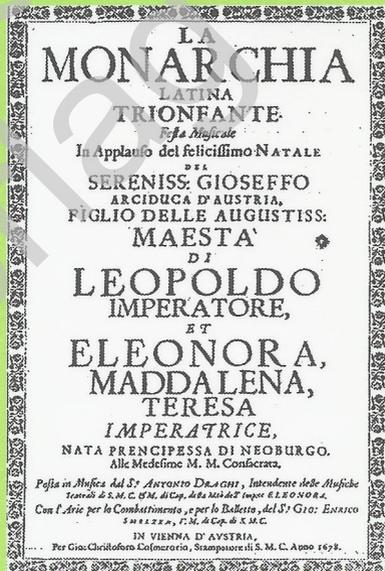


Michael Ritter

„Man sieht der Sternen König glantzen“

Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer  
Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der  
Libretto-Dichtung





Praesens  
Verlag

Praesens  
Verlag

Michael Ritter

„Man sieht der Sternen König glantzen“

Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung

*Edition*  *Praesens*

Wien 1999

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme:

**Ritter, Michael:**

„Man sieht der Sternen König glantzen“ : der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung / Michael Ritter. – Wien: Ed. Praesens, 1999  
ISBN 3-7069-0028-9

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für  
Wissenschaft und Verkehr in Wien

Satz und Layout:  
Michael Ritter

Umschlagabbildung:  
Titelblatt der Oper *La Monarchia Latina Trionfante*, 1678

Alle Rechte vorbehalten

© 1999 Verlag Editions Praesens  
A-1170 Wien, Umlaufgasse 3

# INHALT

Vorbemerkung.....	7
Zur Einführung: Die italienische Sprach- und Kulturdominanz im Wiener höfischen Leben.....	9

---

## *Erster Teil*

---

Literarische Bestrebungen im Zuge der höfischen italienischen Akademien.....	21
Die Akademie Kaiser Ferdinands III. und Erzherzog Leopold Wilhelms von Januar bis April 1657.....	21
Die Akademie der Kaiserinwitwe Eleonora di Gonzaga von 1667 bis zum Jahr 1677.....	37
Die Akademie Kaiser Leopolds I. von 1674 bis 1676 (bzw. 1706).....	46
Lyrische Ausdrucksformen im Spiegel der höfischen Kultur.....	54
Gelegenheitsgedichte an habsburgische Adressaten zur höfischen, staatlichen und dynastischen Darstellung.....	55
Gelegenheitsgedichte an Adressaten aus dem weiter gefassten Kreis des Hofstaates.....	70
Gelegenheitsgedichte aus Anlass politischer und zeitgenössischer Ereignisse.....	75

---

## *Zweiter Teil*

---

Libretto-Dichtung im Rahmen der höfischen Fest- und Repräsentationskultur.....	81
Die Hofdichter italienischer Herkunft am Wiener Kaiserhof: Arbeitsphasen und Teambildungen.....	81
Die Jahre 1665 bis 1669.....	82
Die Jahre 1670 bis 1700.....	93
Die Jahre 1700 bis 1710.....	98
Die Jahre 1707 bis 1729.....	106
Italienische Librettisten ohne feste Anstellung am Wiener Kaiserhof.....	114

Deutschsprachige Libretti: Hofdichter und Übersetzer deutscher Herkunft am Wiener Kaiserhof.....	119
Das Verhältnis der deutschsprachigen Übersetzungen zu den italienischsprachigen Originalen.....	119
Original deutschsprachige Libretti.....	130
Die einzelnen Stoff- und Themenkreise im Vergleich.....	139
Die Stoffkreise.....	139
Die Themenkreise.....	154
Gestaltungskonstituenten von Text und Handlung.....	168
Liebes- und Intrigenverwicklungen als tragendes Handlungsgerüst.....	168
Die komischen Handlungszüge: Dienergestalten und einfache Menschen des Volks.....	173
Die allegorische Darstellungsform im Kontext des Huldigungscharakters.....	180
Emblematisches Sprechen.....	185
Exkurs über die publikums-soziologische Frage.....	213
Die Edelknabenkomödien: ein kurzer Ausflug zum Sprechtheater.....	217
Literaturverzeichnis.....	223
Register.....	233

## Vorbemerkung

Das vorliegende Buch basiert größtenteils auf der Dissertation *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718)*, die im Dezember 1997 an der Universität Wien angenommen wurde. Es wurde um einige Abschnitte gekürzt, vor allem der gesamte zweite Band der Dissertation mit einem bio-bibliographischen Teil über die Librettisten und Dichter italienischer und deutscher Herkunft am Wiener Kaiserhof (mit kurzen Biographien und ausführlichen bibliographischen Angaben zur Primär- und Sekundärliteratur, wobei erstmals die Werktiteln nach Librettisten und nicht nach Komponisten geordnet wurden) ist hier aus Gründen des Umfangs nicht aufgenommen. Das Kapitel „Emblematisches Sprechen“ hingegen wurde deutlich ausgebaut – wobei ich auf meinen Beitrag zum internationalen Symposium *Antonio Draghi – un musicista riminese alla corte imperiale di Vienna* in Rimini (Oktober 1998) zurückgreifen konnte. Die Untersuchung konzentriert sich im wesentlichen auf zwei Aspekte: Das Wirken der italienischen Sprache als Medium der Dichtung auf die deutsche und den hauptsächlichen Zweck, dem sich diese Dichtungen am kaiserlichen Hof unterzuordnen hatten, die Herrscherhuldigung.

Zu Dank verpflichtet bin ich Herrn Univ.-Prof. Dr. Herbert Zeman vom Institut für Germanistik der Universität Wien, der als mein Betreuer und Doktorvater meine Überlegungen, ein solches Thema zu behandeln, sofort aufgriff und mir viele hilfreiche Anregungen zukommen ließ. Herr ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien stand mir als Zweitbegutachter ebenfalls sehr mit Rat und Tat zur Seite und hat mir aus seiner musikwissenschaftlichen Kenntnis der Materie eine Reihe von Hinweisen geben können, die zur Vervollständigung des Bildes jener Literatur von großem Wert waren.

Wien, im April 1999

M.R.

Praesens  
Verlag

## Zur Einführung: Die italienische Sprach- und Kulturdominanz im Wiener höfischen Leben

Im 17. Jahrhundert hatte die Literatur in deutscher Sprache noch lange nicht jene Gewandtheit und Kunstfertigkeit erlangt wie ein bis eineinhalb Jahrhunderte später in der Goethezeit oder auch wie die zeitgenössische Literatur in italienischer oder in anderen (vor allem romanischen) Sprachen. Dieser Befund gilt für die deutschsprachige Literatur überhaupt, im Besonderen aber für die des süddeutschen und speziell des österreichischen Raumes. Gab es in den österreichischen Ländern vereinzelt Dichterpersönlichkeiten, die es bis zu einem gewissen literarischen Niveau auch in deutscher Sprache brachten – verwiesen sei hier auf Namen wie Katharina Regina von Greiffenberg (1633–1694), Johann Wilhelm von Stubenberg (1619–1663) und Wolf Helmhard von Hohberg (1612–1688), allesamt protestantische Landadelige –, so lag das Zentrum deutschsprachiger Dichtung doch ganz woanders: nämlich in Schlesien. Männer wie Martin Opitz (1597–1639), Andreas Gryphius (1616–1664), Angelus Silesius (d.i. Johann Scheffler, 1624–1677), Christian Hofmann von Hofmannswaldau (1616–1679) – um nur einige wenige zu nennen – gaben den (deutschsprachigen) Ton an; sie legten jene Basis für die deutschsprachige Dichtung, auf der bis hin zu Goethe aufgebaut werden konnte. Gemeinsam hatten die erwähnten österreichischen und schlesischen Dichter aber ihre Zugehörigkeit zum protestantischen, vor allem zum lutherischen Glauben, und dieser Umstand war es letztendlich auch, der etwa Katharina Regina von Greiffenberg dazu nötigte, nach dem Tod ihres Mannes Hans Rudolph im Jahre 1677 ihre niederösterreichische Heimat zu verlassen und unter dem Druck der Gegenreformation nach Nürnberg zu gehen. Dabei hatte sie früher noch den vermessenen Gedanken gehegt, Kaiser Leopold I. zum lutherischen Glauben zu bekehren – und das angesichts eines von den Jesuiten geistlich wie kulturell dominierten Hofes und einer durchaus als programmatisch zu bezeichnenden Einflussnahme von Rom, wie ein Brief des Nuntius am kaiserlichen Hofe, Kardinal Antonio Pignatelli, aus den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts zeigt, einer Einflussnahme, die nicht allein den Bereich des Glaubens, sondern sehr deutlich auch den der Sprache und der Kultur betraf:

Le buona memoria del defunto imperatore (Ferdinand III) curioso dell' idioma italiano aveva in modo introdotta nella Corte cesarea la nostra lingua che quasi non si parlava di continuo con altra, onde i cavalieri a gara procuravano di viaggiare in Roma e rendersi possessori di questa. Vostra Signoria procurerà quanto sarà possibile non solo di conservar tale uso, ma ancora di dilatarlo, obbligando con termini gentili sua maestà a frequentare le prediche italiane, procurando a questo

fine che si predichi in alcune chiese e che vi sia nella corte un predicatore dei più valorosi che possa predicare in certi giorni più comodi a Cesare: ed è certo che da ciò se ne cava grande profitto, investendosi i Tedeschi pian piano di un' inclinazione verso la nostra Nazione.<sup>1</sup> (Übersetzung: *Das gute Andenken an den verstorbenen Kaiser (Ferdinand III.), der dem Italienischen so viel Interesse entgegenbracht hatte, hatte somit unsere Sprache am kaiserlichen Hof eingeführt, die man gleichsam nicht immer während mit der anderen sprach, sodass die Hofleute im Wettstreit sich anschickten, nach Rom zu reisen und sich in ihr kundig zu machen. Euer Hochwohlgeboren werden sich bemühen, soweit als möglich, diesen Brauch nicht nur zu bewahren, sondern ihn noch auszuweiten, indem Sie Ihre Majestät mit höflichen Worten verpflichten, den italienischen Predigten zu folgen, und sich bemühen zu diesem Zwecke, dass man in jeglichen Kirchen predige und dass es am Hofe einen der tüchtigsten Prediger gebe, der an gewissen günstigsten Tagen vor dem Kaiser predigen könne: und es ist gewiss, dass daraus großer Gewinn entsteht, wenn man den Deutschen nach und nach eine Neigung gegen unsere Nation beibringt.)*

Das kulturelle Selbstbewusstsein, das aus dieser Passage ersichtlich wird, steht in keinem Verhältnis zu jenem der Deutschen, die in ihrer ungelenkten und steifen Sprache nicht solche festlichen und prunkvollen Theateraufführungen zustandebrachten, wie sie die Jesuiten in lateinischer und die Italiener am kaiserlichen Hof in italienischer Sprache und verbunden mit der Musik darzubieten in der Lage waren. Und der Einfluss, der aus Italien sich in Wien verbreitete, war von besonderer Intensität und prägte die österreichische literarische wie allgemein kulturelle Landschaft aufs nachhaltigste.

Dass sogar jene, die sich nur für eine begrenzte Zeit am kaiserlichen Hof aufhielten – das gilt vor allem für im diplomatischen Dienst Stehende –, sich um die italienische Sprache bemühten, wenn sie sie gar nicht oder nur mangelhaft beherrschten, verdeutlicht nur noch mehr die Dominanz des Italienischen. Justus Eberhard Passer, Gesandter von Hessen-Darmstadt und von 1680 bis 1683 als solcher in Wien, schrieb im Jahr 1682 an die Landgräfin Elisabeth Dorothea von Hessen-Darmstadt:

Den 18. Aprilis hab beym H. Resident Schrimpffen Zubracht, item im leßen, vnd Italienischen geübt, [...].<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Segreti di Stato dei principi d' Europa rivelati da varii confessori a beneficio comune di tutti quelli che maneggiano affari pubblici e per soddisfazione dei più curiosi*, Bologna 1671–1676, Bd. 2, S. 51. – Zit. nach Umberto De Bin: *Leopoldo I imperatore e la sua corte nella letteratura italiana*, Trieste 1910, S. 31. Hervorhebung und Übersetzung durch M.R.

<sup>2</sup> Ludwig Baur: *Berichte des Hessen-Darmstädtischen Gesandten Justus Eberh. Passer an die Landgräfin Elisabeth Dorothea über die Vorgänge am kaiserlichen Hofe und in Wien von 1680 bis 1683*, in: *Archiv für österreichische Geschichte* 37 (1867), S. 339.

Sich im Italienischen zu üben, die Sprache überhaupt erst einmal zu erlernen war eine der vielen vornehmen und notwendigen Übungen am kaiserlichen Hofe. Gemeinsam mit den jungen Erzherzogen wurden auch die Edelknaben, die jugendlichen Adligen, die zur Erziehung und Ausbildung am Kaiserhof lebten und ihn auch auf kulturellem Sektor mitprägten, wie die Edelknaben-Komödien beweisen, in der italienischen Sprache unterrichtet. Als Lehrer hauptverantwortlich war dabei Stephan Barnabè, der in Ministrol im oberen Elsass geboren worden war und dessen Lehrbücher die Grundlage des Spracherwerbs und der Sprachverfeinerung am kaiserlichen Hof darstellten.<sup>3</sup> In dem 63 Seiten umfassenden Bändchen mit dem Titel *Kurtze Wolbegründete Vnderweisung der Italianischen Sprach*, das „Der Röm: Kayserl: auch zu Hungarn vnd Böheimb Königl. May. Ertzhertzogen zu Oesterreich / & Edlknaben“ gewidmet ist, befinden sich unter den namentlich Genannten – die Vornamen wurden dabei italianisiert –, „Wolffgango Sebastiano, Freyherrn von Petting“, „Alberto Henrico Maxim: Krakoffski, Freyherrn von Kolobrat“, „Joanni Ernesto, Freyherrn von Windischgrätz“ und andere mehr. Die *Wolbegründete Vnderweisung* ist ein Grammatiklehrbuch, das den Schülern alle Regeln und Besonderheiten der Sprache näher bringen soll: Es hebt an mit dem Alphabet, wobei die korrekte Aussprache eines jeden Buchstabens beschrieben wird. Dann folgen alle wesentliche Bereiche: Zahlen, Konjugationen, Deklinationen, Pronomina etc. Den Schluss des Bändchens bildet ein Vokabelteil „Spanisch / Teutsch / vnd Italiänisch Namenbuch“, das in die verschiedenen (Lebens)bereiche eingeteilt ist wie Farben, Körperteile des Menschen, Berufsstände usw. Natürlich gibt es einen eigenen Abschnitt „Von dem Königlichen Stand“. Die *Teutsche vnd Italiänische Discurs* sind als Textbuch zu verstehen. Im Spiegeldruck (linke Seite deutsch, rechte Seite italienisch) werden zunächst fünf Gespräche geboten: Das erste handelt „Vom spatzieren gehen / vnd vom essen vnd trincken“, das zweite „Von der Reys“, das dritte „Vom Auffstehen / vnd von den Kleydern“, das vierte „Von dem Kauffen / vnd Verkauffen“ und das fünfte und letzte „Von denen Ubungen eines jungen Cavaliers“. Diese Texte dienen der Vertiefung des Wortschatzes, beinhalten aber auch erzieherische und belehrende Momente, wie gerade das fünfte Gespräch erkennen lässt. Im abschließenden Viertel des

---

<sup>3</sup> Stephan Barnabe: *Kurtze Wolbegründete Vnderweisung der Italianischen Sprach / Sambt einer Nomen=Clatur / zusammen getragen Durch STEPHANUM BARNABE, Sprachmeister in der Kays: Hauptstatt Wienn in Oesterreich. Gedruckt bey Matthæo Rickhes / Anno 1651* (2. Aufl. 1675), sowie *Teutsche vnd Italiänische Discurs Sambt Etlichen Proverbien, Historien, vnd Fabeln. Zusammen getragen Durch Stephanum Barnabè, Kayserl: vnd Ertz=Hertzoglichen Edel=Knaben Sprachmeister. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich / bey Mattheo Rickhes / 1660.*

Bandes sind Sprichworte und ausschließlich in italienischer Sprache gedruckte „historie“<sup>4</sup> versammelt. Sicherlich lernte auch der spätere Kaiser Leopold I. bei Stephan Barnabe und erlangte so hervorragende Italienisch-, aber auch Spanischkenntnisse.

Die österreichische Literatur unter einem national(deutsch)sprachigen Aspekt zu betrachten, würde eine Einengung derselben bedeuten, die der historischen Entwicklung noch dazu nicht gerecht wäre; sie ist vielmehr ein Phänomen der Aufnahme von Einflüssen aus den verschiedensten Bereichen, und das geht so weit, dass sie nicht zwingend Literatur in deutscher Sprache sein muss. Wichtig ist vor allem der Umstand der österreichischen Geistigkeit, in deren Rahmen die literarischen Äußerungen das Licht der Welt erblicken, denn: Wer käme schon auf den Gedanken, die zahlreichen Mozart-Opern in italienischer Sprache nicht als „österreichische“ Kunstwerke zu betrachten (wobei hiermit keineswegs einem selbstgefälligen Okkupationismus das Wort geredet werden soll)? Das Gegenteil ist doch der Fall: Die österreichische Literatur kann in ihrem historischen Fortgang als eine der offensten und weitesten Europas gelten. Zahlreich sind die Einflüsse, die im österreichischen Raum aufgenommen und früher oder später zu einem Eigenständigen verarbeitet worden sind. Daher sind die Entwicklungen, die in der Folge aufgezeigt werden sollen, auch wenn sie Dichtungen in italienischer Sprache umfassen, ohne Einschränkung österreichische.<sup>5</sup>

Im Spannungsfeld zwischen der deutschen Literatur und den fremdsprachigen Literaturen des Habsburgerreiches liegt die österreichische Literatur, sie liegt daher im wechselbaren Feld besonderer Abhängigkeiten und wechselseitiger Einflüsse.<sup>6</sup>

Der Einfluss und die Bedeutung der italienischen Sprache im literarischen Schaffen Wiens ist hierbei immer schon von besonderem Ausmaß gewesen – es bedarf dazu nicht erst des Hinweises auf die zahlreichen musiktheatralischen Werke, bei denen sich bis ins 18., ja 19. Jahrhundert die deutsche Spra-

<sup>4</sup> Diese „historie“ sind betitelt „Una delle antiche Sibille offerisce [sic!] da venderi [sic] alcuni libri à Tarquinio Superbo“, „Discorso di Alessandro il grande con alcuni savi Filosofi, nelquale vi sono alcune sottiglie domande“, „Come la gioventù è stata accostumata per il passato al travaglio, e come deve accostumarsi“, „Del Rè Mitridate“ usw. – Auch diese Geschichten sind durch erzieherische Inhalte gekennzeichnet.

<sup>5</sup> Zum Begriff der „österreichischen Literatur“ vgl. auch den Aufsatz von Herbert Zeman: *Die österreichische Literatur – Begriff, Bedeutung und literarhistorische Entfaltung in der Neuzeit*, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880)*, hg. v. Herbert Zeman, Graz 1982, S. 617–640.

<sup>6</sup> Herbert Zeman: *Der Weg zur österreichischen Literaturforschung – ein wissenschaftsgeschichtlicher Abriss*, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750)*, hg. v. Herbert Zeman, Teil 1, Graz 1986, S. 1–47; hier S. 38–39.

che einfach noch nicht durchsetzen konnte. Die Kontakte zwischen Italien und den österreichischen Ländern waren immer schon mannigfaltig und intensiv gewesen, nicht zuletzt die lange Liste italienischer Prinzessinnen, die zu den Ehefrauen vieler Habsburger wurden<sup>7</sup>, zeigt dies deutlich. Überhaupt ist es eine lange Periode, über die die italienische Sprache in Wien – zunächst vorwiegend als Hofsprache – dominierend bleibt und die – beginnend mit Enea Silvio Piccolomini (1405–1464, seit 1458 Papst Pius II.) über Apostolo Zeno (1669–1750) und Pietro Metastasio (1698–1782) bis hin zu Lorenzo Da Ponte (1749–1838) – einen Zeitraum von mehr als 400 Jahren umfasst. Sogar noch Franz Schubert (1797–1828) vertonte Gedichte des Hofpoeten Metastasio und war selbst Schüler des aus Legnano stammenden Hofkapellmeisters Antonio Salieri (1750–1825). Einer der bedeutendsten und produktivsten italienischen Hofdichter in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war Nicolò Minato (gest. 1698) aus dem Gebiet um Bergamo, der von 1669 bis zu seinem Tod im Dienste Leopolds I. stand und über 150 Musikdramen schrieb – darunter im Jahre 1678 *La Monarchia Latina Trionfante* mit der Musik von Antonio Draghi (1634/35–1700), der Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer (um 1623–1680) und der Bühnendekoration von Lodovico Ottaviano Burnacini (1636–1707), in der „zu Befrolockung der beglicktesten Geburt Ihrer erz. Durchleucht JOSEF deren Röm. kays. Mayest. Leopold und Eleonore Magd. Theresia glücklichst erzeugten Prinzen“<sup>8</sup> drei verschiedene Regierungsformen in Allergorien gestaltet auf die Bühne gebracht werden, wobei – wie schon der Titel erkennen lässt – der Monarchie der Vorzug gegeben wird. Minato und der erste Hofkapellmeister Draghi waren fast dreißig Jahre hindurch ein sehr schaffensfreudiges und erfolgreiches Gespann, das nicht selten durch den Vizekapellmeister Schmelzer unterstützt wurde. Hier liegen Berührungspunkte zwischen italienischen und deutschen Künstlern, aber an die Fähigkeiten der Italiener heranzurücken gelingt letztendlich doch nur auf dem Gebiet der Komposition, auf dem der Dichtung blieben die Italiener noch für lange Zeit unangefochten.

Nur als Marginalie sei bemerkt, dass die Wirkung der Italiener eine wahrhaft europaweite war. Im Paris des Königs Ludwig XIV. etwa findet sich in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts – zu einer Zeit also, da Molière seine großen Erfolge mit den in französischer, also der nationalen Sprache geschriebenen Komödien feierte und breite Anerkennung beim Publikum sowie die Gunst des Königs errungen hatte – ein königlicher Theatermaschinist aus Italien: Gaspare Vigarani (1586/88–um 1663), der von seinen beiden

---

<sup>7</sup> Erwähnt seien hier nur Bianca Maria Sforza, die zweite Gemahlin Kaiser Maximilians I.; Eleonore von Gonzaga, die zweite Gemahlin des Kaisers Ferdinand II.; ebenfalls Eleonore von Gonzaga, die dritte Gemahlin des Kaisers Ferdinand III.; Anna Medici, Gemahlin des Erzherzogs Ferdinand Karl von Tirol, Mutter von Claudia Felicitas, der zweiten Gemahlin des Kaisers Leopold I. usw.

<sup>8</sup> Die deutsche Übersetzung erfolgte unter dem Titel *Die Sig=prangende Röm. Monarchy*.

Söhne Carlo (1623–vor 1713) und Lodovico (vor 1645–nach 1694) unterstützt wird. Der Vorgänger Vigarani in Paris war Giacomo Torelli (1604–1678) gewesen. In Wien war es der bereits erwähnte Lodovico Burnacini, der mit großartigen Theaterkulissen und Kostümen von sich reden machte, die Bühnendekoration zu *Il Pomo d' Oro* schuf und das neue Hofopernhaus auf der Cortina (dem heutigen Josefsplatz) erbaute, das allerdings im Jahr 1683 wegen der nahenden Türkengefahr abgerissen werden musste, da es sich um einen Holzbau handelte und man der Brandgefahr Rechnung trug. Einer der Komponisten, mit denen Molière zusammenarbeitete, stammte ebenfalls aus Italien: Jean-Baptiste Lully, der eigentlich Giovanni Battista Lulli (1632–1687) hieß und – aus Florenz stammend und seit 1646 in Paris – gemeinsam mit seinen Librettisten Benserade, Molière und Quinault die französische Oper schuf. Eine deutsche, d.h. deutschsprachige Oper war zu dieser Zeit hingegen noch nicht denkbar. Während in Frankreich die französische Sprache längst schon die Qualität für literarisch Hervorragendes gewährleistete, war man in Österreich noch lange nicht so weit. Und doch befand man sich durchaus auf der Höhe europäischer Kulturentwicklung, wenn die Habsburger zahlreiche Italiener an ihren Hof beriefen und die kulturelle Prägung der Stadt damit für eine lange Zeitspanne in deren Hände legten.

Die bewegenden Kräfte des italienischen Kultur- und Kunsteinflusses am Hofe der Habsburger waren neben den Herrscherpersönlichkeiten selbst jene institutionalisierten Kulturträger, die für bestimmte Funktionen nach Wien berufen worden waren. In ihrer Herkunft und sozialen Zugehörigkeit gab es ebenso Unterschiede wie in ihren Stellungen bei Hofe: Bürgerliche wie Adelige fanden sich hier, im diplomatischen Dienst tätig, als Hofdichter oder Hofkapellmeister nach Wien berufen oder gar mit einem geistlichen Amte betraut. Und es waren durchaus bekannte und bedeutende Persönlichkeiten aus Dichtung und Wissenschaft, die sich in Italien und darüber hinaus einen Namen gemacht hatten, die einem Ruf an den Hof folgten, der meist mit großzügigen Entlohnungen verbunden war, mit Geschenken, der Verleihung von Adelstiteln, der Aussetzung einer jährlichen Pension und anderem mehr. Die bedeutendste Gruppe der Italiener in Wien war, wie bereits anhand des Beispiels von Nicolò Minato angedeutet werden konnte, zweifellos jene der kaiserlichen Hofdichter. Ihre Namen sind z.T. bis heute bekannt – das gilt in jeden Fall für Persönlichkeiten wie Zeno und Metastasio –, und ihre (in erster Linie musiktheatralischen) Werke gehören zu dem Herausragendsten, was zu jener Zeit in Wien künstlerisch hervorgebracht wurde. Zugleich war die Hofsprache Italienisch, in Italienisch wurden die diplomatischen Geschäfte abgewickelt, sogar die Hofbuchdruckerei publizierte vor allem italienischsprachige Werke. So hatte der Hofbuchdrucker Matthäus Cosmerovius (1606–1674) – in Polen geboren, hatte er in Krakau eine kleine Druckerei betrieben und war 1640 nach Wien übersiedelt – eine ganze Reihe der Opern italienischer

Hofdichter gedruckt. Der Hofbuchdrucker Johann van Ghelen (1645–1721) – aus einer westfälischen Familie stammend, war er in Antwerpen geboren und 1670 nach Wien gekommen – erhielt von Kaiser Leopold I., der ihn zum italienischen Hofbuchdrucker ernannte, das Privileg zur Herausgabe einer italienischen und lateinischen Zeitung (darüber hinaus – doch das sei nur am Rande erwähnt – war er der Begründer des *Wiener Diariums*, Vorläufer der späteren *Oesterreichisch-Kayserlichen privilegierten Wiener Zeitung*, bis heute existierendes Amtsblatt Österreichs). Auch in seiner Druckerei erschienen zahlreiche italienische Opernlibretti. Schließlich ist mit Pietro Paolo Viviani (gest. 1683) aus Venedig auch noch ein Italiener zu erwähnen, der 1676 zum Universitätsbuchdrucker ernannt wurde und unter anderem die historiographischen Werke Girolamo Branchis verlegte, aber auch die unter dem Titel *Mercks Wienn* (1680) berühmt gewordenen und andere Predigten Abraham a Sancta Claras (d.i. Johann Ulrich Megerle, 1644–1709).

Die dynastischen Verbindungen zwischen den Habsburgern und italienischen Fürstenhäusern – hier verdienen etwa die Medici besondere Erwähnung – gewährleisteten einen stetigen Nachschub an Künstlern. Der Komponist Antonio Cesti (1623–1669) etwa war seit dem Jahr 1646 Kapellmeister in Florenz gewesen, ab Dezember 1652 war er am Hofe in Innsbruck bei Erzherzog Ferdinand Karl tätig, der mit einer Anna Medici verheiratet war, der Mutter von Claudia Felicitas, der zweiten Gemahlin Kaiser Leopolds I. Am 22. April 1666 kam er dann – nach einem kurzen Aufenthalt in Rom und darauf folgender weiterer Tätigkeit in Florenz – als Vizekapellmeister Kaiser Leopolds I. nach Wien. Die verwandtschaftlichen Verquickungen waren mannigfaltig, die Anziehungskraft des kaiserlichen Hofes groß (namentlich im Türkenjahr 1683 wurde eine besonders hohe Zahl von italienischen Dichtungen über die Belagerung und Befreiung Wiens an den Kaiserhof gesandt, von Personen übrigens, die selbst nie in Wien gewesen waren). Anlässlich der Hochzeit des Kaisers Leopold I. mit der spanischen Infantin Margareta Theresia fand am 12. und 14. Juli 1668 die Uraufführung von *Il Pomo d' Oro* des Komponisten Antonio Cesti und des Librettisten Francesco Sbarra (1611–1668) statt, zu der Johann Heinrich Schmelzer als einziger deutscher Beiträger die Musik für die Balletteinlagen schrieb und Lodovico Burnacini die Bühnendekorationen schuf. Es war eine Nachfeier der Vermählung, die schon im Jahr 1667 stattgefunden hatte, und in eben diesem Jahr war die Prunkoper beim oben schon genannten Matthäus Cosmerovius – prachtvoll ausgestattet mit 25 Kupferdrucken der Bühnendekoration von Matthias und Melchior Küsel – gedruckt worden. Dieses Werk stellt ein hervorragendes Beispiel dafür dar, dass sich Wien auf kulturellem Gebiet – wenn auch nicht in nationaler Sprache – tatsächlich auf dem Höhepunkt der Zeit befand. Ausschlaggebend für diese Entwicklungen war der Umstand, dass mit dem Italienischen eine Sprache gefunden war, die die staatliche wie die dynastische Repräsentanz in einer stil- und geschmackvollen Weise ermöglichte, die dem

Deutschen in seinem damaligen Entwicklungsstand als Literatursprache (besonders im süddeutsch-österreichischen Raum) einfach noch nicht gegeben war. Die Abspiegelung des Glanzes der Welt – der diesseitigen wie der jenseitigen – und die Huldigung an das Herrscherhaus und den Herrscher von Gottes Gnaden bedurfte einer sprachlichen Gewandtheit und Eleganz, die man dem Deutschen nicht zutraute, die im Deutschen zu erreichen auch noch niemand in der Lage war.

Eine erste Gesamtdarstellung dieser spezifischen Seite der allgemein kulturellen wie speziell literarischen Entwicklung in Wien gibt Marcus Landau im Jahre 1879 in einem Bändchen von nicht ganz 100 Seiten Umfang,<sup>9</sup> in dem er einen zeitlichen Bogen spannt von Kaiser Friedrich III. (1440–1493) bis Kaiser Joseph II. (1765–1790) und in mehr oder weniger knizisen biographischen Abrissen und vereinzelt Nennungen von Werken eine Reihe von Persönlichkeiten vorstellt, die von Enea Silvio Piccolomini bis zu Wolfgang Amadeus Mozarts Librettisten Lorenzo Da Ponte reicht, aber auch zahlreiche unbekannte italienische Dichter am kaiserlichen Hof beinhaltet. Als Überblick und Orientierungshilfe ist diese Arbeit bis heute nicht veraltet und ein hilfreicher Ausgangspunkt für weitere Forschungen.

Die zweite größer angelegte Arbeit, die sich mit den literarischen Erscheinungen in italienischer Sprache in Wien auseinandersetzt, ist Umberto De Bins Abhandlung über die italienische Literatur am Hofe Kaiser Leopolds I.<sup>10</sup> aus dem Jahre 1910. Sie geht gründlicher als Landau auf das Quellenmaterial ein, beschränkt sich allerdings auf den enger gefassten Zeitraum der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. und in erster Linie auf die Erscheinung der italienischen Akademien am Hof. Unter eben diesem Aspekt stehen auch neuere Arbeiten von Erika Kanduth<sup>11</sup> und Ulrike Hofmann<sup>12</sup>, die zwar kein neues faktisches Material präsentieren, aber – namentlich im Falle Kanduths – eine wertvolle geistesgeschichtliche bzw. weltanschaulich-philosophische Einordnung der im Rahmen der Wiener Akademien vorgestellten Texte (in allererster Linie handelt es sich um Redekunst, aber auch um Lyrik) vornehmen und die bis in die Renaissance zurückreichende und dem Geiste des Neuplatonismus verpflichtete Haltung herausarbeiten.

---

<sup>9</sup> Marcus Landau: *Die italienische Literatur am österreichischen Hofe*, Wien 1879.

<sup>10</sup> Umberto De Bin: *Leopoldo I imperatore* (Anm. 1).

<sup>11</sup> Erika Kanduth: *Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert*, in: *Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, hg. v. Alberto Martino, Amsterdam 1990 (= Chloë. Beihefte zum Daphnis, Bd. 9), S. 171–207; weiters dies.: *Das geistlich-weltliche Konzept der italienischen Dichtung am Wiener kaiserlichen Hof im 17. Jahrhundert*, in: Brigitte Winklehner (Hg.): *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1991, S. 203–219.

<sup>12</sup> Ulrike Hofmann: *Die Accademia am Wiener Kaiserhof unter der Regierung Kaiser Leopolds I.*, in: *Musicologica Austriaca* 2 (1979), S. 76–84.

Die höfische Festkultur und die mit ihr verbundenen Präsentationen italienischer Opern sind in neuester Zeit von Herbert Seifert<sup>13</sup> von musikwissenschaftlicher Seite her aufgearbeitet worden. Auch einige wenige andere Arbeiten widmen sich dem Aspekt der musiktheatralischen Erscheinungsformen am Kaiserhof,<sup>14</sup> geben jedoch kein Bild davon, was sich als besonderes österreichisches bzw. Wiener Phänomen unter dem italienischen Einfluss literarisch im 17. Jahrhundert ausformte und in das frühe 18. Jahrhundert hinüberwirkte. Vor allem stellen alle diese Arbeiten eine (z.T. auf bemerkenswerter profunder Quellenkenntnis beruhende) chronologische Darstellung der einzelnen Opernaufführungen von den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts bis zum Jahr 1740 dar. Als Resultat solcher Quellenarbeit wurden auch Spielpläne zusammengestellt<sup>15</sup>, die über die vier Etappen (Köchel 1872; Weilen 1901; Hadamowsky 1955; Seifert 1985) doch recht deutliche Unterschiede aufweisen. In der vorliegenden Arbeit wird die Erstellung eines solchen Spielplanes nicht angestrebt, liegt sie doch auch gar nicht im Bereich der Zielsetzung.

Aus dem bisher Gesagten geht deutlich hervor, dass eine philologische Analyse vor allem der Libretto-Texte, aber auch jener Komödien in der Tradition der *Commedia dell'arte*, die in der Faschingszeit am Kaiserhof aufgeführt wurden, noch völlig ausständig ist. Ein ganz wichtiger Zeitabschnitt für die Entwicklung der Oper in Wien, aber auch – und das muss hier in erster Linie interessieren – für das Voranschreiten der deutschen Sprache zur Literatursprache in Orientierung am im 17. Jahrhundert überlegenen Italienisch (und letztendlich in seiner Nachahmung), ist somit nur auf musikwissenschaftlicher Ebene und bestenfalls in Gestalt von Aufführungsdokumentationen aufbereitet. Die philologische Befassung mit diesen Texten, vor allem mit den deutschen Übersetzungen der italienischen Libretti, die – neben den zahlreichen Originaldrucken in italienischer Sprache – verstärkt seit den sechziger und siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts angefertigt wurden, wird aber zum ersten Mal die Literaturentwicklung in Wien und den Ent-

---

<sup>13</sup> Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985. – Ders.: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699*, Wien 1988 (= *dramma per musica, Beiträge zur Geschichte, Theorie und Kritik des Musiktheaters*, Bd. 2).

<sup>14</sup> Vgl. u.a. Silke Leopold: *Das geistliche Libretto im 17. Jahrhundert. Zur Gattungsgeschichte der frühen Oper*, in: *Musikforschung* 31 (1978). – Ulrike Hofmann: *Die Serenata am Hofe Kaiser Leopolds I. 1658–1705*, maschr. phil. Diss. Wien 1975.

<sup>15</sup> Vgl. dazu: Ludwig Köchel: *Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien 1872; Alexander von Weilen: *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien 1901; Franz Hadamowsky: *Barocktheater am Wiener Kaiserhof*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1951/52 (Wien 1955), S. 7–117 und Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof* (Anm. 13) geben ihren Arbeiten Spielpläne der Opernaufführungen bei. Dabei wurde nicht allein auf vorhandene Libretti bzw. Partituren zurückgegriffen, sondern auch auf Notizen in verschiedenen zeitgenössischen Zeitungen.

wicklungsgang der deutschen Sprache hin zur Literatursprache (speziell durch die Übersetzung der italienischen Vorbilder) in einem neuen Lichte nachzuzeichnen helfen.

Praesens  
Verlag

Praesens  
Verlag

Erster Teil

Praesens  
Verlag

## Literarische Bestrebungen im Zuge der höfischen italienischen Akademien

### *Die Akademie Kaiser Ferdinands III. und Erzherzog Leopold Wilhelms von Januar bis April 1657*

Am 1. Januar 1657 fand die erste Sitzung der *Accademia de' Crescenti* statt, wie Felice Marchetti, von 1652 bis 1659 als Resident des toskanischen Großherzogs Ferdinand II. di Medici am Kaiserhof in Wien, in zwei Briefen, datiert vom 30. Dezember 1656 und vom 13. Januar 1657, berichtet.<sup>16</sup> Der Erzherzog Leopold Wilhelm hatte zehn Angehörige des Hofstaates ausgewählt – allesamt italienischer Herkunft und unter ihnen Marchetti selbst –, mit denen er im Rahmen der traditionsreichen Institution einer Akademie in einen gepflegten und rhetorisch wie künstlerisch anspruchsvollen Diskurs eintreten wollte. Als Schirmherr stand hinter dem Erzherzog, der mit dem Akademienamen „Il Crescente“ Namensgeber der *Accademia* war, Kaiser Ferdinand III. mit seiner Gemahlin Eleonora di Gonzaga.

Die Tradition der *Accademie* als Stätten der Rede- und Dichtkunst und des gewitzten Gedankenaustausches, entwickelt aus dem Bestreben der Sprachreinigung und -pflege, stammte aus dem italienischen Raum, wo etwa die florentinische *Accademia della Crusca* eine führende Rolle einnahm und zu den angesehensten *Accademie* zählte. Ob allerdings als Gründungsdatum der *Accademia de' Crescenti* tatsächlich der 1. Januar 1657 angesehen werden darf, ist fraglich.<sup>17</sup> Zwei Umstände sprechen nämlich dafür, dass bereits früher akademische Bestrebungen bestanden. Schon im Jahre 1655 schrieb der Vize-Hofkapellmeister Felice Sances (ca. 1600–1679), der im Jahre 1636 als Sänger nach Wien gekommen war, eine Cantata mit dem Titel *Tre cori unisce Amore. L' Occupato, la Immutabile, e il Crescente*.<sup>18</sup> Der Librettist ist unbekannt. Auffallend ist, dass die drei Akademienamen Kaiser Ferdinands III. („Occupato“), seiner Gemahlin der Kaiserin Eleonora („Immutabile“) und eben seines Bruders Leopold Wilhelm („Crescente“) genannt sind. Ebenfalls auf Aktivitäten vor dem Beginn des Jahres 1657 deutet der Umstand, dass

<sup>16</sup> Archivio di Stato, Firenze, Relazione Marchetti, filze 4.400–4.401.

<sup>17</sup> Bis heute wurde relativ unkritisch den Angaben von Umberto De Bin: *Leopoldo I imperatore* (Anm. 1), S. 46 gefolgt, was die Datierung dieser *Accademia* betrifft.

<sup>18</sup> Dieses Werk wird angeführt bei Ludwig Köchel: *Johann Josef Fux, Hofcompstitor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien 1872, S. 487.

Leopold Wilhelm bereits im Jahre 1656 die *Diporti del Crescente*<sup>19</sup> in Brüssel im Druck herausbringen ließ, die ein beachtliches Zeugnis nicht allein seines dichterischen Vermögens, sondern überhaupt des Schaffens „seiner“ *Accademia* auf dem Gebiet der Lyrik darstellen. Wenn also De Bin – der Korrespondenz Marchettis folgend – feststellt, dass die erste Sitzung der *Accademia* am 1. Januar 1657 stattgefunden habe, nachdem zehn Hofleute ausgewählt worden waren, muss diese Angabe relativiert werden. Es ist nahe liegend, dass die ersten Aktivitäten einer *Accademia de' Crescenti* sich bereits im Jahre 1655 (oder vielleicht schon früher, doch gibt es hierfür keine Indizien) abspielten – wahrscheinlich vorerst nur zwischen Kaiser, Kaiserin und Erzherzog und vielleicht noch gar nicht unter diesem Namen – und dass im Laufe der Zeit (zwischen 1655 und 1656) eine erste Erweiterung des Kreises stattgefunden hat. Auf diese Erweiterung weisen die Beiträge auf den ersten Seiten der *Diporti del Crescente* hin, die eindeutig nicht von Leopold Wilhelm stammen, sondern von fünf weiteren Angehörigen der *Accademia* verfasst wurden, die aber lediglich mit ihren Akademienamen gezeichnet haben. Es finden sich ein „Caliginoso“ (der Trübe), ein „Sprezzato“ (der Geringgeschätzte), ein „Sitibondo“ (der Durstige), ein „Errante“ (der Irrende) und schließlich ein „Distillato“, hinter dem sich Raimondo Montecuccoli (1608–1681), der berühmte kaiserliche Feldherr, verbirgt. Diese Zahl von fünf Beiträgern – außer dem „Crescente“ (der Wachsende), also Leopold Wilhelm selbst – steht einer Zahl von zehn Mitgliedern – die Familienangehörigen des Kaiserhauses nicht mitgerechnet – ab dem 1. Januar 1657 gegenüber, sodass mit höchster Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden kann, dass Erzherzog Leopold Wilhelm Ende 1656 durch seine Auswahl von zehn italienischen Cavaglieri eine zweite Erweiterung der *Accademia* vorgenommen hatte. Für diese zweite Erweiterung spricht auch der Titel eines Gedichtes des Erzherzogs mit dem Titel *Madrigale di S: Alt: Serenissima l' Arciduca Leopoldo In lode delli Accademici Novelli sotto il feliciss:mo auspicio d' ambo le M.M. Cesaree*,<sup>20</sup> also zum Lob der „neuen Akademiker“. In dieser erweiterten Besetzung kam man am 1. Januar 1657 tatsächlich zu einer ersten Sitzung zusammen.

Zwei Akademie-Sitzungen des Jahres 1657 sind durch handschriftliche Protokolle belegt und dokumentiert.<sup>21</sup> Sie ermöglichen neben den wenigen Berichten von Zeitgenossen einen Einblick in das Geschehen innerhalb einer solchen Institution und lassen den Ablauf von Sitzungen in ihrer Charakteristik nachzeichnen. Neben diesen Aufzeichnungen sind noch zwei Druckwerke

---

<sup>19</sup> *Diporti del Crescente Divisi in Rime Morali, Devote, Heroiche, Amorose in Brussela Appresso Gio. Mommartio 1656.*

<sup>20</sup> Akademieprotokoll in der Handschriftensammlung der Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 10.108, Bl. 28<sup>r</sup>. – Hervorhebung durch M.R.

<sup>21</sup> Ebd. – Die hier protokollierten Sitzungen datieren vom 1. Januar und vom 14. Februar 1657.

erhalten, die in enger Beziehung zur *Accademia de' Crescenti* stehen: die bereits erwähnten *Diporti del Crescente* und ein kleineres Bändchen mit dem Titel *Poesie diverse*,<sup>22</sup> hinter dessen Verfasser „Occupato“ (der Beschäftigte) Kaiser Ferdinand III. steht.<sup>23</sup> Vor allem ist es aber der „Crescente“, der als die treibende Kraft der *Accademia* angesehen werden muss, und Erzherzog Leopold Wilhelm ist es auch, der am ehesten das Prädikat verdient, als Dichter in der Familie bezeichnet werden zu können. Ihm kommt hinsichtlich der regen Aktivität und der dichterischen Fähigkeit lediglich noch Montecuccoli gleich, dem attestiert wurde: „Sembra però che l' anima dell' adunanza sia stato il Principe Raimondo Montecuccoli da Modena [...]“<sup>24</sup> (Es scheint aber, dass der Geist der Zusammenkunft der Fürst Raimondo Montecuccoli aus Modena gewesen ist [...]).

Neben den bereits genannten Personen waren folgende italienische Edelleute Mitglieder der *Accademia de' Crescenti*: Loreto Mattei (1622–1705), Baron Vertemate, Horatio Bucelleni, Francesco Piccolomini, Gilberto Pio di Savoia, Graf Scipione Elci (gest. 1670), Publio Francesco Spinola, Geminiano Montanari (1637–1687) und der bereits erwähnte Felice Marchetti. Gemeinsam mit den Mitgliedern der Kaiserfamilie und Raimondo Montecuccoli waren es insgesamt also dreizehn Teilnehmer an der *Accademia de' Crescenti*. Über die meisten von ihnen ist nichts weiter als der Name bekannt, wie er in den handschriftlichen Protokollen überliefert wird.

Bevor auf die Vorgänge Bezug genommen werden soll, die sich im Rahmen der einzelnen Sitzungen abspielten, ist noch ein Wort zum Namen der *Accademia* zu sagen. Die Bezeichnung *de' Crescenti* wurde in verschiedenen Publikationen verwendet,<sup>25</sup> sie ist aber keineswegs eine zeitgenössische. De Bin spricht von einem Irrtum und meint, dass

<sup>22</sup> *POESIE DIVERSE Composte In hore Rubate D' ACADEMICO Occupato*, o.O., o.J.

<sup>23</sup> Ebenfalls von Kaiser Ferdinand III. stammen die *Madrigali Spirituali, e Profani Di S. M.:<sup>10</sup> Cesarea* in der Handschrift Cod. 9.401\* in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Bl. 1<sup>r</sup>–7<sup>r</sup>. Bei den *Madrigali Profani* handelt es sich um zwei Gedichte, die Ferdinand III. seiner Gemahlin Eleonora di Gonzaga widmete.

<sup>24</sup> Michele Maylender: *Storia delle Accademie d' Italia*, 5 Bde., Bologna 1926–1930; hier Bd. 2, S. 119. – Übersetzung durch M.R.

<sup>25</sup> Der Name *de' Crescenti* wurde tradiert von Giovanni Maria dei Crescimbeni: *Commentarii della volgar poesia*, Roma 1711, Bd. 2, S. 337; Francesco Saverio Quadrio: *Della storia e della ragione d' ogni poesia*, 5 Bde., Bologna 1739–1752, Bd. 1, S. 112; Girolamo Tiraboschi: *Biblioteca Modenese*, 11 Bde., Modena 1781–1837, Bd. 3, S. 287 bis zu De Bin (Anm. 1), S. 44–47. Erika Kanduth (Anm. 11) und dies.: *Das geistlich-weltliche Konzept der italienischen Dichtung am Wiener kaiserlichen Hof im 17. Jahrhundert*, in: Brigitte Winklehner (Hg.): *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1991, S. 203–219 verwendet den Namen *de' Crescenti* hingegen nicht mehr und tendiert überhaupt eher dazu, die *Accademia* der Person Kaiser Ferdinands III. zuzuordnen.

Per ciò che riguarda il nome se fosse vera la asserzione qui rivista, non si capirebbe perchè essa si sia chiamata dal nome accademico dell' arciduca, *dei Crescenti* e non da quello dell' imperatore cioè degli *Occupati*.<sup>26</sup>

(Übersetzung: Was den Namen betrifft, würde man, wenn die hier gezeigte Behauptung wahr ist, nicht verstehen, warum sie [die Akademie, Anm.] nach dem Namen des Erzherzogs, dei Crescenti, und nicht nach jenem des Kaisers, also der Occupati genannt wurde.)

Der Bezeichnung *de' Crescenti* kann aber sicherlich eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden, wenn man bedenkt, dass Erzherzog Leopold Wilhelm die Triebfeder der *Accademia* gewesen ist. Somit möge die Namensgebung *Accademia de' Crescenti* als Konvention und als Zubilligung an jenen, der aufgrund seines persönlichen Einsatzes als Namensgeber fungiert, betrachtet werden.

Alles im Rahmen der Akademiesitzungen spielte sich in italienischer Sprache ab. Nicht nur als Hofsprache, als Sprache, die zur Pflege der diplomatischen Kontakte am Kaiserhof verwendet wurde, auch als „Kultursprache“ war dem Italienischen sein vorherrschender Rang nicht abzulaufen. Mit welcher Selbstverständlichkeit das Italienische seine Position gegenüber dem Deutschen behauptete, verrät eine Passage aus Eucharius Gottlieb Rincks (1670–1745) Biographie Kaiser Leopolds I. Er äußert hier über den Stellenwert der deutschen gegenüber der italienischen Sprache im Zusammenhang mit der sprachlichen Gewandtheit Kaiser Leopolds:

Hingegen sahe der Käyser überaus gerne / wann man sich der italienischen [Sprache] bey hofe bediente. Teutsch redete er mit solcher reinlichkeit und zierlichkeit / daß man sich darüber zum höchsten zu verwundern hatte / absonderlich da in Oesterreich diese sprache fast in einem fremden lande ist.<sup>27</sup>

Und was für das Zeitalter Leopolds gilt, hat seine Gültigkeit ebenso für die Jahre und Jahrzehnte vor seiner Regierung.

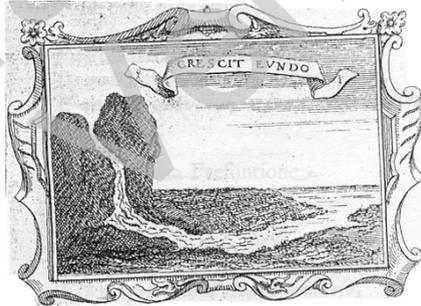
Die Aufgabe der italienischen *Accademie* am Wiener Kaiserhof – dies gilt für jene *de' Crescenti* ebenso wie für alle folgenden – ist daher nicht allein und gar nicht einmal vordergründig in der Übung und Verfeinerung des Italienischen zu sehen – dass die gebürtigen Italiener ihre Sprache beherrschten,

<sup>26</sup> Umberto De Bin: *Leopoldo I imperatore* (Anm. 1), S. 45. – Übersetzung durch M.R. Die im Original *kursiv* gesetzten Textteile werden in der Übersetzung in geradem Druck wiedergegeben.

<sup>27</sup> Eucharius Gottlieb Rinck: *Leopolds des Grossen / Röm. Käysers / wunderwürdiges Leben und Thaten, aus geheimen nachrichten eröffnet / und in vier Theile getheilet. Der andere druck / um vieles vermehret. Leipzig / bey Thomas Fritschen / 1709, S. 59. – Hervorhebung durch M.R.*

steht außer Zweifel, ebenso war die Kaiserin Eleonora italienischer Herkunft, und der Kaiser so wie der Erzherzog beherrschten das Italienische gleichfalls geradezu perfekt. Es verhielt sich damals vielmehr so, dass eine andere als die italienische Sprache zur Pflege von Kultur und Dichtung gar nicht in Betracht gezogen wurde – schon gar nicht die deutsche. Wenn daher eine traditionsreiche Institution wie die der Akademie gepflegt werden sollte, lag es nur allzu klar auf der Hand, dass man sich an italienischen Vorbildern wie etwa der *Accademia della Crusca* (gegründet 1582 in Florenz), einer der ältesten und bekanntesten Akademien, orientierte. Eine Akademie wie die *Fruchtbringende Gesellschaft* (gegründet 1617 in Weimar), die Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen infolge seines Italienaufenthaltes und seiner Mitgliedschaft in der *Accademia della Crusca* seit dem Jahre 1600 nach deren Vorbild ins Leben gerufen hatte, diente hingegen nicht als Vorbild. Und den Gedanken des Fürsten, eine „deutsche“ Sprachgesellschaft zu gründen, hätte man zu jener Zeit in Wien niemals gefasst – wenngleich Karl Gustav Heräus (1671–1730) einen solchen Plan verfolgte, der jedoch über das Stadium des Vorhabens nicht hinausreifte.<sup>28</sup>

Die prinzipiellen Gepflogenheiten innerhalb einer Akademie gelten für jene auf italienischem Boden genauso wie für die deutschen Sprachgesellschaften. Jede Akademie hatte ihren Leitspruch, der in Verbindung mit einem Emblem stand. Für die *Accademia de' Crescenti* könnte sehr gut jenes Emblem stehen, das sich als Vignette in der vorliegenden Ausgabe der *Diparti del Crescente* eingeklebt findet.<sup>29</sup> Dargestellt ist ein Bach, der von einem Felsen stürzt, zu einem Fluss wird und schließlich ins Meer mündet. Darüber steht als Bandaufschrift „Crescit eundo“.



das offizielle der *Accademia* gewesen ist, kann nicht gesagt werden, wahrscheinlich aber ist es eher auf die Person des „Crescente“ als auf die *Accademia* zu beziehen. Es befindet sich zwischen den beiden Strophen eines Gedichts, das als eine Art Erklärung des Emblems angesehen werden kann und direkt vor dem eigentlichen Beginn der *Diparti*, den „Rime morali“ steht: So

<sup>28</sup> Zu dieser deutschen Akademie konnten bisher keine verwertbaren Spuren gefunden werden.

<sup>29</sup> *Diparti del Crescente* (Anm. 19), einführende Gedichte, nicht paginiert.

wie das Bächlein zum Fluss heranwächst, so „crescon furiosi i miei humori“<sup>30</sup> (wachsen ungestüm meine Stimmungen), heißt es da. Wenn hier das Wort „furioso“ fällt, darf durchaus auch an den „Furor poeticus“ gedacht werden, der den Dichter – in diesem Fall natürlich speziell den „Crescente“, dem die einleitenden Gedichte als Widmung und Huldigung zugeeignet sind – zu seinen Werken antreibt. So deutet das Emblem des wachsenden, also des anschwellenden Wassers auf das Wachsen von Dichtung genauso wie auf die Huldigung, die jenem, der sich selbst der „Wachsende“ nennt, darzubringen ist. Ganz in diesem Sinne schließt der Verfasser des Gedichtes zu jenem Emblem auch mit den Worten: „[...] io cresco sol per inaffiatar gl’ Allori“<sup>31</sup> ([...] ich wachse alleine, um den Lorbeer darzubringen).

Ebenfalls zu den üblichen akademischen Gepflogenheiten gehörte, dass die Mitglieder einen Akademienamen trugen, der ihre Intentionen und Charakteristiken zum Ausdruck bringen sollte. Niemand trat unter seinem eigenen Namen auf, wenngleich in den Protokollen der *Accademia de’ Crescenti* die einzelnen Beiträger nicht mit ihrem Akademienamen, sondern mit ihren tatsächlichen Namen genannt werden. Leider ist eine Zuordnung der einzelnen Mitglieder zu den in den *Diporti del Crescente* angeführten Akademienamen nicht möglich, da eine solche auch in den Protokollen nicht erfolgt.

Der Bericht über die erste Sitzung gibt neben dem Sitzungsdatum auch das Thema an, über das die Mitglieder in rhetorisch kunstvoll gestalteten Reden zu handeln hatten. Diese rhetorische Tätigkeit gehörte zu den zentralen Aufgaben, die innerhalb der *Accademia* erfüllt werden mussten.

Nell’ anno M.D.C.L.VII per uirtuoso tradenimento furono tenute le seguenti Italiane Accademie in Corte Cesarea. La prima alli ·1· di Genaro, hauendo per Thema se la bellezza dell’ animo à quella del Corpo preuaglia e hauendo l’ ordine di dire à sorte [...].<sup>32</sup>  
(Übersetzung: *Im Jahre 1657 wurden als kunstvolle Unterhaltung die folgenden italienischen Akademien am kaiserlichen Hof abgehalten. Die erste am 1. Januar. Sie hatte zum Thema, ob die Schönheit des Geistes jene des Körpers übertreffe, und die Reihenfolge der Reden erfolgte nach dem Los [...].*)

Es folgen die einzelnen Beiträge der zehn Redner, nach diesen schließen jeweils ein oder mehrere Gedichte einiger Akademiemitglieder an.

Als dritter Redner kam der Baron Vertemate an die Reihe, dessen Rede übertitelt ist „Che la Bellezza dell’ Animo à quella del Corpo preuale“<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Ebd., nicht paginiert.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Akademieprotokoll, Cod. 10.108 (Anm. 20 ), Bl. 18<sup>r</sup>. – Hervorhebung und Übersetzung durch M.R.

<sup>33</sup> Akademieprotokoll, Cod. 10.108 (Anm. 20), Bl. 21<sup>r</sup>-21<sup>v</sup>.

(Dass die Schönheit des Geistes über jener des Körpers steht) und bereits im Titel ihre Tendenz erkennen lässt. Sie sei stellvertretend für die anderen Reden einer kurzen Betrachtung unterzogen. Zunächst hebt Vertemate mit einem Vergleich an, der über die bildhafte Rede zum eigentlichen Thema führen soll:

Che l' Sole da luminosi raggi arricchito, e la notte di nero manto di uiue stelle trappuntato pomposa ci compariscano, come cosa euiden-tissima non douerebbe cadere in quistione.<sup>34</sup>

*(Übersetzung: Dass die Sonne, an hellen Strahlen reich, und die Nacht, prachtvoll im mit lebendigen Sternen bestickten schwarzen Mantel, miteinander verglichen werden, das braucht als augenscheinlichste Sache nicht in Frage gestellt zu werden.)*

Ebenso wenig in Frage zu stellen, will Vertemate damit sagen, ist ein Vergleich von äußerer und innerer Schönheit: Diese Thematik hat eine lange Tradition. Und sogleich folgt seine Definition dessen, was Schönheit ist: „Il Bello, è veram:<sup>te</sup> bello se di sua natura, è sempre bello; [...]“<sup>35</sup> (Das Schöne ist wirklich schön, wenn es von seiner Natur ausgeht, und dann ist es immer schön; [...]), heißt es da ganz apodiktisch, und Vertemate fügt hinzu, dass die Schönheit nicht „all' uaneggiam:<sup>to</sup> de sensi“ (zu Phantasierereien der Sinne), sondern eigentlich „all' incitamento di Virtù“ (als Antrieb der Tugend) dienen solle. Und nun folgt jene rhetorische Frage, die Vertemates Argumentation in der Folge stützen und verstärken soll: „Di tutte quelle fattezze, le quali insieme unite, formano quel Bello, che pur troppo s' adora, se d' una sola riman priuo non lo diformano?“ (Von allen diesen Zügen, welche, gemeinsam vereint, jenes Schöne bilden, das man bedauerlicherweise verehrt – wenn ein einziger fehlt, deformieren sie es nicht?). Und Vertemate zählt einzelne Schönheitsfehler auf, an die er eine weitere Frage anschließt: „ogn' una di queste mende non è bastevole à trasformare un' Elena?“ (ist nicht ein jeder dieser Mängel ausreichend, eine Helena umzubilden?) Keiner solcher äußerlicher, körperlicher Mängel, meint Vertemate aber schließlich, könne die Schönheit einer Ruth, einer Judith, einer Penthesilea, einer Cassandra und vieler anderer mehr vermindern. Und damit ist auch schon eine zweite Argumentationsebene eingebracht, die sich nunmehr auf mythologische oder historische Gestalten bezieht – oder, wie bei anderen Reden, auf philosophische oder gar biblische Autoritäten berufen kann – und einer erweiternden Vertiefung des bisher Gesagten dienen soll. Vertemate kommt zu jenem Ergebnis seiner Betrachtungen, das er bereits eingangs seiner Rede ausgesprochen hatte: nämlich dass die Schönheit, die im höchsten Geist wohne, die einzig wahre und dauerhafte Schönheit sei.

---

<sup>34</sup> Ebd., Bl. 21<sup>r</sup>. – Übersetzung durch M.R.

<sup>35</sup> Ebd.

Unterschiedlich sind die geäußerten Meinungen der Redner zu diesem Thema – natürlich. Raimondo Montecuccoli, der als Redner auf Vertemate folgte, vertrat den anderen Standpunkt: Die Schönheit komme „dagli organi corporei“<sup>36</sup> (von den körperlichen Organen). Doch sollen hier nicht die unterschiedlichen Ergebnisse der gehaltenen Reden interessieren, sondern vielmehr die Art und Weise, wie sie zum Ausdruck gebracht werden. Dabei fällt auf, dass der Aufbau der einzelnen Reden im Prinzip gleich ist. Schon die ersten Sätze sagen klar aus, für welche der beiden in der Fragestellung gebotenen Möglichkeiten Partei ergriffen wird. Diese Meinung wird am Ende der Rede noch einmal bekräftigt. Die rhetorische Argumentation folgt ganz streng den Regeln der Logik – dabei ist der Erfindungsreichtum des einzelnen Redners gefragt, der in rhetorischen Fragen liegen kann, in phantasievollen Vergleichen oder eben in der Berufung auf historische oder mythologische Gestalten.

Die behandelten Themen – für die *Accademia de' Crescenti* sind nur zwei bekannt – drehen sich zumeist um Fragen der Liebe. In der zweiten Sitzung vom 14. Februar wurde etwa zur Diskussion gestellt, „se la gelosia sia tormento ò condimento in Amore“<sup>37</sup> (ob die Eifersucht Qual oder Würze in der Liebe sei). Es sind immer Fragen, die sich zwischen zwei gegensätzlichen Polen bewegen, wobei für die eine oder andere Position Partei ergriffen wird. Dabei steht allerdings nicht das Bestreben nach Wahrheitsfindung im Mittelpunkt des Diskurses, sondern eine möglichst raffinierte und rhetorisch kunstvolle Ausgestaltung der Argumentation.

Das Menschenbild, das sich hinter den rhetorischen Übungen zeigt, – von einem Weltbild zu reden, wäre wohl angesichts dieser Texte etwas zu weit gegriffen – ist, um noch einmal zum Thema der Schönheit zurückzukehren, an einer immer wiederkehrenden Koppelung der Begriffe Schönheit und Tugend zu messen. Der „Sig: Giorgi Nobile Veneto“ äußert als erster Redner, dass „la Virtù, e la natura garreggiano insieme, per ornar una l' animo, e l' altra il Corpo“<sup>38</sup> (die Tugend und die Natur miteinander wettstreiten, die eine den Geist, die anderen den Körper zu zieren). Dass „la bellezza (parlo dell' Esteriore) pregiatiss:mo Dono del Cielo“<sup>39</sup> (die Schönheit (ich spreche von der äußeren) das kostbarste Geschenk des Himmels) ist, davon ist Horatio Bucellenti überzeugt und nimmt Bezug auf das Alte Testament. In diesem fände sich etwa im Hohelied oft genug ein Lob der äußeren Schönheit. Hier wie dort, für welche der beiden zur Wahl gestellten Positionen man sich auch immer entscheidet, fällt eine Anknüpfung an übergeordnete Momente auf, die durchaus auch im Bereich der Mythologie liegen können.

---

<sup>36</sup> Ebd., Bl. 21<sup>v</sup>.

<sup>37</sup> Ebd., Bl. 31<sup>v</sup>.

<sup>38</sup> Ebd., Bl. 19<sup>r</sup>.

<sup>39</sup> Ebd., Bl. 20<sup>r</sup>.

Zu den beiden Themen verfassten die Akademiemitglieder nicht nur Reden, sondern auch Gedichte, die ebenfalls im Rahmen der Sitzungen vorgetragen wurden. Dies geschah nach einer Pause, in der Musik gespielt wurde, wie das Sitzungsprotokoll berichtet:

Qui fecero un poco suono quindici Cauaglieri della Corte sopra dodeci Chitarre, duoi Violini, e una Viola da gamba quale finito furono lette le Poesie conforme seguano.<sup>40</sup>

(Übersetzung: *Hier machten fünfzehn Cavaglieri des Hofes etwas Musik auf zwölf Gitarren, zwei Violinen und einer Viola da gamba. Als dies geendet, wurden die folgenden Gedichte gelesen.*)

In diesen Gedichten fällt weniger – wie in den Reden – die rhetorisch gestützte Argumentation auf; dadurch dass ein lyrisches Ich auftritt, wird eine erlebnishaftere Qualität in die Behandlung der Frage eingebracht, die aber natürlich nicht zu einem individuellen Liebesgedicht im Sinne Goethe'scher Erlebnislyrik führt. Der bereits erwähnte toskanische Resident Felice Marchetti etwa, der stets als siebenter Redner an die Reihe kam, schrieb ein Madrigal mit dem Titel *A Lidia Bella d' Animo, Mà non di Corpo*:

Vaga Lidia non sei,  
Bella però rassembrì a gl' occhi miei:  
Onde t' appello ogn' ora  
De miei contenti la sorgente Aurora.  
Se nemica natura  
Negò i Tributi à la corporea salma.  
Ella con gran usura,  
Tutta s' uni ad abbellirti l' alma:  
Però con gran ragione  
Ti chiamo in ogni luoco,  
Bellissima cagion del mio gran fuoco;  
Ne cade il paragone  
Trà corporea beltà fugace, e fale  
E l' interna Virtù sempre immortale.<sup>41</sup>

(Übersetzung: *Liebtlich, Lydia, bist du nicht, / Aber meinen Augen erscheinst du schön: / Daher nenne ich dich zu jeder Stunde / meiner Zufriedenheit die aufsteigende Aurora. / Wenn eine feindliche Natur / die Tribute dem Körper verweigerte. / Sie vereinigte sich ganz mit großem Gewinn / um dir die Seele zu schmücken. / Aber aus gutem Grunde / Ruße ich dich an jeden Ort, / Schönste Ursache meines großen Feuers; / Es fällt der Vergleich / zwischen der flüchtigen körperlichen Schönheit und der inneren, immer unsterblichen Tugend.*)

<sup>40</sup> Ebd., Bl. 22<sup>r</sup>. – Übersetzung durch M.R.

<sup>41</sup> Ebd., Bl. 30<sup>v</sup>. – Übersetzung durch M.R.

Auffallend ist, dass hier ein lyrisches Ich aus einer subjektiven Sicht heraus die innere und die äußere Schönheit gegeneinander abwägt. Hier ist nicht so sehr die Argumentation pro oder contra Mittelpunkt des sprachlichen Kunstwerkes, sondern Gefühls-, ja Leidenschaftsmomente sind angesprochen, wenn von „mio gran fuoco“ die Rede ist. Zugleich objektiviert sich die Sicht und die Empfindung des lyrischen Ich in dem Moment, da der Vergänglichkeitsaspekt mit in die Betrachtungen hereingenommen wird. Der vergänglichen körperlichen äußeren Schönheit – diesem Vanitas-Aspekt entspricht die Wortwahl „salma“ (Leichnam) – wird die „interna Virtù sempre immortale“ (die innere, immer unsterbliche Tugend) entgegengesetzt. Hier ist das Bleibende zu finden, hier liegt das Beständige, das das Gedicht letztendlich auch nicht einem erlebnishaften Bereich zuweisen lässt, wird doch auch nicht eine konkrete Geliebten besungen.

Das bedeutsamste Zeugnis der *Accademia de' Crescenti* aber sind die beiden Druckwerke *Poesie diverse* Kaiser Ferdinands III. und die *Diporti del Crescente*. Zustandekommen sind die Texte dieser Sammlungen in „hore Rubate“ (gestohlenen Stunden), wie Ferdinand III. bekennt, oder, wie der „Crescente“ im Vorwort zu den *Diporti* schreibt, „per passatempo nell' hore vacanti d' altre cure“ (zum Zeitvertreib in Stunden frei von anderen Verpflichtungen). Es ist also Dichtung, die nebenbei betrieben wird, eine der vielen höfischen Übungen, die zur umfassenden Bildung gehörte. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass nicht alle Gedichte der *Poesie diverse* und der *Diporti del Crescente* von ihren Namensträgern selbst stammen. Die Zueignung der Bände an den Kaiser bzw. an den Erzherzog muss als selbstverständliche hierarchische Unterordnung der anderen Akademiemitglieder verstanden werden. Zugleich stellen diese Sammlungen eine Dokumentation der dichterischen Fähigkeiten der Akademiemitglieder dar und müssen somit als Gemeinschaftswerk betrachtet werden.

Während die *Diporti del Crescente* formal streng gegliedert sind in „Rime morali“, „devote“, „heroiche“ und „amorose“ – wobei den „Rime amorose“ etwa die Hälfte des Bandumfangs zufällt! –, ist eine solche äußere Gliederung bei den *Poesie diverse* nicht gegeben. Sehr wohl aber scheint dasselbe Ordnungsprinzip hinter ihnen zu stehen, folgt man den einzelnen Gedichttiteln. Ein *MADRIGALE. Sopra la morte di CHRISTO* verrät den Anteil geistlicher Lyrik, der in den *Diporti del Crescente* durch die „Rime morali“, vor allem aber „devote“ abgedeckt wird. Was in den *Diporti* unter „Rime heroiche“ erscheint, also Gedichte mit politisch-geschichtlich-zeitgenössischem Hintergrund, wird angedeutet in den *Poesie diverse* durch Titel wie *A Cesare sopra la bataglia di dutling* (Dem Kaiser über die Schlacht von Dutling) – ein Gedicht, das sich allein schon durch die Widmung an den Kaiser als nicht aus dessen Feder stammend erweist – oder *Sopra il soccorso della citta di Friburgo* (Über den Beistand der Stadt Freiburg). Und auch „Rime amorose“ finden in den *Poesie diverse* ihren Platz, etwa wenn hier *Sopra una Rosa che*

*casca di mano à bella Donna* (Über eine Rose, die einer schönen Frau aus der Hand fällt) geschrieben wird. Hier wie dort herrscht also dasselbe barocke Gliederungsmuster, das die Welt letztlich in einen geistlichen und einen weltlichen Bereich trennt und auch innerhalb dieser beiden zu einer Untergliederung findet: Die „Rime morali“ nämlich zielen mehr auf ein gottgefälliges Leben und die entsprechende Lebensführung ab, während die „Rime devote“ tatsächlich die eigentliche geistliche Thematik behandeln. Auch für den weltlichen Bereich lässt sich eine solche Untergliederung feststellen: Die „Rime heroiche“ decken den Bereich des politischen Handelns ab – insofern haben sie auch sehr oft den Charakter von Lobgedichten –, die „Rime amoro-se“ bewegen sich im privaten Sektor, wobei gerade auf dem Gebiet der Liebeslyrik das Spiel mit petrarkistischen und heiter-tändelnd-pastoralen Elementen vordergründig ins Auge fällt.

Beide Sammlungen wurden in der neueren Forschung bereits eingehender behandelt,<sup>42</sup> sodass an dieser Stelle eine kurze zusammenfassende Betrachtung ausreichend erscheint. Die *Poesie diverse* heben an mit einem Madrigal, das Kaiser Ferdinand III. seiner Gemahlin widmete und mit „L' Academico secreto, má à lei ben noto“ (Der geheime Akademiker, ihr aber wohl bekannt) unterzeichnete. Es ist ein typisches Huldigungsgedicht, in dem Ferdinand die Tugenden der Kaiserin vielmehr vom Himmel als nur von den Menschen gelobt sehen will.<sup>43</sup> Ebenso dem Charakter der Huldigung verpflichtet sind die ersten Gedichte der *Diparti del Crescente*. Akademiemitglieder wie der „Sprezzato“, der „Caliginoso“, der „Sitibondo“ usw. widmen ihre „Sonetti“ und „Canzoni“ „al Academico Crescente“ (dem Akademiker Crescente). Dieser Abschnitt bildet den ersten Teil der Sammlung, der zweite ist dann übertitelt „Diparti del Crescente“ (Unterhaltungen des Crescente) und unterteilt sich in die bereits bekannten vier Rubriken. Die Verfasser der Gedichte an den „Crescente“ rühmen „spada, e penna“<sup>44</sup> (Degen und Feder) des Erzherzogs, also seine Fähigkeiten als Kriegsherr ebenso wie als Dichter. Es ist dies ein immer wiederkehrendes Huldigungssujet, das etwa auch bei den Gedichten, die dem Feldherrn Grafen Montecuccoli gewidmet sind, begegnet. Geht es um den „Crescente“ als Dichter – und dieser steht in der vorliegenden Sammlung verständlicherweise im Mittelpunkt –, wird auch auf seinen Akademienamen und auf sein Emblem des wachsenden Wassers angespielt. So schrieb etwa der „Errante“ ein Sonett *All' Acque feconde del Crescente* (Auf die fruchtbaren Wasser des Crescente), und der „Sprezzato“ das Sonett *Alla Musa sonora del Academico Crescente* (Auf die klingende Muse des Akademikers Crescente), dessen abschließendes Terzett folgendermaßen lautet:

---

<sup>42</sup> Vgl. Erika Kanduth (Anm. 11 u. 25).

<sup>43</sup> *Poesie diverse* (Anm. 22), Eingangsgedicht, nicht paginiert.

<sup>44</sup> *Diparti del Crescente* (Anm. 19), nicht paginiert.

Il nobil fiume al genio suo risponde,  
E à inebriare ogni più pura mente  
Da celeste Ocean crescon quest' onde.<sup>45</sup>

(Übersetzung: *Der erhabene Fluss entspricht seinem Talent, / Und jeden reinsten Geist zu berauschen, / wachsen diese Wellen zu einem himmlischen Ozean.*)

Die Liebesgedichte der beiden Sammlungen weisen dieselben thematischen Schwerpunkte auf, wie sie etwa in den Akademien diskutiert wurden. Sowohl das bereits erwähnte Madrigal *Sopra una Rosa che casca di mano à bella Donna* als auch jenes *Sopra bella Donna bianca e vermiglia* erinnern an ein Thema, das in der *Accademia* Kaiser Lepolds I. von 1674 diskutiert wurde: „Se sia più da stimarsi nell' Amante l' Impallidire, ó l' arrossire Alla Presenza della Dama“<sup>46</sup> (Ob es für den Liebenden angebrachter sei, in Gegenwart seiner Dame zu erbleichen oder zu erröten). Es ist dieses eines von mehreren Themen, die im Rahmen von Liebeslyrik zur Sprache kommen und den spielerischen Charakter verraten. Wie bereits weiter oben im Zusammenhang mit dem Gedicht Felice Marchettis gesagt wurde, ist ein erlebnishafter Aspekt niemals vorhanden, wengleich ein lyrisches Ich durchaus in leidenschaftlicher Weise seine Bewunderung für die Verehrte ausdrückt. Es bleibt der dichterische Ausdruck immer an die stehenden Floskeln und vertrauten Elemente des sprachlichen Spiels und wortreichen Werbens gebunden, die aus der Tradition heraus überliefert sind<sup>47</sup> und stets einen spielerischen, oft auch einen pastoralen Anstrich bewahren. Daher verraten diese Gedichte auch keinen Individualstil, sondern verstehen sich eher als ein Messen dichterischer, rhetorischer Fähigkeiten.

Deutlicher als bei den *Poesie diverse* lassen sich die einzelnen Themenschichtungen innerhalb der Liebeslyrik aus den *Diporti del Crescente* herauschälen. Die „Rime amorose“ haben zum Thema enttäuschte Hoffnung, die Schönheit der Frau – auch hier ist an die erste Akademiesitzung zu erinnern –, den Liebenden und sein Verhalten gegenüber der Geliebten. Bei den „Rime heroiche“ ist die Bandbreite ebenfalls recht groß. Entweder handelt es sich um Gedichte, die ein konkretes zeitgeschichtlich-politisches Ereignis (meist kriegerischer Art) besingen, wie jenes *Sopra il soccorso della citta di Friburgo* in den *Poesie diverse*, oder es sind Lob- und Huldigungsgedichte an den Kaiser (*Cesare fulminante*<sup>48</sup>) oder an die Kaiserin (*All' Imp. Maria Leo-*

---

<sup>45</sup> Ebd., nicht paginiert. – Übersetzung durch M.R.

<sup>46</sup> Akademieprotokoll, Cod. 9.954 in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Bl. 32<sup>r</sup>.

<sup>47</sup> Vgl. dazu Erika Kanduth: *Das geistlich-weltliche Konzept der italienischen Dichtung* (Anm. 25), S. 210–211.

<sup>48</sup> *Diporti del Crescente* (Anm. 19), S. 73.

*poldina*<sup>49</sup>); es finden sich Gedichte des „Crescente“ an andere Akademiemitglieder, wie etwa das als Akrostichon gestaltete Sonett an Raimondo Montecuccoli (*Ad vn Guerriero insigne nell' armi, & nelle lettere*<sup>50</sup> – An einen Krieger, hervorragend in der Kunst der Waffen und der Dichtung; die Anfangsbuchstaben der einzelnen Verszeilen ergeben die Widmung „Al Conte Raimond“), dessen *Risposta del Distillato*<sup>51</sup> (Antwort des Distillato) umgehend folgt. Ebenso enthält das Bändchen Widmungsgedichte an Dichterpersönlichkeiten, die in irgendeiner Weise für den Hof gewirkt haben, wie etwa Prospero Bonarelli (1589–1659), dessen Oper *Allegrezze del Mondo* im Jahre 1631 in Wien aufgeführt worden war. Ihm dachte Erzherzog Leopold Wilhelm das Gedicht *Al S<sup>r</sup> C. Prospero Bonarelli*<sup>52</sup> zu, auf das Bonarelli mit dem Sonett *Risposta del S<sup>r</sup> C. Prospero*<sup>53</sup> antwortete. Es ist also ein aktiver Dialog, der zwischen den Akademiemitgliedern, z.T. auch Nicht-Mitgliedern stattfindet und die enge geistig-gedankliche Verbundenheit dieser Leute verrät.

Die dem geistlichen Bereich zuzuordnenden Gedichte schließlich thematisieren Bereiche wie die Passion (*Sopra la morte di CRISTO*<sup>54</sup>) oder die Geburt des Heilands (*Invita l' alme devote ad offrire al bambino GIESU li suoi Cuori frá li festeggi de gl' Angeli, e dei Pastori*<sup>55</sup>), oder es handelt sich um Mariengedichte wie das Akrostichon *Chiede aiuto à Maria*<sup>56</sup>, dessen Anfangsbuchstaben der Verszeilen den Namen „Maria“ ergeben. Auch die Liebe als göttliche Liebe wird immer wieder thematisch aufgegriffen.

Was die Gedichte beider Sammlungen in ihrer Haltung bestimmt, entspricht dem Bild dessen, was von Barockdichtung bekannt ist. Die antithetische Gestaltung der Texte ist schon durch die thematischen Vorgaben bestimmt, wie sie als Problemstellungen der *Accademie* auftreten. Dabei tritt das Vanitas-Motiv immer wieder sehr deutlich hervor. In den „Rime morali“ gibt es ein Gedicht mit dem Titel *Che il Mondo è vn niente* (Dass die Welt ein Nichts ist):

Chi volge nella mente,  
Li dilette del mondo,  
Vede che il Mondo immondo,

<sup>49</sup> Ebd., S. 78.

<sup>50</sup> Ebd., S. 80.

<sup>51</sup> Ebd., S. 81.

<sup>52</sup> *Diporti del Crescente* (Anm. 19), S. 82.

<sup>53</sup> Ebd., S. 83.

<sup>54</sup> *Poesie diverse* (Anm. 22), nicht paginiert.

<sup>55</sup> Ebd., nicht paginiert.

<sup>56</sup> *Diporti del Crescente* (Anm. 19), S. 35.

De mali è vn fiume, e un rapido torrente,  
 E' vn vetro, vn vento, vn fumo, vn punto, vn niente.<sup>57</sup>  
 (Übersetzung: *Wer im Geiste / Die Genüsse der Welt bedenkt, / Sieht, dass die unreine Welt / ein Fluss an Übeln ist, ein reißender Sturzbach, / Ein Glassplitter, ein Wind, ein Rauch, ein Punkt, ein Nichts.*)

Die Vergänglichkeit, die Nichtigkeit der Welt, wird hier mit verschiedenen Begriffen umschrieben und immer wieder aufs Neue genannt, um es nur umso eindringlicher vor Augen zu führen. Was Karl Otto Conrady mit dem Begriff der „deskriptive[n] Häufungen“<sup>58</sup> umschrieb, nämlich „die Reihung gleichwertiger Glieder zum Zwecke der Beschreibung“<sup>59</sup>, wird hier beispielhaft zum Einsatz gebracht. Natürlich ist, wenn es um die Vergänglichkeit geht, die Rede vom irdischen Dasein, denn die hier geschilderte Nichtigkeit bezieht sich nur auf das Diesseitige, wie auch das Gedicht *Che le speranze d' amor terreno sono vane* (Dass die Hoffnungen auf irdische Liebe vergeblich sind) klarstellt, in dessen letztem Vers es heißt:

Chi rise ier, piange hoggi, e muor domani.<sup>60</sup>  
 (Übersetzung: *Wer gestern lachte, weint heute und stirbt morgen.*)

Es ist also keine Haltung der Verzweiflung und der Selbstaufgabe, die hier ausgedrückt wird – das erweist sich schon allein aus dem Umstand, dass hier kein klagendes, die Welt anklagendes lyrisches Ich auftritt; es ist nicht der individuelle Werteverlust, der zu solchen Vergänglichkeitsäußerungen führt, und hoffnungslos ist das Leben angesichts der Nichtigkeit der Welt schon gar nicht, wie schon der Gedichttitel *Quanto sieno [sic!] inferiori le Bellezze mondane alle celesti* (Wie doch die irdische Schönheit der himmlischen unterlegen ist) zeigt. In den himmlischen, den jenseitigen Bereich verweist der Blick, und ganz konsequent schließen damit an die „Rime morali“ die „Rime devote“ als eigentliche geistliche Lyrik an, die zeigt, wohin die Lebensorientierung eigentlich zu erfolgen hat.

Die „Rime amorse“ schließlich gestalten das bereits erwähnte Spiel der sprachlichen Floskeln, des Witzes der Erfindungsgabe, des formalen wie rhetorischen Einfalls am deutlichsten. Hier scheint der Ernst der Welt, wie er sich noch in den „Rime morali“ und „devote“ präsentierte, nicht zu gelten. Und doch bleibt die Grundhaltung dieselbe, wurzelt sie doch in dem festen Weltgefüge, aus dem heraus erst die antithetische Gestaltung, aber auch das über das Individuelle hinausgehende Sprechen möglich wird. Das Gedicht

<sup>57</sup> Ebd., S. 2. – Übersetzung durch M.R.

<sup>58</sup> Karl Otto Conrady: *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts*, Bonn 1962 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 4), S. 131–139.

<sup>59</sup> Ebd., S. 132.

<sup>60</sup> *Diporti del Crescente* (Anm. 19), S. 3. – Übersetzung durch M.R.

*Per vn crin negro, e bianco volto* (Auf ein schwarzes Haar und weißes Antlitz) sei als Beispiel hierfür genannt.

Se vn nero crin, e vn palidetto viso,  
Che per mia dura sorte  
Han da me il color diuiso  
Caggion son di mia morte;  
Deh sian ancor, se da me parte l' alma,  
Pompa funebre alla corporea salma,  
Che d' vn vel negro, e bianco, è sempre cinto  
Vn cadauero estinto.<sup>61</sup>

(Übersetzung: Wenn schwarzes Haar und ein bleiches Gesicht, / die für mein hartes Schicksal / von mir die Farbe abgeschieden haben, / Ursache sind meines Todes; / Ach seien sie noch, wenn die Seele mich verlässt, / prunkvolle Bestattung meiner körperlichen Leiche, / die ein von einem Schleier, schwarz und weiß, immer umgebener / ausgelöschter Kadaver ist.)

Zwar gehört dieses Gedicht ebenso zu den Vanitas-Gedichten wie die anderen bereits genannten, doch ist hier zugleich auf das Spiel mit dem Gedanken der Verehrung der Geliebten, der Besungenen hinzuweisen. Zu beachten ist der poetische Einfall der Verbindung des schwarzen Haares mit dem schwarzen Schleier – der Farbe Schwarz also mit dem Tod –, das auf sehr charakteristische Weise die Art des (sinn)bildlichen Sprechens der Lyrik dieser Zeit und dieser Ausprägung bestimmt. Hinter solchen Bildern scheint immer wieder jener Bereich hervor, der über die irdische Welt hinausweist und Sinnzusammenhänge – und damit auch die Sinnhaftigkeit der Vergänglichkeit, die ebendeswegen auch nicht beklagt zu werden braucht – offenbart.

Das spielerische bis scherzend-tändelnde Moment wird augenscheinlich in einem Gedicht wie der „Canzonetta“ *Amante poco ardito* (Wenig mutiger Liebhaber):

I.  
Tu mi domandi  
Perche sospiro,  
Perche m' adiro,  
Troppo commandi  
O' Donna amata,  
O' Donna ingrata,  
    Ti vorrei dire  
    Il mio martire.  
    Mà non lo sò,  
    Lo dica Amore,  
    Lo dica il core,

<sup>61</sup> Ebd., S. 104. – Übersetzung durch M.R.

Se dir lo può.<sup>62</sup>

(Übersetzung: *Du fragst mich, / Warum ich seufze, / Warum ich erzürne, / Zu viel verlangst du, / O geliebte Frau, / O undankbare Frau. // Ich würde dir nennen / Meine Qual, / Aber ich kann es nicht. / So nenne sie Amor, / Nenne sie das Herz, / Wenn es sie nennen kann.*)

Diese wohl für den Gesang bestimmte „Canzonetta“, die insgesamt drei Strophen umfasst, die stets mit dem sechszeiligen Refrain enden, vertieft sich nicht in die Qual des mutlosen Liebhabers; sie präsentiert vielmehr in dreifacher Variation diese Mutlosigkeit und verrät dabei, dass sie doch nicht mehr ist als höfisches Spiel.

Im April 1657 hörte die Akademie zu bestehen auf, denn am 2. April starb Kaiser Ferdinand III. Manche der Akademiemitglieder fanden aber eine neue akademische Heimat in einer der folgenden *Accademie*. Die Kaiserinwitwe begründete eine eigene *Accademia*, und auch der Graf Montecuccoli sollte unter dem neuen Akademiennamen „L' Incerto“ in der *Accademia* Kaiser Leopolds I. wieder eine Rolle spielen – wenngleich nicht mehr so bedeutend wie in der so kurzlebigen, aber sehr fruchtbaren *Accademia de' Crescenti*.

---

<sup>62</sup> Ebd., S. 106–107. – Übersetzung durch M.R.

## *Die Akademie der Kaiserinwitwe Eleonora di Gonzaga von 1667 bis zum Jahr 1677*

Wesentlich schlechter als im Falle der *Accademia de' Crescenti* ist es um die Quellen-, vor allem aber Textlage jener *Accademia* bestellt, die die Kaiserinwitwe Eleonora di Gonzaga (1630–1686) im Jahre 1667 begründete und zehn Jahre lang führte. Es sind keine Druckwerke aus den Zusammenkünften hervorgegangen, ebenso wenig gibt es erhaltene Sitzungsprotokolle. Zur Rekonstruktion der Sitzungen und der Vorgänge innerhalb der *Accademia* sind einzig Berichte von Zeitgenossen, vor allem Briefe des Hofhistoriographen Galeazzo Gualdo Priorato (1606–1678) heranzuziehen, die es aufgrund ihrer Ausführlichkeit aber erlauben, doch ein recht genaues Bild von der Akademie der Kaiserinwitwe zu gewinnen.

Am 2. April 1651 hatte Eleonora di Gonzaga, die Tochter des Herzogs von Mantua und Montferrat, Carlo II. di Gonzaga, Kaiser Ferdinand III. geheiratet. Von den drei Töchtern, die sie gebar, überlebten nur zwei: Eleonora Maria, die spätere Königin von Polen, und Maria Anna, die Johann Wilhelm von der Pfalz heiratete.<sup>63</sup> Beide gehörten der Akademie Eleonoras an. Zwischen 1659 und 1660 gründete die Kaiserinwitwe aber zunächst einen weiblichen Orden (die Bezeichnung *Accademia* wäre hierfür eher weniger zutreffend), die den Namen *Schiave della virtù* (Dienerinnen der Tugend) trug.<sup>64</sup> Jeden Mittwoch hatten die vornehmsten Damen des Hofes vor ihr entweder persönlich zu erscheinen oder – im Falle der Abwesenheit – schriftlich ihre Verse zu präsentieren. Wiederum spielte sich alles ausschließlich in italienischer Sprache ab, denn Eleonora konnte zu jener Zeit immer noch kein Wort Deutsch. Jede der Damen, die an diesem Orden teilnahmen, trug „sotto alla spalla sinistra una medaglia d' oro con dentro l' impresa di un sole illustrato“<sup>65</sup> (unter der linken Schulter eine Goldmedaille mit dem Bild einer erleuchteten Sonne darinnen). Zu dieser Akademie gibt es keine weiteren Hinweise, weder über die Dauer ihres Bestehens noch über die Mitglieder kann etwas Näheres gesagt werden.<sup>66</sup> Dieser Orden der *Schiave della virtù* erfuhr aber eine Umwandlung, wie Gualdo Priorato berichtet:

<sup>63</sup> Der einzige Sohn, Ferdinand Joseph, starb noch im Jahr seiner Geburt.

<sup>64</sup> Vgl. Umberto De Bin: *Leopoldo I imperatore* (Anm. 1), S. 47–48.

<sup>65</sup> Brief des Galeazzo Gualdo Priorato an die Königin von Schweden v. 12. April 1668, zit. nach Gaudenzio Claretta: *La regina Cristina di Svezia in Italia*, Torino 1892, S. 413–416; hier S. 415. Der Brief ist irrtümlich auf das Jahr 1678 datiert.

<sup>66</sup> Der einzige existierende Bericht stammt von dem Diplomaten Pierelli, der über diese Akademie an den Herzog Alfonso IV. di Modena berichtet: *Corrèspondance d' un représentant ecc.*, in: *Revue d' histoire diplomatique*, Paris 1888, Bd. 2, S. 582. – Vgl. auch De Bin: *Leopoldo I imperatore* (Anm. 1), S. 47–48.

Adesso la M. S. ne forma un' altra, il cui titolo sarà *la compagnia della santa croce*, in memoria del miracolo successo in questo ultimo incendio.<sup>67</sup>

(Übersetzung: *Jetzt bildet Ihre Majestät daraus eine andere, deren Namen Die Gesellschaft vom Heiligen Kreuz sein wird, in Erinnerung an das Wunder, das in diesem letzten Brand geschah.*)

Das Wunder, von dem hier die Rede ist, ereignete sich anlässlich des Hofburgbrandes im Jahre 1668. Gualdo Priorato berichtet, dass die Kaiserin ihr Zimmer, unter welchem der Brand ausgebrochen war, verlassen hatte. Ein Goldkreuz, mit Diamanten verziert, in dessen Mitte sich ein Stück des Kreuzes Jesu befunden habe, sei in den Flammen geschmolzen, allein das Stück Holz sei unversehrt geblieben. In der Asche habe man das Gold und das Stück Holz gefunden. Viel ausführlicher fällt der Bericht des Jesuitenpaters Giovanni Battista Manni aus, der, um an dieses Ereignis zu erinnern, im Auftrag Eleonoras ein Buch mit dem Titel *La Radunanza nobile, e pia della crociera* darüber schrieb, das im Jahre 1671 von einem Jesuitenkollegen Mannis ins Deutsche übertragen wurde.<sup>68</sup> In einem kleinen Gedichtchen des Heiligen Paulinus, aus dem Lateinischen übertragen, fasst Manni die Ereignisse zusammen:

Daß die Natur sich selbst verläst  
Deß Creutzes Krafft bekennet;  
In dem das Feuer wird geräst  
Vom Holtz / so es sonst brennet.  
Das Wasser von dem Feuer zwar  
Ist worden überwunden /  
Durch das Holtz all Fewers=Gefahr  
Nun aber ist verschwunden.

<sup>67</sup> Brief des Galeazzo Gualdo Priorato an die Königin von Schweden v. 12. April 1668 (Anm. 65), S. 415. – Übersetzung durch M.R. Die im Originaltext *kursiven* Passagen werden in der Übersetzung in geradem Druck wiedergegeben.

<sup>68</sup> De Bin (Anm. 1) erwähnt ein Buch des Paters Avellino über dieses Ereignis; ein solcher Titel konnte aber nicht ermittelt werden, wahrscheinlich handelt es sich um einen Irrtum. Belegbar und zugänglich ist vielmehr das Büchlein *La Radunanza nobile, e pia della crociera Fondata dalla Sacra, Cesarea, Reale Maestà dell' Imperatrice Eleonora Descritta, e Dedicata Alla Maestà della Reina di Polonia Eleonora Arciduchessa d' Austria. Dal P. Gio. Battista Manni Della Compagnia di Gesù. In Vienna d' Austria, per Gio. van Ghelen [o.J.]*. – In deutscher Übersetzung erschien das Buch unter dem Titel *Hoch=Adeliche Vnd Gottseelige Versammlung Von Stern=Creutz genandt. So von Ihr Käyserlichen Mayestät Eleonora, Verwittibten Römischen Käyserin auffgerichtet / Vnd erstlich zwar Ihr Königl: Mayestät Eleonora, Regierenden Königin in Pohlen / Ertz=Hertzogin von Osterreich / in Italiänischer Sprach zuge-schriben Durch P. Joan: Bapt: Manni, Soc. Jesu, Anjetzo aber Denen hierin einverleibten Hoch=Adelichen Frawen=Zimmer zu sondern Nutzen in die Teutsche Sprach versetzt worden durch einem gemelter Soc. Jesu Priester. Wienn in Oetserreich bey Leopold Voigt / Universität Buchtrucker [sic] / Anno 1671*.

Und was das Meer nit kund richten  
Sambt allen Wasserstramen /  
Thät ein kleiner Splitter schlichten /  
Und löschete die Flammen.<sup>69</sup>

Als Folge dieses Wunders, wie es vom Hof gesehen wurde, gründete Eleonora die „Versamblung vnter dem Titul deß **Stern Creutzes**“<sup>70</sup>, der allein den Damen des Hofes offen stand und

dero vornehmstes Zihl vnd End nach Anleitung ihres [Eleonoras, Anm.] Creutzes Vberschrift Salus & Gloria, **Heyl und Glory** seyn solte / nicht allein eigener SeelenHeyl abwarten / sondern zugleich auch den Dienst / Ehr / vnd Glory deß H. Creutzes nach allen Vermögen obligen / vnd erheben.<sup>71</sup>

Der Orden sollte also ein Ort der Besinnung und „geistlicher Werck der Christlichen Lieb vnd Barmhertzigkeit“<sup>72</sup> sein, und um seine Bedeutung zu heben und ihn offiziell zu bestätigen, verlieh Papst Clemens IX. ihm die Bulle „Redemptoris & Domini nostri JESU Christi“<sup>73</sup>.

Die eigentliche *Accademia* der Kaiserinwitwe aber wurde im Jahre 1667 gegründet. Der damalige toskanische Resident am Wiener Kaiserhof, Giovanni Chiaromanni, schrieb am 1. Januar 1667, dass Eleonora eine *Accademia degli Illustrati* (Akademie der Erleuchteten) ins Leben gerufen habe. Die Versammlungen waren für jeden Feiertag vorgesehen. Doch die *Accademia* schien zunächst unter keinem guten Stern zu stehen, wie Gualdo Priorato in einem Brief vom 12. April 1668 an die Königin Christine von Schweden zu berichten weiß:

In quanto all' Accademia nuovamente istituita dalla maestà dell' imperatrice Eleonora, poco se ne può discorrere, perchè appena tenutasi tre volte successe l' incendio del palazzo, e dopo non si è più radunata essendosi ritirata l' imperatrice come ha fatto tutta l' altra corte Cesarea a Neustat [...].<sup>74</sup>

(Übersetzung: Was die von neuem von der Majestät der Kaiserin Eleonora eingerichtete Akademie betrifft, so gibt es darüber nur we-

---

<sup>69</sup> *Hochadeliche vnd Gottseelige Versamblung deß Stern=Creutzes* (Anm. 68), S. 8–9.

<sup>70</sup> Ebd., S. 9.

<sup>71</sup> Ebd., S. 20. – Hervorhebung wie im Original.

<sup>72</sup> Ebd., S. 24.

<sup>73</sup> Ebd., S. 25.

<sup>74</sup> Brief des Galeazzo Gualdo Priorato an die Königin von Schweden v. 12. April 1668 (Anm. 65), S. 413. – Übersetzung durch M.R.

nig mitzuteilen, denn kaum war sie drei Male abgehalten worden, geschah der Brand des Palastes, und danach ist man nicht mehr zusammengekommen. Die Kaiserin zog sich, wie es der ganze restliche kaiserliche Hof tat, nach Neustadt zurück [...].)

Doch bedeutete dieses Ereignis nur eine kurze Unterbrechung der akademischen Aktivitäten. Schon sehr bald wurden die Sitzungen in der Favorita, dem heutigen Theresianum, fortgesetzt. Die Themenstellung erfolgte durch die Kaiserinwitwe, „tralasciando di mescolarvi materie politiche e di Stato“<sup>75</sup> (wobei davon abgesehen wurde, politische Materien oder Staatsangelegenheiten einzubringen).

Die Mitglieder der *Accademia degli Illustrati* waren z.T. sehr namhafte Italiener. Neben der Kaiserinwitwe selbst und ihren bereits erwähnten Töchtern Eleonora Maria und Maria Anna waren die Hofhistoriker Galeazzo Gualdo Priorato und Girolamo Branchi, Fürst Carlo di Lorena, ein Conte di Marades, der Prior Francesco Ximenes (Aragona), der als treibende Kraft der Akademie angesehen werden kann, der Abt Giovanni Pacobelli (auch Pocobelli) aus Lugano, dem die Kaiserinwitwe im Mai 1670 das offizielle Dekret zur Mitgliedschaft in ihrer Akademie verlieh,<sup>76</sup> ein gewisser und nicht näher bezeichneter Jesuit namens Baroni, Pietro Guadagni (um 1634–1704), Innocenzio Maria Fioravanti, der etwa bis zum Jahr 1672 in Wien war und danach in der *Accademia dei Gelati* in Bologna aufscheint, Gian Luigi Piccinardi, ebenfalls bis 1672 in Wien, danach in Warschau, und der Hofdichter Francesco Sbarra (1611–1668). Wie schon für die *Accademia de' Crescenti* gilt auch hier, dass über die meisten Mitglieder nichts Definitiveres als ihr Name bekannt ist.

Recht ausführlich fällt die Beschreibung des Hofhistoriographen und selbst Mitglieds der *Accademia degli Illustrati* Gualdo Priorato über den Ablauf und die Themen der Akademiesitzungen aus:

Si tiene l' accademia in una gran sala; S. M. si mette in una sedia di velluto et in altre due simili a sinistra et al pari le due arciduchesse sue figliuole. Alla parte di queste per traverso della sala, sopra diverse banche l' una dietro all' altra, si posano le dame. Dietro le sedie dell' imperatrice ed arciduchesse sono altre banche nelle quali pur si mettono dame, e fra queste siede il principe di Lorena, ma nella banca, giustamente dietro la sedia di S. M., piglia il suo posto il cavallerizzo maggiore, conte di Marades con quanti altri cavalieri [...]. Nell' altro lato della sala verso la porta non sono nè banche, nè sedie; e tutti stanno in piedi, di qual condizione si siano, et in confuso senza distinzione

---

<sup>75</sup> Ebd., S. 414.

<sup>76</sup> Vgl. dazu die Sammlung von Dekreten und Briefen Eleonoras, Cod. 7.654 in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, S. 46–47: „Eleonora Testimoniales Tituli Accademici pro Joanne Pocobelli Abbate“, datiert „28. Maij Anno 1670“.

alcuna, lasciandosi a porte aperte entrare nella sala tutte le persone civili.

Dirimpetto all' imperatrice si pone un tavolino, e dopo aversi inchinato con profondo inchino alla Maestà sua fa il suo discorso, qual finito ritorna al suo primo luogo e subentra un altro.

I musici coi loro strumenti si tengono dietro, et al fianco degli accademici, e prima e dopo i discorsi cantano canzoncine nuove et altri componimenti.

Finiti li discorsi si leggono sonetti ed altre poesie.<sup>77</sup>

*(Übersetzung: Die Akademie wird in einem großen Saal abgehalten; Ihre Majestät sitzt in einem Stuhl aus Samt und in zwei anderen ähnlichen zur Linken und gleichwertig die beiden Erzherzoginnen, ihre Töchter. Auf deren Seite quer über den Saal sitzen auf verschiedenen Bänken die Hofdamen, eine hinter der anderen. Hinter den Stühlen der Kaiserin und der Erzherzoginnen gibt es weitere Bänke, auf denen ebenfalls Hofdamen sitzen, und unter diesen sitzt der Fürst von Lorena, aber auf einer Bank genau hinter dem Stuhl Ihrer Majestät nimmt der Oberreitlehrer, der Graf von Marades, mit einigen anderen Cavalieri seinen Platz ein [...]. Auf der anderen Seite des Saales gegen die Tür zu gibt es weder Bänke noch Stühle; alle stehen dort, welchen Standes sie auch sind und vermischt ohne jegliche Unterscheidung; alle zivilen Personen können bei offener Tür in den Saal eintreten.*

*Gegenüber der Kaiserin steht ein kleiner Tisch, und nach einer tiefen Verbeugung vor Ihrer Majestät wird die Rede gehalten. Der Redner kehrt, wenn er geendet, an seinen Platz zurück, und es folgt ihm der nächste nach.*

*Die Musiker mit ihren Instrumenten befinden sich hinter und seitlich der Akademiker, und vor und nach den Reden singen sie neue Liedchen und andere Kompositionen.*

*Nach dem Ende der Reden werden Sonette und andere Poesien gelesen.)*

Gualdo Priorato gibt hier eine der ausführlichsten Beschreibungen der Vorgänge innerhalb einer kaiserlichen Akademie, die je überliefert wurden. Er ist es auch, der einige Namen von Mitgliedern nennt und der weiß, dass „gli accademici sono pochi, poichè pochi degli italiani che sono qui sanno fare discorsi“<sup>78</sup> (es nur wenige Akademiemitglieder gibt, denn nur wenige der Italiener, die hier sind, verstehen es, Reden zu halten).

Die Problemstellungen, die in der *Accademia degli Illustrati* behandelt wurden, entsprechen ganz dem bereits bekannten Bild: „Il problema della prima accademia fu sopra la solitudine“ (Das Problem der ersten Akademie handelte über die Einsamkeit), die zweite Sitzung befasste sich mit der Frage, „in chi fosse maggiore costanza, o negli uomini o nelle donne del tempo antico“

<sup>77</sup> Brief des Galeazzo Gualdo Priorato an die Königin von Schweden v. 12. April 1668 (Anm. 65), S. 414. – Übersetzung durch M.R.

<sup>78</sup> Ebd., S. 414.

(bei wem die Beständigkeit größer war, bei den Männern oder den Frauen der alten Zeit), das dritte Thema stellte zur Ausführung, „a chi piaceva più il carnelvale“ (wem der Karneval mehr gefalle) und in der vierten Sitzung des Jahres 1668 diskurrierte man darüber, „se devesi amare o odiare la morte“ (ob man den Tod lieben oder hassen solle).<sup>79</sup> Schließlich sind auch noch die Themen weiterer Sitzungen aus dem Jahre 1677 auf die Nachwelt gekommen. Am 10. Februar 1677 wurde darüber gehandelt, „se Amore deve esser solo, ò con rivali“ (ob die Liebe besser allein oder mit Rivalen sei), am 14. Februar stellte man sich das Thema, „se habbia maggior forza, & efficaccia in petto humano, per indurlo ad innamorarsi, il canto di bella Donna, ò il pianto per moverlo à compassione delle di Lei sciagure“ (ob in der menschlichen Brust mehr Kraft und Wirkung zur Verführung zur Liebe der Gesang oder das Weinen einer schönen Frau habe, um Mitleid für ihr Unglück zu erwecken).<sup>80</sup> Am 21. Februar wurde die dritte Akademiesitzung des Jahres 1677 abgehalten mit dem Thema, „se con la Dama Amata devesi usar il silentio, ò parlare“ (ob man mit seiner geliebten Dame besser schweigen oder sprechen solle). Die vierte Sitzung schließlich stellte die Frage, „qual sia maggior pena in una innamorata Dama, vedersi con improvvisa partenza lasciata dall' Amato Cavaliere, o mirarlo fatto sposo d' altra Beltà“ (welche ist die größere Qual für eine verliebte Dame, sich in einer plötzlichen Abreise vom geliebten Kavalier verlassen oder ihn von einer anderen Schönheit geheiratet zu sehen).<sup>81</sup> Wie schon bei der *Accademia de' Crescenti* fällt auch hier der Charakter der Entscheidungsfragen auf; es sind zwei Möglichkeiten, für die sich die Redner entscheiden können. Dass dabei das rhetorische Muster und die Art der Argumentation dem entsprochen haben wird, was bereits für die vorangegangene *Accademia* gesagt wurde, ist nicht anzuzweifeln.

Nach dem Jahr 1677 findet sich noch ein Beleg über Tätigkeiten der *Accademia degli Illustrati*. Es handelt sich dabei um eine Musikhandschrift aus der Faschingszeit des Jahres 1685, die erneut zeigt, die die akademischen Diskurse in ein musikalischen Umfeld eingebettet waren.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Ebd., S. 414–415.

<sup>80</sup> *Lettera del Conte Galeazzo Gualdo Priorato, All' Eminentissimo Signor Cardinale Barberino, decano del sacro collegio, Con la quale dà ragguaglio a sua Eminenza di quanto è passato negli Augustissimi terzi Sposali di Sua Maestà Cesarea, Col di più, che di Festivo, e riguardeuole s' è fatto nella Cesarea Corte per tutto il corso del Carnevale dell' Anno 1677. Vienna d' Austria, Appresso Gio: Batt: Hacque, Anno M.DC.LXXVII, S. 39.*

<sup>81</sup> Ebd., S. 40.

<sup>82</sup> Vgl. Cod. 16.909 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. – Weiters siehe Herbert Seifert: *Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit*, in: *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiagedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag*, Saarbrücken 1993 (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, N.F.), S. 215–223; hier besonders S. 218.

Eleonora war aber auch selbst dichterisch tätig. Handschriftlich ist von ihr ein kleines Gedicht überliefert, das vom Schreiber der Sammelhandschrift ihr zugewiesen wurde. Es beginnt „D’ Amor le forze son si potenti“<sup>83</sup> (Der Liebe Kräfte sind so mächtig), hat die Liebe und das Leiden an ihr zum Thema und schließt mit einer scherzhaften Wendung: Nachdem in den ersten vier Verszeilen des stanzentartigen Gedichts das Liebesleid als so intensiv und schwer erträglich geschildert worden ist, dass sogar ein Gott darunter leiden müsse – wie Eleonora schreibt –, kann das abschließende Reimpaar nur noch zu dem einen, natürlich scherzhaft zu verstehenden Schluss führen:

Ma questo è troppo ò Dio,  
 Che tanto far tu vuoi per amor mio.<sup>84</sup>  
 (Übersetzung: Für mich, o Gott, ist das zu viel  
 Als dass für meine Lieb’ ich’s will.)

Interessant ist auch Eleonoras Gedicht *Sollieuo, che dal Cielo dà l’ Anima della Contessa MAGHERITA Montecuccoli all’ afflitione del Marito* (Trost, den vom Himmel der Geist der Gräfin MARGHERITA Montecuccoli dem Kummer des Gatten gibt), unterschrieben „Ottave dell’ Immutabile“. Ob der Akademienname „Immutabile“ darauf schließen lässt, dass Eleonora dieses Gedicht noch zu Zeiten der Accademia de’ Crescenti geschrieben hat oder dass sie auch in ihrer eigenen Accademia unter dem Namen „Immutabile“ auftrat, kann nicht gesagt werden. Jedenfalls wurden die Stanzas im Jahre 1677, also zur Zeit der *Accademia degli Illustrati*, in Wien gedruckt:

A che piangi ò mio caro, e qual dolore  
 T’ afflige sì, che non comprendi almeno  
 Che quà giù mai potrà goder un core  
 Felicità, che lo contenti appieno  
 Cessa dunque il tuo duol, pensa ch’ Amore  
 Ti scielse l’ alma mia dal tuo bel seno  
 Sol per riporla nelli eterni giri  
 Ove Amante amerò senza martiri.  
 Sappi dunque che t’ amo, e non tel celo  
 Ond’ in me haurai, e protettione, e aita  
 Acciò non erri mai la via del Cielo  
 E possi poi doppo la mortal vita  
 Vnirti, e con ardente zelo  
 Vagheggiar la beltà che in Dio scolpita,  
 E così unite hauren le nostre tempre

<sup>83</sup> Cod. 9.401\* (Anm. 23), Bl. 6’.

<sup>84</sup> Ebd., Bl. 6’. Das Gedicht ist weiters gedruckt bei Umberto De Bin: *Leopoldo I imperatore* (Anm. 1), S. 70. – De Bin hat in seinem Anhang insgesamt sechs Gedichte Eleonoras zusammengetragen, S. 70–72. – Übersetzung durch M.R.

Amando in lui, e noi godendo sempre.<sup>85</sup>

(Übersetzung:

*Was weinst, mein Teurer, du, und welcher Schmerz*

*Betrübt dich so, dass du nicht kannst verstehen,*

*Dass unten auf der Erd' nie einem Herz*

*Sein Glück in ew'ger Dauer kann bestehen.*

*Besiege endlich den qualvollen Schmerz.*

*Die Lieb' nahm meine Seel' dir – du wirst 's sehen –,*

*Damit sie ewige Gefild' durchschreitet,*

*Wo Lieben nicht mehr ist von Qual begleitet.*

*Wisse, dass meiner Lieb' du sicher bist,*

*Dass stets du Schutz und Hilfe hast in mir,*

*Damit den Weg gen Himmel du durchmisst*

*Und dann nach dem sterblichen Leben dir*

*Die ew'ge Schönheit, welche Gottes ist,*

*Gewiss nach tiefem Eifer werde hier.*

*So werden uns're Seelen im Verein*

*Einst selig in der Liebe Gottes sein.)*

Auffallend ist der wesentlich stärker persönlich geprägte Ton, als er bisher bei den lyrischen Produktionen zu konstituieren war. Das lyrische Ich übernimmt die Rolle der verstorbenen Gemahlin des Grafen Montecuccoli, Margherita. Dabei bietet dieses in Endecasillabi (Elfsilblern) geschriebene Gelegenheitsgedicht, dessen Anlass der Tod Margheritas war, genau jene Sicht des barocken Menschen, die durch ein Pendeln zwischen dem Diesseits und dem Jenseits markiert ist: Im Diesseits, auf der Erde, im irdischen Leben, wird das Herz kein ewiges Glück finden, mag es auch noch so sehr danach streben. Im Blick ins Jenseits jedoch, in jenes Gefilde, wo es keine Qual und kein Leiden mehr gibt, liegt der Trost, den das Gedicht vermitteln möchte. Die Stanzas sind somit nicht allein ein für den Adressaten Montecuccoli persönlich bestimmt, sondern fußen genauso in einer Weltsicht, die die Vergänglichkeit des Irdischen, die Vanitas, nicht tragisch zu nehmen braucht, denn so wie die beiden liebenden Seelen Margherita und Raimondo Montecuccolis sich einst für ewig im Jenseits finden werden, so werden alle Menschen ihren Trost in einem künftigen besseren Leben finden – ein „memento mori“ im positivsten und optimistischsten Sinne also und letztlich über den individuellen Einzelfall hinausreichend.

Ob Eleonora in ihrer *Accademia degli Illustrati* eigene Gedichte gelesen hat oder hat lesen lassen, ist nicht bekannt. Es wurde aber im Jahre 1662 ein religiöses Büchlein mit dem Titel *Prattica di divotioni quotidiani*<sup>86</sup> gedruckt, das

<sup>85</sup> Gedruckt in *Lettera del Conte Galeazzo Gualdo Priorato* (Anm. 80), S. 49–50. – Übersetzung durch M.R.

<sup>86</sup> *Prattica di divotioni quotidiani, e per le Feste piu principali dell' anno, composte, et Scrite di Sua mano l' anno 1657. Matteo Cosmerovio. 1662.* – Titel zit. nach Anton Mayer: *Wiens*

geistliche Texte enthält, die Eleonora bereits 1657 geschrieben hatte. Leider war dieser Druck nicht zugänglich, es ist aber davon auszugehen, dass diese auf die persönliche religiöse Praxis ausgerichteten Texte ebenfalls diese Balance zwischen persönlicher Einstellung und allgemeiner Weltsicht halten.

Praesens  
Verlag

## *Die Akademie Kaiser Leopolds I. von 1674 bis 1676 (bzw. 1706)*

Über die lateinische sprache redete der Käyser Leopold italiänisch und spanisch mit der grösten zierlichkeit.<sup>87</sup>

Das schreibt Eucharius Gottlieb Rinck über Kaiser Leopold I., der mit diesen Fähigkeiten die Tradition fortsetzte, die schon sein Vater Ferdinand III. vorgegeben hatte: die aktive wie passive Pflege der italienischen Sprache. Sie lag ihm so sehr am Herzen, dass nicht nur die italienischen Opernaufführungen in seiner Regierungszeit zahlenmäßig auf ein bisher nicht gekanntes Maß anstiegen, sondern auch der kunstvolle Gedankenaustausch und die eigene dichterische Tätigkeit im Rahmen einer *Accademia* gepflogen wurden.

Im Jahre 1674, zu einem Zeitpunkt also, da die Akademie der Kaiserinwitwe Eleonora noch in ihrer Blüte stand, gründete Kaiser Leopold I. seine *Accademia*, deren Vorsitz er gemeinsam mit seiner zweiten Frau Claudia Felicitas (1653–1676) führte, einer Tochter aus der Tiroler Habsburgerlinie, deren Mutter Anna Medici war. Der Name der *Accademia* ist nicht bekannt, auch sind keine Akademienamen der Mitglieder überliefert, die es erlauben würden, die *Accademia* vielleicht wenigstens dem Namen des Kaisers als deren Promotor zuzuordnen. Allein der Name Raimondo Montecuccolis, der bereits an der *Accademia de' Crescenti* des Kaisers Ferdinand III. und dessen Bruders Erzherzog Leopold Wilhelm teilgenommen hatte, ist bekannt: Er trat als „Incerto“ (der Unbestimmte) in Erscheinung. Wie lange die *Accademia* Kaiser Leopolds I. tatsächlich bestand, ist ebenfalls nur schwer zu sagen. Im Jahre 1676 erfuhr sie mit dem Tod der Kaiserin Claudia Felicitas am 8. April sicherlich eine Unterbrechung, die wahrscheinlich durch die Ereignisse der Jahre 1679 und 1680 (Pestepidemie in Wien) und 1683 (Türkenbelagerung Wiens) verlängert bzw. zumindest wiederholt wurde. Es gibt jedoch Anzeichen, dass ab dem Jahr 1685 wieder akademische Sitzungen abgehalten wurden,<sup>88</sup> ebenso sind Hinweise für die Jahre 1693, 1698<sup>89</sup> und 1705<sup>90</sup> vorhanden, und im Jahr 1706<sup>91</sup> dürfte sogar Kaiser Joseph I. die Nachfolge – wenn auch

---

<sup>87</sup> Gottlieb Eucharius Rinck: *Leopolds des Grossen / Röm. Käysers / wunderwürdiges Leben und Thaten* (Anm. 27), S. 58.

<sup>88</sup> Vgl. Alexander von Weilen: *Zur Wiener Theatergeschichte* (Anm. 15), S. 32–33.

<sup>89</sup> Ebd., S. 45 u. 53.

<sup>90</sup> Vgl. Umberto De Bin: *Leopoldo I imperatore* (Anm. 1), S. 54.

<sup>91</sup> Alexander von Weilen: *Zur Wiener Theatergeschichte* (Anm. 15), S. 66.

nur für kurze Zeit – angetreten und eine Akademiesitzung abgehalten haben. Belege nach dieser Zeit finden sich keine mehr.

Druckwerke sind auch aus dieser *Accademia* keine hervorgegangen, jedoch existieren fünf Sitzungsprotokolle des Jahres 1674,<sup>92</sup> die über den Verlauf der Sitzungen Aufschluss geben. Die Mitglieder der *Accademia* waren wiederum in erster Linie italienische Kavaliere: Galeazzo Gualdo Priorato, Filippo Maria Bonini (\* 1612), Giovanni Fontana († 1716), Filippo Sbarra, der Sohn des Hofdichters Francesco Sbarra, Raimondo Montecuccoli, Domenico Signorini, Cristoforo Pertusati, der die Protokolle verfasste, Antonio Eberti, Giovanni Luigi Piccinardi, der schon der Akademie der Kaiserinwitwe Eleonora angehörte, Bernardino Bianchi († 1735), Michele di Poggio aus Lucca, Francesco de Tintori, Giovanni Battista Comazzi, die Hofdichter Nicolò Minato (1627–1698) und Pietro Antonio Bernardoni (1672–1714) aus Vignola und Carlo Domenico Draghi (1669–1711), der Sohn des Hofkapellmeisters Antonio Draghi. Natürlich waren nicht alle zur selben Zeit in der Akademie tätig – Gualdo Priorato etwa starb im Jahre 1678, Bernardoni hinwiederum kam erst nach dem Jahr 1700 nach Wien, Carlo Draghi wurde erst im Jahre 1669 geboren, und einmal mehr gilt, was bereits im Zusammenhang mit den beiden ersten Akademien gesagt wurde, nämlich dass über einige der Mitglieder keine genaueren Angaben gemacht werden können. Die Fluktuationen innerhalb der Akademie waren somit sehr stark: Die Zahl der Mitglieder war über mehrere Jahre hinweg nicht konstant, manch einer kam hinzu, andere verließen die *Accademia*, was auch damit zusammenhängt, dass ein gewisser Teil der partizipierenden Italiener dem diplomatischen Corps angehörte und nach einigen Jahren Tätigkeit in Wien den Ort seines Wirkens wechselte.

Die Themenvielfalt der Leopoldinischen *Accademia* ergibt sich aus den Sitzungsprotokollen des Jahres 1674, die einzigen erhaltenen, und aus einigen Partituren der musikalischen Umrahmungen der akademischer Sitzungen, die die Bezeichnung „Introduzione per musica“ bzw. „Introduzione e conclusione per musica“ tragen.<sup>93</sup> Für das Jahr 1674 sind fünf Sitzungen belegt, und schon die Struktur der Sitzungsabläufe zeigt, wie sehr sich die Akademie zu einem gesellschaftlichen Ereignis zum Zwecke der Unterhaltung entwickelt hatte: Eröffnet wird eine Sitzung – als Beispiel sei hier auf die erste Bezug genommen – mit den Reden, es folgen „Compositioni Cantate In Musica“<sup>94</sup>, abschließend „Poesie che furono lette doppo li Discorsi“<sup>95</sup> (Gedichte, die nach den Reden gelesen wurden) und die sich auf das gestellte Thema bezie-

<sup>92</sup> Akademieprotokoll, Cod. 9.954 (Anm. 46).

<sup>93</sup> Partituren in der Musik-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 16.909 (für das Jahr 1685), Cod. 17.926 (für das Jahr 1693), Cod. 16.027 (für das Jahr 1698) und die Codices 17.635 u. 17.650 (für das Jahr 1706).

<sup>94</sup> Akademieprotokoll, Cod. 9.954 (Anm. 46), Bl. 27<sup>v</sup>–29<sup>r</sup>. Diese Seiten enthalten die Texte zu den Compositionen. Notenbeigaben gibt es keine.

hen. Diese Dreigliederung wurde beibehalten, wobei Bezeichnungen wie „Introduzione“ und „Conclusione“ in den Partituren auf eine mehr und mehr sich durchsetzende Reglementierung der einstmaligen freien Akademie, der Stätte zur Ausübung der freien Redekunst, hin zur „Serenata“, zu einer Abendveranstaltung als musikalische Unterhaltung, schließen lassen. Die Akademie, die als privater Kreis bzw. als enger Zirkel Gleichgesinnter begonnen hatte – verwiesen sei auf die ersten Stufen der *Accademia de' Crescenti* (hier ist eine Entwicklung vom kleinen familiären Kern hin zu einer größeren Einheit festzustellen gewesen) – gliederte sich nun in jene Veranstaltungen mit Öffentlichkeits- und vor allem Repräsentationscharakter ein, die Bestandteil der großartigen barocken höfischen Festkultur und der prunkvollen Zeremonien waren.

Doch sei zurückgekehrt zu den Themenstellungen der Leopoldinischen *Accademia*. In den Sitzungen des Jahres 1674 wurden folgende Themen zur Diskussion gestellt: „Se la Virtù nasce piú dalla Solitudine, ó vero dalla Conversatione“<sup>96</sup> (Ob die Tugend eher aus der Einsamkeit oder aber aus der Konversation heraus entsteht); „Se sia piú da stimarsi nell' Amante l' Impallidire, ó l' arrossire Alla Presenza della Dama“<sup>97</sup> (Ob es für den Liebenden angebrachter sei, in Gegenwart seiner Dame zu erbleichen oder zu erröten); „Se preuaglia nella Donna la Vanità, ó la Curiosità“<sup>98</sup> (Ob bei den Frauen die Eitelkeit oder die Neugier vorherrsche); „Qual sia maggior conforto d' un' Amante lontano veder il ritratto, ó leggere una lettera di chi s' ama“<sup>99</sup> (Welcher der größere Trost für einen fernen Liebenden sei, das Bildnis der Geliebten zu sehen oder einen Brief von ihr zu lesen); „Se Amore dovesse entrare in una Corte, qual ufficio se gli conuenirebbe“<sup>100</sup> (Wenn Amor an einen Hof käme, welches Amt wäre ihm genehm).

Bei diesen fünf protokollierten Sitzungen traten stets in derselben Reihenfolge folgende Teilnehmer auf: Nicolò Minato, Francesco de Tintori, Giovanni Fontana, Filippo Sbarra, Galeazzo Gulado Priorato und Filippo Maria Bonini. Als „Incerto“ trat Montecuccoli zunächst einmal mit Gedichten in Erscheinung: So gibt es etwa zu dem zweiten gestellten Thema über das Erbläsen oder Erröten des Liebenden in Gegenwart seiner Geliebten keine Rede des Montecuccoli, aber sehr wohl ein Sonett mit der Bezeichnung „Per il proposto Probleme / A Difesa del Pattore / Scherzi Poetici d' Incerto“<sup>101</sup> (Über

<sup>95</sup> Ebd., Bl. 29<sup>v</sup>–31<sup>r</sup>.

<sup>96</sup> Akademieprotokoll, Cod. 9.954 (Anm. 46), Bl. 1<sup>r</sup>–27<sup>r</sup>.

<sup>97</sup> Ebd., Bl. 32<sup>r</sup>–61<sup>r</sup>.

<sup>98</sup> Ebd., Bl. 71<sup>r</sup>–110<sup>v</sup>.

<sup>99</sup> Ebd., Bl. 111<sup>r</sup>–153<sup>v</sup>.

<sup>100</sup> Ebd., Bl. 154<sup>r</sup>.

<sup>101</sup> Ebd., Bl. 64<sup>r</sup>.

das gestellte Problem / In Verteidigung der Blässe / Poetische Scherze des Incerto). Montecuccoli wird hier in einer Rubrik unter der Überschrift „Poesie de Virtuosi non Accademici mandate per far leggere“<sup>102</sup> (Gedichte von nicht der Akademie angehörenden Meistern geschickt, um hier gelesen zu werden), ebenso finden sich Gedichte von Giovanni Luigi Piccinardi und Bernardino Bianchi. Zu dem Thema, ob der Liebende das Bild oder den Brief seiner Geliebten bevorzuge, äußerte sich Montecuccoli in zwei sehr gewandten Sonetten: *A un Amante lontano dall' Amata e più grata del Ritratto una di lei Lettera* (Auf einen Liebenden fern von der Geliebten und einen Brief von ihr, lieberer als ihr Portrait) und einem zweiten, das einfach „Nel medesimo soggetto“<sup>103</sup> (Über dasselbe Thema) übertitelt ist und als Beispiel an dieser Stelle angeführt sei:

Riceve un Vago di sua Bella absente  
La vaga effigie, e in un carta loquace,  
E s' una esprime il bel, che si gli piace  
Il favellar di lei ne l' altra sente.

L' una il pennel gli mostra lei presente  
La penna in l' altra i suoi pensier non tace  
Di lei l' ombra ne l' una, e lei verace  
Ne l' altra è tutto spirito eloquente.

Quella d' altrui, e questa è di sua mano,  
Quella l' arte formò, questo il suo affetto  
Qui i sensi son del cor, là color vano

Si che aggradir il foglio egli fu astretto  
Più, che l' ritratto: ch' ei se ben lontano  
Disse sua effigie aver sempre nel petto.<sup>104</sup>

(Übersetzung:

*Erhält ein Liebender von seiner Schönen  
Das zarte Bildnis und dazu ein Schreiben.  
Im einen fühlt die Schönheit tief er bleiben,  
Im andern kann er ihrer Sprache fröhnen.*

*Im einen malt der Pinsel sie lebendig,  
Im andern schreibt die Feder die Gedanken,*

---

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> Ebd. – Weiters gedruckt bei De Bin: *Leopoldo I imperatore* (Anm. 1), S. 77–78. – Der Text wird wiedergegeben in der Originalfassung des Akademieprotokolls.

<sup>104</sup> Akademieprotokoll, Cod. 9.954 (Anm. 46); Umberto De Bin: *Leopoldo I imperatore* (Anm. 1), S. 78. – Übersetzung durch M.R.

*Das eine lässt nur ihren Schatten wanken,  
Das andre macht im Geiste sie beständig.*

*Von fremder Hand stammt dies, von ihrer jenes,  
Gestalt gab diesem Kunst, doch jenem Lieb',  
Hier Herz, wo dort nur leere Farbe blieb.*

*Gefiel ihr Blatt mehr als das Bildnis, jenes!  
Konnt' er in größter Ferne doch voll Lust:  
Ihr Bildnis immer tragen in der Brust!)*

Der stark antithetische Aufbau sticht sofort ins Auge. Gerade die beiden Terzette gestalten in der Entgegensetzung von „questo“ und „quello“ dieses typisch barocke Kennzeichen deutlich aus. Ansonsten ist das Gedicht durch eine reihende Beschreibung der Eigenschaften des Bildes auf der einen, und jener des Briefes auf der anderen Seite bestimmt, wobei diese stets wie in einer Abwägung gegeneinander gehalten werden. Die Entscheidung des Liebenden fällt schließlich im zweiten Terzett und mutet aufgrund des enumerativen Charakters des Gedichtes eher willkürlich an: Genauso gut hätte die Entscheidung auch für das Bildnis ausfallen können. Dieses Sonett zeigt also erneut, was bereits im Zusammenhang mit den *Diporti del Crescente* und den *Poesie diverse* Kaiser Ferdinands III. gesagt wurde: Es ist hier keine individualistische, ja gar psychologisch fass- oder deutbare Ausgestaltung der Texte zu beobachten, die rhetorische Fingerübung, das gesellschaftlich motivierte Spiel mit der Sprache bedeutet, dass der Dichter sich in den gegebenen Grenzen bewegt und das, was er dichtet, dem heutigen Leser eher oberflächlich erscheinen mag. Dass dabei alle Bildungs- und Dichtungstraditionen ausgespielt werden, die dem Verfasser eines solchen Gedichtes bekannt und vertraut waren, versteht sich dabei von selbst.

Ob auch Gedichte Kaiser Leopolds I. in der *Accademia* gelesen wurden, kann nicht gesagt werden. Jedenfalls verfasste auch er italienische Gedichte, wie etwa jenes, das mit den Zeilen „Amor, che stravaganza / Meco usar ti prepari?“<sup>105</sup> anhebt und in die Reihe zu stellen ist mit jenen Liebesgedichten, wie sie bereits im Zusammenhang mit den *Diporti del Crescente* oder den *Poesie diverse* besprochen werden konnten.

Doch nicht allein aus den Reihen der Akademiemitglieder heraus wurden Gedichte vorgetragen. Es ist auch der Fall denkbar – und etwa am Beispiel des Vincenzio da Filicaia (1642–1707) sogar nachvollziehbar –, dass Dichtungen aus Italien nach Wien geschickt wurden. Filicaia, der selbst keiner der kaiserlichen Akademien angehörte, schickte anlässlich der Türkenbelagerung Wiens ein Gedicht mit dem Titel *Per l' assedio di Vienna, fatto dai Turchi*

---

<sup>105</sup> Das Gedicht findet sich in Giovanni Maria dei Crescimbeni: *Commentarii della volgar poesia* (Anm. 25), Bd. 3, S. 327; weiters bei Umberto De Bin: *Leopoldo I imperatore* (Anm. 1), S. 69.

nel 1683<sup>106</sup> (Auf die Belagerung Wiens durch die Türken im Jahre 1683), das sich als ein Huldigungsgedicht an den Kaiser und seinen Widerstand gegen die das Christentum bedrohenden Türken versteht. Das Gedicht ist zweifelsohne als politisch zu bezeichnen; es ergreift Partei und trägt in panegyrischer Manier zur Erhöhung des Römischen Kaisers bei. Es ist durchaus vorstellbar, dass solche dichterischen Produktionen anlässlich eines zeitgenössischen Ereignisses – und gerade für die Zeit der Türkenbelagerung Wiens und des Zurückschlagens der Türken gilt dieser Befund in besonderer Weise, denn dieses Ereignis löste geradezu eine Flut an Dichtungen und Schriften aus, die aus Italien nach Wien und an den kaiserlichen Hof geschickt wurden – auch im Rahmen akademischer Sitzungen vorgelesen wurden. Ebenfalls unter diesem Gesichtspunkt der Huldigung ist das Sonett des Michele di Poggio mit dem Titel *All' apparir dell' Armii Austriache li Francesi si ritirano di Germania*<sup>107</sup> (Beim Erscheinen der österreichischen Armeen ziehen sich die Franzosen aus Deutschland zurück) zu sehen, das im Rahmen der vierten Sitzung gelesen wurde.

Zahlreiche solcher Huldigungsgedichte mit Bezug auf zeitgenössische Ereignisse aus der Politik sind geschrieben und auch in der *Accademia* Leopolds I. vorgetragen worden. Da ihnen aber ein eigenes Kapitel gewidmet ist, soll an dieser Stelle auf diese Dichtungen nicht näher eingegangen werden. Vielmehr hat der Fortgang der Leopoldinischen *Accademia* zu interessieren, und hier werden die zuverlässigen Hinweise dürftig. Diverse Partituren stellen die einzige Quelle dar, die noch Schlüsse auf Akademiesitzungen zulässt. Dabei werden die Themen angeführt, über die gesprochen wurde: Im Jahr 1685 stand zur Diskussion: „Se preuaglia alla Probità della Vita il Genio ò l' educatione“ (Ob für die Rechtschaffenheit des Lebens die Anlage oder die Erziehung vorherrsche), „Che cosa faccia perdere più facilme: l' affetto, Il Tempo, la Lontananza ò l' Ingratitudine“ (Was die Leidenschaft leichter verlieren lasse, die Zeit, die Entfernung oder die Undankbarkeit), „Qual sia il più vero Segno Dell' Amicitia“ (Welches das wahrhaftigste Zeichen der Freundschaft sei), „Se sia scusabile un Cavagliero che per ubbidire la sua Dama, ne offende un' altra“ (Ob ein Kavalier zu entschuldigen sei, der, um seiner Dame zu gehorchen, eine andere beleidigt), „Se sia più glorioso il vincere un Cuore indifferente, o vincerne uno preuenuto dall' Amore d' altro Sogetto“ (Ob es ruhmreicher sei, ein gleichgültiges oder ein von der Liebe eines anderen eingenommenes Herz zu erobern) und „Se un Amante, che hà il piacere di uedere spesse volte la sua Dama, dalla quale però egli sà d' essere odiato, sij men degno di compassione di quello, che, essendo lontano, senza alcuna speranza di già mai vederla, hà la certezza d' essere teneramente amato“ (Ob

<sup>106</sup> Gedruckt in Alessandro d' Ancona, Orazio Bacci: *Manuale della letteratura italiana. Nuova edizione interamente rifatta*, Firenze 1901–1910, Bd. 3, S. 592–598; hier S. 594–597.

<sup>107</sup> Akademieprotokoll, Cod. 9.954 (Anm. 46), Bl. 153<sup>v</sup>.

ein Liebender, der das Vergnügen hat, seine Dame oftmals zu sehen, von der er sich aber gehasst weiß, weniger würdig sei des Mitleids als jener, der, fern und ohne die Hoffnung, sie je wieder zu sehen, die Sicherheit hat, zärtlich geliebt zu werden).<sup>108</sup> Im Jahre 1693 ist wiederum eine Sitzung belegt mit dem Thema „Se un Humore stravagante ami più trouare un simile overo un placido nell’ Amore“ (Ob ein extravaganter Charakter es mehr liebt, einen ähnlichen oder aber einen stillen in der Liebe zu finden).<sup>109</sup> Für das Jahr 1698 ist die Themenstellung „Se sia più doloroso il perdere la gratia della sua Innamorata per propria colpa ò per altrui Calunnia“ (Ob es schmerzhafter sei, die Gunst seiner Geliebten aus eigener Schuld oder durch Verleumdungen anderer zu verlieren) belegt.<sup>110</sup> Im Jahre 1706 schließlich ging es um die Probleme, „se si possi trouare un’ Amore senza speranza“ (ob man eine Liebe ohne Hoffnung finden könne) und „se più innamorata bella Donna che pianga, overo bella Donna, che canti“<sup>111</sup> (ob sich eher eine schöne Frau, die weint, oder eine schöne Frau, die singt, verliebt). Schließlich gibt es noch eine nicht datierte Sitzung mit der Themenstellung, „se sia Meglio per un Amante hauer Rivali, ò esser solo“<sup>112</sup>. Es fällt auf, dass die Themenstellungen vor allem dem Bereich der Liebe angehören, wobei die neuplatonische Tradition ihre unverkennbare Rolle spielt.<sup>113</sup> Die bereits angesprochene Wandlung der *Accademia* hin zu einer immer mehr musikalisch dominierten Veranstaltung lässt sich aus den Partituren zu den „Introduzioni“ und „Conclusioni“ sehr deutlich ablesen. Die einzig belegte Sitzung des Jahres 1698 etwa zum Thema der verlorenen Gunst der Geliebten beginnt mit einer „Introduzione Per Musica A 3 voci e si figura che siano Due Innamorati et Amore“<sup>114</sup> (Einleitung für Musik zu 3 Stimmen und man stelle sich vor, dass es zwei Verliebte und Amor seien) und weist auf die beginnende Rollenausgestaltung hin, die nun mehr und mehr in den gesungenen Teilen der *Accademia* Platz zu greifen begann. Getextet wurden die meisten dieser musikalischen Beigaben von Nicolò Minato, die Musik stammte hauptsächlich von dem Hofkapellmeister Antonio Draghi (1634 od. 35–1700), mit dem Minato über den bemerkenswert langen Zeitraum von 30 Jahren intensiv und hochfruchtbar auf dem Gebiet der Oper zusammenarbeitete und ein in seiner Zeit unübertroffenes Team bildete.

---

<sup>108</sup> Zu den Sitzungen des Jahres 1685 vgl. Cod. 16.909 (Anm. 93).

<sup>109</sup> Vgl. Cod. 17.926 (Anm. 93).

<sup>110</sup> Vgl. Cod. 16.027 (Anm. 93).

<sup>111</sup> Vgl. Cod. 17.635 u. 17.650 (Anm. 93).

<sup>112</sup> Partitur, Cod. 17.924 in der Musik-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

<sup>113</sup> Vgl. dazu Erika Kanduth: *Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert* (Anm. 11), S. 188–190. – Die neuplatonischen Züge der Redetexte werden hier anhand kurzer Auszüge angedeutet.

<sup>114</sup> Cod. 16.027 (Anm. 93).

Die *Accademia* Kaiser Leopolds I. war die letzte, die für den Zeitraum des 17. Jahrhunderts am Wiener Hof nachweisbar ist. Sie markiert auch den Punkt, an dem die Institution der Akademie sich mehr und mehr vom Forum der freien Äußerung zu einem Thema hin zu einem gesellschaftlich repräsentativen Ereignis, zumeist im Rahmen des Unterhaltungsprogrammes der Festschingszeit, entwickelte. Da sie aber doch nur auf einem engen Feld und in einem kleinen Kreis diese Repräsentation des Kaiserhauses gewährleistete, ist ihre Bedeutung – literarisch wie gesellschaftlich – nicht zu vergleichen mit den dominierenden Produktionen im Gefolge der höfischen Festkultur: mit den Opernaufführungen, die an prunkvollem Glanz nicht zu überbieten waren.

Praesens  
Verlag

## Lyrische Ausdrucksformen im Spiegel der höfischen Kultur

Kaum hoch genug eingeschätzt werden kann der Aspekt repräsentativer Selbstdarstellung in jenen Dichtungen, die im Auftrag eines Mitglieds der kaiserlichen Familie oder im Zuge eines bestimmten hohen feierlichen Anlasses entsteht. Die Adressaten solcher Huldigungsgedichte müssen dabei nicht immer unbedingt im engeren Kreise der habsburgischen Familie zu suchen sein; es gibt durchaus eine Vielzahl an weiter zu fassenden Lebensbereichen, die Anlass geben zu solchen Dichtungen. Dabei stehen zwar vor allem Personen höheren und höchsten Standes im Mittelpunkt, aber auch zeitgeschichtliche Ereignisse – nur zu einem Teil gebunden an historische Persönlichkeiten – können im weitesten Sinne zu den Adressaten gezählt werden. Ein solches herausragendes Ereignis war sicher die Wiener Türkenbelagerung des Jahres 1683, die auch auf außerösterreichischem Territorium zu regen dichterischen Äußerungen Anstoß gab.<sup>115</sup> Es können also drei Adressatenkreise für die Gelegenheitslyrik festgemacht werden: die habsburgische Familie (Kaiser, Kaiserin, Erzherzoge und Erzherzoginnen), bedeutende Persönlichkeiten im Umkreis des Hofstaates und eben die zeitgeschichtlichen Ereignisse.

Im Grunde entspricht dieser Ausgangspunkt der Methodik von Wulf Segebrecht, der – vor allem gilt dies natürlich für das repräsentative Gepräge eines feudalen Hofes – feststellt:

Die ›Gelegenheit‹, deren Bedeutung in der Geschichte und Politik der deutschen Lyrik [...] ohnehin feststeht und die als ›Okkasionalität‹ zweifellos ein Wesensmerkmal der Barockpoesie ist, soll die leitende ›positive Kategorie‹ sein, unter der die Casuallyrik zu betrachten ist.<sup>116</sup>

Indem sich Segebrecht mit dem „alltäglichen Casualcarmen“, nicht aber mit dem höfisch orientierten auseinandersetzt, unterscheidet er sich im Material, das er seiner Untersuchung zugrundelegt, wesentlich von dem hier unternehmenen Unterfangen, wenngleich ihm in der grundlegenden Charakterisierung des Gelegenheitsgedichtes bzw. der Barocklyrik überhaupt beizupflichten ist: Als deren Grundcharakteristik darf nämlich nicht der Maßstab der Erlebnislyrik herangezogen werden, sondern man hat „den ›rhetorischen Grundzug‹ und die ›Distanzhaltung‹“<sup>117</sup> als Merkmal stets zu beachten. Die-

<sup>115</sup> Als besonders bekanntes Beispiel müssen die *Canzoni in occasione Dell' Assedio, e Liberazione di Vienna* (Firenze 1684) von Filicaia angeführt werden.

<sup>116</sup> Wulf Segebrecht: *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977, S. 67.

<sup>117</sup> Ebd., S. 60.

ser Umstand ist auch dafür verantwortlich, dass die im Folgenden dargestellten lyrischen Äußerungen kaum individuelle Unterschiede aufweisen und recht einheitlich wirken. In diesem Sinne aber kann die getroffene Auswahl an Gedichten als durchaus repräsentativ gelten.

### Gelegenheitsgedichte an habsburgische Adressaten zur höfischen, staatlichen und dynastischen Darstellung

Als „Cesare fulminante“ bezeichnet der „Crescente“ seinen Bruder, Kaiser Ferdinand III., in einem ebenso betitelten Gedicht und geht sogar so weit zu sagen:

Altro Giove sei tù, fulmini prendi,  
Fiamme per fiamme rendi.<sup>118</sup>

(Übersetzung: *Ein zweiter Jupiter bist du, nimmst Blitze, / Verschickst Flammen um Flammen.*)

Es ist der Kriegsherr Ferdinand, dem hier gehuldigt wird, der über den Feind triumphiert – unbesiegt eben wie Jupiter. Ebenfalls von einem kriegerischen Geschehen – diesmal einem ganz konkreten in Italien – geht der Hofdichter Pietro Antonio Bernardoni (1672–1714) aus, über den als Opern-Librettisten an späterer Stelle noch ausführlich zu sprechen sein wird, wenn er dem Kaiser – nun aber ist nicht mehr von Ferdinand III., sondern von Leopold I. die Rede – in seiner lyrischen Sammlung *Rime varie*<sup>119</sup> aus dem Jahr 1705 seine höchste Wertschätzung entgegenbringt, wobei weniger den kriegerischen Fähigkeiten als vielmehr einer der wichtigsten Herrschertugenden, die im Zeitalter des Barock vielfache Thematisierung fand, das Augenmerk gilt: der „clemenza“, also der „Mildigkeit“, wie es damals genannt wurde. Im Sonett *Allo stesso augustissimo Imperatore in occasione delle presente guerre d' Italia* wendet sich Bernardoni explizit an den „CLEMENTE AUGUSTO“<sup>120</sup>, und das Sonett auf der vorhergehenden Seite trägt diese positive Haupteigenschaft des Herrschers gar in seinem Titel: *Si loda la Clemenza dello stesso august.<sup>mo</sup> Imperatore* (Lob der Mildigkeit des Kaisers):

L' Augusto Eroe, che à noi fà fede in terra  
Di quel, che tutto regge, Amor Sovrano,  
Quanta ne cape in intelletto umano,

<sup>118</sup> *Diporti del Crescente* (Anm. 19), S. 73. – Übersetzung durch M.R.

<sup>119</sup> *Rime varie, consagrate alla S. C. R. Maestà di Giuseppe I. August.<sup>mo</sup> Imperator de' Romani, da Pietro Antonio Bernardoni Poeta Cesareo, et Accademico Gelato, Arcade, Scomposto, Animoso, et Acceso. Vienna d' Austria, Appresso Gio. van Ghelen, Stampatore Italiano di Corte di Sua Maestà Cesarea. 1705.*

<sup>120</sup> Ebd., S. 18.

Tanta ei solo Virtude in se riserra.

Così provido in Pace, e forte in Guerra  
L' invincibil distende Imper Romano;  
Così con la temuta amabil mano  
Gli Umili inalza, & i Superbi atterra.

Pur trà tante Virtù, che in esso aduna  
Sia di Natura, ò sia del Ciel favore,  
Che in lui non lascia à desiarme alcuna;

Quella, che più del Grand' Augusto il Core  
Risplender fà nella Real Fortuna,  
E' Maestade in compagnia d' Amore.<sup>121</sup>

*(Übersetzung: Der erlauchte Held, gibt uns das Vertrauen auf Erden / Darein, daß sie alles trägt, die Herrscherliebe, / Wie viel davon in den menschlichen Verstand hineingeht, / So viel schließt er in sich allein an Tugend. // So weise und vorsorglich im Frieden, so kräftig im Krieg / dehnt der Unbesiegbare das Römische Reich aus; / So erhebt er mit der gefürchteten geliebten Hand / die Demütigen und wirft die Hochmütigen nieder. // Auch unter den vielen Tugenden, die er in sich vereint, / Sei es durch die Natur, sei es durch die Gunst des Himmels, / Lässt er in sich nicht eine einzige wünschen; // Jene, die das Herz des großen Erlauchten / erstrahlen lässt im königlichen Glück, / Ist die Majestät gemeinsam mit der Liebe.)*

Sowohl mit harter Hand durchgreifen, als auch mit Milde jene, die es verdienen, beschützen, kann dieser Kaiser – und dies macht ihn gerecht. Es fällt schon bei diesem Beispiel auf, dass hier nicht unbedingt das Individuum Leopold I. angesprochen wird, sondern ganz allgemeine Herrscherqualitäten hervorgehoben und Leopold zugeschrieben werden – diese Art des Herrscherlobes konnte bereits im Kapitel über die Hofhistoriografen in ausreichender Deutlichkeit herausgestellt werden.

Diese Sammlung der *Rime varie* des Pietro Antonio Bernardoni umfasst 328 Seiten und wurde am 1. Juni 1705 – das verrät das dem Kaiser gewidmete Vorwort – abgeschlossen. Allerdings enthält sie eine Reihe von Gedichten, die schon zehn bis fünfzehn Jahre früher entstanden waren, etwa ein Gedicht auf Francesco II. d' Este, das im Jahre 1690 entstand, aber auch eine ganze Reihe von Gedichten, die Bernardoni diversen Akademiemitgliedern aus Fano, Bologna, Venedig usw. widmete – Akademien also, in denen er selbst Mitglied war (im Titel der *Rime varie* werden diese seine Mitgliedschaften aufgezählt). Ebenso haben Liebesgedichte ihren Platz; sie thematisieren die bereits bekannten Bereiche: Eifersucht, das Fernsein von der Geliebten, das

<sup>121</sup> Ebd., S. 17. – Übersetzung durch M.R.

Bildnis der Geliebten usw.<sup>122</sup> Die *Rime varie* können somit durchaus als Sammelband des bisherigen lyrischen Schaffens Bernardonis verstanden werden, der ansonsten in allererster Linie als Librettist hervorgetreten ist. Die Sammlung ist – wie schon bei den *Poesie diverse* und den *Diporti del Crescente* als Charakteristikum barocken Aufbaus festgestellt wurde – in mehrere Bereiche geteilt: Zunächst finden sich die Gedichte der weltlichen Huldigung abgedruckt, es folgt die Liebeslyrik, die geistliche Lyrik bildet den Abschluss. Allerdings muss hinzugefügt werden, dass die einzelnen Gruppen hier nicht so stringent voneinander abgeteilt sind wie in den beiden kaiserlichen Sammlungen; durchaus findet sich das eine oder andere Gedicht eher geistlichen Inhaltes auch im Bereich der Liebeslyrik, umgekehrt schließt das Thema der Liebe Glaubensbezüge und eine Hinwendung an einen Höheren nicht aus.

Bernardoni beschreibt in seinem Vorwort, das mit der Anrede „Sacra Cesarea Real Maestà“<sup>123</sup> anhebt, dass er schon „per più anni in dubbio, se dovessi alla M. V. C. consagrare la Raccolta delle Rime,“<sup>124</sup> (seit mehreren Jahren im Zweifel, ob ich die Sammlung der Reime Ihrer Kaiserlichen Majestät widmen sollte,) gewesen sei. Mit dem Plan, seine bisherigen lyrischen Werke gesammelt an das Licht der Öffentlichkeit zu bringen, dürfte er sich also schon länger getragen haben. Und er streicht auch ganz deutlich den Zweck dieser Sammlung heraus, indem er darauf hinweist,

[...] che altra cosa è il servire a' divertimenti d' un Gran Monarca, altra il voler farsi stromento delle sue glorie.<sup>125</sup>  
(Übersetzung: [...] dass es eine Sache ist, einem großen Monarchen zur Unterhaltung zu dienen, eine andere aber, sich zum Instrument seines Ruhmes machen zu wollen.)

Wenn Bernardoni auf die *divertimenti*, also die Unterhaltungen, anspricht, so bezieht er sich auf die zahlreichen Opernlibretti, die er als kaiserlicher Hofdichter zu verfassen hatte und die ihm hohe Anerkennung eingebracht hatten. Die *Rime varie* aber stehen deutlicher als die Opern unter dem Aspekt des Herrscherlobes und der Huldigung. Diesen Ruhm nach außen zu tragen muss die Aufgabe einer solchen Sammlung sein, diese Außenwirkung ist auch zugleich der Grund, weshalb ein solcher Band unter dem Schutz des Kaisers in der kaiserlichen Hofbuchdruckerei erscheinen konnte. Es steht Programmatik hinter solcher Art von Dichtung, sie wird einer Funktion unterworfen, die man durchaus mit einem etwas unschönen Wort als „Propaganda“ bezeichnen könnte. Natürlich ist sich der Dichter solcher Zeilen die-

---

<sup>122</sup> Vgl. dazu die Themen der Reden und Gedichte in den kaiserlichen Akademien.

<sup>123</sup> *Rime varie* (Anm. 119), Vorwort, nicht paginiert.

<sup>124</sup> Ebd.

<sup>125</sup> Ebd.

ser seiner Funktion bewusst, ebenso war es Bernardoni, der sein Projekt zunächst allerdings noch für Kaiser Leopold I. betrieb, der allerdings kurz vor Ende der Drucklegung starb. Damit musste ein neuer Schutzherr gefunden werden, ein Nachfolger sozusagen, und als Nachfolger auf dem Thron wurde Joseph I. auch Nachfolger als Schirmherr der Sammlung.

Die ersten drei Gedichte sind Kaiser Leopold I. gewidmet, und wie das vorgeführte Beispiel zeigen konnte, sind es vor allem die Milde und die Gerechtigkeit dieses Kaisers, die Bernardoni hervorstreicht. Ein anderes Sonett ist der Kaiserin zugeschrieben: *Alla Sac. Ces. Real Maestà di Maddalena Eleonora Teresa Imperatrice de' Romani*<sup>126</sup>. Wieder begegnet eine in feierlicher Sprache gehaltene Eloge, die als die hervorstechenden Eigenschaften der Kaiserin die „Pietà“ (Frömmigkeit) und die „Fortezza“<sup>127</sup> (Stärke) hervorstreicht. In diesem Ton geht es dann auch weiter: Ein Sonett auf die Geburt des Erzherzogs Leopold Joseph<sup>128</sup> spricht von der „Austriaca Pianta“<sup>129</sup>, die ihre Äste über den ganzen Himmel erstreckt, und meint damit das Haus Habsburg, dessen Stammbaum ganz wie ein wirklicher Baum wächst und sich verbreitert; im abschließenden Terzett heißt es daher wenig überraschend:

Onde può con sicuro alto pensiero  
Questo sempre di Regi Arbor fecondo  
Alzar fin sù le Stelle il capo altero.<sup>130</sup>

(Übersetzung: *Daher kann mit sicherem hohem Gedanken / Dieser stets an Königlichen fruchtbare Baum / Das Haupt würdevoll bis zu den Sternen erheben.*)

Schließlich hat noch ein Sonett Aufnahme gefunden mit dem Titel *Alla Sacra Real Maestà di Amalia Wilhelmina Regina de' Romani, In occasione d' aver ella accompagnato la Maestà del Rè alla prima Campagna sul Reno*<sup>131</sup> (Ihrer Heiligen Königlichen Majestät Amalia Wilhelmina Regina, Bei Gelegenheit Ihre Majestät den König bei seiner ersten Kampagne auf dem Rhein zu begleiten).

Auch die bereits ausführlich besprochenen Sammlungen *Poesie diverse* Kaiser Ferdinands III., vor allem aber die *Diporti del Crescente* Erzherzog Leopold Wilhelms beinhalten einige Gelegenheitsgedichte auf Kaiser, Kaiserin

---

<sup>126</sup> Ebd., S. 19.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Ebd., S. 26.

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> Ebd. – Übersetzung durch M.R.

<sup>131</sup> Ebd., S. 27.

und nächste Familienangehörige – es sei nur an das eingangs dieses Kapitels angesprochene Gedicht *Cesare fulminante* aus den *Diporti del Crescente* erinnert.

Der Kaiserin Maria Leopoldine, der zweiten Gemahlin Ferdinands III., mit der er nur ein Jahr verheiratet war, da sie schon im Jahr 1649 starb, ist vom „Crescente“ ein Anagramm zugeordnet. Die anagrammatische Umstellung der Buchstaben erfolgt dabei in der letzten Zeile des Gedichtes und stellt zugleich den Höhepunkt der Huldigung dar, indem es bedeutungsvoll heißt:

In te LI DEI OPRANO ALMA Regina.<sup>132</sup>

(Übersetzung: *In dir rufen die Götter die Seele hervor, Königin.*)

Ebenfalls der Kaiserin zugeordnet ist das Gedicht *All' Imp. Maria Leopoldina*, das dem Lob der Schönheit verpflichtet ist:

Chi già mai vidde in vn voltp terreno  
Bellezza soura humana?  
Ogn' altra luce è vana;  
Il suo sguardo sereno  
Vn ciel sembra stellante,  
E d' infussi, & di spirito, e di sembante.<sup>133</sup>

(Übersetzung: *Wer sah jemals in einem irdischen Anlitz / Solch übermenschliche Schönheit? / Jedes andere Licht ist eitel; / Ihr heiterer Blick / Scheint ein Himmel funkelnd von Sternen, / Und von Einflüssen, & vom Geist und vom Anlitz.*)

Neben den Tugenden der „inneren Werte“ finden sich bei Huldigungsgedichten auf Frauen auch und besonders lobende Worte auf deren „äußere Schönheit“, die aber stets mit einer „inneren Schönheit“ gekoppelt, ja oftmals von einer solchen ausgelöst, als nach außen weisender Spiegel dieser „inneren Schönheit“ betrachtet und gewertet wird. Ähnlich ist es auch in diesem Gedicht, wenn vom „spirto“ („spirito“, also Geist) die Rede ist. Ebenso wird Maria Leopoldinas Schönheit im darauf folgenden Gedicht zum Thema gemacht und sie gar einem Engel verglichen:

Nella vaga armonia de tuoi bei membri,  
Ne gl' atti, e nei costumi Angelo sembri.<sup>134</sup>

(Übersetzung: *In der lieblichen Harmonie deiner schönen Glieder, / In den Bewegungen und in den Haltungen scheinst du ein Engel.*)

---

<sup>132</sup> *Diporti del Crescente* (Anm. 19), S. 75. – Übersetzung durch M.R.

<sup>133</sup> Ebd., S. 78. – Übersetzung durch M.R.

<sup>134</sup> Ebd., S. 78. – Übersetzung durch M.R.

In der Person des Kaisers finden Eigenschaften wie Stärke, Durchsetzungsvermögen, aber auch Milde und Gnade ihren Niederschlag in den Gedichten – und diese entsprechen damit ganz jenen vorbildlichen Tugenden, wie sie die Fürstenspiegel schon seit geraumer Zeit propagierten und in deren Sinne die jungen Fürsten erzogen wurden. Zwar wird Erzherzoginnen und vor allem Kaiserinnen ein ähnliches Tugendinventar zugebilligt, doch dies eher in der Funktion einer Stütze des kaiserlichen Gemahls; allerdings werden sie dabei auch nicht selten mit etwas mehr Eigenprofil ausgestattet, als es das Lob von Schönheit und innerer Zartheit, von Engelsgleichheit, vermuten lassen mag: Auch der Kaiserin kommt ihre Aufgabe in der Welt zu, sie hat ihre Stelle einzunehmen, ihre Position in der Welt auszufüllen. So ist auch jenes bereits erwähnte Gedicht auf Magdalena Eleonore Theresia, die dritte Gemahlin Kaiser Leopolds I.,<sup>135</sup> in welchem Stärke und Frömmigkeit der Kaiserin gelobt werden, in der ersten Strophe eine Definition dieser Position, wenn es da heißt:

Donna immortal, che col Romano Augusto  
L' Imper dividi, e dell' Imper la cura,  
Sicchè sotto il suo fren soave, e giusto  
Tanta parte del Mondo ir può sicura;<sup>136</sup>

(Übersetzung: *Unsterbliche Frau, die du mit dem Römischen Augustus / Das Reich teilst, und die Sorge um das Reich, / Sodass unter seinem sanften und gerechten Zügel / Ein großer Teil der Welt sicher schreiten kann;*)

Die Kaiserin teilt die Sorge um das Reich, und der Grund hierfür liegt nicht allein in ihrem „Real Sangué“, ihrem königlichen Blut, sondern „il Ciel t' elesse à tal ventura“<sup>137</sup> (der Himmel erwählte dich zu solchem Schicksal). Wie der Kaiser selbst an der Spitze des Reiches so ist auch die Kaiserin ein Baustein in der Ordnung dieser Welt – und diese Ordnung kommt vom Himmel, ist eine gottgewollte.

Deutschsprachige Beispiele von Huldigungsgedichten an den Kaiser aus dem Kreis des Hofes sind nur wenige zu finden. Eigentlich schon eine Ausnahme stellt da ein dünnes Büchlein des Friedrich Rottern von Kostenthal dar, der in der *Fruchtbringenden Gesellschaft* unter dem Namen „Der Quälende“ bekannt war.<sup>138</sup> Sein *Sonnen=Echo Zur Höchsten Lob vnd Ehren Dem Aller-*

<sup>135</sup> Vgl. S. 74.

<sup>136</sup> Pietro Antonio Bernardoni: *Rime varie* (Anm. 119), S. 19. – Übersetzung durch M.R.

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Vgl. Christian Gottlieb Jöcher: *Allgemeines Gelehrten=Lexikon*, Bd. 3, Leipzig 1751, Sp. 2255; weiters siehe Karl Goedeke: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Aus den Quellen*, Bd. 3, Dresden u.a. 1887, S. 12.

*durchleuchtigsten Fürsten vnd Herrn Herrn Leopold, dem Ersten* erschien im Jahre 1663 bei Johann Jacob Kürner in Wien und hatte einen Umfang von lediglich 11 Blatt.<sup>139</sup> Rottern war in jener Zeit als Rittmeister des Kaisers tätig gewesen. Ein anderer deutschsprachiger Dichter verfasste ebenfalls einige Huldigungsgedichte, die in Wien gedruckt wurden. Christoph Adam Negelein (1656–1701) war im Jahre 1700 nach Wien gekommen. Der Dichter und Kaufmann aus Nürnberg, der im *Pegnesischen Blumenorden* unter dem Namen „Celadon“ bekannt war, hatte als kaiserlicher Hofdichter die Aufgabe, die italienischen Opernlibretti des Donato Cupeda ins Deutsche zu übersetzen. Seine original deutschsprachigen Dichtungen erschienen – von einigen wenigen Ausnahmen wie den folgenden abgesehen – in Nürnberg.

Dem Kaiser Leopold I. war die *Pindarische Glück-Wunsch-Ode* aus dem Jahre 1699 anlässlich des kaiserlichen Namenstages gewidmet. Sie wurde bei Johann van Ghelen gedruckt.

Satz.

Jener Verse / als er sah /  
 Was von andern da geschah?  
 Wie / zu seines Königs Füßen /  
 Jeder ein Geschencke bracht?  
 Bracht er / der sich arm must wissen /  
 Doch auch seine Pflicht bedacht /  
 Beyde Hände (sein Vermögen)  
 Voller Wasser / gantz bereit /  
 Hertz und Unterthänigkeit  
 Damit an den Tag zu legen.  
 Es sah diß / was er gethan /  
 Auch sein König gnädigst an.

Gegen-Satz.

Gönne / Grosser Leopold /  
 Der der Hippocrene hold!  
 Daß ich heut / auß ihrer Quelle /  
 Auch ein wenig Wasser borg!  
 Daß / vor Deinem Thron / erhelle /  
 Wie für meine Pflicht ich sorg?  
 Daß ich / gleichwie jener Verse /  
 Heut / da Deine Majestät  
 Andrer Wunsch-Geschenck empfäht /  
 Ihr reich meine Glück-Wunsch-Verse!  
 Daß / ein einzger Gnaden-Blick /

<sup>139</sup> Titel zit. nach Anton Mayer: *Wiens Buchdruckergeschichte 1482–1882* (Anm. 86), Bd. 1, S. 276. – Laut Auskunft der Stiftsbibliothek Schlierbach v. 25. 9. 1995 wurde im Jahre 1984 das laut Österreichischer Nationalbibliothek einzig existierende Exemplar gestohlen.

Diese arme Gaab beglück!

Nach-Satz.

Der höchste Herren-Herr / der Vnserm Grossen Kayser /  
Sein Nahmens-Fest anheut vergnüget macht bewust /  
Vergönn es Ihm noch offft / in tausendfacher Lust!  
Mit Nestors Zeiten-Uhr / Wett-weil sein Stunden-Weiser!  
Der Himmel / dem beliebt / Ihm stets sein Glück zu mehren /  
Der laß / insonderheit / Sein höchst-besceptert Haus /  
Nach unsern Wünschen / bald die gute Zeitung hören /  
Daß es ein Königs-Printz / Sein Enckel / breite aus!<sup>140</sup>

Ganz dem triadischen Aufbau der pindarischen Odenstrophe folgt Negeleins Glückwunschgedicht. Während die ersten beiden Strophen – Strophe und Gegenstrophe – im vierfüßigen Trochäus gestaltet sind, hebt sich die Epode mit dem eigentlichen Herrscherlob wie ein Chorgesang durch den Alexandriner ab. Die erste Strophe spricht von einem, der dem Herrscher sein Geschenk überreicht. Von einer bescheidenen Gabe ist hier die Rede – einer Hand voll Wasser. Und trotz dieser Bescheidenheit nimmt – so verraten die letzten beiden Verszeilen – der Herrscher diese Gabe wohlwollend an, denn sie entspringt dem höchsten Bemühen des Schenkenden. Erst in der zweiten Strophe, die im lyrischen Ich nun den eigentlichen und konkreten Schenkenden sprechen läßt, wird klar, was mit der Hand voll Wasser eigentlich gemeint ist: Die Hippokrene wird angesprochen, jene Quelle auf dem Helikon, die sich durch den Hufschlag des Pegasus aufatet und die als Quelle der Musen gilt. Wer von ihr trinkt, wird von den Musen inspiriert. Damit erhält die Gabe des Wassers aus der ersten Strophe ihre besondere Bedeutung.

Schon die ersten beiden Verszeilen der zweiten Strophe enthalten die erste direkte Huldigung an Leopold: Er ist „der Hippocrene hold“, das heißt er ist ein Freund und Förderer der Künste. Dass Negelein speziell die Dichtkunst im Blick hat, ist verständlich. Und auch hier tritt der Dichter bescheiden hinter seine Gabe zurück: Er ist ja nicht der einzige, der zum Namenstag des Kaisers sein kleines Geschenk überreicht, dessen ist er sich durchaus bewusst, und doch bittet er um einen kleinen „Gnaden-Blick“ als Würdigung seines Werks. Es ist dieses – es sei ruhig einmal so genannt – „Buhlen“ um eine Anerkennung eine stehende Wendung in der Huldigungsdichtung, die sich auch in zahlreichen Vorreden zu größeren Werken findet – verwiesen sei nur auf die biographischen Arbeiten der kaiserlichen Hofhistoriographen,

<sup>140</sup> *Pindarische Glück-Wunsch-Ode Womit Der Geheiligten Römischen Kayserlichen Majestät LEOPOLD Dem Grossen An Höchst-gedachter Ihro Kayserlichen Majestät / Seines Allergnädigsten Kayzers und Herrns Wehrtesten Nahmens-Fest / Dieses 1699sten Heil-Jahrs / In allerunterthänigster Demuth auffwarten sollen / Der Kayserl. Gekrönte Poet Christoph Adam Negelein. Wienn / Drucks Johann Van Ghelen / 1699.*

ebenso auf die Vorworte der Opernlibretti. Auch Negelein bringt dieses Topos der Bitte um Würdigung durch den Gehuldigten hier ein.

Die letzte Strophe enthält dann die eigentlichen Huldigungen an den Kaiser. Sie ist wie ein Chorlied gestaltet, das zweimal verwendete Possessivpronomen „unser“ weist auf den Charakter der Lobpreisung als über den Rahmen der persönlichen Wertschätzung hinausgehenden Ausdruck hin. Der „Herren-Herr“, also Gott, möge dem Kaiser noch viele solche vergnüglichen Namensfeste gönnen, fährt das Gedicht fort – der Wunsch für ein langes Leben. Dieser Wunsch wird verdeutlicht und bildlich ausgestaltet durch den Vergleich mit einer Gestalt aus der griechischen Mythologie, die aufgrund ihres hohen Alters (Homers *Ilias* spricht vom dritten Menschenalter), ihrer Weisheit und ihrer Beredsamkeit Berühmtheit erlangte: Nestor war ein großer Held und Kämpfer gewesen, und im Trojanischen Krieg noch als Greis ein guter Streiter, vor allem aber um seines Rates willen bedeutsam. Ganz auf dieses hohe und kraftvolle Alter spielt Negelein hier an, wenn er den Wunsch ausspricht: „Mit Nestors Zeiten-Uhr / Wett-weil sein Stunden Weiser!“

Zuguterletzt verleiht Negelein noch dem Wunsch Ausdruck, dem „höchst-besceptert Haus“ möge ein Stammhalter geschenkt werden, der den Ruhm des Hauses Habsburg weitertrage und noch vermehre. Der Enkel, von dem hier die Rede ist, sollte auch tatsächlich ein Jahr darauf das Licht der Welt erblicken. Und wiederum war Christoph Adam Negelein unter jenen, die ihre Glückwunschgedichte auf die Geburt Leopold Josephs, dem Sohn des späteren Kaisers Joseph I. und seiner Frau Amalia Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg schrieben.<sup>141</sup>

Zehn vierzeilige Strophen im vierfüßigen Daktylus besingen das Ereignis der Geburt des Stammhalters. Die erste Strophe hebt an mit einem Aufruf zu Feier und Freude und Preis des Himmel:

Erschallt ihr Trompeten! erklinget ihr Saiten!  
Und last euch die prächtigen Paucken begleiten!  
Erthönet ihr Sänger! den Himmel zu loben /  
Für Seiner Gnad neue besondere Proben!<sup>142</sup>

Noch deutlicher, als es in dieser ersten Strophe anklingt, wendet sich die zweite Strophe an Gott, wobei aus der Bibel zitiert wird:

<sup>141</sup> *Glück=Wunsch / Womit Denen Röm: Käyserl: Majestäten Leopold dem Grossen / Und Eleonora Magdalena Theresia / Dann Denen Röm: Königl: Majestäten Joseph dem Ersten / Und Wilhelmina Amalia / Bey angestellten höchst=erwünscht= und erfreulichsten Geburts=Festivitäten Des Königlichen Printzen Leopold Josephs / Am 31. Octobris dieses 1700. Heil=Jahrs In allerunterthänigst= und allerschuldigster Devotion, auffwartet / Ihro Käyserl: Majest: gekröner Teutscher Hoff=Poet Christoph Adam Negelein. Wienn in Oesterreich / Gedruckt bey Andreas Heyinger / Universit: Buchdrucker.*

<sup>142</sup> Ebd., nicht paginiert.

Man geb Gott / was Gottes ist / was Ihm Danck gibet!  
Geb Unserem Kayser auch / was Ihm beliebt:  
Demüthigste Wünsche / auß treuesten Seelen /  
Da Ihm heut der Himmel gibt / was Er kunt wählen!<sup>143</sup>

Eine Fußnote „(a)“ im Druck nach dem Wort „beliebet“ notiert: „Nach dem heutigen *Evangelio Matth. 22*“ – die bezeichnete Stelle ist bekannt: „So gebe dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist“, lauten die berühmten Worte. Was Gott gebührt, sei der Dank für die Geburt des Stammhalters, dem Kaiser hingegen (und auch dem König Joseph, dem Vater) gelten die Glückwünsche und die besten Wünsche für die Zukunft. Es ist Gott zu verdanken, so fährt auch die dritte Strophe fort, dass Kaiser Leopold das Glück erleben darf, „Sich eines Erb=Printzen Groß=Vatter zu wissen“<sup>144</sup>. Wird hier bereits das Ereignis der Geburt eines Sohnes ausgesprochen, wird es doch erst in der fünften Strophe in aller Klarheit ausgeführt. Dabei geht die Perspektive aus dem Bereich demütigen Glaubens und der Preisung Gottes über auf die kaiserliche Familie:

Man sah ja / an Joseph / mit Thränen der Freuden /  
Sich Seine geheiligte Majestät weiden /  
Da Ihnen die Zeitung erquickte die Ohren /  
Dem Liebsten Sohn sey nun ein Sohn auch geböhren!<sup>145</sup>

Von der Freude der Familie ist in der Folge die Rede, aber auch der staatliche und repräsentative Charakter der Geburt des „Erb=Printzens“ wird sofort eingebracht:

Wer Oesterreich lieb hat / läst Ihme sich hören:  
Der schöne Printz lebe / Sein Oestreich zu mehren!<sup>146</sup>

Auch die achte Strophe hat die offizielle Präsentation zum Thema, wobei das altbekannte Bild vom an Zweigen und Ästen reichen Baum – dem Stammbaum – verwendet wird:

Ihr grosser Stamm wolle stets grünen / und steigen!  
Mit Zweygen / und Reichen / vermehret sich zeigen!  
Der Himmel bedeck Ihn / mit ewigen Gnaden /  
So kan Ihm nichts Neydlichs / nichts Feindliches schaden!<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Ebd.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Ebd.

Die letzten beiden Strophen gelten mit ihren Wünschen dann dem Neugeborenen selbst:

So leb dann / und wachse / Du theurster Kleiner!  
Der du uns schon heissest der Grössesten Einer!  
Zum Vorauß / erfreuen wir uns bereits alle /  
Daß / mit dir / der Apfel vom Baum nicht weit falle!

Dein Name verspricht uns schon / was wir zu hoffe  
(Die Zeit wird es geben / daß wir es getroffen)  
Wie Leopold / wirst du einst weißlich regieren;  
Wie Joseph / wird Liebe und Furcht dir gebühren.<sup>148</sup>

Erneut verbirgt sich Herrscherhuldigung in den letzten beiden Verszeilen – recht geschickt verpackt, indem die unterschiedlichen und besten Eigenschaften des Großvaters und des Vaters dem Kinde – programmatisch schon in seinem Namen begründet – zugeschrieben werden.

Als letztes bekanntes Glückwunsch-Gedicht Negeleins ist jenes anlässlich des 45. Geburtstages der Kaiserin Eleonora Magdalena Theresia am 6. Jänner 1700 zu erwähnen.<sup>149</sup> In sechs Strophen zu je ebenfalls sechs Verszeilen huldigt Negelein der Kaiserin, indem er quasi ihren Weg von der Herzogin von Pfalz-Neuburg zur Gemahlin Leopolds und damit zur Kaiserin nachzeichnet. Eingeleitet wird das Gedicht mit der ersten Strophe durch die Feststellung, um welches Ereignis es sich handelt, und durch jenes Topos der demütigen und bescheidenen Präsentation einer dichterischen Gabe, wie es bereits in der *Pindarische[n] Glück-Wunsch-Ode* begegnete.

Anheut / da Ihrer Majestät  
Geburts-Fest man gantz froh begeht<sup>150</sup>

ist Zeitpunkt und Anlass für das kleine Gedicht gegeben. Die zweite Strophe bringt eine Anspielung auf den Geburtstag der Kaiserin, den 6. Jänner:

Das Fest / daran Sie ward gebohren /  
Und dreyen Kön'gen heilig heist /  
Waarsagte gleich / von Ihrem Geist /

---

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> *Glück-Wunsch / Womit Der Allerduchleuchtigsten / und Großmächtigsten Fürstin und Frauen ELEONORA MAGDALENA THERESIA Gekrönten Römischen Kayserin ec. ec. Gebornen Hertzogin von Pfalz-Neuburg ec. ec. An Allerhöchst-gedachter Ihro Kayserl. Majestät / Seiner Allernädigsten Kayserin / und Frauen Fünff und vierzigsten Geburts-Fest Am 6. des Jenner dieses 1700. Heil-Jahrs / In allerunterthänigster Demuth auffwarten sollen Der Kayserl. Gekrönte Poet Christoph Adam Negelein. Wienn / Druck Johann Van Ghelen / 1700.*

<sup>150</sup> Ebd.

Und daß zu Krohnen Sie erkohren;  
Ja! daß Ihr Stern / durch Gottes Hand /  
Werd leuchten einst im Morgenland!<sup>151</sup>

Auf den 6. Jänner fällt das Fest der Heiligen drei Könige – diesen Umstand nimmt das Gedicht als Fingerzeig des Schicksals, dass Eleonora Magdalena Theresia zu Höherem, nämlich zum Amt einer Herrscherin geboren sei. Und auch wo sie Königin, ja Kaiserin sein werde, weiß das Gedicht zu sagen: „einst im Morgenland!“ Negelein erläutert den Begriff Morgenland am Fuß der Seite; es heißt da: „Ihrer Majestät lagen gegen Morgen: Oesterreich / Ungarn / ec.“ Die Pfalz-Neuburg, aus der die Kaiserin stammte, erstreckte sich nordwestlich des Kurfürstentums Bayern, sodass aus dieser geographischen Sicht Österreich, Ungarn, Böhmen usw. östlich, also „im Morgenland“ lagen.

Die folgenden beiden Strophen beschreiben einige positive Eigenschaften der Kaiserin. „Wie klug / und weiß“ sie sei, auch als „die wehrteste Mutter“ wird sie geschätzt, die „Mehrung Seinem [Kaiser Leopolds, Anm.] Hauß gegeben“ und

Die Ihm / durch beste Pfleg und Wacht /  
Die Last der Herrschung leichter macht?<sup>152</sup>

Und schließlich geht das Gedicht in der vierten Strophe zu den Wünschen über, die der Kaiserin, aber auch dem Kaiser und zuguterletzt damit auch dem Haus Österreich ausgedrückt werden:

Was wär es dann für eine Seele /  
Die nicht mit Eyfer wünschen wollt /  
Daß Unser Grosser Leopold /  
Mit Ihr / noch viele Freuden zähle?  
Daß Beyder Treu-vereintste Flamm  
Gläntz / ein Jahr-Hundert noch / beysamm?<sup>153</sup>

Weitere Wünsche gelten einem langen Leben, dass die Kaiserin beschirmt sein möge „vor Leyd / und Schmerzen“, und Negelein schließt dieses doch sehr konventionelle Gedicht mit einer ebenso konventionellen Phrase:

Kurtz: Sie geh soviel Heil noch an /  
Als eine Kaysrin wünschen kan!<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Ebd.

<sup>153</sup> Ebd.

<sup>154</sup> Ebd.

Solche deutschsprachigen Beispiele für Huldigungsdichtungen sind, wie bereits gesagt, sehr selten. Die deutsche Sprache konnte den solennen und repräsentativen Charakter des Italienischen nicht erreichen, ja geschweige denn übertreffen. Auch der Nürnberger „Zuwanderer“ Negelein hatte mit lediglich einem Jahr Tätigkeit in Wien nicht den Hauch einer Möglichkeit, die deutsche Sprache als gleichwertiges Instrument neben die italienische zu stellen, sie nach und nach aufzubauen als Dichtungssprache, die auch am Wiener Hof ihre Akzeptanz hätte finden können. So kam es auch, dass kein Stück, kein Libretto Negeleins in originaldeutscher Sprache in Wien gedruckt wurde.

Ebenfalls als „kaiserlicher Hofpoet“ verzeichnet<sup>155</sup> ist Johann Carl Newen von Newenstein (1683–1767) an dieser Stelle zu erwähnen. Er hielt sich seit dem Jahr 1710 in Wien auf, wo er als Buchhändler tätig war, aber auch vom Hof zur Verfassung von Gelegenheitsgedichten, Epitaphien und Inschriften beauftragt war. Nach Negelein war er ein weiterer deutschsprachiger Hofdichter, der die meisten seiner Werke jedoch in lateinischer Sprache verfasste – wie auch natürlich sämtliche Inschriften in Latein abgefasst waren.

In Zusammenhang mit deutschsprachigen Werken ist sein Kunstjournal mit dem Titel *Das Merckwürdige Wienn*<sup>156</sup> hervorzuheben, das die erste deutsche Kunstzeitschrift war und von Jänner bis März 1727 in lediglich drei Heften erschien. Auch wenn es über den zeitlichen Rahmen dieser Arbeit, der bis zum Jahr 1716 reicht, hinausgeht, seien doch einige wenige Worte zu dieser Zeitschrift gesagt: Vertrieben wurde sie „in Johann Carl Newens Buchladen“, stand allerdings nicht unter direkter kaiserlicher Schutzherrschaft. Dennoch – für einen kaiserlichen Hofdichter natürlich nicht weiter verwunderlich – ist die erste Ausgabe aus dem Jänner 1727 mit folgender Widmung versehen:

Was.  
die. Natur. und. Kunst.  
für. Seltenheiten.  
heget.  
wird.  
durch. das. Sonnen=Licht.  
dem. Erd=Kreiß.  
offenbar.  
und.  
was. ein. fremder. Fleiß.  
zu.  
DEJNEN. Füssen.

---

<sup>155</sup> Vgl. Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde., Halle–Leipzig 1732–1750, Bd. 24 (1740), Sp. 402.

<sup>156</sup> *Das Merckwürdige Wienn oder Monathliche Unterredungen von verschiedenen daselbst befindlichen Merckwürdigkeiten der Natur und Kunst*, Wien 1727.

leget.  
stellt.  
GROSSER.  
**Carl.**  
DEJN. Glantz.  
der. Welt.  
noch. heller. dar.<sup>157</sup>

Dieses Huldigungsgedicht ist in ganz schlichter Art ausgeformt, beinhaltet aber den schon bisher immer wieder begegneten Topos der Bescheidenheit des Künstlers, der seine Gabe dem Herrscher zu „Füssen leget“ und nur durch dessen Wohlwollen und Akzeptanz erhoben und durch den „Glantz“ dieses Herrschers erst die Verbeitung seines Werkes in „der Welt noch heller“ gewährleistet sieht.

In seiner „Vor=Rede An den Leser“, datiert „Wienn den 24. Februarii 1727“, gibt Newen eine Programmatik seiner Zeitschrift, deren Entstehen wie weiteres Bestehen in der Zukunft nur „Mit Gottes Hülffe!“ möglich scheint. Newen schreibt hier, er wolle „nur von solchen Sachen handeln, welche uns daselbst [in Wien, Anm.] in der Natur und Kunst vor andern merckwürdig geschienen“<sup>158</sup>. Dabei verweist Newen auf eine spezielle Verfahrensweise, mittels derer er seine „Merckwürdigkeiten“ an den Leser bringen möchte: In Gestalt des literarischen Dialogs handelt Newen über die unterschiedlichsten Themata und will auf diese Weise durchaus schwerer verdauliche Materie verständlich machen, weil es eben angenehmer sei, auf diese als auf andere „Schreib=Arten“ von neuen Dingen unterrichtet zu werden. „Die Art der Vorstellung in einer Unterredung / ist dem Geschmacke der heutigen Welt gemäß“<sup>159</sup>, bemerkt Newen sehr zutreffend und weiß natürlich um die Tradition, an die er anknüpft. Der literarische Dialog im Dienste der Vermittlung neuen Wissens oder aber auch der Diskussion philosophischer, naturwissenschaftlicher oder kunsttheoretischer Dinge und Positionen reicht bis in die Antike zurück und ist in diesem Sinne keineswegs eine Neuheit. Aus der antiken Rhetorik heraus wurde dieses Verfahren über die Renaissance und den Humanismus hinein verfeinert und fand zweifellos in Johannes von Tepl (um 1350 – um 1414) *Ackermann aus Böhmen* (1400) einen Höhepunkt in der deutschsprachigen Dichtung. Im Barock wurde wieder verstärkt auf dieses Mittel zurückgegriffen, um ein adliges bzw. patrizisches Publikum zu belehren und zu informieren – Georg Philipp von Harsdörffers (1607–1658) *Frauenzimmer-Gesprächsspiele* (1641–1649) sind wohl eines der berühmtesten Beispiele hierfür.

---

<sup>157</sup> *Das Merckwürdige Wienn*, Widmung nach dem Titelblatt, nicht paginiert.

<sup>158</sup> Ebd., „Vor=Rede An den Leser“, nicht paginiert.

<sup>159</sup> Ebd.

Newen nahm sich vor, seine Zeitschrift monatlich herauszubringen, wenn sie bei den Lesern auf ein positives auf ein positives Echo stoßen sollte; dieser Erfolg blieb aber anscheinend aus, denn Newen konnte seine Zeitschrift nie etablieren. Inhaltlich – wie in der „Vor=Rede“ angesprochen – sind es Besonderheiten aus Natur und Kunst, über die berichtet werden soll. Polydorus und Amyntas, „ein echtes Muster Liebens=würdiger Brüder“<sup>160</sup>, weiters Theobulus, ein „feine[r] und gelehrte[r] Mann“<sup>161</sup>, Candidus und andere finden sich zu Gesprächen über die unterschiedlichsten Themen zusammen: Im Jänner-Heft etwa wird gehandelt über die „Beschreibung des grossen Cereispinosi in der Kayserlichen Favorita“ oder von der „Beschreibung der Aegyptischen Mumien“; das Februar-Heft befasst sich u.a. mit einer „Beschreibung der Hochfürstlichen Schwartzbergischen Feuer=Machine“ oder einem „Entwurf einer Malabarischen Theologie nach den Lehren der heutigen Bramanen“ usw. Vielleicht waren es gerade solche Themen, die auf kein weiteres Interesse stießen; jedenfalls konnte sich dieses deutschsprachige Unterfangen Newens in Wien nicht halten. Seine lateinischen Texte und Inschriften verfasste er aber weiter bis zu seinem Tod am 3. September 1767.

---

<sup>160</sup> *Das Merckwürdige Wienn*, Heft vom Jänner 1727, S. 1.

<sup>161</sup> Ebd.

## Gelegenheitsgedichte an Adressaten aus dem weiter gefassten Kreis des Hofstaates

Das direkt an den Herrscher gerichtete Lob ist nur eine Möglichkeit, dem Fürstenhaus, dem Staat, dem jeweiligen Monarchen selbst Huldigung und Lob entgegenzubringen; eine andere ist jene, einen wichtigen Funktionsträger aus der Nähe des Herrschers oder des Reiches zum Adressaten eines Lobgedichtes zu machen. Im einen wie im anderen Fall ist aber gleichermaßen zu bedenken, dass dieses Lob immer an eine Persönlichkeit gebunden ist, die als Repräsentanz der Ordnung gesehen wird – natürlich gilt dies in ganz besonders einsichtiger Weise für den Kaiser selbst, aber auch ein ihm nahe stehender Berater erfüllt das Kriterium, als ein Teil des Staatsganzen und der Ordnung gesehen zu werden, womit ein Lob seiner Person zugleich der Huldigung und Repräsentanz des Kaisers und des Staates dienen kann. Damit kommt aber keine Lobesdichtung auf ein abstrakt gesehenes Staatsgebilde im Sinne eines „Land der Hämmer etc.“ zustande, sondern dieses Staatsgebäude fällt ursächlich und geradezu organisch mit einer Person, mit einer Persönlichkeit (oder mit mehreren) zusammen, die ihre fest definierte Position in einer Ordnung zwischen oben und unten, zwischen Himmel und Erde hat.

Unter jenen Persönlichkeiten, die vielfach zu Adressaten von Gelegenheitsgedichten werden, nicht aber der kaiserlichen Familie angehören, ragt Graf Raimondo Montecuccoli wohl als bedeutendster heraus. Kaum einen Dichter oder dichtenden Dilettanten (unter diesen seien auch Familienmitglieder der Habsburger verstanden) gibt es, der nicht das eine oder andere Gedicht auf Montecuccoli geschrieben hätte – sei es dem Feldherrn und unerreichten Beherrscher der Kunst des Krieges, sei es dem ebenso bewundernswerten Dichter und Meister der Feder gewidmet. Noch einmal sei auf die akademische Dichtung zurückgegriffen, hierbei vor allem auf jene der *Accademia* Kaiser Leopolds I. Eines von zwei Sonetten auf Montecuccoli widmete Bernardino Bianchi († 1735) eben diesem „Doppeltalent“ als Feldherr und Dichter. Unter dem Titel *Lodasi il valore di S. E. e nelle Armi e nelle Lettere*<sup>162</sup> (Lob auf die Fähigkeiten Ihrer Exzellenz in Waffen- wie in Dichtkünsten) stellt er beide scheinbar so gegensätzlichen Seiten des Staatskanzlers dar. Im zweiten Quartett heißt es etwa:

Raimondo, o che tu pugni, o che tu scrivi,  
Oracol sei de' saggi, Idea de' Forti;  
E veggo Armi Latine, e Studi Argivi,  
Che con altri perir, teco risorti,<sup>163</sup>

<sup>162</sup> Das Sonett ist abgedruckt in Cesare Campori: *Raimondo Montecuccoli, la sua famiglia ed i suoi tempi*, Firenze 1876, S. 559.

<sup>163</sup> Ebd. – Übersetzung durch M.R.

(Übersetzung: *Raimondo, ob du streitest, ob du schreibst, / Ein Orakel bist du der Weisen, Idee der Starken; / Und ich sehe römische Waffen und griechische Studien, / Die mit anderen vergingen, mit dir wieder erstanden.*)

Der Tonfall des ganzen Sonetts – der vorgestellte Ausschnitt lässt dies schon erkennen – ist von einem geradezu überschwänglichen Gestus getragen, wie er einem heutigen Leser wohl übertrieben anmutet. In ähnlicher Hochgestimmtheit präsentiert sich Bianchis zweites Montecuccoli-Sonett mit dem Titel *Nelle felicissime nozze di S. Eccellenza il Signor Conte Generale Montecuccoli con la Illustrissima Signora, la S.<sup>ra</sup> Contessa Margherita Dietrichstein*<sup>164</sup> (Auf die allerglücklichste Hochzeit Ihrer Exzellenz des Herrn Grafen General Montecuccoli mit der hochverehrten Frau, der Frau Gräfin Margherita von Dietrichstein).

Gleichfalls dem Dichter auf der einen und dem Feldherrn auf der anderen Seite gilt ein Akrostichon des „Crescente“, das in den *Diporti del Crescente* unter dem Titel *Ad vn Guerriero insigne nell' armi, & nelle lettere*<sup>165</sup> aufgenommen wurde. Die Anfangsbuchstaben der einzelnen Verse des Sonetts ergeben dabei die Widmung „AL CONTE RAIMONDO“, und wie schon im themengleichen Gedicht Bianchis werden auch hier die beiden Qualitäten Montecuccolis lobend gegeneinander gestellt. Doch nun ist der Tonfall doch ein wesentlich anderer als in dem ersten Gedicht: Hat in jenem ein Bürgerlicher und ehemaliger Kleriker (Bianchi gehörte dem Orden der Jesuiten an, hatte die Weihe empfangen und eine Zeit lang als Priester gearbeitet, dann aber das Amt verlassen und sich anderen Aufgaben gewidmet, unter anderem hatte er den Lehrstuhl für Philosophie in Carpi inne) einen Fürsten des Reiches geehrt und ihm gehuldigt, so kommt in diesem das Lob für Montecuccoli von übergeordneter Stelle, nämlich dem Bruder des Kaisers. Das Gedicht des „Crescente“ ist somit nicht in einer so überschwänglichen und damit vielleicht als devot zu bezeichnenden Sprache gehalten, wenngleich das Prinzip des Lobes dasselbe bleibt. Im zweiten Quartett heißt es etwa: „Tra primi Heroi mostra esser lui sourano“<sup>166</sup> (Unter den ersten Helden erweist er sich als der höchste). Und doch bleibt die Sprache, der sprachliche Umgang des „Crescente“ mit dem Lob auf Montecuccoli ungezwungener, ja leichter, wie sich etwa im ersten Terzett zeigt:

A lui si dia fra tutti il primo vanto,  
In lui doppio valor veder si lice,  
Mentre scherzano in lui la guerra, e l' canto.<sup>167</sup>

<sup>164</sup> Ebd.

<sup>165</sup> *Diporti del Crescente* (Anm. 19), S. 80.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Ebd. – Übersetzung durch M.R.

(Übersetzung: *Ihm gebe man von allen den Vorzug, / In ihm sei es gestattet, den doppelten Wert zu sehen, / Während in ihm der Krieg und der Gesang scherzen.*)

Gerade die letzte Zeile mit dem Wort „scherzano“ bestätigt den Befund des anderen Tonfalls in illustrativer Klarheit. Eine solche Wendung hätte sich Bianchi wohl kaum erlaubt, zu locker, zu leicht, zu spielerisch und letztendlich auf einer zu sehr der Vertrautheit verpflichteten Ebene bewegt sie sich.

Es sei noch einmal zurückgekehrt zu dem Themenkreis um Montecuccolis Ehe und den frühen Tod seiner Frau. Diese Verbindung Montecuccolis mit Margherita von Dietrichstein im Jahre 1657 war überhaupt ein vielbedeutetes Ereignis, nicht zuletzt auch deswegen, weil sie bereits im Jahr darauf verstarb – womit erneut Stoff für eine reichliche Fülle an Gedichten gegeben war. Ganz besonders intensiven Anteil an der Trauer und dem Verlust Montecuccolis nahm die Kaiserinwitwe Eleonora di Gonzaga. Ihr Trost-Madrigal ist ein bewegendes Zeugnis dafür. Montecuccoli selbst hat dem Tod seiner Frau eine Canzone gewidmet mit dem Titel *Tributo di lagrime in morte di MARGHERITA Contessa di Montecuccolo nata della Casa de' Principi di Dietrichstein*<sup>168</sup> (Tränenzoll auf den Tod der MARGHERITA Gräfin von Montecuccolo, geborene aus dem Hause der Fürsten von Dietrichstein).

Nicht dem „Privatmann“ Montecuccoli, sondern dem Funktionsträger im Reich, dem Feldherrn, gilt ein Sonett von Bernardino Ramazzini, das bereits im Titel bestätigt, was eingangs des Kapitels zur Funktion der Huldigung auch für bedeutende Persönlichkeiten neben dem Kaiser gesagt wurde: *Per l' andata a Vienna del T. Gen. Montecuccoli dopo la passata campagna del 1675 non potendo più per l' età e per le indisposizioni sostenere il comando delle armi. Si allude alle nozze dell' Imperatore*<sup>169</sup> (Auf den Zug des Generals Montecuccoli nach Wien nach dem erfolgten Feldzug des Jahres 1675, nachdem er aus Gründen des Alters und von Unpässlichkeiten das Kommando nicht mehr halten konnte. Anspielung auf die Hochzeit des Kaisers). Folgende Angaben sind im Titel enthalten: Das Thema (Anlass) des Gedichtes, nämlich die Niederlegung des Oberkommandos Montecuccolis, seine Rückkehr nach Wien, und – hierauf ist besonders zu achten – die Verknüpfung dieses Anlasses bzw. des Gedichtes mit der bevorstehenden Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Eleonore Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg im Jahre 1676.

Interessant ist auch eine andere Gruppe von Adressaten von Gelegenheitsgedichten, nämlich die Dichter am Kaiserhof. So wurde etwa der Librettist Antonio Abati († 1667) von Kaiser Ferdinand III. mit einem Akrostichon geehrt:

---

<sup>168</sup> Das Gedicht findet sich abgedruckt in Gualdo Prioratos *Lettera al Cardinal Barberini* (Anm. 80), S. 46–49.

<sup>169</sup> Gedruckt in Cesare Campori: *Raimondo Montecuccoli* (Anm. 162), S. 567.

A ntonio Abati sei stupor del mondo,  
B ase ferma delle Arti,  
A l tuo sì gran valor cede giocondo  
T eban poeta, e ancor per coronarti.  
I n Ciel suo loco dà Febo facondo.<sup>170</sup>

(Übersetzung: Antonio Abati, du bist das Staunen der Welt, / Die feste Basis der Künste, / Vor deinem so großen Wert weicht heiter / Der thebanische Dichter, und noch um dich zu krönen. / Im Himmel gibt seinen Platz redengewandt Phoebus.)

Abati war, nachdem er einige Jahre in Rom und Mailand verbracht hatte, 1640 nach Wien gekommen, wo er vier Jahre lang als Dichter bei Erzherzog Leopold Wilhelm tätig war. Er verfasste ein Festspiel mit dem Titel *Febo*, das handschriftlich überliefert ist.<sup>171</sup> Es dürfte zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges geschrieben worden sein und wurde anlässlich des Turniers Ferdinands III. für den Sieg über die Franzosen und Weimaraner als Introduction aufgeführt. Auf diese *Febo* spielt Ferdinand auch an, wenn es in der letzten Verszeile heißt, dass dieses Werk seinem Dichter einen Platz im Himmel einräumt. Ferdinand vergleicht Abati mit einem „Teban poeta“ und spielt damit wohl auf niemand geringeren an als auf Pindar (geb. 522/518 v. Chr.), dessen Geburtshaus in Theben in Böotien bei der Belagerung durch Alexander d. Gr. im Jahre 335 v. Chr. der Zerstörung entging. Schon allein dieser Vergleich, ja eigentlich der Vorzug, den Ferdinand Abati gegenüber Pindar einräumt (ein oft begegnendes rhetorisches Muster, jemanden in Rang und Bedeutung noch höher einzustufen als einen historischen Vorgänger von höchster allgemeiner Anerkennung) zeigt, wie hoch der Kaiser den italienischen Dichter schätzte. Bei manchen Dichtern war die Innigkeit der Beziehung mit dem Kaiser so eng, dass sich etwa im Falle des Giovanni Pierelli († 1707) ein Bericht findet, dass dieser einmal über eine halbe Stunde lang mit Kaiser Leopold an einem Fenster gestanden sein soll, wobei der Kaiser seinen Arm um den Hals Pierellis gelegt hatte.

In den *Diporti del Crescente* findet sich ein Sonett auf den Librettisten Prospero Bonarelli (1589–1659) unter dem schlichten Titel *Al S' C. Prospero Bonarelli*.<sup>172</sup> Im Jahre 1631 ist die Aufführung des „Melodramma e Balletto“

<sup>170</sup> Gedruckt in Giovanni Maria Mazzuchelli: *Gli Scrittori d' Italia, cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati Italiani*, 2 Bde. (A–B), Brescia 1753–1763, Bd. 1, S. 12.

<sup>171</sup> Cod. 13.262 in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. – „Phoebus“ war in der griechischen Mythologie ein Beiname des Apollo und bedeutet so viel wie „der Reine“, „der Glänzende“. Früher galt diese Bezeichnung der glänzenden Schönheit Apollos, später (nachdem Apoll als Sonnengott gedeutet wurde) wurde „Phoebus“ auf den Glanz der Sonne bezogen.

<sup>172</sup> *Diporti del Crescente* (Anm. 19), S. 82.

Bonarellis mit dem Titel *Allegrezze del Mondo* belegt. Erzherzog Leopold Wilhelm eröffnet sein Lobgedicht mit einem Wortspiel auf den Vornamen Bonarellis:

Prospera l' hora fù, prospero il giorno,  
Che à noi donò te Prospero sagace,  
[...]<sup>173</sup>

(Übersetzung: *Glücklich war die Stunde, glücklich der Tag, / Der dich klugen Prospero uns schenkte, [...].*)

Der „Crescente“ betreibt hier ein Wortspiel mit dem Adjektiv „prospero“ (ital. für „glücklich“, „blühend“) und dem Eigennamen „Prospero“, womit er sie in einen engen Bedeutungszusammenhang bringt, und schließt gleich das erste Dichterlob an: „Al tuo cantar ogn' altra Musa tace,“ (Bei deinem Gesang schweigt jede weitere Muse,) heißt es da, und das zweite Quartett schließt:

Ogn' altro stil al tuo diuin soggiace,  
Che splendor fai l' tuo crin di lauri adorno.<sup>174</sup>

(Übersetzung: *Jeder andere Stil unterliegt dem deinen, / Der dein lorbeergeschmücktes Haar erstrahlen lässt.*)

Bonarelli, Mitglied in der Akademie Kaiser Ferdinands III. und Erzherzog Leopold Wilhelms, verfasste ein Antwortgedicht auf diese Ehrung durch den „Crescente“, das unter dem Titel *Risposta del S<sup>r</sup> C. Prospero*<sup>175</sup> in die Sammlung der *Diporti del Crescente* aufgenommen wurde.

Zu den Adressaten von derartigen Gelegenheitsgedichten zählen weiters der bayrische Kurfürst in einem Sonett mit dem Titel *In lode del' Ser.<sup>mo</sup> Elet-tore di Baviera Massimiliano* (Lob auf den durchlauchtigsten Kurfürsten von Bayern) in den *Poesie diverse* Kaiser Ferdinands III.<sup>176</sup>, aber auch Prinz Eugen wurde von Pietro Antonio Bernardoni eine „Canzone“ gewidmet: *All' Altezza Serenissima del Sig.<sup>r</sup> Principe Eugenio di Savoia, Presidente del Consiglio di Guerra di S. M. Cesarea, e Comandante Generale delle Armi Imperiali in Italia*<sup>177</sup> (Ihrer Allerdurchlauchtigsten Hoheit dem Prinzen Eugen von Savoia, Präsident des Kriegsrates Ihrer Kaiserlichen Majestät und Generalkommandant der kaiserlichen Heere in Italien). Auch des Herzogs Karl von Lorena gedachte Bianchi in einem Sonett *In morte di Carlo quinto Duca*

---

<sup>173</sup> Ebd.

<sup>174</sup> Ebd.

<sup>175</sup> Ebd., S. 83.

<sup>176</sup> *Poesie diverse* (Anm. 22), nicht paginiert.

<sup>177</sup> Pietro Antonio Bernardoni: *Rime varie* (Anm. 119), S. 97–102.

*di Lorena Gener.<sup>mo</sup> Dell' Armi cesaree*<sup>178</sup> (Auf den Tod des Karl V. Herzog von Lorena, oberster Heerführer der kaiserlichen Armeen).

So ließen sich die Beispiele weiterführen und eine ganze Reihe von Namen bedeutender Persönlichkeiten auflisten, die einen kleinen Einblick in den Hofstaat und auf die um den Kaiser tätigen Vertrauten gewähren würden – und einmal mehr würden diese Adressaten von Lob- und Huldigungsgedichten den bereits mehrfach ausgesprochenen Befund bestätigen: Die bedeutenderen Positionen am Wiener Hof waren von Italienern besetzt, sie spielten eine Rolle, die kaum einer zweiten Nationalität in dieser Zeit in diesem Umfang zukam – und sowohl „politische“ als auch künstlerische Ämter waren von dieser italienischen Dominanz betroffen.

### Gelegenheitsgedichte aus Anlass politischer und zeitgenössischer Ereignisse

Einen eher kleinen Bereich der Lyrikproduktion, aber dennoch einer eigenen Erwähnung wert, machen jene Gedichte aus, für die ein historisches Ereignis größerer oder weniger großer Bedeutung den Anlass gab. Natürlich ist hier vor allem die Türkenbelagerung Wiens im Jahre 1683 als fruchtbringend einzustufen, aber auch Familienereignisse wie Hochzeiten und Geburten (die natürlich immer zugleich auch Staatsereignisse sind) hinterließen ihre dichterischen, in diesem Fall lyrischen Spuren.

Ohne Zweifel den mengenmäßig größten Anteil halten dabei die Gedichte und Canzonen anlässlich der Wiener Türkenbelagerung und der Befreiung der Stadt. Eines der bedeutendsten Zeugnisse italienischsprachiger Dichtung sind dabei die *Canzoni in occasione Dell' Assedio, e Liberazione di Vienna*<sup>179</sup> (Lieder anlässlich der Belagerung und Befreiung Wiens) von Vincenzio da Filicaia (1642–1707). Zwar sind die in diesem Band enthaltenen Dichtungen nicht in Wien entstanden, auch stand Filicaia nie als Dichter in den Diensten des Kaisers – Filicaia widmet im Vorwort die *Canzoni* seinem „vnico Signore“ (einzigen Herren), nämlich Cosimo III. –, doch ist der Wienbezug ein derart starker, dass sie an dieser Stelle erwähnt werden sollen. Eingeleitet wird die Sammlung mit einer Canzone über die Belagerung Wiens, es folgt eine weitere über die Befreiung und den Sieg der Kaiserlichen. Daran schließen diverse Huldigungsgedichte an: zwei auf Kaiser Leopold I., die folgen den beiden auf Jan Sobieski, danach jeweils eines auf Herzog Karl von Lothringen und Herzog Carlo di Lorena. Eine Übersetzung in deutscher Sprache erschien nie, sehr wohl aber eine lateinische Ausgabe der *Canzoni* mit polni-

<sup>178</sup> Ebd., S. 313.

<sup>179</sup> *Canzoni in occasione Dell' Assedio, e Liberazione di Vienna di Vincenzio da Filicaia Accademico della Crusca Al Serenissimo Granduca di Toscana. In Firenze, Per Piero Matini, MDCLXXXIV. Con licenza de' Superior.*

scher Übersetzung in Krakau.<sup>180</sup> Die beiden Canzonen zur Belagerung und Befreiung Wiens sind von einem stark christlichen Gehalt, Gott wird angerufen als Beistand gegen die Barbaren und Ungläubigen. Filicaia hatte vor dieser Sammlung keine einzige Dichtung veröffentlicht, sehr wohl aber vieles in italienischer, aber auch lateinischer Sprache verfasst. Mit dem Türkenjahr 1683 hatte sich ein „publizistisch“ bedeutsames Ereignis eingestellt, dass Filicaia die Möglichkeit gab, hervorzutreten.<sup>181</sup> Tatsächlich war das Echo in Europa groß: Königin Christine von Schweden – überhaupt eine große Verehrerin italienscher Dichtung – nahm Filicaia in die *Arcadia* auf und ließ seine Söhne auf ihre Kosten erziehen, der König von Polen, Jan Sobieski, schrieb ihm einen persönlichen Dankesbrief.

Ebenfalls nicht in Wien, sondern in Modena erschien im Jahre 1690 das Epos *Vienna difesa* des bereits genannten Giovanni Pierelli.<sup>182</sup> Er widmet die Dichtung seinem Landesherrn Rinaldo d' Este. Es handelt sich um ein 20 Gesänge umfassendes Versepos, dessen Strophen in Oktaven (Stanzen) gestaltet sind. An Selbstbewusstsein mangelte es Pierelli bei der Herausgabe des Bandes nicht: Im Vorwort „LETTOR CORTESE“ (Werter Leser) stellt er sein literarisches Unterfangen in eine Reihe mit den großen Epen der Weltliteratur und nennt dabei unter anderem Homer, der vom Krieg um Troja sang wie nun Pierelli von jenem um Wien.

Neben diesem bedeutsamen Ereignis für Wien und das Reich überhaupt sind es vor allem gewonnene Schlachten und Familienereignisse von staatlicher Bedeutung wie Hochzeiten und Geburten (vornehmlich natürlich eines Thronfolgers), die in Gelegenheitsgedichten thematisiert wurden. In den *Poesie diverse* Kaiser Ferdinands III. finden sich – um nur zwei Beispiele zu nennen – ein Sonett *A Cesare sopra la bataglia di dutling* (Dem Kaiser über die Schlacht von Dutling) und ein Madrigal *Sopra il soccorso della citta di Friburgo* (Über den Beistand der Stadt Freiburg).<sup>183</sup> Sowohl das Sonett als auch das Madrigal nennen Kaiser Ferdinand namentlich und stellen damit zugleich auch eine Huldigung an diesen dar (es steht damit zugleich fest, dass nicht Ferdinand selbst der Autor dieser Zeilen gewesen ist). Die formale Besonderheit des Madrigals liegt darin, dass alle verwendeten Worte mit dem Buchsta-

<sup>180</sup> Vgl. dazu Julius Miklau: *Vincenzio da Filicaia (1642–1707) und seine Canzonen auf die Befreiung Wiens von den Türken*, in: *Programm der Staats-Realsschule in Währing. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1887/1888*, Wien 1888, S. 3–15, hier S. 5.

<sup>181</sup> Vgl. dazu ebd., S. 10–11. – Miklau beschreibt hier, wie Freunde Filicaias dessen Dichtungen dem Großherzog zur Kenntnis brachten und dieser meinte, sie müssten den Fürsten des Reichs bekannt gemacht werden.

<sup>182</sup> *VIENNA DIFFESA Poemo Heroico DELL' ABBATE GIO: PIERELLIO TRASSILICENSE Dedicato All' Altezza Sereniss. DEL SIG: PRINCIPE RINALDO CARDINAL D' ESTE Con gl' Argumenti d' Autore Anonimo. In Modena, Per gli Soliani 1690. Stamp. Duc. Con Lic. de' Sup.*

<sup>183</sup> *Poesie diverse* (Anm. 22), nicht paginiert.

ben „f“ beginnen, ein gewisser barocker Spieltrieb kommt hier zum Vorschein, in den auch der Name des Kaisers leicht einzubeziehen ist:

Friburgo fù francato Fato fece felici  
Forze ferme fatali feretrici,  
Finno fuggir fremendo fù forzato;  
Fer forte FERDINANDO, felice fortunato,  
Feroci forti, fier fanti fuggando,  
Fama fà fin, famosi Fatti fando.<sup>184</sup>

(Übersetzung: Freiburg wurde befreit, das Schicksal machte glücklich / Die festen Schicksalskräfte, / Bis die Flucht tobend erzwungen ward; / Ein starkes Eisen bist du, Ferdinand, ein glücklich beglückter, / Schreckliche Festungen, stolze Soldaten in die Flucht schlagend, / Der Ruf macht ein Ende, indem du ruhmreiche Taten setzt.)

Auch die habsburgischen Familien- (und zugleich Staats)ereignisse boten den Hintergrund für zahlreiche Gelegenheitsdichtungen. Das gesamte dramatische und musikdramatische Schaffen – also alle Opernlibretti, die im folgenden Kapitel zu behandeln sei werden – steht im Zeichen solcher Anlässe. Auf dem Gebiet der Lyrik seien nur einige Beispiele dieser Art enumerativ genannt: Michelangelo Angelico († 1697) verfasste ein *Epitamilio nelle Nozze de' Monarchi Sacratissimi Leopoldo Cesare Augusto, e Margherita di Spagna*, das gedruckt in Venedig herauskam, zwar undatiert, aber wahrscheinlich doch für das Jahr der Hochzeit anzusetzen, nämlich 1666. Handschriftlich findet sich von Bernardino Bianchi eine *Oda per le nozze di Leopoldo I. Imp. colla S. Claudia felice d' ispruch*.<sup>185</sup> Vom selben Dichter gibt es auch einen *Tributo della lode per il giorno natalizio di Leopoldo I.*,<sup>186</sup> wie der Titel schon besagt anlässlich des Namenstags des Kaisers geschrieben. Auch in deutscher Sprache gab es – wenngleich nur sehr in der Minderheit – dichterische Äußerungen zu dem einen oder anderen Ereignis: Der sächsische Kammersekretär Johann Heinrich Fitzing von Fitzingheim (1628 – nach 1672) etwa verfasste ein *Epithalamisches Emblema, Das ist Hochzeitlicher Applausus vnd Sinnen=Gedicht*,<sup>187</sup> das sich höchstwahrscheinlich auf die erste Hochzeit Kaiser Leopolds mit der spanischen Infantin Margherita im Jahre

<sup>184</sup> Ebd. – Übersetzung durch M.R.

<sup>185</sup> Cod. 6.736,3 in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

<sup>186</sup> Cod. 10.133 in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

<sup>187</sup> *Erklärung dieses Sinnen Gedichts: Epithalamisches Emblema, Das ist Hochzeitlicher Applausus vnd Sinnen=Gedicht Denen Glorwürdigist Hochbeglückten Kayserlichen Beylagers Festivitäten (Gehalten zu Wienn in Oesterreich den Decembris anno Domini salvatoris Jesu Christi) zu allervnthertigsten Ehren componirt und ins Kupffer gebracht durch Johann Heinrich Fitzing von Fitzingheimb, fürstlichen Sächsischen gewesten Cammer=Secretarium gedruckt zu Wien in Oesterreich bey Matthaeo Cosmerovio Kay. May. Hoffbuchdruckern. [o. J.]*

1666 bezieht. Über Fitzingheim eine Aussage zu machen ist denkbar schwierig, da die Textlage als unbefriedigend bezeichnet werden muss. An Drucken konnte außer einem Exemplar des *Architriumphalis Austriae*<sup>188</sup> in der Berliner Staatsbibliothek kein Druck nachgewiesen werden. Fitzing von Fitzingheim kam etwa um das Jahr 1650 aus Sachsen nach Wien. Die Werke, die er schrieb, stehen allesamt unter dem Zeichen der Verehrung der Habsburger.

Wie bereits mehrfach in diesem Kapitel erwähnt, ist der Anteil der deutschsprachigen Dichtung an dieser Art der Gelegenheitsdichtung verschwindend klein. Die Repräsentationskraft der italienischen Sprache übertrug die Möglichkeiten des Deutschen bei weitem. Und doch gab es – wenn auch vorerst vor allem von zugewanderten Deutschen, wie das Beispiel des Fitzing von Fitzingheim oder des bereits erwähnten Negelein, aber auch das einiger anderer zeigt, die an späterer Stelle zu besprechen sein werden – erste selbständigere Versuche, in der deutschen Sprache auf einem ähnlichen hohen Niveau zu dichten, wie es in der italienischen selbstverständlich war.

---

<sup>188</sup> *Architriumphalis Austriae Cvrivs, Das ist: Oesterreichischer Ertz=Triumph=Wagen: Mit beygesetzten Stamm= und Zeit=Register.* Wien 1658.

Praesens  
Verlag

Zweiter Teil

Praesens  
Verlag

## Libretto-Dichtung im Rahmen der höfischen Fest- und Repräsentationskultur

### *Die Hofdichter italienischer Herkunft am Wiener Kaiserhof: Arbeitsphasen und Teambildungen*

Der Botschafter Venedigs in Wien, Alvise Molin, berichtete am 27. September 1661 an die Serenissima über Kaiser Leopold I.:

Sua particolar inclinazione è alla Musica. Compone perfettamente, [...] impiegando in essa giornate intiere, m' hà più uolte detto, non stancarsi mai d' essa. [...] L' hore che gode Sua M<sup>ta</sup>. libere, le quali son poche l' impiega per il più in componer di Musica, e far poesie in lingua Italiana, la qual perfettamente possede, e ben spesso in domestica conuersatione con l' Imperatrice, e con Arciduca Leopoldo, fanno Sonetti un uerso per uno, e trà loro gareggiando con un dolce concerto di uirtù, e d' amoreuolezza, rendono un sant' essemplio al Mondo, e traggono le benedizioni degl' huomini, e da Cielo.<sup>189</sup>  
(Übersetzung: Seine spezielle Neigung gilt der Musik. Er komponiert perfekt, [...] widmet sich ganze Tage der Musik. Er hat mir mehrmals gesagt, dass er ihrer nie müde wird. [...] Die Stunden, die Ihre Majestät frei genießen kann und die wenige sind, widmet er meistens dem Komponieren und Dichten in italienischer Sprache, die er perfekt beherrscht und sehr oft in der häuslichen Konversation mit der Kaiserin und dem Erzherzog Leopold pflegt. Sie machen Sonette, einen Vers für den anderen, und wetteifern untereinander in einem süßen Einverständnis von Tugend und Liebe. Sie geben der Welt ein heiliges Beispiel und ziehen daraus den Segen der Menschen und des Himmels.)

Unter diesem für die Musik so begeisterten Kaiser Leopold geschah es, dass das durchschnittliche Operschaffen pro Jahr von etwa zwei bis vier Opern in den fünfziger Jahren auf sechs bis acht in den sechziger Jahren anstieg, und schließlich begann die Zahl der jährlich zur Aufführung gebrachten Opern Anfang der siebziger Jahre die Zahl von acht nicht mehr zu unterschreiten, sodass in den Jahren 1681 und 1682 zwölf Opern, im Jahre 1685 sogar 16 Opern auf die Bühne gebracht wurden. Dieses Anwachsen der Opernproduktion war aber nur dadurch möglich, dass gut eingespielte Teams

<sup>189</sup> Joseph Fiedler (Hg.): *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im 17. Jahrhundert*, 2 Bde., Wien 1866f. (= Fontes rerum austriacarum. Oesterreichische Geschichts-Quellen, 2. Abt., Bd. 26 u. 27), Bd. 2, S. 48–49. – Übersetzung durch M.R.

von Komponisten, Librettisten und Komponisten der Ballettmusik sowie von Bühnen- und Kostümbildnern tätig wurden und in professioneller Weise für die zahlreichen Anlässe ihre gemeinsamen Werke schufen. Eine Darstellung dieser Teams und der mit ihnen verbundenen Arbeitsphasen, die zugleich auch als Entwicklungsphasen des barocken Wiener Operschaffens angesehen werden können, muss die allererste Aufgabe sein, auf die dann eine eingehendere Betrachtung der Opernlibretti von textanalytischer Seite her folgen kann. Es lassen sich dabei für den veranschlagten Zeitraum von 1653 bis 1715 vier Arbeitsphasen mit sechs Teams voneinander abheben.

## Die Jahre 1665 bis 1669

Bevor auf dieses erste wirkliche Team von Operschaffenden eingegangen werden soll, ist ein kurzer Blick auf die Jahre vor dem Einsetzen des Wirkens von Francesco Sbarra und Antonio Cesti in Wien zu werfen. Als Hofdichter war der aus Pordenone stammende Aurelio Amalteo (1626–1680) tätig. Von 1661 bis 1669 hatte er diese Position inne, wobei er aber bereits im Jahre 1659 mit der Oper *Il Re Gelidoro* erstmals in Wien in Erscheinung trat; nach dem Jahr 1662 verfasste er kein Libretto mehr. Der Komponist war Antonio Bertali (1605–1669), das Bühnenbild wie die Kostüme stammten von Lodovico Ottaviano Burnacini (1636–1707) und das Ballett wurde von dem damaligen Ballettmeister Santo Ventura († 1695) einstudiert. Aufgeführt wurde diese „favola drammatica musicale“ am 19. Februar als Faschingsunterhaltung.

Interessant ist ein Blick auf die Liste der Mitwirkenden in Venturas Ballett, die im Druck, der beim Hofbuchdrucker Matthäus Cosmerovius (1606–1674) erschien, namentlich angeführt sind: Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien hier nur die Namen Graf Wallenstein, Graf Althan, Maximilian von Dietrichstein usw. angeführt. Man schöpfte zur Aufführung solcher Opern also zu einem nicht unbedeutenden Maße aus dem Kreis des Hofstaates – doch wird zu den Darstellern an geeigneter Stelle noch ein Wort zu sagen sein.

Gemeinsam mit Bertali und einem anderen Komponisten, dem Vizekapellmeister Giovanni Felice Sances (ca. 1600–1679), schrieb Amalteo die meisten seiner insgesamt neun Opern. Bertali ist auch der Anknüpfungspunkt, der es ermöglicht, zu Francesco Sbarra (1611–1668) überzuleiten, mit dem er die erste bedeutendere Oper, die „festa a cavallo“ mit dem Titel *La Contesa dell' Aria e dell' Acqua* aus dem Jahre 1667 schrieb. Bertali war in Verona geboren worden und hatte von frühester Kindheit an Unterricht in Violine erhalten. Seine Kunstfertigkeit auf diesem Instrument verbreitete sehr bald seinen Ruhm über die Grenzen seiner Stadt hinaus, und im Jahre 1623 ging er nach Wien, wo er ein Jahr darauf seine Tätigkeit am Hof aufnahm.

Am 1. April 1637 trat er als Instrumentalist der Hofkapelle bei, im Jahr 1641 wurde er Vizekapellmeister, am 1. Oktober 1649 folgte er Giovanni Valentini als Hofkapellmeister nach. Vizekapellmeister an seiner Seite war der bereits erwähnte Giovanni Felice Sances. Doch auch andere, später zu großer Bedeutung aufsteigende Komponisten begannen ihre Tätigkeit Anfang der sechziger Jahre. Als herausragendste Persönlichkeit ist hier ohne Zweifel Antonio Draghi (1634 od. 1635–1700) zu nennen, der in der zweiten Phase der Wiener Opernentwicklung mit einem der fruchtbarsten und herausragendsten Librettisten die größte Zahl an Opern schrieb.

Es sei zurückgekehrt zu Antonio Bertali und Francesco Sbarra und zu deren gemeinsamer Oper *La Contesa dell' Aria e dell' Acqua*, von der in deutscher Sprache eine ausführliche Beschreibung der Aufführung bei Matthäus Cosmerovius erschien unter dem Titel *Sieg=Streit Deß Luft vnd Wassers*.<sup>190</sup> Diese auch unter dem Begriff „Roßballett“ in die Geschichte eingegangene Oper war nur eine von zahlreichen Produktionen anlässlich dieser ersten Heirat Leopolds, und die Wirkung, die sie hatte, zeigt auch die Darstellung des Rechtsgelehrten und als Historiograph hervorgetretenen Eucharius Gottlieb Rinck, die er in seiner Biographie *Leopolds des Grossen / Röm. Käysers / wunderwürdiges Leben und Thaten* (Leipzig, 2. Aufl. 1709) gibt. Zwar resultiert sie nicht aus eigener Anschauung und dürfte auf die oben erwähnte deutsche Übersetzung der Beschreibung des Festes zurückgehen, ist aber umso ausführlicher, umfasst sie doch insgesamt 36 Seiten:

Nachdem es dem Käyser beliebt / neben andern zu dessen höchst=ansehnlichem beylager angeordneten unterschiedlichen kostbaren festivitäten / auch ein seltsames und kunstreiches roßballet anzustellen / so war die direction und ober=anstalt hierzu dem käyserlichen geheimen rath und obristen=stallmeister / grafen Gundacker von Dietrichstein aufgetragen / welcher auf käyserlichen befehl / zu dieses exercitii anordnung / den in der reit=kunst hochberühmten cavallier Alexandrum Carducci / rittern / und des großhertogs von Florenz und seines bruders printz Leopolds kämmerern / aus Italien nach Wien beruffte. Die erfindung und erklährung dieses gantzen ritterspiels / wie es in italiänischen versen entworfen worden / ward Francisco Sbarra aufgetragen / die composition aber hierzu / sowohl die vocal= als instrument=music / verfertigte der 42 jahr lang gewesene käyserliche musicus und capell=meister Antonius Bartali. Zur Anordnung und aufrichtung des schauplatzes / ingleichen zur erbauung der kunst=gerüste / wurde

<sup>190</sup> Der vollständige Titel lautet: *Sieg=Streit Deß Luft vnd Wassers Freuden=Fest zu Pferd Zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten Römischen Kayzers / auch zu Hungarn vnd Böhaim König / Ertz=Hertzogens zu Oesterreich /ec. Vnd Margarita / Gebohner Königlichen Infantin auß Hispanien Dargestellet In dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich bey Mattheo Cosmerovio / der Röm: Kayserl: Majest: Hoff=Buchdrucker / Anno 1667.*

der berühmte kunst=bau= und werck=meister / Carl Pasetti von Ferrara geholet.<sup>191</sup>

Kaiser Leopold selbst sprach der Festoper sein Lob aus und betonte ihre Einzigartigkeit:

Sonst sein wir alle Gottlob gar wohlauf, und mein Gemahel schickt sich gar schön in die teutschen Brauch, und habe ich dieser Tagen ein Rossballet halten lassen; ich soll es nit loben, weil ich es halten lassen, Ihr könnt aber gwiss gesichert sein, dass a saeculis nix solches gesehn worden, daher ich Euch hiermit zehn exemplaria von dessen Beschreibung mit Kupfern schicken wollen, dass Ihr auch was davon unter dasige Gesandten und ministris austheilen könnt, dass es ein wenig in [die; Einfügung v. Pribram] Welt komme. Verlanget Ihr noch was, so will ich Euch ein etliche schicken.<sup>192</sup>

Dies schrieb Leopold am 3. Februar 1667 rückblickend auf eine gelungene Aufführung, die bislang ihresgleichen nicht gekannt hatte.

Von welch unbeschreiblichem Prunk und Aufwand diese Aufführung war<sup>193</sup> – und spätere Operaufführungen sollten dieser in ihrer Pracht nicht nachstehen –, davon geben die Kupferstiche der Bühnenbilder von Carlo Pasetti (1613–1679), der eigens für die Inszenierung der Oper von Ferrara nach Wien gerufen wurde, ebenso wie die deutsche Beschreibung Auskunft. Diese deutschsprachige Darstellung der Festoper bringt nur wenige und kurze Passagen des Textes, vor allem konzentriert sie sich neben einer Inhaltsangabe auf die äußerlichen Belange des Festes: Es werden die Darsteller namentlich genannt und deren Kostüme ausführlich beschrieben, ebenso die Bühnenbilder, den meisten Raum aber nimmt die Beschreibung des Pferdeballetts ein. Dass es sich um ein großartiges Ereignis von seltenem Wert handelte, geht aus dieser deutschsprachigen Darstellung hervor. Der Schauplatz der Festoper war „der grosse Platz in der Kayserlichen Burgg / welcher sich von Auff= gegen Nider=gang in die 445 / vnd von Mittag gegen Mitternacht in 270. Werckschuch erstrecket“<sup>194</sup>, der heutige Josephsplatz. Ein großes Gerüst

<sup>191</sup> Eucharius Gottlieb Rinck: *Leopolds des Grossen / Röm. Käysers / wunderwürdiges Leben und Thaten* (Anm. 27), S. 503.

<sup>192</sup> Brief Leopolds I. vom 3. Februar 1667 an den Grafen Pötting, in: Alfred Francis Pribram u. Moriz Landwehr von Pagenau: *Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F. E. Pötting 1662–1673*, 2 Bde., Wien 1903–04 (= *Fontes rerum austriacarum. Oesterreichische Geschichts-Quellen*, 2. Abt., Bd. 56 u. 57), Bd. 1, S. 282.

<sup>193</sup> Vgl. dazu auch Hilde Haider-Pregler: *Das Roßballett im inneren Burghof zu Wien (Jänner 1667)*, in: *Maske und Kothurn* 15 (1969), S. 291–324. – Haider-Pregler legt dabei nicht allein eine ausführliche Beschreibung des Festoperverlaufs vor, wie er auch aus dem deutschsprachigen Druck der *Contesa*-Oper zu entnehmen ist, sondern nimmt auch kurz Bezug auf italienische Vorbilder für ein Roßballett und das große aufwendige Turnierspiel.

<sup>194</sup> *Sieg=Streit Deß Lufft vnd Wassers* (Anm. 190), nicht paginiert.

für das Publikum wurde errichtet mit dorischen Säulen, Pfeilern und Gewölben, alles aus Stein gehauen. Die Bedeutung des Ereignisses wurde noch gesteigert durch den Umstand, dass „der Höchste Monarch der Welt [also Leopold I., Anm.] / neben zweyen Durchleuchtigsten Fürsten / vnd anderen vornembsten Cavaliern vnd Rittern dero Kayserlichen Hoffs / in Persohn sich darstell[te]“<sup>195</sup>. In der Folge wird der Einzug des Schiffes beschrieben, das „die Wunder des Meers auff der Erden“<sup>196</sup> darstellen sollte. Die Handlung der Festoper war eröffnet.

Das Sujet der *Contesa* ist mythologisch, die Darstellungsweise allegorisch. Dementsprechend ist es die „Fama / oder Allgemeine Nachricht“<sup>197</sup>, die als erste auftritt als „geflügelte Weibspersohn / bekleidet in Weissen mit Augen / Ohren / vnd Zungen von Gold / vnd Perlen [...] in der Hand eine goldene Trombeten führt“<sup>198</sup> und das Festspiel für das Publikum im Voraus deutet: Das Schiff ist jenes der Argonauten, die nun am Schauplatz des Kampfes zwischen Luft und Wasser angelangt sind. Während die Luft Beistand vom Feuer erhält, wird das Wasser von der Erde unterstützt. Auf dem Schauplatz soll der Sieger erkoren werden:

Bereitet dan / berühmte Sieger Ihr /  
 Bereitet nach Gebier  
 Dem Sieges=fall verdiente LorbeerCron /  
 Sambt dem besiegeten Ruhm / der Ehren hohen Lohn.<sup>199</sup>

Der Siegeslohn soll das Goldene Vlies sein, das die Argonauten mitgebracht haben. Der Kampf kann also entbrennen. Seinen Ausgang nimmt er in einem Wortstreit zwischen Juno, die für die Luft steht, und Neptun, der das Wasser personalisiert. Ein Streit darum entspinnt sich, ob es Juno oder aber Neptun zu verdanken sei, dass im Inneren der Muschel die Perle heranwachsen. Jeder nimmt dies für sich in Anspruch, das Duett endet:

Juno.       Ihr Anfang von mir rühret  
 Neptun.    Von mir was sie geschetzt  
 Juno.       Ihr Vrsprung mir gebühret  
 Neptun.    Mir / was Ihr Preiß ersetzt.<sup>200</sup>

---

<sup>195</sup> Ebd.

<sup>196</sup> Ebd.

<sup>197</sup> Ebd.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Ebd.

<sup>200</sup> Ebd.

Auf diesen Wortstreit, in dem Juno in weiterer Folge von „Vulcan“, Neptun von „Berecinthie“<sup>201</sup> unterstützt wird, folgt endgültig das Waffengefecht. Der Aufruf „Zun Waffen / zum Streit!“ ergeht mehrmals, die „Fama“ verspricht dem Sieger erneut das Goldene Vlies als Preis.

Die deutschsprachige Beschreibung geht nun ausführlich auf den Kampf ein, der andauert bis zum Ruf „Halt inn’ der Waffen Hitz!“ Ein Tempel der Diana taucht auf. Die Personifikation der „Ewigkeit“ erhebt nun ihr Wort und singt ein panegyrisch-feierliches Lob- und Preislied (bzw. -arie) auf das Kaiserpaar:

Halt inn’ der Waffen Hitz / halt inn’ der Pferde Lauff /  
Der Elementen Streit / das höchste Gschick enthebet /  
Vereiniget / nunmehr deß Zornes euch begebenet /  
Also legt / Himeln=ab / die Ewigkeit euch auff.

Was Neptun seltnes hat / was deren Klippen ärch /  
Was **Margariten** Preiß / was Perlen=schätz beselet /  
Der Himeln höchste Rath vorlängst hat zuegestellt  
In einer **Margarit** dem Grösten Welt=Monärch.

Dem Grösten Welt=Monärch / dem Ersten Helden Held  
Dem Höchsten **Leopold** / entsprossen von dem Stamen /  
Deß’ vngendeete folg / deß’ vnerstorbner Namen  
Deß Adlers Heilig Reich zu herrschen ist erwählt.

Drumb in dem Inbegriff der Ewigkeit mit mir  
Sein= vnd der seinigen Beselungs=Geist anlangen /  
Ob so Glorwürdigster Vermählung ihr Verlangen /  
Ihr Freude / ihre Lust der Welt zustellen für.

Ihr dapffre Fueßtritt folgt der Hoche Ehren=Sieg  
Von Helden=Tugenden vnscheidentlich begleitet:  
Die sehet an / mit mir zur Wunderung bereitet /  
Die ich so dan von Euch mich Himmelwerts verfüg.<sup>202</sup>

Das Ereignis der Vermählung des Kaisers mit der spanischen Infantin – das ist es, was die „Ewigkeit“ hier sagen will – ist Anlass genug, die Streitigkeiten einzustellen. Diese Hochzeit sei vielmehr ein Grund, seine Freude darzustellen (4. Str.). An diesem Punkt nimmt die Oper ihre Wende, der Grund für den Streit ist aufgehoben, die „Glori / oder Ehren=Rhuem“ tritt auf,

vermittls Annemöglichkeit ihrer hell=dringenten Stimme / die Ohren  
der Vmbstehenden an sich gezogen / mit vngefehr folgendem Inhalt

<sup>201</sup> Beiname der Göttin Cybele. In der griechischen Mythologie war sie die Mutter des Jupiter.

<sup>202</sup> *Sieg=Streit Deß Luft vnd Wassers* (Anm. 190), nicht paginiert.

Die Glori oder Ehren=Rhuem.	Wie eitel / ach! wancken Der Ehre Gedancken Wo Tugent nit ist / All Prachte verschwinden Zugleich mit den Winden / Die niemall vergwist. <sup>203</sup>
--------------------------------	--

Die Huldigung an das kaiserliche Paar geht weiter, und die „Glori“ schließt ihre Lobarie mit den Worten:

Darumen dan den Streit mit Freuden endet /  
Legt sambt dem Haaß die Waffen ab /  
Den vor in Zorn erhitzten Trab  
Anietz zu Oesterreichs behebten Freuden wendet /  
Befrolocket den Sieg / der aller Perlen Preiß  
All Schönheit Ziehr vnd werth / den Aufgang ihn' kan geben  
Dort / wo mit Nidergang die Sonne schließt ihr Reiß /  
Vereinnet hat eben  
In einer **Margarit** / die durch Vermählungs Band  
Dem Grossen **Leopold** verbunden Hand mit Hand.<sup>204</sup>

Die Musik des anschließenden „Pferd=Tantzes“ stammt von Johann Heinrich Schmelzer (um 1623–1680) und wurde von „24. Trombeten / vnd zway paar Heerpaucken“ dargeboten. In zwölf verschiedenen Figuren, die bei Rinck sogar auf mehreren Kupferstichtafeln aufgezeichnet sind,<sup>205</sup> präsentierte sich das Ballett, das aus insgesamt 50 Pferden bestand, von denen eines der Kaiser selbst ritt.

Dieses gesamte Spektakel war aber nur eines von zahlreichen, die anlässlich der kaiserlichen Hochzeit inszeniert wurden, und der Name Schmelzer bietet die Möglichkeit, zu der wohl bekanntesten und auch heutzutage zumindest noch von ihrem Titel her gängigen Festoper überzuleiten, die ohne Zweifel Francesco Sbarra Ruhm, aber auch den seines hauptsächlichen Komponisten begründet hat. Die Oper, von der hier die Rede ist, trägt den Titel *Jl Pomo d' Oro*,<sup>206</sup> der Komponist dieses Werkes sowie der meisten anderen Sbarra-Opern war Antonio Cesti (1623–1669).

---

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> Vgl. Gottlieb Eucharius Rinck: *Leopolds des Grossen / Röm. Käysers / wunderwürdiges Leben und Thaten* (Anm. 27), S. 532.

<sup>206</sup> *JL POMO D' ORO, Festa Teatrale Rappresentata in Vienna PER L' AUGUSTISSIME NOZZE DELLE SACRE CESAREE REALI MAESTÀ DI LEOPOLDO E MARGHERITA, Componimento DI FRANCESCO SBARRA, Consigliero di S. M. C. IN VIENNA D' AUSTRIA, Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, l' Anno 1668.*

Sbarra und Cesti hatten einander in Lucca kennen gelernt. Cesti kam im Jahre 1652 an den Innsbrucker Hof, wo er bei Erzherzog Ferdinand Karl tätig wurde. Im Herbst 1659 ging er nach Rom, danach wiederum nach Innsbruck, am 22. April 1666 kam er schließlich als Vizekapellmeister nach Wien. In Innsbruck trafen Cesti und Sbarra erneut aufeinander. Einige Briefe Cestis ermöglichen wertvolle Einblicke, wie die beiden miteinander gearbeitet haben.

Aus dem ersten Brief Antonio Cestis aus Wien vom 16. Mai 1666 ist zu erfahren, wie die Arbeit an einer Oper generell vorstatten ging: „[...] resta solo [...] di sapere i Cantanti, e vedere prima la Poesia“<sup>207</sup> (es bleibt nur, die Sänger zu kennen und zuerst den Text zu sehen), schreibt Cesti an Marco Faustini. Erst nach Vorliegen des Librettos also machte sich der Komponist an die Vertonung. Die Oper *Il Pomo d' Oro* erwähnt Cesti in einem Brief vom 27. Juni 1666. Zu diesem Zeitpunkt hatte er gerade den ersten Akt zur Oper *Flora e Nettuno Festeggianti* fertig gestellt, mit dem *Pomo d' Oro* hatte er erst begonnen.

Cesti bevorzugte stets die Arbeit in der Einsamkeit und Stille. Er zog sich dazu aufs Land, in die Villa eines Freundes zurück, wo er auch – wie er am 8. August 1666 schrieb – die erste Hälfte des ersten Aktes des *Pomo d' Oro* fertig stellte:

Io non ho composto che mezzo il 1° Atto, e sono cinque, essendo l' opera lunghissima e tutta macchinata. La musica solo durerà otto hore si chè tra balli, barriere, abbattimenti assalto et altre galanterie si spenderanno dieci hore, onde S. Maestà ha già terminato di volerla far rappresentare in due giornate.<sup>208</sup>

(Übersetzung: *Ich habe nur den halben ersten Akt komponiert, und es sind fünf. Es ist das längste Werk und durch und durch mit Maschinen. Alleine die Musik wird acht Stunden dauern, sodass mit den Tänzen, Barrieren und anderen Galanterien gerechnet, alles zehn Stunden dauern wird. Ihre Majestät hat bereits bestimmt, die Oper an zwei Tagen aufführen lassen zu wollen.*)

Eine Woche später berichtet Cesti vom großen Interesse des Kaisers an seinen Kompositionen. Leopold ließ sich laufend über den Stand der Arbeit am *Pomo d' Oro* informieren:

[...] mi sono portato in Città, et ho havuto due volte l' honore d' esser à piedi di S. Maestà l' Imperatore il quale mi ricomandò di propria

---

<sup>207</sup> Brief im Archivio di Stato di Venezia, buste 188 u. 194; zit. nach Remo Giazotto: *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti. Ventidue lettere ritrovate nell' Archivio di stato di Venezia*, in: *Nuova Rivista musicale* 3 (1969), S. 496–512, hier S. 508.

<sup>208</sup> Brief vom 8. August 1666 an Marco Faustini, im Archivio di Stato di Venezia; zit. nach Remo Giazotto: *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti* (Anm. 207), S. 510. – Übersetzung durch M.R.

bocca ch' io dovessi sollecitare la compositione della grand' Opera, e volse sentire ciò che sino all' hora havevo fatto.

Questa mattina parimente me ne anderò alla Corte volendo S. Maestà non solo ristenire il componimento de i giorni passati ma quello che ho fatto in questa settimana; [...].<sup>209</sup>

(Übersetzung: [...] *ich begab mich in die Stadt und hatte zweimal die Ehre, vor Seiner Majestät dem Kaiser zu erscheinen, der mich aus eigenem Munde aufforderte, ich solle die Komposition der großen Oper vorantreiben, und er wollte hören, was ich bisher gemacht hatte.*

*Diesen Morgen werde ich ebenfalls an den Hof gehen. Ich möchte Seiner Majestät nicht alleine die Komposition der vergangenen Tage, sondern auch jene, die ich in dieser Woche gemacht habe, zu Gehör bringen [...].*)

Parallel zum *Pomo d' Oro* ging die Arbeit an der bereits erwähnten Festoper *Nettuno e Flora Festeggianti* vonstatten,<sup>210</sup> die ebenfalls anlässlich der kaiserlichen Hochzeit verfasst wurde. Johann Heinrich Schmelzer schrieb als einziger deutscher Beiträger die Musik zu den Balletteinlagen sowohl für *Nettuno e Flora Festeggianti* als auch für den *Pomo d' Oro* und Lodovico Burnacini schuf die Bühnendekorationen und den Theaterbau, der etwa an die 1.000 Zuschauer fasste: Wohl etwas übertrieben berichtet Sbarra im Nachwort „L' Autore a chi legge“ („Der Autor an den Leser“) jener Folioausgabe des *Pomo d' Oro*, die vom Hofbuchdrucker Matthäus Cosmerovius im Jahre 1668 besorgt wurde und prachtvoll ausgestattet ist mit 25 Kupferdrucken der Burnacinischen Bühnendekoration von Matthias und Melchior Küssel, dass 5.000 Zuschauer Platz gefunden haben sollen.

Der aus der griechischen Mythologie allseits bekannte Inhalt des *Pomo d' Oro* ist schnell wiedergegeben: Die „Discorida“ (Zwietracht) wirft inmitten des Mahles der Götter einen goldenen Apfel mit der Aufschrift „Diasi alla più Bella“ (Der Schönsten zu geben). Jupiter ernennt Paris zum Richter zwischen den drei Göttinnen Juno, Pallas Athene und Venus, die den Apfel beanspruchen. Paris wird unter den Sterblichen als der gerechteste angesehen. Um sich diesen Ruf zu bewahren, lebt Paris, der Sohn des Königs Priamus von Troia, weit entfernt von der väterlichen Herrschaft in der Einsamkeit des Ber-

<sup>209</sup> Brief vom 15. August 1666; zit. nach ebd., S. 511. – Übersetzung durch M.R.

<sup>210</sup> Eine deutsche Übersetzung des *Pomo d' Oro* durch Johann Gabriel Meyer kam unter dem Titel *Der goldene Apfel* im Jahre 1672 bei Eberhard Felßbecker in Nürnberg heraus. In Wien wurde keine deutschsprachige Fassung publiziert. – Zur Festoper *Nettuno e Flora festeggianti* erschien eine deutschsprachige Regestfassung unter dem Titel *Neptun vnd Flora Erhebe Freuden=Fest. Gesungene Vorstellung Einführung des grossen Lust=Dantzers / vnd Ballet An dem Geburts=Tag Der Aller=Durchleuchtigsten Frauen FRAUEN MARGARITHA Vermählten Kayserl. Braut / Infantin aus Hispanien. Auff Aller=gnädigsten Befehl Der Röm: Kayserlichen Majestät LEOPOLDI des Ersten Römischen Kayzers / zu Hungarn / vnd Böhäm König / Ertz=Hertzogen zu Oesterreich / ec. Verfasset Von Francisco Sbarra / Vnd in Sing=Kunst gestelet Von Antonio Cesti. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich / bey Mattheo Cosmerovio / Der Röm: Kaserl. Majestät Hof=Buchdrucker. 1666.*

ges Ida. Er ist verliebt in die Nymphe Ennone, Tochter des Flusses Nunto, die seine Liebe erwidert, aber auch der Hirte Aurindo liebt sie. Es präsentieren sich die drei Göttinnen vor Paris, um sein Urteil entgegenzunehmen: Juno verspricht ihm, ihn zum Herren über Asien und Europa zu erheben, Pallas Athene stellt ihm in Aussicht, ihn zum berühmtesten Heerführer seiner Zeit zu machen, und Venus bietet ihm an, Helena, die Königin von Sparta, zu besitzen. Sie erhält den Apfel von Paris, der sogleich nach Sparta aufbricht, um seinen Lohn in Anspruch zu nehmen. Juno und Pallas Athene schwören Rache gegen Paris: Juno erbittet von Aeolus, dem Gott der Winde, er möge das Schiff des Paris kentern lassen, Pallas Athene ersucht den König von Athen, er möge bewaffnet Paris verfolgen. Venus hinwiederum bittet Mars, den Kriegsgott, um Schutz für Paris. Dieser wird von einem Unwetter überrascht, doch Neptun beruhigt das Meer. Es folgt in der Oper die erste große Schlachtenszene: Mars und Cecopre, der König Athens, kämpfen gegeneinander. Der König unterliegt und wird in einer Festung des Mars gefangen gehalten. Juno wendet sich nun, nachdem Neptun ihren Plan vereitelt hat, an das Element des Feuers: Es möge in das Reich Neptuns hinabsteigen und es zerstören, was das Feuer aber ablehnt, da es sich nicht gegen das Schicksal und Gegen Jupiter stellen will. Nun soll die Luft mit Regen, Hagel und Sturm die Villa des Paris zerstören. Inzwischen bereiten sich die Athener unter der Führung der Alceste, der Gattin des Cecrope, darauf vor, die Festung des Mars zu stürmen, der sie aber zurückschlägt. Jupiter, der Streitereien überdrüssig, bringt sich wieder in den Besitz des goldenen Apfels und kündigt an, ihn der höchsten „Principessa“ der Welt geben zu wollen, der

[...] Figlia, e sposa de i maggiori Monarchi della Terra, la più Bella, e saggia d' ogn' altra, in cui perciò unite le Glorie di Giunone per la grandezza del sangue, e de gli Stati, i Pregi di Venere per la sua Bellezza, e le prerogative di Pallade per lo suo gran spirito [...].<sup>211</sup>

(Übersetzung: [...] Tochter und Gemahlin der höchsten Monarchen der Erde, Schönsten und Klügsten von allen, in der sich aber der Ruhm der Juno aus Größe des Blutes und der Staaten vereinen, die Vorzüge der Venus für ihre Schönheit und die Vorzüge der Pallas für ihren großen Geist [...].)

Es erscheinen die Bilder Kaiser Leopolds I. und der Kaiserin Margherita. Die Oper geht nun in die abschließende Huldigung über, alle feiern in einem großen Tanz das kaiserliche Paar.

Ein Blick auf die Liste der auftretenden Personen zeigt schon deutlich den allegorischen Charakter der Oper: Es erscheint die „Gloria Austriaca“ (Ruhm Österreichs) ebenso auf der Bühne wie „L' Amore“ (Die Liebe) und verschiedene Reiche wie „La Monarchia di Spagna“ (Die Spanische Monarchie), „Il Regno d' Hongheria“ (Das Königreich Ungarn), „Il Regno di Boemia“

<sup>211</sup> *JL POMO D' ORO* (Anm. 206), nicht paginiert. – Übersetzung durch M.R.

(Das Königreich Böhmen) usw. Den Hauptteil der Handlung bestreiten dann die Götter.

Nicht anders verhält es sich mit der Oper *Nettuno e Flora Festeggianti*. Am 22. Juli 1666 schrieb Leopold an den Grafen Pötting, den österreichischen Gesandten am spanischen Hof:

[...] dann am 12. dies [des Juli, Anm.] haben wir den Geburtstag meiner Gespons sollemnissime celebrirt mit einer Comedie, Galla und ein Ballett, welchen Prinz Karl von Lothringen samt etlichen meinen Kämmerern getantz hat, und ist ein so galantes Festl gwest, als eines dahie gesehen, daher es auch applausum universalem gehabt, wie Ihr auch partim aus beiliegendem Exemplar operis ersehen werdet.<sup>212</sup>

Wiederum teilt sich der Bereich der Figuren auf der Bühne in allegorische Gestalten und Götter: So tritt etwa die Sonne selbst in der „Vor=rede“ auf, die Liebe trägt ihren Teil zum Fortgang der Handlung bei. Die Handlung dieser Festoper ist völlig auf die Thematik des Geburtstages der Kaiserin ausgerichtet. In der „Vor=rede“ spricht die Sonne zu ihren Pferden, sie sollen prachtvoll und glänzend sich erheben, denn „MARGARITHA / die Königliche Infantin vnder Hispanischem Himmels=gezürcke“<sup>213</sup> habe das Licht der Welt erblickt. Das Kaiserhaus in Wien und Österreich überhaupt, „welches von so angenehmer Vorsehung höchste beglückung zu erwarten habe“,<sup>214</sup> solle ein Freudenfest vorbereiten.

Der erste der drei Akte bringt Flora, die Göttin der Blumen, auf die Bühne. Sie liebt Zephyr, den Westwind, der als der angenehmste unter den Winden gilt. Cloride und Phillide, zwei Nymphen der Flora, die erste für die Rosen, die zweite für die Lilien stehend, wollen von Flora einen Urteilsspruch, welche die schönere sei. Flora weist sie darauf hin, dass es nur eine gebe, der dieser Preis, die Schönste zu sein, wirklich gebühre, nämlich jener, die „in ihren Farben auch die Wappen des Gröst= vnd Höchsten Stammens der Welt vorstelle / vnd zugleich den Namen führe der Aller=Durchleuchtigsten Braut des Höchsten Monarchen dieser Erden MARGARITHA“<sup>215</sup>. Zephyr kommt hinzu und rühmt die Schönheit Floras. Diese wiederum nimmt sein Lob nicht für sich persönlich in Anspruch, sondern widmet es Margaritha als der „schönsten Blumen [...] vnd Außbund der Schönheit“<sup>216</sup>. Hymenäus, der

<sup>212</sup> Brief Leopolds I. vom 22. Juli 1666 an den Grafen Pötting, in: Alfred Francis Pribram u. Moriz Landwehr von Pagenau: *Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F. E. Pötting 1662–1673* (Anm. 192), Bd. 1, S. 229.

<sup>213</sup> *Neptun vnd Flora Erhebt Freuden=Fest* (Anm. 210), nicht paginiert.

<sup>214</sup> Ebd.

<sup>215</sup> Ebd., nicht paginiert. – Dabei wird die Bedeutung der „Margaritha“ erklärt: „als Welche in andern Sprachen die weiß= vnd roth=gemengte Blume Zeitlossen / oder Rückherzu andeutet“.

<sup>216</sup> Ebd.

Hochzeitgott, teilt alle anwesenden Personen ein, für die Vorbereitung des zu erwartenden Hochzeitsfestes zu sorgen.

Im zweiten Akt tritt Flora mit der „MARGARITHA in der Hand“<sup>217</sup> auf und erhebt sie zur Königin aller Blumen. Neptun, verliebt in die Amphitrite, beklagt deren Abneigung gegen ihn. Hymenäus tröstet ihn hierauf: Wenn die Braut „des Grossen LEOPOLDI“<sup>218</sup> eintreffen werden, dann werde auch Neptun seine Braut empfangen können.<sup>219</sup> Inzwischen hat sich die Liebe (als Allegorie) dazu entschlossen, Amphitrites Herz zugunsten Neptuns zu erweichen.

Im dritten Akt wird die Ankunft der kaiserlichen Braut geschildert. Auf einem Schiff wird sie ihrem Gemahl entgegengebracht. Amphitrite erwidert nunmehr die Liebe Neptuns, Hymenäus bekräftigt die ewige Verbindung der beiden, was er der „Aller=Durchleuchtigsten Kayserlichen Braut“<sup>220</sup> zuschreibt. Die Oper schließt mit einem Ballett, das die kaiserliche Braut hochleben lässt. Die Teilnehmer an diesem Ballett werden im Anschluss an die deutsche Übersetzung namentlich angeführt: Neben dem bereits im Brief Leopolds erwähnten Herzog Carl von Lothringen tanzten noch weitere elf Hofadelige, unter ihnen wiederum die Grafen Althan und Waldstein.

Diese allegorischen Götteropern von Sbarra und Cesti bestimmten den Wiener Operntyp in den letzten Jahren der sechziger und Anfang der siebziger Jahre. Die Stoffe wurden fast ausschließlich der griechischen Mythologie entnommen, die Huldigung an Kaiser und Kaiserin erfolgt durch zahlreiche, den Text ständig durchziehende Vergleiche und Anspielungen auf Eigenschaften der Götter, die den Gehuldigten zugeschrieben werden.

Diese kurze Phase des Opernschaffens – sie dauerte lediglich ungefähr vier Jahre – riss mit dem Tod Sbarras im Jahre 1668 bzw. dem Tod Cestis 1669 abrupt ab. Mit ihnen war aber eine Basis für eine neue Art des künstlerischen Schaffens auf dem Gebiet der Oper eingeleitet worden: Von nun an waren es miteinander gut eingespielte Teams, die den Hof mit Opern versorgten und einen eigenen Stil und Geschmack kreierten bzw. bedienten. Und jene, die auf Sbarra und Cesti folgten, sollten das im barocken Wien erfolgreichste Librettisten–Komponisten–Gespann werden, das nicht nur mengenmäßig, sondern auch von der textlichen Qualität her Beachtenswertes hervorbrachte.

---

<sup>217</sup> Ebd.

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> In dieser Verknüpfung Neptuns mit Leopold liegt wohl eine Anspielung auf die lange Zeit des Wartens auf das Eintreffen der spanischen Infantin in Wien. Schon im Jahre 1663 nahm Leopold das Bildnis seiner künftigen Braut in Empfang, ab dem Jahr 1665/66 ist das Warten des Kaisers schon ein sehr ungeduldiges gewesen.

<sup>220</sup> Ebd.

## Die Jahre 1670 bis 1700

Den längsten Zeitraum des Wiener Operschaffens umfasst die zweite Phase mit einem hervorragenden Librettisten und seinem kongenialen Komponisten. Von Nicolò Minato (1627–1698) sind über 150 Opern-, und über 30 Oratorienlibretti erhalten, die in einem Zeitraum von lediglich 30 Jahren geschrieben wurden. Minato kam im Jahre 1669 nach Wien und löste Francesco Sbarra und Aurelio Amalteo (1626–1680) als Hofdichter ab. Sein wichtigster und hauptsächlicher Komponist war der bis heute zumindest namentlich bekannte Antonio Draghi (1634 od. 35–1700), der im Jahre 1664 Mitglied der Hofkapelle der Kaiserinwitwe Eleonora di Gonzaga (der Gemahlin Kaiser Ferdinands III.), 1668 zunächst Vize-, sodann im selben Jahr nach dem Tod von Giuseppe Tricario erster Kapellmeister wurde. 1673 wurde er zum Musikintendanten des Kaisers berufen, 1682 zum Direktor des kaiserlichen Orchesters. Minato und Draghi bildeten ein kongeniales Paar, das durch die bereits bewährten Mitarbeiter Johann Heinrich Schmelzer und Lodovico Burnacini in adäquater Weise unterstützt wurde. Schon Burnacinis Vater Giovanni war als Bühnenarchitekt für das österreichische Kaiserhaus tätig gewesen: Im Jahre 1653 wurde anlässlich des Reichstages zu Regensburg am 24. Februar die Oper *L' Inganno d' Amore* aufgeführt.<sup>221</sup> Das Libretto hatte Benedetto Ferrari (1597–1681) geschrieben, die Musik stammte vom Hofkapellmeister Antonio Bertali. Giovanni Burnacini schrieb über diese Oper eine deutschsprachige Darstellung mit dem Titel *Inhalt und Verfassung der COMOEDI. Von LiebsBetrug*, die ebenfalls im Jahre 1653 in Regensburg bei Christoph Fischer herauskam.<sup>222</sup>

Zurück zu Minato und Draghi. Ihr erstes gemeinsames Werk war die Oper *Atalanta* aus dem Jahre 1669, die anlässlich des Geburtstages der Kaiserinwitwe Eleonora zur Aufführung gebracht wurde. Die Ballettmusik stammte von Schmelzer, die Kostüme und Bühnenbilder von Lodovico Bur-

<sup>221</sup> *L' INGANNO D' AMORE. DRAMMA DI BENEDETTO FERRARI. DEDICATO ALLA S. C. M. DELL' IMPERATORE FERDINANDO TERZO. RAPPRESENTATO IN MUSICA IN RATISBONA Nell' Anno Dell' Imperiale Dieta 1653. In Ratispona appresso CHRISTOPHO RO FISCHERO.* – Vgl. dazu ebenfalls Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Anm. 13), S. 212–214. Seifert bestimmt hier von musikwissenschaftlicher Seite her den Typ der Oper *L' Inganno d' Amore* und weist darauf hin, daß mit Benedetto Ferrari „ein neuer venezianischer Typus“ eingeführt wurde.

<sup>222</sup> *Inhalt und Verfassung der COMOEDI. Von LiebsBetrug / Ersinnet Von BEDEDICTO FERRARI. Dedicieret Dem AllerDurchleuchtigsten / Großmächtigsten und Unüberwindlichsten Römischen Kayser / auch zu Hungarn und Böhem König / ec. ec. FERDINANDO III. Unserem Allergnädigsten Herren Auff den Kays: ReichsTag zu Regensburg in Music vorzuhalten in dem Jahr 1653. Von Höchstgedachter Röm: Kays: May: Capelmaister ANTONIO BERTALI in die Music gesetzt. Gezieret mit denen Scenen und verstellungen des Theatri Durch JOHAN BURNACCINI Röm. Kays: Mayest: INGENIER. Gedruckt in der Kays. Freyen ReichsStatt Regensburg bey Christoff Fischer / Im 1653. Jahr.*

nacini. Minato war, als er nach Wien kam, kein Unbekannter mehr: Sein Ruhm als Librettodichter war ihm vorausgeeilt, bereits im Jahre 1650 war er als Librettist in Venedig mit der Oper *L' Orimonte* hervorgetreten, zu der Francesco Cavalli (1602–1676) die Musik verfasst hatte. Auch das Libretto zur Oper *Aristomene Auß Messenien* mit der Musik von Giovanni Felice Sances weiß im Vorwort „An den Leser“ von Minatos bisherigem Schaffen zu berichten:

Die vnvergleichliche Feder deß Herrn Nicola Minato / welche vorhin auff denen weitberühmtesten Venedischen Schaw=Bühnen den Xerxe / die Artemisien / Antioco / die Helena / den Africanischen Scipion / den Römischen Mutius Scevola / den Seleucus / den grossen Pompeus / die Glückseligkeiten / vnd hernach auch den Fall deß Elius Sejanus / allhier aber / vnd zwar in dreyzehn Monathen hero / die Atalanta / das Gelächter deß Democritus / den Leonida auß Tegeen / die Griechische Iphiß / vnd letztlich die Penelope / alle mit höchst=rühmenden Zuruff dargestellt [...]<sup>223</sup>

wird hier gelobt und die Titel jener Werke aufgezählt, die er in Venedig und danach, nachdem er dreizehn Monate in Wien war, in der Kaiserstadt verfasst hatte. Es sind also, den *Aristomene* mitgerechnet, sechs Opern, die Minato innerhalb eines Jahres zu verfassen gehabt hatte. Und diese Produktivität sollte nicht nachlassen.

So erschien im Jahre 1677 die Oper *Il Silenzio di Harpocrate* (dt. Übers. *Das Stillschweigen Deß HARPOCRATES*), komponiert von Draghi und Schmelzer, mit dem Bühnenbild von Burnacini.<sup>224</sup> Anders als noch in den Opern Sbarras und Cestis gehören die handelnden Personen nicht mehr dem Bereich der Allegorien und Götter an, sondern sind historische Gestalten hohen Standes: Könige, Prinzen, Fürsten. Die zentrale Gestalt der Oper ist Harpocrates, „einer der berühmtesten Welt=Weisen / welcher das Stillschweigen über alle Tugenden geprisen“<sup>225</sup>, über den Plutarch berichtet hat. Minato führt

<sup>223</sup> Vorwort „An den Leser“ der deutschen Übersetzung der Oper *ARISTOMENE Auß Messenien. Gesungene Vorstellung an dem Geburts=Tag der Königlichen Mayestät MARIANA Königin in Hispanien / Geborner Ertz=Hertzogin zu Oesterreich auß allergnädigsten Befelch Deren Kays. Mayestätten LEOPOLD Deß Ersten / vnd MARGARITEN Geborner Infantin auß Hispanien Verfasst / Vnd auß dem Welschen in das Teutsch übersetzt. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich bey Mattheo Cosmerovio / Röm. Kays. Mayest. Hoff=Buchdrucker / 1670, nicht paginiert.*

<sup>224</sup> *Das Stillschweigen Deß HARPOCRATES. Denen Kayserlichen Majestätten LEOPOLD Vnd ELEONORA MAGDALENA THERESIA / Zur Faßnachts Vnterhaltung gesungener vorgestellt. Mit der Music Zu den Worten / Herrn Antoni Draghi / der verwittibten Kays. Mayest. Capell=Meisters. Zu dem Dantz / Herrn Johann Heinrich Schmelzter / allerhöchst gedachter Röm. Kayserl. May: angesetzten Capell=Meisters. Wienn in Oesterreich / gedruckt bey Johann Christoph Cosmerovio / R.K.M. Hoff=Buchdruckern / 1677.*

<sup>225</sup> Ebd., nicht paginiert. – Harpocrates ist der griechische Name einer ägyptischen Gottheit. Als Sohn des Osiris und der Isis wurde er bei den Griechen als Sonnen- und Fruchtbarkeitsgott

den griechischen Philosophen aus Böotien als Quelle für seine Erzählung an, der er natürlich noch eigene Dichtung hinzufügt: Harpocrates begibt sich nach Argos, wo der König Gelanor herrscht, um die dortige Jugend „in dem Stillschweigen zu vnterweisen“<sup>226</sup>. Acrisius, der Sohn des Gelanor und von dessen Gemahlin Lincea, ist unglücklich in die Hofdame Elidora verliebt. Er gesteht dies seinem Vertrauten Ferbantes. Inzwischen nähert sich Harpocrates mit seinen Schülern, Acrisius und Ferbantes verweilen, um seinen Worten zu lauschen. Einer dieser Schüler ist Limacus, ein etwas einfältiger Knabe, der den komischen Teil der Oper bestreitet. Harpocrates tritt auf mit einer Arie, die das Schweigen lobt:

Schweigen war  
Allzeit ein Kunst /  
Das ein vngeschaidter Nar  
Vill woll reden / ist vmbsonst.  
Schweigen war  
Allzeit ein Kunst.

Vill Geschrey  
Das schadt off vill.  
Daß man bleibe Irrthum frey /  
Ist das Best / man schweige still.  
Dann vill Gschrey  
Das schadt off vill.<sup>227</sup>

Elidora tritt auf. Sie offenbart ihre Liebe zu Argenor, der sie als seine Schwester ausgibt, um damit ihre Flucht aus Ägypten zu verheimlichen und zu verhindern, dass sie gefunden wird. Damit sind bereits alle notwendigen Elemente der Handlung gegeben, die den Typus der Oper, die unter Minato/ Draghi dominierend sein wird, bestimmen: Es gibt eine Liebeshandlung (zumeist zwei oder mehrere Paarungen, wobei Wechsel von einem Partner zum anderen möglich sind, wenn sich herausstellt, dass er bereits eine/n andere/n liebt), weiters führt eine Verkleidungs- oder Verstellungshandlung zu weiteren Verstrickungen des dramatischen Geschehens, und schließlich bringt eine komische Handlung, die jedoch nicht in alle Opern eingeflochten sein muss, eine Auflockerung und einen heiteren Aspekt in das sonst so ernste und hehre Geschehen auf der Bühne.

---

verehrt, bei den Römern als Gott des Schweigens. Diese Deutung in Hinsicht auf das Schweigen dürfte aber allein darauf zurückzuführen sein, daß er auf mehreren seiner Bilder mit den Fingern auf dem Mund dargestellt wird, was aber nur eine Bezeichnung des Saugens, also für den Säugling („Har“, ägpt. „das Kind“) ist. Auf diese Tugend des Schweigens nimmt auch die Oper Bezug.

<sup>226</sup> Ebd.

<sup>227</sup> Ebd.

Es kann an dieser Stelle mit der Wiedergabe der Fabel des *Stillschweigens Deß Harpocrates* abgebrochen werden – sie wird wieder aufgenommen in jenen Kapitel, die sich mit den formalen und inhaltlichen Aspekten der Opernlibretti und den Wandlungen über die Jahrzehnte von 1660 bis 1720 auseinander setzen. Wichtig war nur, die generelle Charakteristik der drei handlungskonstituierenden Elemente zu bezeichnen. Zugleich ist zu bemerken, dass nun die mythologischen Stoffe doch sehr in den Hintergrund treten und von historischen ersetzt werden (griechische und römische Geschichte).

Aus der römischen Geschichte schöpft auch jenes Werk Minatos, das zu den bedeutendsten zu zählen ist: *La Monarchia Latina Trionfante* aus dem Jahre 1678.<sup>228</sup> Eine deutsche Übersetzung mit dem Titel *Die Sig=prangende Römische Monarchey* erschien im selben Jahr.<sup>229</sup> Diese Oper entspricht wieder völlig dem Typus, wie ihn Sbarra/Cesti auf die Bühne brachten. Alle Personen sind dem Bereich der Allegorie oder der Götterwelt zuzuordnen, der Aufwand auch in technischer Hinsicht war ein enormer: Neben einer Bühne, die das „Vnter=Irrdische Gebäu in der Erd=Kugl“, ein „Feld mit dem Kriegs=Heer in Anzug mit Cammell: vnd Elefanten“<sup>230</sup>, einen prachtvollen Palast und einige andere Schauplätze darzustellen hatte, war es vor allem das „Flug=Werck“<sup>231</sup>, das diese Oper zu einem besonderen Erlebnis machte. All dies lag im Verantwortungsbereich des Lodovico Burnacini, „Röm: Kayserl: Mayest: Truchseß vnd Ingeniers / als welchem es an sonderbahren Seltenheiten vnd Darthuungen niemallens ermanglet“<sup>232</sup>, wie es lobend im deutschsprachigen Druck des Librettos heißt. Für das Ballett schließlich zeichnete

<sup>228</sup> LA MONARCHIA LATINA TRIONFANTE *Festa Musicale In Applauso del felicissimo NATALE DEL SERENISS: GIOSEFFO ARCIDUCA D' AUSTRIA, FIGLIO DELLE AUGUSTISS: MAESTÀ DI LEOPOLDO IMPERATORE, ET ELEONORA, MADDALENA, TERESA IMPERATRICE, NATA PRENCIPESSA DI NEOBURGO. Alle Medesime M.M. Consacrata. Posta in Musica dal S.' ANTONIO DRAGHI, Intendente delle Musiche Teatrali di S.M.C. & M. di Cap. della M.tà dell' Imp:ce ELEONORA. Con l' Arie per lo Combattimento, e per lo Balletto, del S' GIO: ENRICO SMELZER, V.M. di Cap. di S.M.C. IN VIENNA D' AVSTRIA, Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S.M.C. Anno 1678.*

<sup>229</sup> *Die Sig=prangende Römische Monarchey Zu Befrolockung Der beglicktisten Geburth Ihrer Erz=Herzoglichen Durchleucht JOSEF Deren Römischen Kayserlichen Mayestätten LEOPOLD Vnd ELEONORA MAGDALENA THERESIA Gebohrner Herzogin von Neüburg Glicklichst Erzeüigten Prinzen Auf der grossen Schau=Bühne Gesungener vorgestellt. In die Music gesezet von Herrn Antoni Dragi / der Verwittibten Kayserlichen Mayestätt E L E O - N O R A Capellmaister. Mit den Arien zu den Fueß=Kampf vnd Danz Herrn Johann Heinrich Schmelzer / der Römischen Kayserl: Mayestätt angesezten Capellmaister. Wienn in Oesterreich / Gedruckt bey Johann Christoph Cosmerovio / der Röm: Kayserl: Mayestätt Hoff=Buchdruckern / Anno 1678.*

<sup>230</sup> Ebd., nicht paginiert.

<sup>231</sup> Ebd.

<sup>232</sup> Ebd.

Domenico Ventura († 1695) verantwortlich, Sohn des Ballettmeisters Santo Ventura.

Die herausragende Stellung dieser aufwändigen Maschinen-Oper erklärt sich vor allem aus dem Umstand heraus, dass mit dem im Titel angesprochenen Erzherzog Joseph der Thronfolger geboren worden war. Somit ist auch der staatspolitische bzw. -repräsentative Charakter des Werkes nur nahe liegend: Verschiedene Monarchien treten zum Streit gegeneinander an (die assyrische, die persische, die griechische und eben die römische, in deren historisch-gedanklicher Verlängerung natürlich das Heilige Römische Reich Deutscher Nation zu sehen ist), verschiedene gute wie schlechte Eigenschaften (bezogen auf den Herrscher generell wie speziell) werden als Allegorien auf die Bühne gebracht (die „Regier=Sucht“ findet sich hier ebenso wie der „Müssiggang“), auch die Götter Mars, Apollo, Cynthia und Venus haben ihre Funktion. Dass am Ende dieses Streits von geradezu kosmischen Ausmaßen die „Römische Monarchey“ als siegreiche hervortritt, ist sozusagen zugleich Abschluss und Höhepunkt der Huldigung an das Kaiserhaus Habsburg.

Die Zusammenarbeit von Nicolò Minato und Antonio Draghi dauerte bis zum Jahr 1698 (Tod Minatos; bzw. 1700, Tod Draghis). Ihr letztes gemeinsames Werk war die Oper *Il Delizioso Retiro di Lucullo*, in deutscher Übersetzung *Das einsame Lust=Haus deß Lucullo* aus dem Jahre 1698, zu dem bereits Johann Joseph Hoffer (1666–1729) in der Nachfolge Schmelzers (der ja bereits im Jahre 1680 gestorben war) die Ballettmusik schrieb. Hoffer sollte der nächste deutschsprachige Künstler sein, der in die italienische Operndomäne eindringen durfte, doch auch diesmal war die Möglichkeit dazu wieder nur auf dem Sektor der Musik, der Komposition gegeben. Die Person Hoffers jedoch leitet bereits zur dritten Phase der Wiener Opernentwicklung über, in der nicht mehr ein einziges Team, sondern deren zwei den Wiener Hof mit Auftragswerken versorgten. Diese beiden Teams arbeiteten nicht unabhängig voneinander, sondern es war durchaus möglich, dass der Komponist des einen Librettisten einmal ein Libretto des anderen vertonte oder umgekehrt ein Librettist mit dem Komponisten des anderen zusammenarbeitete. Für solche Wechsel waren vor allem praktische Umstände die Ursache: War gerade einer der Komponisten nicht in der Stadt oder aus gesundheitlichen Gründen verhindert, musste der andere auch dessen Arbeit übernehmen.

## Die Jahre 1700 bis 1710

Als Pietro Antonio Bernardoni (1672–1714) sein Amt als zweiter kaiserlicher Hofdichter in Wien antrat, sollte Antonio Draghi noch ein Jahr zu leben haben. Bernardoni trat dabei an die Seite des (ersten) kaiserlichen Hofdichters Donato Cupeda (1623?–1705), der im Jahre 1698 Minato direkt nachgefolgt war. Cupeda, aus dem Königreich Neapel stammend, war einer der berühm-

testen italienischen Dichter seiner Zeit und war von Rom aus nach Wien gekommen, wo er zunächst als Sekretär in den Diensten des Marschall-Generals Antonio Caraffa stand, bevor er das Amt des Hofdichters übernahm. So hatte er schon einige Jahre hindurch die Möglichkeit gehabt, Libretti für den Hof und seinen Kapellmeister Antonio Draghi zu verfassen.

Gemeinsam mit Giovanni Bononcini (1670–1747) schrieb er eine seiner ersten Wiener Opern: Im Jahre 1685 wurde *I Varii Effetti d' Amore*<sup>233</sup> (dt. Übers. *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe*) aufgeführt; die Oper wurde fünfzehn Jahre später wiederholt. Die Ballettmusik stammte von Johann Joseph Hoffer, die Ausstattung der als „musikalischer Schertz“ bezeichneten Oper stammte von Burnacini, für das Ballett war Francesco Torti zuständig. Cupeda wuchs auf diese Weise langsam in den Opernbetrieb am Kaiserhof hinein und bot sich somit geradezu logisch als Nachfolger Minatos an.

Die Fabel dieser „komischen“ Oper (auf jeden Fall handelt es sich um einen Vorläufer derselben), deren Schauplatz als „überauß lustbarer Ort auff dem Land“<sup>234</sup> beschrieben wird, ist – bedingt durch den Charakter der typologisierenden Aufzählung von Personen, die sich unter dem Einfluss der Liebe verändern – stereotyp. Flerida und Oristea sind gerade in ein Gespräch über Männer und die Liebe vertieft, als Cimon, der Flerida liebt und als „auß einem Vngeschickten / vnd Vngeschliffenen / gelehrt und auffgeputzt“<sup>235</sup> charakterisiert wird, hinzukommt. Er ist ein Bauernjüngling und singt in seiner Aufttrittsarie ganz von sich selbst überzeugt:

O Che ridere, s' Amore  
Mi facesse innamorar!<sup>236</sup>

(Übersetzung: *O wie lächerlich / wann Liebe  
Mich verliebet machte seyn!*)

<sup>233</sup> *I VARIi EFFETTI D' AMORE. SCHERZO MVSICALE Rappresentato in Vienna L' Anno D.M.DC.LXXXV. Per Comando Della S.C.;R. M.<sup>ta</sup> DELL' IMPERATORE LEOPOLDO I. SEMPRE AVGVSTO. E replicato in Neüstatt L' Anno M.DCC. Posto in Musica dal Sig.' Gio: Bononcini, Virtuoso di S.M.C. Con l' Arie per un Balletto del Sig.' Gio: Gioseffo Hoffer, Violonista di S.M.C. VIENNA d' AUSTRIA. Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, Stampatore di S.M.C.*

<sup>234</sup> *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe / Musicalischer Schertz / Vorgestellet in Wienn Anno 1685. Auff Allergnädigsten Befelch Der Röm. Kayserl. Mayestät LEOPOLD Deß Ersten / Und wiederhohlet in Neustatt Anno 1700. In die Music gesetzt von Herrn Gio: Bononcini der Röm. Kays. Majest. Virtuosen. Mit den Arien zu einem Tantz deß H. Joh. Joseph Hoffers / Ihro Kayserl. Majest. Violinisten. Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin / Kayserl. Hof=Buchdruckerin, nicht paginiert.*

<sup>235</sup> Ebd.

<sup>236</sup> *I VARIi EFFETTI D' AMORE* (Anm. 233), nicht paginiert. – Übersetzung nach der deutschsprachigen Fassung *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe* (Anm. 234), nicht paginiert.

Aber er ist verliebt in Florida, ebenso wie Alfridio in Oristea. Alfridio, „der sich einfältigerweise auff die Poesie legt“<sup>237</sup>, kommt hinzu mit dem Auftrittslied:

Sei mia uita, sei mio core;  
Se mi manchi, morirò.<sup>238</sup>

(Übersetzung: *Du bist Hertze mir / vnd Leben:  
Hab ich dich nicht / sterb ich hinn!*)

Beide Liebhaber aber werden von den Frauen abgelehnt, wobei – ganz der Definition der Oper als „musicalischer Schertz“ gerecht werdend – scherzhafte Wendungen eingesetzt werden. So entgegnet Oristea dem Alfridio auf dessen Schmachten:

Alf: Rimira i miei sospiri.

Ori: Vuoi, ch' io l' aria rimiri?<sup>239</sup>

(Übersetzung: *Alf. Betrachte meine Seuffzer!  
Oris. Wilst du / daß ich die Luft betrachte?*)

So ziehen die beiden Abgelehnten vorerst einmal ab, die nächsten beiden hoffnungslos Liebenden treten auf: Es handelt sich um den die Florida liebenden Clitero, „der sich der Schwartzkünstlerey ergibt“<sup>240</sup>, also der Zauberei vertraut, und um Aliaste, der die Oristea liebt und „sich thörichterweise zu der Hertzhaftigkeit bequemt“<sup>241</sup>. Es verwundert nicht, dass auch diese beiden auf Ablehnung stoßen. Um nun doch die jungen Frauen zu erobern, ändert sich ein jeder der Verliebten: Der bäurische Cimon versucht sich in der Galanterie, kleidet sich vornehm und pudert sich das Haar, womit er sich natürlich völlig der Lächerlichkeit preisgibt; Clitero verlegt sich, wie bereits angedeutet, auf die Zauberei und versucht auf dem Wege der schwarzen Magie seine Florida zu gewinnen; Alfridio versucht sich als Dichter, um Oristea zu beeindrucken (Cupeda gelingt hier im 9. Auftritt eine besonders gelungene heitere Szene); Aliaste schließlich will über besonders männliches Imponiergehabe seine Oristea mit Mut und Stärke erobern. Doch alle bleiben sie erneut erfolglos. Schließlich macht sich auch noch Filonio, Fleridas Diener und in seine Herrin verliebt, völlig zum Narren (12. Auftritt). Die Quintessenz über die „Würckungen Der Liebe“ spricht Oristea aus:

---

<sup>237</sup> *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe* (Anm. 458), nicht paginiert.

<sup>238</sup> *I VARIJ EFFETTI D' AMORE* (Anm. 233), nicht paginiert. – Übersetzung nach der deutschsprachigen Fassung *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe* (Anm. 234), nicht paginiert.

<sup>239</sup> Ebd.

<sup>240</sup> *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe* (Anm. 234), nicht paginiert.

<sup>241</sup> Ebd.

Fle. Der Knab Amor schertzet eben mit uns Sterblichen; aber seine  
mißliche Schertze sind eines strengen Tyrannen / nicht eines zarten /  
und unschuldigen Kindes.

Er ertheilt mehr Schatt= und Schaden /  
Als nicht Licht / mit seiner Hitze.  
Ori. Nimmt dem / der ihn eingeladen /  
Erst das Hertz / hernach die Witze.<sup>242</sup>

Und am Ende der Oper, die mit einem fröhlichen Tanz schließt, heißt es aus  
Oristeas Munde:

Der Schmerz der Herten mög entschlaffen /  
Die Amor / der Tyrann / verletzt!  
Und die Ergötzung geb zuschaffen /  
Der Schönheit / die eur Hertz besetzt!<sup>243</sup>

Es erklingt der Ruf der männlichen Gestalten der Oper „Auff / auff!  
tantz! daß ihr uns ergötzt!“ und es folgt „der Tantz von gleichen Mitgenos-  
sen / derer Persohnen / die auß Liebe / sich thörichterweise / auff unter-  
schiedliche Professionen gelegt haben / oder gantz und gar zu Thoren worden  
sind“<sup>244</sup>.

Der spielerisch-tänzelnd-scherzhafte Charakter dieser Oper ist unver-  
kennbar und in dieser seiner Art der Erscheinung sehr typisch für die komi-  
schen Opern dieser Zeit. Dass dabei meist das Thema der Liebe im Zentrum  
des scherzhaften Treibens steht, hat eine lange Tradition. Von absolut ernst-  
haftem Charakter ist der *Arsace*,<sup>245</sup> eine jener Opern, die Cupeda als frisch er-  
nannter erster Hofdichter zu schreiben hatte. Gemeinsam mit der Musik von  
Antonio Draghi und Johann Joseph Hoffer wandte er sich einem historischen  
Stoff zu, dessen Quelle das 41. Buch von Justinus' *Epitoma Historiarum  
Philippicarum* des Pompeius Trogus ist, einem römischen Geschichtsschrei-  
ber. Erneut stammt das Bühnenbild von Burnacini, die drei Balletteinlagen  
wurden gestaltet von Francesco Torti, Claudius Desoffer und Piersimone de  
la Motta.

---

<sup>242</sup> Ebd.

<sup>243</sup> Ebd.

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> *ARSACE / Stifter deß Partischen Reichs. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag / Der Röm. Kayserl. Mayestät LEOPOLD Deß Ersten / Auff Allergnädigsten Befelch Der Röm. Kayserl. Mayestät ELEONORA MAGDALENA THERESIA Wälsch=gesungener vorgestellt Im Jahr 1698. Mit der Music Zu denen Worten / Herrn Antoni Draghy / der Röm. Kayserl. Mayest. Capellmeistern. Zu denen Däntzen / Herrn Johann Joseph Hoffer / der Röm. Kayserl. Mayest. Cammer=Musici. Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Chritina Cosmerovin / Kayserl. Hoff=Buchdruckerin.*

Auf der Grundlage der historischen Ereignisse um die Gründung des Parthischen Reiches<sup>246</sup> durch Arsace<sup>247</sup>, der Andragora, den mazedonischen Statthalter in Parthia, besiegte, entspinnt sich eine von Cupeda erfundene Handlung mit den bereits von Minato her bekannten Elementen um Liebes- und Verkleidungsverstrickungen. Am Ende der Oper steht „Zu der Beurlaubung“ die Huldigung an Kaiser Leopold: Die Allegorie der „Morgenröthe“ tritt auf und preist den Tag, an dem Leopold geboren worden war. Mit einem „Tantz von Morgenröth und vorscheinenden Lüfftlein“<sup>248</sup> nimmt die Oper ihr Ende.

Die Libretti des zweiten Hofdichters Pietro Antonio Bernardoni unterscheiden sich von jenen des Cupeda nicht. Auch er greift vor allem zu historischen Stoffen, auch bei ihm steht am Ende der Opern in einer abschließenden Szene, die „Zur Beurlaubung“ betitelt wird, die Huldigung an den Kaiser oder die Kaiserin. Bernardoni war im Jahre 1691 in die römische *Arcadia* unter dem Namen „Cromiro Dianio“ aufgenommen worden und schon mit einem gewissen Ruhm im Jahre 1701 nach Wien gekommen, wo er neun Jahre lang wirken sollte. Im Jahre 1710 nahm er Abschied von der Kaiserstadt – die Gründe sind nicht bekannt – und ging nach Bologna, wo er ein Jahr darauf heiratete. Den Titel und das Gehalt eines Hofdichters durfte er beibehalten. Neben den italienischen Komponisten Marc Antonio Bononcini und Marc Antonio Ziani (um 1653–1715) war es auch der aus der Steiermark stammende deutschsprachige Hofkapellmeister Johann Joseph Fux (1660–1741), mit dem Bernardoni zusammenarbeitete. So ist etwa die Oper *La Clemenza di Augusto*, in deutscher Übersetzung *Die Mildigkeit deß Kaysers Octavij Augusti*,<sup>249</sup> aus dem Jahre 1702 die erste gemeinsame Arbeit von Bernardoni und Fux. Seit dem Jahr 1698 war Fux Hofkomponist, ab 1715 dann Hofkapellmeister.

Eine ebenfalls recht erfolgreiche Zusammenarbeit gab es mit Carlo Agostino Badia (1671 od. 72–1738), der ab dem 1. Jänner 1694 als Komponist Kaiser Leopolds aufscheint. Auch ihm war – ähnlich wie dem Team Minato/ Draghi – eine besonders lange Wirkungszeit in Wien vergönnt: Von 1694 bis

---

<sup>246</sup> Das Partherreich war ein orientalisches Großreich, daß nach 250 v.Chr. südöstlich des Kaspischen Meers begründet wurde. Zum Zerfall kam es unter dem Einfluß und der Besetzung der Römer. Über das Reich ist heute so gut wie nichts bekannt.

<sup>247</sup> Arsakes I. ist eine historisch kaum faßbare Gestalt und als Gründer des Parthischen Reiches der erste aus dem Geschlecht der Arsakiden. Das Jahr 247 v.Chr. gilt als Beginn der Ära der Arsakiden.

<sup>248</sup> ARSACE (Anm. 245), S. 77.

<sup>249</sup> *Die Mildigkeit deß Kaysers Octavij Augusti. An dem Glorwürdigsten Namens=Tag Der Röm. Kayserl. Majestät LEOPOLD Deß Ersten / Auff Allergnädigsten Befehl Ihrer Röm. Kayserl. Majestät ELEONORA MAGDALENA THERESIA Wälsch=gesungener vorgestellt Im Jahr 1702. Mit der Music zu denen Worten / Herrn Johann Joseph Fux / der Röm. Kayserl. Mayest. Compositoren. Zu dem Tantz / Herrn Johann Joseph Hoffer / der Röm. Kayserl. Mayest. Cammer=Musici. Gedruckt zu Wienn / Bey den Cosmerovischen Erben / der R.K.M. Hof=Buchdruckerey.*

1730 reichen seine Kompositionen für den Kaiserhof, und neben Cupeda und Berdardoni ist es noch eine ganze lange Reihe von Librettisten, mit denen er zusammenarbeitete, etwa auch mit Minato, Paolo Castelli († 1685), Giovanni Domenico Filippeschi, Francesco Lemene (1634–1704) und dem an späterer Stelle noch zu erwähnenden Silvio Stampiglia (1664–1725).

Die Oper *L' Amor Vuol Somiglianza* aus dem Jahr 1702 war das erste gemeinsame Werk der beiden Künstler. Sie ist eine der wenigen Opern, deren Übersetzer in die deutsche Sprache namentlich bekannt ist: Der als Hofdichter titulierte Joseph Triller (1678–1721) übertrug das Werk unter dem Titel *Die Lieb verlanget ihre Gleichheit*<sup>250</sup> ins Deutsche. Das Interessante und Bemerkenswerte ist: Der Deutsche Joseph Triller war kaiserlicher Hofdichter bei Leopold – und das angesichts einer geradezu unüberwindlich scheinenden Dominanz der Italiener. Es ist jedoch hervorzuheben, dass kein Originalwerk in deutscher Sprache von Triller bekannt ist und er wohl ausschließlich mit Übersetzungen beschäftigt gewesen sein dürfte. Die profunde Kenntnis der italienischen Sprache war also eine für eine führende künstlerische bzw. kulturelle Position am Wiener Kaiserhof unumgängliche Bedingung.

Erneut wird auf der Basis der historischen Quellen des Titus Livius und des Lucius Florus<sup>251</sup> eine Handlung politischer Verwicklung und auch Verwicklung in Sachen Liebe aufgebaut. In den meisten Libretti werden solche Quellenangaben gemacht, kurz der historische Hintergrund, auf dem alles aufbaut, geschildert und schließlich eine Beschreibung der eigenen Hinzudichtung gegeben. Im vorliegenden Fall steht der römische König Servius Tullius, nach der Romsage der sechste König, im Mittelpunkt des Geschehens. Lucius Tarquinius begehrt den Thron des Servius mit Hochmut, doch Servius verhält sich ihm gegenüber milde: „[...] in Rom erhöhet nicht der Übermuth die König / sondern die Tugend“<sup>252</sup>, spricht Lucretius, Vertrauter des Servius und dessen Feldherr, aus, der Senat und das Volk exklamieren gemeinsam: „Der Servio allein solle glücklich leben und regieren“<sup>253</sup>. Und Lucretius spricht schon den moralischen Hintergrund an: „[...] die Hoffart nimbt kein gutes End“<sup>254</sup>. Neben dem Racheschwur des Tarquinius, der in der

---

<sup>250</sup> *Die Lieb verlanget ihre Gleichheit. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Ihrer Majest. der Römischen Käyserin ELEONORA MAGDALENA THERESIA. Auff Allernädigsten Befelch Ihrer Römischen Kayserlichen Majestätt LEOPOLD Deß Ersten / Wälsch gesungener vorgestellt / [...] / In das Teutsche übersetzt / durch Herrn Joseph Triller / der Röm Kayserl. Majest. Hoff=Poeten. Wienn in Oesterreich / bey Susanna Christina Cosmerovin / der R. K. M. Hoff=Buchdruckerin*

<sup>251</sup> Die Quelle, die Bernardoni lediglich mit den Worten „in dem ersten Buch von denen Römischen Geschichten“ benennt, ist wohl die von Lucius Florus stammende Zusammenschrift in 2 Büchern der *Libri ab urbe condita* des Livius.

<sup>252</sup> *Die Lieb verlanget ihre Gleichheit* (Anm. 250), S. 12.

<sup>253</sup> Ebd., S. 16.

<sup>254</sup> Ebd., S. 17.

Folge die Handlung vorantreiben und damit in den beiden Gestalten des Servius und des Tarquinius je ein positives und ein negatives Beispiel für eine Herrscherpersönlichkeit auf die Bühne bringen wird – erneut ist schon vom Thema und seiner Gestaltung her der Huldigungscharakter gegenüber Leopold deutlich –, tragen die verschiedenen Liebesverwirrungen zum Geschehen das Ihre bei: Ocrisia, die Tochter des Servius, ist in Aronte verliebt, den Bruder des Tarquinius, der diese Liebe erwidert. Tarquinius hinwiederum liebt Tullia, die zweite Tochter des Servius. Auch sie erwidert diese Liebe. Komplizierter wird die ganze Angelegenheit noch dadurch, dass Aronte bereits der Tullia versprochen ist, Ocrisia dem Tarquinius. All diese Komplikationen werden aber letztendlich in der letzten Szene durch die Milde und Gnade des Servius aufgelöst: Er führt nicht nur die richtigen Paare zueinander, sondern hat durch sein vorbildhaftes Beispiel auch noch den Tarquinius geläutert:

Servio / nun lehret das Meinige die Tugend von deinem Herten: Ein so Glorreiches Vorspil kan allein die Tugend erwecken: Herrsche in jenem Reich / welches du von dem Himmel / Rom / vnd deiner Tapferkeit überkommen hast. Ich will mich druch die Undanckbarkeit nicht mehrer schuldig machen. Die Tullia ist der vornehmste Gedanken meines Zihls / mit dieser Geschancknuß werde ich allein vergnügen / vnd zu friden seyn.<sup>255</sup>

Es ist dies ein Preis des tugendreichen Herrschers, wie er dann im Abschluss „Zu der Beurlaubung“ auf Leopold und seine Gemahlin bezogen noch einmal in direkter Huldigung zum Ausdruck kommt.

Zu den letzten Werken, die Bernardoni in Wien verfasste, gehört *Der Tigrane König in Armenien*,<sup>256</sup> der von Marc Antonio Bononcini vertont wurde. Für das Bühnenbild zeichnete schon nicht mehr Burnacini verantwortlich, sondern sein Nachfolger Francesco Galli-Bibiena. Die Fecht- und Kampfszenen wurden inszeniert vom kaiserlichen Fechtmeister Domenico la Vigna, das Ballet agierte unter der Leitung des Piersimone Levassori de la Motta. Die historische Quelle, auf die sich das Libretto bezieht, ist das 38. Buch von Justinus’ *Epitoma Historiarum Philippicarum*. In die Historie um den armenischen König Tigranes<sup>257</sup> (in der Oper als „Tigrane“ angeführt) wird eine

<sup>255</sup> Ebd., S. 54.

<sup>256</sup> *Der TIGRANE König in Armenien. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Röm. Kayserl. Königl. Majest. JOSEPHI Deß Ersten. Auff Allernädigsten Befelch Ihrer Röm. Kayserl. Königl. Majest. AMALIE WILHELMINÆ. Wälsch gesungener vorgestellt Ihm [sic!] Jahr 1710. Mit der Music zu denen Worten deß Herrn Antonio Bononcini, der Römischen Kayserl. Majestät Compositoren. Gedruckt zu Wienn / bey den Cosmerovischen Erben / der Röm. Kayserl. Majest. Hoff=Buchdruckerey.*

<sup>257</sup> Tigranes I., König von Armenien (95–ca.55 v.Chr.), herrschte zunächst in Abhängigkeit von dem Partherkönig Mithridates II. Nach einem Bündnisschluß mit Mithridates VI. von Pontos

Verkleidungs- und Intrigen- sowie Liebeshandlung eingebettet: Tigrane hält sich unter dem Namen „Farnace“ am Hof des Königs Mitridate in Ponto auf. Der König vertraut ihm, Farnace ist sogar einer seiner Feldherren. Cleopatra, die Tochter des Mitridate, soll Farnace heiraten. Die beiden lieben einander auch, doch Oronte, der Bruder der Apamia, der Gemahlin Mitridates und Stiefmutter der Cleopatra, verrät dem Mitridate, wer sich tatsächlich hinter der Person des Farnace verbirgt. Der alte Hass des Mitridate auf Tigrane bricht daraufhin aus, er will ihn festsetzen und hinrichten lassen. Das passt gut in die Pläne der Apamia, die danach strebt, um den Bruder Oronte an seine Stelle zu setzen. Oronte hinwiederum liebt seinerseits Cleopatra und hofft so, sich des Nebenbuhlers zu entledigen. Tigrane wird festgenommen. Cleopatra will ihn über einen geheimen Gang befreien, wozu es nicht gleich kommt, die Situation erfährt eine Steigerung, als Oronte mit Gift für Tigrane hinzukommt, nach dem aber Cleopatra greift, bereit, es zu trinken. Schließlich entflieht Tigrane, kehrt aber nach Ponto zurück, um Cleopatra aus den Händen Orontes zu befreien. Diese versucht sich inzwischen für Tigrane einzusetzen, unter anderem bei Apamia. Kurz bevor Cleopatra mit Oronte zwangsverheiratet werden kann, befreit Tigrane sie. Dann stellt er sich dem Mitridate, gegen den zu kämpfen er nicht bereit ist. Oronte, den bisher nur der Weg zum Thron über Cleopatra interessiert hat, hat sich inzwischen tatsächlich in sie verliebt. Der Aufstand der Soldaten des Tigrane ist noch nicht beendet, Cleopatra hält sich im Lager des Tigrane auf. Doch schließlich kehrt sie zu ihrem Vater zurück, weil „die Begierde der Ehre den anderen Neigungen in [ihrer] Brust vorgeht“<sup>258</sup>. Tigrane fasst in der Folge einen Entschluss, den Konflikt zu lösen. Erneut soll Cleopatra mit Oronte verheiratet werden, doch Tigrane kommt hinzu, ergibt sich dem Mitridate, ist bereit, für Cleopatra zu sterben. Als diese ihrerseits bekundet, gemeinsam mit Tigrane in den Tod gehen zu wollen, hat sich die Wende und zugleich Lösung der Oper schon ereignet: Mitridate bekennt für sich: „(Mein Hertz wird nach und nach ermildet)“<sup>259</sup>. Letztendlich gibt er nach, die Liebenden kommen zueinander, lediglich Apamia und Oronte bleiben verständnislos übrig. Im Abschluss „Zur Beurlaubung“ tritt die Allegorie der „Fama“ auf, und Proteo – eine Meergottheit, die mit Seherkraft begabt und zu Weissagungen fähig ist – blickt in die Zukunft („Es wird kommen die Zeite [...]“<sup>260</sup>) und spricht sein

---

eroberte er mit diesem Kappadokien. Nach dem Tode des Mithridates II. wandte er sich gegen das Partherreich. Nach der Unterwerfung von Nordmesopotamien, Syrien und Phönizien rief er sich zum „König der Könige“ aus. Als Pompeius Magnus (106–48 v.Chr.) in Armenien einmarschierte, mußte Tigranes alle Eroberungen abtreten und Kriegsschädigung zahlen.

<sup>258</sup> *Der TIGRANE König in Armenien* (Anm. 256), S. 50.

<sup>259</sup> Ebd., S. 59.

<sup>260</sup> Ebd., S. 61.

Lob auf den „tapffere[n] JOSEPH mit unvergleichlicher Tugend=Zierde“<sup>261</sup> aus, der dareinst einmal das Römische Reich führen wird.

Die Gründe, warum Bernardoni Wien im Jahre 1710 verließ, sind, wie bereits gesagt, unbekannt. Vielleicht hat seine Rückkehr nach Italien aber auch damit zu tun, dass sein Verhältnis zu dem neuen, Cupeda nachfolgenden Hofdichter Silvio Stampiglia nicht das beste war. Diese Differenzen dürften schon mit dem Beginn der Tätigkeit Stampiglias als Hofdichter im Jahre 1705 eingesetzt haben; in den Jahren 1706 bis 1707 brachte Bernardoni in Bologna bei Pisarri die ersten beiden Bände seiner *Poemi drammatici* heraus, nachdem er schon die Zeit von Oktober 1703 bis Februar 1704 in Bologna verbracht hatte. Im Jahre 1711 heiratete er und starb schon am 19. Jänner 1714 im Alter von nur 42 Jahren.

---

<sup>261</sup> Ebd.

## Die Jahre 1707 bis 1729

Der Beginn dieser Phase des Wiener Operschaffens liegt mit dem Jahr 1707 bereits in der Josephinischen Zeit. Nachdem Silvio Stampiglia (1664–1725) Cupeda in der Funktion als erster Hofdichter nachgefolgt war, wirkte für eine kurze Zeit das Zweigespann Stampiglia/Bernardonis am Kaiserhof. Doch schon im Jahre 1709, also noch während Bernardonis Aufenthalt in Wien, wurde klar, dass es einen weiteren italienischen Librettisten gab, der geeignet war, in die Fußstapfen seiner bisherigen Vorgänger zu treten: Pietro Pariati (1665–1733) brachte 1709 seine erste Oper mit der Musik des Antonio Caldara heraus. Von *Il Nome Più Glorioso* ist nur mehr die Partitur, nicht aber das Textbuch erhalten geblieben.<sup>262</sup> Pariati trat in diesem Jahr mit insgesamt zwei, in den Jahren 1712 und 1713 mit je einem und ab dem Jahr 1714 mit mehreren Libretti pro Jahr hervor. Das Jahr 1714 markiert auch den offiziellen Beginn seiner Wiener Tätigkeit. Von Kaiser Karl VI. an den Hof berufen, bekleidete er die Position eines Hofdichters, die er bis zu seinem Todesjahr 1733 beibehielt; allerdings schrieb er nur bis 1729 Libretti. Elf Jahre von seiner gesamten Tätigkeit arbeitete er gemeinsam mit Apostolo Zeno (1668–1750) zusammen, der nach Sbarra und Minato wieder einen ganz herausragenden Höhepunkt in der italienischsprachigen Wiener Librettistik darstellen sollte.

Silvio Stampiglias Zusammenarbeit mit Giovanni Bononcini (1670–1747), dem älteren Bruder des an früherer Stelle erwähnten Marc Antonio Bononcini, hatte bereits im Jahre 1701 mit der Oper *L' Oracolo d' Apollo* begonnen. Richtig aktiv wurde er aber erst sechs Jahre später: Im Fasching des Jahres 1707 wurde *L' Etearco* aufgeführt, es sollten weitere drei Opern in diesem Jahr folgen, darunter *Der Turno Aricino*, ebenfalls von Giovanni Bononcini vertont.<sup>263</sup> Diese Oper, die von Joseph Triller übersetzt wurde, basiert auf dem römischen Geschichtsschreiber Titus Livius und bewegt sich ganz in den seit Minato bekannten Grenzen des historischen Geschehens und der erfindenen Liebeshandlung.

Mit dem Thema Herrscher und Herrschertugend setzen sich die beiden Opern *Der Flüchtige Mario*<sup>264</sup> aus dem Jahre 1708 und *Der Cajo Gracco*<sup>265</sup> aus dem Jahre 1710 auseinander. Die Fabel des *Flüchtigen Mario* geht auf

<sup>262</sup> Cod. 18.238 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

<sup>263</sup> Der Titel der deutschen Übersetzung lautet: *Der TURNO ARICINO, An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Ihro Röm. Kays. vnd Königl. Maj. JOSEPHI Deß Ersten Auff Allernädigsten Befehl Ihro Röm. Kayserl. Majestät AMALIE WILHELMINÆ Wälsch=gesungen vorgestellt Im Jahr 1707. Componirt Vom Silvio Stampiglia, vnter denen Arcaden Palemone Licurio. Mit der Mudic zu denen Worten deß Herrn Johann Bononcini / der Röm. Kays. Majest. Compositoren. Zu denen Tänzten deß Herrn Johann Joseph Hoffer / der Röm. Kays. Majest. Cammer=Musici. Gedruckt zu Wienn bei den Cosmerovischen Erben / der R.K.M. Hof=Buchdruckerey.*

Plutarch zurück, vielleicht auf jene Sammlung, die aus 24 Biographienpaaren, aus je einem Griechen und einem Römer zusammengestellt, besteht.<sup>266</sup> Das Bühnenbild stammt von Antonio Beduzzi, der im Jahre 1708 interimistisch und quasi als Vorgänger des Galli-Bibiena die Leitung der Bühne innehatte, die Balletteinlagen wurden betreut von den deutschen Ballettmeistern Tobias Gumpenhuber und Peter Riegler.

Im *Flüchtigen Mario* ist Cajo Mario, der sich um Rom viele Verdienste erworben hat, von Sestilio, dem römischen Statthalter, und dem Römischen Rat in Karthago aufgefordert worden, das Land zu verlassen. Diese Nachricht überbringt ihm Publio, ein Offizier des Sestilio, aber auch Freund des Mario. Bevor Mario loszieht (allerdings in der Hoffnung, eines Tages wieder nach Rom zurückkehren zu können), gibt er dem Publio noch eine Botschaft für Sestilio – ganz im Sinne der barocken Vanitas – mit:

Sage dem Sestilio / daß du den Mario auff der zerstörten Statt Carthago habest sitzen gesehen. Werffe deine Augen auff diese zerbrochene Mamorstein / vnd schau den Mario in das Gesichte; Entwerffe nachmahlen vor seinen Augen diese verheerte Maueren / vnd meine bittere Zufall / sage ihme / er solte von diesen lehren / daß er sich auff sein Gelücke nicht zuviel zu verlassen habe.<sup>267</sup>

Die fast schon obligatorische Verkleidungshandlung setzt nun ein: Die Ziageunerin Argene, hinter der sich Giulia, die Frau des Icilio, des Sohnes von Mario, verbirgt, klagt darüber, dass Mario das Land verlassen muss, weil doch auch sein Sohn mitgehen werde. So macht sie sich auf die Suche nach den beiden. Auch Icilio verkleidet sich: Getarnt als Sklavin Elisa dient er bei Dalinda, der Prinzessin von Numidien. Icilio hat sich in Dalinda verliebt – damit ist nun auch die Verwicklung auf der Ebene der Liebeshandlung eingeleitet.

---

<sup>264</sup> *Der Flüchtige MARIO. Denen Röm: Kayserl: vnd Königl: Majestätten Zu einer Faßnachts=Vnterhaltung Wälsch=gesungener vorgestellt Im Jahr 1708. Componirt Von dem Herrn Silvio Stampiglia, vnter denen Arcaden Palemone Licurio, der Röm. Kayserl. Majestät Poeten. Mit der Music Zu denen Worten Deß Herrn Johann Bononcini / der Röm. Kayserl. Majest. Compositoren. Zu denen Tänzten Deß Herrn Johann Joseph Hoffer / der Kayserl. Instrumental=Music Directoren. Gedruckt zu Wienn bey den Cosmerovischen Erben / der R.K.M. Hof=Buchdruckerey.*

<sup>265</sup> *Der Cajo Gracco. Denen Römisch=Kayserlichen und Königlichen Majestätten Zur Faßnachts=Unterhaltung Wälsch=gesungener vorgestellt Im Jahr 1710. Componirt Von dem Herrn Silvio Stampiglia, unter denen Arcaden Palemone Licurio, der Röm. Kayserl. Majest. Poeten. Mit der Music zu denen Worten Deß Herrn Johann Bononcini / der Röm. Kayserl. Majest. Compositoren. Gedruckt zu Wienn / Bey den Cosmerovischen Erben / der Röm. Kayserl. Majest. Hof=Buchdruckerey.*

<sup>266</sup> Diese Sammlung könnte auch die Quelle für *Der Cajo Gracco* gewesen sein, für den Stampiglia allerdings keine Quellenangabe macht. Plutarch hatte unter anderem eine Paarung der Spartanerköniges Agis und Kleomenes mit Tiberius und Cajus Cracchus zusammengestellt.

<sup>267</sup> *Der Flüchtige MARIO* (Anm. 264), S. 10.

führt. Um die Sache weiter zu komplizieren, erfährt der Zuseher nun noch, dass Dalinda früher in Publio verliebt war, der sie allerdings immer noch liebt. Als Giulia/Argene die Untreue ihres Mannes Icilio/Elisa entdeckt, sagt sie – als Zigeunerin – der Dalida die Zukunft voraus: Ihr Geliebter sei ihr untreu. Dalida stellt ihn zur Rede, Icilio leugnet alles, doch Dalindas Zweifel bleiben.

Der zweite Akt setzt mit einer Gerichtsverhandlung ein. Mario soll sich dem Sestilio unterwerfen, wozu er nicht bereit ist, und wird infolgedessen zum Tode verurteilt. Ingeheim – hier findet sich eine deutliche Anspielung auf die Tugend der Standhaftigkeit – bewundert Sestilio die Haltung des Mario:

Ich habe noch niemahlen eine hochträchtige Seele in ihrem Vntergang  
vnerschrockener gesehen. Es seye ein Übermuth / oder eine Tugend /  
der Mario erhaltet in seiner Beschweruß mehrere Kräfften / vnd be-  
rühmet sich auch so gar seines Todts.

Eine Fackel / die da stehet  
In dem Wind / man heller findet.  
Wann die Nahrung ihr abgeheth /  
Stirbt sie / vnd mit ihren Strahlen  
Sie nachmahlen  
Den Lufft anzündet.<sup>268</sup>

Nachdem Dalinda von Publio erfahren hat, dass Mario sterben muss, fordert sie ihn auf, diesem zu helfen. Schließlich spricht sie selbst dem Sestilio vor, der plötzlich fürchtet, sich in sie zu verlieben, und deshalb das Gespräch abbricht. Inzwischen befreit Icilio durch eine List seinen Vater aus dem Kerker, erneut geht die Suche nach Mario und Icilio los.

Im dritten und letzten Akt verstecken sich Icilio und Mario bei Dalinda. Sestilio und Publio kommen hinzu, Mario wird gefunden. Er soll nach Rom gebracht und dort hingerichtet werden. Icilio, der als Sklavin Elisa verkleidet dem Zugriff des Sestilio entgangen war, erfährt nun endlich, dass die Zigeunerin Argene in Wirklichkeit seine Frau Giulia ist. Sie weist ihn aber von sich zurück, obwohl er ihr beteuert, seine Liebe zu Dalinda sei nur vorgetäuscht gewesen. Er gesteht Dalinda, dass er verheiratet ist, sie solle dem Publio gehören. Nun finden auch Giulia und Icilio wieder zueinander, die Liebeshandlung ist damit abgeschlossen. Als in der letzten Szene ein Schiff Mario nach Rom bringen soll, um ihn dort hinzurichten, kommt im letzten Augenblick ein Brief und ein Lorbeerkranz: Rom wird durch einen Bürgerkrieg bedrängt und bedarf dringend der Dienste des Mario. So ist dieser plötzlich wieder ein freier Mann und kann, wie er es sich erträumt hat, nach Rom zurückkehren.

---

<sup>268</sup> Ebd., S. 29.

Formal auffallend ist, dass diese Oper wie auch *Der Cajo Gracco* keine abschließende Szene „Zur Beurlaubung“ kennt. Dies hat nicht damit zu tun, dass sich der Typus der Wiener Opern am Kaiserhof weiter geändert hätte, sondern ist im Zusammenhang mit dem Anlass der Aufführung zu sehen: Sowohl *Der Flüchtige Mario* als auch *Der Cajo Gracco* sind Opern, die als sogenannte „Faßnachts=Vnterhaltung“ geschrieben wurden. Sie sind nicht dem Kaiser, der Kaiserin oder einem Erzherzog anlässlich eines Geburtstages, eines Namenstages oder sonst eines persönlichen Festes gewidmet, wenngleich sie natürlich genauso auf kaiserlichen Befehl entstanden sind wie die anderen Auftragswerke.

Auch die Opern des Pietro Pariati bestätigen diesen Befund. So sind *Der Archelao, König von Cappadocien*, *Der Verstellte Policare* und andere Opern zur „Faßnachts=Unterhaltung“ aufgeführt worden. Nachdem Silvio Stampiglia im Jahre 1718 Wien den Rücken gekehrt – Apostolo Zeno war im selben Jahr von Kaiser Karl VI. nach Wien berufen worden, und zwischen Stampiglia und Zeno dürfte das Verhältnis nicht das beste gewesen sein – und Pariati zugunsten von Zeno auf den Titel des ersten Hofdichters verzichtet hatte, dominierten bereits seit dem Jahr 1715 zunächst die Libretti Pariatis – Stampiglias letztes Wiener Libretto war jenes zur Oper *I Satiri in Arcadia* (dt. Übers. *Die Satiren In Arcadien*) mit der Musik von Francesco Conti (1681–1732) aus dem Jahre 1714 gewesen.

Nachdem Pariati – wie bereits eingangs des Kapitels erwähnt – in den Jahren 1709 bis 1713 einige Proben seines Könnens für den Hof hatte abliefern können, trat er als Librettist ab dem Jahr 1714 massiv hervor. Im Jahre 1716 schrieb er die Oper *Die über Die Alcina Obsigende Angelica*,<sup>269</sup> mit der Musik von Johann Joseph Fux, der Ballettmusik von Nicola Matteis und dem Bühnenbild von Ferdinando Galli-Bibiena und dessen Sohn Giuseppe. Die Vorlage, auf die sich Pariati beruft, ist Lodovico Ariostos (1474–1533) Epos *Orlando Furioso* aus dem Jahre 1516 (in weiteren überarbeiteten Auflagen 1521 und 1532). Es ist also ein literarischer und kein historischer Stoff, der hier zum Tragen kommt, noch dazu ein bedeutendes Beispiel italienischer Dichtung, das auf diese Weise in Wien fruchtbar wird.

Der unter anderem auch durch seine Kontrapunktlehre *Gradus ad Parnassum* (1725) berühmt gewordene Fux war im Jahre 1715 in die Position des ersten Hofkapellmeisters vorgerückt, nachdem er schon seit 1698 als Hofkomponist tätig gewesen war. Bis zum Jahr 1700 war er absolut im Schatten des Antonio Draghi gestanden, seine erste Opernvertonung war jene

---

<sup>269</sup> *Die über die ALCINA Obsigende ANGELICA, Zur Befrolockung Der Allerglorwürdigsten und glücklichsten Geburt LEOPOLDI Ertz=Hertzogen von Oesterreich / Königlichen Printzen von Asturien / Auff allergnädigsten Befehl Ihrer Römisch Kayserl. Wie auch Königl. Span. Catholischen Majestät CAROLI Des Sechsten / Auf den grossen Teich in der Kayserl. Favorita Wälsch gesungener vorgestellt / Im Jahre 1716. Wienn in Oetsrerreich / bey Johann Van Ghelen / Ihro Kayserl. und Königl. Spanischen Majestät Hof=Buchdruckern.*

der „Festa teatrale“ mit dem Titel *Il Fato Monarchico* aus dem Jahre 1700 gewesen, dessen Librettist nicht bekannt ist.

*Die über Die Alcina Obsigende Angelica* von Pariati/Fux ist eigentlich ein musikalisches Zauberspiel. Das Thema ist die Qualität der Treue in der Liebe, das anhand von drei Paarungen und dem Wechsel der Liebesgefühle abgehandelt wird. Da gibt es zunächst die Angelica, „Königin in Cataja, verliebet in den Medoro“<sup>270</sup>. Medoro, ein „Africaner verliebet in die Angelica“<sup>271</sup>, wird von Alcina, einer Zauberin, begehrt. Bradamante, eine in „Manns=Kleidung unter den Namen des Astolfo“<sup>272</sup> auftretende Begleiterin des Atalante, der wiederum ein „Zauberer aus Mauritania, der vermeinte Orlando“<sup>273</sup> ist, liebt den Ruggiero. Dieser ist „Anfangs verliebet in die Bradamante, hernach aber in die Angelica“<sup>274</sup>. Diese komplizierte Ausgangssituation wird nun der folgenden Handlung zugrundegelegt.

Medoro ist von der „bösen“ Zauberin Alcina gefangen genommen worden, weil sie ihn für sich haben will. Angelica, die treu liebende, bricht auf, ihn zu befreien. Schon von hier aus wird die Treue in der Liebe stets thematisiert. So sagt Medoro zu Angelica:

Meiner Treue  
Der Lohn seye  
Über dein Hertz zu regieren /  
Mehr ich nicht begehren kan.  
Dieses Reich will mir gebühren /  
Diß soll seyn der Liebes=Thron.<sup>275</sup>

Auch Ruggiero, der zunächst in Bramante, nun in Angelica verliebt ist, bekommt von dieser den Vorwurf seiner Untreue zu hören, die ihn auffordert: „Suche auch du das Deinige.“<sup>276</sup> Doch Ruggiero lässt sich ausschließlich von seinen Leidenschaften leiten.

Nachdem Angelica ihren Medoro für kurze Zeit befreit hat, werden beide erneut von Alcina ergriffen und festgesetzt. Medoro liegt sogar in Ketten. Nun tritt der Konflikt für Angelica auf: Alcina verlangt, sie solle den Geliebten lassen, dann werde er leben. Doch bevor Angelica die Liebe lassen soll, ist sie bereit, gemeinsam mit Medoro zu sterben – dieser denkt ebenso. Daraufhin befiehlt Alcina den Tod beider, doch es gelingt Bradamante und Ruggiero, die beiden zu befreien.

<sup>270</sup> Ebd., S. 6.

<sup>271</sup> Ebd.

<sup>272</sup> Ebd.

<sup>273</sup> Ebd.

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Ebd., S. 16.

<sup>276</sup> *Die über die ALCINA Obsigende ANGELICA* (Anm. 269), S. 17.

giero, sie zu befreien. Erneut erklingt ein Lob auf die Treue: Eine „Reihe deren Tugenden“ singt am Abschluss der „Anderte[n] Abhandlung“, also des zweiten Aktes:

Beständig verbleibet /  
Erleget / vertreibet /  
Von hier macht entweichen  
Die grimmige Feind.  
Ihr Hoffart beschämet /  
Und ihnen benehmet  
Die schöne Siegs=Zeichen /  
Die nur für euch seynd.<sup>277</sup>

Alcina, die sich unterlegen sieht, gibt aber noch nicht auf. Sie rät Ruggiero, der ja Angelica liebt, den Nebenbuhler Medoro zu töten; so sei der Weg für seine Liebe frei. Ruggiero ist bereit, dies zu tun. Doch als Ruggiero schließlich zu der Erkenntnis kommt: „Die Beständigkeit in der Liebe ist auch eine Tugend“<sup>278</sup>, lässt er von seinem Vorhaben ab. In der letzten Szene vor dem Abschluss „Zur Beurlaubung“ erlangt Angelica schließlich noch den „Lorber=Zweig“, das Sinnbild für Sieg und Triumph.<sup>279</sup> Der Zauberin Alcina wird verziehen: Sie solle von nun an dem Ruhm und der Tugend nacheifern. Schließlich erscheint zum Abschluss („Zur Beurlaubung“) „Die allgemeine Glückseligkeit“ – als Allegorie wie eine Göttin auftretend – und beschließt die Oper. Sie spricht den panegyrischen Text auf Kaiser Karl VI., Elisabeth und Leopold.

Ganz dem Zauberspielcharakter entsprechend ist auch die Bühnentechnik von Ferdinando und Giuseppe Galli-Bibiena von herausragendem Aufwand. Um davon einen fassbaren Eindruck zu bekommen, sei die Beschreibung der „Kunst=Gerüste“ aus dem deutschsprachigen Libretto hier vollständig wiedergegeben:

Ein unersteiglicher hoher Fels gleich einer Stein=Klippe / welcher viel Flammen auswerffen / und da er sich zertheilet / ein grosses Abenteuer zeigen wird / auf welchen noch andere kleinere mit brennenden Fackeln seyn werden / und da er letztlich verschwinden muß / wird er zertheilet / und in zwey Schiffe verändert werden.

Viel Schiffe auf dem Meer / und unter diesen vier prächtig gezierte / auf welchem sich die dem Ruggiero folgende Ritter befinden.

Ein entsetzliches hohes Schloß / von der Alcina zur Gefängnis gewidmet / welches sich hernach zertheilet / und die vorige Annahmlich-

---

<sup>277</sup> Ebd., S. 36.

<sup>278</sup> Ebd., S. 45.

<sup>279</sup> Ebd., S. 46–47.

keiten deren glückseligen Insuln sammt dem geheiligten Lorber=Baum erscheinen machet.

Ein triumphirendes Kunst=Gerüst der allgemeinen Glückseligkeit; auf diesem werden sich die Ritter und Helden befinden / welche mit dem letzten Tantz diese Vorstellung schliessen.<sup>280</sup>

Diese gewaltige Szenerie und Maschinerie wurde im Park der Favorita, dem heutigen Theresianum, auf einem „grossen Teich“, wie das Titelblatt verrät, aufgebaut. Gerade an jenem Schauplatz, im Park dieses Lustschlosses, war es immer wieder möglich, ganz besonders aufwändige und technisch schwierige Inszenierungen auf die Beine zu stellen. Das ging so weit, dass sogar Seeschlachten auf dem Teich in der Favorita abgehalten werden konnten. Sicherlich sind die Mitglieder der Familie Galli-Bibiena hier nach Lodovico Burnacini ganz besondere Meister ihres Faches gewesen, wobei Giuseppe der bedeutendste seiner Familie war. Unter ihm entstand auch im Jahre 1742 das große Wiener Opernhaus. Im Jahr 1748 verließ er Wien endgültig, nachdem er schon in Dresden, München, Bayreuth usw. eine internationale Karriere gemacht hatte.<sup>281</sup>

Die letzte belegte Oper, die Pariati zur Aufführung brachte, war *Sesostris*,<sup>282</sup> die im Fasching des Jahres 1729 mit der Musik von Francesco Conti auf die Bühne gebracht wurde. Ins Deutsche übersetzt wurde sie von Johann Leopold van Ghelen, dem Sohn von Johann Peter van Ghelen, der von 1721 bis 1754 die Familiendruckerei leitete. Die *Sesostris* ist eine jener Opern, die in Ägypten spielt und den historischen Hintergrund dieses fremden Landes nutzt. Schließlich ist noch eine allerletzte Oper Pariatis zu erwähnen, über die allerdings nichts gesagt werden kann, da kein Textbuch vorhanden ist: Es handelt sich um *Le Nozze dell' Aurora* (1732) mit deutschen Arien; d.h. das Originallibretto dürfte nicht ausschließlich italienisch geschrieben sein. Im Jahre 1733 starb Pariati in Wien.

Der Venezianer Apostolo Zeno, der 1718 nach Wien berufen worden war, blieb und wirkte hier bis 1729, also 11 Jahre lang. Sein Schaffen war ein wahrhaft fruchtbares, und er erreichte fraglos einen weiteren Höhepunkt im italienischsprachigen Wiener Operschaffen, der nach Sbarra und Minato

---

<sup>280</sup> Ebd., S. 9.

<sup>281</sup> Zu den Bühnenbildnern und Theateringenieuren in Wien vgl. auch Fritz Steiner: *Wiener Theatralingenieure des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*, in: *Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 3 (1921), S. 96–101.

<sup>282</sup> *SESOSTRIS, In einer TRAGOEDIE Mit einem freudigen Ausgang beeden Regierenden Röm. Kaiserl. Königl. Catholischen Majestäten / Und der Allerhöchsten Kais. Herrschaft Zur Fashings=Lust von denen DAMEN, und CAVALIEREN vorgestellt Im Jahr 1729. Die Poësie ist von dem berühmten Hn. Pietro Pariati, Ihrer Röm. Kais. Königl. Cathol. Majestät wirklichen Hof=Poëten. In das Teutsche übersetzt / von Johann Leopold v. Ghelen. Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / Ihrer Röm. Kaiserl. und Königl. Cathol. Majestät Hof=Buchdruckern.*

und vor Metastasio nicht seinesgleichen hatte. Gemeinsam mit Pariati bewirkte er eine Reformierung der Oper, die in weiterer Folge zu einer weiteren Differenzierung des Handlungsablaufes wie der agierenden Charaktere führen sollte.<sup>283</sup> Auch war sein Wirken wichtig für die Hofbibliothek: Er erwarb für sie eine stattliche Anzahl wertvoller griechischer Manuskripte aus Venedig und veranlasste, dass die im Jahre 1722 in Siebenbürgen bei Weißenburg gefundenen römischen Monumente nach Wien gebracht und in die Wände des Haupteinganges der Bibliothek eingemauert wurden. Diese kann man bis zum heutigen Tag dort bewundern. Im Jahr 1729 kehrte Zeno nach Venedig zurück, wo er sein Wirken als Opernlibrettist fortsetzte. Am 11. November 1750 starb er in seiner Geburtsstadt.

---

<sup>283</sup> Vgl. dazu Richard Bletschacher: *Apollons Vermächtnis. Vier Jahrhunderte Oper*, Wien 1994, S. 118. Es heißt an dieser Stelle u.a.: „Auf Apostolo Zenos und Pietro Pariatis Reformen sind unter anderem auch zurückzuführen die dominierende Bedeutung der Abgangssarie, der oft allzu hochgespannte Edelmut der Charaktere, der übersteigerte Ehrbegriff, der keinen Schatten duldet, und die Zuweisung aller niedrigen menschlichen Eigenschaften an einen einzigen intriganten Gegenspieler, der zum Auslöser der tragischen Entwicklung bestimmt war. Das oblige *lieto fine* blieb als einzige Tradition der venezianischen Oper auch von ihnen unangestastet.“

## *Italienische Librettisten ohne feste Anstellung am Wiener Kaiserhof*

Neben den eben behandelten fest am Kaiserhof angestellten Hofdichtern wurden für den Kaiser auch Librettisten tätig, die lediglich zu dem einen oder anderen Anlass ein Auftragswerk verfassten. Die Liste dieser Namen ist eine unbeschreiblich lange, und so können hier nur einige wenige Namen herausgegriffen werden. Die betreffenden Personen hielten sich oft nur vorübergehend in Wien auf und nutzten – aufgrund ihrer bisherigen dichterischen Tätigkeit dem Kaiser oder seiner näheren Umgebung bekannt – ihren Ruhm und die sich bietende Gelegenheit, für den Hof eine Oper zu verfassen. Natürlich gilt dies auch für einige Komponisten, die keine feste Anstellung am Hof hatten.

Einer dieser Librettisten war Luigi Addimari (1644–1708), der vor allem in Florenz wirkte. Er war Mitglied der *Accademia della Crusca*, ebenfalls der römischen *Arcadia*. Für Wien schrieb er das Libretto zur Oper *Il Carceriere di se medesimo* mit der Musik von verschiedenen kaiserlichen Virtuosen und der Ballettmusik von Johann Joseph Hoffer. Die Oper wurde im Jahre 1702 aufgeführt, die deutsche Übersetzung mit dem Titel *Der sein selbst eigene Kerckermeister* besorgte der bereits bekannte Joseph Triller. Es war dies das einzige Werk, das Addimari für Wien schrieb.

Als Sänger kam Francesco Ballerini († 1717) an die Hofkapelle Kaiser Josephs I. Auch er schrieb nur ein Libretto: *Il Trionfo dell' Amicizia e dell' Amore*, in deutscher Übersetzung *Der Sieg Der Freundschaft und der Liebe*.<sup>284</sup> Vertont wurde die am 22. Jänner 1711 aufgeführte Oper von Francesco Conti. Die Fabel ist eine pastorale: Silvano ist ein reicher Schäfer in Arkadien und hat zwei Töchter, Licori und Delmira. Admeto, ebenfalls ein reicher Schäfer und verwandt mit Silvano, wohnt in direkter Nachbarschaft. Des- sen Sohn Licisco soll, um das Erbe des Admeto antreten zu können, eine der Töchter des Silvano heiraten. Als Admeto tatsächlich stirbt, will Licisco das Erbe antreten, doch hält er als noch sehr junger Mann nichts von dem Gedanken, heiraten zu sollen. Mit ihm kommt Tirsi in das väterliche Haus, mit dem ihn eine innige Freundschaft verbindet. Nun werden, dem bereits bekannten Muster folgend, Liebespaarungen gebildet: Tirsi und Licori verlieben sich ineinander, Delmira und Licisco ergeben die zweite Paarung und

---

<sup>284</sup> *Der Sieg Der Freundschaft und der Liebe. Denen Römisch=Kaysrerlichen und Königlichen Majestätten Auff Allergnädigisten Befelch Zur Faßnachts=Unterhaltung Wälsch=gesungener vorgestellt Im Jahr 1711. Mit der Music zu denen Worten Deß Herrn Francesco Conti, der Röm. Kayserl. Mayestätt Compisitoren. Gedruckt zu Wienn / Bey den Cosmerovischen Erben / der Röm. Kay. Majest. Hof=Buchdruckerey.*

Batto, ein Bedienter des Licisco, und Lisetta, eine Magd des Silvandro, bilden das dritte Paar. Am Ende dieser pastoralen Oper werden diese drei Paare miteinander verheiratet.

Vom Sujet her mythologisch ist die Oper *Imeneo Trionfante*, in deutscher Übersetzung *Der Sig=prangende Hochzeit=Gott*.<sup>285</sup> Der Librettist ist unbekannt, die Musik stammt von Carlo Agostino Badia, aufgeführt wurde diese Huldigungsoper anlässlich der Hochzeit Kaiser Josephs I. mit Wilhelmina Amalia von Braunschweig-Lüneburg. Die Aufführung erfolgte am 28. Februar 1699 auf dem Burg-Platz. Aufgeboten wurden unter all dem anderem Glanz „drey prächtige Triumph=Wägen“<sup>286</sup>: Auf dem mittleren fuhr Hymeneus ein, „Gott der Hochzeiten“<sup>287</sup>, gemeinsam mit Gottheiten wie Jupiter, Juno und Hebe, der Göttin der Jugend, und den Allegorien der „Vordeutung“, der „Glückseeligkeit“ und der „Einigkeit“. „In dem Wagen zur rechten Hand“<sup>288</sup> befanden sich Apollo und Diana, die Erdteile „Europa“, „Asia“, „Affrica“ und „America“ sowie die Allegorien „Die Zeit“, „Die Frolockung“, „Der Jubel“ und „Das lauffende Jahrhundert“. „In dem Wagen zur Lincken“<sup>289</sup> schließlich, der geführt wird von Venus, „eine von denen Gottheiten der Ehe“, wie sie charakterisiert wird, und Suadela, „der Venus Tochter / auch eine Gottheit der Ehe“<sup>290</sup>, fahren die drei „Huld=Göttinnen“ Euphrosina, Aglaja und Thalia ein, weiters Cupido, Anterote, „die Gegenlieb“, und Mars, Bacchus und Mercurius. Diese mythologischen Gestalten werden – darin liegt ein wesentlicher Teil der Huldigung an das Kaiserpaar – mit Joseph und Wilhelmina Amalia verglichen: So weicht etwa Jupiter, der Beherrscher des Himmels, dem Kaiser und vergleicht Joseph mit sich selbst – eine deutliche Ehrenbezeugung für den Kaiser; Wilhelmina Amalia wird mit Alcmena verglichen, der Geliebten Jupiters, von dem sie Herkules gebar. Auch

---

<sup>285</sup> *IMENEO TRIONFANTE NELLE FELICISSIME NOZZE DELLE SACRE REALI M.M. DI GIUSEPPE I. RE' de ROMANI, E WILHELMINA AMELIA, NATA PRINCIPESSA DI LÜNEBURG. SERENATA. Posta in Musica Dal S. Carlo Agostino Badia, Compositore di Musica seruzio di S.M.C. VIENNA D' AUSTRIA. Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, Stampatore di S.M.C.; in dt. Übersetzung: Der Sig=prangende Hochzeit=Gott. Zur Befrolockung Deß Hochzeitlichen Beylagers Deren Römisch= wie auch zu Hungarn Königlichen Mayestätten JOSEPH deß Ersten / Vnd WILHELMINA AMALIA Gebornher Hertzogin zu Lüneburg ec. In einer Abend=Music vorgestellt. In die Music gesetzt von Herrn Carl Augustin Badia / Ihrer Römischen Kayserl. Mayest. Verfasser der Music. Wienn zu Oesterreich / Gedruckt bey Susanna Christina Cosmerovin / Kayserl. Hoff=Buchtruckerin / im Jahr 1699.*

<sup>286</sup> Ebd., nicht paginiert.

<sup>287</sup> Ebd.

<sup>288</sup> Ebd.

<sup>289</sup> Ebd.

<sup>290</sup> Ebd., nicht paginiert.

an die künftigen Nachkommen wird schon gedacht: So heißt es etwa, dass die Nachkommen des Kaisers noch größere Helden sein werden als Herkules.

Die gesamte Oper läuft in einem engen und starren Schema des Huldigungsvortrages ab: Eine Figur nach der anderen tritt auf und singt ihr Loblied auf den Kaiser und die Kaiserin. Als „Conferencier durch das Programm“ fungiert Hymeneus, der immer ankündigt, wer als Nächster seine Lobpreisung vorzubringen hat, und auch selbst ausgiebig zu huldigen weiß. Dabei ist der Blick stets in die Zukunft gewandt: Hebe, die Göttin der Jugend und Anmut, wünscht dem Paar ewige Jugend. Die Allegorie der „Vordeutung“ sieht für das Kaiserpaar die „künftige Glückseligkeit“ voraus, die sodann gleich auftritt. Apollo spricht direkt ein auf Kaiser Joseph und seine Gemahlin Wilhelmina Amalia gemünztes Lob aus:

Von dem allgrößt= und glorwürdigsten Monarchen von allen / deren sich Rom und Teutschland in ihren Jahr=Büchern rühmen / ist JOSEPHUS entsprossen / und alle die Kayserlichen hohen Gaben seines grossen Erzeugers last Er an sich verspühren. Von Kriegerischen Adlern entstanmmen keine weichmüthigen Tauben / weder von den starken Löwen / zaghaffte Hirschen. Die Geburten pflegen ihren lobwürdigen Ursprung gleich zu seyn. AMELIA aber / seine Königliche Braut / welche durch ihre Fürtrefflichkeiten den Ruhm Ihrer Vor=Eltern mit herrlichsten Glantz bermehret / ist eine würdigste Sprossen von jenem hohen Königlichen Stammen / welcher zu allen Zeiten häufige Zweige Helden=hafft und schönster Früchten an den Rhein und Panar=Stromm erbreitet hat. O glorreichstes Paare / dessen gleichen von mir in meinen steten Reisen in der gantzen Welt niemahls gesehen ware. O glorreichstes Paare.<sup>291</sup>

In diesem Duktus nimmt die gesamte Oper ihren Verlauf; am Ende sind es dann die vier Erdteile, die auftreten und sich dem Kaiserpaar unterwerfen. Der Kreis zu Jupiter, dem Beherrscher des Himmels, schließt sich: Dem Kaiser wird hier gehuldigt als dem Beherrscher des Erdkreises.

Eine Oper aus dem stofflichen Bereich der griechischen Geschichte ist *Gli Amori d' Alessandro Magno e di Rossane*. Die Musik schrieb Gian Giacomo Arrigoni, das Libretto stammt von Giacinto Andrea Cicognini (1606–1650). Die Aufführung erfolgte vor dem 11. Oktober 1665. Cicognini hatte die Leidenschaft für das Theater von seinem Vater Jacopo geerbt. Zunächst fand er in Florenz seine Theaterheimat, ging aber dann – weil ihm manche Präsentation in Florenz missfiel – nach Venedig. Hier erschienen auch seine Werke, ebenfalls jene, die auch in Wien publiziert wurden. Cicognini dürfte selbst nie in Wien gewesen sein. Er starb 1651 in Venedig und hinterließ viele Komödien und Tragödien sowohl sakralen wie profanen Charakters, in Versen wie in Prosa.

---

<sup>291</sup> Ebd., nicht paginiert.

Ebenfalls nie oder nur für äußerst kurze Zeit war Vincenzo Grimani (1652/55–1710) in Wien. Sein einziges Werk für den Kaiserhof ist die Oper *Agrippina* aus dem Jahre 1709. Hervorzuheben ist dabei der Komponist: Georg Friedrich Händel (1685–1759). Dieser hatte von 1707 bis 1709 Italien bereist und große Komponisten wie Corelli, Scarlatti und Steffani kennen gelernt. Übrigens musste sich Händel in London, nachdem das Unternehmen der *Royal Academy of Music* wirtschaftlich zugrundegegangen war (1728), gegen italienische Konkurrenz zur Wehr setzen, darunter auch gegen den bereits bekannten Giovanni Bononcini, der von 1720 bis 1733 in London wirkte.

Gemeinsam mit Bononcini schrieb Francesco Lemene (1634–1704) eine seiner beiden Wiener Opern, die Ballettmusik stammt von Johann Joseph Hoffer. Sie trägt den Titel *Endimione* und behandelt die Geschichte um Endymion, dem Zeus ewige Jugend und ewigen Schlaf schenkte. Diese „Favola per musica“ wurde am 6. Juli 1706 in Schönbrunn aufgeführt. Ebenfalls von Lemene stammt die „Favola boschereccia“ mit dem Titel *Il Narciso*, in deutscher Übersetzung *Der Narcissus / Ein Hirtengedicht*. Die Musik schrieb Carlo Agostino Badia, die Ballettmusik verfasste erneut Hoffer. Die Oper wurde am 9. Juni 1699 im Tiergarten von Laxenburg anlässlich des Geburtstages des Kaisers aufgeführt.

Giovanni Andrea Moneglia soll als eines von vielen Beispielen für die internationale Verflechtung von Librettisten und Komponisten genannt werden. Mit Antonio Cesti, dem Partner von Francesco Sbarra, schrieb er die Oper *La Semirami*, die am 9. Juni 1667 im großen Saal der Hofburg zur Aufführung gelangte. Doch auch in Wolfenbüttel kam bei der Druckerei Bismarck im Jahre 1691 *La Schiava Fortunata. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro di Braunsueic l' anno 1691* mit der Musik von Antonio Cesti heraus, in Hamburg im Jahre 1693 *Die glückliche Sklavin, oder die Aehnlichkeit der Semiramis und des Ninus. In 1 Singe-Spiel vorgestellt. La schiava fortunata, ovvero la rissemblanza di Semiramide e Nino. Drama per musica*, ebenfalls mit der Musik von Antonio Cesti. Überhaupt war Hamburg einer jener deutschsprachigen Orte, an denen sich die Italiener ebenfalls recht rege betätigen konnten: So erschien hier im Jahre 1718 das Musikdrama *Teodosio* auf Italienisch und Deutsch, mit der Musik von Johann Joseph Fux, Carlo Francesco Gasparini und Antonio Caldara. Der Komponist und Librettist Giuseppe Maria Orlandini (1676–1760), der für Wien drei Opernlibretti vertonte, war eine Zeit lang als Kapellmeister des Herzogs der Toscana tätig und Mitglied der Bologneser Philharmonie. Sein Wirken war aber auch sehr stark auf Hamburg konzentriert. Gleiches gilt für den Librettisten Giulio Cesare Corradi († 1702), der im Jahre 1698 gemeinsam mit Carlo Agostino Badia die Oper *L' Amazona corsara, ovvero l' Alcinda regina de' Goti* schrieb und von dessen Werken eine ganze Reihe in Hamburg, auch in deutscher Sprache, aufgeführt wurden.

Im Jahre 1706 schrieb Giovanni Battista Neri († 1726) gemeinsam mit Francesco Conti die Oper *Clotilde*. Der aus Bologna stammende Doktor der Medizin widmete sich ein Leben lang der Poesie, die zu seiner Lebensgrundlage wurde. Er war zunächst Sekretär beim Marchese Filippo Ercolani, wurde auch Staatskanzler des Kaisers Joseph I. und dessen Botschafter in Venedig. Nachdem er aus dem Dienst Ercolanis geschieden war, hatte er keine andere Existenzgrundlage mehr als seine Dichtung und starb so verarmt am 11. August 1726.

Die Zahl jener Librettisten, die nur zu der einen oder anderen Gelegenheit für den kaiserlichen Hof in Wien tätig wurden, ist derart groß, dass an dieser Stelle keine vollständige und erschöpfende Auflistung und Darstellung möglich ist. Von vielen dieser Dichter ist auch nichts weiter als ihr Name und der Titel des einen oder anderen Werks, das im Druck in Wien erschien, bekannt. Zweifelsohne ist hier ein Feld eröffnet, das durch intensive Recherche sicher noch weiter bestellt werden könnte.

Praesens Verlag

## *Deutschsprachige Libretti: Hofdichter und Übersetzer deutscher Herkunft am Wiener Kaiserhof*

### Das Verhältnis der deutschsprachigen Übersetzungen zu den italienischsprachigen Originalen

In der Leopoldinischen Ära stieg nicht nur die Zahl der Libretti und der italienischsprachigen Operaufführungen stark an, sondern es wurden die italienischen Texte auch regelmäßig ins Deutsche übersetzt. Die Übersetzer waren entweder aus dem deutschsprachigen Raum stammende Hofdichter (die auch diesen Titel führten wie ihre italienischen Kollegen) oder kamen aus anderen Bereichen, die nicht direkt dem Hof unterstanden, wie etwa aus dem Jesuitenorden, oft verbunden mit einer leitenden Lehrposition an der Universität oder einer anderen Institution. Von diesen Dichtern wurde auch das eine und andere original deutschsprachige Libretto verfasst, das tatsächlich vertont wurde und zur Aufführung gelangte. Berühmt geworden ist hier *Die vermeinte Brueder und Schwesterlibe* eines gewissen Schlegel, zu der Kaiser Leopold I. die Musik schrieb.

Im Folgenden sollen sowohl die deutschen Übersetzungen, ihre Qualität und ihr Verhältnis zum italienischsprachigen Original, als auch die wenigen original deutschsprachigen Libretti, von denen nur eine kleine Zahl bis heute erhalten geblieben ist, in Verbindung mit ihren Verfassern vorgestellt werden. Es können in diesem Zusammenhang die Qualitäten des Italienischen und des Deutschen als Dichtersprache gegeneinander abgehoben und die Vorbildwirkung der romanischen Sprache für die deutsche näher bestimmt werden.

Natürlich hat der Originaltext, also das italienischsprachige Libretto, der Übersetzung etwas Wesentliches voraus: Er ist der Text, der auf der Bühne gesungen wurde. Dass der zum Gesang bestimmte Bühnentext eine andere Qualität haben muss als die Übersetzung, die allein dazu dient, das Vorgestellte auch für jene des Italienischen nicht Kundigen verständlich zu machen, liegt somit schon aus seiner Funktion heraus auf der Hand. Dennoch kann generell über die deutschsprachigen Übersetzungen gesagt werden, dass ihr Nachempfinden des Originaltextes in nuce gut gelungen ist und sie in gewissen Bereichen durchaus in der Lage waren, die literarischen bzw. dichterischen Qualitäten des italienischen Originals zu übernehmen und nachzuvollziehen.

Das Besondere an der Wiener Libretto-Produktion ist der Umstand, dass stets zu den italienischsprachigen Originallibretti deutschsprachige Übersetzungen angefertigt wurden. Es gab also keine Opernproduktion ohne Druck in der kaiserlichen Hofbuchdruckerei und auch keine ohne eine zugleich angefertigte Übersetzung. Dieses geradezu als programmatisch zu bezeichnende Vorgehen setzte aber erst gegen Anfang der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts so richtig ein; davor – die Ära Sbarra/Cesti gibt dafür Zeugnis – war es um die Übersetzertätigkeit nicht so gut bestellt: Es wurde bereits bei der Darstellung des Teams Sbarra/Cesti darauf hingewiesen, dass von der Prunkoper *La Contesa dell' Aria e dell' Acqua* (dt. Übers. *Sieg=Streit Deß Lufft vnd Wassers*) lediglich eine ausführliche Beschreibung der Oper und des mit ihr verbundenen Prunkes und Glanzes bis hin zu einer detaillierten Beschreibung der Gewänder, der Bühnenbilder und des eindrucksvollen Bühnengeschehens (sowie des gesellschaftlichen Geschehens abseits der Bühne) mit vereinzelten Textbeigaben existiert, aber kein vollständiges übersetztes Libretto. Ebenso verhält es sich mit der Oper *Nettuno e Flora Festeggianti* (dt. Übers. *Neptun vnd Flora Erhebte Freuden=Fest*), die als Regestfassung in deutscher Sprache gedruckt wurde und auf diese Weise einen sehr genauen Eindruck des Inhaltes und des Bühnengeschehens sowie der Dialoge und Arien vermittelt, aber eben keinen eigentlichen Text darstellt. Von der berühmten Oper *Il Pomo d' Oro* schließlich gibt es gar überhaupt keine Wiener Übersetzung.<sup>292</sup>

Seit den frühen siebziger Jahren bzw. seit der Tätigkeit Nicolò Minatos änderte sich die Situation. Nun wurde jedes italienische Libretto von einer deutschen Übersetzung begleitet. Dabei traten einige Übersetzer namentlich hervor, die meisten deutschsprachigen Libretti jedoch wurden ohne jeglichen Hinweis auf ihren Übersetzer gedruckt. Inwieweit die Hofbuchdrucker selbst die Übersetzungen übernahmen, kann quantitativ nicht bestimmt werden: Im Falle Pietro Pariatis und seiner Oper *Sesostri* aus dem Jahre 1729 ist jedenfalls belegt, dass Johann Leopold van Ghelen, Sohn des damaligen Druckereileiters Johann Peter, die Übersetzung vorgenommen hatte. Es ist durchaus vorstellbar, dass im Hause Cosmerovius sowie später van Ghelen ein Familienmitglied Übersetzungen angefertigt hat; die besser dokumentierten Fälle jedoch weisen als Übersetzer Leute aus, die selbst dichterisch tätig waren. Manch einer – verwiesen sei nur auf das schon mehrfach erwähnte Beispiel des Joseph Triller – erlangte sogar die Position eines (deutschsprachigen) Hofdichters.

Jener Übersetzer einiger Opern Nicolò Minatos, der als einziger namentlich bekannt wurde, ist der Jesuitendramatiker Carl Ignaz Langetl. Er übertrug drei Opern Minatos aus dem Jahre 1686 ins Deutsche: *La Grotta di Vulcano* unter dem Titel *Die Klufft=Höle dess Vulcanus*, *Il Nodo Gordiano* unter dem Titel *Der Gordische Knopff* und *Lo Studio dell' Amore* unter dem Titel *Die Schule der Lieb*. Der Übersetzer der wohl herausragendsten Oper des Mi-

<sup>292</sup> Vgl. Anm. 210.

nato *La Monarchia Latina Trionfante* (dt. Übers. *Die Sig=prangende Römische Monarchie*)<sup>293</sup> ist nicht bekannt. Übersetzt wurde – dies gilt für alle Libretti – vom ersten bis zum letzten Wort alles: Das heißt also, dass sowohl die Widmung „Sacre, Cesaree, Reali, AVGVSTISSIME MAESTÀ“ („Römische Kayserliche auch zu Hungarn vnd Böhaim Königliche Mayestätten“) als auch das Vorwort „LETTORE“ – in anderen Textbüchern auch „A chi legge“ – („An den Leser“), schließlich das „ARGOMENTO“ („Inhalt“) und die Liste der „INTERVENIENTI“ („Vorstellente Persohnen“) mit der Beschreibung der „SCENE“ („Veränderungen der Schau=Bühne“), des – in den meisten Opern vorkommenden, allerdings nicht immer eigens ausgewiesenen – „COMBATTIMENTO“ („Fueß=Kampff“) und „BALETTTO“ („Dantz“) übersetzt wurden – letzteres übrigens im Gegensatz zu den Kampfszenen ein fester Bestandteil des „Vorspannes“ eines Librettodruckes.

Diese Auflistung lässt schon den generellen und durch all die Jahrzehnte unverändert gebliebenen Aufbau eines Libretto erkennen:

*Titelblatt:*

Es beinhaltet die Angabe des Titels der Oper sowie des Anlasses der Aufführung, von wem der Auftrag ergangen ist, wer die Musik komponierte, manchmal wer den Text, wer die Ballettmusik verfasste, schließlich Ort und Jahr des Druckes.

*Huldigende Widmung an den Kaiser / die Kaiserin:*

Der Dichter benennt erneut sein Werk und drückt seine Bescheidenheit aus (oft ist die Rede von der „Schwachheit meiner Feder“) und erweist seine Devotion dem Kaiser / der Kaiserin.

*Vorwort an den Leser:*

Auch hier übt sich der Verfasser der Oper in der bekannten Bescheidenheit, drückt dem Leser seinen Dank für sein Interesse an dem Werk aus. Manchmal ist an dieser Stelle auch etwas über den bisherigen Werdegang des Dichters zu erfahren (welche Werke und wo er bisher geschrieben hat).

*Kurze Inhaltsangabe:*

Der Verfasser gibt den Verweis, woher der Stoff genommen (also Quellenangabe) und wie er verändert bzw. was hinzugedichtet wurde.

---

<sup>293</sup> Vgl. Anm. 228 u. 229.

### *Inventar der auftretenden Personen:*

In einigen wenigen Drucken werden an dieser Stelle oder am Ende des Libretto auch die Namen der Hofdamen und -herren genannt, die an der Aufführung mitwirkten.

### *Aufzählung der einzelnen Schauplätze:*

Diese geht eventuell auch mit einer Beschreibung der technischen Möglichkeiten der Bühne einher, manchmal gegliedert nach Akt oder Szene oder ohne jegliche Hinweise, an welcher Stelle der Oper das eine oder andere Bühnenbild zum Einsatz kommt (abhängig von der Ausführlichkeit der Regieanweisungen während des eigentlichen Textes).

### *Kurze Beschreibung der Balletteinlagen:*

Am Ende der einzelnen Akte (im italienischen Originaltext „Atto“, in der deutschen Übersetzung „Handlung“ genannt) fanden stets Tanzeinlagen statt. Es wird angegeben, wer tanzt (also welche Gestalten der Oper bzw. welche Allegorien), am Ende der oder die Ballettmeister, der/die für die Inszenierung des Balletts zuständig war/en. Manchmal werden auch die Namen der Tänzer (Damen und Herren des Hofes) angeführt.

### *Angaben über die Bühnentechnik:*

Manchmal werden auch die Maschinen, die im Zuge der Oper zum Einsatz kommen, beschrieben und der für diese zuständige Ingenieur namentlich genannt.

Nach all diesen Informationen über die Oper und ihre Hintergründe folgt dann der eigentliche Librettotext. Die übliche Einteilung in drei Akte, die wiederum in einzelne Szenen untergliedert sind, wird beibehalten; nur vereinzelt Opern sind einaktig gestaltet.

Selbstverständlich behalten die Übersetzungen diese formalen Gestaltungselemente bei. Der auffälligste Unterschied zwischen den italienischen Originalen und den deutschen Übersetzungen liegt darin, dass die deutschsprachigen Texte die durchgehend gebundene Sprache der Originale zugunsten von Prosa aufgeben. Dies betrifft all jene Passagen, die im Rezitativ dargeboten werden. Die Arien und Duette (Terzette, Quartette usw.) hingegen werden auch im Deutschen in gebundener Sprache und gereimt wiedergegeben. Dabei halten sich die Übersetzer sehr getreu an den Wortlaut der Originaltexte, wie etwa Donato Cupedas Oper *I Varii Effetti d' Amore* (dt. Übers.

*Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe*) sehr deutlich erkennen lässt. In der zweiten Szene der einaktigen Oper tritt Cimone, verliebt in Florida, auf und singt eine Arie auf die Liebe, die er sich zunächst jedoch nicht eingestehen will:

O Che ridere, s' Amore  
Mi facesse innamorar!  
Di costei mirando i lumi,  
De le stelle lo splendore  
Mi rassembra di mirar.  
O che ridere, et.c.

O' che semplice, s' il core  
Io mi lascio incatenar!  
Se m' accosto, uado a rischio;  
E mi astale un rio dolore,  
Se mi uoglio allontanar.  
O' che ridere, et.c.<sup>294</sup>

Die Übersetzung dieser Arie lautet:

O wie lächerliche / wann Liebe  
Mich verliebet machte seyn!  
Da ich dieser Augen schaue /  
Dünckt mich / wann ich acht drauff giebe /  
Sie seyn gleich der Sternen Schein.  
O wie lächerlich / wann Liebe  
Mich verliebet machte seyn!

O wie dumm / wann ich betrübe  
Mein Hertz mit der Fessel Pein!  
Nah ich mich / ist mirs gefährlich;  
Wann ich weit mich weg begiebe /  
Bricht ein schlimmer Schmerz mir ein!  
O wie lächerlich / wann Liebe  
Mich verliebet machte seyn!<sup>295</sup>

Es gelingt dem Übersetzer, das Metrum des vierhebigen Trochäus des italienischen Originals beizubehalten, ebenso bleibt das Reimschema a-b-c-a-b-a-b bewahrt. Gerade der Refrain hält sich sprachlich geradezu deckungsgleich an das Original – und fällt dabei in der deutschen Fassung ganz den Tendenzen des Originaltextes entsprechend aus. Genauso ist es um die Liebesarie des Alfridio bestellt:

---

<sup>294</sup> *I VARI EFFETTI D' AMORE* (Anm. 233), „Scena II.“, nicht paginiert.

<sup>295</sup> *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe* (Anm. 234), „Anderter Eintritt“, nicht paginiert.

Sei mia uita, sei mio core;  
Se mi manchi, morirò.  
Crudelissima, e perchè  
Vuoi, che mora  
Chi t' adora,  
E chi uiue sol per tè?  
Altra luce, altro splendore,  
Altro Sol, che tè, non hò.  
Sei mia uita, sei mio core;  
Se mi, et.c.

Se non sani il mio dolore,  
Finche io uiua, piangerò.  
E' possibile, ch' il Ciel,  
Che di rose  
Ti compose,  
T' abbia fatte sì crudel?  
Questa fiamma, questo ardore  
Il tuo ciglio mi uibrò.  
Sei mia uita, sei mio core;  
Se mi, et.c.<sup>296</sup>

Die deutsche Übersetzung hält sich wiederum ganz eng an die Vorgabe des Originals:

Du bist Hertze mir / vnd Leben:  
Hab ich dich nicht / sterb ich hinn!  
Grausamste! Warum soll ich  
Sterbend fallen /  
Der / vor allen /  
Dich verehrt / vnd lebt für dich?  
Nichts kan Liecht vnd Glantz mir geben /  
Als du Sonne meinem Sinn!  
Du bist Hertze mir / vnd Leben:  
Hab ich dich nicht / sterb ich hinn!

Willst du keinen Trost mir geben /  
Wein ich / weil ich leb vnd bin!  
Ist es möglich / daß die Macht /  
Die / auß Rosen /  
Dich gegossen /  
Dich so grausam hab erdacht?  
Deiner Augen Flamm ists eben /  
Die getroffen meinen Sinn.  
Du bist Hertze mir / vnd Leben:

---

<sup>296</sup> *I VARIJ EFFETTI D' AMORE* (Anm. 233), „Scena III.“, nicht paginiert.

Hab ich dich nicht / sterb ich hinn!<sup>297</sup>

Wiederum fällt die Beibehaltung des Metrums des italienischen Originals auf: Die ersten drei Verszeilen werden vierhebig, die beiden folgenden Kurzzeilen zweihebig gestaltet, die verbleibenden Zeilen wiederum vierhebig (es ist für das italienische Metrum zu beachten, dass aufeinander treffende Vokale verschmolzen werden; „Altra luce, altro splendore“ – das „e“ wird also nicht gelesen). Das Reimschema a-b-c-d-d-c-a-b-a-b des italienischen Textes findet sich im deutschen wieder, die Übersetzung ist so wörtlich gestaltet, wie es die Umsetzung in gebundene Sprache erlaubt.

Diese beiden Beispiele zeigen bereits, worum es den Übersetzern ging: Keine eigenständige dichterische Leistung in deutscher Sprache wurde angestrebt – dementsprechend handelt es sich bei den deutschsprachigen Libretti auch nicht um Nachdichtungen –, sondern es waren eben tatsächlich Übersetzungen das Ziel, Übertragungen also des italienischen Textes in einen deutschen mit dem Bemühen, möglichst viele Eigenschaften des italienischen Originals auch in der deutschen Übersetzung beizubehalten. Die Formalia des Reimes und der metrischen Gebundenheit werden alleine bei den Rezitativen aufgegeben (siehe unten).

Diesem Postulat folgen alle Librettoübersetzungen. Auch bei Nicolò Minatos Oper *La Forza dell' Amicitia* (dt. Übers. *Macht der Freundschaft*)<sup>298</sup> aus dem Jahre 1694 sieht es nicht anders aus. Und doch gibt es manchmal sprachliche Notwendigkeiten, die es erforderlich machen, von der formalen Vorgabe des italienischen Originals abzuweichen, um dasselbe im Deutschen aussagen zu können. Als Beispiel sei die vierte Szene des ersten Aktes der Oper *La Forza dell' Amicitia* angeführt. Celitone, seines Zeichens ein Fürst, ist in Anfrisa verliebt. Die aber ist betrübt, denn ihr Bruder ist von dem Tyrannen Dionisius zum Tode verurteilt worden. Celitone versucht sie zu trösten:

Non piangere,  
Anfrisa, nò.

<sup>297</sup> *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe* (Anm. 234), „Dritter Eintritt“, nicht paginiert.

<sup>298</sup> *LA FORZA DELL' AMICITIA; Drama per Musica Nel Felicissimo DI' NATALIZIO Della S.C.R. M.<sup>ia</sup> Dell' IMPERATRICE ELEONORA, MADDALENA, TERESA, Per Commando Della S.C.R.M.<sup>ia</sup> Dell' IMPERATORE LEOPOLDO, L' Anno M.DC.XCIV. Posto in Musica dal S.<sup>r</sup> Antonio Draghi, Maestro die Cap. di S.M.C. Con l' Arie per i Balletti del S.<sup>r</sup> Gio: Gioseffo Hoffer, Violinista di S.M.C. VIENNA D' AUSTRIA, Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, Stampatore di S.M.C.;* der Titel der deutschen Übersetzung lautet: *Macht Der Freundschaft. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Ihrer May. der Röm. Kayserin ELEONORA MAGDALENA THERESIA. Auff Allernädigsten Befelch Ihrer Röm. Kayserl. Mayest. LEOPOLD Deß Ersten / Gesungener vorgestellt. Mit der Music Zu denen Worten / Herrn Antoni Draghy / der Röm. Kays. Maj. Capell=Meisters. Zu denen Däntzen / Herrn Johann Joseph Hofer / der Röm. Kays. Maj. Cammer=Musici. Gedruckt zu Wienn bey Susanna Christina Cosmerovin / Röm: Kays: Maj: Hoff=Buchdruckerin / im Jahr 1694.*

Che con le Lagrime  
L' aspra durezza  
Del Fato frangere  
Già non si può.  
Non piangere,  
Anfrisa, nò.<sup>299</sup>

Und da Anfrisa weiterhin mit dem Schicksal hadert und sich ihrem Schmerz hingibt, setzt Celitione seinen Trost fort und versichert sie noch darüber hinaus seiner innigen Liebe:

Non piangere,  
Anfrisa, nò.  
Saggia consolati  
Con l' Amor mio,  
Che fermo, e stabile  
Ti manterrò.  
Non piangere,  
Anfrisa, nò.<sup>300</sup>

In der deutschen Übersetzung klingt diesselbe Passage folgendermaßen:

Ach weine nicht / ach weine nicht /  
Anfrisa / nein / nein / nein /  
Dieweil die Härteigkeit  
Deß rauchen Unglück  
Doch nicht von ander bricht /  
Wie an auch wein.  
Ach weine nicht / ach weine nicht /  
Anfrisa / nein / nein / nein.

[...]

Ach weine nicht / ach weine nicht /  
Anfrisa / nein / nein / nein /  
Tröst dich mit Bscheidenheit.  
Mein treue Liebe /  
Die ich dir vest verpflichtet /  
Dein Schutz soll seyn.  
Ach weine nicht / ach weine nicht /  
Anfrisa / nein / nein/ nein.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> Ebd., S. 16.

<sup>300</sup> Ebd., S. 16–17.

<sup>301</sup> *Macht Der Freundschaft* (Anm. 298), S. 5–6.

Hier zeigt sich, wie die deutsche Sprache gegenüber der italienischen umständlicher ist: Der zweihebige Kurzvers des Originals wird in der deutschen Übertragung verdoppelt. So wird aus dem verneinten Imperativ „Non piangere“ ein doppeltes „Ach weine nicht / ach weine nicht“, und die gesamten Verszeilen des deutschen Textes sind vierhebig gestaltet. Von der syntaktischen, aber auch inhaltlichen Gestaltung der Vorlage weicht der Übersetzer dort etwas ab, wo es im italienischen Original heißt: „Saggia consolati | Con l' Amor mio“ (Weise tröste dich | Mit meiner Liebe). Der Übersetzer gestaltet daraus ein doch etwas anders klingendes „Tröst dich mit Bscheidenheit. | Mein treue Liebe [...]“ – und diese wird nun zum Subjekt des folgenden Hauptsatzes (im italienischen Original ein Relativsatz) – soll der Schutz der Anfrisia sein. Auch hier will es die italienische Vorlage anders: „Che [...] | Ti manterrò“ (Die [...] | ich dir bewahren werde), kündigt Celitone an. Also nicht seine Liebe, sondern er selbst wird so zum Beschützer Anfrisias.

Doch sind derartige Abweichungen nur geringfügiger Art. Anders verhält es sich mit den Rezitativen: In den italienischen Originalen sind auch sie in gebundener Sprache und gereimt dargeboten, die deutschen Übersetzungen aber verzichten auf die metrische Bindung. Illustrieren mag dies ein Beispiel aus Cupedas Oper *I Varii Effetti d' Amore*. In der neunten Szene tritt Alfridio, der das Herz der Oristea erobern möchte, allein auf und beschließt, die Pfade des Dichters zu beschreiten. Im italienischen Original sieht dies so aus:

DOLce Rio d' Ipocrene,  
 De le cure d' Amor Oblio soaue,  
 Da tè asperso, men graue  
 Il mio martir' io prouo;  
 E del cieco inhumano  
 Men fieri i colpi, infin c' hò 'l plettro in mano.  
 Se mi scaccia, ò mi fugge  
 La spietata, ch' adoro,  
 Io trouo in un' Ottaua il mio ristoro:  
 E se temo un Riuale,  
 Contro la gelorsia fò un madrigale.  
 Faccio d' ogni suo gesto  
 Vn poetico scherzo:  
 Se fere un Lepre, un Terzo;  
 Se coglie un fior', un' Aria:  
 Vn sdrucchiolo, se inciampa;  
 Se danza, una Ballata,  
 Versi sciolti, se corre, ò se cammina;  
 Se nel fonte si specchia, una sestina.  
 Mà sentiam duo pensieri  
 D' un' arietta.<sup>302</sup>

<sup>302</sup> *I VARI EFFETTI D' AMORE* (Anm. 233), „Scena IX.“, nicht paginiert.

Da bei den Rezitativen die Notwendigkeit der gebundenen Sprache nicht in dem Maße wie bei den Arien gegeben war, konnte der Übersetzer auch sehr genau, geradezu wortgetreu seine Übertragung ins Deutsche vornehmen:

Süßer Bach der Hippocrene! der Liebes=Sorgen angenehme Vergessenheit! Von dir besprenget / empfind ich meine Marter nicht so schwer / vnd die Streiche deß unmenschlichen Blinden nicht so erschrecklich / so lang ich nur die Leyer in der Hand habe. Wann die Unbarmhertziges / die ich anbete / mich verjagt / oder mich fliehet / finde ich / in einem Achtling / oder Gesetz von acht Zeilen / meine Erlaubung wieder. Und / wann ich einen Mitbuhler fürchte / mache ich ein Madrigal wider die Eyffersucht. Über eine jede ihrer Thaten / mache ich einen poetischen Schertz. Wann sie einen Hafen verwundet / mach ich einen Dreyling. Wann sie eine Blume abpflücket / eine Aria. Wann sie stolpert / einen Spring=Vers. Wann sie tanzet / ein Tanz=Lied. Wann sie laufft / oder geht / ungebundene Verse. Wann sie sich in Brunnen bespiegelt / einen Sechsling. Aber last vns ein paar Gedancken einer Arietta vernehmen!<sup>303</sup>

Alfridio nennt hier eine ganze Reihe von lyrischen Formen, wie sie aus dem romanischen Raum bekannt waren; manche von ihnen wurden auch für die deutsche Sprache fruchtbar. Das Madrigal etwa fand in die deutsche Dichtung Eingang und wurde vom Barock ausgehend vor allem in der Anacreontik und Romantik (Hagedorn, Götz, Gebrüder Schlegel, Uhland, um nur einige Namen zu nennen) eingesetzt, ebenso die als „Achtling“ in der Übersetzung genannte Oktave, die als Stanze in der deutschen Dichtung ihre Position einnahm. Auch dieser kleine Fingerzeig unterstreicht, wie stark wirksam die Übersetzertätigkeit für die Entwicklung zur Literaturfähigkeit einer Sprache sein konnte.

Carl Ignaz Langlet ist nicht der einzig bekannte Übersetzer italienischer Libretti ins Deutsche. Der schon mehrfach genannte Hofdichter Joseph Triller übertrug zwei Opern Cupedas ins Deutsche: *L' Offendere per amare: ovvero la Telesilla* unter dem Titel *Die Verfolgung auß Lieb Oder aber die Telesilla* und *Il Romolo* unter dem Titel *Der Romolo*, beide aus dem Jahre 1702; weiters eine Oper Bernardonis: *L' Amor Vuol Somiglianza* unter dem Titel *Die Lieb verlangt ihre Gleichheit*, ebenfalls 1702; und schließlich Luigi Adimaris Oper *Il Carceriere di se medesimo* unter dem Titel *Der sein selbst eigene Kerckermeister*, gleichfalls 1702. Johann Albrecht Ruedolph, der auch Libretti in original deutscher Sprache verfasste,<sup>304</sup> übersetzte die Oper Minatos *Adriano sul Monte Casio* unter dem Titel *Adrian Ob dem Berge Casius*

<sup>303</sup> *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe* (Anm. 234), „Neunter Eintritt“, nicht paginiert.

<sup>304</sup> Es handelt sich um folgende Oratorienlibretti, die z.T. von Kaiser Leopold I. vertont wurden: *Die Erlösung des menschlichen Geschlechts in der Figur des aus Egypten geführten Volks Israel*, 1679; *Die sibem Alter stimben zusammen*, 1680; *Sig des Leydens Christi über die Sinnlichkeit*, 1682. Von diesen Oratorien sind allerdings nur die Partituren erhalten.

aus dem Jahre 1677. Leider können über ihn ebenso wenig biographische Angaben gemacht werden wie über den Hofdichter Triller. Ein weiterer Hofdichter aus Deutschland, dessen Aufgabe es war, die Opern Cupedas ins Deutsche zu übertragen, war Christoph Adam Negelein (1656–1701). Negelein stammte aus Nürnberg und war unter dem Pseudonym „Celadon“ Mitglied des *Pegnesischen Blumen-Ordens*. Im Jahre 1700 wurde er als kaiserlicher Hofdichter nach Wien berufen und stand seitdem neben Donato Cupeda. Der auch als Musiker und Komponist tätige Negelein starb ein Jahr später in Wien. Wie viele Opernlibretti ein gewisser Franz Wirtz ins Deutsche übertrug, kann nicht gesagt werden. Namentlich taucht er jedenfalls im Zusammenhang mit der „Festa teatrale“ *Il Fato Monarchico* auf aus dem Jahre 1700,<sup>305</sup> mit der Musik von Johann Joseph Fux und der Ballettmusik von Johann Joseph Hoffer. Der originale Textautor ist unbekannt, lediglich der Name des Übersetzers findet in einer Zeile Erwähnung: „Tradotto in Tedesco da FRANCESCO WIRTZ, Maggiordomo de’ soprannominati Cavalieri Paggi“<sup>306</sup>. Es ist zu bemerken, dass ein deutsches Textbuch nicht vorliegt, sondern nur das italienischsprachige Original. Schließlich sei abschließend noch ein weiterer kaiserlicher Hofdichter deutscher Herkunft angeführt, der jedoch bereits aus dem für diese Abhandlung gesteckten Zeitrahmen herausfällt: Anton Prokoff (um 1698–1747) trat als Übersetzer einiger Opern des Pietro Metastasio (1698–1782) hervor. Er wurde im Jahre 1722 von Kaiser Karl VI. an den Hof berufen und war nicht nur als Übersetzer, sondern auch als Maler tätig.

An solchen Übersetzungen, anhand der Orientierung an einer „Vorbildsprache“ ist es möglich, dass eine Sprache reift und eine eigene literarische Güte ausprägt. Dabei kann die Geschmeidigkeit, der Klang, der lockere Fluss und die Leichtigkeit der „Vorbildsprache“ auf der einen, aber auch das mit ihr transportierte Bild- und Bildungsinventar auf der anderen Seite eine produktive Wirkung entfalten, die dazu führt, dass erste Versuche in der eigenen Sprache unternommen werden, auch und gerade auf einem Gebiet, das bisher nicht besritten wurde, wie in diesem Fall die Librettodichtung. So kommt es dazu, dass auch erste original deutschsprachige Libretti verfasst werden und sogar zur Aufführung gelangen. Es sind jedoch nur einige wenige Texte bzw. Hinweise auf solche Libretti erhalten, und es muss deutlich darauf hingewiesen werden, dass die Zahl der deutschsprachigen Opern bzw. Singspiele eine verschwindend geringe war. Nichts desto trotz markieren sie den ersten Versuch vor Mozart, einen deutschsprachigen Operntyp auf der Bühne zu

---

<sup>305</sup> *IL FATO MONARCHICO. FESTA TEATRALE RAPPRESENTATA IN ACCADEMIA ALLA SAC. CES., E REAL MAESTÀ DI LEOPOLDO I. IMPERATORE DE’ ROMANI, Da’ Cavalieri suoi Paggi nelle Feste del Carnevale dell’ Anno 1700. VIENNA D’ AUSTRIA, Appresso Gio. VAN GHELEN, Stampatore Accademico, 1700.*

<sup>306</sup> Ebd., nicht paginiert.

etablieren. Gelingen sollte dies jedoch, wie auch das Beispiel Mozarts belegt, noch für eine lange Zeit nicht. Ungeachtet dessen markieren diese deutschsprachigen Libretti die ersten Versuche, die deutsche Sprache in Wien zu einer Literatursprache zu erheben, der es irgendwann einmal gelingen sollte, sich in ihrer Qualität und Ausprägung mit jener der Schlesier oder anderer Deutscher messen zu können.

## Original deutschsprachige Libretti

Neben den Opern in italienischer Sprache – mit all ihren Traditionen und Überlieferungen aus dem italienischen Raum – hatte es eine deutschsprachige Oper von vornherein besonders schwer, sich zu behaupten bzw. überhaupt richtig zum Leben erweckt zu werden. Die Aufnahme und das Bewusstsein um die wenigen Versuche in deutscher Sprache und auch ihr Nachwirken bis ins späte 18. Jahrhundert hinein zeigt dies deutlich:

Die Bemühungen, an einer deutschen Oper mitzuwirken, wie sie so manche deutsche Höfe und Städte anstrebten, – Höhepunkt sollte Keisers Tun und Schaffen in Hamburg werden, im Beginn stand ein Heinrich Schütz – sie hatten in Wien kein Ergebnis; es kam nur zu deutschen Einlagen in italienischen Opern: [...] Um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist die deutsche Oper für Wien abgetan, nicht ganz ein Jahrhundert später ist es mit ihr überhaupt zu Ende.<sup>307</sup>

Und tatsächlich wird auch noch ein Wolfgang Amadeus Mozart seine liebe Not haben, sich mit einer deutschen Oper durchzusetzen.

Bei den Libretti, die in original deutscher Sprache verfasst wurden, ist zunächst davon auszugehen, dass es sich nicht um „vollwertige“ Opern wie jene der italienischen Librettisten handelt, sondern um singspielartige Bühnenwerke, in denen nicht große historische oder mythologische Stoffe zur Verarbeitung kommen (dementsprechend ist auch der Huldigungscharakter ein eingeschränkter bzw. gar nicht vorhanden), sondern eher pastorale oder andere, für eine heitere Darstellungsform geeignete Sujets. Auch hier gilt, was bereits bei den Übersetzern festgestellt werden musste: Die Verfasser der deutschsprachigen Singspiele sind kaum – entweder nur namentlich oder sogar überhaupt nicht – bekannt. Außerdem sind nur wenige Texte erhalten geblieben. Diese jedoch erlauben es, diesen ersten Typus einer deutschsprachigen Oper, also die Vorläufer von Mozarts *Bastien und Bastienne* (1768) und den nachfolgenden deutschsprachigen Opern *Die Entführung aus dem Serail* (1782) und schließlich *Die Zauberflöte* (1791), genauer zu bestimmen.

---

<sup>307</sup> Paul Stefan: *Die Wiener Oper. Ihre Geschichte von den Anfängen bis in die neueste Zeit*, Wien-Leipzig 1932, S. 13.

Das erste textlich belegte deutschsprachige Singspiel trägt den Titel *Die vermeinthe Brueder vnd Schwester Lieb*<sup>308</sup> und stammt von einem Verfasser, der auf dem handschriftlich überlieferten Textbuch lediglich mit dem Namen Schlegel angeführt wird. Ob es sich um jenen Christian Schlegel handelt, der am pfälzischen Hof in Neuburg an der Donau wirkte, kann nicht gesagt werden. Auch die Überlegung, es könne sich um den Hartschierer Johann Carl Schlögel handeln, der zu jener Zeit am leopoldinischen Hof belegt ist, kann nur in das Reich der Spekulation verwiesen werden und ist eher unwahrscheinlich.<sup>309</sup> Das Singspiel wurde am 19. November 1680 aufgeführt. Die Musik schrieb niemand geringerer als Kaiser Leopold I. selbst, dem ja seine Zeitgenossen höchstes Lob und Anerkennung für seine kompositorischen Fähigkeiten entgegenbrachten.<sup>310</sup> Gedruckt wurde das „Freüden Spüll“, wie es im Original bezeichnet wird, nicht; es liegt lediglich handschriftlich vor. Die Handschrift besteht aus 59 Blatt: Fol. 1<sup>r-v</sup> beinhaltet das Personen- und Darstellerverzeichnis, fol. 2<sup>r</sup> den Titel, fol. 2<sup>r</sup>–59<sup>r</sup> den Text; fol. 59<sup>v</sup> ist unbeschrieben. Wie auch die späteren deutschsprachigen Singspiele zeigen werden, gehört der Stoff nicht dem hohen historischen oder griechisch-mythologischen Bereich an, sondern ist pastoral-mythologisch verbrämt und bewegt sich doch auf einer sehr einfachen Ebene, wenngleich die Elemente der Personenverwechslungen, Intrigen, Liebeleien- und Liebeshandlungen nicht fehlen. In dieser Hinsicht zeigt sich das deutschsprachige Singspiel der italienischen Oper verwandt bzw. angepasst.

Erstmals im Druck geboten wurden vier Arien sowie ein Duett dieses Singspiels in der Sammlung *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.* von Guido Adler.<sup>311</sup> Ein Druck des gesamten Textes ist bis auf den heutigen Tag ausständig und wäre – doch das gilt auch für die im Folgenden dargestellten deutschen Singspiellibretti – eine lohnende Aufgabe für Editoren, um den Beginn des deutschen Singspiels zu dokumentieren und weiter zu erhellen. Die Arien sind in Form des Strophenliedes gestaltet – die in Italien bereits bekannte Da-capo-Arie konnte sich in Wien nicht durchsetzen.<sup>312</sup> Zum ersten Mal als Komponist der Ballette war Andreas Anton Schmelzer (1653–1701), der Sohn Johann Heinrich Schmelzers, tätig.

<sup>308</sup> Cod. 13.177 in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Die Partitur wird aufbewahrt in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 16.312. – Der genaue Titel des handschriftlichen Textbuches lautet: *Die vermeinthe Brueder vnd Schwester Lieb. Vorgestellt in Einem Freüden Spüll.*

<sup>309</sup> Vgl. dazu Othmar Wessely: *Kaiser Leopolds I. „Vermeinte Bruder- und Schwesterliebe“*. Ein Beitrag zur Geschichte des Wiener Hoftheaters in Linz, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962), S. 586–608, hier S. 594.

<sup>310</sup> Ausgebildet worden war Leopold I. – doch das sei nur am Rande erwähnt – von zwei Musikern deutscher Herkunft, nämlich Wolfgang (1612–1665) und Markus Ebner (1612–1681).

<sup>311</sup> *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*, hg. v. Guido Adler, Bd. 2, Wien 1892, S. 211ff.

Andreas Anton gehörte seit 1671 der Hofkapelle Leopolds I. als Violinist an. In der Licenza, also der abschließenden Szene, treten die Gottheiten Juno, Venus und Diana zur Herrscherhuldigung auf, unter Hinweis auf ein Feuerwerk, das den Festakt beschloss:

Diana Die große nambens Fewr  
so wir alhir begeh  
macht alles noch so schen  
belebt, belebt, Vnd feyrer  
Heint glanz dz Sohnen golt  
deß großen Leopold.

alle drey Jupiter Laß dich geniessen  
waß würth mießen  
alle deine Feindt verdriessen

Diana Lebe woll o großer Keysser  
Leb Vergniegt biß an das Endt  
Herrsche vber alle Heußer  
alles glücklich Sich zu dir wendt

Venus Leopoldt soll glicksell[ig] Leben  
Vnser großer götter Sohn  
alzeit sol wolfarth schweben,  
Vmb desselben hohen Thron  
alzeit sol Er fest stehen,  
ohn Verdreh[en]  
In beleibten wolergeh[en]

Juno Leopold sol alzeit siegen  
vber seine feindte Lüst  
feunte sollen Vnd[er] Lügen  
währen Sie schon starkh gerist  
Seine Palmen sollen grinen  
gegen ihnen  
Biß zu blauen Hümels Bünen.<sup>313</sup>

Auffällig auf den ersten Blick ist, dass dieses original deutschsprachige Libretto sprachlich wesentlich unbeholfener ist als die Übersetzungen aus dem Italienischen; auch präsentieren sich die im Folgenden vorzustellenden Singspiellibretti sprachlich wesentlich gewandter und nicht so holprig bis volkstümlich: Der Textdichter Schlegel war eindeutig nicht von dem Niveau der deutschen Hofdichter wie Negelein oder Newenstein. Zugleich folgt diese

<sup>312</sup> Vgl. dazu Othmar Wessely: *Kaiser Leopolds I. „Vermeinte Bruder- und Schwesterliebe“* (Anm. 309), S. 598.

<sup>313</sup> *Die vermeinthe Brueder vnd Schwester Lieb* (Anm. 308), fol. 58<sup>r</sup>–59<sup>r</sup>.

Abschlusspassage genau jenen Gesetzmäßigkeiten, wie sie bereits in den Abschnitten über den Huldigungscharakter der Opern dargestellt werden konnten.

Die Rollen in dem Singspiel wurden – wie so oft bei derartigen Vorstellungen – von Angehörigen des Hofes, in diesem Falle ausschließlich von Damen, übernommen. Die Handschrift listet so klangvolle Namen wie Liechtenstein, Fürstenstein, Trautmannstorff usw. auf. Auch eine Erzherzogin wirkte mit. Die meisten der darstellenden Damen finden sich im Verzeichnis der „Hoffreulein“ der Kaiserin Eleonora Magdalena Theresia aus dem Jahre 1680 wieder.<sup>314</sup>

Zehn Jahre nach der *Vermeinten Bruder= vnd Schwester Lieb* erschien im Druck bei Susanna Christina Cosmerovius das Singspiel *Die Erstlinge der Tugend*,<sup>315</sup> dessen Verfasser wie Komponist nicht bekannt sind. Aufgeführt wurde es von der kaiserlichen Familie selbst, allen voran vom ungarischen König und späteren Thronfolger Joseph I. Auch die Tänze wurden „Von Ihro Mayest. dem König samt Ihro Durchl. dem Ertzhertzog Carl“ und den „Ertz=Hertzoginnen“<sup>316</sup> dargeboten. Publikum dieser Aufführung war neben dem Kaiser und der Kaiserin, also Leopold und Eleonore Magdalena Theresia, der Kurfürst zu Pfalz-Neuburg mit seiner Gemahlin, die Eltern der Kaiserin. Gerade solche Aufführungen, die eigentlich ausschließlich von den Mitgliedern des Hauses Habsburg inszeniert wurden, fanden nur im engsten Kreise statt, der über die Familie und eventuell einige wenige geladene Gäste, die aber in einer engeren Beziehung zum Kaiserhaus stehen mussten, nicht hinausging. Demgemäß ist davon auszugehen, dass solche Aufführungen nicht wiederholt wurden und nur einmalige Ereignisse darstellten.

Es gibt keine Akteinteilung, untergliedert ist das Singspiel in 20 Szenen. Die Schauplätze sind eine Waldung, ein Brunnen, „Lust=Wohnungen“, ein Turm und ein „stehendes Wasser“<sup>317</sup>. Hauptgestalt ist der noch junge Cato von Utica,<sup>318</sup> der sich gemeinsam mit Cepio und deren Schwestern auf die

<sup>314</sup> Hofkammerarchiv Wien, Hofzahlamtsbuch 1680, fol. 171<sup>v</sup>–172<sup>v</sup>.

<sup>315</sup> *Die Erstlinge der Tugend / In dem noch vnmündigen Cato von Utica Denen Röm. Kays. Mayestätten / Wie auch Denen beeden Churfürstl. Durchl. zu Pflatz / In Teutscher Sprach vorgestellt Von Der Römisch= dann auch zu Hungarn Königlichen Mayestätt JOSEPH dem Ersten / Sambt Ihro Ertzfürstl. Durchl. Ertzhertzen CARL / Vnd denen Ertzfürstl. Durchleuchtigkeiten denen Ertz=Hertzoginnen Höchsterwehnter Königl. Mayest. Herrn Herrn Brudern / vnd Frauen Frauen Schwestern / Im Jahr 1690. Wienn / bey Susanna Christina Cosmerovin / Kaysrl. Hoff=Buchdruckerin.* – Das Textbuch umfaßt 19 nicht paginierte Blatt.

<sup>316</sup> Ebd., nicht paginiert.

<sup>317</sup> *Die Erstlinge der Tugend* (Anm. 315), nicht paginiert.

<sup>318</sup> Utica in Tunesien, an der Mündung des Bagradas (heute Oued Medjerda); phönizische Provinz, 146 v.Chr. nach der Zerstörung Karthagos durch Rom Hauptort der römischen Provinz Africa proconsularis. – Cato von Utica (Marcus Portius Cato Uticensis, 95–46 v.Chr.) tat sich nach gründlichen philosophischen und rhetorischen Studien zunächst als Quästor hervor, war

Jagd begibt. Es geht nicht um die politischen Gestalt Cato, ebenso wenig um die historischen Geschehnisse im alten Rom, sondern um die Tugenden, die die jungen Leute um Cato erlernen. Der Ausgangspunkt des künftigen Geschehens ist Catos Satz: „Der Müßiggang ist ja was verächtliches. Ich kan mich gar nicht darzu bequemen.“<sup>319</sup> Daraufhin bricht er mit Cepio auf, großes Wild zu jagen. Der Tenor dieser ersten Szene ist aus den Worten Catos herauszulesen: „Wir befinden uns in dem Anfang der Jahren: Also wollen wir auch einen Anfang der Tugenden zeigen.“<sup>320</sup>

Von hier ausgehend steht in jeder Szene die Tugend und wie man sie erlernen kann im Mittelpunkt. Dargeboten werden diese Tugenden über Szenen, in denen sprachlich und in der Bühnenaktion Embleme gestaltet werden, die von den Figuren des Singspiels gedeutet und erklärt werden. Es sind insgesamt fünf Embleme, die gestaltet werden und exakt die erste Hälfte des Singspiels ausmachen. Die zweite Hälfte, also die Szenen 10 bis 20 – man kann sie als vorbereitet durch die „emblematischen Szenen“ 1 bis 9 betrachten, die die Heranführung des jungen Menschen (Bildung) zur Tat und Tätigkeit in Tugend beinhalten –, erzählen vom Kampf Catos gegen den Tyrannen Lucius Sylla, der mit Grausamkeit in Rom wütet. Er bewährt sich dabei in seiner Führerschaft, sodass er letztlich von den jungen Leuten auch offiziell zu deren Führer gewählt wird. Die Szenen 19 und 20 beschließen das Singspiel mit Lob- und Preisszenen. Abgeschlossen wird die Aufführung mit dem bereits erwähnten königlichen Tanz.

Neben der starken emblematischen Gestaltung, auf die an eigener Stelle zu sprechen gekommen wird,<sup>321</sup> ist auffällig, dass die Gesangspassagen, also die Arien, in italienischer Sprache gestaltet sind. Die deutsche Sprache konnte zwar recht gut zum Transport der Handlung über die Dialoge dienen, aber als Grundlage für den Gesang war sie – zumindest für den Verfasser dieses Librettos – nicht denkbar.

Anders verhält sich dies mit einem „Schäffer=Gedicht“, das von Johann Michael Zächer (1649–1719), dem Kapellmeister am Dom zu St. Stephan, vertont wurde. Vom Sujet her bukolisch, wie schon im Titel verraten wird, ist es ein heiteres Singspiel, dessen Verfasser aber leider ebenfalls unbekannt ist. Gegliedert ist das im Jahre 1693 geschriebene Stück mit dem Titel *Die Vnverhofften Freuden*<sup>322</sup> in fünfzehn Szenen. Es ist durchgehend in gebundener

---

auch Volkstribun und wurde zu einem heftigen Gegner Julius Caesars im Kampf für die Beibehaltung der Republik. Nach der Schlacht bei Thapsus nahm er sich in Utica das Leben.

<sup>319</sup> *Die Erstlinge der Tugend* (Anm. 315), nicht paginiert.

<sup>320</sup> Ebd.

<sup>321</sup> Vgl. das Kapitel über „Emblematisches Sprechen“.

<sup>322</sup> *Die Vnverhofften Freuden. Teutsch=gesungenes Schäffer=Gedicht. In die Music gesetzt Von Herrn Johann Michael Zächer / Capellmeistern bey St. Stephan in Wienn. Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin / R.K.M. Hoff=Buchtruckerin / 1693.*

Sprache verfasst und gereimt, entspricht hierin also ganz den italienischsprachigen Vorbildern. Auch hier gelten die üblichen Handlungskonstituenten: Sowohl eine Verkleidungs- als auch eine Liebeshandlung werden miteinander verknüpft und bedingen das Geschehen. Assirido, ein von Rom Vertriebener, verkleidet sich als Schäfer. In seiner Aufttrittsarie berichtet er, wie alles kam und wie seine momentane Situation aussieht.<sup>323</sup> Serpena, seine Tochter, ebenfalls als Schäferin verkleidet, kommt hinzu. Beide erkennen einander nicht. In ihrer Aufttrittsarie verrät sie ihren Wunsch nach einem heiteren Schäferleben:

Die Schäferlust ist ja ein glückliches leben:  
Da ist man befreyet von Kummer vnd sorgen;  
Da hebt man gleich an mit dem fruhesten morgen /  
Zu schertzen / zu lachen / in freuden zu schweben:  
Den tag hindurch ruhet man sanfft in dem schatten /  
Immitels vil andre dort an der sonn braten.  
Wer soll solchen leben nicht gerne nachstreben?  
Was kan für ein freude mehr hertenlust bringen?<sup>324</sup>

Hier wird das „locus amoenus“-Bild einer idealisierten Naturlandschaft gezeichnet, wie es in den höfischen Kreisen zu jener Zeit verbreitet war und auch architektonisch nachgestaltet wurde. In diese Wunschvorstellung der Serpena hinein gesteht Assirido ihr seine Liebe:

Schöne / das Schäferleben  
Kan dir keine freude geben /  
So dir die lieb gebricht.<sup>325</sup>

Als sie sich ihm aber verweigert, beschließt Assirido, zu einer List zu greifen, um sie für sich zu gewinnen.

Mit dem Schäfer Ormino, der unter einem Baum schläft, wird der zweite Handlungsstrang eröffnet. Cloris, eine Schäferin, kommt zu diesem Baum; sie ist in Ormino verliebt, sieht ihn aber nicht gleich. Cloris ist gerade dem Satyr entkommen, der ihr nachstellte, und versteckt sich, als sie ihn nahen sieht, hinter dem Baum. Ormino spricht im Schlaf: Er träumt von Serpena. Satyr singt eine Arie gegen das allzu große Vertrauen gegenüber den Frauen:

Närrisch= vnd sinnloß ist /  
Wer je der Frauen list  
Traut allzu viel.  
Durch falch [sic] beginnen

<sup>323</sup> Ebd., „Erster Eintritt“, S. 5–7.

<sup>324</sup> Ebd., S. 7–8.

<sup>325</sup> Ebd., S. 8.

Sie leicht betauben  
Ein jeden können /  
Wer ihnen glauben  
Beymessen will.  
Närrisch= vnd sinnloß ist /  
Wer je der Frauen list  
Traut allzu viel.<sup>326</sup>

Als er Ormino entdeckt, dessentwegen ihn Cloris abgewiesen hat, will er ihn mit Pfeil und Bogen erschießen. Da springt Cloris hervor, Ormino erwacht, der Satyr flieht. Cloris hat Ormino das Leben gerettet, deshalb fragt er sie nach dem Lohn seiner Schuld. Sie will sein Herz, drückt sich aber unklar aus, sodass vorerst alles unausgesprochen und unklar bleibt.

Nerea, die Gemahlin Assirdos, betrauert den – wie sie vermutet – Tod ihres Mannes. Sie sucht ihn schon jahrelang, ohne Erfolg. Um Ruhe zu finden, hat sie sich in die Einsamkeit begeben. Assirdo ritzt in die Rinde eines Baumes einige Worte, um damit Serpenas Liebe zu erringen:

„Leb wohl / O Schöne /  
„Die du die Vrsach bist /  
„Daß ich mein Geist auffgeb /  
„Dem Todt zuerene.  
„Assirdo.<sup>327</sup>

Cloris rät ihm, doch um die Gunst der Mutter Serpenas zu werben, um damit die Geliebte zu erweichen. Cloris will sich für Assirdo bei Nerea einsetzen. Zugleich hofft sie damit, die Nebenbuhlerin bei Ormino auf diese Weise loszuwerden. Inzwischen hat Nerea Assirdos Bauminnschrift entdeckt und ritzt, um ihrerseits ihre Liebe zu ihm auszudrücken, eine Antwort hinein:

„Assirdo / bleib vnd leb /  
„Biß ich dich kenne.<sup>328</sup>

Erneut tritt der Satyr auf, singt wieder seine Misstrauens-Arie gegen die Frauen. Listig bindet er sich selbst an einen Baum, um vorzutäuschen, er sei ein Gefangener und könne nicht aus. Serpena kommt hinzu. Sie singt eine Arie, in der sie bekennt, dass sie verliebt ist:

Herz / es ist vmb dich geschehen /  
Deine Freyheit ist schon hin.<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> Ebd., S. 11–12.

<sup>327</sup> Ebd., S. 22.

<sup>328</sup> Ebd., S. 23.

<sup>329</sup> Ebd., S. 25.

Sie entdeckt den Satyr, will davonlaufen, aber der bittet sie, zu bleiben – schließlich sei er ja festgebunden. Er fleht um Mitleid, das er aber von Serpena nicht erhält, vielmehr will sie ihn mit ihrem Schäferstab zur Strafe für sein schlechtes Verhalten züchtigen. In diesem Augenblick reißt er sich los, Serpena läuft davon. Assirdo entdeckt nun die Antwort in der Rinde des Baumes und bemerkt, dass es eine fremde Schrift ist. Er rätselt, von wem sie sein könne. Cloris fordert ihn nun auf, mit der Mutter Serpenas zu sprechen, was Assirdo ablehnt. In dem Augenblick ertönen Rufe, der Satyr habe Serpena entführt. Sofort ist Ormino bereit zur Hilfe, was Cloris gerne verhindert hätte. Nerea ist voller Gram, dass Assirdo sie nicht sehen will, da hört man den Ruf: „Assirdo lebe / lebe“<sup>330</sup>. Cloris erzählt Nerea, dass Assirdo der Retter ist, sodass Nerea nun weiß, dass ihre eigene Tochter die Nebenbuhlerin ist. Assirdo vermutet, dass die Schrift in der Rinde von Nerea sein könnte, er wankt in seinem Liebesgefühl: Gilt es Serpena oder vielleicht doch Nerea? Schließlich begegnen Assirdo und Nerea einander doch, erkennen einander: Rosmiro und Arrinda sind wieder ein Paar. In der fünfzehnten und letzten Szene finden sich Ormino und Cloris.

Diese wenigen deutschsprachigen Originale verraten schon, dass es nicht gerade die großen und prunkvollen Stoffe sind, die man der deutschen Sprache in der Oper bzw. im Singspiel zutraute. Heitere Stoffe, eine bescheidene Bühne, ein kleineres Personeninventar charakterisieren die Singspiele von ihrer äußeren Gestaltung her; sprachlich erreichen sie nicht jene Gewandtheit und melodiöse Eleganz der italienischen Vorbilder. Als erster Schritt in Richtung des deutschen Singspiels sind sie aber bedeutsam und verdienen eine größere Beachtung in der Forschung, als sie ihnen bisher entgegengebracht wurde.

---

<sup>330</sup> Ebd., S. 32.

## Die einzelnen Stoff- und Themenkreise im Vergleich

### Die Stoffkreise

#### a) Der mythologische Stoffkreis

Dass die Opern Francesco Sbarra und Antonio Cesti bzw. Antonio Bertali – es sei noch einmal erinnert an Titel wie *La Contesa dell' Aria e dell' Acqua*, *Il Pomo d' Oro* und *Nettuno e Flora Festeggianti* – vor allem aus dem Schatz mythologischer Überlieferung heraus schöpfen, konnte bereits gezeigt werden. Der Rückgriff auf die Mythologie und mythologischen Gestalten wie Götter, Heroen und Halbgötter erklärte sich dabei aus dem Umstand der Herrscherhuldigung heraus: So sind es auf der einen Seite hohe Götter, mit denen Kaiser oder Kaiserin verglichen, ja gleichgesetzt werden, auf der anderen treten Allegorien auf – seien es namhafte Länder oder Erdteile, seien es hochgelobte Tugenden und charakterliche Eigenschaften (Liebe, Nachsicht, Milde) oder dauerhafte Prinzipien der Welt (Ewigkeit, Frieden, Gottseligkeit) –, aus deren Mund die Lobpreisung des Kaisers erklingt. Dabei entsprechen die lobenden Worte jenen Eigenschaften der sprechenden Figur, die ihr aus dem Verständnis und der Definition der Zeit heraus zukommen. Einfach zu erkennen ist dies bei den meisten Allegorien: Wenn etwa in Nicolò Minatos Oper *Die Sig=prangende Römische Monarchy* „Die Frölichkeit“ die Oper eröffnet, verrät dies schon den Charakter der Festoper als Ausdruck der Freude über die Geburt des künftigen Thronfolgers Joseph. Dementsprechend präsentieren sich auch die Worte dieser allegorischen Figur:

NVn das der Allerhöchste auß den Monarchen durch die Gesegnete  
deß Durchlechtigsten Hauß von NEVBVRG mit einem lang erwünschten  
PRINZEN beglickseeliget worden / beginde die Lust=Vergneigung  
Palmen der Frölichkeit einzuschneiden / vnd geb sich jedes Hertz /  
vnd Seele preyß den Freüden. Die Tugend hat einen Erben /  
der Lorbeer eine Zuefluecht / vnd wo sie sicher seyen vor dem Entrauben  
/ Hat nun ein festen Schutz die alte Treü vnd Glauben.

Alle Welte  
Sey voll Freüden /  
Nunmehr sein wir Glick=beseelte /  
Alles Widrig muß nun scheiden.  
Alle Welte  
Sey voll der Freüden.<sup>331</sup>

<sup>331</sup> *Die Sig=prangende Römische Monarchy* (Anm. 229), S. 1.

Hier werden gleich zu Beginn die Behuldigten genannt, die „Frölichkeit“ ruft zu allgemeiner Freude und zu einem Fest auf. Nicht anders als in diesem Beispiel erfüllt auch die Allegorie der „Fama“ aus Francesco Sbarra's Oper *Sieg=Streit Deß Lufft vnd Wassers* die Erwartungen, die in sie zu setzen sind: Sie führt durch das Geschehen, erklärt, erläutert und kündigt den weiteren Handlungsverlauf an. Die „Ewigkeit“ tritt wiederum mit einem typischen Preislied auf: Wie schon im Beispiel Minatos werden die Gehuldigten genannt (diesmal namentlich) – und der Ruhm des Hauses Habsburg möge durch die Vermählung Leopolds mit der spanischen Infantin und natürlich durch den späteren Thronfolger ewig bestehen.

Alle diese Allegorien stehen für unerschütterliche Prinzipien, ebenso wie es das Haus Habsburg, der Kaiser, das Kaisertum letztendlich, das er (re)präsentiert, ebenfalls darstellt.

Ähnlich wie in der *Sieg=Streit*-Oper wird in Donato Cupeda's Musikdrama *Die Alceste* aus dem Jahre 1700 auf mythologische Gestalten zurückgegriffen. In diesem von Antonio Draghi vertonten Werk, dessen Ballettmusik aus der Feder Johann Joseph Hoffers stammt, ist ein Trend als abgeschlossen zu erkennen, dessen Entwicklung eine Zeitstrecke von Ende der 1660er Jahre bis zur Jahrhundertwende einnimmt: Der Weg ist jener von aus der Mythologie genommenen Episoden (etwa *Il Pomo d' Oro*) hin zu erfundene Geschichten bereichernden Gestalten aus der Mythologie, jedoch losgelöst von der eigentlichen mythologischen Episode, die sie tragen. Sbarra kann in diesem Sinne als der letzte bezeichnet werden, der noch wirklich „reine“ mythologische Stoffe gestaltet; zugleich finden aber auch schon bei ihm Ansätze zur Montage mythologischer Gestalten zu neuen (erfundenen) Handlungen der Oper.<sup>332</sup> Nach Sbarra werden Stoffe und Figuren zu Versatzstücken, die in die Funktionsschablone der höfischen Huldigung eingepasst werden. Einher geht dieser Entwicklungszug mit dem Umstand, dass die Opernlibretti in dominantester Weise zu historischen Stoffen hingeführt werden.

Cupeda's *Alceste* reduziert den Auftritt mythologischer Gestalten und damit ihre Bedeutung für die Handlung – ein mythologischer Stoff im engeren Sinne des Wortes wird hier nicht mehr gestaltet – auf die dem eigentlichen Operngeschehen vorausgehende Szene mit dem Titel „Vorrede“: Jupiter, Neptun, Flora und andere erscheinen auf der Bühne, und aus ihren Worten wird sehr bald ersichtlich werden, dass ihr Auftreten notwendig ist allein, um die Thematik der Unsterblichkeit überhaupt zu ermöglichen. Dass dieses Thema einmal mehr der Huldigung des Kaisers dient, wird dabei aus mehreren Äußerungen deutlich. In der Widmung zur Oper vom 8. Dezember 1699 schreibt Cupeda:

---

<sup>332</sup> Als Beispiel hierfür kann die *Sieg=Streit*-Oper als Muster gelten.

Die Unsterblichkeit / welche von denen tapffern Gemüthern allgemei-  
niglich verlangt wird / haben Euere Röm. Kays. und Königl. Majest.  
schon vollkommenlich Deroselben eigen gemacht / indeme Sie sich  
durch die Herrlichkeit ihrer groß= und ohn=nachfolgenden Thaten  
nicht allein auff immer beglorwürdiget / sondern auch in einer aller-  
glückseeligsten Nachstammung beewiget sehen / welche von dem vor-  
entwichenen Zeit=alter beneydet seyn / und die Nach=Welt beleuchtet  
wird.<sup>333</sup>

Ebendiese Aufgabe, dem Herrscher und seiner Familie eine von höheren  
Gnaden zugesprochene Unsterblichkeit zuzubilligen bzw. zu bestätigen,  
kommt den Göttern aus der „Vorrede“ zu: Cybele betrachtet sich selbst als  
geringer als die auf die Erde hinabgestiegene Amalia (d.i. die spätere Kaisere-  
rin, Gemahlin Josephs I.) – die erste einer Reihe von Huldigungen, die in der  
Folge von den Göttern ausgesprochen wird. Gegen Ende der „Vorrede“ wird  
das Augenmerk auf die eigentliche Handlung der Oper gelenkt, das „mytho-  
logische Geschehen“ erweist sich lediglich als Einleitung bzw. Rahmen, der  
sich am Ende der Oper in der abschließenden Szene „Zu der Erlaubnuß“  
schließt. Es wird Joseph, Amalia und deren Tochter Maria gehuldigt, der  
Aufruf ergeht, alle mögen der „Freuden theilhaftig“<sup>334</sup> werden. Daran  
schließt sich Melpomenes Frage an:

Mel. Was wird aber deß neuen Zusammlaufs Grund=Ursach seyn?  
Ph. [æbus] Die treue Alceste / Königin in Thessalien / welche in deß  
Admetus ihres Ehe=Gemahls Geschicks=Fälle / O Großmuth!  
hineinschleichend / von den Thebanischen Held dem Todt  
wieder entnommen worden.  
Th. [alia] Ich begreife schon deinen Sinn. Du willst dahin deuten / daß  
die neydtige Partzen dem Königlichen Kindlein / und den Glor-  
würdig=künftigen Sprossen / nimmermehr schaden können /  
sondern daß dieselbe in der Schoß der Herrlichkeit / wie ein  
unsterblicher Sonnen=Vogel / auch so gar in dem Grab / ihre  
Neu=Geburth finden werde.<sup>335</sup>

Huldigung und Weiterleitung zum eigentlichen Operngeschehen – das  
sind die Aufgaben der „Vorrede“-Szene. Das eigentlich Mythologische an

---

<sup>333</sup> *Die Alceste. Zu Befrockung deß Glorwürdigsten Geburts=Tags der Durcläuchtigsten  
Ertz=Hertzo-gin MARIA / Tochter Ihrer Römisch=Königlichen Majestäten JOSEPH Deß  
Ersten / Und AMALIA / Gebornen Hertzogin von Hannover / Auff Allergnädigsten Befelch  
Dero Röm. Kayserl. Majestät LEOPOLD Deß Ersten / Wälsch=gesungener vorgestellt / im  
Jahr 1700. [...] Wienn / bey Susan. Christina Cosmerovin / Hof=Buchd., Widmung „Aller-  
durchlächtigst=Großmächtigst= und Unüberwindlichster Römischer Kayser [...]“, datiert „8.  
Decembris 1699“, nicht paginiert.*

<sup>334</sup> Ebd., „Vorrede“, nicht paginiert.

<sup>335</sup> Ebd., „Vorrede“, nicht paginiert.

diesen Gestalten, ihre Geschichten und ihr Hintergrund, ihre Verankerung im Kosmos der mythologischen Geschichten, das alles kommt gar nicht mehr zum Tragen. Umso verständlicher wird dies, wenn man beachtet, dass Cupeda die Handlung seiner Oper aus Palaiphatos, einem pseudonymen Verfasser mythographischer Werke aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr., entnahm: *Über unglaubliche Geschichten* – Cupeda bezieht sich hier auf das 41. Kapitel –, worin Palaiphatos versucht, auf rationale Weise den natürlichen Kern der Mythen zu erklären. Eine Säkularisierung der Mythologie scheint in dieser Zeit Cupedas im Gange zu sein, Mythologie wird in den Dienst einer (sehr weltlichen) Sache gestellt: dem Herrscher zu gefallen. Cupeda stützt sich, indem er auf Palaiphatos zurückgreift, nicht mehr auf einen „original“ überlieferten Mythos „klassischer Art“ – gemeint sind hier Dichterpersönlichkeiten wie Ovid und Homer –, sondern auf eine „entmythologisierte“ Vorlage. Das ist insofern bemerkenswert, als damit der eigentliche Mythos in den Hintergrund tritt und in der Folge einem anderen Zweck untergeordnet werden kann.

Apoll gesteht dem Admetus, König von Thessalien, zu, dessen Leben zu verlängern unter der Bedingung, dass sich jemand finde, der für ihn zu sterben bereit sei, wenn er an das Ende seines Lebens gekommen sei. Aus Liebe ist Alceste, die Frau des Admetus, dazu bereit. Hercules, ein Freund des Admetus (nicht jener berühmte mythologische Herkules), entreißt Alceste „den Höllen=Göttern mit Gewalt“<sup>336</sup> und bringt sie Admetus zurück. Die obligatorische Liebeshandlung wird von Cupeda hinzugefügt.

Nichts mehr ist geblieben von den mythologischen Gestalten aus der „Vorrede“, das eigentliche Thema der Oper ist die treue Liebe und die damit verbundene Aufopferungsbereitschaft der Alceste. Bei Sbarra hingegen sind die mythologischen Gestalten wesentlich tragender. Die Oper *Il Pomo d' Oro*, deren Geschichte allgemein bekannt ist, beweist dies hinlänglich. Auch bei der Oper *Nettuno e Flora Festeggianti* sind – wie schon der Titel verrät – mythologische Gestalten Träger der Handlung. Und doch lässt sich auch hier schon feststellen, was eingangs des Kapitels gesagt wurde: Mythologische Stoffe im eigentlichen Sinne des Wortes – also nicht nur Gestalten, sondern auch Geschichten aus der Tradition der Mythologie – sind mengenmäßig rückläufig und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gar nicht so häufig, wie man immer wieder meinen mag. Im Falle von *Nettuno e Flora Festeggianti* sieht es so aus, dass das Personeninventar sich ausschließlich aus Gestalten der Mythologie zusammensetzt (also anders als bei Cupeda, wo sie nur marginal zum Einsatz kommen); die dargebotene Handlung aber ist nicht mehr von der Einheitlichkeit eines *Pomo d' Oro*, sondern setzt sich aus einzelnen mythologischen Episoden zusammen, die jedoch nicht mehr erzählt werden, sondern implizit als Bildungsgut vorausgesetzt werden. Somit stehen

---

<sup>336</sup> Ebd., „Vorrede“, nicht paginiert.

auch hier die mythologischen Gestalten im Dienste der Huldigung.<sup>337</sup> Anders war das etwa noch in den vierziger, fünfziger und Anfang der sechziger Jahre: Im Jahre 1641, nachdem die Uraufführung im Februar desselben Jahres in Venedig stattgefunden hatte, wurde Claudio Monteverdis (1567–1643) Oper *Il Ritorno d' Ulisse in Patria* in Wien neu bearbeitet, deren Text nach Homer von Giacomo Badoaro geschrieben wurde; im Jahre 1650 war die Oper *Ulisse Errante nell' Isola di Circe* des Komponisten Giuseppe Zamponi anlässlich der Vermählung Philipps IV. von Spanien mit der Erzherzogin Marianne von Österreich in Brüssel aufgeführt worden; für das Jahr 1660 ist die Oper *Amori di Apollo con Clizia* mit dem Libretto von Aurelio Amalteo und der Musik von Antonio Bertali belegt – alle behandeln sie sehr bekannte mythologische Stoffe. Wenige Jahre später jedoch beginnt sich die Situation zu ändern.

Man darf sich von Äußerlichkeiten wie dem Titel und einem ersten Blick auf die Personenliste nicht täuschen lassen: Mythologische Gestalten kommen hier viel häufiger vor als tatsächliche mythologische Geschichten bzw. Handlungen. Die zu Beginn des Kapitels erwähnte Oper *Sieg=Streit Deß Lufft vnd Wassers* illustriert diesen Umstand eindringlich, denn hier wird die Mythologie – die Geschichte ist jene um das Goldene Vlies – auch nur mehr als Hinter- bzw. Unteground für die Huldigungshandlung verwendet. Nach Sbarra dann zerfällt auch dieser Hintergrund mythologischer Geschichten mehr und mehr, und es bleiben nur noch die Gestalten, die zum blanken Sprachrohr für die Huldigungsfloskeln werden. Eine Oper des reinen mythologischen Typus – dies soll noch einmal deutlich herausgestrichen werden – gibt es kaum; die Funktionalisierung unter dem Aspekt der Huldigung scheint dafür ein verantwortlicher Faktor zu sein. Und in dem Maße, in dem mythologische Stoffe in den Hintergrund treten, geraten historische in den Vordergrund, denn das Lob des Kaisers lässt sich auch auf andere Weise darbringen, im Sinne der Beispielhaftigkeit anderer – irdischer – Personen, die durch ihre Einstellung und ihr Handeln Vorbildwirkung genießen: Der Griff zurück in die Geschichte eröffnet so eine neue Fülle an Gestaltungsmöglichkeiten für die Librettisten und ihre Komponisten.

---

<sup>337</sup> In besonders anschaulicher Weise ist dies auch an der Oper *Der Sig=prangende Hochzeit=Gott* des Komponisten Carlo Agostino Badia aus dem Jahre 1699 zu sehen.

## b) Der historisch-antike Stoffkreis

Zu den Stoffkreisen, die tatsächlich am häufigsten in den Libretti gestaltet werden, gehört eindeutig und alle anderen mengenmäßig überragend der historisch-antike. Man kann „zunächst ein Auftauchen der historischen Stoffe in den Fünfzigerjahren und eine Zunahme ihrer Anzahl bis zur Mitte der Siebzigerjahre feststellen; seitdem übertrafen sie alle anderen Sujets an Häufigkeit mit durchschnittlich zwei pro Jahr und nahmen gegen Ende des Jahrhunderts noch etwas zu“<sup>338</sup>. Gerade mit der Tätigkeit Nicolò Minatos schwillt die Fülle von Opern mit historischen Stoffen an; allein im Jahre 1670 sind es sechs Opern historisch-antiken Inhaltes, und es gelingt ihm damit, in diesem Jahr der einzige Librettist gewesen zu sein, dessen Libretti auf die Bühne gebracht wurden. In den folgenden Jahren sind es zumindest drei Opern – und sie schöpfen fast alle aus der griechischen oder römischen Geschichte – aus seiner Feder, und es sollten noch einige Jahre folgen, in denen er mehr als drei Opern schrieb und kein anderer Librettist neben ihm hervortrat. Genauso gilt der Befund der Dominanz historischer Stoffe – und diese mussten nicht immer antiken Ursprungs sein – für die Nachfolger Minatos: Pietro Antonio Bernardoni griff ebenfalls vorzugsweise auf historische Sujets zurück, wobei es aber auch zur Vermischung mit der einen oder anderen literarischen Vorlage kommen konnte, wie etwa das Libretto zu *Die Liebe Vnter denen Feinden*<sup>339</sup> zeigt. Zwar beruft Bernardoni sich auf die „vnterschiedlichen Schrifft=Stelleren deren Spanischen Geschichten“<sup>340</sup>, führt aber dezidiert als Hauptquellen für seine Oper Lope de Vegas Drama *La Embidia de la Nobleza*, „oder der Neyd deß Adels“ und ein „Frantzösische[s] Trauer=Spiel eines vnbekandten Meisters“<sup>341</sup> an. Cupeda und die anderen italienischen Hofdichter sollten von dieser Praxis der Zugrundelegung historischer Stoffe ebenfalls nicht abgehen.

Die Figuren der historischen Opern gehören allesamt dem hohen und höchsten Stand an: Kaiser und Könige, Prinzen und Fürsten – ihre Namen oft titelgebend für die Opern – agieren hier, neben ihnen Feldherren, königliche Gemahlinnen und Töchter. Gestalten unteren Standes kommen nur auf zwei Arten vor: Entweder handelt es sich um einen verkleideten Fürsten oder Fürstensohn oder um Dienerfiguren, die vor allem ihre Funktion für die komi-

<sup>338</sup> Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Anm. 13), S. 247.

<sup>339</sup> *Die Liebe Vnter denen Feinden. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Ihro Röm. Kayserl. vnd Königl. Majestät JOSEPHI Deß Ersten / Auff Allergnädigsten Befelch Ihro Röm. Kayserl. vnd Königl. Majestät AMALIE WILHEMINÆ Wälsch gesungen vorgestellt Im Jahr 1708. Mit der Music zu denen Worten Deß P. Attilio Ariosti. Gedruckt zu Wienn bey den Cosmerovischen Erben / der R.K.M. Hof=Buchdruckerey.*

<sup>340</sup> Ebd., nicht paginiert.

<sup>341</sup> Ebd.

schen Handlungszüge erfüllen. Natürlich sind große, namhafte Herrscher der Geschichte ein geeigneter, um nicht zu sagen: der geeignetste Angelpunkt, das Lob auf den Kaiser im Zuge der Feier seines Geburts- oder Namenstages auszudrücken. Dabei werden eigentlich fast immer diverse Herrschertugenden der historischen Bühnengestalt herausgestrichen, die natürlich als ebenso beim gefeierten und gepriesenen Habsburger Kaiser zu finden gepriesen werden. Manchmal kann eine solche Herrschertugend sogar zur Programmatik einer Oper werden, wie etwa in Bernardonis *La Clemenza di Augusto* (dt. Übers. *Die Mildigkeit deß Kaysers Octavij Augusti*), die im Jahre 1702 aufgeführt wurde.

Im Gegensatz zu den mythologischen Opern gibt es nun eine tatsächliche Handlung, die eigentlich immer durch Intrigen- und Liebesverwicklungen bestimmt ist. Das Herrscherlob drückt sich implizit durch das Handeln des Herrschers auf der Bühne, explizit durch den letzten Auftritt „Zur Beurlaubung“ aus. In Minatos Oper *Fedeltà, e Generosità* (dt. Übers. *Treu Und Grosmütigkeit*) aus dem Jahre 1692 kann nachgezeichnet werden, was als Schema für alle Opern dieser Art gilt: In der letzten Szene werden alle Konflikte gelöst unter dem Eindruck tugendhaften Verhaltens einer oder mehrerer Gestalten. In *Treu Und Grosmütigkeit* präsentiert sich die Konfliktlösung folgendermaßen: Mildone ist ein Anführer von Aufständigen gegen die Herrscher von Syracus. An seiner Seite steht Oristeno. Mildone aber ist verliebt in Harmonia, eine Tochter des von den Aufständischen fast schon vollständig ausgelöschten Geschlechts des Syracuser Königs, Oristeno in Rosilla, Harmonias Dienerin. Frisidero, der Bruder Harmonia und legitimer Thronfolger, befindet sich gemeinsam mit seiner Schwester, deren Dienerin und seinem schon betagten Oberhofmeister in Mildones Gewalt. Dieser meint, seiner Aufgabe, die ganze königliche Familie auszulöschen, nachkommen zu müssen, ist aber durch seine Zuneigung zu Harmonia innerlich gehemmt. Als Mildone schließlich in der Bereitschaft der beiden Geschwister, miteinander in den Tod zu gehen, aber auch der Dienerin Rosilla, für ihre Herrin zu sterben, deren große Tugend erkennt, lässt er von der Vollendung seines Planes ab: „Eine so Großmütige Seele kan ich nicht umbringen. Ein so tapffrer Geist nicht deß Tods verbleiche.“<sup>342</sup> Und schließlich benennen Harmonia und Rosilla noch die beiden Tugenden, die auch der Oper ihren Namen geben:

Harmonia die Rosilla umbarmend: Beliebte Rosilla / deiner **Treu** hab  
ich mein Leben zu dancken.

---

<sup>342</sup> *TREU UND GROSMUTIGKEIT. An dem Geburths=Tag / Ihrer Mayestät der Römischen Kayserin ELEONORA MAGDALENA THERESIA Auff Allergnädigsten Befehl Ihrer Röm. Kays. May. LEOPOLD Deß Ersten / Gesungener vorgestellt. In die Music gesetzt Durch Herrn Antoni Draghy / der Röm. Kays. Mayestät Capellmeistern. Mit der Music zu dem Dantz / Herrn Andre Antoni Schmeltzer von Ehrenruff / der Röm. Kays. Mayest. Cammer=Musici. Wienn / bey Susanna Christina Cosmerovin / Kayserl. Hof=Buchdruckerin, „Letzter Eintritt“, nicht paginiert.*

Ros. Ich wundere mich viel mehr / O Frau / der **Großmütigkeit**  
eurer Seelen / wann ich den Eyfer für mein Leben an euch  
betracht. Umb meines zu erhalten / habt ihr eures nicht ge-  
acht.<sup>343</sup>

Die Szene „Zur Beurlaubung“ beschließt die Oper mit dem Auftritt der „Voluptia“, der „Göttin der Lustbahrkeit“, die der Kaiserin eine direkte Huldigung ausspricht.

Der historische Stoff bei allen diesen Opern ist eigentlich nur Hintergrundfolie, die die Erhabenheit des Dargestellten, des Bühnengeschehens gewährleisten soll. Dass dabei das tugendhafte Handeln, die hehre Einstellung nur den Personen hohen Ranges zuzutrauen ist, bedarf im Sinne der Ständeklausel, aber auch des gesellschaftlichen Rahmens, innerhalb dessen die Opern zur Aufführung gelangen, keiner weiteren Erläuterung. Die Bühnengestalten agieren dabei beispielhaft, ohne jedoch eine individuelle Entwicklung zu nehmen: Der tugendhafte Charakter ist von der ersten bis zur letzten Szene gegeben, die Einsicht der einen oder anderen fehlenden Figur erfolgt – wie bereits gesagt, im letzten Auftritt – ganz plötzlich und schlagartig.

### c) *Der bukolische Stoffkreis*

Schließlich sind noch einige wenige Worte zu den bukolischen, also den pastoralen Stoffen zu sagen. Die Häufigkeit ihres Vorkommens ist am geringsten. Will man sie quantifizieren, so ist das Ergebnis ernüchternd: In den Jahren 1627 und 1631 wurden pastorale Stoffe vertont,

1661 folgt ein weiterer, 1681 zwei und 1686, 1693 und 1699 je einer. Meist sind die Vertreter dieser Gattung mythologische Pastoralen, d.h. die Personen der Handlung sind der antiken Sagenwelt entnommen und werden mit den für pastorale Dramen typischen Elementen versehen, „pastoralisiert“.<sup>344</sup>

Im Zusammenhang mit den original deutschsprachigen Libretti wurde bereits darauf hingewiesen, dass gerade für diese die pastoralen Stoffe bevorzugt wurden, denn die Schäferdichtung forderte nicht den hehren, eleganten, feierlich-tragenden Stil der großen italienischen Opern. Thematisch wird auch in diesen Schäfer-Opern die Liebe abgehandelt, diesmal auf einer spielerischeren Ebene. Das heiter-tänzelnde Moment steht im Mittelpunkt. Es liegt auf der Hand – und die Titelblätter bestätigen dies –, dass solche Stücke nur in der Faschingszeit aufgeführt wurden.

Die italienischsprachigen Opern kennen pastorale Stoffe eigentlich nur in Vermischung mit einem mythologischen. Hier ist als Beispiel Nicolò Minatos

<sup>343</sup> Ebd. – Hervorhebungen wie im Original.

<sup>344</sup> Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Anm. 13), S. 247.

Oper *Die Erzeugerin der Götter*<sup>345</sup> mit der Musik von Antonio Draghi, der Ballettmusik von Andreas Anton Schmelzer, dem Sohn von Johann Heinrich Schmelzer, anzuführen. Aufgeführt wurde die Oper zu Ehren der Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia im „Lust=Garten der Kayserlichen Favorita“, wie das Libretto verrät. Die Personen, die die Bühne bevölkern, sind neben diversen Gottheiten wie Sangario, einem „Fluß in Phrygien“, Cunina, einer „Göttin / die denen Kindern in der Wiegen beystehet“, und der „Mutter der Götter. Die bald Ops: bald Cibeles: bald Berecinthia: bald Ceres genennt wird“<sup>346</sup>, vor allem Schäfer und Schäferinnen wie Ati und Felsinio, beide in die Cipsella, „eine Nympe / des Flusses Sangario Tochter“<sup>347</sup>, verliebt. Die Welt der Götter – allesamt, wie zu sehen ist, nicht von höchstem Rang – und der Menschen wird hier vermischt.

Die Handlung verrät das große und detaillierte Wissen Minatos um die griechische Mythologie. Die Quellen, die er nennt, sind Plinius, Homer, Martian und Verro, die erzählte Handlung geht im Kern um die Corybanten, in der griechischen Mythologie die Priester der Rhea oder Cybele, die mit wütendem Geschrei und krampfhaften Bewegungen Waffentänze aufführten aus Trauer über den Tod des Attys, der der Geliebte der Cybele war. Angestimmt wird die einaktige Oper in 15 Aufzügen mit einem Lobgesang der Göttinnen Levana („eine Göttin / die die Kinder von der Erde erhebet“) und Cunina und des Gottes Vagitano („ein Gott / welcher dem Kinder=Geschrey vorstehet“<sup>348</sup>) auf die „Mutter der Götter“<sup>349</sup> (unter den Namen Cibeles, Ceres und Berecinthia ebenfalls bekannt). Es ist eigentlich eine bereits vorweggenommene Huldigung an die Kaiserin. Die eigentliche Handlung beginnt, als die Nympe Cipsella dem Schäfer Ati ihre Liebe (und er ihr die seine) gesteht. Cipsella aber betrachtet die Liebe nur als Spiel, wie sie beiseiteredend erkennen lässt, als sie dem Schäfer Felsinio dasselbe sagt wie zuvor Atis: „(Keinen lieben / vnd mit allen schertzen / ist die rechte Weiß / zu lieben ohne Schmerzen.)“<sup>350</sup> Während Felsinio sich von Cipsella geliebt glaubt, hat die „Götter=Mutter“, der Ati eigentlich in Liebe zugetan sein sollte, dessen Untreue entdeckt. Zur Strafe wird er allen Unbill der Natur ausgesetzt, ein

<sup>345</sup> *Die Erzeugerin der Götter. An dem Glorwürdigsten Namens=Tag Ihrer Mayestät der Römischen Kaiserin ELEONORA MAGDALENA THERESIA Auff Allernädigsten Befehl Ihrer Röm. Kays. Mayestät LEOPOLD Deß Ersten / Wälsch=gesungener vorgestellt. Mit der Music Zu denen Worten / Herrn Antoni Draghy / der Röm. Kays. Mayest. Capellmeistern. Zu dem Dantz / Herrn Andre Antoni Schmelzter von Ehrenruff / der Röm. Kays. Mayest. Cammer=Musici. Wienn / bey Susanna Christina Cosmerovin / Kayserl. Hof=Buchdruckerin.*

<sup>346</sup> Ebd., „Vorstellende“, nicht paginiert.

<sup>347</sup> Ebd.

<sup>348</sup> Ebd.

<sup>349</sup> Ebd., „Erster Eintrit“, nicht paginiert.

<sup>350</sup> Ebd., „Vierdter Eintrit“, nicht paginiert.

Wildschwein verletzt ihn und er wird in eine Fichte verwandelt. Felsinio und Cipsella treffen aufeinander, er will um ihre Hand anhalten, muss aber erfahren, dass sie nur Schertz mit ihm getrieben hat. Sangario, Cipsellas Vater, ist über dieses Verhalten seiner Tochter entsetzt, zeigt ihr die Fichte. Nun will sie alles wieder gutmachen und ist bereit, Felsinio zu heiraten: „Die Lieb hat dem [sic] Schertz in wahre Lieb verwandelt.“<sup>351</sup> Sangario spricht am Ende dieser Szene sehr bezeichnende Worte, die auf die scheinbar plötzlichen und in das Gegensätzliche führenden Veränderungen der Bühnenfiguren eine bezeichnende Antwort weiß: Es gibt keine Entwicklung der Bühnengestalten – schon gar keine von psychologisch-individueller Art –, die zu beobachten wäre. Und doch werden – zumeist am Ende der Opern – „bekehrte“, früher fehlende Personen gezeigt. Sangario weiß darauf folgende Worte zu sagen:

Wie vil Aenderungen last ihr vns doch sehen / O höchste Gottheiten!  
 Dem / ders nicht weiß /  
 Scheint / das Gschick ändre sich  
 In Himmels Creiß.  
 Da doch vnänderlich  
 Die Ewigkeit:  
 Doch sie verberget sich vns  
 Mit sonderm Fleiß.  
 Dem / ders nicht weiß /  
 Scheint / das Gschick ändre sich  
 In Himmels Creiß.<sup>352</sup>

„Vnänderlich“ nennt Sangario hier die Welt – und schließt sich damit völlig dem Weltbild des Barock an. Demgemäß sind diese Änderungen und Einsichten einzelner Figuren, die sich falsch verhalten haben, Änderungen, die dem heutigen Leser plötzlich und unmotiviert anmuten, nicht mit dem Auge des empirischen Entwicklungsganges der Aufklärung und unserer Tage zu sehen, sondern allein aus diesem Umstand barocker Welt- und Gottesgläubigkeit und damit auch Tugendgläubigkeit zu verstehen. Sicht- und Kritikersätze aus dem psychologisierenden Entwicklungsdenken heraus verfehlen somit von vornherein ein Verständnis barocken Denkens und Fühlens.

Zurück zur Handlung der Minato-Oper: Die „Götter=Mutter“ bereut nun, dass sie Ati in einen Baum verwandelt hat, denn damit hat sie ihn endgültig verloren. Die fünfzehnte und als „Letzter Eintrit“ bezeichnete Szene entspricht eigentlich dem, was in allen Opern als abschließende Huldigungsszene „Zur Beurlaubung“ bekannt ist, allein mit dem Unterschied, dass sie in die Opernhandlung integriert ist. Ati wird dadurch geehrt, dass aus seinen Ästen Zweige gebrochen und zu seiner Krone geflochten werden. Diese wird dann auf Anordnung der „Götter=Mutter“ in ihren Tempel gebracht, die Fichte

<sup>351</sup> Ebd., „Dreyzehender Eintrit“, nicht paginiert.

<sup>352</sup> Ebd.

wird ihr geweiht. Es wird in der Folge der Kaiserin gehuldigt, indem sie zur „Götter=Mutter“ in Beziehung gesetzt wird:

Cun. Ein Zeit wird kommen / da dise [die Corybanten, Anm.] deine freudenreiche Fest dienen werden den Nahmens=Tag zu be-frolocken der Durchleuchtigsten Eleonora Magdalena Theresia / einer Gemahlin Leopold deß Grossen / welche Ihn mit Erben beglucket / die die Welt beherrschen werden von West biß Os-ten hin.

Lev.

Vag.

Cun. Du bist der Götter / Sie der Helden Erzeugerin.

Cor.

G.M. Dise grosse Heldin bewundre / vnd verehere ich allbereit. Fro-locket / dantzet. Ich geh auff die Seit.<sup>353</sup>

So wird die Kaiserin quasi in den Rang einer Göttin erhoben, als „der Helden Erzeugerin“ zur „Urmutter“ der Welt – natürlich der irdischen – erho-ben.

Die Oper *Die Erzeugerin der Götter* bestätigt das Urteil Seiferts, dass die-se Opern nicht wirklich bukolisch, sondern doch nur „pastoralisiert“ sind. Der pastorale Stoff als solcher tritt dabei in den Hintergrund, macht der do-minierenden Absicht der Huldigung und dem stärkeren mythologischen Rah-men Platz. Allein auf dem Gebiet der original deutschsprachigen Libretti war es möglich, pastorale Stoffe zu gestalten – doch die Verbreitung der deut-schen Dichtungen war ungleich geringer als die der italienischen.

#### d) *Der religiöse Stoffkreis: Oratorienlibretti*

Neben den Musikdramen zu Anlässen wie kaiserlichen Geburts- und Na-menstagen, also den weltlichen Werken, hatten die Hofdichter und Hofka-pellmeister auch die Aufgabe, geistliche Werke zu verfassen. Diese Oratorien waren aber nicht in lateinischer Sprache abgefasst, sondern wurden – wie die Opern auch – in italienischer Sprache aufgeführt und erfuhren ebenfalls re-gelmäßige Übersetzungen ins Deutsche. Als Gattung war das Oratorium im Laufe des 17. Jahrhunderts in Italien entstanden – also auch auf dem geistli-chen Sektor befand sich das kulturelle Wien bzw. sein Hof auf der Höhe der Zeit. Nachdem im Jahre 1643 die erste „rappresentazione sacra“ in Gegen-wart Kaiser Ferdinands III. zur Aufführung gelangt war, setzte eine regelmä-ßige Oratorienproduktion in Wien ein.<sup>354</sup>

<sup>353</sup> Ebd., „Letzter Eintrit“, nicht paginiert.

<sup>354</sup> Zu den geistlichen Musikdramen vgl. Richard Bletschacher: *Rappresentazione sacra. Geist-liches Musikdrama am Wiener Kaiserhof*, Wien 1985, bes. den einführenden Abschnitt „Geistliches Musiktheater am Wiener Hof des 17. und 18. Jahrhunderts“, S. 9–13.

Alle der bereits genannten italienischen Hofdichter schrieben Oratorien, Minato alleine verfasste von 1671 bis zu seinem Tod insgesamt 32 solche geistlichen Werke, die im Jahre 1700 in einem Sammelband mit dem Titel *Tutte le rappresentazioni sacre* zusammengefasst wurden. Grundsätzlich lassen sich drei vom Quellenzugang her divergierende Typen unterscheiden: Neben dem häufigsten Typus, der auf eine bestimmte Bibelstelle zurückgeht und diese im Oratorium ausgestaltet, findet sich ein anderer, der eine Montage aus verschiedensten Bibelstellen (mit Angabe des jeweiligen Verses in Form einer Fußnote) darstellt, und schließlich ein dritter, der als erfundener bezeichnet werden muss – wenngleich auch hier eine Bezugnahme auf verschiedenste Bibelstellen stattfindet.

Silvio Stampiglia, Nachfolger Bernardonis und Cupedas als Hofdichter, verfasste im Jahre 1711 das Libretto zu dem von Marc Antonio Ziani vertonten Oratorium *Il Sepolcro nell' Orto* (dt. Übers. *Das Grab in dem Garten*).<sup>355</sup> Der Bibelvers, der hier anlässlich des Osterfestes in Dichtung und Musik gesetzt wurde, ist Johannes 19, in dem die Geißelung, Verurteilung, Kreuzigung, Tod und Grablegung Jesu erzählt werden. Die Aussage des Oratoriums ist – ganz entsprechend dem kirchenkalendarischen Anlass – die Erlösung des Menschen durch das Leiden des Heilands. Maria Magdalena, Maria Jacobi, Joseph von Arimatia und Nicodemus beklagen die Wunden, die Schmerzen und das Leiden Jesu; am Schluss des Oratoriums folgen die trostreichen Worte der Heiligen Veronica, die den Sinn des Leidens Christi ausspricht: „Er hat die Schuld unserer Sünden bezahlet.“<sup>356</sup>

Während Stampiglias Oratorium sich auf einen Vers des Neuen Testaments stützt, ist das Alte Testament hingegen die Grundlage für das Oratorium *La Clemenza di Davide* aus dem Jahre 1703.<sup>357</sup> Gemeinsam mit dem Komponisten Carlo Agostino Badia gestaltete Pier Maria Ruggieri in zwei Teilen die Geschichte um David und Abigail, also 1. Samuel, 25. David erbit-

<sup>355</sup> Der Titel der deutschen Übersetzung lautet: *Das Grab in dem Garten. ORATORIO. In Der Röm. Kayserl. Majest. JOSEPH Deß Ersten Hof=Capellen An dem Char=Freitag Bey dem Heiligen Grab. Welsch Gesungen Im Jahr 1711. Componirt Von dem Herrn Silvio Stampiglia unter denen Arcaden Palemone Licurio, der Röm. Kays. May. Poeten. Mit der Music Deß Herrn Marc' Antonio Ziani, der Röm. Kayserl. Mayest. Vice-Capellmeistern. Gedruckt zu Wienn / Bey den Cosmerovischen Erben / der Röm. Kayserl. Majest. Hof=Buchdruckerey.*

<sup>356</sup> Ebd., nicht paginiert.

<sup>357</sup> *LA CLEMENZA DI DAVIDE. ORATORIO CANTATO Nell' Augustissima Cappella Della S.C.R. M.<sup>ta</sup> Dell' IMPERATORE LEOPOLDO. L' Anno M.DCCIII. POESIA Di Piernaria Ruggieri. MVSICA Di Carlo Agostini Badia, Compositore di S.M.C. IN VIENNA D' AVSTRIA, Appresso gli Heredi Cosmerouiani della Stamperia di S.M.C. – Titel der deutschen Übersetzung: Die Mildigkeit deß DAVID ORATORIO In Der Römischen Kayserlichen Mayestätt LEOPOLD Deß Ersten Hoff=Capellen Wällisch gesungen im Jahre 1703. Mit denen Worten deß Herrn Pier Maria Ruggieri. Vnd der Music Deß Herrn Carl Augustin Badia / der Röm. Kayserl. Majest. Compositoren. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich / Bey denen Cosmerovischen Erben / in der Römischen Kayserlichen Majestätt Hoff=Buchdruckerey.*

tet von Nabal – als dessen Schutzherr er bisher nie von diesem eine Gegenleistung entgegengenommen hatte – einige Abgaben. Nabal, dem dies als reichem Schafzüchter nicht schwer fallen sollte, lehnt diese Bitte Davids aber hochmütig ab. Seine Frau Abigail versucht ihn zu beschwichtigen, ist entsetzt darüber, dass er David die erbetene Hilfe verweigert. David beschließt daraufhin, mit Waffengewalt gegen Nabal vorzugehen. Im zweiten Teil des Oratoriums – neben der Einteiligkeit findet sich sehr häufig eine Zweigliederung bei den Oratorien – bittet Abigail David um Gnade und Nachsicht (also „Mildigkeit“) gegenüber Nabal. Sie hat heimlich einige Nahrungsmittel – Schafe, Getreide usw. – genommen, ohne ihrem Mann davon zu sagen, und überreicht diese David. Der verzeiht – und stellt für sich fest, dass er sich in Abigail verliebt hat. Nabal hat immer noch Spott und Hohn für David übrig. Als ihm Abigail alles erzählt, fordert sie ihn auch zu rechter Einstellung und Haltung auf:

Du must viel mehr auff eine schuldige Danckbarkeit / als auff eine vn-  
gerechte Rach gedencken; meine Thränen haben deß David sein Hertz  
erweicht / vnd dein Heyl dir erbetten.<sup>358</sup>

Denn Abigail hat die Großmut Davids erkannt, wie ihre an diesen gerichteten Worte zeigen:

Jene Mildigkeit / die ich von deiner Großmüthigkeit erhalten habe /  
die solle dir der Himmel mit einer glückseeligen Wucherey ersetzen;  
vnd jenen Friden / den ich mit mir zuruck bringe / den solle auch dein  
Hertz wider deine Feind geniessen.<sup>359</sup>

Auf diese Offenbarung hin stirbt Nabal durch den Willen des Himmels. David beauftragt nun seinen Hauptmann, Abigail in seinem Namen um ihre Hand zu bitten.

Die gottgefällige Haltung des David soll in diesem Oratorium als vorbildhaft herausgestrichen werden. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass sich das Thema der „Mildigkeit“ so häufig in der barocken Dichtung am Wiener Kaiserhof findet – manche Opern haben sie sogar in ihrem Titel.<sup>360</sup> Dieses Verzeihenkönnen, die Haltung der Gnade ist etwas zutiefst Christliches, das natürlich auch einem Herrscher, der sich „Römischer Kaiser“ nennt und der als Beschützer der (römisch-katholischen) Kirche fungiert, zueigen sein muss.

Das Oratorium *Die erfüllten Prophezeyhungen* eines nicht bekannten Librettisten und des Komponisten Marc Antonio Ziani aus dem Jahre 1702

---

<sup>358</sup> *Die Mildigkeit deß DAVID* (Anm. 357), „Anderter Theil“, nicht paginiert.

<sup>359</sup> Ebd.

<sup>360</sup> erinnert sei etwa an Bernardonis *La Clemenza di Augusto*, 1702.

stellt eine erfundene Situation dar.<sup>361</sup> In Form einer „Bibelmontage“ werden dabei die unterschiedlichsten Bibelstellen herangezogen und ihre Quellenangabe in Fußnoten gemacht. Die Gestalten dieses als „Überzeugungs-Oratorium“ zu bezeichnenden Werkes sind allesamt Allegorien. Der Ausgangspunkt ist, dass die Allegorie „Das verblendete Heydenthumb“ und „Die gefesselte Sinagog“ einen Dialog über Gott führen. Die „Sinagog“ steht dabei für das Judentum, das infolge des Oratoriums vom wahren christlichen Glauben überzeugt werden soll. Angesichts der qualvollen Geschichte der Juden und ihres immer währenden Leidens – in diesem Sinne ist das Judentum auch als „gefesselt“ zu verstehen – fragt das „Heydenthumb“:

Wo ist dein GOtt? sein Macht?  
Wann er dir nicht beystehet /  
Vnd deiner Peyn zu sicht.  
Entweder sie vergehet /  
Oder verdienst sie nicht /  
Oder er dich acht.  
Wo ist dein GOtt? sein Macht?<sup>362</sup>

Die „Sinagog“ ruft Gott an, ihr beizustehen. Da treten die beiden Allegorien „Die Göttliche Gerechtigkeit“ und „Die Göttliche Lieb“ auf. Ihre Aufgabe wird in der Folge sein, das Judentum zu überzeugen. Dabei wird einer der grundlegenden Unterschiede zwischen Judentum und Christentum herausgestrichen, der letztendlich das ganze Oratorium bestimmt: Während für die Christen der Erlöser in Gestalt Jesu Christi schon gekommen ist, warten die Juden noch auf ihn:

Sinag. [...] warumb lasset er nicht von seinem ewigen Stammen  
entspriessen jenen unüberwindlichen Führer / der dem  
Volck Israel die Freyheit wird ertheilen? warumb will er  
noch länger verweilen?  
Gerecht. Er hat ihn schon gesandt.  
Lieb. Du hast ihn schon überkommen.<sup>363</sup>

Und das Judentum sieht sich sogleich dem Angriff gegenüber, die Juden seien die Schuldigen am Tod Jesu:

Gerecht. Du Meineydige vnd Vndanckbare.

---

<sup>361</sup> *Die erfüllten Prophezeyhungen / vnd erleuchte Vorstellungen Bey dem Heil. Grab / In Der Röm. Kayserlichen Mayestätt LEOPOLD Deß Ersten Hoff=Capellen / Wältisch gesungener vorgestellt am Heil. Car=Freitag Abends / Im Jahr 1702. In die Music verfast / Von Herrn Marc' Antonio Ziani / der Röm. Kayserl. Mayest. Vice-Capell=Meister. Gedruckt zu Wienn / Bey Susanna Christina Cosmerovin / Röm. Kayserl. Mayest. Hoff=Buchdruckerin.*

<sup>362</sup> Ebd., nicht paginiert.

<sup>363</sup> Ebd., nicht paginiert.

Lieb. Vnd dir selbstn schädliche Sinagog.  
Gerecht. Du hast ihn an ein Creutz gehefftet.  
Lieb. Du hast ihn getödtet.<sup>364</sup>

Diese Anschuldigung von christlicher Seite gegen die Juden war eine alt-hergebrachte und weit verbreitete, die als religiöse Motivation so mancher mittelalterlicher Judenpogrome diente.

Nun tritt „Die Evangelische Warheit“ hinzu – also die Glaubenswahrheit des Evangeliums. Sie will den Beweis führen, dass „Alles was durch die Propheten Geschriben ist / auff Christum zihlt“<sup>365</sup>, also das Alte Testament, das – im Gegensatz zum Neuen Testament – die Juden und Christen gemeinsam haben, sich schon ganz und gar auf Jesus Christus orientiert. Und die „Warheit“ sagt über diese Propheten:

Was sie vns vorstellen thäten  
Ist an Christo schon erfüllt.<sup>366</sup>

So erklären die „Gerechtigkeit“ und die „Warheit“ dem Judentum die christlichen Glaubensstandpunkte – bezogen auf Jesus Christus, was die „Sinagog“ nicht akzeptieren kann. Sie bleibt – aus christlichem Standpunkt heraus gesprochen – ungläubig. Der einzige Kommentar, den sie findet, ist: „O Torheit! O lächerliche Einbildung! O Eitelkeit!“<sup>367</sup> So wird die ganze Lebensgeschichte Jesu in knappen Zügen von seiner Geburt bis zu seinem Tod aufgerollt, wobei der Effekt ist, dass das Judentum nicht im Geringsten zu überzeugen ist, während das „Heidenthumb“ sich am Schluss bekehrt zeigt.

Ebenfalls zu Ostern des Jahres 1702 wurde von den Ursulinerinnen das Oratorium *Die Aufferstehung Jesu Christi* aufgeführt.<sup>368</sup> Übersetzt wurde das Libretto, dessen italienischer Verfasser nicht bekannt ist, von Joseph Triller. Erzählt wird die Episode um das Grab Jesu, an dem neben dem wachhaltenden Soldaten Joseph von Arimatia, Maria Magdalena, Maria Cleophae und Maria Salome zusammenkommen. Alle sind sie voller Trauer bis zu dem Augenblick, da bekannt wird, dass Jesu auferstanden ist („Anderter Theil“ des

---

<sup>364</sup> Ebd.

<sup>365</sup> Ebd.

<sup>366</sup> Ebd.

<sup>367</sup> Ebd., nicht paginiert.

<sup>368</sup> *Die Aufferstehung Jesu Christi ORATORIUM Von Denen Hoch=Ehrwürdigen Closter=Jungfrauen der Ursulinerinnen in Wienn / Am Heiligen Oster=Abend Bey dem Heiligen Grag Welisch gesungen mit der Music Von Dem Herrn Carl Augustin Badia / der Römischen Kayserl. Majest. Compositorn. In das Teutsche übersetzt / Von Joseph Triller / der Römischen Kayserl. Majest. Hoff=Poeten. Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin / Röm. Kayserl. Mayest. Hoff=Buchdruckerin.*

Oratoriums). Es folgt eine Lobpreisung auf seine Wiederauferstehung. Das Oratorium schließt:

Nun muß man sich zu Ihm kehren  
Und Ihn als GOtt und Menschen ehren;  
Der als Mensch in Todtes=Banden  
Wird begraben / und als GOtt ist erstanden.<sup>369</sup>

Diese Oratorien gehören – schon aufgrund ihrer kirchenkalenderischen und religiös-programmatischen Gebundenheit – sicherlich nicht zu dem Besten, das von den kaiserlichen Librettisten geschaffen wurde. Die thematische Zielrichtung in Orientierung an den biblischen Geschichten schränkt die künstlerische Gestaltungsfreiheit stark ein, erlaubt sie doch wegen der zu vermittelnden Glaubensgrundsätze keinen so lockeren Umgang mit dem Stoff wie die (z.B. historischen) weltlichen Opern.

## Die Themenkreise

### *a) Das Thema der Liebes- und Herzenstreue*

Zu den in fast jedem Libretto gestalteten Sujets gehört die Liebe. Ohne sie, so scheint es, ist eine Existenz der Figuren auf der Bühne und ihr Handeln nicht denkbar. Wie an späterer Stelle zu zeigen sein wird, ist die Liebeshandlung nicht nur in der thematischen Gestaltung einer der am häufigsten begegnenden Bereiche, sondern auch für den Ablauf und die Ausgestaltung des Bühnengeschehens in Verbindung mit der Intrige maßgeblich. Im Gegensatz zu dem Abschnitt, der sich mit den „Gestaltungskonstituenten von Text und Handlung“ auseinandersetzt, soll an dieser Stelle nicht die Bedeutung der Liebeshandlung für die formale Konstruktion eines Opernlibrettos interessieren, sondern die Positionen und Werte, der Gehalt, der unter dem Begriff Liebe subsumiert wird.

Eigentlich gibt es überhaupt keine Oper – abgesehen natürlich von den mythologisch-allegorischen Huldigungsfestspielen wie etwa Francesco Sbarra und Antonio Bertalis *Sieg=Streit Deß Lufft vnd Wassers* –, in der nicht das Thema der Liebe eine wichtige, ja zentrale Rolle spielt. Stets werden zu den „politischen“ Verwicklungen der aus der Historie genommenen Geschichte auch zwei oder mehrere Liebeshandlungen hinzugedichtet. Daher ist die Reihe jener Opern, die die Auseinandersetzung mit der Liebe auch im Titel führen,<sup>370</sup> eine lange, viel länger selbstverständlich jene, die die Liebe auch nur in geringster Weise thematisieren.

<sup>369</sup> Ebd., nicht paginiert.

Eines kann gleich vorweggenommen werden: Die individuelle Herzensregung, die sich entsprechend in einem Individualstil und im Ausdruck der Gefühle äußert, wird in keiner der Opern zu finden sein. Nicolò Minatos Oper *Die Schul der Lieb* aus dem Jahre 1686,<sup>371</sup> vertont von Antonio Draghi, mit der Ballettmusik von Andreas Anton Schmelzer, der Ballettchoreographie von Domenico Ventura und in deutscher Übersetzung von Carl Ignaz Langel bringt eine allegorische Auseinandersetzung mit diesem Thema. „Die Lieb“ tritt personifiziert auf und unterhält sich mit einem Fürsten, einem Hofmann, einem Soldaten, einem Weltweisen, einer Schäferin und einer Fischerin. Mars und Bellona beschließen in der 11. und 12. Szene mit einer Huldigung an die Kaiserin die Oper. Über den Schauplatz der Oper heißt es:

Es wird vorgebildet Daß die Lieb eine Schul habe / allwo sie die Kunst zu lieben unterweiset / und daß unterschiedliche dahin Lehr zu nehmen kommen.<sup>372</sup>

<sup>370</sup> Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien nur einige Titel in deutscher Übersetzung angeführt: Einige Opern von Donato Cupeda: *Die Lieb macht geschied. Oder Die Thorheiten Deß Hippoclidae. Denen Römisch Kayserlichen Majestätten Zu einer Faßnachts=Kurtzweil Wälsch gesungener vorgestellt Im Jahr 1695. An die Music gesetzt / Von Herrn Antonio Draghy / der Röm: Kays: Majest. Cappell=Meistern. Mit der Music Zu denen Dänzen / Herrn Johann Joseph Hofer / der Röm: Kayserl: Majestät Cammer=Musici. Gedruckt zu Wienn / bey Susanna Christina Cosmerovin / Röm: Kays: Maj: Hoff=Buchdruckerin; weiters: Lieben auß Tugend. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Der Röm. Kayserl. Mayestät LEOPOLD Deß Ersten / Auff Allergnädigsten Befelch Ihrer Röm. Kayserl. Mayestät ELEANORA MAGDALENA THERESIA Wälsch=gesungener vorgestellt Im Jahr 1697. Mit der Music Zu denen Worten / Herrn Antoni Draghy / der Röm. Kayserl. Mayest. Capellmeisters. Zu denen Dänzen / Herrn Johann Joseph Hoffer / der Röm. Kays. Mayest. Cammer=Musici. Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin / Kayserl. Hoff=Buchdr.; weiters: Die von der Gerechtesten Gmüths=Meigung überwundene stärkste BEGIERDEN. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Ih. Königl. Majest. JOSEPHI Deß Ersten / Römischen Königs. Auff allergnädigsten Befelch Ihrer Majest. der Röm. Königin AMALIE WILHELMINÆ Gesungener vorgestellt. Mit der Music Zu denen Worten / Herrn Johann Bononcini / der Römisch. Kays. Majest. Compositoren. Zu denen Tänzen / Herrn Johann Joseph Hoffer / der Römisch. Kayserl. Majest. Cammer=Musici. Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin / Kayserl. Hoff=Buchdruckerin; weitere Titel auch anderer Librettisten werden in der Folge genannt.*

<sup>371</sup> *Die Schul der Lieb. Anführung zu einem Dantz An dem glorwürdigsten Geburts=Tag Ihrer Majest. der Regierenden Römischen Käyserin / ELEANORA MAGDALENA TERESIA / Auff Allergnädigsten Befelch Ihrer Röm: Kayserl: Majestät LEOPOLD Deß Ersten / Gesungener vorgestellt. Mit der Music Zu denen Worten / Hr. Antoni Draghy / der R.K.M. Capellmeisters. Zu dem Dantz / Herrn Andre Antoni Schmelzer von Ehrenruff / der Röm. Kayserl. Mayest. Cammer=Musici Auß dem Wleschen in das Teutsche übersetzt von Carl Ignatio Langel. Wienn in Oesterreich / bey Susanna Christina Cosmerovin / R.K.M. Hoff=Buchdruckerin / 1686.*

<sup>372</sup> Ebd., nicht paginiert.

Der erste Auftritt gehört auch gleich der „Lieb“: Sie singt von ihrer Schule und stellt fest, dass ein jeder zu ihr kommt, um über die Liebe zu lernen. Und sie stellt fest:

Der Liebes Lehr sinnet die Seele nach / das Hertz untergreiffet selbe;  
Sie erfordert keine tieffsinnige Bücher=menge auß der man sie soll  
saugen; man lernet sie durch Ansehung zwey schöner heller Augen.<sup>373</sup>

Szene für Szene kommen nun Schüler zur „Lieb“ und ersuchen sie um Rat. Während der „Fürst“ und der „Hoffherr“ ernsthaft in der Liebe und der Art und Weise, wie sie zu erhalten sei, unterrichtet werden, geht es bei der Belehrung der Fischerin etwas heiterer zu. In ständig wiederkehrenden Vergleichen um Fische, Köder und das Angeln wird sie kundig gemacht, wie denn das so sei mit der Liebe. Doch ist damit auch eine ernst zu nehmende Aussage verknüpft, wenn die „Lieb“ erklärt:

Eine verliebte Fischerin ergehe sich nicht jeglicher Liebe / gleich wie  
sie nicht verlangt einen jeden Fisch zu fangen. Sie beobachte / das  
gwisser Fische ist / so er an Angel beisset / Macht er die Hande müs-  
sig sein / und 's Köder er entreisset.  
(Plin:) Sie fische keine / anderen vorbehaltenen Liebe: [...].<sup>374</sup>

Das Kernwort, das im Zusammenhang mit dieser Belehrung fällt, wird sowohl in dieser als auch in den anderen Opern noch des Öfteren begegnen: die „Beständigkeit“. Sie ist ein ganz zentraler Wert in der Liebe, an ihr lässt sich echte Liebe messen und erkennen. So erfährt auch der „Soldat“: „Der liebende Soldat soll seine Treue und Beständigkeit nicht durch vill Reden erheben: [...].“<sup>375</sup>

In der von Joseph Triller ins Deutsche übertragenen Oper *Die Lieb verlangt ihre Gleichheit* von Pietro Antonio Bernardoni aus dem Jahre 1702 sowie in Pietro Pariatis Oper *Die über die Alcina Obsigende Angelica* aus dem Jahre 1716 werden die Tugenden der Treue und Beständigkeit ganz klar ausgesprochen. Die Treue in der Liebe ist überhaupt das Movens schlechthin, das die handelnden (liebenden) Personen antreibt. Und sie ist der eigentliche Wert, nach dem die Orientierung erfolgt. Das wohl beste Beispiel für diese Haltung der Treue und die Bewegkraft derselben ist Pietro Pariatis Oper *Die über die Alcina Obsigende Angelica*, in der es der von der ersten bis zur letzten Szene unverändert treu liebenden Angelica gelingt, ihren Medoro aus den Fängen der bösen Zauberin Alcina zu befreien. Die Treue in der Liebe wird dabei auch in fast jeder Szene angesprochen, wobei der Ausgangspunkt für

---

<sup>373</sup> Ebd., „Erster Eintrit“, nicht paginiert.

<sup>374</sup> Ebd., „Fünffter Eintrit“, nicht paginiert.

<sup>375</sup> Ebd., „Sechster Eintrit“, nicht paginiert.

diese Überzeugung der Glaube ist, dass es den einen richtigen Partner für das Leben gibt, wie Angelica dem in Liebessachen schwankenden Ruggiero – dieser ist plötzlich für Angelica entflammt, obwohl er zuerst in die Bradamante verliebt war – vorhält:

Suche auch du das Deinige. Eine würdigere Flamme wird dich für die edle Heldin entzünden. Wann du aber dennoch für eine blinde Liebes=Neigung / welche du vergebens gegen mir anrühmest / eine Bemitleydung und Erquickung begehrest; soll der Ruggiero wissen / daß ich des Medoro seye.

Nur jene Augen=Strahlen  
Mir können wohlgefallen /  
Mit welchen mein Geliebter mich entzündet.  
Ihr angenehmes Blicken  
Mich kan allein erquickern /  
Wann mein getreues Hertz Schmerzen empfindet.<sup>376</sup>

Diese Treue wird nie erschüttert, auch nicht als Angelica in Versuchung geführt wird durch den Vorschlag der Alcina, sie werde Medoro am Leben lassen, wenn Angelica auf ihren Geliebten verzichte. Kein Wanken gibt es für Angelica, kein Zweifeln, keinen inneren Konflikt: Sie ist bereit, gemeinsam mit Medoro zu sterben.

Während Ruggiero sich von der „Liebes=Brunst“<sup>377</sup> treiben lässt, also von der ungezügelten Liebesleidenschaft (die sogar so weit geht, dass sich Ruggiero von Alcina anstiften lässt, Medoro, den Nebenbuhler, zu töten), ist es echte tiefe Liebe, die Angelica und Medoro verbindet. Aus ihr erwächst auch die Standhaftigkeit, die als Tugend betrachtet wird. Doch Ruggiero lernt aus dem Beispiel, das Medoro und Angelica geben, sodass auch er am Ende sagen kann:

Rug. Die Beständigkeit in der Liebe ist auch eine Tugend.  
Bra. Warum versagest du sie dann der Bradamante?  
Rug. O GOtt!  
Bra. (Er scheint bereuet zu seyn.)<sup>378</sup>

Dieses Lernen des Ruggiero – und das gilt für alle Figuren, die am Ende einer Oper zur besseren Einsicht gebracht werden – ist aber nicht durch psychologisch ausgeführte Argumente und Prozesse im Verlauf der Handlung bewirkt, sondern resultiert aus der für sich bereits feststehenden Wahrheit heraus: Es ist, wie es ist, daher muss nicht argumentiert werden. In diesem

---

<sup>376</sup> *Die über Die ALCINA Obsigende ANGELICA* (Anm. 269), S. 17.

<sup>377</sup> Ebd., S. 34.

<sup>378</sup> Ebd., S. 45.

Umstand ist auch begründet, warum alle Personen eigentlich keine Entwicklungen individualistisch-psychologischer Art durchmachen. Die Weltauffassung ist hier nicht subjektiv, auf das Individuum und aus ihm herauskommend ausgerichtet verstanden, sondern gründet sich auf die feste und unerschütterliche Basis der von Gott sinnvoll eingerichteten Welt – und im Rahmen dieser sinnvollen Einrichtung findet sich auch die Tugend der Treue in der Liebe.

Auch die *Macht Der Freundschaft*, wie eine Oper des Nicolò Minato aus dem Jahre 1694 betitelt ist,<sup>379</sup> basiert auf eben dieser Treue des Herzens; so heißt es auch einleitend über die Freundschaft: „[...] dann sie ist ein Band der Hertenzen / eine Vereinigung der Gemüther / eine Mittheilung der Seelen“<sup>380</sup>. Es handelt sich um die altbekannte Geschichte der treuesten Freundschaft bis über den Tod hinaus, wie sie Friedrich Schiller in der Ballade *Die Bürgschaft* (1798) bekannt machte. In Minatos Oper kommt über die Freundschaft des Eufefeno und des Eucrito noch die nicht minder getreue Liebe der Anfrisa zu Eufefeno hinzu. Wie in der Liebe so ist auch in der Freundschaft die Treue, die Beständigkeit und die damit verbundene Zuverlässigkeit in allen Lebenslagen das ausschlaggebende Moment. So sagt auch der „Dionisius König vnd Wütterich in Sicilien“<sup>381</sup> in der letzten Szene:

Haltet inn / haltet inn. Weck mit dem Giff. es lebe / es leb Eufefeno mit Eucrito in Freuden / so eine treue Freundschaft will ich nicht entscheiden.<sup>382</sup>

Und Eufefeno schließt an dieses Lob der Freundschaft an:

Ich lebe nun durch dich /  
O Freund in lauter Freud /  
Die ich durch dich anheut  
Bekam auff ewiglich.

Beede. Ich lebe nun durch dich. **Umarmen sich.**<sup>383</sup>

Es ist der zentrale Wert der Beständigkeit in einer durchaus als unbeständig empfundenen Welt, die sowohl in der Liebe als auch in der Freundschaft – und in letzter Konsequenz gedacht in jeglicher zwischenmenschlichen Beziehung – tragend ist und moralisch gefordert wird. Hier lässt sich auch an die Haltung der barocken Vanitas-Lyrik anschließen, die gleichfalls die Ver-

<sup>379</sup> Vgl. Anm. 298.

<sup>380</sup> Ebd., „Inhalt“, nicht paginiert.

<sup>381</sup> Ebd., „Unterredende Persohnen“, nicht paginiert.

<sup>382</sup> Ebd., S. 46.

<sup>383</sup> Ebd., S. 46f.

gänglichkeit thematisiert und die Beständigkeit des Menschen als Tugend entgegengesetzt.

b) *Das Thema Staatsform und Herrscherideal*

Keine Oper eignet sich derart hervorragend, die Sicht der Zeit auf Staatsform und Verfassung zu beleuchten, wie Nicolò Minatos *La Monarchia Latina Trionfante*, in deutscher Übersetzung *Die Sig=prangende Römische Monarchey*. Der Titel ist Programm, und es ist nur mehr nötig, dieses Programm richtig zu lesen.

Natürlich gibt es noch andere Opern, die einen Einblick in das Thema Staat, vor allem aber Rückschlüsse über das Herrscherideal der Zeit erlauben, wenngleich nicht so gründlich und offenkundig wie in *Die Sig=prangende Römischen Monarchey*. Zu verweisen ist hier jedenfalls auf alle jene Opern, die im Titel den Namen eines aus der Geschichte bekannten Königs oder römischen Kaisers tragen.<sup>384</sup> Die *Sig=prangende Römische Monarchey* eröffnet in einer prunk- und prachtvollen Bühnenauslegung den Blick auf die beste Herrscherform, die für die damaligen Zeitgenossen vorstellbar ist. Eingeleitet wird die Festoper durch die Allegorie der „Frölichkeit“, es folgt die erste von insgesamt 26 Szenen, in der Bellona, die „Regier=Sucht“ und die stummen Allegorien „die Grimme / der Haß / die Verwirrung“<sup>385</sup>, die als ständige Begleiter der Regier=Sucht und der Bellona auftreten, in den Krieg zu ziehen beschließen. Vor ihnen flüchten der „Friden“, der „Vberfluß“ und die „Gottseeligkeit“, die die positiven Gegenteile zu den ersten Allegorien verkörpern. Sie retten sich in ein „Vnterirdische Gebäw in der Erd=Kugl“<sup>386</sup> – auf die aufwändige Bühnentechnik dieser Prunkoper wurde bereits hingewiesen – und begegnen dort der Allegorie der „Erde“. Diese berichtet, dass die „Regier=Sucht“ mit ihren Kumpanen bereits „Schaden [...] an den verwüsten

---

<sup>384</sup> Als Beispiele seien die beiden Opern *Der Romolo. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Der Röm. Kayserl. Majest. LEOPOLD Deß Ersten / Auff Allergnädigsten Befelch Ihrer Röm. Kayserl. Majest. ELEONORA MAGDALENA THERESIA / Wälsch=gesungener vorgestellt Im Jahr 1702. Mit der Music zu denen Worten deß Herrn Marc' Antonio Ziani / der Röm. Kayserl. Majest. Vice=Capellmeisters. Zu denen Tüntzen deß Herrn Johann Joseph Hoffer / der Röm. Kayserl. Majest. Cammer=Musici. Wienn in Oesterreich / Bey den Cosmerovischen Erben / der R.K.M. Hof=Buchdruckerey des Donato Cupeda (Übersetzung von Joseph Triller) und Der MELEAGRO. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Der Röm. Kayserl. Majest. JOSEPHI Deß Ersten / Auff Allergnädigsten Befelch Ihrer Röm. Kayserl. Majest. AMALIE WILHELMINÆ, Wälsch=gesungener vorgestellt Im Jahr 1706. Mit der Music zu denen Worten deß Herrn Marc' Antonio Ziani, der Röm. Kays. Majest. Vice=Capellmeisters. Zu denen Tüntzen deß Herrn Johann Joseph Hoffer, der Röm. Kays. Majest. Cammer=Musici. Gedruckt zu Wienn bey den Cosmerovischen Erben / der R.K.M. Hof=Buchdruckerey des Pietro Antonio Bernardoni genannt.*

<sup>385</sup> *Die Sig=prangende Römische Monarchey* (Anm. 229), S. 3.

<sup>386</sup> Ebd., S. 7.

Feldern / vnd außgehauten Gesträussen<sup>387</sup> angerichtet hat. Auf das Ersuchen um Hilfe gelingt es der „Erde“, die Götter Jupiter, Apollo, Mars, Venus und andere herbeizurufen. Jupiter soll eingreifen. Die „Erde“ schildert dazu die Situation einer ordnungslosen, zerrissenen, zersplitterten Welt ohne Halt und Fixpunkte:

Die vnruhige Regier=Sucht verwüestet mir mit dem Hagel der gewaffneten / vnbescheidener Weise / Weingärten / Aecker / vnd Wisen; Sie zertheilet mich in mehr Reiche / zerreisset mich in mehr Stände / zerglidert mich in mehr Cronen. Sie setzet mich mir selbst zuwider / eröffnet mir vnter einem Blum=reichen Flecken mit gewalthätigem Kunst=Griff die Adern / erfillet sie mit Pulver / vnd machet mich als-gemach zu einer Betriegerin / also daß / wo ich von oben her mit Blumen vnd Pflanzen=Werck lache / mich in einem Augenblick zu ei feuerspeyenden Höllen=Mund mache. Ach Herr / so anders meine Bitt nicht vnbillich / so verschaffe / daß dises nidere Erden=Rund ein einzige Gesatz gebende Astrea erkene / an einiges Joch sich binde. Nur ein Neptunus beherrschet das gesaltzene Wasser=Reich / nur ein Jupiter regieret die bewegliche vnd vn bewegliche Gestierne deß Himmels / vnd ein einzige Hand gibet dem erschröcklichen Abgrund die Gesätze / vnd ich / ich allein solle mit vnablässiger Bedrängnuß in hundert zertheilt sein?<sup>388</sup>

Dieser Appell der „Erde“ an Jupiter ist eine durchaus zentrale Stelle des Librettos: Viel blickt vom Weltbild des Barock hier durch, und was hier gesagt wird, wird in der Folge auch die Frage nach der rechten Regierungsform entscheiden.

Von Zerspaltenheit spricht die „Erde“, „in hundert zertheilt“ ist sie – und dies allein durch die zerstörerischen Aktionen der „Regier=Sucht“, dem Streben nach Macht. Viele Reiche gibt es plötzlich, und weder der „Friden“ noch die „Gottseeligkeit“ können diesen Umstand als positiv empfinden. Die Welt ist aus dem Lot geraten, indem sie nun zahlreiche kleine Einzelinteressen in sich vertreten findet und der Blick auf das Ganze, das Einzige, verloren ist. Ein „einzige Gesatz“ solle gelten, fordert die „Erde“, und sie führt dabei den Namen der Astrea im Munde, die in der griechischen Mythologie als die Verwalterin von Recht und Gerechtigkeit unter den Menschen angesehen wurde. Recht und gerecht aber – so argumentiert die „Erde“ abschließend – ist es, wenn ein Einziger regiert – so wie allein Neptun der Beherrscher des Meeres, Jupiter der Beherrscher des Himmels ist.

Dieser Gedanke der Einheitlichkeit, der Integrität des Weltgefüges muss stets im Hintergrund bewusst bleiben, wenn es im weiteren an die Diskussion der rechten, der richtigen Regierungsform geht. Jupiter und die Seinen rüsten

---

<sup>387</sup> Ebd., S. 8.

<sup>388</sup> Ebd., S. 9.

zu Kampf gegen die „Regier=Sucht“. Als schließlich alle bisher agierenden Personen zusammenkommen, treten mit ihnen auch die „drey Regier=ständ / als nemblichen eines Oberherrn Regier=standt / der Fürnehmsten oder Bes- ten Regier=standt / vnd der Gemeinde Regier=standt“<sup>389</sup>. Unschwer sind hier die drei Prinzipien der Monarchie, der Aristokratie und zuguterletzt der De- mokratie zu erkennen. Es soll nun herausgefunden werden, welches dieser drei Prinzipien das beste ist, in der Welt zu regieren. Ein Blick in die bisheri- ge Vergangenheit soll dies erweisen:

Jup. In deinem nunmehr abgewichenen Alterthum verlange ich zuruckzusehen / ob die verflossene Zeiten besser durch die Anfuhrung der Fürnehmsten / oder durch Leitung der gantzen Gemeinde / oder aber durch die Befehlshabung eines einzigen Oberhaupts seyen beherrschet worden.<sup>390</sup>

Eines ist von vornherein klar: Alle – das gilt auch für die drei „Regie- rungs= ständ“ – sind bereit, sich dem Urteil Gottes zu unterwerfen. Zuvor aber wirbt noch ein jeder, sich selbst charakterisierend, für seine Vorrangstel- lung:

D.F.R.S. Denen Besten vnd Fürnehmsten überlasse die Regierung / O Herr. Auß der vnbegreiflichen Anzahl der Sterne ha- ben nur Soben die Ober=Beherschung / die übrige sein nur glantzende Vntergebene. Mit den Einflüssen regie- ren nur jene allein / Die andre haben bloß von Gold den Strallen=Schein.

E.O.R.S. Ach nein Herr. Ein einziges Oberhaupt beherrsche die Er- den. Den Liecht=Wagen laitet ein einziger Fuhrmann an dem himmlischen Steren=Rund. Ein Wind nur treibt das Schiff / mehr sencken es zu Grund.

D.G.R.S. Lasse die gantze Gemeinde regieren. Ein jeder schöpffet Athem / vnd ertheilen sich die schöne Fruhe=Strallen der aufgehenden Morgen=Röth nicht allein dem rei- chist: vnd mächtigsten / sondern auch dem Vnbeadlet: vnd Armen. Jedwedere Hand samlet Blumen / vnd jed- wederen Lippen löschet das fließende klare Silber den Durst. Ein jeder geniesset der Vhrwesen / vnd soll dann dasjenige / was GOTT machet / der gantzen Gemein / Das jene aber nicht / was d' Welt erfindet / sein.

E.O.R.S. Der Schöpffer hat in den Menschen / als in die kleine Welt nur eine Seele in der Stell eines Monarchen gesetzt.

D.F.R.S. Wer aber sihet die Befelchs=habung der Besseren nicht / indem er der Seelen drey Würckungs=Kräfte gegeben.

<sup>389</sup> Ebd., „Vorstellente Persohnen“, nicht paginiert.

<sup>390</sup> Ebd., S. 13–14.

- D.G.R.S. Weil aber die Gedächtnuß an dem gewesenen behanget /  
auch der Willen nichts will / bevor ihms der Verstand  
vorhalte / diser aber die Gegenwürff allein von den Si-  
nen herführet / folget ja / daß die Gemeinde der Sinen  
diejenige sey / welche regieret.
- Alle 3. Wann du wilt / daß das vnter=himmliche Erden=Rund  
nur beherrsche
- Ständ ein einzige Hand / So erwöhle vor allen anderen meinen  
Regier= Stand.<sup>391</sup>

Der entscheidende Satz, auf den sich die Legitimation monarchischer Herrschaft auch über die Jahrhunderte stützte, wird vom „Ober=Herren Regier=Stand“ (abgekürzt mit „E.O.R.S.“) ausgesprochen: „Der Schöpffer hat in den Menschen / als in die kleine Welt nur eine Seele in der Stell eines Monarchen gesetzt.“ Es ist die Legitimation durch Gott und durch das, was als seine Schöpfung und deren Prinzipien in der Welt für den Menschen erkennbar und nachvollziehbar ist, die hier als Argumentation gesetzt wird. Makrokosmos wie Mirkokosmos stehen in dem kausalen Zusammenhang, der durch den Willen des Schöpfers – Gottes – erklärbar ist. Das Streben zur Ganzheit, das dem Barock so sehr innewohnt, kommt hier zum Ausdruck und lässt in der Ablehnung all dessen, was zur Zersplitterung führen würde, allein die Monarchie, die Herrschaft eines Einzelnen als legitim und auch Gottes Plan entsprechend zu.

„Die verflossene Zeiten“ treten schließlich dreimal auf und wiederholen ebenso oft, was Jupiter letztendlich zu seiner Entscheidung bewegen wird. Die Quintessenz der vergangenen Zeitalter lautet in einen einfachen Wunsch verpackt:

All Leyd verschwande /  
Da vns ein Hande  
Regiert allein.<sup>392</sup>

Daraufhin ist es für Jupiter im Spiegel des Urteils der Geschichte klar, alle unterwerfen sich seinem Spruch:

Jup. So soll dann ein Monarch das Erden=Rund regieren.  
3. Stände Dem Göttlichen Gebott gehorch ich nach gebühren.<sup>393</sup>

Demokratie wie Aristokratie haben sich nicht als die rechte Regierungsform erwiesen, die Monarchie wird als richtig und geeignet angesehen, die Welt zu beherrschen.

<sup>391</sup> Ebd., S. 14–15.

<sup>392</sup> Ebd., S. 16.

<sup>393</sup> Ebd., S. 17.

Damit sind aber noch nicht alle Fragen geklärt, denn nun geht es darum, welche Monarchie die beste sei. Zur Wahl stehen deren vier: „Die Lateinische [also römische, Anm.] Monarchy / die Griechische / die Persische / vnd Asirische“<sup>394</sup>. Diese treten in einem Wettstreit gegeneinander an, jede wirbt – wie zuvor die drei „Regier=Ständ“ – für sich:

- Assir. M. Ich habe die schöne / vnd vnschuldige Zeiten des Saturnus beherrschet / dazumahl haben sich Gerechtigkeit / vnd Friden mit liebeichen Armen umschlossen / der schändliche Eigennutz hat die Billigkeit nicht vnterdrucket / die keische Reinigkeit ware von der vnlauteren Vppigkeit sicher / der Argwohn hatte bey ihr keinen Raume / vnd sie ruhete gantz vergnüget vnter den kielen Schatten der Baume.
- Pers. M. Wo der Fluss entspringet / kan ihn ein jegliche Wehr innehalten. Schlechte Ruhm die annoch in Fäschen ligende Welte zu bezaumen / schlechte Stärcke eine weiche Ruthen zu biegen. Ich habe die Welt beherrschet / da sie schon allbereit erwachsen gewesen / ich habe sie an die Gesätze gebunden / mit denen Straffen bezwungen / vnd indeme ich sie in Gehorsam / vnd Demuth machte leben / habe ich ihre Beherrscherin / vnd nicht ihre Vormunderin abgeben.
- Grie. M. Schlechte Wasser=Rohr / vnfruchtbahre Wachholder / vnd niterträchtige Genester haben einer schlechten Obsicht vonnöthen / aber eine wilde Pflantzen edler Gewächs trüchtig machen erfordert was mehrers. Ich habe die schöne Künsten / vnd Wissenschaftten vorgewisen. Wuste die vngebaute kale mit der Blühe / vnd Früchten der alleredlisten Tugend zubereichen / vnd dessen wahre vor Zeiten das weise Spratha / vnd gelehrte Athen zu eim Zeichen.
- Röm. M. Wendet euch nur zu den Adlern des Tybers / zu den Lorbeer=Kränzen Tarpeen / vnd Auentins. Die Römische Waffen haben die allerweiteste Meer=hafen / die aller entlegniste Länder bestritten; dem Reich der Quiriten wurde das annehmliche Europa vnterthenig / vnd an dienstbahre Ketten gefesselt / hat ihr das hochmütige Africa / vnd weiche Asien die Huldigung abgelegt / mit einem Wort von dem Aufgang an / von wanen sich die Sonn biß gen Nidergang sencket / hat sich aller Erden=Kraiß nach ihrem Befehle gelencket.<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> Ebd., S. 21.

<sup>395</sup> Ebd., S. 22–23.

Der „Zwitracht“ gelingt es schließlich, die vier Monarchien zu den Waffen greifen zu lassen. Prunkvoll tritt eine nach der anderen unter Führung ihres berühmtesten Vertreters (Caesar, Alexander der Große, Darius von Persien und Ninus) auf, der 25. Auftritt bringt die große Kampfszene; letztendlich geht Caesar als Sieger hervor – und mit ihm die „Römische Monarchie“. Im letzten Auftritt spricht die Allegorie der „Verhängnuß“ ihre Lobpreisung auf den Kaiser, die Kaiserin und den Thronfolger, aus Anlass von dessen Geburt die Oper aufgeführt wurde:

ZV was noch mehr Kämpffen vnd Streitten? Vergebens habet ihr verlorne Monarchien / vmb diß Erden=Reich zu beherrschen / die Schatten auß den Elisischen Feldern in den Streitt hergezogen. Die Verhengnuß will / daß die Römische Monarchie regiere. Sie machte den zweisichtigen Adler von dem Tiber= biß an den Ister=Strom seine Flügel erbraiten. Sie hat dem Hauß Oesterreich / vnd zwar der Zeiten / dem Haupt LEOPOLDER die Reichs=Cron aufgesetzt. Sie hat Ihme ELEONORER MAGDALENER THERESIER auß dem Durchleuchtigen Hauß von Newburg zur vergnügtesten Gemahlin / vnd nunmehr Beeden vden Durchleuchtigsten Printzen JOSEF gegeben. Sie wird auch verschaffen / daß eben Disen die Chur=Fürsten deß Reichs zu einen Nachfolger seines Herrn Vatters werden erkisen. Will also die Freundseelige Verhengnuß / daß in dem Oesterreichischen Zweyge / so da jederzeit eine Pflantze der Tugend / ein Baum der Gnaden / vnd ein Stamme der Gütigkeit war / die Römisch Monarchie allein regier alldar.<sup>396</sup>

Dieser Huldigung an das Haus Habsburg, dessen Qualitäten „Tugend“, „Gnade“ und „Gütigkeit“ genannt werden, schließen sich noch die Worte der „Römischen Monarchie“ an, die die Qualitäten eines Herrschers benennt:

Du mich laite / du mich führe /  
 Erster GOtt / vnd Wesenheit!  
 Gibe Glick für mein Gemeinde /  
 Widersteh' all meinem Feinde /  
 Mach mich herrschen / wies gebühre /  
 Gib mir From: vnd Gütigkeit.  
 Du mich laite / du mich führe /  
 Erster GOtt / vnd Wesenheit!

Daß ich mög das Gwilck zertreiben /  
 Mir die Mächte zuberait;  
 Jag den Zoren aller Enden /  
 Gib den Friden meinen Ständen /  
 Vnd dem Reich / so ich regiere /  
 Schutz die Freyheit allezeit.

<sup>396</sup> Ebd., S. 40.

Du mich laite / du mich führe /  
Erster GOtt vnd Wesenheit.

Alle Ja / die Welt wird Glickhafft sein /  
Weil der Oesterreicher Stammen  
Tritt in die Regierung ein.<sup>397</sup>

Die Ideale, die hier von einem Herrscher verlangt werden, sind folgende: An allererster Stelle steht die Bitte um Gottes Führung – ohne den Beistand und die Gnade Gottes kann der Herrscher nicht regieren. Die Eigenschaften, die von ihm, dem Herrscher, selbst verlangt werden (und um die die „Römische Monarchy“ hier Gott bittet), sind Güte und Frömmigkeit. Die Macht, die dem Herrschenden dabei zukommt, dient einzig und allein dem Zweck, seine „Gemeinde“, also sein Volk, schützen, dem Feind widerstehen, den „Friden“ bewahren und die „Freyheit“ für das Land schützen zu können.

Es sind immer die letzten Szenen vor dem huldigenden Abschluss „Zur Beurlaubung“, die in den Opern eben dieses Herrscherideal offenbaren. In Donato Cupedas *Der Romolo* erweist sich Romulus neben seinem Vater Numitore als würdig, König zu sein. Auf die Feststellung seiner geliebten Nersilia, er solle „König über Alba / vnd über [ihr] Herz sein“<sup>398</sup>, meint Romolo:

Rom. Geliebte / ich bin genugsamb von denen Göttern beglückt /  
wann ich dein kostbares Hertz besitze: Der Scepter dieses  
Königreichs der gebühret dem Numitore.  
Num. Nein / mein Sohn / deine Tapfferkeit hat ihn gerechter ver-  
dientet.  
Rom. Dein Hand ist kluger ihn zu führen.  
Num. Deine ist stärker.  
Rem. Großmüthiger Streit.  
Sil. Höfflicher Kampf.  
Fau. Zwischen der Liebe vnd der Tugend.<sup>399</sup>

Einige Attribute fallen hier auf, die Numitore und Romolo zugeschrieben werden: Tapferkeit, Klugheit, Großmütigkeit, die Remus beiden attestiert – tugendhaftes Verhalten generell, wie Fausto feststellt. Auch in Pietro Antonio Bernardonis Oper *Der Meleagro* sieht der Wertekatalog nicht anders aus: Nachdem allerlei Verwicklungen durchgestanden sind (so verzichtet Meleagro auf die Hand der Atalanta, die er liebt, weil er erkennt und anerkennt, dass sie dem von ihr geliebten Hippomene treu ist; ebenso vergibt er letztendlich seinem „politischen Gegner“ Agenore und entlässt ihn aus seiner Gefan-

---

<sup>397</sup> Ebd., S. 41–42.

<sup>398</sup> *Der Romolo* (Anm. 384), S. 64.

<sup>399</sup> Ebd., S. 64–65.

genschaft), unterwerfen sich Agenore und Creonte, die gegen Meleagro gekämpft hatten, diesem mit den Worten:

Age. Dein gnädiges Mitleyden hat endlichen meinen Zorn überwunden. Dieses machet deinen edlen Nahmen heller / als deine auff dem Haupt stehende Cron schimmern vnd glantzen.

Cre. Vnd es wurd ihn auch so gar vnter die Götter erheben / wann du dem vngetreuen Creonte seine Schuld wurdest vergeben.  
Er fallet dem Meleagro zu Füßen.

Ich bin dir mit dem Agenore zugleich meineydig worden / vnd ich habe allzu vermessen ihme zu Hülff die Schaaren bewaffnet

.....  
Mel. Stehe auff / vnd dir zur Straf seye dein beängstigtes Gewissen. Wir wollen anheut von keiner Schuld mehr reden [...].<sup>400</sup>

Auch hier sind es jene Herrschertugenden, die schon in der *Römischen Monarchey* genannt werden, die Meleagro als König auszeichnen und durch die er auch bei seinen Gegnern Anerkennung findet: die „Clementia“ oder Großmütigkeit bzw. Milde.<sup>401</sup>

Diese Herrschertugenden sind nicht nur gottgefällig, sie verhindern es auch, dass – wie im Falle der „Regier=Sucht“ aus Minatos Oper *Die Sig=prangende Römische Monarchey* – aus reinem Machtstreben die Welt zerrissen und damit zerstört wird. Die Einheitlichkeit, das Ganze ist nur durch die schützende Hand eines umsichtigen Herrschers, in dem die göttliche Gnade auf weltliche Weise weiterwirkt, gewährleistet. Daher ist die Macht, die dem Monarchen verliehen ist, von Gott gegeben – um im Bilde des Mikro- und Makrokosmos zu bleiben: Der Monarch stellt auf Erden das dar, was Gott im überirdischen Bereich ist: Er ist sein weltlicher Stellvertreter. Diese Sicht äußert auch Frisidero in Nicolò Minatos Oper *Treu Und Grosmüthigkeit* aus dem Jahre 1692 angesichts des Umstandes, dass sein Vater, der König von Syrakus, von Aufständischen getötet wurde und seine Familie verfolgt wird:

---

<sup>400</sup> *Der MELEAGRO* (Anm. 384), S. 44–45.

<sup>401</sup> Wie sehr diese als wichtigstes „Programm für die Herrscherpersönlichkeit“ verstanden werden muß, zeigen auch Titel wie Cupedas Oper *Die Großmüthigkeit Deß Marcus Fabricius. An dem Glorwürdigsten Mahmens=Tag [sic!] Der Röm: Kayserl. Mayestät LEOPOLD Deß Ersten Auff Allergnädigsten Befelch Ihrer Mayest. der Römischen Kayserin ELEONORA MAGDALENA THERESIA Wälsch gesungener vorgestellt Im Jahr 1695. Mit der Music zu den Worten Herrn Antony Draghy / der Röm. Kay. May. Capellmeistern. Zu den Däntzen Herrn Johann Joseph Hoffer / der Röm. Kays. May. Cammer=Musici. Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin / Kays. Hoff= Buchdr.*

So seynd die Königlichen Throne von den Nachstellungen nicht befreyet? und raubet uns der Mensch / was der Himmel uns verleyhet?<sup>402</sup>

„[...] was der Himmel uns verleyhet“ – hier ist deutlich ausgesprochen, worauf sich das Kaisertum, worauf sich die Herrscherlegitimation begründet: Der apotheotische Anspruch des Herrschers – speziell der Habsburger – findet einen prunkvollen Ausdruck in der Repräsentationskultur der Zeit, der auch die italienischen Opern am Hofe zuzurechnen sind. Zurückgeführt wird der Machtanspruch des Monarchen somit auf Gott – und in einem religiösen Zeitalter wie dem Barock ist dies Argument genug, nicht an den (durch Gott) vorgegebenen gesellschaftlichen Strukturen zu zweifeln oder gar zu rütteln.

---

<sup>402</sup> *TREU Und GROS MUTIGKEIT* (Anm. 342), „Dritter Eintritt“, nicht paginiert.

## *Gestaltungskonstituenten von Text und Handlung*

### Liebes- und Intrigenverwicklungen als tragendes Handlungsgerüst

Auf die Liebe als in eigentlich jeder Oper des barocken höfischen Wien gestaltetes Sujet konnte bereits an früherer Stelle eingegangen werden. Gerade diese Liebeshandlungen zeigen deutlich, wie das Handlungsmuster, der Handlungsaufbau der Opern funktioniert, vom Aufbau über den Konflikt bis hin zu dessen Lösung. Parallel geführt wird zur Liebeshandlung – oftmals sehr eng mit dieser verknüpft – die Intrige um die Macht im Königreich, also die „politische“ Verwicklung. Um diese beiden Handlungszüge noch mehr zu verwirren und verkomplizieren, wird oft eine Verkleidungshandlung hinzugefügt, d.h. dass der Liebende oder der „politisch verfolgte“ sich verkleidet, um zu seinem Ziel zu gelangen.

Der grundlegende Aufbau, dem alle Opern folgen, ist dreiteilig:

- Phase des Konfliktaufbaus;
- Phase der Konfliktdurchführung;
- Phase der Konfliktlösung.

Dabei ist festzuhalten, dass dieser Aufbau nicht mit der zumeist anzutreffenden Dreikaktigkeit der Opern deckungsgleich ist. So spielt sich die Phase des Konfliktaufbaus in den ersten Szenen des ersten Aktes ab, wobei aber auch schon im Verlaufe desselben die Phase der Konfliktdurchführung einsetzen kann (und dies zumeist auch der Fall ist); die Phase der Konfliktlösung hingegen umfasst stets lediglich den letzten Auftritt.

Die Phase des Konfliktaufbaus konfiguriert zunächst einmal die einzelnen Bühnengestalten und setzt sie in die Beziehungen zueinander, die in der Folge für den Handlungsablauf bestimmend sein werden. Dabei wird von den Librettisten durchaus darauf geachtet, die einzelnen Szenen zueinander in einen Bezug des Aufbaus der Oper zu setzen. So entsprechen etwa die Szenen 5 und 7 sowie 6 und 8 in Nicolò Minatos einaktiger Oper *Treu Und Großmüthigkeit* aus dem Jahre 1692 einander. Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, gibt es hier die beiden Liebespaarungen Harmonia–Mildone und Oristeno–Rosilla. Diese beiden werden in den Szenen 5 und 7 zueinandergeführt: In der 5. Szene stellt sich Rosilla den Aufrührern unter der Führung Oristenos entgegen und gibt sich opferbereit als die gesuchte Harmonia aus. Oristeno, der sie als Harmonia, also als Tochter des Königs von Syrakus, töten sollte, verliebt sich in sie:

Oris. (Ach ich kan nicht [nämlich sie töten, Anm.] / dann mein Hertz lebet in ihrer Brust) Wilst du mich lieben / so ich dich verschone?

Ros. Dieses nicht hochmütiger.  
 Oris. So sterbe dann.  
 Ros. Nur her.  
 Oris. (Nein; dann meine Seel schwebet in dieser Brust.)<sup>403</sup>

Parallel dazu entspinnt sich die 7. Szene: Hier trifft Mildone auf Harmonia, die sich verkleidet hat, aber ihre wahre Identität offenbahrt, als sie erfährt, dass Rosilla noch lebt, um deren Leben zu retten. Mildone verliebt sich in sie – auch er ist nicht fähig, sie zu töten:

Mil. (Sie ist fürwahr holdseelig.) Sage mir / Schöne / wer bist du?  
 Har. Ich bin Harmonia.  
 [...]
   
 Mil. Wann du Harmonia bist / so entädere ich dich. (Aber  
 Kan wol Feindes=Raserey  
 Mit Todts=Schaur ein Gesicht besammen  
 Das beblumter als der Mey?)  
 Har. Wol dann / den Todt / den Todt verlange ich.  
 Mil. (Rath / rath / O Himmel!) Ich glaube nicht / daß du Harmonia  
 seyst.  
 (Ein Gesicht von solchen Schein  
 Tödten / wär diß nicht den Todte  
 Führen in dem Himmel ein?)<sup>404</sup>

Ebenso verhält es sich mit den erwähnten Szenen 6 und 8. In der 6. Szene kommt Mildone zu Oristeno und Rosilla (die sich als Harmonia ausgibt) hinzu und fordert, Oristeno möge sie töten. Umgekehrt in der 8. Szene: Oristeno trifft auf Mildone und Harmonia, die eben ihre wahre Identität verraten hat, und verlangt seinerseits, dass Mildone die Hinrichtung vornehmen möge. Der Konflikt um die Liebespaarungen und ihre mögliche oder unmögliche Liebe bzw. deren Erfüllung ist also aufgebaut.

In Pietro Antonio Bernardonis Oper *Die Liebe Vnter denen Feinden* aus dem Jahre 1708 verläuft der Aufbau nicht anders, ist aber um einiges komplizierter: Asteria, eine „Princessin von dem Geschlechte der Zegri“<sup>405</sup>, liebt Alamiro, den Feldherrn des Königs Almansorre. Die Zegris befinden sich aber in einer alten Feindschaft mit dem Geschlecht der Abencerragis, dem Alamiro angehört. So verwundert es nicht, dass Alamiro Asteria hasst. Diese hat sich aber als Mann namens Orcane verkleidet an den Hof Almansorres begeben. Alamiro wiederum ist verliebt in Celinda, ebenfalls eine Prinzessin. Ihretwegen verlässt er heimlich und ohne Genehmigung des Königs sein Feldlager und kehrt nach Granada zurück. Das erfahren die Feinde Alamiro

<sup>403</sup> TREU Und GROSMUTIGKEIT (Anm. 342), „Fünffter Eintritt“, nicht paginiert.

<sup>404</sup> Ebd., „Siebender Eintritt“, nicht paginiert.

<sup>405</sup> *Die Liebe Vnter denen Feinden* (Anm. 339), „Vnterredende“, nicht paginiert.

und fordern Orcane auf, diesen zu töten, um seine Position als Feldherr des Königs einnehmen zu können. Das will Asteria/Orcane verständlicherweise nicht. Als König Almansorre dem Orcane schließlich den Auftrag erteilt, Alamiro im Kerker festzusetzen, ist der Konflikt auf dem Höhepunkt.

Die Phase des Konfliktaufbaus umfasst also die Vorbereitung der eigentlichen Handlung, indem vor allem die Liebespaarungen vorgeführt werden, aber auch die Liebesirrtümer, wie im Falle Alamiro und Celindas. Diese Vorbereitung ist durchschnittlich nach der fünften, sechsten Szene abgeschlossen. Nun kann in aller Breite und Ausführlichkeit die Phase der Konfliktdurchführung die Oper ausfüllen. Dabei werden auch die Verwicklungen durch Intrigen und eventuelle Verkleidungen verstärkt wirksam.

Liebesleid und Liebesfreud kann nun von jeder einzelnen der Personen artikuliert und in eine Arie verpackt werden. Dabei gibt es sowohl die Spielart der Überzeugung der Treue vom Partner von Anfang bis Ende der Oper als auch die nagende Pein, ob der Geliebte denn wirklich und aufrichtig liebt. Letztendlich zielt aber alles auf die Treue und Beständigkeit in der Liebe ab. Ein Beispiel für die Überzeugung von der Treue des Partners und der Beständigkeit seiner Liebe vom Beginn der Handlung an ist Pietro Pariatis Oper *Die über Die Alcina Obsigende Angelica* aus dem Jahre 1716. Hier ist es die wahre und beständige Liebe, die das Böse besiegt. Das führt natürlich dazu, dass es keine sich entwickelnden Charaktere gibt, die über das Geschehen auf der Bühne von einer Position zu einer anderen geführt werden, sondern der Kanon der Werte (Tugend und Liebe) steht nicht nur abstrakt fest, er ist auch geradezu selbstverständlicher Bestandteil der agierenden Personen. Wenn am Ende einer solchen Oper eine „Bekehrung“ des einen oder anderen stattfindet, so ist dies ein plötzlicher Wandel unter dem Eindruck der Tugend der in der Oper als vorbildhaft präsentierten Person(en).

Häufiger ist aber ein Wanken in den Liebesgefühlen, das die Personen in Einzelauftritten und Arien zum Ausdruck bringen. So ist etwa in Pietro Antonio Bernardonis Oper *Die Lieb verlangt ihre Gleichheit* die Haltung der Ocrisia, die Aronte liebt, aber dessen Bruder Tarquinio versprochen ist, während hinwiederum Aronte, der zwar Ocrisia liebt, Tullia, die Schwester Ocrisias, heiraten soll, vom Zwiespalt zwischen der Gehorsamkeit ihrem Vater Servio Tullo gegenüber und der Zuneigung zu Aronte geprägt:

Höchste Götter nicht verweillet /  
Mir ertheilet  
Mehrer Trost vnd mindere Peyn.  
Weil die Lieb nicht gnugsamb quellet  
Mein Hertz mit ihren Strahlen /  
Thuet es die Forcht anfallen /  
Ob es gleich fast ist entseelet /  
Mueß es doch beeden ghorsamb seyn.

Also bemühet sich in meinem Gemüth die Forcht vnd die Liebe die Beherrschng meines Hertzens zu erhalten; Gleichwie mein ungetreuer Gesponß vnd erzörneter Vatter sich ereyfferen / den Römischen Thron zu besitzen. Unterschiedene Schuldigkeit verbindet mich zu beede / aber weiln das Hertz in diesen Bewögungen nicht kan erkennen den Unterschied seiner Schuldigkeit zwischen dem Vatter vnd dem Gesponß / obwohln zwar beede bedauret / so bittet solches doch vor keinen. [...] Ach mein Hertz ich weiß wohl warumb du dich zwischen deines Vatters vnd Gesponß nicht kanst entsinnen / vnd zugleich in dem Verlangen vnd Forcht vor sie verharrest?<sup>406</sup>

Neben der Kategorie des Gehorsams gegen den Vater fällt hier das Streben nach der Treue in der Liebe – auch nach der Treue zu dem Liebesgefühl, das empfunden wird – auf.

Es ist damit bereits der Punkt erreicht, an dem die Phase der Konfliktlösung einsetzt. Wie bereits gesagt, umfasst sie zumeist ausschließlich den letzten Auftritt. Alles wendet sich – fast immer durch die „clementia“, also die Milde eines Königs – zum Guten, die Liebespaare finden zueinander oder werden zueinander geführt, wie es etwa Servio Tullio in *Die Lieb verlangt ihre Gleichheit* tut: Er gibt Ocrisia und Aronte auf der einen sowie Tullia und Tarquinia auf der anderen Seite zusammen. In einem abschließenden Quartett singen alle vier ein Lob auf die Treue, wiederum in Verbindung mit der Erkenntnis, dass es die beiden Richtigen sein müssen, die zueinander geführt werden müssen (in diesem Sinne ist auch der Titel der Oper zu verstehen: Gleichheit im Bezug auf die zueinander passenden, zueinandergehörten Liebenden):

Wer lehrnen wil das Lieben /  
Der muß / wie ich / Treu üben  
Und die Bständigkeit

Dann die Lieb oft begehrt /  
Wie mehr sie sich vermehrt /  
Auch ihre Gleichheit.<sup>407</sup>

Ebenso kommen die jeweils Richtigen, also füreinander Bestimmten in allen anderen Opern zusammen. In Donato Cupedas Oper *Die Verfolgung auß Lieb Oder aber die Telesilla*<sup>408</sup> aus dem Jahre 1702 ist es Telesilla, die

---

<sup>406</sup> *Die Lieb verlangt ihr Gleichheit* (Anm. 250), S. 19–20.

<sup>407</sup> Ebd., S. 55.

<sup>408</sup> *Die Verfolgung auß Lieb Oder aber die TELESILLA AN dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Ihro Königlichen Majestätt AMALIE WILHELMINÆ. Auff Allernädigsten Befehl JOSEPHI Deß Ersten / Römischen Königs. Wällisch gesungener vorgestellt. Mit der Music Zu denen Worten / Herrn Johann Joseph Fux / der Römischen Kayserl. Majest. Compositiorn. Zu denen Tänzten / Herrn Johann Joseph Hoffer / der Röm. Kays. Majest. Cammer=Musici. In das*

„Königin in Argo“<sup>409</sup>, die für die Auflösung der Verwicklungen sorgt: Sie selbst verbindet sich mit Agide, Oreste ist frei für seine Archidamia. Vorausgegangen waren die üblichen Verwicklungen, verschärft durch den Umstand, dass Agide sich als Polimarte verkleidet hat. Spartas Heer hat Argo fast besiegt, Oreste, ein Fürst in Argo, fordert Telesilla auf, den Fürsten von Sparta zu heiraten, dann werde der Krieg sein Ende finden. Telesilla ist dazu aber nicht bereit; sie liebt Polimarte, nicht wissend, dass sich hinter dieser Verkleidung Agide verbirgt. Agide/Polimarte wiederum ist unter dieser Verkleidung nach Argo gekommen, um ungefährdet (weil unerkannt) in der Nähe der von ihm geliebten Telesilla sein zu können. Es wird aus dieser kurzen Skizze der Verwicklung schon deutlich, welche wichtige Funktion der Verkleidung zukommt: Sie verschärft den Konflikt, sie macht zusätzliche Verwicklungen möglich, die auch ab und an für komische Szenen sorgen können.

Die Intrige als vordringliches Movens der Opernhandlung hatte nicht immer diese zentrale Bedeutung. Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts lässt sich eine Entwicklung hin zur Intrigenoper beobachten, und ein Name, der hiermit in ganz enger Verbindung zu nennen ist, ist Benedetto Ferrari. Mit seiner Oper *L'Inganno d'Amore* hatte er sich im Jahre 1653 in Wien bzw. – um geographisch korrekt zu sein – Regensburg eingeführt. Vorausgeeilt war ihm längst schon der Ruf, einer der hervorragendsten Librettisten seiner Zeit zu sein. In den Jahren 1637 (*L'Andromeda*) und 1638 (*La Maga Fulminata*) hatte er gemeinsam mit dem Komponisten Francesco Manelli die Eröffnung des Theaters S. Cassiano in Venedig vorgenommen. Diese beiden Opern – mit ihnen beginnt die Wirkung der venezianischen Librettoschule – kennen die Intrige noch nicht; erst in *L'Inganno d'Amore* wird die Intrigen- und Verkleidungshandlung dominierend.<sup>410</sup> In Wien sollte sich dieser Opertyp für die nächsten Jahrzehnte behaupten.

Der Konflikt wird am Ende jedenfalls immer durch Einsicht in die Tugend (Treue in der Liebe, Milde des Herrschers) gelöst. Es folgt in einer abschließenden Szene, die nichts mehr mit der Handlung der Oper zu tun hat, betitel „Zur Beurlaubung“ die zumeist allegorische Huldigung an Kaiser und Kaiserin bzw. jene Person, der die Oper gewidmet wurde. Hierin werden die in der Oper dargestellten Tugenden auf die gehuldigte Person direkt übertragen und diese in die lange Reihe großer historischer Beispiele und Vorbilder gestellt.

---

*Teutsche übersetzt / durch Herrn Joseph Triller beeder Rechten Doctorn / vnd der Röm. Kayserl. Majest. Hoff=Poëten. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich / bey Susanna Christina Cosmerovin / der Röm. Kayserl. Majest. Hoff=Buchdruckerin.*

<sup>409</sup> Ebd., „Vnterredende“, nicht paginiert.

<sup>410</sup> Zu dem Fragenkomplex um die Intrigenoper vgl. auch Anna Amalia Abert: *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt 1954, S. 100–132.

## Die komischen Handlungszüge: Dienergestalten und einfache Menschen des Volks

Eines sei gleich vorweg gesagt: Eine eigentliche Opera buffa findet sich unter den italienischen Opern nicht – allein dem heiteren Singspiel in deutscher Sprache (also auch auf Deutsch aufgeführt) blieb es vorbehalten, einen ausschließlich zur Belustigung dienenden und daher auch komischen Stoff auf die Bühne zu bringen.<sup>411</sup> Was sich aber sehr wohl seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herauszubilden begann, waren komische Szenen, die als Nebenhandlung eingeflochten wurden und das Lachen gegenüber den sonst ernstesten Opernstoffen nicht ganz vergessen lassen sollten.

Dass der Einfluss der Commedia dell' arte hierbei nicht unterschätzt werden kann, ist geradezu nahe liegend.<sup>412</sup> Die Art der Komik, die Gestalten, an die sie gebunden ist, zeigen dies deutlich. In Nicolò Minatos *Das Stillschweigen Deß Harpocrates* aus dem Jahre 1677 ist es Limacus, „ein einfältiger Schueler deß Harpocrates“<sup>413</sup>, der vor allem seine Sprachkomik und den Wortwitz im Wortspiel entfaltet. In der zweiten Szene des ersten Aktes kommt diese Komik sehr griffig zum Vorschein. Harpocrates unterrichtet seine Schüler gerade in der großen Bedeutung und dem hohen Wert des Schweigens:

- Har. [...] Nichts ist schöners / als die Verschwiegenheit. Bey der Jugend ist es ein Sittsamkeit / bey dem Alter eine Kluegheit / bey den Bedienten ein Ehrentbietung — —
- Lim. (Bey den Frawen ein Wunder=werck.)<sup>414</sup>

Etwas später wird die Einfältigkeit des Limacus erstmals ganz offensichtlich, wenn er vermeintlich glaubt, die Lehren des Harpocrates endlich wirklich verstanden zu haben:

- Har. Beobachtet es nur. Jupiter / der vns erschaffen / wolte vns andeuten / daß wir villmehr sehen vnd anhören / als reden sollen / vnd distwegen hat er vns eben zwey Augen vnd zwey Ohr'n / vnd nur ein Zung gegeben.
- Lim. Jetzt versteh' ichs. Weil der Mensch zwey Hände / vnd nur eine Zung hat / wollen ihrer etliche dises darauß abnehmen /

---

<sup>411</sup> Verwiesen sei hier etwa auf *Die Vnverhofften Freuden* aus dem Jahre 1693 mit der Musik von Johann Michael Zächer.

<sup>412</sup> Vgl. dazu eine Studie von Liselotte de Ridder: *Der Anteil der Commedia dell' arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper*, Diss. phil., Köln 1970.

<sup>413</sup> *Das Stillschweigen Deß HARPOCRATES* (Anm. 224), „Vnterredende“, nicht paginiert.

<sup>414</sup> Ebd., „Anderter Eintrit“, nicht paginiert.

daß ihnen zwar nicht vill zu reden / desto mehrer aber zusteh-  
len erlaubt sey.<sup>415</sup>

Dieser Limacus gemahnt als komische Figur durchaus auch an seine viel späteren Nachfolger des 19. Jahrhunderts, wie etwa jene Gestalten Ferdinand Raimunds und Johann Nestroys, die breite Berühmtheit erlangt haben. Auch ist ihm in seiner Naivität und Unfähigkeit des Lernens etwas mit Mozarts Papageno gemein: Hier wie dort geht es darum, etwas Hohes zu lernen, hier wie dort aber wird durch die komische Figur alles nur mit simplifizierenden, daher komisch wirkenden Bemerkungen quittiert.

Sprachlich hebt sich Limacus – dieser Befund gilt für alle komischen Figuren in den Wiener Opern des 17. Jahrhunderts – von den anderen Bühnengestalten ab. Er kommt aus dem Volk, so einfach wie seine Herkunft ist, zeigt sich auch seine sprachliche Ausdrucksfähigkeit beschränkt. Die komische Wirkung, die erzielt wird, resultiert aus Wortvertauschungen oder -verwechslungen bzw. aus irgendwelchen Rückschlüssen aus dem, was ein Vordredner gesagt hat, die aber jeglicher Vernunftbasis entbehren und etwas Natives bis Dümmlisches an sich haben. Dabei können auch Redewendungen durch leichte Variationen ihre komische Wirkung haben.

Am Ende des ersten Aktes sitzt Limacus mit einigen jungen Männern zusammen; sie rauchen ihre „Toback=Pfeiffen“. Schließlich kommt der Edelknabe Clitus hinzu:

Clit.           Hier zu Hoff gehts also her /  
                  Das er dringe /  
                  Wind'  
                  Vnd binde /  
                  Doch die Ketten schein geringe /  
                  Daß man mein /  
                  Sie sey nicht schwär.  
                  Hier zu Hoff gehts also her.

                  Der Hoff folgt der Circe Lehr /  
                  Ist voll schlimmer  
                  Dünst  
                  Vnd Künsten /  
                  Dannoch halt man sein Gifft nimmer  
                  Vor ein Gifft /  
                  Das d' Sin bethör:  
                  Hier zu Hoff gehts also her.

**Indem er die Toback=Trincker ersieht.** Fort Von danen /  
seheth ihr nicht / daß ihr den gantzen Hoff mit Rauchen er-  
fihlet.

---

<sup>415</sup> Ebd., „Anderter Eintrit“, nicht paginiert.

- Lim. Ach schweige still / es ist etwas / daß den Hoff wohl mit  
größerem Rauchen anfühle als wir / ob ihrs schon nicht alle-  
zeit sehet.
- Clit. Was?
- Lim. Die Hofnung / welche offt im Rauch aufgehet.<sup>416</sup>

Im Gegensatz zur Commedia dell' arte und den deutschsprachigen Stücken der Altwiener Volkskomödie gibt es in den Wiener Opern des 17. und frühen 18. Jahrhunderts aber keine Situationskomik (diese wäre für die präsentierten Opernstoffe wohl auch zu derb gewesen), viel weniger noch sind natürlicherweise Elemente von Charakterkomik (hierin sind wiederum Unterschiede zu Raimund und Nestroy zu konstatieren) zu beobachten. Wie sehr die Komik auf sprachlicher Simplizität, ja man möchte fast schon sagen: Unbeholfenheit der komischen Figur beruht, zeigt ein Lied, das Limacus über das Schweigen singt:

Der nicht recht  
Schweigen mag /  
Nur auf der Maul=Drommel schlag.  
Es verrucken  
Sich inzwischen seine Mucken /  
Ist kein Trägheit / auch kein Plag.  
Der nicht recht  
Schweigen mag /  
Nur auf der Maul=Drommel schlag.

Vnterdessen  
Kan man auf vill böß vergessen /  
Vnd so halten gleiche Waag.  
Der nicht recht  
Schweigen mag /  
Nur auf der Maul=Drommel schlag.<sup>417</sup>

In Silvio Stampiglias Oper *Der Flüchtige Mario* verhält es sich um die komische Figur ähnlich. Wie *Das Stillschweigen Deß Harpocrates* ist auch Stampiglias Opern als „Faßnachts=Vnterhaltung“ aufgeführt worden, trägt also schon per definitionem eine gewisse Notwendigkeit zur Komik in sich. Im Fasching war es möglich, ein wenig lockerer mit den ernstesten Opernstoffen umzugehen, auch war die sonst so sehr im Mittelpunkt stehende Herrscherhuldigung nicht verlangt. Daher war die Produktion gerade für die Faschingszeit eine recht große, und die Unterhaltung für den Kaiser und die Seinen kam gut an:

<sup>416</sup> Ebd., „Erste Handlung“, „Funfzehnter Eintrit“, nicht paginiert.

<sup>417</sup> Ebd., „Anderte Handlung“, „Funfzehnter Eintrit“, nicht paginiert.

Sonsten sein wir diesen Fasching ziemlich lustig gwest und haben unter andern eine deutsche Comedia halten lassen, so hiebeikommt, wie auch eine lista von der gestrigen Wirtschaft, welche gwiss gar wohl und in omni hilaritate abgeloffen. Sein in viel Zeit nit so lustig gwest.<sup>418</sup>

Das schreibt Kaiser Leopold I. über die Faschingszeit – und die meisten seiner Briefe aus dieser Zeit des Jahres berichten darüber, wie vergnüglich er sie zubrachte. Nicht gering war sicherlich auch die Unterhaltung bei der Oper Stampiglias, die am 8. Februar 1708 auf Anordnung Kaiser Josephs I. und seiner Gemahlin Amalie Wilhelmine über die Bühne ging.

In *Der Flüchtige Mario* gibt es die Figur des Floro, der ein „Corporal deß Publico“<sup>419</sup> ist und eine Geliebte namens Blesa hat, die als „Carthaginensisches Weib“<sup>420</sup> bezeichnet wird. Auch er ist von einfacher Herkunft, wie schon im Falle des Limacus hebt sich seine Sprache von jener der anderen ab. Im Prinzip ist Floro eine Dienergalt, denn er dient – wenn auch als Soldat – dem Publico. Seine herausragendsten Eigenschaften sind dabei die Treue gegenüber seinem Herrn, eine große Dienstbeflissenheit und natürlich die Einfältigkeit seines Gemüts. Diese zeigt sich etwa in jener Szene, die ihn und Blesa erstmals auf die Bühne bringt:

- Ble. Vnd wo gehst du hin?  
Flo. Den Herrn Mario zu finden.  
Ble. Bleibe hier.  
Flo. Der Himmel bewahre mich / dann in gewissen Zufällen ist eine Punctualität mehrer / als alle Indianische Edelgestein vnd Goldgruben zu schätzen.  
Ble. Mein Floro / nicht so hitzig / nicht so hitzig.  
Flo. Es wäre ein Verbrechen eines Römischen Corporals.  
Ble. Langsamb / langsamb mein Floro.  
Flo. Ohne meiner muß der Tantz nicht angehen.  
Ble. Vnd gehest du ohne Schwerd / vnd mit vnbedecktem Haut den Mario suchen?  
Flo. Botztausend / meine Böckelhauben vnd mein Schwerd muß entweder in dem Quartier seyn / oder ich habe sie vnterwegs verlohren. Hola / man suche eylends mein Schwerd vnd meine Böckelhaube / vnd man überschicke sie mir eylfertig entweder durch eine Staffetta / oder durch einen Curier.  
Es gehen zwey Soldaten hinweg.

---

<sup>418</sup> Brief Kaiser Leopolds I. vom 18. Februar 1665 an den Grafen F. E. Pötting, in: Alfred Francis Pribram u. Moriz Landwehr von Pagenau: *Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F. E. Pötting 1662–1673* (Anm. 192), Bd. 1, S. 106.

<sup>419</sup> *Der Flüchtige MARIO* (Anm. 264), „Vnterredende“, nicht paginiert.

<sup>420</sup> Ebd.

- Ble. So werde ich dann einen Augenblick von der Liebe mit dir reden können?
- Flo. Ja meine Blesa / ich bin es zu frieden / dann du bist meine Cioccolata, du bist mein Caffè.<sup>421</sup>

Die Art, wie Floro spricht, ist jene des Volkes. Hieraus und aus seiner Selbstüberschätzung, wie wichtig er als Corporal sei, wächst das Schmunzeln über diese Figur. Er ist naiv, aber letztendlich – auch wenn er auf dem Weg der Liebe von Blesa für kurze Zeit abweichen wird – herzensgut.

Schließlich kommt es dazu, dass Mario festgenommen und in den Kerker geworfen wird. Floro soll sein Wächter sein. Inzwischen verliebt er sich in die Sklavin Elisa, hinter der sich aber der verkleidete Icilio, Marios Sohn, verbirgt. Die Verwechslung sorgt für die folgenden komischen Handlungszüge, denn Icilio/Elisa will diese Leidenschaft Floros dazu ausnützen, Mario zu befreien. Floro hat einen Liebesbrief für Icilio/Elisa verfasst, die ihm eine Liebesbeziehung in Aussicht stellt – unter einer Bedingung: dass er es dem/der Icilio/Elisa ermögliche, den Mario im Gefängnis zu besuchen. Das zu tun ist Floro bereit. Da kommt plötzlich Blesa hinzu und belauscht das Gespräch der beiden unbemerkt aus dem Hintergrund. Icilio/Elisa liest den Brief des Floro laut, wobei Floro jede Zeile kommentiert, während Blesa eifersüchtig beiseite ihre Kommentare dazu zu sagen hat:

- Flo. Lese / vnd würdige mich nachmahlen einer Antwort.
- Ici. Allerholdseeligste Elisa / ich bin in dich verliebet.
- Ble. (Einer solle gehencket / vnd die andere ermordet werden.)
- Ici. Nach dir zihlen meine Gedancken / auff dich gedencke ich zu allen Stunden.
- Flo. Dieses ist wahr / mein geliebte Elisa.
- Ble. (Meineydiger.)
- Ici. Verlangest du / daß ich leben solte?
- Flo. Dieses ist ein Frag=Stuck.
- Ici. Ich sihe es.
- Flo. Fahre nur fort.
- Ici. Ich verlange von dir einen Gefallen.
- Ble. (Was wird nur diese von ihm begehren.)
- Ici. Wir wollen zwischen vns eine Heyrath schliessen.
- Ble. (Erschröckliche Meineydigkeit.)
- Ici. Ich verhoffe von dir vergnüget zu werden / vnd neige mich zu deinen Füßen. Der Floro trasteverino.<sup>422</sup>

Im Kerker schließlich findet das böse Spiel mit dem einfältigen Floro seinen Höhepunkt: Icilio/Elisa steigt mit ihm in die Gewölbe hinunter, durch eine List gelingt es dem Mario, den Floro zu ergreifen und ihn zu zwingen,

<sup>421</sup> Ebd., „Erste Abhandlung“, „Sechster Eintritt“, S. 15–16.

<sup>422</sup> Ebd., „Anderte Abhandlung“, „Sechster Eintritt“, S. 34.

seine Ketten zu lösen, die nun dem Floro angelegt werden. Allein bleibt er im Kerker zurück mit den Worten: „Es ist gar eine schlechte Manier / vnd geringe Liebe / daß man mich in den Kercker spöret.“<sup>423</sup>

Das Ende der komischen Handlung dieser Oper wird schließlich in der siebenten Szene des letzten Aktes gesetzt. Blesa lässt sich lange um Verzeihung bitten, Floro fleht sie geradezu an, ihn zu lieben. In einem Duett finden sie zueinander zurück:

Beede. In Winde / Schnee vnd Regen  
Allzeit zu seyn bey dir /  
Thut mich darzu bewegen  
Die Hertz= vnd Liebs=Begier.

Flo. Solt ich in mir tragen  
Ein Falschheit / mit Beissen /  
So solten mein Magen  
Die Beern zerreißen:  
Die Erde verschlucke  
In kleineste Stücke  
Mein Fleisch vnd den Leibe /  
Kein Geist nicht außbleibe /  
Er komb auß der Hölle /  
Sein Gspäß mit mir treibe  
Ein jeder Peyn=Gsölle /  
Wann ich dir falsch bin.

Ble. Solst du von mir hören /  
Daß ich falsch seyn kundte /  
Mich sollen verzöhren  
Mit Beissen die Hunde;  
Der Pluto soll zihlen  
Mich nicht zu verschonen /  
Wie mit den Pallonen  
Soll er mit mir spilen /  
Es ist auch mein Willen /  
Daß mich soll erstecken  
Das Ubel / von welchen  
Keine Apothecken  
Vnd Artzt hat ein Gwinn.<sup>424</sup>

Auch auf der Ebene der Diener und einfacheren Menschen geht es in der Liebe letztendlich um die Treue – hier ist der Unterschied zu den Fürsten und Königen aufgehoben. Floro und Blesa versprechen einander für die Ewigkeit, und wenn jemals einer von ihnen einen Treubruch begehen sollte, so möge ihn die gerechte Strafe dafür treffen.

---

<sup>423</sup> Ebd., „Anderte Abhnaldung“, „Zwölffter Eintritt“, S. 45.

<sup>424</sup> Ebd., „Dritte Abhandlung“, „Siebender Eintritt“, S. 56–57.

Eigentlich schon als eine Vorstufe zur Opera buffa zu bezeichnen ist Donato Cupedas Libretto zur Oper *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe* aus dem Jahre 1700 (davor schon einmal aufgeführt im Jahre 1685). Die unangebrachten Rollen, die die verliebten Männer hier annehmen, ziehen alles Geschehen in das Lustige bis Lächerliche. Die als „Musicalischer Schertz“ bezeichnete Oper lebt weniger vom Sprachwitz als vielmehr von den unterschiedlichen Veränderungen, die die vier Verliebten Cimon, Clitero, Alfridio und Aliaste durchmachen, nur um ja die Herzen ihrer Angebeteten zu erobern. Sicherlich steht diese Oper der Commedia dell' arte am nächsten und der Umstand, dass sie nach fünfzehn Jahren erneut auf Geheiß des Kaisers aufgeführt werden sollte, zeugt davon, dass sie großen Anklang fand. Hier resultiert die Wirkung des Komischen ohne Zweifel mehr aus der Bühnenaktion und den Kostümen – Cimon etwa verwandelt sich von einem derben Bauern in einen, der sich „gelehrt vnd auffgeputzt“<sup>425</sup> gibt, er streift seine „groben Wollen! Bäurische Kleider“ ab, zieht sich „seidene Zeuge“ mit „vergüldete[n] Zierathen“<sup>426</sup> an und pudert sich die Haare. Man kann sich vorstellen, wie lächerliche sich der Bauer als Edelmann auf der Bühne präsentierte. Von Filonio, dem Diener der Flerida und in diese auch verliebt, wird in der Regieanweisung gesagt, er sei „gantz seltsam bekleidet“<sup>427</sup>.

Filonio ist überhaupt jene Figur, die sich am ehesten als Narr bezeichnen lässt und dem volkstümlichen Theater entspringt. So tritt er etwa tanzend und Castagnetten schlagend auf und antwortet auf die Frage Fleridas, was er da tue:

Ich hab mit dem Wald getantzet. Ich bin mit dem Busch im Kampff  
gewesen; Ich hab mit den Bergen gerungen / vnd mit der Wiese duellirt.  
Jene schöne Augen / jenes schönes Haar läst mir keine Ruh!

Er fängt wieder zu tanzten an.

Ich kan es sagen nicht!<sup>428</sup>

Filonio ist jene Gestalt – in den Opern dieser Zeit sonst ausgesprochen selten und eigentlich nur in der Faschingszeit denkbar<sup>429</sup> –, deren Komik tatsächlich in Narreteien und Blödeleien auf der Bühne besteht. Eine solche Oper, die ausschließlich einem komischen Stoff gewidmet ist, findet sich sonst kaum. Üblich ist vielmehr ein komischer Handlungszug innerhalb eines als Opera seria zu bezeichnenden Musikdramas. Dieser komischen Handlung

<sup>425</sup> *Die Vnterschiedliche Würckungen Der Liebe* (Anm. 234), „Persohnen“, nicht paginiert.

<sup>426</sup> Ebd., „Sechster Eintritt“, nicht paginiert.

<sup>427</sup> Ebd., „Zwölffter Eintritt“, nicht paginiert.

<sup>428</sup> Ebd.

<sup>429</sup> Im Jahre 1685 wurde die Oper *Die Vnterschiedliche Würckungen der Liebe* am 10. Jänner aufgeführt.

kommt innerhalb des Gesamtwerkes ein eher geringerer Umfang zu, tragend ist das ernsthafte Thema, dem die Oper gewidmet ist. Die Wirkung der komischen Figuren in der folgenden Tradition der Oper ist allerdings nicht zu unterschätzen, denn der Typus der komischen Figur, die dem ernsthaften Protagonisten beigesellt wird, bleibt bis zu Mozart hin fruchtbar – es sei nur an die *Zauberflöte* aus dem Jahre 1791 erinnert, in der an der Seite Taminos die komische Figur des Papageno zu einem wesentlichen Bestandteil der Oper geworden ist.

### Die allegorische Darstellungsform im Kontext des Huldigungscharakters

Bei allen Libretti von Francesco Sbarra über Nicolò Minato bis hin zu Pietro Pariati – also über einen Zeitraum von etwa siebzig Jahren – ist ein und dasselbe Phänomen zu beobachten: die gleiche Gestaltung der Schlusszene „Zur Beurlaubung“.<sup>430</sup> Sie ist von derart zentraler Bedeutung, dass erst mit der langsam beginnenden Loslösung des Künstlers aus den feudalen Schranken seiner Existenz und mit der beginnenden „Verbürgerlichung“ der Kunst – also mit Einsetzen der Aufklärung, mit Künstlerpersönlichkeiten wie Mozart – ein Abgehen von den Huldigungsszenen für Kaiser, Kaiserin, die Familie Habsburg und damit das Haus Österreich beobachtet werden kann. Solange der Librettist oder der Komponist aber eine institutionalisierte Funktion im Gefüge des Hofstaates innehatte, sozusagen ein Angestellter des Kaisers war (oder im feudalen Gefüge eines anderen Hofes) und auf dessen Auftrag hin arbeitete (oder andererseits, bekleidete er diese Position nicht, keine Arbeitsmöglichkeit gehabt hätte), ist es nicht zuletzt diese soziale Prägung des Künstlerlebens und des Entstehungsprozesses von Kunst, die es nur langsam und über einen langen Zeitraum erstreckt möglich machten, auch in diesem Punkt eine Weiterentwicklung der Oper zu gewährleisten.

Auffallend an den abschließenden Szenen „Zur Beurlaubung“ sind zunächst zwei Umstände: Zum einen sind es fast ausschließlich allegorische Gestalten, die die Herrscherhuldigung vornehmen, zum anderen fallen diese Szenen vollkommen aus dem Handlungsgerüst der Oper heraus, stellen etwas Eigenständiges und nicht organisch an das Operngeschehen Gebundenes dar. Die eigentliche Huldigung besteht aus einem oder mehreren Rezitativen und einer Arie (z.B. Rezitativ–Arie–Rezitativ oder Unterbrechung der Arie durch mehrere Rezitative) und wird von einer Allegorie vorgenommen. Es gibt überhaupt nur wenige Opern, in denen allegorische Figuren auch in der eigentlichen Haupthandlung, also als tragender Bestandteil der Oper vorkom-

<sup>430</sup> Es wurde schon mehrfach im Verlauf der Ausführungen auf diese Schlusszene hingewiesen. Eine Wiederholung mancher Positionen und Erkenntnisse an dieser Stelle ist daher nicht auszuschließen.

men – verwiesen sei hier auf die bereits ausgiebig besprochene Oper Nicolò Minatos *Die Sig=prangende Römische Monarchie* aus dem Jahre 1678. Ansonsten ist ihr hauptsächliches Vorkommen auf die Szenen „Zur Beurlaubung“ beschränkt.

Die Huldigung läuft in drei Stufen ab:

- Die allegorische Gestalt stellt eine Verbindung bzw. Überleitung von der eigentlichen Oper her. Es kann, muss aber noch nicht bereits der Name der gehuldigten Person (Kaiser, Kaiserin) genannt werden.
- In der Arie erfolgt eine bildreiche Huldigung.
- In einem weiteren Rezitativ wird eine konkrete an das hinc et nunc gebundene Huldigung ausgesprochen; wenn es noch nicht geschehen ist, der Name des Gehuldigten genannt; große Freude und Jubel über das Fest für den Gehuldigten ausgedrückt.

Grob genommen laufen die Huldigungen immer nach diesem Schema ab. Dabei kann es wiederum zwei Möglichkeiten geben, wie diese Huldigung in der Szene „Zur Beurlaubung“ präsentiert wird, wie die Szene also aufgebaut ist:

- ◆ Eine einzige Allegorie tritt auf und bestreitet alleine diese letzte Szene.
- ◆ Zwei oder mehrere Allegorien treten auf und teilen die Huldigung untereinander auf, wobei aber nur einer die eigentliche Adressierung an die gehuldigte Person zukommt.

Nicolò Minatos Oper *Treu Und Grosmütigkeit* aus dem Jahre 1692 entspricht dem ersten Typus. Es erscheint die Allegorie der „Volupia“, „Göttin der Lustbarkeit“, auf der Bühne. Nach ihrer Huldigung führen die „fünf äußerliche Sinne“<sup>431</sup> einen Tanz auf. Die „Volupia“ geht gleich an die Huldigung für die Kaiserin und nennt den Anlass für die Oper. Die Anknüpfung an die Oper, die Verbindung mit deren eigentlichem Thema erfolgt erst danach – die oben genannte Reihenfolge wird hier also umgedreht:

Dieser ist der Geburts=Tag der Glorreichsten Kayserin / ELEONORA  
MAGDALENA THERESIA.

Man sieht der Sternen König glantzen  
Mit ganz neuer Strahlen=Zier.  
Und man schweiget / sonder dantzen?  
Und bezeuget  
Kein Freud in mein Lustort hier?

Die Würdigkeit deß heutigen Tags beneiden alle Zeiten=Läuff: An  
heut bekommt die Welt wiederumb das guldene Alter; Die Tugend  
ihre Ruhm=Herrlichkeit; Und die Annehmlichkeit ihre Zierde.

Himmel / Element und Erden  
Freuden=voll gesehen werden /

<sup>431</sup> TREU Und GROSMÜTIGKEIT (Anm. 342), „Zur Beurlaubung“, nicht paginiert.

Stellen ihr Vergügung für.  
Und man schweiget / und bezeuget  
Durch Geberden  
Kein Freud in mein Lust=Ort hier?

So herrlichs Freuden=Fest mit verpflichter Demuth zu beehren /  
machte die Dicht=Kunst eine Getreue Dienerin auff der Schaubühne  
erscheinen / und zwar mit Fug / in deme unsere glorwürdigste Helden  
vor allen andern verdienet / das ihr Unterthänigkeit und Treue von al-  
ler Welt erwiesen seye.

Nun so kommt denn all ihr Sinnen  
Voll erfreuliches Beginnen /  
Und erklingend  
Danzend / springend ehrt  
Dieses Tages hohen Wehrt.<sup>432</sup>

Die Wiedergabe des gesamten Huldigungstextes – und damit in diesem Fall der gesamten Szene – eignet sich sehr gut zu Analyse und Bestimmung der einzelnen Teile des Textes. Die Verbindung mit dem Geschehen der eigentlichen Oper und die Anknüpfung an ihr Thema – die Treue der Dienerin – erfolgt über die Desillusionierung: Alles bisher Geschehene wird als „auff der Schaubühne“ sich abspielend bezeichnet. Damit wird der Weg eingeschlagen weg von der Fiktion hin zur Realität – zur Realität der Herrscherhuldigung. Der Anlass wird genannt, die gehuldigte Person angesprochen und zur Freude aufgefordert. Schließlich geht das Bühnengeschehen in einen Tanz und wohl in weiterer Folge in ein Hoffest über.

Direkter und mehr in der Fiktion der Bühne verbleibend erfolgt die Anknüpfung an das Operngeschehen in Pietro Antonio Bernardonis Oper *Der Meleagro* aus dem Jahr 1706. In der Szene „Zur Beurlaubung“ tritt die Allegorie der „Ehre“ auf und spricht den König Meleagro an:

JA / O heldenmüthiger König / der Liebs=Gott wolle dein Hautb mit  
gnädigen Strahlen beglücken / vnd sich deß Trosts mehrer / dann  
zweyer edlen vnd glorreichen Verliebten berühren. [...] Ich / als die  
Ehre / werde zu jederzeit vor deinen Ruhm sehr wachen / vnd anderen  
Königen dein Hertz zu einem Vorspiel machen.<sup>433</sup>

Es folgt die namentliche Erwähnung des Behuldigten, wobei dieser mit einem Blick in die Zukunft angekündigt wird:

Aber dennoch / gleichwie du anheut durch die Tapfferkeit deines  
Hertzens vnd deiner Hände den Ruhm aller vergangenen Helden thust  
benehmen / also wird in nachkommenden Jahren ein mit dem Kayser-

<sup>432</sup> Ebd., „Zur Beurlaubung“, nicht paginiert.

<sup>433</sup> *Der MELEAGRO* (Anm. 384), S. 46.

lichen Lorber=Krantz gekrönter Held deinigen in vielen hemmen / doch werdest durch diesen Verlust auch eine Ehre gewinnen. Es wird kommen eine Zeit / in welcher der grosse / starcke / Durchleuchtigste Römische JOSEPH mehrer als ein Abentheuer erlegen / vnd die Schuldige mt scharffer vnd gerechter Straff bezüchtigen wird.<sup>434</sup>

Es ist das gleiche Muster der Huldigung, wie es zuvor in der *Erzeugerin der Götter* begegnet ist: Die gehuldigte Person wird der vorbildhaften Bühnengestalt gleich- oder gar über sie hinaus gestellt. Die lobenswerten Eigenschaften werden genannt, das Fest der Freude kann beginnen.

Die Freude als Allegorie bringt Donato Cupeda in seiner Oper *Arsace / Stifter des Partischen Reichs* aus dem Jahre 1698 auf die Bühne. Hier teilen sich „Zu der Beurlaubung“ die Allegorien der „Morgenröthe“, der „Freude“ und „Titon“ die Huldigung an Kaiser Leopold. Der Allegorie der „Freude“ kommt dabei die Funktion zu, zum Fest und zum Feiern aufzufordern. Mit ihrem Aufruf zur Freude und zum Feiern, dem sich die „Morgenröthe“ anschließt, hebt diese abschließende Szene an:

Freu. Auff / Morgenröth schöne /  
Dich ziere / dich kröne  
Mit glantzendem Schein.  
Auff strahlendem Wagen /  
Im völligen jagen /  
Die Sonn dringt herein.

Mor. Auff Mägde=Schaar Treue /  
Mit Rosen bestreue  
Mein Goldgelbes Haar.  
Den Tag so glücklich /  
So geliebt / so gefällig  
Zu ehren nichts spar.<sup>435</sup>

Den eigentlichen Huldigungstext an Leopold spricht die „Morgenröthe“:

Der eytelen Eyffersucht in dem argwöhnischen Hertz zerschmelzt das Eyß. Weist du nicht / daß heut der grosse Planetstern den Glorwürdigen Tag erneuert / an welchem der grosse LEOPOLD der Welt gebohren ward. Der unsterbliche Phönix der Römischen Kayser / der berühmteste / der höchste Augustus?<sup>436</sup>

Titon schließt sich dieser Huldigung der „Morgenröthe“ an und „befrolocke[t] den grossen Geburts=Tag von Augusto, dem grösten Helden / den die

---

<sup>434</sup> Ebd., S. 46–47.

<sup>435</sup> *ARSACE / Stifter des Partischen Reichs* (Anm. 245), S. 75.

<sup>436</sup> Ebd., S. 76.

Sonne bestrahlt<sup>437</sup>, ebenfalls. Und er, Tithonus, der Geliebte der Aurora (also der Morgenröte), die für ihn von Jupiter die Unsterblichkeit erbeten, aber zugleich vergessen hatte, auch die ewige Jugend für ihn zu verlangen, inzwischen ein alter Mann, weiß die Freude um den Geburtstag des Kaisers noch zu heben:

Ich selbst / dem das Alter die Stirn beruntzet ( vnd versilbert hat das  
Haar / Werd wiederumb Jung vor Lusten so gar.  
Mein Busen erkaltet /  
Neu Stärcke schöpfft.  
Mein Hertz kaum sich waltet  
Vor Freude sich hebt.<sup>438</sup>

Und alle drei beschließen die Szene mit einem großen Aufruf zum Feiern:

Ja / ja / tanzet vnd springt /  
Befrolockt den Tag / der Glücke vns bringt.<sup>439</sup>

Die abschließenden Huldigungsszenen der Opern laufen also stets nach demselben vorgeführten Schema ab. Bei den rein zur Unterhaltung in der Festschmuckzeit dienenden Opern, die zumeist als „Faßnachts=Vnterhaltung“ bezeichnet werden, entfallen sie. Ansonsten passen sie sich dem Anlass der Opernaufführung (Geburtstag, Namenstag, Geburt eines Thronfolgers etc.) an und lassen – im Großen und Ganzen fern von der eigentlichen Opernhandlung stehend – die gefeierte Person hochleben. Dabei wird oft der Kunstgriff des Blickens in die Zukunft (aus der Zeit heraus, in der die Oper spielt) gewählt und für die späteren Jahre ein ganz besonders großer Kaiser (eben der Behuldigte) angekündigt, der alles bis dahin Gewesene in den Schatten stellen werde.

### Emblematisches Sprechen

Zu den mit Abstand interessantesten und für das Barock so charakteristischen Erscheinungen gehört die Emblematik. Zahlreich sind die Beispiele, die in der emblematischen Dichtung fruchtbar wurden.<sup>440</sup> In diesem Zusammenhang

<sup>437</sup> Ebd.

<sup>438</sup> Ebd.

<sup>439</sup> Ebd.

<sup>440</sup> Vgl. entsprechende Untersuchungen zum Werk von Andreas Gryphius und Katharina Regina von Greiffenberg, etwa: Dietrich Jöns: *Das „Sinnen-Bild“: Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart 1966 oder Peter M. Daly: *Emblematische Strukturen in der Dichtung der Catharina Regina von Greiffenberg*, in: *Europäische Tradition und europäischer Literaturbarock*, hg. v. Gerhart Hoffmeister, Bern-München 1973, S. 189-222.

finden sich in der Wiener Librettodichtung des 17. Jahrhunderts zwei besondere Beispiele, die durch den Einsatz des emblematischen Sprechens herausragen. Im Gegensatz zu emblematischen Präsentationsformen auf dem Feld der Lyrik weisen die beiden im Folgenden zu behandelnden Libretti tatsächlich die klassische dreiteilige Emblem-Struktur auf (die in der Lyrik üblicherweise zu Gunsten einer zweiteiligen Darstellung aufgegeben wird, indem die „pictura“ und die „inscriptio“ zu einem rein sprachlich dargestellten Bild verschmelzen und die „subscriptio“ als zweiter Teil des Gedichtes das bildsprachlich Dargebotene ausdeutet).<sup>441</sup>

Die Rede ist zum einen von dem original deutschsprachigen Drama *Die Erstlinge der Tugend* aus dem Jahre 1690,<sup>442</sup> zum anderen von Nicolò Minatos *Le Piramidi d' Egitto* (dt.: *Die Egyptischen Piramiden Oder Feuer=Säulen*) aus dem Jahr 1697.<sup>443</sup> Beide Dramen sind durch jenes Phänomen bestimmt, das hier unter dem Begriff „emblematisches Sprechen“ behandelt werden soll.<sup>444</sup> Während es Albrecht Schöne in geradezu exemplarischer Weise gelingt, emblematische Elemente in den Dramen von Daniel Casper von Lohenstein, Andreas Gryphius, Johann Christian Hallmann und August Adolph Haugwitz herauszuarbeiten, ist in diesen beiden Dramen das Besondere, dass sie auf dem emblematischen Sprechen aufbauen, die Emblematisierung für sie also der konstituierende Baustein ist. Das „emblematische Sprechen“ ist ein gerade für die Barockzeit typisches Verfahren, wobei gleich als Einschränkung hinzugefügt werden muss, dass es auf der Bühne normalerweise nicht so intensiv betrieben wurde wie in den beiden hier zu behandelnden Beispielen. An und für sich ist die Emblematisierung eine eigene Gattung und als Bild-Sprach-Kunst für eine Darstellung auf der Bühne auch nicht geeignet. Minatos Drama mit Musik (als vollwertige Oper kann es nicht bezeichnet

<sup>441</sup> Vgl. dazu u.a. auch Peter M. Daly: *Emblematische Strukturen* (Anm. 440), 191; weiters Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München<sup>3</sup>1993, S. 21.

<sup>442</sup> *Die Erstlinge der Tugend / In dem noch vnmündigen Cato von Utica* (Anm. 315).

<sup>443</sup> *LE PIRAMIDI D' EGITTO. Trattamento Musicale in Camera NEL FELICISSIMO DÌ NATALIZIO Della S. C. R. M.<sup>10</sup> Dell' IMPERATRICE ELEONORA, MADDALENA, TERESA. Per Comando Della S. C. R. M.<sup>10</sup> Dell' IMPERATORE LEOPOLDO, L' Anno M.DC.XCVII. Posto in Musica dal S.<sup>r</sup> Antonio Draghi, Maestro di Capella di S. M. C. VIENNA D' AUSTRIA, Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, Stampatore di S. M. C.* Der Titel der deutschen Übersetzung lautet: *Die Egyptischen Piramiden Oder Feuer=Säulen. An dem Glorwürdigsten Geburts=Tag Der Röm. Kayserl. Mayestät ELEONORA MAGDALENA THERESIA Auff Allernädigsten Befelch Der Röm. Kayser. Mayestät LEOPOLD Deß Ersten / Gesungener vorgestellt Im Jahr / 1697. In die Music gesetzt Durch Herrn Antoni Draghi / der Röm. Kayserl. Mayest. Capell=Meistern. Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin / Kayserl. Hof=Buchdruckerin.*

<sup>444</sup> Zu den emblematischen Elementen in der dramatischen Dichtung des Barock vgl. auch Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (Anm. 441). – Eine ausführliche Darstellung der einzelnen im Barock gebräuchlichen Emblemata und ihrer Quellen bietet die Sammlung von Arthur Henckel u. Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.

werden) stellt – gemeinsam mit dem deutschsprachigen – die einzige Ausnahme dar, die es für das Wiener Operschaffen des 17. Jahrhunderts gibt. So anstrengend und steif aber diese „emblematischen Dramen“ heutzutage auch anmuten mögen, so mochte der Reiz der Ausdeutung, des Rätselratens, wenn man es denn etwas salopp formulieren möchte, eine große Faszination auf das damalige Publikum ausgeübt haben. Dem barocken Weltverständnis entspricht dieses bildhafte Denken und Argumentieren allemale, lässt sich doch im Bild und seiner Deutung – die vorgeführten Beispiele lassen dieses Muster allesamt deutlich erkennen – der Gedanke der göttlichen und der ihr nachgestalteten weltlichen Ordnung auch sinnlich greifen.<sup>445</sup> Wie bereits angesprochen wurde, verläuft die Deutung des Emblems so, dass zunächst die Anknüpfung an einen höheren Bereich vorgenommen wird und erst in dessen Folge der Bezug zur Menschenwelt hergestellt und damit verbunden die didaktische Aussage getroffen wird.

Eine ganz eigenständige Position nimmt in diesem Zusammenhang Minatos Drama *Die Egyptischen Pyramiden* ein. Hier werden die Emblemata nicht allein in sprachlicher Umsetzung dargeboten, sondern auch in den Drucken (sowohl im italienisch- wie im deutschsprachigen) abgebildet. Die Handlung dieses „Sinnbild-Dramas“ ist dabei völlig nebensächlich, ja es kann von einer eigentlichen Handlung gar keine Rede sein. Der Inhalt ist mit wenigen Worten wiedergegeben: Der ägyptische König Rassemitico hat der Proserpina aus der Hölle einen Schleier abgerungen, mit dessen Hilfe er die geheimen Zeichen über die Zukunft auf den Pyramiden deuten kann. Gemeinsam mit sechs vornehmen Herren und Damen seines Landes werden nun sieben Sinnbilder erklärt, indem ein jeder zur Entschlüsselung eines Emblems den Schleier erhält.

Minato nahm sein Wissen über Ägypten v.a. aus der *Historia naturalis* des Gaius Plinius Secundus d. Ä. (23/24 n. Chr. – 79 n. Chr.) und in noch höherem Maße aus der *Geographika* des Strabon von Amaseia (63 v. Chr. – 19 n. Chr.), deren XVII. Buch fast ausschließlich über Ägypten handelt. Minato selbst führt diese beiden Autoren als Quellen an, und gerade durch Strabon konnte er sich auch Kenntnisse über mythisch-mythologische Aspekte aneignen. So findet sich in der *Geographika* ein eigener Abschnitt über die Pyramiden, ein weiterer über die Obelisken, über die Tempel und die Priester, und neben der allgemeinen Beschreibung des Landes und seiner Menschen weiß Strabon recht detailliert auch auf Themenbereiche wie Tiere und Pflanzen einzugehen.<sup>446</sup>

---

<sup>445</sup> Zur Weltsicht des Barock und der emblematischen Gestaltung in der Kunst vgl. auch den Aufsatz von Erich Trunz: *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, in: ders.: *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock. Sechs Studien*, München 1992, S. 7-39; bes. S. 16-17 u. 34.

<sup>446</sup> Eine gute deutsche Übersetzung stellt *Des Strabo eines alten stoischen Weltweisen aus der Stadt Amasia gebürtig allgemeine Erdbeschreibung*, hg. u. aus dem Griech. übers. v. Abra-

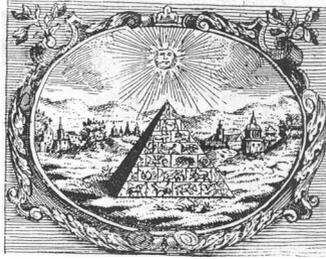


Abbildung aus dem Libretto  
*Le Piramidi d' Egitto*

Bei Plinius finden sich nur kurze und nicht sehr ausführliche Passagen zu den Themenbereichen Pyramiden, Obelisken, Sphinxen usw. So berichtet Plinius über diese großartigen Bauwerke:

Beiläufig auch Etwas von den Pyramiden in demselben Aegypten, einer müßigen und albernen Schaustellung des Reichthums der Könige. Manche geben nämlich an, der Beweggrund sie zu bauen sei der gewesen ihren Nachfolgern oder hinterlistigen Nebenbuhlern ihr Geld nicht zu hinterlassen, oder damit das Volk nicht unbeschäftigt wäre.<sup>447</sup>

Tatsächlich findet sich eine fast gleich lautende Passage bei Minato:

*Veco: Moli cotanto uaste, e si eminenti  
Diersi à innalzar gl' Egittij,  
Per occupar le Genti.*<sup>448</sup>

(Übersetzung: *Diese groß= vnd hohe Wercke liessen die Egyptier erheben / damit das Volck beschäfftiget wurde; [...].*)

Es handelt sich um das 36. Buch der *Historia naturalis* von Plinius, in dem von den Steinen und damit auch vom Marmor gehandelt wird. Minato hat sich für sein Emblem des aufzurichtenden Obelisken ebenfalls an Plinius gehalten, der über diese Art der Bauwerke zu berichten weiß:

Ehemals wetteiferten die Könige gewissermaßen Spitzsäulen daraus [aus dem Marmor, Anm. M.R.] zu machen, die sie Obelisken nannten,

---

ham Jacob Penzel, 4 Bde., Lemgo 1775-77, bes. Bd. 4, dar. – Abschnitt über die Pyramiden: Bd. 4, § 291, S. 2211f.

<sup>447</sup> Cajus Plinius Secundus: *Naturgeschichte*, übers. u. mit erl. Registern vers. v. Chr. Fr. L. Strack, überarb. u. hg. v. Max Strack, 3 Bde., Bremen 1853f., Bd. 3, S. 501.

<sup>448</sup> *LE PIRAMIDI D' EGITTO* (Anm. 443), nicht paginiert.

und welche der Sonne geweiht waren. Ihre Gestalt deutet die Sonnenstrahlen an, und dies bezeichnet auch ihr Aegyptischer Name.<sup>449</sup>

Minato wird diesen Hinweis auf die Sonne bei der Beschreibung des Obelisken-Emblems ebenfalls geben – und in der Folge fast wieder bis aufs Wort getreu wiedergeben, was Plinius anekdotisch berichtet.

Letztendlich bleibt Minato aber in seiner Ausbeute der Quellen eher oberflächlich, denn es lag ja nicht in seiner Intention, ein Werk zu schaffen, in dem er eine ausführliche Beschreibung des Landes Ägypten bzw. verschiedener gesellschaftlicher und religiöser Eigenheiten liefert, sondern er wollte gerade ausreichende Hintergrundkenntnisse zu Grunde legen, um das Bühnengeschehen homogen zu machen.

Zur Bühnenpräsentation können folgende Überlegungen angestellt werden – die allerdings Überlegungen bleiben müssen, da es keine Aufführungsbelege für die *Piramidi d' Egitto* gibt: Im Libretto ist über die Bühnengestaltung, für die Lodovico Ottaviano Burnacini verantwortlich zeichnet, zu lesen:

Rappresenta l' apparato una Piazza Reale di Menfi nell' Egitto, con il lontano d' una Strada: e con due Piramidi, tutte effigiate di Caratteri, Figure, e Geroglifici Egittij.<sup>450</sup>

(Übersetzung: *Der Schau=Platz Stellet vor einen herrlichen Platz zu Memphi in Egypten / vnd von ferne eine Gassen: vnd zwey Piramiden / worauff Geheimbnuß=volle Bilder vnd Zeichen zusehen.*)

Der Hinweis auf die zwei Pyramiden mit den geheimen Schriftbild- bzw. Bilderschriftzeichen lässt nun folgende Überlegung zu: Insgesamt sind im Libretto acht Embleme abgebildet, beginnend mit dem allgemeinen Bild einer Pyramide, das als einziges nicht gedeutet wird. Pro Pyramide stehen vier Flächen zur Verfügung, also insgesamt acht Flächen für acht Bilder. Es ist wahrscheinlich, dass auf diese Weise die Embleme für den Zuschauerraum gezeigt werden konnten (durch Drehen der Pyramiden konnte immer das jeweils nächste Bild vorgeführt werden).

Die Kerntendenz des Dramas, die über die einzelnen Bilder transportiert wird, ist weniger eine Belehrung über das Land Ägypten als vielmehr die Vorstellung verschiedener Herrschertugenden, verpackt in die Deutung der Sinnbilder. Diese Sinnbilder – und das ist das Herausragende dieses Werkes – werden nicht nur sprachlich beschrieben, sie werden tatsächlich als Bilder auf die Bühne gebracht, eröffnet mit einer Darstellung einer Pyramide, auf der die geheimen Schriftzeichen der Hieroglyphen zu erkennen sind. Das Pu-

---

<sup>449</sup> Cajus Plinius Secundus: *Naturgeschichte* (Anm. 447), Bd. 3, S. 498.

<sup>450</sup> Ebd.

blikum hatte also die Möglichkeit, das, was es dargeboten bekam, auf der Bühne auch wirklich zu sehen und auch mit dem optischen Sinn aufzunehmen. Eröffnet wird das Schauspiel mit einer kurzen Erklärung, was diese seltsamen Gebäude, die man Pyramiden nennt, denn seien. Minato gibt einen Abriss über die Bilderschrift und referiert durch seine Bühnengestalten all das, was er vor allem bei Strabon über die Ägypter und ihre wundersamen Bauwerke gelesen hat.

Das erste Emblem, das tatsächlich ausgedeutet wird, wird auf die Frage von Tolomita durch Vecoride erklärt:

*Tolo:* Quell' Augel, che, decliue  
 Trà i Piè, distanti, il Rostro,  
 De l' A, prima Vocal, le linee forma,  
 E col Corpo d' un Cor fà la Figura.



Qual' è? Che cosa indicar vuol? *Veco:* Nè oscura,  
 Nè difficil, m' è resa  
 Qual sia più strana Impresa.  
 E' l' Ibide l' Augello:  
 Mercurio il figurato;  
 Che ne la Prefettura Alessandrina  
 Fù, in tal forma, adorato.  
 Con l' A; Vocal, che denota Principio,  
 Hebbe oggetto d' esporre,  
 Più de la Mente, che del Senso, à i Lumi,  
 Che d' ogni ben sono Principio i Numi:  
 La forma poi del Core,  
 Che de la Vita è Fonte,  
 Misticamante addita,  
 Che stà, in hauer gli Die nel Cor, la Vita.  
 E' Augello de l' Egitto  
 L' Ibide; e da l' Egitto uscir ei sdegna:  
 Così, debil Volante  
 De la Patria l' Amore à l' Huomo insegna.  
 De' Serpento è nemico:  
 Li discaccia, gli strugge:  
 Facendoli perir frà dumi, e sterpi:  
 Così facciano i Rè: Scaccin le Serpi.  
 Chi dal Fato eletto fù

Regni, e Popoli à dominar,  
Habbia cara la Virtù,  
Sappia i uitij discacciar.<sup>451</sup>

(Übersetzung: Tolo. Jener Vogel / welcher mit seinem Schnabel / den er zwischen die außgespreizte Füße sencket / ein Lateinisches A, vnd durch den Leib ein Hertze vorstellet; Wer ist er? vnd was soll er bedeuten?)

Vecor. [...] Dieser Vogel ist der schwartze Storck / vnd bedeutet den Mercurius / welcher in der Alecandrinischen Landschafft in diser Gestalt angebettet worden. Durch das Lateinische A, welches den Anfang bedeutet / stellet er vielmehr der Vernunfft / als denen Sinnen vor / dass die Götter ein Anfang seynd alles Guten: vnd durch die Bildnuß des Hertzen / welches ein Vrsprung deß Lebens ist / erkläret er Geheimnuß weiß / dass das Leben in dem bestehe / dass man die Götter im Hertzen führe. Der schwartze Storck ist ein Egyptischer Vogel / vnd verlasst Egypten niemahlen. Ein so schwaches Thier lehret den Menschen / wie er sein Vatterland lieben solle. Er ist ein Feind der Schlangen / verjaget / verfolget sie / vnd machet sie verderben zwischen den Gesträuß vnd Dornhecken. Dises sollen auch die Könige thun / vnd die Schlangen verjagen.

Jener / der als Fürst vnd Herr  
Vber Land vnd Leuth regiert /  
Tugenden lieb vnd verehrt /  
Hassé / was sich nicht gebührt:)

Der Aufbau der Emblempräsentation entspricht jenem Muster, das von der Emblematik her bekannt ist: Die Beobachtenden beschreiben zunächst, was sie sehen (*pictura*), in der Folge gibt jene Person, die alles zu deuten weiß (*subscriptio*), die Erklärung. Sie nimmt die vorhergegangene Beschreibung und ihre Bestandteile auf und deutet – Bestandteil für Bestandteil – das Bild, indem es zunächst in seinen eigentlichen Kontext gestellt wird (woher es kommt, wie es in Ägypten zu sehen ist), danach seine allgemeine Bedeutung, in der Folge jene für die Menschen überhaupt und schließlich für die Herrscher, die Könige im Speziellen. Nach diesem Muster verlaufen alle Emblemdeutungen in diesem Drama.

Das nächste Emblem wird von Cirene erfragt, Sesostre gibt die Erklärung:

Cire: Mostruosa Figura  
E', in uer, cotesta: Mira.  
[...]

Paion le membra, Humane:  
Hà penne intorno al Capo:  
Et hà faccia di Cane.  
Qual' è? Che senso han mai forme sì strane?

<sup>451</sup> LE PIRAMIDI D' EGITTO (Anm. 443), nicht paginiert.



Seso: Anùbi Egl' è, del nostro Egitto un Dio,  
 Inuentor de le cose,  
 Che, di Cane in Figura,  
 Adorò ne' suoi Tempj  
 La Cinopolitana Prefettura.  
 E certo con Mistero:  
 Che, se di Fedeltà Simbolo è 'l Cane,  
 Così di rado Fedeltà si troua,  
 In un Secol, di tanto  
 Deprauati costumi,  
 C' hoggi, chi hà Fedelt' a può star frà i Numi.

Et ò quai ne discopro  
 Mistici sensi! Il Cane  
 Latra à Nemici, et à gli Amici arride.  
 Il Souran così facci;  
 Premij chi serue ben, chi mal, discacci.  
 Il Can co' suoi latrati  
 Osta à l' Insidie, e l' Insidiato desta:  
 Ne le Reggie il Ministro  
 Far dee l' istesso anch' egli:  
 S' opponga à chi opra mal; chi dorme suegli.  
 Dal Lupo, e da le Fere  
 Voraci custodisce il Can la greggia:  
 Così ne la sua Reggia  
 Non lasci il Prence gl' Innocenti, esposti  
 A' l' Insidia rubella,  
 Nè da le Fere diuorar le Agnella.<sup>452</sup>

(Übersetzung: *Cire. Dise ist fürwahr eine wunderseltzame Bildnuß: Sehet. [...] Die Glieder scheinen menschlich zu seyn: Federn gleichsamb als wie Flügeln umb den Kopff / vnd in Gesicht wie ein Hund gestaltet? Was ist dises? vnd was bedeutet so seltzame Bildnus.*

Seso. *Dise ist Anubis / eine der Gottheiten von Egypten / ein Erfinder der Sachen / welchen die Landschaft Cinopolis in Hundsgestalt in ihren Tempel angebetet; nicht ohne sonderbahren Geheimnuß: Dann weilen der Hund ein Sinnbild ist der*

<sup>452</sup> Ebd., nicht paginiert.

*Treue / vnd bey disen verkehrt= vnd Tugendarmen Zeiten selten eine auffrechte Treue gefunden wird / so verdient wol der jenige / der mit der Treue bezieht ist / vnter die Götter gestellt zu werden. Ich finde hier auch noch andere Geheimnussen. Der Hund bellet die Feinde an / vnd schmeichlet den Freunden. Disem folge ein jeder Herrscher nach. Wer wol dienet / werde belohnt / wer übel dienet / weggejagt. Der Hund widersetzet sich durch sein Bellen denen Nachstellungen / vnd erweckt den jenigen / dem man nachstellet. Dises thue auch jeder vornehmer Hof=Bedienter: Wer übel handlet / dem widerseze er sich; vnd dem / der schlafft / erwecke er. Der Hund bewahret die Herde vor dem Wolff / vnd andern wilden Thieren: Der Fürst lasse gleichfals nicht zu / dass der Vnschuldige denen Meineydigen Nachstellungen außgesetzt seye / vnd dass das vnschuldige Lamb von den wilden Thieren zerrissen werde.)*

Wiederum wird das Bild zunächst in seinen ägyptischen Kontext gestellt, danach ausgedeutet sowohl für den Herrscher als auch für seine Untergebenen. Der didaktische Aspekt tritt dabei deutlich hervor.

Beronica und Miri übernehmen die Beschreibung und Deutung des nächsten Emblems:

*Bero:* Deh, mira, e dimmi. Chi è Colei, che porta  
 Nel destro braccio il Sole,  
 Nel sinistro la Luna?



*Mir:* [...]   
 Theti Ell' è; Dea del Mare.  
 Il Sol ne l' Oriente,  
 Ne l' Occidente collocò la Luna  
 La Creatrice Mente:  
 E, perche Noi, benche non habbia il Cielo  
 Nè Destra, nè Sinistra;  
 L' Oriente chiamiam la Destra parte,  
 E Sinistra l' Occaso;  
 Qui perciò figurato,  
 (Senza mancar die proprietate alcuna.)  
 Fù sopra 'l Braccio destro il Sol aurato,

E soura 'l manco l' Argentata Luna.  
 Giusto fù ciò: Mà il Mondo  
 Hoggi trouò un' abuso,  
 Che di dar ammaestra  
 Di rado al Merto, e spesso à l' Or, la Destra.  
 Hor s' è uero, che non hà  
 Destra, ò Sinistra  
 Il Ciel in sè;  
 Fù l' humana uanità,  
 Che ministra  
 Qui nel Mondo se ne fè.  
 O' beata quell' Età,  
 Quando Alterezza  
 Non garreggiò!  
 Con soaue egualità,  
 Placidezza,  
 Senza risse, ui regnò.<sup>453</sup>

(Übersetzung: Bero. *Schau doch vnd sage mir / wer ist jener / der in der Rechten die Sonn / vnd in der Lincken den Mond traget?*

Miri. [...] *Es ist die Thetis / die Gottheit des Meers. Die alles erschaffende Weißheit stellte die Sonn gegen Auffgang / den Mond gegen Niedergang. Vnd weilen wir / ob gleich der Himmel weder rechte noch lincke hat / den Auffgang die rechte / den Vntergang die lincke Hand nennen / also wird hier / vnd zwar sehr eigentlich / auff der rechten Hand die goldene Sinn / auff der lincken der silberne Mond vorgebildet; vnd dieses war billich: Die Welt aber hat heutiges Tags einen Mißbrauch eingeführt / vnd wird die rechte Hand / so wie sie lehret / gar selten dem Verdienst / gar oft dem Gelt gewehret.*

*So man weder rechte Hand  
 Noch Lincke / dorten  
 In Himmel findt /  
 Hat der Menschen Vnverstand  
 Diser Orten  
 Sie auß Vbermuth ersinnt.*

*Wie beglückt war jene Zeit /  
 Da man Stoltzheiten  
 Nicht gabe statt:  
 Gleichheit vnd Fridseeligkeit  
 Ohne Streiten  
 Damahl sanfft regieret hat.)*

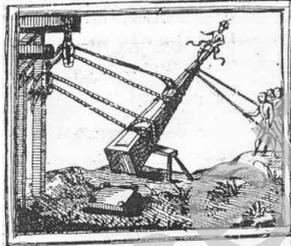
Dieses Emblem fällt insofern aus dem Rahmen, als es keine Ratschläge für Herrscher und Untergebenen bereitstellt, sondern eher eine Analyse der eigenen zeitgenössischen Situation (durchaus mit einem etwas skeptischen

<sup>453</sup> Ebd., nicht paginiert.

Ansatz) bietet. Die zweite Arien-Strophe spricht es an: Die „Stolzheiten“ beherrschen die Zeit zu stark, „Vbermuth“ führt zu Streitigkeiten und Zersplitterungen der Zeit.

Auf dem Weg zu tugendhaftem Verhalten, dass auch in diesem Musikdrama als Ziel genannt wird, gehen Vecoride und Tolomita zum nächsten Emblem über:

*Veco:* Deh, dimmi, che dir uol quell' Obelisco,  
In atto d' esser sù la Base alzato;  
A la cui cima, con periglio estremo,  
Stà un Bambino legato?



*Tolo:* Già lo ueggo, e l' intendo. E' l' Obelisco,  
Che Ramisio, un de' Nostri  
Antepassati Reggi, al Sole eresse:  
Mole d' un sasso intier, uasta, eminente:  
E perche ne l' alzarla  
Temè de gl' Operarij ò negligente  
L' industria, ò incauta l' Arte,  
Fè legarui ne l' alto il Regio Figlio,  
Acciò cauti, e guardinghi  
Gl' Artefici rendesse il gran periglio.<sup>454</sup>

(Übersetzung: *Veco. Sage mir / was bedeutet dise Säulen / welche man auffrichtet / vnd auff die Grundveste setzen will; Vnd warum ist auff deren Gipffel mit gröster Lebens=Gefahr ein Kind gebunden?*)

*Tolo. [...] Es ist die steinerne Saul / welche Ramisio / einer vnserer gewesten Könige / der Sonnen auffgerichtet / ein Wercke von einem Stein / so sehr breit / vnd hoch ware. Vnd weil er in dero Erhebung der Künstler Vnfleiß / oder deren Vnbedachtsamkeit besorgte / liesse er in die Höhe / vnd an dem Gipfel der Säulen seinen eignen Sohne binden / damit die grosse Gefahr die Bauleute besto behutsam= vnd vorsichtiger machte.)*

Nach einer kurzen Unterbrechung durch Rassemitico und Cirene, die nach dem Sinn fragen, weshalb der Sohn des Königs an die Spitze gebunden

<sup>454</sup> Ebd., nicht paginiert.

wurde, fährt Tolomita in ihrer Erläuterung fort und bringt die eigentliche Deutung und Lehre, die aus dem Bild zu ziehen ist:

*Tolo:* [...] Riusci l' Opra.  
Chi regna, indirizzi uerso il Ciel la Mente:  
Ponga i suoi Figlie, anche ne gl' Anii primi,  
In Altezze sublimi.  
Virtù sia l' Obelisco,  
Que gl' insegni à superar la Sorte;  
A` mostrar Cor robusto, ed Alma forte.  
Chi serue poi, fedele,  
Sia cauto, industre, e fermo  
A` uinver i perigli;  
E sicuri innalzar del Prence i Figli.<sup>455</sup>

*(Übersetzung: Tolo. [...] Das Wercke gieng von statten. Wer da herrscht / erhebe seinen Sinn gegen den Himmel / vnd stelle seine Kinder auch in den ersten Jahren in die Höhe. Die Tugend seye die Saul / an welcher er sie lehre / das Geschicke überwinden / vnd ein starckes Hertz / ein edles Gemüthe zeigen. Wer aber treu dient / seye behutsam / sinnreich / vnd standhafft / die Gefahren zu bemeistern. Er bemühe sich auch / die Söhne deß Lands=Fürsten zu erhöhen.)*

Wieder wird eine didaktische Aussage für den Herrschenden wie für den Untergebenen, den Untertanen getroffen. Beide haben sie sich nach bestimmten Regeln und Maßstäben zu verhalten, die in der Folge durch die weiteren Emblemata ergänzt werden.

Sesostre und Beronica übernehmen die Deutung des folgenden Emblems:

*Seso:* Veggo uno Sparuiere  
Colà scolpito: Forse  
L' adora il nostro Egitto?



*Bero:* Si: Perche in alto uà con uolo dritto,  
L' hà per suo Dio la nostra  
Prefettura Tanitica; Et in uero  
Con ragion; che oggidi si uà, nel Mondo,  
Con tortuosi giri

<sup>455</sup> Ebd., nicht paginiert.

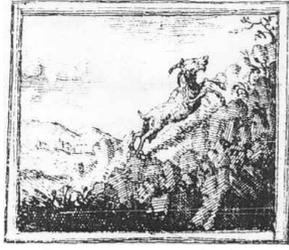
D' insidie, e di calunnie,  
 Immitando le uie,  
 Che l' indiretta, e riuolgeuol Serpe  
 Và facendo nel Suolo:  
 E hà del Diuin chi s' alza à dritto Volo.  
 Quest' Augello rapace  
 Portar le Prede al suo Signor uedrai:  
 Rapaci hà 'l Mondo, che non rendon mai.  
 Sciolto, questo Pennuto  
 A' ogni cenno ritorna:  
 Così, chi hà ossequio, à Fedeltà congiunto,  
 Ad ogni cenno di chi dee sia pronto.  
 Tosto, che 'l Cor ei uede,  
 Vola à chi glie lo scopre:  
 Corrisponda così Suddito fido  
 A' chi, tutto Clemenza, e tutto Amore,  
 Con gratie, e con Contà gli mostra il Core.<sup>456</sup>

(Übersetzung: *Seso. Dort sehe ich einen Sperber außgehaut: Wird er villeicht von vnsern Egyptenland angebettet?*)

*Bero. Ja: weilen er mit gleich vnd gantz geraden Flug sich in die Höhe schwinget / haltet ihn die Tanitische Landschafft für ihre Gottheit / vnd zwar gar billich; dann heutiges Tags wandlet man in der Welt mit schnellen Tritten vnd vmschweifender Krümme der Nachstellung vnd Verleumdung / vnd gehet den vngeraden Irrweg nach / den die Schlange auff der Erden bannet: Vnd wer sich mit geraden Flug in die Höhe schwinget / hat was Göttliches an sich. Du wirst beobachten / dass diser Raub=Vogel die erworbene Beuthe seinem Herrn zuetragt: Vil rauben auff der Welt / geben es aber nicht mehr zuruck. So man dises Thier frey lasset / kombt er auff jedes Zeichen widerum zuruck / dergestalten sey auch der jenige / welcher die Treue mit der Schuldpflicht vereinigt hat / auff jeden Blicke seines Herrn / willfährig zu gehorsamen. So bald er ein Hertz sihet / flieht er dem jenigen zue / der ihm solches zeigt vnd entdeckt: Dergestalten erwidre es ein getreuer Vntersaß dem jenigen / der voller Lieb / Milde / vnd Gütigkeit gantz gnadenreich ihm das Hertze zeigt.)*

Wiederum werden einige Eigenschaften wie „Lieb / Milde / vnd Gütigkeit“ genannt, die dem Katalog der Herrschertugenden hinzuzufügen sind. Schließlich ruft Miri aus: „Qui u' è la Capra ancora.“ („Dort ist auch eine Ziege.“):

<sup>456</sup> Ebd., nicht paginiert.



*Cire:* Hà la sua Prefettura, oue s' adora.  
 Simbolo è de l' Esempio. S' ella afferra  
 L' erba Erigonio, tosto  
 Si ferma: e tutte fan lo stesso l' altre,  
 Che seco uan. Chi segue,  
 Si conforma à chi regge.  
 E' l' esempio del Rè la miglior Legge.  
 Com' ella uà sicura  
 Per ogn' scoscresa,  
 Così Innocenza è trà i perigli illesa.  
 Fà insterilir l' Vliuo,  
 Se ne lambe la Pianta:  
 Adulatrice lingua usa tal frode:  
 Che in talun la Virtute  
 Cresceria più, se fosse men la Lode.  
 Non l' inpingui; chi uuol, che sia feconda.  
 Non arricchisca, pria del tempo, il Seruo  
 Chi lo uuol fruttuoso:  
 Fedelmente seruendo,  
 Aspetti la mercede:  
 Spesso, impinguato, insterilir si uede.  
 Prence, che non lo uuol insterilito,  
 Non lo aggrandisca pria c' abbia seruito.<sup>457</sup>

(Übersetzung: *Cire.* Es ist auch eine Landschaft / in der man sie anbietet. Sie hat die Bedeutnuß deß Vorspils. So bald sie die Brachdistel berühret / bleibt sie stehen; Vnd alle andere Ziegen / so mit ihr gehen / thun deßgleichen. Wer da folgt vnd nachgehet / stimme mit dem Gebietenden übereins / dann es ist kein besseres Gesetz / als deß Königs Vorspil. Gleich wie sie sicher durch alle vnwegsame Berg vnd Oerter klettert / also bleibt auch die Vnschuld vnverletzt zwischen den Gefahren. Sie macht den Oelbaum vnfruchtbar / wann sie dessen Stammen leckt; Einen gleichmässigen Betrug gebraucht die schmeichelnde Zunge: Dann in manchen wurde die Tugend höher wachsen / wann sie weniger gelobt wurde. Man lasse sie nicht fett werden / wer da verlangt / dass sie soll fruchtbar bleiben: Vnd wer da will / dass sein Diener sollte nützlich seyn / bereiche ihn nicht vor der Zeit: Sein treues dienen erwarte

<sup>457</sup> Ebd., nicht paginiert.

*der Belohnung. Dann off erfahrt man / dass er vnfruchtbar  
wird / so er allzu vil außgemestet ist. Ein Fürst / der seinen  
Bedienten nicht verlangt vnnutz / vnd fruchtloß zu machen /  
der mache ihn nicht groß / ehe er gedienet hat.)*

Vom gegenseitigen Umgang des Herrschers mit dem Untertanen und umgekehrt ist hier die Rede, von dem treuen Dienen und dem rechten Lohn, den der Diener erwarten darf. Das letzte Steinchen im Mosaik des Tugend- bzw. Verhaltenskatalogs für Herrschende wie Untergebene liefert das letzte Emblem:

*Rass:* O` in che strana Figura  
Posi lo sguardo! Femina, ch` in braccio  
Tiene un Bambino: Mostra  
Spremersi il Latte; e porta  
Su `l Capo, come trà duo Serpi, il Globo,  
Nè sò ben, se del Mondo, ò pur del Cielo.



[...]  
*Rass:* [...]  
Intendo tutto, intendo.  
Iside ell' è: Gran Dea:  
Spoda d' Osiri: Madre d' Horo. Il nostro  
Misterioso Egitto  
Chiamò Osiri la Prima  
Diuinate; e disse  
Iside la Seconda, et Horo il Mondo:  
E, con mistico senso, hà figurato  
Il Diuino Sapere,  
C' hanno il Mondo creato.  
Per Iside fù intesa anche, et espressa,  
L' Vniuersal Natura:  
Sono le Serpi i Poli:  
Il Globo, ch' Ella tiene,  
E `l Bambin, che alimenta,  
Mostran, che tutt' il Mondo ella sostenta.<sup>458</sup>

<sup>458</sup> Ebd., nicht paginiert.

(Übersetzung: *Rasse. Was aber für eine selzame Bildnuß hab ich hier erblicket? Ein Weibsbild / welche auff den Arm ein Kind haltet / vnd dasselbe säuget / tragt zwischen zweyen Schlangen / weiß nicht / die Welt= oder die Himmels=Kugl.*

[...]

*Rasse. [...] Ich begreife schon alles. Es ist Iside / eine grosse Göttin / deß Osiri Gemahlin / vnd der Horo Mutter. Vnser Geheimnußvolles Egyptenland nemte den Osiri / die erste= vnd die Iside / die anderte Gottheit; die Welt aber / Horo; Vnd wollte hierdurch mit verborgener Verständnuß vorstellen die Göttliche Allmacht / vnd die Göttliche Weißheit / so die Welt erschaffen haben. Durch die Iside wurde auch verstanden vnd dargethan die allgemeine Natur. Derowegen seynd in diser Bildnuß die zwei Schlangen die Angelpunct. Die Kugel / so sie haltet / vnd das Kind / so sie ernehrt / zeugen / dass sie die ganze Welt erhalte.)*

Es folgt – wenngleich nicht als eigene Szene gestaltet – die *licenza* und der Aufruf zur Geburtstagsfeier, das Drama schließt mit dem Aufruf zu allgemeiner Freude und zur Feier.

Dass Minato sich gerade einem ägyptischen Stoff und ägyptischen Sinnbildern zugewandt hat, liegt sicher in der besonderen Geheimniskraft begründet, die die Hieroglyphen damals ausübten. Und eigentlich geht er damit auf die Wurzeln der Emblematis zurück, denn:

Die Emblematis entwickelt sich zunächst aus der Beschäftigung insbesondere der Florentiner Humanisten mit den ägyptischen Hieroglyphen. Ihre Versuche, die geheimnisvollen Schriftzeichen zu entziffern, von denen man bei Herodot, Plato, Diodor, Plutarch und anderen antiken Schriftstellern las und die man auf den ägyptischen Obelisken, Sphinxen oder Löwen erblickte, sind vor allem durch die *Hieroglyphica* des Horapollon angeregt worden. Vermutlich in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts n. Chr. entstanden, ist dieses merkwürdige Erzeugnis alexandrinischer Gelehrsamkeit 1419 in einer griechischen Fassung nach Italien gebracht und dort zu Anfang des 16. Jahrhunderts im Druck verbreitet worden, seit 1517 auch in lateinischer Übersetzung.<sup>459</sup>

Für jene Emblemata, die Minato in seinem Libretto vorkommen lässt, ist vor allem eine Quelle zu nennen, die Minato auch in seinen Marginalien anführt: Der *Oedipus Ægyptiacus* des in Rom wirkenden Jesuiten Athanasius

<sup>459</sup> Albrecht Schöne: *Emblematis und Drama im Zeitalter des Barock* (Anm. 441), S. 35. – Zur Entstehung der Emblematis aus dem Hieroglyphenstudium der Renaissance heraus vgl. auch Dieter Sulzer: *Traktate zur Emblematis. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien*, hg. v. Gerhard Sauder, St. Ingbert 1992 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 22), S. 21, Anm. 11.

Kircher (1602-1680) aus dem Jahre 1652.<sup>460</sup> Hier ist es der Band I, der drei drappierend ähnliche Vorbilder für die Embleme des Librettos liefert.

Gleich das erste Emblem, der Storch, der durch seine Körperhaltung sowohl den Buchstaben „A“ bildet als auch die Gestalt eines Herzens, findet sich bei Kircher.



Emblem bei Minato



Emblem bei Kircher

Die bei Minato folgende Beschreibung des Emblems (woher es stammt, was es in Ägypten symbolisiert usw.) richtet sich ganz nach dem, was der italienische Librettist bei Kircher vorfand. Im *Oedipus Ægyptiacus* heißt es dazu:

Porrò in hac præfectura præcipuè Mercurium cultum legimus, cuius simulachrum erat sub forma Jbidis, pedibus diuaricatis rostroque ijsdem transuersim inserto hoc monogrammm A, reliquo verò corpore figuram cordis exhibens, [...].<sup>461</sup>

Nicht nur das Bild, die *pictura* ist also verblüffend ähnlich, auch die Worte des Librettos halten sich eng an die lateinische Vorlage und werden erst dort eigenständig, wo Minato seine eigene, für den kaiserlichen Hof und sein Publikum wichtige Aussage treffen will.

Es folgt bei Minato das zweite Emblem, Anubis, der altägyptische Friedhofs- und Totengott mit dem Kopf eines Schakals und der Gestalt eines Menschen.

<sup>460</sup> ATHANASII KIRCHERI E SOC. IESV. *OEDIPVS ÆGYPTIACVS. HOC EST Vniuersalis Hieroglyphicæ Veterum Doctrinæ temporum iniuria abolita INSTAVRATIO. Opus ex omni Orientalium doctrina & sapientia conditum, nec non viginti diuersarum linguarum auctoritate stabilitum, Felicibus Auspicijs FERDINANDI III. AUSTRIACI Sapientissimi & Inuictissimi Romanorum Imperatoris semper Augusti è tenebris erutum, Atque Bono Reipublicæ Literariæ consecratum. ROMÆ, Ex Typographica Vitalis Mascardi, MDCLII [1652]. SVPERIORVM PERMISSV.*

<sup>461</sup> Ebd., Kap. III, S. 15.



Emblem bei Minato



Emblem bei Kircher

Minato hat mit dieser Gottheit ein ganz typisches ägyptisches Motiv gewählt. Er beschränkt sich hier allerdings auf den Bedeutungsteil des Schakals bzw. des Hundes (wie es bei Kircher und in der Folge gleich lautend bei Minato) heißt. Minato berichtet kurz, dass Anubis aus der „Præfectura Cynopolitana“ stammt und dort „di Cane in Figura“ („in Hundgestalt“) in den Tempeln verehrt wird. Das ist auch die Quintessenz dessen, was Kircher darzustellen weiß.<sup>462</sup>

Bleibt schließlich noch das dritte Emblem:



Emblem bei Minato



Emblem bei Kircher

Auch hier übernimmt Minato eigentlich nur die Angabe, in welcher Landschaft der Sperber als Gottheit angebetet wird, mehr an Hintergrundinformation konnte er auch Kircher nicht entnehmen.

Kirchers Kompendium geht natürlich selbst auf zahlreiche verschiedene Quellen zurück, wobei eine der immer wieder erwähnten Strabons *Geographika* ist. Was Kircher jedoch gelingt – und was damit für Minato und Burzacini so sehr fruchtbringend war –, ist die bildliche Präsentation seines Wissens, ist die Anschaulichkeit, die zur Grundlage einer weiteren Interpretation und emblematischen Ausdeutung werden konnte. Die Ähnlichkeit der Embleme, wie sie aus der Gegenüberstellung der Minatoschen wie Kircherschen

<sup>462</sup> Ebd., Kap. IV, S. 36f.

Bilder ersichtlich wird, darf wohl als Beweis angesehen werden, dass die *picturae* Kirchers die direkte Vorlage für die Stiche in Minatos Libretto sind. Mit dem weiteren Schritt zu einer eigenständigen Ausdeutung im Sinne eines Fürstenspiegels löst sich Minato von seinen Quellen.

Erwähnt werden muss an dieser Stelle doch noch einmal die *Historia naturalis* des Plinius. Sie stellt die unmittelbare Vorlage dar für jenes Emblem, das einen Obelisk zeigt, der gerade aufgerichtet wird und an dessen Spitze ein Knabe festgebunden ist. Minato berichtet dazu die Geschichte des Pharao Ramisio. Bei Plinius findet sich der Quelltext:

So hat in der genannten Stadt [Heliopolis, Anm. M.R.] Sesothos vier [Obelisk, Anm. M.R.] von 48 Cubitus Höhe errichtet, Rhamsesis aber, unter dessen Regierung Ilion erobert wurde, einen von 140 Cubitus. Als er von da wegzog, errichtete er da, wo Mnevis Königsburg gewesen war, noch einen [...]. An diesem Werke sollen 120.000 Menschen gearbeitet haben. Der König selbst band, als er im Begriff war ihn aufzustellen und besorgte, dass die Werkzeuge nicht stark genug für die Last seien, um durch die größere Gefahr den Werkleuten um so mehr Sorgfalt zu empfehlen, seinen Sohn an die Spitze, damit die Sorge um dessen Erhaltung von Seiten der Arbeiter auch dem Steine zu Gute kommen möchte.<sup>463</sup>

Es ist offensichtlich, dass Minato sich sehr eng an seine Vorlagen hielt – sowohl Textpassagen als auch das Bildmaterial betreffend. Die inhaltliche Sinnfüllung der einzelnen Bilder jedoch folgt der spezifischen höfischen Situation und den durch diese an den Künstler gestellten Anforderungen, womit Minato sein eigenständiges Element einbringt.

Das Drama *Die Erstlinge der Tugend* – in ihm finden sich gerade einmal zwei kleine Arien, beide bezeichnenderweise in italienischer Sprache – präsentiert sich in einer zweigeteilten Form: Die ersten neun Szenen – in ihnen finden sich auch die emblematischen Präsentationsformen – legen jenen Teil der Handlung quasi ideologisch zu Grunde, der in den Szenen 10 bis 20 folgt. Es ist sozusagen die Theorie der Tugenden, die der Praxis des (politischen) Handelns – eben aus diesen Tugenden heraus – vorangestellt wird. Die Embleme werden dabei nicht – wie im Falle der *Piramidi d' Egitto* – als Bilder auf die Bühne gebracht, sondern sprachlich-szenisch präsentiert. Die Regieanweisungen zeigen, dass die sprachlich geschilderten Beschreibungen tatsächlich auch szenisch umgesetzt wurden. In diesem Sinne kann man auch für dieses Drama davon ausgehen, dass diese Art der emblematischen Darstellung eine bildliche ist.

Die Reihe der dargebotenen Emblemata beginnt in der zweiten Szene: Portia und Lavinia, Schwestern des Cato, beobachten ein Einhorn, das sich

<sup>463</sup> Cajus Plinius Secundus: *Naturgeschichte* (Anm. 447), Bd. 3, S. 498f.

ihnen und dem Teich neben ihnen nähert. Das Wasser ist aber verschmutzt und nicht geeignet, getrunken zu werden. Da taucht das Tier sein Horn ins Wasser, wodurch dieses gereinigt und heilsam wird, und trinkt davon. Portia beschreibt hierauf dieses Bild und gibt zugleich eine Erklärung des eben Geschehenen:

Dieses Thier ist ein Vorbild der Danckbarkeit. Der Sumpff reichet ihm zu trincken / und das Einhorn reiniget ihn. Viel seynd in der Welt / die solches nicht thuen / sondern suchen dem jenigen zu Schaden / der sie in ihren Drangsallen erquicket hat [...] Es versicheret auch die anderen Thiere vor der Vergiftung: Also ertheilet ein tapfferer Kriegeres Held denen anderen durch seine Siegreiche Thaten die Sicherheit des Friedens. Unterweilen begibt es sich / dass sich dieses Thier auß allzu-schnellem Lauff von selbstem mit dem Horn an einem Baum anspiesse. Dieses kan dem Menschen zur Warnung dienen / dass übereilte Entschliessungen grosse Fehler verursachen.<sup>464</sup>

Was hier sprachlich-szenisch dargeboten wird, entspricht ganz dem Muster der Emblemik: Ein Bild wird geschildert (die *pictura*) und mit ihm verbunden wird die Erklärung (die *scriptio*), die eine Deutung des Bildes vornimmt. Worauf es der Portia bei ihrer Erklärung letztendlich ankommt, drückt sie im letzten Satz aus: nämlich was der Mensch daraus lernen kann.

Der didaktische Aspekt ist also auch in diesem Libretto ein ganz wichtiger. Und gerade in diesem Drama, in dem es um das Erlernen der Tugend geht, steht die didaktische Ausdeutung der *Emblemata* im Vordergrund. Ebenso verhält es sich mit dem zweiten Emblem: Cato begegnet einem Löwen, den er den „Gekrönten“ nennt – bereits eine Vorausdeutung des folgenden Sinnbildes. Cato will mit dem Löwen kämpfen, um seine Stärke unter Beweis zu stellen, doch dieser kommt gemächlich auf ihn zu und leckt ihm die Füße. Cato gibt die Deutung dieses Bildes:

Er leckt mir den Fuß? Ich verstehe es. Es ist ein Gekrönter / welcher gegen hohen Personen keine Grausambkeit / sondern Sanfftmuth übet. [...] Grosse Häupter vergeben denen / so sich demüthigen. Diß werde auch ich beobachten / wann ich werde obsiegen: den Hochmuth ernidrigen / und die Demuth lieblosen.<sup>465</sup>

Dieses Emblem bzw. seine Ausdeutung umreißt im kurzen die Tugenden, die von einem Herrscher zu erwarten sind. Cato, als künftiger Führer seiner Generation, lernt daraus und ist bereit, diese Eigenschaften des Herrschers anzunehmen und zu den seinen zu machen.

---

<sup>464</sup> *Die Erstlinge der Tugend* (Anm. 315), 2. Szene, nicht paginiert.

<sup>465</sup> Ebd., 3. Szene, nicht paginiert.

Ebenfalls interessant ist das dritte Emblem. Cato, Cepio, und Livia fangen ein „Armellin“ (ein Hermelin). Sie treiben es in die Enge, aber es verhält sich so, dass es sich und sein weißes Fell unter keinen Umständen schmutzig macht. Cato erklärt hierauf:

Von diesem Thierlein solte der Mensch lernen / die Vnschuld vnbe-  
macklet: der Richter / die Gerechtigkeit vnversehret: der Diener / die  
Treue vnbefleckt zu erhalten. Es ist so weiß an Gemüthe / als an Haa-  
ren. Vnter denen Leuthen aber seynd / leyder / allzuviel / die von au-  
ßen so weiß als Armellin / vnd inwendig viel schwärtzer als Raben  
seynd.<sup>466</sup>

Und das vierte und letzte Emblem ist von einem ganz besonders starken erzieherischen Moment geprägt: Portia und Lavinia beobachten eine Schlange, die sich zwischen zwei Steinen häutet. Portia sagt, die Schlange werde danach noch viel schöner sein als vorher, und erklärt:

Liessen so wol die Menschen die üblen Gewohnheiten: der Richter  
den Geld=Geitz: der Beambte die Gemüths=Neigungen: der Reiche  
die Hoffarth: der Gelehrte den Muthwillen. Aber es seynd wenig de-  
ren / die sich durch Abziehung der alten Haut bessern. Darumb stehet  
denen Fürsten zu / mit denen Unterthanen zu verfahren / wie die Natur  
mit denen Schlangen: das ist / selbe durch die Vollziehung der Gesat-  
ze / und durch die Steine der Bestraffung schlieffen zu machen / auff  
dass sie die abscheuliche Lasterhaut abstreiffen.<sup>467</sup>

Diese sprachlich-szenische Präsentation der Emblemata in einem Bühnenstück läuft stets nach demselben Schema ab, das bereits am Beispiel der *Piramidi d' Egitto* aufgezeigt werden konnte. Die Kenntnis zahlreicher dieser Emblemata kann beim damaligen Publikum durchaus vorausgesetzt werden. Gerade das letzte Emblem der sich häutenden Schlange ist schon „im antiken Schrifttum häufig erwähnt“<sup>468</sup> und wurde bis ins 17. Jahrhundert in Emblembüchern wiedergegeben. Die grundlegende Bedeutung kann dabei für den speziellen Zweck leicht abgewandelt werden. Im Falle der sich häutenden Schlange ist diese Grundbedeutung durchaus auch religiös zu verstehen:

Wie durch eine Höhle schlängelt sie sich hier zwischen den Felsen hindurch, um ihre alte Haut abzustreifen, und lehrt so den Beschauer, dass die wahre Schönheit, die einer reinen Seele, nur zutage trete, wenn die alten Lumpen der Sünde abgelegt sind.<sup>469</sup>

<sup>466</sup> Ebd., 7. Szene, nicht paginiert.

<sup>467</sup> Ebd., 9. Szene, nicht paginiert.

<sup>468</sup> Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (Anm. 441), S. 88.

<sup>469</sup> Ebd.

Der Textautor der *Erstlinge der Tugend* greift genauso wie Minato auf eine hauptsächliche Quelle zurück: Joachim Camerarius schrieb ein vierbändiges Kompendium über Symbole und Embleme aus den Bereichen der Pflanzen, der vierbeinigen Tiere, der Vögel und Insekten und der Reptilien und Wassertiere, wobei vor allem der zweite Band, in einem einzigen Fall der vierte Band<sup>470</sup> wichtig sind.

Das Emblem des Einhorns geht auf ein entsprechendes Vorbild im zweiten Band zurück: Abgebildet ist hier ein Einhorn, das sein Horn in eine Quelle taucht.<sup>471</sup>



Überschrieben ist das Emblem mit dem Spruch „NIL INEXPLORATO“, darunter steht: „Te quoque serpentum sitiunt mala seclaferrum, Explora & cautus tetra venena fuge.“ Die subscriptio beschreibt hier jene allgemeine Ausdeutung des Emblems, wie sie auch im Libretto zu finden ist. Der erläuternde Text des Camerarius gibt dabei Kunde über die Fähigkeit des reinigenden Horns:

Notum autem est, tribui huic cornui hanc peculiarem vim & proprietatem, quod contrapleraque venena sit admodum efficax; unde quidam perhibent, priusquam Monoceros ex aquis impurioribus, quas circa aspides & alia genera serpentum ac venenatarum bestiarum stabulantur, bibat, cornu suum in illas immergere & quasi depurgare salubrioresque reddere.<sup>472</sup>

Diese Worte decken sich inhaltlich mit jener Darstellung, die Portia ihrer Ausdeutung des Bildes voranstellt.

<sup>470</sup> *SYMBOLORVM & EMBLEMATVM EX ANIMALIBVS QUADRUPEDIBVS DESUMPTORVM CENTVRIA ALTERA COLLECTA A IOACHIMO CAMERARIO MEDICO NORIMBERG, Francofurti 1661* sowie *SYMBOLORVM & EMBLEMATVM EX AQVATILIBVS ET REPTILIBVS DESVMPTORVM CENTVRIA QVARTA COLLECTA A IOACHIMO CAMERARIO MEDICO NORIMBERG, Francofurti 1661.*

<sup>471</sup> Ebd., Bd. 2, Emblem Nr. XII, S. 14.

<sup>472</sup> Ebd.

Als nächstes folgt das Bild des Hermelins:<sup>473</sup>

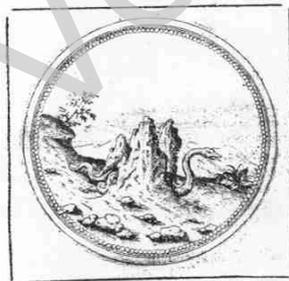


„MALO MORI QVAM FOEDARI“ lautet die Überschrift, darunter folgt der Spruch: „Omnibus antistat recti mens consciarebus: / Hoc bene emi vita tu quoque crede decus.“ Camerarius erwähnt einige seiner Quellen für dieses Emblem und zitiert auch deutschsprachige Zeilen:

Eh ich wider mein gwissen thett/  
Vil lieber sterb ich an der stett.<sup>474</sup>

Im gleichen Sinne lauten die Worte Catos über das kleine Tier: „Es will lieber sterben / als sich verunreinigen“, wobei der Schritt vom Konkreten (der Verunreinigung) hin zum Allgemeineren (dem Handeln gegen das eigene Gewissen) in der folgenden Ausdeutung auch in den *Erstlingen der Tugend* gemacht wird. Die Lehre, die aus diesem Bild zu ziehen sei, geht jedoch nicht mehr direkt auf das Emblembuch des Camerarius zurück.

Bleibt schließlich noch das dritte auf Camerarius zurückgehende Emblem: Das Bild der sich zwischen Felsen häutenden Schlange steht unter dem Motto: „POSITIS NOVUS EXVVIIS“<sup>475</sup>



<sup>473</sup> Ebd., Emblem Nr. LXXXI, S. 83.

<sup>474</sup> Ebd.

<sup>475</sup> Ebd., Bd. 4, Emblem Nr. LXXXII, S. 83.

„Vt solet exuvias veteres deponere serpens, / Sic scelerum sordes exue, pulcer eris“ lautet der Spruch darunter und drückt die Grundbedeutung, den grundlegenden Sinn hinter diesem Bild aus: Dieser besteht im Entstehen des Neuen aus dem Alten. Wie die Schlange ihre alte Haut, so solle der Mensch das Üble von sich streifen. In diesem Sinne argumentiert bzw. – besser gesagt – deutet auch Portia in den *Erstlingen der Tugend*, wobei sie den speziellen Aspekt des Verhältnisses zwischen dem Fürsten und seinen Untertanen anspricht.

Für das Emblembuch des Camerarius gilt in noch viel stärkerem Maße, was für Kircher im Zusammenhang mit den *Piramidi d' Egitto* festgestellt werden musste: Das Buch liefert das Rohmaterial und die allgemeine Hintergrundinformation über den grundlegenden Sinn des jeweiligen Emblems, die konkrete Gestaltung in Richtung eines „Tugendspiegels“, das Einbringen von Wertkategorien, die aus dem Emblem heraus anschaulich gemacht werden, die In-Beziehung-Setzung zur Herrscherpersönlichkeit (zur Gestalt eines Fürsten im Allgemeinen, aber auch zum eigenen Kaiser im Speziellen) ist die eigenständige Leistung der Librettisten. Dass dabei eine Art von „Fürstenspiegel“ entsteht, macht den besonderen Reiz dieser beiden Musikdramen aus.

Es wurde im Verlauf der Ausführungen schon mehrfach angesprochen: Thematisiert wird durch die Embleme zumeist das Verhältnis zwischen der Herrscherpersönlichkeit und seinen Untergebenen – die didaktische Aufbereitung der Sinnbilder ist offensichtlich. Die beiden Dramen entwickeln sich so zu „Tugendspiegeln“ – zu einem Katalog mit Vorbildtugenden für die Herrscherpersönlichkeit (man könnte im weitesten Sinne hier den Begriff des Fürstenspiegels assoziieren), die es zu befolgen gelte, durch die erst der Fürst ein wahrer Herrscher und zu Behuldigender wird. Mit der Huldigungsszene (*licenza*) enden üblicherweise auch die Musikdramen dieser Zeit. Im Falle der *Piramidi d' Egitto* schließt *Rassemitico* direkt an das letzte Emblem der Isis mit der Huldigung an die Kaiserin an, zu deren Geburtstag das Drama aufgeführt wurde:

Mà che preueggo! Che preueggo mai,  
Di questo Velo à i Rai!  
Veggio un Secol felice:  
Vn ISIDE, più degna,  
Di lontano m' appare,  
In cui risplenderan Doti sì rare.  
Ella sarà un AVGVSTA ELEONORA,  
MADDALENA TERESA;  
Sposa à LEOPOLDO, un Grande, un somo Eroe:  
Del Cesareo Diadema  
Egli primo splendor, Ella secondo:

Madre d' eccelsa PROLE

Ond' haurà Luce, equal al Sole, il Mondo.<sup>476</sup>

(Übersetzung: *Aber / was sehe ich? Was sehe ich doch vermittelt der hellen Strahlen dieses Schleyers! Ich sehe / dass ruhmwürdigere Zeiten folgen werden; Ich erblicke von weiten eine weit beglücktere Isis / in welcher allerherrlichste Tugend=Gaben hervor glantzen werden. Vnd dise wird seyn eine **Allerdurchleuchtigste Eleonora Magdalena Theresia / eine Gemahlin deß Grossen LEOPOLD eines Sigreichen Helden: Welcher die Erste / Sie aber die anderte Beglantzung der Kayser=Cron / zugleich eine Erzeugerin seyn wird **Glorwürdigster Erben** / von denen / mehr als von der Sonnen die Welt wird beleuchtet werden.***)

Damit wird eine Verbindung hergestellt zwischen dem fiktiven Geschehen auf der Bühne und der höfischen Realität bzw. den Herrscherpersönlichkeiten. Dieser Realitätsbezug darf nicht unterbewertet werden, denn gerade im Zusammenhang mit den vorgeführten Tugenden kommt damit den Bühnenwerken eine Relevanz zu, die sie auf den ersten Blick nicht zu haben scheinen: die geforderten Qualitäten eines Herrschers – mit modernen Worten würde man heute wohl von einem Anforderungsprofil sprechen – werden einem Diskurs unterzogen.

Es ist eine lange Reihe von Eigenschaften, von Tugenden, die in der Deutung der einzelnen Emblemata für den Fürsten wie seinen Untertanen vorgestellt werden: Bei Minato beginnt sie mit dem Storch-Emblem und wird mit der Vaterlandsliebe und der Schutzverpflichtung des Herrschers gegen seine Untergebenen verbunden: So heißt es – ganz auf den Herrscher bezogen:

Così facciamo i Rè: Scaccin le Serpi.

Chi dal Fato eletto fù

Regni, e Popoli à dominar,

Habbia cara la Virtù,

Sappia i uitij discacciar.<sup>477</sup>

(Übersetzung: *Dises sollen auch die Könige thun / vnd die Schlangen verjagen.*

*Jener / der als Fürst vnd Herr*

*Vber Land vnd Leuth regiert /*

*Tugenden lieb vnd verehr /*

*Hasse / was sich nicht gebührt:)*

Hier ist die erste Qualität genannt, die ein Herrschender zu erfüllen habe: Für Recht und Anstand habe er zu sorgen und gegen das Unrecht habe er aufzutreten. Konkret auf das Verhältnis zwischen Herrscher und Untergebenen geht das zweite, das Anubis-Emblem, ein: Der Herrscher solle gerecht sein;

<sup>476</sup> LE PIRAMIDI D' EGITTO (Anm. 443), nicht paginiert. – Hervorhebungen wie im Original.

<sup>477</sup> Vgl. Anm. 451.

die ihm treu dienen, solle er belohnen, die Untreuen verjagen; die Unschuldigen solle er beschützen vor den Übeltätern. Das Obelisk-Emblem behandelt die Nachfolgefrage: Es verlangt – ganz im Sinne einer kontinuierlichen Herrschaft –, auch den Thronfolger bereits in jungen Jahren an die ihm zukommende hohe Position zu stellen. An der Säule, die die Tugend darstelle, solle dieser lernen; Begriffe wie Edelmut, Treue, Standhaftigkeit usw. werden genannt, die der künftige Throninhaber auf diese Weise sich aneignen solle. Das Sperber-Emblem spricht die klassischen Herrschertugenden an, denen schon vom Titel her zahlreiche drammi per musica gewidmet wurden: die clemenza, die Milde und die Gnade, des Herrschers.<sup>478</sup> Diese „clementia Austriaca“ war eine speziell den Habsburgern zugeschriebene Herrschertugend,<sup>479</sup> dementsprechend häufig ist also ihre Thematisierung. Ein guter Fürst kann nur jener sein, der voller Gnade und Milde seinen Untertanen begegnet. Diese grundlegenden Eigenschaften durchziehen auch den Großteil der Musikdramen jener Zeit, die von Königen oder großen Feldherren handeln. Das Ziegen-Emblem schließlich fordert zum verantwortungsvollen Umgang des Fürsten mit seinen Dienern auf: Er solle diese nicht unnütz fordern und ihre Treue belohnen.

Was hier in knapper Form zusammengestellt wurde, ergibt einen Katalog der Tugenden, der Eigenschaften, der Haltungen, die von einem guten Herrscher verlangt werden. Wer all diese Tugenden erfüllt, kann der Huldigung durch seine Untertanen gewiss sein – und dass der habsburgische Kaiser diesen Anforderungen entsprach, stand natürlich außer Zweifel.

In die gleiche Richtung – aber vielleicht in einer strengeren Gewichtung des Herrschers als einer Führungs- und Erziehungspersönlichkeit – zielen die Ausdeutungen der Embleme in den *Erstlingen der Tugend*. Auch hier wird der Reigen mit einem allgemeineren Thema durch das Einhorn-Emblem eröffnet: Das Ziel der tapferen Kriegshelden muss es sein, die „Sicherheit des Friedens“ zu garantieren – eine Aufgabe, die als oberstem Kriegsherrn auch dem Herrscher zukommt. Das Löwen-Emblem stellt ein direktes Lehrbeispiel dar für den Herrschenden, der gegen den Hochmut und für die Demut eintritt. Cato nimmt den Löwen – man bedenke: den König der Tiere! – an die Kette, dieser unterwirft sich gerne. Der Kommentar Catos zu diesem Geschehen – und gerade diese Worte sind wesentlich im Zusammenhang mit der Funktionsbestimmung des Herrschers zu jener Zeit – lautet: „Solcher Gestalt wird jederman der sich mir vnterwirfft / vor aller Welte sicher seyn.“<sup>480</sup> Die

<sup>478</sup> Zahlreich sind die drammi per musica, die bereits im Titel die Thematisierung dieser Grundhaltung erkennen lassen: Pietro Antonio Bernardonis *La clemenza di Augusto* (Wien 1702), Nicolò Minatos *Fedeltà, e generosità* (Wien 1692), Pier Maria Ruggieris Oratorium *La clemenza di Davide* (Wien 1703) bis hin zu Wolfgang Amadeus Mozarts *La clemenza di Tito* (Wien 1791) sind nur einige wenige Beispiele.

<sup>479</sup> Vgl. u.a. Othmar Wessely: *Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens „Costanza e fortezza“*. Jahresgabe 1967 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, Graz 1969, S. 18.

<sup>480</sup> *Die Erstlinge der Tugend* (Anm. 315), 3. Szene, nicht paginiert.

Schutzfunktion des Fürsten wird hier angesprochen, die allerdings nur durch die Unterwerfung und durch seine absolute Anerkennung gewährleistet werden kann. Das Hermelin-Emblem bringt die Forderung der Unbeflecktheit, heute würde man wohl sagen: der Korruptionslosigkeit. Der Diener solle treu, ergeben und loyal sein, der Richter in seiner Gerechtigkeit frei von allen Einflüssen. Nicht gegen das eigene Gewissen, nicht aber vor allem gegen jenen, dem gegenüber man loyal zu sein hat (also dem Herrscher), soll man handeln. Das Schlagen-Emblem schließlich drückt die Aufgabe des Herrschers, seine Untertanen zu erziehen, am deutlichsten aus: So wie die Schlange ihre alte Haut zwischen Steinen abstreift, so habe der Fürst seine Untertanen durch die Vollziehung der Gesetze und durch Bestrafung zu erziehen.

*Die Erstlinge der Tugend* führen ihren Tugendkatalog aber noch weiter. Wie bereits gesagt, ist dieses Werk zweiteilig, im ersten Teil werden die Grundlagen (die Tugenden) emblematisch genannt, im zweiten werden sie umgesetzt. Der junge Cato wird zum Führer seiner Generation erkoren, und er erweist seine Reife für seine Führerschaft in den folgenden Szenen.

In einer davon bilden einige junge Männer ein Gericht – „aber nur auff Schertze“<sup>481</sup>, also nicht wirklich – und sprechen Recht: zunächst über zwei Jäger, die beide auf einen Hasen schossen und nun streiten, wer getroffen habe. Der Streit wird gerecht geschlichtet. In einem anderen Fall aber entscheidet Verus zu hart, Cato tritt dazwischen mit den Worten: „Ich beschütze die Unterdrückten.“<sup>482</sup> So wird in einigen Beispielen auf der Bühne vorgelebt, wie der gerechte Fürst zu handeln hat.

*Die Erstlinge der Tugend* führen im Spiel vor, wie ein junger Mann – Cato – zur Führerpersönlichkeit erzogen wird und heranwächst. Seine erste Bestätigung erfährt er in einer – von den jungen Männern gespielten – Gerichtsszene. Cato erweist damit seine Reife und seine Tugendhaftigkeit und gibt damit zu erkennen, dass er für nahende größere Aufgaben, für Aufgaben des realen politischen Lebens vorbereitet ist: Er will und er wird es sein, der den Tyrannen Lucius Sylla, der in Rom wütet, besiegen und vertreiben wird. So bringt dieses Drama die (Aus)Bildung und Erziehung eines jungen Mannes zum Herrscher quasi gleichnishaft auf die Bühne.

Es verbirgt sich hinter diesen beiden emblematischen Dramen – eine Konzeption des absoluten Herrschers, der in seiner Absolutheit aber an ganz bestimmte Verantwortlichkeiten gebunden ist – und sich durch deren Befolgung vom Tyrannen unterscheidet. Die sinnlich fassbare Gestaltung durch Embleme, die auch tatsächlich auf der Bühne präsentiert werden (bei Minato als Bilder, im deutschen Drama auf szenische Weise), macht diese beiden Werke zu Be-

---

<sup>481</sup> Ebd., 13. Szene, nicht paginiert.

<sup>482</sup> Ebd., 15. Szene, nicht paginiert.

sonderheiten ihres Genres, denen völlig zu Unrecht bisher von der Forschung keinerlei Beachtung entgegengebracht wurde.

Praesens  
Verlag

## *Exkurs über die publikums-soziologische Frage*

Die Frage, wer eigentlich das Publikum, die Zielgruppe für die Opern des Wiener kaiserlichen Hofes war, könnte natürlich für das Zeitalter einer feudalen Gesellschaftsordnung in einem Satz beantwortet werden: der Kaiser, seine Familie und engste Angehörige des Hofstaates. Und doch kann über diese verknappende Antwort hinaus noch der eine und andere Aspekt angezogen werden, der ein Licht auf die „Konsumenten“ der Opern wirft, denn es ist ja zu bedenken, dass es nicht nur die Opernaufführungen gab, sondern auch die gedruckten Libretti, die ja ebenfalls ihre Leser fanden.

Natürlich verrät schon die Gestaltung der Operntexte ihre Intention einer Wirkung nach außen, in die Öffentlichkeit. Dabei handelte es sich nicht um die breite Öffentlichkeit, wie sie heutzutage in der multimedialen Öffnung verstanden wird, sondern um jene des Hofstaates. Der Dichter und das Publikum stehen über den Adressaten der Opern, den Gehuldigten, in einer engen Wechselbeziehung. Das Repräsentative der Opern bzw. der Aufführungen bestimmte nicht nur Stoffwahl und Textgestalt, sondern natürlich auch jene, die das Werk zu sehen bekamen, also das Publikum.

Wer war es also, der in der Hofburg die prachtvollen Opernaufführungen mitverfolgen durfte? Der Hessen-Darmstädtische Gesandte Justus Eberhard Passer etwa gibt am 4. Jänner 1682 einen kleinen Hinweis auf die Publikumsstruktur:

[...] Bey Hoff Vmb neu Jahresgeschenke von denen Kaiserl. Bedienten angesprochen worden, alß ich eben in die Comoedie gangen, deren I. K. Mt. Vnd alle Pottscaffter beygewohnet; [...] Nachdem nun der pompose Eintritt [des Grafen Caprara, Anm.] geschehen, wurde also bald darauf die Comoedie gehalten, präsentierte eine Schlacht von Turckisch: Asiatisch: Vnd frembden Kaysern, das Theater war 5. mahl verändert, alles sehr wohl perspectivisch gemacht.<sup>483</sup>

Passer erwähnt als unter dem Publikum befindlich „alle Pottscaffter“, was auf einen größeren Kreis schließen lässt. Dies war keineswegs üblich: Unterschiedlich war die Zusammensetzung des Publikums, sehr oft waren die Stücke nur für den engeren Familienkreis bestimmt. Ging es aber um einen besonderen Anlass, stand die Repräsentation des Kaisers und mit ihm des Landes im Mittelpunkt, konnte, ja musste der Kreis des Publikums ein weiterer sein. Ausländische Gesandte erfüllten dann indirekt eine Art Propagandafunktion, indem sie nämlich – wie auch im Falle Passers – an ihren Heimat-

---

<sup>483</sup> Ludwig Baur: *Berichte des Hessen-Darmstädtischen Gesandten Justus Eberh. Passer* (Anm. 2), S. 330–331.

hof Bericht erstatteten und vom Prunk und von der Festlichkeit solcher Auf-  
führungen erzählten.

Wie wichtig die Etikett bei der Einnahme der Plätze war, wie sehr die  
Sitzordnung nach Rang und Stand zu beachten war, lässt ein wenig ein ander-  
er Bericht Passers vom 18. bzw. 28. Juli 1682 erahnen. Er beschreibt die Ge-  
neralprobe einer Oper, die von der Kaiserinwitwe Eleonora in Auftrag gege-  
ben worden war – es handelte sich dabei um die Minato-Oper *Le Fonti Della*  
*Beotia* –, und nimmt auch kurz auf die ihr Beiwohnenden Bezug:

Am Verwichenen Dienstag, den 18. / 28. hujus [des Juli, Anm.] haben  
Ihre Mt. die Verwittibte Kayserin die generalprobe der Zu Ehren der  
regierenden Kayserin Mt. Nahmenstags angestellten *Italianischen* kost-  
bahren comoedi, in dem großen Lustgarten zu Schönbrunn halten las-  
sen, alwo an statt deß theatri, auf einem grünen gleichen Platz, Zwi-  
schen grünen Spallier Vnd Bindwerken, hohe Berge perspectivisch  
Vfgerichtet, darauf Häußer gebaut, in der mitten gantz offen, Vff Bee-  
den seiten 2. frische Brunquellen, Vnd hin Vnd wider mit schön grün-  
enden Bäumen gezieret war.

Loco interludij kamen Bähren Vnd Löwen aus den Wäldern Vnd  
Büschen, welche rechte Menschen, Vnd nur in der wilden Thieren  
häute eingenehet, Vnd alßo von den Jägern gefälltet wurden; Dißer  
Probe wohneten Bey, Ihre Kayserl. Mt. die Verwittibte Kayserin Vnd  
Hertzogin von Lothringen, Ihre Dchl. der Hertzog von Neuburg Vnd  
Dero Fr. Gemahlin Fürstl. Dchl., welche an Einem Orth sub dio in  
großen Sesseln sassen. Hinter dißen abwärts eine große Menge Vor-  
nehmer Damen Vndt Cavalliern, weiter dahinden eine hoch aufgerich-  
tete Bühne Voller fremden Zuschauer.<sup>484</sup>

Dieser Rahmen ist nun ein wirklich großer. Neben der eigentlichen kai-  
serlichen Familie sind es die Vornehmen des Hofes und eine ganze Reihe  
nicht dem Hofstaat zuzurechnender Personen, die diese Generalprobe sahen.

Generell kann die Publikumsstruktur auf eine einfache Gleichung ge-  
bracht werden: Als Zuschauer waren

zunächst nur der Hof selbst und die ihm irgend Nahestehenden zuge-  
lassen; bei den Wiederholungen der grossen Opern aber werden zahl-  
reiche Einladungen ausgegeben, so dass es schliesslich jedem anständ-  
igen Menschen möglich ward, Zutritt zu erhalten.<sup>485</sup>

Manche Oper wurde sogar ausschließlich zu einer reinen Familienangele-  
genheit.

Sicherlich gilt diese Öffnung der Opernaufführungen des Kaiserhofes,  
von der Weilen hier spricht, erst so nach und nach im Verlaufe der Jahrzehn-

---

<sup>484</sup> Ebd., S. 349.

<sup>485</sup> Alexander von Weilen: *Geschichte des Wiener Theaterwesens*, Wien 1899, S. 104.

te, denn ähnlich verhielt es sich auch mit den in italienischer und deutscher Sprache gedruckten Libretti. Auch ihnen kam eine ganz bestimmte Funktion zu, die sich zunächst wieder aus der Repräsentation heraus erklären lässt. In einem Postscriptum, datiert den 28. Juli 1672, zu seinem Brief vom 27. Juli an den Grafen Pötting am spanischen Hof schreibt Leopold I.:

Weilen ich jüngsthin vergessen habe, Euch einige Exemplar zu schicken von derjenig academia, so zue Laxenburg gewest ist, kommen sie hiebei. Wollet der Königin auch etliche davon geben.<sup>486</sup>

Die Exemplare der Libretti waren dazu bestimmt, anderen europäischen Höfen zu zeigen, was sich kulturell in Wien abspielte. Es finden sich allein in der Korrespondenz zwischen Leopold I. und Pötting zahlreiche solcher Hinweise auf Libretti, die an den spanischen Hof gingen; zweifelsohne gilt diese Häufigkeit auch für die anderen europäischen Höfe, namentlich natürlich für jene, mit denen die Habsburger verwandtschaftliche Beziehungen verbanden.

Interessant – wenn auch bereits den Zeitrahmen der Untersuchung etwas überschreitend – ist eine Entwicklung, die mit einer kurzen Notiz im *Wienerischen Diarium* vom 1. November 1724 einsetzt. Es heißt da ganz knapp:

NB. Bey dem Verleger dieser Zeitung seynd die Büchlein der zukünftigen Kayserl. Opera zu bekommen.<sup>487</sup>

Erstmals waren die Libretti auch für den Mann von der Straße erhältlich, und das Verlagshaus, von dem in der Anzeige die Rede ist, ist jenes der Familie van Ghelen, die ja so viele Libretti gedruckt hatte. Solche Notizen sollten sich in den folgenden Jahren immer wieder finden, und am 3. Februar 1725 lautete die Ankündigung noch viel präziser:

NB. Bey dem Verleger dieser Zeitungen seynd die Büchlein der bevorstehenden Kais. Faschings=Opera so wol Teutsch als Welsch / samt dem besondern Büchlein des darzu gehörigen Zwischen=Spiele zubekommen.<sup>488</sup>

Die Oper hatte sich zu öffnen begonnen. Mit dieser Öffnung aber sollte auch der Huldigungscharakter, der diese Festwerke bisher so streng mitbestimmt hatte, verloren gehen. Die Entwicklung zu einem neuen Operntyp – bei Bewahrung vieler Elemente, die bereits im 17. Jahrhundert existierten –

---

<sup>486</sup> Brief Leopolds I. vom 27. Juli 1672 an den Grafen Pötting, in: Alfred Francis Pribram u. Moriz Landwehr von Pagenau: *Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F. E. Pötting 1662–1673* (Anm. 192), Bd. 2, S. 253.

<sup>487</sup> *Wienerisches Diarium*, Jg. 1724, Nr. 88, 1. Nov. 1724.

<sup>488</sup> Ebd., Jg. 1725, Nr. 10, 3. Febr. 1725.

konnte beginnen, der bürgerliche Künstler mit einem bürgerlichen und in der Folge auch aufgeklärten Selbstverständnis trat langsam auf den Plan.

Praesens  
Verlag

## *Die Edelknabenkomödien: ein kurzer Ausflug zum Sprechtheater*

Natürlich waren sie in erster Linie als die leichte Kost für das einfache Volk gedacht, das unterhalten sein wollte durch derbe Späße und durchsichtigen, ja oftmals groben Wortwitz. Die Rede ist von den Stücken der *Commedia dell'arte*, wobei von „Stücken“ zu reden eigentlich fast schon eine Übertreibung ist, denn es gab ja keine feststehenden Texte; lediglich das Handlungsgerüst und der Inhalt dessen, was die einzelnen Figuren zu sprechen hatten, war in Form von so genannten „Canevacci“ vorgegeben – und der Raum für Improvisationen blieb weit genug.

Über das fahrende Volk, die Komödiantentruppen, die ganz Europa be-  
reisten, ist meist nur sehr wenig bekannt: Man kennt die Führer dieser Truppen und das eine oder andere Mitglied namentlich,<sup>489</sup> hier und dort finden sich Erwähnungen von Auftritten. So wurde – um nur ein Beispiel zu dokumentieren – dem nach der von ihm verkörperten Rolle als „Tabarino“ bekannten Giovanni Tommaso Danese im Jahre 1692 vom Wiener Bürgermeister und dem Stadtrat die Bewilligung zur Aufführung von „Wälischen Commoedien in dem Pallhaus“<sup>490</sup> in der Himmelfortgasse erteilt. Danese dürfte großen Eindruck gemacht haben, denn Ende Jänner und Anfang Februar 1692 – also während der ausgelassenen Faschingszeit – durfte er einige Male vor dem Kaiser auftreten.<sup>491</sup> Der *Corriere ordinario* weiß darüber etwa am 10. Februar zu berichten:

Trà altri divertimenti, che si fanno in Corte all' occasione del Carnevale, vi si tenne Mercordì una Comedia Burlesca dalli [...] Comedian-  
ti Italiani della Compagnia del famoso Piemontese detto Tabarino, in  
presenza della Maestà Cesarea, e Regia de' Romani, delle [...] Altezz-  
ze Elettorali, di tutti gli altri Seren. Principi, e Principesse: [...].<sup>492</sup>

(Übersetzung: Unter den Unterhaltungen, die anlässlich des Faschings am Hofe abgehalten werden, befand sich am Mittwoch ein Possenspiel von den [...] italienischen Komödianten der Truppe des berühmten Piemontesers genannt Tabarino, im Beisein Ihrer Kaiserlichen Majestät und Römischen Königin, der [...] Hohehrwürdigem

<sup>489</sup> In Wien waren folgende Truppen vertreten: Giovanni Tommaso Danese, Sebastiano Descio, Francesco Calderoni, Giovanni Nannini, Andrea d' Orso und Tommaso/Giacomo [?] Ristori.

<sup>490</sup> Bericht des Bürgermeisters und des Stadtrates von Wien an die Niederösterreichische Regierung, in: Johann Evangelista Schlager: *Wiener-Skizzen aus dem Mittelalter*, Bd. 3, Wien 1839, S. 341.

<sup>491</sup> Am 6. Nov. 1697 erhielt Giovanni Nannini eine Hofbewilligung.

<sup>492</sup> *Corriere ordinario* v. 10. Februar 1692.

*Kurfürsten, aller anderen Durchlauchtigsten Fürsten und Fürstinnen:  
[...].)*

Verdienst und Tätigkeit der Truppe, die sich bereits dadurch einen Namen gemacht hatte, dass sie „den Adel mit etlichen Wällischen Commedien nicht ohne sonderbahren Wohlgefallen verwichene Fassnacht zeit divertiret“<sup>493</sup> hatte, bestand nicht allein in ihren komödiantisch-darstellerischen Fähigkeiten; so waren Danese und seine Leute auch berechtigt, „in Crafft der mitgebrachten Artzney Mitlen Jederman, sowohl privatim, alls offentlichen Marckht, Zubedienen; [...]“<sup>494</sup> – sicherlich mit ein Umstand, der dazu führte, dass solche Truppen nicht unbedingt den besten Ruf in der Stadt genossen. Schon allein die Art der Stücke verriet doch, dass es moralisch nicht gut gestellt sein konnte um diese Leute:

[...] Zue mahlen notorium, dass solche Zeit Vertreibungen nicht *ad via virtutis*, sondern zu allerley Eytlen anmuethungen anlass geben, welche die guete Sitten in böse gewohnheiten verwexlen, vnd dadurch die forcht Gottes in Vergessenheit stellen, dass paare gelt auch nur auss dem Landt gefuehrt wirdt; [...].<sup>495</sup>

Doch die Saat der *Commedia dell'arte*, die von den italienischen Truppen nach Österreich und weiter nach Deutschland gebracht worden war, erfuhr am Wiener Kaiserhof eine ganz eigene Art des Aufgehens. Giovanni Battista Vitali († 1728), der aus Neapel stammte und bis zum Jahre 1696 am Hof italienisches Obst und Gemüse verkaufte, richtete Stücke der *Commedia dell'arte* als so genannte Edelknabenkomödien ein, damit sie von den jungen Herren am Hofe zur Aufführung gebracht werden konnten. Er selbst übernahm dabei die Rolle des „Pantalone“, ein nicht weiter bekannter Lorenzo Bruni, der als „Seruitor attuale di Sua Maestà Cesarea“ in manchen Drucken Erwähnung findet, spielte den „Arlecchino“.

Diese Edelknabenkomödien waren ebenso ein Produkt des höfischen (kulturellen) Lebens wie die Opern. Und auch hier erschienen die meisten Drucke sowohl in italienischsprachigem Original wie in deutscher Übersetzung. Neben der Übung der italienischen Sprache stellte diese Stücke für die Edelknaben, also die Pagen, die zur Erziehung und Ausbildung am Hof weilten, auch die Gelegenheit dar, ihr Können im Tanz wie im Fechten zu beweisen, aber auch einfach sich spielerisch in der Faschingszeit auszulassen.

Die Edelknabenkomödien waren – bedingt durch ihr Sujet und die in ihnen transportierte Komik – auf die Faschingszeit beschränkt. Ihre Darsteller kamen ausschließlich aus dem höfischen Bereich: In den Jahre 1695 und

---

<sup>493</sup> Johann Evangelista Schlager: *Wiener-Skizzen* (Anm. 490), S. 341.

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Ebd., S. 342.

1696 fallen neben Vitali und Bruni stets dieselben Namen auf. Ambrosius Alexander Graf von der Naath ist jedes Mal der Darsteller des „Dottore“, die Dienstmagd „Rosetta“ wird einmal von Lucio Vittorio Graf Malvezzi, ein ander Mal von Vinzenz Graf von Purgstall gegeben, weitere „Stammschauspieler“ sind Graf Michael Coronini, Graf Siegfried Kolonitz, Otto Ignatius Volcker, Graf Karl von Kuffstein als „Lucinda“ oder „Rosmira“ oder als eine „Anderte Dama“ u.v.a.m. Die Damen des Hofes hatten keinen Platz auf der Bühne, Frauenrollen wurden ebenfalls von Männern verkörpert, was fraglos zu einer Steigerung der Komik beitrug.

Die Zahl der Drucke der Edelknabenkomödien reicht an jene der Opern bei weitem nicht heran. Für den Zeitraum von 1692 bis 1699 sind es gerade acht Canevacci, davon vier in sowohl italienischer als auch deutscher Fassung, die überliefert sind. Die Komödie *Die Aufrichtigkeit Ein Überwinderin Der Eyfersucht vnd Staats=Klugheit* aus dem Jahre 1699<sup>496</sup> weist am Ende eines jeden Aktes ein Ballett auf, inszeniert von jenen Männern, die auch die Inszenierung der Tänze in den großen Festopern innehatten. Am Ende des deutschsprachigen Druckes heißt es dazu:

Was die / in dieser Comœdi vorstellende / Tântze betrifft / ist der erste von Herrn Andrea Maximilano Riegler / der anderte von Herrn Simon Peter della Motta, und der dritte von Herrn Claudio Appelschoffer / erfunden / und ins Werck gerichtet worden.<sup>497</sup>

Das italienischsprachige Original verrät, was aus der deutschen Übersetzung nicht ersichtlich ist: Die Komödie dürfte um den 26. Februar aufgeführt worden sein, denn das italienische Vorwort der „Unterthänigst=gehorsambst= vnd gestreueste[n] Slaven. Die Sammentliche Edel=Knaben deß Königl. Hoff<sup>498</sup>“ ist auf diesen Tag datiert.

Die Dialoge werden nicht als feststehender Text wiedergegeben, sondern es handelt sich um eine detaillierte Inhaltsangabe der Dialoge: In indirekter Rede wird alles, was die Figuren zu sprechen haben, angegeben. Ein typisches Textbuch präsentiert sich daher folgendermaßen:

Der Doctor: SAg<sup>t</sup> zum Pantal<sup>on</sup> / weilen sie nunmehr<sup>o</sup> so nahe bey der Stadt Tarnassari ankommen wä<sup>r</sup>en / so wolten sie bey dem König allda ihr Glück suchen.

<sup>496</sup> *Die Aufrichtigkeit Ein Überwinderin Der Eyfersucht vnd Staats=Klugheit: Ein Lust=Spiel / Welches bey Faßnächtlicher Frölichkeit / Auff Allergnädigste Genehmhaltung Der Röm. Kays. Mayest. Vnd auff Gnädigsten Befehl Der Röm. Kön. Mayest. Von Dero Herren Edelknaben vorgestellet / Vnd von Herrn Johann Baptista Vitali in Ordnung gebracht worden ist / Im Jahr Christi 1699. Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin / Kayserl. Hoff=Buchdruckerin.*

<sup>497</sup> Ebd., nicht paginiert.

<sup>498</sup> Ebd., nicht paginiert.

Der Pantalon: Gibt zur Antwort / daß / weilen sie unschuldiger Weiß  
auß ihrem Vatterland fliehen müssen; So werde der gütige  
Himmel vielleicht in dem Hoff zu Tarnassari / ihnen einziges  
Glück vorbehalten haben.

Der Harleekin: Saget lappischer Weiß / weilen er sich mit guten Nu-  
deln wohl angefüllet hätte / so achte er kein Gefahr noch Un-  
glück.<sup>499</sup>

Prinzipiell lässt sich bezüglich der stofflichen Präsentation zwischen zwei Arten von Edelknabenkomödien unterscheiden: Die eine Gruppe orientiert sich an den klassischen Stoffen der *Commedia dell'arte* mit den üblichen Figuren wie dem aus Bologna stammenden und leer daherschwatzenden „gelehrten“ *Dottore*, dem einerseits naiv-tölpelhaften, andererseits geistreich-gerissenen *Arlecchino*, dem geizigen Kaufmann und unermüdlichen Schürzenjäger *Pantalone* aus Venedig und den Frauenfiguren wie der koketten *Dienerin Colombina* und anderen. Die andere Gruppe scheint sich an den Szenarien der großen Opern zu orientieren: Die Schauplätze sind exotisch und fremdartig – die Komödie *La Pazzia meritevole* aus dem Jahre 1696<sup>500</sup> ist ein solches Beispiel mit dem Schauplatz der peruanischen Hauptstadt Lima, wo sich der gefangene König von Chile, *Argante*, in *Rosmira*, die Tochter des Königs von Peru verliebt. Die Namen *Tigrane*, als der sich *Argante* ausgibt, *Arsace*, König von Peru, *Rosmira* und andere könnten möglicherweise aus Libretti wie *Pietro Antonio Bernardonis Der Tigrane, König in Armenien* aus dem Jahre 1710 oder *Donato Cupedas ARSACE / Stifter des Partischen Reichs* aus dem Jahre 1698 entnommen sein. Die Edelknaben waren ja mit den Opern durchaus vertraut, wirkten sie doch in Massen- und Tanzszenen mit, und daher ist es durchaus denkbar, dass sie das eine oder andere Element bzw. die eine oder andere Handlung aus einer Oper übernahmen und für ihre Komödien bearbeiteten. Derselbe Befund gilt für die Komödie *La Fede Costante* aus dem Jahre 1697,<sup>501</sup> in der Personen wie *Filide*, Königin von Zypern, *Atamante*, König von Candia und *Sofonisbe*, Prinzessin von Candia auf die Bühne gebracht werden. An einem literarischen Vorbild orientiert sich

<sup>499</sup> Ebd., „Der ersten Handlung Erster Eintritt“, nicht paginiert.

<sup>500</sup> *LA PAZZIA MERITEVOLE, SCHERZO SCENICO RAPPRESENTATO ALLA SACRA, CESAREA, E REAL MAESTÀ DI LEOPOLDO I. IMPERATORE de' ROMANI. Da Cavalieri suoi Paggi. Nelle Feste del Carneuale. Dell' Anno 1696. VIENNA D' AUSTRIA, Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, Stampatore di S.C.M.*; in deutscher Übersetzung: *Die verdienstliche Narrheit. Kurtzweiliges Schauspiel Der Römischen Kayserlichen Majestät Leopold Dem Ersten / Zur Faßnachts=Kurtzweil Vorgestellt Von Cavaliern Dero Edelknaben. Im Jahr 1696. Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin / Kays. Hoff=Buchtruckerin.*

<sup>501</sup> *LA FEDE COSTANTE. SCHERZO SCENICO, Composto, e rappresentato, ALLA SACRA CESAREA, E REAL MAESTÀ DI LEOPOLDO I. IMPERATORE DE ROMANI, Da Cavalieri suoi Paggi, nelle Feste del Carneuale. Del Anno M.DC.XCVII [1697]. IN VIENNA D' AUSTRIA, Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, Stampatore di S.C.M.*

schließlich die Komödie *Der Artzt Wider seinen Willen* aus dem Jahre 1692,<sup>502</sup> dem unverkennbar Molières Stück *Le Médecin malgré lui* aus dem Jahre 1667 zugrundeliegt: Molières Figuren Sganarelle und Martine kommen hier italianisiert als „Sganarella“ und „Martina“ ebenso vor wie Leander, Lucinda und viele andere. *Der Artzt Wider seinen Willen* verrät noch viel stärker als die anderen Edelknabenkomödien ihren Charakter als Stegreifaufführung, denn es gibt hier nicht einmal die indirekten „Inhaltsangaben“ dessen, was die einzelnen Figuren zu sprechen haben; lediglich das Geschehen einer jeden Szene wird in wenigen Sätzen skizziert. Gleich am Beginn – diese Version des Stückes spielt übrigens in Rom – sieht dies folgendermaßen aus:

Erster Eintrit.

Sganarella. Martina.

KOMmen zanckender herauß. Letztlich prügelt Sganarella sein Weib.

Anderter Eintrit.

Sganarella. Martina. Rubert.

RUBert der Dorffrichter / vnd deß Sganarella Gevatter / welche die Martina schreyen hört / will sich in das Mittel legen / vnd eines wie das andere außfiltzen; wird aber von ihnen übel zugerichtet fortgeschickt. Sganarella vnd Martina vergleichen sich miteinander.

Dritter Eintrit.

Martina allein.

BEdencket auff Weiß und Mittel sich zu rächen wegen der empfangenen Schläg.<sup>503</sup>

Schon dieser kurze Ausschnitt macht deutlich, worauf Komik und Lachen des Publikums basieren: Derbe Aktion und durchsichtige Intrige bestimmen das Geschehen auf der Bühne.

Es ist die Commedia dell' arte einer der wenigen Bereiche, wo die Unterhaltungskultur des einfachen Mannes ihren Weg von der Straße an den Hof fand – zunächst durch Komödiantentruppen, die zu Aufführungen eingeladen wurden, in der Folge eben durch die Edelknaben, die dem Herrscherhaus zu Gefallen derartige Stücke inszenierten. In diesem Sinne sollen und müssen die Edelknabenkomödien ebenso wie die Opern als ein aus dem höfischen Leben resultierendes Kulturgut betrachtet werden.

---

<sup>502</sup> *Der Artzt Wider seinen Willen. Denen Römisch=Kaysrerlichen Mayestäten / Von Höchstgedachter Röm. Kayserl. Mayest. Edel=Knaben Zur Faßnachts=Unterhaltung Vorgestellt Im Jahr 1692. Gedruckt zu Wienn / bey Susanna Christina Cosmerovin / Röm. Kays. May. Hof=Buchdruckerin.*

<sup>503</sup> Ebd., nicht paginiert.

# Literaturverzeichnis

Die Bezugswörter der in der nachstehenden Bibliographie angeführten Titel sind durch Lettern in KAPITÄLCHEN hervorgehoben.

## I. Bibliographien:

- Gerhard DÜNNHAUPT: Personalbibliographien zu den Drucken des Barock. Stuttgart 1990ff.
- Luigi FERRARI: Onomasticon. Repertorio bibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850. Milano 1947.
- Deutscher Biographischer Index. Hg. v. Willi GORZNY. 4 Bde. München u.a. 1986.
- Karl-Heinz HABERSETZER: Bibliographie der deutschen Barockliteratur. Ausgaben und Reprints 1945–1976. Hamburg 1978.
- Hans u. Ilse PYRITZ: Bibliographie zur deutschen Literaturgeschichte des Barockzeitalters. Begründet v. Hans Pyritz, fortgeführt und hg. v. Ilse Pyritz. 2 Bde. Bern 1991 u. 1985.
- Oskar Georg Theodor SONNECK: Catalogue of opera librettos printed before 1800. Washington 1914.
- Karl F. STOCK u.a.: Personalbibliographien österreichischer Dichter und Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Pullach bei München 1972.

## II. Primärliteratur:

### 1.) Drucke

- Die Libretti zu den einzelnen Musikdramen siehe unter den einzelnen Autoren im Anhang, Teil A und Teil B.
- [Kaiser Ferdinand III:] *Poesie diverse composte in hore Rubate d' Academico Occupato*. o.O. o.J.
- [Erzherzog Leopold Wilhelm:] *Diporti del Crescente Divisi in Rime Morali Devote Heroiche Amoroze in Brussela Appresso Giov. Mommartio*. Brüssel 1656.
- Guido ADLER: Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I und Joseph I Wien 1893.

### 2.) *Handschriften*

Akademie Kaiser Ferdinands III. und Erzherzog Leopold Wilhelms: ÖNB: Cod. 10.108.

ÖNB: Cod. 9.401\*.

Akademie Kaiser Leopolds I: ÖNB: Cod. 9.954.

Akademie der Kaiserinwitwe Eleonora di Gonzaga: ÖNB: Cod. 7.654 u. Cod. 16.909.

Es handelt sich um Protokoll-Mitschriften, in denen auch ungedruckte italienischsprachige Gedichte zu finden sind.

### 3.) *Libretto-Drucke*

In der Musik-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, in der Bibliothek der Freunde des Wiener Musikvereins und in der Wiener Universitätsbibliothek sind die Drucke der Libretti vorhanden. Als ehemalige kaiserliche Hofbibliothek sind in der Österreichischen Nationalbibliothek die meisten Drucke zu finden. Sie liegen in italienischer Sprache (= Original) sowie in (zeigenössischer) deutscher Übersetzung vor und sind als Adligate gebunden. Es handelt sich um einige hundert Libretti (allein Nicolò Minato verfasste über 150 Opernlibretti in einem Zeitraum von ca. 30 Jahren).

## III. Quellen:

Ludwig BAUR: Berichte des Hessen-Darmstädtischen Gesandten Justus Eberh. Passer an die Landgräfin Elisabeth Dorothea über die Vorgänge am kaiserlichen Hofe und in Wien von 1680 bis 1683. In: Archiv für österreichische Geschichte 37 (1867), S. 271–409 .

Giovanni CHIAROMANNI: Briefe, Depechen etc. im Archivio di Stato, Firenze: filze 4.400–4.401 (anni 1652–1659); im Archivio mediceo del Principato: filze 2.661 (istruzioni ad ambasciatori); 4.403–4.407, 4.409–4.411 (anni 1659–1675)

Il CORRIERE ORDINARIO. Wien 1677–1721.

Pomposer EINZUG Ihre Königl. Mayest. Josephi Römisch: und Hungarischen Königs etc. Mit Ihre Mayestätt Wilhelmina Amalia, Röm. Königin Als Königl. Gesponß etc. So den 24. Februarij 1699 zwischen 4. und 5. Uhr unweit der Kayserl. Favorita [...] o.O. (1699).

Johann Ferdinand Xaver FACHNER: Erfreutes Wien, Welches denen Mayestätten Josepho I. Und Wilhelminae Amaliae [...] zur jubel=vollen Ehren-Bezeugung drey Ruhm- und Ehren-Porten auffgericht und mit dem Einzug der Königl. Gesponß [...] beglückseeligt worden. Wien (1699).

Allerhöchst=feyerliche FESTIVITÄTEN Welche bey dem Allerglorwürdigsten Beylager der beyden Allerdurchlächtigsten Majestäten Leopoldi I. Römischen Kayser[s] [...] und Margaritae, Geborner Infantin von Hispanien [...] Nach und nach in der Kayserl. Burg und ausserhalb derselben gehalten worden. o.O. 1667.

Joseph FIEDLER (Hg.): Die Relazionen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im 17. Jahrhundert. 2 Bde. Wien 1866–1867 (= *Fontes rerum austriacarum*. Oesterreichische Geschichts-Quellen, 2. Abt., Bd. 26 u. 27).

Galeazzo GUALDO PRIORATO: Lettera al cardinal Barberini sulle feste del 1677. Vienna 1677.

DERS.: Vita della Regina Cristina di Svezia. Roma 1656.

Johann Martin LERCH: Ausführlicher Bericht von der hochansehnlichen Hertzog Lothrinischen Beilagers Festivitaet. Wien 1678.

Artur LEVINSON: Nuntiaturreporte vom Kaiserhofe Leopolds I (1657, Februar bis 1669, Dezember). In: *Archiv für österreichische Geschichte* 103 (1913), S. 547–548.

Felice MARCHETTI: Briefe, Depechen etc. im Archivio di Stato, Firenze: filze 2.661 (istruzioni ad ambasciatori); 4.400–4.401 (anni 1652–1659); 4.403 (anni 1659–1662); 152, 159–161, 171, 1.492 (1660, attività come Segretario di Stato).

Alfred Franzis PRIBRAM u. Moritz Landwehr von Pagenau (Hgg.): Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F. E. Pötting 1662–1673. 2 Bde. Wien 1903–1904. (= *Fontes rerum austriacarum*. Oesterreichische Geschichts-Quellen, 2. Abt., Bd. 56 u. 57).

WIENER DIARIUM 1–26. Wien 1703–1729.

#### IV. Zeitgenössische Lexika:

Giovanni Maria MAZZUCHELLI: *Gli Scrittori d' Italia, cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati Italiani*. 2 Bde. (A–B). Brescia 1753–1763.

Camillo Minieri RICCIO: *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori Napoletani fioriti nel sec. XVII*. Milano–Napoli 1875–1877.

Giovanni CINELLI CALVOLI: *Biblioteca volante, continuata dal dottor Dionigi Andrea Scancassani*. Edizione seconda in miglior forma ridotta. 4 Bde. Venezia 1734–1737.

Paolo Calvi ANGIOLGABRIELLO D. S. MARIA: *Biblioteca e storia di [...] scrittori così della città come del territorio di Vicenza*. 6 Bde. Vicenza 1772–1782.

Girolamo TIRABOSCHI: *Biblioteca Modenese*. 11 Bde. Modena 1781–1837.

Michele GIUSTINIANI: *Gli scrittori Liguri. Parte I (A–G)*. Roma 1667.

- Raffaele SOPRANI: *Li scrittori della Liguria e particolarmente della maritima*. Genova 1667.
- Agostino OLDOINI: *Athenaeum linguisticum seu syllabus scriptorum Ligorum*. Perugia 1680.
- Francesco BARTOLI: *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all' anno MDL. fino a' giorni presenti*. 2 Bde. Padova o.J. [1781].
- Giulio NEGRI: *Istoria degli Scrittori Fiorentini*. Ferrara 1722.
- Emmanuele Antonio CIGOGNA: *Delle insrizioni veneziane*. Venezia 1824–1853.
- Ireneo AFFÒ u. Ang. Pezzana: *Memorie degli scrittori e letterati Parmigiani*. Parma 1789–1797.
- Jean Pierre NICERON: *Mémoires pour servir à l' histoire des hommes illustres dans la République des lettres. Avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages*. Paris 1727–1745.
- Francesco Antonio SORIA: *Memorie storico-critiche degli storici Napolitani*. Napoli 1781–1782.
- Christian Gottlieb JÖCHER: *Allgemeines Gelehrten=Lexicon*. Leipzig 1750–1751.
- Johann Heinrich ZEDLER: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*. 64 Bde. Halle–Leipzig 1732–1750.
- Friedrich Carl Gottlob HIRSCHING (Hg.): *Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, welche in dem 18. Jahrhunderte gestorben sind*. 17 Bde. Leipzig 1794–1815.

## V. Forschungsliteratur:

- Anna Amalia ABERT: *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*. Lippstadt 1954.
- Kurt ADEL: *Das Jesuitendrama in Österreich*. Wien 1957.
- DERS.: *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*. Wien 1960.
- Guido ADLER: *Handbuch der Musikgeschichte*. München 1975 (Reprint).
- Helmut G. ASPER: *Spieltexte der Wiener Wanderbühnen*. Wien 1975.
- Francesco BARTOLI: *Notizie storiche de' comici italiani*. 2 Bde. Padova 1781.
- Anton BAUER: *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*. Graz–Köln 1955.
- Flora BIACH-SCHIFFMANN: *Giovanni und Lodovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*. Wien–Berlin 1931.
- Ludwig BITTNER u. Lothar Groß (Hgg.): *Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westfälischen Frieden*. Oldenburg–Berlin 1936.

- Richard BLETSCHACHER: Rappresentazione sacra. Geistliches Musikdrama am Wiener Kaiserhof. Wien 1985.
- DERS.: Die Stimme des Lorbeers. Operntexte des 17. Jahrhunderts. Wien 1990 (= dramma per musica, 3).
- DERS.: Apollons Vermächtnis. Vier Jahrhunderte Oper. Wien 1994.
- Werner BRAUN: Die Musik des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden 1981 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hg. v. Carl Dahlhaus, Bd. 4).
- Renate BROCKPÄHLER: Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Emsdetten 1964.
- Eduard CASTLE: Geschichte einer Wiener Buchdruckerei 1548–1948. Wien 1948.
- Gaudenzio CLARETTA: La Regina Cristina di Svezia in Italia. Torino 1892.
- Anna CORETH: Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit (1620–1740). Wien 1950 (=Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs, 37).
- DIES.: Historiographie in der Zeit des Barock, in: Welt des Barock. Hg. v. Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács. Wien–Freiburg–Basel 1986, S. 186–203.
- Beatrice CORRIGAN: All Happy Endings: Libretti of the Late Seicento. In: Forum Italicum 7 (1973).
- Umberto DE BIN: Leopoldo I imperatore e la sua corte nella letteratura italiana. Trieste 1910.
- Albert DESSOFF: Über spanische, italienische und französische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandruppen, in: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte und Renaissance-Literatur. N.F. Bd. 4, Berlin 1891, S. 1–16 u. Bd. 1, Berlin 1901, S. 420–444.
- Margaret DIETRICH: Die Edelknabenkomödien am Hofe Leopolds I In: Heinz Kindermann u. Margaret Dietrich: Die Commedia dell' arte und das Altwiener Theater. Rom 1963, S. 15–26.
- DIES.: Il Pomo d' Oro. Nachwort zur Jahregabe der Wiener Bibliophilen Gesellschaft. Wien 1965.
- DIES.: Goldene Vlies-Opern der Barockzeit. In: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 111 (1974), S. 469–512.
- DIES.: Elemente der Barockoper. In: Maske und Kothurn 7 (1961), S. 223–234.
- DIZIONARIO BIOGRAFICO degli italiani. Roma 19xxff.
- DIZIONARIO BIOGRAFICO friulani. A Cura di Gianni Nazzi ed altri. Udine 1992.
- Nana EISENBERG: Studien zur Historiographie über Kaiser Leopold I. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 51 (1937), S. 359–413.
- Moriz ENZINGER: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive). 2 Bde. Berlin 1918–1919.

- Karl FIDLER: Eleonora von Gonzaga. Leben und Wirken einer Italienerin am Wiener Hof des 17. Jahrhunderts. Innsbruck 1988.
- Rudolph GENÉE: Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Berlin 1882.
- Remo GIAZOTTO: Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti. Ventidue lettere ritrovate nell' Archivio di stato di Venezia. In: Nuova Rivista musicale 3 (1969), S. 496–512.
- Grete GOLDSCHMIT: Das Repertoire der Wandertruppen in Österreich. Diss. Wien 1930.
- The NEW GROVE DICTIONARY OF OPERA. Hg. v. Stanley Sadie. 4 Bde. London 1992.
- Franz HADAMOWSKY: Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625-1740). In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1951/52, S. 7–117.
- DERS.: Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Wien 1988.
- Hilde HAIDER-PREGLER: Das Roßballett im inneren Burghof zu Wien (Jänner 1667). In: Maske und Kothurn 15 (1969), S. 291–324.
- Ellen T. HARRIS: Handel and the Pastoral Tradition. London 1980.
- Arthur HENCKEL u. Albrecht SCHÖNE: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1967.
- Urs HERZOG: Geistliche Wohlredenheit: die katholische Barockpredigt. München 1991.
- Nora HILTL: Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi. Diss. Wien 1973.
- Ulrike HOFMANN: Die Serenata am Hofe Kaiser Leopolds I. 1658–1705. Mschr. phil. Diss. Wien 1975.
- DIES.: Die Accademia am Wiener Kaiserhof unter der Regierung Kaiser Leopolds I. In: Musicologica Austriaca 2 (1979), S. 76–84.
- Kurt HUEBER: Die Wiener Opern Giovanni Bononcini's von 1697 bis 1710. Diss. Wien 1955.
- Ferdinand van INGEN: Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik. Groningen 1966.
- Erika KANDUTH: Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert. In: Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert. Hg. v. Alberto Martino. Amsterdam 1990 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis. Bd. 9), S. 171–207.
- DIES.: Das geistlich-weltliche Konzept der italienischen Dichtung am Wiener kaiserlichen Hof im 17. Jahrhundert. In: Brigitte Winklehner (Hg.): Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock. Tübingen 1991, S. 203–219.

- Heinz KINDERMANN: Theatergeschichte Europas. Band 3: Das Theater der Barockzeit. Salzburg 1959 [speziell zur Wiener Theaterentwicklung vgl. S. 484–525].
- DERS.: Das österreichische Barocktheater. In: Maske und Kothurn 7 (1961), S. 209–222.
- Ursula KIRKENDALE: Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien. Diss. Bonn 1973.
- Herwig KNAUS: Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637–1705), 3 Bde., Wien 1968 (= Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften; Bde. 254, 259, 264).
- Ludwig KÖCHEL: Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543–1867. Nach urkundlichen Forschungen. Wien 1869.
- DERS.: Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Wien 1872.
- Gebhard KÖNIG: Peter Lambeck (1628–80), Bibliothekar Kaiser Leopolds I. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 87 (1979), S. 121–166.
- Elisabeth KOVÁCS: Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch. In: Welt des Barock. Hg. v. Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács. Wien, Freiburg, Basel 1986, S. 53–86.
- Richard KRÁLIK: Das österreichische Musikdrama der Barockzeit. In: Das Neue Reich 6 (1923/24), S. 70–73.
- Marcus LANDAU: Die italienische Literatur am österreichischen Hofe. Wien 1879.
- Helmuth W. LANG: Die Buchdrucker des 15. bis 17. Jahrhunderts in Österreich. Baden-Baden 1972 (= Bibliotheca Bibliographica Aureliana XLII).
- Nardo LEONELLI: Attori tragici – Attori comici. 2 Bde. Milano 1940 (= Enciclopedia biografica e bibliografica „italiana“, serie IX).
- Silke LEOPOLD: Das geistliche Libretto im 17. Jahrhundert. Zur Gattungsgeschichte der frühen Oper. In: Musikforschung 31 (1978).
- Anton MAYER: Wiens Buchdruckergeschichte 1482–1882. 2 Bde. Wien 1883–1887.
- Michele MAYLENDER: Storia delle Accademie d' Italia. 5 Bde. Bologna 1926–1930.
- Ignaz von MOSEL: Geschichte der kaiserl. königl. Hofbibliothek zu Wien. Wien 1835.
- Josefine NAST: Die Wiener Buchdrucker und Buchillustratoren des 15. bis 18. Jahrhunderts. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert. Hg. v. Herbert Zeman unter Mitwirkung von Fritz Peter Knapp, Teil 2. Graz 1986, S. 641–680.

- Francesco NEGRI: *La vita di Apostolo Zeno*. Venezia 1816.
- Paul NETTL: *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts*. In: *Studien zur Musikwissenschaft* 8 (Wien 1921), S. 45–175.
- Ferdinand OPLL: *Italiener in Wien*. Veröffentlichungen des Wiener Stadt- und Landesarchivs 17. Hg. v. Felix Czeike. Wien 1987.
- Wolfgang OSTHOFF: *Maschera e musica*. In: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1 (1967), S. 16–83.
- Vito PANDOLFI: *La Commedia dell' arte*. 6 Bde. Firenze 1957–1961.
- Alfred Francis PRIBRAM: *Die Heirat Kaiser Leopolds I. mit Margaretha Theresia von Spanien*. In: *Archiv für österreichische Geschichtsforschung* 77 (1891), S. 319–374.
- Peter von RADICS: *Das Hoftheater Kaiser Leopold I.* In: *Österreichisch-ungarische Revue* 13 (1892).
- Erich RASCHL: *Die weltlichen Vokalwerke des Giovanni Felice Sances, ca. 1600–1679*. Maschr. phil. Diss. Graz 1967.
- Luisa RICALDONE: *Italienisches Wien*. Wien 1986.
- Luigi RICCOBONI: *Histoire du théâtre italien*. Paris 1730.
- Liselotte de RIDDER: *Der Anteil der Commedia dell' arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper*. Phil. Diss. Köln 1970.
- Elisabeth Charlotte SALZER: *La commedia dell' arte alla corte viennese*. In: *Rivista italiana del dramma* 2/2 (1938), S. 181–204.
- Otto G. SCHINDLER: *Commedia dell' arte und Orvietan. «Der berühmte Tabarino» als Kurfüscher am Wiener Allerheiligenmarkt*. In: *MIMOS. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*, Jg. 48 (1996), S. 11–14 (= Separatum zum Thema „Medizin und Theater“).
- Johann Evangelista SCHLAGER: *Wiener-Skizzen aus dem Mittelalter*. 5 Bde. Wien 1835–1846.
- Gustav Friedrich SCHMIDT: *Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627–1750)*. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 5. Leipzig 1922/23.
- Albrecht SCHÖNE: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München<sup>3</sup>1993.
- Wulf SEGEBRECHT: *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*. Stuttgart 1977.
- Herbert SEIFERT: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing 1985.
- DERS.: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699*. Wien 1988.
- DERS.: *Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I.* In: *Österreichische Musikzeitschrift* 29 (1974), S. 6–16.

- DERS.: Neues zu Antonio Draghis weltlichen Werken. In: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 115 (1978), S. 96-116.
- DERS.: Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit. In: Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag. Saarbrücken 1993 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, N.F.), S. 215–223.
- Sabine SOLF: Festdekoration und Groteske: der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini. Baden-Baden 1975.
- SOMMER-MATHIS, Andrea: Die Tänzer am Wiener Hofe im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteiensprotokolle bis 1740, Wien 1992 (= Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, Erg.bd. 11).
- John P. SPIELMAN: The City & The Crown. Vienna and the Imperial Court 1600–1740. West Lafayette 1993.
- Eva STANZL: Das Ballett in der Wiener Barockoper. In: Maske und Kothurn 7 (1961), S. 313–328.
- Fritz STEINER: Wiener Theatralingenieure des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. In: Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 3 (1921), S. 96–101.
- Elida Maria SZAROTA: Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts. Bern u. München 1976.
- Georg TAUSCHHUBER: Kaiser Leopold I. und das Wiener Barocktheater. Diss. maschr. München 1946.
- Karl TRAUTMANN: Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe. In: Jahrbuch für Münchener Geschichte, Jg. 1 (München 1887), S. 193–313.
- Andrea UNZEITIG: Die Italiener am Wiener Hof während der Regierungszeit Kaiser Karls VI. Dipl.arb. Wien 1993.
- Richard WALLASCHEK: Das k.k. Hofopertheater. Wien 1907–1909.
- Peter WEBHOFER: Giovanni Felice Sances (ca. 1600–1679), eine biographisch-bibliographische Untersuchung und Studie über sein Motettenwerk. Innsbruck 1965.
- Franz Xaver WEGELE: Geschichte der deutschen Historiographie seit dem Auftreten des Humanismus. München u. Leipzig 1885.
- Alexander von WEILEN: Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hof-Theater. Wien 1899.
- DERS.: Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien. Wien 1901.
- Egon WELLESZ: Ein Bühnenfest aus dem siebzehnten Jahrhundert. In: Die Musik 13 (1913/14), Bd. 52, S. 191–217.

- DERS.: Einige handschriftliche Libretti aus der Frühzeit der Wiener Oper. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 1 (1918–1919), S. 278–281.
- DERS.: Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708. In: Studien zur Musikwissenschaft 6 (Wien–Leipzig 1919).
- DERS.: Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien. Wien–Leipzig 1922.
- Othmar WESSELY: Kaiser Leopolds I. „Vermeinte Bruder- und Schwesterliebe“. In: Studien zur Musikwissenschaft 25 (1962), S. 586–608.
- DERS.: Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens „Costanza e Fortezza“. Graz 1969.
- Herbert WIDHALM: Oesterreichische Repräsentationsdichtung im 17. Jhd. [sic!]. Diss. Wien 1948 [1949].
- Antonia WINTER: Hans Jakob Wagner von Wagenfels und seine Geschichts- und Staatsauffassung. Diss. maschr. Wien 1932.

Praesens Verlag

# Register

## A

Abati, Antonio 73  
Abert, Anna Amalia 172  
Abraham a Sancta Clara 15  
Addimari, Luigi 114, 129  
Adler, Guido 132  
Alexander der Große 164  
Alfonso IV. di Modena 37  
Amalie Wilhelmine, Kaiserin 176  
Amalteo, Aurelio 82, 93, 143  
Ancona, Alessandro d' 51  
Angelico, Michelangelo 77  
Anhalt-Köthen, Ludwig von 25  
Antonio Eberti 47  
Ariosto, Lodovico 109  
Arrigoni, Gian Giacomo 116

## B

Bacci, Orazio 51  
Badia, Carlo Agostino 102, 115, 117,  
143, 150f., 153  
Badoaro, Giacomo 143  
Ballerini, Francesco 114  
Barnabè, Stephan 11  
Baur, Ludwig 10, 213  
Beduzzi, Antonio 107  
Benserade, Isaac de 14  
Bernardoni, Pietro Antonio 47, 55-  
58, 60, 74f., 98, 101, 103-106, 128,  
144f., 150f., 156, 159, 166, 169f.,  
182, 210, 220  
Bertali, Antonio 82f., 93, 139, 143,  
155  
Bianchi, Bernardino 47, 49, 70-72,  
75, 77  
Bletschacher, Richard 113, 150  
Bonarelli, Prospero 33, 74  
Bonini, Filippo Maria 47f.  
Bononcini, Giovanni 106, 117

Bononcini, Marc Antonio 98, 102,  
104, 106f., 117, 155  
Branchi, Girolamo 15, 40  
Bruni, Lorenzo 218f.  
Bucelleni, Horatio 23, 29  
Burnacini, Giovanni 93  
Burnacini, Lodovico Ottaviano 13-  
15, 82, 89, 93-95, 97f., 101, 104,  
112, 188, 202

## C

Caldara, Antonio 106, 117  
Calderoni, Francesco 217  
Camerarius, Joachim 205-208  
Campori, Cesare 70, 72  
Carlo di Lorena 40, 76  
Castelli, Paolo 102  
Cavalli, Francesco 94  
Cesti, Antonio 15, 82, 87-89, 92, 93,  
95, 97, 117, 120, 139  
Chiaromanni, Giovanni 39  
Christine von Schweden 39, 76  
Cicognini, Giacinto Andrea 116  
Cicognini, Jacopo 116  
Claretta, Gaudenzio 37  
Claudia Felicitas, Kaiserin 13, 15, 46  
Comazzi, Giovanni Battista 47  
Conrady, Karl Otto 34  
Conti, Francesco 109, 112, 114, 118  
Corelli, Arcangelo 117  
Coronini, Michael Graf 219  
Corradi, Giulio Cesare 117  
Cosimo III., toskanischer Großherzog  
75  
Cosmerovius, Matthäus 14f., 82f.,  
89, 120, 133  
Crescimbeni, Giovanni Maria dei 23,  
50  
Cupeda, Donato 61, 98, 100-102,  
105f., 123, 127f., 140, 142, 144,

150, 155, 159, 165f., 171, 179,  
183, 220

## D

Da Ponte, Lorenzo 13, 16  
Daly, Peter M. 185  
Danese, Giovanni Tommaso 217f.  
De Bin, Umberto 10, 16, 21-24, 37f.,  
43, 46, 49f.  
Descio, Sebastiano 217  
Desoffer, Claudius 101  
Dietrichstein, Margherita von  
(Gemahlin Raimondo  
Montecuccolis) 71f., 83  
Dietrichstein, Maximilian von 82  
Draghi, Antonio 13, 47, 53, 83, 93-  
98, 101f., 110, 125, 140, 147, 155,  
185  
Draghi, Carlo Domenico (Sohn v.  
Antonio Draghi) 47

## E

Ebner, Markus 131  
Ebner, Wolfgang 131  
Elci, Scipione (d') 23  
Ercolani, Filippo 118  
Este, Francesco II. d' 56  
Este, Rinaldo d' 76

## F

Faustini, Marco 88  
Felßbecker, Eberhard 89  
Ferdinand III., Kaiser 10, 13, 21, 23,  
30f., 36f., 46, 55, 73, 132  
Ferdinand Karl von Tirol, Erzherzog  
13  
Ferrari, Benedetto 93, 172  
Fiedler, Joseph 81  
Filicaia, Vincenzo da 50, 54, 75f.  
Filippeschi, Giovanni Domenico 102  
Fioravanti, Innocenzio Maria 40  
Fischer, Christoph 94  
Fitzing von Fitzingheim, Johann  
Heinrich 77f.

Florus, Lucius 103  
Fontana, Giovanni 47f.  
Fux, Johann Joseph 17, 21, 102,  
109f., 117, 129, 171

## G

Galli-Bibiena, Ferdinando u.  
Giuseppe 111  
Galli-Bibiena, Francesco 104, 107,  
109, 112  
Gasparini, Carlo Francesco 117  
Ghelen, Johann Leopold van 15, 38,  
55, 61f., 65, 109, 112, 120, 129,  
215  
Ghelen, Johann Peter van 112, 120  
Giazotto, Remo 88  
Goedeke, Karl 61  
Goethe, Johann Wolfgang von 29  
Götz, Johann Nikolaus 128  
Gonzaga, Carlo II. di 37  
Gonzaga, Eleonora di 13, 21, 23, 37,  
45, 72, 93  
Greiffenberg, Hans Rudolph von 9  
Greiffenberg, Katharina Regina von  
9, 185  
Grimani, Vincenzio 117  
Gryphius, Andreas 9, 185, 186  
Guadagni, Pietro 40  
Gumpenhuber, Tobias 107

## H

Hadamowsky, Franz 17  
Hagedorn, Friedrich von 128  
Haider-Pregler, Hilde 84  
Hallmann, Johann Christian 186  
Händel, Georg Friedrich 117  
Harsdörffer, Georg Philipp von 69  
Haugwitz, August Adolph 186  
Henckel, Arthur 186  
Heräus, Karl Gustav 25  
Hessen-Darmstadt, Elisabeth  
Dorothea von 10  
Hoffer, Johann Joseph 97f., 101f.,  
106f., 114, 117, 125, 129, 140,  
155, 159, 166, 171  
Hoffmeister, Gerhart 185

Hofmann, Ulrike 9, 16, 17, 155  
Hofmannswaldau, Christian Hofmann  
von 9  
Hohberg, Wolf Helmhard von 9  
Homer 63, 76, 142f., 147

## J

Jöcher, Christian Gottlieb 61  
Johann Wilhelm von der Pfalz 37  
Jöns, Dietrich 185  
Joseph I., Kaiser 46, 58, 63, 118,  
132, 133  
Joseph II., Kaiser 16

## K

Kanduth, Erika 16, 23, 3f., 52  
Karl V., Herzog von Lorena 75  
Karl VI., Kaiser 17, 21, 106, 109,  
111, 129  
Kircher, Athansius 200-202, 208  
Köchel, Ludwig 17, 21  
Kolonitz, Siegfried Graf 219  
Kuffstein, Karl von 219  
Kürner, Johann Jacob 61  
Küsel, Matthias u. Melchior 15, 89

## L

Landau, Marcus 16  
Landwehr von Pagenau, Moriz 84,  
91, 176, 215  
Langetl, Carl Ignaz 120, 128, 155  
Lemene, Francesco 102, 117  
Leopold I., Kaiser 9, 12f., 15-17, 21,  
24, 36, 46, 50f., 53, 55f., 58, 60f.,  
70, 72, 76, 81, 84f., 91, 119, 129,  
131f., 176, 215  
Leopold Wilhelm, Erzherzog 21,  
23f., 33, 46, 59, 73f.  
Leopold, Silke 17  
Livius, Titus 103, 106  
Lohenstein, Daniel Casper von 186  
Ludwig XIV., König v. Frankreich  
13

Lully, Jean-Baptiste (eigentl.  
Giovanni Battista Lulli) 14

## M

Magdalena Eleonore Theresia,  
Kaiserin 60  
Malvezzi, Lucio Vittorio Graf 219  
Manelli, Francesco 172  
Manni, Giovanni Battista 38  
Marchetti, Felice 21-23, 29, 32  
Margareta Theresia, Kaiserin 15  
Maria Leopoldine, Kaiserin 59  
Marianne von Österreich,  
Erzherzogin 143  
Martino, Alberto 16  
Mattei, Loreto 23  
Matteis, Nicola 109  
Maximilian I., Kaiser 13  
Mayer, Anton 45, 61  
Maylender, Michele 23  
Mazzuchelli, Giovanni Maria 73  
Medici, Anna di 13, 15, 46  
Metastasio, Pietro 13f., 113, 129  
Meyer, Johann Gabriel 89  
Miklau, Julius 76  
Minato, Nicolò 13f., 47f., 52, 93-98,  
101f., 106, 113, 120, 125, 129,  
139f., 144f., 147, 150, 155, 158f.,  
167f., 173, 180f., 185-189, 200-  
203, 205, 209, 210, 212  
Molière, d.i. Jean Baptiste Poquelin  
13  
Molin, Alvise 81  
Moneglia, Giovanni Andrea 117  
Montanari, Geminiano 23  
Montecuccoli, Raimondo 22f., 28,  
31, 33, 36, 43f., 46-48, 70-72  
Monteverdi, Claudio 143  
Motta, Piersimone de la 101, 104,  
219  
Mozart, Wolfgang Amadeus 16,  
130f., 174, 180, 210

## N

Naath, Ambrosius Alexander Graf  
von der 219

Nannini, Giovanni 217  
Negelein, Christoph Adam 61-63,  
65-67, 78, 129, 133  
Neri, Giovanni Battista 118  
Nestroy, Johann 174f.  
Newen von Newenstein, Johann Carl  
67-69

## O

Opitz, Martin 9  
Orlandini, Giuseppe Maria 117  
Orso, Andrea d' 217  
Ovid (d.i. Publius Ovidius Naso) 142

## P

Pacobelli, Giovanni 40  
Pariati, Pietro 106, 109f., 112f., 120,  
156, 170, 180, 210  
Pasetti, Carlo 84  
Passer, Justus Eberhard 10, 213f.  
Penzel, Abraham Jacob 187  
Pertusati, Cristoforo 47  
Philipp IV., König von Spanien 143  
Piccinardi, Gian Luigi 40, 47, 49  
Piccolomini, Enea Silvio 13, 16  
Piccolomini, Francesco 23  
Pierelli, Giovanni 37, 73, 76  
Pignatelli, Antonio 9  
Pindar 73  
Pius II., Papst, s. Piccolomini, Enea  
Silvio  
Plinius Secundus d. Ä., Gaius 147,  
187f., 202f.  
Plutarch 95, 107, 200  
Poggio, Michele di 47, 51  
Pötting, Graf F. E. 84, 91, 176, 215  
Pribram, Alfred Francis 84, 91, 176,  
215  
Priorato, Galeazzo Gualdo 37-42, 44,  
47f., 72  
Prokoff, Anton 129  
Purgstall, Vinzenz Graf von 219

## Q

Quadrio, Francesco Saverio 23  
Quinault, Philippe 14

## R

Raimund, Ferdinand 174f.  
Ramazzini, Bernardino 72  
Ridder, Liselotte de 173  
Riegler, Peter 107, 219  
Rinck, Eucharius Gottlieb 24, 46,  
83f., 87  
Ristori, Tommaso/Giacomo [?] 217  
Rottern von Kostenthal, Friedrich 61  
Ruedolph, Johann Albrecht 129  
Ruggieri, Pier Maria 150f.

## S

Salieri, Antonio 13  
Savoia, Eugen von, Prinz 75  
Savoia, Gilberto Pio di 23, 74  
Sbarra, Filippo (Sohn v. Francesco  
Sbarra) 47f.  
Sbarra, Francesco 15, 40, 47, 82f.,  
87-89, 92f., 95, 97, 106, 113, 117,  
120, 139, 140, 142f., 155, 180  
Scarlatti, Domenico 117  
Scheffler, Johann, s. Silesius,  
Angelus  
Schlager, Johann Evangelista 217f.  
Schlegel (Vorname unbekannt) 119,  
131, 133  
Schlegel, August Wilhelm u.  
Friedrich 128  
Schlögel, Johann Carl 131  
Schmelzer, Andreas Anton 132, 147,  
155  
Schmelzer, Johann Heinrich 13, 15,  
87, 89, 93-97, 132, 147  
Schöne, Albrecht 185f., 200, 205  
Schubert, Franz 13  
Segebrecht, Wulf 54  
Seifert, Herbert 17, 43, 93, 144, 146,  
149  
Sforza, Bianca Maria 13  
Signorini, Domenico 47

Silesius, Angelus (d.i. Johann Scheffler) 9  
Sobieski, Jan, König von Polen 76  
Spinola, Publio Francesco 23  
Stampiglia, Silvio 102, 105-107, 109, 150, 175f.  
Stefan, Paul 130  
Steffani, Agostino 117  
Steiner, Fritz 112  
Strabon von Amaseia 187, 189  
Strack, Chr. Fr. L. 187  
Strack, Max 187  
Stubenberg, Johann Wilhelm von 9

## T

Tepl, Johannes von 69  
Tintori, Francesco de 47f.  
Tiraboschi, Girolamo 23  
Torelli, Giacomo 14  
Torti, Francesco 98, 101  
Medici, Ferdinand II. di 21  
Tricario, Giuseppe 93  
Triller, Joseph 102, 106, 114, 120, 128, 153f., 156, 159, 172  
Trunz, Erich 186

## U

Uhland, Ludwig 128

## V

Valentini, Giovanni 83  
Ventura, Domenico 97, 155  
Ventura, Santo 82, 97  
Vertemate, Baron 23, 27f.  
Vigarani, Gaspare 13  
Vigna, Domenico la 104  
Vitali, Giovanni Battista 218f.  
Viviani, Pietro Paolo 15  
Volcker, Otto Ignatius 219

## W

Weilen, Alexander von 17, 46, 214f.  
Wessely, Othmar 131f., 210  
Winklehner, Brigitte 16, 23  
Wirtz, Franz 129

## X

Ximenes (Aragona), Francesco 40

## Z

Zächer, Johann Michael 135, 173  
Zedler, Johann Heinrich 67  
Zeman, Herbert 12  
Zeno, Apostolo 13f., 106, 109, 113  
Ziani, Marc Antonio 102, 150, 152, 159

Der Einfluss und die Bedeutung der italienischen Sprache im literarischen Schaffen Wiens und Österreichs ist immer schon von besonderem Ausmaß gewesen – es bedarf dazu nicht erst des Hinweises auf die zahlreichen musiktheatralischen Werke, bei denen sich bis ins 18., ja 19. Jahrhundert die deutsche Sprache einfach noch nicht durchsetzen konnte. Die Kontakte zwischen Italien und den österreichischen Ländern waren mannigfaltig und intensiv, nicht zuletzt die lange Liste italienischer Prinzessinnen, die zu den Ehefrauen vieler Habsburger wurden, zeigt dies deutlich. Überhaupt ist es eine lange Periode, über die die italienische Sprache in Wien dominierend blieb und die – beginnend mit Enea Silvio Piccolomini (1405-1464, seit 1458 Papst Pius II.) über Apostolo Zeno (1669-1750) und Pietro Metastasio (1698-1782) bis hin zu Lorenzo Da Ponte (1749-1838) – einen Zeitraum von mehr als 400 Jahren umfasst. Sogar noch Franz Schubert (1797-1828) vertonte Gedichte des Hofpoeten Metastasio und war selbst Schüler des aus Legnano stammenden Hofkapellmeisters Antonio Salieri (1750-1825). Dieses Buch setzt sich zur Aufgabe, die Beziehungen zwischen italienischer und deutscher Sprache als Medium der Dichtung im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert am Beispiel vor allem der Libretto-Dichtung und unter dem Zeichen der Herrscherhuldigung, die die Dichtungen jener Zeit bestimmte, zu beleuchten und die Besonderheit einer zwar italienischsprachigen, aber nichts desto trotz österreichischen Literaturproduktion am Wiener Kaiserhof hervorzuheben.

Der Autor: Michael Ritter, geb. 1967 in Wien, studierte Germanistik, Geschichte und Italianistik an der Universität Wien. Neben der österreichischen, speziell der Wiener Literatur des 17. Jahrhunderts (unter dem besonderen Aspekt der Beziehung zur italienischen Sprache) ist die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Person des Dichters Nikolaus Lenau sein Forschungsschwerpunkt. Kleinere Studien zur Wiener Literatur in diesem Zeitraum. Er lebt als freier Wissenschaftler und Publizist in Wien und ist Redakteur des *Lenau-Jahrbuches* sowie des *Jahrbuches des Wiener Goethe-Vereins*.