

LMU

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

OPEN PUBLISHING IN THE HUMANITIES



ELISABETH KUEN

Politische Botschaft und ästhetische Inszenierung

Aspekte der Opernlibrettistik am Hofe Max II. Emanuels von Bayern 1685–1688

Elisabeth Kuen

Politische Botschaft und ästhetische Inszenierung. Aspekte der Opernlibrettistik
am Hofe Max II. Emanuels von Bayern 1685–1688

Open Publishing in the Humanities

In der Reihe Open Publishing in the Humanities (OPH) wird die Veröffentlichung von hervorragenden geistes- und sozialwissenschaftlichen Dissertationen gefördert. Die LMU unterstützt damit Open Access als *best practice* in der Publikationskultur von Monografien in den Geistes- und Sozialwissenschaften und engagiert sich zugleich in der Nachwuchsförderung. Herausgeber von OPH sind Prof. Dr. Hubertus Kohle und Prof. Dr. Thomas Krefeld.

Die Universitätsbibliothek der LMU stellt dafür ihre Infrastruktur des hybriden Publizierens bereit und ermöglicht dadurch jungen, forschungsstarken WissenschaftlerInnen, ihre Werke gedruckt und gleichzeitig auch Open Access zu veröffentlichen.

<https://oph.ub.uni-muenchen.de>

Politische Botschaft und ästhetische Inszenierung

Aspekte der Opernlibrettistik am Hofe Max II. Emanuels
von Bayern 1685–1688

von
Elisabeth Kuen

Veröffentlicht durch die

Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität

Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München

Gefördert von der Ludwig-Maximilians-Universität München

Text © Elisabeth Kuen 2020

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0.

Eine Erläuterung zu dieser Lizenz findet sich unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>. Diese Lizenz erlaubt die Weitergabe der Publikation unter gleichen Bedingungen für privaten oder kommerziellen Gebrauch mit Namensnennung des Autors. Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2020

Zugleich Dissertation der LMU München 2019

Umschlagbild: Szene »Im Circo Massimo«, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung über:

readbox unipress

in der readbox publishing GmbH

Rheinische Str. 171, 44147 Dortmund

<http://unipress.readbox.net>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-251586>

DOI: <https://doi.org/10.5282/oph.3>

978-3-95925-129-7 (Druckausgabe)

978-3-95925-130-3 (elektronische Version)

Meiner Familie

Inhalt

Danksagung	XI
English Summary	XIII
Einführung und Forschungsüberblick	1
These	4
Aufbau	6
Anmerkungen zur Schreibweise	7
Teil I. Grundlagen	9
1 Historischer Rahmen	11
1.1 Zwischen den Fronten: Bayern und die Großmächte	11
1.2 Eine Zweckehe und ein Geheimvertrag	14
1.3 Max Emanuel im machtpolitischen Zwiespalt	18
2 Politik und Herrschaftsideologie	23
2.1 Stützen der Herrschaftslegitimation der absoluten Monarchie	23
2.2 Legitimation durch Kommunikation	29
2.3 Aspekte des Herrscherideals	33
2.4 Das höfische Fest als Legitimationsakt	39
3 Das Libretto	45
3.1 Definition und Merkmale	45
3.2 Paratexte, Dramenhaupttext und mögliche Rahmungen	49
3.2.1 Titelblatt	51
3.2.2 Widmung	51
3.2.3 Vorrede	52
3.2.4 <i>Argomento</i>	52
3.2.5 Prolog	53
3.2.6 Epilog (<i>Licenza</i>)	54
3.2.7 Dramenhaupttext	55
3.3 Versprachlichung und Konservierung von Ideologemen	56
4 Musikdrama in Wien und München	61
4.1 Allgemeines zur Hofoper in Wien und München	61
4.2 Wiener »Schlüssel-Libretti«	64

Teil II. Textanalysen	69
5 <i>Il Palladio in Roma</i> (1685) – Die Rettung der <i>Casa d'Austria</i>	71
5.1 Kontext und Besonderheiten	71
5.2 Paratexte	73
5.3 Dramenhaupttext	77
5.4 <i>Licenza</i>	81
5.5 Deutung	86
6 <i>Servio Tullio</i> (1685/86) – Karl der Große als Stammvater	91
6.1 Form und Besonderheiten	91
6.2 Quelle des Mythos	94
6.3 Handlungsskizze	95
6.3.1 Skizze Akt I	95
6.3.2 Skizze Akt II	96
6.3.3 Skizze Akt III	96
6.4 Analyse der Paratexte	97
6.4.1 Widmung	97
6.4.2 <i>Argomento</i>	101
6.4.3 Prolog	103
6.5 Analyse Haupttext	112
6.5.1 Akt I. Prophezeiung und göttliche Rettung	112
6.5.2 Akt II. Thronrivalitäten	120
6.5.3 Akt III. Drei Brautpaare	124
6.6 Deutung	132
6.7 Vergleich: <i>Il Palladio in Roma</i> – <i>Servio Tullio</i>	137
7 <i>Alarico II Baltha</i> (1687) – Kriegsblitz und Frauenheld	141
7.1 Quellen des Mythos	141
7.2 Handlungsskizze	146
7.2.1 Skizze Akt I	146
7.2.2 Skizze Akt II	147
7.2.3 Skizze Akt III	148
7.3 Analyse der Paratexte	148
7.3.1 Widmung	148
7.3.2 <i>Argomento</i>	150
7.4 Analyse Haupttext	152
7.4.1 Akt I. Rom zwischen Karneval und Belagerung	152
7.4.2 Akt II. Ein schwacher Kaiser und zwei Feldherren	155
7.4.3 Akt III. Alarico rettet Rom	159
7.5 Deutung	168

8	<i>Niobe Regina di Tebe</i> (1688) – <i>superbia</i> und Sphärenklang.....	175
8.1	Quelle des Mythos.....	175
8.2	Handlungsskizze.....	180
8.2.1	Skizze Akt I.....	180
8.2.2	Skizze Akt II.....	181
8.2.3	Skizze Akt III.....	181
8.3	Analyse der Paratexte.....	182
8.3.1	Widmung.....	182
8.3.2	<i>Argomento</i>	189
8.4	Analyse Haupttext.....	192
8.4.1	Akt I. Ein König als Sänger.....	192
8.4.2	Akt II. Anmaßung und Selbsterhebung.....	209
8.4.3	Akt III. Bestrafung der <i>superbia</i>	215
8.5	Deutung.....	222
	Teil III. Auswertung	239
9	Zusammenfassung.....	241
9.1	Machtpolitik.....	241
9.2	Herrschaftslegitimation.....	242
9.3	Hofoper.....	242
9.4	Libretto.....	243
9.5	<i>Il Palladio in Roma</i>	244
9.6	<i>Servio Tullio</i>	245
9.7	<i>Alarico II Baltha</i>	246
9.8	<i>Niobe Regina di Tebe</i>	246
10	Ergebnisse und Thesen.....	249
10.1	Zusammenwirken von Paratexten und Dramenhaupttext.....	249
10.2	Aspekte der Herrschaftslegitimation in den Libretti der Münchner Hofoper.....	251
10.3	Schlussthesen.....	253
11	Anhang: Deutsche Übersetzungen der Widmungstexte.....	255
11.1	<i>Il Palladio in Roma</i>	255
11.1.1	Italienischer Widmungstext.....	255
11.1.2	Deutsche Übersetzung der Widmung.....	255
11.1.3	Italienische <i>Allegoria</i>	256
11.1.4	Deutsche Übersetzung der <i>Allegoria</i>	257

11.2	<i>Servio Tullio</i>	258
11.2.1	Italienischer Widmungstext.....	258
11.2.2	Deutsche Übersetzung der Widmung.....	259
11.3	<i>Alarico Il Baltha, cioè l'Audace, Rè de Gothi</i>	260
11.3.1	Italienischer Widmungstext.....	260
11.3.2	Deutsche Übersetzung der Widmung.....	261
11.4	<i>Niobe Regina di Tebe</i>	262
11.4.1	Italienischer Widmungstext.....	262
11.4.2	Deutsche Übersetzung der Widmung.....	263
12	Abbildungsverzeichnis.....	265
13	Bibliografisches Verzeichnis der analysierten Opern.....	267
13.1	<i>Il Palladio in Roma</i>	267
13.2	<i>Servio Tullio</i>	268
13.3	<i>Alarico Il Baltha, cioè l'Audace, Rè de Gothi</i>	269
13.4	<i>Niobe Regina di Tebe</i>	269
	Literaturverzeichnis.....	271

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2019 als Dissertation von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen und im Rahmen der Veröffentlichung überarbeitet. Durch die Aufnahme in das Programm Open Publishing in the Humanities (OPH) durch Prof. Dr. Hubertus Kohle und Prof. Dr. Thomas Krefeld wurde mir die Publikation sowohl in digitaler als auch in gedruckter Form ermöglicht.

Zu größtem Dank verpflichtet bin ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Florian Mehlretter (München), der mein Promotionsprojekt von den ersten Anfängen bis zum Abschluss mit unerschöpflicher Kompetenz, Begeisterung und Wertschätzung betreut und gefördert hat. Darüber hinaus gilt mein besonderer Dank meinem Zweitgutachter PD Dr. Sebastian Werr (Bayreuth/München) für seine fachlich fundierte Betreuung und wertvollen Hinweise sowie PD Dr. Angela Oster (München) für ihre Bereitschaft, als Drittprüferin an meiner Disputatio teilzunehmen.

Herzlich danken möchte ich an dieser Stelle auch Dr. Loretta Trinei (München) für eine Einführung ins Librettoitalienische, Dr. Concetta Perdichizzi, die mich durchweg mit fachlichem und freundschaftlichem Rat bestärkte, sowie Dr. Giulia Lombardi und den Teilnehmern des Oberseminars am Institut für Italienische Philologie der LMU für fruchtbare Anregungen durch Austausch und Diskussion. Für die hilfsbereite und effiziente Betreuung während des Veröffentlichungsprozesses gebührt mein Dank Dr. Claudie Paye, Andrea Dorner und Annerose Wahl.

An der Universität Wien (Institut für Musikwissenschaft) verdanke ich Univ.-Prof. Dr. Theophil Antonicek († 2014) die Liebe zur Barockoper sowie Ao. Univ.-Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert die umfassende Erörterung aller Fachfragen zur Allegorie am Kaiserhof.

Vielfältige Unterstützung wurde mir von meinen Eltern und Verwandten in Wien zuteil. Insbesondere bin ich meinem Vater HR i. R. Dr. Helmut Nader verbunden, der mir die Sicht auf historische Zusammenhänge der Frühen Neuzeit eröffnete. Auch meine Tante Brigitta Mühlberger und mein Onkel HR i. R. Univ.-Doz. Dr. Kurt Mühlberger standen mir stets hilfreich zur Seite.

Aus tiefstem Herzen danke ich schließlich meiner Familie in München, der ich diese Arbeit widmen möchte, allen voran meinem Mann Dipl.-Ing. Robert Kuen für seine liebevolle Fürsorge, unermüdliche Lektüre und Korrektur sowie auch meinen drei wunderbaren Kindern Annika Elisa, Sophie Leanna und Ludwig Maximilian Robert, die über Jahre hinweg viel Geduld mit mir hatten, mir Kraft gaben, und die sich inzwischen in der Münchner Residenz bestens auskennen.

München, im September 2019

Elisabeth Kuen

English Summary

Political message and aesthetic staging

Aspects of the opera libretto at the court of Max II Emanuel of Bavaria 1685–1688

In 1685 a dynastic wedding takes place at the court of Emperor Leopold I in Vienna, which is of a special political dimension. The young and promising Elector Maximilian II Emanuel of Bavaria marries Archduchess Maria Antonia, the Emperor's daughter and heir to the powerful Spanish Hapsburg Empire. Through this union Emperor Leopold I wins a powerful military son-in-law, who supports him in his role as commander in the fight against the Ottomans. Max Emanuel also gains from his marriage, achieving a rise in rank of his dynasty, fame as commander of the Emperor, and the prospect of the post of governor in the Spanish Netherlands. This new status, however, proves challenging for Max Emanuel.

At the European courts of the early modern period, court opera performances were staged on important occasions, such as that of a princely wedding. Thus, wedding operas were also performed in Vienna and Munich. While music and stage spectacles were subject to the ephemeral character of the event and lasted only for the moment, the text structure of the opera, the libretto, was often skillfully printed and bound, kept for posterity and sent to other courts at the same time. The present work is devoted to political semantics in the librettos at the Munich court, under the Wittelsbach Elector Max Emanuel. Particular attention is paid to the relationship between the role of the opera libretto as a medium of political representation and its function as a linguistic work of art, and in its representation of textual memory. Based on precise analyses of selected works, the relationship between political statements and the aesthetic speech in libretto texts is to be shown.

The body of the work consists of the librettos of three Italian operas set by Agostino Steffani for the Munich court: *Servio Tullio* (1686, text: Ventura Terzago), *Alarico Il Baltha* (1687, text: Lodovico Orlandi) and *Niobe Regina di Tebe* (1688, text: Lodovico Orlandi). This is preceded by *Il Palladio in Roma* (music: Antonio Draghi, text: Nicolò Minato), a Viennese court opera from 1685. Detailed analyses of the libretto prints reveal a more complex relationship between political messages and aesthetic speech than is commonly assumed. It also becomes evident that a political dialogue was taking place between the houses of Hapsburg and Wittelsbach in the medium of the court opera.

The Viennese musical drama *Il Palladio in Roma* from the year 1685 reveals important information on the subject of political subtexts in musical dramas. The wedding opera essentially deals with a fundamental political theme of the early modern period – the need for loyal allies in the fight against the Ottomans. A short panegyric dedication is followed by a descriptive *argomento*. The subject was deliberately chosen by the librettist according to the ceremonial *casus*, the appropriate political meaning was applied to it by means of comparative panegyric. The allegory given by the librettist serves to depict

the superiority of the Emperor and reference the loyalty and subordination expected of Max Emanuel. The libretto of the Munich opera *Servio Tullio* (1686) is also tailored to the representative case of a dynastic marriage. While in the dedication the suitability of Max Emanuel as a young ruler is proved with various arguments, the elaborate prologue contains explicit allegoric instructions, which concern Wittelsbach's hereditary charisma. Max Emanuel lets himself legitimise as a young ruler and candidate for governorship in the Spanish Netherlands. Overall, the greatest congruence between paratexts and main text can be found in this libretto. Here the performing situation reveals the difference between the two operas: Leopold I concerns the opera for his daughter as a matter of routine – he even devotes it generously to the bridal couple –, while for Max Emanuel the performance of his wedding opera is an important step. This is reflected in the contrasting nature of the librettos: while the Emperor allows himself to be portrayed as paternal ruler and saviour of Rome, the Bavarian Elector is essentially concerned with depicting and defending the claims to power resulting from his political marriage. In doing so he formulates an affirmative answer to the Viennese opera, in which he responds to the demands of the Emperor, but also makes discreetly contrasting messages. While *Servio Tullio* is still heavily influenced by the occasion, Max Emanuel emancipates himself from his father-in-law just one year later in the allegorical terrain of *Alarico Il Baltha* (1687). The eponymous hero represents a type of daring and superior military commander. By the subject of the fall of Rome he is distinguished as a new Germanic hero, as *Alcide Norico*. This supports the claim of the Wittelsbachs to a continuation of the imperial dignity by Bavaria. The final libretto to be examined is *Niobe Regina di Tebe* (1688) which is characterised by its tragic subject matter and controversial characters. Its central theme consists of the abuse of ruling power and its consequences, and in the delimitation of the pagan space to the divine sphere. Presumably, in this libretto Max Emanuel did not intend a portrayal of himself with the figure of king Anfione, but instead a criticism of his now-hated father-in-law, who up to this point had withheld from him the supreme command of his troops and the longed-for governorship in Brussels. This example shows the possibilities of interpretation resulting from the plurimediality of the libretto. Allegorical aspects, working apart from the librettist's intended main allegory, do not reinforce each other to produce totalising allegories, but rather stand out like scattered allusions. Furthermore, the apparently intended *funesto fine* was mitigated by a final scene, which reinforced the didactic effect.

The analyses of the librettos show that only the synopsis of paratexts and the main text can provide information about political subtexts. Even with a strong paratextual framing, the semantics of the main text prove to be partly uncontrollable, rather marked by vagueness and complexity and more discrepant than congruent. The topic is mainly dominated by the legitimacy of early modern lordship, among them ideologemes from the areas of inherited charismatic and historical-dynastic legitimacy, divine right, as well as the ideal of the Christian ruler.

Einführung und Forschungsüberblick

Der Begriff »höfische Barockoper« ist primär geprägt durch die Konnotation mit dem sinnlich Wahrnehmbaren¹. Das *Dramma per Musica* des siebzehnten Jahrhunderts zeichnet sich vor allem durch seine Wirkung als multimediales Kunstwerk im Rahmen des frühneuzeitlichen Hoffestes² aus. Dass sich die Bedeutung der Hofoper nicht allein in ihrer ästhetisch-performativen Funktion als prestigereiche Kunstform erschöpft, sondern auch durch ihre Inhalte eine politische Dimension entfaltet, gilt in der modernen Forschung mittlerweile als unumstritten.³ Hier wurden jüngst wesentliche Studien zur Oper im deutschen Raum im Bereich der Versprachlichung von Sinnlichkeit⁴ sowie zum Thema Oper und Politik⁵ vorgelegt, die einerseits der Zeichenhaftigkeit und Performativität der Aufführung, andererseits der musikdramatischen Verarbeitung politischer Inhalte Rechnung tragen. Wie verhält es sich jedoch mit dem Libretto, dem nüchternen Textgerüst, das dem »synästhetischen Verbund der Künste«⁶ zugrunde liegt? Das schmale *büchchel*⁷, wie Mozart es nannte, avancierte im Laufe der letzten Jahr-

1 Zum »Primat des Wahrnehmbaren« in Bezug auf das Libretto vgl. Gier, Albert (2000): *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung*, Frankfurt a. M./Leipzig, 33; zur »sinnlichen Evidenz« der Opernaufführung vgl. Jahn, Bernhard (2005): *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteleuropäischen Raumes (1680–1740)*, Tübingen, 32f.; zum gegenseitigen Verhältnis der Künste der Oper vgl. Strohm, Reinhard (2016): »Barockes Musik-(Wort-Bild) Theater«, in: Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.): *Spettacolo barocco. Triumph des Theaters!* (Ausstellungskatalog: Kunsthistorisches Museum/Theatermuseum Wien, 03.03.2016–30.01.2017), Petersberg, 35–47.

2 Zu Medien des höfischen Festes vgl. Assmann, Aleida (2016): »Feste als kulturelle Selbstinszenierungen«, in: Sabine Haag/Gudrun Swoboda (Hg.): *Feste Feiern* (Ausstellungskatalog: 125 Jahre Jubiläumsausstellung des Kunsthistorischen Museums, Wien, 08.03.2016–11.09.2016), Wien, 27–31; vgl. auch Horn, Christian (2004): *Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen*, Tübingen/Basel; zur Gattung der Festbeschreibung in der Frühen Neuzeit vgl. Rahn, Thomas (2012): *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)* (Frühe Neuzeit, 108), Tübingen.

3 Einen Einblick in die Forschungslage zur frühneuzeitlichen Hofkultur bietet die Einleitung zur Monografie von Werr, Sebastian (2010): *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof 1680–1745*, Köln/Weimar, 7–12; vgl. auch Jahn, Bernhard (2012): »Die Oper als politisches Medium. Funktionen des Musiktheaters am Hof Max Emanuels«, in: Stephan Hörner/Sebastian Werr (Hg.): *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, 27–40, hier 28.

4 Vgl. Jahn 2005.

5 Vgl. Werr 2010.

6 Jahn, Bernhard (1998): »Vergeßliche Helden und die Stiftung von Gedächtnis. Probleme der ›Memoria« im synästhetischen Verbund der Künste in der Oper (1640–1740)«, in: Wolfgang Frühwald/Dietmar Peil/Michael Schilling/Peter Strohschneider (Hg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, Tübingen, 383–418, hier 383.

7 Brief vom 7. Mai 1783 von Wolfgang Amadeus Mozart an seinen Vater, in: [Mozart, Wolfgang Amadeus] (1963): *W. A. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, ges. u. erl. v. Wilhelm Bauer u. Otto Erich Deutsch, Bd. 3, Kassel, 268, zitiert nach Gier 2000, 15.

zehnte zum Gegenstand einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin, der Librettologie⁸, die sich zur Aufgabe machte, Beschaffenheit und Funktionen dieses vielschichtigen Mediums zu ergründen. Somit kam im Rahmen der Hofoperforschung erstmals nicht nur dem Aspekt der »sinnlichen Affizierung«, sondern auch dem der »diskursivierenden Lektüre«⁹ gebührende Beachtung zu. Neben den großen Zentren Paris¹⁰ und Wien¹¹ rückten vor allem im letzten Jahrzehnt auch kleinere deutsche Höfe¹² in den Fokus der Forschung. Hier lohnt besonders der Blick auf die Münchner Hofoper¹³, die in den 1680-er-Jahren durch die Machtambitionen des jungen bayerischen Kurfürsten Maxi-

8 Zur Librettologie vgl. grundlegend Gier 2000, zu Geschichte und Perspektiven der Librettoforschung vgl. besonders 53–61; für eine Unterscheidung der Termini »Librettistik« (im Sinne der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einer Gruppe bereits existierender Libretti mit gemeinsamen Merkmalen) und »Librettologie« (allgemeine Librettoforschung, die vor allem auch musikalische Aspekte in die Analyse integriert) vgl. die Dissertation von Rudolph, Alexander (2015): *Für und Wider die Librettologie. Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*, Univ.-Diss. Bayreuth, 84–90, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:703-epub-1901-6> (Zugriff vom 18.11.2018); vgl. auch Link, Klaus-Dieter (1975): *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920*, Bonn; sprachwissenschaftlich zum Libretto vgl. Ringger, Kurt (1984): »Che gelida manina...«. Betrachtungen zum italienischen Opernlibretto«, in: *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 19, 113–129; für eine grundlegende linguistische Untersuchung vgl. Overbeck, Anja (2011): *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil* (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 364), Berlin/Boston. 9 Jahn 2005, 353.

10 Zur französischen Hofoper vgl. Zaslav, Neal (1989): »The first opera in Paris: A study in the politics of art«, in: John Hajdu Heyer (Hg.): *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honour of James R. Anthony*, Cambridge, 7–23; Burke, Peter (1993): *Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin; Reckow, Fritz (1992): »Der inszenierte Fürst. Situationsbezug und Stilprägung der Oper im absolutistischen Frankreich«, in: Ders. (Hg.): *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.* (Erlanger Forschungen, 60), Erlangen, 71–104; Béhar, Pierre (1981): »Rolle und Entwicklung des Theaters am Hofe Ludwigs XIV.«, in: August Buck (Hg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg, Bd. 2, 319–327.

11 Grundlegend zur Wiener Hofoper unter Kaiser Leopold I. vgl. Seifert, Herbert (1985): *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing; besonders detailliert zur dynastischen Allegorik vgl. Ders. (1988): *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik, 1622–1699* (Dramma per musica, 2), Wien; zum Phänomen der *libretti a chiave* (»Schlüssel-Libretti«) am Wiener Hof vgl. Ders. (2004): »Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper«, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert, 93–109; für eine Darstellung der Habsburger Kaiser als Musikschaffende vgl. Hilscher, Elisabeth Theresia 2000: *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz/Wien/Köln; Goloubeva, Maria (2000): *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz; zum Diskurs des idealen Fürsten im Libretto vgl. Castillo, Pepa (2013): »Claudia Quinta and Publius Cornelius Scipio Nasica: Exemplum virtutis« in Vienna under Leopold I (1657–1705)«, in: Silke Knippschild/Marta García Morcillo: *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London/New York, 155–170.

12 Zur Oper in Hamburg, Braunschweig, Weißenfels und Leipzig vgl. Jahn, Bernhard (2005): *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*, Tübingen; zu Dresden vgl. Mücke, Panja (2003): *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber; zu München vgl. Werr 2010; zu Hamburg vgl. Schröder, Dorothea (1998): *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)* (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 2), Göttingen, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00046198-6> (Zugriff vom 20.10.2018).

13 Umfassend zur Münchner Hofoper vgl. die Monografie von Werr 2010; vgl. ebenso Strohm, Reinhard (2007): »Die klassizistische Vision der Antike: Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64/1, 1–22.

milian II. Emanuel¹⁴ (1662–1726) eine rasante Entwicklung erfuhr. Seine »europaweit ausgreifende Politik [war] mit einer Sprengkraft versehen, die ihn weit über Bayern und das Reich hinaushob«¹⁵. Bereits in den ersten Jahren seiner Herrschaft boten seine militärischen und dynastischen Verwicklungen mit den Habsburgern durchaus Zündstoff für machtpolitische Debatten. Die Frage, ob sich Substrate der Politik Max Emanuels in den Libretti seiner Hofoper niederschlugen, soll in der vorliegenden Arbeit behandelt werden, wobei auf bestehende Einzeldarstellungen¹⁶ zu Münchner Libretti aufgebaut werden kann. Die bei der Untersuchung anlassbezogener Auftragswerke notwendige Einbettung in den jeweiligen ideologischen Kontext führt dabei unweigerlich zu einer tiefergehenden Beschäftigung mit der Staatsikonologie¹⁷ der absoluten Monarchie auf dem Kunstsektor. Der politische Wandel der Frühen Neuzeit, der sich vor allem in der Herrschaftsausübung manifestierte, machte neue Formen von Herrschaftslegitimation notwendig, die der Diskursivierung bedurften.¹⁸ Als besonders aufschlussreich für die vorliegende Arbeit erwiesen sich hier aktuelle Erkenntnisse der neueren Absolutismus-

14 Vgl. Hüttl, Ludwig (1976): *Max Emanuel. Der Blaue Kurfürst 1679–1726. Eine politische Biographie*, München; Glaser, Hubert (Hg.) (1976): *Kurfürst Max Emanuel – Bayern und Europa um 1700*, Bd. 1: *Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, München; De Schryver, Reginald (1996): *Max II. Emanuel von Bayern und das spanische Erbe. Die europäischen Ambitionen des Hauses Wittelsbach 1665–1715*, Mainz; vgl. auch Rall, Hans/Gerhard Hoyer (1979): *Kurfürst Max Emanuel der »Blaue König«*, München.

15 Arndt, Johannes (2013): *Herrschaftskontrolle durch Öffentlichkeit*, Göttingen/Bristol, 339.

16 Für eine tiefergehende Werkschau der Münchner Hofoper vgl. Croll, Gerhard (1993): »Musik und Politik. Steffani-Opern in München, Hannover und Düsseldorf«, in: Alberto Colzani (Hg.): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII* (Contributi musicologici del Centro ricerche dell'A.M.I.S., 9), Loveno di Menaggio, 33–42; Döhning, Sieghard (2012): »Herrscherallegorie und Charakterdrama. Agostino Steffanis »Niobe««, in: Stephan Hörner/Sebastian Werr (Hg.): *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, 273–290; Timms, Colin (2012): »On Steffani's Munich Operas«, in: Stephan Hörner/Sebastian Werr (Hg.): *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, 251–272; Werr, Sebastian (2012): »Zeremonielle Funktionen von Musik am Hof Max Emanuels«, in: Stephan Hörner/Sebastian Werr (Hg.): *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, 9–26; vgl. auch Werr, Sebastian (2006): »Oper als symbolische Kommunikation. Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick«, in: Corinna Herr/Monika Woitas (Hg.): *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln, 197–212, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-1107952> (Zugriff vom 02.10.2018).

17 Eine grundlegende Darstellung der absolutistischen Ideologie bietet das Standardwerk von Gestrich, Andreas (1994): *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 103), Göttingen, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00052461-6> (Zugriff vom 01.09.2018); zur Staatsikonologie der Habsburger unter Karl VI. vgl. Matsche, Franz (1981): *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, 2 Bde. (Beiträge zur Kunstgeschichte, 16), Berlin/New York.

18 Freist 2008, 87f.

forschung¹⁹ über die Kommunikation von Macht²⁰, welche als wesentliche Grundlage für das Verständnis des Hofzeremoniells²¹ angesehen werden können.

These

Ausgangshypothese ist, dass das Libretto der Hofoper als plurimediales²² Werk abseits seiner ästhetisch-performativen Dimension zusätzlich auch Träger von politischen Ideologemen sein kann. Um diese Annahme zu prüfen, ist es notwendig, das Libretto im Kontext seiner Entstehungsbedingungen zu betrachten. Es soll hier – unter Voraussetzung seiner primären Funktion als vertonbarer Text²³ – vorrangig in seiner Eigenschaft als literarischer Text²⁴, Lesetext und Textspeicher²⁵ untersucht werden. Dabei liegt besonderes Augenmerk auf der politischen Bedeutungsladung der Hofoper. Auf einer Skala – zwischen einerseits einer beliebigen politischen Interpretation an sich neutraler Texte und andererseits einer nachweislich von vornherein politisch gefassten Grundanlage von Mythos, Handlung und Ausformulierung – sind ganz unterschiedliche Möglichkeiten denkbar. Hier ist insbesondere auch die Rolle der diversen Rahmungen (Institution, Situation, Paratext) zu berücksichtigen. Bezüglich der Opern-Paratexte legt der Librettoforscher Albert Gier einer »für die Bedeutung von ›Schwellentexten‹ sensibilisierte[n] Literaturwissenschaft« besonders die »älteren Lib-

19 Für eine zusammenfassende Ansicht der Forschungslandschaft zum politischen Hintergrund barocker Festopern in deutscher Sprache vgl. Schröder 1998, 5–10; einen schlüssigen Einblick in die Forschungsdebatte um den Absolutismusbegriff liefert Schilling, Lothar (2008 A): *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz* (Pariser historische Studien, 79), München, URL: https://perspectivia.net/publikationen/schilling_absolutismus (Zugriff vom 02.12.2018).

20 Zur neueren Forschung bezüglich »Konsensbildung von Herrscher und Adel« vgl. Gestrich 1994, 24; vgl. auch Schilling 2008 A, 17f.; für eine kritische Zusammenfassung vgl. Freist 2008, 34; zum Thema »Herrschaftslegitimation« vgl. Darmstädter Atheneforum (Hg.) (2014): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden-Baden; vgl. auch Freist, Dagmar (2005): »Einleitung: Staatsbildung, lokale Herrschaftsprozesse und kultureller Wandel in der Frühen Neuzeit«, in: Ronald Gregor Asch/Dagmar Freist (Hg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien, 1–47; zur »Versprachlichung von Legitimation« vgl. Stopfner, Maria (2015): »Wie kommuniziert man Legitimation? Sprachliche und außersprachliche Strategien der Politik im historischen Vergleich – eine linguistische Deutung historischen Arbeitens«, in: Astrid von Schlachta/Ellinor Forster/Kordula Schnegg (Hg.): *Wie kommuniziert man Legitimation? Herrscher, Regieren und Repräsentieren in Umbruchsituationen*, Göttingen, 9–26.

21 Zur neuesten Hofzeremoniellforschung vgl. Pečar, Andreas (2005): »Das Hofzeremoniell als Herrschaftstechnik? Kritische Einwände und methodische Überlegungen am Beispiel des Kaiserhofes in Wien (1660–1740)«, in: Ronald Gregor Asch/Dagmar Freist (Hg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien, 381–404; Duindam, Jeroen (2003): *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge.

22 Vgl. Gier 2000.

23 Vgl. Mehlretter, Florian (1994): *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., 11.

24 Gier 2000, 37: »Als literarischer Text ist das Libretto vor dem Hintergrund des Systems literarischer Gattungen und mit den Methoden der Literaturwissenschaft zu analysieren«.

25 Zur Funktion des Librettos als »monomedialer Speicher« vgl. Jahn 1998, 400.

retti [als] dankbares Studienobjekt« ans Herz.²⁶ Der Germanist und Literaturwissenschaftler Bernhard Jahn, der unter anderem zum Musikdrama am Münchner Hof forschte, fordert dazu auf, man müsse »zuerst die mediale Situation rekonstruieren, in die das Musiktheater der Max-Emanuel-Zeit gestellt war, ferner die politischen und moralphilosophischen Diskurse erkennen, die auch in den Libretti wirksam sind«, da eine einseitige Analyse von Partitur oder Libretto nicht ausreichend sei.²⁷ Diesen beiden Postulaten soll in dieser Arbeit ein Stück weit nachgekommen werden, mit dem Ziel, die aktuelle Hofopernforschung mit einem Beitrag zur Librettoanalyse zu unterstützen.

Die Berichtszeit umfasst die Jahre 1685 bis 1688, wobei der speziellen politischen Lage am Münchner Hof Rechnung getragen wird. Aus der Fokussierung auf diese Situation ergibt sich die Beschränkung des Analysekorpus auf lediglich drei Jahre. In dieser kurzen Zeitspanne finden Weichenstellungen statt, die sich von den außenpolitischen Anfängen der Herrschaft Maximilian II. Emanuels von Bayern²⁸ über seine dynastische Verbindung mit dem Kaiserhaus bis hin zu seinen größten militärischen Erfolgen im Kampf gegen die Osmanen auswirken. Insgesamt steht der Untersuchungszeitraum für eine relativ konstante politische Orientierung Bayerns, die vom Streben nach dynastischer Erhöhung und der damit verbundenen – wenn auch gegen Ende hin zwiespältigen – »Kaisertreue« geprägt ist.

Bei den untersuchten Hauptwerken handelt es sich um drei Opern des Münchner Hofes und eine Oper des Wiener Kaiserhofs als Vergleichswerk. Die Wiener Oper *Il Palladio in Roma* (1685) von Nicolò Minato²⁹ und Antonio Draghi³⁰ entstand anlässlich der Hochzeit Max Emanuels mit der Tochter des Kaisers. Die drei Münchner Opern sind Werke des Komponisten Agostino Steffani³¹. Die Auftragswerke *Servio Tullio* (1686), *Alarico Il Baltha* (1687) und *Niobe Regina di Tebe* (1688) wurden im Jahresrhythmus aufgeführt. Die Librettisten Ventura Terzago³² (*Servio Tullio*) und Lodovico Orlandi³³ (*Alarico*, *Niobe*) stammten wie Steffani aus Norditalien und waren am Münchner Hof als Hofpoeten und Sekretäre fest angestellt.³⁴ Für eine vergleichende Analyse eignen sich besonders die beiden Hochzeitsopern (*Il Palladio in Roma* und *Servio Tullio*), zumal das Wiener Exemplar zu den sogenannten »Schlüssel-Libretti«³⁵ zählt. Da für

26 Gier 2000, 16.

27 Vgl. Jahn 2012, 32.

28 Maximilian II. Emanuel von Bayern, aus dem Hause Wittelsbach (11.06.1662–26.02.1726), Kurfürst von Bayern von 1679/80–1706 und 1714–1726. Im Folgenden wird die gängige Kurzform »Max Emanuel« verwendet.

29 Nicolò Minato (um 1625–1698), aus Bergamo, ab 1669 Hofdichter und Librettist am Wiener Hof.

30 Antonio Draghi (um 1635–1700), aus Rimini, ab 1673 kaiserlicher Hofoperntendant und ab 1683 Hofkapellmeister und Opernkomponist in Wien.

31 Agostino Steffani (26.07.1654–12.02.1728), aus Castelfranco Veneto, italienischer Komponist, Diplomat und katholischer Titularbischof von Spiga, ab 1680 angestellt in München, vgl. Kautz-Lach, Waltraut Anna (Hg.) (2018): *Agostino Steffani. Musiker, Politiker und Kirchenfürst. Schriften von Gerhard Croll*, Wien, 34.

32 Ventura Terzago (um 1648–1693), ab ca. 1677 Hofsekretär und Librettist in München, vgl. *ibid.*, 47f.

33 Lodovico (Luigi) Orlandi, aus Mantua (biografische Daten nicht bekannt), ab 1686 Hofsekretär und Librettist in München, vgl. *ibid.*, 70f.

34 Vgl. Werr 2010, 65.

35 Zum Wiener »Schlüssel-Libretto« vgl. Seifert 1985, 248, vgl. dazu 4.2.

München Rezeptionsdokumente fehlen, wird zudem auf Quellenmaterial des Wiener Hofes zurückgegriffen.³⁶

Ob sich die enge dynastische Verbindung Bayerns zum Kaiserhof mitsamt den sich daraus ergebenden intensiven wechselseitigen Verpflichtungen durch eine Diskursivierung politischer Postulate im Medium der Hofoper widerspiegelt, soll in der vorliegenden Darstellung untersucht werden. Gefragt wird insbesondere nach möglichen politisch motivierten Rahmungsabsichten der Librettisten und deren Auswirkungen auf den jeweiligen dramatischen Binnentext. Dabei soll ein Abgleich mit den historischen Bedingungen und den wichtigsten herrschaftsideologischen Maximen der Frühen Neuzeit vollzogen werden.

Aufbau

Der erste Teil der Arbeit befasst sich mit den notwendigen Grundlagen. Hierzu gehört der historische Rahmen, der die spezifische Stellung Bayerns im europäischen Machtgefüge und die Rolle des Kurfürsten Max Emanuels skizziert. Zu nennen sind an dieser Stelle jene regional- und machtpolitischen Faktoren, die sich in den frühen Opernlibretti am Münchner Hof niederschlagen konnten. In einem zweiten Kapitel über Politik und Herrschaftsideologie in der absoluten Monarchie wird nach einem kurzen Exkurs über die ideologische Propagierung von Herrschaft besonders auf die Prinzipien der Herrschaftslegitimation und ihre Ausformungen in Hofzeremoniell und höfischem Fest als Ermöglichungsstrukturen für politische Kommunikation eingegangen. Der dritte Abschnitt des ersten Teils widmet sich dem Libretto der Hofoper: Hier ist erstens eine genaue, der speziellen historischen Entwicklung des Mediums entsprechende Definition notwendig sowie zweitens eine Erklärung seiner Bestandteile und seiner Funktionen. Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt in den Möglichkeiten politischer Sprache im Libretto. Abschließend schenkt der Blick auf die Hofoper in Wien und München, sowie besonders auf das Phänomen der Wiener »Schlüssel-Libretti«.

Der zweite Teil der Darstellung umfasst die Präsentation des Libretto-Korpus. Dieses beinhaltet die detaillierten Analysen der drei Münchner Libretti. Da das Hauptkorpus chronologisch geordnet ist, wird die Kurzanalyse des Wiener Librettos *Il Palladio in Roma* als Vergleichswerk zu *Servio Tullio* diesem vorangestellt. Den Analysen der »Hochzeits-Libretti« folgt ein abschließender Vergleich.

Bei der Untersuchung der Werke wird wie folgt vorgegangen: Nach jeweils kurzer Einführung in Besonderheiten und Entstehungsbedingungen wird der Umgang des Librettisten mit Mythos (oder Historie) erklärend behandelt. Nach einer inhaltlichen Skizze folgt die separate Analyse der Paratexte und des Haupttextes. Als Vorgehens-

³⁶ Einen wichtigen Fundus zeitgenössischer Aussagen zu Politik und Diplomatie am Kaiserhof stellen die venezianischen Gesandtschaftsberichte dar, vgl. Fiedler, Joseph (Hg.) (1867): *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert*, Bd. 2, Wien.

weise eignet sich dabei besonders die lineare Rezeption, der zufolge die Fragestellungen detailliert entlang der Haupthandlungsentfaltung gezeigt und bearbeitet werden. Jeder Werkanalyse ist ein ›Deutungskapitel‹ angefügt, in dem der Versuch unternommen wird, mögliche Rahmungsabsichten des Autors sowie politische Subtexte in den Libretti zu zeigen.

Der dritte Teil beginnt mit einer Kurzzusammenfassung, gefolgt von Ergebnissen und Thesen. Der Anhang umfasst die Abschriften aller italienischen Widmungstexte der analysierten Opern (sowie zusätzlich der *Allegoria* aus *Il Palladio in Roma*), deren Übersetzungen der Autorin sowie einen kurzen Illustrationsteil. Die analysierten Opern werden in einem separaten Kapitel bibliografisch erfasst, danach folgen die Literaturangaben.

Anmerkungen zur Schreibweise

- Bei zitierten Opern wird in dieser Darstellung generell erst der Librettist, dann der Komponist angegeben (zum Beispiel Orlandi/Steffani).
- Die jeweilige Werkbezeichnung (zum Beispiel *Dram[m]a per musica*) wird originalgetreu aus dem Titelpuffer übernommen.
- Nach der ersten Vollzitation wird der Kurztitel, in römischen Ziffern der Akt und mit arabischen Ziffern die Szene (Aufzug) angegeben (zum Beispiel *Niobe*, II/14).
- Paratextuelle Informationen wie die Seitenzahl von Lagensignaturen werden mit eckigen Klammern bezeichnet, zum Beispiel [x] oder [B] Rückseite.
- Der Verständlichkeit halber werden offensichtliche Fehler in Librettodrukten (Haupt- und Paratexte) stillschweigend korrigiert sowie die Letter *u* in *v* (selten auch umgekehrt) ausgebessert. Ebenso wird unklare *s* und *f* je nach Kontext gedeutet. Apostrophe und Akzente sowie Interpunktionszeichen werden möglichst originalgetreu übernommen.
- Anführungszeichen am Textbeginn bezeichnen (nicht gesungenen) Lese-Text.
- Arien-Texte werden in Abgrenzung zum Rezitativ eingerückt, szenische Anweisungen gegebenenfalls gerafft dargestellt. Es kann trotz größter Sorgfalt kein Anspruch auf eine originalgetreue Abschrift erhoben werden.
- Deutsche Übersetzungen aus dem Italienischen und Lateinischen stammen, wenn nicht anders angegeben, von der Autorin. Diese sind gekennzeichnet mit dem Kürzel »E.K.« für »Elisabeth Kuen«.

Teil I. Grundlagen

1 Historischer Rahmen

1.1 Zwischen den Fronten: Bayern und die Großmächte

Zur Darstellung der politischen Gesamtsituation Bayerns um 1685 soll zunächst die Lage des Kurfürstentums zwischen Österreich und Frankreich beleuchtet werden. Kurfürst Ferdinand Maria¹, der nach dem Dreißigjährigen Krieg vor allem den »friedlichen Wiederaufbau im Auge hatte«², war während seiner Regentschaft auf eine möglichst neutrale Stellung Bayerns zwischen den beiden Großmächten bedacht. Dies erreichte er, indem er erfolgreich mit beiden Häusern diplomatische Beziehungen unterhielt.³ Zugunsten des Friedens im Lande verzichtete Ferdinand Maria im Jahr 1657 sogar auf die ihm angebotene Kaiserwürde.⁴ Der Botschafter Battista Nani berichtet darüber nach Venedig:

[...] havendo [...] l'Elettor di Baviera ricusato la Corona per restare un Principe ricco più tosto, che trasformarsi in povero Imperatore [...].⁵

Nach der Geburt seines Sohnes Max II. Emanuel im Jahr 1662 stiegen jedoch seine Hoffnungen, mithilfe der Unterstützung Frankreichs das Habsburger Erbe in Österreich und Böhmen zu erlangen, da der Kaiser noch keinen Thronfolger hatte.⁶ Als Max

1 Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern, genannt »der Friedliebende« (1636–1679), Regierungszeit ab 1654. Nach dem Tod seines Vaters, Kurfürst Maximilians I. von Bayern, herrschte Ferdinand Maria bis zu seiner Volljährigkeit unter der Vormundschaft seiner Mutter Maria Anna.

2 Kraus, Andreas (2004): *Geschichte Bayerns. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 3. Auflage, München, 299.

3 Kraus spricht allerdings von einer »Grundtendenz«, die während der gesamten Regierungszeit Ferdinand Marias zum Kaiserhof bestand, vgl. auch De Schryver, Reginald (1996): *Max II. Emanuel von Bayern und das spanische Erbe. Die europäischen Ambitionen des Hauses Wittelsbach 1665–1715*, Mainz, 10. Laut De Schryver förderte Ferdinand Maria (wie sein Vater Maximilian I.) jedoch ebenso die bayerisch-französischen Beziehungen, um den Alleinherrschafts-Bestrebungen Österreichs entgegenzuwirken. Nach der Geburt des bayerischen Thronfolgers verstärkten sich wiederum die Beziehungen zu Frankreich, vgl. Kraus 2004, 300.

4 Kraus 2004, 299f., vgl. auch Schläder, Jürgen (2000): »Die Inszenierung des Lebens. Theater, Politik und Gesellschaft unter Kurfürst Ferdinand Maria«, in: Hans-Michael Körner/Jürgen Schläder (Hg.): *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*, München, 27–42, hier 30f. Laut Schläder hatte Ferdinand Maria den Kaisertitel ausgeschlagen, da er erstens auf die Unterstützung des Kaisers gegen die Pfalzgrafen angewiesen war, zweitens hatte er noch keinen Nachkommen, für den sich eine Auseinandersetzung mit Habsburg gelohnt hätte, und drittens wollte er die drohende Reichsreform nicht auf sich nehmen.

5 Bericht des Battista Nani, in: Fiedler, Joseph (Hg.) (1867): *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert*, Bd. 2, Wien, 3, fol. 4. (Der Kurfürst hatte [...] die Kaiserkrone ausgeschlagen, da er lieber ein reicher Fürst bleiben, als ein armer Kaiser werden wolle, E.K.). Im Folgenden wird diese Fassung unter der Sigle »Fiedler, *Relationen* 1867« verwendet, betitelt mit der Angabe des jeweiligen Gesandten.

6 Vgl. Kraus 2004, 300f. Diese Hoffnungen wurden allerdings hinfällig, als 1678 dem Kaiser ein Sohn geboren wurde.

Emanuel 1680 das Herrscheramt⁷ übernahm, war das Spannungsfeld der Großmächte rund um den »starken Mittelstaat« beträchtlich angewachsen.⁸ In den ersten Jahren seiner Regierung verließ der junge Kurfürst »die Linie seines Vorgängers«⁹. Er schlug eine betont außenpolitische Orientierung ein und wählte »die militärische Schlagkraft zum Instrument seiner Machtpolitik«.¹⁰ Im Jahr 1682 hatte er bereits mit der Reorganisation der Armee begonnen, und es war ihm gelungen, »ein für die Größe seines Landes unverhältnismäßig großes und schlagkräftiges Heer«¹¹ aufzustellen und »die bewaffnete Macht wieder zu einem wesentlichen Faktor bayerischer Politik zu machen«¹². Bayern war damit als militärischer Bündnispartner sowohl für Frankreich als auch Österreich überaus interessant geworden, und Max Emanuel stand vor der schwierigen Entscheidung, welcher der beiden Großmächte er sich zuwenden sollte. Militärpolitische und dynastische Erwägungen sowie sein Bestreben nach dem »Her-austreten aus dem Feld mittlerer Bedeutung«¹³ ließen ihn sich schließlich gegen den französischen König¹⁴ und für den Kaiser entscheiden.¹⁵ Auch die immer konkreter werdende Gefahr eines Krieges gegen die Osmanen bewog ihn zu diesem Entschluss.¹⁶ Österreich war über Jahrhunderte hinweg »in besonderer Weise mit der andauernden machtpolitischen Präsenz des osmanischen Nachbarn konfrontiert« gewesen.¹⁷ Im

7 Nach dem Tod seines Vaters 1697 hatte der Herzog von Bayern-Leuchtenberg Maximilian Philipp Hieronymus (1638–1705) bis 1680 als Vormund die Regentschaft des Kurfürstentums Bayern für den noch minderjährigen Kurfürsten Max Emanuel übernommen, vgl. Rall, Hans/Gerhard Hoyer (1979): *Kurfürst Max Emanuel der »Blaue König«*, München, 10.

8 Krems, Eva-Bettina (2012): *Die Wittelsbacher und Europa. Kulturtransfer am frühneuzeitlichen Hof*, Wien/Köln/Weimar, 52; allgemein zum Antagonismus »Habsburg-Bourbon« vgl. Duindam 2003.

9 Rall/Hoyer 1979, 17.

10 Junkelmann, Marcus (2000): *Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Feldherr*, Univ.-Diss. München, 22; zu Max Emanuels Heerespolitik vgl. besonders Hartmann, Peter Claus: *Die Finanz- und Subsidienpolitik des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern und der kurbayerische Gesandte in Paris, Comte d'Albert, Fürst Grimbergen*, Univ.-Diss. München 1967; vgl. auch Arndt, Johannes (2013): *Herrschaftskontrolle durch Öffentlichkeit*, Göttingen/Bristol.

11 Junkelmann 2000, 21.

12 Ibid.

13 Glaser, Hubert (Hg.) (1976): *Kurfürst Max Emanuel – Bayern und Europa um 1700*, Bd. 1: *Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, München, 28: »Im Januar 1683 fiel die Entscheidung, Bayern verbündete sich mit Österreich. Der kaiserliche Gesandte Graf Wenzel Andreas Dominikus Kaunitz hatte virtuos gehandelt«. Laut Marschall De Villars hatte auch Max Emanuels Mätresse, die Gräfin von Kaunitz, seine Entscheidung für Österreich beeinflusst. Über die Liebschaften des Kurfürsten vgl. [Villars, Louis Hector de] (1884-1892): *Mémoires du Maréchal de Villars publiés d'après le manuscrit original pour la société de l'histoire de France et accompagnés de correspondances inédites par M. le Mis de Vogüé*, 3 Bde., Paris, 63f., vgl. auch De Schryver 1996, 15.

14 Vgl. Rall/Hoyer 1979, 15.

15 Vgl. Kraus 2004, 307. Laut Kraus hatte sich Max Emanuel zum Bündnis mit Habsburg entschlossen, »da er sich davon am meisten Gewinn versprochen hatte, nicht aus Patriotismus oder aus Sympathie für das eng verwandte Kaiserhaus«.

16 Vgl. Hüttl 1976, 105. Hüttl betont die vorrangige Entscheidung zur Allianz mit Österreich aufgrund der osmanischen Gefahr: »Bei der Eroberung Wiens durch die Osmanen wäre ihr weiteres Vordringen nach Böhmen und Bayern zu erwarten. Das war die entscheidende Überlegung in München«.

17 Petritsch, Ernst/Helmut Nader (1983): »Österreich und die Osmanen – Einführung«, in: Rudolf Neck (Hg.): *Österreich und die Osmanen* (Ausstellungskatalog: Österreichische Nationalbibliothek und Öster-

Januar 1683 hatten Österreich, Venedig und Polen ein Bündnis geschlossen, dem auch Bayern beitrug.¹⁸ Durch den Angriff aus dem Osten und die aggressive Expansionspolitik Frankreichs war Kaiser Leopold I.¹⁹ unter Zugzwang geraten und hatte sich deshalb dem bayerischen Kurfürsten gegenüber bei militärischen Bündnisverhandlungen sehr entgegenkommend gezeigt. So berichtet Botschafter Ascanio Giustinian über die vielversprechenden militärischen Konditionen Max Emanuels, dem vom Kaiser zum Entsatz Wiens beachtliche Subsidien zugesichert worden waren:

Col mezzo de sussidij prestati dall'Imperatore à sudetto Elettore, che ascessero à quattrocento milla fiorini l'anno, venne con grosso numero di Soldatesche al soccorso di Vienna, e dappoi continuò ogni Campagna à mostrarsi inclinatissimo alle Cesaree parti con impiego di numerose Truppe. [...] Gode questo fortunato Principe due milioni di fiorini d'Entrata, e mantiene quindici milla huomini in piedi.²⁰

Die osmanische Bedrohung kulminierte in der »zweiten Wiener Türkenbelagerung«²¹, die zwei Monate andauerte.²² Im Juli 1683 wurde Wien von den feindlichen Truppen eingeschlossen.²³ Am 12. September 1683 kam Max Emanuel mit seinem Truppenkontingent dem Entsatzheer unter dem polnischen König Johann III. Sobieski²⁴ und dem kaiserlichen Feldherrn Karl von Lothringen²⁵ bei der Schlacht beim Kahlenberg zu Hilfe.²⁶ Dieser militärische Erfolg des jungen Kurfürsten sollte die Basis für eine künftige noch engere Verbindung zu den Habsburgern schaffen.

reichisches Staatsarchiv. Gemeinsame Ausstellung. Gesamtedaktion: Rudolf Neck/Helmut Nader/Christine Vonwiller [u. a.], Wien, XI–XV, hier XI.

18 Vgl. Glaser, 1976, 34. Die Unterzeichnung des Defensivbündnisses Max Emanuels mit dem Kaiser fand am 26. Januar 1683 statt. Ziel war die Eindämmung der französischen Expansionspolitik und die Abwehr der Osmanen. Ein Auszug aus den geheimen Artikeln des Allianzvertrags ist zu finden bei Aretin, Karl Maria Freiherr von (1838): *Chronologisches Verzeichniss der bayerischen Staatsverträge (1503–1819)*, Passau, 249f.

19 Leopold I. aus dem Haus Habsburg (1640–1705), ab 1658 Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation.

20 Bericht des Ascanio Giustinian, in: Fiedler, *Relationen 1867*, 257, fol. 20/21 (Mit dem Mittel der vom Kaiser an den Kurfürsten geleisteten Subsidien, welche sich auf vierhunderttausend Florin im Jahr summieren, kam eine enorme Anzahl von Soldatengruppen Wien zu Hilfe, und von da an zeigte sich jedes Land dem Kaiser gewogen und schickte ihm zahlreiche Truppen. [...] Jener glückliche Prinz [Max Emanuel, E.K.] genießt zwei Millionen Florin Einnahmen und unterhält fünfzehntausend Mann Infanterie, E.K.).

21 Dieser feststehende Begriff ist historisch nicht ganz korrekt, da die Turkstämme nur einen Teil des Osmanischen Reichs ausmachten. Umfassend zur osmanischen Invasion vgl. die Darstellung von Eickhoff, Eckehard (2009): *Venedig, Wien und die Osmanen. Umbruch in Südosteuropa 1654–1700*, 5. Auflage, Stuttgart, zur Wiener Belagerung besonders 329f.; zur Heerestaktik der Osmanen vgl. Junkelmann 2000, 42–47.

22 Eickhoff 2009, 350: das Osmanische Heer hatte die Stadt seit dem 16. Juli 1683 völlig umschlossen.

23 Vgl. Hüttl 1976, 115; vgl. auch Eickhoff 2009, 350.

24 Johann III. (Jan) Sobieski (1629–1669), ab 1674 König von Polen.

25 Karl von Lothringen (1643–1690), Titularherzog von Lothringen, ab 1675 Generalissimus der kaiserlichen Armeen.

26 Vgl. Kraus 2004, 304: »Neben dem Hilfskorps des Polenkönigs Johann Sobieski war das der Bayern mit etwas über 11.000 Mann das stärkste. Bei der Schlacht am Kahlenberg [...] zeichneten sich die bayerischen Truppen besonders aus, der wichtige Angriff der österreichischen und bayerischen Kavallerie ins Zentrum der Türken brachte die Entscheidung. Das bayerische Hilfskorps war auch an der Verfolgung der fliehenden

1.2 Eine Zweckehe und ein Geheimvertrag

Bereits im März 1681 war es im Wallfahrtsort Altötting zu einem Treffen zwischen Max Emanuel und Leopold I. gekommen, bei dem offenbar ein »künftiger Ehebund«²⁷ mit der Kaisertochter Maria Antonia vereinbart worden war.²⁸ Da die Möglichkeit einer Hochzeit also bereits seit 1681 bestanden hatte, ist grundsätzlich erst Max Emanuels Mitwirken beim Entsatz Wiens als ausschlaggebend für das Einverständnis des Kaisers in eine dynastische Verbindung anzusehen. Militärischer und diplomatischer Nutzen gingen so eine Synthese ein.²⁹ Generell wird hier bestätigt, dass »die europäische Politik der Frühen Neuzeit nicht primär durch Kriege bestimmt wurde, sondern ebenso durch dynastische Hochzeiten«³⁰. Insbesondere die Habsburger Dynastie hatte durch umsichtige Heiratspolitik im Laufe der Jahrhunderte eine beachtliche Größe ihres Reiches erlangt, sich »Burgund, Spanien und Ungarn einverleibt und damit ein Netzwerk der Beziehungen« geschaffen.³¹ Auch Bayern war mit der *Casa d'Austria* seit Generationen dynastisch eng verbunden:³² So hatte der »große Kurfürst« Maximilian I. von Bayern³³ am 15. Juli 1635 in zweiter Ehe Maria Anna von Österreich geheiratet. Genau fünfzig Jahre später – am 15. Juli 1685 – folgte sein Enkel Max II. Emanuel seinem Beispiel und ehelichte Erzherzogin Maria Antonia von Österreich. Zum ersten Mal in der Geschichte Bayerns wurde damit eine wichtige Verbindung zur spanischen Linie der Habsburger hergestellt, denn Maria Antonia war als Tochter einer spanischen Infantin potenzielle Erbin des spanischen Habsburgerreichs.³⁴ Max Emanuel hatte allerdings nicht von vornherein eine Ehe mit einer Habsburgerin angestrebt, sondern zwischenzeitlich auch die Verbindung mit einer protestantischen Braut erwogen, ein Vorhaben,

Türken beteiligt, die mit der Eroberung Grans endete, des Schlüssels zu Ungarn«. Hier ist anzumerken, dass es eigentlich »Schlacht beim Kahlenberg« heißen müsste, da diese nicht hauptsächlich auf dem Berg stattfand, sondern in dessen Umgebung.

27 Maria Antonia von Österreich (18.01.1669–24.12.1692), Erzherzogin von Österreich und Tochter Kaiser Leopolds I. und Margarita Therasas von Spanien (1651–1673).

28 Rall/Hoyer 1979, 16, hier divergieren die Meinungen der Historiker, vgl. De Schryver 1996, 13. De Schryver geht davon aus, dass der Kaiser beim Zusammentreffen in Altötting Max Emanuel noch nicht die Ehe mit der Erzherzogin in Aussicht gestellt habe, sondern die Zusammenkunft vielmehr als Anlauf zum österreichisch-bayerischen Bündnis zu betrachten sei.

29 Vgl. Spielman, John (1981): *Leopold I. Zur Macht nicht geboren*, Graz/Wien/Köln, 92.

30 Leopold, Silke (1992): »Höfische Oper und feudale Gesellschaft«, in: Udo Bernbach/Wulf Kunold (Hg.): *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen*, Berlin/Hamburg, 65–83, hier 70.

31 Ibid.; vgl. auch Sommer-Mathis, Andrea (1995): »Theatrum und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert«, in: Jörg-Jochen Berns/Thomas Rahn (Hg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen, 511–533, hier 3.

32 Krems, 2012, 51.

33 Maximilian I. von Bayern (1573–1651), ab 1597 Herzog von Bayern und ab 1623 Kurfürst des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation.

34 Krems 2012, 51.

das durch Papst Innozenz XI. verhindert wurde. Der Kurfürst musste sich letztlich der »religiös-politischen Raison seines Kurhauses« fügen.³⁵

Der Kaiser war darauf bedacht, Max Emanuel seit dem Tod seines Vaters Ferdinand Maria von Frankreich zu entfernen und ihn nicht nur militärisch, sondern auch dynastisch auf seine Seite zu ziehen, worüber der Botschafter Giustinian nach Venedig berichtet:

Hora, morto il Padre, il presente [Elettore] non contento de trattamenti praticati con la medesima [Francia], mutate massime, si dimostra meglio inclinato agl'interessi d'Imperio; Cesare lo coltiva, e con il mezzo di frequenti missioni de soggetti, e tenendone uno à canto, con titolo d'Inviato, procura di mantenerlo in officio. Non saria difficile, che con L'Arciduchessa Maria Antonia si stabilisse l'accasamento [...].³⁶

Der Zusammenschluss Bayerns und Österreichs brachte anfänglich beiden Seiten klare Vorteile: Wittelsbach profitierte vom interdynastischen Aufstieg, Habsburg konnte auf einen weiteren starken Verbündeten gegen die Osmanen und Frankreich zählen.³⁷ Die klare Positionierung Bayerns verschob den Schwerpunkt des europäischen Machtgefüges schlagartig weg von Frankreich und auf die Seite Österreichs.

Max Emanuel, der große Pläne für Bayern hatte, und nach neuen Territorien sowie einer europäischen Königskrone³⁸ strebte, erwartete weit mehr von seiner politischen Hochzeit als nur eine Rangerhöhung Bayerns. So ließ er die sich aus seiner neuen Verbindung ergebenden Möglichkeiten von seinen Räten juristisch untersuchen.³⁹ Diesen war bewusst, dass der Kaiser, um die spanische Thronfolge für sein Haus zu sichern, einen Erbverzicht von seiner Tochter fordern würde.⁴⁰ Die Idee, dass Max Emanuel als Ersatz einen Ausgleich (Äquivalent⁴¹) aus der spanischen Erbmasse fordern sollte, stellte sich jedoch als aussichtslos heraus.⁴² In einem solchen Szenario wäre Bayern eindeutig zwischen die Fronten geraten, denn einerseits hätte der französische König

35 Rall/Hoyer 1979, 16; Max Emanuel favorisierte anfänglich die Protestantin Eleonore von Sachsen-Eisenach. Vgl. dazu De Schryver 1996, 13: Potenzielle Anwärterinnen waren auch Anne von Orléans (die Tochter Philipp Wilhelms von der Pfalz) und eine Tochter Ernst Augusts, des späteren Kurfürsten von Hannover.

36 Bericht des Gesandten Ascanio Giustinian, in: Fiedler, *Relationen* 1867, 227, fol. 20 (Nun, nach dem Tode seines Vaters, zeigt sich der Kurfürst nicht zufrieden mit den französischen Beziehungen, die sich äußerst schlecht entwickelt haben, und dafür den Interessen des Reiches umso geneigter. Der Kaiser umschmeichelt ihn seit Langem und pflegt den Kontakt zu ihm durch einen speziellen österreichischen Gesandten. Es wird nicht schwer sein, die Ehe mit der Erzherzogin zu besiegeln, E.K.).

37 Vgl. Spielman 1981, 92: »Um den frankophilen Kurfürsten von Bayern auf seine Seite zu ziehen, bot ihm Leopold I. die Hand seiner Tochter an und machte damit das »dynastische Geschäft des Jahrhunderts«. Gemeint ist der militärische Nutzen Max Emanuels für seinen Schwiegervater.

38 Vgl. Arndt 2013, 340.

39 Vgl. Hüttl 1976, 136f.

40 Ibid., vgl. auch Aretin, Karl Otmar Freiherr von (1986): *Das Reich. Friedensgarantie und europäisches Gleichgewicht 1648–1806*, Stuttgart, 210; diesem Erbverzicht stimmte Karl II. von Spanien allerdings nicht zu.

41 Hüttl 1976, 136.

42 Vgl. *ibid.*

Ludwig XIV.⁴³ die Spanischen Niederlande aufgrund der Nähe zu seinem Reich für sich beansprucht, andererseits stand zu vermuten, dass Spanien sein Reich niemals freiwillig teilen würde.⁴⁴ Andere Gebiete⁴⁵ kamen wiederum aufgrund ihrer geopolitischen Lage nicht infrage. Max Emanuel ließ sich allerdings von diesen Folgerungen nicht beirren, sondern beharrte auf seiner Hoffnung auf das spanische Erbe der Habsburger. Die Münchner Minister sahen hingegen eine dauerhafte Behauptung spanischer Gebiete als äußerst problematisch an, da die Großmächte Österreich und Frankreich jeweils das spanische Erbe für sich beanspruchen würden.⁴⁶

Was die Räte vermutet hatten, traf ein: Maria Antonia musste wesentliche Einschränkungen in der Erbfolge hinnehmen. Im Verzichtsvertrag⁴⁷ forderte der Kaiser von ihr den Erbverzicht auf ihre österreichischen und spanischen Ansprüche zu seinen und zugunsten seiner Söhne aus zweiter Ehe. Max Emanuel musste diesem Verzicht beitreten. Als Ausgleich wollte Leopold I. den spanischen König bitten, Maria Antonia »die Souveränität über die Spanischen Niederlande zu übertragen und Max Emanuel mit der Statthalterschaft dieser Gebiete zu betrauen«.⁴⁸ Da diese sich jedoch in spanischem Besitz befanden und Leopold I. nicht über ihre tatsächliche Übertragung entscheiden konnte, wurde im Ehevertrag eine Statthalterschaft in den Niederlanden nicht erwähnt, sondern stattdessen ein geheimer Zusatzvertrag verfasst.⁴⁹ Dieses »geheime Abkommen« (*Articuli Secreti*)⁵⁰ wurde am 15. Mai 1685 geschlossen, »als ob es im Heiratskontrakt stünde«.⁵¹ Max Emanuel musste dafür versprechen, »alle Länder, die ihm aus dem spanischen Erbe angeboten würden, für sich und seine Erben abzulehnen und dem Kaiser und dessen Erben zu helfen, sie zu erlangen«.⁵² Der Kaiser versprach dafür, die Spanischen Niederlande vom Erbverzicht auszuschließen und sie *plenissimo jure*⁵³ seiner Tochter und ihren

43 Ludwig XIV. aus dem Hause Bourbon (1638-1715), ab 1643 König von Frankreich.

44 Hüttl 1976, 136.

45 Ibid., zur Auswahl standen hier die Spanischen Niederlande, das Königreich Neapel und Sizilien sowie das Herzogtum Mailand.

46 Vgl. Hüttl, 137.

47 Zum Heiratsvertrag vgl. »Heuraths-Contract zwischen dem Churfürst Maximilian Emanuel, dann der Kayserlichen Prinzessin Maria Antonia« (Wien, 12.04.1685), in: Aettenkhover, Joseph Anton (Hg.) (1767): *Kurzgefaßte Geschichte der Herzoge von Bayern. Von Herzog Otto dem Großen v. Wittelsbach an bis auf gegenwärtige Zeiten. Mit nöthigen Beylagen vorgestellt*, Regensburg, 629f. (Beiderseits ratifiziert am 15.05.1685, Wien); für eine Auflistung sämtlicher relevanter Verträge vgl. Aretin, Karl Maria Freiherr von (1838): *Chronologisches Verzeichnis der bayerischen Staatsverträge (1503–1819)*, Passau; zum Verzichtsvertrag Maria Antonias vgl. De Schryver 1996, 21; vgl. auch Faber, Anton (Bearb.) (1761–1782): *Europäische Staats-Cantzley. 115 Theile*, Ulm/Frankfurt/Leipzig.

48 De Schryver 1996, 17.

49 Ibid.

50 »Articuli Secreti zwischen Ihro Kayserl. May. Leopold dem ersten diß Namens, dann dem Churfürst, Maximilian Emanuel« (Wien, 12.04.1685), in: Aettenkhover 1767, 639–650, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11083708-7> (Zugriff vom 11.10.2018).

51 Ibid., 21.

52 Rall/Hoyer 1979, 26f.

53 De Schryver 1996, 21.

Nachkommen zu übertragen.⁵⁴ Sein Versprechen galt allerdings nur für die Erzherzogin, da Max Emanuel nicht erberechtigt war. Dieser komplexe und zwiespältige Ehevertrag spiegelt die allgemeine politische Ambivalenz in den Beziehungen Bayerns zu den Großmächten wider, die um 1680 einsetzte und um 1700 kulminierte.

Am 17. Juli 1685 fand die Eheschließung in Wien statt.⁵⁵ Nach der Vermählung begab sich der Kurfürst nach Ungarn, um dort die von den Osmanen besetzten Gebiete für den Kaiser zurückzuerobern. Seine Rückkehr nach Bayern ließ er prächtig ausgestalten:⁵⁶ Am 9. Oktober 1685 zog Max Emanuel mit seiner Gemahlin in einem Festzug in München ein, den der »Hochfürstl. Freysingische Trompeter/und teutsche Poet« Thomas Bernhard de Lillis beschrieben hat.⁵⁷ Max Emanuel ließ – der neuen dynastischen Präsenz seines Hauses Tribut zollend – den Einzug mit seiner Gemahlin in München symbolisch inszenieren. Der Triumphbogen am Marienplatz bestand aus einer spanisch-rot-weißen und einer bayerisch-weiß-blauen Säule. In der panegyrischen Schlussrede an das Kurfürstenpaar wird die spanische Dynastie als »unverwelckte[s] Spanische[s] Cypressen-Geblüt«⁵⁸ bezeichnet, was vermutlich auf die Kinderlosigkeit des spanischen Königs Karls II. und die Erbansprüche Maria Antonias anspielt. »Die [...] Vorstellung von Max Emanuel als bayerischem Herkules wurde jetzt zum ersten Mal mit der spanisch-kaiserlichen Säulen-Symbolik verbunden und Max Emanuel auch zum spanischen Herkules gemacht«.⁵⁹ In der ausgefeilten Allegorik des Festprogramms des Kurfürsten wird sein Bestreben evident, die hohe Abstammung seiner Gemahlin ideologisch zu nutzen.

54 Der über diesen Verzicht verbitterte Kurfürst schrieb in seinem Manifest: »Der Kaiser gab mir die Erzherzogin zur Frau nach gehässigen Verzichten und nach allen denkbaren Maßnahmen, um die Größe meines Hauses zu unterminieren«, vgl. Dubos, Jean-Baptiste (1704): *Manifeste de l'Electeur de Bavière*, Lyon, 65, zitiert nach De Schryver 1996, 22; zu weiteren Anwärtern auf die Statthalterschaft vgl. *ibid.*, 11: »Als Kandidaten für eine Statthalterschaft in den Spanischen Niederlanden hatten sich vergeblich beworben: Herzog Karl IV. von Lothringen, der im Frieden von Nimwegen (05.02.1679) nicht sein ganzes Fürstentum zurückbekommen hatte; Philipp Wilhelm von der Pfalz, der Spanien seine Schulden erlassen wollte; Jakob, der jüngere Bruder Karls II. von England, Herzog von York«.

55 Vgl. De Schryver 1996, 24: Maria Antonia war zuvor mit Karl II. von Spanien verlobt gewesen (Verlobung am 15.10.1676), aufgrund der beiderseitigen Minderjährigkeit wurde die Verbindung allerdings wieder gelöst.

56 Vgl. Rall/Hoyer 1979, 27f.

57 Vgl. [Lilien, Thomas Bernhard von] (1685): *Außführliche Beschreibung Von Dem prächtigen Einzug /Ithro Churfürstl. Durchl. in Bayrn ec. ec. Mit Dero Durchleuchtigsten Ertz-Hertzogin von Oesterreich MARIA ANTONIA THERESIA, &c. &c. So in München den 9. October diß 1685. Jahrs vorbey gangen. Durch Thomas Bernhard de Lillis [...] zusammen getragen*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-10653-0> (Zugriff vom 10.10.2018).

58 *Ibid.*, o. P., [letzte Seite].

59 Rall/Hoyer 1979, 27f.: »Max Emanuel nahm seine spanische Hoffnung so ernst, dass er seit Februar 1687 eine spanische Perücke trug«.

1.3 Max Emanuel im machtpolitischen Zwiespalt

Trotz der pessimistischen Prognosen seiner Minister hegte Max Emanuel weiterhin Ambitionen auf das Erbe der spanischen Habsburger, im Vertrauen darauf, dass Spanien den Erbverzicht Maria Antonias für ungültig erklären würde.⁶⁰ Und tatsächlich schien das Erhoffte einzutreten:⁶¹ König Karl II.⁶² und sein Staatsrat widersprachen dem vom Kaiser geplanten Erbverzicht Maria Antonias, da nach dem Willen der Königinmutter Maria Anna eine direkte Sukzession Spaniens vorgesehen war.⁶³ Diese Haltung durchkreuzte allerdings die Pläne des Kaisers, der an der spanischen Krone für einen seiner Söhne interessiert war. Hiermit war die Aussicht Max Emanuels auf eine Statthalterschaft trotz allem mehr als fraglich. Treffend umreißt Botschafter Giustinian in seinem Bericht die heikle Lage des Kurfürsten gegenüber den Interessen des Kaisers:

Deve [l'Elettore] però riconoscere il grado, in cui si ritrova per la Cesarea inclinazione, havendo per moglie l'herede delle Spagne.⁶⁴

Die Situation verschärfte sich, als Ludwig XIV., der von den Übertragungsplänen der Spanischen Niederlande erfahren hatte, ein »unmissverständliches Memorandum«⁶⁵ nach Madrid sandte, in welchem er im Falle einer Abtretung mit Krieg drohte.⁶⁶ Spanien, das aufgrund seiner politischen Lage gezwungen war, den Frieden mit Frankreich zu wahren, musste Zugeständnisse machen. Immerhin konnte Karl II. dem bayerischen Kurfürstenpaar insoweit entgegenkommen, als er seine Nichte Maria Antonia 1685 zur Infantin von Spanien erklärte.⁶⁷ Botschafter Giustinian erklärt in seinem Bericht die Zusammenhänge:

Baviera è ritenuto dai vincoli soavi del Matrimonio, ch'hà contratto con una figlia dell' Imperatore, et ad'ogni hazardo s'è sempre altamente dichiarato per Casa d'Austria. Solo potrebbe rallentar la perfetta unione la mancanza del Rè di Spagna senza successione, mentre Baviera per i dritti della moglie unica figlia della deffonta Imperatrice Margherita

⁶⁰ Vgl. Hüttl 1976, 138.

⁶¹ Vgl. Rall/Hoyer 1979, 27.

⁶² Karl II. (1661–1700), aus dem Hause Habsburg, ab 1665 König von Spanien.

⁶³ De Schryver 1996, 25.

⁶⁴ Bericht des Botschafters Ascanio Giustinian, in: Fiedler, *Relationen* 1867, 257, fol. 21 (Bezüglich des Ausmaßes der Gunst, in der er beim Kaiser steht, muss er [der Kurfürst, E.K.] allerdings berücksichtigen, dass seine Gattin die Erbin Spaniens ist, E.K.).

⁶⁵ De Schryver 1996, 18.

⁶⁶ Vgl. *ibid.*, vgl. auch Rall/Hoyer 1979, 27. Ludwig XIV. war ebenfalls mit einer spanischen Prinzessin verheiratet.

⁶⁷ *Ibid.*

sua madre, Infanta di Spagna, prettenderà à gran parte di quella vasta heredità, e la nascita hora seguita d'un Prencipe fortifficherà le sue raggioni.⁶⁸

Obwohl Karl II. von einer Abtretung der Niederlande mittlerweile »überhaupt nichts mehr hören« wollte⁶⁹, bemühte sich Max Emanuel weiterhin um dessen Gunst. Botschafter Giustinian führt das große Interesse Max Emanuels an den Spanischen Niederlanden darauf zurück, dass er seine Macht auf weitere katholische Länder Europas auszudehnen gedachte:

Può essere, che quell'Elettore habbi con tanta premura affettato il Governo di Fiandra, per trovarsi in qualche modo al possesso di alcuna portione de Stati Cattolici [...].⁷⁰

Nach Kraus war die Position eines kaiserlichen Statthalters eine begehrte Stellung, die »nach altem Herkommen weit über dem Rang eines bloßen Vizekönigs«⁷¹ stand. »Da die Niederlande immer noch eines der reichsten Länder Europas waren, schien damit dem bayerischen Kurfürsten ein neuer glänzender Wirkungskreis eröffnet.«⁷² Max Emanuels Streben galt also vorrangig der Erlangung der Statthalterschaft sowie des Oberbefehls über die Truppen des Kaisers. Bei der Rückeroberung der von den Osmanen besetzten ungarischen Gebiete zeigte der Kurfürst eindeutig große militärische Präsenz. Sein Selbstbewusstsein und seine außenpolitische Gesinnung steigerten sich zunehmend mit den siegreichen Schlachten. Nach dem Entsatz Wiens (1683) hatte er mit großem persönlichem Einsatz zur Rückeroberung Grans⁷³ (1685) und Ofens⁷⁴ (1686) beigetragen. Kraus beschreibt den Weg Max Emanuels zu einer selbstständigen Machtposition als Feldherr:

Im Feldzug von 1686, der endlich die Einnahme von Ofen brachte, war die dominierende Gestalt auf kaiserlicher Seite noch der Sieger vom Kahlenberg, Prinz Karl von Lothringen, 1687 jedoch errang Max Emanuel, ohne dass die Hauptmacht noch zum Eingreifen kam, zusammen mit seinem Vetter Ludwig von Baden den glänzenden Sieg am Berge Harsán,

68 Bericht des Gesandten Ascanio Giustinian, in: Fiedler, *Relationen* 1867, 324, fol 14 (Bayern ist von den süßen Fesseln der Ehe mit der Tochter des Kaisers umfassen und hat sich in jeder Lebenslage stets aufs Höchste für das Haus Österreich ausgesprochen. Das einzige, was hemmend auf diese perfekte Verbindung wirken könnte, ist, dass der König von Spanien keinen Thronfolger hat, während in Bayern die Gattin die einzige Tochter der verstorbenen Königin Margherita ist, der Infantin von Spanien, und damit Ansprüche auf ein riesiges Erbe hat; und die Geburt eines Prinzen würde diese Ansprüche noch erhärten, E.K.).

69 De Schryver 1996, 30.

70 Bericht des Gesandten Ascanio Giustinian, in: Fiedler, *Relationen* 1867, 324, fol 14 (Es kann sein, dass jener Kurfürst mit solcher Sorge die Statthalterschaft in Flandern anstrebt, um auf diese Weise in den Besitz irgendeines Teils der katholischen Länder zu kommen, E.K.).

71 Kraus 2004, 306.

72 Ibid.

73 Gran in Ungarn, das heutige Esztergom, zur Befreiung Grans 1685 vgl. Junkelmann 2000, 53f.

74 Ofen, Teil des heutigen Budapest, war 145 Jahre in türkischer Hand gewesen, zum Entsatz Ofens 1686 vgl. Junkelmann 2000, 54–58.

der dem Kaiser ganz Ungarn zu Füßen legte und die Befreiung Siebenbürgens und Slawoniens vom türkischen Joch ermöglichte. Der bayerische Kurfürst hatte Habsburg wieder zur europäischen Großmacht geführt.⁷⁵

Max Emanuel, der mit seinem Heer einen wesentlichen Beitrag für den Kaiser geleistet hatte, fühlte sich nunmehr in der Position, Forderungen zu stellen.⁷⁶ Wien war jedoch keinesfalls an einer souveränen Stellung Bayerns interessiert.⁷⁷ Ab 1686/87 durchlebte der Kurfürst eine Zeit der stetigen Enttäuschung. Hüttl bemerkt, dass der Bayer seinem Schwiegervater keineswegs freundlich gesinnt war, sondern inzwischen sogar die »Erniedrigung des Hauses Österreichs«⁷⁸ wünschte. Trotz allem war Max Emanuel zur Durchsetzung seiner politischen Pläne immer noch auf die Unterstützung Leopolds I. angewiesen. Auch für Frankreich war Bayern interessant, einerseits »aufgrund seiner geopolitischen Lage«, andererseits als »potentieller Gegner Habsburgs«.⁷⁹ »Angestiftet« vom französischen Botschafter De Villars begann Max Emanuel ab 1687, geheime Verhandlungen mit Ludwig XIV. zu führen.⁸⁰ Dieser nutzte die Unzufriedenheit des Kurfürsten und lockte ihn mit Versprechungen, ihn beim Erlangen der römischen Kaiser- und Königskrone⁸¹ zu unterstützen. Villars Aufgabe war es, ihn davon zu überzeugen, »dass Österreich niemals aufrichtig eine Machtvergrößerung Bayerns wünschen konnte« und Bayern »Menschen und Gelder seines Landes nur zum Nutzen Habsburgs opferte«.⁸² Max Emanuel befand sich tatsächlich an einem kritischen Punkt seiner Regentschaft. Durch die unverhältnismäßig hohen Kriegskosten waren Rücklagen nicht mehr möglich.⁸³ Hinzu kam, dass Österreich die Subsidien nur zögerlich auszahlte und auch die Mitgift für Maria Antonia zurückbehält.⁸⁴ Der Gesandte Giustinian berichtet über die sich seit der Hochzeit anbahnenden finanziellen Notlage des Kaisers:

Come l'entrate della M[ae]stà. Sua non sono uguali à dispendij, à quali conviene soccombere, dura fatica il Presidente à supplire, mentre l'Entrate Cesaree arrivando à sette milioni in circa di fiorini annui, difficilmente può sovvenire à bisogni della M[ae]stà. Sua,

75 Kraus 2004, 305.

76 Vgl. Arndt 2013, 340. Arndt nennt hier das Bestreben Max Emanuels, in den erlauchten Kreis der wichtigsten europäischen Mächte aufsteigen zu wollen, treffend »barockes ›Wechselstieber«.

77 Hüttl 1976, 166.

78 Ibid., 182.

79 Ibid., 160.

80 Ibid., 287, zitiert nach Werr 2010, 228.

81 Vgl. Rall/Hoyer 1979, 30.

82 Hüttl 1976, 595.

83 Ibid., 167. Für die Machtausdehnung Österreichs hatte Bayern von 1683 bis Herbst 1687 insgesamt elf Millionen Gulden aufgebracht.

84 Rall/Hoyer 1979, 33; vgl. auch De Schryver 1996, 21f.; Hüttl 1976, 146–148.

havendo havuto in quest'anno le spese straordinarie del matrimonio dell'Arciduchessa [...] coll'Elettor di Baviera, oltre quelle della Guerra contro il Turco.⁸⁵

Um Max Emanuel wieder enger an den Kaiser zu binden, sicherte ihm Wien ein größeres Kommando zu und drängte ihn, im Winter 1686/87 seine Truppen neu aus- und aufzurüsten.⁸⁶ Im Juni 1687 begab sich der bayerische Kurfürst nach Wien, gefolgt von De Villars. Max Emanuel, so wurde beschlossen, sollte diesmal im Feldzug gegen Peterwardein (heute: Petrovaradin, Serbien) den Oberbefehl erhalten. Doch kurz vor der Schlacht war er gezwungen, seine Pläne zu ändern und abzuziehen, da er mit der bayerischen Kavallerie Karl von Lothringen bei Mohács (am Berg Harsán) gegen einen türkischen Angriff unterstützen musste.⁸⁷ Für den Kaiser war dieser Sieg von größter Bedeutung, denn er »ermöglichte ihm, in ganz Ungarn Fuß zu fassen. Der ungarische Reichstag wurde gezwungen, [...] die Erbbarkeit der Königswürde beim Hause Habsburg anzuerkennen«⁸⁸. Max Emanuel, der sich – trotz seiner militärischen Glanzleistung am Berg Harsán – letztlich aufs Neue Karl von Lothringen hatte unterordnen müssen, war zu Recht enttäuscht und ließ sich immer stärker auf die Seite Frankreichs ziehen. Der Historiker und Geschichtsdidaktiker Hans-Michael Körner fasst die politische Ambivalenz Bayerns und ihre Auswirkungen auf Max Emanuel zusammen:

Überhaupt bezeichnet die Stellung Bayerns zwischen Österreich und Frankreich das Grunddilemma der bayerischen Politik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und noch darüber hinaus. Zwischen diesen beiden Polen oszilliert vornehmlich die Karriere, wenn man so will das Schicksal, Max Emanuels [...].⁸⁹

Zuletzt lenkte Wien doch noch ein und übertrug ihm am 28. Juli 1688 das Oberkommando in Peterwardein.⁹⁰ Am 6. September stürmte er Belgrad und war seither als »mavi kral« bei den Osmanen bekannt.⁹¹ In Bayern wurde er »blauer Kurfürst« genannt.⁹²

⁸⁵ Bericht des Botschafters Giustinian, in: Fiedler, *Relationen* 1867, 253, fol. 16 ([...] die Einkünfte Ihrer Majestät decken nicht die Ersparnisse, die man vorlegen muss, [...] während die kaiserlichen Einnahmen sich ungefähr auf sieben Millionen im Jahr belaufen, was nur sehr schwer den Erfordernissen Ihrer Majestät genügen kann, da man in diesem Jahr die außergewöhnlichen Ausgaben der Hochzeit der Erzherzogin mit dem Kurfürsten von Bayern hatte, neben jenen des Türkenkrieges, E.K.).

⁸⁶ Hüttl 1976, 167.

⁸⁷ Ibid., 167f. Der Sieg am Berg Harsán (Mohács) fand am 12.08.1687 statt.

⁸⁸ Ibid., 168.

⁸⁹ Körner, Hans-Michael (2015): *Die Wittelsbacher. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2. Auflage, München, 61f.

⁹⁰ Vgl. Rall/Hoyer 1979, 30.

⁹¹ Zum Begriff »Mavi Kral«, den die Türken vermutlich im Sinne von »Blauer Kurfürst« verwendeten vgl. Majer, Hans Georg (1975): »Der Blaue »König«, in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 38/2, 730–738, URL: https://periodika.digitale-sammlungen.de/zblg/seite/zblg38_0743 (Zugriff vom 01.11.2018), für eine genaue Analyse des Entsatzes von Belgrad vgl. Junkelmann 2000, 70, vgl. auch Hüttl 1976, 187.

⁹² Felbinger, Rudolf (1999): *Maximilian II. Emanuel von Bayern (1662–1726). Anspruch und Inszenierung des »Blauen Kurfürsten«*, Diplomarbeit, München, 7.

2 Politik und Herrschaftsideologie

2.1 Stützen der Herrschaftslegitimation der absoluten Monarchie¹

Im Folgenden soll ein Überblick über die wichtigsten Aspekte der absolutistischen² Herrschaftslegitimation³ unter besonderer Berücksichtigung der dynastischen Legitimität gegeben werden. Dabei ist in erster Linie die Art der Herrschaftsausübung von Interesse. Der Fürst der Frühen Neuzeit ist allgemein dem »traditionellen [oder traditionellen] Herrschafts[typus]«⁴ nach Max Weber zuzuordnen. Dieser beruht »auf dem Glauben an die Heiligkeit der von jeher vorhandenen Ordnungen und Herren-gewalten«⁵. Die »charismatische⁶ Herrschaft« dagegen wirkt laut Weber »kraft affek-tueller Hingabe an die Person des Herrn und ihre Gnadengaben (Charisma) [...]«⁷. In der absoluten Monarchie sind beide Herrschaftstypen anzutreffen, wobei es je nach Land und Herrscher zu einer Vermischung der Charakteristika kommen kann. Für die europäischen Dynastien ist vor allem das Phänomen des »Gentilcharismas« bezeich-

1 Der Begriff »Absolutismus« ist in der Forschung heftig umstritten, obgleich für ihn als politik- und verfassungsgeschichtlichen Epochenbegriff immer noch keine allgemein anerkannte Alternative zur Verfügung steht. In dieser Arbeit soll er gleichbedeutend mit dem historisch korrekteren Ausdruck »monarchia absoluta« verwendet werden. Zur Debatte um den Absolutismusbegriff der 1990-er-Jahre vgl. Schilling, Lothar (2008 B): »Vom Nutzen und Nachteil eines Mythos«, in: Ders.: *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz* (Pariser historische Studien, 79), München, 13–32, URL: https://perspectivia.net/publikationen/schilling_absolutismus/schilling_nutzen (Zugriff vom 02.12.2018).

2 Vgl. hier die Definition von Kunisch, Johannes (1968): *Absolutismus. Europäische Geschichte vom westfälischen Frieden bis zur Krise des Ancien Régime*, Göttingen, 20: »In der historischen Vorstellung der Gegenwart bezeichnet der Absolutismus den Durchbruch und die Entfaltung einer Staatsform, die in Theorie und Praxis auf die unumschränkte Herrschaft von Monarchen angelegt war, deren Legitimation auf dem Gottesgnadentum, dem Erbrecht der Dynastien und der Gewährleistung von Sicherheit und Wohlfahrt beruhte«, zitiert nach Gestrich 1994, 244; für eine Etymologie des Absolutismus-Begriffs vgl. zusammenfassend Freist 2008, 9f.

3 Zum Begriff »Legitimität« vgl. Würtenberger, Thomas (1982): »Legitimität, Legalität«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3, Stuttgart, 677–740; zur Legitimität staatlicher Herrschaft als Problem der Staatslehre vgl. Ders.: *Die Legitimität staatlicher Herrschaft. Eine staatsrechtlich-politische Begriffsgeschichte*, Berlin 1973, 13–23; für eine Darstellung unterschiedlicher Legitimationsmodelle im Mittelalter vgl. Vogel, Christian (2011): *Zur Rolle der Beherrschten in der mittelalterlichen Herrschaftslegitimation* (Studia Humaniora, 45), Düsseldorf, 79–95.

4 Weber, Max (1968): *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. v. Johannes Winkelmann, Tübingen, 478, vgl. auch Weber, Max (2013): Max Weber Gesamtausgabe. Abteilung I: *Schriften und Reden*, Bd. 23. *Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie*. Unvollendet 1919–1920, hg. v. Knut Borchardt, Edith Hanke und Wolfgang Schluchter, Tübingen, 449.

5 Ibid.

6 Allgemein zum »Charisma-Konzept« und der aktuellen Forschungslage vgl. Gebhardt, Winfried (1993 B): »Einleitung: Grundlinien der Entwicklung des Charismakonzeptes in den Sozialwissenschaften«, in: Winfried Gebhardt/Arnold Zingerle/Michael N. Ebertz (Hg.): *Charisma. Theorie – Religion – Politik* (Materiale Soziologie TB, 3), Berlin/New York, 1–12, hier 1–7.

7 Weber 1968, 481.

nend, welches die »Begnadung einer Sippe« meint.⁸ Die Legitimationsquelle des Herrschers liegt dabei »in der besonderen Vergangenheit der Gruppe, der er angehört«⁹. Da das Gentilcharisma wesentlich zur Heraushebung einer Fürstendynastie geeignet war, diente es vor allem der Erblegitimität, welche Andreas Gestrich in seinem Standardwerk zur politischen Kommunikation im Absolutismus als »die rechtliche Basis legitimer Herrschaft« bezeichnet: »Ein Fürstenhaus musste als Beweis von Souveränität eine Ahnenreihe vorweisen, die möglichst weit zurückverfolgt werden konnte«.¹⁰ Das Ursprungscharisma wurde durch »Ahnenkult, Ursprungsmythen und symbolische Akte und Darstellungen« im Gedächtnis festgehalten und verlieh dem Fürsten »den Glanz des Außertäglichen«.¹¹ Die Übertragung des Ursprungscharismas vollzog sich durch einen feierlichen, für die Untertanen sichtbaren Akt, wobei der Herrscher einerseits mit Insignien ausgestattet, andererseits aufgrund seiner besonderen Erziehung seines Amtes für würdig erklärt wurde. Die Prozedur der Krönung verlieh ihm schließlich die »immerwährende Würde« (*dignitas*), die als »gottgegebene Macht vom [...] Herrscher als Staatsperson [...] im Fall seines Ablebens an seinen Nachfolger« weitergegeben wurde.¹² Die starke Wirkung, die solche Zeremonien auf die Untertanen ausübten, trug zur Herrschaftslegitimation bei. Mit diesen Techniken wurde der »Amtsinhaber mit einer Aura des Außertäglichen« umgeben und »aus der Masse der Beherrschten« herausgehoben.¹³ Das Gentilcharisma wirkte in diesem Sinne und sicherte dem Herrscher »ein prestigesteigerndes, ehrfurchtsgebietendes und so legitimierendes Seltenheitsmonopol«¹⁴. Wesentlich ist hier die Ernennung eines »ursprünglichen Charisma-Träger[s]«¹⁵ in der Vergangenheit der Dynastie. Als prominentes Beispiel sei hier Karl der Große aufgeführt. Seine Eigenschaft als bedeutendster christlicher Herrscher des Mittelalters und Kaiser des Heiligen Römischen Reichs machte ihn für Herrschergeschlechter der Frühen Neuzeit zu einem paradigmatischen Vorfahren.¹⁶

8 Vgl. Gebhardt, Winfried (1993 A): »Charisma und Ordnung. Formen des institutionalisierten Charisma – Überlegungen in Anschluß an Max Weber«, in: Winfried Gebhardt/Arnold Zingerle/Michael N. Ebertz (Hg.): *Charisma. Theorie – Religion – Politik* (Materiale Soziologie TB, 3), Berlin/New York, 47–68, hier 66, Anmerkung 23. Gebhardt differenziert zwischen den Begriffen »Gentil-« und »Erbcharisma«, die Max Weber am Ende seiner Forschungstätigkeit zu letzterem verschmilzt. »Gentilcharisma« bezieht sich auf die Gesamtheit der Sippe, während »Erbcharisma« die »besondere Begnadung des »Erstgeborenen« meint. Vgl. *ibid.*, 54. Zum »Erbcharisma« vgl. Weber 1986, 486. Im Folgenden wird der Begriff »Erbcharisma« der Einfachheit halber für beide Formen verwendet.

9 Gebhardt 1993 A, 54f.

10 Gestrich 1994, 24.

11 Gebhardt 1993 A, 54.

12 Horn 2004, 53.

13 Gebhardt 1993 A, 57.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, 54.

16 Einen historiografischen Blick auf die dynastische Situation der Habsburger und deren mögliche Abstammung von Karl dem Großen wirft Brockmann, Thomas (2008): »Das Bild des Hauses Habsburg in der dynastienahen Historiographie«, in: Christoph Kampmann/Katharina Krause/Eva-Bettina Krems [u. a.] (Hg.): *Habsburg – Bourbon – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Köln/Weimar/Wien, 27–57, hier 34.

Auf ihn wurde das »reine Ursprungscharisma«¹⁷ übertragen, wodurch er und seine Nachfahren aus der Masse hervorgehoben wurden. So war sein Name in der Frühen Neuzeit zu einem starken Symbolträger christlich-kaiserlicher Macht geworden. Kilian Heck und Bernhard Jahn bezeichnen in ihrer Monografie zur Genealogie in Mittelalter und Früher Neuzeit die erbcharismatische Denkform als »genea-mythisch«¹⁸. Sie geben an, dass sich der mit dem »Spitzenahn« gesetzte »Ursprung« so stark von seiner Vorgeschichte unterscheidet, dass dadurch die Frage nach dem ›Vorher‹ aufgehoben, ja tabuisiert würde.¹⁹ Diese Praxis sei so wirkungsvoll, dass sogar die Notwendigkeit einer durchgehenden Ahnenkette entfallt:

Die mythische Form der Genealogie bedarf der linea als einer durchgängigen Kette der Geschlechterabfolgen nicht. Charakteristisch für ihre Denkstruktur ist die durch den Spitzenahn in Gang gekommene Genealogie, nicht die stringente, das heißt lückenlose Herleitung bis zu den lebenden Vertretern der Sippe.²⁰

Die genea-mythische Denkform manifestierte sich hauptsächlich in »kulturellen Ordnungen« als eine »dynamische Hausgeschichte, ein Sagenstoff oder heraldische Zeichensetzung« und diente »der Machtlegitimation oder wenigstens der Erhöhung adligen Ansehens«.²¹ Gentil- und Erbcharisma konnten sich neben historischen Vorfahren edlen Geblüts auch – in fiktiven Stammbäumen²² – auf Götter, mythische Helden und Orte beziehen, wodurch ein Herrschergeschlecht mythologisch überhöht wurde. Hier ist vor allem der Gedanke an die Argonautensage Vergils zu nennen, auf deren Basis die Habsburger ihre Abstammung von Aeneas ableiten ließen. Auch das Haus Theben wurde nicht nur von Wien, sondern auch von München als Teil seiner Ahnenreihe beansprucht.²³ Die Habsburger ließen schon seit Beginn des sechzehnten Jahrhunderts kühne Abstammungstheorien von biblischen Königen, Franken und römischen Patriziergeschlechtern herstellen:

17 Ibid.

18 Heck, Kilian/Bernhard Jahn (2000): »Einleitung: Genealogie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Leistungen und Aporien einer Denkform«, in: Dies. (Hg.): *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen, 1–13, hier 5.

19 Ibid., 4.

20 Ibid., 5.

21 Jahn 2000, 69.

22 Schumann, Jutta (2003): *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (Colloquia Augustana, 17), Berlin, 268.

23 Zum Mythos des Hauses Habsburg vgl. Vocelka, Karl (2010): *Die Familien Habsburg und Habsburg-Lothringen. Politik – Kultur – Mentalität*, Wien; vgl. auch Lhotsky, Alphons (1971): *Aufsätze und Vorträge. II: Das Haus Habsburg*, ausg. u. hg. v. Hans Wagner u. Heinrich Koller, Bd. 2, Wien, 155.

Die Kontinuität des römischen Reiches von Julius Caesar bzw. Augustus über Karl den Großen bis zu den Kaisern des Hauses Österreich bildete einen weiteren Legitimierungsgrund und daher auch ein zentrales Thema der habsburgischen Historiographie und Ikonographie. Darauf bezogen sich auch die Darstellungen der vier Weltmonarchien [...].

Auch im siebzehnten Jahrhundert sollte diese Genealogie weiter gepflegt werden. Die daraus abgeleiteten Vorrechte bildeten auch die Grundlagen für Oper und Theater der Barockzeit.²⁴ Reinhard Strohm fasst die genealogische Bedeutung dynastischer Eheschließungen für die Hofoper zusammen:

Die Dynastien verbanden sich gegenseitig durch internationale Eheschließungen und politische Allianzen. Oft ging es dabei um Legitimation der eigenen Stammbäume durch Anpfropfen an uralte Wurzeln, ein Vorgang, der gerade in Opernaufführungen veröffentlicht und gefeiert wurde.²⁵

Während die Erblegitimation die erste Säule der Herrschaftslegitimation darstellte, basierte die zweite auf dem Gottesgnadentum. Der Historiker Christian Vogel beschreibt in seiner Monografie über die Rolle der Beherrschten in der mittelalterlichen Herrschaftslegitimation die »Deszendenztheorie«²⁶, aufgrund der »die Welt und das All monarchisch von Gott geleitet« würden. Dementsprechend wurde seit dem Mittelalter »jede irdische Regierung als verkleinertes Abbild der göttlichen Weltregierung« sowie als »Grundform der Herrschaftsausübung« betrachtet.²⁷ Der absolutistische Herrscher, von Gottes Gnaden eingesetzt und als Stellvertreter Gottes²⁸ bevollmächtigt, erlangte nach diesem Prinzip die Legitimation, innerhalb der von der katholischen Religion regierten Welt über sein Land zu herrschen. Er übte somit eine klare Vorbildfunktion aus:

Der Herrscher legitimierte sich über Gott und verkörperte die göttlichen Gesetze, die er durchzusetzen hatte. Dieser Konzeption wohnte dabei ein pastorales Element inne, welche dem Monarchen, dem Vorbild Gottes folgend, nicht nur eine richtende, sondern auch eine moralisch leitende Funktion zuerkannte.²⁹

24 Zu den Abstammungstheorien der Habsburger vgl. Vocolka, Karl: »Monarchia Austriaca, Gloria Domus«, in: Walter Leitsch/Stanislaw Tarkowski (Hg.): *Polen und Österreich im 17. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 1999, 37–67, hier 38.

25 Strohm, Reinhard (2016): »Barockes Musik-(Wort-Bild) Theater«, in: Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.): *Spettacolo barocco. Triumph des Theaters!* (Ausstellungskatalog: Kunsthistorisches Museum/Theatermuseum Wien, 03.03.2016–30.01.2017), Petersberg, 35–47, hier 40.

26 Vogel 2011, 82, bes. Anmerkung 347.

27 Ibid.

28 Ibid., 83.

29 Ibid., 82, Anmerkung 348.

Aus dem Gottesgnadentum schöpfte der charismatische Herrscher seine Berechtigung auf den Glauben des Volkes an seine religiöse Berufung.³⁰ Maria Stopfner betont in ihrem Beitrag zu sprachlichen Legitimationsstrategien, dass »in der theoretisch gedachten absoluten Monarchie das Gottesgnadentum die unverrückbare Basis königlicher Herrschaft« sei.³¹ Die Wahrung und Verteidigung der katholischen Religion war demnach oberstes Ziel eines christlichen Fürsten. Der bayerische Kurfürst Maximilian I. weist in seinen »Väterlichen Ermahnungen«³² an seinen Sohn Ferdinand Maria explizit auf die Wichtigkeit der katholischen Kirche für eine gute Herrschaft hin. Dieser Thematik sind allein einundzwanzig von sechsundzwanzig Punkten im ersten Teil gewidmet. So betont der Kurfürst im ersten Punkt eindringlich die Wichtigkeit Gottes und des Glaubens für einen Herrscher:

gott ist der einzige Herr und Herrscher yber alles. [...] aus dessen handt herkommt aller Gwaldt, macht, Glory, Süg und yberwündtung. [...] Er ist yber alle Fürsten und Gwaldthaber.³³

Unter Punkt zwei heißt es:

Niemand ist ohne Gott woll und löblich andern vorgestanden; wenig seint, welche glichseelig ihre unterthonen Regiert, ehe und bevor sye sich Gott underthenig gemacht haben.³⁴

Der Historiker Ernst Robert Curtius gibt an, dass »durch die Erhebung des Christentums zur Staatsreligion [...] der Universalismus Roms einen doppelten Aspekt« gewann: »[Z]um Staat trat der Herrschaftsanspruch der Kirche.«³⁵ In symbolischer Hinsicht wirkte vor allem der Gedanke der *translatio imperii*³⁶ legitimierend. »Die Erneuerung des Imperiums durch Karl den Großen konnte man als Übertragung des römischen Kaisertums auf ein anderes Volk auffassen.«³⁷ Der »Translationsgedanke« basierte auf

30 Gestrich 1994, 27.

31 Stopfner, Maria (2015): »Wie kommuniziert man Legitimation? Sprachliche und außersprachliche Strategien der Politik im historischen Vergleich – eine linguistische Deutung historischen Arbeitens«, in: Astrid von Schlachta/Ellinor Forster/Kordula Schnegg (Hg.): *Wie kommuniziert man Legitimation? Herrscher, Regieren und Repräsentieren in Umbruchsituationen*, Göttingen, 9–26, hier 10.

32 Schmidt, Friedrich (1892): »Monita Paterna Maximiliani, untriusque Bavariae Ducis, s.R.I. Electoris et Archidapiferi, ad Ferdinandum, utriusque Bavariae Ducem, Filium adhuc trimulum«, in: Ders. (Hg.): *Geschichte der Erziehung der bayerischen Wittelsbacher. Von den frühesten Zeiten bis 1750. Urkunden nebst geschichtlichem Überblick und Register* (Monumenta Germaniae paedagogica, 14), Berlin, 104–141, hier 120. Vgl. auch [Maximilian I., Kurfürst] (um 1650): *Monita paterna Maximiliani utriusque Bavariae Ducis, s. r. i. Electoris et Archi-Dapiferi, ad Ferdinandum utriusque Bavariae Ducem, Filium adhuc trimulum*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10545645-6> (Zugriff vom 12.10.2018).

33 Ibid.

34 Ibid.

35 Curtius, Ernst Robert (1961): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 3. Auflage, Bern, 37.

36 Vgl. die Übersicht von Curtius 1961, 37–40.

37 Ibid., 38.

der im mittelalterlichen Geschichtsdanken verankerten Idee der vier Weltreiche sowie auf der theologischen Begründung, dass »die Übertragung der Herrschaft von einem Reich auf das andere eine Folge schuldhaften Missbrauchs dieser Herrschaft« sei.³⁸

Der Blick der Christen soll sich wegwenden von dem irdischen Rom, dessen Geschichte an der *civitas serena*, dem Reich des Bösen, teilhat, zur *civitas Dei*, dem überweltlichen Gottesreich.³⁹

Vor allem die Habsburger, die jahrhundertlang den Kaiserthron innehatten, betonten ihre gottgewollte Nachfolge⁴⁰ im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation und ihre Abstammung von Karl dem Großen. Hier ist anzumerken, dass bei seiner Indienstnahme als Ahnherr Erbcharisma und sakrale Legitimation eine Symbiose eingingen, da er gleichermaßen als charismatischer Ursprungsahn und als prominenter christlicher Kaiser fungierte.

Mit Gestrich lässt sich also zusammenfassend feststellen, dass das »Erbrecht die rechtliche Basis der Legitimität absolutistischer Herrschaft« darstellte, während das »Gottesgnadentum zur religiösen Untermauerung des fürstlichen Machtanspruchs« diente.⁴¹ Diese beiden ideellen Legitimationsmittel bedurften zusätzlich der Ergänzung des »rationalen Ziel[s] dieser Herrschaftsform«⁴², der Sicherstellung des Allgemeinwohls. Der väterliche Fürst hatte in seinem Land für Frieden und allgemeinen Wohlstand zu sorgen. Vogel sieht in der Erfüllung des Allgemeinwohls sogar die wichtigste Herrschaftsfunktion im Mittelalter.⁴³ In der Regierungsanleitung »*Princeps in Compendio*«⁴⁴, die unter Kaiser Ferdinand II. verfasst und 1632 gedruckt wurde, gelten als wichtigste Aufgaben des Herrschers das Lob Gottes (*Honor Dei*) und das Wohl der Untertanen (*salus subditorum*). Der Fürst solle »sein Amt im Auftrag und zur Ehre Gottes und zum Wohl der ihm von Gott anvertrauten Untertanen«⁴⁵ verwalten. Die

38 Ibid., 38f.

39 Ibid., 39.

40 Schumann 2003, 268.

41 Gestrich 1994, 24.

42 Vgl. *ibid.*, 24, vgl. auch Oestreich, Gerhard (1989): *Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547–1606). Der Neustoizismus als politische Bewegung*, hg. u. eingel. v. Nicolette Mout (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 38), Göttingen, 180, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00044500-0> (Zugriff vom 01.02.2018), »Der Staatszweck liegt [...] im allgemeinen Wohl«; vgl. auch Freist 2008, 85.

43 Vgl. Vogel 2011, 97.

44 Vgl. Bosbach, Franz (1991): »*Princeps in Compendio, hoc est puncta aliquot compendiosa, quae circa gubernatorem reipublicae observanda videntur* (Wien 1632)«, in: Konrad Reppen (Hg.): *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert*, Münster, 79–114; für die Ausgabe von 1701 vgl. [Ferdinand III., Kaiser] (1701): *Princeps in Compendio: Das ist: Etliche Kurtze zusammengefaste Punkte oder Regeln, Welche ein Regent bey seiner Regierung zu beobachten nöthig hat. Vormahlen in Lateinischer Sprache von einem unbekanntem Autore herausgegeben, Anitzo aber allen Liebhabern zum Besten ins Teutsche versetzt*, o. O., Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10771643-0> (Zugriff vom 26.10.2018).

45 Matsche, Franz (1981): *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, 2 Bde. (Beiträge zur Kunstgeschichte, 16), Berlin/New York, 72.

Allgemeinwohlthematik kann demnach als dritte wesentliche Stütze der frühneuzeitlichen Herrschaftslegitimation betrachtet werden.

2.2 Legitimation durch Kommunikation

Die im vorhergehenden Kapitel beschriebenen Stützen der Herrschaftslegitimation mussten, um nicht im Bereich des Theoretischen zu verharren, in einen langfristigen Diskurs⁴⁶ überführt werden. Bei der Erforschung dieses Phänomens kam es zu einem Paradigmenwandel: Während »die historische Forschung [...] das Problem der Legitimität absolutistischer Herrschaft lange überwiegend auf ihre rechtlichen Grundlagen und auf die Frage nach dem Herrschaftszweck reduziert«⁴⁷ und die kommunikativen Aspekte der Legitimität eher vernachlässigt hat, fordert gerade die neuere Geschichtsforschung unter Gestrich deren stärkere Berücksichtigung. Hier liegt der Fokus auf der »Begründung und Erhaltung der Legitimität von Herrschaft«⁴⁸ unter Heranziehung der Theorie des »symbolischen Interaktionismus«⁴⁹. Gestrich erklärt, dass »Basislegitimität auch im Absolutismus nicht per se vorhanden [gewesen sei]«, und konstatiert, dass diese »in Gesellschaften mit einem rein traditionellen Herrschaftssystem in einem ständigen Prozess der Kommunikation zwischen Herrschern und Untertanen aufgebaut, stabilisiert und auch den nachfolgenden Generationen einsichtig gemacht werden [musste]«. ⁵⁰ Dabei war offenbar nicht nur die bloße Einsicht, sondern vielmehr das Einverständnis der Untertanen notwendig, was eine vielschichtige Art von Austausch erforderte:

Nur die »gegläubte Begnadung« einer charismatischen Persönlichkeit vermag als Medium ihrer »Legitimitätsgeltung« zu wirken.⁵¹

Auch Lena Oetzel und Kerstin Weiland geben an, dass »Herrschaft als ordnungsbasierte Form von Machtausübung [...] auf der Akzeptanz der sie begründenden normativen Ordnung« beruhe.⁵² Lothar Schilling verweist auf die »strukturelle Notwendigkeit von Konsens, Kompromiss und verschiedenste[n] Formen des Aushandelns von Interessen und Ansprüchen für die Legitimität und Stabilität von Herrschaftsbeziehungen«. ⁵³ Laut

⁴⁶ Zur Kommunikation politischer Legitimation vgl. Stopfner 2015, 10f.

⁴⁷ Vgl. Freist 2008, 85.

⁴⁸ Gestrich 1994, 24; zusammenfassend zur Forschungssituation vgl. auch Freist 2008, 85f.

⁴⁹ Vgl. *ibid.*

⁵⁰ Gestrich 1994, 26.

⁵¹ Kamphausen, Georg (1993): Charisma und Heroismus. Die Generation von 1890 und der Begriff des Politischen, in: Winfried Gebhardt/Arnold Zingerle/Michael N. Ebertz (Hg.): *Charisma. Theorie – Religion – Politik* (Materiale Soziologie TB, 3), Berlin/New York, 221–248, hier 231.

⁵² Oetzel, Lena/Kerstin Weiland (2018): »Defizitäre Souveräne: Herrscherlegitimationen im Konflikt«, in: Dies. (Hg.): *Defizitäre Souveräne: Herrscherlegitimationen im Konflikt*, Frankfurt a. M., 9–24, hier 10.

⁵³ Schilling 2008, 17f.

Vogel stehen Volk und Herrscher in einer Wechselbeziehung, wobei das Volk auf der einen Seite »Herrschaftsobjekt«, auf der anderen Seite »Legitimationsgrundlage für die Herrschaft« sei.⁵⁴ Die gegenseitige Abhängigkeit von Herrscher und Volk kann demnach als maßgeblich für die politische Kommunikation angesehen werden.

An dieser Stelle ist eine genauere Eingrenzung des Legitimationsbegriffs notwendig. Der Politikwissenschaftler Seymour Martin Lipset bezeichnet die Legitimität eines politischen Systems als »Fähigkeit, den Glauben zu erzeugen und aufrechtzuerhalten, dass die bestehenden politischen Institutionen für die Gesellschaft die angemessenen sind.«⁵⁵ Robert Eydam geht einen Schritt weiter und definiert den Begriff »Herrschaftslegitimation« als »dasjenige Element [...], das eine bloße Machtposition in eine als rechtmäßig erachtete Herrschaftsform umwandelt«, und folgert daraus, dass »Legitimation eine Art Ressource« darstelle, »die erworben werden« könne.⁵⁶ Hier stellt sich die Frage, wo genau sich diese herrschaftsbestätigende ›Ressource‹ verorten lässt. Wenn nach Weber der Legitimitätsglaube der Beherrschten das wichtigste Kriterium für Legitimität ist⁵⁷, so muss davon ausgegangen werden, dass zwischen den beiden Paradigmen ›Anspruch‹ und ›Glaube‹ eine starke Wechselwirkung bestanden haben muss. Laut Nadine Holzmeier liegt »zwischen dem Recht zu herrschen und der Macht zu herrschen [...] ein Zwischenraum, den zu überwinden es der Begründung und Legitimation bedarf.«⁵⁸ Der hier entstandene ›Zwischenraum‹ lässt sich vielleicht am besten anhand der allgemeinen Ambivalenz des Absolutismus als Regierungsform konkretisieren. An den europäischen Fürstenhöfen der Frühen Neuzeit verfügte trotz »absolutistischer Tendenzen«⁵⁹ kein Herrscher über absolute Macht.⁶⁰ Unter Kaiser Leopold I. kam es zwar zu einem »Wiederaufstieg der kaiserlichen Rolle im Reich«⁶¹, doch nicht einmal er war völlig souverän, da er sich mit den Kurfürsten und Landständen arrangieren musste und auf die Zustimmung der adeligen Eliten seines Landes angewiesen war. In dieser Hinsicht bestand ein »deutlicher Unterschied zwischen der ideellen Macht, der *maestas personalis* des Kaisers und der *maestas realis*, der tatsäch-

54 Vogel 2011, 188.

55 Lipset, Seymour Martin (1960): *Political Man: The Social Basis of Politics*, New York, 77, zitiert nach Gestrich 1994, 246, besonders Anmerkung 71.

56 Eydam, Robert (2014): »Der ›princeps‹ und das Schicksal. Zur Bedeutung der Aeneis für die augusteische Legitimationspolitik«, in: Darmstädter Atheneforum (Hg.): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden-Baden, 117–138, hier 117.

57 Vgl. Glaser, Karin (2013): *Über legitime Herrschaft. Grundlagen der Legitimitätstheorie*, Wiesbaden, 24; Glaser hinterfragt Webers Ansatz im Sinne des demokratischen Staates.

58 Holzmeier, Nadine (2014): »Zwischen Geblütsrecht und Sakralkönigtum – Mittelalterliche Herrschaftslegitimation im Wandel«, in: Darmstädter Atheneforum (Hg.): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden-Baden, 153–170, hier 153.

59 Bodin bezeichnet die Souveränität als »summa [...] legibusque soluta potestas«, eine oberste und nicht an die Gesetze gebundene Gewalt; vgl. Theuerkauf, Stefanie (2014): »Theoretische Einleitung« in: Darmstädter Atheneforum (Hg.): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden-Baden, 11–18, hier 15.

60 Freist 2008, 34.

61 Ibid.

lichen höchsten Gewalt, die *de facto* bei der Gesamtheit der Reichsstände lag.«⁶² Hier bestätigt sich Eydams These, da die bloße Machtposition des Kaisers offenbar nur angestrebt, aber nicht endgültig erreicht werden konnte. In der Differenz zwischen tatsächlicher und erstrebter Macht bestand also die Notwendigkeit der Herrschaftslegitimation, gleichzeitig lässt sich hier aber auch die ideologische ›Quelle‹ ihrer Verbalisierung verorten. Denn nur, wenn Präention durch Diskursivierung sinnlich erfahrbar gemacht wird, kann sie evident werden.

Gestrich weist darauf hin, dass die Beziehung des Monarchen mit den Adeligen von kommunikativen Aspekten geprägt gewesen sei.⁶³ Im Folgenden kann demnach davon ausgegangen werden, dass die höfische Diskursivierung von Legitimation nicht für das gesamte Volk, sondern primär für den Hochadel bestimmt war, da dieser auch die maßgebliche Machtkonkurrenz für den Herrscher darstellte. Freist weist in dieser Sache auf einen interessanten Aspekt hin: »Es war eben diese absolute Erhebung eines Aristokraten über andere und auf Kosten anderer, die seit der Wende zum 17. Jahrhundert eine neue Form von Herrschaftslegitimation verlangte.«⁶⁴ Es handle sich dabei nach Sabatier um eine »adlige Ikonographie«⁶⁵. Tatsächlich kam es an den europäischen Fürstenhöfen ab 1648 durch die »Ausdehnung frühneuzeitlicher Staatlichkeit zu Kompetenzstreitigkeiten zwischen Herrscher und Adel, welche neue Anforderungen an die Legitimation von Herrschaft stellten.«⁶⁶ Laut Freist distanzierte sich der Herrscher einerseits vom Volk, trachtete aber andererseits danach, »intermediäre Gewalten und Stände an sich zu binden und ihre Herrschaftsprivilegien zur Stärkung der Zentralgewalt im Zuge der Staatsbildung zu beschneiden.«⁶⁷ Eine generelle Ausschaltung des Adels, von der die ältere Hofforschung unter Norbert Elias⁶⁸ ausging, hätte dem Prozess der Durchsetzung und Stabilisierung des Machtanspruchs entgegengewirkt. Vielmehr ist hier erneut auf die Wichtigkeit der politischen Konsensbildung⁶⁹ in der Monarchie

62 Ibid., 14.

63 Gestrich 1994, 273, Anmerkung 89, Gestrich setzt sich mit den Studien von Habermas zum Kommunikationsbegriff auseinander, vgl. Habermas, Jürgen (1985): *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., 3. Auflage, Frankfurt a. M., 350.

64 Freist 2005, 31.

65 Sabatier, Gérard (2005): »Ikonographische Programme und Legitimation der königlichen Autorität in Frankreich im 17. Jahrhundert«, in: Ronald Gregor Asch/Dagmar Freist (Hg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien, 255–289, hier 263.

66 Freist, Dagmar (2005): »Einleitung: Staatsbildung, lokale Herrschaftsprozesse und kultureller Wandel in der Frühen Neuzeit«, in: Ronald Gregor Asch/Dagmar Freist (Hg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien, 1–47, hier 18.

67 Ibid.

68 Elias, Norbert (1983): *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft. Frankfurt a. M. Elias spricht von einer »Domestizierung des Adels«. Dies wurde von der neueren Forschung widerlegt.

69 Zum Konsens als Herrschaftsgrundlage im Mittelalter vgl. Vogel 2011, 73f.

hinzuweisen.⁷⁰ Dagmar Freist erklärt die kommunikative Verarbeitung von Inhalten der Herrschaftslegitimation wie folgt:

Bei der Frage nach Legitimation von Herrschaft in der politischen Praxis geht es nicht allein um Argumente, sondern auch mit Blick auf die heterogene Gruppe der Rezipienten darum, wie die politischen Inhalte übersetzt wurden – in Bilder, Rituale und Metaphern, die den Erfahrungen und Kommunikationsformen von Eliten, aber auch der breiten Bevölkerung entsprachen und damit Herrschaft nicht nur zu legitimieren suchten, sondern vor allem Akzeptanz erzielen wollten.⁷¹

Konkretisieren lässt sich der Diskursivierungsprozess von Legitimation am besten anhand der Erblegitimität. Laut Bernhard Jahn setzte die Kommunikation über Genealogie gewisse Regeln voraus:

Ein minimaler Konsens über ein gewisses Set an legitimierend wirkenden genealogischen Regeln muss bestanden haben, da sonst Kommunikation über Genealogie schwierig bis unmöglich geworden wäre.⁷²

Dieses »Set«, so Jahn, dürfe aber keinesfalls als »unveränderlich feststehendes und als ein von allen Genealogen das ganze 16. Jahrhundert hindurch akzeptiertes Regelwerk aufgefasst werden«, sondern könne »verschiedensten Ausprägungen und Veränderungen unterworfen sein«.⁷³ Es benötige »lediglich eine hinreichend große Gruppe von Adligen, die seinen Spielregeln« zustimme.⁷⁴ Konkret bedeutet dies, dass beim Hofadel⁷⁵ ein Diskurs über Fragen der Erblegitimität des Herrschers, also über Erbfolge, Abstammungsmythen und Erbcharisma, stattgefunden haben muss. Diese Fragen konnten durch den restringierten aristokratischen Kreis rezipiert, diskutiert und dadurch in einen Prozess überführt werden, der legitimierend wirkte. Dabei waren die stetige Anwesenheit der Adeligen bei Hof und der Ausschluss der Öffentlichkeit unerlässlich.⁷⁶ Der Souverän als Hauptprotagonist dieses Diskurses erhob sich als Erster unter den Gleichen (»primus inter pares«⁷⁷) über den Kreis des höfischen Adels. Das Zeremoniell funktionierte hier allerdings weniger als Machtinstrument im Sinne der älte-

70 Vgl. Freist 2008, 85.

71 Freist 2005, 32.

72 Jahn 2000, 69.

73 Ibid.

74 Ibid.

75 Der »Hofadel« soll hier als Vertreter der »territorialstaatlichen Öffentlichkeit« verstanden werden, vgl. Gestrich 1994, 92.

76 Zur Kommunikation bei Hof vgl. Winterling, Aloys (1997): »Hof«. Versuch einer idealtypischen Bestimmung anhand der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschichte«, in: Ders. (Hg.): *Zwischen »Haus« und »Staat«*. *Antike Höfe im Vergleich*, München (Historische Zeitschrift. Beiheft 23), 11–25, hier 15.

77 Freist 2005, 18.

ren Hofforschung, sondern vielmehr – auf kulturelle und kommunikative Weise – als »symbolische Dimension politischen Handelns«⁷⁸. Die zeremoniell reglementierten Kommunikationsformen zielten auf eine enge, die Monarchie stärkende Zusammenarbeit mit den adeligen Eliten ab.⁷⁹ Diesen sollte gleichermaßen eine Einsicht in interne Zusammenhänge ermöglicht wie auch eine Rechtfertigung der bestehenden Machtverhältnisse vorgelesen werden.⁸⁰ Dabei endete prinzipiell das Streben nach Legitimation nicht nur an den Grenzen des eigenen Hofes oder Landes, sondern auch konkurrierende oder übergeordnete Höfe konnten in diesen Diskurs mit eingebunden oder auch nur zu dessen Adressaten werden.⁸¹

2.3 Aspekte des Herrscherideals

Der Legitimationsdiskurs am frühneuzeitlichen Hof behandelte vor allem die Frage, ob der Fürst in seiner übergeordneten Rolle auch die besondere Eignung besaß, diese auszufüllen. Dies schlug sich in der Fürstenspiegelliteratur⁸² jener Zeit nieder, die das Wunschbild eines christlichen Fürsten entwarf. Das Herrscherbild stellt laut dem deutschen Historiker Heinz Durchhardt »das zeit- und kulturgebundene vorgestellte Ideal eines Fürsten« dar. »Sein Sinn liegt darin, auf den Fürsten die Idealität und Vollkommenheit des Bildes zu übertragen und ihm gleichzeitig als didaktisches Ziel dafür zu dienen«.⁸³ Die wichtigsten Aspekte, die ein idealer Herrscher in der Frühen Neuzeit in sich zu vereinen hatte, sollen im Folgenden kurz umrissen werden.

Grundsätzlich lagen die wichtigsten Aufgaben eines frühneuzeitlichen Fürsten in der Verteidigung von Religion und Frieden. Um diese zu erfüllen, musste er über militärische Leistungsfähigkeit verfügen und sich durch persönliche Tapferkeit auf dem Schlachtfeld auszeichnen. »Wer nicht siegreich war, konnte kaum die Gewissheit vermitteln, in einem Zustand göttlicher Gnade zu stehen«.⁸⁴ Der Sieg des Herrschers

78 Freist 2008, 39.

79 Ibid., 27.

80 Vgl. Gestrich 1994, 54.

81 Zur Verbreitung von Libretto-Drucken vgl. Jahn 2005, 374f.

82 Zum Themenfeld »Fürstenspiegel« vgl. Berns, Jörg Jochen (2004): »Herrscherlob und Herrscherkritik in habsburgischen Fürstenspiegeln zu Beginn des 16. Jahrhunderts: Maximilian I. und Erasmus«, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert, 25–45; Kraus, Andreas (1991): »Das katholische Herrscherbild im Reich, dargestellt am Beispiel Kaiser Ferdinands II. und Kurfürst Maximilians I. von Bayern«, in: Konrad Repgen (Hg.): *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert*, Münster, 1–25; besonders zur Rolle der *exempla* in den mittelalterlichen Fürstenspiegeln vgl. die Einleitung zur Monografie von Reinle, Christine/Harald Winkel (Hg.) (2011): *Historische Exempla in Fürstenspiegeln und Fürstenlehren*, Frankfurt a. M., 1–20; für eine Edition verschiedener Fürstenspiegel vgl. Mühleisen, Hans-Otto/Theo Stammen/Michael Philipp (Hg.) (1997): *Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M./Leipzig.

83 Durchhardt, Heinz (Hg.) (1987): *Politische Testamente und andere Quellen zum Fürstenethos der Frühen Neuzeit*, Darmstadt, 49f.

84 Zimmermann, Florian (2014): »Polybios, Philipp v. und Legitimität im Zeitalter des Hellenismus«, in: Darmstädter Atheneforum (Hg.): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden-Baden, 99–116, hier 21.

bedeutete also einerseits göttliche Gnade, andererseits war er Garant dafür, dass der Herrscher die Sicherheit im Reich wahrte. Hinzu kam, dass seit dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs zwischen den europäischen Monarchen ein stetiger Wettstreit um die Expansion der eigenen Gebiete herrschte. Der frühneuzeitliche Fürst musste daher seinen Machtstatus im Reich möglichst erhalten und ausweiten. Maßgeblich für die Entwicklung der europäischen Herrschaftsideologie – besonders auch für München – kann das Beispiel des Wiener Kaiserhofs angesehen werden.

Von den rund fünfzig Fürsten, die seit Karl dem Großen, seit 800 also, die Kaiserwürde des alten Reiches innehatten, waren die sechzehn letzten Habsburger. Wenn also von 1452 bis 1806 nur noch Habsburger auf den Kaiserthron gelangten, so erwies sich *eine* Familie, *eine* Dynastie über dreieinhalb Jahrhunderte hinweg als biologisch und politisch potent, die Kaiserposition gegen die Ambitionen anderer Dynastien an sich zu binden.⁸⁵

Diese dynastische und politische Potenz wurde dadurch erreicht, dass »von den Habsburgern permanent hinlänglich starke Kronprätendenten in Reserve gehalten werden mussten, um bei Ausfall eines Inhabers des Kaiser-Amtes sofort einen qualifizierten Nachrücker präsentieren zu können.«⁸⁶ Diese Nachfolger hatten sämtlich über eine exzellente Ausbildung gemäß der frühneuzeitlichen Erziehungsliteratur zu verfügen.⁸⁷ Dabei übten prominente Beispiele aus der Riege der Fürstenspiegel eine starke Orientierungsfunktion aus. Hier waren vor allem zwei Werke maßgeblich: das von Kaiser Maximilian I. selbst konzipierte Werk *Der Weißkunig*⁸⁸ (1504) und die *Institutio Principis Christiani*⁸⁹ des Erasmus von Rotterdam (1515). Diese beiden Werke beinhalten laut Berns eine hohe Aussagekraft über die politische Situation jener Zeit:⁹⁰

Der *Weißkunig* entfaltet ausgehend vom Gottesgnadentum eine Emanationstheorie fürstlicher Omnipotenz. Dagegen entfaltet die *Institutio Principis Christiani* die Erziehungs- und Kritikbedürftigkeit des Fürsten aus der Perspektive einer auf das Gemeinwohl bezogenen Humanethik, der sich auch der Fürst zu beugen hat.⁹¹

85 Berns 2004, 26f.

86 Ibid., 28.

87 Ibid.

88 [Maximilian I., Kaiser] (1775): *Der Weiß-Kunig: eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, herausgegeben aus dem Manuscripte der kaiserl. königl. Hofbibliothek von Marx Treitzsaurwein auf dessen Ansehen zusammengetragen, nebst dem von Hannsen Burgmair dazu verfertigten Holzschnitten*, Wien, Permalink: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-14182> (Zugriff vom 08.11.2018).

89 Erasmus, Desiderius [Erasmus von Rotterdam] (1968): *Fürstenerziehung. Institutio Principis Christiani. Die Erziehung des christlichen Fürsten*. Einf., Übers. u. Bearb. v. Anton J. Gail (Sammlung Schöningh zur Geschichte und Gegenwart), Paderborn, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00046070-1> (Zugriff vom 08.11.2018).

90 Vgl. Berns 2004, 31.

91 Ibid.

Zusammenfassend handelte es sich also beim *Weißkunig* um habsburgische »Selbstpropaganda«⁹², während die *Institutio* die fürstliche Selbstdarstellung einer ironisch-emphatischen Kritik unterzieht.⁹³

Diese beiden grundlegenden, jedoch durchaus gegenläufigen Strömungen gilt es, bei der Betrachtung der Herrscherideale zu berücksichtigen. Die Fürsten der absoluten Monarchie wussten sie klug in ihrer Herrschaftsideologie zu vereinen. Kaiser Maximilian I. stellte sich im *Weißkunig* als weiser und universell begabter König dar, »zu dessen gottgewollten Aufgaben es gehörte, den Ruhm seiner Dynastie zu dokumentieren und zu wahren«.⁹⁴ Sein Werk trug wesentlich zur Ausbildung des Herrscherideals der Frühen Neuzeit bei. Gleichzeitig basierte das Selbstverständnis der Habsburger auf dem Tugendkanon der *pietas* (Frömmigkeit), *iustitia* (Gerechtigkeit), *clementia* (Milde) sowie *constantia* (Standhaftigkeit) und *liberalitas* (Freigiebigkeit), der den Herrschern als angeboren zugesprochen wurde.⁹⁵ Diese Tugenden stammten teils aus weltlichen, teils aus sakralen Herrschaftsprogrammen. Aus ihnen »legitimierten sich Gottesfurcht und Regentschaft von Gottes Gnaden, kriegerische Einsätze sowie das Verhältnis zu den Untertanen und das Mäzenatentum der Herrscher«⁹⁶. Betrachtet man das ideologische Programm der Habsburger, zeigt sich, dass neben den militärischen Leistungen eines Herrschers (vor allem als Sieger über die Osmanen) hauptsächlich das Mäzenatentum eine Rolle spielte, wie Gestrich am Beispiel Kaiser Karls VI. verdeutlicht, der sich als »Herkules Musarum«, »Apollo Musagetes« oder als »Herkules mit dem Füllhorn, unter dessen Herrschaft seine Länder einer neuen goldenen Zeit entgegengehen sollten«, präsentieren ließ.⁹⁷ Der musische Herrscher hatte hier eine besondere Bedeutung, die bis in die Antike zurückreicht:

In the sixteenth and early seventeenth centuries the most widely used vehicle for the Neoplatonic belief in the rehabilitative function of the arts is the myth of the musician-king [...].⁹⁸

Die Musikwissenschaftlerin Elisabeth Theresia Hilscher gibt in ihrer Monografie über die Habsburger Kaiser als Musikschaffende an, dass »trotz teilweise katastrophaler Staatsfinanzen [...] die Habsburger spätestens mit Maximilian I. in dieses kulturelle ›Hochrösten‹ der europäischen Fürsten ein[traten] und versuchten, ihre Stellung als

92 Ibid.

93 Ibid.

94 Vgl. *ibid.*

95 Matsche 1981, 220.

96 Ibid.

97 Gestrich 1994, 49.

98 Wells, Robin Headlam (1994): *Elizabethan Mythologies. Studies in Poetry, Drama and Music*, Cambridge, 63f.

Erste unter den Fürsten auch durch kulturelle Großtaten abzusichern«⁹⁹. Besonders musikbegeistert war der Vater Karls VI., Leopold I., der selbst komponierte und die Oper an seinem Hof als feste Institution etablierte.¹⁰⁰ Maria Goloubeva fasst seine Eigenschaften und Erfolge als »Türkensieger, Verteidiger des Römischen Reichs gegen Ludwig XIV., Patron der Künste, Garant von Frieden und Harmonie oder Träger von Tugenden wie Milde (*clemenza*), Gerechtigkeit und Weisheit« zusammen.¹⁰¹ Seit dem fünfzehnten Jahrhundert hatte sich das Ideal der *arma et litterae* durchgesetzt: Der Herrscher musste sowohl in der Kriegsführung als auch auf dem Gebiet der Wissenschaften und Künste kompetent sein.¹⁰² Da letztere vorrangig in Friedenszeiten kultiviert werden konnten, ist der Topos des kunstsinnigen Herrschers der Allgemeinwohlthematik zuzurechnen. Alois Schmidt stellt dementsprechend das höfische Mäzenatentum als Mittel der Außenpolitik auf dieselbe Ebene wie »die Diplomatie und letztlich sogar den Krieg«, da es Ansehen und Geltung der regierenden Dynastie vergrößerte.¹⁰³

Zu den genannten Herrschertugenden und Fähigkeiten kam als wesentliches Element des Herrscherideals die Berücksichtigung des »römisch-stoischen Pflichtbegriffs«¹⁰⁴, da mit ihm die Verpflichtung des Herrschers zur »ständigen Selbsterziehung und Selbstkontrolle«¹⁰⁵ verbunden war: Ein christlicher Herrscher musste seine inneren Triebe besiegen. Justus Lipsius, der bedeutende politische Moral- und Staatsphilosoph, betont im zweiten Buch seiner *politicorum libri*¹⁰⁶, dass der Herrscher »sich selbst durch strenge Erfüllung der Regentenpflichten und durch Übung der Tugenden seine hohe Stellung erwerben und bewahren« müsse.¹⁰⁷ Dabei liegt besonderes Gewicht auf dem Aspekt der Selbstregierung, wie Oestreich hervorhebt:

Aus einer Mischung von sittlichen und politischen Gründen empfiehlt Lipsius dem Fürsten die persönliche Erledigung der Regierungsgeschäfte. [...] Lipsius verlangt, dass alle wichtigen Staatsangelegenheiten durch die Hand des Fürsten gehen müssen, damit jeder in ihm die höchste Gewalt verkörpert sieht.¹⁰⁸

99 Hilscher, Elisabeth Theresia 2000: *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz/Wien/Köln, 9.

100 Vgl. Hilscher, Elisabeth Theresia (2001): Artikel »Leopold I.«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Leopold_I.xml (Zugriff vom 07.09.2018).

101 Goloubeva 2000, 87.

102 Vgl. Brink, Claudia (2000): *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München/Berlin, 13 und 68.

103 Schmid, Alois (2001): »Das Mäzenatentum der bayerischen Wittelsbacher im Zeitalter des Barock«, in: Hans-Michael Körner/Jürgen Schläder (Hg.): *Münchener Theatergeschichtliches Symposium 2000*, München (Studien zur Münchner Theatergeschichte, 1), 43–53, hier 51.

104 Oestreich 1989, 182.

105 Ibid.

106 [Lipsius, Justus] (1628): *Iusti Lipsi Politicorum sive Civilis doctrinae libri sex: qui ad principatum maxime spectant*, Lugdunum Batavorum, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:12-bsb10769757-5> (Zugriff vom 01.02.2018).

107 Oestreich 1989, 182.

108 Ibid., 183.

Laut Oestreich wandelt »Lipsius [...] den platonisch-pythagoräischen Begriff der ›temperierten Moderation‹ in die römisch-stoische Idee der strengen Selbstbeherrschung und Selbstzucht in Verbindung mit der *constantia* um«¹⁰⁹. Selbstüberwindung bedeutete, standhaft zu bleiben, aber auch, seinen Feinden zu vergeben und Milde walten zu lassen. Während die Beständigkeit (*constantia*) eine allgemeine neuplatonische Tugend war, galt die *clementia* als besondere Herrschertugend und wurde speziell von Österreich als wichtigste Grund-Tugend beansprucht: »Die Habsburger Herrscher attestierten sich selbst eine durchgängige Grundstimmung zur Milde als quasi angeborene Neigung, die es abseits des normalen politischen Alltags und seiner notwendigen Brutalität immer wieder zu inszenieren galt.«¹¹⁰ Die Milde hatte in puncto Herrschaftssicherung einen besonderen Stellenwert bezüglich der »Handlungsautonomie« des Herrschers »gegenüber dem Recht«, der sich dann zeigte, wenn dieser »bei der Strafgerichtsbarkeit hin und wieder Gnade vor Recht ergehen ließ«.¹¹¹ Nach Karl Ubl dient »die Tugend der *clementia* während des Mittelalters als Legitimationsstrategie für absolute Herrschaft in der imperialen Tradition des antiken Rom«¹¹²:

Absolute Herrschaft scheint unter dem Vorzeichen der Milde akzeptabel, weil der Fürst sich in einsichtiger Selbstbeschränkung auf den nachsichtigen Umgang mit seinen Untergeben verpflichtet. Freiheit und Herrschaft kann in diesem Diskurs als miteinander vereinbar dargestellt werden. Im späten Mittelalter wurde die *clementia* dementsprechend zum Sinnbild souveräner Herrschaft.¹¹³

Auch die »*Pietas Austriaca*«, die österreichische Frömmigkeit, war ein wesentliches Element des Habsburgerkultes.¹¹⁴ Die Tugenden der Sanftmut, Frömmigkeit und Gnade zeichneten den christlichen Herrscher aus und waren zu dessen ideologischer Abgrenzung vom skrupellosen Despoten notwendig. Auch die Tugend der Freigiebigkeit (*liberalitas*) verpflichtete den Herrscher, Besitztümer nicht nach Art des Tyrannen für sich allein anzuhäufen, sondern die Untertanen an seinem Vermögen teilhaben zu lassen. Ebenso unterschied eine Thronbesteigung gemäß der Erbfolge und Primogeniturordnung den legitimen Herrscher vom Usurpator, der durch einen Staatsstreich an die Macht kam.¹¹⁵ Während der ideale Herrscher über ihn legitimierende Tugenden

109 Ibid., 174.

110 Hartmann, Tina (2017): *Grundlegung einer Librettologie. Musik- und Lesetext am Beispiel der ›Alceste‹-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland*, Berlin/Boston, 56; vgl. auch Matsche 1981, 77.

111 Freist 2005, 4; vgl. auch Freist 2008, 6f.

112 Ubl, Karl: »*Clementia* oder *severitas*. Historische Exempla über eine Paradoxie der Tugendlehre in den Fürstenspiegeln Engelberts von Admont und seiner Zeitgenossen«, in: Christine Reinle/Harald Winkel (Hg.) (2011): *Historische Exempla in Fürstenspiegeln und Fürstenlehren*, Frankfurt a. M., 21–41, hier 34; detailliert zum *clementia*-Begriff in der mittelalterlichen Fürstenspiegel-Literatur vgl. *ibid.*, 33–39.

113 Ibid.

114 Neuhold 2012, 191.

115 Vgl. Förster, Michael Andre (2009): *Kulturpolitik im Dienst der Legitimation. Oper, Theater und Volkslied als Mittel der Politik Kaiser Wilhelms II.*, Frankfurt a. M., 27.

verfügte, war die Tyrannenherrschaft laut dem Politiker und Staatsrechtler Friedrich August Freiherr von der Heydte immer »illegitim«: Ein Herrscher, der durch Gewalt zur Macht kam, oder der »durch Gewalt das Recht gebeugt hat«, konnte seiner Ansicht nach auch keine Legitimität erlangen: Gegen ihn war »Aufstand erlaubt [...]«.¹¹⁶ Der moralphilosophische Diskurs über herrscherlichen Machtmissbrauch zieht sich wie ein roter Faden durch die ideologische Literatur der Frühen Neuzeit. Der heilige Thomas von Aquin erklärt beispielsweise, dass aus der Tyrannis »keinerlei Rechtsgebot fließen« könne.¹¹⁷ Auch würden laut Bodin die Tyrannen wegen Lastern und Sünden wie Hochmut (*superbia*), Hybris der Macht, Eitelkeit (*vanitas*) und Gewalttaten von Gott bestraft.¹¹⁸ Zudem missachte ein Tyrann die Naturgesetze:

Das vornehmste Unterscheidungsmerkmal des Königs von Tyrannen besteht nun aber darin, dass der König sich den Grenzen der Natur beugt, während der Tyrann sie mit Füßen tritt und darin, dass der eine Frömmigkeit, Gerechtigkeit und Treue hochhält, während der andere sich weder um Gott, noch um Gesetz und Treue schert.¹¹⁹

Die Todsünde des Stolzes und des Hochmuts wird hier als besonderes Merkmal eines Feindes eingesetzt, denn ein hochmütiger Gegner ist einer, der sich anmaßt, fremde Staaten anzugreifen. Otto Brunner benennt als »Prototyp« eines solchen »Willkürregiment[s]« der Frühen Neuzeit den »Despotismus des osmanischen Sultans«.¹²⁰ Die Habsburger (wie auch die Bourbonen) stilisierten sich als Retter des Abendlandes, indem sie die Osmanen als Erbfeinde der Christenheit bekämpften.¹²¹ Durch diesen gemeinsamen Gegner war es möglich, sich die Solidarität der Stände zu sichern. Gleichmaßen wurde aber auch der französische König Ludwig XIV. von Österreich zum Erzfeind erklärt.¹²² Die Benennung eines Feindbildes¹²³ war demnach notwendig, um sich davon positiv abheben zu können.

Zusammenfassend musste der ideale Herrscher folgende wesentliche Vorzüge und Taten in sich vereinen: Förderung und Verteidigung des Glaubens, Wahrung des Friedens und des Allgemeinwohls, militärische Stärke (und die dazugehörige Fähigkeit zur

¹¹⁶ Heydte, Friedrich August Freiherr von der (1952): *Die Geburtsstunde des souveränen Staates. Ein Beitrag zur Geschichte des Völkerrechts, der allgemeinen Staatslehre und des politischen Denkens*, Regensburg, 365; das Widerstandsrecht galt allerdings nur für die Aristokratie, nicht für das Volk.

¹¹⁷ *Ibid.*, 365; zu Tyrannenherrschaft und Widerstandsrecht vgl. 362f.

¹¹⁸ Oestreich 1989, 83.

¹¹⁹ Bodin, Jean (1986): *Sechs Bücher über den Staat*, hg. v. Peter Cornelius, Bd. 1, München, 353.

¹²⁰ Brunner, Otto (1968): »Vom Gottesgnadentum zum monarchischen Prinzip«, in: Ders.: *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*, 2. Auflage, Göttingen; Brunner, Otto (1978): *Sozialgeschichte Europas im Mittelalter*, Göttingen, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00052039-8> (Zugriff vom 15.10.2018), 279–305, hier 290; vgl. auch Hartmann, Jürgen/Bernd Meyer/Birgit Oldopp (Hg.) (2002): *Geschichte der politischen Ideen*, Wiesbaden, 53.

¹²¹ Brunner 1986, *ibid.*

¹²² Neuhold, Helmut (2012): *Die großen Herrscher Österreichs*, Wiesbaden, 181.

¹²³ Zur Darstellung von politischen Feindbildern vgl. allgemein Bosbach, Franz (Hg.) (1992): *Feindbilder. Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien.

Selbstkontrolle), Kunstpatronage und nicht zuletzt eine besondere Tugendhaftigkeit (vor allem Milde und Frömmigkeit). Anzumerken ist, dass die theoretischen Forderungen an einen Fürsten äußerst anspruchsvoll, in der Realität jedoch kaum erfüllbar waren. Dementsprechend ergab sich die Notwendigkeit, den herrscherlichen Nimbus des idealen, tugendhaften Helden in zeremoniellen Medien zu inszenieren.

2.4 Das höfische Fest als Legitimationsakt

Als Ermöglichungsstruktur für die Präntation der Idealtugenden und Fähigkeiten des Herrschers diente das höfische Fest¹²⁴, welches laut Gebhardt einen »zeitlich begrenzten, zumeist exakt definierten Freiraum« darstellte, »der die im Alltag verbindlichen Regeln und Normen des Handelns außer Kraft setzt[e] [...]«, und lässt sich als »Versuch, das Außeralltägliche des Charismas zu erhalten«¹²⁵, begreifen. Aleida Assmann nennt das Fest einen »Hetero-Chrono-topos«, der »einen Ausnahmezustand legitimiert und inszeniert«.¹²⁶ Dadurch, dass das Fest nur einem beschränkten Teilnehmerkreis zugänglich war, wirkte in ihm nach Gebhardt »die Energie des charismatischen Ursprungsereignisses« stabilisierend auf die gesellschaftliche Ordnung.¹²⁷ Dies war möglich, indem die Gäste gleichzeitig auch Mitwirkende waren, und über ein gemeinsames Grundwissen verfügten. Als Basis dieses Wissens können Grundlagen der Legitimation wie Themen der Ahnenreihe und Erbfolge, des Machtstatus und des Tugendkodex des Herrschers angenommen werden.¹²⁸ Vor allem die Inszenierung der besonderen, mythologisch überhöhten Hausgeschichte bewirkte eine »Erneuerung des Charismas«¹²⁹, also ein Wiederaufrollen und Neuerleben des besonderen dynastischen Mythos eines Herrscherhauses. Dieses Ursprungserlebnis betraf zwar in erster Linie die Herrscherfamilie, der Hofadel allerdings konnte ebenfalls daran teilhaben und wurde auf diese Art Teil der dynastischen Verherrlichung. Strohm gibt beispielsweise für Wien an, dass »nicht nur der Kaiserhof, sondern auch die böhmischen Stände [...] sich als legitime Erben der römischen Republik [betrachteten]«. ¹³⁰ Es kann deshalb angenommen werden, dass die Inszenierung des Ursprungscharismas der Herstellung und Festigung von Konsens und

124 Zu Formen und Wirkung des höfischen Festes vgl. Dickhaut, Kirsten/Jörn Steigerwald/Birgit Wagner (Hg.) (2009): *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden.

125 Gebhardt 1993 A, 61.

126 Assmann, Aleida (2016): »Feste als kulturelle Selbstinszenierungen«, in: Sabine Haag/Gudrun Swoboda (Hg.): *Feste Feiern* (Ausstellungskatalog: 125 Jahre Jubiläumsausstellung des Kunsthistorischen Museums, Wien, 08.03.2016–11.09.2016), Wien, 27–31, hier 29.

127 Gebhardt, 1993 A, 61.

128 Für eine umfassende Darstellung des habsburgischen Tugendkodex in Bezug auf die Künste vgl. Hilscher 2000, 89–92, speziell zur *pietas austriaca* vgl. Dies. (1992): »...Dedicata alla Sacra caesarea Maestà...«. Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 41, 95–177, hier 99f.

129 Freist 2008, 88f.

130 Strohm 2016, 47.

Akzeptanz zwischen Herrscher und Elite diene.¹³¹ Die im Raum der Hofoper erzeugte affektive Stimmung förderte auf diese Art die Entstehung eines Gemeinschaftsgefühls.¹³² Laut dem Musikwissenschaftler Sebastian Werr fungierte das »Opernhaus als eine Art von Erlebnisraum, dessen Aufgabe es war, kollektive Stimmungen der dort versammelten Hofgesellschaft auszulösen«¹³³. In Anlehnung an Doris Kolesch¹³⁴ argumentiert er, dass die durch »glänzende Hoffeste und Theateraufführungen erzeugten [Gefühle] [...] eine soziale Bindekraft für die Mitglieder der Hofgesellschaft erzeugten, die bewusst zur Erreichung politischer Ziele instrumentalisiert wurden«.¹³⁵ Laut Thomas Rahn wird im Rahmen der Festbeschreibung »das wirkungsästhetische Potentiell des Festes [...] beschworen, wobei insbesondere auf die verwunderungsheischenden Qualitäten der Festinszenierung abgehoben wird«¹³⁶. Diese Faktoren unterstützten die Außeralltäglichkeit des festlichen Rahmens und ermöglichten den Kommunikationsprozess zwischen Herrscher und Elite.

Eine weitere Funktion des Ursprungscharismatischen Erlebnisses im Hoffest bestand in der Abbildung des absoluten Herrschaftsanspruchs des Monarchen. Laut Brunner konnte so die »Dichotomie zwischen tatsächlicher und präntendierter Macht« überwunden werden, da »nur in der Sphäre des höfischen Festes« die Möglichkeit bestand, dem »Bild des göttlichen Menschen zu entsprechen«, und die Spannung zwischen »Idee« und »Wirklichkeit« zu überbrücken.¹³⁷ Das Fest in seinen verschiedenen Ausformungen bot also den Rahmen für die symbolische Konstruktion von Präntationen, eben weil hier durch das Aussetzen der Alltäglichkeit eine Darstellung der übernatürlichen (oder schlicht nicht der Realität entsprechenden) Fähigkeiten des Herrschers möglich war, der sich zum Beispiel als gottgleicher Souverän inszenieren ließ. Die Abstammung von einem illustren Ahnen oder einer fiktiven Heldengestalt wie Herkules wirkte hier im Sinne des Ursprungscharismas. Die Hofoper hatte demnach einerseits »ein Idealbild des Herrschers zu vermitteln, [...], andererseits [war ihr] die Aufgabe übertragen, den Monarchen und die Dynastie historisch zu legitimieren«.¹³⁸ Allerdings konnte es sich ein Herrscher im Rahmen des Hoffestes aber auch leisten, gelegentlich eigene Unzulänglichkeiten zuzugeben, wie zum Beispiel Kaiser Leopold I., der sich in einer Oper als zu milde und gutmütig darstellen ließ.¹³⁹ So sieht Bernhard Jahn als »Vorteil der Opernaufführung als politische[m] Medium [...]« unter anderem die »Simulation

131 Vgl. Freist 2008, 85.

132 Vgl. *ibid.*

133 Werr, Sebastian (2010): *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof 1680–1745*, Köln/Weimar, 28.

134 Kolesch, Doris (2006): *Theater der Emotionen, Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt a. M./New York, 16, zitiert nach Werr 2010, 28.

135 *Ibid.*

136 Rahn 2006, 93.

137 Brunner 1968, 294.

138 Reimer 1991, 111.

139 Vgl. die Wiener Oper *La Lanterna di Diogene, Drama per Musica*, Minato/Drighi, Wien 1674.

[...] zeremonielle[r] Situationen, meist Krisen [...]« auf der Bühne.¹⁴⁰ Das höfische Fest ermöglichte durch seine Qualität des Außeralltäglichen die Darstellung außergewöhnlicher Dinge, wie zum Beispiel einen Herrscher auf der Bühne.¹⁴¹ Dies ging so weit, dass es zur »zeitweiligen Verkehrung von Werten« kam, wie sie sonst nur im Karneval möglich war.¹⁴² Man denke an die beliebten Bauernhochzeiten, in denen das Fürstenpaar als Wirtsleute den Hofstaat bedienen musste. Ebendiese Aufhebung des ansonsten allgemeingültigen *Decorums*¹⁴³ ermöglichte auch die uneingeschränkte Abbildung der prätendierten Allmacht des Herrschers.¹⁴⁴

Laut Freist kam der Kunst eine grundlegende Funktion in der Machtlegitimation zu:

Die Auszeichnung des Herrschers, seine Vollkommenheit, die Erhabenheit seines Geschlechts und seiner Familie, Auserwähltheit und Gottesgnadentum des Monarchen wurden, gestützt auf die Mythologie und auf die Heroisierung des Monarchen, in Bildern, Gedichten, Statuen, Musik, Theater, Festen und nicht zuletzt im Zeremoniell inszeniert.¹⁴⁵

In einem Hoffest konnte auf ästhetischem Terrain die vordergründige kulturelle Stellung eines Hofes durch Prunk und Prachtentfaltung demonstriert werden. Zur Legitimation reichte dies jedoch allein nicht aus. Vielmehr bedurfte es einer ideologischen Demonstration, zu deren Realisierung sich die symbolische Kommunikation anbot.¹⁴⁶ »Sinnwelten mussten erschaffen werden«¹⁴⁷, so Gestrich. Besonders wichtig war in dieser Hinsicht, dass sich durch die politischen Veränderungen auch die Praxis der Panegyrik verändert hatte. So wurde nicht mehr ausschließlich die Person des Herrschers verherrlicht, sondern auch seine Politik.¹⁴⁸ Dies erforderte andere Arten der Legitimation als beispielsweise das Lob des einzelnen Herrschers, da Politik als Summe komplexer Vorgänge ein stetiger Prozess ist.

140 Jahn 2005, 357.

141 Hier ist hauptsächlich Ludwig XIV. gemeint, der in seinem Hofballett selbst auftrat (*Ballet de la nuit*, Libretto: Isaac de Benserade; Partitur: Louis de Mollier/Michel Mazuel, Paris 1653). Auch der bayerische Kurfürst Max Emanuel tanzte zuweilen auf der Bühne, vgl. Werr 2010, 56 und 207f.; Ebenso wirkte seine erste Gemahlin Maria Antonia in einem Ballett mit, vgl. Seifert 1985, 98f.

142 Zum arkadischen *otium* in den Libretti Busenellos vgl. Mehlretter, Florian (2003): »Aufwärts/Abwärts. Zum Spiel mit aristotelischen und platonischen Topoi bei G. F. Busenello«, in: Henning Krauss/Bernard Bray [u.a.] (Hg.): *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Sonderdruck) 27/3/4, 457–468, hier 464.

143 Für eine Eingrenzung des *Decorum*-Begriffs vgl. Mehlretter 1994, 13, Anmerkung 11.

144 Zur Semantik der Inszenierung bezüglich des Herrschers auf der Bühne vgl. Risatti, Rudi (2016): »Es erschien ›Ihre kaiserliche Majestät Selbsten««, in: Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.): *Spettacolo barocco. Triumph des Theaters!* (Ausstellungskatalog: Kunsthistorisches Museum/Theatermuseum Wien, 03.03.2016–30.01.2017), Petersberg, 191–208, hier 194.

145 Freist 2005, 31.

146 Vgl. Gestrich 1994, 45.

147 Ibid.

148 Vgl. Freist 2008, 88, vgl. auch Freist 2005, 28.

Um das ephemere Fest und dessen politische Aussage vor dem Vergessen zu bewahren, bedurfte es der Konservierung. Darum wurden in vielen Fällen Festbeschreibungen¹⁴⁹ verfasst. Diese »ermöglichen im engeren Sinne die Fabrikation eines nach Innen und Außen wirksamen Bildes, das ›Image‹ einer spezifischen Hofkultur, und eröffnen damit zweitens die Möglichkeit, als Gedächtnisspeicher für eben diesen [sic] Hof zu fungieren.«¹⁵⁰ Das Medium des Festes präsentiert daher gleichzeitig eine Ausrichtung in die Zukunft und die Vergangenheit.¹⁵¹ Dadurch wurde dem Denkmodell der Überzeitlichkeit im Dienste der historischen Selbstlegitimierung Rechnung getragen.¹⁵² Laut Rahn erfüllte »die mediale Aufbewahrung des dynastischen Festes [...]« die Funktionen der »Befriedigung eines aktuellen Sensationsinteresses im Rahmen der internationalen bzw. interterritorialen Repräsentationskonkurrenz der Höfe [...], der persönlichen Erinnerung der Festteilnehmer und Festzeugen und [...]der historiographischen *memoria*-Sicherung der gefeierten Dynastie.«¹⁵³ Dabei war die Abbildung der Rangverhältnisse ein wesentlicher Bestandteil des Hofzeremoniells. Rahn beschreibt die Wirkung der Festbeschreibung als Fortsetzung des Hoffestes folgendermaßen:

Die wichtige Aufgabe des Textes, alle relevanten Namen zu präparieren und Rangverhältnisse genau abzubilden, spiegelt sich darstellungsökonomisch auf der typographischen Ebene in abgesetzten Listen und Schemata. [...] Die Gattung bietet eine rationale Aneignungsebene des Festes, die hinter der abgeflauten sinnlichen Affizierung zum Vorschein kommt: Sie ist Fortsetzung respektive Fortschreibung des Festes.¹⁵⁴

Dies kann besonders für das Libretto der Hofoper gelten, das den ephemeren Charakter der Aufführung durch seine Schriftlichkeit ergänzt. Rahn bezeichnet in dieser Hinsicht den Festbericht als »Wahrnehmungsnachtrag« auf der Grundlage »eines auktorialen Wissens des Berichterstatters«¹⁵⁵. Auch das gedruckte Libretto einer Oper wäre ein solcher »Wahrnehmungsnachtrag«, wenn es nach der Aufführung gelesen wird, denn nach der Aufführung wurde das »Fest auf einer rationalen Ebene« fortgesetzt.¹⁵⁶ Der »sinnlichen Affizierung«¹⁵⁷ durch die ephemere Aufführung wurde durch die Lektüre des Librettos eine zusätzliche Dimension verliehen. Beispielsweise konnte nicht nur im Zuschauerraum, sondern ebenso im Librettotext eine rangliche Abstufung abgebildet

149 Zum Thema Festbeschreibungen vgl. allgemein Rahn 2006, 1–8.

150 Dickhaut/Steigerwald/Wagner 2009, 1.

151 Vgl. *ibid.*, 7.

152 Zur Überzeitlichkeit als Denkmodell vgl. Rehberg, Karl-Siebert (2004): »Zur Konstruktion kollektiver ›Lebensläufe‹. Eigengeschichte als institutioneller Mechanismus«, in: Gert Melville/Karl-Siebert Rehberg (Hg.): *Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*, Köln/Weimar/Wien, 3–20, hier 7.

153 Rahn 2006, 93.

154 *Ibid.*, 94.

155 *Ibid.*, 234.

156 *Ibid.*, 67.

157 *Ibid.*, 94.

werden, und zwar sowohl im Verzeichnis der Figuren als auch in den öfter vorkommenden Listen der bei den Balletten auftretenden Adeligen.

Zusammenfassend beinhaltet die Evokation des Ursprungscharismas im höfischen Fest zwei wesentliche Funktionen: Erstens festigt es den durch das Erleben des charismatischen Moments erzeugten Zusammenhalt zwischen Herrscher und Adelselite, zweitens bietet es die Möglichkeit der Nivellierung von Machtpräention und tatsächlichem Machtstatus des Herrschers durch die Aufhebung des Alltäglichen.

3 Das Libretto

3.1 Definition und Merkmale

Im folgenden Kapitel soll ein kurzer Überblick über das Wesen des Librettos und seine wichtigsten Merkmale gegeben werden. Das Libretto gehört nach dem Romanisten und Librettologen Albert Gier zur Gruppe »dramatische[r] Darstellungsformen, die Musik mit einem literarischen Textsubstrat [...] kombinieren« und ist die »wohl wichtigste musikdramatische Gattung [...] in der europäischen Theatertradition«. Eine bündige Definition des Librettos erweist sich aufgrund seiner »Plurimedialität« als schwierig. Anna Amalie Abert definiert das Libretto als einen »zur Komposition bestimmte[n] Text, dessen Inhalte und Form entscheidend durch die Rücksicht auf diese Bestimmung geprägt werden, im engeren Sinne einen Operntext, im weiteren der Text einer jeden größeren dialogischen Komposition«. Der Literaturwissenschaftler Florian Mehlretter sieht im Libretto einen »vertonbaren Text« unter Berücksichtigung des Zusammenhangs zwischen »konkretem Text und abstrakter, noch nicht realisierter Musik«. Während Mehlretter für eine Trennung von Libretto und vertontem Sprechstück plädiert, erweitert Gier seine Definition im Hinblick auf Phänomene wie die moderne Literaturoper oder Wagners Musikdrama insofern, als ein Libretto »nicht der zur Vertonung bestimmte, sondern jeder vertonbare dramatische Text zu bezeichnen« sei. Demnach könnte ein beliebiger dramatischer Text als Libretto verwendet werden, der den Anforderungen eines Komponisten für die Vertonung entspricht. Für die Hofoper des siebzehnten Jahrhunderts erweist sich diese Definition jedoch als zu weit gefasst, da die Konzeption eines Hofopernlibrettos hinsichtlich seiner Bestimmung als enkomiaistisches Widmungswerk sowie seine Struktur (madrigalische Dialogdichtung gegenüber strophischer Ariendichtung) hohen Anforderungen unterworfen war, die ein Sprechdramentext der Frühen Neuzeit schwerlich hätte erfüllen können. Die vorliegende Darstellung stützt sich deshalb auf die Definitionen Aberts und Mehlretters.

Das Libretto diene als ausführliches Programmheft für die kommerzielle venezianische Oper und für die europäische Hofoper.¹ Es enthält Texte, die nur zum Lesen bestimmt sind, und solche, die inszeniert werden. In der Librettologie wird hier zwischen den sogenannten variablen Paratexten² (oder auch Schwellentexten³) und dem Haupttext unterschieden.⁴ Libretti, die für einen speziellen Anlass verfasst wurden,

1 Grundlegend zu Aufbau und Form des Librettos vgl. die Darstellung von Gier 2012.

2 Genette, Gérard (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M, 7f., zitiert nach Gier 2012, 12.

3 Gier 2012, 12; im Folgenden sollen die Begriffe »Paratext« (Genette) und »Schwellentext« (Gier) als gleichbedeutend verwendet werden.

4 Für eine Beschreibung der Bestandteile des Librettos vgl. 3.2.

konnten nachträglich neu vertont werden. Hier dokumentierte das Libretto die jeweilige Spielfassung und das Textbuch musste zu jeder Wiederaufnahme neu gedruckt werden.⁵

Das Publikum konnte während der Aufführung den Text im hell erleuchteten Zuschauerraum⁶ mitlesen, hier war das Libretto also »Gebrauchsliteratur«⁷. Nach der Inszenierung wurde es zum höfischen Dokumentationstext, indem es als Prachtdruck aufbewahrt oder an andere Fürstenhöfe versandt wurde.⁸ Jahn bezeichnet das Libretto in dieser Hinsicht als »Aufbewahrungssystem«⁹. Es stellt daher auch abseits der Aufführung eine autonome Bedeutungsebene¹⁰ dar, weil es – zumindest bei Hof – im Hinblick darauf verfasst wurde, nach der Aufführung von Herrschern und Mitgliedern anderer Höfe gelesen zu werden.¹¹ Der vertonte Dramentext diente demnach *auch* als reiner Lesetext, vor allem hinsichtlich seiner politischen Bedeutung. Auf dieser Basis erklären sich im Text eingezeichnete Kürzungen¹². Die Kurzfassung ist Basis der Aufführung, während dem stillen Leser eine ausführlichere Version zur Verfügung steht. Auch Kupferstiche von Opernszenen wirken in dieser Hinsicht als bildliche Ergänzung zum reinen Lesetext und erweitern seine ästhetische Dimension.

Da die vorliegende Darstellung das höfische Libretto einer speziellen Zeit – also ein Randphänomen in der Librettogeschichte – behandelt, wird basierend auf obigen Überlegungen eine Modifizierung und Erweiterung der allgemeinen Definition des Librettobegriffs notwendig: Das Libretto der Hofoper ist demnach ein anlassbestimmter dramatischer Text, der *gleichermaßen im Hinblick auf eine Vertonung und Aufführung als auch auf eine bloße Lektüre verfasst ist*.

Jürgen Schläder betont die Wichtigkeit des Librettos im Gegensatz zur ephemeren Aufführung: »Die Musik, so kunstvoll sie auch als Opernmusik gewesen sein mag, gehörte zur vergänglichen Gebrauchsware einer jeden Theateraufführung. Die emblematischen Bilder aber wurden sorgfältig gestochen, zu einem wahren Bilderbuch zusammengestellt und mit dem Text der Dramen veröffentlicht.«¹³ Der »stille Leser«,

5 Gier 2012, 11.

6 Gier 2000, 15.

7 Ibid., 16.

8 Ein sehr gut erhaltenes Exemplar des Librettos der Oper *Servio Tullio* (München 1686) ist im Münchner Theatermuseum einsehbar (Inv. Nr. 11567), vgl. dazu Werr 2010, 23.

9 Jahn, Bernhard (1998): »Vergeßliche Helden und die Stiftung von Gedächtnis. Probleme der ›Memoria‹ im synästhetischen Verbund der Künste in der Oper (1640–1740)«, in: Wolfgang Frühwald/Dietmar Peil/Michael Schilling/Peter Strohschneider (Hg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, Tübingen, 383–418, hier 405.

10 Gier 2000, 35. Laut Gier fungiert das Libretto abseits der übrigen Künste als autonomer Bedeutungsträger.

11 Zur Praxis am Habsburger Hof, Libretti an andere Höfe schicken zu lassen, vgl. Seifert 1985, 68: »Kaiser Leopold I. ließ ein Libretto vervielfältigen und es von einem Diplomaten an den spanischen Hof schicken mit der Bitte, »es möge allda unter die Leut kemben«.

12 Ein Beispiel dafür ist in der Oper *Niobe Regina di Tebe* (München 1688) zu finden (vgl. 8.3.2). Nach der Aufzählung der Tänze wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass Verse in Anführungszeichen nicht gesungen werden (»Si avvertisce il Lettore, che tutti i Versi segnati con le virgolette non si cantano«). Dies bedeutet nicht unbedeutliche Kürzungen für den Gesamttext.

13 Schläder, Jürgen (2000): »Die Inszenierung des Lebens. Theater, Politik und Gesellschaft unter Kurfürst Ferdinand Maria«, in: Hans-Michael Körner/Jürgen Schläder (Hg.): *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*, München, 27–42, hier 37.

der die Aufführung nicht mitverfolgen konnte, war bei seiner Lektüre ganz auf den Text und die womöglich darin enthaltenen Illustrationen angewiesen. Dies bot jedoch wiederum die Chance einer Rezeption ohne zusätzliche deutende und ablenkende Medien. Zudem standen Leser anderer Höfe außerhalb des ›höfischen Aufführungs-Kosmos‹, waren nicht mit der Präsenz des Widmungsträgers konfrontiert und darum auch vielleicht weniger voreingenommen. Nach Jahn handelt es sich bei der stillen Lektüre um eine Art der Diskursivierung – auch ohne die Aufführung. Während der Text des Musikdramas bei der Inszenierung durch Musik und Szene ergänzt und mit zusätzlicher Bedeutung aufgeladen wird, ist es danach wieder nur ›reiner‹ Text (mit oder ohne Illustrationen): »Das Libretto [...] bleibt nach der Aufführung durch die Ausschaltung der antimnemischen Künste als monomedialer Speicher zurück.«¹⁴ Dieser ist »beherrschbar«, seine Aussage kann also nicht durch konkurrierende Medien »verfälscht« werden.¹⁵ Beabsichtigte der Librettist, den Leser bei der nachträglichen Lektüre zu lenken, konnte er demnach (zusätzlich) andere Schwerpunkte setzen als bei der Aufführung. Der sich hier ergebende »Interaktionsrahmen«¹⁶ beweist die Immanenz kommunikativen Potenzials im Libretto als schriftlichem Medium. Der Druckausgabe sind in den meisten Fällen wichtige Informationen zu entnehmen, zum Beispiel Anlass und Jahr der Aufführung, Name und Rang des Widmungsträgers und fallweise sogar die Namen der Adeligen, die bei den Balletten teilnahmen. Letzteres kann als Hinweis für die Wichtigkeit gelten, diejenigen Mitglieder der Hofgesellschaft in die dynastische *memoria* mit einzuschließen, die Bestandteil der Aufführung und damit Teil des herrscherlichen Kosmos waren.

Die Sprache des Hofopernlibrettos schließlich zeichnet sich – entsprechend ihrer Verwendung am Fürstenhof – durch besondere Exklusivität aus. Das Librettoitalienische wird in der linguistischen Forschung (besonders Kurt Ringger) als »Kunstidiom« bezeichnet, »dessen Hauptmerkmal in der Höhertransposition des mittleren Ausdrucksregisters besteht«¹⁷ (häufige Beispiele: *lumi, luci* oder *rai* statt *occhi*; *mirare* statt *vedere*; *crine* statt *testa*; *augello* statt *uccello*; *germano* statt *fratello*, etc.). Die durch den Gesang erschwerte Verstehbarkeit wird durch stilistische Mittel wie etwa expressive Schlüsselworte (*speme, amore, gioia*, etc.) und rhetorische Formeln (Topoi¹⁸, Analogien, Allegorien, Symbolik) ausgeglichen.¹⁹ Die Transposition auf eine höhere Ebene beinhaltet auch die Verwendung archaisierender Ausdrücke (*fia* statt *sarà*, *pietade* statt *pietà*, etc.) und syntaktischer Umstellungen (Inversion: »godete d'amor i contenti« statt »godete i contenti d'amor«). Laut Ringger beinhaltet das Libretto-Idiom zwei Ebenen:

14 Jahn 1998, 400.

15 Ibid., 405: »Die Stiftung von Gedächtnis im synästhetischen Verbund der Künste bleibt unproblematisch, solange die Tradierung allein an das gedruckte Libretto delegiert wird.«

16 Zu den verschiedenen Interaktionsrahmen der Oper am Weißenfelder Hof vgl. Jahn 2005, 358–379.

17 Ringger, Kurt (1984): »Che gelida manina...«. Betrachtungen zum italienischen Opernlibretto«, in: *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 19, 113–129, hier 126.

18 Vgl. Overbeck 2011, 167.

19 Vgl. ibid., 38.

einerseits die »extrem kodierte Kunstsprache, [...] andererseits die umgangssprachliche Alltagsdiktion«. ²⁰ Aufgrund dessen erklärt Anja Overbeck in ihrer umfangreichen Studie die »an sich paradoxe Verbindung von Künstlichkeit und hohem Stil mit Alltäglichkeit und Banalität zum Charakteristikum der Opernsprache«. ²¹ Ringger spricht hier von der Libretto-Koiné als einem »erlernbaren Kode«, der für Eingeweihte verständlich ist. ²² Abgesehen vom ästhetischen Standpunkt ist hier im Hinblick auf die politische Dimension des Opernlibrettos hinzuzufügen, dass gerade der Aspekt der Exklusivität mit der Verschlüsselung der ideologischen Aussage korrespondiert. Die Libretto-Koiné (sprachliche Ebene) dient als Transportmittel politischer Ideologeme (inhaltliche Ebene). Durch die italienische Sprache erhält die Verschlüsselung für das deutschsprachige Publikum eine zusätzliche Dimension. Der Leser konnte zwar bei wichtigen Anlässen auf eine deutsche Übersetzung zurückgreifen, gesungen wurde jedoch auf Italienisch. Ein genaues Verstehen war hier nur dem Herrscherpaar und Angehörigen des hohen Adels, die fließend Italienisch beherrschten, eindeutig möglich.

Durch die zeitliche Ausdehnung des gesungenen Textes (besonders in den Arien ²³) ergibt sich als »auffälligstes und zugleich äußerlichstes Merkmal des Librettos« seine Kürze im Verhältnis zum gesprochenen Drama. ²⁴ Gier gibt das »Verhältnis zwischen Oper und Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert mit 1:2 oder 1:1,5« an. ²⁵ Ein weiteres Charakteristikum ist die »diskontinuierliche Zeitstruktur« ²⁶ zwischen Arie (Stillstand der Zeit) und Rezitativ (Fortschreiten der Handlung), wodurch »im räumlichen Nebeneinander des Bildes ein zeitliches Nacheinander einer Geschichte [fasslich wird], von der Vergangenheit [...] bis zur Zukunft«. ²⁷ Die »bildhafte Unmittelbarkeit« der Oper ermöglicht hier, den Fokus ganz auf das Wahrnehmbare zu lenken. ²⁸ Christian Horn spricht von der Unmittelbarkeit des höfischen Festes als »inszenierte Präsenz« ²⁹. Diese sei »nicht nur als Abbild, sondern als Ausdruck von Wirklichkeit« zu verstehen. Nach Horn blieb es nicht allein beim bloßen Verweis auf die Macht des Fürsten, sondern dieser »stellte sie unmittelbar unter Beweis, indem er im Rahmen von Aufführungen physisch über seine Untertanen verfügte«. Die Aufführung wurde so zur unmittelbaren »Präsenzerfahrung« für das Publikum. ³⁰ Dieser Aspekt kann gleichermaßen auf die Hofoper als Teil des höfischen Festes angewendet werden, da auch hier der Hofadel Teil der Aufführung war.

20 Ringger, 127f.

21 Overbeck 2011, 39.

22 Ringger, 127f.

23 Zu den Arientexten der Barockoper vgl. Gier 2000, 21, 24 und 27.

24 Ibid., 20.

25 Ibid.

26 Ibid., 33.

27 Ibid., 22.

28 Ibid., 32f.

29 Horn 2004, 158.

30 Ibid.

3.2 Paratexte, Dramenhaupttext und mögliche Rahmungen³¹

Laut Gier lässt sich die Funktion des gedruckten Librettos vor allem an den »Schwellentexten« ablesen, »die dem Text des musikalischen Dramas vorausgehen«.³² Es handelt sich dabei um teilweise variabel angeordnete Elemente wie Titelblatt, Widmung, Personenverzeichnis, Auflistung dramatischer Einlagen (Szenen, Maschinen und Tanz), Vorrede, *Argomento*³³ und Prolog. Diese paratextuellen Informationen folgen in ihrer Anordnung und Detailliertheit Konventionen, die sich je nach Zeit und Land verändern.³⁴ Beispielsweise muss eine Vorrede an den Leser nicht zwingend vorkommen, während es immer ein Titelblatt und eine Widmung gibt. Ebenso ist ein Prolog nur bei hohen Anlässen eingefügt. Am Wiener Hof kommen sogar zusätzliche Paratexte vor, wie ein eigenes Deutungskapitel (*Allegoria*) oder der Götter-Epilog (*Licenza*), welche den Prolog ersetzen. In München wiederum trifft man vereinzelt auf Schwellen-Phänomene wie ein Schluss-Sonett und/oder ein Schluss-Madrigal.³⁵ Selten befindet sich (in Libretti beider Höfe) nach dem Schlussballett eine Auflistung adeliger Kammerherren (und -frauen), die bei Balletten mittanzten.³⁶ Auch solche Informationen sind zu den paratextuellen Bestandteilen zu zählen. Da Schwellentexte häufig Hinweise zur Autorintention enthalten³⁷, soll in der nachfolgenden Erläuterung daher der Schwerpunkt auf einer möglichen Rezeptionslenkung liegen. Theoretische Grundlagen dafür bieten einerseits die librettologischen Forschungsergebnisse Giers zum Opern-*Argomento*, andererseits die Studien des Sprachforschers Uwe Wirth zur Rahmung des Vorwortes und des Literaturwissenschaftlers Gerard Genette zum Paratext allgemein.³⁸

Der Begriff »Vorwort« bezeichnet nach Genette »alle Arten von auktorialen oder allographen Texten«³⁹. Diese Definition beinhaltet bereits den kommunikativen Aspekt, der solche Texte auszeichnet. In ihnen meldet sich der Autor oder jemand anderer (allograf) zu Wort. Die »Kardinalfunktion der meisten Vorworte« besteht darin, »eine Absicht oder eine auktoriale und/oder verlegerische Interpretation bekannt[zugeben [...]«⁴⁰.

31 Für eine Darstellung des Phänomens »Paratext« vgl. umfassend Genette 1989.

32 Gier 2012, 12.

33 Zur Verwendung des italienischen Begriffs *Argomento* im Deutschen vgl. Gier 2012, 7. Gier gibt an: »Schließlich habe ich mich nach reiflicher Überlegung entschieden, das Wort *Argomento* wie im Italienischen als Masculinum zu verwenden, obwohl dies deutschen, an »das Argument« gewöhnten Lesern zunächst ungewohnt erscheinen mag«. Der männliche Artikel wird in dieser Darstellung übernommen.

34 Ibid., 12.

35 *Ardelia, Drama musicale*, Maccioni/Kerll, München 1660.

36 Eine Auflistung der Adelligen, die bei Balletten teilnahmen, ist jeweils in den untersuchten Opern *Il Palladio in Roma* (Abb. 5), *Servio Tullio* (Abb. 13) und *Alarico Il Baltha* zu finden.

37 Gier 2000, 91f.

38 Vgl. Wirth, Uwe (2004): »Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung. Sonderdruck aus: Rhetorik. Figuration und Performanz«, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): *Rhetorik. Figuration und Performanz* (Germanistische Symposien Berichtsbände), Stuttgart, 604–628, hier 605f.

39 Genette 1989, 157.

40 Ibid., 17.

Laut Genette enthalten Paratexte Hinweise, die die Lektüre des Haupttextes und seine Einordnung in Diskurse steuern. Aufgrund dieser Tatsache sind sie häufig programmatisch zu lesen und erzeugen dabei »ein bestimmtes Traditionsverhalten«. ⁴¹ Dies gilt für alle Paratexte, insbesondere aber für Vorworte, also für Prosatexte mit diskursiven Zügen, die sich vom narrativen, lyrischen oder dramatischen Haupttext unterscheiden. Die Leserlenkung des Autors wäre also das erste auf die Paratexte des Librettos anwendbare Charakteristikum. Das Vorwort hat nach Wirth drei Funktionen: Erstens hat es als »direktiver Sprechakt« die Funktion einer Vorschrift, zweitens fungiert es als »rhetorisches Ritual«, da es durch bestimmte Eingangsformeln einen Anfang konstituiert, drittens ist das Vorwort auch im örtlichen Sinne eine ›Vor-Schrift‹, da es sich vor dem Haupttext befindet und sich so durch eine Verbindung von »Performativität und Schriftlichkeit« auszeichnet. ⁴² Es setzt dadurch einen »unentwegten Rahmungsprozess in Gang«. ⁴³ Wirth bezeichnet diesen Rahmen als »*Passe-partout*«, das keine scharfe Eingrenzung des Textes bildet, sondern vielmehr eine »fließende Randung« darstellt. ⁴⁴ Für das Bühnentheater der Frühen Neuzeit war wiederum die »doppelte Rahmung« besonders typisch. Das »Modell durchschaubarer Täuschungen« ⁴⁵ wurde hier durch einen »Schlüssel« eröffnet. ⁴⁶ Somit wäre in der Rahmung als Folgeaspekt der Leserlenkung ein zweites Charakteristikum der Librettoparatexte festzustellen. Dabei handelt es sich nicht um eine starre Vorschrift, sondern um ein variables Konstrukt. Gier betrachtet Schwellentexte »aus der Perspektive der musiktheaterspezifischen Rezeptionssituation einer die Aufführung begleitenden oder auf sie vorbereitenden Lektüre und deren Auswirkungen auf Form und Funktion der Paratextualität« und bezeichnet diese als »allmählich[en] Übergang« zum Haupttext. ⁴⁷ Der *Argomento*, welcher Auskunft über die Quelle des Autors gibt, steht für ihn im Zentrum des Forschungsinteresses. Eine der wichtigsten Funktionen des *Argomento* erkennt Gier dementsprechend in der »Vorgabe einer Rezeptionsperspektive, z.B. allegorische Auslegung der Geschichte, die den fürstlichen Auftraggeber/Gönner ins Zentrum rückt«. ⁴⁸ Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über die Bestandteile des Librettos gegeben werden.

41 Ibid.

42 Wirth 2004, 608.

43 Ibid., 617.

44 Ibid., 604.

45 Ibid., 606.

46 Ibid., 607, zur besonderen Bedeutung des »Schlüssels« in den Wiener *libretti a chiave* vgl. 4.2.

47 Gier 2012, 19.

48 Ibid., 43; zum Thema der reziproken Abhängigkeit von Künstler und Auftraggeber vgl. den Aufsatz von Zehentreiter, Ferdinand (2007): »Der Fürst als Künstlerkollege und Volkspädagoge. Die Musik-Patronage im Habsburgerreich und ihre Bedeutung für die Autonomisierung des Komponierens«, in: Ulrich Oevermann/Johannes Süßmann/Christine Tauber (Hg.): *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage* (Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel, 20), Berlin, 201–221, hier besonders das Kapitel »Vorrede«, 17–13, hier 8.

3.2.1 Titelblatt

Äußerer Rahmen des Librettos ist das Titelblatt oder auch Titelkupfer. Es ist charakteristisch für alle Arten von Dramentexten und enthält »reine Informationen«⁴⁹ wie Werktitel, Gattungsbezeichnung, Ort, (Datum oder nur) Jahreszahl und Anlass der Aufführung. Außerdem sind darauf Namen (und Rang) der/des Widmungsempfänger/s, des Textdichters und des Komponisten sowie seltener des Druckers und des Ballettmeisters zu finden.⁵⁰ Hieraus ist also ein Akt der »editorialen Zuschreibung« ersichtlich.⁵¹ Jahn gibt an, dass bereits die Verwendung unterschiedlicher Schriftarten und -größen auf dem Titelblatt die Rangordnung der Genannten optisch verdeutliche.⁵² Die Nennung des Titels kann übrigens bereits als »fiktiver Sprechakt« bezeichnet werden, weil er »im Rahmen der Fiktion geäußert wird«.⁵³

3.2.2 Widmung

Die Widmung⁵⁴ oder auch Dedikation (ital. *dedica*) ist ein spezifischer Paratext für Huldigungswerke, die einem Auftraggeber zugeeignet sind. Sie befindet sich im Libretto an erster Stelle nach dem Titelkupfer. Der empirische Autor (Librettist) wendet sich direkt an den Auftraggeber (ein weltlicher oder geistlicher Fürst), nennt den Anlass der Oper und preist die Verdienste des Herrschers.⁵⁵ An der Widmung zeigt sich am deutlichsten die paratextuelle Funktion des rhetorischen Rituals nach Wirth. Mit ihr wird ein Anfang gesetzt, der zugleich auch den Herrscher an oberster Stelle nennt (auch das Titelblatt hat diese Funktion). »Durch die Verherrlichung des Widmungsträgers wurde [...] die hierarchische Ordnung veranschaulicht und der Herrscher idealisierend dargestellt«.⁵⁶ Die Widmung als Paratext ist insgesamt stark zweckgerichtet und gekennzeichnet von den Regeln der Panegyrik – je nach den Erfordernissen des Anlasses. Dabei sind Informationsdichte und inhaltliche Gestaltung variabel: Eine kurze Aufzählung von Huldigungstopoi ist ebenso möglich wie eine umfangreiche Rechtfertigung des Herrschers. Stilmittel der Wahl sind hier Symbol und Metaphernkette. Der

49 Genette 1989, 17.

50 Vgl. Gier 2012, 13.

51 Wirth 2004, 626.

52 Jahn 2005, 375. Laut Jahn handelt es sich dabei um ein Mittel, die »Materialität des Ereignisses im Schriftmedium zu simulieren«.

53 Ibid.

54 Zum Thema Widmungswerke vgl. vertiefend Hilscher, Elisabeth Theresia (1992): »...Dedicata alla Sacra caesarea Maestà...«. Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 41, 95–177, besonders 117f.

55 Zu *Decorum* und panegyrischen Anforderungen der Widmung vgl. Rahn 2006, 48, zum zeremoniellen *Decorum* vgl. *ibid.*, 67.

56 Blichmann, Diana (2010): *Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen. Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730*, Univ.-Diss. Mainz, 455.

Librettist konnte im Dienste des Herrscherlobs dem Text eine verbindliche Deutungsperspektive verleihen, womit er die »Vor-Schrift«-Funktion des Paratextes nutzte. Am Ende der Widmung können sich Floskeln befinden, in denen der Librettist erklärt, mit der Anfertigung sein Bestes gegeben und/oder das Libretto in sehr kurzer Zeit verfasst zu haben (die nicht wörtlich zu verstehenden Topoi der Mühelosigkeit und des Zeitmangels). Außerdem befindet sich hier die obligate Devotionsformel gegenüber dem Auftraggeber. Der Librettist gibt am unteren Seitenrand meist seinen Namen und das Datum an.

3.2.3 Vorrede

In der Vorrede (*Al lettore; a chi legge; Lettore/i*), die nicht zwingend im Werk vorkommen muss, wendet sich der Librettist an den Leser und erbittet dessen Wohlwollen (*captatio benevolentiae*). Generell finden in diesem Paratext Topoi der Entschuldigung und Rechtfertigung Platz, wozu auch die Abgrenzung vom Vielgötterglauben der Antike und dessen Begrifflichkeiten (*fato, amore, dio*) zählt. In seltenen Fällen stößt man hier auf den Hinweis auf Textkürzungen (der Kürze halber wird nicht gesungener Text unter Anführungszeichen (*virgolette*) gesetzt. Diese beiden Aussagen können sich allerdings auch stattdessen im *Argomento* befinden.

An dieser Stelle folgen in der Regel paratextuelle Bestandteile⁵⁷ wie die Auflistung der Figuren (*Intervenienti*), Bühnenbilder (*Mutazioni di scene; Scene; Apparenze; Attioni*), Maschinen (*Machine*) und Balletteinlagen (*Balli*). Im Personenverzeichnis werden die Figuren des Musikdramas hierarchisch geordnet aufgeführt sowie nicht selten ihr Verhältnis zueinander erklärt.⁵⁸

3.2.4 Argomento

Der *Argomento*⁵⁹ (oder »Ciò che si hà dall'[H]istoria« oder nur »Historia«) ist ein »nahezu obligatorischer Paratext«⁶⁰ und reiner Lesetext. Im sechzehnten Jahrhundert kristallisiert sich »im Sprachgebrauch der Dramatiker« die Bedeutung des italienischen Begriffs generell als »zum Verständnis einer Handlung notwendige[s] Vorwissen« heraus.⁶¹ Wesentlicher Bestandteil des *Argomento* sind Informationen zum Inhalt des Librettos sowie die kritische Auseinandersetzung mit den Quellen. Die Sujets der Musikdramen im siebzehnten Jahrhundert sind teils der antiken Kaiserzeit oder der griechischen Sagenwelt entnommen.⁶² Dabei ist »die narrativ vermittelte Vorgeschichte

57 Gier 2000, 19.

58 Blichmann 2010, 455f.

59 Vgl. Gier 2012, 7.

60 Gier 2012, 14.

61 Ibid., 25.

62 Vgl. Werr 2010, 196.

[...] keineswegs überflüssig, sondern ein höchst wesentlicher Teil des Ganzen«⁶³. Die kurze inhaltliche Zusammenfassung des verwendeten Mythos unter Angabe der Quelle dient dazu, die Aufmerksamkeit des Publikums auf die hinzugedichtete Handlung zu lenken. Meist besteht der *Argomento* aus zwei Teilen: der Kurzfassung des Mythos und dem Hinzugedichteten (»si finge«), das mehr oder weniger genau erklärt wird oder aber auch selbsterklärend weggelassen werden kann (»tutt'altro verosimilmente si finge«). Gier definiert die vielleicht wichtigste Funktion des *Argomento* darin, »das Verhältnis von historia und fabula, Geschichte und Fiktion [...] zu klären [...]«⁶⁴. »Je nach Zielsetzung markiert die Inhaltsangabe im *Argomento* unterschiedliche Schwerpunkte, aber sie beschränkt sich fast nie darauf, einfach die Opernintrige nachzuerzählen.«⁶⁵ Ebenso können sich hier standardisierte, technische Hinweise befinden (Textkürzungen, Abgrenzung zum Heidentum).⁶⁶ Laut Gier leitet der *Argomento* als Schwellentext von der Sphäre »der Alltagswelt der Theaterbesucher ins Universum eines Dramas oder einer Oper« über.⁶⁷ Der Librettist kann in diesem Paratext die legitimierende Wirkung des Althergebrachten nutzen. Dadurch, dass er einen bekannten Mythos in eine bestimmte Richtung verändert und neu erzählt, lenkt er die Aufmerksamkeit des (im Entschlüsseln von Analogien geübten⁶⁸) Publikums auf das, was »anders ist«. Die mythologische Vorgeschichte ist dabei der Praetext, während die Umformung den Text darstellt.⁶⁹ Beide Texte muss der Leser nun miteinander in Einklang bringen und seine Erkenntnisse gedanklich in den bei Hof geläufigen ideologischen Diskurs einordnen. Dabei trägt die historisch-didaktische Dimension dazu bei, dass diese Darstellungsweise »Erinnerungsräume [stiftet]« und »Geschichtsbewusstsein [konstituiert]«.⁷⁰ Im *Argomento* findet also eine grundlegende Rahmung statt, die der in der Widmung festgesetzten Deutungsperspektive eine erzählerische Dimension verleiht.

3.2.5 Prolog

Der Prolog (*Prologo*) befindet sich zwischen *Argomento* und Hauptteil und wird bei besonderen Anlässen wie Hochzeiten, Krönungen, Thronbesteigungen, Reichstagen etc. verwendet. Als einziger Paratext⁷¹ wird er szenisch dargestellt. Der Prolog bezieht

63 Gier 2000, 31f.

64 Gier 2012, 14.

65 Ibid., 15.

66 Vgl. ibid., 43f.

67 Ibid., 19.

68 Zur Geübtheit des Publikums im »Entschlüsseln« vgl. Reckow, Fritz (1992): »Der inszenierte Fürst. Situationsbezug und Stilprägung der Oper im absolutistischen Frankreich«, in: Ders. (Hg.): *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.* (Erlanger Forschungen, 60), Erlangen, 71–104, hier 40f.

69 Zu »Text« und »Praetext« vgl. Kurz, Gerhard (1988): *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 42.

70 Ibid.

71 Eine Ausnahme stellt hier der für den Wiener Hof spezifische Paratext der *Licenza* (Götter-Epilog) dar, der ebenfalls szenisch dargestellt wird. Vgl. 3.2.6.

sich auf die nachfolgende Dramenhandlung und hat häufig, aber nicht immer eine paratextuelle Funktion.⁷² Er ist reich an Figuren und hat zum Zweck, eine Verbindung mit der Tugend des Dramenhelden und dem Fürsten herzustellen.⁷³ Dabei werden pagane Götterwelt und Herrscherlob miteinander verwoben. Der vor dem Haupttext platzierte Prolog fungiert als Vermittler von Lesetexten- und Aufführungstext und damit als Verbindung von »Performativität und Schriftlichkeit«, wie Wirth in seiner Klassifizierung von Vorwort-Funktionen angibt.⁷⁴ Charakteristisch für den Prolog ist der inhaltliche Bezug zum Hauptdramentext. Hier findet eine Vermischung von Fiktion und Realität statt, beispielsweise beim von Götterfiguren ausgesprochenen Dynastienlob. Wesentlich dabei ist die Möglichkeit, herrschaftsideologische Inhalte auszubreiten, ohne dabei die Regeln des Haupttextes beachten zu müssen. Die Anrufung der Götter (*invocatio*) dient nach Wirth nicht »primär der religiösen Kontaktaufnahme mit den Göttern, sondern der rhetorischen Kontaktaufnahme mit dem Publikum«⁷⁵. Es handelt sich daher um eine »rituell-performative Äußerung«, durch die »Aufmerksamkeit und Wohlwollen der Hörer« erzeugt werden.⁷⁶ Das Lob der Dynastie fällt ideologisch gesehen in den Bereich der Erblegitimation, die im Prolog – anders als in den reinen Lesetexten – szenisch ausgebreitet wird. Als Medium für Herrschaftsideologie kommt dem Prolog darum wesentliche Bedeutung für den Rahmungsprozess im gesamten Libretto zu. Durch die Verbindung der göttlichen Sphäre mit der realen Lebenswelt der Dynastie werden Distanzierung und Vergöttlichung des Herrschers angestrebt, zwei wesentliche Aspekte der Durchsetzung von absoluter Macht.

Nach diesem Überblick der Arten und Funktionen von Libretto-Paratexten lässt sich feststellen, dass in deren Verlauf ein durchgehender Prozess der Leserlenkung stattfindet, der je nach Anlass und Art des Paratextes stark variieren kann.

3.2.6 Epilog (*Licenza*)

Als Besonderheit des Wiener Hofes im siebzehnten Jahrhundert befindet sich nach dem Dramenhaupttext in vielen Fällen eine sogenannte *Licenza*. Da sie zu den Paratexten zählt, soll sie an dieser Stelle beschrieben werden. Es handelt sich um einen »Epilog, der eine Verbindung zwischen der gezeigten Handlung und dem Anlass der Aufführung herstellt, was bei Faschingsopern fast nie vorkommt. Dabei kann er entweder von Personen der Oper in deren letzter Szene genannt werden oder von Göttern oder personifizierten Allegorien, die nach dem Ende der Haupthandlung auftreten«⁷⁷. Die

72 Gier 2012, 20.

73 Ibid., 27. Laut Gier hat sich der Götterprolog aus dem *Argomento* entwickelt.

74 Ibid.

75 Wirth 2004, 613.

76 Ibid.

77 Seifert, Herbert (2001): Artikel »Licenza«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Licenza.xml [letzte inhaltliche Änderung: 06.05.2001] (Zugriff vom 18.10.2018).

Licenza »bildet als Epilog den Ausklang, führt die Zuhörer wieder zurück von der Bühnenhandlung an den Hof, oder bildlich gesprochen von der Bühne in das Parterre, wo [...] in der ersten Reihe auf einem Podest der Kaiser mit seiner Familie saß«. ⁷⁸ Sie leitet oft ein Schlussballett ein, das von höfischen Adeligen getanzt wurde. In München gibt es eine solche *Licenza* nicht, wohl aber andere Phänomene wie zum Beispiel eine *scena ultima* (in *Servio Tullio*).

3.2.7 Dramenhaupttext

Der Haupttext unterliegt den Regeln des Dramas. Er umfasst meist drei oder seltener fünf Akte. Er ist gekennzeichnet von einem häufigen Schauplatzwechsel mit Bühneneffekten. Die für das siebzehnte Jahrhundert übliche Versform des italienischen Musikdramas bestand aus »ohne bestimmte Ordnung gemischte[n] Sieben- und Elfsilbler[n], die in der Regel nicht gereimt waren (*versi sciolti*), doch Reime in unregelmäßiger Abfolge enthalten konnten«. ⁷⁹ Die bereits im *Argomento* vorgenommene Veränderung des Mythos wird im Dramentext elaboriert und auf mehrere Handlungsstränge aufgeteilt. Ernste Sujets wurden zur Unterhaltung des Publikums mit komischen Szenen oder Nebenhandlungen verbunden. ⁸⁰ »An der Spitze der Rollenhierarchie steht ein Herrscher, der in der Regel ein Tenor ist. Die Handlung entwickelt sich zwischen ihm und zwei Paaren, dem Primarierpaar und dem Sekundarierpaar; weitere kleine Rollen, zumeist eine oder zwei, fungieren als Vertraute und Stichwortgeber«. ⁸¹ Komische Rollen sind zum Beispiel die Amme oder der Diener. Im Libretto-Hauptteil kommt der Autor nicht mehr selbst zu Wort, hat aber gleichwohl die Möglichkeit, auf mehreren Ebenen Subtexte zu platzieren. Die auktoriale Rahmung der Paratexte kann im Binnentext weiterwirken, muss aber nicht in einer totalen Allegorese aufgehen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass der Librettist aufgrund der Rezeptionslenkung in den Paratexten, sowie der selbstständigen Struktur des Hauptteils die Möglichkeit hat, mehrere Deutungsperspektiven zu verarbeiten. Vor diesem Hintergrund oblag es dem Librettisten, ideologische Maximen zur Machtlegitimierung des Fürsten in das Libretto einzuarbeiten sowie mögliche Kritik und/oder Botschaften an andere Höfe allegorisch zu verschlüsseln. Auf welche Weise dies erreicht werden konnte, soll im nächsten Kapitel erörtert werden.

⁷⁸ Hilscher 2000, 92.

⁷⁹ Für einen Überblick zum Versmaß in der Wiener Hofoper vgl. Seifert 1985, 206f., allgemein zum Libretto am Wiener Hof vgl. *ibid.*, 205–215.

⁸⁰ Gier 2000, 92.

⁸¹ *Ibid.*, 112.

3.3 Versprachlichung und Konservierung von Ideologemen

Bernhard Jahn zufolge ist die Oper »als Kunstform, die der Aufführung bedarf und dabei mit einem großen Anteil nichtsprachlicher Elemente arbeitet [...] den politischen Repräsentationsformen von Macht verwandt, die auf sinnliche Präsenz hin angelegt sind.«⁸² Er definiert also innerhalb des Hoffestes die Oper von vornherein als mögliche politische Repräsentationsform. Obgleich die Oper als Ganzes von einem starken Präsenz aspekt dominiert wird,⁸³ räumt Jahn ein, dass »die Rolle der sinnlichen Repräsentation bei der Darstellung von Macht keine unumschränkt dominierende gewesen sein«⁸⁴ konnte. Das Libretto als Medium der Herrschaftsrepräsentation bietet also aufgrund seiner plurimedialen⁸⁵ Konzeption prinzipiell die Voraussetzung dafür, ideologische Aspekte zu versprachlichen.

Die Linguistin Maria Stopfner gibt in ihrer Untersuchung über Elemente politischer Kommunikation an, dass »besonders im Kontext der Politik [...] Sprechen bzw. Sprache [...] nicht nur kontext- und situationsgebunden[,] sondern vor allem auch partnerbezogen«⁸⁶ sei. Partner des politischen Diskurses in der Hofoper waren primär der Fürst und die »Interpretationsgemeinschaft des Hofadels«⁸⁷, aber auch Regenten anderer Höfe, an die das Libretto verschickt wurde. Das Libretto fungierte also einerseits als Textgerüst einer Inszenierung und andererseits als Lesetext. In beiden Fällen waren Innen- und Außenpolitik gleichzeitig betroffen, da bei Opernvorstellungen meist Diplomaten anderer Höfe anwesend waren.

An dieser Stelle wollen wir auf den in 3.1 erarbeiteten Definitionsversuch zurückkommen: In der vorliegenden Arbeit soll das Libretto der Hofoper als dramatischer Text, der gleichermaßen im Hinblick auf eine Vertonung und Aufführung als auch für eine alleinige Lektüre bestimmt ist, betrachtet werden. Dabei sollte bedacht werden, dass die Abgabe von politisch relevanten Inhalten an das Opernpublikum – ebenso wie an den Leser – keineswegs als einseitiger Prozess, sondern vielmehr als gegenseitiger Kommunikationsakt zu sehen ist. Die zum Gelingen des Legitimationsprozesses

82 Jahn 2005, 351. In seiner umfangreichen Studie geht Jahn unter anderem auf die politische Dimension von Sinnlichkeit in der Verbindung von Oper und Zeremoniell ein, wobei das Musiktheater als Simulationsmedium für zeremonielle Situationen fungiert (vgl. dazu *ibid.*, 49). Für eine grundlegende Diskussion politischer Funktionen der Hofoper vgl. Ders. (2012): »Die Oper als politisches Medium. Funktionen des Musiktheaters am Hof Max Emanuels«, in: Stephan Hörner/Sebastian Werr (Hg.): *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, 27–40.

83 Zur Evidenz der Aufführung vgl. Jahn 2005, 42f.: »Die Aufführung einer Oper ist ein sinnliches Ereignis, das für die Zeitgenossen aus sich heraus evident war und keiner Diskursivierung bedurfte«.

84 *Ibid.*, 353.

85 Gier 2000, 18 und 34.

86 Stopfner, Maria (2015): »Wie kommuniziert man Legitimation? Sprachliche und außersprachliche Strategien der Politik im historischen Vergleich – eine linguistische Deutung historischen Arbeitens«, in: Astrid von Schlachta/Ellinor Forster/Kordula Schnegg (Hg.): *Wie kommuniziert man Legitimation? Herrscher, Regieren und Repräsentieren in Umbruchsituationen*, Göttingen, 9–26, hier 17.

87 Vgl. Gestrich 1994, 46.

notwendige Zustimmungsbereitschaft der Öffentlichkeit⁸⁸ wurde prinzipiell dadurch erreicht, dass »bestimmte Wahrnehmungen bei verschiedenen Zielgruppen verstärkt oder verringert«⁸⁹ wurden. Nach Murray Edelman spiegelt »die Sprache [...] nicht eine objektive ›Realität‹, sondern schafft sie, indem sie von einer komplizierten und verwirrenden Welt bestimmte Wahrnehmungen abstrahiert und sie zu einer Sinnstruktur organisiert«⁹⁰. Es handelt sich also bei politischer Sprache um eine Umformulierung der Realität im Sinne einer bestimmten Intention, die mithilfe eines »Arsenals politischer Argumentation«⁹¹ und durch spezielle semantische Strategien erreicht werden kann. Maßgeblich ist zudem die Verwendung politischer »Schlüsselwörter«⁹² aus dem zeitgenössischen politischen Diskurs sowie das Stilmittel der Metapher als »Darstellung komplexer politischer Sachverhalte«.⁹³ Diese ist »ein sprachliches Mittel, das Angreifbare so zu formulieren, dass es unangreifbar wird und vom Adressaten bzw. von der Adressatin beinahe zwangsläufig akzeptiert wird, da die so dargestellten komplexen Zusammenhänge auf eine einfache, alltägliche Formel gebracht werden, ohne diese jedoch argumentativ zu durchdringen«⁹⁴. Während die Metapher Zusammenhänge miteinander verknüpft, ist die Allegorie zweideutig, und zwar so, dass es mehrere Bedeutungen nebeneinander geben kann.⁹⁵ Dabei ist nach Gerhard Kurz das Vorwissen des Lesers wesentlich:

Allegorische Anspielungen, indirekte Sprechakte überhaupt, setzen besondere pragmatische Kommunikationsbedingungen voraus. Als direkt-indirekter Sprechakt verlangt auch die Allegorie ein stabiles und vom Autor und Leser gemeinsam geteiltes oder erinnerbares stillschweigendes Wissen. Dieses muss ersetzen, was explizit nicht angegeben wird. [...] Der Verfasser einer Allegorie muss davon ausgehen können, dass diese Anweisung verstanden wird.⁹⁶

Die Allegorie als Narrativ eignete sich demnach als »ideales Instrument für politische Gruppierungen, um die eigene Version der Geschichte oder eine Vision für die Zukunft als einzig legitime Auslegung durchzusetzen und im kollektiven Gedächtnis zu verankern«⁹⁷. Laut Kurz bezweckt die allegorische Rede den »Ausschluss unerwünschte

⁸⁸ Vgl. Stopfner 2015, 9.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Edelman, Murray (1980): »Politische Sprache und politische Realität«, in: Martin Greiffenhagen (Hg.): *Kampf um Wörter? Politische Begriffe im Meinungsstreit*, München/Wien, 47–64, 18.

⁹¹ Stopfner 2015, 19.

⁹² Ibid., 20.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Drommel, Raimund H./Gerhart Wolf (1987): »Metaphern in der politischen Rede«, in: *Der Deutschunterricht* 30/1, 71–86, hier 77, zitiert nach Stopfner 2015, 21.

⁹⁵ Vgl. Kurz 1988, 33.

⁹⁶ Kurz 1988, 39.

⁹⁷ Wodak, Ruth/Rudolf de Cillia (2007): »Commemorating the Past: the Discursive Construction of Official Narratives about the ›Rebirth of the Second Austrian Republic‹«, in: *Discourse & Communication* 1/3, 337–363, hier 22.

Leser« sowie »das Wissen – und auch die Macht selbst – als Geheimnis zu schützen«. ⁹⁸ Die allegorische Verschlüsselung ermöglichte den Transport mehrerer Botschaften in einem Text, was einerseits der Inszenierung einer »Sphäre des Geheimnisses« ⁹⁹, andererseits der Stärkung des Zusammenhaltsgefühls zwischen Herrscher und Adel diente. Das zwischen ihnen vorhandene Kommunikationspotenzial ergab sich vor allem aus der Notwendigkeit der fürstlichen Machtprätention. Ziel des frühneuzeitlichen Souveräns war einerseits der Aufbau von Distanzierung ¹⁰⁰ und Charisma ¹⁰¹, andererseits die Konsensbildung mit der Adelselite. ¹⁰² Die Hofoper bot in dieser Hinsicht im Rahmen des Zeremoniells die Möglichkeit der Etablierung eines »restringierten Codes« ¹⁰³, der auf einem »gemeinsam[en], auf Einsicht in höhere Sinnebenen gegründete[n] Normensystem« ¹⁰⁴ basierte. Die Adelselite stand den »Unwissenden« gegenüber und wurde auf sprachlicher Ebene über das gewöhnliche Volk erhoben. ¹⁰⁵ Das Publikum der Hofoper sollte den ideologischen Postulaten des Herrschers zustimmen, es musste also vom gemeinsamen Normensystem überzeugt sein. ¹⁰⁶ Laut Gestrich war »das Ziel der Emblematis- und Allegorietradition im Bereich der politischen Kommunikation«, den »gesellschaftlichen Eliten einerseits [eine] inhaltlich begründbare Rechtfertigung der bestehenden Machtverteilung in der Gesellschaft zu liefern« und andererseits eine »Einsicht in [...] verborgene Zusammenhänge zu vermitteln«. ¹⁰⁷ Gestrich konstatiert im Verlauf der Frühen Neuzeit eine Veränderung der »Symbolik der künstlerischen Darstellung und der Selbstinszenierung der Herrscher im Zeremoniell oder bei anderen Anlässen und Methoden der ›Massenkommunikation««. ¹⁰⁸ Während im Mittelalter die »Dominanz der Real- und Transparenzsymbolik in der politischen Kunst und Kommunikation« vorherrschte, wurde diese durch »emblematische und allegorische Ausdrucksformen [...] abgelöst«. ¹⁰⁹ Diese Stilmittel verdeutlichten demnach die Verteilung von Wissen innerhalb hierarchischer Machtstrukturen. ¹¹⁰

Als Beispiel für die Diskursivierung eines herrschaftslegitimierenden Aspekts soll an dieser Stelle auf die Funktion des Librettos als Aufbewahrungsmedium für genealogische Informationen eingegangen werden. Nach Jahn bildet das Libretto »die nicht an den Ort gebundene Komponente des Musiktheaters« ¹¹¹. Es kann nach der Aufführung

98 Kurz 1988, 39.

99 Gestrich 1994, 62.

100 Freist 2005, 18.

101 Gebhardt 1993 A, 54.

102 Freist 2008, 85.

103 Gestrich 1994, 164.

104 Ibid., 46.

105 Vgl. *ibid.*

106 Vgl. *ibid.*

107 Ibid., 54.

108 Ibid., 44.

109 Ibid.

110 Ibid.

111 Jahn 2012, 32.

an anderen Orten von denjenigen Lesern rezipiert werden, die die Inszenierung nicht verfolgen konnten. Laut Jahn ist »das gedruckte Libretto einer Oper [...] ein ›Wahrnehmungsnachweis‹, wenn es vor, während oder nach der Vorstellung gelesen wird. Eine Lenkung der Perzeption durch Diskursivieren«¹¹². Der Librettotext bleibt daher im besten Falle auch nach einer ephemeren Aufführung erhalten und ist zu den »memorialen Speichermedien« zu zählen.¹¹³ Tagespresse und Journale wie zum Beispiel das *Theatrum Europaeum*¹¹⁴ berichten zwar über höfische Feste und Opern, beschränken sie sich jedoch auf die reine Beschreibung des szenischen Ablaufs und die Kostspieligkeit der Darbietung, während Inhalt oder gar Deutung ausgespart bleiben.¹¹⁵ Um genauer informiert zu werden, war es notwendig, das Libretto zu lesen.¹¹⁶

Jahn zufolge ist das Libretto als exklusives höfisches Medium besonders geeignet, anlassbezogene Informationen aufzubewahren. »Die Tradierung von Memoria, soll sie nicht ganz dem natürlichen Gedächtnis überlassen bleiben, bedarf eines Aufbewahrungssystems, das die Erinnerung an den Aufführungsanlass zu speichern vermag«.¹¹⁷ Als prominente Thematik hat sich bei der Durchsicht der Hofopernlibretti des siebzehnten Jahrhunderts der »genealogische Diskurs«¹¹⁸ herausgestellt, denn »Teilhabe am System der Genealogie sichert ewige Memoria«.¹¹⁹ Jahn stellt den Zusammenhang zwischen dem Anlass (*casus*) und der Dynastie schlüssig dar:

Die Libretti casusgebundener Opern bedienen sich regelmäßig des genealogischen Diskurses und verknüpfen die zu feiernden Personen mit deren Genealogie, entweder indem sie den Gründer oder eine bedeutende Figur aus dem Stammbaum des zu verherrlichenden Geschlechts auswählen oder indem sie sich auf die in dem Geschlecht zugeordneten Mythologeme beziehen. Der *casus* wird auf diese Weise in einem genealogischen System verortet, dessen Systemcharakter ihn vor dem Vergessen schützt. Gleichzeitig stützt jedoch der *casus* auch das genealogische System, da er es weiterführt und seinen Fortbestand sichert.¹²⁰

Dieser Aspekt fällt unter die Legitimationsfunktion des Erbcharismas. Durch die Präsentation der *linea* wird eine Verbindung mit dem aktuellen Herrscher hergestellt:

112 Jahn 2005, 353.

113 Jahn 1998, 405.

114 Vgl. Seifert 1985, 635f über die im *Theatrum Europaeum* beschriebene Aufführung der Oper *L'inganno damore* (*Teodemondo Re di Creta*) von Benedetto Ferrari auf dem Reichstag in Regensburg 1653.

115 Vgl. *ibid.*

116 Vgl. Jahn 2012, 32f.

117 Jahn 1998, 400f.

118 *Ibid.*, 401.

119 *Ibid.*, 405.

120 *Ibid.*, 400f.

Das Gedächtnis der genealogischen Linie wird so an den lebenden Vertreter dieser Linie angebunden, die imaginäre Vergegenwärtigung der Ahnen mündet in die Präsentation des sich selbst (re-)präsentierenden Herrschers.¹²¹

Jahn verweist in dieser Hinsicht allerdings auf die Notwendigkeit der körperlichen Anwesenheit des Herrschers: »Memoria bedarf an dieser Stelle des Körpers und überschreitet die Grenzen textlicher Repräsentation: Repräsentation wird Präsentation. Nur in der Aufführung greift die Argumentation, im Medium des gedruckten Librettos bleibt eine Leerstelle.«¹²² Hier eröffnet sich demnach ein Unterschied zwischen vertontem und nicht vertontem Text hinsichtlich der Memorialfunktion des Librettos. Zu fragen wäre, inwiefern sich eine genealogische Herleitung einem »externen« Leser darstellt. Dabei muss der Unterschied zwischen dem Rezipientenkreis des höfischen Publikums und den Lesern an anderen Höfen bedacht werden. Wenn der genealogische Diskurs während der Aufführung mit der Präsenz des Fürsten verbunden war, erfuhren die anwesenden Personen im integrativen Raum des Opernhauses ein gemeinsames »ursprungscharismatisches Erlebnis«, das dem stillen Leser vorenthalten bleiben musste. Genau dies konnte allerdings beabsichtigt gewesen sein: Derjenige Fürst, der das Libretto eines anderen, möglicherweise konkurrierenden Hofes studierte, musste zwangsläufig die dort vorhandenen genealogischen Informationen mit seiner eigenen *linea* in Bezug setzen. In diesem Fall war die – wie Jahn es ausdrückt – »Leerstelle«¹²³ im Libretto also nicht problematisch, sondern womöglich vom Librettisten mit einkalkuliert. Ebenso konnten Gesandte anderer Höfe die Aufführung mit kritischen Augen betrachten und je nach vorgefasster Meinung mögliche politische Aussagen im Sinne ihrer Auftraggeber interpretieren und an diese in ihren Berichten weitergeben. Auch hier ergab sich für den Librettisten Gestaltungspotenzial hinsichtlich des Interaktionsrahmens einer stillen Lektüre.

121 Ibid., 402.

122 Ibid.

123 Ibid.

4 Musikdrama in Wien und München

4.1 Allgemeines zur Hofoper in Wien und München

Mit Herbert Seifert soll in dieser Darstellung der Begriff »Oper« gleichbedeutend mit dem für das siebzehnte Jahrhundert musikhistorisch ebenso korrekten Terminus »Musikdrama«¹ (*Dram[m]a per musica*) verwendet werden.² Dabei ist hier nicht die kommerzielle venezianische Oper, sondern vorrangig die Hofoper von Interesse. Das Musikdrama zählt zu den Formen des höfischen Festes.³ Während am Wiener Hof (nach dem Beispiel des Hofes der Gonzaga) bereits im frühen siebzehnten Jahrhundert ein regelmäßiger Opernbetrieb (etwa seit 1622⁴) herrschte, wurde mit einem solchen in München erst ab 1651 begonnen.⁵ Dabei war Wien wichtigstes Vorbild für den Münchner Hof.⁶ Als Aufführungsanlässe sind politische Ereignisse wie dynastische Hochzeiten, Krönungen, Staatsbesuche des Kaisers oder geistlicher Würdenträger etc., aber auch Geburts- und Namenstage oder der Karneval zu nennen. Von besonderer Bedeutung waren dabei dynastische Veränderungen wie Geburten oder Todesfälle, da sich durch sie der persönliche Status der Mitglieder regierender Häuser sowie deren Herrschaftsansprüche und Erbfolgen änderten.⁷ Stefan Thäle gibt zum Herrscherwechsel an:

1 Vgl. Seifert, Herbert (1996): »Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen: Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck«, in: Markus Engelhardt (Hg.): ›in Teutschland noch gantz ohnbekandt‹. *Monte-verdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum* (Perspektiven der Opernforschung, 3), Frankfurt a. M./Berlin [u. a.], 29–44, hier 29. Im Folgenden wird »Musikdrama« gleichbedeutend mit dem Begriff »Oper« verwendet.

2 Ibid.; zur Begriffsgeschichte der Oper vgl. auch Brockpähler, Renate (1964): *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten, 4f.; speziell zu Wien vgl. Seifert 1985, 22: In den Wiener Hofakten wird das Musikdrama auch »Comedi« genannt: »Comödie« bezeichnete im Sprachgebrauch jener Zeit ganz allgemein ein Drama, sei es gesungen oder gesprochen, mit komischer Handlung oder nicht«. Vgl. auch Seifert, Herbert (2002): »Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich«, in: *Maske und Kothurn*, 48/1, 167–178, hier 175–177. Für Wien und München ist auch der Begriff »Opera« nachweisbar.

3 Zu den verschiedenen Formen des höfischen Festes im Hinblick auf den Präsenzaspekt vgl. Horn 2004, besonders aufschlussreich zum Feuerwerk als Festform des Staunens vgl. 120f.

4 Seifert, Herbert (1980): *Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich* (Studien zur Musikwissenschaft, 31), Tutzing, 7–33, 9, zitiert nach Seifert 1985, 25.

5 Der Opernbetrieb wurde durch den Tod Maximilians I. (1651) für einige Jahre unterbrochen, dafür entstand dort ab demselben Jahr das Salvatortheater als eines der ersten freistehenden Opernhäuser nördlich der Alpen (nach der Innsbrucker »Dogana« von 1629/30). Zur Münchner Hofoper vgl. umfassend die Monografie von Bolongaro-Crevenna, Hubertus (1963): *L'arpa festante. Die Münchner Oper 1651–1825. Von den Anfängen bis zum ›Freyschützen‹*, München.

6 Vgl. Reimer, Erich (1991): *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800*, Wilhelmshaven, 89.

7 Vgl. Thäle, Stefan (2014): *Herrschertod und Herrscherwechsel. Kommunikative Strategien und medialer Wandel in der Grafschaft Lippe des 18. Jahrhunderts*, Univ.-Diss. Münster, 12.

In jedem Falle hatte dies indirekte und konkrete Auswirkungen auf geburtsrechtlich begründete Herrschaftsansprüche. Dies konnte nach innen auf das eigene wie auch nach außen auf fremde Territorien wirken. Hochzeiten, Geburten und Todesfälle lassen sich für die Vormoderne als ›Staatsangelegenheiten‹ charakterisieren, welche Herrschaftsverhältnisse im Kern berührten.⁸

Die Hofoper als Medium der fürstlichen Repräsentation bot hier den Rahmen zur panegyrischen Verarbeitung dynastischer Politik. Starb ein Mitglied der Herrscherfamilie, wurde am Kaiserhof oftmals ein opernähnliches Passionsoratorium (*Sepolcro*)⁹ aufgeführt. Bei Hofopern bestand das Publikum meist aus einem exklusiven Personenkreis.¹⁰ Für den Kaiserhof ist belegt, dass Bürger und Kaufleute vereinzelt zugelassen waren, Diener jedoch nicht teilnehmen durften.¹¹ Seifert gibt, basierend auf umfangreichen Quellenstudien von Zeremonialakten und -protokollen, an, dass »die [...] Zuschauer – wie wohl auch bei allen öffentlichen Operaufführungen – die kaiserliche Familie, der Hofstaat, hoher und niederer Adel, Geistlichkeit, Botschafter und Gesandte und andere bedeutende ausländische Besucher waren«¹². Am Münchner Hof wiederum »rekrutierte sich der Adel vor allem aus bayerischem Landadel sowie französischem und italienischem Adel sowie den Gesandten anderer Höfe«.¹³ Werr gibt als Zielgruppe von Festveranstaltungen die konkurrierenden Höfe an:¹⁴

Für die politischen Ziele der Wittelsbacher waren neben den Höfen in Wien und Paris die Mitglieder des Kurfürstenkollegiums von Belang, die den Kaiser wählten. Die Reichweite der Feste erstreckte sich dabei auch auf Höfe, die keine Vertreter zu den Aufführungen gesandt hatten, denn es war generell üblich, Festberichte und Opernlibretti zu versenden.¹⁵

Das Herrscherpaar thronte stets über der Hofgesellschaft. Hilscher erklärt am Beispiel des Wiener Hofes den Zusammenhang von Bühne und Zeremoniell:

8 Ibid., 12.

9 Vgl. Hilscher 2000, 120: Die Einführung dieser speziellen Form des Oratoriums wird Kaiserin Eleonora II. zugeschrieben, die in ihrem eigenen Kapellenraum in der Hofburg jährlich am Gründonnerstag ein sogenanntes *Sepolcro* (von ital. *il santo sepolcro*, heiliges Grabmal) aufführen ließ. Dieses wurde auch »Heiliges Theater« genannt.

10 Vgl. Seifert 1985, 18; zu Rangstreitigkeiten in der Sitzordnung sowie zum Grad der Regulierung von Öffentlichkeit bei der Vorstellung vgl. Jahn 2005, 355–357.

11 Vgl. Seifert 1985, 17.

12 Ibid.

13 Werr 2010, 22f.

14 Ibid., 23.

15 Ibid.

Gerade an dieser ›doppelten Bühne‹ wird die wichtige Rolle der großen Oper im höfischen Leben und als Mittel der Herrscherpropaganda deutlich: Bühne und Parterre (noble) bildeten zwei Bühnenebenen mit dem Bühnenportal als Spiegelachse, der Handlung auf der Bühne war die zeremonielle Handlung einer höfischen Operaufführung im Parterre gegenübergestellt.¹⁶

Im Münchner Salvatortheater¹⁷ herrschte dieselbe Sitzordnung bis zu seinem Umbau im Jahre 1685/1686. Werr gibt an:

Im Opernhaus saß das bayerische Herrscherpaar ursprünglich in herausgehobener Position im Parkett auf einem erhöhten, mit Sesseln ausgestatteten Podest, von wo es von allen Zuschauern während der Aufführung gesehen werden konnte. Nach dem Umbau des Theaters im Jahre 1686 verfolgte der Kurfürst die Vorstellungen in der Fürstenloge.¹⁸

München verfügte also über ein eigenes, freistehendes Opernhaus, während in Wien das Opernhaus auf der Cortina (Burgschanze) vor der Türkenbelagerung 1683 abgetragen worden war.¹⁹ Der Wiener Hof veranstaltete je nach Anlass und Aufenthaltsort entweder in den Tanzsälen (oder verschiedenen anderen Sälen und Kammern) und im Garten²⁰ der Wiener Hofburg Opernvorfürungen sowie in großen Sälen²¹ und Parks der Schlösser Laxenburg²², Favorita²³ sowie im Lustgarten Bellaria²⁴. Nicht alle Aufführungen waren für die höfische Öffentlichkeit gedacht, es gab auch »geheime Aufführung[en]«²⁵. In Zeiten der Hoftrauer fanden zudem Opern nur im kleinen, privaten Rahmen statt²⁶, wie zum Beispiel *I pazzi Abderiti*²⁷ (1675), die nach dem Tod der »erst drei Monate alte[n] Erzherzogin Maria Anna [...] nichtöffentlich in der Enge einer Antekammer des Kaisers«²⁸ aufgeführt wurde.

Die höfische (wie auch die kommerzielle) Oper war ein »Treffpunkt, wo diplomatische Angelegenheiten besprochen werden konnten [...]«²⁹. Libretti wurden zwar zur

16 Hilscher 2000, 92f.

17 Das Salvatortheater (erbaut 1651, eröffnet 1654, geschlossen 1799) lag nicht weit von der Residenz entfernt, zwischen der Münchner Stadtmauer und der Salvatorkirche. Für eine Beschreibung des Theaters vgl. Werr 2010, 161f.; für eine Innenansicht des 1685/86 frisch renovierten Theaters vgl. Abb. 7 und Abb. 8; zu beachten ist hier die neue Fürstenloge, die mit dem Kurhut gekrönt ist.

18 Werr 2010, 163.

19 Strohm 2016, 44.

20 Seifert 1985, 98.

21 Ibid., 101.

22 Ibid., 93f.

23 Ibid., 92.

24 Ibid., 97.

25 Ibid.

26 Vgl. ibid., 18.

27 *I pazzi Abderiti, Drama per Musica*, Minato/Dracchi, Wien 1675.

28 Seifert 1985, 78.

29 Ibid., 18.

Aufführung ausgeteilt, konnten aber auch unabhängig davon gelesen werden.³⁰ Da der Großteil des Wiener und Münchner Publikums vermutlich die italienische Sprache nicht perfekt beherrschte – wobei die schlechte Verständlichkeit durch den Gesang hinzukam –, gab es zu allen wichtigen Aufführungen Übersetzungen. Dies impliziert, dass es für das damalige Publikum notwendig gewesen sein musste, die Libretti bereits vorab zu studieren, um den vollen Sinn der Aufführung zu erschließen. Die Kenntnis der Operntexte war laut Seifert für »Hofgesellschaft und Diplomaten« von großer Wichtigkeit und konnte unter anderem dazu dienen, sich »beim Kaiser Vorteile« zu verschaffen.³¹

4.2 Wiener »Schlüssel-Libretti«

In den Jahren um 1675 kommt es am Wiener Hof zu einer Häufung von besonders anspielungsreichen Musikdramen, die Herbert Seifert als »Schlüssel-Libretti« (*libretti a chiave*³²) bezeichnet.³³ Der Begriff »Schlüssel« ist in diesem Zusammenhang historisch begründet und stammt aus einem Brief des toskanischen Residenten Giovanni Chiaromanni³⁴, der an Cavaliere Francesco Panciatici in Florenz nach der Aufführung der Oper *La Lanterna di Diogene*³⁵ (1674) zusammen mit dem Libretto *una chiave* (gemeint ist eine Deutungshilfe) dafür sandte:

Si rappresentò martedì sera in Palazzo il Diogene, di che mando à v.s. Ill.ma un'esemplare; e se bene l'Opera è in se stess'assai chiara, havendomi nondimeno favorita un'Amico della chiave, l'invio parim[en]te qui aggiunta [...].³⁶

Die besagten »Schlüssel« sind handschriftlicher Art und während oder nach der Aufführung entstanden. In seinem Aufsatz »Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper« bietet Herbert Seifert eine zusammenfassende Darstellung der wichtigsten Wiener Schlüssel-Libretti.³⁷ Die oben erwähnte Oper *La Lanterna di Diogene* ist dabei mit drei erhaltenen Libretto-Exemplaren und insgesamt vier handschriftlichen Schlüsseln –

³⁰ Jahn 2012, 33.

³¹ Seifert 1985, 19.

³² Ibid., 248.

³³ Vgl. ibid., 246.

³⁴ Giovanni Chiaromanni war toskanischer Resident am Wiener Hof und berichtete an Großherzog Cosimo III. de' Medici.

³⁵ *La Lanterna di Diogene, Drama per Musica*, Minato/Draghi, Wien 1674.

³⁶ Zitiert nach Seifert 2004, 95; für Chiaromannis Bericht nach Florenz vgl. Seifert 1985, 748; In diesem Zitat findet sich zufälligerweise die Verwendung des Begriffs »Opera«. Vgl. dazu auch den Bericht des Francesco Michiele, in: Fiedler, *Relationen* 1867, 182f., fol. 23–24.

³⁷ Seifert, Herbert: »Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper«, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert 2004, 93–109. Zu den wichtigsten Opern mit handschriftlichen Schlüsseln zählen *Gli incantesimi disciolti* (1673), *La Lanterna di Diogene* (1674), *I Pazzi Abderiti* (1675), *Il silenzio di Harpocrate* (1677), alle vom Wiener »Künstlergespann« Minato/Draghi.

die teilweise voneinander abweichen – das am besten dokumentierte Werk.³⁸ Die Aufführung wirkte offenbar stark auf das Publikum: Chiaromanni berichtet in seinem Schreiben weiter, dass der Kaiser offenbar Missstände an seinem Hof duldete und diese, anstatt die Schuldigen zu bestrafen, in einer Oper darstellen ließ:

[...] acciò che veda <in qual vilipendio ha voluto l'imperatore costituir se med[esim]o, e i suoi ministri che venendo creduti dalla M[aest]a S[ua] ò ladri, ò ingiusti ò felloni, non può ella evitare il concetto di essere inresoluta ò partecipe delli mali mentre soffre che li sudetti restino nella sua Corte>.³⁹

Kaiser Leopold I. ließ sich im Musikdrama als Alexander der Große präsentieren, dem der Philosoph Diogenes vorwarf, von fast unmenschlicher Tugendhaftigkeit und Milde zu sein und die Fehler seiner Untertanen zu wenig zu bestrafen. Hier ist allerdings anzuzweifeln, dass der Kaiser öffentlich Selbstkritik übte, denn der Vergleich mit einem Helden von »zu großer« Tugend war im Sinne des Herrscherideals nicht als Kritik an sich selbst, sondern an denen zu verstehen, die diese Tugenden ausnutzten. Punktuelle kritische Anklänge mögen Minato allerdings gestattet gewesen sein (zumindest im Falle der Hinrichtung einer ungarischen Verschwörer-Gruppe, deren allegorischer Entsprechung im Libretto Gnade gewährt wurde).⁴⁰ Insgesamt liegt die Vermutung nahe, dass Leopold I. durchaus daran gelegen war, sich durch den Inhalt seiner *Diogene*-Oper und die darin enthaltenen Anspielungen ins Gespräch zu bringen. Da die Korrespondenz des Botschafters Chiaromanni vermutlich kontrolliert wurde, ist es verständlich, dass er seine Botschaft über angebliche »Missstände« am Wiener Hof in verschlüsselter Art formulierte. Interessant ist außerdem, dass die handschriftlichen Schlüssel der *Diogene*-Oper in manchen Punkten nicht übereinstimmen.⁴¹ Offenbar konnten selbst Eingeweihte nicht ohne Weiteres alle Anspielungen auf dieselbe Art deuten. Anhand dieses Phänomens lassen sich die Existenz politischer Subtexte in einer Hofoper sowie deren höfische Deutungspraxis eindeutig belegen. Seifert schließt eine »Befrachtung« anderer Opern jener Zeit mit so vielen Anspielungen nicht generell aus, hält dies aber für unwahrscheinlich.⁴² Hilscher gibt in ihrer Darstellung zu den Wiener Kaiserkomponisten an, dass in den »zahlreichen chiffrierten Libretti der großen höfischen Opern

38 Für eine Auflistung der Fundorte und Belege der *Diogene*-Schlüssel sowie eine ausführliche Analyse vgl. Seifert 1985, 247–262.

39 Zitiert nach Seifert 2004, 95. Das Zitat enthält neben erklärenden Ergänzungen Seiferts verschlüsselte Aussagen des Gesandten, die Seifert in in spitzen Klammern darstellt. ([...] damit Ihr seht, <auf welch verächtliche Art der Kaiser sich selbst und seine Minister darstellen ließ. Seine Majestät denkt, dass jene [Minister, E.K.] Diebe, Heuchler und Verräter seien, er [der Kaiser, E.K.] kann jedoch nicht den Eindruck vermeiden, selbst unentschlossen oder mitschuldig an den Übeln zu sein, während er erträgt, dass die Genannten an seinem Hof verbleiben>, E.K.).

40 Seifert 2004, 98.

41 Vgl. Seifert 1685, 248.

42 Ibid., 262.

[...] durchaus politische Aussagen getätigt wurden, Aussagen, die durch die kaiserlichen Gesandten in ganz Europa verbreitet wurden«⁴³. Es ist also generell davon auszugehen, dass zu dieser Zeit ein politischer Dialog im Medium des höfischen Opernlibrettos der europäischen Fürstenhäuser stattfand.

Neben den Opern, von denen handschriftliche Entschlüsselungen vorliegen, finden wir am Wiener Hof zur selben Zeit auch Libretti, in denen die Deutung fester Bestandteil des Werkes ist. Diese ist als zusätzlicher Lese-Paratext realisiert, der mit *Allegoria* betitelt ist und der den Mythos im Sinne des Herrscherhauses und des Anlasses ausdeutet. Seifert bezeichnet auch solche Paratexte als »Schlüssel«⁴⁴. Prinzipiell muss hier zwischen »Schlüssel« und »Allegorese« unterschieden werden. »Entschlüsselung« bedeutet: Der verborgene Sinn ist der einzige eindeutig bestimmbare Sinn, der ohne Schlüssel nicht erkannt werden kann oder soll. »Allegorese« wiederum bedeutet: In der Dichtung ist neben dem Erstsinn ein allegorischer Zweitsinn vorhanden, der vom Publikum auf eine bestimmte Art entschlüsselt werden soll. Beiden Begriffen liegt die Rahmung des Autors zugrunde, der Fokus liegt also auf dem Zweitsinn. Der Unterschied besteht darin, dass die »Entschlüsselung« nur *eine* Deutung zulässt. Der Ausdruck »Schlüssel-Libretto« impliziert also, dass es jeweils nur eine einzige bestimmbare Deutungsart gibt, was allerdings unwahrscheinlich ist. Vielmehr sind darunter ganz allgemein Libretti zu verstehen, in denen das Publikum einen Zweitsinn erblicken konnte. Im speziellen Fall der Wiener *libretti a chiave* ist hier allerdings zu differenzieren zwischen von innen kommender, paratextueller Allegorese und von außen kommender, subjektiver Entschlüsselung. Erstere kann eine politische Lesart intendieren, zweitere stellt eine Art Rezeptionsvorgang dar, der nur in gewissen Grenzen kontrollierbar ist. An dieser Stelle soll daher vorgeschlagen werden, begrifflich klar zwischen beiden Deutungsformen zu unterscheiden. Im Fall der von innen kommenden Deutung stellt der rahmende Paratext eine vom Librettisten vorgesehene werkimmanente, also »interne« Allegorese dar, bei der vordergründig nur eine Deutungsform vorgesehen ist. Hier können allerdings – abseits der vom Autor intendierten Allegorese – in anderen Paratexten und/oder dem Haupttext eine oder mehrere Deutungsebenen hinzukommen. Die Überschrift *Allegoria* mag auf den ersten Blick verwirren, denn er impliziert, dass es einen Erst- und einen Zweitsinn gibt, also nicht nur einen Sinn. Gemeint ist damit vielmehr »Allegorese« im Sinne von »Ausdeutung«, was im Italienischen ebenso *allegoria* heißt.⁴⁵ Der Erstsinn wäre dann die Historie, der Zweitsinn deren Ausdeutung.

43 Hilscher 2000, 140.

44 Vgl. *ibid.*, 264 und 269.

45 Eine eindeutige Festlegung des Begriffs *allegoria* ist schwierig. Beispielsweise wird er in Dantes *Convivio*, 1304-7, II, 1, (69.3) als »nascosa veritate« bezeichnet. Vgl. dazu Alighieri, Dante (1995): *Convivio*, hg. v. Franca Brambilla Agno, 3 Bde., Florenz. Laut Kurz kann »Allegorie« aber auch »Allegorese« bedeuten, vgl. Kurz, 46: »[...] die Allegorie als Textform ist von der Allegorese als Interpretationsform nicht zu trennen. Die Allegorie ist die Anweisung eines Textes zu seiner allegorischen Deutung«.

Im Falle der handschriftlichen Schlüssel handelt es sich um eine von außen vorgenommene, »externe« Allegorese, die ein Rezeptionsdokument darstellt. Dabei können sich wie gesagt die von verschiedenen Personen vorgenommenen Deutungen unterscheiden. Dass nun von einem Libretto mit »internem« Deutungskapitel nachträglich ein handschriftlicher Schlüssel verfasst wurde, der der vorgeschriebenen Deutung noch einen Hintersinn gab, ist natürlich prinzipiell möglich, jedoch leider nicht belegt. Ein Grund dafür könnte sein, dass solche Opern meist zu staatstragenden Anlässen aufgeführt wurden, in deren zeremoniellem Rahmen kein Platz für individuelle Rezeption war. Andererseits könnte der Kaiser bei Opern wie *Diogene* die Möglichkeit der Ausdeutung durchaus beabsichtigt und unterstützt haben, wie seiner Korrespondenz und den Gesandtenberichten zu entnehmen ist. So berichtet der Heraldiker Eucharius Gottlieb Rinck, der für den Wiener Hof Huldigungsschriften verfasste, über die *Diogene*-Oper, dass

Diogenes dem gantzen Hofe seine fehler vorrückte/und dem Käyser selbst unter gestalt Alexandri M[agni] sagte/daß er aus allzumilder gnade/nicht ohne schaden des gemeinen wesens/die laster nicht genug bestrafte [...].⁴⁶

Kaiser Leopold schreibt selbst über seine Oper in einem Brief an Graf Harrach:

Diogene [...] hatt in allen 4 ½ Stundt gendt aber wol nitt lang vorgekommen. Etlichen hett er gefallen anderen nitt Ist Ihne gar zue aromatisch vorkommen.⁴⁷

Dafür, dass dem Libretto große »Publizität« zuteil wurde, obwohl die Oper nur im kleinen Kreis aufgeführt wurde, spricht seine hohe Druckauflage mit zehn italienischen und fünf deutschen Exemplaren.⁴⁸

Ein Beispiel für eine Oper mit einem internen Schlüssel dieser Zeit ist *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (Wien 1674). Minato setzt in der Widmung das ewige Feuer mit dem Haus Österreich gleich. Bereits in der Vorrede legt er dem Leser den allegorischen Sinn des Musikdramas ans Herz: Er solle in der Figur der Claudia nicht die Vestalin, sondern die Kaiserin erblicken:

⁴⁶ Rinck, Eucharius Gottlieb (1713): *Leopold's des Grossen Römischen Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten*, 3. Auflage, Köln, 143, zitiert nach Seifert 1985, 250.

⁴⁷ Zitiert nach Seifert 2004, 96. Nach Seifert platzierte Kaiser Leopold die besagte Andeutung in seinem Schreiben vom 08.02.1674 an seinen Gesandten Ferdinand Bonaventura Harrach, der am spanischen Hof in Madrid residierte.

⁴⁸ Seifert 1985, 262.

Per mè, solo havrò à grado, che tu riguardi al senso Allegorico; e ne gl'Augurij, continui per l'Opera, di felicità al Latio vi ritrovi i miei Voti per quella dell'AUGUSTISS: CASA; e tu avveda, che le Lodi à CLAUDIA non sono alla Vestale, mà all' AUGUSTISS.^{ma}; onde tu possa evidentemente concludere, che non ambisco per gloria carateri di Virtù, mà solo di devotione, e d'ossequio.⁴⁹

Zwischen *Argomento* und Haupttext befindet sich ein zusätzlicher Paratext mit dem Titel »ALLEGORIA DEL DRAMA«. In diesem wird das Vestalische Feuer durch das Haus Österreich versinnbildlicht, Leopold I. wird als Publio Scipio, »Ottimo da tutto l'Universo«, verherrlicht. Ein weiteres Beispiel für einen internen Schlüssel (»Alegoria [sic] del Drama«) finden wir in der Oper *Hercole Acquistatore dell'Immortalità*⁵⁰ (Wien 1677). Eine Zwischenform stellt die Oper *La conquista del Vello d'Oro*⁵¹ dar, zu der in der historischen Gesandtenkorrespondenz deutende Kommentare zu finden sind.⁵² Das Libretto beinhaltet zwar keine *Allegoria*, allerdings empfiehlt Minato im letzten Teil des *Argomento* dem Leser, »[di] formarsi l'idea di qualche prudente allegoria, che vi si può adattare [...]«⁵³. Das Libretto der Hochzeitsoper *Il Palladio in Roma*⁵⁴ (Wien 1685) schließlich enthält eine *Allegoria*, die als interner Schlüssel bezeichnet werden kann und die für die vorliegende Untersuchung von wesentlichem Interesse ist. Dieses Libretto soll aufgrund seines Anlasses am Beginn des folgenden Analyseteils stehen.

49 *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali, Dramma Musicale*, Minato/Draghi, Wien 1674. (Mir wäre es nur wichtig, dass Ihr [Die informelle Form der Anrede wird hier in die Höflichkeitsform umgewandelt, E.K.] den allegorischen Sinn berücksichtigt, und in den Glückwünschen an Rom, die in der Oper immer wiederkehren, meine Wünsche an das Kaiserhaus erblicken möget. Und dass Ihr erkennt, dass das Lob Claudias nicht der Vestalin gilt, sondern der Kaiserin. Hieraus solltet Ihr schließen, dass ich nicht aus Ruhmessucht tugendhafte Charaktere anstrebe, sondern nur aus Ergebenheit und Ehrerbietung, E.K.).

50 *Hercole Acquistatore dell'Immortalità, Drama per Musica*, Minato/Draghi, Wien 1677.

51 *La conquista del Vello d'Oro, Festa teatrale*, Minato/Draghi, Wien 1678.

52 Vgl. Seifert 1985, 272.

53 *La conquista del Vello d'Oro, Argomento*, [A3] Rückseite, vgl. Seifert 1985, 272f. ([...] sich manch kluge Allegorie auszudenken, die man darauf anwenden kann, E.K.).

54 *Il Palladio in Roma, Drama per Musica*, Minato/Draghi, Wien 1685.

Teil II. Textanalysen

5 *Il Palladio in Roma* (1685) – Die Rettung der *Casa d’Austria*



Abb. 1: Titelkupfer, aus: Minato, Nicolò/Antonio Draghi, 1685, *Il Palladio in Roma*, Drama per Musica, Wien, Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10125642> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: A-Wn Mus. 406801-B.

5.1 Kontext und Besonderheiten

Kaiser Leopold I. ließ zur Feier der Hochzeit seiner Tochter mit Max Emanuel am 15. Juli 1685 das Musikdrama *Il Palladio in Roma*¹ in Auftrag geben, dessen Widmung auf den 17. Juli 1685 datiert ist. Die Aufführung der großen Hochzeitsoper musste jedoch verschoben werden², da der Kurfürst »zwei Tage nach der Hochzeit an den Kriegsschauplatz Neuhäusel in Ungarn ziehen [wollte] [...]«. Erst nach seiner Rückkehr

1 Minato, Nicolò/Antonio Draghi (1685): *Il Palladio in Roma*. Drama per Musica, Nelle Felicissime Nozze Della Ser. Elet. Altezza Di Massimiliano Emanuele, Duca Dell’Una, E L’Altra Baviera, &c. Elettore del s.r.i. Con La Ser.^{ma} Altezza Di Maria Antonia, Arciduchessa D’Austria, Duchessa di Borgogna, &c., Alle Medesime Ser.^{me} A. A. Consacrato L’Anno M.DC.LXXXV. Posto in Musica dal Sig. Ant.^o Draghi, m. di Cap. di s.m.c. Con l’Arie per li Balletti, del Sig. Ant.^o Schmelzer, Violinista di s.m.c. In Vienna D’Austria. Appresso li Heredi di Gio. Christoforo Cosmerovio, Stampatore di s.c.m. [sic], Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10125642> (Zugriff vom 01.10.2018). Die Widmung ist auf den 17.07.1685 datiert, das Datum der Hochzeit hängt jedoch, wie aus der Licenza ersichtlich, mit dem fünfzigjährigen Jubiläum der Hochzeit seines Großvaters mit einer österreichischen Prinzessin zusammen, der in zweiter Ehe am 15. Juli 1635 in Wien seine Nichte, die Erzherzogin Maria von Österreich geheiratet hatte. Ebenso bezieht sich das Libretto auf den am 16.08.1685 »erfochtenen glücklichen Sieg bei Gran«, vgl. Seifert 1985, 276. Im Folgenden wird der Name des Musikdramas abgekürzt als *Palladio* wiedergegeben.

2 Seifert, Herbert (1988): *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik, 1622–1699* (Dramma per musica, 2), Wien, 64.

von der Entsatzschlacht Grans heute: (Esztergom, Ungarn) konnte das Musikdrama (Generalprobe: 13. September³) am 17. September 1685 stattfinden.⁴ Die Ausstattung des Dreiakters war mit einem achtmaligen Szenenwechsel sehr aufwendig gestaltet⁵, das Libretto zählt genau hundert Seiten (ohne Titelpuffer).

An diesem Musikdrama kann besonders gut der Einfluss seiner Entstehungsbedingungen gezeigt werden. Der Begriff ›Hochzeitsoper‹ mag zwar den Leser im ersten Augenblick an heitere Festivität denken lassen, allerdings ruht die nüchterne Basis dieser dynastischen Eheschließung und der damit verbundenen Feierlichkeiten vielmehr auf den für die Frühe Neuzeit typischen politischen Notwendigkeiten. Wichtiger noch als dynastische Kriterien war zu jener Zeit sicherlich die Kriegsthematik: Die vorerst gebannte⁶, aber immer noch im Raum stehende Bedrohung der Osmanen sowie die Expansionsbestrebungen des französischen Königs setzten den Kaiser massiv unter Druck. Max Emanuel als Schwiegersohn zu wählen, war demnach keine persönliche, von Sympathie gelenkte Entscheidung des Kaisers, sondern politisches Kalkül. Dass die Wahl auf Bayern fiel, war einerseits seiner günstigen geografischen Position zwischen Frankreich und Österreich, andererseits seiner militärischen Stärke zu verdanken.⁷ Im Hinblick darauf, dass auch Frankreich an einem Bündnis mit Bayern interessiert war, musste Leopold I. handeln, um Max Emanuel als zuverlässigen Allianzpartner für sich zu gewinnen. Die Hochzeit als dynastisches Bündnis war damit ein grundlegend politischer Zug – die Hochzeitsoper das geeignete zeremonielle Medium für die Präsentation der Thematik.

Obwohl der Kaiser mit dem bayerischen Kurfürsten als Schwiegersohn vordergründig einen ›politischen Gewinn‹ erzielte, ging er auch ein gewisses Risiko ein: Es war damit zu rechnen, dass Max Emanuel – ein dynamischer junger Herrscher, der an einem Machtzuwachs seines Hauses interessiert war – Forderungen stellen würde. Der geheime Zusatzvertrag, der den Bräutigam für den Erbverzicht seiner Frau entschädigen sollte, war jedoch von vornherein eine zwiespältige Angelegenheit, da er von der Zustimmung Spaniens und Frankreichs abhängig war. Auch wollte der Kaiser seinem Schwiegersohn, der ihm zu jung und unberechenbar erschien, vorerst keine wesent-

3 Ibid.

4 Seifert 1985, 97. Seifert gibt das Datum der Uraufführung als 17. Oktober 1685 an, wobei es sich hier offenbar um ein Versehen handelt, da der Einzug des Paares in München für den 9. Oktober in München belegt ist. Vgl. dazu [Lilien, Thomas Bernhard von] (1685): *Außführliche Beschreibung Von Dem prächtigen Einzug /Ihro Churfürstl. Durchl. in Bayrn ec. ec. Mit Dero Durchleuchtigsten Ertz-Hertzogin von Oesterreich MARIA ANTONIA THERESIA, &c. &c. So in München den 9. October diß 1685. Jahrs vorbey gangen. Durch Thomas Bernhard de Lillis [...] zusammen getragen*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-10653-0> (Zugriff vom 10.10.2018). In einer späteren Darstellung Seiferts (1988, 63f.) differiert zwar das Datum der Hochzeit (15. Juni statt Juli), die Aufführung der Oper ist hier jedoch mit dem 17. September angegeben, was in Anbetracht der Befreiung Grans am 16. August sehr wahrscheinlich ist.

5 Seifert 1985, 97.

6 Die zweite Wiener Türkenbelagerung fand im Jahr 1683 statt.

7 Vgl. 1.1.

liche Machtvergrößerung zugestehen.⁸ Er benötigte einen treu ergebenden Bündnispartner – als solcher musste sich Max Emanuel erst bewähren. So weit der politische Kontext des Musikdramas.

Was das Wiener Hochzeits-Libretto für die vorliegende Untersuchung so interessant macht, ist die Tatsache, dass es nach Art der Wiener Schlüssel-Libretti ein zusätzliches Kapitel beinhaltet, das mit *Allegoria*⁹ betitelt ist. Als reiner Lesetext enthält es klar formulierte Deutungs-Vorgaben des Librettisten und stellt eine maßgebliche Quelle zur Thematik politischer Subtexte in Musikdramen dar. Ob und wie die Präsenz dieses speziellen Paratextes, in dem der Mythos ausdrücklich im Sinne des Herrscherhauses gedeutet wird, sich auf den Damentext auswirkt, soll im Folgenden untersucht werden.

5.2 Paratexte

Wie aus dem Titeltupfer hervorgeht, lässt der Kaiser die Oper nicht sich selbst, sondern dem Hochzeitspaar widmen. In der Dedikation wird, dem Anlass entsprechend, der Topos des Dynastienlobs panegyrisch ausgeschmückt sowie auf die Kriegsthematik angespielt. Pallas Athene soll Brautjungfer des Paares sein, da die beiden Namen der Göttin – Bellona und Pallas – für die Herrschaft in Kriegs- und Friedenszeiten stehen. Die Verbindung Bayerns und Österreichs, so Minato, soll den Sieg über den ›Gordischen Knoten‹ des Jahrhunderts (gemeint sind die Osmanen) bedeuten sowie zahlreiche Nachkommenschaft hervorbringen.

Im darauffolgenden *Argomento*¹⁰ fasst Minato bündig zusammen, dass das Palladium der Sage nach vom Himmel gekommen und ursprünglich in Troja, dann in Rom gehütet worden sei.¹¹ Ab hier wird der Librettist wesentlich ausführlicher: Das Palladium werde von antiken Autoren wie Valerian, Apollodorus und Cedrenus auf verschiedene Art beschrieben: entweder als Schild, als Statue mit Lanze, Flachs und Spindel oder als Abbild der Pallas Athene. Ebenso wird Auskunft über den Weg des Palladiums nach Rom gegeben. Dort sei es im Vestatempel aufbewahrt und bei dessen Brand von Lucius Metellus¹² gerettet worden. Diese Heldentat habe ihm unsterblichen Ruhm eingetragen. Metellus habe aus dem Zweiten Punischen Krieg viele Gefangene (darunter dreizehn Hauptmänner) und eine große Menge von Elefanten mitgebracht.

⁸ Vgl. Hüttl 1976, 182.

⁹ Abschrift und Übersetzung der *Allegoria* vgl. 11.1.3., für eine Ansicht vgl. Abb. 2, Abb. 3 und Abb. 4.

¹⁰ Nach Albert Gier soll hier der Begriff *Argomento* wie im Italienischen als Masculinum verwendet werden (Gier 2012, 7), vgl. 3.2.1.

¹¹ Für eine zusammenfassende Ansicht samt Quellen des Mythos vgl. Ranke-Graves, Robert von: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Reinbek bei Hamburg 1984, 582f., [158.i–k.].

¹² Vgl. den Artikel »C. Metellus, L.«, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider/Manfred Landfester (Hg.) (1997): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 2: *Altertum*, Stuttgart, Spalte 884: Lucius Caecilius Metellus, (gestorben 221 v. Chr.) war römischer Konsul und bewährte sich als Feldherr im Kampf gegen die Karthager. Er rettete das Palladium aus dem Vestatempel und erblindete angeblich dabei. Danach wurde er Pontifex Maximus und trug dieses Amt bis zu seinem Tod.

Unter anderem sei ihm auch in Spanien ein großer Sieg zuteil geworden. Zehn Wünsche habe er gehabt, die Minato minuziös im *Argomento* anführt und die ihm sämtlich vom Schicksal erfüllt worden seien. Der *Argomento* umfasst drei volle Seiten, wobei er laut Minato ausschließlich *fatti Historici* beinhaltet, auf denen die Dramenhandlung basiert, sowie ein Hinweis auf das Hinzugedichtete (»aggiontivi i Verisimili«).

Dem *Argomento* folgt im Libretto der oben angekündigte, mit *Allegoria* betitelte Paratext, der den vorgestellten Mythos detailliert ausdeutet. Zentrum der Aussage ist, dass das *Palladium* als Schutzheiligtum Sinnbild für das Haus Österreich sei:

Il PALLADIO, preso per Argomento di questo Drama, è figura¹³ dell’AUGUSTISS: CASA D’AUSTRIA, essaltata da DIO, come quello venuto dal Cielo.¹⁴

Dabei werden zur Untermauerung dieser Aussage zahlreiche Vergleiche herangezogen. An erster Stelle wird beispielsweise gefolgert, dass das *Palladium* für das Haus Habsburg stehe, welches von Gott erhöht worden sei, genauso wie das *Palladium* vom Himmel herabgekommen sei. Auf diese Weise – nämlich mit Analogien, die mehr oder weniger passend gemacht werden – verfährt Minato weiter, wobei auf das Haus Österreich zahlreiche Tugenden des *Palladiums* übertragen werden. So habe es gleichzeitig die Unterdrückten verteidigt und den katholischen Glauben geschützt:

S’Egli, con Pierio Valeriano, fù uno Scudo: e QUEST’AUGUSTISS: CASA fù sempre Scudo à difesa de gli oppressi, à custodia della Catolica Religione.¹⁵

In der Folge werden sämtliche ideale Funktionen des Hauses Habsburg abgehandelt. So wird zunächst auf die Allgemeinwohlthematik verwiesen (»e L’AUGUSTISS: CASA hà sempre, e di Guerra, e di Pace veduto fiorirsi in mano le Palme, e gl’Ulivi«), dann auf die Unbesiegbarkeit der Habsburger Dynastie und ihre Eigenschaft als sicherer Bündnispartner (»Non poteva cadere quella Città, dove fosse stato custodito il Palladio: Non può perire chi all’AUGUSTISS: CASA s’unisce«).¹⁶ Es folgen noch einige Gemeinsamkeiten zwischen dem *Palladium* und der *Casa d’Austria* sowie die Erklärung, dass Diomedes und Odysseus das Schutzheiligtum rauben wollten, was jedoch misslang. Ebenso sei das Haus Österreich unbeschadet aus allen Angriffen hervorgegangen. Erwähnenswert ist hier außerdem, dass Minato, den Gedanken der *translatio imperii* aufgreifend, noch-

13 Der Begriff *figura* soll hier bewusst von der Auslegungspraxis der typologischen Bibelexegese abgegrenzt werden. Es handelt sich nicht um eine Präfiguration, sondern lediglich um eine Analogie im Rahmen der komparativen Panegyrik, auch wenn die Argumentationsart des Librettisten an die christliche Kunst der Typologie erinnern mag. Zum Thema einer möglichen Bedeutung der Opernhelden nach dem »Typus-Figura-Prinzip« vgl. Reimer 1991, 111.

14 *Palladio, Allegoria*, o. P. [Das gesamte Libretto ist nicht paginiert. Auf die Bezeichnung »o. P.« wird im Folgenden verzichtet].

15 *Palladio, Allegoria*.

16 Vgl. *ibid.*

mals auf Rom zurückkommt, wohin das Palladium einst gebracht und im Vestatempel aufbewahrt wurde. Das Römische Reich, so erklärt er vielsagend, sei im riesigen Reich der Habsburger aufgegangen:

Fù il Palladio trasportato in Italia; fermato in Roma, e custodito nel Tempio di Vesta, Dea della Purità. L'AUGUSTISS: CASA, distesasi in Ogni Parte del Mondo: fermatosi in Essa l'Imperio Romano; si conserva con la veneratione de' Tempij, in grembo dell'Innocenza.¹⁷

Schließlich wird der Brand des Vestatempels mit dem (osmanischen) Kriegsbrand in den habsburgischen Ländern in Beziehung gesetzt. So wie Lucius Metellus das Palladium gerettet habe, komme nun Max Emanuel mit seinen Waffen dem Haus Habsburg zu Hilfe und erlange dafür die ruhmreiche Braut:

Finalmente, d'incendiarie fiamme ardendo il Tempio di Vesta, L. Metello v'accorse, guardò il Palladio, e ne ottenne immortalità di Gloria. Arde incendio di barbaro Marte gli Stati dell'AUGUSTISS: CASA: vi accorre MASSIMILIANO EMANUELE, il Dominante della Baviera; gl'assistete con l'Armi, e ne riporta gloriosissima SPOSA.¹⁸

Die abschließende Analogie ist wichtig, da durch sie die politische Bedeutung der Hochzeitsoper hervorgehoben wird. Max Emanuel gewährt dem Kaiser militärische Unterstützung gegen die Osmanen und wird dafür mit seiner Erhebung zum Schwiegersohn und Bündnispartner ›belohnt‹. Am Ende der *Allegoria* verweist Minato auf ihren Zweck:

Con questa Allegoria, serve l'Istoria del Palladio per base all'Ossequio in queste felicissime, e Serenissime Nozze.¹⁹

Dieser letzte Satz ist besonders interessant, denn mit ihm erklärt der Autor, dass er einen neutralen Mythos, der auch ohne die höfische Dimension verständlich wäre, für einen speziellen Anlass dienstbar macht und mit einer Deutung versieht, indem er ihm einen Paratext voranstellt. Die explizite Ausdeutung des Mythos ›dient‹ den Hochzeitsfeierlichkeiten, ist also fester ideologischer Bestandteil, ohne den das Musikdrama nicht vollständig wäre. Nach der Auflistung der Aufzüge, Maschinen und Tänze (»SCENE; APPARENZE. ATTIONI. E MACHINE; BALLI«) folgt der Hauptteil.

17 Ibid.

18 Ibid.

19 Ibid.

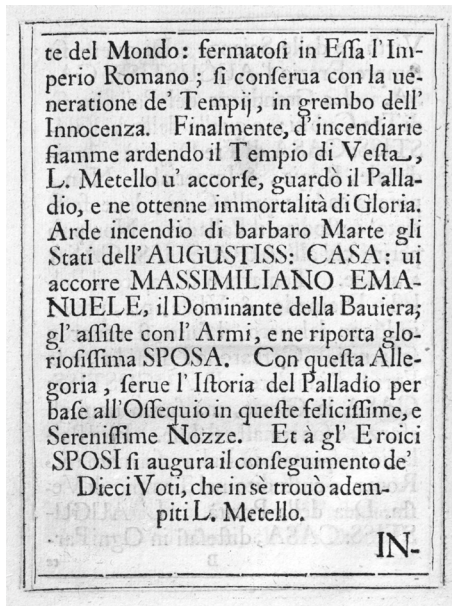
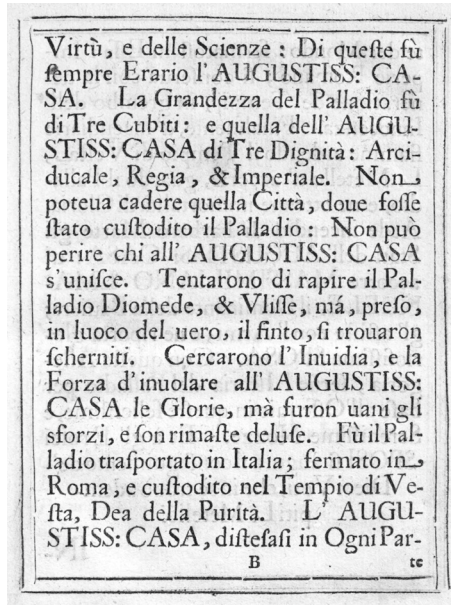
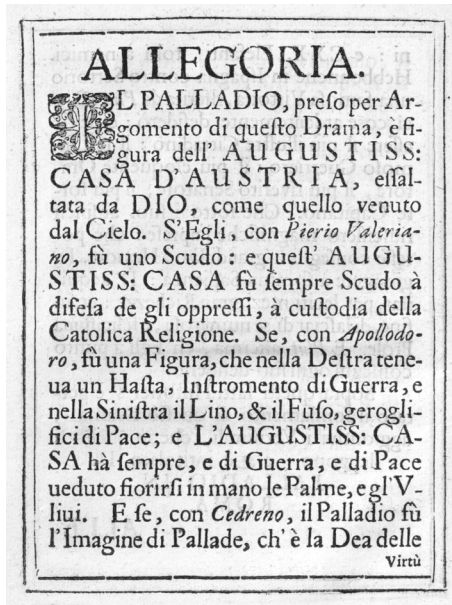


Abb. 2, 3, 4: Paratext »Allegoria« (Seite 1–3), aus: Minato, Nicolò/Antonio Draghi, 1685, *Il Palladio in Roma, Drama per Musica*, Wien, Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10125642> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: A-Wn Mus. 406801-B.

5.3 Dramenhaupttext

Im Folgenden sollen in einer kurzen Analyse die wichtigsten Deutungsmaximen der Wiener Oper als Vergleichswerk zu den danach folgenden drei Münchner Werken herausgearbeitet werden. Der Prägnanz halber wird dabei die Inhaltsangabe mit der Analyse verwoben:

Bei der Heimkehr des siegreichen Feldherrn Lucio Metello²⁰ aus dem Krieg gegen Karthago bringt dieser reiche Kriegsbeute mit. Unter den Gefangenen befindet sich die schöne karthagische Prinzessin Alfirea. Auch Climero, ein vielversprechender junger Mann, ist unter den Sklaven. Er und Lucio Metello ahnen nicht, dass sie Vater und Sohn sind. Climero gibt an, Waise zu sein und nicht aus Karthago, sondern aus Spanien zu stammen (II/4). Metello beschließt, Climero die Freiheit zu schenken. Der zweite Handlungsstrang beschreibt die heimliche Zuneigung zwischen Climero und Prinzessin Alfirea. Die beiden wissen nicht, dass Climero edler Abstammung ist (noch ist er *privato*), und scheuen eine mögliche Verbindung, da diese nicht standesgemäß wäre. Climero klagt über die Sklaverei und den Umstand, eine Prinzessin zu lieben. In seiner Arie finden sich anspielungsreiche Symbole wie Adler und Sonne (die Symbole des Kaisers), sowie der Ikarus-Topos (›wer zu hoch fliegt, wird abstürzen‹):

Cli.
 [...]

S'hò del Grande, in abbandono

Perch'il Ciel lasciar mi vuole?

E, se un Aquila non sono,

Perche far, ch'i' adori il Sole!

S'il mi Genio è un sol inganno,

Perch'l nutrono le Sfere?

Perche l'Ali mi si danno,

Se nel volo hò da cadere?²¹

Hier wird die Problematik hierarchischer Unterschiede präsentiert. Die starke Symbolik lässt eine Anspielung auf Max Emanuel vermuten, der als Kurfürst durch die Hochzeit mit der Tochter des Kaisers einen ranglichen Aufstieg genoss.

Im dritten Handlungsstrang findet ein unterhaltsam-moralisierender Diskurs darüber statt, dass Ruhm und Reichtum den Charakter verderben können. Er wird von der römischen Prinzessin Emilia Lucretia und ihrem Verlobten Meraspe geführt. Dieser – einst arm – ist zu Reichtum und Ansehen gekommen. Emilia wirft ihm vor, dadurch hochmütig und eingebildet geworden zu sein. Meraspe kann nicht begreifen, warum

²⁰ Die Namen der Handelnden werden im Folgenden unverändert aus der Libretto-Fassung übernommen.

²¹ *Palladio*, I/10.

er reich an Geld und doch arm an Liebe ist. Hierin könnte ein versteckter Appell an Max Emanuel liegen, trotz seiner neuen Stellung (mitsamt Subsidien und Mitgift) nicht hochmütig zu werden.

Doch nicht nur Personen hohen Standes sollen hier zu Wort kommen. In der Mitte des ersten Aktes findet ein unterhaltsamer Wortwechsel zweier Diener statt: Der ungeduldige Berillo macht sich über den plumpen, alles missverstehenden Susio lustig:

Ber.
 Non vorrei esser così,
 Per quant'Oro al Mondo stà.
 [...]
 Come un Guffo, & un Alocco
 Esser sciocco,
 Quasi Talpa à i Rai del Di;
 Bruta cosa in Verità!
 Non vorrei esser, &c.²²

Am Ende des ersten Aktes (I/18) erwähnt die Vestapriesterin das Palladium. Metello soll nun in den Vestatempel kommen und sich vor dem Schutzheiligtum verbeugen.

Im zweiten Akt verdichten sich die mehrschichtigen Handlungslinien zu zwei Hauptsträngen. Climero zeigt Lucio Metello seine unverbrüchliche Loyalität auf Kosten seiner Liebe zu Alfirea. Trotz seiner Eifersucht auf den jüngeren Rivalen vermag Metello Climero nicht ernstlich zu zürnen. Dennoch kann er nicht auf einen letzten Versuch verzichten, Alfirea für sich zu gewinnen. Obwohl ihm sein Vertrauter Meraspe dabei behilflich ist, misslingt das Vorhaben. Die Rivalität um Alfirea könnte als Chiffre für die Bedeutung der Kaisertochter als ‚politische Ressource‘ stehen, die möglichst an den besten Kandidaten verheiratet werden soll. Betrachtet man die Vater-Sohn-Beziehung zwischen Metello und Climero, ist lediglich eine abstrakte Analogie erkennbar: Leopold I. ist mit Max Emanuel zwar entfernt jedoch nicht direkt verwandt (Ferdinand II. von Österreich, Großvater Leopolds I., ist Max Emanuels Urgroßvater mütterlicherseits), im übertragenen Sinne ist jedoch ein *Schwiegervater* auch ein Vater.

In II/11 kommt es zu einer Schlüsselszene: Als Metello Climero vorwirft, Alfirea zu lieben, tritt der Jüngere gehorsam zurück und verzichtet auf seine Angebetete. Hier wird das Beispiel eines loyalen Dieners präsentiert, der seine inneren Triebe zugunsten seines Herrn zu überwinden vermag. Nun findet sich Metello in einem Dilemma, denn er würde zwar Climero gerne befehlen, Alfirea nicht zu lieben, schafft dies jedoch nur halbherzig. Climero wiederum zwingt sich unter Qualen, Alfirea zu entsagen. Als diese sich in II/12 endlich durchringt, Climero ihre Liebe zu gestehen, ist sie höchst erstaunt und verletzt durch seine zur Schau gestellte Gleichgültigkeit. Folgt man der bisherigen

22 Ibid., I/9. Der Haupttext enthält durchgehend humorvolle Einlagen dieser Art.

analogischen Denkweise, so könnte in der übersteigert dargestellten Loyalität Climeros das Postulat liegen, Max Emanuel möge seinem Schwiegervater gegenüber treu ergeben sein und sich gänzlich vom französischen König abwenden. Denkbar wäre auch die Botschaft, dass der Kaiser von Max Emanuel den konsequenten Verzicht auf die Rechte seiner Frau in der Angelegenheit der spanischen Erbfolge erwarte.

Der Moraldiskurs zwischen Meraspe und Emilia gerät in II/16 zur handfesten Auseinandersetzung. Ein Versuch, Emilia durch eine List zu besänftigen, scheitert: Metello will bei ihr für seinen Freund ein gutes Wort einlegen, doch Emilia erklärt ihm trotzig, dass Meraspe ihr als armer, aber bescheidener Mann besser gefallen habe. Nun – reich und mächtig – sei er stolz geworden. Es sei vermessen von ihm, anzunehmen, dass er sie mit einer Eheschließung ehren würde. Emilia, die keinerlei Bevormundung ertragen kann, will nur aus freien Stücken heiraten:

L. Me.

Emilia?

Meraspe t'ama: T'è fedele: & Io

Testimonio ne sono.

Egl'hà Fortune; hà dignitade; È grato

Al Popolo, al Senato.

Mà senza Te tutto gl'è nulla: Chiede

Supplice i Tuo'Imenei.

Deh, à renderlo felice

Concorri con gli Dei.

V'aggiongo, se gl'hai cari, i preghi miei.

[...]

Emi.

Signor, Meraspe, in povera Fortuna,

Era humil, rispettoso:

Ricco, è fatto orgoglioso,

E con le Nozze sue, co'suoi Amori,

Gli parrà, che mi honori.

Confesso; hò Cor altero: Alma incapace

Di star sogetta: Genio insofferente

Di predominio. Scusami, Signore,

Se più non t'odo; e parlo

Con sì fermo Principio:

Vuò esser Sposa spontanea, e non Mancipio. (*Parte.*)²³

Interessant ist die Andeutung Metellos, dass für Meraspe aller Reichtum und Einfluss ohne Emilia nichts wert seien und dass er sie bitte, ihn zu heiraten. Dies könnte dem ranglichen Unterschied zwischen Max Emanuel (vor der Hochzeit) und Maria Antonia entsprechen und wäre ein Beleg dafür, dass die Andeutungen in diesem Libretto genuin mehrschichtig angelegt sind.

Im dritten Akt wird die Loyalitätsfrage grundlegend geklärt, indem Climero mehrmals zuverlässig seine Treue zu Metello unter Beweis stellt. Climeros Ergebenheit ruft in Metello einen Wandel hervor: Er ist im Begriff, Alfirea zu befehlen, ihn zu lieben und Climero in die Sklaverei zu schicken, da besinnt er sich im letzten Moment. Metello ist nun vom unbedingten Gehorsam Climeros überzeugt und gibt Alfirea frei. Diese hatte unterdessen ihr Schicksal beklagt. Im Vergleich zu Emilia, die sich Selbstbewusstsein erlauben kann, ist sie – wenngleich eine karthagische Prinzessin – in Rom nur eine Sklavin ohne Rechte.

In III/10 kommt es zur Katastrophe: Der Vestatempel brennt. Lucio Metello eilt heran, gefolgt von Climero. Gemeinsam retten sie das Palladium aus dem einstürzenden Tempel. Hier wird ein Diener gezeigt, der für seinen Herrn in den Tod gehen würde. (»*Clim*:/T'ubbidirò, Signor, fino al morire«²⁴). Wieder kann hier von einer Analogie Kaiser-Schwiegersohn ausgegangen werden.

Die wichtigste Szene ist der Moment der Anagnoresis zwischen Vater und Sohn aufgrund der Entdeckung eines gleichen Males am Körper und einer goldenen Kette. Hier wird Metellos Wandel vom Rivalen zum Vater in aller Deutlichkeit herausgehoben:

L. Me.

[...]

Lo abbraccia, dicendo.

Climero, sei mio Figlio

[...]

Cotesto Segno, seguale à questo mio,

(Cifra de la Natura

A ciascun di mia Stirpe,)

Lo riconferma: e Testimon ne fanno

Il Genio di giovarti,

L'haverti per Rivale,

E non poter odiarti;

Anzi de' tuoi contenti haver desio.

[...]

Ne son lieto, e contento

Hor, che, di suo Rival, Padre divento.²⁵

²⁴ Ibid., III/12.

²⁵ Ibid. III/16.

Diese Passage hat wesentliche Bedeutung für die Allianz-Thematik zwischen Max Emanuel und dem Kaiser: Dabei wirkt die Analogie der Beziehung ›Vater-Sohn‹ und ›Schwiegervater-Schwiegersohn‹ durch ihre starke, emotional ansprechende Symbolkraft.

In III/18 löst sich auch der Hochmut-Diskurs in Wohlgefallen auf: Meraspe gelangt zur Einsicht, dass allein die Liebe reich mache – für sie wolle er gern Reichtum und Ansehen entsagen. Durch seine Demut lässt sich Emilia zu guter Letzt ›erweichen‹. Sein Verzicht genügt ihr offenbar als einmaliger Liebensbeweis, denn als er in II/16 Metellos Angebot, ihn wieder reich zu machen, ausschlagen will, zeigt sie sich gnädig und ermutigt ihn, es anzunehmen:

L. Me.

[...]

Ricco ritorni: Hai tutto ciò, c'havesti.

Mer.

Non far, non far, Signore;

Ch'Emilia novamente

Non mi privi d'Amore.

Em.

Non temer, non temer: sei già il mio Core.²⁶

Das fast schon ironische Ende des Diskurses könnte eine Botschaft sein, Max Emanuel möge nicht unbedingt auf der sofortigen Auszahlung der Mitgift Maria Antonias beharren, die ihm ohnehin sicher sei.

Zusammenfassend enthält der Dramenhaupttext drei thematische Schwerpunkte: (1) die Selbstüberwindung eines Herrschers in einer Liebesangelegenheit, (2) die unbedingte Loyalität eines jüngeren Vertrauten (oder Dieners) gegenüber dem Herrscher und (3) die Gefahr, dass ein Aufstieg in eine höhere Stellung (und damit verbundener Reichtum) zu Hochmut führen kann.

5.4 Licenza

Dem Haupttext folgt eine Art Götter-Epilog, der zwar nicht explizit als eigenständiger Paratext gekennzeichnet ist, jedoch als sogenannte, für den Wiener Hof typische *Licenza*²⁷ bezeichnet werden kann. Dieser Teil ist optisch durch einen Zierbalken und schriftlich durch die Regieanweisung »si muta scena« getrennt. Der Palast der Pallas Athene erscheint. Vesta und Pallas befragen das Schicksal (*Il Fato*, hier eindeutig männlich: *l'immutabile Principio*) nach seinen ewigen Beschlüssen. *Il Fato* enthüllt

²⁶ Ibid., III/18.

²⁷ Epilogartiger Paratext in Wiener Hofopern, vgl. 3.2.6.

das ›berühmte Geheimnis‹ (*Famoso Arcano*) und wiederholt noch einmal, was bereits in der *Allegoria* gesagt wurde: Das Palladium sei *Figura* des Hauses Österreich; Lucio Metello komme aus Bayern:

Fat.
 Famoso Arcano ad indagar venite.
 Vuò compiacervi: Udite.
 D’una Gran STIRPE D’AUSTRIA,
 Che de’ Quirini reggerà L’IMPERO,
 IL PALLADIO è Figura.
 Scese questi dal Ciel: Quella da i Numi
 Sarà essaltata. Questi
 Preserva Reggie: Quella
 Diffenderà Corone:
 Havrà i suo’ Incendi anch’Ella,
 Che fien di Marte torbidi rubelli:
 E havrà dalla BAVIERA i Suoi METELLI.
 Accresceran gl’Eroi di questo Soglio
 A la Gloria splendori,
 Trombe à la Fama; A la Virtute Allori.²⁸

Indem der Librettist das Fatum eine Weissagung äußern lässt, stellt er am Ende der Vorführung den Bezug zur Realität her. Die Epitexte umschließen dabei wie eine Klammer den Haupttext. In diesem speziellen Fall wird im Lesetext der *Allegoria* und im szenisch realisierten Text der *Licenza* Max Emanuel mit Lucio Metello, dem Titelhelden, eindeutig identifiziert. Inwieweit diese Deutungsanweisung auf den Haupttext übertragen werden kann, soll im nachfolgenden Kapitel erörtert werden.

Nun erscheinen aus einer sich öffnenden Wolke die Ideen der ›Herrscher-Helden‹ Österreichs und Bayerns, die gemeinsam gegen Feinde kämpfen, sowie von Herrscherpaaren, die aus der Verbindung der Dynastien Habsburg und Wittelsbach hervorgehen werden:

*Sapre la Nube, e ne escono
 l’Idee delli Eroi dell’Austria,
 e della Baviera.
 [...]*

Fat.
 Quei, che, di Scudo adorni,

Colà vedete, d'AUSTRIA
 Sono due FERDINANDI; e di BAVIERA
 Un MASSIMILIAN, ch', insieme uniti,
 Fur, più volte, d'Infidi, e di rubelli
 Militari flagelli.²⁹

Die erscheinenden Personen sind ›Ideen‹ ihrer baldigen Inkarnationen. (*Il Fato* erklärt, dass diese zukünftig seien: »nel venturo ancor nascose«). Diese Szene beruht auf dem platonischen Mythos des Elysiums, in dem die Ideen der zukünftig Lebenden wandeln und auf ihre ›Inkarnation‹ warten.³⁰

Auch in der Oper *La Monarchia Latina trionfante*³¹ trifft man auf eine Elysium-Darstellung: ›Der Chor der Seligen‹ besingt in Szene 16 den ewigen Frühling und die Fruchtbarkeit des Landes. In Szene 17 werden die Schatten der Könige der vier größten Monarchien (unter Minos, Darius, Alexander und Cäsar) in den *Campi Elisii* dazu aufgerufen, wieder aufzuerstehen. Die Göttin der Zwietracht verwickelt sie jedoch in einen Kampf. Zuletzt wird der Habsburger Leopold I. als Herrscher mit der friedlichsten Regierung der Welt gefeiert.³² Die Libretto-Stoffwahl ist also motiviert vom Gedanken an den weltgeschichtlichen Zusammenhang zwischen Römischer Weltreich und Heiligem Römischen Reich Deutscher Nation. Minato greift den Elysium-Topos auch in der *Palladio*-Hochzeitsoper auf. Am Ende der Aufzählung von bayerisch-österreichischen Herrscherverbindungen steht das Brautpaar:

Fat.
 Mà gl'altri duo mirate:
 SON MARI'ANTONIA, SPOSA
 À MASSIMILIANO EMANUELE;
 DE' BAVARI EI SIGNORE:
 Ella, del GRAN LEOPOLDO inclita PROLE:
 Di BAVIERA il Fulgor; e d'AUSTRIA il Sole.³³

²⁹ Ibid.

³⁰ Vgl. Ameling, Walter (Hg.) (2011): *Topographie des Jenseits. Studien zur Geschichte des Todes in Kaiserzeit und Spätantike*, Stuttgart, 65f.

³¹ *La Monarchia Latina trionfante, Drama per Musica*, Minato/Draghi, Wien 1677. Das Libretto dieser Oper ist nicht in Akte aufgeteilt, sondern enthält 24 Szenen und eine *scena ultima*. Hier sind übrigens, ebenso wie in *Servio Tullio*, Bühnenbilder in Form von Kupferstichen eingefügt. Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10125642> (Zugriff vom 01.10.2018).

³² Vgl. Wolff, Helmut Christian (1986): *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900* (Musikgeschichte in Bildern, IV), Leipzig, 48.

³³ *Palladio, Licenza*.

Ob sich der letzte Satz auf Maria Antonia allein bezieht oder auch auf Max Emanuel ist nicht eindeutig. Insgesamt kann gefolgert werden, dass mit der assoziativen Botschaft, ›Österreich sei die Sonne, Bayern aber nur der Abglanz‹, eine klare Benennung der hierarchischen Umstände verborgen liegt. In diesem Abschnitt befindet sich übrigens die einzige namentliche Erwähnung des Kaisers im gesamten Libretto.

Nun wird betont, dass Max Emanuel und Maria Antonia auf den Tag genau fünfzig Jahre nach der Hochzeit Maximilians I. von Bayern und Anna Maria von Habsburg heiraten werden:

Fat.

[...]

E Dieci Lustri, in punto,

Da quei d'ANNA MARIA con l'AVO SUO,

Egli con MARI'ANTONIA

L'istesso Giorno, e ne lo stesso Loco

Stringerà i Suoi Sponsali.³⁴

Von großer Relevanz ist die nachfolgende explizite Benennung der osmanischen Bedrohung und der Rolle Max Emanuels, der mit seinen Hilfstruppen das *Palladio Austriaco* rettet:

Fa.

Toccheran l'AUSTRIA militari incendij:

V'accorrerà, primiero

Egli, con pronte Aussiliarie Schiere,

Contro il Trace rubello:

E del PALLADIO AUSTRIACO Ei sia il METELLO.

Pall./Ves:

Sia del fiero Ottoman stragge, e flagello.

[...]

Fa:

Ne le mie liete Idee, con la Speranza,

Che sarà da coteste

Fortunate Unioni,

La Traccia Luna lacerata, e doma,

Quì vedrete danzar gl'Eroi di Roma.³⁵

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

Die Osmanen werden hier gleich mit drei unterschiedlichen Ausdrücken bezeichnet: »il Tracce rubello«, »il fiero Ottoman« und »la Traccia Luna«³⁶. An dieser Stelle endet die *Licenza*. Auf der letzten Seite des Librettos befindet sich eine Aufzählung der italienisierten Namen eines kleinen, aber erlesenen Kreises adeliger Kammerherren als Teilnehmer eines abschließenden »Ballo d'eroi romani« sowie der Name des Tanzmeisters:

Il Sig. Co: Antonio Gio: di Nostiz Cam: di s.m.c.
 Il Sig. Co: Gio: Antonio Logij Cam: di s.m.c.
 Il Sig. Co: Carlo Ernesto de Waldstein Cam: di s.m.c.
 Il Sig. Co: Ferd:º Ernesto di Mollart Cam: di s.m.c.
 Il Sig. Co: Gioseffo de Paar Cam: di s.m.c.
 Il Sig. Bar: Anto:º Honorio Perschovitz.
 Il Sig. Co: Ignatio d'Heisenstein.
 Il Sig. Domenico Ventura Maestro di Ballo di s.m.c.³⁷

Bei den genannten Herren handelt es sich mehrheitlich um höchst illustre Angehörige des österreichischen und böhmischen Hochadels. Graf Anton Johann von Nostitz war Geheimer Rat am Wiener Hof, Ferdinand Ernst von Mollard Vizepräsident der Hofkammer, Karl Ernst von Waldstein war Kämmerer und Gesandter, Graf von Paar Obersthofmeister. Dass solch hochrangige Kammerherren bei einer Oper mitwirkten und auch im Libretto namentlich erwähnt wurden, lässt auf die hohe Relevanz ihrer Partizipation an der Aufführung schließen.

³⁶ »La Traccia Luna« (der thrakische Mond) wird auch in anderen Wiener Libretti erwähnt, so im *Argomento* der Oper *La Vittoria della Fortezza* (Wien 1687), Minato/Draghi.

³⁷ Vgl. Abb. 5. Die Abkürzung »Il Sig. Co./Bar.« bedeutet »Il Signor Conte/Barone (Herr Graf/Baron, E.K.)«, »Cam: di s.m.c.« steht für »Cameriere di Sua Maestá Cesarea (Kammerherr Ihrer Kaiserlichen Majestät, E.K.)«.



Abb. 5: Teilnehmer am Schlussballett, aus: Minato, Nicolò/
 Antonio Draghi, 1685, *Il Palladio in Roma*, Drama per
 Musica, Wien, Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10125642> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: A-Wn Mus. 406801-B.

5.5 Deutung

Für eine Deutung muss primär von den Paratexten ausgegangen werden, in denen folgende Hauptaspekte vorgegeben sind: (1) Das Palladium ist Sinnbild für das Haus Habsburg. (2) Sämtliche Vorzüge des Schutzheiligtums werden auf Habsburg übertragen. (3) Das Römische Kaiserreich setzt sich im Haus Habsburg fort. (4) Habsburg übt auf seine Verbündeten eine Schutzfunktion (gleich dem Palladium) aus. (5) Lucio Metello steht für Max Emanuel, der durch die Rettung Habsburgs die Hand der Erzherzogin und die Statthalterschaft in den Spanischen Niederlanden erhält (Letzteres wird nicht explizit gesagt, aber angedeutet). Dabei sind bei näherer Betrachtung nicht alle Analogien hundertprozentig stimmig. Beispielsweise fällt in der *Allegoria* folgende Widersprüchlichkeit auf: Das Haus Habsburg soll ein Schutzheiligtum oder Schild für den sein, der sich mit ihm verbündet (also für die anderen europäischen Kurfürsten). Gleichzeitig muss es aber selbst von Bayern beschützt werden. Hier stellt sich die Frage, ob eine hölzerne Schnitzfigur ohne Weiteres mit einem Herrscherhaus gleichgesetzt oder verglichen werden kann. Offenbar zählt in dieser Hinsicht vor allem die übergeordnete Symbolik. Zu beachten ist auch, dass in der *Licenza* einige Aussagen des *Allegoria*-Kapitels wiederholt werden: Die Gleichsetzung des Palladiums mit dem Haus Österreich, die Analogie Max Emanuels zu Lucio Metello sowie einige weitere vergleichende Aspekte (*translatio imperii*, göttliche Erhöhung der *Casa d'Austria* sowie ihre Schutzfunktion für verbündete Reiche und ihre Errettung im Krieg). Während der *Argomento* aus *fatti storici* besteht, handelt es sich bei der *Allegoria* um eine Ausdeutung dieser Fakten. Im Grunde hätte der Librettist statt eines eigenen Kapitels diese Deutung

auch auf Widmung und *Argomento* aufteilen können. Andererseits gibt er an, dass das Deutungskapitel wichtiger Bestandteil der Oper sei.³⁸ Der Verdacht liegt nah, dass – eventuelle Redundanzen in der *Licenza* in Kauf nehmend oder sogar bezweckend – eine ausdrückliche Allegorese vom Kaiser intendiert war. Die Tatsache, dass auch in vorangegangenen Wiener Opern zu wichtigen Anlässen ein solches Deutungs-Kapitel zu finden ist, wobei dort ebenfalls in den übrigen Paratexten wesentliche Teile wiederholt wurden, macht diese Annahme wahrscheinlich.³⁹ Mit einer derart überdeutlichen Rezeptionsanweisung kann dem Leser suggeriert werden, dass alle sonstigen möglichen Analogien im Dramenhaupttext lediglich Zufall seien und der Librettist dafür keinerlei Verantwortung trage. Dies würde letztlich bedeuten, dass Paratexte und Aufführungstext hier nur aufgrund einer übergeordneten, vorgeschriebenen Sichtweise miteinander funktionieren durften und für andere Deutungsvarianten keine Gewähr übernommen wurde. Zieht man allerdings die von Herbert Seifert ausfindig gemachten Wiener Schlüssel in Betracht, muss davon ausgegangen werden, dass die Hofgesellschaft nicht ›gehorsam‹ bei der vorgeschriebenen Deutung blieb, sondern verschlüsselte Botschaften und Anspielungen suchte (oder auch selbst ›erzeugte‹), erkannte und auch deutend diskursivierte.

Abseits der klaren, vom Librettisten vorgeschriebenen Allegorese soll hier deshalb für einen Deutungsversuch eine untergeordnete, potenziell mehrschichtige Ebene definiert und innerhalb dieser angenommen werden, dass Lucio Metello ganz klassisch als oberster in der Hierarchie für den Kaiser stehen kann. Climero als jüngerer ist Sinnbild für Max Emanuel. Die Allegorese Palladium (Haus Österreich) – Metello (Max Emanuel) verschiebt sich demnach eine Stufe höher zu Metello (Kaiser) – Climero (Max Emanuel). Der Topos der Blutsverwandtschaft, also die ›Vater-Sohn-Beziehung‹, verweist auf dieser Basis auf eine klare Analogie zum Verhältnis ›Schwiegervater-Schwiegersohn‹ und ebenso ›Kaiser-Verbündeter‹. Die Bedeutung des Palladiums als Haus Habsburg ändert sich dahingehend, dass es hier die Stadt Wien wäre, zu deren Rettung Max Emanuel (Climero) seinem Vater Metello zu Hilfe kam. Lucio Metello (also der Kaiser) wäre dann aber nicht ›nur‹ Retter des Palladiums, sondern auch sein ›Verwalter‹, was eine gänzlich andere Perspektive als in den Paratexten eröffnet. Somit lässt sich auch die im vorhergehenden Kapitel gestellte Frage beantworten, inwiefern die im Allegorese-Paratext vollzogene Identifikation Max Emanuels mit Lucio Metello sich im Hauptteil einlösen ließe – nämlich nur im analogen Sinn. Der Hauptteil sagt demnach innerhalb der angenommenen Perspektive etwas ganz anderes aus als das interne Allegoresekapitel: So lässt der Kaiser sich selbst als Retter Österreichs darstellen – Max Emanuel ist nur sein Helfer. Innerhalb der hier definierten Ebene funktioniert die Sichtweise, dass es sich bei Metello um den Kaiser handeln könnte, wenigstens zum großen

38 Für eine Analyse der Librettistik Minatos vgl. Rutschman, Edward Raymond (1979): *The Minato-Cavalli operas: the search for structure in libretto and solo scene*, Univ.-Diss. Washington; vgl. auch Ders. (1982): »Minato and the Venetian Opera Libretto«, in: *Current Musicology* 27, 84–91.

39 Vgl. 4.2.

Teil und korrespondiert mit seiner Funktion als Verwalter und Beschützer des Hauses Habsburg. Alfírea wäre in dieser Hinsicht nicht die Geliebte Metellos, sondern stünde allegorisch für seine Tochter Maria Antonia (der erfundene Name ›Al-fi-rea‹ könnte mit etwas gutem Willen als assoziatives Akronym für ›la figlia reale‹ gelesen werden). Es geht freilich nicht darum, dass die Kurfürstin mit einer Sklavin verglichen werden soll – denn das hätte dem *Decorum* widersprochen –, wichtig ist vielmehr die Position der Figur Alfíreas im Drama. Die karthagische Prinzessin fungiert insgesamt als Prüfstein für die Loyalität Climeros zu seinem Herrn. Dieser geht trotz seiner ursprünglich edlen Abstammung ganz in seiner Untergebenheit zu Metello auf. Der Loyalitätsdiskurs zwischen den beiden Figuren zieht sich durch das gesamte Libretto. Dabei findet am Ende eine Wandlung des Herrschers statt, der sich aufgrund der unverbrüchlichen Treue Climeros ›überwindet‹⁴⁰, ihm Alfírea überlässt sowie die Einsicht gewinnt, dass aus dem Konkurrenten sein Sohn geworden ist. Die genealogische Anagnoresis⁴¹ ist zwar ein in Libretti generell häufig verwendetes Element, jedoch liegt – sieht man in Lucio Metello Max Emanuel – keine biografische Dimension vor, vielmehr lag der Fokus auf den Allianzen des Habsburgerreichs. Es kann daher von einer untergeordneten Ebene ausgegangen werden, in der vom Kaiser das Postulat formuliert wird, sein Schwiegersohn möge sich ihm gegenüber loyal verhalten. Der hier vorgenommene Deutungsversuch schließt trotz seiner Kongruenz, wie bereits oben erwähnt, das Funktionieren der übergeordneten Allegorese des Librettisten nicht vollständig aus (denn Metello rettet ja das Palladium nach wie vor aus dem Feuer), was auf eine große Deutungsoffenheit im Binnentext hinweist.

Das vorliegende Libretto wurde in der neuesten Forschung von Bernhard Jahn auf seine Funktion als politisches Medium hin untersucht.⁴² Aus der Tatsache, dass das Libretto ein Schlüsselkapitel enthält, folgert er, dass es »zunächst einmal überhaupt politisch konzipiert und zudem noch, inwiefern es politisch brisant ist«⁴³. Dabei gibt er an, das »Sujet der Oper wirk[e] unpolitisch, jedenfalls den tagespolitischen Geschehnissen entzogen«⁴⁴. Hier ist anzumerken, dass eine solche Sichtweise nur die ästhetische Dimension des Haupttextes betreffen kann, denn bereits der Werktitel gibt Aufschluss über die politische Ausrichtung des Anlasswerks, vor allem hinsichtlich der zwei Jahre zuvor erfolgten osmanischen Belagerung.

In seiner Analyse, die mehrere Libretti umfasst, präsentiert Jahn grundlegende Erkenntnisse zur Lektüre von Schlüssel-Libretti, die insbesondere das Zusammenspiel von Schlüssel und Haupttext betreffen:

40 Zum Motiv des »sich selbst besiegenden Fürsten« vgl. Reimer 1991, 108. Die Selbstüberwindung ist dabei zumeist der Figur vorbehalten, die sich am Ende der Oper als Held erweist.

41 Mehltrittter 1994, 211.

42 Jahn 2012, 27–40.

43 Ibid., 35.

44 Ibid.

Die Möglichkeit einer Schlüssellektüre [...] bezieht sich vorrangig auf die Makrostruktur der Libretti. Die poetische Binnenstruktur spielt bei dieser Art von Lektüre eine untergeordnete Rolle. Doch auch das konkrete Handeln der Figuren, Szene für Szene, besitzt eine politische Dimension.⁴⁵

Diese These kann hier insoweit bestätigt werden, als Minato in seinem Allegorese-Kapitel eine übergeordnete Deutung bietet, die auch auf den Hauptteil anwendbar ist. Dass die poetische Binnenstruktur eine rein untergeordnete Rolle spiele, kann jedoch nur teilweise eingelöst werden, denn die herauslesbare Botschaft des Kaisers an Max Emanuel ist von wesentlicher Aussagekraft und muss hier mindestens als gleichrangig zur Deutungsvorgabe in der *Allegoria* angesehen werden.

Zusammenfassend kann für die vorliegende Untersuchung dem Paratext der *Allegoria* eine stark rahmende Funktion zugeschrieben werden. Diese übergeordnete Rezeptionsperspektive, die sich in der *Licenza* fortsetzt, dient größtenteils der panegyrischen Funktion, also dem Lob des Anlasses und des Auftraggebers (im vorliegenden Fall wurde diese ›Position‹ vom Kaiser *pro forma* Max Emanuel und Maria Antonia überlassen). Diese Allegorese ist zwar als ›Schlüssel‹ auf den Haupttext anwendbar, wird jedoch von einer gleichberechtigten, mehr oder weniger in sich geschlossenen Ebene einer anderen Deutung flankiert, die auch punktuelle Anspielungen enthält. Während die übergeordnete Allegorese mit dem Haupttext lediglich eine grobe, auf der Basis von Analogien funktionierende Passung ergibt, können sich gerade in Ausformulierungen und Handlungsdetails zusätzliche Aspekte ergeben. Der Kaiser wird beispielsweise als milder und treusorgender Vater inszeniert, der *magnanimitas* walten lässt. Die Tatsache, dass Climero Metello in den brennenden Vestatempel folgt, um das Palladium zu retten, zeigt dessen finale Ergebnis, welche in der Wiedererkennung von Vater und Sohn gipfelt. Sie zeigt aber auch, dass nicht Max Emanuel der wahre Retter Wiens (und damit des Hauses Habsburg) ist, sondern der Kaiser – Max Emanuel ist nur sein Helfer. Dafür erhält er Maria Antonias (Alfireas) Hand. Die zweite Ebene der Allegorese kann hiermit als eine überwiegend in sich stimmige, abgeschlossene Einheit bezeichnet werden, die nur teilweise punktuelle Anspielungen enthält, wie beispielsweise den Topos der ›Überheblichkeit durch Reichtum‹. Der Schwerpunkt dieses Musikdramas liegt demnach auf erster Ebene in der Verherrlichung der dynastischen Verbindung Habsburg und Österreichs sowie der militärischen Allianz beider Länder; eine zweite – als gleichrangig zu betrachtende – Deutungsebene formuliert das Postulat des Kaisers, der neue Schwiegersohn möge sich als treuer und absolut loyaler sowie demütiger Allianzpartner bewähren.

⁴⁵ Ibid., 37.

6 Servio Tullio (1685/86) – Karl der Große als Stammvater

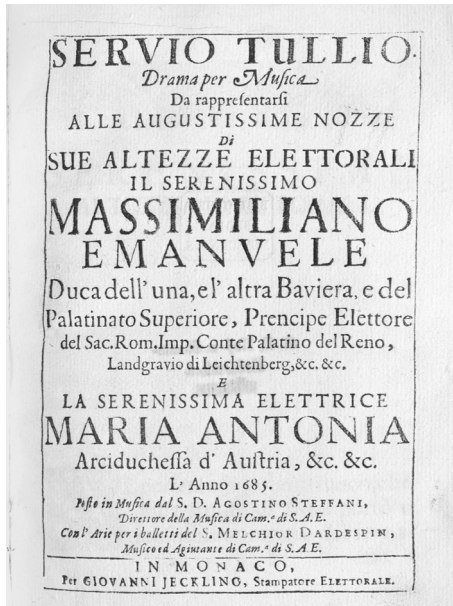


Abb. 6: Titelkupfer, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio*, Drama per Musica, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2.

6.1 Form und Besonderheiten

Das *Drama per Musica* in drei Akten mit Prolog *Servio Tullio*¹ wurde für den Münchner Hof anlässlich der Hochzeit Max Emanuels mit der österreichischen Erzherzogin Maria Antonia (Wien, 15. Juli 1685) vom Librettisten Ventura Terzago verfasst und von Agostino Steffani² (seinem Halbbruder) vertont. Der Auftrag für das Werk erfolgte nach

1 Terzago, Ventura/Agostino Steffani (1686): *Servio Tullio*. Drama per Musica Da rappresentarsi Alle Augustissime Nozze Di Sue Altezze Elettorali Il Serenissimo Massimiliano Emanuele Duca dell'una e l'altra Baviera, e del Palatinato Superiore, Principe Elettore del Sac. Rom. Imp. Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leichtenberg, &c. &c. E La Serenissima Elettrice Maria Antonia Arciduchessa d'Austria, &c. &c. L'Anno 1685. Posto in Musica dal S. D. Agostino Steffani, Direttore della Musica di Cam.ª di S. A. E. Con l'Arie per i balletti del s. Melchior Dardespín, Musicò ed Agitante di Cam.ª di S. A. E. In Monaco, Per Giovanni Jeckling, Stampatore Elettorale, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018) Der Titel der Oper soll im Folgenden mit *Servio* abgekürzt werden.

2 Zu Biografie und historischem Umfeld des Komponisten, Geistlichen und Diplomaten Agostino Steffani vgl. zusammenfassend Werr 2010, 64f.; vgl. auch Timms, Colin (2003): *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music*, New York; zu Steffanis Halbbruder Ventura Terzago vgl. *ibid.*, 21; Kautz-Lach, Waltraut Anna (Hg.) (1997): *Agostino Steffani. Musiker, Politiker und Kirchenfürst. Schriften von Gerhard Croll*, Wien 2018; Kaufold, Claudia: *Ein Musiker als Diplomat. Abbé Agostino Steffani in Hannoverschen Diensten (1688–1703)*, Bielefeld; vgl. auch Kaufold, Claudia/Nicole Strohmann/Colin Timms (2017): *Agostino Steffani: Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit. European Composer, Hanoverian Diplomat and Bishop in the Age of Leibniz*, Göttingen.

Angaben des Librettisten schon im April 1685³, die Aufführung ließ allerdings etwas länger auf sich warten. In der Widmung wird die Oper von Terzago auf den 30. Dezember 1685 datiert. Die Uraufführung fand am 18. oder 21. Januar 1686⁴ im eigens dafür umgebauten Münchner Salvatortheater statt. Das Musikdrama wurde laut Rechnung »2 mal probirt und 4 mal recht gehalten«⁵.

Das Münchner Libretto liegt uns vollständig erhalten⁶, in italienischem und deutschem Druck, vor. Dem politischen Anlass entsprechend wurde bei der Ausführung hochwertig gearbeitet, was am Ledereinband und dem vergoldeten Schnitt deutlich wird. Die Seiten sind im Quartformat und in Lagenpaginierung gefertigt. Dreizehn illustrative Kupferstiche befinden sich kunstvoll gefaltet im Libretto mit eingebunden, sowie die Innenansicht des neu renovierten Salvatortheaters.⁷ Der paginierte Teil des Werks zählt hundertachtzehn Seiten⁸ (die Kupferstiche nicht inbegriffen). Paratextuelle Bestandteile sind Widmung, *Argomento* und Prolog. Auffallend ist, dass der dreizehn Seiten umfassende Götter-Prolog kleingedruckte Marginalien am linken Textrand enthält. Solche Randbemerkungen finden sich gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts hauptsächlich in Oratorientexten sowie in wissenschaftlicher Literatur.⁹

Der Librettohauptteil umfasst vierundneunzig Seiten. Er ist in drei Akte gegliedert, wobei der erste Akt mit achtundzwanzig Szenen der längste ist (der zweite Akt umfasst zwanzig und der dritte fünfundzwanzig Szenen). Das Musikdrama beinhaltet keine eigenständige Schlussformel (*Licenza*), wohl aber eine *scena ultima* und ebenso wie im Wiener *Palladio* eine namentliche Auflistung der Adelligen, die beim Schlussballett mitwirkten.

3 *Servio*, Widmung, [x2]: »sin da Aprile scorso«.

4 Timms 2003, 31 und Straub 1969, 272 berufen sich auf eine Aufführung am 21.01.1686, Kautz-Lach wiederum nennt den 18.01.1686 als Datum der Uraufführung. Zitiert nach Kautz-Lach 2018, 200.

5 Zitiert nach Rudhart, Franz Michael: *Die Geschichte der Oper am Hofe zu München, Erster Theil: Die italiänische Oper von 1654–1787*, Freising 1865, 79, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271173-6> (Zugriff vom 05.11.2019).

6 Ein Original-Exemplar befindet sich im Deutschen Theatermuseum München (Inv.Nr. 11567).

7 Für eine Ansicht des Titelblattes vgl. Abb. 6. Der Umbau wurde von Domenico Mauro geleitet. Die beiden relevanten Kupferstiche zeigen Zuschauerraum und Bühne des Salvatortheaters im Jahr 1685. Max Emanuel genoss von der neu eingebauten Kurfürstenloge aus die beste Sicht auf die Bühne und konnte gleichzeitig vom Hofstaat gesehen werden. Die Tatsache, dass einem Libretto eine solche Ansicht beigefügt ist, beweist die Wichtigkeit des Hoftheaters.

8 Das Gesamt-Libretto zählt mit Titelkupfer und Kupferstichen 163 Seiten. Die Paginierung beginnt mit dem *Argomento*. Die Widmung ist am unteren Seitenrand mit Lagensignaturen versehen und erstreckt sich über sechs Seiten. Der *Argomento* zählt vier Seiten und weist am unteren Seitenrand die Bodensignaturen auf. Die letzten neun Seiten verzeichnen Hinzufügungen (*Aggiunte*) und Korrekturen. Nach der letzten Seite des Dramas (118) ist eine Seite mit der Auflistung der Adelligen, die bei den Balletten mitwirkten, eingefügt (Lagensignatur [Q]). Das Libretto weist durchgängig Reklamanzen (Kustoden) auf.

9 Marginalien können beispielsweise als stichwortartige Hinweise und Begriffserläuterungen in Sach-, Fach- und Geschichtsbüchern sowie in Nachschlagwerken dienen. Ähnliche Randbemerkungen befinden sich in einer panegyrischen Schrift der Jesuiten zum selben Anlass (*Foedus Leonis et Aquilae*), vgl. dazu 6.4.3.

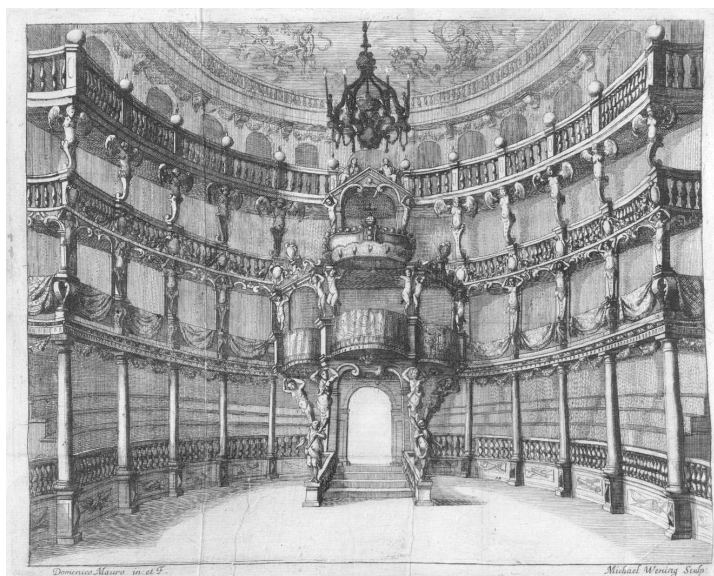


Abb. 7: Innenansicht des Münchner Salvatortheaters: Zuschauerraum, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Druckgrafik/Kupferstich (Stecher: Michael Wening/Zeichner: Domenico Mauro), Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2.

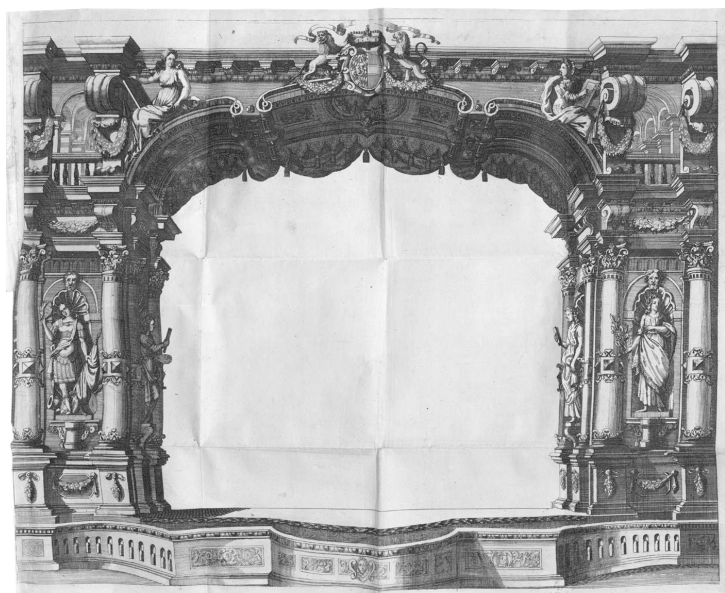


Abb. 8: Innenansicht des Münchner Salvatortheaters: Bühne, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Druckgrafik/Kupferstich (Stecher: Michael Wening/Zeichner: Domenico Mauro), Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2.

6.2 Quelle des Mythos

Der Stoff des Musikdramas ist dem ersten Buch der Römischen Geschichte des Livius entnommen.¹⁰ Es handelt sich um eine Episode aus der Romsage um ca. 520 n. Chr., deren Inhalt an dieser Stelle zusammenfassend wiedergegeben werden soll:

Tarquinius Priscus¹¹, der fünfte König von Rom, unterwarf während seiner Herrschaft der Reihe nach die wichtigsten Städte der Sabiner, darunter auch Corniculum. Servius Tullius, Herrscher dieser Stadt, fiel im Kampf. Seine schwangere Frau wurde von Tanaquil, der Gattin des Tarquinius Priscus, gerettet und im Palast aufgenommen, wo sie einen Sohn gebar. Diesen benannte sie nach seinem Vater Servus Tullius, und er wurde seinem Rang gemäß am römischen Hof erzogen. Als Königin Tanaquil eines Tages ein wundersames Leuchten¹² auf der Stirn des Knaben erblickte, deutete sie dies als Zeichen seiner zukünftigen Herrschaft. Ab da ließ Tarquinius Priscus ihn wohlwollend auf das Herrscheramt vorbereiten, und da er sich als bester der adeligen Jünglinge erwies, vermählte er ihn mit seiner Tochter.¹³

Die Söhne des vierten römischen Königs Ancus Marzius, die sich als legitime Nachfolger sahen, sannten jedoch auf Rache und ließen Tarquinius Priscus ermorden. Nach seinem Tod wurden die Mörder ins Exil verbannt. Mit der Hilfe der Königin konnte Servius Tullius im Jahre 578 v. Chr. als sechster König den römischen Thron besteigen. Er führte den Zensus ein, erweiterte das Stadtgebiet und reformierte das Heereswesen. Seit der siegreichen Schlacht gegen die Vejenter war seine Herrschaft gefestigt und allgemein anerkannt. Er galt als einer der beliebtesten Könige Roms.¹⁴

10 Titus Livius, *Ab urbe condita* 1,39; 1,42; 1,44; 1,47; Lateinische Ausgabe: Livius, Titus (1908): *Ab urbe condita*. Lat. Ausg., bearb. v. Wilhelm Weissenborn u. Hermann J. Müller, 9. Auflage, Berlin; vgl. auch: Burck, Erich (1992): *Das Geschichtswerk des Titus Livius*, Heidelberg. Zum selben Mythos existiert eine weitere Quelle: Die Rede des Claudius auf der Lyoner Bronzetafel, vgl. dazu Weeber, Karl-Wilhelm (1979): *Geschichte der Etrusker*, Stuttgart/Berlin/Köln, 111–113.

11 Lucius Tarquinius Priscus (616–578 v. Chr.) war etruskischer Abstammung. Sein Vater war aus Griechenland (Korinth) nach Etrurien eingewandert.

12 Verwendete Ausgabe: Livius, Titus (1978): *Römische Geschichte seit Gründung der Stadt*, Bd. 1, hg. u. übers. v. Heinrich Dittich, Berlin/Weimar, 60: »Zu dieser Zeit wurde auf dem Königshof ein Vorzeichen beobachtet, das durch seinen Anblick ebenso wunderbar war wie durch die Erfüllung, die ihm später zuteil wurde. Das Haupt eines schlafenden Knaben vom Gesinde, Servius Tullius, soll wie von Flammen umleuchtet gewesen sein, und viele wollten das gesehen haben«.

13 Vgl. *ibid.*, I, 40 (4), 60f.: »Der Knabe sei [...] wie ein Freigeborener gehalten worden, und man habe alle Eigenschaften in ihm entwickelt, die seinen Geist auf die Erwartung einer hohen Stellung im Leben richten konnten. Das gelang leicht, da es der Wille der Götter war: zum Jüngling herangewachsen, zeigte er wahrhaft königliche Eigenschaften, und als für Tarquinius ein Schwiegersohn gesucht wurde, konnte sich niemand aus der römischen Jugend in irgendeiner Hinsicht mit ihm vergleichen, so daß der König ihm seine Tochter anverlobte«.

14 Vgl. *ibid.*, 61–68.

6.3 Handlungsskizze

6.3.1 Skizze Akt I

Schauplatz ist der römische Königspalast bei Nacht. Im Schlafgemach der Königinwitwe Tanaquil steigt der Schatten ihres verstorbenen Gatten Tarquinio Prisco¹⁵ aus der Unterwelt empor. Er prophezeit Tanaquil, die erschrocken aufwacht, dass Servio Tullio gemeinsam mit ihrer Tochter Silvia über Rom herrschen werde und dass die Königin und Tullia, Servio Tullios Schwester, die Söhne des Anco Marzio heiraten sollen, damit diese ebenbürtig zu Servio regieren könnten. Außerdem gibt er ihr die seltsame Anweisung, ihre Dienerin Drusilla zu ›lieben‹. Tanaquil bleibt zutiefst verwirrt zurück, als der Schatten ihres Mannes verschwindet.

Drusilla, Dienerin der Königin, ist in Wahrheit ein verkleideter Mann namens Giunio Marzio. Dieser hat sich gemeinsam mit seinem Bruder Tito (unter dem Decknamen Valerio) Zugang zum Palast verschafft. Die Marzio-Brüder waren aus dem Exil geflohen und nun *incognito* nach Rom zurückgekehrt, da sie sich an Servio Tullio für die Verbannung rächen und die Herrschaft an sich reißen wollen. Außerdem befinden sie sich auf der Suche nach ihrer verschollenen Schwester Silvia.

Nun verliebt sich jedoch Drusilla (Giunio) in die Königin Tanaquil und Valerio (Tito) in Tullia. Damit ist das Rachebedürfnis in beiden abgemildert, und sie konzentrieren sich auf das Erlangen der Gunst ihrer jeweiligen Angebeteten. Der ehrgeizige Egerio hingegen ist ein ernst zu nehmender Gegner für Servio Tullio. Als Neffe des Tarquinio Prisco beansprucht er dessen Nachfolge vehement für sich. Um dieses politische Ziel zu erreichen, macht er gleichzeitig zwei Frauen den Hof: der Königin und Tullia.

Prinz Rutilio ist Vertrauter Giunios und Titos und war den beiden dabei behilflich, sich verkleidet bei Hof einzuschleichen. Er ist ebenfalls in Tullia verliebt und Nebenbuhler Valerios (Titos). Hinzu kommt noch Licinio, der Hauptmann der königlichen Wache, der für Drusilla schwärmt – nicht ahnend, wer sie wirklich ist.

In einer nächtlichen Verwechslungs-Szene entsteht die Grundlage für die nachfolgenden Liebesintrigen. Die Brüder Marzio ersinnen Rachepläne gegen ihre Liebesrivalen, während Tullia von der Untreue Valerios überzeugt ist. Licinio wundert sich, warum seine Angebetete Drusilla nachts am Bett Tanaquils weilt. Rutilio merkt, dass Tito sein Rivale ist. Servio Tullio, der Silvia heiraten will und sie mit dem gebotenen Anstand umwirbt, wird von dieser zurückgewiesen, denn sie fühlt sich von Valerio (Tito) angezogen, der in Wirklichkeit ihr Bruder ist.

Königin Tanaquil beschließt, Drusilla mit Egerio zu vermählen. Egerio aber ist besessen von der Aussicht auf herrscherliche Macht. Er will Servio Tullio stürzen, um auf den Thron zu kommen. Zu diesem Zweck lässt er ihm durch seinen Diener Linco

15 Die Namen der Figuren werden im Folgenden unverändert aus der Libretto-Fassung übernommen.

einen vergifteten Brief überbringen, doch das Vorhaben scheitert: Ein Adler entreißt dem Diener den Brief, bevor Servio ihn annehmen kann.

Der Schatten des Tarquinio Prisco erscheint aus der Unterwelt mit der Botschaft, dass Egerio zwar sein Blut und die Fähigkeit zum Herrschen in sich trage, Servio jedoch vielmehr durch göttlichen Willen für den Thron bestimmt sei. Dagegen könne kein Sterblicher sich auflehnen. Hier endet der erste Akt.

6.3.2 Skizze Akt II

Silvia gesteht Valerio ihre Liebe, dieser jedoch weist sie ab, da er Tullia verehrt. Tullia wiederum will nichts von Valerio wissen, da sie weiterhin von seiner Untreue überzeugt ist.

Drusilla und Egerio versuchen weiterhin, einander und Tanaquil zu täuschen. Beide wollen die Gunst der Königin erringen, allerdings aus unterschiedlichen Motiven. Rutilios und Valerios Freundschaft leidet unter ihrem Wettstreit um Tullia. Königin Tanaquil ist tieftraurig und ohne Hoffnung.

Die Beständigkeit Servio Tullios wird auf die Probe gestellt, da er vermutet, dass Rutilio und Valerio beide Silvia den Hof machen. Es gelingt ihm, seine Eifersucht zu unterdrücken und einen Streit unter den verliebten Widersachern zu schlichten. Außerdem stellt er Silvia gegenüber klar, dass er sie nur dann heiraten könne, wenn sie ausschließlich ihn liebe. Er ist sich bewusst, dass er dem Schicksal gehorchen muss, das ihm Thron und Gattin vorschreibt, und beschließt, geduldig weiter um Silvia zu werben.

Drusilla (Giunio) bedroht Egerio mit einem Speer, da dieser sich Tanaquil nähern will. Tanaquil verhindert das Schlimmste und befiehlt Drusilla, ihr alles zu erzählen. Hier endet der zweite Akt.

6.3.3 Skizze Akt III

Tanaquil kennt nun die wahre Identität Drusillas. Sie ist erschüttert und bittet sich Bedenkzeit aus, macht Giunio jedoch insgesamt vage Hoffnungen. Silvia erkennt letztlich den richtigen Weg und verzichtet auf Valerio. Sie erklärt sich bereit, Servio Tullio zu lieben und zu heiraten. Servio Tullio ist glücklich und bereit, den Thron zu besteigen. Egerio ist verblüfft über Drusillas wehrhaftes Verhalten. Ihr Verehrer Licinio verteidigt sie gegen Egerio, als es zu einer bewaffneten Auseinandersetzung der beiden kommt.

Tullia erkennt die Treue Valerios und schenkt ihm ihre Gunst. Rutilio muss leer ausgehen.

Tanaquil folgt dem Beschluss der Götter, will Giunio Marzio heiraten und mit ihm über Etrurien herrschen. Die Brüder Marzio erfahren, dass Silvia ihre Schwester ist. Servio gibt Tito Tullia zur Frau. Tito wiederum überlässt Servio seinen Herrschaftsanspruch. Egerio beugt sich dem Schicksal. Servio Tullio besteigt gemeinsam mit Silvia den Thron.

6.4 Analyse der Paratexte

6.4.1 Widmung

Die Widmung¹⁶ ist inhaltlich dreigeteilt in (1) Erklärung der Themenwahl, (2) Einführung der Kriegsthematik und Legitimation des Kurfürsten sowie (3) Panegyrik der Herrscherhäuser Habsburg und Wittelsbach. Gleich zu Beginn erfährt der Leser vom Librettisten Näheres zum Zeitpunkt der Beauftragung und zur Wahl des Sujets der Hochzeitsoper: Im April¹⁷ des Jahres 1685 sei Terzago durch das Leuchten auf der Stirn des Servius Tullius dazu inspiriert worden, die historische Romsage für das Libretto zu wählen. Servio kam hier vor allem deshalb als Titelheld infrage, da ihm die Herrschaft über Rom seit seiner Jugend vorbestimmt war. »[I] portentoso globo di fuoco«¹⁸ auf Servios Stirn, wie Terzago die weissagende Flamme nennt, eröffnet hier eine Metaphorik des Leuchtens, die von der Themenwahl zum Anlass überleitet: »La fiamma che vien dal Cielo« sei würdig, sich mit dem Schein der Hochzeitsfackel (»quel sacro ardore, che con nodo si' luminoso accoppia i vostri Cuori Reali«) zu vereinigen. Einerseits ist hier also das Leuchten ein Vorzeichen für die Herrschaft, andererseits ist es Symbol für die Hochzeit. Mit dem Hinweis, »dass die Flamme vom Himmel kam«, wird die Gottgewolltheit des Vorhabens unterstrichen:

Ella è una fiamma che vien dal Cielo; e perciò ben degna d'unirsi à quel sacro ardore, che con nodo si' luminoso accoppia i vostri Cuori Reali; e più: che se quella predisse a *Servio* l'acquisto d'un Regno, questo assicura a Voi in una feconda posterità la perpetuità del Dominio.¹⁹

Mit dieser Anspielung rechtfertigt Terzago seine Themenwahl und verbindet gleichzeitig Historie und Gegenwart: So wie die Flamme auf der Stirn des Servius ihm die Herrschaft über das Römische Reich verhieß, solle diese nun auch für die Ehe und Herrschaft des Kurfürstenpaars die besten Vorzeichen bedeuten. Hier verfährt übrigens Terzago auf ähnliche Art wie Minato in der *Allegoria* der *Palladio*-Oper, wo der Mythos durch Analogien auf das Haus Habsburg umgedeutet wird.

Im zweiten Teil der Widmung wird die Herrschaft Max Emanuels mit panegyrischen Mitteln gerechtfertigt. Terzago geht nicht weiter auf die Romsage ein, sondern beginnt einen neuen Diskurs, in dem die moralische Eignung des Kurfürsten und seine Bewährung als Feldherr in den Mittelpunkt treten. Zunächst wird der Topos »Mars besiegt Amor« ausgeschmückt. Während Amor das Brautpaar zusammenführte, sorgte

16 Für eine Abschrift und deutsche Übersetzung des Widmungstextes vgl. 11.2.

17 *Servio*, Widmung, [x2]. Als ausschlaggebender Termin für die Beauftragung des Librettisten kann die Paraphierung des noch nicht ratifizierten Ehevertrags vom 12. April 1685 gesehen werden, vgl. De Schryver 1994, 21.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, [x2] Rückseite.

Mars dafür, dass sich der Kurfürst nicht durch die Liebe ablenken ließ, sondern auf dem Schlachtfeld gegen die barbarischen Osmanen Tapferkeit und Heldenmut bewies. Terzago beschreibt auf anschauliche Weise, wie Max Emanuel sich direkt nach seiner Hochzeit wieder aufs Schlachtfeld begab:

Amore, che ha saputo così ben trionfare delle vostre grand'Alme, e Marte che ha superato Amore istesso, traendo il suo Eroe dalle morbidezze del letto nuziale ai sanguinosi cimenti di fiere battaglie, e dai lacci soavi di due castissime braccia ad incontrar le destre armate del piu barbaro, e piu feroce nimico del Mondo christiano?²⁰

Die Kriegsrelevanz des Stoffes angesichts der damals aktuellen militärischen Bedrohung tritt an dieser Stelle deutlich hervor. »Jene Gefahren in Ungarn« evozieren das Bild des siegreichen bayerischen Feldherrn, der mit seinen Truppen den Kaiser bei der Rückeroberung der von den Osmanen besetzten ungarischen Gebiete unterstützte. Der starke Gegensatz der »morbidezze del letto nuziale« und der »sanguinosi cimenti di fiere battaglie« soll dabei das hohe Ausmaß der kurfürstlichen Entsagung unterstreichen. Der klassische Topos der Selbstüberwindung²¹ etablierte sich in der Oper an deutschen Höfen um 1650. So hatte ein idealer Fürst seine Leidenschaften durch die Herrschertugend der aristotelischen Vollkommenheitstugend²² *magnanimitas* (Großmut) zu überwinden, die besonders Alexander dem Großen, aber auch Herkules zugeschrieben wurden. In Alexander-Opern jener Zeit ist die wichtigste Tat des Helden das »Niederkämpfen seiner Leidenschaft«.²³ Von gleicher didaktischer Wirkung ist die »in der Antike sehr häufig zitierte und immer wieder neu bearbeitete Legende von *Herakles am Scheideweg*«²⁴:

Herakles, nicht allein ein Muster an Stärke und Tapferkeit, sondern auch an stoischer Tugend, entscheidet sich für den mühevollen und entbehrungsreichen Weg der Tugend und damit gegen Begierde und Laster.²⁵

20 *Servio*, Widmung, [x2].

21 Zum Motiv des »sich selbst besiegenden Fürsten« vgl. Reimer 1991, 108. In deutschen Hofopern erkennt Reimer nach 1650 diesen als Titelhelden, der seine Leidenschaften durch *generosità* und *magnanimità* überwindet. Hier ist Antonio Cestis Oper *Alessandro vincitor di se stesso* (Rom 1664) als beispielhaft anzusehen, vgl. dazu Osthoff, Wolfgang (1960): »Antonio Cestis ›Alessandro vincitor di se stesso‹«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 24, 13–43, vor allem 23f. und 28f.

22 Ubl, Karl: »*Clementia* oder *severitas*. Historische Exempla über eine Paradoxie der Tugendlehre in den Fürstenspiegeln Engelberts von Admont und seiner Zeitgenossen«, in: Christine Reinle/Harald Winkel (Hg.) (2011): *Historische Exempla in Fürstenspiegeln und Fürstenlehren*, Frankfurt a. M., 21–41, hier 34.

23 Vgl. Reimer 1991, 109.

24 Braunmüller, Robert (2003): »Die tugendhafte Cleopatra und Caesar, der stoische Held. Zur Allegorik in Händels ›Giulio Cesare in Egitto‹«, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.): ›*Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit*‹. *Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, Stuttgart, 110–118, hier 111f.

25 *Ibid.*

Ganz in diesem Sinne ist auch die nachfolgende Passage zu verstehen. Hier wird in einer vierfach gesteigerten Gleichnis- (oder »Übertrumpfungs«-) Klimax überdeutlich die Fähigkeit des jungen Kurfürsten zur Selbstüberwindung dargelegt. Zum Beweis seiner Bewährung als Feldherr und Herrscher wird er mit berühmten Heldengestalten der Antike verglichen. Terzago greift aus der mythologischen Heldenriege Achill und Herkules sowie aus der Römischen Kaiserzeit Marc Anton heraus. Interessant ist der Schwerpunkt, den der Librettist setzt: Er lobt nicht den Heldenmut dieser Männer, sondern weist im Gegenteil gezielt auf unrühmliche Begebenheiten in Verbindung mit Frauen hin. So hüllte sich Achill in *femminea veste*, erzählt Terzago verächtlich, um dem Trojanischen Krieg zu entgehen. Alcide (Herkules) wiederum erlag den Reizen Ioles (»cangiò in una gonna il manto di Leone, e la Clava in conocchia«). Beide trugen also aus wenig heldenhaften Motiven Frauenkleider, anstatt ihre Pflicht zu erfüllen.²⁶ Nicht so Max Emanuel:

Voi vi siete reso maggiore d'Achille O SERENISSIMO E CLEMENTISSIMO MIO SIGNORE; poich' egli per isfuggir i pericoli della guerra trojana visse lungo tempo in femminea veste con Deidamia in Sciro; e Voi per incontrar quelli d'Ungheria vi scostaste dal fianco amoroso di MARIA ANTONIA in Vienna.²⁷

Lobend erwähnt Terzago die erfolgreiche Beteiligung Max Emanuels bei der Entsetzung Grans²⁸ im Jahre 1685, die ihm zu unendlichen Ruhm reichen soll (»Questa azione sarà memorabile per tutt'i secoli«²⁹). An dieser Stelle kann gezeigt werden, dass sich ein Opernlibretto nicht nur als Basis für die Inszenierung, sondern auch als Medium zur »Speicherung« und »Propaganda« von herrscherlichem Ruhm eignete.³⁰ Einerseits war die *fama* als wichtiger Bestandteil der Reputation und des Regierungsprogramms essenziell für die Herrschaft eines guten Fürsten, andererseits war es notwendig, für seine *memoria*, also sein Andenken in der Zukunft zu sorgen.³¹ Die Verteidigung der christlichen Religion gegen die Gefahr aus dem Osten war hier in jedem Fall von großer Bedeutung und trug wesentlich zur Legitimation Max Emanuels als junger Kurfürst bei.

Das zweite Gleichnis betont seine mutige Bewährung in der Schlacht. Im Gegensatz zu Herkules wird der bayerische Kurfürst als wahrer Held herausgestellt, der gleich nach seiner Hochzeit »löwenmutig« ins Feld zog:

26 Im Hauptteil treffen wir ebenfalls auf einen als Frau verkleideten Mann – ein beliebter Topos der Barockoper, der durch das Mittel der Verwechslung einerseits komische Effekte, andererseits Liebesverwicklungen ermöglicht. Zum Motiv der Verkleidung im Libretto am Kaiserhof vgl. Seifert 1985, 213.

27 *Servio*, Widmung, [x3].

28 Der Entsatz Grans fand am 16.08.1685, kurz nach der Vermählung in Wien, statt. Die Widmung bezieht sich eindeutig auf diesen Sieg.

29 *Servio*, Widmung, [x3].

30 Vgl. Heck/Jahn 2000 B, 405.

31 Zur *Memoria*-Konzeption Kaiser Maximilians I. von Habsburg vgl. Berns 2004, 25.

Maggiore d'Alcide; che rapito dal compiacimento di Iole cangiò in una gonna il manto di Leone, e la Clava in conocchia; e Voi sospesi i teneri vezzi d'un benche giustissimo affetto, imbrandiste la vittoriosa spada sempre ornato del vostro leonino invito corraggio.³²

Selbst Marc Anton schnitt nicht viel besser beim Vergleich mit dem Kurfürsten ab, hatte er doch den Sieg einer entscheidenden Schlacht dem Begehren nach Kleopatra geopfert, wie im dritten Vergleich beschrieben wird:

Maggiore di Marc'Antonio; che sacrificò la perdita di quella importantissima battaglia contro Ottaviano al violente desio di seguir Cleopatra; e voi allontanandovi intrepidamente dall'Augustissima Sposa correste a debellar sotto Strigonia l'ottomano orgoglio.³³

Erneut dient hier die Abhängigkeit des Helden von einer Frau als Negativbeispiel. Dabei wirkt der Typus der exotischen ägyptischen Königin besonders illustrativ. Hans-Joachim Gehrke beschreibt in seinem Aufsatz über den Troja-Mythos³⁴ die starke Wirkung des Kontrastes zwischen Rom und Orient:

Oktavian stilisierte die entscheidende Auseinandersetzung mit seinem Kontrahenten Marcus Antonius – flankiert von den größten Vertretern der zeitgenössischen römischen Literatur – zu einem Kampf römisch-westlicher Zivilisation gegen die orientalische Wollust und Wildheit, die in der haltlosen und unheimlichen Königin von Ägypten, Kleopatra, verkörpert waren.³⁵

Der Topos der Verführung lässt die Überwindungskraft Max Emanuels noch stärker hervortreten, denn dieser besiegte die Osmanen bei Gran. Der osmanische Stolz (*ottomano orgoglio*) steht in diesem Zusammenhang einerseits für die expansive Politik, andererseits für die Andersgläubigkeit der Osmanen. Das vierte Gleichnis gipfelt im Sieg Max Emanuels nicht nur über sämtliche Helden, sondern gar über sich selbst:

Maggiore in fin di voi stesso; che nel piu belverde de' vostri giorni non ammolito dalle primizie d'un cosi dolce Imeneo, ne dagli aggi della vostra grandezza, avete fatto vedere, che a tutte le piu naturali passioni prevale in voi l'illustre amor della gloria, e l'interesse della publica Causa.³⁶

32 *Servio*, Widmung, [x3].

33 *Ibid.*, [x3]f.

34 Gehrke, Hans-Joachim (2004): »Was heißt und zu welchem Ende studiert man intentionale Geschichte? Marathon und Troja als fundierende Mythen«, in: Gert Melville/Karl-Siebert Rehberg (Hg.): *Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*, Köln/Wien, 21–36, hier 28.

35 *Ibid.*

36 *Servio*, Widmung, [x3] Rückseite.

Durch die sich steigernde Argumentationskette wird dargelegt, dass Max Emanuel vor allem über eines verfügte: Selbstbeherrschung. Hier finden wir das Motiv des Herrschers, der seine Triebe bezwingt und das Allgemeinwohl über seine eigenen Interessen stellt. Ein Fürst von Gottes Gnaden durfte sich nicht zum machthungrigen Despoten entwickeln. Max Emanuel, der sich als Feldherr erst beweisen musste, war es nicht gestattet, die Bequemlichkeit seiner Stellung auszunutzen, was Terzago in der Widmung der Hochzeitsoper zu belegen versucht.

Ebenfalls zur Feldherrn-Thematik gehört die Information, dass das militärische Bündnis zwischen Habsburg und Wittelsbach die Voraussetzung für die Eheschließung war:

E voi felice O GRAN PRENCIPE, cui è concessa dal Cielo una sì' eccelsa Sposa, che viene a stabilire la felicità di questi floridissimi Stati, e che merita tutta la vostra gloria, perche ha avuto il cuore di soffrire i pericoli che ve l'acquistano.³⁷

Die Gefahren, die Maria Antonia erleiden musste (gemeint ist die Besetzung Wiens), werden hier als militärische Herausforderung für ihren zukünftigen Gatten dargestellt.

Der dritte Teil der Widmung dient der Verherrlichung der Verbindung der Häuser Habsburg und Wittelsbach (»Sacra Unione delle DUE AUGUSTISSIME CASE D'AUSTRIA E DI BAVIERA«) und endet mit der Voraussage der siegreichen Herrschaft unter dem Segen des Kriegsgottes. Die Bezeichnung *augustissima* für Bayern muss hier allerdings nicht primär das Streben nach der Kaiserkrone bedeuten, sondern war damals die allgemeine Bezeichnung für hohe fürstliche Ränge.³⁸

Zuletzt erfolgt noch die obligate *captatio benevolentiae*: Terzago gibt an, unter Zeitnot und neben anderen Aufgaben, die mehrmalige Reisen nach Rom erforderten, sein Libretto in der kurzen Zeit von fünf Tagen verfasst zu haben, und schließt mit dem passenden Sinnbild der schnelllebigen Flamme.

6.4.2 Argomento

Der *Argomento* der Oper *Servio Tullio* ist traditionsgemäß zweigeteilt. Er enthält eine Zusammenfassung der Quelle (*la Istorica verità*) und eine Angabe der hinzugedichteten Elemente (*verisimili*). Grundlage für die Themenwahl ist die Romsage. Terzago wählte hier die Historie über den sechsten König Servius Tullius und formte den Inhalt nach den Erfordernissen von erwünschter Darstellung und Musikdrama um. Er fasst im *Argomento* die Passage bei Livius kompakt zusammen: Nach dem Tod des vierten römischen Königs Ancus Martius waren seine beiden Söhne unter der Obhut seines

³⁷ *Servio*, Widmung, [x3] Rückseite.

³⁸ Vgl. Pagnotta, Linda: Artikel »AUGUSTO«, in: *Tesoro della lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, URL: <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/> [letzte inhaltliche Änderung: 31.03.2000], (Zugriff vom 03.12.2018): »Titolo degli imperatori romani, a partire da Ottaviano; Aggettivo: glorioso, illustre, venerabile, investito del potere imperiale«.

Nachfolgers Tarquinius Priscus verblieben. Dieser jedoch schickte die beiden Jünglinge ins Exil und ließ sich zum König ausrufen. Begierig nach Herrschaft und äußerst mutig, griff er wiederholt die Sabiner an und eroberte weite Teile Etruriens. Unter den Getöteten befand sich der sabinische König Servius Tullius, dessen Frau nach Rom gebracht wurde und die wenig später dort einen Sohn gebar, den sie nach seinem Vater benannte. Dieser wuchs bei Hof auf und wurde von Tarquinius Priscus wegen seiner vorzüglichen Eigenschaften geschätzt, sowie wegen einer Wunderflamme, die ihm als Kind auf der Stirn erstrahlte. Königin Tanaquil sagte dem Jüngling aufgrund dieser Flamme die Herrschaft über Rom voraus, woraufhin ihm der König hocheifrig seine Tochter zur Frau gab. Die beiden Söhne des Ancus Martius konnten sich indessen mit ihrer Exilierung und dem Verlust des Thrones nicht abfinden und kehrten heimlich unter falschem Namen an den römischen Hof zurück, um die Herrschaft an sich zu reißen. Dieser Kurzfassung der Quelle (Terzago liefert hier den – allerdings nicht korrekten – Nachweis: »Tito Livio dec. prima libro primo«³⁹) folgt eine Auflistung der Änderungen (*verisimili*). Silvia sei hier nicht die Tochter des Tarquinio Prisco, sondern des Anco Marzio. Eine Amme hätte einst den Säugling entführt und – einer Vision folgend (»per ubbidir à una visione in che abbondavano que' tempi«) – Tanaquil übergeben. Tanaquil, die im Libretto als unfruchtbar erklärt wird, freut sich über das Kind und »schiebt es Tarquinio Prisco unter« (»la detta Regina afflitta per la propria infecundità stimò sua fortuna il poter ingannar Tarquinio con questo parto supposito«).

Die Brüder Marzio verschaffen sich verkleidet und mithilfe des latinischen Prinzen Rutilio Zugang zum Hof. Giunio verliebt sich in die Königin und Tito in Tullia. Bereits hier wird angegeben, dass die Brüder um der Liebe willen auf ihre Rache verzichtet hätten (»onde resti dall'amore sospeso in loro, e poi in fine superato il disegno della vendetta«).

Weder im *Argomento* noch im Hauptteil wird die Ermordung des Tarquinius Priscus von den Söhnen des Ancus Marzcius erwähnt, sondern diese anscheinend stillschweigend vorausgesetzt.

Am Ende des *Argomento* erfährt der Leser, dass Silvia sich durch eine besondere Anziehungskraft, die der »forza del sangue« zuzuschreiben ist, an Tito gebunden fühlt. Dadurch wird sie daran gehindert, Servio Tullios Liebe zu erwidern.

Tullia ist hier nicht die Tochter, sondern die Schwester Servio Tullios, außerdem erinnert im Libretto Egerio, der Neffe des Tarquinius Priscus⁴⁰, an den späteren historischen Mörder des Servius Tullius, Lucius Tarquinius.

Im darauffolgenden Personenverzeichnis (*Intervenienti*) ist noch einmal genau herauslesbar, wie die Personen zu einander stehen. Danach werden Auftritte (*Compare*), Szenen (*Scene*) und Bühnenmaschinerie (*Macchine*) genau beschrieben. Hierauf folgen die ersten beiden Kupferstiche mit der Ansicht des Zuschauerraums und der Bühne des Salvatortheaters. Zuletzt werden die Balletteinlagen aufgelistet (*Balli*).

39 Die Angabe des Librettisten ist nicht zutreffend, es handelt sich vielmehr um Livius 1,40.

40 Bei Livius 1, 34–35 ist Egerius der Sohn des Arruns Tarquinius.

6.4.3 Prolog

Der Prolog umfasst dreizehn Seiten und besteht aus drei zusammenhängenden Teilen: (1) Götterzank, (2) Weissagung des Tempo, (3) Elysium-Szene. Der Anfang findet im Himmel (*Il Cielo*) statt. Auf einer großen Wolke erscheinen »ordinatamente disposti [...] le dodici principali Deità secondo l'opinione d'Erodoto, e di Pitagora«⁴¹, umringt von einem Hofstaat anderer Götter. Giove fordert seine Untertanen großmütig auf, ihm ihre Bitten und Beschwerden vorzutragen. Diese bestürmen ihn prompt mit Klagen, allen voran seine eifersüchtige Gattin. Giove ist erzürnt über das Gezänke der Götter, da erscheint die Allegorie der Zeit, Tempo auf einem Wagen und verkündet frohe Neuigkeiten.

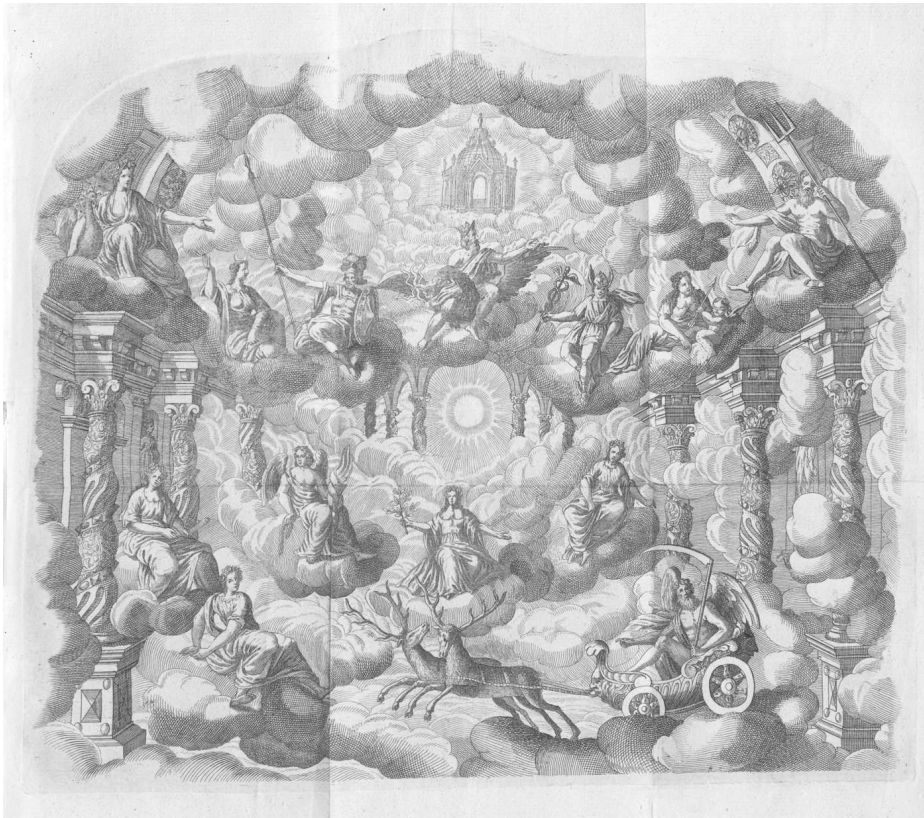


Abb. 9: Szene: »Götterhimmel«, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Druckgrafik/Kupferstich (Stecher: Michael Wening/Zeichner: Domenico Mauro), Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 4° Bav. 2165, VI,2.

41 Die Aufzählung der Götter lautet »Giove, Giunone, Nettuno, Vesta, Apollo, Venere, Marte, Pallade, Mercurio, Diana, Vulcano e Cerere« (*Servio*, Prolog, 10).

Hier beginnt der zweite, für die Analyse relevante Prologteil: Tempo (männlich) erzählt, dass der Thron des Tarquinio Prisco nach dessen Tod immer noch vakant sei. Giove fragt, ob Servio ihn denn nicht längst bestiegen habe.⁴² Tempo aber konnte einen Blick in das Buch des Schicksals⁴³ werfen und überbringt nun, was er darin las:

Tem.

[...]

De gli eterni Decreti

I fogli adamantini

Rapido esplorator col guardo scorsi.

Gio.

Che scopristi?

Tem.

Trovai,

Che de Martij la sorte

Da Tarquinio depressa

Fia da Servio rimessa

E Che di Roma il scetro

Sarà di Servio la minor fortuna.⁴⁴

Diese Passage erinnert an Vergils Aeneis, wo im ersten Buch Jupiter das Buch des Schicksals aufschlägt, in dem die zukünftige Geschichte Roms festgeschrieben ist. Die Weltherrschaft Roms war also schon immer vom Schicksal vorbestimmt.⁴⁵ In unserem Fall verhält es sich ganz ähnlich, allerdings ist hier im Schicksalsbuch eine Abänderung der Historie⁴⁶ vorgesehen. Servio Tullio soll den Söhnen des Anco Marzio zu

42 Hier wird offenbar, dass dem Göttervater selbst nicht bis ins Letzte bekannt ist, was in den Beschlüssen des Schicksals geschrieben steht.

43 Das *Fatum* steht hier für das alles bestimmende Schicksal. Schon in Homer, *Ilias* xx, (307–309) wird auf eine Zukunft des trojanischen Volkes unter Aeneas verwiesen: »jetzt aber soll nun des Aineias Gewalt über die Troer herrschen und seiner Söhne, die künftig geboren werden«, vgl. Gall, Dorothee/Martin Hose (Hg.) (2013): *Die Literatur in der Zeit des Augustus*, Darmstadt, 56; zur mythologischen Überhöhung durch das Instrument von *Fatum* und Zukunftsvisionen bei Kaiser Augustus vgl. auch Eydam, Robert (2014): »Der ›princeps‹ und das Schicksal. Zur Bedeutung der Aeneis für die augusteische Legitimationspolitik«, in: Darmstädter Atheneforum (Hg.): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden-Baden, 117–138, hier 119.

44 *Servio*, Prolog, 15.

45 Vergil, *Aeneis*, I, (254–294); zitiert nach Eydam 2014, 125f.; Zur Visionsliteratur seit Homer vgl. Meier, Christel/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.) (2014): *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*, Berlin, 223.

46 In der Romsage verbannt Servius Tullius die Söhne des Ancus Marzcius und verheiratet die Söhne des Tarquinius mit seinen Töchtern; vgl. Livius 1978, 60–73, hier 65, 1/42 (1): »Servius befestigte seine Macht weiterhin ebenso sehr durch familiäre Entschlüsse wie durch sein öffentliches Auftreten, indem er seine beiden Töchter mit den Königssöhnen Lucius und Arruns Tarquinius verheiratete, damit die Stimmung der Tarquinier gegen ihn sich nicht ähnlich entwickelte wie die der Ancussöhne gegen Tarquinius«.

ihrer rechtmäßigen Herrschaft verhelfen, und ihm selbst werde neben dem römischen Thron ein noch viel größeres Glück beschieden sein. Allerdings lässt die so ohne Weiteres vorgenommene Rehabilitierung der Marziobrüder den Leser stutzen, da diese in der Historie König Tarquinio Prisco kaltblütig mit der Axt ermorden ließen. Dass die beiden nun im Gegenteil besonders vom Schicksal bedacht werden sollen, erscheint doch ungewöhnlich. Auf diese Einzelheit soll weiter unten näher eingegangen werden.

Die nachfolgende Weissagung hat für das Verständnis der Oper eine Schlüsselfunktion: Tempo holt etwas weiter aus und erzählt, dass einst Karl der Große eine Dynastie gründen werde, die fast die ganze Welt beherrschen solle. Dabei ist interessant, dass sich Dichtung und Marginalien in ihren Aussagen durchaus unterscheiden: In der Dichtung wird zum Beispiel nicht explizit gesagt, dass Bayern direkt von Karl dem Großen abstamme. Es heißt lediglich: »Quindi vedrà il suo sangue/Quasi posto à suoi piedi il Mondo intero«. Lediglich aus den Randbemerkungen erschließt sich der ganze Sinn der Passage. Diese besagen, dass Karl der Große der Gründer des bayerischen Geschlechts sei und dass die Häuser Österreich und Bayern sich oftmals verbunden hätten.⁴⁷ Uwe Wirth bezeichnet eine solche kommentierende Anmerkung als »parergonales Verfahren, um in das Werk hineinzuwirken und so einen Zugang zum Werk zu gewinnen – oder aber ihn zu erschweren«⁴⁸. Tatsächlich steht dem Leser durch die deutenden Marginalien eine wesentliche Verständnishilfe zur Verfügung.

Zur besseren Übersicht soll ein Teil der betreffenden Prolog-Stelle hier wiedergegeben werden:

Carlo Magno
Autore della Serenissima
Casa di Baviera

Tem.
Poiche varie vicende
Provate avrà la Monarchia Latina,
E de' Secoli un Stuolo
Sofferto avrà de la mia falce il taglio,
Un che di Carlo il nome
Innalzerà d'immortal fama al vanto,
Saprà in vigor de la sua destra invitta
Seminar palme ovunque il sol si spande.
Con opre memorande
Quindi vedrà il suo sangue

47 *Servio*, Prolog, 16. Ähnliche Marginalien befinden sich übrigens im zur Hochzeit Max Emanuels verfassten Drama der Jesuiten, vgl. [Aler, Paul (1685)]: *Foedus Leonis et Aquilae, Hoc est Serenissimi Principis Maximiliani Emmanuelis S. R. I. Archidap. Elect. Utriusq[ue] Bav. Ducis etc. [...] et Serenissimae Principis Mariae Antoniae Archi-D. Aust. Bohem. etc. [...] Connubium – Gratul Carm. honoratum a Musis Colleg.*, s. J., Köln, o. P. In dieser panegyrischen Schrift (auf der 37. Seite, durchlaufend gezählt) wird betont, dass Österreich *herrsche* und Bayern *kämpfe*: »Sceptrum interponit Pietas Austriaca/Ferrum accomodat Religio Bavarica«.

48 Vgl. Wirth, 2004, 618.

*Casa d'Austria e di Baviera
molte volte apparentate
insieme*

Quasi posto à suoi piedi il Mondo intero
De gli Austr[i]aci l'Impero
Splenderà poi, e de l'ecclsa Stirpe
Fia troppo lungo il raccontare i preggi,
E l'imprese felici, e l'opre sante.
De le due regie piante
Farà più d'una volta
La Providenza eterna augusti innesti.
Mà il più vago trà questi
Fia quel che unirà insieme
MASSIMILIANO, e ANTONIA [...].⁴⁹

Dieser Monologabschnitt zeigt zwei wichtige dynastische Postulate Max Emanuels: Erstens wird auf die altehrwürdige Abstammung des Hauses Wittelsbach hingewiesen, zweitens dem Fürstenhaus Kontinuität durch reichen Nachwuchs vorausgesagt. Beide Punkte sind essenzielle Topoi der genealogischen Legitimation. Karl der Große⁵⁰, der im Jahr 800 als erster westeuropäischer Herrscher seit der Antike zum Kaiser gekrönt wurde, diente vor allem den Habsburgern als »Spitzenahn« ihrer Dynastie. Mit ihm wurde ein Anfang in der Hausgeschichte gesetzt. Die Lücke, die im Stammbaum zwischen ihm und dem Kaiser bestand, wurde aufgrund seiner Gegenwärtigkeit von der Hofgesellschaft akzeptiert und »nicht als problematisch empfunden«.⁵¹ Wichtig war in der Frühen Neuzeit nicht nur eine möglichst lange, in mythische Zeiten zurückreichende Vergangenheit einer Dynastie, sondern auch ihre Kontinuität. Die Thronfolge musste daher gesichert sein. War kein männlicher Nachfolger vorhanden, konnte dies das Erlöschen der Dynastie bedeuten. Eine möglichst hohe Anzahl von Nachkommen ermöglichte durch deren Verheiratung mit anderen Fürstenhäusern vielfältige dynas-

⁴⁹ *Servio*, Prolog, 16. Auf eine detailgetreue Abbildung kann hier kein Anspruch erhoben werden (für eine Kopie aus dem Libretto vgl. Abb. 10 und Abb. 11). Der Monolog enthält in der Folge noch weitere Marginalien.

⁵⁰ Die Rückführung der Habsburger auf Karl den Großen führte über den heiligen Guntramnus, der (auch) von den Karolingern abstammte. Bei den Wittelsbachern gestaltete sich die Herleitung schwieriger, da diese von den Luitpoldingern abstammten (Stammvater: Otto I. von Scheyern, um 1022), vgl. dazu Heim, Manfred (2013): »Die Wittelsbacher und Karl der Große. Aspekte zur Bedeutung des europäischen ›Stammvaters‹ für die Genealogie des Hauses Bayern«, in: Alois Schmid/Hermann Rumschöttel (Hg): *Wittelsbacher-Studien. Festschrift für Herzog Franz von Bayern zum 80. Geburtstag* (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, 166), München, 123–131; vgl. auch Fried, Pankraz (1980): »Die Herkunft der Wittelsbacher«, in: *Wittelsbach und Bayern 1180–1350*, hg. v. Hubert Glaser (Beiträge zur bayerischen Geschichte und Kunst 1), München, hier 29f.: »Bis ins 18. Jahrhundert wurde jedoch zäh an der These festgehalten, die Wittelsbacher leiteten sich im Mannesstamme von den Karolingern her, zuletzt eingeschränkt auf die Verbindung über die weibliche Linie. Noch Kurfürst Maximilian I. war von der direkten karolingischen Abkunft seines Hauses so überzeugt, daß er seinen Geschichtsschreiber Markus Welser beauftragte, sie im einzelnen auszuführen, es gelang aber nicht.« Zur politischen Bedeutung einer solchen legitimierenden Genealogie in Bayern vgl. Straub, Eberhard (1969): *Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (Miscellanea Bavarica Monacensia, 14), München, 173.

⁵¹ Heck/Jahn 2000 A, 5.

tische Beziehungen.⁵² An diesem Beispiel kann gezeigt werden, dass sich der »genealogische Diskurs« der Frühen Neuzeit »nicht im herrschaftsfreien Raum abspielte«, sondern vielmehr im szenisch realisierten Teil des Librettos dem Publikum diskursiv unterbreitet wurde und damit »der Legitimation und Aufrechterhaltung von Macht diene«.⁵³ Interessant ist, dass im oben zitierten Absatz zwischen den Zeilen zu lesen ist, dass die Wittelsbacher von Karl dem Großen *noch vor* den Habsburgern abstammen sollen. Körner hält es für wahrscheinlich, dass »es das geheimste Ziel aller wittelsbachischen Politik gewesen [sei] [...], an die Stelle Habsburgs zu treten, demgegenüber man sich nach Alter und Rang ebenbürtig, ja überlegen fühlte, an tatsächlicher politischer Macht jedoch unterlegen sah«.⁵⁴

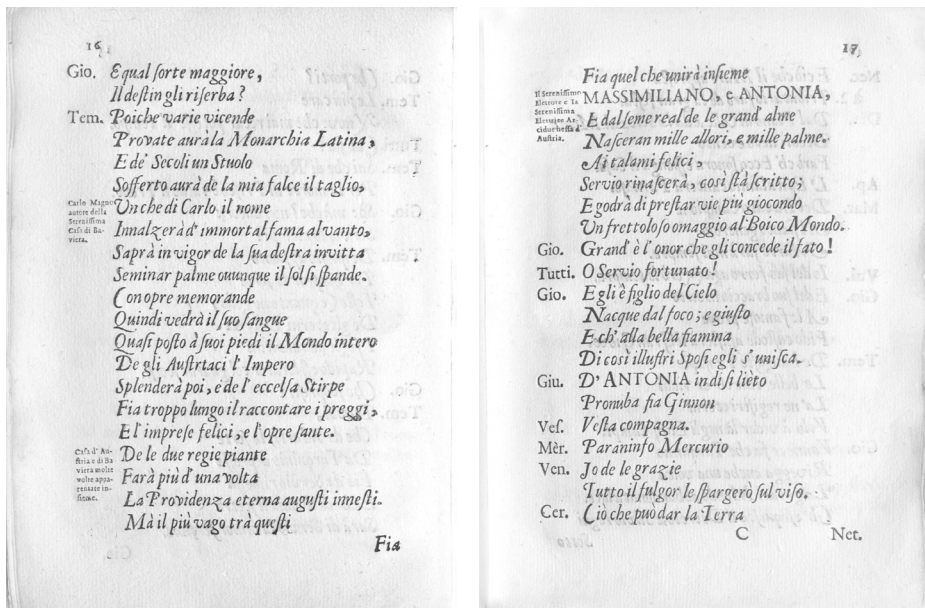


Abb. 10 und 11: Auszug aus dem Prolog (Seite 16 und 17), aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio*, Drama per Musica, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, Vl.2.

Wie lässt sich nun die Rolle Servio Tullios in dieser Konstellation der genealogischen Herleitung definieren? Die Voraussage des Tempo springt direkt vom großen karolingischen Kaiser zur römischen Kaiserzeit und von dort weiter in die damalige Gegenwart: Anlässlich der Hochzeit Max Emanuels soll Servio wiedergeboren werden:

52 Vgl. Werr, Sebastian (2006): »Oper als symbolische Kommunikation. Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick«, in: Corinna Herr/Monika Woitas (Hg.): *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln, 197–212, hier 205.

53 Jahn 2000, 79.

54 Körner 2015, 62.

Tem.

Ai talami felici,

Servio rinascerà, così stà scritto⁵⁵

Die Wiedergeburt Servios zur Hochzeit Max Emanuels impliziert nicht, dass dieser ein Teil seiner Ahnenreihe sei, sondern bedeutet vielmehr sein Wieder-Erscheinen. Dies lässt spontan an eine Vorbildfunktion Servios denken. Dass die Hochzeit Max Emanuels auf den Tag genau fünfzig Jahre nach der seines Großvaters mit einer ebenfalls österreichischen Prinzessin stattfand, entsprach der Wittelsbacher Herrschaftsideologie. Max Emanuels Machtansprüche waren durch seine dynastische Verbindung mit dem Kaiserhaus gestiegen und der Verweis auf Karl den Großen und die Hochzeit seines mächtigen Großvaters mit einer österreichischen Prinzessin wohlbedachte Anspielungen.

Doch zurück zur Prolog-Analyse: Die Götterschar überschüttet das Paar mit guten Gaben, darunter Schönheit⁵⁶ für die Braut und Kriegsglück für den *Bavaro Campione*⁵⁷. Dass die *providenza*⁵⁸ für die Verbindung beider Herrscherhäuser sorgt, wie auch in der Prophezeiung des Tempo erwähnt wird, betont die religiöse Legitimation der Verbindung.

Hier vollzieht sich die Überleitung zum Hauptteil. Tempo will in die elysischen Gefilde⁵⁹ fliegen, um sich selbst von den Weissagungen zu überzeugen. »Nach der griechisch-römischen Mythologie wird der Aufenthaltsort der Seelen der Toten, die ein tugendhaftes Leben geführt haben, Elysium genannt.«⁶⁰ Giove weist ihn an, dort dem Schatten des Tarquinio Prisco aufzutragen, er solle den Beschluss des Schicksals ausführen und Servio zur Herrschaft verhelfen.⁶¹ Der Befehl des Göttervaters, die Nachricht an Tarquinio Prisco zu überbringen, suggeriert die ›Gottgewolltheit‹, also die religiöse Legitimation der Sache. Die Szene verändert sich, und die Unterwelt erscheint. Hier beginnt der dritte Teil des Prologs mit der Erklärung, dass im Elysium nicht nur die Seelen der Verstorbenen wandelten, sondern auch die Ideen der zukünftig Geborenen:

55 *Servio*, Prolog, 17.

56 *Ibid.*, Prolog, 16: »*Venere*/Io de le grazie/Tutto il fulgor le spargerò sul viso«.

57 *Ibid.*: »Del Bavaro Campione/Al Fianco generoso/Marte sarà mai sempre«.

58 Prinzipiell ist zu unterscheiden zwischen dem Schicksal, welches »eine von dem göttlichen Entschluss abhängende Reihe und Ordnung der Ursachen« ist, und der göttlichen Vorsehung (»aeternum providentiae decretum«), bei der es sich um einen »ewigen göttlichen Ratschluss« handelt. Vgl. Oestreich 1989, 80f.

59 Für eine Ansicht des illustrativen Kupferstichs vgl. Abb. 12.

60 Schneider, Herbert (2004): »La Monarchia latina trionfante von Antonio Draghi, ›Festa musicale‹ zur Geburt des Erbprinzen Joseph (1678) oder ›Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfischen Panegyrik?‹«, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert, 109–14, hier 135. In den »Campi Elisi« (elysische Gefilde) waren nicht nur die Schatten der Verstorbenen, sondern auch die »Ideen« der zukünftig Geborenen anwesend; vgl. Ameling, Walter (Hg.): *Topographie des Jenseits. Studien zur Geschichte des Todes in Kaiserzeit und Spätantike*, Stuttgart 2011, 65f.

61 Hier handelt es sich offenbar um einen Druckfehler, wenn Giove sagt: »Ch' eseguisca il Decreto e Silvio regni sotto auspici sì degni« Es muss vielmehr heißen: »Servio«. Dieser Fehler ist im Teil der *Aggiunte* nicht angeführt.

Per i' vasti spazij di questa Scena vanno vagando, e Scherzando à copia, e a stuolo l'anime beate parte in soave passeggio, e parte lietamente volando, e trà queste anche le Idee delle persone future.⁶²

Tempo nähert sich auf seinem Wagen und ruft Tarquinio Prisco. Er überbringt ihm den Auftrag des Giove. Seine Aussage enthält panegyrische Elemente und rahmende Informationen:

Tem.

De Marzij
La fortuna a innalzar, e in un di Servio
Ad affrettar le nozze,
E del Trono il possesso.

Tar.

Io?

Tem.

Sì: che così impone Giove istesso.

Tar.

Ei sosterà di Roma,
L'immortal Nome, e di più lustrì il corso
Felice impugnerà l'aurato scetro.
Mà nelle Età future anche maggiore
Gloria il Ciel gli destina.⁶³

Ein rahmender Hinweis wäre, dass das Schicksal der Brüder Marzio im positiven Sinne gefördert werden solle, zur Panegyrik gehören hingegen die Anweisung zur Beschleunigung von Servios Hochzeit sowie auch seiner Thronbesteigung und die Voraussage zahlreicher Nachkommenschaft. Passend dazu erscheinen die ›Ideen‹ des Kurfürstenpaars, gefolgt von zwölf Figuren, die ihre Nachkommen verkörpern:

Compariscono maestosamente adorne le Idee del Serenissimo Elettore, e della Serenissima Elettrice seguite da altre dodeci figurate per la loro felicissima posterità.⁶⁴

Nach dem platonischen Mythos wandeln im Elysium die Ideen der zukünftig Lebenden. Es liegt neben dem Hades und wird von Kronos beherrscht. Seine Bewohner können selbst über ihre Wiedergeburt entscheiden.⁶⁵ Das Elysium ist ein »Ort der Entschei-

⁶² *Servio*, Prolog, 19f.

⁶³ *Ibid.*, 20f.

⁶⁴ *Ibid.*, 19f.

⁶⁵ Vgl. Ranke-Graves 1984, 106, [31.c].

dung, an den die Seelen der Verstorbenen immer wieder gelangen, um sich dort zu reinigen«⁶⁶. Für Tertullian ist es mit Abrahams Schoß (*sinus Abrahae*) gleichzusetzen, wo die Seelen der Toten auf ihre Auferstehung warten. Abrahams Schoß ist demnach ein »zeitlicher Aufbewahrungsort für die Seelen der Gläubigen, in dem schon ein Bild des Künftigen gezeichnet wird«⁶⁷. Im vorliegenden Libretto kann durch die Darstellung des Schattenreichs ein gleichzeitiger Blick in die Vergangenheit und Zukunft (Vorfahren und Nachkommen) ermöglicht werden. Dieser Vorgang versinnbildlicht die Kontinuität der Wittelsbacher Dynastie.⁶⁸

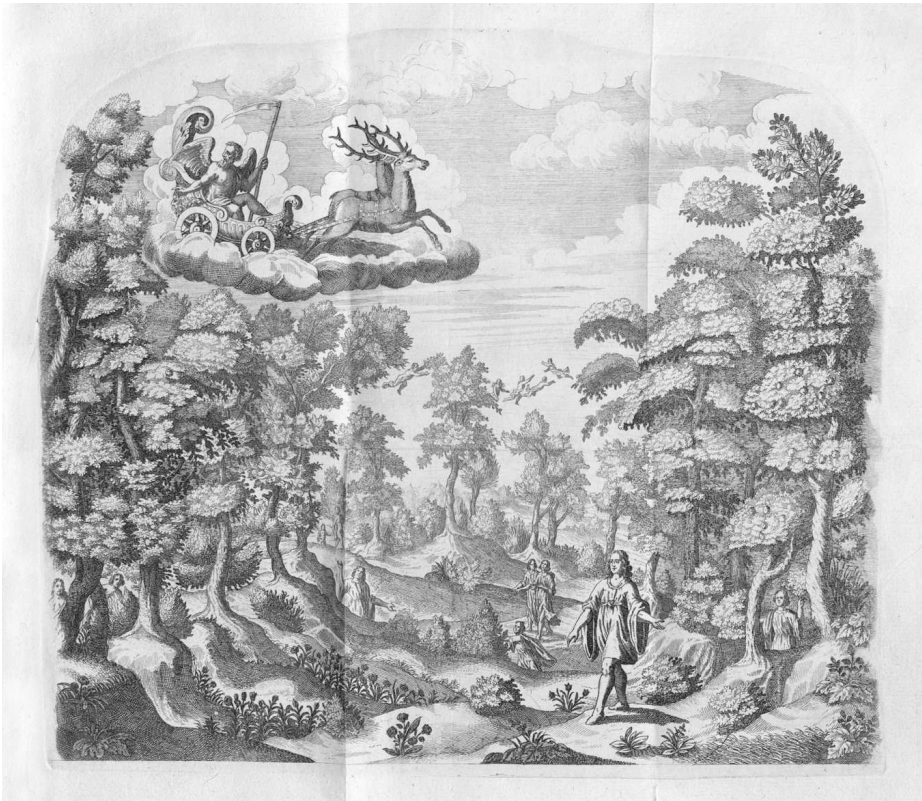


Abb. 12: Szene: »Elysium«, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio*, *Drama per Musica*, München, Druckgrafik/Kupferstich (Stecher: Michael Wening/Zeichner: Domenico Mauro), Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2.

66 Ameling, Walter (Hg.) (2011): *Topographie des Jenseits. Studien zur Geschichte des Todes in Kaiserzeit und Spätantike*, Stuttgart, 65f.

67 Vgl. *ibid.*, 94: »Temporale aliquod animarium fidelium receptaculum in quo iam deliniatur futuri imago«.

68 Vgl. Mlakar, Pia u. Pino: *300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*, 2 Bde, Wilhelmshaven 1992, 48.

Der folgende Abschnitt enthält Glückwünsche für das Hochzeitspaar. Zudem erklärt Tempo, dass das Schicksal beschlossen habe, dass Servio der Hochzeit dienen solle:

Tem.

[...]

A le nozze reali

Che Servio serva ha destinato il Fato.

Tar.

O Servio fortunato!⁶⁹

Der Name Servio ist demnach Teil des ideologischen Programms der Hochzeit. Mit dem Ausdruck »che Servio serva« – im Italienischen eine Paronomasie – hat das Schicksal Servio dazu ausersehen, der Münchner Fürstenhochzeit zu »dienen«. Auch im emblematischen Widmungskupferstich, den Sebastian Werr in seiner Monografie genau beschrieben und interpretiert hat⁷⁰, findet ein assoziatives Spiel mit dem Namen des Titelhelden statt. Über Servio Tullio im römischen Prunkharnisch, der im Begriff ist, den Krönungseid abzulegen⁷¹, prangt die *inscriptio* »tibi servio«. Über ihm schwebt ein überdimensionaler Reichsapfel oder eine Weltkugel⁷², auf der zwei Figuren der Fama mit Fanfaren den Ruhm der Häuser Österreichs und Bayerns verkünden. Die allegorische Darstellung verbindet also thematisch Historie und Gegenwart.⁷³ In der Widmung wird auf den besonderen Umstand, dass für Max Emanuel die Eheschließung mit seiner Funktion als Bündnispartner für den Kaiser verknüpft ist, hingewiesen. Ebenso liest man in der *Allegoria* der Wiener Hochzeitsoper *Il Palladio in Roma*, dass Max Emanuel durch seinen militärischen Einsatz die »ruhmreiche Braut errungen« habe:

[...] vi accorre MASSIMILIANO EMANUELE, il Dominante della Baviera; gl'assiste con l'Armi, e ne riporta gloriosissima SPOSA.⁷⁴

Servio Tullios Inthronisation wiederum ist verbunden mit der Hochzeit mit Silvia, ja sie wird erst durch diese möglich, da dies göttlicher Wille ist. Im Musikdrama ist Silvia nicht die Tochter des Tarquinio Prisco, sondern des Anco Marzio, während im

⁶⁹ *Servio*, Prolog, 22.

⁷⁰ Werr 2010, 218f., für eine Abbildung des Widmungskupfers vgl. *ibid.*, 219.

⁷¹ *Ibid.*, 218.

⁷² *Ibid.*, 219. Werr erkennt darin einen »das kurbayerische Wappen tragenden Reichsapfel«, was zur Krönungszeremonie passen würde. Nach österreichischem Vorbild könnte er aber auch eine Weltkugel symbolisieren. Diesbezügliche Darstellungen finden sich in Kunst und Architektur unter Kaiser Leopold I., vgl. Schumann, Jutta (2003): *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (Colloquia Augustana, 17), Berlin, 269: »Als beliebtes Symbol zur Verdeutlichung von weltumspannenden Herrschaftsansprüchen bot sich die Weltkugel an, die von dem Wappen bzw. Wappentier des jeweiligen Potentaten überstrahlt werden konnte oder im Fall Ludwigs XIV. von seinem Herrschaftssymbol, der Sonne, beschienen wurde«.

⁷³ Vgl. Werr 2010, 218f.

⁷⁴ *Il Palladio in Roma, Allegoria*, o. P.

Mythos Servius Tullius bereits mit der Tochter des Tarquinius verheiratet ist und erst danach den Thron besteigt. Die Umformung des Mythos auf die aktuelle politische Situation hin zeigt, welche ideologischen Schwerpunkte der Kurfürst setzen ließ. Mit seiner Hochzeit hatte er seinem Haus zu einem Aufstieg verholfen, den er mithilfe der dynastischen Legitimation im Libretto seiner Hochzeitsoper unterstreichen ließ. Der Prolog ist kein reiner Lesetext, sondern wird szenisch realisiert. Dies macht ihn zum idealen Ort, um diese Thematik auszubreiten. Als Verbindungsglied zwischen den rein schriftlichen Paratexten und dem inszenierten Haupttext eignet er sich, die panegyrische Botschaft in die Dramenhandlung zu überführen. Tatsächlich ist im Verlauf der Paratexte eine allmähliche Vermischung von Realität und Fiktion festzustellen, die im Hauptteil mündet. In der Widmung wird klar zwischen Auftraggeber und Titelheld unterschieden. Der Autor lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers durch den Einsatz starker Metaphern assoziativ in eine gewisse Richtung. Der *Argomento* wiederum informiert über Historie und Fiktion, doch auch hier findet unterschwellig eine Vorbereitung des Lesers auf die punktuelle Allegorese im Hauptteil statt. Im Prolog schließlich wird die Sphäre der Götter mit der Realität verwoben. Dies gelingt Terzago, indem er die Dichtung mit deutenden Randnoten versieht und damit eine verwirrende Mischung der Ebenen erzeugt. Auch die Szene im Elysium wirkt auf diese Art: Die Schau der zukünftigen Nachkommen des Hochzeitspaares wird verbunden mit der prophetischen Anweisung an den Schatten Tarquinio Priscos. Der Zuschauer wird – auf diese Weise informiert – in die Dramenhandlung »mitgenommen«.

6.5 Analyse Haupttext

6.5.1 Akt I. Prophezeiung und göttliche Rettung

Anfang und Hauptbezugspunkt des Librettohaupttextes bildet eine Prophezeiungsszene im königlichen Schlafgemach. Der Schatten des Tarquinio Prisco entsteigt der Unterwelt und teilt Königin Tanaquil den göttlichen Beschluss des Schicksals mit: Es sollen (1) Servio Tullio und Silvia gemeinsam über Rom herrschen, (2) Tanaquil und Tullia die Nachkommen des Anco Marzio heiraten, (3) Tanaquil ihre Zofe Drusilla lieben und (4) die Marzier gleichgestellt zu Servio Tullio regieren:

Ombra di Tarquinio Prisco, Ch'esce di sotterra.

[...]

Oggi è prescritto

Che di Quirino al soglio

Servio s'innalzi; e che di regio serto

Il fortunato crine egli circonda.

Tan.

Faustissimo Decreto!

Om.

E a Silvia unito

Dia leggi al Tebro.

Tan.

O caro!

Om.

E d'Anco i figli

Te stringa l'uno, e l'altro Tullia;

Tan.

Come?

Om.

Ama Drusilla

Tan.

Io l'amo.

Om.

E d'Anco Marzio il sangue

Uguale à Servio regni.⁷⁵

Nach einer Abgangsarie lässt Tarquinio seine Witve verstört zurück. Es handelt sich hier um eine Anweisung mit prophetischem Charakter. Tarquinio Prisco hat die Stimme des Schicksals (*La voce del Destin*⁷⁶) aus der Unterwelt ins Diesseits überbracht. Dass er teilweise in Rätseln spricht, die Tanaquil nicht sofort verstehen kann, verstärkt den arkanen Charakter der Prophetie zusätzlich. Königin Tanaquil ist aufgrund ihrer seherischen Fähigkeiten wiederum das vermittelnde Medium zwischen der Weissagung ihres verstorbenen Gatten und den Figuren des Dramas. Mit dem Kunstgriff der prophetischen Anweisung gelingt es dem Librettisten, gleich zwei Probleme auf einmal zu lösen: Erstens wird die dramatische Spannung verstärkt, indem die Weissagung als treibende Kraft für die nachfolgende Handlung dient, zweitens wird die Wahrung der aristotelischen Einheit der Zeit erforderlich, denn alles muss noch am selben Tag geschehen.

Der erste Teil der Anweisung wurde bereits thematisch im Prolog vorbereitet und beschrieben sowie der Bezug zur aktuellen politischen Situation hergestellt: Servio Tul-

⁷⁵ *Servio*, I/1, 25.

⁷⁶ *Ibid.*

lio soll der Hochzeit Max Emanuels und Maria Antonias dienen, indem er im Musikdrama zusammen mit Silvia den römischen Thron besteigt. Die im Prolog vollzogene Prophezeiung aus dem Buch des Schicksals hat bereits die Kontinuität der Wittelsbacher Herrschaft präsentiert sowie deren dynastische Verbindung mit Habsburg hervorgehoben. Die Geschichte der Städte Rom, Wien und München wird miteinander verbunden. Im ersten Akt schließlich durchbricht die Prophezeiung des Tarquinio Prisco an seine Witwe die Sphäre zur Fiktion der Dramenhandlung. Die Modifikation, die der Librettist an der Romsage vornahm, zeigt, dass ein Zusammenhang zwischen Eheschließung und Thronbesteigung hergestellt werden soll. Nach Livius⁷⁷ war Servius Tullius bereits vor seiner Thronbesteigung mit der Tochter des Tarquinius Priscus verheiratet. Im Libretto ist die Hochzeit jedoch von der Prophezeiung vorgeschrieben. Auch ist Silvia (im Mythos Tarquinia genannt) hier nicht die Tochter des Tarquinio Prisco, sondern des Anco Marzio. Die Anweisung, dass die Königin ihre Kammerzofe Drusilla ›lieben‹ solle, ist bewusst missverständlich gehalten, und kann in diesem Kontext als dramaturgische Doppeldeutigkeit gewertet werden. Tatsächlich setzt sie die Königin im Folgenden auch in einer besonderen Liebenswürdigkeit gegenüber Drusilla um, da sie trotz ihrer seherischen Begabung nicht ahnt, wer diese wirklich ist. Die in Musikdramen übliche Ambiguität der Geschlechterrolle bestätigt sich in der Rolle der Drusilla-Giunio, die in einer Fülle von Verwechslungs- und Rockszenen komische Elemente in die Handlung einbringt. Ein assoziativer Bezug zu dieser Thematik findet sich in der Widmung, wo der Kurfürst über Achill und Herkules gestellt wird, da beide »in femminea veste« lieber Frauen dienen, als ihre Heldenpflichten zu erfüllen. Und tatsächlich rechtfertigt die Figur der Drusilla-Giunio ihre Frauenkleider in II/18 mit der Behauptung, dass selbst Herkules Frauenkleider trug (»anche Alcide la gonna portò«). Tullia wird im Musikdrama als Schwester Servio Tullios eingesetzt, ist jedoch bei Livius eine seiner Töchter. Laut Anweisung Tarquinio Priscos sollen sie und Königin Tanaquil »i figli di Marzio« heiraten, nämlich Giunio und Tito Marzio. Terzago zieht die Figur der Tullia demnach zeitlich vor. Als Schwester Servios repräsentiert sie die etruskische Dynastie. Sie und Tanaquil sollen also jene Männer heiraten, die in der Historie den Tod des Tarquinio Prisco zu verantworten haben und die deshalb ins Exil geschickt worden waren. Tarquinius Priscus ist im Musikdrama bereits tot, seine Ermordung durch die Marziobrüder wird im *Argomento* allerdings nicht erwähnt. Bei Livius ist von einer heimlichen Rückkehr samt Machtstreben der beiden nach ihrem Gang ins Exil nicht die Rede. Im Libretto können sie sich daher gar nicht mehr in solcher Weise rächen. Ihr Hauptziel kann also nur die Rache an Servio Tullio sein. Dieser Umstand wird allerdings von Terzago nicht sonderlich betont, sondern im Gegenteil noch abgemildert. Im *Argomento* erklärt er vielmehr, dass die Marziobrüder ihr Bedürfnis nach Vergeltung schnell vergessen, als sie sich verlieben⁷⁸. Der Rachedanke, der den haupt-

77 Vgl. Livius, *Ab urbe condita*, I,40 (4).

78 *Servio, Argomento*, [A2], 3.

sächlichen Beweggrund für die Thronstreitigkeiten konstituiert, wird also durch die Macht der Liebe, die hier wohl als Chiffre für die friedensstiftende Kraft dynastischer Hochzeiten funktioniert, außer Kraft gesetzt. Dass laut Anweisung die Brüder Marzio auf gleicher Machtebene wie Servio Tullio (*uguale à Servio*) herrschen sollen, ist ebenfalls eine Abweichung vom Mythos. Es soll also den legitimen Nachfahren eines römischen Königs durch Eheschließungen zur Macht verholfen werden. Wie genau es dann mit ihrer Macht weitergehen soll, bleibt vorerst noch offen. Auf den römischen Thron soll jedenfalls nur Servio gelangen.

Der Ödipus-Topos, aufgrund dessen sich Silvia sich »per la forza del sangue« und »spinta con occulta simpatia« zu Valerio hingezogen fühlt, ohne zu wissen, dass es sich um ihren Bruder Tito Marzio handelt, lässt sie in Konflikt mit dem Schicksal geraten, das ihr Servio Tullio als Gemahl vorbestimmt hat. In didaktischer Hinsicht wird hier ein Akt der Selbstüberwindung gezeigt. Dieser findet bereits vor der Anagnoresis statt. Die handelnden Personen sind durchweg königlichen Geblüts, aus römischem und etruskischem Adel. Römisch, also legitim, ist der Mannesstamm des Anco Marzio, dessen direkte männliche Nachkommen von Tarquinio Prisco, der griechisch-etruskischer Abstammung ist, übergegangen wurden. Der Neffe des Tarquinio, Egerio, wäre somit als Nachkomme eines vom Volk gewählten römischen Königs ebenfalls legitim.⁷⁹

Im ersten Akt geht es insgesamt um die Rechtmäßigkeit der Thronfolge Servio Tullios. Die Vorsehung hat dem Haupt-Protagonistenpaar Servio-Silvia die gemeinsame Herrschaft über Rom auferlegt. Um den Prozess des Zusammenfindens der beiden verdichteten sich Thronfolgestreitigkeiten und Liebesintrigen. Im Mythos ist der von Tarquinius Priscus bei dessen Eroberungszügen getötete etruskische König Servius Tullius (der Vater des gleichnamigen Titelhelden) Teil des zweiten legitimen Herrschaftszweiges im Drama. Die Rolle seines Sohnes ist demnach genuin repräsentativ.

Die Figuren der drei Prinzen, die Servio Tullio den Thron streitig machen, unterscheiden sich grundlegend voneinander: Während die von Vernunft und Mäßigung geleiteten Figuren der Marziobrüder jeweils bereit wären, für die Dame ihres Herzens auf die Herrschaft zu verzichten, ist das Bestreben des Egerio ganz auf den Thron fokussiert – sein Liebes-Werben reine politische Berechnung. Er zieht anfangs die Königin, später Tullia als Gemahlin in Erwägung. Die Nebenfiguren Rutilio (ein etruskischer Prinz, der Tullia anbetet) und Licinio (ein Höfling, in Drusilla verliebt) dienen als personelles Füllmaterial für die Liebesintrige und als Unterstützung der Marziobrüder.

Die erste Umsetzung der prophetischen Anweisungen erfolgt in I/9. Hier hört Servio von einem Diener, dass die Königin ihn erwarte. Sie teilt ihm mit, dass er noch am selben Tag Silvia heiraten und die Herrschaft über Rom ergreifen soll. Die Figur der Königin strahlt im Drama insgesamt Würde und Bedachtheit aus. Die Racheabsicht der Marziobrüder wird in I/14 offenbart. In einem wütenden Dialog schmieden die beiden Pläne. Der Kern ihres Zornes konzentriert sich jedoch überraschenderweise

79 Hier wird auch die spätere Rebellion des Tarquinius-Erben Rutilius vorverlegt.

nicht auf Servio, sondern auf ihre Liebes-Rivalen: Drusilla-Giunio will sich Egerios entledigen, der ›ihr‹ die Königin streitig macht. Valerio-Tito zürnt Rutilio, der neben ihm um Tullia wirbt. In Szene 1/15 wird zum ersten Mal die Überwindung der Rachepläne durch die Liebe thematisiert. Valerio ist bereit, für Tullias Hand seine Ansprüche auf den römischen Thron fallenzulassen.

Die Hauptthematik lässt sich demnach in zwei Punkten zusammenfassen, die beide Servios Thronbesteigung betreffen: erstens ihre Rechtmäßigkeit gegenüber den restlichen Anwärtern und zweitens die Bedingung der Hochzeit Servios und Silvias für ihre Herrschaft. Zum zweiten Aspekt gehört der ›Ödipus-Topos‹: Der Umstand, dass Silvia ihren unerkannten Bruder liebt, ist bezeichnend für die Unerfüllbarkeit einer fehlgerichteten, dem Schicksal widersprechenden Zuneigung. In Szene 1/20 macht Servio Silvia klar, dass seine Liebe für sie nur unter der Bedingung ihrer ausschließlichen Erwidrerung möglich sei. Dienerin Albina wirft eine leicht spöttische Bemerkung ein:

Ser.

Silvia: ben sai se t'amo;
Ma se più forte laccio
Te per amante più felice annoda
Jo m'acqueto;

Alb.

Che bei Sposi a la moda.

Ser.

Se tu m'ami jo t'amerò;
Mà se volgi ad altro amante
Il fulgor del tuo sembiante
Jo d'amarti cesserò.
Se tu, &c.⁸⁰

Servio zeigt sich hier als *principe magnanimo*, der zur rechten Zeit verzichten und einem anderen großherzig den Vortritt überlassen kann. Gleichzeitig verdeutlicht er aber auch, dass er sich keinesfalls mit einer Rolle als Nebenbuhler zufrieden geben wird. Servio stellt hier zum ersten Mal seine charakterliche Eignung als Herrscher unter Beweis. Er gibt der ihm bestimmten zukünftigen Gattin die Möglichkeit, den rechten Weg zu beschreiten – schließlich muss auch er dem Schicksal gehorchen, das ihm Thron und Ehe vorschreibt. Die hier von ihm bewiesenen Tugenden sind Beständigkeit und Großmut (*costanza e magnanimità*).

Mit Silvia wird eine stolze, standhafte Frau dargestellt. Ihre Beständigkeit fußt jedoch auf einer falschen Annahme und ist deshalb fehlgeleitet. Sie stellt sich hier unwissent-

⁸⁰ *Servio*, 1/20, 48.

lich ihrem Schicksal entgegen. Die Amme Albina wird zum moralisierenden Sprachrohr des Fatums, wenn sie Silvia davor warnt, sich der Weissagung Tanaquils zu widersetzen:

Alb.

Figlia: de la Regina
 La volontà intendesti; ella ben sai
 D'un fatidico spirto ha il seno impresso.
 E se tu ancor resisti
 Al suo saggio consiglio
 Jo pavento per te qualche periglio.

Sil.

Del mio gran Genitore
 Abbia Servio il Diadema, ei n'è ben degno.
 Mà se gli affetti miei
 A Valerio donai
 Cessar d'amarlo jo non posso mai.[...]⁸¹

Die Standhaftigkeit Silvias und ihr Bestreben, richtig zu handeln, demonstrieren den tugendhaft-repräsentativen Charakter dieser Figur. Bemerkenswert ist, dass der komischen Amme Albina in diesem Musikdrama eine zusätzliche Funktion als moralische Unterstützung Silvias zukommt:

Albina.

[...]
 O Albina sfortunata!
 Che fia de la tua Silvia? la Regina
 A Servio la destina;
 De' vicini Sponsali
 Già ripiena è la Corte,
 E forse tutta Roma
 A quest'ora ne v'è tutta sossopra;
 Mà solo il fin darà corona a l'opra.⁸²

Die an Dramatik arme Handlung wird in 1/26–28 durch einen Mordanschlag Egerios auf Servio mit Spannung erfüllt. Dieser hat erkannt, dass er mit dem Werben um Königin Tanaquil nicht zum Ziel kommt. Da er sich als rechtmäßiger Erbe der Tarquinier fühlt, beschließt er, Servio mit einem vergifteten Brief zu töten. Er reicht ihn seinem

⁸¹ Ibid., 1/21, 49.

⁸² Ibid., 1/22, 50.

ängstlichen Diener Linco, der ihn Servio überbringen soll. Dieser warnt seinen Herrn davor, der sich jedoch nicht von seinem Plan abbringen lässt:

Lin.

Signor t'appiglia al mio consiglio,
Lascia gli amori, e usciam d'un grā[n] periglio.

Eg.

Come? non sono jo forse
Del sangue de' Tarquiniij, e non ho un capo
Atto à regger il peso
Del Romano Diadema?
Allor che a la Regina
Il mio cor risoluto
Dar divisò poc'anzi un muto assalto,
Presago fù che 'l tempo
Prezioso troppo inutilmente perdo.
L'amo, mǎ seco jo voglio
Sostener del Tarpeo la Regia sorte.
Ella à Servio la cede,
Mà non son jo di tal viltade erede.
Prende in mano una lettera.

[...]

Deggio di Servio
Oppormi à la salita;
E per spianar del Trono à me la strada,

Lin.

Che s'ha da far?

Eg.

Ch'ei cada.

Prendi.

*Gli porge la lettera.*⁸³

Die Figur des Egerio demonstriert zwei negative Handlungsweisen: die Planung eines Mordes und das Aufbegehren gegen das Schicksal. Hier wird ein denkbar ungeeigneter Thronfolger dargestellt, der das Wohl seiner Untertanen dem eigenen Aufstieg opfern will. Er nimmt den Tod seines Dieners, der den giftigen Brief überbringen soll, in Kauf:

⁸³ Ibid., 1/26, 56f.

Eg.
 Pur ch'egli mora
 E ch'jo contento sia, mori tu ancora.⁸⁴

Der Plan misslingt: In 1/28 erfolgt die Vereitelung des Giftanschlags. Die Regieanweisung liefert eine genaue Beschreibung des markanten göttlichen Eingreifens. Während sich Diener Linco mit dem Brief hinter dem Rücken Servio nähert, bricht unter Donner und Blitz das Dach ein. Hindurch fliegt ein Adler, der Linco mit seinen Krallen den Brief aus den Händen reißt. Linco flieht entsetzt, während sich auf der Bühne eine Wolke bildet, aus deren Mitte der Schatten des Tarquinio Prisco erscheint:

Nel mentre che Linco tenendosi sempre la lettera dietro la schiena vuol partire per portarla à Servio, si sente un fierissimo tuono seguito dal colpo d'un'impetuosa saetta, che fracassando una parte del soffitto v`a nascondersi sotterra, e ai fragmenti del tetto che cadono segue un'Aquila, che volando dietro à Linco che fugge gli rapisce con gli artigli di mano la lettera, e rivola al foro di dove entrò; partendo Linco oppresso da un sommo terrore. Dallo stesso foro si vede scender una Nube, che crescendo à poco à poco i[n]gombra a tutta la Scena, e dal mezzo della stessa comparisce [l'Ombra di Tarquinio Prisco]⁸⁵

In dieser Aktion wird der *deus ex machina* durch die drei Hauptattribute des Göttervaters präsentiert: Donner, Blitz und Adler. Nach dem missglückten Anschlag wird die Begründung vom Schatten des Tarquinio Prisco gegeben. Dieser bestätigt, dass Servios Thronbesteigung göttlicher Wille sei:

L'Ombra di Tarquinio Prisco.
 Di Regia salma a la salvezza assiste
 Argo custode il Cielo.
 D'empia congiura il telo
 Spuntasi là nell'adamante eterno,
 Ne val contro di lui la forza d'Inferno.
 Egerio ha dal mio sangue
 L'ambizion del Regno;
 Mà con più retta lance
 Il Fato lo destina à un cor più degno.

⁸⁴ Ibid., 1/16, 58.

⁸⁵ Ibid., 1/28, 60 (Während Linco den Brief immer noch hinter seinem Rücken verborgen hält, um ihn Servio zu bringen, hört man einen gewaltigen Donner, dem ein heftiger Blitzschlag folgt, welcher, einen Teil der Decke einreißend, unter der Erde verschwindet. Den vom Dach fallenden Stücken folgt ein Adler, der dem fliehenden Linco folgt, um ihm mit seinen Krallen den Brief aus der Hand zu reißen, und der dann zum Forum zurückfliegt, von dem er gekommen war; der zu Tode erschrockene Linco geht ab. Vom selben Forum senkt sich eine Wolke herab, die – stetig wachsend – die ganze Bühne ausfüllt, und aus deren Mitte der Schatten des Tarquinio Prisco erscheint, E.K.).

Servio è de' Numi un dono;
 Ei dè salire al Trono,
 E contro ogni attentato ingiusto, e reo
 Ei solo oggi darà leggi al Tarpeo. [...] ⁸⁶

Anfangs- und Schluss-Szene des ersten Aktes sind Schauplätze transzendenter Erscheinungen. Diese werden durch Figuren aus der Götterwelt vermittelt. In beiden Szenen tritt der Schatten des Tarquinio Prisco auf und verkündet den Willen des Schicksals. Der Adler wiederum ist als Tier Jupiter zugeordnet – und damit Symbol des Kaisers, denn Leopold I. wurde »traditionellerweise mit Jupiter und nicht mit Apollo identifiziert [...]«. ⁸⁷ Das Verhindern des Giftanschlags auf Servio durch einen Adler kann den Anstoß zu einer allegorischen Deutung liefern. Servio soll allen Anfechtungen zum Trotz auf den Thron gelangen, selbst wenn für diese Stellung Anwärter mit höherer Erbberechtigung bereitstehen. Die Stimme aus dem Elysium fungiert hier als Legitimation und Sprachrohr einer höheren Instanz. Eine mögliche Analogie könnte lauten: Wenn Servio Tullio als Sohn eines Etruskerkönigs durch den Willen des Schicksals und die Hochzeit mit der Tochter eines legitimen Königs (Anco Marzio) auf den römischen Thron kam, so konnte auch Max Emanuel als Nicht-Habsburger durch die Heirat mit der Erzherzogin, die spanische Infantin war, Statthalter des Kaisers in den Spanischen Niederlanden werden. Unter diesem Gesichtspunkt erhält das Fatum eine eindeutig legitimierende Funktion.

6.5.2 Akt II. Thronrivalitäten

Im zweiten Akt wird die Rechtmäßigkeit des Anspruchs Servio Tullios auf den Thron in verschiedenen Figurenkonstellationen thematisiert und teilweise kontrastierend dargestellt. Silvia ist unglücklich in Valerio verliebt. Dieser weist ihre Liebe zurück, da er Tullia anbetet, für die er sogar auf seinen Anspruch auf die Römische Krone verzichten würde, als diese ihm von Silvia angeboten wird:

Sil.
 La Corona Latina?

Val.
 A Servio è destinata.

Sil.
 Siasi: pur che tu m'ami:

⁸⁶ *Servio*, I/28, Rezitativ, 61.

⁸⁷ Polleroß, Friedrich Bernhard (1987): *Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 40), Wien, 250, Permalink: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-13452; DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00001345>; vgl. auch Schumann 2003, 98.

Val.

Deh Silvia! dal mio Core
Non ricercar amor, ma sol rispetto.⁸⁸

In 1/5 qualifiziert sich Servio als zukünftiger Herrscher. Dies zeigt sich, als es zu einer bewaffneten Auseinandersetzung zwischen Valerio und Rutilio kommt, die heimlich um Tullias Gunst wetteifern. Hier tritt Servio beherzt dazwischen und schlichtet den Streit der Kontrahenten mit selbstsicherer Autorität. Hinzu kommt, dass er sich im Kampf um Silvia nicht geschlagen gibt, sondern Rutilio und damit auch Valerio warnt, da er argwöhnt, dass die beiden sich um Silvia gestritten haben könnten:

Ser.

Credi che di Valerio
Sianmi ignoti gli amori?
Lombre ancor son nimiche ai vostri errori.⁸⁹

Servio ist sich darüber im Klaren, dass er Rom regieren wird. Selbstbewusst blickt er in die Zukunft, wo er als »römischer Jupiter« seine Widersacher mit Blitzen⁹⁰ besiegen will:

Ser.

[...]
Saprò del vostr'orgoglio
L'orgoglio atterrar.
Quando il Serto in questa chioma
Mostrerà il Giove di Roma
Saprò la dal Campidoglio
Due Giganti fulminar.
Saprò, &c.⁹¹

In 11/7 kommt es zu unterhaltsamen Verwechslungs-Effekten, die auf Giunios Verkleidung als Frau basieren.⁹² In der darauffolgenden Szene wird die Meisterschaft des *fingere* von Drusilla und Egerio vorgeführt. Diener Linco äußert sich im *a parte* ironisch-anerkennend über die Verstellungskünste seines Herrn:

⁸⁸ *Servio*, 11/2, 64.

⁸⁹ *Ibid.*, 11/5, 67.

⁹⁰ Der Kampf gegen die Titanen kann als Topos des siegreichen Herrschers verstanden werden. Zu dessen mythologischer Grundlage vgl. Ranke-Graves, 33f., [7.e.].

⁹¹ *Servio*, 11/5, 67f.

⁹² *Ibid.*, 11/7, 69f. Königin Tanaquil möchte Drusilla ihre Gunst erweisen und zwischen ihr und Egerio eine Ehe stiften, was zu Bestürzung bei den beiden führt. Zum Abschluss der Verwechslungs-Sequenz singt Königin Tanaquil das berühmte *Lamento* »Ogni cuore può sperar«.

Lin.

(Egli è un gran cortiggiano in fede mia.)⁹³

Es hält ihn jedoch nicht länger beim unmenschlichen Egerio. Als Linco in II/11 um seine Entlassung bittet, zeigt ihm sein Herr erneut seine Grausamkeit:

Lin.

Ti chiedo un ben servito.

Eg.

Sciagurato; nel punto

Fà sembante di percuoterlo d'un piede, e Linco fugge.

De l'urgenza maggiore

Di lasciarmi pressumi?

Pria spargerai d'eterno sonno i lumi. [...] ⁹⁴

Hier wird die Figur des Egerio erneut als Negativ-Beispiel inszeniert. Im Sinne des stoischen Modells der Affektkontrolle müsste er sich überwinden und Milde zeigen, was ihm nicht gelingt. Seine relevanten Charaktereigenschaften lassen sich mit dem Sammelbegriff der *superbia* fassen, die Stolz, Grausamkeit, Willkür und Wankelmüt beinhaltet, Eigenschaften, die stark mit Servios Tugenden *magnanimità* und *costanza* kontrastieren.

Im Königssaal beklagen Rutilio und Silvia ihr Schicksal. Rutilio kann seinem Freund nicht zürnen, denn »è lieve ogni error, s'è error d'Amore«. ⁹⁵ Silvia wiederum vermutet betrübt, dass sie Valerio aufgrund ihrer mangelnden Schönheit verschmähen würde:

Sil.

La mia bellezza

Ch'è di poco valor poco egli apprezza. ⁹⁶

In dieser Äußerung könnte eine versteckte Andeutung auf das wenig ansprechende Äußere Maria Antonias verborgen liegen, über das nicht nur von bayerischer, sondern auch von französischer Seite berichtet wird. ⁹⁷ Max Emanuel fand von Anfang an wenig Gefallen an seiner Verlobten. ⁹⁸ Bereits in der nächsten Szene wird Silvia allerdings

⁹³ *Servio*, II/9. 72.

⁹⁴ *Ibid.*, II/11. 75.

⁹⁵ *Ibid.*, II/13. 77.

⁹⁶ *Ibid.*, 78.

⁹⁷ Der Botschafter De La Haye berichtet über die wenig anziehenden äußerlichen Reize der Erzherzogin: »[...] il ne la trouvait point belle et que son humeur ne luy plaisoit point«, zitiert nach De Schryver 1996, 17.

⁹⁸ Zu Abneigung des Kurfürsten gegenüber Maria Antonia vgl. Hüttl 1976, 135: »Max Emanuel hatte die Auserwählte am Wiener Hof oft genug gesehen. Sie erschien ihm nicht gerade besonders sympathisch«.

wieder als »schön« bezeichnet. Rutilio teilt Valerio mit, dass er Servio als würdigen Gemahl für Silvia erachte:

Rut.
 [...]

Vedi la bella Silvia

Che per te inutilmente ogn'or sospira.

E fugge un che l'adora,

Ch'è destinato al Regno,

E che fora di lei sposo ben degno.⁹⁹

Die Eindeutigkeit in der Darstellung des Thronanspruchs Servios wird an dieser Stelle von Rutilio hinterfragt: Er legt – nicht ganz uneigennützig – Valerio nahe, doch seine Verkleidung aufzuheben und auf seinen Erbsanspruch zu bestehen, denn dann stünden ihm Silvia und der römische Thron zu:

Rut.
 [...]

Se di Valerio il nome

Cedesse à quel di Tito,

Tu, cui de' Marzj il gran retaggio aspetta

Roma e Silvia vedresti a te soggetta.¹⁰⁰

Valerio aber bleibt bei seinem Entschluss, Servio den Thron zu überlassen, wenn er dafür Tullia heiraten könne:

Val.
 Sai che ciò non desio,

Che d'altre cure ingombro oggi è 'l cor mio.

Amo Tullia, e di Tullia

Servio è Germano, e s'egli

A me la porge in dono,

Cedo di Roma, e anche del Mō[n]do il Trono.¹⁰¹

Der Verzicht auf den Thron und die Loyalität zu Servio zeigen den Edelmut Valerios, dessen Handlungen nicht von Rivalität, sondern von seinem Willen zum Konsens

99 *Servio*, II/14, 79.

100 *Ibid.*

101 *Ibid.*

bestimmt sind. Er ist sich wohl bewusst, dass er seinen Freund Rutilio verlieren wird. Servio tritt hinzu und mutmaßt, dass Valerio immer noch in Silvia verliebt sei.

II/16 ist eine Schlüsselszene einerseits für die Verbindung von Hochzeit und Thronbesteigung, andererseits für die exemplarische Selbstüberwindung eines guten Herrschers. Servio vermutet, dass Silvia einen anderen liebt, und versucht, seine Eifersucht zu bezähmen. Durch eine objektive Betrachtungsweise kommt er schließlich zu der Einsicht, dass er Silvia trotz allem lieben und erringen müsse, da sie ihm vom Schicksal bestimmt sei. Er unterdrückt seinen gekränkten Stolz, besinnt sich auf seine Pflicht und beschließt, weiterhin zu versuchen, Silvias Herz durch beständiges Bitten zu erweichen:

Ser.
 [...]

 Ella mi de' a l'Impero

 Come al toro nuzial esser Consorte

 E debbo dunque amarla

 Per legge di Cupido, e de la sorte.

 Lamerò

 Pregherò;

 Ed amando e pregando

 D'ammollire il suo core andrò sperando. [...] ¹⁰²

Vor dem Ende des zweiten Aktes¹⁰³ kommt es zu einer Zuspitzung der Handlung durch eine bewaffnete Auseinandersetzung zwischen Egerio und Drusilla-Giunio. Die emphatische Darstellung des Konflikts lässt eine Doppeldeutigkeit vermuten. Auf den ersten Blick könnten die beiden Kontrahenten für den österreichischen (Joseph I.¹⁰⁴) und den französischen Thronfolger (Louis von Frankreich¹⁰⁵) stehen.

6.5.3 Akt III. Drei Brautpaare

Der Diskussionshauptstrang über die Rechtmäßigkeit der Thronfolge Servio Tullios setzt sich unmittelbar fort und kommt zu einem positiven Abschluss in III/3. Die beiden Hauptfiguren Servio und Silvia zeigen tugendhaftes Verhalten. Silvia überwindet sich und erkennt ihr Schicksal an, das ihr Servio zum Mann bestimmt:

¹⁰² Ibid., II/16, 81f.

¹⁰³ Ibid., II/18–20, sowie ab 83.

¹⁰⁴ Joseph I. von Habsburg (1678–1711), von 1705–1711 Kaiser des Heiligen Römischen Reichs.

¹⁰⁵ Louis de Bourbon (1661–1711), Sohn Ludwigs XIV., genannt »Le Grand Dauphin«.

Sil.
 Uscitemi dal seno
 Ingiusti ardori; al fine
 Se d'Imeneo la legge
 Vuol che à Servio il mio cor oggi sia avvinto,
 Dée l'amor di Valerio esser estinto.
 [...]

Ser.
 [...]
 Che dici?

Sil.
 Che di Servio
 Mi dispongo à gli affetti.

Ser.
 E di Valerio?

Sil.
 Oblierò il sembiente.

Ser.
 Non fia di me più fortunato amante.¹⁰⁶

Dass Silvia sich besinnt und ihre Gunst Servio Tullio schenkt, mag insgesamt etwas plötzlich kommen. Tatsächlich befindet sich in den *Aggiunte* noch eine wichtige Szene, in der Silvia ihre neu entstandene Zuneigung zu Silvio erklärend ausschmückt:

Silvia.
 Oh Dio! Ch 'l crederia? di Servio il merto
 Ne 'l agitato seno
 M'entra con tanta forza,
 Che di Valerio ogni memoria ammorza.
 Si si: sposo adorato
 A te tutta mi dono,
 Oggi hai di Roma, e del mio Core il Trono.¹⁰⁷

Die Plötzlichkeit der Entscheidung Silvias für Servio ist im Übrigen nach Mehltreterter allgemein dem »aristokratischen Menschenbild jener Zeit« geschuldet:

¹⁰⁶ *Servio*, III/3, 90f.

¹⁰⁷ *Ibid.*, III/»Doppo [sic] la Scena IX«, Car[ta]. 97 [*Aggiunte*].

Ein typisches Kennzeichen des Adligen besonders im Roman des Barock ist das völlige Ineinsfallen seiner amourösen und dynastisch-politischen Interessen, so daß die dynastisch richtige Heirat die völlige Erfüllung des romanzesken Projektes bedeutet.¹⁰⁸

Servio Tullios *costanza* war erfolgreich und bewirkte Silvias Überwindung ihrer Gefühle zu Valerio. Dies entspricht dem typischen Handlungsschema der Oper im siebzehnten Jahrhundert: »Die Paare können am Schluss nur dann zueinander finden, wenn bei einer Person die Vernunft die Gefühle besiegt«. ¹⁰⁹ Die Verknüpfung von Hochzeit und Thronbesteigung wird an dieser Stelle offenbar, denn die Einsicht Silvias hat staatstragende Folgen: Für Servio bedeutet sie zuallererst eine genommene Hürde zur Thronbesteigung. In seinem triumphierenden Monolog sieht er sich als siegreicher Herrscher, auf dessen Stirn Lorbeer und Myrte leuchten, die Symbole des Sieges und des Friedens:

Ser.
[...]
In un dì si' giocondo
Roma su la mia fronte
Vedrà splendor l'alloro unito al mirto.
Il già turbato spirto
Darà perpetuo esilio a le sue pene;
E in grembo al fasto abbraccerà il suo bene. [...] ¹¹⁰

Sein Widersacher Egerio ärgert sich indessen über den bewaffneten Angriff Drusillas, den er nicht recht verstehen kann. Er will immer noch mit allen Mitteln Thronfolger werden:

Egerio.
Io di plebeo timore
La mente non ingombro.
Roma mi dée lo scetro, e di Tarquinio
Succeder voglio a la Corona, e al letto
Di Fortuna, e d'Amor anche à dispetto. [...] ¹¹¹

Diener Linco sorgt für Komik, indem er vor bewaffneten Damen (Drusilla) warnt:

108 Mehltrittter 1994, 113.

109 Seifert 1988, 45.

110 *Servio*, III/4, 91.

111 *Ibid.*, III/6, 93f.

Lin.

O v'è: fidati poi d'una donzella,
Se la bravura asconde in la gonnella.¹¹²

Im Gegensatz zu Egerio, der in seiner Sache nicht weiterkommt, haben sich die Brüder Marzio in den richtigen Angelegenheiten als beständig erwiesen und werden dafür vom Schicksal belohnt: Valerio-Tito wird von Tullia erhört¹¹³ und Königin Tanaquil erklärt sich auf dem Weg zum Circus Maximus bereit, Giunio zu heiraten.¹¹⁴ Zwar könne sie ihm nicht den Thron Roms, doch das Königreich ihres Herzens bieten, womit er einverstanden ist. Egerio lauscht der Szene heimlich:

Tan.

Eccoci al punto ò Caro,
In cui del Trono al fasto
Servio deve salir; a te non posso
Che del solo mio cor porger l'Impero.

Eg.

(Che sento!)

Drus.

O Dio Regina! *Genuflesso le bacia le mani.*
Ciò che tu di concentermi non sdegni
Val più di mille Scetri, e mille Regni.¹¹⁵

Als der wuterfüllte Egerio in III/14 endgültig erkennt, dass Drusilla ein Mann ist, zückt er seinen Speer und will ihn angreifen, doch Drusillas Verehrer Licinio tritt dazwischen. Er ist verwirrt über Drusillas Verhalten, da er immer noch nicht ahnt, wer sie ist.

In III/17 wird Silvias Verzicht auf Valerio und ihre Entscheidung für Servio noch einmal diskursiv hervorgehoben. Silvia erklärt ihrer Amme Albina, warum sie sich in Valerio verliebt und was sie nun an Servio schätzt, nämlich nicht die sinnliche, sondern die reine, eheliche Liebe, die auf Freundschaft und Loyalität beruht.

Sil.

Credi Albina: benche la violenza
Di simpatica forza
Di Valerio l'imgo

112 Ibid., III/7, 94.

113 Ibid., Tullia entscheidet sich für Tito und gegen Rutilio in III/12, 100 und teilt Tito (in III/21, 109f.) ihre Entscheidung mit.

114 *Servio*, III/13, 101.

115 Ibid.

Portasse nel mio sen, di Servio adoro
Laffetto, e la Fortuna.¹¹⁶

Nun, da ihm Tullias Hand sicher ist, denkt Valerio noch einmal über seine Herrschaftsansprüche nach. An seiner Entscheidung, Servio den Thron zu überlassen, hat sich nichts geändert. Er befürchtet allerdings, dass Servio sich gegen ihn wenden könnte, wenn er sich als Sohn des Anco Marzio zu erkennen gäbe. In diesem Fall griffe er sofort zu den Waffen:

Val.
O Fortunato Tito!
Che risolvi? che pensi?
Sgombra il velo importuno,
Che del nazio splendor oscura il raggio.
E se à Servio l'omaggio
Cedi ben volontier del Regno avito,
Servio à te ceda ancora
Tullia de l'amor tuo premio gradito.
Ma: se gelosa cura
Di pacifico Regno il cor gli assale,
E ciò che di Tarquinio
L'ambizion non fè, tenta atterrarmi;
Che farò? con amor correrò a l'armi. [...] ¹¹⁷

Egerio erklärt seinem Diener, dass Drusilla in Wahrheit ein Mann sei, und Servio keinen Anspruch auf den Thron habe. Er jedoch, der wahre Nachfolger des großen Tarquinio, wolle nun die Zustimmung des Volkes zu Hilfe rufen:

Eg.
[...]
Servio l'ingiusta meta
Toccar tenterà in van del regio Soglio.
Egli è d'estraneo Clima
Un'aborto mal noto.
Di mia fortuna il voto
A le raccolte turbe
Voglio teste appoggiar; e non dispero,
Mentre del gran Tarquinio

¹¹⁶ Ibid., III/17, 105.

¹¹⁷ Ibid., III/22, 110.

Il successor più giustamente jo sono,
La sua assistenza ad occuparne il Trono.¹¹⁸

Egerio bezeichnet hier Servio Tullio als Fremden (*d'estraneo Clima*). Dieser ist allerdings genauso etruskischer Abstammung wie Egerios Onkel Tarquinius Priscus, der zudem auch noch griechische Vorfahren hatte. Gemeint ist wohl das Faktum, dass Servio Etrusker und kein direkter Blutsverwandter des letzten amtierenden Herrschers war.

In der *scena ultima* kommt es zur Erfüllung der prophetischen Anweisung und zur Anagnoresis. Unter lautem Trommelwirbel ziehen in einer goldenen Pferdewagen (»in un Carro d'oro«) samt Wachen und Hofstaat sämtliche Figuren ein. Die Königin verkündet Servio feierlich seinen Herrschaftsantritt. Dieser nimmt mit bescheidener Geste an und beteuert, sich dem Willen der Königin zu unterwerfen sowie prinzipiell die Liebe der Herrschaft vorzuziehen – obwohl er zugibt, kein Verächter der herrscherlichen Pracht zu sein:

Tan.
Servio: de la tua Sorte
Al fastiggio sublime
Ecco Roma s'unisce
Disposta à tributar plausi festivi.

Eg.
(Jo gli saprò turbar)

Ser.
Regina: o Dio!
Resta per somma gioja il Core oppresso.
Pronto umilio me stesso
Al tuo voler; mà credi,
Che ben che il fasto altero
De la regia fortuna jo non isdegno,
Cede à quella d'amor quella del Regno.¹¹⁹

Die letzte Äußerung relativiert sein in II/4 gezeigtes, ausschließlich dem Reich geltendes Interesse. Tanaquil spricht Egerio auf sein protestierendes Gehabe an. Dieser gibt sich nun wütend als Neffe Tarquinius Priscus zu erkennen und pocht auf seinen Erbsanspruch:

118 Ibid., III/24, 112.

119 Ibid., III/[*scena ultima*], 114.

Eg.
 Come? e stupisci? e sai
 Che di Tarquinio jo sono
 Il legitimo Erede?¹²⁰

Dies lassen sich jedoch die Brüder Marzio nicht gefallen und geben sich als Tito und Giunio zu erkennen, denen Tarquinio einst die Herrschaft entrissen habe. Tito will ausschließlich Servio den Thron überlassen:

Val.
 (Ah non è tempo
 Di più celarsi) a me Tarquinio il Regno
 Usurpò, ed ora à Servio solo il cedo.¹²¹

Die Notwendigkeit, Servio sein Wohlwollen zu zeigen, damit dieser ihm Tullia zur Frau gebe, zwingt Tito wohl zu diesem Schritt. Außerdem erklären sie, dass sie aus Rache und auf der Suche nach ihrer verschollenen Schwester nach Rom zurückgekehrt seien:

Val.
 Il desio di vendetta,
 E di seguir la traccia
 D'una Suora smarrita,
 Che rapì al nostro esilio
 Bamboleggiante ancor Nodrice infida.¹²²

Hier kommt es zur »genealogischen *anagnoresis*«¹²³: Silvia schließt ihre Brüder in die Arme. Tito bekräftigt ein letztes Mal, dass die Liebe zu Tullia seine Feindschaft in Loyalität verwandelt hätte. Servio beweist herrscherlichen Großmut und gibt Tito Tullias Hand:

Ser.
 Tito: se Tullia brami
 Col paterno retaggio a te la cedo.¹²⁴

Tanaquil bietet Giunio ihre Hand und den etruskischen Thron. Damit sind alle Anforderungen des Schicksals erfüllt:

120 Ibid., 115.

121 Ibid.

122 Ibid., 116.

123 Mehlretter 1994, 211.

124 *Servio*, [scena ultima], 117.

Tan.

A te mi dono,
 E avrai d'Etruria, e del mio Core il Trono.
 A Servio, e Silvia il Tebro
 Di corona regal cinga le tempie;
 Così del Ciel la volontà s'adempie.¹²⁵

Hier stellt sich die Frage, ob der etruskische Thron für Giunio und die Stellung als Schwager Servios für Tito wirklich eine ebenbürtige Herrschaft für die beiden Brüder bedeutet. Egerio, der keinen anderen Ausweg sieht, fügt sich dem Schicksal («Anch'jo cedo al Destin«¹²⁶). Es kommt zu einer Szene des allgemeinen Vergebens. Der dritte Akt endet mit einem Liebesduett des jungen Herrscherpaares und einer anschließenden Balletteinlage des Münchner Hofadels, wobei die Teilnehmer getrennt nach Damen und Herren aufgelistet sind:

I Balletti furono fatti dalle Dame, e Cavallieri, che seguono.

La Signora Contessa di Preysing di Weichershoven.

La Signora Contessa Adelaide di Preysing.

La Signora Elisabetta Baronessa di Neuhaus.

La Signora Teresa Baronessa di Eisenreich.

La Signora Adelaide Baronessa Simeoni,

Et La Signora Maria Anna Baronessa Simeoni.

Il Signor Marchese di S. Maurizio, Gentil.^o della Camera, e Capitan degli Arcieri Guardia del Corpo di S.A.E.

Il Signor Cavalier di Beauvau, Gentil.^o della Camera di S.A.E., e Tenente degli Arcieri.

Il Signor Co. Felice di Preysing, Gentil.^o della Camera di S.A.S. [sic]

Il Signor Co. Leonardo di Törring, Gentil.^o della Camera di S.A.E.

Il Signor Co. Riviera, Gentil.^o della Camera, e Vice Cavallerizzo Mag.^{te} di S.A.S. [sic]

Il Signor Barone Hundt, Gentil.^o della Camera di S.A.E.¹²⁷

125 Ibid.

126 Ibid.

127 *Servio*, [Q].

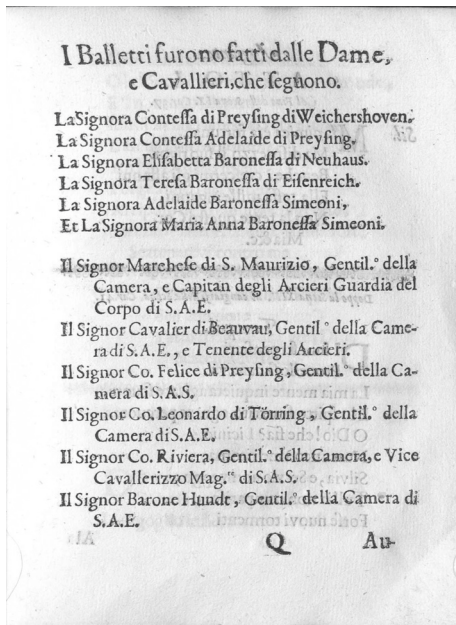


Abb. 13: Teilnehmer am Schlussballett, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2.

6.6 Deutung

Beim folgenden Deutungsversuch sollen zuerst die Paratexte Widmung, *Argomento* und Prolog berücksichtigt werden, bei deren Lektüre sich Hinweise auf politische Postulate häufen. Gemäß dem Anlass einer Fürstenhochzeit sind bereits in der Widmung alle wichtigen Punkte der ideologischen Herrschaftsrepräsentation angelegt: Die Huldigung des Auftraggebers (Panegyrik), die Verherrlichung der ehelichen Verbindung Habsburg-Wittelsbach (dynastische Legitimation) sowie die Betonung der besonderen Vorzüge des Kurfürsten (Thematik des idealen Herrschers). Der letzte Punkt ist mit einer sich steigernden Argumentationskette aufgebaut, die Max Emanuels Fähigkeit zur Selbstüberwindung beweisen will. Dass dieser bereits früh den bayerischen Thron bestieg, wird auch im Prolog erwähnt.¹²⁸ Doch nicht nur die augenfälligen Aspekte führen den Leser in den Bereich der Deutung, sondern auch weniger offensichtliche Elemente: Im *Argomento* fällt beispielsweise auf, dass das Faktum der Ermordung Tarquinio Priscos vom Librettisten offenbar absichtlich übergangen wird. Während Hinzufügungen oder Erfindungen öfter in *Argomenti* vorkommen, handelt es sich hier um eine stillschweigende Weglassung, die rahmend auf die Historie einwirkt. Denn liest

¹²⁸ Ibid., Prolog, 21: »*Tem.*: [...] Egli non avrà à pena/De la sua fresca etade/Veduta la metà del quarto lustro,/Che un Pololo divoto/bacierà di sue leggi il dolce freno. [Text der Randnote, E.K.] Il Serenissimo all'età di 18. anni entra al Dominio de' suoi stati. (Noch nicht zwanzigjährig, wird sein ergebenes Volk die süßen Zügel seiner Herrschaft küssen. [Übersetzung der Randnote, E.K.] Seine Durchlaucht erlangt mit achtzehn Jahren die Herrschaft über sein Land, E.K.)«.

man das Libretto, ohne an das Attentat auf Tarquinio Prisco zu denken, erwecken die Marziobrüder keinesfalls den Anschein von Auftragsmördern, die in der Folge mit aller Gewalt die Herrschaft an sich reißen wollen. Dabei verschweigt Terzago den Tatbestand der Ermordung zwar, verneint ihn aber nicht. Anhaltspunkte dafür könnten sein, dass Giunio und Tito bis zuletzt eisern versuchen, ihre Verkleidung zu wahren und dass Tito im Falle der Offenlegung seiner wahren Identität eine feindliche Reaktion Servio Tullios in Erwägung zieht. Ebenso wird die große Trauer und Hoffnungslosigkeit Tanaquils verständlich, wenn man bedenkt, dass sie die Anweisung erhält, einen der Mörder ihres Mannes zu heiraten. Im Grunde müssten die Brüder Marzio Tanaquils und Egerios Rache fürchten, da beide direkt mit Tarquinio Prisco verwandt sind. Dies ist jedoch nicht der Fall. Sie erscheinen durchaus menschlich, ja vom Schicksal benachteiligt und sollen durch göttliches Dekret wieder zu ihrem Recht kommen. Auch Silvias Rolle als entführte Schwester der Marzier unterstützt deren Rehabilitierung, indem die beiden die Suche nach ihr als Grund dafür angeben, an den römischen Hof gekommen zu sein. Hier ist davon auszugehen, dass eine klare Rezeptionslenkung vom Librettisten beabsichtigt ist, für die er bereits im *Argomento* die Weichen stellt. Im Prolog wird sodann die Umformung der Romsage durch die Prophetie des Tempo weitergeführt: Servio Tullio soll gemeinsam mit Silvia den Thron besteigen. Die Söhne des rechtmäßigen römischen Herrschers werden nicht verbannt, sondern vielmehr bei der Vergabe von hohen Machtpositionen berücksichtigt, obgleich der römische Thron einem anderen bestimmt ist. Die ambivalente Bedeutung dieser Schicksalsanweisung ist als Teil der Rätsel- und Orakelhaftigkeit vom Librettisten wohl beabsichtigt. Ein wichtiger Aspekt bei der Aufwertung der Marzier ist ebenso die Tatsache, dass beide ihre Rachegefühle erfolgreich überwinden und auf den Thron verzichten. Die Eigenschaft der *magnanimità* macht sie zu würdigen Thronanwärtern, die zumindest eine gleichwertige Stellung verdient haben. Für die tiefere Bedeutung der Modifikation des Mythos muss zunächst nach Analogien zum Tagesgeschehen gesucht werden. Hier liegt einerseits eine Parallele zu den näheren Umständen der Eheschließung Max Emanuels nahe, andererseits zur Problematik der spanischen Erbfolge. Die Brüder Marzio könnten demnach symbolisch für die Söhne¹²⁹ Leopolds I. stehen, zu deren Gunsten Max Emanuel auf das spanische Erbe verzichten sollte.

Eine zweite wichtige Veränderung der Romsage ist, dass Servio und Silvia im Musikdrama zunächst noch nicht verheiratet sind, sondern ihre Hochzeit mit ihrer Thronbesteigung verbunden wird. Die beiden sollen gemeinsam herrschen. Auf diese Weise entsteht eine Analogie zwischen Max Emanuel und Servio Tullio. Beiden ist eine politische Ehe bestimmt, welche jeweils die Bedingung für das Erlangen eines Herrscheramtes darstellt. Dieses Herrscheramt ist für Servio Tullio der römische Thron, für Max Emanuel die erhoffte Statthalterschaft in Brüssel. Der Aspekt der *gemeinsamen* Thronbesteigung wird dabei durch eine Tatsache erhärtet: Max Emanuel sah sich in seiner

129 Kaiser Leopolds zweiter Sohn, Karl VI. war bereits geboren (am 1. Oktober 1685).

Statthalterschaft ganz auf Maria Antonia angewiesen, die als spanische Infantin alleine erberechtigt war: Dementsprechend konnte ihr Vater auch nur ihr die Souveränität für die Spanischen Niederlande übertragen.¹³⁰

Im Prolog liegt das Gewicht generell auf der dynastischen Legitimation. Durch den Verweis auf Karl der Großen¹³¹ als Urahn sowie die oftmalige Verbindung mit dem Kaiserhaus wird dem Leser suggeriert, dass die Wittelsbacher Dynastie auf eine illustre und kontinuierliche Ahnenreihe zurückblickte. Hier wird – nach den Theorien Gebhards, Hecks und Jahns – durch die Evokation des Spitzenahns¹³² dem Münchner Hofopernpublikum ein gemeinsames Erleben des Ursprungscharismas¹³³ ermöglicht, das Wittelsbacher und Habsburger als Nachkommen desselben Stammvaters bezeichnete und so die ranglichen Unterschiede beider Dynastien nivellierte.

Terzago arbeitet im Prolog mit dem Topos der Prophetie, ähnlich wie in der Helden-schau im sechsten Buch der *Aeneis*¹³⁴. Dabei wird dreimal offenbart, was das Schicksal mit Servio vorhat: erstens durch Tempo an Giove, zweitens durch Tempo an Tarquinio Prisco, drittens von diesem an seine Gattin. Diese dreimalige Prophezeiung birgt die Möglichkeit, jedes Mal neue Einzelheiten darzulegen. Terzago lässt im Prolog Tempo zweimal einen Blick in die Zukunft werfen: durch das Einsehen des Schicksalsbuchs und die Schau des Elysiums. Die Vorsehung, deren Beschlüsse von unverrückbarer Autorität sind, fungiert hier eindeutig als legitimierende Instanz und präsentiert dem höfischen Publikum eine klare Entscheidungshilfe. Interessant ist hier, dass diese auch gegen fürstliche Maximen entscheiden darf – nämlich gegen die Primogenitur-Ordnung – indem es Servio Tullio, obgleich von sabinischer Abstammung, für den römischen Thron bestimmt. Der rechtmäßige Herrscher ist also vor allem derjenige, den das Schicksal schützt – in diesem Fall bewahrt es Servio Tullio vor einem Giftanschlag. Dies wäre eine Untermauerung der Annahme, dass sich Max Emanuel gegen seine Prätendenten bei der Besetzung des Amtes als Statthalter trotz seiner Eigenschaft als politischer ›Außenseiter‹ durchsetzen sollte. Als Kandidaten für eine Statthalterschaft in den Spanischen Niederlanden hatten sich Herzog Karl IV. von Lothringen, Philipp Wilhelm von der Pfalz sowie Jakob, der jüngere Bruder Karls II. von England, vergeblich beworben. Wer jedoch kein Vasall war, wurde von Spanien abgelehnt. So betrachtet waren die Chancen für Max Emanuel sehr gering.¹³⁵ Nichtsdestotrotz lautet die Botschaft im Libretto: »Die Protektion des Kaisers ist stärker als die Eigenschaft als Vasall«. Außerdem soll Leopold I. (Symbol: Adler) verhindern, dass Max Emanuels Posten als Statthalter durch eine Intrige Frankreichs gefährdet wird. Da Ludwig XIV.

130 Vgl. De Schryver 1996, 17.

131 Vgl. Reimer 1991, 114; vgl. auch Straub 1969, 272. Straub gibt an, dass die Oper *Servio Tullio* dem Gedächtnis Maximilians I. gewidmet gewesen sein soll, der das bayerische Kurfürstentum begründet hatte.

132 Heck/Jahn 2000 A, 5.

133 Gebhardt 1993 A, 54.

134 Vgl. Eydam 2014, 123f. In Vergils *Aeneis*, VI, 756–892 trifft Aeneas seinen Vater Anchises in der Unterwelt, der ihm eine Schau der zukünftigen Helden Roms präsentiert. Zitiert nach *ibid.*, 123.

135 Vgl. De Schryver 1996, 12.

(ebenso wie Leopold I.) eine spanische Prinzessin geheiratet hatte, meldete auch dieser Ansprüche an, und drohte mit Krieg.¹³⁶

Der Prolog präfiguriert die Dramenhandlung. Hier wird nicht nur die Tatsache betont, dass die Marzier zu ihrem Recht kommen sollen, sondern auch die Anweisung, dass gleich drei Hochzeiten stattfinden sollen. Das Motiv der Liebe ist in diesem Musikdrama so prominent, dass selbst die Rache und der Kampf um den Thron dahinter zurücktreten. Am Ende des Dramas wird offensichtlich, dass die vorbestimmten Machtpositionen der Marzier durch politische Hochzeiten erreicht werden – ganz im Sinne der Heiratspolitik der Frühen Neuzeit. Servio muss Silvia heiraten, da er nur zusammen mit ihr über Rom herrschen kann. Silvia wiederum muss sich dem Schicksal beugen und auf Valerio verzichten. Im Ödipus-Topos (Silvia-Valerio) könnte eine Anspielung auf die neun Jahre zuvor geplante Hochzeit Maria Antonias mit ihrem Onkel Karl II. von Spanien verborgen sein.¹³⁷ Dieser war zu diesem Zeitpunkt fünfzehn, Maria Antonia erst acht Jahre alt. Karl II. war Sohn einer Schwester Leopolds, Maria Antonia war Leopolds Tochter aus seiner Ehe mit einer spanischen Infantin und damit die Nichte ihres Bräutigams.¹³⁸ Die beiden waren also so nah miteinander verwandt, dass ein Dispens von Papst Innozenz XI. notwendig wurde. Da beide jedoch noch minderjährig waren und Frankreich Ansprüche anmeldete, wurde die Verlobung wieder gelöst und Karl II. heiratete Marie Luise von Orléans. Als nächste Heiratskandidaten für Maria Antonia standen der französische Dauphin Louis de Bourbon und Max Emanuel bereit.¹³⁹ In dieser Deutungsperspektive ergibt die positive Darstellung der Marzio-Brüder sowie die Anweisung des Schicksals, dass diese gleichrangig mit Servio regieren sollen, durchaus Sinn. Wie im geheimen Zusatzvertrag zum Hochzeitskontrakt von 1685 vereinbart versprach Leopold seinem Schwiegersohn die spanische Statthalterschaft, wenn er diesem und seinen Nachkommen zum restlichen Teil des spanischen Erbes verhalf. Die Brüder Tito und Giunio Marzio entsprächen demnach den Söhnen des Kaisers. Wenn in Rom also Wien zu sehen ist und Anco Marzio für Leopold I. steht, könnte Tanaquil als Königin über Etrurien die spanischen Habsburger symbolisieren. Die Hochzeit Tanaquils mit Giunio würde bedeuten, dass einer der Söhne des Kaisers spanischer König werden solle. Egerio wäre als Spross eines ›ausländischen‹ Usurpators (Tarquinio Prisco war etruskisch-griechischer Abstammung) mit dem Dauphin identifizierbar oder steht als Person stellvertretend für Frankreich. Egerio ist Neffe des Tarquinio Prisco und größter Thronrivale Servios, gleichzeitig aber auch Liebesrivale Giunios um die Hand der Königin, wobei er besonders ehrgeizig und skrupellos vorgeht und auch

136 Ibid., 18.

137 Zur geplanten Hochzeit Maria Antonias mit Karl II. vgl. *ibid.*, 7–9: »Im September 1676 wurde Karls Ehe mit Maria Antonia offiziell angezeigt. [...] Der Ehevertrag datiert vom 15. Oktober 1676«. Aufgrund der Jugend Maria Antonias sowie machtpolitischen Intrigen der spanischen Regierung fand die Hochzeit allerdings nicht statt. Karl II. heiratete stattdessen am 19. November 1679 Maria Luise von Orléans.

138 Seifert 1988, 48.

139 Vgl. De Schryver 1996, 9.

vor einem Mord nicht zurückschreckt. Diese Figur könnte insgesamt auf die expansive Politik und die Kriegsdrohung Frankreichs anspielen.

Zusammenfassend hält das Libretto der Oper *Servio Tullio* mindestens zwei Deutungsebenen bereit:

Die übergeordnete Rezeptionsanweisung der Paratexte verweist auf die Ehrwürdigkeit der Dynastie Wittelsbach und ihre Gleichrangigkeit zu den Habsburgern sowie auf die Eigenschaften Max Emanuels als idealer Fürst. Bereits in der Widmung trifft der Librettist eine rahmende Vorselektion in Richtung der dynastischen Legitimation der Wittelsbacher. Auf der anderen Seite steht die Aussage, dass Max Emanuel – als idealer Fürst – die sublimen Eigenschaften der Selbstüberwindung vorweisen kann, sich mehrfach als Feldherr bewährt hat und um das Allgemeinwohl besorgt ist. Diese Punkte werden auf verschiedene Weise im Prolog und im Hauptteil bestätigt oder diskursiviert, sind also auf den dramatischen Binnentext anwendbar. Im Prolog wird dem Leser eine weitere übergeordnete Leseanweisung angeboten: *Servio Tullio* soll dem Fürstenpaar als Titelheld der Hochzeitsoper dienen (»che *Servio serva*«), wie im Widmungskupfer dargestellt. *Servio* (also im übertragenen Sinne Max Emanuel) leistet auf dieser emblematischen Abbildung den Krönungseid auf das bayerisch-österreichische Allianzwappen, präsentiert sich also als ernstzunehmender Bündnispartner des Kaisers. Außerdem werden ganze Passagen des Prologs durch Randnoten ausgedeutet. Die wichtigsten Postulate lauten hier: Wittelsbach ist Habsburg an Anciennität mindestens ebenbürtig und kann auf denselben Stammvater, Karl den Großen, zurückblicken. Durch seine oftmalige Verbindung mit dem Kaiserhaus verfügt Bayern über dynastische Ansprüche, die mit der jüngsten Eheschließung erneuert werden. Demnach ergibt sich die Aussage, dass das Haus Wittelsbach weiterhin lang genug an der Macht sein werde, um eine Rangerhöhung zu erleben, da (1) Max Emanuel sich trotz seiner Jugend bereits als geeigneter Herrscher bewiesen hat, (2) die Ahnenreihe des Hauses Wittelsbach den Habsburgern ebenbürtig ist und (3) zahlreiche Nachkommenschaft aus der Verbindung hervorgehen wird. Diese eher theoretisch-panegyrische Deutungsperspektive der Paratexte wirkt dahingehend auf den Haupttext, als die prophetische Anweisung des Prologs in der Binnenhandlung genau befolgt wird.

Generell wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Tatbestände gelenkt, was einerseits durch Argumentation, andererseits durch Modifikation der Historie erfolgt. Der eklektische Umgang des Librettisten mit dem Mythos führt zur zweiten, untergeordneten Deutungsebene des Dramenhaupttextes, die die aktuelle Problematik der spanischen Erbfolge aufwirft: In diesem Deutungsversuch stehen *Servio Tullio* und *Silvia* für das Kurfürstenpaar, die *Marziobrüder* für die Söhne des Kaisers und *Egerio* für den französischen Dauphin; *Tanaquil* symbolisiert Spanien. Insgesamt werden Max Emanuels Präntionen auf die Statthalterschaft in den Spanischen Niederlanden präsentiert. Obwohl die angenommene Allegorese hier ein recht kongruentes Bild ergibt, kann sie nicht als absolut angesehen werden, da wesentliche Aspekte der Romsage nicht auf die Figuren angewendet werden können. Es wäre beispielsweise nicht möglich, die

Söhne des Kaisers mit Mördern gleichzusetzen, außerdem ist der Etruskerkönig König Anco Marzio bereits tot, was eine Identifikation mit Leopold I. erschwert, ebenso wenig kann in dieser speziellen Deutung Tarquinio Prisco eindeutig identifiziert werden. Dies lässt darauf schließen, dass im vorliegenden Musikdrama eine totale Allegorese nicht notwendig oder nicht gewünscht war und dass im Gegenteil der Librettist das Aufleuchten punktueller Allusionen beabsichtigte. Ein unterhaltsames Beispiel dafür finden wir in der Rockrolle Giunios. Max Emanuel distanziert sich hiermit anscheinend von Joseph I., indem er sich in der Widmung als selbst einem Helden wie Herkules überlegen darstellen lässt. Drusilla-Giunio wiederum rechtfertigt sich im Hauptteil damit, dass »anche Alcide la gonna portò«. Eine ebensolche pikante Detailspannung ergibt sich durch die Anspielungen auf die Hässlichkeit und die wieder aufgelöste Verlobung Maria Antonias mit Karl II. von Spanien.

6.7 Vergleich: *Il Palladio in Roma* – *Servio Tullio*

Das Vorliegen zweier Musikdramen zum selben Anlass eröffnet dem heutigen Betrachter die seltene Gelegenheit, einen Vergleich zwischen den Denkwelten zweier hierarchisch sehr unterschiedlicher Auftraggeber vorzunehmen, deren Interessen sozusagen diametral auseinanderweichen. Während der Kaiser eine selbstbewusst-statische Ansicht repräsentiert, seinen Besitzstand gewahrt wissen will und durch die Verheiratung seiner Tochter den Gewinn eines verlässlichen Bündnispartners zur Sicherung seiner Vorherrschaft im Reich wünscht, strebt der Kurfürst nach Rangerhöhung und Bewegungsfreiheit. Max Emanuel sieht sich nicht als Diener des Kaisers, sondern vielmehr als neuer Hoffnungsträger und heldenhafter Feldherr. Bei ihm liegt der Fokus eindeutig auf dem Machtzuwachs für sein Herrscherhaus durch die ersehnte Statthalterschaft.

Beim Vergleich des Umgangs mit dem jeweiligen Ursprungsmythos zeigt sich, dass in den Paratexten im *Palladio*-Libretto eine umfassende Ausdeutung in eine politische Richtung stattfindet, während im Hauptteil das Gewicht auf dem Hinzugedichteten liegt. In *Servio Tullio* wird hingegen insgesamt mehr am Gerüst der Historie festgehalten. Somit ist die Differenz zwischen Paratexten und Haupttext im *Palladio* viel größer. Kann man im gesamten Musikdrama *Servio Tullio* den Titelhelden eindeutig auf Max Emanuel beziehen, wird im *Palladio* die Deutungsperspektive auf Kaiser und Kurfürst erweitert, also ranglich eine Ebene ›höher‹ gestuft. Das Haus Habsburg (*La Casa d'Austria, il Palladio Austriaco*, etc.) ist in den Paratexten allgegenwärtig, während der Kaiser nur ein einziges Mal namentlich in der *Licenza* erwähnt wird, ganz im Gegensatz zu anderen Musikdramen, in denen das Lob des Kaisers in mehreren Paratexten vertreten ist.¹⁴⁰ Offenbar wollte sich Leopold I. seinem Schwiegersohn gegenüber entgegenkommend erweisen und trat zumindest in

¹⁴⁰ Im Musikdrama *Il Fuoco Eterno custodito dalle Vestali* (Minato/Draghi, Wien 1677) beispielsweise wird Leopold I. bereits im Kapitel *Allegoria* (o. P.) als »conosciuto Ottimo da tutto l'Universo« bezeichnet.

den Paratexten einen Schritt zurück. Abgesehen davon war es jedoch essenziell, ihm in seiner Rolle als Kaiser und Auftraggeber des Musikdramas gebührend zu huldigen. Dieses Problem konnte gelöst werden, indem er im Haupttext allegorisch mit dem Titelhelden identifiziert werden konnte. In dieser Hinsicht war Lucio Metello also nicht mit Max Emanuel zu vergleichen, wie in der internen Allegorese beschrieben, sondern mit dem Kaiser selbst.

Die Widmungen der beiden Musikdramen unterscheiden sich wesentlich: Während Minato sich auf knappe panegyrische Floskeln beschränkt, versucht Terzago an dieser Stelle, im Rahmen der Widmungsvorgaben das Bild eines idealen Herrschers zu entwerfen. Der Schwerpunkt liegt auf dem Hervorheben der Eignung und Bewährung des Kurfürsten als Feldherr – trotz seiner Jugend. Hier sind wesentliche Elemente der Herrschaftslegitimation zu finden: Die Eigenschaft als Verteidiger der katholischen Kirche, die Fähigkeit zur Selbstüberwindung sowie die väterliche Sorge um seine Untertanen und die Wahrung des Allgemeinwohls. Die *Argomenti* unterscheiden sich insofern, als Minato diesen ausschließlich mit dem Mythos in seinen verschiedenen Ausformungen füllt, während Terzago ihn erläuternd in Historie und Fiktion aufteilt. Die szenisch realisierten Paratexte der beiden Musikdramen beinhalten allerdings deutliche Parallelen: In der *Licenza* des *Palladio* und dem Prolog des *Servio* ist gleichermaßen eine Elysium-Szene zu finden, die durch die Schau der zukünftigen Ideen den Aspekt der dynastischen Unendlichkeit symbolisieren. Außerdem treffen wir in beiden Texten auf die Prophezeiung der oftmaligen ehelichen Verbindung der Häuser Habsburg und Wittelsbach sowie des fünfzigjährigen Hochzeitsjubiläums Maximilians I. mit Anna Maria von Habsburg.

Servio Tullio reagiert in mehreren Stufen auf die Wiener Hochzeitsoper. Das Postulat des Kaisers wird insofern bestätigt, als das Widmungskupfer bewusst den Topos des Dienens wiederholt und zum Motto der Oper macht. Außerdem wird in der Widmung Max Emanuels besondere Fähigkeit zur Selbstüberwindung und Bewährung in der Schlacht betont, was auf seine Eigenschaft als Allianzpartner des Kaisers hinweist. Die Wiederholung der panegyrischen Phrasen (Elysium-Szene, Prophetie) deutet ebenso auf eine Anpassung an den Wiener Stil hin. Auch zur Eheschließung wird eine Aussage getroffen: So ist diese für *Servio* zwar Voraussetzung für die Thronbesteigung, doch ist Silvia hier nicht willensloser Spielball politischer Kräfte wie *Alfrea*, sondern entscheidet sich freiwillig für *Servio*. Zusätzlich wird in der *deus-ex-machina*-Szene (I/28) ein Postulat an Wien formuliert: Max Emanuels militärische Unterstützung solle vom Kaiser mit einer Statthalterschaft belohnt werden. Ein wesentlicher Punkt, der allerdings mit den Interessen des Kaisers kontrastiert, ist das Pochen auf dynastische Gleichrangigkeit Wittelsbachs mit der Behauptung, Bayern stamme ebenso (und zwar noch vor Habsburg) von Karl dem Großen ab. In diesem Kontext muss auf die Vorgänge einer künstlerischen »Beeinflussung«¹⁴¹ seitens der Habsburger und einer künstlerischen Machtdemonst-

141 Zum Einfluss der kulturpolitischen Beziehungen zwischen Wien, Paris und München vgl. Krems 2012, 52.

ration Bayerns in Richtung Österreich hingewiesen werden. Durch die Inszenierung einer Hochzeitsoper am Wiener Hof war ein ästhetisches Vorbild gegeben, das als Richtlinie für München gelten musste. Indem Max Emanuel allerdings seinem Musikdrama einen äußerst elaborierten dynastischen Prolog voranschicken ließ, formulierte er eine entsprechende Antwort auf das Musikdrama seines Schwiegervaters. Diese Antwort bestand auch in der Auswahl der paratextuellen Bestandteile: Den Paratexten *Allegoria* und *Licenza* im *Palladio* entsprechen hier die deutenden Randnoten im Prolog.

Vergleicht man die Hauptteile im Hinblick auf mögliche politische Aussagen, tritt der gegensätzliche Charakter der Opern deutlich hervor: Die im *Palladio* vorgegebene Allegorese ist zwar prinzipiell auf den Haupttext anwendbar, es drängt sich hier jedoch eine andere, prominente Deutung auf. Demgegenüber gibt es in *Servio Tullio* zwar keinen internen Schlüssel, jedoch können die in der Widmung formulierten herrschaftslegitimierenden Aussagen als Rahmung für den Haupttext wirken. In diesem korrespondieren die Aspekte der Herrschaftslegitimation mit dem Diskurs der Figuren, während tagespolitische Aspekte nur vereinzelt als assoziative Andeutungen sichtbar werden.

Zusammenfassend ergibt sich bei der Zusammenschau der beiden Libretti eine starke Diskrepanz in der Herrscherdarstellung. Während der Kaiser es sich »leisten kann«, in den Paratexten als Person hinter sein Herrscherhaus zurückzutreten, muss Max Emanuel sich möglichst als idealer Fürst zeigen lassen, um seine Präentionen zu verteidigen. Dies spiegelt sich in der äußeren Form und in den Hauptaussagen der Libretti, die wesentlich von paratextuellen Bestandteilen dominiert werden, welche ebenfalls je nach Hof variieren.

7 Alarico Il Baltha (1687) – Kriegsblitz und Frauenheld



Abb. 14: Zweites Titelkupfer, aus: Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani, 1687, *Alarico Il Baltha, Drama per Musica*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10336703-0> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4 Bavar. 2165,VI, 9.

7.1 Quellen des Mythos

Das vom Librettisten Luigi Orlandi auf den 14.01.1687 datierte Musikdrama, dessen voller Titel *Alarico Il Baltha, cioè l'Audace, Rè de Gothi*¹ lautet, wurde laut Titelkupfer² – anlässlich Maria Antonias Geburtstags – am 18.01.1687 uraufgeführt.³ Das Libretto liegt in italienischem Druck vor. Auch in der Widmung ist dieser Anlass vermerkt sowie die Tatsache, dass es sich um das erste Auftragswerk des Librettisten am Münch-

1 Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani (1687): *Alarico Il Baltha, cioè l'Audace, Rè de Gothi*. Drama per Musica Comandato Dall'Altezza Serenissima Di Massimiliano Emanuele Duca dell'una, e l'altra Baviera, e dell'altro [sic] Palatinato; Elettore del Sac. Rom. Imp. Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leictemberg, &c. &c. Per celebrare Il Di Natalitio Dell'Augustissima Consorte la Serenissima Elettrice Maria Antonia, Arciduchessa d'Austria, &c. &c. L'Anno 1687. Composto da Luigi Orlandi Segretario di S.A.E. Posto in Musica dal S. D. Agostino Steffani, Direttore della Musica di Camera di S.A.E. Con l'Arie per i Balletti del s. Melchior d'Ardespin Maestro di Concerti, & Aiutante di Camera di S.A.E. In Monaco, Per Giovanni Jecklino, Stampatore Elettorale, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10336703-0> (Zugriff vom 01.10.2018). Im Folgenden wird der Name des Musikdramas mit *Alarico* abgekürzt.

2 Die vorliegende Oper beginnt mit einem separaten Kupferstich, auf dem nur der Titel in Großformat abgedruckt ist. Erst danach folgt das vollständige Titelkupfer, vgl. Abb. 14.

3 Zitiert nach Rudhart, Franz Michael (1865): *Die Geschichte der Oper am Hofe zu München, Erster Theil: Die italiänische Oper von 1654–1787*, Freising, 80.

ner Hof handelte.⁴ Grundlage für das Sujet des Musikdramas ist der Fall Roms im Jahr 410 durch die Eroberung des Gotenkönigs Alarich. Der Librettist Orlandi gibt im *Argomento* einige namhafte Autoren als Quellen an: Paulus Diaconus⁵, Jordanes⁶, Paulus Orosius⁷, Augustinus⁸ und als einzigen Autor der Frühen Neuzeit Emmanuele Tesauro⁹. Auch der byzantinische Historiker Procopius¹⁰ wird erwähnt. Die Themenwahl ist offenbar dem 1686 ins Deutsche übersetzten Geschichtswerk Tesauros *Del regno d'Italia sotto i barbari Epitome* zuzuschreiben.¹¹ Der Alarich-Stoff wurde in den 1680-er-Jahren öfter inszeniert.¹² Der Fall Roms wurde im Laufe der Jahrhunderte aus verschiedenen Perspektiven beschrieben. So präsentieren Kirchenvater Augustinus und sein Schüler Orosius theologische Auslegungen, in denen die Goten eine weitgehend positive Rolle einnehmen. Alarich erscheint hier als gütiger und christlicher König, der Milde und Frömmigkeit übt. Während sich die mittelalterlichen Historiker Paulus Diaconus und Jordanes auf historische Fakten beschränken, preist Johannes Magnus in seinem 1554 in Rom gedruckten Geschichtswerk *Historia*¹³ die Milde der Goten. Insgesamt nimmt Alarich in der christlichen Geschichtsschreibung eine besondere Stellung

4 Vgl. *Alarico*, Widmung, [A3]f.: »Ecco [...] il primo Tributo della mia ubbidienza humiliato à Piè del vostro Serenissimo Soglio (Seht, [...] den ersten Tribut meiner Ergebenheit, den ich Eurem durchlauchtigsten Thron zu Füßen lege, E.K.)«. Zur Person Orlandis ist leider nur wenig bekannt, vgl. Kautz-Lach, Waltraut Anna (Hg.) (2018): *Agostino Steffani. Musiker, Politiker und Kirchenfürst. Schriften von Gerhard Croll*, Wien. 70f., nach Crolls Forschungen stammte Lodovico Orlandi (er nannte sich später Luigi Barone di Orlandi) aus Mantua. Er hatte sich bereits in Venedig einen Namen als Librettist gemacht, unter anderem mit dem Musikdrama *Giulio Cesare trionfante* (Komponist: Giovanni Domenico Freschi, im Teatro di S. Angelo, Venedig 1682). Nach München kam Orlandi offenbar zusammen mit seiner Frau im Winter 1685/1686. Er wurde im Jahr 1686 als Hofsekretär angestellt und wirkte im Folgejahr zum ersten Mal als Textdichter. Dem Libretto zu *Alarico* folgten im Jahr 1688 *La gloria festeggiate*, ein *Introducimento drammatico musicale del Torneo*, die *Serenata Venere pronuba* und die Oper *Niobe Regina di Tebe*, sowie noch mehrere Texte zu Opern und Turnierspielen. Orlandi beendete seinen Dienst in München 1697 nach dem Tod seiner Frau.

5 Der Geschichtsschreiber Paulus Diaconus, Verfasser der *Historia Langobardum*, lebte am Hof der Langobardenkönige Aistulf und Desiderius und seit 782 am Hof Karls des Großen, zitiert nach Scharer, Anton/Georg Scheibelreiter (Hg.) (1994): *Historiographie im frühen Mittelalter*, Wien/München, 375.

6 Der römisch-gotische Geschichtsschreiber Jordanes verfasste im 6. Jahrhundert das Werk *De origine actibusque Getarum* (kurz *Getica*), vgl. [Jordan, Johann] (1843): *Jordanes' Leben und Schriften. Nebst Probe einer deutschen Uebersetzung seiner Geschichte der Gothen mit Anmerkungen*, Ansbach.

7 Der Historiker und Theologe Paulus Orosius (385–418 v. Chr.) ist Autor des Werks *De civitate Dei*, vgl. Orosius, Paulus (1986): *Die antike Weltgeschichte in christlicher Sicht*. Buch I–VII, übers. v. Adolf Lippold, Zürich/München.

8 Kirchenvater Augustinus (354–430 v. Chr.) war Bischof von Hippo Regius in Nordafrika. Vgl. Augustinus, Aurelius: *Der Gottesstaat*. Vollständige Ausgabe. Eingel. u. übertr. v. Wilhelm Thimme, 2 Bde., Zürich 1955.

9 Tesauro, Emmanuele (1664): *Del regno d'Italia sotto i barbari Epitome*, Torino; Beer, Johann Christoph (1686): *Der Könige in Italien Leben, Regierung, Thaten und Absterben*, Nürnberg.

10 Procopius von Caesarea (500–562), byzantinischer Historiker.

11 Vgl. Timms 2003, 209.

12 Vgl. *ibid.*: »Alaric I (...) was the subject of at least three Italian opera librettos in the 1680s«. Alarico-Libretti aus dieser Zeit sind zum Beispiel: *Alarico Re de' Goti, Drama per musica*, Steffano/Bassani, Bologna 1685; *L'Alarico re dei Goti, Dramma per musica*, Bonacossi/Bassani, Ferrara 1685; *Alarico, Opera*, Librettistin: Margaretha Salicola/Komponist unbekannt, Dresden/Magdeburg 1686.

13 Magnus, Johannes: *Storia de omnibus gothorum sueonumque regibus*, Rom 1554, zitiert nach Meier, Mischa/Steffen Patzold (2010): *August 410 – ein Kampf um Rom*, 2. Auflage, Stuttgart, 161.

ein. Heinrich Schlang-Schöningen nennt ihn in seinem Beitrag zur Alten Geschichte eine »der sympathischsten Heldengestalten der germanischen Urzeit«¹⁴. Nach der Einnahme Roms durch das gotische Heer wurde die Stadt zwar drei Tage lang von den Goten geplündert, Alarich jedoch befahl, Kirchen und Heiligtümer zu verschonen, wie Gianluca Pilara in seiner Darstellung über den Fall Roms ausführt:

In realtà Alarico e il suo esercito rimasero nella città per soli tre giorni, saccheggiando, incendiando, devastando particolarmente i quartieri del Celio e dell'Aventino, i quartieri ove erano certi di trovare ricchezze e beni, lasciando però salve le chiese e i luoghi santi, verso i quali essi mostrarono rispetto e deferenza.¹⁵

Alarich, der christliche Gotenkönig, wird von der mittelalterlichen Geschichtsschreibung also zum Symbol eines milden Herrschers stilisiert und als Beispiel dafür herangezogen, »wie eine den göttlichen Geboten folgende Amts- und Kriegsführung auszu sehen habe«¹⁶. Pilara bezeichnet ihn zudem als charismatischen Feldherren und fähigen politischen Strategen:

L'immagine che traspare di Alarico alla luce degli eventi che colpirono l'Europa tra il 391 e il 410 non è allora solo quella di uno stratega tenace e di un condottiero carismatico bensì il delinea la figura di un uomo capace anche sul piano della tattica e della strategia politica.¹⁷

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über die historische Situation gegeben werden:

Der römische Reichsfeldherr Flavius Stilicho, geboren um 356, war von vandalischer Herkunft und bekleidete das Amt eines römischen Staatsmannes und Feldherrn. Er heiratete eine Nichte des oströmischen Kaisers Theodosius I., der ihn 393 zum *magister militum* ernannte sowie 394 zum Reichsfeldherrn erhob. Bei seinem Tod 395 übertrug ihm der Kaiser die Vormundschaft für seinen Sohn Honorius. Stilicho leitete ab diesem Zeitpunkt bis zum Jahr 408 die Regierung im Weströmischen Reich. Den von ihm völlig abhängigen Kaiser vermählte er 398 erst mit seiner jüngeren, nach ihrem Tode mit seiner älteren Tochter.¹⁸

14 Vgl. Schlang-Schöningen, Heinrich (2009): »Eine ›der sympathischsten Heldengestalten der germanischen Urzeit? – Alarich und der Fall Roms in der deutsch-französischen Wissenschaftsgeschichte«, in: *magazin forschung der Universität des Saarlandes*, 40–46, hier 40, URL: <https://studylibde.com/doc/2451122/> (Zugriff vom 01.01.2019).

15 Pilara, Gianluca (2010 B): »Il Sacco«, in: Massimiliano Ghilardi/Gianluca Pilara: *I Barbari che presero Roma. Il sacco del 410 e le sue conseguenze*, Rom, 169–212, hier 181; zum selben Thema vgl. auch Meier, Mischa (2007): »Alarich und die Eroberung Roms im Jahr 410. Der Beginn der ›Völkerwanderung«, in: Mischa Meier (Hg.): *Sie schufen Europa. Historische Portraits von Konstantin bis Karl dem Großen*, München, 45–62.

16 Maier/Patzold 2010, 159.

17 Pilara 2010, 131.

18 Vgl. Artikel »Stilicho«, in: *Lexikon der Antike*, hg. v. Johannes Irmscher, Leipzig 1990, 10. Auflage, 565f.

Alarich I. (lat. Alaricus), geboren 370, war König der Westgoten. Er unterstützte seit 394 mit seiner gotischen Armee Kaiser Theodosius I. Dieser sah in den Goten nur bedingt ein feindliches Volk, sondern hielt sie unter Kontrolle, indem er sie zu Verbündeten machte und ihre Streitmacht gegen den Usurpator Eugenio einsetzte. Die militärische Durchschlagskraft Westroms stützte sich wesentlich auf die Kräfte der germanischen Söldnerheere. Nach fast zehn Jahren, in denen Alarich von Theodosius I. und danach vom römischen Staatsmann Stilicho in zahlreichen Schlachten in Ostrom eingesetzt wurde, erzwang er von Kaiser Arcadius eine selbstständige Stellung innerhalb des Ost-römischen Reichs als Heermeister von Illyrien. Durch die Eingliederung in die römische Hierarchie hatte Alarich ein Machtinstrument erlangt. Seine Truppen bekamen Epirus als Siedlungsort. Von dort aus zog Alarich nach Italien, wo er 401/402 Venetien einnahm. Stilicho stellte sich ihm jedoch entgegen und verhinderte, dass er Mailand besetzte. Die Schlacht bei Pollentia 402 endete unentschieden, 403 siegten die Römer gegen die Vandalen in Verona. Nach dieser Niederlage zogen die Goten ins Savegebiet ab. Stilicho wehrte 406 die Ostgoten unter Radagais ab, den Einfall von Vandalen, Alanen und Sueben nach Gallien konnte er jedoch nicht mehr verhindern. Alarich kehrte 408 zurück. Da Stilicho Alarichs Heer in Gallien brauchte, verhandelte er erneut mit ihm und bot ihm eine trügerische Allianz an. Doch im Senat war der Feldherr nun wegen seines wiederholten Paktierens mit den Barbaren in Verruf geraten. Er wurde durch eine antigermanische Palastrevolte gestürzt und von Honorius fallengelassen. Stilicho floh nach Ravenna, wo er am 23. August 408 hingerichtet wurde. Durch weitere Verwicklungen innerhalb des Weströmischen Reichs verlor Alarich seine Stellung in Illyrien und wurde für seine Heeresdienste von Kaiser Honorius nicht angemessen entschädigt. Drei Monate nach Stilichos Tod begann Alarich darum mit der ersten von drei Belagerungen Roms im Jahresabstand.¹⁹ Im Jahr 408 musste sich Kaiser Honorius mit einer ungeheuren Geldentschädigung freikaufen. Außerdem verlangte Alarich Jahrgelder, Getreidelieferungen und die Überlassung von Venetien, Noricum und Dalmatien. Der Kaiser lehnte seine Forderungen jedoch ab, da er sicher war, dass die gotische Streitkraft die Belagerung nicht durchhalten werde. Doch er täuschte sich, denn 409 zog Alarich, gestärkt durch die Truppen seines Bruders Ataulf, zum zweiten Mal gegen Rom und setzte den Gegenkaiser Priscus Attalus ein. Schließlich fiel ihm Rom beim dritten Angriff im Jahre 410 durch Verrat in die Hände. Alarich zog weiter und starb Ende 410 bei Cosenza, wo er im Flussbett des Busento begraben wurde.²⁰

Die Rolle des römischen Feldherrn Stilicho wurde zwar in Italien teilweise glorifiziert, ist jedoch an anderen Stellen eine unrühmliche. Ein Beispiel dafür bietet die zeitgenössische Beschreibung der Könige Ungarns aus dem Jahr 1686, welche Ausführungen zu Stilichos Herrschaftsambitionen enthält:

¹⁹ Ibid.

²⁰ Die Zusammenfassung stützt sich wesentlich auf den Artikel »Stilicho«, in: *Lexikon der alten Welt*, hg. v. Carl Andresen, Hartmut Erbse, Olof Gigon, u. a., Zürich/München 1990, Bd. 1, Spalte 100.

Aus vorgedachten Vandalern ist entsprungen/Stilico/Kaiser Honorii (der das 47ste Reichs-Haupt/um das Jahr 408. praesentirte) Groß-Hofmeister oder Reichs-Marschall/welcher nach dem Reichs-Szepter trachtend/diese seine Lands-Leute/samt den Gothen ins Reich und in Italien gelocket.²¹

Hier wird die Darstellung Stilichos als Verräter am Reich deutlich, der die Germanen ins Land holte und für sich arbeiten ließ. Zu Lebzeiten aufs Höchste gerühmt wurde er posthum von christlicher und heidnischer Seite geschmäht. Tatsächlich aber kann Stilichos Versuch, die Germanenpolitik des Theodosius fortzusetzen, als Treue zum Kaisertum gewertet werden. Kaiser Honorius wiederum, der in der älteren Geschichtsforschung fast durchgängig als schwach dargestellt wird²², gewinnt in neueren Darstellungen vor allem hinsichtlich seiner Bemühungen um den christlichen Glauben durchaus positive Züge.²³ Alarich als Anführer des Gotenheeres ist gegen Ostrom und Westrom erfolgreich und zeigt sich als ideale Projektionsfigur für einen siegreichen Feldherrn:

Nello spirito dei narratori e degli storici antichi Alarico è il capo goto per eccellenza, colui che ha guidato il suo popolo nelle campagne più importanti contro l'Impero d'Occidente, colui che è riuscito ad entrare a Roma facendola sua, anche se per brevissimo tempo.²⁴

Dass Rom – stellvertretend für ganz Italien – von den Goten erobert wird, verweist sinnbildlich auf die Entstehung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation. Die deutschen Kaiser der Frühen Neuzeit galten als die legitimen Nachfolger der römischen Kaiser, da deren Herrschaft im Sinne des mittelalterlichen Gedankens der *translatio imperii* auf sie übergegangen war.²⁵ Der Historiker Alexander Demandt gibt an, dass »der italienische wie der deutsche Humanismus [...] im Ende des altrömischen Reiches eine tiefgreifende Zäsur, die durch den Sieg der Nordvölker herbeigeführt wurde«, gesehen habe.²⁶ Die Germanen wurden demnach nicht »als die barbarischen Zerstörer einer hohen Kultur, sondern als die mannhaften Überwinder einer dekadenten und

21 Han, Paul Conrad Balthasar (1686): *Alt und Neu Pannonia, Oder Kurz-Verfaßte Beschreibung des Uralten Edlen Königreichs Hungarn: Als der allgemeinen Christenheit considerablen Schutz- und Vor-Mauer, Von mehr dann 1000. Jahren hergeholet. Vorzeigend, Aller Christlichen Könige (deren an der Zahl XLV.) Leben, Regierung, Groß-Thaten, und Absterben; [...]*, Nürnberg, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11064193-7> (Zugriff vom 12.10.2018), 6.

22 Stein, Ernst (1928): *Geschichte des spätrömischen Reiches. Bd. 1: Vom römischen zum byzantinischen Staate (248–476 n. Chr.)*, Wien, 345.

23 Vgl. Näf, Beat (2013): »Kaiser Honorius und der Fall Roms: Zur Macht des Glaubens«, in: Henriette Harich-Schwarzbauer/Karla Pollmann (Hg.): *Der Fall Roms und seine Wiederauferstehungen in Antike und Mittelalter*, Berlin/Boston, 79–108.

24 Pilara, Gianluca (2010 A): »Il lungo cammino di Alarico verso Roma«, in: Massimiliano Ghilardi/Gianluca Pilara: *I Barbari che presero Roma. Il sacco del 410 e le sue conseguenze*, Roma, 128–168, hier 129.

25 Curtius, Ernst Robert (1961): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 3. Auflage, Bern, 37–40.

26 Demandt, Alexander (2014): *Der Fall Roms. Die Auflösung des römischen Reiches im Urteil der Nachwelt*, 2. Auflage, München, 105.

korrupten Zivilisation« betrachtet.²⁷ Otto von Freising erzählt im vierten Buch seiner Chronik: »Schon sinkt Roma, und Francia erhebt sich, um die Krone zu empfangen.«²⁸ Der historische Alarich ist ein Sinnbild für Zerstörung und Katastrophe, aber auch für Neubeginn und Wiedergeburt.²⁹ Rom wird durch die Germanen eingenommen und erniedrigt, aber letztlich konstituiert dieser Zeitpunkt auch den Beginn einer neuen Ära – der fränkischen Herrschaft:

Das Römische Reich ist spätestens seit den Zeiten des Augustus auf dem Weg zum christlichen Imperium und vermag dabei auch die Barbaren mitzunehmen. Wie groß die Fortschritte im 5. Jahrhundert schon waren, zeigt sich in den Ereignissen des Jahres 410: die Eroberung Roms als Sinnbild einer fortschreitenden christlichen Symbiose von Römern und Barbaren – tempora Christiana!³⁰

Es kann also durchaus von einer positiven Konnotation des historischen Alarich in der Frühen Neuzeit ausgegangen werden, worauf auch die Häufung der Stoffwahl in Opern jener Zeit hinweist.

7.2 Handlungsskizze

7.2.1 Skizze Akt I

Vor dem kaiserlichen Palast empfangen Soldaten und Volk mit einem Jubelchor den einziehenden Feldherrn Stilicone als *Alcide di Roma*. Der Patrizier Pisone will ihm seine Tochter Sabina zur Frau geben. Diese sträubt sich innerlich, da sie Kaiser Honorio liebt, täuscht jedoch Freude vor. Der Diener des Kaisers belauscht die Szene heimlich und missversteht Sabinas Verhalten. Er überbringt seinem Herrn, dass dessen Geliebte einen anderen Bräutigam habe, was Kaiser Honorio nicht glauben kann. Es gelingt Sabina jedoch, das Missverständnis rasch aufzuklären, und die beiden schwören einander ewige Liebe.

Im Palast unterhält sich Placidia, die Schwester des Kaisers, mit Semiamira, der Königin von Thrakien. Letztere ist die Verlobte des Gotenkönigs Alarico, die während der Friedensverhandlungen am Kaiserhof Quartier bezogen hat. Ihre Truppen sind vor den Toren Roms stationiert. Dementsprechend ist Placidia um die Gunst der Königin bemüht. Alarico unterbricht die höfliche Unterhaltung der beiden Damen. Er erblickt die schöne Placidia und verliebt sich augenblicklich in sie. Königin Semia-

²⁷ Ibid.

²⁸ Meier/Patzold 2010, 138f.; vgl. Otto von Freising, Bischof (1961): *Chronik oder Die Geschichte der zwei Staaten*, übers. v. Adolf Schmidt, hg. v. Walther Lammers (Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe, 16), Darmstadt.

²⁹ Ibid., 183.

³⁰ Ibid., 68.

mira ist zutiefst empört über das treulose Verhalten ihres Verlobten. Placidia versucht halbherzig, sich der Annäherungsversuche Alaricos zu erwehren. In ihrer unsicheren politischen Situation kann sie es sich nicht leisten, ihn abzuweisen. Alarico nutzt dies aus und macht ihr eindeutige Avancen.

Kaiser Honorio, der Sabina in seine Gemächer bringen will, trifft auf die beiden und will seine Schwester verteidigen. Er verwickelt Alarico in ein Gefecht, worauf dieser flieht. Stilicone kommt mit seinen Wachen hinzu. Er erblickt Sabina und ist erstaunt, sie im Kaiserpalast anzutreffen. Nun muss Sabina ihm gestehen, dass sie nicht ihn, sondern Honorio liebt, was Stilicone erzürnt. Diener Lidoro erklärt, dass Alarico Rom verlassen hat und stellt außerdem ironisch fest, dass Frauen niemals ›nein sagen können‹.

In der römischen *campagna* findet Alarico seine grollende Verlobte Semiamira. Es gelingt ihm, ihre Gunst erneut zu erringen. Sie kann ihm nicht lange böse sein, ist jedoch misstrauisch. Als er allein ist, denkt Alarich über seinen nächsten Rom-Zug und den Einsatz von Semiamiras Truppen nach.

7.2.2 Skizze Akt II

Im kaiserlichen Schlafgemach ertappt der Adelige Pisone das verliebte Paar Sabina und Honorio. Er ist sehr erzürnt über das illegitime Verhältnis seiner Tochter mit dem Kaiser und beleidigt diesen. Honorio, der sich zuerst versteckte, zeigt nun überraschenderweise Profil: Er lässt sich Pisones Beschimpfungen nicht gefallen und bedroht ihn. Sabina bittet für ihren Vater um Gnade und dieser muss ihre Beziehung anerkennen. Diener Lidoro stürmt herein und berichtet, dass Alarico die Stadt angreife. Alle fliehen. Der Kaiser lässt Sabina zurück und entkommt durch einen Geheimgang. Pisone kümmert sich um seine Tochter, die ihr Schicksal beklagt. Die hellsichtige Placidia sieht das Fallen der Stadtmauern voraus.

Alarico und Semiamira ziehen auf einem Triumphwagen in die besiegte Stadt ein und der siegreiche Feldherr ruft seine Soldaten zur Plünderung auf. Placidia und Lidoro bringen demütig kostbare Geschenke als Zeichen der Unterwerfung. Die Tränen der schönen Placidia entflammen Alarico, und er steigt rasch vom Triumphwagen herab, um sie abermals zu umwerben. Als ihn Semiamira daraufhin rasend vor Eifersucht bedroht, lässt Alarico sie kurzerhand gefangen nehmen und abführen. Im Kerker jedoch wird sie von Stilicone befreit, der ihr eine Allianz anbietet, denn schließlich befiehlt die Königin immer noch über ein großes Heer.

In den unterirdischen kaiserlichen Thermen versteckt klagt Honorio über Sabinas Abwesenheit, bis Pisone sie zu ihm führt. Von der Aufregung erschöpft fallen beide in einen tiefen Schlaf. Alarico, der ebenfalls in die Bäder vorgedrungen ist, findet das ruhende Paar. Diesmal lässt ihn die Schönheit Sabinas entbrennen, und er befiehlt, Honorio mit einem Schlafmittel zu betäuben und als seinen Gefangenen wegzubringen. Er will nun Sabina zusätzlich zu Placidia zu seiner Geliebten machen. Die erwachende Sabina wehrt sich nach Kräften gegen Alarico. Placidia dagegen ist völlig verwirrt von

seinem sprunghaften Verhalten. Diener Lidoro aber äußert sich anerkennend über Alarico als Frauenheld.

7.2.3 Skizze Akt III

Im thrakischen Lager zieht Stilicone taktisch in Erwägung, Semiamira zu töten und mit ihrem Heer Rom von Alarico zurückzuerobern, doch als er sie schlafend im Zelt sieht, entmachtet ihn ihre Schönheit, und er lässt sich von ihr verführen. Pisone findet die beiden und appelliert erzürnt an die Loyalität Stilicones. Dieser jedoch erweist sich als uneinsichtig – zu sehr hat ihn Semiamira mit ihrer Schönheit gefangen genommen. Die Thrakerkönigin verspottet den alten Pisone, indem sie ihm ihre zahlreichen Reize aufzählt. Pisone muss sich eingestehen, dass er trotz seines Alters nicht vor Amors Versuchungen gefeit ist.

Zu Ehren Alaricos findet in Rom ein großes Festbankett statt. Gönnerhaft lässt der Gotenkönig seinen Sieg über Rom feiern, nicht ahnend, dass ein Giftanschlag auf ihn vorbereitet ist. Dieser wird jedoch gerade noch von Pisone verhindert, der von der drohenden Kriegsgefahr berichtet: Stilicone und Semiamira wollen nun gemeinsam Rom angreifen und die Herrschaft an sich reißen. Spontan stellt sich Alarico auf die Seite des Kaisers und lässt dessen Fesseln lösen: Vereint kämpfen sie nun für dieselbe Sache.

Die Schlacht wird auf dem Marsfeld ausgetragen, und Alarich siegt. Stilicone will Semiamira alleine zurücklassen und fliehen. Beide werden jedoch aufgegriffen und verhaftet. Als Stilicone Alarico um Gnade anfleht, verhöhnt ihn Pisone. Placidia und Sabina erscheinen und loben Alarico in den höchsten Tönen. Dieser ist hochofrenet und übt Großherzigkeit. Er vergibt Stilicone und eröffnet der reumütigen Semiamira, dass sie seine Braut werden soll. Auch Kaiser Honorio übt Milde und gibt seine Schwester Placidia dem zerknirschten Stilicone zur Frau. Sabina aber will er selbst heiraten.

7.3 Analyse der Paratexte

7.3.1 Widmung

Der Widmungstext³¹ dieser Oper basiert wesentlich auf der assoziativen Wirkung metaphorischer Elemente. Dabei werden – ausgehend von der Metapher des Blitzes³² – verschiedene Themenfelder der Herrschaftsideologie und der Tagespolitik angeschnitten, allen voran der *Arte et Marte*-Topos. Zunächst wird der Titelheld vorgestellt, der als »primo Terror d'Italia«³³ zur Feier des Tages auftreten soll:

31 Für eine Abschrift und deutsche Übersetzung des Widmungstextes vgl. 11.3.

32 Zur Bedeutung des Blitzes als überzeugende Kraft vgl. Ronchetti, Giuseppe (1922): *Dizionario illustrato dei simboli. Simboli – emblemi – attributi – allegorie – immagini degli dei, ecc.*, Mailand, 457.

33 *Alarico*, Widmung, o. P.

Alarico l'Audace è questi, il primo Regnante de Gothi, il quale, se portò nell'Ardore, e nell'Ardire frà l'Armi le Conditioni tutte di Fulmine, hoggidi qual Fulmine à punto frà le Nubi di questi Inchiostri à momenti concepito, d'improvviso balena.³⁴

Hier unterstreicht der Blitz Alaricos Fähigkeit als Feldherr. Voller Leidenschaft und Wagemut (im Italienischen eine Paronomasie: »nell'Ardore, e nell'Ardire«), so Orlandi, brachte er blitzhafte Verhältnisse (»Conditioni tutte di Fulmine«) ins Waffengefecht. An zweiter Stelle wird dichterischer Scharfsinn mit dem (Geistes-) Blitz in Verbindung gebracht. Die Kriegshelden-Thematik wird weiterentwickelt, indem nun Alarico selbst mit dem Blitz personifiziert wird, der – auf der Bühne kämpfend – das Kurfürstenpaar unterhalten soll. Der Blitz dient zusätzlich als Symbol des Ruhmes in der Rechten des Kurfürsten nach dem Vorbild Alexanders des Großen. An dieser Stelle greift Orlandi die Dichtkunst-Metapher wieder auf und verbindet sie mit der Kriegsthematik, indem er einen Kriegsblitz auf der Bühne leuchten lässt. Diese Szene soll von »Tuoni d'armoniosi Concerti« (»harmonische Donnerschläge«: ein Oxymoron) untermalt werden – eine Metapher für die Verarbeitung des Themas im Musikdrama. Der *Arte et Marte*-Diskurs wird abgelöst von der obligaten panegyrischen Huldigung der Auftraggeber. Im Zentrum der Widmung steht nun Kurfürstin Maria Antonia, deren Geburtstag mit Anspielungen auf *Faci superne* besungen werden soll und die als Heldin vom Himmel herabgeschickt wurde, um Max Emanuel dazu zu bringen, für Österreich zu kämpfen:

[...] poiche questa [Heroina] fù già dal Cielo concessa al Mondo per interessare à gli Austriaci Trionfi contro i Titani dell'Asia i memorandi Fulmini del gran Giove della Baviera.³⁵

Die »asiatischen Titanen« sollen also von Österreich besiegt werden, wobei die Blitze des »großen bayerischen Jupiter« durch Maria Antonia sozusagen zum Mitwirken motiviert wurden. Der beliebte Mythos der Pallas Athene, die Zeus mit Blitzen gegen die Titanen beistand³⁶, wird als Parallele zur gegenwärtigen Situation herangezogen. Diese Aussage, in der sich panegyrische und allegorische Namen mit realen vermischen, kann als Kern der Widmungsrede angesehen werden, denn sie entspricht den politischen Gegebenheiten. Die göttlichen Blitze sind in diesem Fall eine Metapher für das bayerische Heer und sollen dem österreichischen Sieg gegen die Osmanen dienen.

34 Ibid. (So soll gerade heute dieser Blitz unvermittelt zwischen den rasch hingeworfenen Zeilen [des Librettisten, E.K.] aufleuchten, E.K.), es handelt sich hier um den Topos des Zeitmangels.

35 *Alarico*, Widmung.

36 Auch in der Oper *Servio Tullio* finden wir diese Topik, vgl. 6.5.2.

Interessant ist, dass Orlandi in seiner Schlussformulierung mögliche Kritiker (»non un solo Aristarco«³⁷) in die Schranken weist. Ans Ende der Widmungsrede setzt Orlandi diesbezüglich noch eine unterhaltsame lateinische Sentenz aus Ovids Exilbriefen: »cum feriant unum, non unum Fulmina terrent [Wenn der Blitz einen trifft, so erschrecken auch alle anderen, E.K.]«.³⁸

Die Blitzmetaphorik ist insgesamt von stark suggestiver Wirkung. Gerhard Kurz betont die identifizierende Kraft von Metaphern in der politischen Rede: Dieses Stilmittel evoziere Affekte, bilde Einstellungen und leite Handeln.³⁹ Da der Blitz ein göttliches Attribut ist, sorgt er in jedem Fall für eine positive Bewertung des Titelhelden. Alarico wird metaphorisch mit dem Blitz identifiziert: Diese assoziative Verbindung durchzieht die gesamte Widmung. Max Emanuel hat als Auftraggeber den ›Helden-Blitz‹ unter Kontrolle und kann ihn als höfische Unterhaltung sowie zur Unterstreichung seines Ruhmes benutzen. Festzustellen ist, dass der Blitz zwar ein hervorstechendes, doch eben nur *ein* Attribut Alaricos ist. Seine Eigenschaft als Waffenblitz, waghalsiger Feldherr und Frauenheld erstreckt sich, zumindest in der Widmung, lediglich auf die unterhaltende Funktion im Musikdrama. Alarico wird jedoch nicht mit einer realen Person gleichgesetzt, ebenso wenig andere Dramenfiguren. Es findet hier deshalb keine dezidierte Allegorese statt (wie es zum Beispiel in der *Allegoria* des *Palladio* der Fall ist), sondern nur ein Spiel mit Assoziationen. Der Kurfürst wird allerdings sehr wohl als *Giove della Baviera*⁴⁰ bezeichnet. Dass er sich mit dem Titel des Jupiter rühmen lässt, ist in diesem Fall legitim, da dieser nur in Bayern gilt. Die Blitze aus seiner Hand, also die Bekämpfung der Osmanen, dienen dem österreichischen Sieg. Für die Aufführung sollen diese Blitze, gezähmt und veredelt durch die Dichtkunst, das Kurfürstenpaar und die Hofgesellschaft unterhalten. Die *Arte et Marte*-Thematik ist somit als wichtigstes Element der Widmung zu bezeichnen.

7.3.2 Argomento

Im ersten Satz des *Argomento* wird der Blitz abermals direkt mit Alarico gleichgesetzt:

Il primo Fulmine scagliato dal Cielo della Scandia alla Distruttione di Roma fù Alarico il Baltha, cioè l'Audace.⁴¹

37 Hier ist nicht der griechische Astronom Aristarch von Samos gemeint, sondern allgemein ein besonders gelehrter, kritischer und pedantischer Mensch im Sinne von »Critico acerbo, severo, pedante«. Ein Beispiel wäre der Ausspruch von Giordano Bruno: »le università et academie so' piene di questi Aristarchi«, vgl. Artikel »aristarco«, in: *Vocabolario Treccani*, URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/aristarco> (Zugriff vom 02.12.2018).

38 Vgl. Ovid, *Epistulae ex Ponto*, III/2, (9): »Cum feriant unum, non unum fulmina terrent/iunctaque percusso turba pavere solet«.

39 Vgl. Kurz 1988, 25.

40 *Alarico*, Widmung, o. P.

41 *Ibid.*, [1].

*La Scandia*⁴², steht dabei allgemein für den Norden. Der nördliche Himmel, so Orlandi, entsendete demnach als ersten Blitz König Alarich zur Zerstörung Roms. Zunächst wird dieser also negativ dargestellt:

Dal Furore di questo Barbaro assalita l'Imperadrice di tutto il Mondo gl'Anni della sua Edificazione 1160. fù costretta doppio due Anni di costante Difesa à piegare il Collo all'empio Giogo de Gothi.⁴³

Alarich wird als wild und barbarisch bezeichnet, die Herrschaft der Goten als ruchlos. Dem nächsten Satz ist allerdings bereits eine gewisse Anerkennung zu entnehmen. Alarichs Wagemut erschütterte nämlich die dekadente römische Herrschaft:

Si scandalizzò la Gloria de Regi in vedere tanta Potenza atterrata, & insuperbi il Fasto, accompagnando al Trionfo l'Audacia.⁴⁴

Feldherr Stilicho wiederum wird mit der negativen Eigenschaft des Ehrgeizes charakterisiert (»Reità cagionata dall'Ambizione [...] dell'Impero«). Er hatte die gotische Armee (»così gran Mostro«) nicht bereits bei Ravenna zerstört, sondern Alarich ziehen lassen, da er ihn als Verbündeten brauchte. Stilicho handelte aus Herrschsucht und lieferte Rom den Goten aus, so der Tadel Orlandis. Der Librettist gibt an, dass Alarico Rom durch List einnahm (»ricorse al Tradimento«) und bezieht sich dabei auf die Überlieferung des Procopius. Demnach täuschte Alarico den Rückzug vor, was ihm so gut gelang, dass er Rom ohne weitere Kriegsaktion einnehmen konnte. Der Sieg der Goten wird zunächst als unwürdig dargestellt (»confondendo co' i sacri Ulivi l'indegne Palme del suo Trionfo«), dies wird jedoch im Schluss-Satz wieder relativiert, indem der neue Friede zwischen Römern und Barbaren betont wird. Orlandi verzichtet auf eine genaue Angabe des Hinzugedichteten, sondern bezeichnet schlicht alles Weitere als erfunden (»Tutt'altro verisimilmente si finge«).

Nach Angabe von Personenregister, Aufzügen und Bällen werden die Tanzeinlagen und die teilnehmenden Adeligen namentlich aufgelistet wie folgt:

Il Signor Marchese S. Maurizio, Gentiluomo della Camera & Capitano degli Arcieri
Guardia di S.A.E.

Il Signor Conte Felice de Preysing, Gentiluomo della Camera di S.A.E.

42 *Scandia* ist ein Begriff für Skandinavien. Johannes Jordan (Jordan 1843, 14f.) berichtet »von der Lage und den Völkern der Insel Scanzia [...]« nach Claudius Ptolemäus (Buch VI): »Es liegt im nördlichen Welt-Meere eine große Insel, mit Namen Scanzia (Scandia), von der Gestalt eines Cedernblattes [daher schmal und lang, E.K.] mit gebogenen Seiten nach langem Zuge sich schließend, deren Ufer der Ozean bespült«, gemeint ist offensichtlich Norwegen-Schweden.

43 *Alarico, Argomento*, [B].

44 *Ibid.*

Il Signor Conte Leonardo di Töring, Gentiluomo della Camera e Adjutante Generale di S.A.E.

Il Signor Francesco Maximiliano Hundt, Barone di Lautterbach, Gentiluomo della Camera di S.A.E.

Il Signor Antonio Barone di Hegemberg Chiamato Dux Gentiluomo della Camera di S.A.E.

Il Signor Claudio Barone di Raurgnant, Gentiluomo della Camera di S.A.E.

Il Signor Ioanne Aloysio Malkhnecht di Millegg, Gentiluomo Serviente di S.A.E.

Il Signor Alberto di Ginsheim, Gentiluomo Serviente di S.A.E.⁴⁵

Eine Auflistung der Ballett-Teilnehmer ist in München bereits für die Oper *Servio Tullio* belegt. Die Präsenz des hohen Adels signalisiert in jedem Fall Zustimmung und aktive Teilhabe.

7.4 Analyse Haupttext

7.4.1 Akt I. Rom zwischen Karneval und Belagerung

Im ersten Akt begegnen uns drei völlig unterschiedliche Herrscher- und Heldenfiguren: Kaiser Honorius, sein *magister militium* Stilicone und Alarico, König der Goten. Zunächst geht es um die erfolgreiche Verteidigung Roms gegen die Goten durch den Feldherrn Stilicone. Trommel- und Trompetenklänge erschallen in 1/1 und »varie Ordonanze di Soldati sotto molte Bandiere« bevölkern die Bühne. Stilicone tritt als glorreicher Sieger auf und wird als *Alcide Romano*⁴⁶ gefeiert. Als Belohnung für seine Verdienste für Rom ist ihm die Patriziertochter Sabina versprochen, die jedoch Kaiser Honorio liebt. Ihr Vater Pisone hat nichtsahnend die Verbindung mit Stilicone arrangiert, doch Sabina ist dem jungen Kaiser Honorio treu ergeben und heuchelt nur Zustimmung (*ha finta*⁴⁷). Honorio muss jedoch seine Verbindung zu Sabina verheimlichen, da diese nicht standesgemäß ist. In 1/5 erfahren wir von seinem Diener Lidoro, dass in Rom gerade Feststimmung herrscht und sein Herr sich verkleiden will, um seine Geliebte zu treffen:

⁴⁵ Ibid., [B3].

⁴⁶ Ibid., 1/1, 6.

⁴⁷ Das *fingere* (Sich-Verstellen) ist ein beliebtes Element der Barockoper. Im Prolog der Münchner Oper *Alvilda in Abo* (Terzago/Bernabei, München 1678, 5) äußert sich die Figur des Momo auf unterhaltsame Art über die Verstellung: »Vince sol chi sa ben fingere/Occultando animo accorto/E portando il collo torto/Pio sembante sa dipignere [...] (Nur der gewinnt, der sich gut verstellen kann, und, den klugen Geist verbergend, und obwohl er etwas ganz anderes denkt, ein frommes Antlitz zu Schau stellen kann, E.K.)«.

Lidoro.

Trà le Feste di Roma,
 Mascherato, & occulto
 À Sabina portarsi Honorio brama,
 E à recarnele Avviso
 Quà m'inviò [...] ⁴⁸

Dass ein Kaiser seine Identität verheimlicht, ist zur Zeit des Karnevals nichts Ungewöhnliches – die Maske verbürgt dabei die Anonymität des Verkleideten, ist also ein Signal für den Zustand des *incognito*. Und doch könnte die damit einhergehende Unverbindlichkeit bereits auf Honorios Rolle als schwacher Kaiser hinweisen. In Liebesdingen zumindest ist dieser von großer Beständigkeit: Honorio glaubt fest an die Treue Sabinas, als Lidoro ihm die Nachricht von ihrer Zustimmung zur Hochzeit mit Stilicone überbringt (1/6). Die Szenen 1/7 und 1/8 sind dem Liebesdiskurs der beiden gewidmet, der von Vertrauen und Beständigkeit zeugt. Honorio und Sabina können trotz ihrer *mésalliance* als Beispiele für die Tugend der *costanza* gelten. Ihre Verbundenheit bildet den Gegenpol zur draufgängerischen Sprunghaftigkeit Alaricos, die in den nächsten Szenen offensichtlich wird.

In 1/9 findet ein Treffen zwischen Placidica, der Schwester des Kaisers, und Semiamira statt, die seit den Friedensverhandlungen am römischen Hof residiert, während vor den Toren Roms ihre Truppen lagern. Aufgrund der bedrohlichen politischen Situation behandelt Placidia die Thrakerkönigin mit größter Höflichkeit. In 1/10 tritt Gotenkönig Alarico schwungvoll hinzu. Er präsentiert sich ganz in seiner Eigenschaft als Frauenheld, denn er macht spontan Placidia den Hof. Dies erzürnt seine Verlobte Semiamira:

Alar.

Ferma o bella non ti partir,
 Se quel Sol, che porti in Fronte
 Per me hà pronte
 Le Saette à un dolce ferir.
 Ferma, &c.

Sem.

Sù le mie Luci, oh Dei,
 Tanto ardisce Alarico? ⁴⁹

⁴⁸ *Alarico*, 1/5, 10.

⁴⁹ *Ibid.*, 1/10, 16.

In der Frühen Neuzeit galten amouröse Abenteuer eines Herrschers in Friedenszeiten – und besonders im Karneval – als legitim, doch Königin Semiamira fühlt sich persönlich und politisch betrogen und klagt, dass sie nur Alarico zuliebe ihr Heer nach Rom führte:

Sem.

Jo, che del Tracio Regno
 Sovra Soglio adorato
 Reggo con Sferza d'Or temuto Impero,
 Da un picciol Dio ferita,
 Poiche venni à soffrir di Marte il Pondo
 À Favor d'Alarico, e in Grembo al Tebro
 Schierai Selve d'Armati [...] ⁵⁰

Hier zeigt sich erstmals, dass Semiamira zwar vordergründig souverän, in ihrem Handeln jedoch abhängig von Alarico ist. Auch Sabina ist sich ihrer Stellung gegenüber dem Angreifer Roms bewusst, und wagt nur halbherzigen Widerstand. Doch vorerst wird dem aufdringlichen Alarico Einhalt geboten: Der Kaiser und Stilicone stellen sich ihm entgegen, und er flieht aus dem Palast. Dem *Gotho Ardire* wird hier die *Fè Romana* entgegengesetzt⁵¹, doch wird klar, dass der Kaiser ohne seinen Feldherrn machtlos ist. Stilicone, der hier abermals als Retter inszeniert wird, erfährt dafür jedoch kein Lob, sondern wird prompt einer großen Enttäuschung ausgesetzt: In I/14 gesteht ihm Sabina, dass sie nicht ihn, sondern Honorio liebt:

Sab.

E che dirò? Chèsser non vuò sua Moglie:
 Col Voler del Destino
 Temprar devi il Desio Duce del Tebro [...] ⁵²

Placidia wiederum muss sich beherrschen, um sich nicht in Alarico zu verlieben:

Plac.

Deh resti oh Cielo il Traditor sconfitto.
 Si Io non voglio innamorarmi,
 Per che Amor vuoi cimentarmi! ⁵³

In I/17 macht sich Diener Lidoro über den Wankelmut der Frauen lustig:

⁵⁰ Ibid., I/11, 18.

⁵¹ Ibid., I/16, 23, so Diener Lidoro über die beiden Feldherren.

⁵² Ibid., I/14, 21.

⁵³ Ibid., I/16, 23.

Lidoro.

Così dicono tutte
 Quando sono pregate,
 Ma s'un Dì son sprezzate,
 Nella Rete d'Amor cadon distrutte. [...] ⁵⁴

Indessen wird die Beziehung des Gotenkönigs mit der Thrakerkönigin erklärend inszeniert: Alarico wendet sich wieder Semiamira zu, offensichtlich mehr aus Berechnung denn aus Liebe, da sie für ihn vorrangig ihres Heeres wegen interessant ist. Im römischen Umland, wo die thrakischen Truppen lagern, gelingt es ihm, sie versöhnlich zu stimmen. Nach diesem Gespräch gesteht sich Alarico nüchtern ein, dass es für die Eroberung Roms notwendig sei, die Thrakerkönigin für sich zu gewinnen:

Alarico.

Della Trace Regnante
 Seguir deggio le Piante.
 Il Popol di Quirino in brieve d'Hora
 Sotto il mio fatal Brando,
 Qual Toro vile al Giogo
 Curverà la Cervice. [...] ⁵⁵

Mit dieser Feststellung und einer siegessicheren Arie, in der er Rom den Krieg erklärt, endet der erste Akt.

7.4.2 Akt II. Ein schwacher Kaiser und zwei Feldherren

Der zweite Akt bringt die herrscherlichen Eigenschaften der drei männlichen Hauptfiguren zur Diskussion. Der Kaiser wird, wie im ersten Akt, weiterhin als beständig in der Liebe, jedoch schwach im Regieren dargestellt. Seine Liaison mit Sabina stößt auf den Widerstand des Patriziers Pisone, der sich Sorgen um die Ehre seiner Tochter macht. Die Figur des strengen Alten übernimmt hier die Funktion der »Vermittlung von Norm und Ratio«⁵⁶. Als sich in II/2 der Kaiser mit Sabina im Palast vergnügt, kommt es zu einem Zusammenstoß, in dem einerseits die Ängstlichkeit des Kaisers, andererseits seine Nachlässigkeit in Regierungsgeschäften deutlich wird: Als Diener Lidoro Sabina und Honorio vor der Ankunft Pisones warnt, verbergen sich die beiden hinter dem Bett. Diener Lidoro macht sich lustig über den Kaiser:

⁵⁴ Ibid., I/17, 24.

⁵⁵ Ibid., I/20, 26f.

⁵⁶ Zum Typus des *pedante* in der Oper *L'incoronazione di Poppea* (Busenello/Monte verdi, Venedig 1642/43) vgl. Mehlretter 1994, 133.

Lid.

Giunge Pisone.

Sab.

Oh Dei: Celiampi Honorio.

Hon.

Si di nascosto osservarem che tenta.

Lid.

Affè, ch'Egli paventa.

*Si ritirano dietro del Letto.*⁵⁷

Pisone ist erzürnt über Honorio und bezeichnet ihn als *effeminato Augusto*⁵⁸, woraufhin der Kaiser – nun nicht mehr ängstlich – seine Machtposition ausspielt und ihn zur Billigung seiner Affäre zwingt.⁵⁹ Obwohl er hier durchaus Rückgrat zeigt, schwindet seine Tapferkeit merklich, als Lidoro die Nachricht von der Eroberung Roms durch Alarico bringt. Hier offenbart sich, dass Honorio die Schlacht ›verlegen‹ hat. Dieser Tatbestand unterstreicht das Bild des schwachen und machtlosen Kaisers. Verängstigt flieht er mit Lidoros Hilfe durch einen Geheimgang, während Sabina ihrem Vater folgt.⁶⁰

Als nächste Herrscherfigur wird Alarico in den Fokus gerückt. Er hat durch List⁶¹ Rom erobert. Während er im ersten Akt noch auf seine Rolle als Opportunist und aufdringlicher Frauenheld reduziert war, gewinnt er im zweiten Akt zwar nicht an Integrität, so doch an Macht. Diese zeigt sich zunächst auf militärischem Sektor: In II/6 werden die Stadttore von gotischen Kriegern niedergerissen, Alarico und Semiamira ziehen unter Trommelwirbel und Applaus als Eroberer auf einem Triumphwagen in Rom ein. Der Gotenkönig gibt die Stadt zur Plünderung frei.

Al.

Schiere invitte non tardate,

Sù volate

Alle Rapine.

Dispogliate

L'alta Roma,

Ch'è già doma

Frà le Stragi, e le Ruine.

S[c]hiere, &c.⁶²

⁵⁷ *Alarico*, II/1, 29.

⁵⁸ *Ibid.*, II/2, 30, Das Adjektiv *effeminato* steht für Verweiblichung, aber auch für Verliebtheit.

⁵⁹ *Alarico*, II/2, 29f.

⁶⁰ *Ibid.*, 31f.

⁶¹ *Ibid.*, II/5, 34.

⁶² *Alarico*, II/6, 35.

Auch über die Frauen übt Alarico Macht aus: Semiamira, die ihm zwischenzeitlich verziehen und abermals den Befehl über ihre Truppen überlassen hat, muss nun mitansehen, wie er erneut Placidia den Hof macht, als diese ihm demütig die Reichsschätze zu Füßen legt. Doch als die temperamentvolle Thrakerin aufbegehrt und einen Dolch zückt, lässt Alarico sie kaltblütig verhaften:

Sem.

Ah Traditore, ah'empio;
Laverai col tuo sangue
Le Macchie del mio Honore
Scende adirata, denudando il Ferro.

Al.

Olà
Priva d'Acciario, e avinta
Serbisi à miei Decreti, à miei Voleri.
*Molti Gothi l'arrestano.*⁶³

Alarico, der zuvor angewiesen auf Semiamiras Truppen war, um Rom einzunehmen, weist die stolze Königin nun unbarmherzig in die Schranken. Semiamira findet sich, machtlos und ganz dem Willen Alaricos unterworfen, im Verlies wieder. Doch bald schon wird sie – ausgerechnet von Stilicone – aus ihrer ausgeweglosen Situation befreit. Der römische Feldherr bietet ihr eine Waffenallianz an: Er will sich aus Enttäuschung über die entgangene Hochzeit mit Sabina und aus Wut über die Eroberung Roms an Honorio und Alarico rächen. In II/10 werden seine Absichten dargelegt. Gemeinsam könnten er und Semiamira Alarico besiegen und Rom einnehmen:

Stilicone.

Perche di Ausonia⁶⁴ il Soglio
D'un Monarca lascivo
Più non soggiaccia al Pede,
Le Difese di Roma
'A trascurar m'indussi; hor, perche doma
Sia de Trioni⁶⁵ la superba Testa,

⁶³ Ibid., II/7, 37.

⁶⁴ *Ausonia* steht für Latium oder ganz Italien, vgl. Hülsen, Christian (1896): Artikel »Ausonia«, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. II/2, Stuttgart, Spalte 2561.

⁶⁵ »La superba Testa de Trioni« kann mit »das stolze Oberhaupt des Nordens« übersetzt werden. Der Begriff »Trioni« ist eine Metapher für alles Nördliche, herzuleiten vom Siebengestirn *septem triones*, welches bereits seit der Antike mit dem Norden in Verbindung gebracht wird, vgl. Ideler, Ludewig (1809): *Untersuchungen über den Ursprung und die Bedeutung der Sternnamen. Ein Beytrag zur Geschichte des gestirnten Himmels*, Berlin, 7: »Mit der Zeit begriff man auch den kleinen Bären unter die [sic] Benennung *Septem triones*. [...], worauf dies

Con le schiere dell'Emo⁶⁶
L'Armi del Tebro alta Fortuna innesta. [...] ⁶⁷

Die von Alarico enttäuschte Semiamira ist einverstanden mit seinem Angebot. Hier wird die Umformung des Stoffes vom Librettisten offensichtlich: Stilicone geht nicht, wie in der Historie, ein Bündnis mit Alarico ein, sondern paktiert stattdessen mit der exotischen Thrakerkönigin. Semiamira entspricht dem Typus der Kleopatra und steht damit für die Versuchung der menschlichen Triebe eines Herrschers, der Stilicone auch prompt erliegt.

Auch Kaiser Honorio vernachlässigt seine Pflichten zugunsten einer Frau. In II/9 wird er abermals als schwacher Herrscher dargestellt: Im Versteck der Kaiserthermen legt er sich gemeinsam mit Sabina zur Ruhe, um seine Regierungsgeschäfte für einen Augenblick zu vergessen:

Hon.
[...]
Ma qual sopor m'assale? All'Onda cheta
Mista l'Aura col Foco
M'addormenta le Luci: Al tuo bel seno
L'infelice Tenor d'Alma Regnante
Fà che tempri col sonno un brieve Instante.⁶⁸

Der Schlaf symbolisiert in diesem Zusammenhang herrscherliche Schwäche. Die antike Philosophie verkehrte die positive Bedeutung des Schlafes in ihr Gegenteil: Dieser wird zum Sinnbild der Torheit, da man wegen der in Träumen übermächtig erlebten Triebhaftigkeit die Herrschaft über die Vernunft infrage gestellt sah.⁶⁹ Ein schlafend auf der Bühne gezeigter Herrscher war also schwach und wehrlos seinen Feinden ausgesetzt.⁷⁰

denn gewöhnlich wurde, Septentrio im Singular vom Nordpol und dem Nordwinde zu gebrauchen«. Bei Ovid, Vergil, Aelius und Varro steht der Ausdruck *triones* oder *septem triones* ebenfalls für »nördlich«, »unter dem großen Bären«, vgl. Martyn, John (1755): *Publii Virgilii Maronis Georgicorum libri quatuor. The Georgicks of Virgil. With an english translation and notes*, London, 310: »The triones or septem triones are the two northern constellations, commonly known by the names of the greater and lesser bear, in each of which are seven stars placed nearly in the same order, and which were fancied by the ancients to represent a waggon [...]«.

⁶⁶ Der Name *Emo* stammt vom altgriechischen Namen des Balkangebirges Aimos (Aemon), heute Emine, Gebirgszug in Thrakien, (türk. Balkan, bulg. Stara planinà), vgl. Artikel »Haimos«, in: *Der kleine Pauly*, Spalte 919.

⁶⁷ *Alarico*, II/10, 40.

⁶⁸ *Ibid.*, II/14, 44.

⁶⁹ Vgl. Artikel »Schlaf«, in: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Günter Butzer, Stuttgart 2012, 2. Auflage, 372. Für das Thema »Schlaf auf der Bühne« vgl. auch Stangalino Sara Elisa (2011): *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, Univ.-Diss. Bologna, 56–59, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:it:unibo-2437> (Zugriff vom 01.10.2018).

⁷⁰ Im Jahr 1688 treffen wir in der Oper *Niobe Regina di Tebe* ebenfalls auf einen Herrscher, der des Regierens müde ist, vgl. 8.4.1.

Das schlafende Paar wird auch tatsächlich vom triumphierenden Alarico vorgefunden. Dieser nutzt die Gelegenheit, lässt den Kaiser mit einem starken Schlafmittel ruhigstellen und als Gefangenen in den Palast zurückbringen. Hier übt Alarico Macht über den Kaiser aus, indem er ihn gefangen nimmt, also handlungsunfähig macht. Zudem beansprucht er auch noch Sabina für sich, die er neben Placidia zu seiner zweiten Geliebten machen will. Diener Lidoro äußert sich durchaus anerkennend über Alaricos Meisterschaft im »mutar Amori, e cangiar Belle«⁷¹, was allerdings auch ein Moment der Kritik impliziert, da die niedere Stellung des Dieners ein Lob für einen Herrscher unangemessen erscheinen lässt:

Lidoro.
 È Bezzarro il Costume,
 Ch'Alarico dimostra; e par, l'intenda,
 Poiche il vero Diletto
 Nel Ciel di tante Stelle
 Stà nel mutar Amori, e cangiar Belle.
 S'hà un Occhio nero alcuna,
 Un'altra hà un biondo Crin.
 Chi sembra bianca Luna,
 Chi hà un Labro di Rubin.
 Altre leggiadre altre d'Ardir costrutte;
 Il Tesoro d'Amor diviso è in tutte.⁷²

Alarico hat im zweiten Akt seine Überlegenheit in jeglicher Hinsicht bewiesen: auf dem Schlachtfeld, über die Frauen sowie über den Kaiser. Er siegt durch List, Berechnung, Anpassungsfähigkeit und Selbstvertrauen. Kaiser Honorio hingegen wird, obwohl *costante* in der Liebe, als schwach und verweicht dargestellt. Feldherr Stilicone, bislang eindeutig auf der Seite des Kaisers, ›liebäugelt‹ mit dem feindlichen Lager.

7.4.3 Akt III. Alarico rettet Rom

Im dritten Akt erfährt Stilicone, der zu Beginn des Hauptteils als siegreicher Feldherr Roms die Szene betrat, eine völlig kontroverse Entwicklung. Noch in II/10 hatte er Semiamira eine Allianz angeboten, um ihr zu helfen. Nun aber wird klar, dass er dies in der Absicht tat, die Thrakerkönigin zu täuschen und am Ende den Oberbefehl an sich zu reißen, um Rom allein zu beherrschen. Dies wird in III/1 deutlich, als er nachts in einer Berglandschaft, in der das thrakische Heer lagert, über seine Lage nachdenkt. Von der Liebe enttäuscht will er nun wenigstens auf militärischem Sektor erfolgreich

71 *Alarico*, II/18, 49f.

72 *Ibid.*

sein. Er beschließt, Semiamira im Schlaf zu töten und somit konkurrenzlos über ihr Heer zu verfügen:

Stil.

[...]

Ma dove o Stilicone

Vil Pensier ti trasporta? Il Roman Soglio

Nuovo Alcide hor t'attende:

Desta il Valor, già cade il Campidoglio.

Si anticipi la Strage.

Di chi? Di Semiamira, & il suo Sangue

La Porpora Regal primo mi tinga.

Ah nò; Che tento? il Tracio Marte in Campo

Deggio temer. Ma che temer; le Membra

Cedon col Capo; à mille Schiere invitte

Col Cenno impero. Cada sì; mal cauto

È chi sì fida à Fedeltà di Donna [...].⁷³

Stilicone eilt mit gezücktem Schwert zu Semiamiras Pavillon, doch als er seinen Plan ausführen will, hält ihn der Anblick der Ruhenden jäh zurück. Hier treffen wir abermals auf den Topos des Schlafes, diesmal jedoch als Symbol der Erotik.⁷⁴ Die Situation schlägt in ihr Gegenteil um: Liebeswahn lässt Stilicone sein blutrünstiges Vorhaben vergessen. Unklar ist, ob er nach der Ermordung Semiamiras vorhatte, Rom für Honorio oder für sich selbst zu erobern. In jedem Fall vernachlässigt er, indem er eine Liaison mit Semiamira eingeht, seine Pflicht als römischer Heermeister. In III/3 findet Pisone das Paar und stellt Stilicone prompt zur Rede. Er erinnert den einst loyalen Feldherrn an seine Pflicht und Verantwortung, für Rom zu kämpfen:

Pis.

Ah Stilicone

Così reso ti hà sordo

Alle mie Voci un Cieco? e non t'avvedi,

Che mentre in sen trabocchi

D'homicida Sirena, in Mar di scorno

Naufraga la tua Fama?

Stil.

In questo Crin risplende

Quant'hà di bello il Cielo.

⁷³ *Alarico*, III/1, 51f.

⁷⁴ Vgl. Artikel »Schlaf«, *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, 372.

Pis.

A debil Filo avinto

Servi al Diletto: Ah scuoti il Giogo indegno;

Torna à difender Roma.⁷⁵

An dieser Stelle wird Stilicone die Möglichkeit gegeben, wieder auf den rechten Weg zurückzukehren. *Il Giogo indegno* symbolisiert hier das Joch der menschlichen Natur, das ein Herrscher zu tragen hat, und das Stilicone abschütteln soll. Er jedoch möchte beides: Alaricos Verlobte für sich gewinnen und ihn dann im Feld besiegen:

Stil.

In questo sen s'annida

Quant'hà di Pregio il Mondo; in brevi Instanti

Splenderà frà gli Allori, & Alarico

Tributerà col Tebro un più bel Sole:

Fuggo dalle tue Voci,

Abborro i tuoi Consigli:

Contempla questo volto,

E poi di, s'Io son cieco, ò Tu sei stolto. [...] ⁷⁶

Stilicone fühlt sich hier Pisone überlegen, seine Worte werden sich jedoch – so viel sei vorweggenommen – am Ende des dritten Aktes gegen ihn wenden. Auch Semiamira macht sich über Pisone lustig. Nach Art des Verführungs-Topos zählt sie ihm die Vorzüge einer schönen Frau auf, was Pisone nicht unberührt lässt, obwohl er beschließt, nach dem Beispiel des Odysseus bei den Sirenen Augen und Ohren zu verschließen:

Sem.

Voglio schernir costui:

[...]

Rimira in bella Donna

L'Alabastro del seno

Di due Poppe gli Avori,

Delle Guancie le Rose,

I Gigli della Fronte,

Il Corallo del Labro,

Della Bocca le Perle, e in biondo Crine

Entro sponde d'Argento un Fiume d'Oro,

Poscia sprezza, se puoi, sì gran Tesoro.

⁷⁵ *Alarico*, III/2, 54.

⁷⁶ *Ibid.*, III/3, 54f.

Pis.
 Mi cimenta costei.
 [...]
 Per non più rimarti,
 Chiudo le Luci, e nuovo Ulisse accorto,
 Per non udirti, hor serro
 L'Orecchie alle tue Voci.⁷⁷

Die petrarkistische Blumen-Metaphorik in Semiamiras Rede gemahnt an die Vergänglichkeit und Eitelkeit körperlicher Liebe im Gegensatz zum hohen Ziel der Selbstbeherrschung. Vor allem die Rose als Blume der Venus steht für Liebe und Sexualität. Pisone aber bleibt stark – seine Standhaftigkeit⁷⁸ dient einer höheren Sache:

Pisone.
 Per fuggir le Catene,
 Huop'è, de Sensi il Varco
 Chiuder alle Sirene [...].⁷⁹

Die Figur Stilicones hat sich inzwischen in ihr Gegenteil verkehrt: Er stellt nun das Negativbeispiel eines Feldherrn dar. Stilicone ist der Schönheit einer Frau verfallen und vernachlässigt darüber die Notwendigkeit, Rom zu verteidigen. Ebenso wie Kaiser Honorio hat er sich disqualifiziert, da er den menschlichen Neigungen nachgab. Schlimmer noch, er ließ sich auch vom weisen Rat Pisones nicht belehren. Hinzu kommt, dass Stilicone nun auch noch für seine eigene Machtposition im Reich und zuungunsten Kaiser Honorios kämpfen will. Der Topos »Herkules am Scheideweg«⁸⁰ und die Phrase des »Verliegens der Schlacht« werden hier mit einander verbunden.

Inzwischen wurde im Palast ein Giftanschlag gegen Alarico geplant. In III/5 steigt die dramatische Spannung: Auf dem Kapitöl findet in einem hell erleuchteten Saal ein Festbankett zu Ehren des neuen Herrschers statt. Alarico thront triumphierend zwischen Sabina und Placidia, die ihm widerstrebend gehorchen, und lässt den gefesselten Kaiser zur Festtafel führen. Honorio klagt in einer Arie, wie schlecht ein Herrscher beraten ist, Amor die Zügel zu überlassen:

77 Ibid., III/3, 56.

78 Zur neustoizistischen Lehre im frühen Libretto vgl. Zuber, Barbara (2003 A): »Offene und verdeckte Wahrheiten. Zu Monteverdis Oper *L'incoronazione di Poppea*«, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.): »Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit«. *Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, Stuttgart, 69–78, besonders 72.

79 *Alarico*, III/4, 57.

80 Braunmüller 2003, 111.

Hon.

Di Fortuna è sempre Gioco
 Chi per Guida hà il Dio d'Amor.
 Cieco ogn'hor alle vicende
 Non comprende
 Amante Cor,
 Che à machinar Inganni
 La Fortuna & Amor son due Tiranni.⁸¹

Alarico meint spöttisch, Honorio solle die Schuld nur bei sich selbst suchen und will auf den schiffbrüchigen Kaiser trinken. In III/8 erfolgt der jähe Umschwung in der Darstellung Alaricos. Bevor er den Schierlingsbecher zum Munde führen kann, tritt Pisone ein. Dieser schaudert zwar, als er seine Tochter an Alaricos Seite sieht, doch er ordnet weise sein Interesse als Vater dem Staatswohl unter. Er warnt den Herrscher, dass Stilicone und Semiamira nun gemeinsam Rom zerstören wollen. Dabei lässt er den wichtigen Appell verlauten, dass Alarico das Werkzeug der Vorsehung sei:

Pis.

Ecco la Figlia: oh Dei, soffrir m'è Forza: *à par[te]*
 Hor che de sette Colli il Genio apprende
 Nel Balen del tuo Acciar qual sia del Fato
 L'Ira fulminatrice, in Te confida,
 Benche rotta hai la Pace, almen che giusto
 A' vendicar del Tebro
 La schernita Possanza, il Ferro stringa:
 Stilicone infedele
 In sen di Semiamira
 Vuò, per ornar di Regio Allor sua Chioma,
 Strugger con Alarico hor tutta Roma.⁸²

Auch in der Oper *Servio Tullio* (1685) treffen wir auf einen missglückten Gift-Anschlag, dem der Held der Oper unbeschadet entgeht.⁸³ Durch den Willen der Vorsehung – ausgeführt durch einen herabfliegenden Adler – wird Titelheld Servio davor bewahrt, einen vergifteten Brief in Empfang zu nehmen. Auch Alarico wird gerettet, obgleich nicht durch den *deus ex machina*, sondern von Pisone. Der König der Goten ahnt zwar nicht, dass er knapp dem Tode entronnen ist, die Ermahnung Pisones veranlasst ihn jedoch zu einer jähen Änderung seines Verhaltens. Wie verwandelt kehrt er unverzüg-

⁸¹ *Alarico*, III/7, 61.

⁸² *Ibid.*, III/8, 62.

⁸³ Vgl. *Servio*, I/28, vgl. 6.5.1.

lich seine edelsten Eigenschaften hervor und erkennt seine Pflichten: Er lässt Kaiser Honorio befreien und macht ihn zu seinem Verbündeten, gibt beide Damen frei und ist nun ausschließlich entschlossener Kriegsherr. Seine neuen Ziele sind die Verteidigung des Reiches, Erringen von Ruhm, Herstellung des Friedens, Wiedereinsetzung des Kaisers sowie striktes Ablehnen aller weiblichen Versuchungen. Er besiegt Amor wie auch sich selbst und besinnt sich auf Ruhm und Ehre:

Al.
 [...] alta Vendetta
 Contro gl'Empi mi porta; e perche, il Mondo
 D'Alarico la Fama
 Vegga volar d'intatte Glorie onusta,
 Torno à Roma la Pace, e in un la Fede
 Riconfermo ad Honorio. Ecco ti scioglio
 Da Nodi ingiusti, e al Petto mio ti lego.
 A' Placidia ritorna. A Te la Prole
 Rendo o Veglio fedele; e Roma hor gridi
 Pace à me, Pace a Voi, Guerra à gl'Infidi.
 Sorge Anteo più forte un Core
 Dagli Assalti del cieco Arcier.
 Fila Alcide in sen di Iole,
 Tratta Achille & Ago, e spole,
 Ma il Valor di vien più fier.
 Sorge, &c.⁸⁴

Die Anfangssituation hat sich hiermit in ihr Gegenteil verkehrt: Stilicone ist zum Feind geworden und Alarico zum Helden, da er sich in einer Notsituation als tugendhafter und fähiger Herrscher zeigte. Hier tritt ein, was Mehlretter als »Restitution des Heroenstatus«⁸⁵ bezeichnet. Noch im ersten Akt wird Alarico ebenso als Verehrer weiblicher Schönheit wie Stilicone gezeigt. Der große Unterschied zu Letzterem liegt jedoch in der Entwicklung seiner Figur und besonders in der jeweiligen Reaktion auf Pisones Warnungen. Während Stilicone sich über Pisone lustig macht, befolgt Alarico sogleich dessen Ermahnung, was als Moment der erfolgreichen Selbstüberwindung eines guten Herrschers gewertet werden kann.

Alaricos Arie enthält panegyrische Elemente, die auch in der Widmung von *Servio Tullio* zu finden sind, wie der Vergleich mit Helden wie Achill und Herkules, die beide

⁸⁴ *Alarico*, III/8, 63, bei der eingerückte Textpassage handelt es sich um eine Arie.

⁸⁵ Mehlretter 1994, 109.

ihre Heldenpflichten wegen Frauen vernachlässigten.⁸⁶ Auch Alarico misst sich an beiden Helden. Sollte auf einer untergeordneten Allegorese-Ebene also eine Identifikationsabsicht mit dem Kurfürsten verborgen sein, könnte diese Facette einen Hinweis dafür darstellen. In jedem Fall aber handelt es sich um einen panegyrischen Topos. Pisone lobt Alarico als *magnanimo* und ermahnt gleichzeitig Kaiser Honorio – der sich wieder der Anbetung Sabinas hingeben will –, die Rache an den Untreuen voranzutreiben:

Pis.
 Augusto hor frà gli Amplessi
 Ritardar non si deve; il Piede affretta,
 A' far degl Infedeli aspra Vendetta. *Parte.*⁸⁷

Placidia und Sabina resümieren, dass nun trotz des missglückten Gift-Anschlages auf Alarico Rom gerettet sei. Alarico wurde vom Schicksal (*la sorte*) vor dem Giftmord bewahrt, da er unschuldig war. Damit ist der Gotenkönig rehabilitiert und zur Rettung Roms ausersehen:

Plac.
 Sabina hor che la sorte,
 Preservando Alarico
 Dall'ordito Velen, varia dispone,
 Rechi l'eterna Ruota
 Benigni Fasti al Tebro.

Sab.
 Il Ciel, ch'è giusto,
 À gl'Innocenti assista.⁸⁸

Die Stimme der Moral (Pisone) und der Vorsehung (*Il Ciel*) legitimieren Alarico als rechtmäßigen Herrscher, der – Rom unbehelligt lassend – die Position des Kaisers wiederherstellt. Der besiegte Stilicone jedoch lässt Semiamira feige im Stich, obgleich er über ihrer Schönheit eben noch seine Pflicht vergaß. In III/12 ist der einst mächtige Feldherr entwaffnet und will lieber fliehen, als seiner einstigen Verbündeten zu helfen:

⁸⁶ Vgl. die Widmungsvorrede in *Servio Tullio*: »Voi vi siete reso maggiore d'Achille [...], Maggiore d'Alcide; [...], e Voi sospesi i teneri vezzi d'un benche giustissimo affetto, imbrandite la vittoriosa spada sempre ornato del vostro leonino corraggio«. Hier wird Max Emanuel für seine Selbstüberwindung gelobt, vgl. 6.4.1.

⁸⁷ *Alarico*, III/9, 66.

⁸⁸ *Ibid.*, III/10, 66.

Stil.

Amico Scampo
Huop'è che tenti il Piede.

Sem.

E frà Perigli Sola mi lasci.

Stil.

Accusa il Fato.⁸⁹

Als es in III/13 zu seiner Verhaftung kommt und Stilicone um Gnade fleht, erinnert ihn Pisone spöttisch an seine widerspenstigen Worte in der *campagna di Roma*:

Pis.

Fuggo dalle tue Voci,
Abborro i tuoi Consigli,
Contempla questo volto,
E poi di, s'jo son cieco ò Tu sei stolto.

Chi non impera
Al suo voler
In vano spera
Qui giù goder.
Icaro insano
Da se lontano
Non spieghi 'l Volo
Chi 'n Mar di Duolo
Non vuol cader.
Chi non, &c.⁹⁰

In seiner Sentenz-Arie erklärt Pisone die Moral des Dramas: »Wer nicht Herr seines Willens ist, wird ins Unglück stürzen«. Die Ikarus-Metapher symbolisiert hier die Selbst-Erhebung und den unweigerlich folgenden Absturz. Stilicone machte sich dieses Lasters schuldig und musste scheitern. Er stellt in diesem Libretto eindeutig das Negativbeispiel eines Feldherrn und Staatsmannes dar. Nach der Niederschlagung des Komplotts haben sich die beiden neuen Herrscher des Reichs versammelt. Obgleich im Musikdrama durchgehend als schwach und regierungsscheu dargestellt, gewinnt der Kaiser hier letztlich seine Position zurück, wenngleich nur durch Alaricos Gnade. Honorio lobt Alarico und Pisone verbalisiert die Synthese von germanischer und römischer Macht:

⁸⁹ Ibid., III/12, 68.

⁹⁰ Ibid., III/13, 69f.

Pis.

Hor al Baltico Marte, e al Roman Giove
Atterratevi ingrati.⁹¹

Als Stilicone und Semiamira um Hilfe flehen, fühlen Alarico und Honorio *clemenza* und *pietà* in sich aufsteigen, zwei der wichtigsten Herrschertugenden. Dabei ist interessant, dass Alarico die genuin habsburgische Milde zufällt, während der Kaiser Frömmigkeit verspürt:

Al.

Mi rinasce nel Cor senso clemente.

Hon.

Mi risorge nell'Alma un Genio pio.⁹²

Ab III/15 wird der Begriff der *clemenza* mehrmals wiederholt. Diese soll offenbar explizit mit Alarico in Verbindung gebracht werden. Denkt man an die herrscherlichen Maximen der Frühen Neuzeit, könnte dies ein Hinweis darauf sein, dass Alarico als Herrscher seine »Handlungsautonomie gegenüber dem Recht« unter Beweis stellen will, indem er Gnade vor Recht ergehen lässt.⁹³ Dieser setzt sein edles Verhalten fort und empfiehlt dem Kaiser, gegenüber Stilicone gnädig zu sein:

Al.

[...]

Hor Augusto clemente,
Per esaudir mie Preci,
Il Perdono conceda al Reo pentito,
Che bell'opra è de Numi
Regger lo Scettro alla Clemenza unito.⁹⁴

Anders als in der Historie begnadigt der Kaiser Stilicone und gibt ihm sogar Placidia zur Frau. Außerdem legitimiert Honorio seine eigene Beziehung zu Sabina, indem er sie heiraten will. Das Musikdrama endet mit einem Duett Honorios und Sabinas. Die Schluss-Arie des Kaisers erinnert an den Schlusschor aus Monteverdis *Orfeo*⁹⁵, der den tröstenden christlichen Rat des 126. Psalms zitiert: »Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Der Mensch muss durch das irdische Jammertal gehen, um die

⁹¹ Ibid., III/14, 70.

⁹² Ibid., 71.

⁹³ Freist 2005, 4.

⁹⁴ *Alarico*, III/15, 72f.

⁹⁵ *L'Orfeo, Favola in musica*, Striggio/Monteverdi, Mantua 1607.

Segnungen des Paradieses zu erlangen«⁹⁶, wobei hierbei auch Unbestechlichkeit und Standhaftigkeit von Nutzen sind:

Hon.

Pianga, se vuol gioir, un Cor fedele
 S'hà nel Mar del suo Tormento
 Contro il Vento,
 Mai non ceda al crudo Orgoglio;
 Non paventa Urto di Scoglió
 La Fermezza di sue Vele.
 Pianga, &c.⁹⁷

Mit einer Tanzeinlage feiernder Soldaten endet das Libretto.

7.5 Deutung

Zunächst soll die Frage behandelt werden, ob sich Max Emanuel in dieser Oper möglicherweise selbst darstellen lassen wollte. Dafür müssen die Paratexte auf eine Rahmung hin geprüft werden. In der Widmung wird vom Librettisten nur einmal Bezug auf ein tagespolitisches Faktum genommen, und zwar, dass Max Emanuels Heereskraft dem Kampf Österreichs gegen die Osmanen dienen sollte:

[...] per interessare à gli Austriaci Trionfi contro i Titani dell'Asia i memorandi Fulmini del gran Giove della Baviera.⁹⁸

Auf diesem Satz baut im Grunde die gesamte politische (Be-)deutung des Librettos auf. Der Kurfürst, der seit 1683 schlagkräftig für Österreich gegen die Osmanen ins Feld gezogen war, hatte durch seinen persönlichen Einsatz im Kampf den Ruf eines verwegenen Feldherrn erlangt. Es erscheint darum naheliegend, dass er beabsichtigte, sich auch in seiner Hofoper als siegreicher Feldherr feiern zu lassen. Eine direkte Identifikation mit dem Titelhelden in den Paratexten nach dem *Palladio*-Beispiel wird jedoch unterbunden. Max Emanuel hat als Herrscher und Auftraggeber den (mit dem historischen Alarich in Verbindung gebrachten) Blitz unter Kontrolle und grenzt sich damit – zumindest *pro forma* – ganz klar vom Titelhelden ab. Der Kurfürst ist zwar ein ebenso siegreicher und verwegener Feldherr wie Alarico, lässt ihn jedoch zu seinem Gefallen auf die Bühne treten. Er gebietet sozusagen metaphorisch gesehen wie Jupiter über

⁹⁶ Schläder, Jürgen (2003): »Der moderne Mensch heißt Orfeo. Ein Modellfall der frühen Oper«, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.): ›Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit‹. *Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, Stuttgart, 15–24, hier 24.

⁹⁷ *Alarico*, III/15, 74.

⁹⁸ *Ibid.*, Widmung, o. P.

Kriegsblitze, aber eben auch über literarische Geistesblitze, die seiner Huldigung dienen. Nicht zuletzt wäre eine direkte Analogie Max Emanuels mit Alarico tendenziell problematisch gewesen, da der Gotenkönig trotz seiner Aufwertung in der christlichen Geschichtsschreibung für eine gewisse Unzivilisiertheit und Wildheit stand. Vielmehr wird betont, dass Alaricos ungezähmte Verwegenheit der Unterhaltung des Kurfürstenpaares dienen solle, indem der ihn verkörpernde Kriegsblitz »gezähmt« auf der Bühne erschien. Und wirklich durchläuft Alarico im Musikdrama eine Wandlung vom kühnen Eroberer zum guten Herrscher. Sebastian Werr folgert, dass die »Wandlung Alaricos vom Barbaren zu einem den höfischen Idealen verpflichteten Herrscher allegorisch für den Sieg der Wittelsbacher über die Barbarei steht«⁹⁹. Diese Folgerung setzt freilich eine hohe Abstraktion der Thematik voraus. In der vorliegenden Darstellung allerdings kann Alaricos Wandlung eher als didaktisch-dramaturgisches Element im Sinne der erfolgreichen Überwindung des idealen Herrschers gewertet werden. Seine Herkunft spielt hier eine wesentliche Rolle abseits der offensichtlich intendierten Allegorese. Dabei ist seine ›barbarische‹ Abstammung wie gesagt keineswegs nur negativ konnotiert. Als König der Goten, die ja Christen waren, steht er generell für die germanische Herrschaft und wird dementsprechend auch als germanischer Held gezeigt. Neben dem *Giove austriaco*¹⁰⁰ (Leopold I.) in Wien und dem *Alcide gallico* (Ludwig XIV.) in Paris wird nun ein *Marte baltico*, also ein nordischer Mars, auf der Bühne der Münchner Hofoper präsentiert.¹⁰¹ Die Wahl des Sujets setzt in jedem Fall ein starkes Signal: Rom als emblematischer Ort¹⁰² symbolisiert gleichzeitig die Wiege des Christentums wie auch die Macht des Kaiserreiches und ermöglicht eine Auseinandersetzung mit wesentlichen Elementen der Herrschaftsideologie. Mit der Eroberung Roms wird ein historischer Neubeginn in der *memoria* gesetzt¹⁰³, der – als Sujet in einem Libretto platziert – durch das gemeinsame Erleben des charismatischen Moments integrativ auf das Publikum wirken kann.

Im Haupttext geht es im Wesentlichen um die Darstellung des Fürsten in Krieg und Frieden. Max Emanuel, der in der Widmung direkt genannt wird, ist Bewahrer der militärischen Sicherheit und der schönen Künste. Er ist also nicht nur im Krieg gegen den Feind gerüstet, sondern auch im Frieden ein guter Herrscher und Gesetz-

99 Vgl. Werr 2010, 109f.

100 Leopold I. wurde in der Huldigungsliteratur *Giove Austriaco* genannt, vgl. zum Beispiel Florido, Girolamo (1653): *Il fulmini dell'Aquila, fidelissima ministra del gran Giove Austriaco. Reposta Apologetico [sic] al Conte Galeazzo Gualdo Priorato*, Aquila. Zitiert nach Beughem, Cornelius van (1683): *Bibliographia historica, chronologica et geographica novissima, perpetua continuanda*, Amsterdam, 411, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10031164-7> (Zugriff vom 13.10.2018); zur Darstellung Kaiser Leopolds als Jupiter vgl. auch Polleroß 1987, 250f.

101 In I/1 nennt Pisone Stilicone *Alcide romano*. In III/14 wird Alarico von ihm als *Baltico Marte* und Kaiser Honorio als *Roman Giove* bezeichnet.

102 Zum Thema »Rom als emblematische Stadt in der Antike« vgl. Harich-Schwarzbauer, Henriette/Karla Pollmann (Hg.) (2013): *Der Fall Roms und seine Wiederauferstehungen in Antike und Mittelalter*, Berlin/Boston, 11–17.

103 Zum Setzen eines »genealogischen Anfangs« vgl. Heck/Jahn 2000 A, 3.

geber. Diese Maxime der ideologischen Legitimation eines christlichen Fürsten ließ Maximilian I., der Großvater Max Emanuels, als Inschrift in seiner Residenz anbringen. Im Saal des Fürsten befindet sich an der Decke unter dem Bild des Liebespaares folgende *scriptio*:

Princeps armis decoratus etiam legibus armatus et bellorum et pacis.¹⁰⁴

Die Vorstellung einer idealen Verbindung von *arma et leges* hatte seit der Spätantike einen festen Platz im kaiserlichen Proömium und in der panegyrischen Literatur¹⁰⁵ und beeinflusste auch Max Emanuel.

Aufgrund der obigen Überlegungen lässt sich durchaus annehmen, dass dem Kurfürsten an einer Identifikation mit dem Titelhelden gelegen haben könnte. Am militärischen Werdegang des historischen Alarich lassen sich deutliche Parallelen zu Max Emanuel erkennen: Wie Alarich erringt dieser Siege für den Kaiser und auch ihm wird letztlich die ersehnte Anerkennung verwehrt. Die Frustration über die Hinhaltenaktik seines Schwiegervaters bewegt Max Emanuel dazu, sich dem französischen König wieder anzunähern, was der Beeinflussung des Gesandten Villars zu verdanken ist. Um ihn neuerlich an den Kaiser zu binden, wird Max Emanuel von Wien ein größeres Kommando zugesichert. Im Winter 1686/87 lässt Max Emanuel daher seine Truppen neu aus- und aufrüsten, während der Kaiser alle notwendigen militärischen Vorkehrungen in Österreich und Ungarn vornehmen lässt.¹⁰⁶ Liest man das Libretto unter diesem Gesichtspunkt, wird die Analogie sichtbar: Max Emanuel kämpfte für den Kaiser mit seiner Armee gegen die Osmanen und handelte zugunsten der Sicherheit des Reichs, genau wie Alarich, der mit seiner gotischen Streitmacht die Römer gegen Ostrom unterstützte. Auch Max Emanuel wurde nicht angemessen belohnt. Alarich wollte Siedlungsland in Italien, Max Emanuel strebte den Oberbefehl der kaiserlichen Truppen sowie die Statthalterschaft in den Spanischen Niederlanden an. Ob Rom also in diesem Fall für Wien steht, bleibt offen. Die Eroberung Roms durch Alarico könnte auf die Entsatzschlacht Wiens (Leopold I. war nach Passau geflohen) oder auf Max

104 Diese Sentenz (Ein Fürst soll im Krieg wie im Frieden mit Waffen geschmückt und mit Gesetzen bewaffnet sein, E.K.) über die Prinzipien eines guten Fürsten gehört zu den Inschriften, die Kurfürst Maximilian I. im neuen Teil seiner Residenz anbringen ließ. Eine Auflistung befindet sich im vom Kurfürsten in Auftrag gegebenen Geschichtswerk des Jesuiten Johannes Vervaux, welches nur unter dem Decknamen des verstorbenen Kanzlers Adlzreiter publiziert werden konnte: [Vervaux, Johannes] (1663): *Boicae Gentis Annalium Pars III: Idea boni principatus ex vita, rebus gestis & Virtutibus Maximiliani, utriusque Bavariae & Palatinatus Superioris ducis, s.R.I. archidapiferi et electoris, Comitis Palatini Rheni, Leuchtenbergiae Landgravii, &c.*, hg. v. Ioannes Adlzreiter, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10315933-8> (Zugriff vom 20.12.2018), 630.: »Princeps debet esse non solum armis decoratus, sed etiam legibus armatus, ut utrumque tempus recte possit gubernari, & bellorum & pacis (Ein Fürst muss nicht allein mit Waffen geschmückt, sondern auch mit Gesetzen bewaffnet sein, um zugleich im Krieg wie auch im Frieden recht regieren zu können, E.K.)«.

105 Fichtenau, Heinrich (1957): *Arenga. Spätantike und Mittelalter im Spiegel von Urkundenformeln*, Graz/Köln, 27.

106 Hüttl 1976, 167.

Emanuelns Siege in Ungarn anspielen, bei denen er sich dem Kommando Karls von Lothringen (möglicherweise durch Stilicone dargestellt) unterordnen musste.

Am Verhalten eines Fürsten oder Helden in bestimmten Situationen bemisst sich, ob seine Herrschaft legitim ist oder nicht. Im vorliegenden Libretto werden gleich drei Herrscherfiguren präsentiert, die aus ganz unterschiedlichen Motiven handeln, wenn es um die Eroberung Roms geht. Die Gegensätzlichkeit der Figuren unterstreicht die finale Wandlung Alaricos zum guten Herrscher. Die Figur des Stilicone stellt eindeutig einen Gegenpol zu Alarico dar. In der Historie war Stilicho bereits tot, als Rom erobert wurde. Der Librettist holt ihn jedoch als Figur in sein Musikdrama und streicht klar seine Ambivalenz heraus. Im *Argomento* wird er als ehrgeizig und machthungrig bezeichnet. Sein Weg ist seit seiner Rückkehr nach Rom von einer Niederlage nach der anderen geprägt, sei es in Liebesdingen oder auf dem Schlachtfeld. Dass er das thrakische Heer durch seinen Seitenwechsel zu Semiamira für seine Zwecke kämpfen lässt, (es muss also zweimal hintereinander für verschiedene Feldherren kämpfen), bildet die gotenfreundliche Strategie Stilichos ab. Dieser nutzte die Streitkraft der Goten für seine eigenen Zwecke. Statt mit Alarico paktiert er jedoch in dieser Oper mit Semiamira. Ihr Name erinnert an Semiramis (ital. Semiramide), die neben Cleopatra als berühmteste »Femme fatale der Antike«¹⁰⁷ gilt und der Semiamira auf dem Gebiet der Verführungskunst um nichts nachsteht.

Das Thema »Alarico als Frauenheld«¹⁰⁸ kann als charakterlicher Einzelaspekt des Draufgängertypus nach dem Vorbild des Herkules oder Achilles gesehen werden, aber auch eine Analogie zu Max Emanuelns Liebesleben darstellen. Werr gibt an: »Er betrog nicht nur bei jeder sich bietenden Gelegenheit seine beiden Ehefrauen, die früh verstorbene Maria Antonia von Österreich und Therese Kunigunde von Polen, sondern auch seine ihm emotional zweifellos nächstehenden Mätressen wie die Gräfin Arco«¹⁰⁹. Zwar ist einzuwenden, dass sexuelle Potenz und damit ein exzessives Liebesleben eines Herrschers dem männlichen Idealbild des späten siebzehnten Jahrhunderts entsprach¹¹⁰, doch sollte eine Parallele von Semiamira und Maria Antonia zumindest in Erwägung gezogen werden, zumal der erfundene Name immerhin das Anagramm »Amira«, also »Maria«, enthält. Die Thrakerkönigin wird als mächtige Königin vorgestellt, erteilt ihrem Heer allerdings im Libretto keine selbstständigen Befehle, sondern agiert ausschließlich in Abhängigkeit von den beiden männlichen Feldherren. Obwohl sie Alarico anbetet, ist sie ihm letztlich doch nicht treu ergeben, sondern läuft aus Rache zu Stilicone über. Sie lässt es an *costanza* mangeln und verliert gemeinsam mit

107 Braunmüller 2003, 110.

108 Zu diesem Thema vgl. das unterhaltsam zu lesende Beiheft zur Musik-CD der Oper *Alarico Il Baltha*, einer Produktion der Bayerischen Theaterakademie August Everding der Hochschule für Musik und Theater und der Neuen Hofkapelle München (Dirigent: Christoph Hammer) im Prinzregententheater am 18. Februar 2005, 25f.

109 Werr 2006, 205.

110 Schmale, Wolfgang (2003): *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*, Wien/Köln, 126f., zitiert nach Werr 2006, 205.

Stilicone den Kampf um Rom. Auch die Kurfürstin ist im Grunde nur ihrer politischen Stellung wegen an Max Emanuels Seite und muss seine Mätressen dulden. Offenbar verbrachte Max Emanuel den Winter 1686/1687 nicht in München, sondern in Venedig. Belegt ist, dass im Januar 1687 Abbè Pallavicini im Auftrag Ludwigs XIV. nach Venedig reiste, um Max Emanuel, der dort für den Karneval seinen Besuch angekündigt hatte, auf die Seite Frankreichs zu ziehen.¹¹¹ Es ist unklar, ob er der Opernaufführung in München persönlich beiwohnte oder erst nach dem Karneval nach München zurückkehrte. Max Emanuel war in der Tat höchst unzufrieden mit seinem Schwiegervater, der den Oberbefehl über das kaiserliche Heer lieber seinem anderen Schwiegersohn Karl von Lothringen gab, zu dem die Figur des Stilicone eine Analogie darstellen könnte. Die Verführung Stilicones auf dem Schlachtfeld durch die exotische Schönheit Semiamira erinnert im Übrigen an den Vergleich Max Emanuels mit Marc Anton in der Widmung der Oper *Servio Tullio*.¹¹²

Kaiser Honorio wird in diesem Libretto durchgängig als politisch schwach dargestellt. Er ist Alarico – abgesehen von seiner Stellung als Kaiser – in jeglicher Hinsicht unterlegen. Honorio ist zwar beständig in der Liebe, kann jedoch nicht verhindern, dass Alarico sich Sabinas bemächtigt.¹¹³ Auch hier begründet sich seine Darstellung auf dem historischen Vorbild: Kaiser Honorius wird vor allem in der älteren Forschung als »schwacher und tatenscheuer Herrscher« bezeichnet.¹¹⁴ Ein Kaiser, der die Schlacht verliert, der als ängstlich und zu sehr auf seine Geliebte fixiert dargestellt wird, war wohl kaum als Folie für Kaiser Leopold I. geeignet. Es sei denn, es wäre zumindest innerhalb der Gesamtdarstellung ein schlaglichtartiger ›maliziöser‹ Vergleich intendiert gewesen. An dieser Stelle werden mögliche Nebeneffekte sichtbar, die sich durch Querbezüge von Historie und Allegorik ergeben können und reizvoll für eine Ausdeutung sind. Die negative Darstellung des Kaisers war in diesem Fall der Historie geschuldet, was den Librettisten entlastete und die Form wahrte. Andererseits liefert die Figur des schwachen Kaisers Honorio Max Emanuel sehr wohl die ideale Vorlage für seinen eigenen Anspruch, sich als eigenständiger Herrscher darstellen zu lassen, der sich von der Bevormundung seines Schwiegervaters ablöst und diesem überlegen ist.

Alarico ist freilich nur in Zeiten des Friedens und des Karnevals ein Frauenheld. Sein Image als Draufgänger in Liebesdingen kann in dieser Hinsicht als wesentlicher Teilaspekt der späteren Überwindungsthematik gewertet werden: Als es darauf ankommt, ändert er sein Verhalten maßgeblich. Die Insistenz seiner Verführungskünste im Laufe des Musikdramas kontrastiert umso stärker mit seiner letztlich Entscheidung für

111 Vgl. Hüttl, 161.

112 Vgl. 6.4.1.

113 In der Historie wird Placidia nach der Einnahme Roms mit Alarichs Bruder Ataulf vermählt.

114 Stein, Ernst (1928): *Geschichte des spätrömischen Reiches*. Bd. 1: *Vom römischen zum byzantinischen Staate (248–476 n. Chr.)*, Wien, 345; in jüngeren Publikationen ändert sich diese Sichtweise. So versucht Beat Näf, möglichst allen charakterlichen Facetten des Kaisers gerecht zu werden, und zeigt, dass Kaiser Honorius vor allem hinsichtlich seiner Bemühungen um den christlichen Glauben durchaus positiv bewertet wurde. Vgl. Näf 2013, 79–108.

die Unterdrückung der menschlichen Triebe im Dienste der Herrscherpflichten. Die moralische Instanz des Dramas wird wiederum durch Pisone verkörpert. Dieser hat strenge ethische Vorstellungen, muss diese jedoch mehrmals an die Umstände anpassen. Durch seine Voraussicht erweist er sich als guter politischer Berater. In Schlüsselmomenten erteilt er den Hauptfiguren verbindliche Ratschläge, an deren Reaktionen sich ihre moralische Ausrichtung erkennen lässt. Dabei zeichnet sich auch immer ein Moment der Wandlung ab: Kaiser Honorio, den er anfangs abfällig als *effeminato* bezeichnete, gewinnt am Ende der Oper neue Legitimität aufgrund der Wiedereinsetzung in sein Amt durch Alarico. Stilicone wiederum, den Pisone anfangs als siegreichen Feldherren lobte, widersetzt sich im entscheidenden Moment dem Ratschlag des alten Patriziers und verliert infolgedessen Ansehen und Macht. Allein Alarico folgt der Mahnung Pisones und erreicht sein Ziel.

Zusammenfassend lassen sich drei Ebenen der Deutung feststellen: Erstens eine in der Widmung vorgegebene, übergeordnete Allegorese, die auf der Bewährung eines Herrschers in Krieg und Frieden basiert: Max Emanuel lässt sich als gottgleicher, siegreicher Feldherr des Kaisers gegen die Osmanen darstellen. Gleichzeitig inszeniert er sich nach Werr als Bezwiner der osmanischen Barbare¹¹⁵ und auch als gönnerhafter Kunstmäzen, der zu seinem Gefallen ein Musikdrama mit einer kühnen Heldenfigur aufführen lässt. Er erfüllt somit das Ideal des christlichen Herrschers, der für Sicherheit und Allgemeinwohl seines Landes sorgt. Auf einer zweiten Ebene wird mit der Themenwahl des Falls Roms der Anspruch der Wittelsbacher auf eine Fortsetzung der Kaiserwürde durch Bayern impliziert – in diesem Fall nicht durch einen Nachkommen Max Emanuels, sondern durch seine Statthalterschaft in den Spanischen Niederlanden. Drittens lassen sich im Hauptteil einige rein assoziative und nur punktuell erkennbare Anspielungen auf aktuelle politische Vorgänge am Münchner Hof herauspräparieren. Diese ›dispersiven‹, also lose verstreuten Allegorien zeigen einerseits Max Emanuels große Tapferkeit und Tugendhaftigkeit, da Alarico als Heldentypus präsentiert wird, der durch seine Taten und durch seine Selbstüberwindung äußere und innere Tugenden symbolisiert.¹¹⁶ Andererseits reflektieren die einzelnen Anspielungen durchaus Max Emanuels Anspruch auf Anerkennung seiner militärischen Souveränität, die ihn vor seinem österreichischen Rivalen Karl von Lothringen auszeichnete, sowie seine Unabhängigkeit vom Kaiser und seiner Tochter. Hier klingen sicherlich auch selbstkritische Momente an, beispielsweise das Eingeständnis, dass Max Emanuel als Feldherr durchaus abhängig von der Entscheidung des Kaisers war, und – mit einem Anflug von Selbstironie – seine große Schwäche für die Frauen.

115 Vgl. Werr 2010, 109f.

116 Vgl. Skalweit, Stephan (1987): *Gestalten und Probleme der Frühen Neuzeit. Ausgewählte Aufsätze* (Historische Forschungen, 32), Berlin, 52.

8 *Niobe Regina di Tebe* (1688) – *superbia* und Sphärenklang



Abb. 15: Titelpuffer, aus: Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani, 1688, *Niobe Regina di Tebe*, *Drama Per Musica*, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10336704-6> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bavar. 2165/VI,13.

8.1 Quelle des Mythos

Das Musikdrama *Niobe Regina di Tebe*¹, dessen Widmung auf den 1. Januar 1688 datiert ist, wurde laut Hofrechnungsbuch »7. mahl [...] probirt« und »den .5.^{te}. .11.^{te} und .26. Jenner wie auch den .3. febr[uaris] gehalten [...]«². Die Uraufführung fand am 5. Januar 1688 mit der Musik Agostino Steffanis im Münchner Salvatortheater statt. Das Libretto liegt in italienischem und deutschem Druck vor. Die Quelle für die Vorlage gibt der Librettist Luigi Orlandi mit dem sechsten Buch von Ovids *Metamorphosen* an. Der Niobidenmythos spielt im griechischen Theben, der Hauptstadt Böotiens. Die Stadt wurde nach der Tradition von Kadmos in der mykenischen Zeit gegründet, nach-

1 Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani (1688): *Niobe Regina di Tebe*. Drama Per Musica Da rappresentarsi All'Altezze Serenissime Elettorali Di Massimiliano Emanuele, Duca dell'una, e l'altra Baviera, e dell'alto Palatinato, Elettore del Sac. Rom. Imp., Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leictemberg, &c. &c. E Della Serenissima Elettrice Maria Antonia, Arciduchessa d'Austria &c. &c. L'Anno 1688. Composto da Luigi Orlandi Segretario di S.A.E. E Posto in Musica dal Sig.^o D. Agostino Steffani Direttore della Musica di Camera di S.A.E., Con l'Arie per i Balletti del Sig.^o Melchior d'Ardespin Maestro de Concerti, & Aiutante di Camera di S.A.E. In Monaco, Per Giovanni Jecklino, Stampatore Elettorale, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10336704-6> (Zugriff vom 01.10.2018). Im Folgenden wird der Name des Musikdramas mit *Niobe* abgekürzt.

2 Aus Max Emanuels Besoldungsverfügung für die Oper *Niobe*, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, HR I Fasz. 472 Nr. 882, fol. 51r–52v.

dem die vorindoeuropäische Bevölkerung von griechischen Einwanderern verdrängt worden war. Die Errichtung der Burg von Kadmeia fand um 1400 v. Chr. statt. Sie ist der Ursprungsort vieler griechischer Sagen (Kadmos, Ödipus, Antigone, Sieben gegen Theben).³ Amphion und Zethos, Zwillingssöhne des Zeus und der Antiope, hatten König Laios aus Theben vertrieben und seine Frau Dirke, die grausam gegen Antiope gewesen war, als Rache auf einem Stier schleifen lassen. Danach erbauten sie die tiefer gelegene Stadt, die damals noch Kadmeia (Kadmäische Feste) genannt wurde. Beim Bau der Stadt bewegten sich die Steine zu den Klängen der Leier des Amphion, während Zethos Anstrengung und Mühe aufwenden musste und weit hinter seinem Bruder zurückblieb. Die Zwillinge regierten gemeinsam in Theben, wo Zethos Thebe heiratete, nach der die Stadt benannt wurde. Amphion heiratete Niobe.⁴

Der ursprüngliche Niobemythos nach Ovid lässt sich wie folgt zusammenfassen:⁵

Das Herrscherpaar Niobe (Schwester des Pelops) und Amphion (Sohn der Antiope) herrschen gemeinsam über Theben in Böotien und haben sieben Söhne und sieben Töchter. Schutzgöttin Thebens ist Leto (lat. Latona), ihre erste Tempeldienerin ist Manto, die seherische Tochter des Teiresias. Königin Niobe ist so über die Maßen stolz auf ihre Kinder, dass sie in ihrer Hybris Göttin Leto, die nur zwei Kinder hat, beleidigt. Als eines Tages Manto die thebanischen Frauen dazu aufruft, der Göttin und ihren Kindern Apoll und Artemis mit Weihrauch und Gebeten zu huldigen, eilt die erzürnte Königin mit ihrem Gefolge hinzu und unterbricht das Opfer. Zornig fragt sie Manto, warum anstelle der Göttin nicht sie verehrt würde, da sie doch dieser an Herkunft überlegen sei. Leto sei lediglich die Tochter eines Titanen und hätte obendrein nur zwei Kinder. Niobe hingegen sei Tochter des Tantalos, Ahnin des Zeus und des Atlas, gefürchtete Herrscherin über die Phrygier und Königin aus dem Hause des Kadmos. Sie sei von blühender Schönheit, einer Göttin gleich, und hätte außerdem die stolze Anzahl von sieben Töchtern und sieben Söhnen geboren. Sollte das Schicksal ihr zwei oder drei Kinder nehmen, wäre sie nicht immer noch die Reichere von beiden? Bestürzt verlassen die Tempeldienerin Manto und die thebanischen Frauen die Opferstätte und versuchen, Göttin Leto mit stillen Gebeten zu besänftigen. Doch es ist bereits zu spät. Niobes Überheblichkeit soll durch Apoll und Artemis bestraft werden. Apoll findet die Knaben beim Reiten und Ringen auf einem Feld bei der Festung und erschießt einen nach dem anderen mit Pfeilen. Als Niobe und Amphion vom Tod ihrer Söhne erfahren, stößt sich der König vor Kummer sein Schwert in die Brust. Die Königin jedoch reagiert mit Zorn und schmäht Leto abermals, da sie auch jetzt noch mehr Kinder als diese hat:

3 Irmscher 1990, 587.

4 Ibid.

5 Gekürzte und bearbeitete Zusammenfassung der Autorin; für eine Übersicht über Mythos und Filiationen vgl. Ranke-Graves 1984, 234–236.

exulta victrixque inimica triumphā!
 cur autem victrix? miserāe mihi plura supersunt,
 quam tibi felici; post tot quoque funera vinco!⁶

Darauffhin erschießt Göttin Artemis – ebenfalls mit Pfeilen – die um Niobe versammelten Töchter. Niobe erstarrt nach und nach zu Stein, nur ihre Tränen fließen weiter. Ein Sturm reißt die Statue auf den Gipfel des Berges Sipylus, wo sie der Sage nach noch heute steht und weint.⁷

Bei Ovids Darstellung des Niobe-Mythos handelt es sich wahrscheinlich um die bekannteste Quelle. Vor Ovid lässt sich in der römischen Literatur keine Behandlung nachweisen.⁸ Während sich die Rezeption des Mythos im Mittelalter vorwiegend nach heilsgeschichtlichen Prinzipien vollzog, lag in der Renaissance der Fokus auf der moralisierenden Deutung. Als Verkörperung der *superbia* gilt Niobe auch im anonymen *Ovide moralisé*⁹ zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, wo der Mythos von Niobe zur Allegorie der Todsünde erklärt wird. Ebenso verkörpert im *Emblematum liber* des Andrea Alciato (1608) Niobe das Laster der *superbia*¹⁰.

⁶ Ovid, *Metamorphosen*, VI, (283–285) (Jauchze und triumphiere, feindliche Siegerin! Doch warum Siegerin? Mir Elenden bleiben mehr übrig, als dir Glücklicher! Nach so vielen Leichen siege ich noch!, E.K.). Verwendete Ausgabe: Ovidius Naso, Publius (1997): *Metamorphosen: Lateinisch/deutsch*, übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart.

⁷ Vgl. Ranke-Graves 1984, 235, [77.c.].

⁸ Vgl. Stark, Karl Eberhard (1863): *Niobe und die Niobiden in ihrer literarischen, künstlerischen und mythologischen Bedeutung*, Leipzig, 76f.: »Fast alle anderen Autoren der frühen Kaiserzeit, Virgil, Horaz, Propertius, Seneca, Statius und Juvenal nehmen nur in Andeutungen Bezug auf den Mythos, ihn als Beispiel für große Trauer, des Sieges der Götter über menschliche Vermessenheit oder der Unerträglichkeit weiblichen Stolzes zitierend«.

⁹ Zum Thema »Ovide moralisé« vgl. Battaglia, Salvatore (1959): »La tradizione di Ovidio nel medioevo«, in: *Filologia romanza*, Bd. 6, 185–224; vgl. auch Griffin, Miranda (2012): *Translation and transformation in the ›Ovide moralisé‹. Rethinking Medieval Translation: Ethics, Politics, Theory*, hg. v. Emma Campbell u. Robert Mills, Cambridge, 41–60.

¹⁰ Für eine Abbildung des Emblems vgl. Abb. 16.

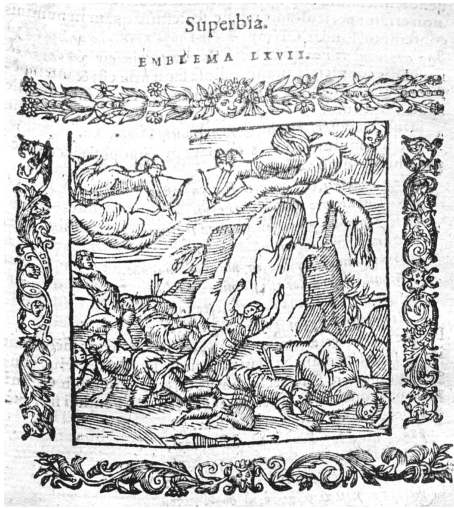


Abb. 16: Alciatus, Andreas: *Superbia*, Emblem LXVII, aus: [Alciati, Andrea]/Claude Mignault (1608): *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata: cum commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur*, Paris, 339, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00106362-7> (Zugriff vom 17.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Originalschrift: Staatliche Bibliothek Passau, Signatur: D-Ps S nv/Yge 174.

Die *subscriptio* des Emblems lautet:

EN statuae statua, & ductum de marmore marmor.
 Se conferre Deis ausa procax Niobe.
 Est vitium muliebre superbia, & arguit oris
 Duritiem, ac sensus, qualis inest lapidi.¹¹

Hier wird der Zusammenhang der Härte (*statua, marmor, lapis*) mit dem Laster der *superbia* deutlich. In der Regel ist der Fels Zeichen für Stärke und Beständigkeit, doch hier steht er für Kälte und Stolz.¹² Auch in Renaissance und Barock wurde das Thema Gegenstand von Kunstwerken. Elsbeth Wiemann zeigt in ihrer Monografie über den Niobidenzyklus am Latona-Zimmer in der Landshuter Stadtresidenz, dass dort der Mythos als »Beispiel für falsches, hochmütiges Verhalten, dem eine harte Strafe zukommt«, verwendet wird.¹³ Die Sage der Niobe war also auch Teil der Wittelsbacher Herrschaftsikonologie.

11 [Alciato, Andrea]/Claude Mignault (1608): *Omnia Andreae Alciati v. c. Emblemata, cum commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur*, Paris, 339, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00106362-7> (Zugriff vom 01.12.2018) ([Hier sieht man, E.K.] die Statue einer Statue und Marmor, aus Marmor gemacht: Die überhebliche Niobe, die es wagte, sich mit den Göttern zu vergleichen. Der Stolz ist ein weibliches Laster und er offenbart sich durch versteinerte Sprache und Gefühle, hart wie Felsen, E.K.).

12 Seifert 1985, 82.

13 Wiemann, Elsbeth (1986): *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*, Darmstadt, 116f.

Weit komplexer als die Niobesage ist der Theben-Mythos¹⁴, der vor allem an den europäischen Höfen der Frühen Neuzeit beliebt war. Neben Rom und Troja ist auch Theben »Erinnerungslandschaft«¹⁵ und damit geeignet als Schauplatz einer Oper. Die symbolische Signifikanz der uneinnehmbaren Mauern Roms weicht jedoch von der Bedeutung der Mauern Thebens ab: Letztere stehen vielmehr symbolisch für den Akt der kulturellen Zivilisation. Grundlage dafür ist, dass Amphions Bruder Zethos viel Kraft aufwenden musste, um die Mauern zu errichten, während Amphion dies mühelos mit seinem Saitenspiel vollbrachte. Seine Musik zivilisierte die Bevölkerung Thebens, Amphion gilt darum als »Zivilisationsheros«¹⁶. Wells bezeichnet den musikschaaffenden Herrscher als Schlüsselfigur im Zivilisationsprozess:

It is because man has lost his natural temper that he needs the arts of civilisation to harmonize his fallen nature. Symbolic agent of that process is the musician-king.¹⁷

In der Figur des Amphion finden wir also einen Herrscher, der die harmonisierende Kraft der Musik zum Schutz seiner Untertanen einsetzt. Dieser Schutz manifestiert sich wesentlich durch die Errichtung der Stadtmauern Thebens. Angela Kühn legt in ihrer Monografie über thebanische Gründungsmythen detailliert die Bedeutung des Mauerbaus dar.¹⁸ Im Theben-Mythos fungiert das Mythologem als Kernstück der Städtegründung. Die Mauer selbst spielt dabei aus mehreren Gründen eine grundlegende Rolle: So sei diese »Schutzwall gegen Bedrohungen von außen« gewesen und »schützte einen geordneten Innenraum, der für das Zusammenleben von Bürgern sowie von Menschen und Göttern reserviert und strukturiert war«.¹⁹ Aufgrund dessen handle es sich um »heilige Mauern«²⁰, denn »sie stellen ein Wunder dar, das allein durch göttliche Unterstützung bei ihrer Konstruktion erklärt werden konnte«²¹. Die Mauern Thebens fungieren also im Mythos als Symbol für die Möglichkeit der Symbiose von Mensch und Gott.

14 Zum thebanischen Gründungsmythos vgl. Kühn, Angela (2006): *Als Kadmos nach Boiotien kam. Polis und Ethnos im Spiegel thebanischer Gründungsmythen* (Hermes Einzelschriften, 98), Stuttgart, besonders 147–157.

15 Ibid., 199.

16 Ibid., 120; Ranke-Graves 1984, 233, [76.c.].

17 Wells 1994, 69.

18 Kühn 2006, 83–131.

19 Ibid., 209.

20 Ibid.

21 Ibid., 119.

8.2 Handlungsskizze

8.2.1 Skizze Akt I

Anfione, König von Theben, eröffnet seiner schönen Gattin Niobe, dass er ihr die Herrschaft überlassen wolle, da er des Regierens müde sei. Diese nimmt das ihr angebotene Amt freudig an. Der König stellt seiner Gattin den Prinzen Clearte, einen Mann seines Vertrauens, zur Seite. Dieser betet die Königin seit Langem heimlich an und ist verzweifelt, ihr nun so nah sein zu müssen. Nerea, die komische Amme Niobes, weiß von seinem Leid und tröstet ihn. König Anfione ist zufrieden und beruhigt, da er sich nun – befreit von der Bürde des Regierens – zurückziehen kann.

In einem Hirtenidyll treffen die Jungfrau Manto, Tochter des Sehers Tiresia, und der junge, selbstbewusste Kriegsheld Tiberino, Sohn des Königs von Alba (Latium), aufeinander. Tiberino befindet sich auf ›Kavalierstour‹ in Theben und ist gerade auf der Jagd. Er rettet Manto heldenhaft vor einem wilden Tier. Mantos Vater lobt den jungen Prinzen, und die Liebesgeschichte der beiden beginnt.

Anfione kam durch die Ermordung des einstigen Königs Lico und dessen Frau Dirce auf den Thron. Der König von Thessalien, ein Verwandter Licos, will sich nun an Anfione rächen und hat darum vor Kurzem seinen Sohn Creonte samt dem attischen Zauberer Poliferno als Gehilfen mit einer Armee nach Theben gesandt, mit dem Ziel, Theben zu belagern und einzunehmen. Anfione soll gestürzt werden. Der Magier Poliferno, der für den Mord an seiner Schwester Dirce persönliche Rache an Anfione üben will, hat einen Plan: Er verhext Creonte mit einem Liebeszauber, der ihn blind vor Begehren nach Niobe macht. Niobe soll getäuscht und Anfione dadurch verwundbar gemacht werden.

Nichtsahnend begibt sich König Anfione indessen in seine Kunstkammer, die er »Palast der Harmonie« nennt. Hier möchte er die Sorgen seines Regierungsamtes vergessen und sich, in bescheidene Gewänder gekleidet, dem Gesang widmen. Er bittet singend die himmlischen Sphären, die Harmonie ihrer Kreise auf seinen Mund zu übertragen. Durch seinen Gesang sollen Gegenstände wie Holz und Stein belebt werden. Die Königin bewundert ihn. Da bringt Clearte die Nachricht vom Angriff der thessalischen Armee. Der König beklagt die Ruhestörung, nimmt jedoch sein Amt wieder auf und ruft seine Untertanen zum Krieg.

Prinz Clearte fasst sich ein Herz und will der Königin seine Zuneigung gestehen. Diese allerdings wünscht nicht, dass er sich ihr offenbart, sondern zieht es vor, von ihm schweigend angebetet zu werden. Clearte beklagt Niobes Gefühlskälte.

Creonte und Poliferno lagern vor der Stadt Theben und planen den bevorstehenden Angriff. Poliferno lässt durch Hexerei Creonte vollkommen für Niobe entbrennen.

Anfione spricht indessen väterlich zu seinem Volk und ruft es auf, tapferen Herzens für Theben zu kämpfen. Singend bittet er daraufhin seinen Vater Giove um Schutz und Verteidigung für Theben. Während er singt, erheben sich wie durch ein Wunder die

Mauern von Theben. Als dies Niobe sieht, schreibt sie ihrem Gatten sogleich göttliche Kräfte zu und will ihm als neuem thebanischen Gott huldigen lassen. Der Seher Tiresia warnt das Herrscherpaar eindringlich vor solch gotteslästerlichem Hochmut. Anfione und Niobe, weit davon entfernt, sich zu mäßigen, zürnen dem Greis, der sich von den beiden jedoch nicht einschüchtern lässt. Da wirft die Königin ihn wütend zu Boden, wo ihn seine Tochter Manto und Tiberino finden. Tiresia ruft den Himmel zur Rache auf.

Tiberino und Manto unterhalten sich vorsichtig über die Liebe. Hier endet der erste Akt.

8.2.2 Skizze Akt II

Creonte und Poliferno werden von zwei Drachen aus der Unterwelt an die Oberfläche getragen. In einer Wolke verborgen beobachten sie Niobe, die gemeinsam mit dem zögernden Clearte den Thron besteigt. Anfione, der hinzukommt, ist erzürnt, und besteht darauf, dass der Thron allein ihm zustünde. Niobe gelingt es, ihn schmeichelnd davon zu überzeugen, dass er nun einen göttlichen Thron in den Sternen verdient hätte und in eine Himmelskugel steigen soll, die sie (offenbar) für ihn vorbereiten ließ. Dies besänftigt Anfione, der sich gerne huldigen lässt. In diesem Augenblick schlägt Poliferno zu und verwandelt den Himmel Anfiones in eine Hölle. Der König findet sich zu seiner höchsten Verwirrung plötzlich in einer Einöde wieder.

Manto und Tiberino kommen mit ihrer Liebesgeschichte nicht recht voran, da Tiberino sich nicht festlegen will. Manto leidet unter seiner Unentschlossenheit.

Poliferno macht seinen Plan wahr: Verkleidet als Merkur entführt er Niobe, um sie zu Creonte zu bringen, der sie, als Gott Marte, zu seiner Gemahlin machen will. Begeistert vergisst Niobe alles Irdische und gibt sich dem vermeintlichen Kriegsgott hin, da sie denkt, damit selbst zur Göttin zu werden.

Im Palast erklärt Tiresia Anfione, was vorgefallen ist, und warnt ihn vor der Macht der Götter. Anfione schwört Rache an Creonte.

Tiberino kann sich immer noch nicht entscheiden und hält Manto hin. Die Amme Nerea findet die verzweifelte Jungfrau und tadelt Tiberino, der nun endlich seine wahren Gefühle erkennt.

8.2.3 Skizze Akt III

Niobe wähnt sich als Göttin in den Armen des Mars, da unterbricht Poliferno das Liebesspiel und drängt Creonte zum Aufbruch, da die Götter ihnen zürnen.

Niobe erwacht in einer Einöde, wo Anfione sie findet und ihr alles erklärt. Anstatt sich zu entschuldigen, rast Niobe vor Wut und Rachedurst. Anfione ergibt sich seiner Hoffnungslosigkeit.

Im thebanischen Tempel der Göttin Latona findet die Vermählung Mantos mit Tiberino statt. Manto ruft freudig das Volk zu Opfern an Latona auf. Voll Zorn

eilt Niobe mit ihrer Gefolgschaft hinzu und lässt die Statuen von Latona, Apollo und Diana zu Boden werfen, da nur sie selbst verehrt werden will. Bestürzt über diese Gotteslästerung fleht Manto die Götter um Rache an.

Niobe, die sich schon als Siegerin über die Götter wähnt, lässt ihre Kinder (übrigens, anders als im Mythos, jeweils sechs Mädchen und Knaben) in einem Triumphwagen vorfahren und ihnen vom Volk huldigen. Der Triumphzug wird jedoch von einem Erdbeben unterbrochen, das alle Häuser einstürzen lässt. Unter Blitz und Donner erscheinen Latona, Diana und Apollo, schleudern Blitze auf die Kinder und Clearte und verschwinden wieder.

Anfone erblickt seine vom Blitz erschlagenen Kinder und tötet sich vor Verzweiflung selbst. Niobe kommt hinzu, sieht ihren Gatten sterben und erkennt, dass ihre gesamte Familie ausgelöscht ist. Sie spürt, wie sie vor Trauer und Schmerz zu Stein erstarrt.

Creonte hat mit dem thessalischen Heer gesiegt und lässt sich als neuer Herrscher über Theben feiern. Tiberino will Manto mit nach Latium nehmen. Zauberer Poliferno wird verbannt.

8.3 Analyse der Paratexte

8.3.1 Widmung

Bereits der erste Satz eröffnet dem Leser das Hauptmotiv der Darbietung, nämlich die Niederwerfung eines Lasters:

Se l'oppressione del Vizio è lo Spettacolo più gradito da gli occhi eterni de Numi, non poteva la mia ubbidiente divotione offrire divertimento più proprio à benignissimi sguardi dell'Altezza Vostre Seren.^{me} Elett.^{ti} quanto la prosternatione d'un Vizio.²²

Der Verweis auf die Beispielhaftigkeit des Sujets lässt sich mit dem Anspruch der frühneuzeitlichen Librettistik (und Literatur allgemein) begründen, dass Unterhaltung und Belehrung zu verbinden seien. Dabei wird im gleichen Atemzug deutlich gemacht, dass es sich bei besagtem Laster um das genaue Gegenteil der meistgelobten Tugend des Kurfürstenpaares handle:

[...] e d'un Vizio direttamente opposto alla Virtù più pregiata dalle vostre grand'Anime.²³

Bereits hier findet also im Dienste der Panegyrik eine starke Polarisierung statt. Im folgenden Abschnitt werden das Laster der *superbia*, sowie die Wittelsbacher Tugend der *Humiltà* erstmals wörtlich genannt:

²² *Niobe*, Widmung, o. P., [x2]. Für eine Abschrift und deutsche Übersetzung des Widmungstextes vgl. 11.4.

²³ *Ibid.*, [x2] Rückseite.

Ecco per ciò dalla famosa Reggia di Tebe risorto sù la Scena il gran Mostro della superbia à provocare i Fulmini nelle tremende Destre de Numi, perche servano di Faci luminose nel sacro Tempio de vostri Regj Lari, dove il Nume d'una eccelsa Humiltà magnanimamente si adora.²⁴

Der zitierte Satz ist von stark bildhafter Antithetik bestimmt. Auf der einen Seite erhebt sich aus dem berühmten Palast Thebens »il gran Mostro della superbia« (in der deutschen Übersetzung tritt das »ungeheure Thier der Hoffart auff die Schawbühne«²⁵). Demgegenüber wird die Tugend der *eccelsa Humiltà* präsentiert, wobei das Stilmittel des Oxymorons die antithetische Wirkung noch verstärkt. Dabei wird die Lichtsymbolik (*Faci*) mit dem Thema der göttlichen Rache (*Fulmini*) verbunden. Die Passage evoziert also das stark assoziative Bild des »monströsen thebanischen Hochmuts«, der die »Racheblitze der leuchtenden bayerischen Demut« herausfordert. Diese höchst anschauliche Darstellung steht ganz in der neuplatonischen »Demutstradition des christlichen Herrscherbildes«²⁶. Die Wittelsbacher Herzöge ließen bereits im Frühbarock (um 1575) ein umfangreiches Programm ihrer Herrschaftsideologie entwerfen, das wesentlich auf dem Tugendkatalog des idealen Herrschers basierte. So befindet sich ein Gemälde der als Göttin dargestellten Tugend der Demut neben weiteren personifizierten Herrschertugenden im Deckenscheitel des Antiquariums der Münchner Residenz. Mit dem »sacro Tempio de vostri Regj Lari« könnte darum das Antiquarium gemeint sein, wo sich das Gemälde über der Marmortreppe befindet. Christian Quaeitzsch von der Bayerischen Schlösserverwaltung beschreibt das Gemälde. Zu erkennen sei die Allegorie »an ihrem aschenfarbenen Gewand, der Krone, die sie von sich tritt, und dem Lamm als Symbol Christi, der demütig den menschlichen Opfertod am Kreuz akzeptiert«.²⁷ Die dazugehörige zweiteilige *inscriptio* lautet »Humilitas lumen intelligentiae«, sowie »Humilitas sacrificium maximum«. Die *Humilitas*, die »erst im Kirchenlatein die lobendene Beutung ›Demut‹ erhalten hat«²⁸, zeichnet den idealen christlichen Fürsten aus, der die leere Pracht (»il vano fasto«) des Regierens gering achtet. Diese Topik verbindet sich mit dem in der zeitgenössischen Dichtung vielverbreiteten *vanitas*-Prinzip. So beschreibt Andreas Gryphius in einem Sonett, dass alle irdischen Güter, selbst Palast und Krone, vergänglich seien:

24 Ibid.

25 *Niobe Königin in Thebe*, Orlandi/Steffani, München 1688, übers. v. Carl Ignaz Langetl, Widmung, [x2] Rückseite.

26 Vgl. Gestrich 1994, 53.

27 Für eine Besprechung der Tugendbildnisse des Antiquariums vgl. Quaeitzsch, Christian (2018): Artikel »Powerfrauen am Münchner Himmel – ein gemalter Tugendkatalog im Antiquarium«, in: *Blog der Bayerischen Schlösserverwaltung*, URL: <https://schloesserblog.bayern.de/residenz-muenchen/tugenden-im-antiquarium> [letzte inhaltliche Änderung: 22.09.2018], (Zugriff vom 03.11.2018).

28 Curtius 1961, 411.

Der Mensch das spiel der zeit/spielt weil er allhie lebt.
 Im schaw-platz dieser welt; er sitzt und doch nicht feste.
 Der steigt und jener fällt/der suchet die Paläste/
 Undt der ein schlechtes dach/der herrscht undt jener webt.
 [...]

 Undt lernt: das wen man vom pancket des lebens scheidet:
 Kron/weisheit/stärck undt gutt/sey eine leere pracht.²⁹

Der *Vanitas-Topos* ist im Barock oft in Verbindung mit dem prunkvollen höfischen Leben anzutreffen, denn auch der absolutistische Herrscher ist als Sterblicher zur christlichen Demut verpflichtet. Allerdings kontrastiert diese Darstellung mit der seit dem sechzehnten Jahrhundert verbreiteten Idee der Magnifizienz als einer Tugend, die auf Thomas von Aquin und vor allem Aristoteles zurückgeht.³⁰ Demnach sei die Aufwendung von Prunk und Pracht für Personen hoher Abstammung durchaus als tugendhaft anzusehen und zudem notwendig zur Erhaltung und Erhöhung von Ansehen und Würde. Sie legitimierte letztlich jede fürstliche Anstrengung zur würdevollen und respektablen Selbstdarstellung ungeachtet des finanziellen Aufwandes.³¹ Pracht im Sinne von Stolz und Anmaßung galt als etwas Verwerfliches, während der höfische Prunk durchaus als notwendig erachtet wurde. In der Oper *Servio Tullio* wird *il fasto* beispielsweise mehrmals im positiven Sinne verwendet. Der Titelheld freut sich, seine Braut für sich gewonnen zu haben und sie in prunkvoller Umgebung umarmen zu dürfen:

Servio Tullio.
 Il già turbato spirto
 Darà perpetuo esilio a le sue pene;
 E in grembo al fasto abbraccerà il suo bene.³²

In der letzten Szene gibt er selbstkritisch an, den »stolzen Prunk der Herrschaft« nicht zu verachten:

Che ben che il fasto altero
 De la regia fortuna jo non isdegno,
 Cede à quella d'amor quella del Regno.³³

29 Sonett »Ebenbildt unsers lebens«, Andreas Gryphius, 1643; zitiert nach Schöne, Albrecht (1964): *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, 227f.

30 Duchhardt 1987, 55.

31 Ibid.

32 *Servio*, III/4, 91.

33 Ibid., [*scena ultima*], 114.

Im Kontext der Widmung in Niobe ist der Begriff *fasto* allerdings eindeutig negativ konnotiert. In der Widmung wird von Anfang an klar zwischen Gut und Böse unterschieden. Interessant ist, dass im ersten Teil der Widmung zwar die Tugend der Demut mit Bayern identifiziert wird, bevor klar ist, um wen genau es sich bei der thebanischen *superbia* handelt. Bevor Orlandi das Rätsel löst, wirft er noch eine symbolische Andeutung ein:

All'immutabil Gloria di così potente domatrice del vano Fasto, che nel Serenissimo Cielo del vostro Soglio bella più del Sole risplende, innalza Colossi di se stesso l'Orgoglio nella memorabile peripetia di quella infelice Regnante, di cui v'è pubblicando con Tromba maestra la Fama:

*Et felicissima Matrum
Dicta foret Niobe, si non sibi visa fuisset.*³⁴

Die Demut, die die Prunksucht bändigen soll, »strahlt am bayerischen Himmel heller als die Sonne«. Die lange Tradition der herrscherlichen Sonnensymbolik war besonders in der römischen Kaiserzeit von Bedeutung.³⁵ In der Frühen Neuzeit zogen sowohl die Habsburger als auch die Bourbonen die vielfältige Mythologie des Sonnengottes Apoll für ihren Herrschaftskult, wobei Ludwig XIV. und Kaiser Leopold I. auf ideologischem Terrain einen regelrechten Wettkampf vollzogen.³⁶ Die Aussage, dass die Wittelsbacher Demut heller als die Sonne strahle, könnte also als latente Machtpräntion in Richtung Kaiserkrone zu werten sein. Der Selbsterhebung folgt die Erniedrigung. Der Stolz Niobes, der sich zu ungeahnter Größe auftürmt, muss in einer Katastrophe enden. Orlandi präsentiert ein Zitat aus dem Ovidischen Mythos und bezieht sich im folgenden Absatz auf das Bild der Selbstbeschau als Merkmal des Stolzes. Wer sich selbst als besonders glücklich sieht, wird als hochmütig betrachtet – andererseits ist besonders demütig, wer die eigenen Vorzüge nicht sieht oder sehen will. Aber nicht nur sich selbst sieht Niobe, sondern sie möchte auch von allen anderen gesehen werden. Bei Ovid unterscheidet Niobe klar zwischen den Göttern, die beim Volk nur durch Erzählungen bekannt sind, und sich selbst, die sie zu den sichtbaren Göttern zählt:³⁷

34 *Niobe*, Widmung, o. P., lateinisches Zitat aus Ovid, *Metamorphosen*, VI, (155–156) (Und glücklichste aller Mütter hätte Niobe genannt werden können, wenn sie sich nicht selbst als solche betrachtet hätte, E.K.).

35 Polleroß 1987, 243.

36 Ibid.

37 Vgl. Böhm, Agnes (2000): *Agostino Steffanis »Niobe, Regina di Tebe« – Stoff, Libretto und Musik*, Diplomarbeit, Freiburg, 11. Ich danke der Autorin für die freundliche Erlaubnis zur Einsichtnahme.

›quis furor auditos‹ inquit ›praeponere visis
calestes? aut cur Latona per aras,
numen adhuc sine ture meum est? [...]‹³⁸

So wird im vorliegenden Libretto das »In-sich-eingesehen-Sein« Niobes mit einem starken Kontrastbild konfrontiert: Das Kurfürstenpaar, das vor den eigenen Vorzügen die Augen verschließt, hält diese für seine Untertanen stets offen:

Quinci felicissime Voi Seren.^{mc} Elett.^{li} Altezze, che nell’Altezze appunto del Vostro glorioso Dominio quasi Augelli di Paradiso havete cent’Occhi aperti sempre alla Fortuna de Vostri sudditi, ma coperti ad ogn’hora sotto l’Ali d’un sapere ammirando, per non mirare gl’immensi Pregi della propria sublime Grandezza.³⁹

Diese bildhafte Passage veranschaulicht gleich einem Emblem den Topos des Allgemeinwohls. Der Pfau, ursprünglich ein Symbol der Eitelkeit, steht im vorliegenden Kontext aufgrund eines Einzelaspektes (die »Augen«, die sich auf seinen Flügeln befinden) für die väterliche Besorgtheit des idealen Herrschers. Der »Paradiesvogel mit seinen hundertägigen Flügeln« erinnert an die Göttin Fama, deren Gewand mit Augen, Ohren und Lippen geschmückt ist und die fliegend den Ruhm des Herrschers verbreitet.⁴⁰

Im Folgenden wird die mit der Tugend der Demut zusammenhängende Lichtmetaphorik wieder aufgegriffen und mit dem Topos der Selbstbeschau verbunden. So blendet der fürstliche Ruhm alle anderen, außer den Fürsten selbst:

Quando un Mondo intero, benchè abbagliato, si affissa à gli adorati Raggi di Vostre Glorie, solo da Voi rimangono sconosciuti i Vostri Splendori [...].⁴¹

Dazu passend stellt Orlandi mit dem lateinischen Zitat »Quae omnes in ipso mirantur, ipse solus non videt«⁴² eine Verbindung zu Ovid (»si non sibi visa fuisset«) her. Hiermit werden Laster und Tugend durch die Antithetik des Sehens und Nicht-Sehens abermals scharf voneinander getrennt: Niobe sieht sich selbst und will gesehen werden (*super-*

38 Ovid, *Metamorphosen*, VI, (170–172) (›Welch Verblendung‹, rief sie, ›den gesehenen Göttern die gehören vorzuziehen! Warum wird Latona an Altären gehuldigt, und mir, die ich eine Göttin bin, wird das Weihrauchopfer vorenthalten?‹, E.K.).

39 *Niobe*, Widmung, o. P.

40 Ronchetti 1922, 375.: »La Fama [...] rappresentavasi alata, e con tante orecchie, occhi e lingue, quanto erano le sue penne. Andava volando per il mondo di notte e di giorno, e stava in vedetta sopra le torri e sui tetti [...]«. Im Antiquarium der Residenz München finden wir ein Deckengemälde der Fama. Sie hält zwei mit Tüchern geschmückte Fanfaren zur Verkündung des herrscherlichen Ruhmes. Auf den weißen Tüchern befinden sich gemalte Ohren und Augen; für eine Abbildung vgl. Quaeitzsch, Christian (Bearb.) (2014): *Residenz München. Amtlicher Führer*, 1. Auflage d. Neufassung, München, 6.

41 *Niobe*, Widmung, o. P.

42 Es handelt sich bei diesem Zitat vermutlich um die zeitgenössische *Subscriptio* eines Sonnen-Emblems.

bia), während das Kurfürstenpaar sich samt seiner Vorzüge nicht sieht oder sehen will, obwohl alle anderen von ihrem Strahlen geblendet sind (*Humilitas*).

Im zweiten Teil endlich löst Orlandi das Rätsel auf: Theben wird mit der *Asiana superbia* identifiziert:

Et ecco il maggior Luminare hoggi come simbolo de vostri supremi Attributi abbattere con fulminante destra la Tebana Alterezza, rappresentando non meno all'ombre atterrite dell'Asiana superbia i Lampi vittoriosi della Vostra acclamata Possanza.⁴³

Da sich das Osmanische Reich in der Frühen Neuzeit auch über Kleinasien erstreckte, war mit *asiano* nicht im heutigen Sinne »asiatisch«, sondern eher »orientalisch« gemeint. Dabei assoziierte die europäische Sichtweise den Osmanen mit dem allgemeinen orientalischen Barbarenbild, wie Diana Blichmann beschreibt: »Ein Venezianer, der nie nach Konstantinopel oder in den Orient gereist war, war kaum in der Lage, den ottomani-schen Türken von den anderen asiatischen Völkern zu unterscheiden [...]«.⁴⁴

Die beiden Gegensätze »bayerische Tugend – osmanischer Stolz« skizzieren den Deutungsrahmen der nachfolgenden Opernhandlung und bieten dem Leser eine klare Anleitung für das Verständnis des Librettos. Dabei wird auch hier der Hell-Dunkel-Kontrast eingesetzt, um die Antithetik zu unterstreichen (*ombre atterrite – Lampi vittoriosi*). Im Schluss-Absatz greift Orlandi abermals die Sonnen- und Flugsymbolik auf:

Ma dove à fronte di Voi, che siete i due vivi Soli del gran Cielo della Baviera, ardisco con Ali d'Icaro seguire il Volo, che spiega trionfante la Vostra Fama? Intraprendano l'Aquile sí eccelsa Meta, & alla tarpata mia Penna solo sia Meta fortunata il pubblicarmi con profonda venerazione.⁴⁵

Der »Zwei-Sonnen-Topos« könnte hier erneut auf mögliche Aufstiegsambitionen der Wittelsbacher verweisen, denn prinzipiell kann es am absolutistischen Himmel nur eine Sonne geben, nämlich den Kaiser. Ein Kurfürst wäre nur ein Abglanz. Im Wiener Libretto der Oper *La conquista del vello d'oro*⁴⁶ (1678) findet man diesen Topos mitsamt einer Deutung: Hier prophezeit Medea dem über die zwei Sonnen staunenden Eso:

Es[o].

Má qual di doppio Sole

Appar fulgido il raggio?

43 *Niobe*, Widmung, o. P.

44 Blichmann, Diana (2010): *Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen. Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730*, Univ.-Diss. Mainz, 423f.

45 *Niobe*, Widmung, o. P.

46 *La conquista del vello d'oro*, *Drama per musica*, Minato/Draghi, Wien 1678.

Me[dea].

Jo ne dirò il presaggio.
 Si come, di quei duo, che là mirate,
 Lucidi Globi, l'uno
 E ver, l'altro apparente,
 Così 'l nostro Giasone,
 (E di mostrarlo il Ciel così procura,)
 Sarà d'Eroe piú Grande ombra, e Figura.⁴⁷

Eine Sonne ist also echt, die andere nur eine Spiegelung. Mit der realen Sonne ist der Herrscher gemeint, ihr Abbild ist der Dramenheld. Im Falle des *Niobe*-Librettos allerdings ist nur der bayerische Himmel gemeint, und beide Sonnen sind lebendig (*vivi*), also gleichberechtigt. Tatsächlich wird die Tochter des Kaisers Maria Antonia in der Widmung panegyrisch mit einbezogen. Dies kann bezüglich der Abwehr des osmanischen Angriffs bedeuten, dass sie stellvertretend für ihren Vater, den Kaiser steht. In dieser Hinsicht könnte der Zwei-Sonnen-Topos die Erhebung Max Emanuels in den kaiserlichen Status seiner Gattin bedeuten.

In der obligaten Bescheidenheitsformel verarbeitet Orlandi passend zum *superbia*-Thema den beliebten Ikarus-Topos. Auch im Schluss-Sonett des Musikdramas *Ardelia*⁴⁸ (1660) an den Kurfürsten Ferdinand Maria (Fernando) befindet sich eine ähnliche Warnung vor unrechtmäßigen Aufstiegsambitionen an alle, die sich mit dem Kurfürsten messen wollen – diesmal mit dem Beispiel Phaetons, der mit seinem Sonnenwagen ins Unglück stürzte. Das antike Motiv des abstürzenden Phaeton wird hier als »allgemein bekannte Allegorie von der schlechten Herrschaft«⁴⁹ eingesetzt:

Fernando, chi di Voi encomij pari
 Formar presume, e i vostri Honori dire
 Nel Ciel di Gloria aspira egli salire,
 Ove son vostri merti e preggi rari.
 S'abaglierà tra quei splendori immensi,
 E cederà quasi novel Fetonte:
 Che chi tropp'alto v`à cader conviensi.⁵⁰

47 Ibid., 77.

48 *Ardelia, Dramma musicale*, Maccioni/Kerll, München 1660.

49 Polleroß 1987, 256.

50 *Ardelia, Sonetto* (Ferdinand, wer sich mit Eurem Ruhm vergleichen will und sich nach Euren Ehren benennen, wer hofft, in den Himmel des Ruhms aufzusteigen, wo Eure Verdienste und Vorzüge teuer sind, der wird geblendet von jenem unendlichen Glanz und herabstürzen, fast wie ein neuer Phaeton: Denn wer zu hoch hinaus will, muss fallen, E.K.).

Zusammenfassend lässt sich der prägnante und aussagekräftige Widmungstext zweiteilen. Im ersten Abschnitt wird die Polarität zwischen dem Laster des Hochmuts und der Tugend der Demut entwickelt, wobei Letztere von Anfang an für Bayern steht. Im zweiten Teil wird die *superbia* der Niobe mit dem osmanischen Stolz identifiziert. Die Widmung ist metaphorreich und stark von Elementen des Herrscherlobs geprägt. Die Lektüre lässt durch ihre hohe Informationsdichte nur eine einzige Identifikations-Ebene zu: Die Hybris der Königin Niobe wird mit dem Stolz der Osmanen identifiziert. Die große Demut des Kurfürstenpaares jedoch wirft diesen Stolz nieder. Max Emanuel und Maria Antonia werden mit Apoll und Diana gleichgesetzt. Die Identifikation des Auftraggebers mit einer Gottheit entspricht den panegyrischen Anforderungen des *casus*. Inwieweit die Widmung mit dem Haupttext korrespondiert, soll im Folgenden untersucht werden.

8.3.2 *Argomento*

Im ersten Teil des *Argomento* wird der Ovidische Mythos zusammenfassend wiedergegeben. Orlandi beschreibt die zahlreichen Vorzüge, die das berühmte Herrscherpaar auszeichnen und durch die es göttlichen Ruf erwarb. Lag in der Widmung das Hauptaugenmerk auf der *superbia* der Königin Niobe, kommt im *Argomento* nun auch der Figur des Königs Anfione Aufmerksamkeit zu. Bei Ovid ist ihm keine große Rolle zugeeignet, »zur Schilderung seines Selbstmords genügt ein Zweizeiler«⁵¹, wie Sieghard Döhning anmerkt. Allenfalls in einem Nebensatz erwähnt Niobe bei Ovid, dass ihr Gatte einst die Mauern von Theben durch sein Harfenspiel erstehen ließ (»fidibusque mei commissa mariti moenia«⁵²). Im vorliegenden Libretto allerdings nimmt Anfione eine ungleich bedeutendere Rolle ein. Orlandi erklärt, warum Anfione berühmt war:

[...] per esser nato di Giove, potentissimo Rè di Creta [...], per havere con larga Vena d'Ingegno, e prerogative di Senno così legate l'Intelligenze delle Sfere nella sua Musica, sicome negli Affari Politici resa humana, e civile l'incivile Barbarie de Popoli, che meritò gl'Attributi non che di Huomo, di Nume.⁵³

Anfione wird als Sohn Jupiters und mächtiger König von Kreta beschrieben. Seine übernatürlichen Fähigkeiten betreffen nicht nur die Musik, sondern die Politik, denn ihm habe das barbarische Volk Thebens seine Zivilisierung zu verdanken. Niobe wiederum habe sich aufgrund ihres »animo così grande, e virile«, den Namen einer Göttin erworben. Doch der Hochmut Niobes reißt beide ins Unglück:

51 Döhning, Sieghard (2012): »Herrscherallegorie und Charakterdrama. Agostino Steffanis ›Niobe‹«, in: Stephan Hörner/Sebastian Werr (Hg.): *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, 273–290, hier 278.

52 Ovid, *Metamorphosen*, VI, (77).

53 *Niobe, Argomento*, o. P.

Ma avvenendo, che gran Fortuna conduce sovente à gran Fato; resa Niobe per tante Glorie superba, diviene de gli Dei sprezzatrice, e togliendo il Culto à Latona [...], vilipende Manto figlia di Tiresia Indovino [...].⁵⁴

Bereits hier wird erkennbar, dass der Haupttext mehr Sinnmöglichkeiten bietet als in der Widmung angegeben. Ausschlaggebend ist der Umgang des Herrscherpaars mit seinem übergroßen Glück. Im Mythos ist es nicht Anfione, sondern Niobe, die, stolz geworden durch ihre Vorzüge, die Göttin Leto beleidigt, indem sie ihre Dienerin Manto von kultischen Handlungen abhält. Diese Freveltat wird von den Göttern mit dem Tod ihrer Kinder bestraft:

Vendicano gli Dei con la Morte i Disprezzi, e colti da improvvisa Parca tutti i Figli di Niobe, Anfione disperato s'uccide, e Niobe da gran Dolore oppressa perde la Vita.⁵⁵

Orlandi setzt beim Publikum die Kenntnis des Mythos voraus, da bei Ovid Niobe hauptsächlich stolz auf ihre Kinderschar ist:

multa dabant animos; sed enim nec coniugis artes
nec genus amborum magnique potentia regni
sic placuere illi, quamvis ea cuncta placerent,
ut sua progenies⁵⁶

Orlandi verweist auf mehrere Versionen des Mythos in Bezug auf die Musikalität Anfiones, das Wunder des Mauerbaus, die Tötung der Niobiden sowie Niobes Versteinering.

Gran campo hebbe la favolosa Grecia di finger Menzogne nel Poetico Racconto di tali successi, onde attribuendo altri al Canto, altri al Suono di Anfione l'erettione delle mura di Tebe, fece vedere con l'Armi in Mano Latona, & i suoi figli Apolline, e Diana à saettare dal Cielo la Tebana superbia, e convertir Niobe in sasso.⁵⁷

54 Ibid.

55 Ibid.

56 Ovid, *Metamorphosen*, VI, (153–155), (Es gab viele Gründe, stolz zu sein, doch weder die Künste des Gatten noch ihre beiden Geschlechter und die Größe ihres mächtigen Reichs freuten sie so sehr – obwohl ihr dies alles ihr gefiel – wie ihre Kinder, E.K.). Für eine Kurzform des Niobe-Mythos vgl. Ronchetti 1922, 683.

57 Vgl. Rall/Hoyer 1979, 28: »Dass Latonas Kinder, Apollo und Diana die Blitze schleudern, kommt dem Librettisten sehr entgegen: Apoll als Sonnengott ist ideal für eine Identifikation mit dem Herrscher, Diana wiederum ist die Wahl-Göttin der Erzherzogin Maria Antonia, der Max Emanuel in Schloss Lustheim 1684 einen eigenen Diana-Raumdecken-Zyklus widmete. In einem Deckenfresko des Appartements der Kurfürstin empfängt Diana einen Jagdpfeil aus der Schmiede des Vulkan. Die ligierten Monogramme und Allianzwappen Bayern-Österreich spielen auf die dynastische Hochzeit 1685 an. Auch ließ Maria Antonia eine kleine Diana-Oper *Diana amante* [Orlandi/Bernabei, München 1688, im Georgi-Saal der Münchner Residenz, E.K.] aufführen«.

Der Librettist erklärt, dass je nach Filiation des musikalischen Mauerbaus dem Gesang oder auch dem Leierspiel des Anfione zugeschrieben werde.⁵⁸ Er selbst bleibt in dieser Frage nicht beim Ovidschen Mythos, wo Anfione diesen durch sein Harfenspiel bewerkstelligte, sondern wies dem König – nach einer Filiation des Mythos⁵⁹ – die Eigenschaft eines Sängers zu. Durch die Sujetwahl erhält in diesem Musikdrama Niobe die negative Hauptrolle, während Anfione bei Ovid als Figur eher passiv angelegt ist. Hier muss dazu gesagt werden, dass seine *superbia* in anderen Formen des Mythos durchaus ausgeprägt ist:

Auch Amphions Ende wird durch einen dem der Niobe ähnlichen Frevel motiviert; entweder hatte er gleich seiner Gattin Leto geschmäht (Paus. IX 5,8) oder nach dem Tod seiner Kinder den Tempel des Apollon zu stürmen versucht. Seine Strafe ist der Tod.⁶⁰

Im zweiten Teil des *Argomento* folgen die *verisimili*. Dem mythologischen Faktum, dass Anfione den thebanischen Thron durch Ermordung des Königs Lico und dessen Frau Dirce usurpiert hatte⁶¹, wird hinzugedichtet, dass ein Verwandter Licos, der König von Thessalien, sich an Anfione rächen will. Dieser sendet seinen Sohn Creonte mit dem Magier Poliferno nach Theben, um es zu belagern und einzunehmen. Im Mythos war Kreon Schwager des Königs Laios und folgte diesem – und nicht Amphion – auf den Thron. Die *absolute* Machtübergabe des Herrschers an seine Frau sowie die Einsetzung des Prinzen Clearte als ihren Gehilfen ist ebenso Element der *fizione*:

Che bramando Anfione viver al riposo, libero dal peso del Regno, dichiami Niobe assoluta Regolatrice del Soglio, e le dia Clearte per essecutore de suoi Decreti [...].⁶²

58 Vgl. Ranke-Graves 1984, 233, [76.c]: »Nun hatte Zethos Amphion schon oft wegen seiner Begeisterung für die Leier, die ihm Hermes gegeben hatte, verspottet. »Sie lenkt dich«, sagte er, »von nützlicher Arbeit ab«. Doch beim Bau der Stadt bewegten sich die Steine zu den Klängen der Leier des Amphion und glitten leicht an ihren Platz«; vgl. auch Ibid., 234, [76.2.]: »Amphions dreisaitige Leier, mit denen er die Mauern der Unterstadt von Theben errichtete [...], war so konstruiert, um die Dreifache Göttin, die in der Luft, auf der Erde und in der unteren Welt regierte, zu feiern«.

59 Vgl. Spahlinger, Lothar (2012): *Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart/Leipzig, 173. Spahlinger gibt zu Amphion an: »Er ist Sänger und gilt als der Erfinder der *cithara*, der *Lydi moduli*, schließlich des *cithare*-Spiels *cum cantu*«; vgl. auch Döhning, 278.

60 Vgl. Artikel »Amphion«, in: *Paulys Realencyclopädie*, Spalte 1946.; vgl. auch Ranke-Graves 1984, 233, [76.c.]: »Amphion selbst wurde von Apollon getötet, weil er versucht hatte, an den delphischen Priestern Rache zu nehmen. Später wurde er auch noch im Tartaros bestraft«.

61 Vgl. Ranke-Graves 1984, 233, [76.c.]. Amphion und sein Bruder Zethos vertrieben gemeinsam König Laios, den Sohn des Lykos und der Dirke und erbauten die tiefer gelegene Stadt. Nach Apollodorus, *Bibliothèque* III, wurden Lykos und Dirke von Zethos und Amphion für die ihrer Mutter Antiope angetane Schmach getötet, zitiert nach Drexler, Wilhelm (1897): Artikel »Lykos«, in: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hg. v. Wilhelm Heinrich Roscher, Bd. 2, Leipzig, Spalte 2184–2186.

62 *Niobe, Argomento*, [xx].

Orlandi weist darauf hin, dass Clearte bereits seit langer Zeit hoffnungslos in Niobe verliebt gewesen sei, weshalb er sich in die Wildnis zurückgezogen hatte, »per non morir vicino à Niobe, di cui fortemente s'era già invaghito, ma senza concepire speranza alcuna di corrispondenza«⁶³.

Die Liebes-Handlung des jungen Paares (Tiberino und Manto) ist als separater Nebenstrang konzipiert und wird am Ende des *Argomento* angeführt. In Vergils *Aeneis* vermählte sich Manto in Latium mit dem Flussgott Tiberinus und gebar den Fluss Oknos, der durch die Stadt Mantua fließt und seinen Namen von Manto hat.⁶⁴ Den berühmten Seher Teiresias, der im Mythos König Oidipus, dem Mörder seines Vaters Laios, sein Schicksal enthüllte⁶⁵, versetzte Orlandi zeitlich zurück.

Nach der Aufzählung der handelnden Personen, Bühnenbilder, Theatermaschinen und Tänzen folgt (ohne Prolog) der erste Akt. Der Leser wird außerdem darauf aufmerksam gemacht, dass Verse in Anführungszeichen nicht gesungen werden (»Si avvertisce il Lettore, che tutti i Versi segnati con le virgolette non si cantano«⁶⁶).

8.4 Analyse Haupttext

8.4.1 Akt I. Ein König als Sänger

Der erste Akt beginnt mit der Übertragung der herrscherlichen Macht auf eine Frau. Im königlichen Zimmer, umgeben von Kindern und Hofstaat, unterbreitet König Anfione seiner Gattin Niobe sein Vorhaben, ihr die Herrschaft zu überlassen:

Anfio.
 Già udisti
 Niobe mio Cor, mia speme,
 Che de giorni tranquilli
 Resa avara la mente,
 Di più compor mal soffre
 Con lo scettro la mano „a miei riposi
 „Mal più s'adatta il Trono, & à bastanza
 „Sotto il pesante incarco
 „Del Diadema Regal sudò la Fronte.
 [...]
 Tu, cui gli Dei formarò
 Di Nume il senno, e la Beltà di Dea,

63 Ibid.

64 Vergil, *Aeneis*, x, (198).

65 Zum Seher Teiresias vgl. Ranke-Graves 1984, 338–342.

66 *Niobe, Argomento*, o. P., [xx3] Rückseite.

Hor ben con tua virtute
 Puoi, dando Legge al soglio,
 Serbarmi alla quiete [...].⁶⁷

Im Mythos ist kein derartiger Akt der Machtübergabe von Amphion an Niobe belegbar. Sein Hinzuerfinden musste auf das Publikum (und den Leser) im ersten Augenblick skandalös gewirkt haben. Erstens durfte ein guter Fürst die ihm von Gott übertragene Herrscherwürde zu Lebzeiten nicht leichtfertig weitergeben, zweitens erst recht nicht an seine Frau. Im siebzehnten Jahrhundert war die Herrschaft von Frauen eindeutig negativ konnotiert.⁶⁸ Zudem war das persönliche Regiment eines Fürsten unerlässlich, um dessen Autorität und Reputation zu bewahren. Gerhard Oestreich fasst die Empfehlung des Staatstheoretikers Lipsius zur höchstpersönlichen Erledigung der Regierungsgeschäfte treffend zusammen:

Der Herrscher muss selbst alle Sachen in der Hand haben. Nicht nur müssen Gewalt und Ehre von ihm abhängen, sondern sie müssen auch bei ihm verbleiben; um dies zu erreichen, muss der Fürst die wichtigsten Regierungshandlungen allein verrichten. Alles muss durch seine Hand laufen und jeder auf ihn sehen. [...] Wenn der Herrscher nur etwas aufgibt, so verliert er gewiss bald seine Machtfülle ganz. Bei dem Regenten muss die höchste Ehre verbleiben. Daher darf der Fürst keine allzu großen Ämter und Würden neben oder gar über sich vergeben. Sollte es schon geschehen sein, so muss er dies nach und nach abschaffen. Der Herrscher darf auch keine lang dauernden Ämter und Würden verschenken, besonders nicht im Kriege oder bei Statthalterschaften.⁶⁹

Der Akt der Regierungsübertragung vom König an die Königin ohne zwingenden Grund wäre also im Zeitalter des Absolutismus undenkbar gewesen. Die Reaktion Niobes auf das Angebot ihres Mannes lässt als ersten Aspekt ihrer Hybris ihre fehlende Bescheidenheit hervortreten, da sie ihm begeistert zusagt. Zusätzlich ermutigt sie ihren Mann zur Vernachlässigung seiner Pflichten, indem sie ihm empfiehlt, sich dem göttlichen Zustand zu nähern und für sich selbst zu leben, was dem damaligen Herrscher-Ideal zutiefst widersprochen haben musste:

⁶⁷ Ibid., I/1, 2.

⁶⁸ Vgl. Freist 2008, 16: Laut Jean Bodin sei »nichts sei gefährlicher für einen souveränen Staat als die Gynökokratie [...]«. Vgl. Opitz, Claudia (2005): »Männliche Souveränität, weibliche Subordination? Staatsbildung, Adels Herrschaft und Geschlechterordnung in Jean Bodins ›Six Livres de la République‹«, in: Ronald Gregor Asch/Dagmar Freist (Hg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien, 291–319, zitiert nach Freist 2008, 16.

⁶⁹ Oestreich 1989, 134, vgl. auch *ibid.*, 182f.

Niobe.

[...]

Si si nel Regio Petto
Savrabondi la Gioia, e la grand'Alma,
Scarca d'esterne cure
Di Consorte, di Figli, e di Vassalli,
S' à Numi hora s'appressa,
Poiche visse ad altrui, viva à se stessa.⁷⁰

Die komische Amme Nerea kommentiert mit zynischem Humor das Geschehen:

Nere.

Per indurci à regnare,
Fatica non si dura,
Ch'allo scettro è proclive ogni Natura.⁷¹

König Anfione hat vorgesorgt und stellt seiner Gattin mit Prinz Clearte einen loyalen Gehilfen zur Seite. Die zweite Szene des ersten Aktes relativiert das Faktum der Machtübergabe, denn es wird deutlich, dass Anfione Niobe die Herrschaft nicht ohne männlichen Beistand überlässt:

Anfio.

[...] nel Regno

A sostener mie veci
Della mia Niobe al fianco
Ti destinaì.

[...]

*(Discende dal Trono, e cuopre
Clearte d'una veste Regia.)*

Sù di Regali spoglie
Cinta la nobil salma,
Mostri, che di regnar degna è quell'Alma.
Tu con sì fido Atleta
Non temer mia Reina
Forza d'invide stelle [...].⁷²

⁷⁰ *Niobe*, 1/1, 3.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, 1/2, 5.

Diese Darstellungsweise steht in latentem Widerspruch mit den Angaben im *Argomento*. Hier lässt Orlandi den König seine Frau zur »assoluta Regolatrice del Soglio«⁷³ ernennen, Clearte aber sei nur ihr Gehilfe (»essecutore de suoi Decreti«). Dass Clearte im ersten Akt von Anfione den Herrschermantel umgelegt bekommt und an seiner Stelle (»mie veci«) regieren soll, deutet allerdings auf eine höhere Position Cleartes hin. Der Prinz leidet seit Langem unter seiner heimlichen Liebe zu Niobe, wagt jedoch nicht, sich ihr zu offenbaren, da er trotz seiner Liebe die Hartherzigkeit der Königin fürchtet:

Cleart.

„Dimostra, ahi che non erro,

„Da quei Lumi di foco Alma di Ferro.⁷⁴

Die Härte Niobes wird im gesamten Libretto durch Begriffe aus den Wortfeldern der Kälte und der Härte (*sasso – gelo – ferro*) illustriert. Der verzweifelte Clearte findet in 1/4 den Trost der Amme Nerea. In einer Arie besingt sie die innere Schönheit der Frauen, die ein mitfühlendes Herz für ihre Verehrer haben:

Ner.

Quasi tutte

Son le Brutte

Quelle Donne, che non amano.

Mà chi vanta in sen beltà.

Nutre sempre al Cor pietà

Per gli Amanti, che la bramano.

Quasi tutte: &c.⁷⁵

In 1/6 bis 1/10 wird der Nebenstrang des zweiten Liebespaars Manto-Tiberino im Hirtenidyll entwickelt. Durch den jungen Kriegshelden Tiberino erhält das Drama den Bezug zu Rom und dient damit der genealogischen Metapher der Wittelsbacher, die nach dem Beispiel der Habsburger und Bourbonen behaupteten, über Aeneas von den Trojanern abzustammen.⁷⁶

Die Gegenspieler des Königspaares werden in 1/11 vorgestellt. Prinz Creonte und Zauberer Poliferno steigen aus einem »Ungeheuer« hervor. Der Magier hat Creonte mit

73 Ibid., *Argomento*, [xx].

74 Ibid., 1/3, 8.

75 Naerea ist nach Statius der Name der 14. Tochter Niobes, vgl. Wiemann 1986, 10.

76 Vgl. Strohm, Reinhard (2007): »Die klassizistische Vision der Antike: Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64/1, 1–22, hier 15.

einem Liebeszauber belegt, der ihn blind vor Begehren nach Niobe macht. Poliferno⁷⁷ will Rache an Anfione üben und macht Creonte zu seinem Werkzeug:

Polifer.

Sù, per goder ben tosto
 Di contanta Beltà, senza dimore
 Tebe si assaglia, e cada
 Anfione svenato;
 Sia Lico vendicato,
 Il tuo gran zio, cui tolse
 Con essecrando scempio
 E' la vita, & il Regno,
 Anfione l'indegno. [...] ⁷⁸

Das Publikum (der Leser) hat Anfione bislang als Herrscher kennengelernt, der seines Amtes müde ist, und seinen Thron einst durch Ermordung seines Vorgängers usurpierte. In der Frühen Neuzeit galt ein Herrscher, der durch Ermordung seines Vorgängers auf den Thron kam, als Tyrann.⁷⁹ Ein legitimer Herrscher bestieg stets erbfolgemäßig den Thron, also nach der Primogeniturordnung, wohingegen ein Usurpator durch einen Staatsstreich die Macht an sich riss. Während das Faktum der Regierungsmüdigkeit vom Librettisten hinzuerfunden wurde, ist die Usurpation des Thrones durch Anfione allerdings dem Mythos geschuldet.⁸⁰ Die beiden Aspekte entsprechen keinesfalls dem Ideal eines christlichen Herrschers der Frühen Neuzeit.

In I/13 kommt es zum ästhetischen Höhepunkt der Oper: Im königlichen Kunstgemach⁸¹, dem »Regio Museo, che ostenta la Reggia dell'Armonia«⁸², tritt König Anfione gleichsam binnenfiktional⁸³ als Sänger auf. Im durchkomponierten *recitativo arioso*, gibt sich Anfione in den »Cari Asili di Pace«⁸⁴ der Gesangskunst hin. Die Vernachlässigung des Thrones erscheint vor diesem Hintergrund menschlich begründet, denn nun – losgelöst von allen Sorgen seines Amtes – ist für ihn die Kunst wichtiger als das Regieren:

⁷⁷ Die Figur des Zauberers signalisiert in Barockopern nicht selten Umsturzgedanken, wird manchmal aber auch nur als spektakulärer Effekt eingesetzt, wie zum Beispiel im Münchner Musikdrama *Marco Aurelio*, Terzago/Steffani, München 1681. Hier wird in II/17, 64 der *Mago Merlino* aus der Unterwelt gerufen, der in einem Feuerball erscheint, schließlich aber unverrichteter Dinge wieder verschwindet.

⁷⁸ *Niobe*, I/12, 18.

⁷⁹ Würtenberger 1973, 18; zur Bestrafung der tyrannischen Hybris vgl. auch Oestreich 1989, 83.

⁸⁰ Vgl. Ranke-Graves 1984, 233, [76.c.].

⁸¹ Döhning nennt es »Galerie«, vgl. Döhning, 281.

⁸² *Niobe*, I/12 (Im königlichen Kunstgemach, das den Palast der Harmonie darstellt, E.K.).

⁸³ Mehlretter 1994, 165.

⁸⁴ *Niobe*, I/13, 20.

Anfione.

Dell'Alma stanca à raddolcir le tempore,
 Cari Asili di Pace à voi ritorno:
 Fuggite homai fuggite
 Da questo seno o de Regali fasti
 Cure troppo moleste, egri pensieri;
 Che val più de gl'Imperi,
 In solitaria soglia, & humil Manto,
 Sciogliet dal Cor non agitato il Canto [...].⁸⁵

Dass der König hier bescheiden gekleidet (*in humil Manto*) auftritt, deutet darauf hin, dass er sich im Zustand des *incognito* befindet. Ein Herrscher im ›Privathabit‹ wäre dem Publikum unter anderen Umständen lächerlich erschienen, da es seine Aufgabe war, Macht auszustrahlen und Distanz zu schaffen. Die genaue Beachtung von Protokoll und Repräsentation garantierten ihm Wertschätzung und Respekt.⁸⁶ Tatsächlich konnte es aber vorkommen, dass ein Herrscher seine Regierungsgewalt kurzzeitig unterbrach, beispielsweise im Karneval⁸⁷ oder als Kunstschaffender oder -liebhaber. Dies galt, gerade in den Jahren um 1700, als Topos für ein blühendes Kunstleben eines Landes, was wiederum das Allgemeinwohl betraf. Das *incognito* durfte allerdings nur einen Übergangstatus für den Herrscher bedeuten, bevor die Hauptverantwortung des Regierungsgeschäfts wieder von ihm übernommen wurde. Ein kunstbegabter Fürst, der mit einer kreativen Pause seine Regierungsgeschäfte unterbrach, um diese danach – umso mehr im Kriegsfall – wieder aufzunehmen, war also so weit nicht tadelnswert. Wichtig war allerdings, dass er sich dabei ins *incognito* hüllte:

Seventeenth-century princes, when not posing as warriors and rulers, appeared in the operas as poets, painters, musicians, gardeners, Olympic athletes, travelers to Venice, and of course, shepherds, but privately and *incogniti*. ›Enlightened‹ opera, on the other hand, celebrated monarchies where the arts flourished, happiness in human pursuits and enjoyment of nature were possible [...]. Royal *incognito* status, still occasionally shown on stage, was only an awkward state of transition, before the superior responsibilities of rulership were taken on.⁸⁸

⁸⁵ Ibid. (Um die Härte der müden Seele zu mildern, kehre ich zu dir zurück, teure Zuflucht des Friedens: Flieht aus dieser Brust, o herrscherlicher Prunk, beschwerliche Sorgen, dunkle Gedanken; wertvoller als alle Reiche ist es, einsam und bescheiden gekleidet, mit ruhigem Herzen zu singen, E.K.). Für eine Ansicht der entsprechenden Seite im Libretto vgl. Abb. 17.

⁸⁶ Gestrich 1994, 52.

⁸⁷ In der Oper *Alarico* (1/5, 10) beabsichtigte Kaiser Honorio, sich maskiert im Getümmel des Karnevals mit seiner Geliebten zu treffen, vgl. 7.4.1.

⁸⁸ Vgl. Strohm, Reinhard (1998): *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, 273.

Das Präsentieren des künstlerischen Programms war neben der Verherrlichung der Heldentaten und kriegerischen Leistungen eines Herrschers ein wichtiges Element der Staatsideologie. Da die Förderung der Künste als Symbol für die Wahrung und Pflege des Allgemeinwohls fungierte, stellte ein die Künste ausübender Herrscher den »Inbegriff von Tatkraft und Selbstentfaltung«⁸⁹ dar. Anfione entspricht damit dem gängigen Ideal des kunstschaftenden Fürsten nach dem Vorbild des Orpheus. Wells fasst den Prozess der literarischen Allegorisierung des »musician-king« im Dienste der Politik anschaulich zusammen:

Deriving his authority from heaven and responsible for guaranteeing on earth, through the agency of his paternal love for his subjects, that harmony which is the defining feature of the cosmos, the musician-king is [...] *deorum hominumque interpres*. Although Renaissance versions of the Arion/Orpheus/Mercury myth have many variants, their symbolic purpose is broadly similar. In allegorizing the story of the poet-musician who delights the world with his magically persuasive songs, and turning it into a fable about the preservation of social harmony, humanist poets and rhetoricians were transforming contemporary political reality into myth.⁹⁰

Obgleich also die Figur Anfiones *per se* dem Herrscherideal entspricht, vollzieht diese gleich zu Anfang der Oper mit der Niederlegung seiner Herrschaft eine diesem gänzlich widersprechende Handlung. Zu fragen wäre hier, inwiefern das Publikum bereits zu Beginn der Vorführung (zum Beispiel durch eingehende vorherige Librettolektüre, besonders des *Argomento*) darüber informiert war, dass Anfione des Regierens müde war, und seiner Gemahlin die Regierung übertragen wollte. Insofern müsste vom Leser kombiniert werden, dass Anfione hier als ausgesprochen kunstsinniger Herrscher lediglich eine kurze schöpferische Pause im Sinne hatte, wobei er sich von seiner Gattin und einem Höfling seiner Wahl vertreten ließ. Ein kurzer Moment der Irritation in der ersten Szene war hier offenbar vom Librettisten beabsichtigt. In jedem Fall wäre eine »schöpferische Pause« wesentlich positiver zu bewerten, als eine gänzliche Niederlegung der Herrschaft.

⁸⁹ Skälweit 1987, 256, zitiert nach Gestrich 1994, 53.

⁹⁰ Wells 1994, 7.

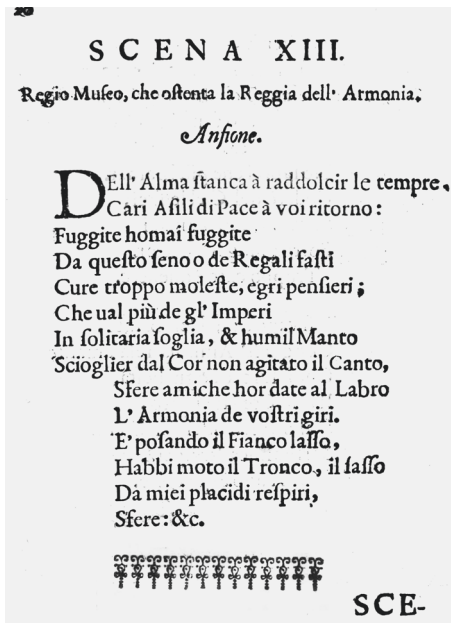


Abb. 17: »Sphären-Arie« des Anfione, aus: Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani, 1688, *Niobe Regina di Tebe, Drama Per Musica*, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10336704-6> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bavar. 2165/VI,13.

In I/13 lässt jedoch eine ganz besondere Darbietung des Herrschers diese Diskrepanz vergessen. Die Arie, die »mit außergewöhnlichen klanglichen und satztechnischen Mitteln [...] die Idee der Sphären-Musik entfaltet«⁹¹, ist in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur grundlegend analysiert und erforscht worden.⁹² Der Text spielt auf die Weltenharmonie an, die durch den Zusammenklang von sich selbst drehenden Globen erzeugt wird. Lukas Richter erklärt in seinem Aufsatz über die antiken Planetenskalen:

Nach antiker Auffassung waltet das Beziehungsgefüge der Harmonie im gesamten Weltall, in der Struktur der Elemente, der Abfolge der Jahreszeiten und dem tönend gedachten Umlauf der Himmelskörper oder Sphären als wirkungsmächtigem Teilaspekt. [...] Vermutlich entstammte die Vorstellung von der Harmonie des Universums schon dem kosmologischen Denken des alten Orients. [...] Durch die rasche Bewegung von Mond, Sonne und den nach Anzahl und Größe beträchtlichen Gestirnen entstünde ein ungeheures Geräusch, wobei die jeweiligen Geschwindigkeiten infolge der Abstände den Zahlenverhältnissen der Symphoniai entsprächen, so daß der Klang der Kreisbewegung der Gestirne ein harmonischer sei.⁹³

91 Döhning 2012, 281.

92 Vgl. Döhning 2012; Strohm 2007; Timms 2003, vgl. auch Ders. 2012.

93 Richter, Lukas (1999): »Struktur und Rezeption antiker Planetenskalen«, in: *Die Musikforschung* 52/3, 289–306, hier 289, URL: <https://www-1jstor-1org-10011f1st187f.amedia1.bsb-muenchen.de/stable/41124538> [Zugang beschränkt], (Zugriff vom 12.12.2018).

In seiner Arie möchte Anfione mit seiner Stimme diese Harmonie erklingen lassen und durch sie unbelebte Materie bewegen:

Anfione.

[...]

Sfere amiche hor date al Labro

l'Armonia de vostri giri.

E' posando il Fianco lasso,

Habbi moto il Tronco, il sasso

Da miei placidi respiri,

Sfere: &c.⁹⁴

Der Topos der Sphärenharmonie ist genuin positiv besetzt und kann daher als exemplarische Aufwertung verstanden werden. Anfione, der seine Regierungsgeschäfte abgestreift hat, wird in Verschmelzung mit der Schönheit des musikalischen Universums gezeigt: Die Verbindung der königlichen Lippen (Gesang) mit der göttlichen Weltharmonie kennzeichnet Anfione als »Orpheus unter den Königen«, als »diviner Herrscher«⁹⁵. Die auf die Spätantike zurückgehende Idee der Sphärenmusik ist ein gelungener Zug Orlandis, Anfiones Beziehung zu seinem Vater Jupiter zu versinnbildlichen. Dieser besondere Status der »Fast-Göttlichkeit« Anfiones wurde bereits im *Argomento* vorgestellt. In jedem Fall ist hier nach der tieferen Bedeutung des Sphären-Topos zu fragen. Gerade in jenen Jahren war die Beschäftigung mit Astronomie, Astrologie und Alchemie sowie deren künstlerische Umsetzung an den europäischen Höfen »in Mode«.⁹⁶ Die naturphilosophisch durchdrungene Vorstellung der Weltordnung wurde durch den sich gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts vollziehenden Wandel im naturwissenschaftlichen Denken gerade auf dem Gebiet der Astrologie abgelöst. Die Erforschung des Weltalls eröffnete den profanen Herrschern eine Erweiterung ihres Machtbereichs gegenüber der Kirche. Das hermetische Wissen der Naturgeheimnisse war damals nur einem kleinen Kreis Auserwählter bekannt. Vor allem am Wiener Kaiserhof bestand großes Interesse an der Alchemie.⁹⁷ Auf ein prominentes Beispiel

⁹⁴ *Niobe*, I/13, 20.

⁹⁵ Zur Präsentation des divinen Herrschers in Renaissance und Barock vgl. Brunner 1968, 291–294, besonders 293.

⁹⁶ Beispielsweise der Planetensaal (vollendet 1685) und die Planetengärten in Schloss Eggenberg bei Graz (Steiermark), vgl. URL: <https://www.museum-joanneum.at/schloss-eggenberg-prunkraeume-und-gaerten/prunkraeume/planetensaal> [Zugriff vom 01.10.2018].

⁹⁷ Vgl. Zeller, Rosemarie (2004): »Ein Delirium der Zeichen zum Lob Leopolds I. Zu Christian Knorr von Rosenroths *Conjugium Phoebi et Palladis*«, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert, 69–91, hier 71; zur Bildmetaphorik hermetischer Literatur vgl. Dies. (2007 B): »Metaphorische Verschlüsselung alchemistischer Prozesse. Zur Bildlichkeit in Knorrs *Conjugium Phoebi et Palladis* und Monte-Snyders *Metamorphosis Planetarum*«, in: *Morgen-Glantz* (Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft, 17), Sulzbach-Rosenberg, 115–144, hier 115f.

für die Verwendung des Sphären-Topos im Frühbarock treffen wir bei der Hochzeit des Großherzogs Ferdinando de' Medici mit Christine von Lothringen im Mai 1589. Höhepunkt war die Aufführung der Komödie *La Pellegrina*⁹⁸, die den Rahmen für sechs »kostbare ›Intermedien« bot:

An den Anfang gestellt war das Intermedium der ›Harmonie der Sphären« [...], ein beliebtes, oft variiertes Thema im Musiktheater vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, aber auch schon im spätmittelalterlichen religiösen Theater in Florenz [...]. Die Armonia Doria [...] begleitet ihren Gesang mit einer Laute [...]. Im nächsten Moment wird der gestirnte Himmel sichtbar, es treten die platonischen Sirenen auf und tragen ein Madrigal vor, wie die ihnen folgenden mythischen Gestalten. Schließlich erscheinen die sieben Planeten, eine Vielzahl von Heroen, Tugenden und historischen Persönlichkeiten.⁹⁹

Auch in einigen Wiener Opern findet man in Paratexten auffallende Parallelen zur Münchner ›Planeten-Arie‹: Erwähnt werden hier Anfiones Mauerbau, der Sphären- und Unendlichkeitstopos sowie das Erwecken von Statuen zum Leben durch Musik. In der Widmung der Geburtstagsoper *Pirro* (Wien 1675) wünscht sich der Librettist Nicolò Minato die Leier des Orpheus und des Amphion, mit der er Mauern um den Palast von Theben, also Wien, errichten möchte:

Vorrei, che la mia Lira fosse quella d'Orfeo: Ò quali Fere trarrei à piedi della m. v. cattive!
Vorrei, ch'ella fosse quella d'Anfione: Ò quai duri Macigni trarrei ad inalzar le Mura, & i riparri all'ampia Tebe del Vostro Impero?¹⁰⁰

Minato bezeichnet Wien hier als ›Theben des Kaiserreichs‹. Im selben Jahr spielt Minato zum Lob des Kaisers im Libretto zu *Turia Lucrezia*¹⁰¹. auf die Unendlichkeit der Sphären an:

E debile il suon di mia Cetra à chi merita in applauso l'Armonia delle Sfere [...].¹⁰²

Zur Hochzeit Leopolds I. mit der Prinzessin Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg¹⁰³ wurde in der bischöflichen Residenz eine Huldigungskomposition

98 *La Pellegrina*, Komödie von Girolamo Bargagli, aufgeführt von der Schauspielertruppe der Intronati aus Siena (Florenz 1589), vgl. Greisenegger, Wolfgang (2016): »Die Entwicklung von Bühnenbau und Kulissen-technik vom 16. zum 18. Jahrhundert«, in: Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.): *Spettacolo barocco. Triumph des Theaters!* (Ausstellungskatalog: Kunsthistorisches Museum/Theatermuseum Wien, 03.03.2016–30.01.2017), Petersberg, 59–69, hier 63. Die Komödie beinhaltet sechs Intermedien aus der Feder des berühmten Künstlerkreises um Giovanni de' Bardi, darunter als erste die »Harmonie der Sphären«.

99 Greisenegger 2016, 63.

100 *Pirro, Drama per Musica*, Minato/Draghi, Wien 1675, Widmung, [A2]f.

101 *Turia Lucrezia, Drama per Musica*, Minato/Draghi, Wien 1675.

102 *Ibid.*, Widmung, [A2]f.

103 Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg (1655–1720) war die dritte Gattin Kaiser Leopolds I.

(*Gli dei concorrenti*, Wien 1676) aufgeführt, in welcher ebenfalls die Harmonie der Sphären erklingt, während die Götter im Auftrag Jupiters darüber nachdenken, wen Leopold I. heiraten solle, um Nachkommen zu erhalten.¹⁰⁴ Eine weitere bemerkenswerte Parallele ist im *Trattenimento musicale La Lira d'Orfeo*¹⁰⁵ (Wien 1683) zu finden. Hier lässt Orfeo durch sein Harfenspiel die Statuen der Argonauten lebendig werden:

(*S'ode suono di Trombe [...]*)

Segue Orfeo à suonare. Si movono le Figure armate delle Argonauti: e discendono À basso [...]

Mar.

Orfeo, con sua Virtute,
De gl'Eroi le Figure induce al moto.
[...] *Le Figure impugnano i brandi.*

Orf.

Augurio fortunato! Si movono gl'Eroi à mia difesa.
A temer la virtu ciascuno impari.¹⁰⁶

Diese Beispiele lassen vermuten, dass die Idee der Münchner *Niobe* ihr Vorbild in der Wiener Hofoper hat, wo Kaiser Leopold I. bereits dreizehn Jahre zuvor mit »Orfeo« und »Anfione« verbunden wurde.

Zurück zur Analyse des ersten Aktes: In 1/15 kommt es unvermittelt zum Angriff der thessalischen Armee auf Theben. Niobe ist voller Verachtung für den Gegner:

Niob.

e non rammenta
Il Tessalo superbo,
Quali sian le nostr'Armi? „insano venga,
„E al cenere gelato
„Di Lico debellato,
„Guinga ceneri nove.

Anfio.

e pur ritorna
L'Alma à i Tumulti: ahi ch' è in un Regio seno
Brieve luce di Lampo ogni sereno.¹⁰⁷

104 Vgl. Seifert 1988, 51.

105 *La Lira d'Orfeo, Trattenimento musicale*, Minato/Draghi, Wien 1683.

106 *Ibid.*, Szene 16.

107 *Niobe*, 1/15, 22.

Anfione – im ersten Moment offensichtlich enttäuscht, dass das künstlerische Intermezzo nur von kurzer Dauer war, ergreift jedoch ganz selbstverständlich seine Amtsgewalt. Dies deutet darauf hin, dass die Herrschaftsübergabe tatsächlich nur als künstlerische Pause gedacht war, obwohl Niobe wohl insgeheim anderer Meinung ist. Anfione wendet sich mit ermunternden Worten seinen Untertanen zu, um diese zum Krieg aufzurufen. Amme Nerea macht sich indessen lustig über den zaudernden Clearte, der nicht wagt, Niobe seine Liebe zu gestehen:

Nere.
E tu qual gelo, ò sasso,
Muto ancor te ne stai?¹⁰⁸

Die spöttischen Kommentare der Amme heben die humorlose Art der Königin kontrastierend hervor. Die feurige Liebe Cleartes wird vom ›eisigen‹ Stolz Niobes unterdrückt: »Gelar mi sento«, klagt er, als sie ihm abermals gebietet, sie anzubeten. Die Königin lehnt Clearte also nicht eindeutig ab, sondern will, dass er sie schweigend vergöttert.

Niobe.
„Io pur son certa
„A gran Tempo, ch'èi vive
„Di me tacito amante.¹⁰⁹

Auch der thessalische Prinz Creonte ›brennt‹ in einer Arie darauf, seine Angebetete zu sehen: »Andrei fin nell'Inferno/Per mirar Volto si vago«¹¹⁰. Poliferno ruft in I/20 die Parze Aletto auf, um Anfione zu erniedrigen. Er bezeichnet diesen als *superbo* und *Rè tiran* und klagt ihn an, seine Schwester Dirce zusammen mit ihrem Mann Lico grausam ermordet zu haben. Geführt durch die Macht der Hölle soll die thessalische Armee siegen.

Ein ganz anderes Bild, das keinesfalls Polifernos Darstellung entspricht, bietet Anfione in I/21, als er zu seinen Untertanen mit gütigen und reichsväterlichen Worten spricht:

Anfio.
Popoli voi, ch'un Tempo
Da inospite Foreste
I passi rivolgeste
Tratti al suon de miei Carmi,

108 Ibid., I/16, 23.

109 Ibid., I/16, 35.

110 Ibid., I/19, 28.

A i Cittadini Marmi:
 „Voi, che à me dati in cura
 „Da Giove il mio gran Padre,
 „Sudditi sol di Nome,
 „Ma più cari de Figli,
 „Mi vedeste ad ogn' hora
 „In dolce Impero à vostro Bene eletto,
 „Di Scettro in vece, essercitar l'affetto. [...] ¹¹¹

Anfione, dessen Gesang die Menschen aus den Wäldern lockte, erscheint hier als Herrscher, dessen Akt der Zivilisierung die thebanische Gesellschaft begründete. Dies korrespondiert mit dem Theben-Mythos, in dem sich Amphion als »Zivilisationsheros« erweist, gleich »Orpheus, zu dessen Musik noch die wildesten Tiere zahm wurden«. ¹¹² Der Zivilisationsprozess gehört in der Frühen Neuzeit thematisch zum Diskurs um den idealen Herrscher. Der durch die Verfeinerung der Sitten und das Unterdrücken der niederen Triebe erreichte kulturelle Status eines Hofes trug wesentlich zur Legitimation des Herrschers bei. Zudem war Kunstpflege nur in Friedenszeiten möglich, was wiederum der Allgemeinwohlthematik diente. Der althergebrachte Topos der kosmischen Harmonie verband beide Aspekte:

So powerful is the ancient association of music with cosmic order that the image survived as a metaphor for social well-being long after the body of ideas that gave birth to it had been forgotten. ¹¹³

Mit seinem Hinweis darauf, dass er Sohn Gioves sei, und dieser ihm seine Untertanen zur Obhut überließ, verweist Anfione auf seine besonderen Eigenschaften als milder und um das Allgemeinwohl besorgter Herrscher. Er ruft seine Untertanen dazu auf, mit aller Härte gegen den Feind zu kämpfen: Ihre Herzen sollen hart wie Stein werden, wenn es um die Verteidigung von Theben geht, was wiederum an Niobes spätere Versteinerung denken lässt. Indem der König seinem Volk reiche Belohnung verspricht, fügt er dem Ideal der *clementia* auch noch die Tugend der *liberalitas* hinzu:

Anfio.
 [...] Alme fedeli
 Degni premj attendete;
 Che mal vive un Regnante,
 Se in premiar non hà Destra abbondante. ¹¹⁴

¹¹¹ Ibid., 1/21, 30.

¹¹² Kühn 2006, 120.

¹¹³ Wells 1994, 209.

¹¹⁴ *Niobe*, 1/21, 31.

Die Freigiebigkeit war bereits in der Antike eine wichtige Tugend des guten *princeps*, und auch in der Frühen Neuzeit unverzichtbar im Tugendkatalog.¹¹⁵ So empfiehlt der Staatsphilosoph Justus Lipsius jedem Herrscher, vor allem zu Beginn seiner Regierung, Freigiebigkeit walten zu lassen.¹¹⁶ Zusammen mit Milde und Väterlichkeit sicherte sie dem Herrscher Ruhm und die Akzeptanz seiner Untertanen. Die Darstellung Anfiones als christlicher Fürst in dieser Textpassage entspricht demnach ganz dem Diskurs der Frühen Neuzeit. Dieser solle nicht gleich dem Tyrannen¹¹⁷ nach seinem eigenem Nutzen streben, sondern die Bürde seines Amtes mit »reichsväterlicher Sorgfalt«¹¹⁸ für seine Untertanen tragen. Das Amt des Regenten sei laut Seneca kein Eigentum (*dominium*), sondern vielmehr Amt (*munus*), Last (*onus*) und Verpflichtung zum Schutz der Untertanen mit dem Ziel des Allgemeinwohls.¹¹⁹ Da Anfione seine Regierungsgewalt bei Kriegsgefahr unverzüglich wiederaufnimmt und diese ganz nach christlichen Prinzipien ausübt, entspricht er trotz seiner anfänglichen Regierungsmüdigkeit hier eindeutig dem Herrscherideal. Die dezidiert positive Darstellung Anfiones kann als Vorbereitung auf die nun folgende Arie des Mauerbaus gewertet werden. In 1/21 ruft Anfione seinen Vater Jupiter an, der ihm dabei helfen soll, Theben vor dem feindlichen Angriff zu schützen. Bei Anfiones Gesang erhebt eine Mauer um Theben (die Regieanweisung ist als Marginalie am rechten Seitenrand abgedruckt: »Qui si vedono à poco à poco andar sorgendo intorno di Tebe le mura«):

Anfio.

Come padre, e come Dio,
Sommo Giove hor mi proteggi
E l'Ardir d'un empio, e rio,
Col tuo Fulmine correggi.
Come Padre, &c.

Mà che miro? che scorgo? i marmi, i sassi
Animati al mio Canto,
Forman di Tebe i Muri: „oh del gran Nume
„Onnipotente forza,
„Se un moto sol del tuo voler prefisso
„Anima i sassi, e volve in Ciel l'Abisso.¹²⁰

115 Kloft, Hans (1970): *Liberalitas principis. Herkunft und Bedeutung. Studien zur Prinzipatsideologie*, Köln, 136f. Ein geiziger Herrscher wäre demnach ein Demagoge; vgl. dazu auch *ibid.*, 146f.

116 Oestreich 1989, 132.

117 *Ibid.*, 118.

118 Zitiert nach Matsche 1981, 74.

119 Vgl. *ibid.*, 77.

120 *Niobe*, 1/21, 31.

Mit »empio, e rio« ist hier offensichtlich Creonte (oder Poliferno) gemeint, allerdings könnte sein Gebet auch mehrdeutig sein und heißen: »Wenn ich nicht tugendhaft genug bin, bestrafe mich«, also auf einer verborgenen Ebene auch Selbstkritik bedeuten. Wie durch ein Wunder fügen sich durch den Gesang Anfiones Steine zu einer Mauer rund um Theben. Der Herrscher preist erfreut die göttliche Macht, welche das Wunder vollbrachte. Als allerdings Niobe in der nächsten Szene hinzukommt, schreibt Anfione den musikalischen Mauerbau plötzlich »unbekannter Tugend« sowie seinem Gesang zu:

Anfio.
 Sospirata Reina,
 Ecco per virtù ignota,
 Di Tebe le Muraglie
 Innalzate à Momenti
 Del mio labro à i Concerti.¹²¹

Die ambivalente Äußerung über den Urheber des Mauerbau-Wunders erscheint geradezu ›vermessen‹ im Hinblick auf Anfiones Gebets-Arie. Durch seine Gesangkunst trug er zwar dazu bei, die Stadt mit Mauern zu schützen, Urheber des Wunders war jedoch Giove. Niobe hinterfragt Anfiones Worte allerdings keineswegs, sondern nimmt diese prompt zum Anlass, ihn zum Gott zu erklären:

Niob.
 e qual profano ardire
 Hor può negarti, o caro,
 Degno vanto di Nume?
 S'hor di Portenti è fabro
 Il tuo canoro Labro.
 „Sù sù di sacri Altari
 „S'ingombri il Suolo; e al nuovo Dio Tebano
 „Ardan le Mirre elette; il Ciel discuopre
 „I Numi in Terra alle mirabil opre. [...]“¹²²

An dieser Stelle beschreitet das Herrscherpaar erstmals gemeinsam den ›Pfad der *superbia*‹. Zu Niobes Eigenschaften der Kälte und Selbstsucht kommt die Anmaßung. Anfione wiederum lässt sich bereitwillig zum Gott erheben. Obwohl er sich eben noch durch sein politisch korrektes Verhalten auszeichnete, legt er hier eine gotteslästerliche Überheblichkeit an den Tag. Dass diese auch damals tatsächlich so gewertet wurde,

121 Ibid., I/22, 33.

122 Ibid., 33f.

zeigt der folgende Auftritt des Sehers Tiresia. Als warnende Stimme der Moral tritt er hinzu und ermahnt das Herrscherpaar eindringlich zur Mäßigung:

Tiresi.
 O d'insano ardimento
 Sensi troppo superbi: io parlo à voi,
 O Mortali Regnanti,
 Che con voglie arroganti
 Usurpar pretendete à i Numi eterni
 Gli honor dovuti in Terra; alla Vendetta.
 L'irato Cielo alti castighi affretta.¹²³

Es ist also nicht die Usurpation eines irdischen Thrones, die die Götter erzürnt, sondern die der göttlichen Sphäre durch die sträfliche Erhebung eines Sterblichen zum Gott. Es handelt sich hier um die Thematik des herrscherlichen Machtmissbrauchs. Tiresia ist dabei Sprachrohr der göttlichen Zurechtweisung und Symbol für den katholischen Glauben. Er fungiert als Vermittler zwischen den Sphären der Sterblichen (*Mortali Regnanti*) und der Götter (*Numi eterni*). Genau hier wird die Trennung von weltlichem und göttlichem Herrschaftsraum greifbar. Das Abbilden dieser Thematik spiegelt durchaus die politischen Verhältnisse der damaligen Zeit wider, da der Absolutismus von einem stetigen Machtkampf zwischen weltlichen und geistlichen Herrschern geprägt war. Dieser Kampf wurde unter anderem auf repräsentativem Terrain in Hoffesten ausgetragen. Laut Horst Wenzel steht »die Verabsolutierung von Herrschaft [...] für die Okkupation von himmlischen Sphären und Luftraum, von Meeren, Unterwelt und Hades, kollidiert aber mit der göttlichen Herrschaft. Dies verlangt nach einer Hierarchisierung«. ¹²⁴ Diese wird im vorliegenden Libretto dadurch erreicht, dass in ›Fallbeispielen‹ genau aufgezeigt wird, wo weltliche Herrschaft auf göttlichen Raum stößt. Die Wahrung dieser Grenzen ist ein Kennzeichen des idealen christlichen Herrschers, der Gottesfurcht walten lässt. Anfione erhält hier die Gelegenheit, die Königin zur Bescheidenheit zu mahnen, und Tiresia recht zu geben, nimmt diese jedoch nicht wahr. Er ist vielmehr genauso empört über die Einmischung des Sehers wie Niobe. Es kommt zu einem maßgeblichen Übergriff der Königin, die den Seher beschimpft und zu Boden stößt:

Anfio.
 A quai Detti proruppe?

Niob.
 tanto presumi,

¹²³ Ibid., 1/23, 34.

¹²⁴ Wenzel, Horst (2005): »Repräsentation und Raum«, in: Karl-Siegbert Rehberg/Walter Schmitz (Hg.): *Mobilität – Raum – Kultur. Erfahrungswandel vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Dresden, 75–98, hier 94.

Vil rifiuto del Tempo, Huom senza senno,
Come privo di Lumi

Tires.

Senza tema di pena
Cosi parla chi vive,
Per servir à gli Dei.

Niob.

Ti difendan dal Cielo. (*Gettandolo à terra.*)
S'io nel suol ti calpesto;
E' da ciò apprendi o temerario il resto.¹²⁵

Niobe wird hier – auch physisch – als brutal und rücksichtslos dargestellt. Anfione pflichtet ihr, wenn auch passiv, bei. Das Herrscherpaar hat sich mit diesem Akt menschlich wie politisch disqualifiziert – ein starker Gegensatz zur Mauerbau-Szene, der im Nebenstrang diskursiv verarbeitet wird: Gerade als Manto mit Tiberino lobend über das Wunder des Mauerbaus spricht, finden die beiden Tiresia elend am Boden liegend auf. Wehklagend bringt er genau auf den Punkt, worin die Gotteslästerung des Herrscherpaars besteht:

Tires.

„il vano fasto
„Di far Nume lo Sposo; onde il Prodigio
„Delle mura, che vedi in giro affisse,
„Tolse al vanto de Numi, e à lui l'ascrisse. [...]“¹²⁶

Niobe machte ihren Gatten sträflicherweise zum Gott, indem sie ihm das göttliche Wunder des Mauerbaus zuschrieb. Tiresia kritisiert das übergroße Machtgefühl des Herrscherpaars und nennt dieses hochmütige Unterfangen *vano fasto*, ein Ausdruck, den wir bereits aus der Widmung kennen. Er verurteilt damit das Bestreben Sterblicher nach Göttlichkeit als eitel und vergeblich. Der Seher, der die moralisierende Instanz des Musikdramas verkörpert, definiert damit eine klare Grenzlinie zum göttlichen Heilsraum. Ähnlich wie Anfione wird auch Orfeo in Musikdramen jener Zeit als Träger übernatürlicher Fähigkeiten gezeigt. Diese Eigenschaft rief allerdings die Wut der Götter hervor.

¹²⁵ *Niobe*, 1/23, 34.

¹²⁶ *Ibid.*, 36.

Ein Beispiel dafür befindet sich in *La Lira d'Orfeo*¹²⁷ (1683), wo gezeigt wird, dass es nicht ratsam für einen Sterblichen sei, sich göttlicher Fähigkeiten zu rühmen. Kriegsgott Marte will Orfeo für seine Anmaßung erniedrigen:

Marte.

Sí, sí; abassar conviene
 Cotesto Orfeo; che eccede
 Le qualità terrene,
 E, con soavi, e placidi costumi,
 Arriva quasi à confinar co' i Numi.¹²⁸

Wenn ein Sterblicher über allzu große, ja überirdische Fähigkeiten verfügt, ist dies also potenziell verdächtig und muss erniedrigt (*abbassato*) werden. Der Ausdruck *placidi costumi* erinnert hier an die Sphären-Arie Anfiones (*placidi respiri*).

Manto und Tiberino kommentieren die Misshandlung Tiresias und verurteilen Königin Niobe. Sie führen den Seher in den Tempel der Latona, wo er die Götter zur gerechten Rache mit Blitzen und Pfeilen aufruft. Am Ende des ersten Aktes (1/25) diskutieren Manto und Tiberino miteinander über die Liebe.

8.4.2 Akt II. Anmaßung und Selbsterhebung

Im zweiten Akt wird noch einmal die Thematik der Regierungsübergabe aufgeworfen und hinterfragt, ob Anfione tatsächlich nur eine schöpferische Pause in Anspruch nehmen oder ob er Niobe dauerhaft die absolute Herrschaft übertragen wollte. Als er in 1/15 seine Regierungsgeschäfte wieder aufnahm, hatte Niobe dies anscheinend zwar vorerst stillschweigend hingenommen, aber nicht vollends akzeptiert. Ihrer Ansicht nach verzichtete ihr Gemahl dauerhaft auf den Thron, um ihn ihr und Clearte zu überlassen. Die Ansichten des Paares gehen hier offenbar auseinander, was in 11/3 deutlich wird. Auf einem Schauplatz mit einem Himmelsglobus (*»Anfiteatro con grande Globo nel mezzo, e picciol seggio Regale da parte«*¹²⁹) befiehlt die Königin ihrem Assistenten, gemeinsam mit ihr den Thron zu besteigen. Clearte, sonst seiner Herrscherin treu ergeben, zögert ausdrücklich:

Niob.

Che si tarda Clearte?
 Meco al Trono si ascenda.

127 *La Lira d'Orfeo, Trattenimento musicale*, Minato/Draghi, Wien/Laxenburg 1683, o. P.

128 Ibid.

129 *Niobe*, 11/1, 42.

Cleart.

Che fia? suddito humile
Con guardo adoratore
Quell'Altezze sol mira,

Niob.

Sei nel soglio compagno,

Cleart.

Mà prostrato à tuoi cenni.

Niob.

Il mio cenno ciò impone,

Cleart.

Lo condanna Anfione.

Niob.

Ei del Regno spogliossi; e sol s'inchina
In Clearte il Regnante.
[...]

Cleart.

ahi Ciel che pena.
[...]

Niob.

Sú non s'indugi; al soglio:
Cosi risolvo, e voglio.
*Prendendolo per mano, lo conduce sù 'l Trono [...].*¹³⁰

Diese fast komische Szene verdeutlicht den Ehrgeiz Niobes, zu herrschen. Clearte weigert sich beharrlich und fürchtet den Zorn Anfiones, bis ihn Niobe an der Hand nimmt und auf den Thron zieht. Hier zeigt sich, dass Niobe anscheinend nicht ganz alleine herrschen will (oder kann), sondern explizit die Unterstützung Cleartes wünscht. Verächtlich ruft sie aus, dass der König sich seines Amtes entledigt habe und nun Clearte anbeten solle. In II/4 tritt Anfione mit seiner Gefolgschaft hinzu. Prinz Creonte und Magier Poliferno, die das Geschehen heimlich beobachten, flüstern einander abfällig zu: »altero/In gran fasto s'aggira«¹³¹. Ganz wie von Clearte befürchtet, ist Anfione höchst erzürnt über Niobes eigenmächtiges Handeln und fordert seinen Thron für sich (»si

¹³⁰ Ibid., II/3, 45f.

¹³¹ Ibid., II/4, 46.

serba/al Rege il Trono«¹³²), worauf Niobe ihm erklärt, dass dieser Thron nicht mehr für ihn bestimmt sei, was den König noch mehr verärgert («e tanto ardisci?»¹³³). Schnell besänftigt sie ihn jedoch wieder, indem sie ihm weismacht, er habe statt eines irdischen Thrones einen himmlischen verdient. Hier öffnet sich der Globus auf der Bühne und ein Himmelsgewölbe erscheint:

Niob.
 insano
 Chi sù base vulgare
 Di terrena sembianza
 Autorizzar vuò i Numi: a tè, cui cede
 De Tebani Penati hoggi il maggiore,
 Si deè seggio di stelle:
Si apre il Globo, e comparisce una Celeste.
 Olà: già si disserra,
 Per accoglierti un Cielo,
 In cui sotto human velo
 Di Giove il Figlio adorar deè la Terra.¹³⁴

Ob Niobe den Globus für diesen Augenblick hat vorbereiten lassen, geht aus dem Libretto nicht hervor, ist aber wahrscheinlich, da er sich schon seit Anfang der Szene auf der Bühne befand. Niobe könnte mit Anfiones Hinzutreten gerechnet haben. Auch hier ist davon auszugehen, dass der Librettist ein irritierendes Moment beabsichtigte, um Niobes Eigenmächtigkeit und Respektlosigkeit ihrem Gemahl gegenüber zu zeigen, die sie durch Schmeicheleien kaschiert. Amme Nerea kommentiert Niobes List anerkennend:

Nere.
 gran mezzo
 Di placar le giust'ire¹³⁵

Anfione, immer noch etwas verwirrt, nimmt die Huldigung seiner Frau gern entgegen und steigt freudig in den Globus:

Anfio.
 Confuso io resto: o delle Regie Glorie
 Gloria, e splendor [...]

132 Ibid., 47.

133 Ibid.

134 Ibid., II/4, 47f.

135 Ibid., 48.

Homai ratto à gl'Imperi
 Dell'eccelsa tua mente,
 Ascendo un Ciel, che à cenni tuoi formato,
 È da raggi animato
 Del doppio Sol, c'hai sù la fronte ardente. [...] ¹³⁶

Niobe befiehlt dem Hofstaat an dieser Stelle, ihren Mann wie einen Gott zu verehren. Wie auch in I/23 folgt der Anmaßung prompt die Zurechtweisung, diesmal als Peripetie. Poliferno, der bislang mit Creonte im Verborgenen ausgeharrt hatte, lässt mithilfe seiner Zauberkräfte eine Hölle entstehen, die eine leere, dunkle Fläche hinterlässt. Anfione, der sich in dieser Szene wiederfindet, klagt erschrocken, dass er Niobe in den Armen des Mars im Himmel verschwinden sah.

In II/6 beschwichtigt Seher Tiresia die magischen Kräfte und teilt Tiberino, der seine Zukunft erfahren möchte, mit, dass ihm in Theben kein siegreicher Kampf beschieden sei. Er tröstet den enttäuschten römischen Helden mit der kryptischen Aussage, dass das Schicksal einen manchmal eben auch zum Müßiggang zwingen könne:

Tiberi.
 Fia dunque,
 Hor che infuria Bellona,
 Pigra in mezzo dell'Armi
 Di Tiberin la destra?

Tires.
 E' tal hora la sorte
 Dè gl'Otij anco Maestra. ¹³⁷

Die Bedeutung des *otium*-Topos in Verbindung mit der Figur Tiberinos könnte eine punktuelle Anspielung auf die lange Wartezeit Max Emanuels auf den Oberbefehl sein, oder aber auch nur auf die Winterzeit und das damit verbundene Aussetzen des Krieges. Manto wiederum ist inzwischen verzweifelt über die Sprunghaftigkeit Tiberinos (II/8) in Liebesdingen.

Ab II/9 führt Poliferno seinen persönlichen Racheplan aus: In Gestalt des Götterboten Mercurio entführt er Niobe und bringt sie zum als Gott Marte verkleideten Creonte. Sie findet sich in verzauberten Sphären wieder und glaubt, dass Marte sie als Braut auserkoren habe. Nach einem kurzen zögernden Gedanken an Familie und Reich vergisst sie bereitwillig alle irdischen Bande und gibt sich ganz der Illusion hin, zur Göttin zu avancieren:

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid., II/6, 53.

Niob.

Deh cedete hor mie pene à miei dilette.
 Stringo al seno un Nume amante,
 Fatto eterno è il mio gioir,
 S'ài bei Rai del suo sembiante
 Divien gioia ogni martir.
 Stringo al seno, &c.¹³⁸

Ob Niobe hier den König bewusst hintergeht oder ihre Entscheidung der Zauberei Polifernos geschuldet ist, geht nicht aus dem Text hervor. Zu ihren zahlreichen negativen Eigenschaften zählt jedenfalls nun auch die ›Untreue‹. Bei Niobes Seitensprung handelt es sich zudem nicht um eine damals übliche *Mésalliance* mit einem Favoriten (wie es zum Beispiel mit Clearte denkbar gewesen wäre), sondern er ist von Machthunger motiviert, denn sie verspricht sich dadurch einen Aufstieg in die göttliche Sphäre.

Creonte, der in diesem Augenblick Opfer von Polifernos Liebeszauber ist, wird momentan als schlechter Feldherr gezeigt, der Liebesfreuden dem Schlachtfeld vorzieht:

Creon.

Lascio l'armi, e cedo il Campo, *Scendendo la Machina.*
 Già mi rendo à un vago Lampo.
 D'altra Venere in beltà.
 Guerre, e stragi in bando,
 Baci, e vezzi io vuò cercando
 Nel bel sen, che vinto m'hà.
 Lascio l'armi, &c.¹³⁹

Creonte spielt im Rahmen seiner Verhexung seine Rolle als Marte in Perfektion. Er nutzt Niobes Gier nach Göttlichkeit aus, und verspricht ihr einen Thron über der Sonne:

Creon.

Vieni mia cara, vieni
 Frà le mie braccia; havrai
 Sovra del Sole il Trono.
 Ti cingerà degl'Astri
 Il risplendente velo;
 E' se lasci la Terra, acquisti un Cielo.

Niob.

All'Impero Divino

138 Ibid., II/9, 58.

139 Ibid., II/10, 59.

Divota, ubidiente,
Corro veloce, e de terreni Fasti
Son le memorie spente.¹⁴⁰

In diesem Angebot spiegelt sich abermals die Möglichkeit der Grenzüberschreitung zur göttlichen Sphäre: Ein Thron über der Sonne (als Symbol des Kaisers) kann nur ein überirdischer sein. Die Figur Creontes ist durch Polifernos Zauberkunst hier negativ belegt, da sie mit unrechtmäßigen Insinuationen lockt. Diese Passage erinnert vage an die »Märchenkronen«¹⁴¹, die der französische Botschafter De la Haye Max Emanuel in Aussicht stellte, sollte er zu Ludwig XIV. überlaufen.

In II/11 befragt Anfione den Seher und erfährt, dass er von Poliferno fortgezaubert und seine Gemahlin Opfer der Zauberkunst der Thessalier geworden war. Tiresia tadelt diesmal nicht nur Niobe, sondern auch ihn:

Tires.
In mezzo à mille incanti
Il piè raggiri; i Numi
Così de lor dispreggi
Vendican l'onte.

Anfio.
o de superni Regni
Deità, che reggete
De i Rè la sorte: io prego.
Deh temprate clementi
Il rigido tenor de miei tormenti.¹⁴²

Diesmal fleht Anfione reumütig die Götter an, seine Qual zu lindern. Tiresia findet tröstliche Worte und will versuchen, diese zu beschwichtigen. In einer Arie besingt er ihre Gesetze:

Tires.
[...]
De Numi la legge
È scorta à chi regge,
Ogn' hora fedel.
Di vana grandezza
Si vanta chi sprezza

140 Ibid., 60.

141 Zitiert nach Hüttl 1976, 591.

142 *Niobe*, II/11, 61.

I Dogmi del Ciel.
De Numi, &c.¹⁴³

Die Figur des Tiresia als Instrument der moralischen Didaxe zeigt den frühneuzeitlichen Diskurs um die Wahrung des Glaubens des christlichen Herrschers, wie er uns beispielsweise in den *Monita Paterna*¹⁴⁴ des Kurfürsten Maximilian I. begegnet.

Das Selbstmitleid Anfiones ist nur von kurzer Dauer: Jäh wechselt sein Zustand zu größtem Zorn und Rachedurst. In II/12 schwört er seinen Feinden blutige Vergeltung:

Anfione.
Et ancor neghittosi
Ve ne state à tant'huopo
Spirti del Regio sdegno?
Del tradimento indegno
Sù sù cadan gl'Autori in mar di sangue [...].¹⁴⁵

Die Szenen II/14 und II/15 führen den konventionellen Liebesdiskurs des jungen Paares Manto-Tiberino fort. Tiberino gesteht sich endlich seine Liebe für Manto ein. Am Ende des zweiten Aktes singt Amme Nerea eine spöttische Arie auf die Verwirrspiele der jungen Leute (»Questi Giovani moderni/Giocan sempre ad ingannar«¹⁴⁶).

Anzumerken ist, dass im zweiten Akt der Höhepunkt aus drei Teilen der Anmaßung besteht: Niobe will mit Clearte den Thron besteigen, doch dazu kann es nicht kommen, da Anfione dazwischen tritt. Mit Schmeichelei beabsichtigt Niobe sodann, den König abzulenken und so den Thron für sich freizumachen. Dies wird jedoch von Poliferno verhindert, der Niobe entführt und ihr ein umso verlockenderes Angebot macht, das sie nur zu gern annimmt. In Akt III findet jedoch Niobes Höhenflug ein jähes Ende.

8.4.3 Akt III. Bestrafung der *superbia*

Im dritten Akt wird Niobes Hochmut bis zu seiner finalen Bestrafung gesteigert. Hat die Königin kurz zuvor noch ihren Gatten getäuscht, fällt sie nun selbst einer List zum Opfer. Akt III/1 zeigt sie in höchster Glückseligkeit. Doch die Umarmung mit dem vermeintlichen Gott Marte endet abrupt in einer Ohnmacht, als Poliferno den Liebeszauber löst. Die beiden Manifestationen der *superbia* (Anfiones Streben nach

143 Vgl. Maximilian I., Kurfürst (ca. 1650): *Monita Paterna* 4–8, »De Officio erga Deo«.

144 Schmidt, Friedrich (1892): »Monita Paterna Maximiliani, untriusque Bavariae Ducis, s.R.I. Electoris et Archidapiferi, ad Ferdinandum, utriusque Bavariae Ducem, Filium adhuc trimulum«, in: Ders. (Hg.): *Geschichte der Erziehung der bayerischen Wittelsbacher. Von den frühesten Zeiten bis 1750. Urkunden nebst geschichtlichem Überblick und Register* (Monumenta Germaniae paedagogica, 14), Berlin, 104–141, hier 120.

145 *Niobe*, II/12, 62.

146 *Ibid.*, II/16, 68.

den Sternen und Niobes Sehnsucht, zur Göttin zu werden) enden ernüchternd. Sowohl Anfione, als auch Niobe werden von Illusion und Zauberei geblendet. Damit steht fest, dass himmlische Herrschaft für irdische Herrscher nur ein Trugbild sein kann, das in Erniedrigung endet. Doch nicht nur das Königspaar wird erniedrigt, auch der Magier ahnt die nahende Rache der Götter und drängt Creonte zur Flucht:

Polife.

Fuggi Creonte, fuggi; àrmasi 'l Cielo
 Contro di noi, già freme
 Di Tiresia alle preci
 Adirata Latona; e à nostri danni
 Per possanza maggiore
 Volgonsi i nostri inganni.¹⁴⁷

Poliferno bestätigt hier selbst die Unrechtmäßigkeit seiner Zaubereien (*inganni*) und die Existenz einer stärkeren Macht (*possanza maggiore*), die sich gegen sie wendet. Er befiehlt Creonte, ins Feld zu ziehen und auf die Liebe zu verzichten. Der thessalische Prinz erhält die Möglichkeit, sich durch Rückbesinnung auf seine Pflichten moralisch von Poliferno zu trennen und sich für die rechte Sache zu entscheiden:

Polif.

Huop'è che ceda
 Il tuo Amor al Destino; il Campo tutto
 Teme, se più vai lungi, esser distrutto.
 [...]

Creon.

Oh stelle infide:
 Il dolore m'uccide.
 Luci belle, che languite,
 Io vi lascio, è vado à morte [...].¹⁴⁸

Hier kommt der prominente Topos der Affektbezähmung ins Spiel, was auf eine hochrangige Rolle der Figur des Creonte im Musikdrama hindeutet, da die Herausforderung zur Selbstüberwindung zumeist Fürsten vorbehalten ist. Creontes Entscheidung zur Pflichterfüllung ebnet hier den Weg einer Rehabilitierung und Auszeichnung seiner Figur.

¹⁴⁷ Ibid., III/2, 70.

¹⁴⁸ Ibid., 71.

In der Folge verfestigen sich die Eigenschaften des Herrscherpaares auf diametral auseinanderweichende Art: Während sich Niobes Hochmut immer stärker steigert, wird Anfione von Szene zu Szene kraftloser. Sein Diskurs, der bislang durchaus von positiven Begriffen gekennzeichnet war, ist nun von Trauer und Verzweiflung geprägt (*disperato, fortuna ria, muto, solo, duolo, pianti, languir*¹⁴⁹). Er irrt in einer Einöde umher und bezeichnet sich selbst als *Rè sfortunato* und seinen Königspalast als *aborrita reggia*.¹⁵⁰ Als er die Gestalt Niobes erblickt, die ohnmächtig »sù Guancial di sasso«¹⁵¹ liegt, hält er sie für eine schlafende Nymphe. Die Verwandlung eines magischen Ortes (Himmelskörper des Marte) in eine Einöde kann als weiteres Symbol für die Unbeständigkeit Niobes gesehen werden. Als sie erwacht und die ihr zugefügte Täuschung erkennt, will sie sich rächen. Anfione, der sich passiv in sein Leid ergibt, bemüht in II/4 den Topos der Seefahrt, um auszudrücken, wie widrig sich für ihn die Umstände entwickelt haben:

Anfione.

Nell'Egeo tempestoso
 Nave non scosser mai
 Con impeto più insan gl'Austri frementi
 Qual hor nel mar turbato
 Di tante passioni
 Abbattuta è al mio sen l'Anima mia
 Colpa di stelle, e di fortuna ria. [...] ¹⁵²

Ab III/5 findet im Tempel der Latona die Hochzeit Tiberinos mit Manto statt. Tiresia traut das junge Paar, dann weist er Manto an, die erzürnte Göttin Latona mit kultischen Handlungen zu besänftigen. Während Tiresia im Musikdrama durchgängig die Rolle einer höheren Moralinstanz innehat, könnte Manto eine Analogie zur Verehrung der römisch-katholischen ›Mutter Kirche‹ darstellen¹⁵³, da sie das Volk dazu aufruft, »la gran madre eterna/con la Prole Divina«¹⁵⁴ mit Chören anzubeten.

Die nun folgende Szene eröffnet die finale Katastrophe: Königin Niobe eilt mit ihrem Gefolge herbei und stört den Götterkult. In III/6 befiehlt sie, die Statuen Latonas und ihrer Kinder zu Boden zu werfen. Dieser Akt korrespondiert mit I/23 (Niobe stößt Seher Tiresia zu Boden). Durch die Königin wird also nicht allein die Göttin geschmäht, sondern auch ihre Kinder, ihr Kult, ihr Priester und ihre Abbilder:

149 Ibid., III/3, 72.

150 Ibid.

151 Ibid.

152 Ibid., III/4, 74.

153 Vgl. Schmidt 1892, 122: »Der Marienkult hatte in Bayern eine besondere Bedeutung. Kurfürst Maximilian I. vollzog die Blutweihe zur Jungfrau Maria in Altötting und bezeichnet die Mutter Gottes als ›eine unsers Churhaus ewige Patronin‹.«

154 *Niobe*, III/6, 77.

Niob.

[...]

Tosto in più Schiegge infrante
 Cadan gl'Idoli indegni alle mie Piante.

*Li seguaci di Niobe atterrano gl'Idoli di Latona, di Apollo, e di Diana.*¹⁵⁵

In dieser Szene liefert Niobe dem Publikum die Gelegenheit der – in der Widmung vorgegebenen – Identifikation mit dem Andersglauben der Osmanen. Die Rechtgläubigkeit Mantos steht in direktem Kontrast dazu und lässt Niobes *superbia* emphatisch hervortreten. Der Erniedrigung der Götter folgt die Selbsterhöhung: Niobe befiehlt Clearte, ihren Kindern vom Volk huldigen zu lassen:

Niob.

Senza indugio Clearte
 Vanne, e di tanta impresa
 Godan tosto il Trionfo i miei gran Figli;
 E frà publici Applausi
 De Popoli adoranti
 Habbian di Numi i commun Voti e i Vanti.¹⁵⁶

Niobe triumphiert vor ihrem Hofstaat über die Götter und ihre Feinde und befiehlt der Unterwelt und mit ihr der ganzen Welt, sich vor ihr zu verbeugen:

Niob.

Vinti sono i Celesti; hor del mio Petto
 Precipiti lo sdegno
 Contro il Tessalo infido, e dal profondo
 M'inchini Averno, e con Averno il mondo. [...] ¹⁵⁷

In III/10 kommt es zu einer Schlüsselszene. Ein riesiger Triumphwagen mit Niobes Kindern fährt vor, angeführt von Clearte, der Theben als Sitz irdischer Götter bezeichnet:

Clear.

Tutta gioia, e tutta riso
 Tebe essulti in questo dì
 Se di Numi hor fatta Reggia,
 Con il Ciel lieta gareggia,

155 Ibid., III/6, 77.

156 Ibid., III/7, 78.

157 Ibid., III/8, 79.

Poiche i pregi al Ciel rapi.
Tutta gioia, &c.¹⁵⁸

Niobe hat ihre gesamte Familie in den göttlichen Status erhoben. An dieser Stelle ist die Klimax der *superbia* vollendet: Die Katastrophe setzt ein, und die Voraussage des Librettisten (»gran fortuna conduce sovente a gran fato«¹⁵⁹) aus dem *Argomento* wird erfüllt: Unter Erdbeben, Blitz und Donner erscheinen Latona, Diana und Apollo mit anderen Göttern, schleudern Blitze auf die Insassen des Triumphwagens (»in atto di fulminar li Trionfanti«¹⁶⁰) und verschwinden wieder. Die mythologische Szene der Erschießung der Söhne und dann der Töchter mit Pfeilen wurde hier vom Librettisten in einen einzigen Tötungsakt zusammengefasst. Der in III/11 folgende Selbstmord des Königs wird jedoch ungemildert auf der Bühne gezeigt. Anfione erblickt seine vom Blitz erschlagenen Kinder. Bis zuletzt allerdings gibt er nicht sich, sondern den Göttern die Schuld für sein Unglück (»o Cieli Troppo ver me crudeli«¹⁶¹). Schließlich beugt er sich seinem Schicksal und tötet sich:

Anfione
[...]
Mà s' ogn'hor nuovi scempj
Inventate à miei danni,
Non mai stanchi Tiranni,
Per satiarvi un di Numi spietati,
Sgorghin dal proprio seno
Vasti rivi di sangue; à un disperato
Vita è l'ultimo fato. *Si uccide.*¹⁶²

Niobe kommt in III/7 hinzu und erkennt, was geschehen ist. In ihrem *Lamento* werden noch einmal in der typisch barocken Antithetik die gesanglichen Fähigkeiten ihres Gemahls aufgegriffen, die für sie ausschlaggebend für seine Erhebung zum Gott waren:

Niob.
[...] ahi che trafitto
Privo d'Alma, e di Vita in terra stassi
Chi diè vita alle Pietre, anima à i sassi. [...] ¹⁶³

158 Ibid., III/10, 81.

159 Ibid., *Argomento*, o. P. (Großes Glück ist oft gefolgt von großen Schicksalsschlägen, E.K.). Gemeint ist: »Hochmut kommt vor dem Fall«.

160 Ibid., III/10, 81.

161 Ibid., III/11, 82.

162 Ibid., 82f.

163 Ibid., 84f. Die Seitenzahl ist mit 48 angegeben, offensichtlich ein »Zahlendreher«.

Nun wird wahrgemacht, was bislang nur Anspielung war: Niobe, die generell mit Begriffen aus dem Wortfeld der Härte und Kälte (*sasso, marmo, pietra, gelo*) in Verbindung gebracht wurde, wird selbst zu Marmor. Ihre wahrhaftige Versteinerung erscheint zwar nicht in einer szenischen Anweisung, wird jedoch zumindest diskursiviert:

Niob.

[...]

Cinta l'Alma di Nube horrida, e tetra,

Già mi rende di Pietra.

Funeste Imagini

Già mi tormentano;

Stigie Voragini

Già mi spaventano:

Vinta al fin dell'empia sorte

Figli, sposo, io son di morte.¹⁶⁴

Manto kommentiert in der nächsten Szene:

Man.

Ecco Niobe impietrita.¹⁶⁵

Auf die Katastrophe folgt eine abrupte Wendung: In Szene III/13 sind sämtliche Figuren, Volk und Soldaten auf der Bühne versammelt. Unter Trompetenschall und Trommelwirbel wird Creonte als neuer Herrscher präsentiert. Er verurteilt Anfiones Herrschaft und grenzt sich damit von ihm ab:

Creon.

Doma è già Tebe, e le superbe mura,

Già fulminate dal Celeste Trono,

Se col canto s'alzar, cadder col Tuono.¹⁶⁶

Creonte verurteilt ausdrücklich den Stolz Anfiones, den er mit der Metapher der *superbe mura* symbolisch fasst. Die Mauern werden mit ›stolz‹ im Sinne von mächtig, aber auch mit dem Zweitsinn ›hochmütig‹ charakterisiert. Diese wurden durch Gesang errichtet, fielen allerdings durch göttlichen Blitz und Donner. Hier wird also nicht die Titelfigur, sondern Anfione kritisiert. Creonte, der als neuer Herrscher über Theben

164 Ibid., III/12, 85.

165 Ibid.

166 Ibid.

präsentiert wird, zeigt nun seine Fähigkeit zur Selbstüberwindung. Tiresia mahnt ihn zu maßvollem Verhalten in Liebesdingen:

Tires.

Hor che gli Dei
Del gran soglio Tebano
Ti concesser l'Impero,
Lasciar convien Creonte
Gl'amorosi deliri.¹⁶⁷

Die Bezähmung der Affekte hat Creonte bereits in III/11 erfolgreich bewiesen. Im Schlussteil durchläuft er die übliche, dem Opernhelden vorbehaltene Wandlung des sich selbst überwindenden Herrschers. Er demonstriert Milde durch sein Mitleid mit den Verstorbenen und verbannt Zauberer Poliferno:

Creon.

Pur d'uopo è, ch'io sospiri:
Mà con più saggio Core
Vuò che de miei delitti
Porti tosto la pena
Chi ne fù autor: in Bando
Vadane P[o]liferno.¹⁶⁸

Creonte zeigt hier die idealen Tugenden der Tapferkeit (*fortitudo*), der stoischen Affektkontrolle (*temperantia*) und der Milde (*clementia*). Er qualifiziert sich damit als wahrer, vom Schicksal bestimmter Herrscher. In der letzten Szene (III/14) beruhigt er die verängstigte Amme Nerea und beglückwünscht das Liebespaar Manto und Tiberino, das nach Latium aufbrechen will:

Tiber.

Alle Latine sponde
Meco verrai mia speme.¹⁶⁹

Seine Siegesarie und ein Ballett der feiernden Soldaten beenden das Musikdrama:

Creon.

Di palme e d'Allori

¹⁶⁷ Ibid., III/13, 86.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid., III/14, 87.

Si cinga 'l mio Crin.
 E Applausi canori
 Si dian al Destin.
 Di Palme¹⁷⁰

Der dritte Akt endet eindeutig im *lieto fine*. Allerdings mussten die vorangegangenen Sterbeszenen stark auf Publikum (und Leser) gewirkt haben, da der Tod auf der Bühne nicht dem *Decorum* der Zeit entsprach.¹⁷¹ Im Hinblick auf die in der Widmung vorgenommene Rahmung scheint die Zurschaustellung der Bestrafung des Herrscherpaars legitim, da die Schwere der Schuld eine ebenso schwere Bestrafung nach sich ziehen musste. Die Bühnentode, dem Mythos geschuldet und teilweise vom Librettisten abgemildert, sind daher als gerechtfertigt anzusehen. Auf der Bühne wird ein Exempel statuiert: Niobe erstarrt – gleich einem Mahnmal – zu einer Statue. An dieser Stelle ist zu bemerken, dass das Libretto insgesamt von einer hohen Bildhaftigkeit gekennzeichnet ist, was an der Sphären-Arie, der Mauerbau-Arie, den Sphären des Mars und der Versteinerung Niobes auf der Bühne deutlich wird.

8.5 Deutung

Auf den ersten Blick mag sich der Stoff der Niobe-Tragödie aufgrund seines geringen dramatischen Potenzials sowie seines tragischen Ausgangs wenig für die Opernbühne eignen.¹⁷² Der Niobe-Mythos darf hier jedoch nicht isoliert betrachtet werden. Bei der vorangegangenen Librettoanalyse hat sich erwiesen, dass die Einbettung der Figuren des Herrscherpaars in ihren jeweils eigenen mythologischen Kontext wesentlich berücksichtigt werden muss. So ergibt die Verbindung des Theben-Mythos mit dem Niobe-Stoff die Grundlage für eine detaillierte Darstellung herrschaftsideologischer und moraldidaktischer Inhalte. Dabei ist es wichtig, zwischen beiden Mythen und ihren Hauptprotagonisten zu differenzieren. Zunächst soll auf Anfione eingegangen werden: Zentrales Mythologem für seine Figur ist der künstlerische Mauerbau – ein ideologisch relevantes Themenfeld, das bei näherer Betrachtung mehrere wichtige Aspekte beinhaltet: Wichtig ist, dass Anfiones Figur – abseits der Niobe-Tragödie – genuin positiv konnotiert, ja zum vorbildhaften Herrschertypus der Frühen Neuzeit geworden ist. Der thebanische König zeigt das Bild eines irdischen Fürsten nach dem Vorbild des Orpheus, der über gottgleiche musikalische Fähigkeiten sowie durch seine divine Abstammung über eine besondere Verbindung zur göttlichen Sphäre verfügt. Er gilt als Zivilisationsheld und Beschützer der Stadt Theben, verkörpert also in diesem eng definierten Rahmen einen Herrscher von erhabenen Eigenschaften. Zusätzlich birgt

170 Ibid.

171 Gier 2000, 12, vgl; auch Döhring 2012, 286.

172 Vgl. Döhring 2012, 276, laut Döhring wirkte zudem das Fehlen einer Liebeshandlung als »Rezeptionssperre«.

die Mauerbau-Thematik die Möglichkeit des Diskurses um die Wahrung der Grenzen zum göttlichen Herrschaftsraum. Die Stadtmauern, die von einem weltlichen Herrscher mit göttlicher Hilfe errichtet wurden, stehen als Symbol für die ideale Verschmelzung von profaner und geistlicher Sphäre – im übertragenen Sinne also für die Präention des frühneuzeitlichen Herrschers, einerseits in menschlicher Demut, andererseits von Gottes Gnaden zu herrschen. Die sich hier ergebende Diskrepanz manifestiert sich in der Figur des Anfone, der als irdischer König und Sohn Jupiters eine starke Symbolfigur des *princeps christianus* darstellt. So weit die ursprüngliche Bedeutung des Mythologems. Im vorliegenden Libretto allerdings wird die Frage aufgeworfen, ob eine solche Suprematie nicht auch zu Hochmut verführen könnte. Dies spiegelt sich in der Bedeutung der Stadtmauern als Begrenzung wider. Die durch göttliche Kraft errichteten Mauern sind eben nur dann Schutzschild und Schranke gegen Eindringlinge von außen, wenn der Herrscher auch von innen heraus die Grenzen zur göttlichen Sphäre wahrt. Genau in diesem Aspekt liegt das Potenzial zur Darstellung von Herrschaftskritik, denn während die Mauern im Mythos für heilige, also von göttlicher Kraft errichtete Mauern stehen, bedeuten sie im vorliegenden Libretto etwas ganz anderes: Hier sind sie *stolz* im Sinne von *überheblich*, da sie nicht die rechtmäßige Abgrenzung zur göttlichen Sphäre darstellen, sondern – im Gegenteil – diese durchlässig machen. Sie haben demnach ihre Schutzfunktion verloren und können Gefahren von außen (aber auch von innen) nicht mehr standhalten. Aus diesem Grund können sie durch göttliche Macht auch wieder eingerissen werden. Die Grenze zwischen weltlicher und göttlicher Sphäre fungiert im Librettohauptteil als zentraler Prüfstand der Herrschaftslegitimation. An ihr misst sich die Eignung eines christlichen Herrschers: Wahrt und achtet er die Grenzen des christlichen Heilsraums¹⁷³ (ist er also demütig) oder macht er sich stolzer Selbsterhebung strafbar (und wird zum Tyrannen)? Dies gilt umso mehr in tagespolitischer Hinsicht für den Versuch der Osmanen, die Stadtmauern Wiens zu zerstören. Die Antithese zwischen Christen und Osmanen stellt laut dem Historiker Hans-Joachim Gehrke einen uralten Topos in der Herrschaftslegitimation dar: »Es ging nicht allein um den Abwehrkampf kleiner alliierter Staaten gegen ein Weltreich, sondern um einen säkularen, universalen und partizipialen Konflikt zwischen zwei Welten, zwischen sich antithetisch gegenüberstehenden Konzepten und Stilen. Die beiden Teile der Menschheit [...] waren aufeinandergeprallt, mit ihnen aber auch unterschiedliche Prinzipien: Freiheit und Despotismus, Gesetz und Willkür, Maß und Hybris«¹⁷⁴. Gehrke weist nach, dass sich diese »antithetische Erinnerungsfigur« über Jahrhunderte hinweg als »Element der Legitimierung und Repräsentation« erhalten habe.¹⁷⁵ Der Gegensatz von

173 Kühr, 2006, 33.

174 Gehrke, Hans-Joachim (2004): »Was heißt und zu welchem Ende studiert man intentionale Geschichte? Marathon und Troja als fundierende Mythen«, in: Gert Melville/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*, Köln/Weimar/Wien, 21–36, hier 27.

175 Ibid.

»Maß und Hybris«¹⁷⁶, – also von idealem Herrscher und Tyrann – ist im vorliegenden Libretto von besonderem Interesse. So fügt sich der Topos der *superbia*, der dem Niobe-Mythos primär zugrunde liegt, nahtlos in die Mauerbau-Thematik ein: Die *superbe mura*¹⁷⁷ – von Anfione durch Gesang errichtet – wurden aufgrund seines und Niobes Hochmuts von den Göttern zerstört. So gesehen meint der Ausdruck *Tebana Alterezza*¹⁷⁸ nicht nur Niobe, sondern auch Anfione. Auch ist die Benennung des Musikdramas nach der negativen Titelfigur sicherlich dem Mythos geschuldet¹⁷⁹, in Anbetracht des herrschaftsideologischen Diskurses könnte der Titel jedoch auch *Anfione Re di Tebe* heißen.

Die Figur des Anfione erfährt im vorliegenden Libretto insgesamt eine höchst ambivalente Darstellung. Einerseits glänzt er als »Inkarnation des göttlichen Wesens der Tonkunst«¹⁸⁰ und als väterlich-milder und freigiebiger Herrscher, andererseits macht er sich sträflicher Selbsterhebung schuldig und scheitert auf tragische Art. Es ist also erst die Verbindung beider Mythen, die die Darstellung des Königs ins Negative zieht. Strohm ist der Ansicht, dass hier vom Münchner Publikum zugunsten der hohen ästhetischen Darbietung »die tragische Metapher ›ertragen‹« worden sei.¹⁸¹ Dabei darf allerdings die didaktische Wirkung nicht außer Acht gelassen werden.

Bei der Analyse der Libretto-Haupthandlung zeichnet sich ein linearer Aufbau in der Charakteristik der *superbia* ab. Die Aufzählung der Verfehlungen des Herrscherpaars ist umfangreich: Anfiones Aussetzen der Herrschaft; Niobes mehrfacher Versuch, ihren Mann zum Gott zu erheben, sowie seine Zustimmung dazu; die Misshandlung des Sehers Tiresia; Niobes Vergessen ihrer irdischen Rolle zugunsten eines göttlichen Liebhabers; Anfiones fehlende Einsicht; das Verbot des Latonakultes samt Zertrümmerung der Statuen sowie zuletzt der Befehl, auch ihren Kindern als Göttern huldigen zu lassen. Anders als im Mythos verkörpert die Figur der Niobe in diesem Musikdrama das Laster der *superbia* nicht primär anhand des Stolzes auf ihre zahlreiche Kinderschar, sondern durch die Erhebung ihrer ganzen Familie in den göttlichen Status sowie aufgrund der Schmähung der rechtmäßigen Götter. Während Anfione das Fürstenethos verletzt (Vernachlässigung des Regierungsamtes, übertriebene Verehrung seiner Gattin, Eitelkeit, Fehlen von Selbsterwindung und Demut), wird Niobes Hochmut in Form von Kälte, Machthunger, Rücksichtslosigkeit und Blasphemie gezeigt. Aus der Reihenfolge der Verfehlungen des Herrscherpaars ist auf den ersten Blick eine Steigerung ersichtlich, die in der Katastrophe gipfelt. Sieghard Döhning ist hier der Ansicht, dass »die magische Errichtung der Mauern« das »Wunder« sei, das »Niobes Hochmut auf die Spitze« treibe und dass »angesichts dieser Anmaßung [...] die spätere Belei-

176 Ibid.

177 Auch im Turnier *Erote ed Anterote*, Terzago/Bernabei, München 1686, werden die »superbe mura« erwähnt: »[...] deve Cadmo innalzare le superbe mura di Tebe«, und auf Seite 5: »del tebano muro il capo altero«, beide Male aber (ohne negative Konnotation) im Sinne von »stattlich«, vgl. *ibid.*, 1, [»Scena«].

178 *Niobe*, Widmung, o. P.

179 Vgl. Döhning 2012, 275f.

180 *Ibid.*, 280.

181 Strohm 2007, 18.

gung Latonas lediglich als nochmalige Bestätigung von Niobes Hochmut [erscheine]«. ¹⁸² Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass die Manifestation des Lasters in zwei wesentliche Blöcke aufzuteilen ist: erstens die Selbsterhebung und zweitens die Erniedrigung der rechtmäßigen Götter. Beide Blöcke sind dabei jeweils in mehrere, sich steigernde Stufen gegliedert. Die Erhebung der Kinder Niobes in den göttlichen Status wäre demnach als Vollendung des Aktes der Selbsterhebung zu betrachten, während die zuvor erfolgte Schmähung des Latonakultes die Erniedrigung des rechtmäßigen Glaubens besiegelt. Erst nachdem beide Akte vollständig abgeschlossen sind, erfolgt die finale Rache der Götter. Zu beachten ist die starke politische Antithetik, die sich aus der semantischen Opposition von *superbia* und *humiltà* ergibt. Der absolutistische Herrscher war darauf bedacht, Distanz ¹⁸³ zwischen sich und seinen Untertanen herzustellen, durfte dabei jedoch nicht in den göttlichen Herrschaftsraum vordringen. Sich selbst zu erheben und andere zu erniedrigen war demnach nur in einem eng definierten Rahmen möglich. Hier zeigt sich abermals, dass die Passung der Sujetwahl wesentlich in der Möglichkeit der moralischen Belehrung begründet liegt. Trotz des geringen dramatischen Potenzials des Stoffes findet hier ein didaktischer Diskurs im Dienste der Herrschaftslegitimation statt, wobei die gesamte Bandbreite möglicher Verfehlungen und deren Bestrafung diskursivierend ausgebreitet wird.

Bei der Adressierung der Moraldidaxe ist zwischen der offiziellen Deutungsvorgabe und unterschweligen Anspielungen zu unterscheiden. Bereits in der Widmung lässt Kurfürst Max Emanuel sich und seine Gemahlin eindeutig mit der Demut, also dem moralischen Gegenpol zum Laster der *superbia* identifizieren. Da sich im Hauptteil sowohl Niobe als auch Anfione dieses Lasters schuldig machen, und auch keine Schluss-Apotheose des Herrschers im Dienste der Wiedereinsetzung der Norm erfolgt ¹⁸⁴, ist die Parallele, die in Hofopern üblicherweise vom Titelhelden zum realen Herrscher gezogen werden kann, von vornherein problematisch. Nichtsdestotrotz wurde die Rolle Anfiones in der musikwissenschaftlichen Forschung besonders hinsichtlich möglicher Bezüge zu Max Emanuel untersucht, wobei der Fokus primär auf Teilaspekten der Figur wie seiner Eigenschaft als *princeps artifex* sowie auf seiner Kriegsverdrossenheit liegt. So gibt Gerhard Croll an, dass die Oper *Niobe* »Anspielungen auf private, intimere Eigenschaften und Fähigkeiten des Kurfürsten« enthalte, nämlich »auf seine Musikliebe [...] und auf sein persönliches Schicksal, auf die aktuelle Situation des Kurfürsten«. ¹⁸⁵ Laut Croll »manifestieren sich diese Anspielungen in der Gestalt des Anfione«, der sich im Musikdrama auch »gesanglich als der eigentliche

182 Döhring 2012, 278f.

183 Vgl. Gestrich 1994, 52.

184 Wie zum Beispiel in *Ercole amante, Tragedia*, Buti/Cavalli, Paris 1662, in der Ercole im Epilog zu den Sternen erhoben wird. Zum Thema »Suspendierung und Wiedereinsetzung der Norm« in der Oper *Xerse, Dramma per musica*, Minato/Cavalli, Venedig 1654, vgl. Mehltrittter 1994, 108f.

185 Croll 1993, 38.

Protagonist« erweise.¹⁸⁶ Auch Döhning sieht in Anfione eine ideale »Projektionsgestalt für den musikalisch hochbegabten irdischen Herrscher Max Emanuel«. ¹⁸⁷ Freilich gestaltet sich vor dem Hintergrund der zahlreichen negativen Aspekte des Königs eine umfassende Identifikation mit dem Kurfürsten als schwierig oder gar unmöglich. So fragt Döhning zu Recht:

Kann ein der Verführung der Macht erlegener Usurpator [...], der von den Göttern bestraft, Hand an sich legt und auf offener Szene stirbt, als Identifikationsfigur für einen barocken Herrscher – hier also den bayerischen Kurfürsten Max Emanuel – verstanden werden?¹⁸⁸

Dieser Überlegung trägt Döhning Rechnung, indem er Anfione nicht als »Gesamtcharakter, wie er im Verlauf der Oper entwickelt wird, zum Gegenstand der Betrachtung« macht, da eine solche Ansicht »den Grundsätzen zeitgenössischer Wahrnehmung von theatralischen Phänomenen [widerspräche], die vielmehr isoliert verstanden und in wechselnden Kontexten gedeutet werden konnten«. ¹⁸⁹ Er argumentiert damit, dass in der höfischen Theaterpraxis die Herrscherallegorie kein »abrufbares System fester Bedeutungen« darstelle, sondern sich vielmehr als »freies Spiel von Möglichkeiten« manifestiere, »das zwar stets um den Herrscher kreiste, ihn aber dabei aus wechselnden Perspektiven in den Blick nahm«. ¹⁹⁰ Basierend auf dieser Betrachtungsweise zieht Döhning deutliche Parallelen zwischen Anfione und Max Emanuel:

Dieser [Max Emanuel] hatte sich nach seinem Sieg über die Türken aus den als lästig empfundenen Staatsgeschäften zurückgezogen, um sich ganz den künstlerischen und gesellschaftlichen Unterhaltungen des Hofes zu widmen, – ein Verhalten, das in seinem musikdramatischen Ebenbild eine idealisierende Entsprechung findet, wenn Anfione, der Politik überdrüssig, Clearte an seiner statt mit der Übernahme der Regierungsaufgaben betraut und sich selbst in die Geheimnisse der Tonkunst versenkt [...].¹⁹¹

Dieser Ansatz ist nicht unproblematisch, denn gerade im (wenn auch nur temporären) Aussetzen seiner Regierungsgeschäfte verletzt Anfione seine Herrscherpflichten. Auch wenn dies dem Verhalten Max Emanuels (der laut Quellenlage tatsächlich Vergnügungen nicht abgeneigt war¹⁹²) im Sinne der Herrscherkritik entsprochen hätte, wäre

¹⁸⁶ Ibid., vgl. auch Döhning 2012, 279f.

¹⁸⁷ Döhning 2012, 280.

¹⁸⁸ Ibid., 279.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Döhning 2012, 280. Er folgt damit Crolls These, vgl. Croll 1993, 37: »Es ist für uns gut vorstellbar, dass in jenen zwischen Ausgelassenheit und Verärgerung schwankenden Wochen Max Emanuel Stimmungen anheimfiel, wie sie König Anfione in Orlandi-Steffanis Niobe empfindet, dass der Kurfürst – wie Anfione – zur Musik Zuflucht nahm, [...] um die Machenschaften der Tagespolitik zu vergessen.«

¹⁹² Vgl. Hüttl 1976, 160.

ein Vergleich mit Anfione nach den Erkenntnissen der vorangegangenen Analysen nicht unbedingt tragfähig. Zwar lässt sich laut Croll und Döhring in der Partitur eine eindeutige Gewichtung der Rolle Anfiones feststellen¹⁹³, doch verweist dieses Faktum nicht zwingend auf eine Identifizierung mit dem Auftraggeber. Es könnte sich ebenso um eine Verbeugung vor dem Kaiser handeln, oder um die versteckte Botschaft, dass nicht nur Wien, sondern auch München Sphärenklänge auf der Opernbühne erklingen lassen könne. An diesem Fall ist exemplarisch zu beobachten, wie grundlegend das Deutungsergebnis davon abhängt, ob die Dramenhandlung vom Standpunkt einer »Totalansicht der Figur«¹⁹⁴ aus betrachtet wird oder das Gewicht auf Einzelaspekten liegt. Insgesamt erweist es sich als schwierig, aufgrund von punktuellen Anspielungen umfassende Aussagen zu einem Werk zu treffen.

Hier stellt sich die Frage, inwiefern an frühneuzeitlichen Höfen die negative Darstellung eines Titelhelden möglich war, ohne den Auftraggeber damit zu kompromittieren. In Auseinandersetzung mit Reinhard Strohm folgert Döhring, dass die höfische Gesellschaft aus der »Vielfalt angebotener Verknüpfungen« wählen konnte, der Herrscher aber »sowohl als Gegenstand des Spiels wie auch als dessen Zuschauer und Veranstalter fungierte«.¹⁹⁵ Laut Strohm war der Fürst »selbst Veranstalter von Fiktionen, die er somit kontrollierte, ohne deren Schuldverstrickungen zu erliegen«.¹⁹⁶ Offenbar diente die Darbietung in Form eines dichterischen Werks (zumal im Rahmen eines Hofestes oder im Karneval) generell als Rechtfertigung für eine mögliche unvoreilhaftige Darstellung eines Herrschers. Dies wird auch vereinzelt in Libretti so thematisiert. Um zu entschuldigen, dass der Titelheld auf der Bühne als Spielball seiner Leidenschaften dargestellt wird, gibt beispielsweise Terzago in der Widmung zu *Marco Aurelio*¹⁹⁷ (1681) folgende Erklärung:

La Fama d'un gran Monarca assicurata da tante gravissime istorie non può esser offesa da una penna bugiarda, che s'apprende solo à ciò che diletta, primo fine d'un simile componimento [...].¹⁹⁸

Ob eine solche Betrachtungsweise im Falle Anfiones eine Identifikation mit Max Emanuel rechtfertigen kann, ist anzuzweifeln. An dieser Stelle soll der Frage nachgegangen werden, ob Anfiones Rückzug aus den Regierungsgeschäften auch im Sinne einer etwas anderen Deutungsweise funktionieren könnte. Der ehrgeizige Max Emanuel war seines Amtes zu dieser Zeit wahrscheinlich weniger *überdrüssig* (denn dies hätte seinem Ehrgeiz widersprochen, sich als junger Herrscher möglichst vorteilhaft zu präsentieren),

193 Vgl. Croll 1993, 38 und Döhring, 279f.

194 Vgl. Hüttl 1976, 160.

195 Ibid.

196 Strohm 2007, 18.

197 *Marco Aurelio, Dramma per musica*, Terzago/Steffani, München 1681.

198 Ibid., Widmung.

als erzürnt über die Behandlung, die ihm der Kaiser zuteilwerden ließ. Sein Unmut war im Laufe der Jahre 1685–1688 deutlich angewachsen. Sein Schwiegervater hatte ihm zu diesem Zeitpunkt weder die im Ehevertrag zugesicherte Statthalterschaft in den Niederlanden ermöglicht, noch die Mitgift für die Erzherzogin vollständig ausbezahlt. Auch die Subsidien für die Heeresführung waren bislang nur langsam geflossen.¹⁹⁹ Der französische König nutzte diesen Moment der Ungeduld Max Emanuels und schickte seinen Botschafter Graf von Villars nach München, um den Kurfürsten auf die Seite Frankreichs zu ziehen. Dieser kam Frankreich scheinbar entgegen, um seinen Schwiegervater diplomatisch unter Druck zu setzen: Im Juni 1687 reiste er mit De Villars nach Wien, um für sich den Oberbefehl über die kaiserlichen Truppen einzufordern, und erhielt tatsächlich eine Zusage. Allerdings wurde er bereits in der nächsten Schlacht enttäuscht, da er sich mit seiner Kavallerie erneut Karl von Lothringen unterordnen musste, um diesen bei Mohács gegen einen osmanischen Angriff zu unterstützen.²⁰⁰ Junkelmann beschreibt die militärische Entwicklung Max Emanuel seit 1683:

In den ersten Kriegsjahren hatte der junge Max Emanuel sehr gegen seinen Willen nur die Rolle eines Unterführers zu spielen, 1684 wurde er kaiserlicher Generalissimus, aber erst 1686 erhielt er ein eigenes Korps, das über ein Drittel des Feldheeres umfasste. Doch handelte es sich auch hierbei um kein wirklich selbständiges Kommando, denn alle wichtigen Operationen wurden gemeinsam mit der von Karl von Lothringen befehligten Hauptarmee durchgeführt.²⁰¹

Max Emanuel war also aller Wahrscheinlichkeit nach nicht regierungsmüde, sondern – ganz im Gegenteil –, er ›brannte‹ darauf, endlich Verantwortung als eigenständiger Feldherr und Statthalter des Kaisers zu übernehmen. Stellt man das Musikdrama vor diesen politischen Hintergrund, verschiebt sich der Deutungshorizont merklich: Mit Theben wurde um 1680 nicht primär München, sondern Wien in Verbindung gebracht, wie bereits in 8.4.1. gezeigt werden konnte. So bezeichnet Nicolò Minato bereits im Jahr 1675 die Stadt Wien als *ampia Tebe*²⁰² des Kaiserreichs. Theben wurde also in den Hofopern mit Wien verglichen, Leopold I. mit König Anfione und seiner Harmonie der Sphären. Da davon auszugehen ist, dass der Kaiser – zumindest bei wichtigen Anlässen – Kopien seiner Opernlibretti verschicken ließ, muss dieser Topos an den europäischen Fürstenhöfen geläufig gewesen sein.

Max Emanuel ließ den Theben-Topos übrigens bereits in einem 1686 aufgeführten Turnier *Erote ed Anterote* inszenieren. Hier wurde er allerdings nicht als Amphion son-

199 Rall/Hoyer 1979, 33, vgl. 1.3.

200 Hüttl 1976, 167f.

201 Junkelmann 2000, 50.

202 Pirro, *Drama per Musica*, Minato/Draghi, Wien 1675, Widmung, [A2]f.

dern als Kadmos dargestellt, der Begründer Thebens.²⁰³ Im Libretto erscheint nach der Erbauung der Mauern Thebens »an den Ufern der Isar« ein Drache, der allegorisch für die Osmanen steht. Terzago erklärt den Zusammenhang Thebens mit München und lässt dies durch Apollo bekräftigen:

E chi non sà qual Drago abbia reso esanime la destra generosa ed invitta del nostro Clementissimo Sovrano, e che in mezo alle stragi, e alle ruine del medesimo è nato quell'Erote ed Anterote, che nell'acquisto fatto da noi di così augusta Padrona illustrano oggidì questa felicissima Reggia? Ella è dunque la nostra, vera istoria non favola [...].²⁰⁴

Apollo.

[...]

Qui da le tirie arene

Del generoso Cadmo il passo ho scorto.

Qui troverà il suo porto,

E più che l'Erinno,

De l'Isero a le sponde

Oggi darà di se prove gioconde.²⁰⁵

Am Ende des Turniers erklärt Erote, in Bayern bleiben zu wollen:

D'una più vaga Tebe

La mole ergerà quivi Amor concorde;

Io qui mi celo, e contro

Il mio destino infido

Mi fia Bavaro suol sicuro nido.²⁰⁶

München wird hier als »schöneres Theben« (*una più vaga Tebe*) bezeichnet, und der Mythos – neu erfunden – wird zu Bayerns »wahrer Geschichte« (*vera istoria*). Max Emanuel ließ also, dem Beispiel Wiens folgend, den Topos der thebanischen Mauern als genealogische Metapher nutzen.²⁰⁷ Strohm fragt hier, warum mit der *Niobe*-Oper ein »allgemein-moralisches Exempel [...] an thebanischen Herrschern demonstriert [wurde], die bereits seit 1686 als mythische Ahnen des Hauses Wittelsbach eingeführt waren«. Er erklärt diese Diskrepanz folgendermaßen:

203 *Erote ed Anterote, Torneo*, Terzago/Bernabei, München 1686. Für eine Analyse des Turniers vgl. Werr 2010, 214–217.

204 *Ibid.*, [A2] Rückseite.

205 *Ibid.*, [A3], 3.

206 *Ibid.*, 67.

207 Strohm 2007, 18.

Das Niobe-Drama mit seiner eindringlichen Verbildlichung göttlicher Rache war [...] keine oberflächliche Allegorie von Problemen der Fürstentugend. Vielmehr handelte es sich hier um Klassizismus im Wortsinne: Das tragische Thema wurde gewählt, weil es eine klassische Genealogie, eine anerkannte Kulturhöhe besaß, der sich der Hof gewachsen zeigen wollte.²⁰⁸

Strohms Feststellung impliziert die Annahme, dass Bayern sich mit Theben unter der Herrschaft Amphionens identifizierte. Dies trifft jedoch nicht zu, da Max Emanuel sich 1686 eben nicht als Amphion, sondern als Kadmos darstellen ließ. Die Differenzierung der jeweiligen Personen und Aspekte des Mythos ist in diesem Falle entscheidend. Bayern will ein schöneres Theben sein, Max Emanuel dessen Gründer. Am Wiener Hof wiederum wurde ausschließlich das positiv konnotierte Mythologem des gesanglichen Mauerbaus ideologisch nutzbar gemacht, während die Niobe-Tragödie in Minatos Panegyrik ausgeklammert blieb. Ließ Max Emanuel also Anfione als gottgleichen Sänger auf die Bühne treten, könnte dies eine – wenn auch versteckte – Anspielung auf den Kaiser bedeutet haben. Bei Leopold I. war es insgesamt wahrscheinlicher, dass er sich beim Komponieren in seiner Kunstkammer (möglicherweise eine Anspielung auf die »Schlafkammerbibliothek«²⁰⁹ des Kaisers) »aus den als lästig empfundenen Staatsgeschäften«²¹⁰ zurückzog, als Max Emanuel, der, obgleich er eine wesentliche Begeisterung für die italienische Oper an den Tag legte, lediglich *Viola da gamba* spielte und tanzte.²¹¹ So gibt Hilscher über die musikalische Erziehung der Habsburger Prinzen an:

Wo Platz für Entwicklung gegeben wird, ist es nicht weiter verwunderlich, wenn bei einigen Mitgliedern des Hauses Talente zu Tage traten, die über das für den Hofmann notwendige Maß hinausgingen. Dies ist sicherlich bei den sogenannten Musikkaisern gegeben, vor allem bei Leopold I., für den Musik und Komposition oft auch Flucht aus dem höfischen Alltag und vor schwierigen politischen Situationen war.²¹²

Wie sein großer Vorfahr Maximilian I., der als erster Habsburger Kaiser »mit Leier und Schwert regierte«, und der sich als »König David mit der Harfe« inszenierte, setzte auch Leopold I. die Musik als tragendes Element seiner Kulturpolitik ein.²¹³ Er war berühmt für seine zahlreichen weltlichen und geistlichen Kompositionen²¹⁴, die er zeit seines Lebens verfasste:

208 Ibid.

209 Vgl. Hilscher 2000, 123: Die Privatbibliothek Leopolds I. wurde wegen ihrer Aufbewahrung in der Retirada auch »Schlafkammerbibliothek« oder lateinisch »Bibliotheca cubicularia« genannt.

210 Döhring 2012, 280.

211 Vgl. Werr 2010, 56 und 207f.

212 Hilscher 2000, 96.

213 Ibid., 32.

214 Für ein Inhaltsverzeichnis der Werke Kaiser Leopolds I. vgl. die Homepage der Denkmäler österreichischer Tonkunst (»Kaiserwerke«): URL: <http://www.dtoe.at/Publikationen/Bandverzeichnis.php#kaiser>

Wie sein Vater Ferdinand beschäftigte sich auch Leopold sein ganzes Leben hindurch und in gleichbleibender Intensität mit Musik; und die Anzahl der überlieferten Kompositionen lässt den Schluss zu, dass er wahrscheinlich lieber Mitglied seiner eigenen Hofkapelle gewesen wäre, ein professioneller Musiker und Komponist, als Kaiser.²¹⁵

»Leopold I. war [...] der produktivste unter den sogenannten ›Kaiserkomponisten‹.«²¹⁶ Außerdem ist belegt, dass er das Cembalospiele meisterlich beherrschte.²¹⁷ Zeitzeugen berichten über seine große Liebe zur Musik:

[...] perche il genio dell'Imperatore così è inclinato à questa arte, che di essa ne fa il maggior suo diletto.²¹⁸

Die besonders kunstvoll auskomponierte Rolle des Anfione würde dieser Aussage entsprechen. Die Einzelaspekte des Charakters – seine Musikbegabung, die besondere Beziehung zur Sphärenmusik, sein Interesse für Alchemie²¹⁹, sowie die Verbindung zu seinem Vater Jupiter deuten verstärkt auf den Kaiser hin, auch wenn eingewendet werden kann, dass die Darstellung als *princeps artifex* auch auf Max Emanuel anwendbar wäre. Insgesamt ist die allegorische Dynamik des *Niobe*-Librettos von einer starken Variabilität geprägt. Einerseits wird die Wiener Hofpanegyrik zitiert (also auf den Kaiser angespielt), andererseits wird gezeigt, dass ebenso München in der Lage war, Sphärenmusik erklingen zu lassen – zumal ein Ensemble von vier Gamben Anfiones Sphären-Arie auf der Bühne begleitete.²²⁰ Dies könnte einerseits, wie Döhring vermutet, damit zusammenhängen, dass Max Emanuel die *Viola da Gamba*²²¹ spielte, andererseits aber ebenso auf die vom Kaiser komponierte *Sonata à quattro Viole*²²² anspielen.

werke, (Zugriff vom 07.09.2018); vgl. auch Adler, Guido (1893): *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*, Bd. 2, Wien.

215 Ibid., 121.

216 Vgl. Hilscher, Elisabeth Theresia (2001): Artikel »Leopold I.«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Leopold_I.xml [letzte inhaltliche Änderung: 06.05.2001], (Zugriff vom 03.12.2018).

217 Ibid.

218 So der Botschafter Francesco Michiele über die »Liebhaberei des Kaisers an musikalischen und dramatisch-satirischen Darstellungen«, vgl. Fiedler, *Relationen* 1867, 183f., fol. 26.

219 Vgl. Zeller, Rosemarie (2007 A), »Einleitung«, in: *Morgen-Glantz* (Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft, 17) Sulzbach-Rosenberg, 9–14, hier 12; für eine erklärende Darstellung vgl. Gestrich 1994, 43: »Die Lehre vom sympathetischen Zusammenhang aller Dinge der Welt und den Möglichkeiten des gelehrten Magiers, diese Zusammenhänge zu erkennen und dadurch manipulierend einzugreifen bzw. im Rahmen der Astrologie zukünftige Entwicklungen vorherzusehen, war eine praxisnahe, aber elitäre Wissenschaft. Sie schien sich nicht nur vorzüglich dazu zu eignen, dem Herrscher Vorteile vor seinen Gegnern, Rivalen oder Untertanen zu verschaffen, sondern vermittelte ihm auch nach außen eine besondere Stellung, indem sie ihn mit höherem Wissen und höheren Kräften verband.«

220 Döhring 2012, 281.

221 Vgl. Werr 2010, 56.

222 Vgl. Hilscher 2000, 249: Es handelt sich um das kammermusikalische Werk Leopolds I. *Sonata à 4 Viole*, a-moll (April und Mai 1656, Werkverzeichnis 68).

Übrigens platzierte bereits Claudio Monteverdi in seiner ersten Oper *L'Orfeo*²²³ Musiker als »mobile Schallquellen« auf der Bühne.²²⁴ Auch »Marco da Gagliano [verlangte] am Schluss der Oper *Dafne* (1608) ein Consort von vier Violenspielern, die [...] verdeckt in einer Kulissengasse ganz in der Nähe von Apoll auftreten sollten, um dessen Gesang zur Leier [...] zu begleiten«²²⁵. Der Einsatz der Violen auf der Bühne könnte also auch ganz allgemein der Orpheus-Thematik geschuldet sein.

Ein Aspekt, der von musikwissenschaftlicher Seite noch zu präzisieren bleibt, wäre ein Abgleich des Kompositionsstils Kaiser Leopolds mit Steffanis Sphären-Arie. Hilscher stellt für die Arienkompositionen des Kaisers fest:

Die weltlichen Kompositionen, darunter viele sogenannte »Einlegearien« [...] zeichnen sich durch fließende, liedhafte Melodieführung und sparsame Verwendung von Koloraturen aus; Rezitativ und Arie sind eng verbunden und gehen manchmal fast fließend ineinander über.²²⁶

Sollte Steffani den Kompositions-Stil des Kaisers in dessen Arie »nachgeahmt« haben, wäre dies auch in kompositorischer Hinsicht ein wichtiger Hinweis auf die Referenz der Herrscherfigur.²²⁷

Während sich der Kaiserhof also die positiv assoziierte Theben-Symbolik zunutze macht, fällt die Darstellung Anfiones in München stark ambivalent aus. Grundlegendes Element ist dabei die Umdeutung des ursprünglichen Mauerbau-Topos: Anfione, der Mauern durch Gesang errichten kann, scheitert durch seinen Hochmut. Der Ausdruck *superbe mura* kann als punktuelle Anspielung der Stadt Wien gelten, denn bereits in der Antike wurde der Theben-Mythos »als Beispiel innerer Dekadenz« verwendet.²²⁸ Die positive Bedeutung des Theben-Topos verkehrt sich hier in ihr Gegenteil und wird zur Herrscherkritik. Zu beachten ist hier auch, dass bezüglich der emphatisch dargestellten Musikalität des Herrschers eine Warnung intendiert worden sein könnte, um der Kunst willen die Regierungsgeschäfte nicht zu vernachlässigen. Zudem war die Musik ebenso wie die Liebe sinnlicher Natur und daher der Lasterhaftigkeit nahe verwandt:

Although music was supposed to remind man of, and induce in him a longing for, his celestial origins, it was notorious susceptible of abuse [...].²²⁹

223 *L'Orfeo, Favola in musica*, Striggio/Monteverdi, Mantua 1607.

224 Zuber, Barbara (2003 B): »Stimme – Gestus – Affekt. Musik und Szene in Monteverdis *L'Orfeo*«, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.): »*Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit*«. *Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, Stuttgart, 25–42, hier 30.

225 Ibid.

226 Hilscher 2000, 122.

227 Ein genauer musikwissenschaftlicher Abgleich kann aufgrund der Fülle des librettologischen Materials in der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden.

228 Vgl. Kühn 2006, 125.

229 Wells 1994, 106.

Hatte Max Emanuel im Jahre 1688 möglicherweise seinen verhassten Schwiegervater in der Figur des Anfione in einer Oper kritisieren lassen? Laut dem Historiker Andreas Kraus gibt es »Zeugnisse genug, die deutlich machen, dass [Max Emanuel] [...] das Haus Habsburg nach wie vor als den eigentlichen Widersacher seines Hauses betrachtete, der unverdient so hoch gestiegen sei und der den Aufstieg Wittelsbachs zu gleicher Höhe niemals kampflos zulassen werde«. ²³⁰ Kraus spricht gar von einem »säkularen Gegensatz« zwischen beiden Häusern, »der bis auf Rudolf von Habsburg zurückgeh[e]«, und den »die beiderseitigen Hoffnungen auf das spanische Erbe [...] wieder in voller Schärfe hervortreten« ließen. ²³¹ Es wäre also nicht unwahrscheinlich, dass sich als Teilaspekt in der Figur des Anfione eine verschlüsselte Kritik am Kaiser verbarg. Sollte diese Vermutung zutreffen, dann wäre die Figur des Creonte mit Max Emanuel zu vergleichen, und Zauberer Poliferno mit dem französischen Botschafter De Villars. Die Rolle Creontes als Kriegsgott Mars wäre zwar nach der gängigen Forschung Ludwig XIV. zuzuordnen ²³², ist aber vielmehr auf Max Emanuel anwendbar, der sich ebenfalls durch seine militärische Rolle definiert. Die Tötung der königlichen Kinderschar könnte ihre Parallele im drohenden Verlöschen des Mannesstamms ²³³ der spanischen Habsburger haben, denn Philip IV. von Spanien ²³⁴ hatte ebenfalls (seinen bereits verstorbenen, unehelichen Sohn Juan de Austria ²³⁵ mitgezählt) vierzehn Nachkommen. Seine zweite Gemahlin, Maria Anna von Österreich ²³⁶, wurde nach seinem Tod 1665 vormundschaftliche Regentin für ihren Sohn Karl II. und herrschte zusammen mit ihrem Beichtvater, dem mächtigen Minister Neidhart. ²³⁷ Die beiden wären in dieser Deutungsversion mit Niobe und Clearte zu vergleichen. Da jedoch Maria Anna daran interessiert war, dass Maria Antonia ihre Erbansprüche weiterführte, wäre eine umfassende Verkörperung ihrer Person durch Niobe nicht tragbar. Es würde sich in diesem Fall nur um eine punktuelle Anspielung auf die spanischen Habsburger handeln, deren Geschlecht im Aussterben begriffen war und nun Bayern mit der Kaiserwürde an der Reihe wäre.

Bemerkenswert ist, dass im Jahre 1715 Max Emanuel zum achtzehnten Geburtstag seines Sohnes Karl Albrecht ²³⁸ einen Teil der Oper mit dem Titel *La Reggia dell'Ar-*

²³⁰ Kraus 2004, 307.

²³¹ Ibid.

²³² Tischer, Anuschka (2008): »Mars oder Jupiter? Konkurrierende Legitimationsstrategien im Kriegsfall«, in: Christoph Kampmann/Katharina Krause/Eva-Bettina Krems [u. a.] (Hg.): *Habsburg – Bourbon – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Köln/Weimar/Wien, 196–212, hier 196.

²³³ Der regierende spanische König Karl II. blieb kinderlos.

²³⁴ Philipp IV. (1605–1665) von Spanien, genannt »rey planeta« (König der Welt), habsburgischer Monarch.

²³⁵ Johann Joseph von Österreich, span. Juan José de Austria (1629–1679), unehelicher Sohn König Philipps IV.

²³⁶ Maria Anna von Österreich (1634–1696), 1649–1665 Königin von Spanien, 1665–1675 Regentin von Spanien.

²³⁷ Eberhard von Neidhart (1607–1680), Erzieher und Beichtvater in Wien und Madrid, später Großinquisitor.

²³⁸ Karl Albrecht von Bayern (1697–1745), aus dem Hause Wittelsbach, ab 1726 Kurfürst von Bayern, ab 1741 König von Böhmen, ab 1742 Römisch-Deutscher Kaiser (als Karl VII.).

*monia*²³⁹ wiederaufführen ließ. Nach dem Gesang Anfiones erscheint, wie im Prolog der Oper *Servio Tullio*, die Allegorie der Zeit (*Il Tempo*) und empfiehlt Anfione, vom gesanglichen Mauerbau abzulassen, da der Tag gekommen sei, an dem der tugendhafte und sanftmütige Karl Albrecht die Herrschaft ergreifen solle:

Il Tempo.

Cessa, Anfion, della tua nobil cetra
 All'impulso canoro
 D'èrger all'alte mura e marmo, e pietra.
 Veggio spuntar quel giorno,
 Che più chiaro d'ogni altro, e più giocondo
 Rende palese al mondo
 Il grand'Alberto di Noricia al soglio,
 De' più famosi eroi degno germoglio.
 Havran più del tuo canto
 Leroiche virtù forza d'incanto.
 Ei negletta la cura
 D'animar sassi e d'inalzar le mura
 Con gradita dolcezza
 Saprà d'umani petti
 Ammolir la durezza,
 E facendo un estratto
 Delle virtù da gemme le più fine,
 Il cor n'adorni e n'incoroni il crine.²⁴⁰

Diese Textstelle ist von der Forschung verschiedentlich interpretiert worden: Croll deutet sie dahingehend, dass Max Emanuel so »tief beeindruckt« von Steffanis Kompo-

²³⁹ Vgl. Kautz-Lach 2018, 206; für einen Überblick vgl. auch den Aufsatz von Münster, Robert (Hg.) (1976): »Die Musik am Hofe Max Emanuels«, in: Hubert Glaser (Hg.): *Kurfürst Max Emanuel – Bayern und Europa um 1700*, Bd. 1: *Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, München, 295–316.

²⁴⁰ Zitiert nach Strohm 2007, 20 (Lass ab, Anfione, zur Musik deiner erhabenen Leier den hohen Mauern Marmor und Fels hinzuzufügen. Ich sehe schon, wie jener Tag anbricht, heller als jeder andere und heiterer, der der Welt den großen Albrecht aus dem Norizischen Lande [Noricum, erst keltisches Königreich, dann römische Provinz, wurde nach der Stadt *Noricia* oder *Noreia* benannt; hier ist allerdings weniger Österreich, sondern Bayern gemeint, E.K.] präsentiert, der ein würdiger Spross der berühmtesten Helden ist. Mehr als deinem Gesang werden seinen heldenhaften Tugenden Zauberkräfte innewohnen. Er vernachlässigt die Sorge, Felsen zu beleben und Mauern zu errichten. Er wird wissen, mit willkommener Güte die Härte der menschlichen Herzen zu erweichen, und mit den gesammelten Tugenden der feinsten Edelsteine schmücke er sein Herz und kröne er seine Stirn, E.K.). Dem Rezitativ folgt eine Arie (vgl. Strohm 2007, 21), in der sämtliche Tugenden mit den dazugehörigen Edelsteinen aufgelistet sind. Laut Strohm, der sich wiederum auf Robert Münsters Aufsatz (Münster 1976, 300) beruft, ist Pietro Torris autografe Partitur mit *Prologo* betitelt, das einleitende Orchesterstück Pietro Torris heißt *Entrata per la Reggia dell'Armonia*. Die aus Steffanis Niobe noten- und textgetreu übernommene Szene Anfiones ist von einem Kopisten geschrieben (Signatur: D-Mbs Mus. Mss. 217). Aufgeführt wurde das Werk am 8. August 1715 zum 18. Geburtstag des Kurfürsten Karl Albrecht.

sition gewesen sei, dass er »sechszwanzig Jahre später, im Exil lebend und wieder in gedrückter Stimmung, sich Anfiones erinnerte und seinem Kapellmeister, Pietro Torri, den Auftrag gab, einen Prolog *La Reggia dell'Armonia* zu schreiben.«²⁴¹ Colin Timms formuliert zurückhaltender:

[...] that Max Emanuel was entertained by this piece when he returned to Munich after exile in Brussels suggests that he recognized Steffani's compliment and admired this portion, at least, of his greatest Munich opera.²⁴²

Strohm findet darin bestätigt, dass »das thebanische ›Haus‹ als Ahnenreihe der bayrischen Kurfürsten gelten sollte.«²⁴³ Außerdem erkennt er eine Parallele von Anfione zu Karl Albrecht:

Was Karl Albrecht besonders mit Amphion verbinde, sei aber nicht das Bauen, sondern das Befrieden der menschlichen Herzen, womit er zum Vollender der dynastischen Tugendleistungen erklärt wird.²⁴⁴

Dass die besondere Kompositionsleistung Steffanis und die daraus resultierende Wertschätzung des Kurfürsten in engem Zusammenhang mit der Wiederaufführung der Sphären-Arie Anfiones stehen, ist sehr wahrscheinlich. Auf textlicher Ebene muss allerdings bedacht werden, dass es sich nicht um eine reine Wiederholung eines Werkfragments handelt, sondern dass dieses vielmehr nachträglich bestärkend kommentiert wird. Max Emanuel hatte mit der Sphären- und Mauerbau-Arie eine bestimmte Aussage treffen lassen, die nun noch einmal ausgeführt und ergänzt wurde, denn darauf weist ihre Wiederholung hin. Genau wie der gesangliche Mauerbau in *Niobe*, 1/13 abschließend verurteilt wurde, wird Anfione auch hier aufgefordert, davon abzulassen. Dieses Faktum deutet darauf hin, dass Karl Albrecht eben nicht, wie Strohm zeigen will, mit Anfione verbunden werden, sondern – im Gegenteil – sich von ihm positiv abheben sollte. Sicherlich könnte *pro forma* damit gemeint sein, dass Anfione Max Emanuel verkörpere und sein Sohn es nun besser machen solle als er. Diese Deutungsmöglichkeit könnte durchaus so vom Kurfürsten intendiert gewesen sein, damit die Identifikation mit dem Kaiser und dann mit dessen Sohn Karl VI. nicht zu offensichtlich wurde. Bei der Aufführung lag allerdings eine völlig andere politische Situation vor als 1688: Max Emanuel hatte sich zwischenzeitlich vom Kaiser abgewandt, und war in ein militärisches Bündnis mit Frankreich eingetreten. Nach dessen Scheitern musste er zehn Jahre im Brüsseler Exil verbringen, seine Kinder wurden am Kaiserhof erzogen. Im Jahre 1715 sollte nun sein Sohn Karl Albrecht durch eine Ehe mit einer Habsburgerin

241 Croll 1993, 37f.

242 Vgl. Timms 2003, 221.

243 Strohm 2007, 20.

244 Ebd., 21.

das Bündnis mit Österreich erneuern. Der Umstand, dass der bereits 1688 getadelte musikalische Mauerbau hier nochmals kritisiert wird, ist zwar doppeldeutig, lässt sich jedoch auch als weiterer Beweis dafür werten, dass mit König Anfone schwerlich Max Emanuel gemeint sein konnte. Wahrscheinlicher ist die Botschaft, dass nun endgültig nicht mehr Österreich, sondern Bayern die Kaiserwürdezustand (was letztlich auch eintraf: Karl Albrecht wurde im Jahre 1741 zu Kaiser Karl VII. gekrönt).

Die ständig changierenden Deutungsmöglichkeiten lassen insgesamt Analogien zum Kaiser aufblitzen, die allerdings im engeren Sinne auch auf Max Emanuel anwendbar wären und darum zweideutig bleiben müssen. Schwer zu erklären ist beispielsweise auch die Rolle Niobes als mögliche Parallele zur Gattin des Kaisers. Die dritte Gattin Kaiser Leopolds I., Eleonora Magdalene von Pfalz-Neuburg, beriet zwar den Kaiser in politischen Fragen und »fungierte zeitweise als dessen Sekretär«²⁴⁵, galt allerdings als sittenstrenge und fromme Frau, die jeden Prunk vermied und ein einfaches Leben bevorzugte.²⁴⁶ Hier zeigt sich erneut, dass untergeordnete Deutungs-Modelle bei Weitem nicht in letzter Konsequenz stimmig sein müssen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass im Binnentext eine Vielheit möglicher dispersiver Anspielungen zu einem kongruenten Netz verwoben ist, wobei diese Deutungsmöglichkeiten wiederum in ihrer Gesamtheit ein nahezu der Realität entsprechendes Bild ergeben können. In diesem Sinne zeigen die in der Forschung dargestellten Interpretationen die Varianz der Ergebnisse je nach Perspektive. Da sich die in der vorliegenden Darstellung vorgeschlagene Deutungsmöglichkeit nicht durch Rezeptionsdokumente belegen lässt, muss jedoch auch sie letztlich hypothetisch bleiben. Die Thesen Crolls, Döhrings und Strohm's sollen deshalb, besonders im Hinblick auf die Vielschichtigkeit der Aspekte, keinesfalls als unzutreffend zurückgewiesen werden.

Somit wären für die Oper *Niobe* drei Deutungsebenen zu konstatieren: Auf offensichtlicher und allgemeinverständlicher Ebene handelt es sich um eine genuin exemplarische Oper. In der Widmung werden Tugend und Laster benannt und ausgedeutet, was eine ausdrückliche Leseanweisung impliziert. Die erste, oberste Deutungsebene identifiziert demnach den Stolz der Niobe mit dem osmanischen Feind und die göttliche Demut mit dem Kurfürstenpaar. Diese Deutungsanweisung wird im Hauptteil eingelöst, indem Niobe als Symbol für die osmanische *superbia* sich und ihre Familie selbst erhöht und den rechtmäßigen Glauben erniedrigt, worauf die Bestrafung folgt. Hinsichtlich der moralischen Exemplarik der Oper wird die Funktion des vorliegenden Librettos als Fürstenspiegel (wobei es sich offensichtlich nicht um eine Kritik am Auftraggeber, sondern an einem anderen Herrscher handelt) und Mittel zur symbolischen Kommunikation bei Hof bestätigt.

Auf einer zweiten, weniger offensichtlichen Ebene kann sich der Kurfürst als kunstschaufender *princeps artifex* darstellen lassen (These Croll/Döhring), was der Allgemein-

²⁴⁵ Ibid., 141.

²⁴⁶ Ibid.

wohlthematik im Diskurs des idealen Fürsten dient. In dieser Hinsicht spielt die Figur des Königs Anfione tatsächlich – noch vor der Titelheldin Niobe – die Hauptrolle in Libretto und Partitur.

Drittens ist der Hauptteil durchzogen von einem Netz oszillierender punktueller Allegorien und assoziativer Analogien. Dabei muss betont werden, dass sich diese dispersiven Allegorien abseits der vom Librettisten intendierten Haupt-Allegorese abspielen und nicht im Sinne einer totalisierenden Allegorese aufeinander aufbauen. Vielmehr wird durch vielfältige Allusionen der Sinn der übergeordneten Allegorese ›untergraben‹. Die besonderen historischen Umstände sowie die Eigenschaften der Figuren lassen hier eine Kritik am Kaiser und den spanischen Habsburgern vermuten. Es handelt es sich jedoch nur um Einzelaspekte, die aufgegriffen werden, um einem Herrscher symbolisch zu huldigen oder ihn zu kritisieren. Dass solche auch auf Max Emanuel anwendbar wären, ist nicht auszuschließen und möglicherweise sogar beabsichtigt. So wäre beispielsweise auch eine Identifikation Thebens mit München möglich (These Strohm). Insgesamt erweisen sich mehrere Aspekte nicht als verrechenbar im Sinne einer totalen Allegorie. Auffallend ist außerdem das *funesto fine*, welches durch eine Schluss-Szene nur *pro forma* abgemildert wird. Die für ein Libretto ungewöhnlich tragische Wirkung dieses Dramen-Endes kann als intendierte Verstärkung der Didaxe gedeutet werden.

Teil III. Auswertung

9 Zusammenfassung

9.1 Machtpolitik

Die europäische Politik der Frühen Neuzeit war von einem ständigen Kräftemessen der Großmächte im außen- wie innenpolitischen Bereich geprägt. Dabei stellte die allgemeine Dichotomie zwischen den absolutistischen Tendenzen des Herrschers und dem Streben nach Teilhabe des Hochadels ein schwer zu überwindendes Problem dar, welches sich besonders im innerhöfischen Kosmos manifestierte.¹ Der Schlüssel zur Durchsetzung der absoluten Monarchie liegt hier im diplomatischen Konsens² des Herrschers mit möglichen Machtkonkurrenten im innen- und außenpolitischen Bereich. Der Diskrepanz zwischen tatsächlicher und präntendierter Macht wurde bei Hof mit einem intensiven Diskurs der Herrschaftslegitimation begegnet, besonders in Situationen, in denen Veränderungen von Macht- und Herrschaftsverhältnissen zu erwarten waren, wie Geburten, Thronbesteigungen und dynastische Hochzeiten.³ Vergleicht man den Wiener und Münchner Hof, ist dieser Vorgang besonders gut zu exemplifizieren. Der Kaiser, der seine Rolle als Oberhaupt gegenüber dem österreichischen Adel und den deutschen Kurfürsten durchsetzen musste, sah sich zusätzlich mit den expansiven Bestrebungen Frankreichs und der osmanischen Kriegsgefahr konfrontiert. Für Bayern, das an einem machtpolitischen Aufstieg mehr als interessiert war, bot sich die Chance, durch eine militärische Allianz mit dem Kaiserhaus in eine höhere Position zu gelangen. Die dynastische Verbindung des bayerischen Kurfürsten Max II. Emanuel mit der österreichischen Erzherzogin Maria Antonia besiegelte hier, nach Art der habsburgischen Ehepolitik, das militärische Bündnis.⁴ Das allgemein stark durch verwandtschaftliche Beziehungen⁵ geprägte politische Gefüge Europas zeichnete sich allerdings nicht etwa durch eine besonders hohe Stabilität aus, sondern war im Gegenteil von der allgegenwärtigen Möglichkeit des Seitenwechsels geprägt. Friede und Allgemeinwohl hingen in hohem Maße von der gegenseitigen Loyalität der Allianzpartner ab. Die gegenseitige Zusicherung von Verbundenheit, sowie das Bestehen auf der Rechtmäßigkeit der eigenen Herrschaft waren wesentliche Elemente des diplomatischen Diskurses. Dieser Prozess wurde bei Hof in vielen verschiedenen zeremoniellen Medien realisiert und hing stark von den geltenden ideologischen Maximen ab.

1 Vgl. Freist 2008, 85.

2 Vgl. Schilling 2008 B, 17f.

3 Vgl. Thäle 2014, 12.

4 Vgl. Spielman 1981, 92.

5 Vgl. Leopold 1992, 70.

9.2 Herrschaftslegitimation

In der absoluten Monarchie ließen sich der Herrscher und seine Dynastie über die weltliche Sphäre erheben. Der traditionale und (im Sinne der Frühen Neuzeit) charismatische Herrschertypus stützte sich dabei wesentlich auf den Glauben der Untergebenen an Tradition und Heiligkeit des Herrschers sowie auf dessen Vortrefflichkeit und Heldenqualitäten.⁶ Die wichtigsten ideellen Stützen der *monarchia absoluta* waren die dynastische und die sakrale Legitimation sowie die Allgemeinwohlthematik. Während das Gottesgnadentum als Beweis der religiösen Berufung des Herrschers diente, konnte eine Dynastie aus einer besonders langen und ehrwürdigen Ahnenreihe⁷ die Berechtigung zur Herrschaft ableiten. Das bewusste Setzen eines weit zurückliegenden Anfangs in der Geschichte einer Herrscherfamilie – vorzugsweise durch einen berühmten, heldenhaften und positiv konnotierten Ahn – bestätigte die Altehrwürdigkeit des Hauses und legitimierte den aktuell herrschenden Spross. Ein wichtiges Beispiel dafür ist Karl der Große, der von den führenden Herrscherdynastien als Urahn angeführt wurde.⁸ Sein Ruhm diente als Garant für Kaisertum und Machtlegitimation. Auch fiktive Herleitungen waren üblich, wie beispielsweise die Abstammung von den Trojanern.⁹ Parallel dazu wurde der frühneuzeitliche Diskurs über den idealen Herrscher geführt, der von besonderer Tugend- und Heldenhaftigkeit sein musste. An erster Stelle seiner Pflichten standen die Förderung und Verteidigung des Glaubens, gefolgt von der Wahrung des Friedens und des Allgemeinwohls, wozu auch die Kunstpatronage gehörte.¹⁰ Seine militärische Stärke und die Fähigkeit zur Selbstkontrolle untermauerten seinen Nimbus als *princeps christianus*. Um zu zeigen, dass der Fürst diese schwer erfüllbaren Ideale auch tatsächlich verkörperte, musste deren Rechtfertigung in zeremoniellen Medien wie dem Hoffest immer aufs Neue diskursiviert werden. Hier wurden die Perfektion des Herrschers, sein Konsens mit der Aristokratie des Reiches sowie seine erfolgreichen Beziehungen mit Herrschern anderer Länder inszeniert und präsentiert.

9.3 Hofoper

Die Hofoper diente bei staatstragenden Anlässen als Medium der Präsentation von Herrschaft. Der Kaiserhof hatte dabei Vorbildcharakter für kleinere Kurfürstenhöfe wie München.¹¹ Die Hofoper fungierte einerseits als integrativer Raum, der in einer Vorstellung die Gesamtheit des Publikums verband, erhob aber gleichzeitig durch die strenge hierarchische Platzordnung den Herrscher über seine Untertanen. Das Publikum setzte

6 Vgl. Weber 1968, 478.

7 Vgl. Heck/Jahn 2000 A, 5.

8 Vgl. *ibid.*, 54f.

9 Vgl. Lhotsky 1971, 155.

10 Vgl. Goloubeva 2000, 87.

11 Vgl. Reimer 1991, 89.

sich aus der adeligen höfischen Gesellschaft zusammen, zu der auch Gesandte anderer Höfe und geistliche Würdenträger gehörten. Das Fest als Ausnahmezustand bot den Rahmen für eine Inszenierung des ansonsten ›Unsagbaren‹.¹² Die Hofgesellschaft konnte am Moment des Ursprungscharismas¹³ der Herrscherfamilie teilhaben, gleichzeitig wurde sie in einen impliziten Legitimationsdiskurs um die Rechtmäßigkeit des Herrschers verwickelt. In der politischen Kommunikation lag das Potenzial, die vorgegebene Herrschaftslegitimation in die höfische Praxis umzusetzen. Das Libretto der Hofoper war als plurimediales Werk¹⁴ geeignet, die Anforderungen der Versprachlichung von Herrschaftslegitimation zu erfüllen.

9.4 Libretto

Das Libretto der Hofoper ist ein musikdramatischer Text, der sowohl im Hinblick auf eine Vertonung und Inszenierung¹⁵ konzipiert ist, als auch der stillen Lektüre abseits der Aufführung dient. Es wurde als Gerüst für die Aufführung, als Gebrauchstext¹⁶ zum Mitlesen während der Vorstellung, als Dokumentations- und Memorialtext für die Nachwelt¹⁷, und als politisches »Mitteilungs-Medium« für Herrscher anderer Höfe verwendet. Dabei gehen die letzten beiden Punkte eine Synthese ein: Hier hat sich besonders die hochspezialisierte Thematik des Erbcharismas als Feld für Herrschaftslegitimation an europäischen Fürstenhöfen erwiesen. Dient das Libretto also als Aufbewahrungs- und gleichzeitig als Propagandamedium für die genealogische *memoria* des Herrscherhauses, qualifiziert es sich hiermit eindeutig als politisches Medium.¹⁸ Die Libretto-Koiné ist als »Kunst-Idiom« gekennzeichnet von einer Mischung des sublimen Stils mit alltagssprachlichen Elementen.¹⁹ Die Ausdrucksweise ist auf sinnliche Präsenz hin ausgelegt, das Textkorpus ist geprägt von besonderer Kürze.²⁰ Der Libretto-text besteht aus Lesetexten (Para-, - oder Schwellentexten) und dem vertonten und aufgeführten Haupttext oder Dramentext.²¹ Zwischenformen stellen Prolog und Epilog (*Licenza*) als szenisch realisierte Paratexte dar. In den Paratexten wird für gewöhnlich Herrscherpanegyrik ausgebreitet. Sie können prinzipiell Träger auktorialer Rahmungen sein. Der Dramenhaupttext wiederum ist hauptsächlich von ästhetischen Merkmalen bestimmt. Das Zusammenwirken von Paratexten und Haupttext ist von wesentlichem Interesse für ein tiefergehendes Verständnis einer politischen Botschaft.

12 Vgl. Gebhardt, 1993 A, 54f.

13 Vgl. *ibid.*

14 Gier 2000, 18.

15 Mehlretter 1994, 10f.

16 Vgl. Gier 2000, 16.

17 Vgl. Jahn 1998, 405.

18 Jahn 1998, 400; Rahn 2006, 93.

19 Ringger 1984, 127f.

20 Gier 2000, 20.

21 Vgl. Gier 2012, 12.

9.5 *Il Palladio in Roma*

Am Wiener Hof kommt es um 1670 zu einer Häufung von Musikdramen mit eindeutig allegorischen Subtexten, den sogenannten »Schlüssel-Libretti«²². Diese unterscheiden sich von anderen höfischen Libretti jener Zeit darin, dass sie einen zusätzlichen Paratext enthalten, der den verwendeten Mythos detailliert im Sinne des Herrscherhauses ausdeutet und damit eine verbindliche Rezeptionsanweisung gibt. Dieser Paratext, der meist mit *Allegoria* intituiert ist, soll hier als »interner Schlüssel« in Abgrenzung zu einem nachträglich verfassten handschriftlichen, »externen Schlüssel« bezeichnet werden. Das Musikdrama *Il Palladio in Roma* aus dem Jahr 1685 gehört zur Gruppe dieser sogenannten *libretti a chiave*²³ und stellt eine maßgebliche Quelle zur Thematik politischer Subtexte in Musikdramen dar. Die Hochzeitsoper, welche der Kaiser für seine Tochter Maria Antonia und ihren Gemahl Max Emanuel aufführen ließ, behandelt im Wesentlichen das für die Frühe Neuzeit typische politische Thema der Notwendigkeit loyaler Bündnispartner im Kampf gegen die Osmanen. Auf eine kurze panegyrische Widmung folgt ein deskriptiver *Argomento*. Darauf baut nach Art der Wiener Schlüssel-Libretti ein eigener Deutungs-Paratext auf. Er trägt den Titel *Allegoria* und deutet den Mythos des Palladiums detailliert im Sinne des Anlasses aus. Das Sujet wurde also vom Librettisten bewusst zum *casus* passend ausgewählt und die politische Bedeutung mithilfe komparativer Panegrik (Analogien) darauf appliziert. Bereits die Wahl des Titels ist hier aussagekräftig für eine politische Deutung. Im *Allegoria*-Paratext wird das Haus Österreich mit dem Schutzheiligtum (*Palladio*) gleichgesetzt, während Max Emanuel als dessen Retter (Lucio Metello) benannt wird. Diese Deutungs-Vorgabe lässt sich im Dramenhaupttext zunächst nach dem Muster der Analogie oberflächlich einlösen. Die Haupttaussage allerdings ist überraschenderweise wesentlich verändert: Statt Max Emanuel ist hier der Kaiser der Retter Wiens und sein Schwiegersohn nur sein Helfer. Leopold I. präsentiert sich im Hauptteil als Vater, der seinem unerkannten Sohn gegenüber Großherzigkeit walten lässt. Zusätzlich wird in einem anderen Handlungsstrang darauf hingewiesen, dass neu erlangter Reichtum und eine hohe Stellung nicht zu Hochmut führen dürfen. Die zweite Ebene der Allegorese kann demnach als eine überwiegend in sich stimmige, abgeschlossene Einheit bezeichnet werden, obgleich diese zusätzliche punktuelle Anspielungen aufweist. Eine völlige Übereinstimmung von Fürst und Held ist nur im Rahmen der übergeordneten (internen) Allegorese gegeben. Insgesamt fungiert die interne Allegorese als panegyrische Rahmung, welche zwar auf den Haupttext anwendbar ist, jedoch von einer gleichberechtigten, in sich geschlossenen Deutungsebene flankiert wird. Diese dient in dieser Hinsicht der Richtigstellung der Verhältnisse im Sinne des Auftraggebers (der Kaiser als Retter statt Max Emanuel) und dem Hinweis auf Verpflichtungen und Loyalität Max Emanuels.

²² Seifert 1985, 248.

²³ Ibid.

9.6 *Servio Tullio*

Das Libretto der Münchner Hochzeitsoper ist auf den repräsentativen *casus* einer dynastischen Eheschließung zugeschnitten. Während in der Widmung die Eignung Max Emanuels als junger Herrscher argumentativ bewiesen wird, enthält der elaborierte Götterprolog explizite Deutungsanweisungen, die anlassgemäß das Wittelsbacher Erbcharisma betreffen. Durch das Element der Voraussage wird hier dem Haus Bayern die Abstammung von Karl dem Großen bestätigt und dadurch dessen Erblegitimität bekräftigt. Als Mittel der Allegorese dienen Anmerkungen durch Marginalien am Seitenrand. Im Hauptteil ist eine zweite, untergeordnete Deutungsebene auszumachen, die den Zusammenhang mit Max Emanuels Rolle im Kräftespiel der spanischen Erbfolge inszeniert. Dabei fallen zwar einige Parallelen zur Tagespolitik auf, eine totale Allegorese ist allerdings nicht erkennbar. Es handelt sich lediglich um punktuelle, assoziative Andeutungen, die Max Emanuel als jungen Herrscher und Anwärter für die Statthalterschaft in den Spanischen Niederlanden legitimieren. Insgesamt lässt sich in diesem Libretto die größte Kongruenz zwischen Paratexten und Haupttext feststellen.

Beim Vergleich Wien-München fällt auf, dass Leopold I. das Wiener Werk geradezu routinemäßig aufführen und sogar großzügig dem Brautpaar widmen lässt. Für Max Emanuel hingegen ist die Aufführung seiner Hochzeitsoper ein großer Schritt. Dieser Umstand spiegelt sich auch im gegensätzlichen Charakter der Libretti: Während der Kaiser sich gönnerhaft als väterlicher Herrscher und Retter Roms inszenieren lässt, geht es dem bayerischen Kurfürsten wesentlich darum, die sich aus seiner politischen Hochzeit ergebenden Machtansprüche (hier primär seine Statthalterschaft) darzustellen und zu verteidigen. Er formuliert zwar eine bestätigende Antwort auf die Wiener Oper, in welcher er auf die Forderungen des Kaisers eingeht, lässt allerdings auch diskret kontrastierende Aussagen einbauen, wie etwa den Anspruch, noch vor den Habsburgern von Karl dem Großen abzustammen. Diese Haltung spiegelt sich vor allem in der paratextuellen Gestaltung der beiden Libretti wider: Während es im Wiener Libretto ein eigenes Allegorese-Kapitel gibt, lässt Max Emanuel einen umfangreichen Prolog mit Randnoten verfassen. In beiden Hochzeitsoperen kommen also rahmende paratextuelle Phänomene vor, wobei sich diese in ihrer Ausprägung stark voneinander unterscheiden. Auch die Widmungen der beiden Libretti sind unterschiedlich: Während diese im *Palladio* knapp ausfällt, wird in *Servio* ein ausführlicher argumentativer Diskurs über die idealen Eigenschaften Max Emanuels ausgebreitet. Die oberste Deutungsebene beider Libretti lässt sich zuverlässig auf die jeweiligen Binnentexte anwenden, die Mikrostruktur der Haupttexte hingegen ist durch eigene dynamische Prozesse geprägt, da sich im *Palladio* trotz der expliziten paratextuellen Deutungs-Anweisung im Haupttext eine gänzlich andere Bedeutung ergibt: Der Held der Oper ist demnach nicht Max Emanuel, sondern der Kaiser. Hier wird also die hierarchische Struktur wesentlich verändert und ein klares Postulat an Bayern formuliert, wobei die (*pro forma*) bestätigende Antwort des Münchner Librettos wiederum ein symbolisches Gegen-Postulat an den

Kaiser enthält. Am Vergleich der beiden Libretti zeigt sich also erstens die Unterschiedlichkeit der Paratexte und Rahmungen sowie zweitens, dass die Binnentextsemantik nicht in allen Aspekten in der politischen Deutungsvorgabe der Paratexte aufgeht.

9.7 *Alarico II Baltha*

Während *Servio Tullio* noch stark anlassgeprägt ist, vollzieht Max Emanuel schon im nächsten Jahr mit *Alarico* einen – zumindest allegorischen – Schritt in Richtung Unabhängigkeit. Der Titelheld repräsentiert den Typus des wagemutigen und überlegenen Feldherrn. Das Sujet vom Fall Roms zeichnet diesen zusätzlich als neuen germanischen Helden aus, als *Alcide norico*. Außerdem stützt diese Thematik den Anspruch der Wittelsbacher auf eine Fortsetzung der Kaiserwürde durch Bayern. Wesentliche Aspekte der Herrschaftslegitimation finden in der Widmung Platz, wie der Diskurs über den idealen Herrscher. Max Emanuel wird als siegreicher Feldherr des Kaisers gegen die Osmanen sowie als Kunstmäzen präsentiert, womit er wesentliche Eigenschaften eines christlichen Fürsten erfüllt, der in Krieg und Frieden für Sicherheit und Wohlergehen seines Landes sorgt. Der Kurfürst lässt sich zwar in den Paratexten nicht eindeutig mit dem Titelhelden identifizieren, doch im Haupttext tritt die Botschaft hervor, dass er sich vom Kaiser emanzipieren möchte. Das Libretto enthält keinen Prolog. Der Hauptteil korrespondiert mit der stark metapherngeprägten Widmung insofern, als Alarico in vielfacher Hinsicht in seiner Rolle als Draufgänger gezeigt wird, und enthält zusätzlich zahlreiche verstreute Anspielungen. Im Wesentlichen geht es in der unterhaltsamen Karnevalsoper um Max Emanuels Pochen auf Anerkennung vom Kaiser in zwei Punkten: Erstens wird er als souveräner Feldherr – noch vor seinem Rivalen Karl von Lothringen – präsentiert, zweitens als Statthalter der Spanischen Niederlande – unabhängig von den Erbansprüchen Maria Antonias. Außerdem ist anhand der Darstellung des schwachen Kaisers Honorio zu vermuten, dass Max Emanuel sich als seinem Schwiegervater überlegen darstellen lassen wollte. Trotz allem klingen aber auch Aspekte der Selbstkritik an, etwa die wohlbekannte Schwäche Max Emanuels für schöne Frauen²⁴ sowie das Eingeständnis, in manchen Punkten sehr wohl vom Kaiser und Maria Antonia abhängig zu sein.

9.8 *Niobe Regina di Tebe*

Das letzte untersuchte Werk, *Niobe Regina di Tebe*, zeichnet sich durch seinen tragischen Stoff aus – gleichzeitig ist es das Libretto, das die meisten Kontroversen in sich vereint. Zentrales Thema ist der herrscherliche Machtmissbrauch und seine Konsequenzen. Der Hauptaspekt liegt dabei in der Abgrenzung des paganen Raums zur göttlichen Sphäre. Die Todsünde der *superbia*, der sich die Herrscherin Niobe und ihr

24 Werr 2006, 205f.

Gemahl Anfione schuldig machen, wird in diesem Musikdrama im klassischen Sinn als Exempel für anmaßendes Verhalten gegenüber den Göttern inszeniert. Tugend und Laster werden explizit benannt und ausgedeutet. Auf oberster Ebene handelt es sich demnach um eine exemplarisch-didaktische Oper. In der Widmung wird der Stolz der Königin ganz abstrakt mit dem der Osmanen identifiziert, während die rächenden Götter vom Kurfürstenpaar verkörpert werden. Diese Deutung ist im Binnentext zunächst auf einer übergeordneten Ebene anwendbar: Niobes Hochmut fordert die göttliche Rache heraus. Doch der Dramentext ist durchzogen von einem Netz oszillierender Analogien, die überraschende Widersprüche aufwerfen: Hier ist nicht nur Niobe stolz, sondern auch König Anfione. Dieser wird als Herrscher sehr ambivalent dargestellt. Einerseits glänzt er als überragender Künstler, als *princeps artifex*, andererseits ist Anfione ebenso stolz wie seine Gemahlin und lässt sich in II/4 von ihr nur zu gern zum Gott erklären. Die Anmaßung, selbst ein Gott sein zu wollen, wird also nicht nur durch Niobe, sondern gleichermaßen von König Anfione vollzogen. Das Herrscherpaar erhöht sich selbst und erniedrigt den wahren Glauben. Es überschreitet damit die Grenze zum sakralen Raum und muss auf tragische Art scheitern. Bereits hier offenbart sich, dass Niobe nicht nur symbolisch für die Osmanen steht, sondern es vor allem auch darum geht, in der Herrscherfigur Anfiones einen christlichen Herrscher zu präsentieren, der sich aufgrund seiner besonderen Fähigkeiten zum Gott erheben lässt, also die Sphäre zum Heilsraum verletzt. Dabei ermöglicht erst die Verbindung der Niobesage mit dem Thebenmythos die Darstellung der starken Ambivalenz des Königs. Die besonderen historischen Umstände sowie die Eigenschaften der Figuren lassen annehmen, dass Max Emanuel in diesem Libretto nicht sich selbst darstellen lassen wollte, sondern Kritik an seinem ihm mittlerweile verhassten Schwiegervater übte, der ihm bis zu diesem Zeitpunkt weder den Oberbefehl über seine Truppen noch die erhohnte Statthalterschaft in Brüssel verschafft hatte. An diesem Beispiel für die sich aus der Plurimedialität eines Librettos ergebenden Möglichkeiten zeigt sich, dass eine umfassende Einschätzung der Deutungs- und Sinnebenen nur aufgrund einer integrierenden Analyse von Paratexten und Haupttext vorgenommen werden sollte. Erst auf dieser Basis kann sodann ein Abgleich mit der Partitur erfolgen. In *Niobe* wird die Funktion des Librettos als Fürstenspiegel und Mittel zur symbolischen Kommunikation bei Hof bestätigt. Dabei ist zu betonen, dass sich diese losen Anspielungen abseits der vom Librettisten intendierten Haupt-Allegorese vollziehen und nicht im Sinne einer totalisierenden Allegorese aufeinander aufbauen. Auffallend ist zudem das offenbar beabsichtigte *funesto fine*, welches durch eine Schluss-Szene *pro forma* abgemildert wurde. Die für ein Libretto ungewöhnlich tragische Wirkung dieses Dramen-Endes kann als Verstärkung der Didaxe gewertet werden.

10 Ergebnisse und Thesen

10.1 Zusammenwirken von Paratexten und Dramenhaupttext

Bei der Analyse der Libretti ergibt sich als erste Gemeinsamkeit die rahmende Funktion der Paratexte. Die Intensität der Rahmung variiert hier je nach Anlass und Stellung des Hofes sowie nach Art des Paratextes: Die Spanne reicht von einer Platzierung in einer kurzen Widmung über die ausführliche Ausbreitung in Widmung und Huldigungsprolog bis hin zu einem eigenen Deutungs-Paratext. In jedem Fall ist eine solche Deutung aber aussagekräftig. Generell wird hier die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Themen gelenkt, was einerseits durch Argumentation, andererseits durch Modifikation der Historie erfolgt. Der poetisch umgeformte Mythos weist über sich hinaus und kann Aufschluss über eine beabsichtigte Leserlenkung des Librettisten geben. Bezeichnend ist die Tatsache, dass in den Paratexten stets eine hohe Deutungs-Verbindlichkeit suggeriert wird. Die vorgegebene Rezeptionsperspektive ist klar und unmissverständlich und soll dem Haupttext eine höhere Bedeutungsdimension verleihen. Anders als die Paratexte ist der Dramenhaupttext von einer prinzipiellen Deutungsoffenheit und gewissen ästhetischen Autonomie¹ gekennzeichnet, die dazu führt, dass er – schon weil theoretisch eine Perzeption der Aufführung auch ohne Lesetext möglich wäre – nicht komplett durch die Paratexte beherrscht werden kann. Die paratextuell vorgeschlagene Deutung kann zwar prinzipiell im Sinne einer totalisierenden Allegorese in ihm aufgehen, dies ist jedoch bei den hier analysierten Libretti nicht der Fall, sondern es handelt sich lediglich um eine mehr oder weniger oberflächliche Passung. Beispielsweise kann im Fall der Oper *Servio Tullio* die Aussage der Widmung, dass Selbstüberwindung ein wichtiges Merkmal eines idealen Herrschers sei, auf die Handlung angewendet werden. Damit sind allerdings bei Weitem nicht alle Aspekte des Musikdramas abgedeckt wie der Wettstreit um die Thronfolge oder die schicksalsgewollte Bestimmung Servios. In der Widmung des Musikdramas *Alarico Il Baltha* soll der Titelheld das Kurfürstenpaar als Kriegsblitz auf der Bühne unterhalten, was zwar im Haupttext durchaus erkennbar ist, jedoch wird dieser auch zeitweilig als politischer Gegner und Frauenheld dargestellt. Königin Niobe wiederum soll den osmanischen Stolz verkörpern, der von den Göttern niedergeworfen wird, was grundsätzlich auf den Dramentext anwendbar ist. Die Haupthandlung hält jedoch wesentlich komplexere thematische Bereiche bereit. Ähnlich verhält es sich mit dem Wiener Musikdrama *Il Palladio in Roma*. Hier wird das Haus Habsburg mit dem Palladium gleichgesetzt, das von Lucio Metello gerettet wird, was im Dramentext allerdings nur am Rande vorkommt. Die Haupthandlung spielt sich in einem stark erweiterten Themenbereich ab, wobei die Hauptfigur im Vergleich

1 Vgl. Jahn 2005, 373.

zu den Paratexten neu referenziert wird. Damit ergibt sich als zweite Gemeinsamkeit der analysierten Libretti, dass die übergeordnete Deutungsvorgabe im Hauptteil zwar in den wichtigsten Parametern, jedoch nicht vollständig aufgeht.

Drittens ist in allen Hauptteilen mindestens eine untergeordnete Deutungsebene erkennbar. Bei dieser handelt sich um ein Geflecht von assoziativen Anspielungen oder Analogien, die sich auch zu verstreuten Allegorien zusammenschließen können, insgesamt jedoch nur bedingt ein kongruentes Bild ergeben. Dies könnte aus der Absicht des Librettisten resultieren, den Leser bei der stillen Lektüre zu lenken, da er hier zusätzlich andere textliche Schwerpunkte setzen konnte als bei der sinnlich affizierenden Aufführung. Solche Andeutungen oder Botschaften erwiesen sich (etwa durch im Text ein-gezeichnete Kürzungen) für die Inszenierung nicht als störend, traten allerdings beim stillen Textstudium deutlich hervor.

Viertens ist von Interesse, inwiefern der Widmungsträger mit dem Titelhelden identifiziert wird: Im *Allegoria*-Paratext der *Palladio*-Oper stellt der Librettist eine eindeutige Analogie von Lucio Metello zu Max Emanuel her und wiederholt diese zusätzlich in der *Licenza*. Eine solch explizite Zuordnung findet in den drei Münchner Libretti nicht statt. Auch haben sie kein eigenes Allegoresekapitel. Die Figur der Niobe, die in der Widmung mit den angreifenden Osmanen gleichgesetzt wird, kann zwar theoretisch auch im Hauptteil so gesehen werden, der Vergleich einer Königin mit einem feindlichen Volk und Kriegsheer erweist sich jedoch als sehr abstrakt. Hier ist vielmehr das Laster der *superbia* gemeint, das die Osmanen und Niobe verbindet. Weder Servio noch Alarico oder Anfione werden in den Widmungen direkt mit Max Emanuel identifiziert. Insgesamt ist festzustellen, dass nicht alle Elemente des Dargestellten in die politische Deutung einfließen, sondern ganz abstrakt in das jeweilige Hauptmotiv. Aufgrund dessen ist die Verbindung zwischen politischer Allegorese und tatsächlichem Text als lose zu bezeichnen. Generell bleibt es oft vage, auf welche Herrscherpersönlichkeit eine Dramenfigur Bezug nehmen soll. Im Hinblick auf die Referenz der Titelhelden kann man insofern von einer grundsätzlichen »Diskrepanz-Struktur«² sprechen. Hier wäre es interessant, weitere Libretti auf diesen Aspekt hin zu befragen.

Für die vorliegende Untersuchung können folgende Schlussfolgerungen gezogen werden: Setzt man für das Gelingen der Oper als Ganzes die Übereinstimmung der intendierten Botschaft des Herrschers und der Rezeption des Publikums auf mindestens einer Ebene voraus, müssen Paratexte und Aufführungstexte miteinander korrespondieren. Hier ist zu unterscheiden zwischen szenischen und nichtszenischen Texten. Die Paratexte als reine Lesetexte bieten dabei eine Deutungs-Direktive. Deren rahmende Kernaussage muss im Hauptteil zumindest oberflächlich einlösbar sein. Da dieser eigenen ästhetischen Regeln folgt, sind jedoch noch eine oder mehrere allegorische Ebenen möglich. Ebenso können sich vielfältige Einzelaspekte zum Netz einer

2 Vgl. Hempfer, Klaus W. (1987): *Diskrepante Lektüren. Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, 226.

mehr oder weniger kongruenten Allegorie zusammenfügen. Das Vorkommen dieses Phänomens in allen analysierten Libretti lässt folgern, dass es fester und auktorial beabsichtigter Bestandteil der Librettodichtung ist. Die Umformung des Mythos kann in dieser Hinsicht gleichzeitig der Dramaturgie geschuldet sein, wie auch der Vermittlung einer allegorischen Bedeutung. Das Zusammenwirken von Paratexten und Haupttext kann also als Synthese von ideologischer und unterhaltender Ebene bezeichnet werden, politisch gesehen könnte man sogar von panegyrischer Präention (Paratext) und verschlüsselter Realität (Haupttext) sprechen. Auch bei der Auslegung des Librettos als vertonbarem Text ist ein Rahmen vorgegeben. Hier besteht die Möglichkeit von Kürzungen, die ihrerseits rahmend wirken, sowie textverstärkenden Effekten durch Musik und Dramaturgie, denen die Hofgesellschaft bei den Aufführungen ausgesetzt war und die im Libretto durch Regieanweisungen und Arientexte festgeschrieben wurden. Andererseits ermöglicht die Konzeption hinsichtlich einer stillen, politischen Lesart, die ohne zusätzliche Rahmung performativer Medien³ erfolgt, ein weniger zwangsgeladenes »Be-deuten« des Textes und ein mögliches Verstehen von Andeutungen abseits der höfischen Atmosphäre. Für die Deutung der nachträglichen Lektüre kann deshalb von einer potenziell subjektiveren und unvoreingenommenen Deutung ausgegangen und dementsprechend andere Schwerpunkte gesetzt werden als bei der Aufführung. Eine lohnende Aufgabe wäre hier eine weiterführende Analyse verschiedener Rezeptions-Situationen.

10.2 Aspekte der Herrschaftslegitimation in den Libretti der Münchner Hofoper

Bei der Analyse hat sich ergeben, dass in allen drei Münchner Libretti Elemente der Herrschaftslegitimation enthalten sind, wobei Art und Ausmaß dieser Elemente je nach Aufführungsanlass differieren. Das am stärksten vertretene Element ist hier die historisch-dynastische Legitimation: So kommt der Aspekt des Erbcharismas in seinen unterschiedlichen Ausformungen vor allem in der Hochzeitsoper *Servio Tullio* zum Tragen. Im Götterprolog wird Karl der Große eindeutig als Gründer (*Autore*) des Hauses Wittelsbach bezeichnet und mit ihm ein genealogischer Ursprung⁴ der Dynastie gesetzt, der die Gleichrangigkeit (bzw. Überlegenheit) zu den Habsburgern betont. Bei dieser Aussage handelt es sich nicht um eine Allegorese, sondern um einen Vorgang der dynastischen Legitimation. Sie wird wesentlich dadurch verstärkt, dass sie (1) von der Dichtung getrennt in einem separaten Randkommentar realisiert ist, was ihr Autorität verleiht und (2) vom Gott der Zeit im Rahmen einer Schau ins Buch des Schicksals (nach antikem Vorbild) getroffen wird, und kann darum als essenziell für

³ Jahn 1998, 405.

⁴ Vgl. Heck/Jahn 2000 B, 70.

die politische Funktion des Librettos angesehen werden. Zusätzlich nutzt der Librettist durch die Wahl des Sujets die Vorbildhaftigkeit des antiken Römischen Reichs. Neben der Erblegitimation sind auch Elemente des frühneuzeitlichen Diskurses über den idealen Herrscher und dessen Tugendkodex im Libretto derselben Oper zu finden. In der Widmung wird Max Emanuel als sich selbst überwindender Fürst, als tapferer Feldherr und als Herrscher, der um das Allgemeinwohl besorgt ist, präsentiert. Die idealen Eigenschaften des Kurfürsten werden durch eine sich steigernde Argumentationskette »bewiesen«. Dies zeigt, dass das Libretto der untersuchten dynastischen Hochzeit Träger von stark herrschaftslegitimierenden Ideologemen ist. Auch das Wiener Vergleichswerk weist Elemente der mythologisch-historischen Legitimation (*translatio imperii* und Trojasage) auf. Beide Libretti dienen als Speicher dynastischer *memoria*⁵ für die Nachwelt. Im Libretto der Oper *Alarico Il Baltha* ist die übergreifende historisch-dynastische Legitimation im gesamten Libretto maßgeblich. Die Eroberung Roms durch das Gotenheer wirkt sinnbildlich als Verweis auf die Entstehung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation.⁶ So stellt die Widmung einen assoziativen Zusammenhang mit Alarico und dem »bayerischen Jupiter« Max Emanuel her. Mit dem Sujet der Eroberung Roms und der Setzung eines Neubeginns in der *memoria* der Dynastie⁷, wurde im Rahmen der Opernaufführung der gesamten Hofgesellschaft Anteil an der mythischen Ursprungslegende der Herrscherfamilie geboten. Zusätzlich dient in der Widmung die Darstellung Max Emanuels als Kunstmäzen der Allgemeinwohlthematik im Rahmen des Herrscherideals. Auch eine unterhaltsame Karnevalsoper konnte demnach herrschaftslegitimierende Elemente enthalten. In der Oper *Niobe Regina di Tebe* dominiert der legitimierende Gedanke des Gottesgnadentums, der – *ex negativo* – durch ein abschreckendes Exempel präsentiert wird. Die Botschaft der Widmung korrespondiert hier mit dem Dramenhaupttext: Max Emanuel ist ein demütiger Herrscher, der für den rechten Glauben kämpft, während der osmanische Glaube für Tyrannei steht. Im Hauptteil wird der göttliche Heilsraum in aller Deutlichkeit von der weltlichen Sphäre des Herrschers abgegrenzt. Dabei bietet der Schauplatz des böotischen Thebens als emblematische Stadt⁸ nach dem Modell Roms eine Verbindung zur habsburgischen historisch-dynastischen Legitimation. Insgesamt geht es in diesem Libretto um die sakrale Legitimation eines Herrschers.

Zusammenfassend haben alle Libretti gemeinsam, dass in den Dramentexten jeweils mindestens eine untergeordnete allegorische Ebene existiert. Geht man von den neu gewonnenen Deutungsmöglichkeiten aus, ist speziell in den drei Münchner Libretti eine Steigerung abzulesen: Während in *Servio Tullio* noch eine große Kongruenz zwischen Paratexten und Haupttext herrscht und sich der Titelheld durchgängig mit Max

5 Ibid., 405.

6 Vgl. Curtius 1961, 38f.

7 Vgl. Heck/Jahn 2000 A, 3.

8 Karla Pollmann verwendet beispielsweise den Begriff »emblematic City« für das antike Rom, vgl. Harich-Schwarzbauer/Pollmann 2013, 11.

Emanuel vergleichen lässt, ist die Figur des Alarico nur noch im Hauptteil mit Max Emanuel zu identifizieren, und in *Niobe* werden gar völlig kontroverse Diskurse sichtbar. Hier ist davon auszugehen, dass mit der Intensität der beabsichtigten Kritik am Kaiserhof auch der Grad der Verschlüsselung steigt. Betrachtet man die Kernaussagen des Münchner Werkkorpus, so könnte man von einer ›Klimax der Unzufriedenheit‹ Max Emanuels sprechen, angefangen mit der Kaisertreue in *Servio* über die Widerspenstigkeit *Alaricos* bis zur Kritik am Kaiser in *Niobe*.

10.3 Schlussthesen

Für die vorliegende Untersuchung hat sich eine Modifikation der allgemeinen Libretto-Definition⁹ als notwendig erwiesen: Das Libretto der Hofoper gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts ist demnach ein musikdramatischer, anlassgebundener Text, der gleichermaßen im Hinblick auf eine Vertonung als auch eine stille Lektüre konzipiert ist.

Die äußere Struktur der untersuchten Libretti spiegelt die innere wider: Die Lese-Paratexte stellen als abgetrenntes Konglomerat eine eigene Deutungsdimension dar, ebenso wie der in sich geschlossene, szenisch realisierte Dramen-Binnentext auf hermeneutischer Ebene potenziell für sich allein stehen kann. Erst durch die Verbindung beider Blöcke erschließt sich die volle politische Bedeutung. Dabei ist die Rezeptionsdirektive bei der stillen Lektüre generell anders zu bewerten als in der stark von Zeremoniell und herrscherlicher Präsenz geprägten Aufführung. In den Paratexten wird eine übergeordnete Leseanweisung bereitgestellt. Diese lässt sich prinzipiell auf den Dramenhaupttext anwenden, ist stark rezeptionslenkend und verbindlich sowie von den panegyrischen Anforderungen des Anlasses geprägt. Der Binnentext wiederum ist gekennzeichnet von genereller Deutungsoffenheit und ästhetischer Autonomie¹⁰. Er enthält assoziative Anspielungen und dispersive Allegorien, die sich abseits der auktorialen Deutungsanweisung zu teilweise realisierten Sinnebenen zusammenschließen können. Die beim Zusammenwirken von politischer Botschaft und ästhetischer Rede entstehenden dynamischen Prozesse zeigen dabei eine gewisse Inkongruenz. Auch bei starker Rahmung erweist sich die Semantik des Haupttextes teilweise als unberechenbar. Paratextuelle Allegoresen gehen zwar oberflächlich, jedoch nicht in allen Teilaspekten des Binnentextes auf. Aufgrund der Vagheit und Vielschichtigkeit der Referenzen lässt sich für die analysierten Libretti allgemein eine ausgeprägte »Diskrepanz-Struktur«¹¹ feststellen.

Die im Analysekorpus beschriebenen Allegoresen weisen durchgehend Aspekte der politischen Semantik auf. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Topoi der frühneu-

9 Vgl. Abert 1960, 708; vgl. auch Mehlretter 1994, 11, sowie Gier 2000, 18.

10 Vgl. Jahn 2005, 373.

11 Vgl. Hempfer 1987, 226.

zeitlichen Herrschaftslegitimation. Diskursiviert werden Ideologeme aus den Bereichen der erbcharismatischen und historisch-dynastischen Legitimität¹², des Gottesgnadentums sowie des christlichen Herrscherideals. Art und Platzierung dieser Elemente in Paratexten und Haupttext variieren je nach Sujet und Aufführungsanlass, wobei in beiden Textarten besonderes Gewicht auf dem Topos der herrscherlichen Selbstüberwindung liegt. Die Verarbeitung der Themen erfolgt in den Paratexten generell auf panegyrische Art, während im Haupttext die Didaxe überwiegt.

Unter der Voraussetzung, dass das Libretto abseits seiner ästhetisch-performativen Dimension Träger von politischen Ideologemen ist, kann daher abschließend bestätigt werden, dass in den Jahren von 1685–1688 zwischen Habsburg und Wittelsbach ein machtpolitischer Diskurs im Medium des Hofopernlibrettos stattfand.

12 Vgl. Heck/Jahn, 70.

11 Anhang: Deutsche Übersetzungen der Widmungstexte

11.1 *Il Palladio in Roma*

11.1.1 Italienischer Widmungstext

SERENISS: ELETTORALI ALTEZZE.

IL PALLADIO, che fù Dono de' Numi al Mondo, hora è fatto Tributo della mia Humiltà à i felicissimi Sponsali delle v.v. Ser:^{me} E.E. A.A. Così la Diva, di cui Egli fù Imagine, sia la Pronuba del Vostro Imeneo, sia il Lare de' Vostri Stati, sia il Penate de' Vostri Sogli. Ella con Nome di PALLADE feconda le Reggie di Virtù: con quel di BELLONA coltiva ne' Campi di Marte le Palme. Siavi dunque d'ambi cotesti Doni copiosa; Onde, e vi fioriscano intorno le Glorie delle Virtù; e vi si fecondino in Mano le Palme delle Vittorie. Allo stringersi il Nodo delle Vostre Destre, e delle Vostr'Alme, sciolgasi quello, che involuppa l'Invidia, Gordio de' nostri Secoli: onde in Voi si rinovi del Gran Macedone la Grandezza. Venga da Voi fortunatissima PROLE, con l'Augurio, c'hebbe Mandanne, di partorire una Vite, che per tutta l'Asia si dilatasse; tal che de' Vostri FIGLI il vasto Dominio a' quello, c'hebbe il Gran Ciro, s'uguagli. Compatisca l'Eroica Benignità delle v.v. Ser:^{me} E.E. A.A. la fiacchezza della mia Penna; e, rivolgendo i riflessi, dalla tenuità di queste Carte, alla Divotione del Cuore, che le consacra, si degnino permettere, che venga dall'Ossequio compensata la Debolezza. E mentre alle v.v. Ser:^{me} E.E. A.A. profondissimamente m'inchino, supplico humilissimamente, che mi concedano la felicità d'essere Delle v.v. Ser:^{me} E.E. A.A.

Vienna à 17. di Luglio 1685.

hu.^{mo} div.^{mo} & osseq.^{mo} servo

Nicolò Minato.

11.1.2 Deutsche Übersetzung der Widmung¹

Durchlauchtigste Kurfürstliche Hoheiten

Das Palladium, das ein Geschenk der Götter an die Welt war, wird nun zum Tribut meiner Ergebenheit an die glücklichsten Brautleute Eurer Majestäten. So sei die Göttin, deren Bild es [das Palladium] ist, die Patin Eurer Hochzeit, sie sei die Hausgöttin Eurer Staaten, sie sei Schutzgöttin Eures Landes. Als Pallas nährt sie das Königreich der Tugend. Mit dem Namen Bellona pflanzt sie auf den Marsfeldern die Palmen. Also sollen Euch beide Gaben zahlreich zuteilwerden. Von daher soll Euch zur gleichen Zeit der Ruhm der Tugend blühen und damit die Siegespalmen in Euren Händen fruchtbar gemacht werden. Beim Schnüren des Knotens Eurer Hände und Eurer Seelen soll

¹ Sämtliche Übersetzungen in diesem Kapitel stammen von der Autorin.

sich jener Knoten lösen, den der Neid, der gordische Knoten unserer Jahrhunderte, umschlungen hält: Von daher soll sich in Euch der Edelmut des großen Mazedoniers [Alexanders des Großen] erneuern. Von Euch soll glückliche Nachkommenschaft abstammen, mit der Weissagung der Mandane², eine Weinrebe zu gebären, die sich über ganz Asien verbreitete; sodass das riesige Reich Eurer Kinder jenem des großen Kyros gleiche. Die heldenhafte Güte Eurer Hoheiten möge die Schwäche meiner Feder verzeihen und die Gedanken von der Dünne dieser Seiten auf die Ergebenheit meines Herzens lenken und gütigst zulassen, dass meine Schwäche von meiner Hochachtung aufgewogen wird. Und während ich mich vor Euren fürstlichen Hoheiten allertiefst verneige, erbitte ich demütigst von Euch, mir das Glück zuzugestehen, Eurer kurfürstlichen Hoheiten
untertänigster, ergebenster und dienstfertigster Diener [zu sein].
 Wien, am 17. Juli 1685.
 Nicolò Minato.

11.1.3 Italienische *Allegoria*

ALLEGORIA.

IL PALLADIO, preso per Argomento di questo Drama, è figura dell'AUGUSTISS: CASA D'AUSTRIA, essaltata da DIO, come quello venuto dal Cielo. S'Egli, con *Pierio Valeriano*, fù uno Scudo: e quest'AUGUSTISS: CASA fù sempre Scudo à difesa de gli oppressi, à custodia della Catolica Religione. Se, con *Apolloodoro*, fù una Figura, che nella Destra teneva un Hasta, Instrumento di Guerra, e nella Sinistra il Lino, & il Fuso, geroglifici di Pace; e L'AUGUSTISS: CASA hà sempre, e di Guerra, e di Pace veduto fiorirsi in mano le Palme, e gl'Ulivi. E se, con *Cedreno*, il Palladio fù l'Imagine di Pallade, ch'è la Dea delle Virtù e delle Scienze: Di queste fù sempre Erario l'AUGUSTISS: CASA. La Grandezza del Palladio fù di Tre Cubiti: e quella dell'AUGUSTISS: CASA di Tre Dignità: Arciduale, Regia, & Imperiale. Non poteva cadere quella Città, dove fosse stato custodito il Palladio: Non può perire chi all'AUGUSTISS: CASA s'unisce. Tentarono di rapire il Palladio Diomede, & Ulisse, má, preso, in luoco del vero, il finto, si trovaron scherniti. Cercarono l'Invidia, e la Forza d'involare all'AUGUSTISS: CASA le Glorie, mà furon vani gli sforzi, e son rimaste deluse. Fù il Palladio trasportato in Italia; fermato in Roma, e custodito nel Tempio di Vesta, Dea della Purità. L'AUGUSTISS: CASA, distesasi in Ogni Parte del Mondo: fermatosi in Essa l'Imperio Romano; si conserva con la venerazione de' Tempij, in grembo dell'Innocenza. Finalmente, d'incendiarie fiamme ardendo il Tempio di Vesta, L. Metello v'accorse, guardò il Palladio, e ne ottenne immortalità

2 Mandane war die Tochter des Astyages. Dieser träumte, dass aus dem Schoß seiner Tochter eine Weinrebe wuchs, die ganz Asien überwucherte. Traumdeuter sagten ihm voraus, dass dieses Kind einmal statt seiner herrschen werde. Es war der mächtige König Cyrus. Vgl. [Becker, Karl Friedrich] (1844): *Karl Friedrich Becker's Weltgeschichte*, hg. v. Johann Wilhelm Löbell, 1. Teil, 7. Auflage, Berlin, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10034423-1> (Zugriff vom 20.10.2018), 133f.

di Gloria. Arde incendio di barbaro Marte gli Stati dell' AUGUSTISS: CASA: vi accorre MASSIMILIANO EMANUELE, il Dominante della Baviera; g' assiste con l'Armi, e ne riporta gloriosissima SPOSA. Con questa Allegoria, serve l'Istoria del Palladio per base all'Ossequio in queste felicissime, e Serenissime Nozze. Et à gl'Eroici SPOSI si augura il conseguimento de' Dieci Voti, che in sè trovò adempiti L. Metello.

11.1.4 Deutsche Übersetzung der *Allegoria*

ALLEGORESE

Das Palladium, das zum Gegenstand unseres Dramas gewählt wurde, ist Abbildung des kaiserlichen Hauses Österreich, erhöht von Gott, wie jenes, das vom Himmel kam. Wenn jenes, nach *Pierio Valeriano* ein Schild war, dann wird auch das kaiserliche Haus immer Wappenschild für die Verteidigung der Unterdrückten sein, zur Bewachung der katholischen Religion. Wenn es, nach *Apollorodus*, eine Figur war, die in der Rechten einen Speer, Instrument des Kriegs, in der Linken Leinen und Spindel trug, die Hieroglyphen des Friedens, dann hält das kaiserliche Haus immer, in Krieg und Frieden, blühende Palmen und Olivenzweige in Händen. Und wenn, nach *Cedrenus*, das Palladium ein Bild der Pallas war, der Göttin der Tugend und der Wissenschaften, dann war das kaiserliche Haus von diesen stets ein Hort. Die Größe des Palladiums betrug drei Ellen – und das kaiserliche Haus trägt drei Würden: erzherzoglich, königlich und kaiserlich. Die Stadt, in der sich das Palladium befindet, kann nicht fallen: So kann derjenige nicht untergehen, der sich mit dem kaiserlichen Haus verbindet. Diomedes und Odysseus wagten, das Palladium zu rauben, doch sie fanden sich verhöhnt, als sie entdeckten, dass es das falsche war. Der Neid und die Gewalt versuchten, dem kaiserlichen Haus den Ruhm zu rauben, doch ihre Anstrengungen waren umsonst und sie blieben enttäuscht zurück. Das Palladium wurde nach Italien gebracht, bis nach Rom, wo es im Tempel der Vesta bewacht wird, der Göttin der Reinheit. Das kaiserliche Haus hat sich nach allen Richtungen der Welt ausgedehnt. In ihm hat das Römische Reich seine Fortsetzung gefunden: es erhält sich durch die Anbetung der Tempel, im Schoße der Unschuld. Und endlich, als der Vestatempel in brandstifterischen Flammen stand, eilte Lucio Metello heran. Er rettete das Palladium und errang dadurch unsterblichen Ruhm. In barbarischen Kriegsflammen steht das kaiserliche Haus, und es eilt Maximilian Emanuel, der Herrscher Bayerns, heran. Er steht ihm mit den Waffen bei und erringt dadurch die ruhmreiche Braut. Mit dieser Allegorie dient die Geschichte des Palladiums als Grundlage für die Hochachtung dieser glücklichen und durchlauchtigsten Hochzeit. Und den heldenhaften Brautleuten wünscht man die Erfüllung der zehn Wünsche, die auch Lucio Metello für sich erfüllt sah.

11.2 *Servio Tullio*

11.2.1 Italienischer Widmungstext

SERENISSIME ALTEZZE ELETTORALI.

Al portentoso globo di fuoco, che sulla fronte di *Servio* portò il faustissimo augurio del romano Diadema, accese repentinamente sin da Aprile scorso la mia ossequiosa Talia quella face festiva, che arde O SERENISSIMI SPOSI oggidì al talamo augusto del vostro illustre Imeneo. Ella è una fiamma che vien dal Cielo; e perciò ben degna d'unirsi à quel sacro ardore, che con nodo si' luminoso accoppia i vostri Cuori Reali; e più: che se quella predisse a *Servio* l'acquisto d'un Regno, questo assicura a Voi in una feconda posterità la perpetuità del Dominio. E poi: qual altro argomento che di fuoco dovea prendere per ispiegar il suo giubilo Amore e Marte? Amore, che ha saputo così ben trionfare delle vostre grand'Alme, e Marte che ha superato Amore istesso, traendo il suo Eroe dalle morbidezze del letto nuziale ai sanguinosi cimenti di fiere battaglie, e dai lacci soavi di due castissime braccia ad incontrar le destre armate del più barbaro, e piu feroce nimico del Mondo christiano? Questa azione sarà memorabile per tutt'i secoli. Voi vi siete reso maggiore d'Achille O SERENISSIMO E CLEMENTISSIMO MIO SIGNORE; poich'egli per isfuggir i pericoli della guerra trojana visse lungo tempo in femminea veste con Deidamia in Sciro; e Voi per incontrar quelli d'Ungheria vi scostaste dal fianco amoroso di MARIA ANTONIA in Vienna. Maggiore d'Alcide; che rapito dal compiacimento di Iole cangiò in una gonna il manto di Leone, e la Clava in conocchia; e Voi sospesi i teneri vezzi d'un benche giustissimo affetto, imbrandiste la vittoriosa spada sempre ornato del vostro leonino invitto corraggio. Maggiore di Marc'Antonio; che sacrificò la perdita di quella importantissima battaglia contro Ottaviano al violente desio di seguir Cleopatra; e voi allontanandovi intrepidamente dall'Augustissima Sposa correste a debellar sotto Strigonia l'ottomano orgoglio. Maggiore in fin di voi stesso; che nel piu belverde de' vostri giorni non ammolito dalle primizie d'un così dolce Imeneo, ne dagli aggi della vostra grandezza, avete fatto vedere, che a tutte le piu naturali passioni prevale in voi l'illustre amor della gloria, e l'interesse della publica Causa. Felice voi O GRAN PRINCIPESSA, cui è dato in sorte un così eroico Sposo! E voi felice O GRAN PRENCIPE, cui è concessa dal Cielo una si' eccelsa Sposa, che viene a stabilire la felicità di questi floridissimi Stati, e che merita tutta la vostra gloria, perche ha avuto il cuore di soffrire i pericoli che ve l'acquistano. Quel Dio degli eserciti, che ha benedetti i vostri disegni e le vostre imprese, benedirà anche sempre i voti ardenti de' vostri fedelissimi sudditi, e concederà alla Sacra Unione delle DUE AUGUSTISSIME CASE D'AUSTRIA E DI BAVIERA perpetuità di Dominio, e continuati trionfi. Ma: impallidisce il fuoco del mio *Servio*, ed io arrosisco in sua vece, per aver si' mal corrisposto alla grandezza della occasione. Sovvengavi però O SERENISSIME ELETTORALI ALTEZZE che la nostra allegrezza dovea scintillar sin dal mese di Giugno, e ch'jo onorato d'un'altro clementissimo comando, oltre quello d'estender questo Drama, dovevo di momento in momento correr

le poste verso Roma, onde le ho corse ancor piu con la penna, che senza mai volgersi addietro ha tocca la meta del suo viaggio nell'angusto spazio di cinque giorni. Tuttavia, perche la rapidezza è cosi ben propria alla fiamma, come dovuta alla mia ossequiosa ubbidienza, le imploro e spero i soliti effetti della vostra innata Clemenza, e prostrato in atto della piu profonda umiltà m'inchino

Delle Serenissime Altezze Vostre Elettorali.

Umilissimo, Ossequiosissimo, Ubbidientissimo Servitore, e Fedelissimo suddito

VENTURA TERZAGO.

Monaco 30. Decembre 1685.

11.2.2 Deutsche Übersetzung der Widmung

Durchlauchtigste Kurfürstliche Hoheiten

Vom wunderbaren Feuerball, der auf die Stirn des *Servius* die glücklichsten Vorzeichen der römischen Krone setzte, wurde im letzten April meine untertänigste Muse der Dichtkunst unvermittelt durch jene festliche Fackel entzündet, die heute, o durchlauchtigstes Brautpaar, am kaiserlichen Traualtar Eurer erlauchten Vermählung brennt. Diese Flamme kommt vom Himmel, und ist darum wohl würdig, sich mit der heiligen Glut, die Eure königlichen Herzen mit solch hellstrahlenden Banden verknüpft, zu verbinden. Und mehr noch: Wenn jene *Servio* den Erwerb eines Reiches voraussagte, sichert Euch dies durch eine fruchtbare Nachkommenschaft den Fortbestand Eurer Herrschaft zu. Und dann: Welch anderen Gegenstand als das Feuer könnten Amor und Mars wählen, um ihren Jubel auszudrücken? Amor, der so trefflich über Eure hohen Seelen zu triumphieren wusste, und Mars, der Amor selbst überwand, indem er seinen Helden der Zartheit des Hochzeitsbetts entriss, um ihn den blutigen Wagnissen stolzer Schlachten auszusetzen, und ihn aus den süßen Banden zweier keuscher Arme raubte, damit er sich der bewaffneten Rechten des barbarischsten und grimmigsten Feindes der christlichen Welt stellte? Diese Heldentat wird für alle Zeit denkwürdig bleiben. Ihr habt Euch größer als Achill erwiesen, mein durchlauchtigster und gütigster Herr, da jener, um den Gefahren des trojanischen Kriegs zu entgehen, lange Zeit in Frauenkleidern mit Deidameia in Skyros lebte; Ihr jedoch, um jenen [Gefahren] in Ungarn zu begegnen, habt Euch von der liebenden Seite Maria Antonias in Wien entfernt. Größer seid Ihr als Herkules, der, verzückt von Iole, den Löwenmantel gegen einen Frauenrock und die Keule gegen einen Spinnrocken eintauschte. Ihr hingegen habt die zarten Liebeskosungen einer zu Recht wahrhaftigen Zuneigung unterbrochen und das siegreiche Schwert ergriffen, das ewig mit Eurem löwengleichen unbesiegteten Mut geschmückt ist. Größer seid Ihr als Marc Anton, der den Sieg jener entscheidenden Schlacht gegen Octavian dem gewaltigen Begehren, Kleopatra zu folgen, geopfert hatte. Ihr jedoch entferntet Euch unerschrocken von Eurer kaiserlichen Braut, um bei Gran den ottomanischen Stolz niederzuwerfen. Größer seid Ihr sogar als Ihr selbst: In Euren besten Jahren, weder verweichlicht durch die Neuheit einer solch süßen Hochzeit noch von der

Bequemlichkeit Eurer hohen Stellung, habt Ihr gezeigt, dass Eure Liebe zum Ruhm und das Interesse am Allgemeinwohl die natürlichen Leidenschaften überwiegen. Große Fürstin, glücklich seid Ihr zu preisen, dass der Himmel Euch einen so heldenhaften Gemahl gegeben hat. Und auch Ihr, großer Fürst, seid glücklich, dass der Himmel Euch eine so hohe Braut zugestand, die kam, um das Glück dieser blühenden Staaten zu festigen, und die all Euren Ruhm verdient. Weil sie die Standhaftigkeit hatte, jene Gefahren zu ertragen, die Euer Herz eroberten. Jener Heeresgott, der Eure Absichten und Heldentaten gesegnet hat, wird auch stets die brennenden Gelübde Eurer treuesten Untertanen segnen und der heiligen Verbindung der kaiserlichen Häuser Österreichs und Bayerns Beständigkeit in der Herrschaft und nie endende Siege zugestehen. Doch: Das Feuer meines Servio verblasst und ich erröte an seiner Stelle, da ich so schlecht der Größe des Anlasses entsprochen habe. Eure kurfürstlichen Hoheiten belieben sich zu erinnern, dass unsere Freude seit Juni schillern sollte und dass ich neben der ehrenvollen Aufgabe, dieses Drama zu verfassen, mit einem anderen gnädigsten Befehl betraut war. Ich musste wiederholt nach Rom eilen und noch schneller lief ich mit der Feder, die, ohne sich umzublicken, das Ziel ihrer Reise im kurzen Zeitraum von fünf Tagen erreicht hat. Dennoch, da die Schnelligkeit ein wichtiges Merkmal der Flamme darstellt, so wie sie auch Aufgabe meiner gehorsamsten Untertänigkeit ist, erbitte und erhoffe ich von Euch die übliche Würdigung durch Eure angeborene Milde und kniend in tiefster Demut verbeuge ich mich

Eurer durchlauchtigster kurfürstlicher Hoheiten

ergebenster, untertänigster, gehorsamster Diener und treuester Untertan

VENTURA TERZAGO.

München, 30. Dezember 1685

11.3 *Alarico Il Baltha, cioè l'Audace, Rè de Gothi*

11.3.1 Italienischer Widmungstext

Serenissime Altezze Elettorali.

Ecco Seren.^{me} Elett.^{li} Altezze il primo Tributo della mia ubbidienza humiliato à Piè del vostro Serenissimo Soglio. Ecco nelle Feste del Di anniversario della Nascita d'un Augusto Sole dell'Istro vantar la mia Musa i suoi Natali sotto i benèfici Raggi, che splendono sù la Fronte d'un Alcide d'Augusti, rendono fortunate le vaghe Rive dell'Isara. Et ecco il primo Terror d'Italia uscito dalla Scandia servir hoggi di Pompa à gli Applausi festivi di Giorno così glorioso, e felice. Alarico l'Audace è questi, il primo Regnante de Gothi, il quale, se portò nell'Ardore, e nell'Ardire frà l'Armi le Conditions tutte di Fulmine, hoggidi qual Fulmine à punto frà le Nubi di questi Inchiostri à momenti concepito, d'improvviso balena. Da vostri Serenissimi Sguardi Egli apprende le Maniere di dilettere, & atterrire; e nelle vostre Regie Destre si fa ben conoscere per Simbolo delle vostre Glorie, se in Forma di Fulmine ancora fù veduta nelle Mani del grande Alessan-

dro la Fama. Risplendono sovente nell'Aria i Fulmini per solamente dilettere la gran Potenza de Numi; & hor non meno un Fulmine di Guerra con Tuoni d'armoniosi Con-
centi sù la Scena lampeggia per il solo Diletto d'un nuovo Marte delle Battaglie, e d'una
Pallade coronata d'Allori. Si decantino pure i Genetliaci di così eccelsa Heroina con
Allusioni di Faci superne, c'hanno per proprio Vanto l'atterrare i Tifei, poiche questa fù
già dal Cielo concessa al Mondo per interessare à gli Austriaci Trionfi contro i Titani
dell'Asia i memorandi Fulmini del gran Giove della Baviera. Folgorando finalmente da
i vostri Piedi o Serenissime Altezze questo Fulmine bellicoso, temprato all'onde fati-
diche d'Hippocrene, già vedo atterrata l'Invidia, & atterrito non un solo Aristarco, aver-
andosi il Detto: *Cum feriant unum, non unum Fulmina terrent*. E se alla Comparsa de
Fulmini Pitagora esortava il toccar la Terra; ecco alla Luce di questo Lampo prostrata
al suolo delle vostre Augustissime Piante la mia ossequiosa Divotione toccar la Meta
fondamentale di quella Fortuna, che mi solleva al Pregio d'essere
Di VV. AA. Serenissime Elettorali.

Monaco 14. Gennaio, 1687.

Humilissimo, Divotissimo, Ubbidientissimo Servitore

LUIGI ORLANDI.

11.3.2 Deutsche Übersetzung der Widmung

Durchlachtigste Kurfürstliche Hoheiten

Seht, o durchlachtigste kurfürstliche Hoheiten den ersten Tribut meiner Ergeben-
heit, den ich Eurem durchlachtigsten Thron zu Füßen lege. Seht, wie meine Muse
anlässlich der Festlichkeiten des Geburtstags einer kaiserlichen Sonne der Donau ihre
Geburt preist, unter den wohltuenden Strahlen, die auf der Stirn eines kaiserlichen
Herkules leuchten und die schönen Ufer der Isar glücklich machen. Und seht nun, wie
der erste Schrecken Italiens, aus Skandinavien kommend, heute als Prunk dem fest-
lichen Applaus eines so ruhmreichen und glücklichen Tages dient. Alarich, der Tap-
fere ist dieser, der erste Herrscher der Goten, der, wenn er in Eifer und Tapferkeit im
Waffengefecht die Eigenschaften eines Blitzes bewies, heute ebenso urplötzlich wie ein
Blitz aus der Wolke der Tinte erscheint, die ich aus dem Stegreif blitzschnell hinwarf.
Von Euren durchlachtigsten Blicken lernt er das Verhalten des Erfreuens und des
Erschreckens und in Euren königlichen Rechten wird er zum Symbol Eures Ruhmes,
da auch in den Händen des großen Alexanders der Ruhm in Form eines Blitzes dar-
gestellt wurde. Viele Blitze leuchten am Himmel, nur um die große Macht der Götter
zu erfreuen; und jetzt leuchtet nichts Geringeres als ein Kriegsblitz mit harmonischen
Donnerklängen auf der Bühne, nur zum Vergnügen eines neuen Mars des Schlacht-
feldes und einer mit Lorbeer gekrönten Pallas. Man rühme auch den Geburtstag einer
so himmlischen Heldin [Pallas] mit Anspielungen auf überirdische Fackeln, die sich
stolz rühmen können, die Tifäer vernichtet zu haben, denn diese [Heldin] wurde vom
Himmel der Erde zugestanden, um für den österreichischen Sieg gegen die Titanen

Asiens die erinnerungswürdigen Blitze des großen Jupiter Bayerns zu verpflichten. Da nun endlich, o durchlauchtigste Hoheiten, dieser kriegerische Blitz zu Euren Füßen strahlt, besänftigt durch die schicksalshaften Quellen der Hippocrene, sehe ich schon den Neid zu Boden geworfen und nicht nur ein einzelner Aristarch³ wird von Angst gepackt, wenn sich das Sprichwort bewahrheitet: *Cum feriant unum, non unum Fulmina terrent.*⁴ Und da beim Erscheinen von Blitzen Pythagoras das Berühren der Erde empfahl, seht nun meine untertänige Ergebenheit im Licht dieses Blitzes am Boden zu Euren kaiserlichen Füßen ausgebreitet, um das grundlegende Ziel jenes Glücks zu erreichen, das mich zur Ehre erhebt, der untertänigste, ergebenste, gehorsamste Diener Euer durchlauchtigsten kurfürstlichen Hoheiten zu sein.

München, 14. Januar 1687.

LUIGI ORLANDI.

11.4 *Niobe Regina di Tebe*

11.4.1 Italienischer Widmungstext

SERENISSIME ALTEZZE ELETTORALI

Se l'oppressione del Vitio è lo Spettacolo più gradito da gli occhi eterni de Numi, non poteva la mia ubbidiente divotione offrire divertimento più proprio à benignissimi sguardi dell'Altezze Vostre Seren.^{me} Elett.^{li} quanto la prosternatione d'un Vitio. e d'un Vitio direttamente opposto alla Virtù più pregiata dalle vostre grand'Anime. Ecco per ciò dalla famosa Reggia di Tebe risorto sù la Scena il gran Mostro della superbia à provocare i Fulmini nelle tremende Destre de Numi, perche servano di Faci luminose nel sacro Tempio de vostri Regj Lari, dove il Nume d'una eccelsa Humiltà magnanimamente si adora. All'immutabil Gloria di così potente domatrice del vano Fasto, che nel Serenissimo Cielo del vostro Soglio bella più del Sole risplende, innalza Colossi di se stesso l'Orgoglio nella memorabile peripetia di quella infelice Regnante, di cui v'è publicando con Tromba maestra la Fama:

Et felicissima Matrum

Dicta foret Niobe, si non sibi visa fuisset.

Quinci felicissime Voi Seren.^{me} Elett.^{li} Altezze, che nell'Altezze appunto del Vostro glorioso Dominio quasi Augelli di Paradiso havete cent'Occhi aperti sempre alla Fortuna de Vostri sudditi, ma coperti ad ogn'ora sotto l'Ali d'un sapere ammirando, per non mirare gl'immensi Pregi della propria sublime Grandezza. Quando un Mondo intero, benche abbagliato, si affissa à gli adorati Raggi di Vostre Glorie, solo da Voi rimangono

³ Kritiker, Pedant.

⁴ (Wenn der Blitz einen trifft, erschrecken auch alle anderen, E.K.).

sconosciuti i Vostri Splendori; e parmi, che per degno Applauso di Virtù così rara, e rara Dote de vostri generosissimi Cuori, vadi hoggi di Voi decantando il Mondo ciò, che del Sole fù detto:

Quae omnes in ipso mirantur, ipse solus non videt.

Et ecco il maggior Luminare hoggi come simbolo de vostri supremi Attributi abbattere con fulminante destra la Tebana Alterezza, rappresentando non meno all'ombre atterrite dell'Asiana superbia i Lampi vittoriosi della Vostra acclamata Possanza. Ma dove à fronte di Voi, che siete i due vivi Soli del gran Cielo della Baviera, ardisco con Ali d'Icaro seguire il Volo, che spiega trionfante la Vostra Fama? Intraprendano l'Aquile sí eccelsa Meta, & alla tarpata mia Penna solo sia Meta fortunata il publicarmi con profonda veneratione.

Dell'Altezze Vostre Seren.^{me} Elett.^{li}

Monaco, p^o Gennaro 1688.

Humilissimo, Divotissimo, Ubbidientissimo servo.

Luigi Orlandi

11.4.2 Deutsche Übersetzung der Widmung

Durchlachtigste Kurfürstliche Hoheiten

Wenn die Unterdrückung des Lasters das am meisten geschätzte Schauspiel der ewigen Augen der Götter ist, könnte meine gehorsame Ergebenheit den gütigsten Blicken Eurer durchlachtigsten kurfürstlichen Hoheiten kein geeigneteres Vergnügen darbieten, als die Niederwerfung eines Lasters, ja eines Lasters, welches das genaue Gegenteil derjenigen Tugend darstellt, die von Euren hohen Seelen am meisten geschätzt wird. Seht darum nun aus dem berühmten Palast von Theben das große Ungeheuer des Hochmuts auf der Bühne auferstehen, um den bebenden Händen der Götter Blitze abzufordern, auf dass diese als helle Fackeln im heiligen Tempel Eurer königlichen Laren dienen, wo man großherzig die Gottheit einer himmlischen Demut verehrt. Dem unabänderlichen Ruhm einer solch großen Bezähmerin des leeren Prunks [Göttin der Demut] gegenüber, die am durchlachtigsten Himmel Eures Landes schöner als die Sonne strahlt, errichtet der Stolz Kolosse seiner selbst im denkwürdigen Schicksal jener unglücklichen Herrscherin, von der mit stolzem Trompetenschall der Ruf verbreitet wird:

Et felicissima Matrum Dicta foret Niobe

Si non sibi visa fuisset.⁵

⁵ (Und glücklichste aller Mütter hätte Niobe genannt werden können, hätte sie sich nicht selbst als solche gesehen, E.K.).

Daher habt Ihr, o durchlauchtigste kurfürstliche Hoheiten, in den Höhen Eures gerühmten Reiches gleich Paradiesvögeln immer hundert Augen für das Glück Eurer Untertanen geöffnet, jedoch stets bedeckt von den Flügeln eines bewundernden Wissens, um nicht die immensen Vorzüge der eigenen erhabenen Größe wahrzunehmen. Wenn die ganze Welt, obwohl geblendet, die Blicke auf die bewunderten Strahlen Eures Ruhmes heftet, bleibt nur Euch Euer Glänzen unerkant, und es scheint mir, dass als würdiger Beifall solch seltener Tugendhaftigkeit und solch rarer Gaben Eurer großzügigen Herzen die Welt heute das über Euch besinge, was über die Sonne gesagt wurde:

Quae omnes in ipso mirantur, ipse solus non videt ⁶

Und seht, wie das größte Leuchten heute als Symbol Eurer höchsten Eigenschaften den Stolz von Theben durch einen Blitzschlag niederwirft, indem er zugleich den erschrockenen Schatten des asiatischen Hochmuts die siegreichen Blitzschläge Eurer umjubelten Macht vorführt. Aber wie wage ich Euch gegenüber, die Ihr zwei lebendige Sonnen am großen Himmel von Bayern seid, mit Ikarusflügeln dem Flug nachzufolgen, der triumphierend Euren Ruf verbreitet? Mögen Adler sich an solch ein erhabenes Vorhaben wagen, meiner stumpfen Feder einziges glückliches Ziel sei es, mich in tiefster Verehrung mitzuteilen.

Eurer durchlauchtigsten kurfürstlichen Hoheiten

Untertänigster, ergebenster und gehorsamster Diener

Luigi Orlandi

München, 1. Januar 1688.

⁶ (Was alle in jenem sehen, sieht jener selbst nicht, E.K.).

12 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Titelkupfer, aus: Minato, Nicolò/Antonio Draghi, 1685, *Il Palladio in Roma, Drama per Musica*, Wien, Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10125642> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: A-Wn Mus. 406801-B..... 71
- Abb. 2, 3, 4: Paratext »Allegoria« (Seite 1–3), aus: Minato, Nicolò/Antonio Draghi, 1685, *Il Palladio in Roma, Drama per Musica*, Wien, Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10125642> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: A-Wn Mus. 406801-B..... 76
- Abb. 5: Teilnehmer am Schlussballett, aus: Minato, Nicolò/Antonio Draghi, 1685, *Il Palladio in Roma, Drama per Musica*, Wien, Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10125642> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: A-Wn Mus. 406801-B..... 86
- Abb. 6: Titelkupfer, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2..... 91
- Abb. 7: Innenansicht des Münchner Salvatortheaters: Zuschauerraum, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Druckgrafik/Kupferstich (Stecher: Michael Wening/Zeichner: Domenico Mauro), Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2..... 93
- Abb. 8: Innenansicht des Münchner Salvatortheaters: Bühne, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Druckgrafik/Kupferstich (Stecher: Michael Wening/Zeichner: Domenico Mauro), Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2..... 93
- Abb. 9: Szene: »Götterhimmel«, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Druckgrafik/Kupferstich (Stecher: Michael Wening/Zeichner: Domenico Mauro), Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 4° Bav. 2165, VI,2..... 103
- Abb. 10 und 11: Auszug aus dem Prolog (Seite 16 und 17), aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2..... 107

- Abb. 12: Szene: »Elysium«, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Druckgrafik/Kupferstich (Stecher: Michael Wening/ Zeichner: Domenico Mauro), Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2..... 110
- Abb. 13: Teilnehmer am Schlussballett, aus: Terzago, Ventura/Agostino Steffani, 1686, *Servio Tullio, Drama per Musica*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2165, VI,2..... 132
- Abb. 14: Zweites Titelkupfer, aus: Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani, 1687, *Alarico Il Baltha, Drama per Musica, München*, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10336703-0> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4 Bavar. 2165, VI, 9..... 141
- Abb. 15: Titelkupfer, aus: Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani, 1688, *Niobe Regina di Tebe, Drama Per Musica*, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10336704-6> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bavar. 2165/VI,13..... 175
- Abb. 16: Alciatus, Andreas: Superbia, Emblem LXVII, aus: [Alciati, Andrea]/Claude Mignault (1608): *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata: cum commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur*, Paris, 339, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00106362-7> (Zugriff vom 17.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Originalschrift: Staatliche Bibliothek Passau, Signatur: D-Ps S nv/Yge 174..... 178
- Abb. 17: »Sphären-Arie« des Anfione, aus: Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani, 1688, *Niobe Regina di Tebe, Drama Per Musica*, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10336704-6> (Zugriff vom 01.10.2018), Bildrechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: D-Mbs 4° Bavar. 2165/VI,13..... 199

13 Bibliografisches Verzeichnis der analysierten Opern

13.1 *Il Palladio in Roma*

Minato, Nicolò/Antonio Draghi (1685): *Il Palladio in Roma*; Drama per Musica, Nelle Felicissime Nozze Della Ser. Elet. Altezza Di Massimiliano Emanuele, Duca Dell'Una, E L'Altra Baviera, &c. Elettore del s.R.I. Con La Ser.^{ma} Altezza Di Maria Antonia, Arciduchessa D'Austria, Duchessa di Borgogna, &c., Alle Medesime Ser.^{me} A.A. Consacrato L'Anno M.DC.LXXXV. Posto in Musica dal Sig. Ant.^o Draghi, M. di Cap. di s.M.C. Con l'Arie per li Balletti, del Sig. Ant.^o Schmelzer, Violinista di s.M.C. In Vienna D'Austria. Appresso li Heredi di Gio. Christoforo Cosmerovio, Stampatore di s.C.M. [sic].

Musikdrama in drei Akten

Librettist: Nicolò Minato

Komponist: Antonio Draghi.

Aufführung: Wiener Hofburg

Verlag: Cosmerovius

Datum der Widmung: 17.07.1685

Datum der Uraufführung: 17.09.1685¹

Anlass: Hochzeit Max Emanuels mit Maria Antonia von Österreich

Deutsche Übersetzung: Carl Ignaz Langetl

Minato, Nicolò/Antonio Draghi (1685): *Das Palladium in Rom*. Zu Befrolockung Deß Beglücktesten Beylagers Ihrer Chur-Fürstl. Durchleucht Maximilian Emanuel, Hertzogen in Ober- und Nider Bayren/deß Heil. Röm. Reichs Erz Truchses/und Churfürsten/u.s.f. Mit Thro Ertz-Fürstl. Durchleucht Maria Antonia/Erz-Hertzogin zu Oesterreich/Hertzogin zu Burgund/u.s.f. Gesungener vorgestellet, Mit der Music Zu denen Worten/Herrn Antoni Dragi I.K.K.M. Capelmeister. Zu denen Dänzen von Herrn Andre Antoni Schmelzer/von Ehrnruff/der Röm. Kays. Majest. Cammer-Musici. Wienn/gedruckt bey Johann Christoph Cosmerovij/K.K.M. Hof-Buchdruckers seel. hinterlassenen Erben/1685.

Signatur: S nv/La (b) 324, Staatliche Bibliothek Passau, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11341997-7>

Partitur: Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: A-Wn Mus.Hs.18860/1-3 [Provenienz: Aus der Schlafkammerbibliothek Kaiser Leopolds I., die von Anton Andreas Schmelzer komponierte Ballettmusik fehlt], Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14264706> (Zugriff vom 01.10.2018)

¹ Datum nicht eindeutig belegt.

Italienisches Libretto: Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: A-Wn Mus. 406801-B, Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10125642> (Zugriff vom 01.10.2018)

13.2 *Servio Tullio*

Terzago, Ventura/Agostino Steffani (1686): *Servio Tullio*. Drama per Musica Da rappresentarsi Alle Augustissime Nozze Di Sue Altezze Elettorali Il Serenissimo Massimiliano Emanuele Duca dell'una e l'altra Baviera, e del Palatinato Superiore, Prencipe Elettore del Sac. Rom. Imp. Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leichtenberg, &c. &c. E La Serenissima Elettrice Maria Antonia Arciduchessa d'Austria, &c. &c. L'Anno 1685. Posto in Musica dal s. D. Agostino Steffani, Direttore della Musica di Cam.^a di S.A.E. Con l'Arie per i balletti del S. Melchior Dardespín, Musico ed Agiutante di Cam.^a di S.A.E. In Monaco, Per Giovanni Jecklino, Stampatore Elettorale.

Musikdrama in drei Akten

Librettist: Ventura Terzago

Komponist: Agostino Steffani

Ballett-Arien: Melchior D'Ardespin

Aufführung: Münchner Salvatortheater

Verlag: Johann Jeckling

Datum der Widmung: 30.12.1685

Datum der Uraufführung: 18. oder 21.01.1686²

Anlass: Hochzeit Max Emanuels mit Maria Antonia von Österreich.

Kupferstiche: Michael Wening

Partitur: Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: A-Wn Mus.Hs. 17712/1-4 Mus [Provenienz: Aus der Hofkapelle], Permalink: http://data.onb.ac.at/rec/AC142_95276 (Zugriff vom 01.10.2018)

Italienisches Libretto: Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: D-Mbs Res/4° Bavar. 2165,VI,2, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039137-1> (Zugriff vom 01.10.2018)

Deutsche Übersetzung: Carl Ignaz Langetl

Terzago, Ventura/Agostino Steffani (1685/1686): *Servius Tullius* Gesungene Vorstellung Zu Befrolockung deß Beglücktest-vollzognen Beylagers Ihrer Churfürstl: Durchleucht Maximilian Emanuelis Hertzogen in Ober- und Nider Bayrn/deß H. Röm. Reichs Ertz-Truchses/und Churfürsten/Landgrafen zu Leuchtenberg/[et]c. Mit Ihro Ertz-Fürstl: Durchleucht Maria Antonia Ertz-Hertzogin zu Oesterreich, [et]c. Im Jahr Christi Anno 1685. Gedruckt zu München/bey Johann Jäcklin Churfürstl. Hof-Buchtrucker.

² Datum nicht eindeutig belegt.

Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: D-Mbs 4° Bav. 2170, I, 1/7, Beiband 5, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027447-8> (Zugriff vom 01.10.2018)

13.3 *Alarico Il Baltha, cioè l'Audace, Rè de Gothi*

Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani (1687): *Alarico Il Baltha, cioè l'Audace, Rè de Gothi*. Drama per Musica Comandato Dall'Altezza Serenissima Di Massimiliano Emanuele Duca dell'una, e l'altra Baviera, e dell'altro [sic] Palatinato; Elettore del Sac. Rom. Imp. Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leictemberg, &c. &c. Per celebrare Il Di Natalitio Dell'Augustissima Consorte la Serenissima Elettrice Maria Antonia, Arciduchessa d'Austria, &c. &c. L'Anno 1687. Composto da Luigi Orlandi Segretario di S.A.E. Posto in Musica dal s. D. Agostino Steffani, Direttore della Musica di Camera di S.A.E. Con l'Arie per i Balletti del s. Melchior d'Ardespin Maestro di Concerti, & Aiutante di Camera di S.A.E. In Monaco, Per Giovanni Jecklino, Stampatore Elettorale.

Musikdrama in drei Akten

Librettist: Lodovico Orlandi

Komponist: Agostino Steffani

Ballett-Arien: Melchior D'Ardespin

Aufführung: Münchner Salvatortheater

Verlag: Johann Jeckling

Datum der Widmung: 14.01.1687

Datum der Uraufführung: 18.01.1687

Anlass: Geburtstag der Erzherzogin und Kurfürstin Maria Antonia.

Partitur: Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: A-Wn Mus.Hs.17708/1-3 Mus [Provenienz: Aus der Hofkapelle], Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14295272> (Zugriff vom 01.10.2018)

Libretto: Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: D-Mbs 4 Bavar. 2165,VI, 9, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10336703-0> (Zugriff vom 01.10.2018)

13.4 *Niobe Regina di Tebe*

Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani (1688): *Niobe Regina di Tebe*. Drama Per Musica Da rappresentarsi All'Altezze Serenissime Elettorali Di Massimiliano Emanuele, Duca dell'una, e l'altra Baviera, e dell'alto Palatinato, Elettore del Sac. Rom. Imp., Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leictemberg, &c. &c. E Della Serenissima Elettrice Maria Antonia, Arciduchessa d'Austria &c. &c. L'Anno 1688. Composto da Luigi Orlandi Segretario di S.A.E. E Posto in Musica dal Sig^r. D. Agostino Steffani Direttore della Musica di Camera di S.A.E., Con l'Arie per i Balletti del Sig^r. Melchior d'Ardespin Maestro de Concerti, & Aiutante di Camera di S.A.E. In Monaco, Per Giovanni Jecklino, Stampatore Elettorale.

Musikdrama in drei Akten

Librettist: Lodovico Orlandi

Komponist: Agostino Steffani

Ballett-Arien: Melchior D'Ardespin

Aufführung: Münchner Salvatortheater

Verlag: Johann Jeckling

Datum der Widmung: 01.01.1688

Datum der Uraufführung: 05.01.1688

Partitur: Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: A-Wn Mus.Hs.17705/1-3 MUS MAG [Autograf], Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14295274> (Zugriff vom 01.10.2018)

Italienisches Libretto: Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: D-Mbs 4° Bavar. 2165/VI,13, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10336704-6> (Zugriff vom 01.10.2018)

Deutsche Übersetzung: Carl Ignaz Langetl

Orlandi, Lodovico/Agostino Steffani (1688): *Niobe Königin in Thebe*. Ihre Churfürstlichen Durchleucht Maximilian Emanuel/In Ober: und Nider Bayrn/auch der Oberrn Pfalz Herzogen/Pfalzgrafen bey Rhein/des Heyl:Röm:Reichs Erztruchsessen und Churfürsten/Landgrafen zu Leuchtenberg/&c. &c. Wie auch Ihre Churfürstlichen Durchleucht/Maria Antonia/Erz-Herzogin zu Oesterreich/&c. &c. Gesungener vorgestellt/ Im Jahr 1688. Getruckt zu München/bey Johann Jäcklin/Churfürstl. Hofbuechtrucker/ und Buechhandler.

Signatur: D-Mbs 4 Bavar. 2165/VI,14 (deutsch), Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10982965-4> (Zugriff vom 01.10.2018)

Wiederaufführung eines Teil der Arie *Dell'alma stanca (Niobe, 1/13)* in Pietro Torris *Entrata per la Reggia dell'Armonia* (08.08.1715), Signatur: D-Mbs Mus. Mss. 217, Bayerische Staatsbibliothek München

Literaturverzeichnis

- Abert, Anna Amalie (1960): »Libretto«, in: Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Kassel, 708–732.
- Adel, Kurt (1960): *Das Wiener Jesuitentheater*, Wien.
- Adler, Guido (1893): *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*, Bd. 2, Wien.
- Aettenkhover, Joseph Anton (Hg.) (1767): *Kurzgefaßte Geschichte der Herzoge von Bayern. Von Herzog Otto dem Großen von Wittelsbach an bis auf gegenwärtige Zeiten. Mit nöthigen Beylagen vorgestellt*, Regensburg, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11083708-7> (Zugriff vom 17.10.2018).
- Alarico il Baltha, cioè l'Audace, Re de'Gothi*: Oper in drei Akten, (Musik-CD) Produktion der Bayerischen Theaterakademie August Everding der Hochschule für Musik und Theater und der Neuen Hofkapelle München (Dirigent: Christoph Hammer) im Prinzregententheater am 18. Februar 2005, Beiheft.
- Albrecht, Dieter (1998): *Maximilian I. von Bayern 1573–1651*, Oldenburg.
- [Alciati, Andrea]/Claude Mignault (1608): *Omnia Andreae Alciati v. c. Emblemata: cum commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur*, Paris, Permalink: <http://www.nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00106362-7> (Zugriff vom 17.10.2018).
- Aler, Paul (1685): *Foedus Leonis et Aquilae, Hoc est Serenissimi Principis Maximiliani Emmanuelis s. r. i. Archidap. Elect. Utriusq[ue] Bav. Ducis etc. [...] et Serenissimae Principis Mariae Antoniae Archi-D. Aust. Bohem. etc. [...] Connubium - Gratul Carm. honoratum a Musis Colleg., S[ocietatis]. J[esu]*, Köln, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11195671-0> (Zugriff vom 17.10.2018).
- Alighieri, Dante (1995): *Convivio*, hg. v. Franca Brambilla Ageno, 3 Bde., Florenz.
- Althoff, Gerd (2010): »Die Bilder der mittelalterlichen Historiographie«, in: Barbara Stollberg-Rilinger/Thomas Weißbrich (Hg.): *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Münster, 23–35.
- Ameling, Walter (Hg.) (2011): *Topographie des Jenseits. Studien zur Geschichte des Todes in Kaiserzeit und Spätantike*, Stuttgart.
- Andresen, Carl/Hartmut Erbse/Olof Gigon, u. a. (Hg.) (1990): *Lexikon der alten Welt*, 3 Bde., Zürich/München.
- Arendt, Hannah (1955): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Frankfurt a. M.
- Aretin, Karl Maria Freiherr von (1838): *Chronologisches Verzeichnis der bayerischen Staatsverträge (1503–1819)*, Passau, Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10370625-6> (Zugriff vom 18.09.2018).
- Aretin, Karl Otmar Freiherr von (1976): »Die Politik des Kurfürsten Max Emanuel und die europäischen Mächte«, in: Hubert Glaser (Hg.): *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, Bd. 1: Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit, München, 35–50.

- Aretin, Karl Otmar Freiherr von (1986): *Das Reich. Friedensgarantie und europäisches Gleichgewicht 1648–1806*, Stuttgart.
- Arndt, Johannes (2013): *Herrschaftskontrolle durch Öffentlichkeit*, Göttingen/Bristol.
- Asmuth, Bernhard (1997): *Einführung in die Dramenanalyse*, 5. Auflage, Stuttgart.
- Assmann, Aleida (2016): »Feste als kulturelle Selbstinszenierungen«, in: Sabine Haag/Gudrun Swoboda (Hg.): *Feste Feiern* (Ausstellungskatalog: 125 Jahre Jubiläumsausstellung des Kunsthistorischen Museums, Wien, 08.03.2016–11.09.2016), Wien, 27–31.
- Augustinus, Aurelius (1955): *Der Gottesstaat*. Vollst. Ausgabe. Eingel. u. übertr. v. Wilhelm Thimme, 2 Bde., Zürich.
- Badolato, Nicola (Hg.) (2012): *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli* (Historiae musicae cultores, 122), Florenz.
- Battaglia, Salvatore (1959): »La tradizione di Ovidio nel medioevo«, in: *Filologia romanza*, Bd. 6, 185–224.
- Baur, Ludwig (1867): *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* (Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen, 37), Wien, 271–409.
- [Becker, Karl Friedrich] (1844): *Karl Friedrich Becker's Weltgeschichte*, hg. v. Johann Wilhelm Löbell, 1. Teil, 7. Auflage, Berlin, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10034423-1> (Zugriff vom 20.10.2018).
- Béhar, Pierre (1981): »Rolle und Entwicklung des Theaters am Hofe Ludwigs XIV.«, in: August Buck (Hg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg, Bd. 2, 319–327.
- Béhar, Pierre/Herbert Schneider (Hg.) (2004): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert.
- Benedikt, Heinrich (1964): *Kaiseradler über dem Apennin. Die Österreicher in Italien 1700 bis 1866*, Wien.
- Bermbach, Udo (2005): *Opernsplitter. Aufsätze und Essays*, Würzburg.
- Berns, Jörg Jochen (2004): »Herrscherlob und Herrscherkritik in habsburgischen Fürstenspiegeln zu Beginn des 16. Jahrhunderts: Maximilian I. und Erasmus«, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert, 25–45.
- Beughem, Cornelius van (1685): *Bibliographia historica, chronologica et geographica novissima, perpetuo continuanda*, Amsterdam, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10031164-7> (Zugriff vom 20.10.2018).
- Beuth, Karl (1990): *Weisheit und Geistesstärke. Eine philosophiegeschichtliche Untersuchung zur ›Constantia‹ des Justus Lipsius*, Frankfurt a. M.
- Bianconi, Lorenzo/Giorgio Pestelli (Hg.) (1998): *Opera Production and Its Resources*, Chicago.

- Bittner, Ludwig/Lothar Groß (1936): *Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westfälischen Frieden (1648)*, Bd. 1, Oldenburg/Berlin.
- Blichmann, Diana (2010): *Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen. Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730*, Univ.-Diss. Mainz.
- Bodin, Jean (1986): *Sechs Bücher über den Staat*, hg. v. Peter Cornelius, Bd. 1, München.
- Böhm, Agnes (2000): *Agostino Steffanis »Niobe, Regina di Tebe« – Stoff, Libretto und Musik*, Diplomarbeit, Freiburg.
- Bokina, John (1997): *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*, New Haven/London.
- Bologaro-Crevenna, Hubertus (1963): *Lärpa festante. Die Münchner Oper 1651–1825. Von den Anfängen bis zum »Freyschützen«*, München.
- Bologaro-Crevenna, Hubertus (1972): »Die italienische Oper in München«, in: Robert Münster/Herbert Schmid (Hg.): *Musik in Bayern I*, Tutzing, 179–189.
- Bosbach, Franz (1988): *Monarchia universalis. Ein politischer Leitbegriff der Frühen Neuzeit*, Göttingen.
- Bosbach, Franz (1991): »Princeps in Compendio, hoc est puncta aliquot compendiosa, quae circa gubernatorem reipublicae observanda videntur (Wien 1632)«, in: Konrad Repgen (Hg.): *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert*, Münster, 79–114.
- Bosbach, Franz (Hg.) (1992): *Feindbilder. Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien.
- Braungart, Georg (1988): *Hofberedsamkeit. Studien zur Praxis höfisch-politischer Rede im deutschen Territorialabsolutismus*, Tübingen.
- Braunmüller, Robert (2003): »Die tugendhafte Cleopatra und Caesar, der stoische Held. Zur Allegorik in Händels »Giulio Cesare in Egitto««, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.): *Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit. Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, Stuttgart, 110–118.
- Breyman, Susanne (2001): »Die beiden Kaiserinnen Eleonora. Oder: Über den Import der italienischen Oper an den Habsburger Hof in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts«, in: Norbert Bolin/Christoph von Blumröder/Imke Misch (Hg.): *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000. Festschrift für Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag*, Köln, 197–204.
- Breyman, Susanne (2010): *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677–1705*, Hildesheim.
- Briese, Olaf (1998): *Die Macht der Metaphern. Blitz, Erdbeben und Kometen im Gefüge der Aufklärung*, Stuttgart.
- Brink, Claudia (2000): *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München/Berlin.
- Brockmann, Thomas (2008): »Das Bild des Hauses Habsburg in der dynastienahen Historiographie«, in: Christoph Kampmann/Katharina Krause/Eva-Bettina Krens [u. a.] (Hg.): *Habsburg – Bourbon – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Köln/Weimar/Wien, 27–57.

- Brockpähler, Renate (1964): *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten.
- Brückle, Wolfgang (2000): »Noblesse oblige. Trojasage und legitime Herrschaft in der französischen Staatstheorie des späten Mittelalters«, in: Kilian Heck/Bernhard Jahn (Hg.): *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 80), Tübingen, 39–65.
- Brunner, Otto (1968): »Vom Gottesgnadentum zum monarchischen Prinzip«, in: Ders.: *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*, 2. Auflage, Göttingen, 279–305.
- Brunner, Otto (1978): *Sozialgeschichte Europas im Mittelalter*, Göttingen, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00052039-8> (Zugriff vom 15.10.2018).
- Brunner, Otto/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.) (1982): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3, Stuttgart.
- Buck, August/Georg Kauffmann (Hg.) (1981): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate gehalten anlässlich des Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 8), Hamburg.
- Burck, Erich (1992): *Das Geschichtswerk des Titus Livius*, Heidelberg.
- Burke, Peter (1993): *Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin.
- Burke, Peter (1996): *Die Geschehnisse des »Hofmanns«. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin.
- Butzer, Günter (2012): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2. Auflage, Stuttgart.
- Carella, Michele (2013): »Migration, Transfer und Gattungswandel. Einige Überlegungen zur Oper des 18. Jahrhunderts«, in: Sabine Ehrmann-Herfort/Silke Leopold (Hg.): *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel, 171–182.
- Cancik, Hubert/Helmuth Schneider/Manfred Landfester (Hg.) (1997): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 2: *Altertum*, Stuttgart.
- Casimiri, Raffaele (1920): *Ercole Bernabei maestro della cappella musicale Lateranese. 5 luglio 1665 – 3 marzo 1667*, Rom.
- Castillo, Pepa (2013): »Claudia Quinta and Publius Cornelius Scipio Nasica: ›Exempla virtutis‹ in Vienna under Leopold I (1657–1705)«, in: Silke Knippschild/Marta García Morcillo: *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London/New York, 155–170.
- Christ, Karl (2009): *Geschichte der römischen Kaiserzeit. Von Augustus bis Konstantin*, 6. Auflage, München.
- Coreth, Anna (1995): *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien.

- Croll, Gerhard (1993): »Musik und Politik. Steffani-Opern in München, Hannover und Düsseldorf«, in: Alberto Colzani (Hg.): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del v Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo xvii* (Contributi musicologici del Centro ricerche dell'A.M.I.S., 9), Loveno di Menaggio, 33–42.
- Croll, Gerhard *siehe auch* Kautz-Lach, Waltraut Anna.
- Curtius, Ernst Robert (1961): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 3. Auflage, Bern.
- Curtius Seutter von Lötzen, Claudia (2008): *Das Tafelzeremoniell an deutschen Höfen im 17. und 18. Jahrhundert – Legitimation und Rechtsgrundlagen*, Univ.-Diss. Jena.
- Darmstädter Atheneforum (Hg.) (2014): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden-Baden.
- Demandt, Alexander (2014): *Der Fall Roms. Die Auflösung des römischen Reiches im Urteil der Nachwelt*, 2. Auflage, München.
- De Schryver, Reginald (1996): *Max II. Emanuel von Bayern und das spanische Erbe. Die europäischen Ambitionen des Hauses Wittelsbach 1665–1715*, Mainz.
- Dickhaut, Kirsten/Jörn Steigerwald/Birgit Wagner (Hg.) (2009): *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden.
- Dieckmann, Walter (1981): *Politische Sprache, politische Kommunikation. Vorträge, Aufsätze, Entwürfe*, Heidelberg.
- Diekmannshenke, Hajo (2001): *Politische Kommunikation im historischen Wandel* (Staufenburg-Linguistik, 19), Tübingen.
- Döhring, Sieghard (2012): »Herrscherallegorie und Charakterdrama. Agostino Steffanis ›Niobe‹«, in: Stephan Hörner/Sebastian Werr (Hg.): *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, 273–290.
- Drexler, Wilhelm (1897): Artikel »Lykos«, in: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hg. v. Wilhelm Heinrich Roscher, Bd. 2, Leipzig, Spalte 2184–2186.
- Drommel, Raimund H./Gerhart Wolf (1987): »Metaphern in der politischen Rede«, in: *Der Deutschunterricht* 30/1, 71–86.
- Drügh, Heinz J. (2000): *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg.
- Dubos, Jean-Baptiste (1704): *Manifeste de l'Electeur de Bavière*, Lyon.
- Duchhardt, Heinz (Hg.) (1987): *Politische Testamente und andere Quellen zum Fürstenthos der Frühen Neuzeit*, Darmstadt.
- Duindam, Jeroen (2003): *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge.
- Edelman, Murray (1980): »Politische Sprache und politische Realität«, in: Martin Greiffenhagen (Hg.): *Kampf um Wörter? Politische Begriffe im Meinungsstreit*, München/Wien, 47–64.
- Ehrmann-Herfort, Sabine/Silke Leopold (Hg.) (2013): *Migration und Identität, Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel.

- Eickhoff, Eckehard (2009): *Venedig, Wien und die Osmanen. Umbruch in Südosteuropa 1654–1700*, 5. Auflage, Stuttgart.
- Elias, Norbert (1983): *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft, Frankfurt a. M.
- Erasmus, Desiderius [Erasmus von Rotterdam] (1968): *Fürstenerziehung. Institutio Principis Christiani. Die Erziehung des christlichen Fürsten*. Lat./dt., Einf., Übers. u. Bearb. v. Anton J. Gail (Sammlung Schöningh zur Geschichte und Gegenwart), Paderborn, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00046070-1> (Zugriff vom 08.11.2018).
- [Erasmus von Rotterdam] (1521): *Die unterweysung ainer frummen und Christlichen Fürsten /vol der aller haylwertigsten und Christlichsten Lere [...]. Durch herrn Erasmus von Roterdam Lateinisch gemacht /und folgend durch Georgium Spalatinum getütscht*, Augsburg.
- Ernst, Petra/Alexandra Strohmaier (2013): *Raum: Konzepte in den Künsten, Kultur- und Naturwissenschaften*, Baden-Baden.
- Eydam, Robert (2014): »Der ›princeps‹ und das Schicksal. Zur Bedeutung der Aeneis für die augusteische Legitimationspolitik«, in: Darmstädter Atheneforum (Hg.): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden-Baden, 117–138.
- Faber, Anton (Bearb.) (1761–1782): *Europäische Staats-Cantzley. 115 Theile*, Ulm/Frankfurt/Leipzig.
- Felbinger, Rudolf (1999): *Maximilian II. Emanuel von Bayern (1662–1726). Anspruch und Inszenierung des ›Blauen Kurfürsten‹*, Diplomarbeit, München.
- [Ferdinand III., Kaiser] (1701): *Princeps in Compendio: Das ist: Etliche Kurtze zusammengefaste Punkte oder Regeln, Welche ein Regent bey seiner Regierung zu beobachten nöthig hat. Vormahlen in Lateinischer Sprache von einem unbekanntem Autore herausgegeben, Anitzo aber allen Liebhabern zum Besten ins Teutsche versetzt*, o. O., Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10771643-0> (Zugriff vom 26.10.2018).
- Feuchtmüller, Rupert/Elisabeth Kovács (Hg.) (1986): *Welt des Barock*, Bd. 2: Textband, Wien/Freiburg/Basel.
- Fichtenau, Heinrich (1957): *Arenga. Spätantike und Mittelalter im Spiegel von Urkundenformeln*, Graz/Köln.
- Fiedler, Joseph (Hg.) (1867): *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert*, Bd. 2, Wien.
- Florido, Girolamo (1653): *Il fulmini dell'Aquila, fidelissima ministra del gran Giove Austriaco. Rispo[sta] Apologetica al Conte Galeazzo Gualdo Priorato*, Aquila.
- Förster, Michael Andre (2009): *Kulturpolitik im Dienst der Legitimation. Oper, Theater und Volkslied als Mittel der Politik Kaiser Wilhelms II.*, Frankfurt a. M.

- Freist, Dagmar (2005): »Einleitung: Staatsbildung, lokale Herrschaftsprozesse und kultureller Wandel in der Frühen Neuzeit«, in: Ronald Gregor Asch/Dagmar Freist (Hg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien, 1–47.
- Freist, Dagmar (2008): *Absolutismus*, Darmstadt.
- Fried, Pankraz (1980): »Die Herkunft der Wittelsbacher«, in: *Wittelsbach und Bayern 1180–1350*, hg. v. Hubert Glaser (Beiträge zur bayerischen Geschichte und Kunst, 1), München.
- Füssel, Marian (2009): »Fest – Symbol – Zeremoniell. Grundbegriffe zur Analyse höfischer Kultur in der Frühen Neuzeit«, in: Kirsten Dickhaut/Jörn Steigerwald/Birgit Wagner (Hg.): *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden, 31–56.
- Gall, Dorothee/Martin Hose (Hg.) (2013): *Die Literatur in der Zeit des Augustus*, Darmstadt.
- Gebhardt, Winfried/Arnold Zingerle/Michael N. Ebertz (Hg.) (1993): *Charisma. Theorie – Religion – Politik* (Materiale Soziologie TB, 3), Berlin/New York.
- Gebhardt, Winfried (1993 A): »Charisma und Ordnung. Formen des institutionalisierten Charisma – Überlegungen in Anschluß an Max Weber«, in: Winfried Gebhardt/Arnold Zingerle/Michael N. Ebertz (Hg.): *Charisma. Theorie – Religion – Politik* (Materiale Soziologie TB, 3), Berlin/New York, 47–68.
- Gebhardt, Winfried (1993 B): »Einleitung: Grundlinien der Entwicklung des Charisma-konzeptes in den Sozialwissenschaften«, in: Winfried Gebhardt/Arnold Zingerle/Michael N. Ebertz (Hg.): *Charisma. Theorie – Religion – Politik* (Materiale Soziologie TB, 3), Berlin/New York, 1–12.
- Gehrke, Hans-Joachim (2004): »Was heißt und zu welchem Ende studiert man intentionale Geschichte? Marathon und Troja als fundierende Mythen«, in: Gert Melville/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*, Köln/Weimar/Wien, 21–36.
- Genette, Gérard (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M.
- Gestrich, Andreas (1994): *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 103), Göttingen, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00052461-6> (Zugriff vom 01.09.2018).
- Ghilardi, Massimiliano/Gianluca Pilara (2010): *I Barbari che presero Roma. Il sacco del 410 e le sue conseguenze*, Rom.
- Gier, Albert (1994): »Imaginierte Vergangenheiten. Stoffliche Vielfalt und einheitliche Gestaltung in Handels Opern«, in: Hans Joachim Marx (Hg.): *Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien der Internationalen Handel-Akademie Karlsruhe 1992 und 1993*, Laaber, 15–33.
- Gier, Albert (2000): *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt a. M./Leipzig.

- Gier, Albert (2012): *Werkstattberichte. Theorie und Typologie des Argomento im italienischen Opernlibretto des Barock* (Romanische Literaturen und Kulturen, 6), Bamberg, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:473-opus4-4215> (Zugriff vom 01.09.2018).
- Glaser, Hubert (Hg.) (1976): *Kurfürst Max Emanuel – Bayern und Europa um 1700*, Bd. 1: *Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, München.
- Glaser, Karin (2013): *Über legitime Herrschaft. Grundlagen der Legitimitätstheorie*, Wiesbaden.
- Goez, Werner (1958): *Translatio Imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Tübingen.
- Goloubeva, Maria (2000): *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz.
- Götze, Lutz (2011): *Zeit-Räume – Raum-Zeiten. Gedanken über Raum und Zeit in den Kulturen*, Frankfurt a. M.
- Greisenegger, Wolfgang (2016): »Die Entwicklung von Bühnenbau und Kulissentechnik vom 16. zum 18. Jahrhundert«, in: Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.): *Spettacolo barocco. Triumph des Theaters!* (Ausstellungskatalog: Kunsthistorisches Museum/Theatermuseum Wien, 03.03.2016–30.01.2017), Petersberg, 59–69.
- Gronda, Giovanna/Paolo Fabbri (Hg.) (1997): *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Mailand.
- Gualdo Priorato, Galeazzo (1670): *Historia di Leopoldo Cesare. Continente le cose più memorabili successe in Europa, dal 1656, sino al 1670*, Wien, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11122339-2> (Zugriff vom 01.09.2018).
- Griffin, Miranda (2012): *Translation and transformation in the ›Ovide moralisé‹. Rethinking Medieval Translation: Ethics, Politics, Theory*, hg. v. Emma Campbell u. Robert Mills, Cambridge, 41–60.
- Habermas, Jürgen (1985): *Theorie des Kommunikativen Handelns*, 2 Bde., 3. Auflage, Frankfurt a. M.
- Hadamowsky, Franz (1948): »Theaterbauten und Bühnenkostüme für den Hof Leopolds I. Ein Beitrag zur Geschichte des barocken Hoftheaters in Wien«, in: Josef Stummvoll (Hg.): *Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift*, Wien, 384–398.
- Hadamowsky, Franz 1955: *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)* (Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, 1951/52), Wien.
- Hadamowsky, Franz (1988): *Wien, Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien.
- Hahn, Peter-Michael/Hellmut Lorenz (Hg.) (1998): *Formen der Visualisierung von Herrschaft. Studien zu Adel, Fürst und Schlossbau vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (Quellen und Studien zur Geschichte und Kultur Brandenburg-Preußens und des Alten Reiches), Potsdam.

- Hahn, Peter-Michael (2010): »Innovation gegen Tradition: Der Berliner Hof in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts«, in: Andreas Keller/Elke Lösel/Ulrike Wels [u. a.]: *Theorie und Praxis der Kasualdichtung in der Frühen Neuzeit* (Chloe. Beihefte zum [sic] *Daphnis*, 43) Amsterdam/New York, 245–275.
- Hahn, Reinhart (1967): *Die Allegorie in der antiken Rhetorik*, Tübingen.
- Han, Paul Conrad Balthasar (1686): *Alt und Neu PANNONIA, Oder Kurz-Verfaßte Beschreibung des Uralten Edlen Königreichs Hungarn, Als der allgemeinen Christenheit considerablen Schutz- und Vor-Mauer, Von mehr dann 1000. Jahren hergeholet. Vorzeigend, Aller Christlichen Könige (deren an der Zahl XLV.) Leben, Regierung, Groß-Thaten, und Absterben; Samt Vermeldung aller angehörigen Länder, Städte und vornehmsten Plätze. Ferner auch in begreifend: Die denk-würdigsten Geschichten, vornehmsten Belager- und Eroberungen einiger Festungen und Plätze, Scharmützel und Feld-Schlachten, auch anderer Begebenheiten und, so sich von Anfang der Türki-schen Groß-Macht, biß auf diese unsere Zeit hin darinnen ereignet und zugetragen. Vornehmlich aber, was in noch-währenden Türken-Krieg von verwichenem 1683. biß in Mittel des 1686.sten Jahrs, meld-würdiges passiret [...]. Solch Werk ist nicht nur mit einer accuraten Land-Charten, sondern auch mit schönen Kupffern, Conterfeyten hoher Stands- und Generals-Personen gezieret*, Nürnberg, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11064193-7> (Zugriff vom 12.10.2018).
- Harich-Schwarzbauer, Henriette/Karla Pollmann (Hg.) (2013): *Der Fall Roms und seine Wiederauferstehungen in Antike und Mittelalter*, Berlin/Boston.
- Hartmann, Jürgen/Bernd Meyer/Birgit Oldopp (Hg.) (2002): *Geschichte der politischen Ideen*, Wiesbaden.
- Hartmann, Peter Claus (1967): *Die Finanz- und Subsidienpolitik des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern und der kurbayerische Gesandte in Paris, Comte d'Albert, Fürst Grimberghen*, Univ.-Diss. München.
- Hartmann, Peter Claus (2010): »Kurfürst Karl Albrecht und Italien, seine Bildungsreise und Kavalierstour 1715–1716«, in: Alois Schmid (Hg.): *Von Bayern nach Italien. Transalpiner Transfer in der Frühen Neuzeit* (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Beiheft 38), München, 259–276.
- Hartmann, Tina (2017): *Grundlegung einer Librettologie. Musik- und Lesetext am Beispiel der ›Alceste‹-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland*, Berlin/Boston.
- Haug, Walter (Hg.) (1979): *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart.
- Heck, Kilian/Bernhard Jahn (2000 A): »Einleitung: Genealogie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Leistungen und Aporien einer Denkform«, in: Dies. (Hg.): *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen, 1–13.
- Heck, Kilian/Bernhard Jahn (2000 B): *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 80), Tübingen.

- Heim, Manfred (2013): »Die Wittelsbacher und Karl der Große. Aspekte zur Bedeutung des europäischen ›Stammvaters‹ für die Genealogie des Hauses Bayern«, in: Alois Schmid/Hermann Rumschöttel (Hg.): *Wittelsbacher-Studien. Festschrift für Herzog Franz von Bayern zum 80. Geburtstag* (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, 166), München, 123–131.
- Heinze, Anna/Albrecht Schirrmeyer/Julia Weitbrecht (Hg.) (2013): *Antikes erzählen. Narrative Transformationen von Antike in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/Boston.
- Hempfer, Klaus W. (1987): *Diskrepante Lektüren. Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart.
- Henzel, Christoph (1990): »...nach der welschen mainung und manier...‹ Höfische Oper – höfisches Fest«, in: Ders.: *Musikstädte der Welt. München*, Laaber.
- Heydte, Friedrich August Freiherr von der (1952): *Die Geburtsstunde des souveränen Staates. Ein Beitrag zur Geschichte des Völkerrechts, der allgemeinen Staatslehre und des politischen Denkens*, Regensburg.
- Heym, Sabine (2007): *Das Antiquarium der Residenz München*, München.
- Hilscher, Elisabeth Theresia (1992): »...Dedicata alla Sacra caesarea Maestà...‹. Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 41, 95–177.
- Hilscher, Elisabeth Theresia (1994): »Herrscherbild, Tugendkodex und Zeremoniell als Grundlagen und Voraussetzung der höfischen Festkultur des Barock«, in: *Sborník prací Filosofické Fakulty Brněnské Univerzity* (Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis, 29), 25–32.
- Hilscher, Elisabeth Theresia (2000): *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz/Wien/Köln.
- Hilscher, Elisabeth Theresia (2001): Artikel »Leopold I.«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, [letzte inhaltliche Änderung: 06.05.2001], URL: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Leopold_I.xml (Zugriff vom 11.09.2019).
- Hobbes, Thomas (1996): *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates*, hg. v. Wolfgang Kersting, Berlin.
- Holländer, Hans: »Orte, Räume und die Mobilität des Auges«, in: Karl-Siegbert Rehberg/Walter Schmitz (Hg.): *Mobilität – Raum – Kultur. Erfahrungswandel vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Dresden 2005, 23–37.
- Holzmeier, Nadine (2014): »Zwischen Geblütsrecht und Sakralkönigtum – Mittelalterliche Herrschaftslegitimation im Wandel«, in: Darmstädter Atheneforum (Hg.): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden–Baden, 153–170.
- Horn, Christian (2004): *Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen*, Tübingen/Basel.

- Hülsen, Christian (1896): Artikel »Ausonia«, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. II/2, Stuttgart, Spalte 2561.
- Hüttl, Ludwig (1976): *Max Emanuel. Der Blaue Kurfürst 1679–1726. Eine politische Biographie*, München.
- Ideler, Ludewig (1809): *Untersuchungen über den Ursprung und die Bedeutung der Sternnamen. Ein Beytrag zur Geschichte des gestirnten Himmels*, Berlin, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11347067-2> (Zugriff vom 12.08.2018).
- Irmscher, Johannes (Hg.) (1990): *Lexikon der Antike*, 10. Auflage, Leipzig.
- Jahn, Bernhard (1993): *Raumkonzepte in der Frühen Neuzeit. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Pilgerberichten, Amerikareisebeschreibungen und Prosaerzählungen*, Frankfurt a. M.
- Jahn, Bernhard (1994): »L'Adelaide und L'Heraclio in Venedig, Breslau und Hamburg. Transformationen zweier Bühnenwerke im Spannungsverhältnis zwischen Musik- und Sprechtheater«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 650–694.
- Jahn, Bernhard (1998): »Vergeßliche Helden und die Stiftung von Gedächtnis. Probleme der ›Memoria‹ im synästhetischen Verbund der Künste in der Oper (1640–1740)«, in: Wolfgang Frühwald/Dietmar Peil/Michael Schilling/Peter Strohschneider (Hg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, Tübingen, 383–418.
- Jahn, Bernhard (2000): »Genealogie und Kritik. Theologie und Philologie als Korrektive genealogischen Denkens in Cyriakus Spangenberg's historiographischen Werken«, in: Kilian Heck/Bernhard Jahn (Hg.): *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen, 79–85.
- Jahn, Bernhard (2005): *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*, Tübingen.
- Jahn, Bernhard (2012): »Die Oper als politisches Medium. Funktionen des Musiktheaters am Hof Max Emanuels«, in: Stephan Hörner/Sebastian Werr (Hg.): *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, 27–40.
- [Jordan, Johann] (1843): *Jordanes' Leben und Schriften. Nebst Probe einer deutschen Uebersetzung seiner Geschichte der Gothen mit Anmerkungen*, Ansbach.
- Junkelmann, Marcus (2000): *Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Feldherr*, Univ.-Diss. München.
- Kamphausen, Georg (1993): Charisma und Heroismus. Die Generation von 1890 und der Begriff des Politischen, in: Winfried Gebhardt/Arnold Zingerle/Michael N. Ebertz (Hg.): *Charisma. Theorie – Religion – Politik* (Materiale Soziologie TB, 3), Berlin/New York, 221–248.
- Kapp, Volker (1992): »Spielen und Mitspielen. Literatur und höfische Repräsentation zur Zeit Ludwigs XIV.«, in: Fritz Reckow: *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.* (Erlanger Forschungen, 60), Erlangen, 105–139.

- [Karl Albrecht, Kurfürst von Bayern] (1882): »Des Kurfürsten Karl Albrecht von Bayern italienische Reise im Jahre 1737, von ihm selbst beschrieben«. Herausgegeben von Edmund Freiherrn v. Oefele, k. Kreisarchivsekretär«, in: *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München. Jahrgang 1882*, München, Bd. 2, 176–228, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:824-dtl-0000069784> (Zugriff vom 01.10.2018).
- Kaufold, Claudia (1997): *Ein Musiker als Diplomat. Abbé Agostino Steffani in hannoverschen Diensten (1688–1703)*, Bielefeld.
- Kaufold, Claudia/Nicole Strohmann/Colin Timms (2017): *Agostino Steffani: Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit. European Composer, Hanoverian Diplomat and Bishop in the Age of Leibniz*, Göttingen.
- Kautz-Lach, Waltraut Anna (Hg.) (2018): *Agostino Steffani. Musiker, Politiker und Kirchenfürst. Schriften von Gerhard Croll*, Wien.
- Kloft, Hans (1970): *Liberalitas principis. Herkunft und Bedeutung. Studien zur Prinzipatsideologie*, Köln.
- Kolesch, Doris (2006): *Theater der Emotionen, Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt a. M./New York.
- Koloch, Sabine (2011): *Kommunikation, Macht, Bildung. Frauen im Kulturprozess der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston.
- Konersmann, Ralf (Hg.) (2007): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt.
- König, Christian M. (2012): *Christliche Ethik oder zweckrationale Technik der Macht? Der frühneuzeitliche Politikbegriff im Spiegel höfischer Verhaltenslehren*, Frankfurt a. M.
- Körner, Hans-Michael/Jürgen Schläder (Hg.) (2000): *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*, München.
- Körner, Hans-Michael (2015): *Die Wittelsbacher. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2. Auflage, München.
- Kraus, Andreas (1991): »Das katholische Herrscherbild im Reich, dargestellt am Beispiel Kaiser Ferdinands II. und Kurfürst Maximilians I. von Bayern«, in: Konrad Reppen (Hg.): *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert*, Münster, 1–25.
- Kraus, Andreas (2004): *Geschichte Bayerns. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 3. Auflage, München.
- Krellmann, Hanspeter/Jürgen Schläder (Hg.) (2003): »Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit«. *Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, Stuttgart.
- Krems, Eva-Bettina (2012): *Die Wittelsbacher und Europa. Kulturtransfer am frühneuzeitlichen Hof*, Wien/Köln/Weimar.
- Kruedener, Jürgen Freiherr von (1973): *Die Rolle des Hofes im Absolutismus* (Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 19), Stuttgart.
- Kühr, Angela (2006): *Als Kadmos nach Biotien kam. Polis und Ethnos im Spiegel thebanischer Gründungsmythen* (Hermes Einzelschriften, 98), Stuttgart.
- Kunisch, Johannes (1968): *Absolutismus. Europäische Geschichte vom westfälischen Frieden bis zur Krise des Ancien Régime*, Göttingen.

- Kurz, Gerhard (1988): *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen.
- Larsson, Lars Olof (1992): »Versailles als Schauplatz. Die bildende Kunst im Dienste der Repräsentation in Schloss und Garten von Versailles«, in: Fritz Reckow (Hg.): *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.* (Erlanger Forschungen, 60), Erlangen, 51–69.
- Leopold, Silke (1992): »Höfische Oper und feudale Gesellschaft«, in: Udo Bernbach/Wulf Kunold (Hg.): *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen*, Berlin/Hamburg, 65–83.
- Leopold, Silke (2004 A): *Die Oper im 17. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 11), Laaber.
- Leopold, Silke (2004 B): »Verwirrspiele – Die neuen Libretti«, in: Dies.: *Die Oper im 17. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 11), Laaber, 151–156.
- Lhotsky, Alphons (1971): *Aufsätze und Vorträge. II: Das Haus Habsburg*, ausg. u. hg. v. Hans Wagner u. Heinrich Koller, Bd. 2, Wien.
- [Lilien, Thomas Bernhard von] (1685): *Außführliche Beschreibung Von Dem prächtigen Einzug /Ihro Churfürstl. Durchl. in Bayrn ec. ec. Mit Dero Durchleuchtigsten Ertz-Hertzogin von Oesterreich MARIA ANTONIA THERESIA, &c. &c. So in München den 9. October diß 1685. Jahrs vorbey gangen. Durch Thomas Bernhard de Lillis [...] zusammen getragen*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-10653-0> (Zugriff vom 10.10.2018).
- Link, Klaus-Dieter (1975): *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920*, Bonn.
- Lipset, Seymour Martin (1960): *Political Man: The Social Basis of Politics*, New York.
- [Lipsius, Justus] (1628): *Iusti Lipsi[i] Politicorum sive Civilis doctrinae libri sex: qui ad principatum maxime spectant*, Lugdunum Batavorum, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10769757-5> (Zugriff vom 10.10.2018).
- Livius, Titus (1908): *Ab urbe condita*. Lat. Ausg., bearb. v. Wilhelm Weissenborn u. Hermann J. Müller, 9. Auflage, Berlin.
- Livius, Titus (1978): *Römische Geschichte seit Gründung der Stadt*, Bd. 1, hg. u. übers. v. Heinrich Dittrich, Berlin/Weimar.
- Luttenberger, Albrecht Pius (1992): »Kirchenadvokatie und Religionsfriede: Kaiseridee und kaiserliche Reichspolitik im 16. und 17. Jahrhundert«, in: Rolf Gundlach/Hermann Weber: *Legitimation und Funktion des Herrschers. Vom ägyptischen Pharao zum neuzeitlichen Diktator* (Schriften der Mainzer Philosophischen Fakultätsgesellschaft, 13), Stuttgart, 185–232.
- Machiavelli, Niccolò (1986): *Il Principe – Der Fürst*. Ital./dt., Stuttgart.
- Machiavelli, Niccolò (2001): *Der Fürst*, hg. v. Horst Günther, Frankfurt a. M.
- Magnus, Johannes (1554): *Storia de omnibus gothorum sueonumque regibus*, Rom.
- Mähl, Sibylle (1969): *Quadriga Virtutum. Die Kardinaltugenden in der Geistesgeschichte der Karolingerzeit*, Köln.

- Maier, Julius Joseph (1879): *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München* (Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis, 8/1), München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00008139-8>. (Zugriff vom 08.11.2018).
- Majer, Hans Georg (1975): »Der Blaue ›König‹«, in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 38/2, 730–738, Permalink: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00009438-7> (Zugriff vom 01.11.2018).
- Martyn, John (1755): *Publii Virgilii Maronis Georgicorum libri quatuor. The Georgicks of Virgil. With an english translation and notes*, London.
- Matsche, Franz (1981): *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, 2 Bde. (Beiträge zur Kunstgeschichte, 16), Berlin/New York.
- Mattheson, Johann (1740): *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg.
- [Maximilian I., Kaiser] (1775): *Der Weiß-Kunig: eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, herausgegeben aus dem Manuscripte der kaiserl. königl. Hofbibliothek von Marx Treitzsaurwein auf dessen Ansehen zusammengetragen, nebst dem von Hannsen Burgmair dazu gefertigten Holzschnitten*, Wien, Permalink: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-14182> (Zugriff vom 08.11.2018).
- [Maximilian I., Kurfürst] (um 1650): *Monita paterna Maximiliani utriusque Bavariae Ducis, s. r. I. Electoris et Archi-Dapiferi, ad Ferdinandum utriusque Bavariae Ducem, Filium adhuc trimulum*, München, Permalink: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10545645-6> (Zugriff vom 12.10.2018).
- McGeary, Thomas (2013): *The Politics of Opera in Handel's Britain*, New York.
- Mehltretter, Florian (1994): *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.
- Mehltretter, Florian (2003): »Aufwärts/Abwärts. Zum Spiel mit aristotelischen und platonischen Topoi bei G. F. Busenello«, in: Henning Krauss/Bernard Bray [u.a.] (Hg.): *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Sonderdruck) 27/3/4, 457–468.
- Meier, Christel/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.) (2014): *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*, Berlin.
- Meier, Mischa (2007): »Alarich und die Eroberung Roms im Jahr 410. Der Beginn der ›Völkerwanderung‹«, in: Mischa Meier (Hg.): *Sie schufen Europa. Historische Portraits von Konstantin bis Karl dem Großen*, München, 45–62.
- Meier, Mischa/Steffen Patzold (2010): *August 410 – ein Kampfum Rom*, 2. Auflage, Stuttgart.
- Meier-Oeser, Stephan (1992): »Repräsentation«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Darmstadt, 790–853.
- Menzel, Thomas (2003): *Der Fürst als Feldherr. Militärisches Handeln und Selbstdarstellung bei Reichsfürsten zwischen 1470 und 1550. Dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Berlin.
- Mertens Fleury, Katharina (2014): *Zeigen und Bezeichnen. Zugänge zu allegorischem Erzählen im Mittelalter*, Würzburg.

- Miner, Earl (Hg.) (1977): *Literary Uses of Typology from the Late Middle Ages to the Present*, Princeton.
- Mlakar, Pia/Pino Mlakar (1992): *300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*, 2 Bde., Wilhelmshaven.
- Moog-Grünewald, Maria (Hg.) (2008): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart.
- Morelli, Giovanni (2004): »Di alcuni effetti di ›Ferner Klang‹ nelle trame drammatiche veneziane del Seicento«, in: *Musica e Storia* 12, 203–251.
- [Mozart, Wolfgang Amadeus] (1963): *W. A. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, ges. u. erl. v. Wilhelm Bauer u. Otto Erich Deutsch, Bd. 3, Kassel.
- Mücke, Panja (2003): *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber.
- Mühleisen, Hans-Otto/Theo Stammen (Hg.) (1990): *Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit*, Tübingen.
- Mühleisen, Hans-Otto/Theo Stammen/Michael Philipp (Hg.) (1997): *Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M./Leipzig.
- Müller, Hans-Joachim (1977): *Das spanische Theater im 17. Jahrhundert oder zwischen göttlicher Gnade und menschlicher List*, Berlin.
- Müller, Jan-Dirk: *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982.
- Münster, Robert (Hg.) (1976): »Die Musik am Hofe Max Emanuels«, in: Hubert Glaser (Hg.): *Kurfürst Max Emanuel – Bayern und Europa um 1700*, Bd. 1: *Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, München, 295–316.
- Näf, Beat (2013): »Kaiser Honorius und der Fall Roms: Zur Macht des Glaubens«, in: Henriette Harich-Schwarzbauer/Karla Pollmann (Hg.): *Der Fall Roms und seine Wiederauferstehungen in Antike und Mittelalter*, Berlin/Boston, 79–108.
- Naeher, Jürgen (1977): *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell. Zur Konstitution philosophischer Literaturwissenschaft*, Stuttgart.
- Neisser, Arthur (1902): *Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1685 von Agostino Steffani*, Leipzig.
- Neuhold, Helmut (2012): *Die großen Herrscher Österreichs*, Wiesbaden.
- Neymeyr, Barbara/Jochen Schmidt/Bernhard Zimmermann (Hg.) (2008): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, Berlin.
- Nölle, Eckehart (1980): »Die Wittelsbacher und das Theater«, in: Hans E. Valentin/ Erich Valentin/Eckehart Nölle [u. a.]: *Die Wittelsbacher und ihre Künstler in acht Jahrhunderten*, München, 189–321.
- Oestreich, Gerhard (1989): *Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547–1606). Der Neustoizismus als politische Bewegung*, hg. u. eingel. v. Nicolette Mout (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 38), Göttingen, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00044500-0> (Zugriff vom 01.02.2018).

- Oetzel, Lena/Kerstin Weiland (2018): »Defizitäre Souveräne: Herrscherlegitimationen im Konflikt«, in: Dies. (Hg.): *Defizitäre Souveräne: Herrscherlegitimationen im Konflikt*, Frankfurt a. M., 9–24.
- Oexle, Otto Gerhard (1995): »Fama und Memoria. Legitimationen fürstlicher Herrschaft im 12. Jahrhundert«, in: Jochen Luckhardt/Franz Niehoff/Gerd Biegel (Hg.): *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235* (Katalog: Ausstellung Braunschweig 1995, Herzog Anton Ulrich-Museum, 06.08.95–12.01.96), 3 Bde., Bd. 2, München, 62–68.
- Opitz, Claudia (2005): »Männliche Souveränität, weibliche Subordination? Staatsbildung, Adels Herrschaft und Geschlechterordnung in Jean Bodins ›*Six Livres de la République*«, in: Ronald Gregor Asch/Dagmar Freist (Hg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien, 291–319.
- Orosius, Paulus (1986): *Die antike Weltgeschichte in christlicher Sicht*, Buch I–VII, übers. v. Adolf Lippold, Zürich/München.
- Osthoff, Wolfgang (1960): »Antonio Cestis ›Alessandro vincitor di se stesso«, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 24, 13–43.
- Otto von Freising, Bischof (1961): *Chronik oder Die Geschichte der zwei Staaten*, übers. v. Adolf Schmidt, hg. v. Walther Lammers (Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe, 16), Darmstadt.
- Overbeck, Anja (2011): *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil* (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 364), Berlin/Boston.
- Ovidius Naso, Publius (1997): *Metamorphosen: Lateinisch/deutsch*, übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart.
- Pagnotta, Linda: Artikel »AUGUSTO«, in: *Tesoro della lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, URL: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> [letzte inhaltliche Änderung: 31.03.2000], (Zugriff vom 02.10.2018).
- Peacham, Henry (1593): *The Garden of Eloquence*, London.
- Pečar, Andreas (2005): »Das Hofzeremoniell als Herrschaftstechnik? Kritische Einwände und methodische Überlegungen am Beispiel des Kaiserhofes in Wien (1660–1740)«, in: Ronald Gregor Asch/Dagmar Freist (Hg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien, 381–404.
- Petritsch, Ernst/Helmut Nader (1983): »Österreich und die Osmanen – Einführung«, in: Rudolf Neck (Hg.): *Österreich und die Osmanen* (Ausstellungskatalog: Österreichische Nationalbibliothek und Österreichisches Staatsarchiv. Gemeinsame Ausstellung. Gesamtedaktion: Rudolf Neck/Helmut Nader/Christine Vonwiller [u. a.]), Wien, XI–XV.

- Pilara, Gianluca (2010 A): »Il lungo cammino di Alarico verso Roma«, in: Massimiliano Ghilardi/Gianluca Pilara: *I Barbari che presero Roma. Il sacco del 410 e le sue conseguenze*, Roma, 128–168.
- Pilara, Gianluca (2010 B): »Il Sacco«, in: Massimiliano Ghilardi/Gianluca Pilara: *I Barbari che presero Roma. Il sacco del 410 e le sue conseguenze*, Rom, 169–212.
- Polleroß, Friedrich Bernhard (1986): »Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst«, in: Rupert Feuchtmüller/Elisabeth Kovács (Hg.): *Welt des Barock*. Bd. 2: *Textband*, Wien/Freiburg/Basel, 87–104, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-13365>, DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00001336> [letzte inhaltliche Änderung: 07.09.2010], (Zugriff vom 10.10.2018).
- Polleroß, Friedrich Bernhard (1987): *Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 40), Wien, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-13452>, DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00001345>, <https://doi.org/10.11588/artdok.00001336> [letzte inhaltliche Änderung: 10.09.2010], (Zugriff vom 10.10.2018).
- Quaeitzsch, Christian (Bearb.) (2014): *Residenz München. Amtlicher Führer*, 1. Auflage d. Neufassung, München.
- Quaeitzsch, Christian (2018): Artikel »Powerfrauen am Münchner Himmel – ein gemalter Tugendkatalog im Antiquarium«, in: *Blog der Bayerischen Schlösserverwaltung*, URL: <https://schloesserblog.bayern.de/residenz-muenchen/tugenden-im-antiquarium> [letzte inhaltliche Änderung: 22.09.2018], (Zugriff vom 03.11.2018).
- Quilligan, Maureen (1979): *The Language of Allegory. Defining the Genre*, London.
- Quintilianus, Marcus Fabius (2015): *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Lat./dt., hg. u. übers. v. Helmut Rahn, 6. Auflage, Darmstadt.
- Rahn, Thomas (2006): *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen.
- Rall, Hans/Gerhard Hoyer (1979): *Kurfürst Max Emanuel der »Blaue König«*, München.
- Ranke-Graves, Robert von (1984): *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Reinbek.
- Reckow, Fritz (1992): »Der inszenierte Fürst. Situationsbezug und Stilprägung der Oper im absolutistischen Frankreich«, in: Ders. (Hg.): *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.* (Erlanger Forschungen, 60), Erlangen, 71–104.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2004): »Zur Konstruktion kollektiver »Lebensläufe«. Eigengeschichte als institutioneller Mechanismus«, in: Gert Melville/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*, Köln/Weimar/Wien, 3–20.
- Rehberg, Karl-Siegbert/Walter Schmitz (Hg.) (2005): *Mobilität – Raum – Kultur. Erfahrungswandel vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Dresden.
- Reimer, Erich (1991): *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800*, Wilhelmshaven.

- Reinhardtstöttner, Karl von (1887): *Über die Beziehungen der italienischen Litteratur zum bayerischen Hofe und ihre Pflege an demselben*, in: *Jahrbuch für Münchener Geschichte* 1, 93–172.
- Reinle, Christine/Harald Winkel (Hg.) (2011): *Historische Exempla in Fürstenspiegeln und Fürstenlehren*, Frankfurt a. M.
- Reiter, Ilse (1990): Artikel »Repräsentation«, in: Adalbert Erler/Ekkehard Kaufmann/Dieter Werkmüller (Hg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Bd. 4, Berlin, Spalte 904–911.
- Reppen, Konrad (Hg.) (1991): *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert*, Münster.
- Richter, Lukas (1999): »Struktur und Rezeption antiker Planetenskalen«, in: *Die Musikforschung* 52/3, 289–306, URL: <http://www-1jstor-1org-10011f1e502aa.emedia1.bsb-muenchen.de/stable/41124538> [Zugang beschränkt], (Zugriff vom 12.12.2018).
- Rinck, Eucharius Gottlieb (1713): *Leopold's des Grossen Römischen Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten*, 3. Auflage, Köln.
- Ringger, Kurt (1984): »Che gelida manina...«. Betrachtungen zum italienischen Opernlibretto«, in: *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 19, 113–129.
- Risatti, Rudi (2016): »Es erschien ›Ihre kayserliche Majestät Selbsten««, in: Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.): *Spettacolo barocco. Triumph des Theaters!* (Ausstellungskatalog: Kunsthistorisches Museum/Theatermuseum Wien, 03.03.2016–30.01.2017), Petersberg, 191–208.
- Ritter, Michael (1999): »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*, Wien.
- Rode-Breymann, Susanne (2010): *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677–1705*, Hildesheim.
- Rohr, Julius Bernhard von (1733): *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*, Berlin, Nachdruck Leipzig 1990.
- Ronchetti, Giuseppe (1922): *Dizionario illustrato dei simboli. Simboli – emblemi – attributi – allegorie – immagini degli dei, ecc.*, Mailand.
- Rudhart, Franz Michael (1865): *Die Geschichte der Oper am Hofe zu München, Erster Theil: Die italiänische Oper von 1654–1787*, Freising, Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271173-6> (Zugriff vom 05.11.2019).
- Rudolph, Alexander (2015): *Für und Wider die Librettologie. Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*, Univ.-Diss. Bayreuth, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:703-epub-1901-6> (Zugriff vom 18.11.2018).
- Rutschman, Edward Raymond (1979): *The Minato-Cavalli operas: the search for structure in libretto and solo scene*, Univ.-Diss. Washington.
- Rutschman, Edward Raymond (1982): »Minato and the Venetian Opera Libretto«, in: *Current Musicology* 27, 84–91.

- Sabatier, Gérard (2005): »Ikonographische Programme und Legitimation der königlichen Autorität in Frankreich im 17. Jahrhundert«, in: Ronald Gregor Asch/Dagmar Freist (Hg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien, 255–289.
- Sacks, Sheldon (Hg.) (1979): *On Metaphor*, Chicago.
- Salzer, Elisabeth Charlotte (1939): »Le grandi rappresentazioni del teatro italiano a Vienna barocca«, in: *Rivista italiana del dramma* 3/2, 155–190.
- Sammler, Ingrid (2009): *Höfische Festkultur im Zeitalter Ludwigs XIV.*, Frankfurt a. M.
- Scharer, Anton/Georg Scheibelreiter (Hg.) (1994): *Historiographie im frühen Mittelalter*, Wien/München.
- Scharrer, Margret (2013): »Kavalierstouren und Musiktransfer am Beispiel ausgesuchter Prinzenreisen«, in: Sabine Ehrmann-Herfort/Silke Leopold (Hg.): *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (Analecta musicologica, 49), Kassel, 151–171.
- Schaverno, Hans (1981): *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Weltenklangs und der Seelenstimmung*, Freiburg/München.
- Schilling, Lothar (2008 A): *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz* (Pariser historische Studien, 79), München, URL: https://perspectivia.net/publikationen/schilling_absolutismus (Zugriff vom 02.12.2018).
- Schilling, Lothar (2008 B): »Vom Nutzen und Nachteil eines Mythos«, in: Ders.: *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept? Eine deutsch-französische Bilanz* (Pariser historische Studien, 79), München, 13–32, URL: https://perspectivia.net/publikationen/schilling_absolutismus/schilling_nutzen (Zugriff vom 02.12.2018).
- Schlachta, Astrid von/Ellinor Forster/Kordula Schnegg (Hg.) (2015): *Wie kommuniziert man Legitimation? Herrscher, Regieren und Repräsentieren in Umbruchsituationen*, Göttingen.
- Schläder, Jürgen (2000): »Die Inszenierung des Lebens. Theater, Politik und Gesellschaft unter Kurfürst Ferdinand Maria«, in: Hans-Michael Körner/Jürgen Schläder (Hg.): *Münchener Theatergeschichtliches Symposium 2000*, München, 27–42.
- Schläder, Jürgen (2003): »Der moderne Mensch heißt Orfeo. Ein Modellfall der frühen Oper«, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.): *Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit. Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, Stuttgart, 15–24.
- Schlange-Schöningen, Heinrich (2009): »Eine ›der sympathischsten Heldengestalten der germanischen Urzeit? – Alarich und der Fall Roms in der deutsch-französischen Wissenschaftsgeschichte«, in: *magazin forschung der Universität des Saarlandes*, 40–46, URL: <https://studylibde.com/doc/2451122/> (Zugriff vom 01.01.2019), weitere URL: <https://de.scribd.com/document/239434634/Eine-der-sympathischsten-Heldengestalten-der-germanischen-Urzeit> (Zugriff vom 17.10.2018).
- Schmale, Wolfgang (2003): *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*, Wien/Köln.

- Schmid, Alois (2001): »Das Mäzenatentum der bayerischen Wittelsbacher im Zeitalter des Barock«, in: Hans-Michael Körner/Jürgen Schläder (Hg.): *Münchener Theatergeschichtliches Symposium 2000*, München (Studien zur Münchner Theatergeschichte, 1), 43–53.
- Schmidt, Friedrich (1892): »Monita Paterna Maximiliani, untriusque Bavariae Ducis, s.R.I. Electoris et Archidapiferi, ad Ferdinandum, utriusque Bavariae Ducem, Filium adhuc trimulum«, in: Ders. (Hg.): *Geschichte der Erziehung der bayerischen Wittelsbacher. Von den frühesten Zeiten bis 1750. Urkunden nebst geschichtlichem Überblick und Register* (Monumenta Germaniae paedagogica, 14), Berlin, 104–141.
- Schmidt, Peer (2001): *Spanische Universalmonarchie oder ›teutsche Libertet‹. Das spanische Imperium in der Propaganda des Dreißigjährigen Krieges*, Stuttgart.
- Schneider, Herbert (2004): »La Monarchia latina trionfante von Antonio Draghi, ›Festa musicale‹ zur Geburt des Erbprinzen Joseph (1678) oder ›Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfischen Panegyrik?‹«, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert, 109–145.
- Schöne, Albrecht (1964): *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München.
- Schorn-Schütte, Luise (2009): *Geschichte Europas in der Frühen Neuzeit. Studienhandbuch 1500–1789*, Paderborn.
- Schröder, Dorothea (1998): *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)* (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 2), Göttingen, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00046198-6> (Zugriff vom 20.10.2018).
- Schryver, Reginald de (1996): *Max II. Emanuel von Bayern und das spanische Erbe. Die europäischen Ambitionen des Hauses Wittelsbach 1665–1715*, Mainz.
- Schumann, Jutta (2003): *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (Colloquia Augustana, 17), Berlin.
- Seebald, Christian (2009): *Libretti vom Mittelalter*, Tübingen.
- Seelig, Lorenz (1976): »Aspekte des Herrscherlobs – Max Emanuel in Bildnis und Allegorie«, in: Hubert Glaser (Hg.): *Kurfürst Max Emanuel – Bayern und Europa um 1700*, Bd. 1: *Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit*, München, 1–29.
- Seifert, Herbert (1980): *Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich* (Studien zur Musikwissenschaft, 31), Tutzing, 7–33.
- Seifert, Herbert (1982): »Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga«, in: Othmar Wessely/Manfred Angerer (Hg.): *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing, 527–554.
- Seifert, Herbert (1985): *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing.
- Seifert, Herbert (1988): *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik, 1622–1699* (Dramma per musica, 2), Wien.

- Seifert, Herbert (1996): »Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen: Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck«, in: Markus Engelhardt (Hg.): ›in Deutschland noch ganz unbekannt‹. *Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum* (Perspektiven der Opernforschung, 3), Frankfurt a. M./Berlin [u. a.], 29–44.
- Seifert, Herbert (2001): Artikel »Licenza«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Licenza.xml [letzte inhaltliche Änderung: 06.05.2001], (Zugriff vom 02.10.2018).
- Seifert, Herbert (2002): »Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich«, in: *Maske und Kothurn*, 48/1, 167–178.
- Seifert, Herbert (2004): »Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper«, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert, 93–109.
- Seifert, Herbert (2010): »Barockoper im Heiligen Römischen Reich«, in: Isolde Schmid-Reiter/Dominique Meyer (Hg.): *L'Europe Baroque. Oper im 17. und 18. Jahrhundert – L'opéra aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Schriften der Europäischen Musiktheater-Akademie), Regensburg, 103–112.
- Skalweit, Stephan (1987): *Gestalten und Probleme der Frühen Neuzeit. Ausgewählte Aufsätze* (Historische Forschungen, 32), Berlin.
- Sommer-Mathis, Andrea (1995): »Theatrum und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert«, in: Jörg-Jochen Berns/Thomas Rahn (Hg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen, 511–533.
- Sontheimer, Kurt (2003): »Macht und Tugend. Das Politische in Mozarts ›La clemenza di Tito‹«, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.): ›Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit‹. *Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, Stuttgart, 258–265.
- Spahlinger, Lothar (2012): *Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart/Leipzig.
- Speyer, Wolfgang (1976): Artikel »Genealogie«, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 9, Stuttgart, Spalte 1145–1268.
- Spielman, John (1981): *Leopold I. Zur Macht nicht geboren*, Graz/Wien/Köln.
- Stangalino Sara Elisa (2011): *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, Univ.-Diss. Bologna, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:it:unibo-2437>, DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsdottorato/3404> (Zugriff vom 01.10.2018).
- Stark, Karl Bernhard (1863): *Niobe und die Niobiden in ihrer literarischen, künstlerischen und mythologischen Bedeutung*, Leipzig.
- Stein, Ernst (1928): *Geschichte des spätrömischen Reiches*. Bd. 1: *Vom römischen zum byzantinischen Staate (248–476 n. Chr.)*, Wien.

- Stockbauer, Jacob (1874): *Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Herzog Albert v. und seinem Nachfolger Wilhelm v. Nach den im K. Reichsarchiv vorhandenen Correspondenzakten* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 8), Wien.
- Stockhorst, Stefanie (2008): *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten* (Frühe Neuzeit, 128), Tübingen.
- Stollberg-Rilinger, Barbara (Hg.) (2000): *Das Hofreisejournal des Kurfürsten Clemens August von Köln 1719–1745*. Bearb. v. André Krischer (Ortstermine. Historische Funde und Befunde aus der deutschen Provinz, 12), Siegburg.
- Stopfner, Maria (2015): »Wie kommuniziert man Legitimation? Sprachliche und außersprachliche Strategien der Politik im historischen Vergleich – eine linguistische Deutung historischen Arbeitens«, in: Astrid von Schlachta/Ellinor Forster/Kordula Schnegg (Hg.): *Wie kommuniziert man Legitimation? Herrscher, Regieren und Repräsentieren in Umbruchsituationen*, Göttingen, 9–26.
- Straub, Eberhard (1969): *Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (Miscellanea Bavarica Monacensia, 14), München.
- Strohm, Reinhard (1998): *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven.
- Strohm, Reinhard (2007): »Die klassizistische Vision der Antike: Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64/1, 1–22, URL: <http://www-1jstor-1org-10011f1e5083e.amedia1.bsb-muenchen.de/stable/25162379> [Zugang beschränkt], (Zugriff vom 03.07.2017).
- Strohm, Reinhard (2016): »Barockes Musik-(Wort-Bild) Theater«, in: Andrea Sommermathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.): *Spettacolo barocco. Triumph des Theaters!* (Ausstellungskatalog: Kunsthistorisches Museum/Theatermuseum Wien, 03.03.2016–30.01.2017), Petersberg, 35–47.
- Sturmberger, Hans (1965): »Der habsburgische ›Principes in compendio‹ und sein Fürstenbild«, in: Hugo Hantsch/Eric Voegelin/Franco Valsecchi (Hg.): *Historica. Studien zum geschichtlichen Denken und Forschen. Festschrift für Friedrich Engel-Janosi*, Freiburg/Basel/Wien, 91–116.
- Szarota, Elida (1976): *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*, München.
- Szurawitzki, Michael (2005): *Contra den »rex iustus/rex iniquus«? Der Einfluss von Machiavellis »Il Principe« auf Marlowes »Tamburlaine«, Shakespeares »Heinrich v.« und Gryphius' »Leo Armenius«*, Würzburg.
- Taubald, Richard (1972): *Die Oper als Schule der Tugend und des Lebens im Zeitalter des Barock. Die enkulturierende Wirkung einer Kunstpflege*, Univ.-Diss. Erlangen.

- Telesko, Werner (Hg.) (2017): *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur/Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture. 1618–1918*, Wien/Köln/Weimar.
- Tesauro, Emmanuele (1664): *Del regno d'Italia sotto i barbari Epitome*, Turin.
- Thäle, Stefan (2014): *Herrschertod und Herrscherwechsel. Kommunikative Strategien und medialer Wandel in der Grafschaft Lippe des 18. Jahrhunderts*, Univ.-Diss. Münster.
- Theuerkauf Stefanie (2014): »Theoretische Einleitung« in: Darmstädter Atheneforum (Hg.): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden-Baden, 11–18.
- Timms, Colin (2003): *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music*, New York.
- Timms, Colin (2012): »On Steffani's Munich Operas«, in: Stephan Hörner/Sebastian Werr (Hg.): *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, 251–272.
- Tischer, Anuschka (2008): »Mars oder Jupiter? Konkurrierende Legitimationsstrategien im Kriegsfall«, in: Christoph Kampmann/Katharina Krause/Eva-Bettina Krems [u. a.] (Hg.): *Habsburg – Bourbon – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700*, Köln/Weimar/Wien, 196–212.
- Ubl, Karl: »*Clementia* oder *severitas*. Historische Exempla über eine Paradoxie der Tugendlehre in den Fürstenspiegeln Engelberts von Admont und seiner Zeitgenossen«, in: Christine Reinle/Harald Winkel (Hg.) (2011): *Historische Exempla in Fürstenspiegeln und Fürstenlehren*, Frankfurt a. M., 21–41.
- [Vervaux, Johannes] (1663): *Boicae Gentis Annalium Pars III: Idea boni principatus ex vita, rebus gestis & Virtutibus Maximiliani, utriusque Bavariae & Palatinatus Superioris ducis, S.R.I. archidapiferi et electoris, Comitis Palatini Rheni, Leuchtenbergiae Landgravii, &c.*, hg. v. Ioannes Adlzreitter, München, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10315933-8> (Zugriff vom 20.12.2018).
- Vierhaus, Rudolf (1984): *Deutschland im Zeitalter des Absolutismus (1648–1763)*, (Deutsche Geschichte, 6/Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1439), 2. Auflage, Göttingen.
- [Villars, Louis Hector de] (1884–1892): *Mémoires du Maréchal de Villars publiés d'après le manuscrit original pour la société de l'histoire de France et accompagnés de correspondances inédites par M. le Mis de Vogüé*, 3 Bde., Paris, URL: <https://archive.org/details/mmoiresdumarcha00villgoog/page/n10> (Zugriff vom 15.10.2018).
- Vocelka, Karl: »*Monarchia Austriaca, Gloria Domus*«, in: Walter Leitsch/Stanisław Tarkowski (Hg.): *Polen und Österreich im 17. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 1999, 37–67.
- Vocelka, Karl (2010): *Die Familien Habsburg und Habsburg-Lothringen. Politik – Kultur – Mentalität*, Wien.
- Vogel, Christian (2011): *Zur Rolle der Beherrschten in der mittelalterlichen Herrschaftslegitimation* (Studia Humaniora, 45), Düsseldorf.
- Weber, Max (1922): *Grundriß der Sozialökonomik*. III. Abt.: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen.
- Weber, Max (1960): *Soziologische Grundbegriffe*, Tübingen.

- Weber, Max (1968): *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. v. Johannes Winckelmann, Tübingen.
- Weber, Max (2013): Max Weber Gesamtausgabe. Abteilung I: *Schriften und Reden*, Bd. 23: *Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie*, unvollendet 1919–1920, hg. v. Knut Borchardt, Edith Hanke und Wolfgang Schluchter, Tübingen.
- Weeber, Karl-Wilhelm (1979): *Geschichte der Etrusker*, Stuttgart/Berlin/Köln.
- Weilen, Alexander von (1901): *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien.
- Wells, Robin Headlam (1994): *Elizabethan Mythologies. Studies in Poetry, Drama and Music*, Cambridge.
- Wenzel, Horst (2005): »Repräsentation und Raum«, in: Karl-Siegbert Rehberg/Walter Schmitz (Hg.): *Mobilität – Raum – Kultur. Erfahrungswandel vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Dresden, 75–98.
- Werr, Sebastian (2006): »Oper als symbolische Kommunikation. Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick«, in: Corinna Herr/Monika Woitas (Hg.): *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln, 197–212, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-1107952> (Zugriff vom 02.10.2018).
- Werr, Sebastian (2010): *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof 1680–1745*, Köln/Weimar.
- Werr, Sebastian (2012): »Zeremonielle Funktionen von Musik am Hof Max Emanuels«, in: Stephan Hörner/Sebastian Werr (Hg.): *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*, Tutzing, 9–26.
- Whaley, Joachim (2012): *Das Heilige Römische Reich deutscher Nation und seine Territorien. 1493-1806*. 2 Bde., Darmstadt.
- Wiemann, Elsbeth (1986): *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*, Darmstadt.
- Wimmer, Ruprecht (2004): »Habsburger Kaiserpanegyrik in den Dramen des Nikolaus von Avancini S. J.«, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert, 45–69.
- Winterling, Aloys (1997): »Hof«. Versuch einer idealtypischen Bestimmung anhand der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschichte«, in: Ders. (Hg.): *Zwischen »Haus« und »Staat«. Antike Höfe im Vergleich*, München (Historische Zeitschrift, Beiheft 23), 11–25.
- Wirth, Uwe (2004): »Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung. Sonderdruck aus: Rhetorik. Figuration und Performanz«, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): *Rhetorik. Figuration und Performanz* (Germanistische Symposien, Berichtsbände), Stuttgart, 604–628.
- Wissowa, Georg (Hg.) (1894): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*. Neue Bearbeitung, Bd. 1, Stuttgart.

- Wittkower, Rudolf (1984): *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln.
- Wolff, Helmut Christian (1986): *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900* (Musikgeschichte in Bildern, IV), Leipzig.
- Wodak, Ruth/Rudolf de Cillia (2007): »Commemorating the Past: the Discursive Construction of Official Narratives about the ›Rebirth of the Second Austrian Republic«, in: *Discourse & Communication* 1/3, 337–363.
- Würtenberger, Thomas (1973): *Die Legitimität staatlicher Herrschaft. Eine staatsrechtlich-politische Begriffsgeschichte*, Berlin.
- Würtenberger, Thomas (1982): »Legitimität, Legalität«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3, Stuttgart, 677–740.
- Zaslaw, Neal (1989): »The first opera in Paris: A study in the politics of art«, in: John Hajdu Heyer (Hg.): *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honour of James R. Anthony*, Cambridge, 7–23.
- Zehentreiter, Ferdinand (2007): »Der Fürst als Künstlerkollege und Volkspädagoge. Die Musik-Patronage im Habsburgerreich und ihre Bedeutung für die Autonomisierung des Komponierens«, in: Ulrich Oevermann/Johannes Süßmann/Christine Tauber (Hg.): *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage* (Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel, 20), Berlin, 201–221.
- Zeller, Rosemarie (2004): »Ein Delirium der Zeichen zum Lob Leopolds I. Zu Christian Knorr von Rosenroths *Conjugium Phoebi et Palladis*«, in: Pierre Béhar/Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, St. Ingbert, 69–91.
- Zeller, Rosemarie (2007 A), »Einleitung«, in: *Morgen-Glantz* (Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft, 17), Sulzbach-Rosenberg, 9–14.
- Zeller, Rosemarie (2007 B): »Metaphorische Verschlüsselung alchemistischer Prozesse. Zur Bildlichkeit in Knorrs *Conjugium Phoebi et Palladis* und Monte-Snyders *Metamorphosis Planetarum*«, in: *Morgen-Glantz* (Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft, 17), Sulzbach-Rosenberg, 115–144.
- Zimmermann, Florian (2014): »Polybios, Philipp v. und Legitimität im Zeitalter des Hellenismus«, in: Darmstädter Atheneforum (Hg.): *Macht – Herrschaft – Legitimation. Herrschaftslegitimation in Geschichte und Theorie*, Baden-Baden, 99–116.
- Zuber, Barbara (2003 A): »Offene und verdeckte Wahrheiten. Zu Monteverdis Oper *L'incoronazione di Poppea*«, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.): ›*Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit*«. *Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, Stuttgart, 69–78.
- Zuber, Barbara (2003 B): »Stimme – Gestus – Affekt. Musik und Szene in Monteverdis *L'Orfeo*«, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.): ›*Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit*«. *Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, Stuttgart, 25–42.

Machtpolitik und die Widerspenstigkeit der Kunst – Das Medium der Hofoper nutzten Herrscher der Frühen Neuzeit nicht nur zu repräsentativen und zeremoniellen Zwecken, sondern auch, um ihre dynastischen Ansprüche zu bekräftigen. Dabei ergeben sich jedoch interessante Spannungen zwischen dem Versuch, eindeutige politische Botschaften zu formulieren, und der Eigendynamik der Mythen, Künste und Medien. Ziel dieser Arbeit ist es, einen Beitrag zur Erforschung des Opernlibrettos als Träger politischer Semantik zu leisten. Im Fokus steht der Münchner Hof im Zeitraum von 1685–1688, als sich der junge, ehrgeizige Kurfürst Maximilian II. Emanuel von Bayern militärisch und dynastisch eng mit dem Wiener Kaiserhof verband. Seine Erfolge ließ er in drei großen italienischen Musikdramen feiern: *Servio Tullio* (1686), *Alarico II Baltha* (1687) und *Niobe Regina di Tebe* (1688). Ergänzt wird die Untersuchung dieser Opern durch den Vergleich mit *Il Palladio in Roma*, einer Wiener Hofoper von 1685. Die genaue Analyse der Librettodrucke versucht, einen möglichen Dialog der Häuser Habsburg und Wittelsbach offenzulegen. Dabei wird auch allgemein nach dem Verhältnis von politischer Botschaft und den Möglichkeiten und Dynamiken ästhetischer Rede gefragt, die ja zuvörderst ihren eigenen Gesetzen und Bedingungen unterworfen ist. Die vorliegende Untersuchung bietet über die Italienische Philologie hinausgehende Perspektiven zur Erforschung der Hofkultur.

Elisabeth Kuen (geb. Nader) aus Wien studierte im Hauptfach Italienische Philologie (Sprachwissenschaft) und im Nebenfach Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Archäologie an der Universität Wien. Ihre Magisterarbeit schrieb sie im Rahmen eines ERASMUS-Stipendiums an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Nach ihrem Studienabschluss in Wien zog sie nach München und promovierte dort 2019 bei Herrn Prof. Dr. Mehlretter.

35,50 €
ISBN 978-3-95925-129-7

