



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„*Componimenti, poemetti und feste.*

Musiktheatrale Huldigung am Hof Kaiser Josephs I.“

verfasst von / submitted by

Konstantin Hirschmann, BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 792 316

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Doktoratsstudium der Philosophie UG2002
Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

„Roma e Germania allora, | fortunata così, | tutta superba andrà.‘ Disse e sparì.“

Inhaltsverzeichnis

0. Generoso lettore, generosa lettrice	6
Danksagung	6
Abkürzungen	7
Editionsrichtlinien und andere Formalia.....	8
1. Componimenti, poemetti und feste, den LenkerInnen des Römischen Reichs gewidmet..	9
1. 1. Gattungsprobleme: Zwischen Liebe, Schlaf und Politik	11
1. 2. Huldigung, Ideologie und Unterhaltung für die HerrscherInnen	21
1. 3. <i>Componimenti</i> und <i>poemetti</i>	23
1. 4. Stampiglia und Bernardoni. Zwei komplementäre <i>poeti cesarei</i>	30
1. 4. 1. Chöre und Ensembles für das HerrscherInnenpaar.....	33
1. 4. 2. Stampiglias antike Opferfeste	42
1. 4. 3. Bernardonis standhaft leidende Tragödininnen	45
1. 5. Publikum und Inszenierung. Räume und Anlässe	50
1. 5. 1. Räume.....	56
1. 5. 2. Anlässe. „Fürtreffliche Music“ für „herrliche Danck Feste“	62
1. 5. 3. Die Feierlichkeiten des Jahres 1708. Romolo und Giunone als EhestifterInnen	70
1. 6. <i>Speculum principis, speculum belli, speculum pulchritudinis</i> . Aufbau der Dissertation. 79	
1. 6. 1. Quellen. Handschriftliche Libretti und amüsische Gesandte	80
1. 6. 2. Stand der Forschung. „Kleine Bagatellen“ für den „vergessenen Kaiser“	82
2. <i>Componimenti per musica als Spiegel des Spanischen Erbfolgekrieges</i>	90
2. 1. „... io voglio che regni Marte“	93
2. 2. Joseph I., <i>Re guerriero</i>	97
2. 2. 1. Il ritorno di Giulio Cesare.....	106
2. 2. 2. Die Rückkehr des blonden Heros vom Rhein.....	113
2. 2. 3. Der „Hercole successor“ besteigt den Kaiserthron	115
2. 3. Silvio Stampiglias Belagerungs-Triptychon	118
2. 4. La sconfitta di Gerione in Spagna – „Karl III.“ als iberischer Hercules	126
2. 4. 1. Die zehnte Heldentat „Karls III.“	130
3. Wandelnder Tugendsspiegel, Scheitelpunkt der Dynastie: Das Bild Josephs I. in den	
<i>componimenti per musica seiner Zeit</i>.....	135
3. 1. Durch <i>virtus</i> zur <i>auctoritas</i>	140

3. 2. Vom <i>Re guerrier</i> zum <i>Pater patriae</i>	148
3. 3. Enea – Romolo – Giuseppe. Joseph I. als tugendreicher Kulminationspunkt der Habsburger-Dynastie.....	151
3. 3. 1. Rituellemusikdramatischer „regressus ad uterum“.....	158
3. 3. 2. „Discenderà da voi lunga serie di regi e regi eroi“	164
4. <i>Amalia Wilhelmines Schönheit des Herzens und des Angesichts</i>	171
4. 1. „... daß die Tugend eines Mannes und eines Weibes ein und ebendieselbe sei“	173
4. 1. 1. Die verschämt errötende Palastdame.....	177
4. 1. 2. Die innere Schönheit spiegelt sich im Äußeren.....	179
4. 2. Amalia Willelmina, <i>donna heroica</i>	189
4. 3. Amalia Wilhelmine, Obdach der Tugenden	196
5. <i>Sonnengott, Augustus-Spross und österreichischer Lorbeerbaum – das Bild Josephs I. in Hofpropaganda und multiplizierender Imagepflege</i>	202
5. 1. Joseph I. als Gegen-Sonnenkönig	211
5. 2. Joseph I. als Kriegskönig.....	220
5. 3. Joseph I. als keulenschwingender Halbgott.....	226
5. 4. Joseph I. als Nachfahre des Ascanius und Augustus	231
5. 5. Kriegsheld bis in den Tod.....	235
5. 6. Von Tugenden umringter Nachfahre antiker Caesaren.....	240
5. 6. 1. Joseph I., Empfänger des symbolischen Herrscherkörpers.....	241
5. 6. 2. Josephs I. blutsverwandte und mythische Vorgänger	245
5. 6. 3. Joseph I., Nachfahre Faramunds.....	254
5. 6. 4. Alle genealogischen Wege führen nach Rom	258
5. 7. „Ma niuna lode è più acconcia ad un Imperadore, che quella delle virtù.“	263
5. 8. Die Apotheose Josephs I.	267
5. 8. 1. Der Untergang der allerdurchlauchtigsten Reichssonne	280
5. 8. 2. Josephs vielfarbiger Tugendschmuck	286
5. 8. 3. Der Glorwürdigste Oesterreichische Lorbeerbaum	291
6. <i>Wie politisch, wie panegyrisch ist die Musik der Wiener serenata?</i>	296
6. 1. Auratisches Psalmodieren	297
6. 2. Panegyrisch-politische „types“ und „styles“?	299
6. 2. 1. Polychoraler Pomp	305
6. 2. 2. Spröder Prunk von Giovanni Bononcini.....	313

6. 3. Freudige, prächtige und kriegerrische Trompeten.....	316
6. 4. Raum- und Konnotations-Zwänge	324
6. 4. 1. Der Kaiser musiziert in der Kammer.....	330
6. 4. 2. Gamben-Schlaf und Holzbläser-Leid	337
6. 5. Sittsames Leiden ist stilles Leiden	340
6. 5. 1. Hirten- statt Huldigungsmusik.....	344
6. 5. 2. Textoberfläche statt übertragene Bedeutungsebene.....	347
7. Conclusio. „Picciole fanfaluche“ zum Lob des KaiserInnenhauses	354
8. Literaturverzeichnis.....	361
Primärquellen.....	361
Handschriftliche Partituren.....	361
Gedruckte Partituren.....	365
Gedruckte Libretti und Theaterstücke	367
Handschriftliche Libretti.....	375
Andere gedruckte wortsprachliche Primärquellen.....	377
Handschriftliche wortsprachliche Primärquellen.....	415
Kupferstiche, Radierungen	417
Sekundärliteratur	419
Wissenschaftliche Onlinequellen	450
Onlinequellen	450
Audioquellen	451
9. Abbildungsverzeichnis.....	452
10. Abstract.....	453

0. Generoso lettore, generosa lettrice

Danksagung

Michele Calella bin ich für die Betreuung dieser Dissertation zu großem Dank verpflichtet: Ohne ihn wäre ich vermutlich nicht einmal auf die Idee gekommen, mich an eine Doktorarbeit zu wagen; ohne seinen theoretisch-methodischen Input würde es den folgenden 350 Seiten deutlich an Charakter gebrechen.

Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften danke ich ebenso, die meine Forschung drei Jahre lang großzügig im Rahmen eines DOC-Stipendiums finanziell unterstützt hat.

Dank verdienen außerdem die geschätzten KollegInnen, mit denen ich regelmäßig über mein Thema diskutiert oder an die ich mich mit (zuweilen vermutlich seltsam anmutenden) Fragen gewandt habe: Barbara Babic, Elias Berner, Adriana De Feo, Austin Glatthorn, Elisabeth Hilscher, Federico Lanzellotti, Danièle Lipp, Livio Marcaletti, Alfred Noe, Emilia Pelliccia, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis, Reinhard Strohm, Nicola Usula, Giada Viviani, Monika Voithofer, Andrea Zedler.

Meinen Eltern danke ich, dass sie meine ziellose(n) Selbstfindungsphase(n) in meinen 20ern nicht nur toleriert, sondern nicht selten auch finanziert haben. Und nicht zuletzt sei jedem und jeder gedankt, der/die mich in den letzten Jahren bei einem Getränk zumindest temporär den absorbierenden Fängen des Wiener Hofs um 1700 entrissen hat.

Abkürzungen

Für die Verwahrungsorte der handschriftlichen sowie der gedruckten Primärquellen verwende ich die allen MusikwissenschaftlerInnen geläufigen RISM-Sigla (für alle Nicht-MusikwissenschaftlerInnen: <https://rism.info/de/community/sigla.html>), mit der Abweichung, dass ich mir erlaube, „A-Wn“ nicht nur für die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien zu verwenden, sondern für den kompletten Bestand dieser Bibliothek.

Einzig hinsichtlich des Österreichischen Staatsarchivs (OeStA), aus dessen Fundus Handschriften aus dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA) und dem Allgemeinen Verwaltungsarchiv (AVA) in diese Arbeit Eingang fanden, missachte ich das RISM-Siglum und übernehme Siglum und Signaturen, wie sie auf der Homepage des Staatsarchivs angegeben werden.

Ansonsten wird – abgesehen von fachüblichen Abbrüviaturen wie „s. a.“, „s. l.“ oder „s. p.“ („sine anno“, „sine loco“, „sine pressore“) in den Literaturangaben – im Haupttext alles und in den Fußnoten alles bis auf gebräuchliche, selbsterklärende Abkürzungen („u. a.“, „S.“) ausgeschrieben.

Editionsrichtlinien und andere Formalia

Bezüglich des auszugsweisen Abdrucks der italienischen Libretto-Texte, die für weite Teile dieser Studie das Fundament bilden, lehne ich mich an Martha Feldmans Buch *Opera and Sovereignty*¹ an, das sich wiederum an einem Aufsatz von Giuseppina La Face Bianconi² orientiert. Will heißen: Die zitierten Ausschnitte werden, wie es in der italienischsprachigen Opernforschung Usus ist, sprachlich behutsam modernisiert: Akzente und Interpunktion werden den heute gebräuchlichen Regeln angepasst sowie Großschreibungen – selbstredend abgesehen von Satzanfängen und Eigennamen – eliminiert. Das gilt übrigens auch, wenn ich – was nur ausnahmsweise der Fall ist – aus modernen Editionen zitiere. Der Einheitlichkeit halber.

In deutschsprachigen Librettotexten sowie in Prosatexten jeglicher über die nächsten rund 350 Seiten verwendeten Sprache wird, abgesehen von der Transformation von romanisierenden *vs* in *us* und einer Vereinheitlichung der Akzente im Italienischen, die originale Orthographie und Interpunktion beibehalten.

Alle Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen wurden von mir besorgt; Übersetzungen aus dem Lateinischen wurden, sofern es sich nicht vermeiden ließ, schweren Herzens ebenfalls von mir vorgenommen; wenn vorhanden – bei Vergil, Ovid und Livius –, wurden freilich gelbe und orange Reclam-Bändchen konsultiert. Die antiken Griechen wurden ausschließlich in Übersetzung gelesen.

Zu guter Letzt der Hinweis, dass bei online konsultierten Primärquellen aus ästhetischen Gründen von der Angabe von URLs in den Fußnoten abgesehen wurde; die zahlreichen entsprechenden Adressen können allerdings im Quellenverzeichnis nachgeschlagen werden.

... e vivi felice.

¹ Martha Feldman: *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Taschenbuchausgabe, Chicago / London: University of Chicago Press 2011.

² Giuseppina La Face Bianconi: „Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana“, in: *Acta Musicologica* 66/1 (1994), S. 1–21.

1. *Componimenti, poemetti* und *feste*, den LenkerInnen des Römischen Reichs gewidmet

An den Gala-Tagen, den Geburts- und Namenstagen des HerrscherInnenpaars und zuweilen auch anderer Mitglieder der Familie Habsburg³ wurden am Wiener Hof neben vereinzelter *drammi per musica* in der Regel kleinformige musikdramatische Werke aufgeführt. Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts firmierten diese Stücke zuvörderst unter den Bezeichnungen *componimento per musica*, *poemetto drammatico per musica*, *trattenimento musicale / per musica* und *festa di/per musica* und umfassten mehr oder minder alles, was nicht unter die Termini *dramma per musica* oder *cantata* subsumierbar ist. Im *Wienerischen Diarium* findet sich für derartige Werke zudem regelmäßig der Ausdruck „Serenade“, während die Zeremonialprotokolle mitunter aufgeführte „serenate“ vermerken,⁴ zwei Indizien, die auf den umgangssprachlichen Gebrauch dieser damals wie heute äußerst flexiblen Bezeichnung hindeuten.

Neben diesem in der Forschung weithin etablierten Begriff werde ich in der vorliegenden Studie in Anlehnung an einen gut beobachtenden Artikel⁵ von Michele Calella, der für die Hasse- und Gluck-Zeit den Begriff *componimento drammatico* als Sammelbegriff für „kleinere szenische Gattungen“ vorschlägt, den Terminus *componimento per musica* einführen; einen Terminus, der im Gegensatz zur *serenata* an dem Ort und in dem von mir behandelten Zeitraum, nämlich in Wien im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, auch die Titelseiten der Stücke zierte und der nicht zuletzt auch vom Bedeutungsballast der *serenata* befreit ist, die nämlich keineswegs, wie zuweilen suggeriert, stets des Nachts und/oder unter freiem Himmel von Hundertschaften an Musikern aufgeführt wurde. *Componimenti per musica* konnten nicht nur bei nächtlichem Fackelschein, sondern ebenso nach dem Mittagessen bei Tageslicht gegeben werden,⁶ im

³ Für den Bruder Josephs I. wurden, zumindest ab dem Zeitpunkt, da dieser als spanischer Gegenkönig, „Karl III.“, auf der Iberischen Halbinsel residierte, an dessen Geburts- und Namenstagen, sofern diese nicht in eine Trauerperiode fielen, regelmäßig musikdramatische Kompositionen aufgeführt; Feierlichkeiten für die Erzherzoginnen umfassten typischerweise nur ein gemeinsames Essen und Tafelmusik.

⁴ Zu den Zeremonialprotokollen vgl. allgemein: Mark Hengerer: „Die Zeremonialprotokolle und weitere Quellen zum Zeremoniell des Kaiserhofes im Wiener Haus-, Hof und Staatsarchiv“, in: Pauser, Josef / Scheutz, Martin / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, Wien / München: Oldenbourg 2004 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 44), S. 76–93.

⁵ Michele Calella: „Kleinere szenische Gattungen (‘componimenti drammatici’)“, in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 63–74.

⁶ Etwa *Diana rappacificata con Venere e con l’Aurora* (1700), *Il giudizio di Paride corretto dalla giustizia di Giove* (1707) oder *Ciro in Armenia* (1733).

Freien sowohl wie in den Privatgemächern des HerrscherInnenpaars oder diversen anderen Räumlichkeiten der Burg⁷ oder der Favorita, der kaiserlichen *villeggiatura* auf der Wieden. Diese einteiligen, huldigenden, politisch aufgeladenen Stücke sollen – mit Fokus auf die kurze Regierungszeit Kaiser Josephs I. (1705–1711) – in dieser Dissertation aus den verschiedensten kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln durchleuchtet werden.⁸

⁷ Vgl. etwa den nicht unüblichen Terminus *serenata di camera*. Explizit als in der Burg aufgeführte „Serenada“ bezeichnet das *Wienerische Diarium* etwa *Il mese di marzo consecrato a Marte* (1709).

⁸ Die regelmäßige Aufführung von Opern und opernähnlichen Werken an den Gala-Tagen war auch bereits für die Regierungszeit Leopolds I. charakteristisch: „Spätestens nach der ersten Heirat Leopolds I. im Dezember 1666 etabliert sich ein Festkalender von Aufführungen, in der Regel im Fasching, zu liturgischen Anlässen, sowie Geburts- und Namenstagen des Kaisers, der Kaiserin und der Kaiserin-Witwe und darüber hinaus zu entsprechenden Gelegenheiten wie Hochzeiten, Geburten oder hohen Besuchen“, wie Alfred Noe in seinem Grundlagenwerk *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich* festhält (Alfred Noe: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. I. Von den Anfängen bis 1797*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011, S. 273).

1. 1. Gattungsprobleme: Zwischen Liebe, Schlaf und Politik

Die *serenata*-Definitionen⁹ der zu Beginn des 18. Jahrhunderts tätigen Literatur- und Musik-Theoretiker sind unscharf, subjektiv und zeugen von lokalen sowohl wie zeitbezogenen Unterschieden. Einer der Gründerväter der Accademia degli Arcadi, Giovan Mario Crescimbeni, bezeichnet diese unbequem zwischen den Stühlen sitzende, zwischen Kantate und Oper oszillierende Vokalgattung etwa als prunkvolle *cantata*¹⁰, die nur dann das Etikett *serenata* führen dürfe, sofern sie in der Öffentlichkeit und (zumindest vorzugsweise) des Nachts aufgeführt werde:

„Ora sì fatte cantate, quando si mettono al pubblico, soglion farsi di notte tempo, e si dicono Serenate; e molte ne abbiamo ascoltate, che sono state fatte con somma magnificenza, e splendore da gli Ambasciadori, e da altri Principi, e Personaggi di questa gran Corte.“¹¹

Unter Crescimbenis Definition der im Freien und unter Anwesenheit der Öffentlichkeit dargebotenen *serenata* wären nur in etwa die Hälfte der in Wien aus der Taufe gehobenen Stücke subsumierbar; die Begriffsbestimmung des *custode* der Arcadia legt außerdem beredt Zeugnis davon ab, dass der Terminus *serenata* historisch gesehen stets im Spannungsverhältnis der Wörter „sereno“ („heiterer Himmel“) und „sera“ („Abend“) gedacht wurde.

⁹ Für die mannigfachen historischen Definitionen der *serenata* vgl. Dinko Fabris: „La serenata a Napoli prima di Alessandro Scarlatti“, in: Maccavino, Nicolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 1, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 16–20; Michael Talbot: „Loving Without Falling in Love“, Pietro Paolo Bencini's *Serenata Li due volubili*“, in: Maccavino, Nicolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 2, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 373–395; Adriana De Feo: „Venedig und Salzburg als Traditionsstätten der Serenata. Selbstdarstellung als Verbindung von irdischer und göttlicher Macht“, in: Ammerer, Gerhard / Hanneschläger, Ingonda / Hochradner, Thomas (Hrsg.), *Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers. Bericht einer Tagung der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“ im Centro Tedesco di Studi Veneziani, 24. bis 26. Oktober 2013*, Wien: Hollitzer 2015 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“ 3), S. 201–222.

¹⁰ Unter einer Kantate versteht Crescimbeni Stücke, „le quali sono composte di versi, e versetti rimati senza legge, con mescolamento d'arie, e talora ad una voce, talora a più; e se ne sono fatte, e fanno anche miste di drammatico, e di narrativo“ (Giovan Mario Crescimbeni: *COMMENTARJ | DI | GIO. MARIO DE' CRESCIMBENI | Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina, | e Custode d'Arcadia | INTORNO ALLA SUA ISTORIA | DELLA | VOLGAR POESIA. | VOLUME PRIMO | Contenente l'ampliacione, e il supplimento, e varie | correzioni del Primo Libro dell'Istoria. | ALLA SANTITA' DI N. S. PAPA | CLEMENTE XI. | IN ROMA, Per Antonio de Rossi alla Piazza de Ceri. 1702. | Con Licenza de' Superiori.*, A-Wn *35.D.88.(Vol.1), S. 240: „die zusammengesetzt sind aus ohne Regel gereimten größeren und kleineren Versen sowie vermisch sind mit Arien, teils für eine Stimme, teils für mehrere; zuweilen wurden und werden sie auch dramatisch eingefärbt und mit Narrativen versehen“).

¹¹ Crescimbeni 1702, S. 241: „Solche Kantaten pflegt man, wenn man sie vor Publikum spielt, *serenate* zu nennen; und wir haben viele von dieser Art gehört, die zuhöchst pracht- und glanzvoll ausgestattet waren, bei den Botschaftern und anderen Fürsten sowie weiteren Personen dieses großen Hofes“.

Eine weitere, für das Musiktheater freilich belanglose Bedeutungsebene hielt sich ebenfalls, vor allem in Deutschland, und zwar, dass der Terminus ein an die Geliebte gerichtetes Ständchen meine. So findet man in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* aus dem Jahr 1732 unter dem Lemma „Serenata“ noch die Erklärung, diese sei „ein Abend-Ständgen, eine Abend-Music; weil dergleichen meist bey still- und angenehmer Nacht pflegt gemacht zu werden“.¹² Auch Johann Mattheson versteht unter dem Begriff im *Orchestre* aus dem Jahr 1713 „*Musiquen* [...] die bei spähter Nacht aufgeföhret werden/ *aliàs* Ständchen“, welche „aus *Gratulationen*, Liebes=*Declarationen* und dergleichen“¹³ bestehen. Matthesons Auseinandersetzung mit dieser Vokalgattung wirkt 26 Jahre später, im *Vollkommenen Capellmeister*, denn schon etwas moderner, wenngleich reichlich subjektiv; er setzt die *serenata*, die er am liebsten nur im Freien aufgeführt sähe, gegen die „Cantaten“ ab, die, so der Hamburger Musikgelehrte,

„jede für sich, allerhand Regungen und Leidenschafften an[nehmen]; doch nur eine zur Zeit, und [...] dieselbe auf eine historische Art, Erzählungs-Weise, vor[stellen]. Die Serenaten hergegen wollen alle mit einander vornehmlich von nichts anders, als von zärtlicher und starcker Liebe, ohne Verstellung, wissen“.¹⁴

Gegen diese Liebes-Zentrierung Matthesons lässt sich vor allem vorbringen, dass sie radikal einseitig ist (aber wann sind die Argumentationen Matthesons das nicht?), denn amouröse Verstrickungen zwischen zwei bald schwer-, bald leichtblütig sich liebenden Paaren sind in den für den Wiener Hof geschriebenen *componimenti per musica* zwar ebenso obligat wie in den zur gleichen Zeit entstandenen *drammi per musica*; nur mindestens genauso wie von Liebe ist die *serenata* von Politik, MonarchInnenlob und HerrscherInnen-Ideologie durchdrungen. Völliges Unverständnis löst folglich der folgende Absatz des Musiktheoretikers aus:

„Es läufft demnach wieder die eigentliche Natur der Serenate, wenn man sich ihrer, so zu reden, ausser ihrem Element (ich meine den Affect) bey Glückwünschungen, öffentlichen Geprängen, Beförderungen auf hohen Schulen u. s. w. bedienen will. Staats- und Regiments-Sachen sind ihr fremd: denn die Nacht ist keinem Dinge mit solcher innigen Freundschaft zugethan, als der Liebe und dem Schlaf.“¹⁵

¹² Johann Gottfried Walther: „*Serenata* (ital.) *Serenade* (gall.)“, in: Ders., *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [Leipzig 1732], Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001, S. 509.

¹³ Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Reprint der Ausgabe Hamburg, 1713, mit einer Einführung (deutsch/englisch) von Dietrich Bartel, 3. Auflage, Laaber: Laaber 2007 (Die drei Orchestre-Schriften 1; Laaber-Reprint 3/1), S. 173.

¹⁴ Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, 2. Auflage, Kassel u. a.: Bärenreiter 2008, S. 324.

¹⁵ Ebd.

Wie so oft wendet sich der spitzzüngige Gelehrte hier allein gegen die gesamte Welt, denn zumindest in ganz Europa, von Palermo bis Lübeck, wurden zur damaligen Zeit *serenate* eben genau „bey Glückwünsungen, öffentlichen Geprängen, Beförderungen auf hohen Schulen u. s. w.“ aufgeführt; und wie im Verlauf dieser Studie gezeigt werden soll, ist die „Natur der Serenate“ am Wiener Hof (und auch anderswo) keineswegs nur „der Liebe und dem Schlaf“ „zugethan“, sondern der Huld, der Politik und Ideologie.

Am nächsten kommt der Essenz der für Wien verfassten *componimenti per musica* Julius Bernhard von Rohr, obgleich dieser mit seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft* stark auf das Ballett und somit *eo ipso* zum Erzfeind, nach Frankreich, schießt. „Die *Componisten*“, klärt von Rohr nichtsdestoweniger fachmännisch auf,

„pflegen auf mancherley verschiedene Weise an Hoch=Fürstlichen Geburtstagen, Beylagern, Kindtauffen, Huldigungen, Crönungen und andern *Festivitäten* allerhand *Serenaden*, *musicalische Pastorellen* und Sing=*Ballette*, durch Hülffe der Poesie, *Music* und *Mathematic* zu erfinden.“¹⁶

Die „Serenade“, die von Rohr mithin und füglich zur Festtags-Gattung *par excellence* kürt, lässt in den Zeilen des sächsischen Kameralisten denn auch die Vielgestaltigkeit erahnen, die ihr in Wien zu Beginn des 18. Jahrhunderts eignet:

„Die *Serenaden* sind gewisse Abend=Musicken, die bey Fackeln durch Menschen=Stimmen und *Instrumenta* überbracht und vorgestellt werden. Sie sind entweder *simpler* oder zusammen gesetzt, historisch und *allegorisch*. Die *simplen* bestehen in der blossen *Music*, die historischen aber stellen zugleich eine gantze Historie vor, die sich zu einer ieden *Solennität* schickt. Die Personen sind auf eine besondere Weise gekleidet, es werden heydnische Götter und allerhand *Machinen* mit dabey aufgeführt. Die Sänger und Sängerinnen *formiren* bey viel tausend Fackeln besondere *Figuren*, u. s. w.“¹⁷

Die variantenreichen Definitionen der um 1700 dozierenden Gelehrten haben in Verbindung mit den mannigfachen Bezeichnungen – allein in Wien um 1700 sind diese, wie gesagt, vor allem *componimento per musica*, *poemetto drammatico per musica*, *trattenimento musicale* /

¹⁶ Julius Bernhard von Rohr: *Einleitung | zur | CEREMONIEL- | Wissenschaft | Der großen Herren/ | Die in vier besondern Theilen | Die meisten Ceremoniel-Hand=/ | lungen/ so die Europäischen Puissancen | überhaupt/ und die Teutschen Landes=Für= | sten insonderheit, so wohl in ihren Häusern, in Ansehung | ihrer selbst, ihrer Familie und Bedienten, als auch | gegen ihre Mit=Regenten, und gegen ihre Unter= | thanen bey Krieges= und Friedens=Zeit= | ten zu beobachten pflegen, | Nebst den mancherley Arten der Diver- | tissementen vorträgt/ sie so viel als möglich in | allgemeine Regeln und Lehr=Sätze einschließt, und hin | und wieder mit einigen historischen Anmerckungen | aus dem alten und neuen Geschichten erläutert, | ausgearbeitet von | Julio Bernhard von Rohr. | Berlin, bey Joh. Andreas Rüdiger, 1729., A-Wn 36.Z.43, S. 785.*

¹⁷ Ebd.

per musica und *fiesta di per musica* – in der einschlägigen Sekundär-Literatur (und erst recht in der nicht einschlägigen) bis in die heutige Zeit einerseits merkbar für Irritationen gesorgt, andererseits freilich auch kreative, in der Regel aber nicht wirklich überzeugende Lösungsansätze bezüglich des vermeintlichen Gattungsproblems zutage gefördert.

Die meisten Publikationen mit Bezug zum Musiktheater in Wien um 1700 hat, wie kaum überraschen wird, die Johann-Joseph-Fux-Forschung gezeitigt, und so begegnet man in diesem Bereich folglich auch den meisten Missverständnissen. Renate Groth schreibt – um willkürlich ein Beispiel herauszugreifen – über Silvio Stampiglias und Johann Joseph Fux' *componimento per musica Il mese di marzo consecrato a Marte*, „das ‚einaktige‘ Stück [verbinde] seinem textlich-musikalischen Charakter nach Züge einer (ausgedehnten) Kantate mit denen einer (kleineren) Oper“.¹⁸ Diese Feststellung verdunkelt mehr, als sie erhellt, denn während die Gattungen der Kantate und Oper sowie deren Vermengung vermutlich noch zumindest in diffuser Art und Weise die intendierten Signifikate in den Köpfen der LeserInnen hervorzurufen vermögen, erweist sich die Suche nach einer Trennlinie zwischen „ausgedehnter Kantate“ und „kleinerer Oper“ als eine eher unerquickliche.

Auch mit der Literatur über Fuxens Vertonung von *Gli ossequi della notte* in Händen droht man sich im Gattungsdickicht zu verheddern; dafür ist aber nicht zuletzt auch die keineswegs eindeutige Überlieferung verantwortlich: Der Buchrücken der in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Partitur bezeichnet das Stück als *serenata*; innen, auf dem Titelblatt, werden die *Ossequi* als *componimento per musica* bezeichnet; das *Wienerische Diarium* berichtet von der Aufführung einer „kleine[n] Wälsche[n] Opera“; während der *Corriere ordinario* ein „bellissimo Concerto di squisitissima Musica, che durò fin doppo la mezza notte“¹⁹ gehört haben will. Die verständlicherweise verunsicherten Nachgeborenen sind hier also mit der vollen Bandbreite an Gattungs-Termini konfrontiert: von der Oper, der großen dramatischen Vokalgattung *par excellence*, über die traditionell zwischen Oper und Kantate verortete *serenata* bis hin zum Konzert, das um 1710 sicherlich bereits viel eher mit Instrumental- als mit Vokalmusik assoziiert wurde.²⁰

Herbert Seifert meinte in den Siebzigerjahren dazu – und es ist davon auszugehen, dass er heute eine andere Formulierung wählen würde –, die Bezeichnung „Opera“ sei dem *Diarium*

¹⁸ Renate Groth: „Zum vorliegenden Band“, in: Fux, Johann Joseph, *Il Mese di Marzo consecrato a Marte. Text von Silvio Stampiglia. K 306*, hrsg. von Renate Groth, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1999 (Fux, sämtliche Werke V/4), S. VII.

¹⁹ „Foglio aggiunto all'Ordinario. 17. Luglio. 1709“, in: *Il Corriere Ordinario* 57 (1709), fol. 119r.

²⁰ Auch die *serenata* konnte freilich rein instrumental sein, man denke etwa an Heinrich Ignaz Franz Bibers gern unter dem Titel „Der Nachwächter“ aufgeführte *Serenada à 5*, in der nur in der *ciacona* gesungen wird. Vgl. Charles E. Brewer: *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*, London / New York: Routledge 2016, S. 245–247.

fälschlicherweise unterlaufen, da er damals offenbar davon ausging, dass *serenata* und „kleine Oper“ (was auch immer er in Abgrenzung zu einer *serenata* darunter verstand) einander ausschließende Vokalformen seien.²¹ Klaus Winkler schreibt hinwiederum, sich auf die Aussage von Seifert beziehend, im Vorwort zu seiner Edition der *Ossequi della notte* den enigmatischen Satz, „im frühen 18. Jahrhundert scheinen die Grenzen zwischen Serenata und kleiner Oper zu verschwimmen.“²² Offenbar beruht diese Einschätzung auf dem Missverständnis, dass *serenate* nie szenisch aufgeführt wurden, da er als Beweis Didaskalien im Libretto anführt,²³ eine Annahme, die zweifelsohne falsch ist.

Auf der anderen Seite des Forschungsspektrums trifft man auf WissenschaftlerInnen, deren anfängliche Irritation ob der Etiketten-Vielfalt einen Deutungseifer entflammt, der sie die vorgeblichen Gattungs-Termini ernster nehmen lässt, als die ZeitgenossInnen Josephs I. das je getan hätten.²⁴ Sie erliegen der Verlockung – gern auch in tabellarischer Form –, Klassifizierungs- und Hierarchisierungssysteme zu entwerfen, die sich bestenfalls als wenig aussagekräftig, schlimmstenfalls als dubios entpuppen. Diese die Musikwissenschaft seit ihrer Frühzeit prägende Klassifizierungs-Obsession bringt Dinko Fabris wie folgt auf den Punkt:

„L’ossessione positivistica di assegnare a tutto categorie ben definite, che la musicologia ha ereditato fin dal suo nascere, ha finora impedito di accettare che una parola nel passato potesse significare cose diverse in luoghi e tempi diversi.“²⁵

Während in jüngerer Zeit immer mehr ForscherInnen zu der Einsicht gelangt sind, dass nicht jeder ein Vokalstück zierende Terminus *per se* auch eine je spezifische Gattung begründet – neben Michael Talbot²⁶, dem *grand seigneur* der *serenata*-Forschung, wären hier vor allem

²¹ Herbert Seifert: „Die Aufführungen der Wiener Opern und Serenate mit Musik von Johann Joseph Fux“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014 (Summa summarum 2), S. 487f.

²² Klaus Winkler: „Zum vorliegenden Band“, in: Fux, Johann Joseph, *Gli Ossequi della Notte. Text von Donato Cupeda. K 305*, hrsg. von Klaus Winkler, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1994 (Fux, sämtliche Werke V/3), VII.

²³ Winkler 1994, S. VII.

²⁴ Greta Haenen wundert sich bezüglich der Ordnung der Leopoldinischen Schlafkammerbibliothek etwa, dass „Unterschiede zwischen *Festa musicale / teatrale, trattenimento* und *rappresentazione* [...] bei der Ordnung nicht berücksichtigt“ wurden. Vgl. Greta Haenen: „Die (dramatische Musik in der) *Schlafkammerbibliothek* Kaiser Leopolds I.: Sammeltätigkeit, Ordnung und Einflüsse auf einen kaiserlichen Komponisten“, in: Scharrer, Margret / Laß, Heiko / Müller, Matthias (Hrsg.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2020 (Höfische Kultur interdisziplinär. Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur 1), S. 441.

²⁵ Fabris 2007, S. 15: „Die positivistische Obsession, allem eine wohl definierte Kategorie zuzuordnen, welche der Musikwissenschaft in der Stunde ihrer Geburt als Erbe mitgegeben wurde, hat es bisher verhindert zu akzeptieren, dass ein Wort in der Vergangenheit verschiedene Dinge an diversen Orten und zu verschiedenen Zeiten bedeuten konnte.“

²⁶ Vgl. zum Beispiel Talbot 2007, S. 373.

Michele Calella²⁷ für die Hasse- respektive Gluck-Zeit und auch Andrea Sommer-Mathis²⁸ für den Wiener Hof zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu nennen –, wurde gerade für die Kaiserstadt, und zwar in erster Linie für die ergiebige, weil beinahe ein Halbjahrhundert währende, Regierungszeit Leopolds I. nicht nur einmal versucht, Regelmäßigkeiten zwischen einzelnen „Gattungen“ und anderen Parametern wie Anlässen, Räumlichkeiten oder gar dem Geschlecht der WidmungsempfängerInnen festzustellen; und zwar zumeist mit mäßigem Erfolg.

Erich Reimer listet etwa für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts „funktional differenzierte und hierarchisch abgestufte Veranstaltungstypen“ auf, die nicht zuletzt in erstaunlich apodiktischer Manier Verbindungslinien zwischen Gattungstypen, Räumlichkeiten und Anlässen suggerieren. „[E]rstens“ erkennt Reimer

„Aufführungen mehraktiger Opern (*dramma per musica, favola per musica, festa teatrale*) ‚auff der grossen Schau-Bühne‘ (das heißt im Hoftheater oder im Theatersaal) in erster Linie an den Geburts- und Namenstagen des Kaisers sowie zunehmend auch während des Karnevals; zweitens Aufführungen einaktiger musiktheatralischer Stücke (*serenata, componimento per musica, festa per musica, trattenimento per musica, poemetto drammatico, componimento per camera, componimento pastorale*) ‚auff geheimer Schau-Bühne‘ (das heißt in einem größeren Wohnraum) an den Festtagen der im Rang tiefer stehenden Mitglieder der Dynastie sowie während des Karnevals“.²⁹

Es sind dies Beobachtungen, die so oberflächlich sind, dass sie von Susanne Rode-Breymann völlig zu Recht als „Schwarz-Weiß-Bilder“³⁰ demaskiert wurden. Susanne Rode-Breymann verläuft sich allerdings in ihrem ansonsten, vor allem bezüglich der theoretischen und methodologischen Fundierung, interessanten Buch *Musiktheater eines Kaiserpaars*³¹ in eine ähnliche Richtung, indem sie vermeint, Muster zwischen bestimmten Gattungen, Anlässen, WidmungsträgerInnen-Geschlecht und Räumlichkeiten decouvriert zu haben. Zudem suggeriert sie, jede auch nur irgendwo vorgefundene Bezeichnung – von der *Comedie* bis zur

²⁷ Calella 2001.

²⁸ Andrea Sommer-Mathis: „Festa teatrale e serenata alla corte imperiale di Vienna nella prima metà del Settecento“, in: Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1), S. 61–82. Sommer-Mathis’ *conclusio* lautet: „Si tratta di opere drammatiche che per diversi motivi – sia per il contenuto, l’estensione e la struttura, sia per la forma di rappresentazione scenica o non scenica – non corrispondevano alle caratteristiche dei ‚drammi per musica‘“ („Es handelt sich um dramatische Werke, die aus verschiedenen Gründen – sei es wegen des Inhalts, der Dimensionen und der Struktur, sei es wegen der szenischen oder nichtszenischen Form –, nicht den Charakteristiken der ‚drammi per musica‘ entsprachen“; S. 65).

²⁹ Erich Reimer: *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven: Noetzel 1991 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 112), S. 101.

³⁰ Susanne Rode-Breymann: *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2010, S. 126.

³¹ Rode-Breymann 2010.

operetta in musica – sei als eigene Gattung zu verstehen,³² versäumt es freilich darzulegen, was ihres Erachtens die inhaltlichen, poetologischen Unterschiede zwischen diesen vorgeblichen Gattungen sein könnten. Die *festa*, die sie im Anschluss an Sabine Henze-Döring³³ als Zwischenform zwischen Oper und *serenata* bezeichnet – was keineswegs haltbar ist –, spaltet sie einmal in vier Gattungen auf – *festa, festa teatrale, festa per musica, festa musicale* –, um sie kurze Zeit später den LeserInnen als eine Übergattung zu präsentieren.³⁴

Als generell großes Problem erweist sich nicht zuletzt die auch heute noch verbreitete Annahme (vor allem) deutschsprachiger MusikwissenschaftlerInnen, dem italienischen Musiktheater unter weitgehender Missachtung der Libretto-Sphäre Herr/Frau werden zu können. Symptomatisch sind Ergebnisse wie die Behauptung Rode-Breymanns, der seit 1693 in Wien beschäftigte Hof-Komponist Carlo Agostino Badia „bevorzugte die Gattung *poemetto drammatico*“³⁵, die nicht nur inhaltslos ist – denn was diese Gattung auszeichnet, wird verschwiegen –, sondern vor allem auch von der Vernachlässigung der Textbuch-Seite zeugt, denn hätte Rode-Breymann in ihre Recherchen stärker die vom Kaiser beschäftigten Librettisten miteinbezogen, wäre sie auf das einzige diesbezüglich tatsächlich feststellbare Muster gestoßen, dass beinahe jedes ein Mitglied der Habsburger-Familie verherrlichende Libretto aus der Feder Pietro Antonio Bernardonis unter der Bezeichnung *poemetto dram(m)atico* firmiert und somit auch alle von Badia vertonten Bernardoni-Textbücher ebendiese Bezeichnung tragen.

Rode-Breymanns Bemühungen, einzelne vorgebliche Gattungen mit Anlass, Raum und Geschlecht zu verknüpfen, erweisen sich zumindest für die Zeit um 1700 als fruchtlos, da die als Gattungsbezeichnungen missverstandenen Termini, wie noch näher ausgeführt werden soll, von den Librettisten abhängen und keiner der *poeti cesarei* ausschließlich für die Kaiserin oder den Kaiser oder etwa nur für Geburts-, Namenstage oder gar in bestimmten Räumlichkeiten aufgeführte Stücke zuständig war. Die einzige wirkliche Ausschließlichkeit lässt sich am Hof Josephs I. in Hinblick auf die Faschingsopern finden, denn für diese waren tatsächlich ausschließlich Silvio Stampiglia und Giovanni Bononcini zuständig.

Ebenso schwer lässt sich bei genauer Betrachtung Rode-Breymanns Einteilung in „politisch-repräsentatives Musiktheater“ und „Musiktheater des Hauswesens“ nachvollziehen, zumindest

³² Vgl. die Tabelle in Rode-Breymann 2010, S. 133, für die auch keinerlei Angaben gemacht werden, welchen Quellen die aufgelisteten Bezeichnungen entnommen wurden (Partituren, Libretti, Botschafterberichten, den Zeremonialprotokollen).

³³ Sabine Henze-Döring: Art. „Ascanio in Alba. Festa teatrale. Ascanius in Alba“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München / Zürich: Piper 1991, S. 285.

³⁴ Rode-Breymann 2010, S. 133.

³⁵ Rode-Breymann 2010, S. 123.

für die Endphase der Regierung Leopolds I. und die Herrschaftszeit seines Sohns, Josephs I. „Das politisch-repräsentative Musiktheater (zu Anlässen wie Vermählungen, Thronfolgergeburten inklusive ‚Vorgang‘ der Kaiserinnen und siegreiche Heimkehr aus dem Krieg)“, postuliert die Musikwissenschaftlerin,

„trägt andere Züge und folgte anderen Regeln als die Opern zu den Geburtstagen des Kaiserpaars, des Thronfolgers und der Kaiserinwitwe (also das Musiktheater des Hauswesens) oder die Opern zu den Namenstagen des Kaiserpaars (also das ‚unterhaltende‘ Musiktheater, d. h. der Bereich der Divertissements). Funktional hebt sich das politisch-repräsentative Musiktheater, das eine primär politische Funktion hatte und eine zentrale Rolle innerhalb der kulturellen Konkurrenz spielte, von den Opern des Hauswesens zu den Geburts- und Namenstagen ab, in denen es um die innere Verfasstheit, um das Verhalten, die Gesinnung und Gesittung der höfischen Menschen geht.“³⁶

Für die Zeit um 1700 ist diese Einteilung unbrauchbar, denn Geburts- und Namenstags-*componimenti* stehen nicht einem Block an „politisch-repräsentativem“ Musiktheater gegenüber, ganz im Gegenteil, sie formieren die Speerspitze des „politisch-repräsentativen“ Musiktheaters am Wiener Hof.

Regelmäßigkeiten zwischen Gattungsbezeichnungen, WidmungsempfängerIn, Anlass und Räumlichkeiten lassen sich in Wien, am Eingang des 18. Jahrhunderts also kaum ausmachen. Wie sich im Verlauf der vorliegenden Studie relativ schnell herauskristallisieren wird, kann man letztlich nur Michael Talbot in seiner Feststellung beipflichten, dass der Terminus *serenata* (oder, so man will, auch *componimento per musica*) als „catch-all term like ‚opera‘ or ‚oratorio“³⁷ aufzufassen ist. Auch der folgende Absatz, eine Antithese zu Arbeiten wie jener Rode-Breymanns, der den Variantenreichtum von *serenate*, von *componimenti per musica* vortrefflich auf den Punkt bringt, birgt viel an Wahrheit, auch mit Blick auf Wien:

„[The serenata] may be cast in two sections [...] or in only one. It may have as few as one closed number [...] or over twenty [...]. It may have originally been performed under the *sereno* by the light of stars and torches, or it may have served as afternoon entertainment in full daylight. It may have been performed in costume or without. It may have been acted, opera-style, or simply read from the music by stationary singers, perhaps against a scenic backdrop. It may employ a chorus or none. It may have historical, mythological, allegorical or simply invented *dramatis personae*. It may refer to the subject of celebration overtly, covertly or not at all. [...] It may possess a rudimentary plot, or may instead take the form of polite conversation on a single topic.“³⁸

³⁶ Rode-Breymann 2010, S. 131.

³⁷ Michael Talbot: Art. „Serenata (It., from *sereno*: ‚clear night sky‘)“ (2001), in: *Grove Music Online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.25455>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

³⁸ Talbot 2007, S. 373.

Der entscheidende Punkt ist, das zeigt das Talbot-Zitat eloquent, dass sich die unter den Schlagworten *serenata* oder *componimento* subsumierbaren Stücke trotz aller Divergenzen in den wachweichen Grenzen einer zuhöchst flexiblen Gattung bewegen und – bei näherer Beschäftigung mit den Stücken in Wien um 1700 kann man eigentlich nur zu diesem Schluss kommen – ungeachtet ihrer formalen, stilistischen Unterschiede völlig gleichwertig waren. Ob sie im Verlauf von Studien nun *componimento*, *serenata*, *festa* oder abwechselnd einmal so, ein andermal so genannt werden, ist völlig nebensächlich, nicht zuletzt, da auch die ZeitgenossInnen völlig willkürlich mit den Bezeichnungen umgingen.

Pietro Pariatis und Johann Joseph Fux' *Diana placata* aus dem Jahr 1717 firmiert in verschiedenen Quellen etwa unter den Bezeichnungen *componimento da camera*, *serenata di camera*, *festa teatrale per musica* oder schlicht *serenata*.³⁹ *Il Parnaso accusato e difeso* von Pietro Metastasio, dem am besten erforschten *serenata*-Librettisten, transmutiert zwischen Briefen und Titelseiten von der *festa* zur *serenata*, seine *Pace fra le tre dee* wandelt abwechselnd als *festa teatrale*, *componimento nuziale* oder *serenata* durch die Quellen.⁴⁰ Und Pietro Antonio Bernardoni, einer der Hauptlibrettisten in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts in Wien, berichtet in seinen Briefen bald von *serenate* oder *feste*, die er für den Wiener Hof zu schreiben habe, bald von *componimenti* – einmal *per musica*, ein andermal *drammatici*. Einmal bezeichnet er sogar ein Stück, das im Hoftheater aufgeführt werden sollte, als *servizio di camera*, was nicht mehr nur als Nonchalance durchgeht, sondern schlicht als Fehler zu bezeichnen ist, da ein *servizio di camera per definitionem* eben nicht in einem Theater, sondern in den kaiserlichen Privatgemächern aufzuführen ist. Die überlieferten Titelblätter dieser Stücke zierte freilich (fast) alle der von Bernardoni präferierte Dachbegriff *poemetto drammatico*.

Viel wichtiger als die in der Regel nicht mehr als Willkür verratenden Bezeichnungen ist also das Verständnis dafür, dass die unterschiedlichen Poetiken und Dramaturgien, welche die heterogene Gattung der *componimenti per musica* beherbergt, wiederum aus verschiedenen lokalen, zeitlichen und dichterischen Einflüssen sich speisende Regelsysteme diverser

³⁹ Thomas Hochradner (Hrsg.): *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (? 1660–1741). (FuxWV). Völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872)*, Bd. 1, Wien: Hollitzer 2016, S. 136.

⁴⁰ Guido Nicastro, „Temi e forme nelle ‚serenate‘ di Pietro Metastasio“, in: Maccavino, Nicolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 1, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 237.

Librettisten darstellen. Eine Beschäftigung mit der *serenata* muss folglich immer auch die Frage beantworten: Wer schreibt an welchem Ort und zu welcher Zeit?

1. 2. Huldigung, Ideologie und Unterhaltung für die HerrscherInnen

Ein zu Beginn des 18. Jahrhunderts für den Wiener Hof geschriebenes *componimento per musica* kann als einteilige⁴¹, typischerweise zu festlichen Anlässen wie den Geburts- und Namenstagen der Mitglieder der HerrscherInnenfamilie aufgeführte, zumindest ihrem Wesen nach musikdramatische⁴² Vokal-Komposition für in der Regel fünf bis sechs⁴³ SängerInnen und breitgefächertes Instrumentarium definiert werden, der eine mehr oder weniger ausgearbeitete, auf eine MonarchInnenhuldigung sich zuspitzende Handlung eignet. Eine derartige Ausrichtung auf die HerrscherInnen-Huldigung findet sich zu dieser Zeit in Wien in keiner der benachbarten VokalGattungen, weder im – wenn an den Gala-Tagen aufgeführten, so doch immerhin mit einer abschließenden huldigenden *licenza* ausgestatteten – *dramma per musica* noch in der Kantate.

Was Susanne Rode-Breyman in ihrem Buch *Musiktheater eines Kaiserpaares* für die Regierungszeit Leopolds I. festhält, dass die im Rahmen dieser Periode regelmäßig an den Gala-Tagen stattfindenden Opernaufführungen „eine kulturelle Praxisform“ darstellten, „die im Dienst von Zeremoniell und Repräsentation stand und Diskursen über Tugenden, (Geschlechter-)Rollen und Politik ein Forum bot“⁴⁴, lässt sich wunderbar auf die Regentschaft Josephs I. umlegen, und zwar vor allem auf die Geburts- und Namenstagswerke, weniger auf die mehrheitlich der Unterhaltung dienenden Faschings-*drammi*.

Die Funktion der *componimenti per musica* ist nämlich, wie Andrea Sommer-Mathis richtig feststellt, in erster Linie enkomiasischer Natur,⁴⁵ gesamt gesehen aber zumindest dreierlei. Die ProtagonistInnen der Stücke waren in der Regel, ganz in der Tradition des Theaters an den

⁴¹ In der Regel (die von Ausnahmen bestätigt wird) umfasst ein *componimento* in etwa die Länge eines Akts eines *dramma per musica*. Die immer wieder in der Literatur zu findende, meist mit apodiktischem Nachdruck aufgestellte Behauptung, die *serenata* sei eine zweiteilige Gattung, trifft auf Wien um 1700 keineswegs zu. Selten lässt sich eine implizite Zweiteiligkeit ausmachen, explizit gibt es diese in den von mir analysierten Stücken nie. Wie sehr die Faktur solcher Stücke allerdings von lokalen und sicherlich auch zeitbezogenen Gewohnheiten abhing, zeigt etwa, dass Silvio Stampiglia im Jahr 1713, also nur zwei Jahre nachdem er sein letztes einteiliges *componimento* für Wien verfasste, für den Einzug der Kaiserin Elisabeth Christine in Mailand *L'arrivo della gran madre degli dei* schrieb, das im Gegensatz zu den Wiener Schwesterwerken ganz explizit in zwei Teile untergliedert ist. Vgl. Silvio Stampiglia: *L'ARRIVO | Della Gran Madre degli Dei | in Roma. | COMPONENTO PER MUSICA | RAPPRESENTATO | Nel felicissimo arrivo in Milano | DELLA SACRA CESAREA CATTOLICA | REAL MAESTA' | DELL'IMPERATRICE | ELISABETTA | L'Anno 1713. | Poesia del Sig. Silvio Stampiglia fra gli Arcadi | Palemone Licurco [sic] | Musica del Sig. Giovanni Bononcini ambedue in servizio | di sua Maestà Cesarea e Cattolica. | IN MILANO, | Nella Regia Ducal Corte, per Marc' Antonio Camerale, A-Wgm 21 | 19.*

⁴² Die Frage, ob diese Stücke inszeniert oder konzertant vorgetragen wurden, lässt sich nicht immer beantworten.

⁴³ Wie schnell sich in dieser volatilen Zeit Gattungen wandeln konnten, zeigt die Tatsache, dass etwa fünf Jahre zuvor, in *Le gare dei beni* von Carlo Agostino Badia, noch zwölf Figuren auf der Bühne standen.

⁴⁴ Rode-Breyman 2010, S. 1.

⁴⁵ Sommer-Mathis 2018, S. 67.

Höfen der Spätrenaissance,⁴⁶ als Spiegelbilder der Gehuldigten zu verstehen oder versinnbildlichten zumindest auf abstrakte Art und Weise eine oder mehrere HerrscherInnentugenden, die das Publikum leichthin dem oder der Gehuldigten assoziativ einverleiben konnte.

Neben dem panegyrischen Aspekt hatte die *serenata* allerdings auch eine politisch-ideologische, legitimitätsstiftende Funktion; vor allem in der (zumeist impliziten)⁴⁷ *licenza*, dem die Stücke abschließenden konzentrierten Huldigungs-Abschnitt, wird dem Publikum regelmäßig die Ideologie der Habsburger und des regierenden HerrscherInnenpaares verkündet. Der Kaiser und die Kaiserin seien, wird in den *componimenti per musica* jedweder Zweifel ausgeräumt, erstens, die Tugendreichsten unter den FürstInnen des Erdballs und also prädestiniert, an der Spitze des Heiligen Römischen Reichs und somit auch der ganzen Welt zu stehen, und, zweitens, wird nicht selten bald implizit, bald explizit auf die Lehre von der *translatio imperii* verwiesen, welche Joseph I. zum, wenn schon nicht Blutsverwandten, so doch zumindest Amtsnachfolger antiker Caesaren erklärt.

Die dritte Funktion der *serenata* am Wiener Hof soll – obgleich das im Verlauf dieser Studie, die sich recht augenfällig eher der Freilegung politischer, ideologischer Implikationen verschrieben hat, vielleicht mitunter so wirken könnte – auch keinesfalls unterschlagen werden: Jede Art von Musiktheater, und somit auch die *serenata*, hatte zweifelsohne auch den Zweck, das Publikum zu unterhalten. Hierfür waren die obligaten, einander bald vernarrte, bald verzweifelte Blicke zuwerfenden Liebespaare zuständig, die, von neoplatonischem *eros* umfungen, sich in Liebesfreud und petrarkistisch gefärbten Liebesklagen ergingen und somit nicht zuletzt auch den Komponisten die Möglichkeit boten, eine breite Palette an Affektausbrüchen in Musik zu setzen.

⁴⁶ Camilla Guaita: *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma: Bulzoni 2009 (Le fonti dello spettacolo teatrale 15), S. 201.

⁴⁷ Die *licenza* ist oft auch in den zeitgenössischen *drammi*, vor allem jenen Silvio Stampiglias, nur implizit vorhanden und wächst in diesen Fällen relativ unvermittelt aus der abgeschlossenen *dramma*-Handlung heraus.

1. 3. *Componimenti* und *poemetti*

Die zentralen Akteure bei der Produktion der *componimenti per musica* sind – das offenbart sich dem dramaturgische, strukturelle Muster des kompletten Repertoires einer Dekade überblickenden Auge unzweideutig – die Librettisten. Sie entscheiden, wie die Stücke offiziell – will heißen: auf den Titelblättern – bezeichnet werden sowie über deren Aufbau, über deren Struktur. Wie auch Michael Talbot ganz richtig konstatiert,⁴⁸ legten sich die Textdichter die auf den Titelseiten prangenden Termini gleichsam als *trademark* zurecht. Im Wien Josephs I. führte das unter den beiden völlig konträren dramaturgischen Vorstellungen anhängenden *poeti cesarei* Silvio Stampiglia und Pietro Antonio Bernardoni zu einer Zweiteilung des Repertoires in *componimenti per musica* (Stampiglia) und *poemetti drammatici per musica* (Bernardoni). Den Komponisten scheint hingegen schlicht die Aufgabe zugefallen zu sein, das fertige Textbuch⁴⁹ zu vertonen, denn in einem von Johann Joseph Fux in Musik gesetzten *poemetto drammatico* wird die in den kommenden Jahrzehnten tonangebende Abfolge Rezitativ-Soloarie genauso selten von Ensembles und Chören unterbrochen wie in einem von Carlo Agostino Badia komponierten. Genauso unerheblich ist es andererseits, ob ein von Chorszenen und Ensembles durchsetztes Libretto Silvio Stampiglias von Ziani, Fux oder einem der Bononcini-Brüder vertont wurde.

Während die Geburts- und Namenstage des HerrscherInnenpaares in Wien mithin von *componimenti* und *poemetti* dominiert wurden, deren Bezeichnung ganz unzweifelhaft auf die terminologischen Vorlieben der beiden *poeti cesarei* zurückgehen, scheint der Terminus *festa* relativ willkürlich gewählt worden zu sein. Zwischen den einzelnen *feste* lassen sich sogar größere Unterschiede ausmachen als zwischen manchen *feste* und *componimenti* respektive *poemetti*. Was die ZeitgenossInnen unter der Bezeichnung verstanden, erfährt man beispielsweise, wenn man einen Blick in Giovan Mario Crescimbenis *Comentarj* wirft: *feste*, so liest man dort, seien Veranstaltungen, „nelle quali si dà diletto a gli spettatori con varie sorte di spettacoli, giuochi, armeggiamenti, tornei, giostre, balletti, o altra simil cosa, coll’accompagnamento della musica“.⁵⁰ Solche Kumulierungen von Unterhaltungen, auf welche Crescimbeni sich hier bezieht, finden sich zwar auch in Wien *en masse*, aber die *componimenti*, die zu diesen Anlässen von *tornei*, Rossballetten, Bällen und/oder anderen

⁴⁸ Talbot 2001.

⁴⁹ Aus Briefen Pietro Antonio Bernardonis weiß man, dass die Librettisten durchschnittlich eine Woche Zeit hatten, ein fertiges Textbuch vorzulegen.

⁵⁰ Crescimbeni 1702, S. 236: „in denen man den Zuschauern mit verschiedenen Arten von musikalisch untermalten Spektakeln, Spielen, Waffen- und Ritterspielen, Turnieren, Balletten oder anderen ähnlichen Dingen Freude bereiten möchte“.

divertissements flankiert wurden, werden im behandelten Zeitraum auf den Titelblättern von Libretti oder Partituren nie *feste* genannt.

Dem Typus *festa* gehören im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts folgende (mir bekannte) Werke an: Die anlässlich einer Akademie im neuen Hoftheater aufgeführte *festa teatrale* (das einzige mit dem Zusatz „teatrale“ benannte Werk zu Beginn des Jahrhunderts in Wien) *Il fato monarchico*; der im Dezember 1704 anlässlich der siegreichen Rückkunft des Römischen Königs, Josephs I., innerhalb der Gemäuer der Wiener Burg gefeierte *Ritorno di Giulio Cesare*; die 1705 aus Anlass des Geburtstags der Königin Amalia komponierte *Contesa di quattro numi* sowie *Il Campidoglio ricuperato*, eine *festa per musica*, die für den Geburtstag Kaiser Josephs I. im Jahr 1709 verfasst wurde.

Als *festa* wurde also einmal ein allegorisches, von adeligen DilettantInnen in der Wiener Burg musiziertes Stück ohne Chöre für den Geburtstag der Königin (*La contesa di quattro numi*) bezeichnet; ein andermal ein von professionellen MusikerInnen aufgeführtes, um wenige Chöre angereichertes Werk historischen Inhalts, das für die Rückkunft Josephs I. von der Belagerung von Landau vorgesehen war (*Il ritorno di Giulio Cesare*); drittens: ein von Chören durchsetztes *componimento* zum Geburtstag Kaiser Josephs I. (*Il Campidoglio ricuperato*); und ganz offenbar konnte auch die allegorisch aufbereitete Dramatisierung einer Akademie als *festa (teatrale)* bezeichnet werden (*Il fato monarchico*). Nach einem kleinsten gemeinsamen Nenner dieser grundverschiedenen Stücke zu suchen wäre ein sinnloses Unterfangen.

Außerdem sollte mit den immer noch durch die Literatur geisternden Spekulationen aufgeräumt werden, eine *festa* sei, vor allem wenn ihr das Wort „teatrale“ angehängt werde, eine großdimensionierte *serenata*, wobei typischerweise auf mehraktige, hypertrophe Gattungsausnahmen wie Sbarra und Cestis *Il pomo d'oro* sowie Pariatis und Fuxens *Costanza e Fortezza* verwiesen wird. Die angeführten *feste* aus der späten Regierungsperiode Leopolds I. und aus der Zeit Josephs I. unterscheiden sich in Umfang und Struktur keineswegs so gravierend von anderen *componimenti* Stampiglias oder *poemetti* Bernardonis, dass man von einer anderen Gattung sprechen könnte. Das Nämliche gilt für die *feste teatrali* aus der Regierungszeit von Josephs Bruder Karl VI., deren größter Unterschied zu den Werken aus der vorangegangenen Regierungsperiode darin besteht, dass auf ihren Titelblättern die Namen anderer Poeten, Pietro Pariatis und Giovanni Claudio Pasquinis, angeführt wurden. Der Begriff *festa teatrale* bezeichnet also auch nur in Ausnahmefällen (anlässlich von einmaligen Ereignissen wie Geburten⁵¹, Krönungen⁵² oder Hochzeiten⁵³) ein zur großen Oper

⁵¹ *Angelica vincitrice di Alcina* (1716).

⁵² *Costanza e fortezza* (1723, auch wenn offiziell zum Geburtstag von Kaiserin Elisabeth Christine).

⁵³ *Il pomo d'oro* (1666), *Le nozze di Aurora* (1722).

aufgeblasenes *componimento*, das im Gegensatz zum *dramma per musica* in der Hauptsache die Huldigung einer Person im Schilde führte.⁵⁴ Um die Beliebtheit der Bezeichnung *festa* noch weiter zu veranschaulichen, sei zudem auf die Tatsache verwiesen, dass der toskanische Gesandte Marco Martelli mit Vorliebe und größtmöglicher Willkür in Wien an Geburts- und Namenstagen aufgeführte Stücke als *festa* bezeichnete.⁵⁵ Die *festa* als ein verbindendes Glied zwischen *serenata* und Oper darzustellen, wie dies in der Sekundärliteratur weiterhin regelmäßig versucht wird,⁵⁶ ist ein Unterfangen, das zumindest in Wien um 1700 ins Leere läuft.

Die Gattungsgrenzen auf der anderen Seite, nämlich jene zur Kantate,⁵⁷ sind auf den ersten Blick ähnlich verschwommen wie die zum *dramma per musica*. Bei als *cantata* bezeichneten Werken fehlt allerdings zumeist der explizite Huldigungscharakter sowie oft die Anlassbezogenheit. Ausdrücklich für den Geburts- oder Namenstag eines Mitglieds des HerrscherInnenhauses verfasste Kantaten kann man hinsichtlich des behandelten Zeitraums an

⁵⁴ Vgl. dazu auch Sommer-Mathis 2018, S. 71–74.

⁵⁵ Vgl. die Zitate in Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, Tutzing: Schneider 1985 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25), S. 859–897.

⁵⁶ Und das, obwohl Herbert Seifert bereits 1978 richtig feststellte: „Die von Ludwig von Köchel und John Henry van der Meer vertretene Meinung, die Bezeichnung *Festa teatrale* stehe für eine große, mehraktige Oper, kann also nicht bestätigt werden [...] Die *Festa teatrale* ist fast immer ein kurzes, einaktiges Werk“ (Seifert 2014a, S. 488f.).

⁵⁷ Zur Kantate in Wien um 1700 vgl. Lawrence Bennett: *The Italian Cantata in Vienna. Entertainment in the Age of Absolutism*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2013 (Publications of the Early Music Institute). Bennett definiert die Kantate – „essentially chamber music“ – als „a secular vocal composition with an Italian text intended for one or a few solo singers accompanied by continuo instruments only or by continuo and a few concertato instruments. The cantata consists of several contrasting sections; contrast is achieved not only through structural variety but sometimes also by changes in voicing and instrumentation“ (Bennett 2013, S. 4). Des Weiteren werden von Bennett *accademie* beziehungsweise die *introduzioni* zu diesen behandelt, die in meiner Studie mangels politisch-panegyrischer Implikationen keine Berücksichtigung finden können. *Introduzioni per musica* waren beispielsweise Spezialitäten verschiedener Bologneser *accademie* (Maria Grazia Bergamini: „Dai Gelati alla Renia [1670–1698]. Appunti per una storia delle accademie letterarie bolognesi“, in: Saccenti, Mario [Hrsg.], *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell’Arcadia bolognese. 2. Momenti e problemi*, Modena: Mucchi 1988 [Società e cultura del Settecento in Emilia Romagna. Studi e ricerche], S. 15f.; Elisabetta Graziosi: „Vent’anni di petrarchismo [1690–1710]“, in: Saccenti, Mario [Hrsg.], *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell’Arcadia bolognese. 2. Momenti e problemi*, Modena: Mucchi 1988 [Società e cultura del Settecento in Emilia Romagna. Studi e ricerche], S. 73f.), deren Tätigkeiten Pietro Antonio Bernardoni – selbst Mitglied des Arcadia-Ablegers Colonia Renia sowie der Accademia degli Accesi – aus nächster Nähe mitverfolgen konnte. Man kann also vermuten, dass Bernardoni auch in Wien für das um 1707 ephemere Erblühen dieses Genres verantwortlich war. Zu den verschiedenen *accademie* in Bologna vgl. Bergamini 1988, S. 5–52. Zu von Musik begleiteten Akademien am Wiener Kaiserhof vgl. Herbert Seifert: „Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit“, in: Frobenius, Wolf / Schwindt-Gross, Nicole / Sick, Thomas (Hrsg.), *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag*, Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag 1993 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft; Neue Folge 7), S. 215–223; Andrea Sommer-Mathis: „Akademien, Kantaten und Serenaten am Wiener Kaiserhof. Zwischen akademischer Konversation, höfischem Zeremoniell und musikalischer Unterhaltung“, in: Over, Berthold (Hrsg.), *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700*, Kassel: Merseburger 2016 (MARS. Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento), S. 385–403.

einer Hand abzählen.⁵⁸ Im Gegensatz zu *componimenti per musica* lassen sich Kantaten, die am Wiener Hof typischerweise im Rahmen des *servizio di tavola* respektive *servizio di camera* aufgeführt wurden,⁵⁹ so sie überhaupt überliefert sind, in der Regel nicht einem bestimmten Datum zuordnen. Wenn doch, sind sie aus verschiedenen Gründen, wegen herrschender Hoftrauer⁶⁰ oder zeremonieller Komplikationen,⁶¹ als *serenata*-Ersatz konzipiert worden, wobei für Theateraufführungen geeignete(re) Räumlichkeiten durch einen der kaiserlichen Privaträume ersetzt wurden.

Neben funktionellen Zusätzen wie „di“/„da“ „camera“/„tavola“ stößt man bei *componimenti per musica* zuweilen auch auf an die gängigen Termini angehängte Zusätze, die freilich in der Mehrzahl der Fälle selbsterklärend sind; auf ein Addendum wie *pastorale eroico*, das auf die heroisch-pastorale Natur von Giovanni Battista Ancionis *La decima fatica di Ercole* verweist, oder auf den Ausdruck *trattenimento carnevalesco*, der, wie der Zusatz schon suggeriert, auf den Aufführungszeitpunkt, den Karneval, hindeutet.

Die einzige Bezeichnung, deren Bedeutung nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, ist der *scherzo musicale*. Während sich der *scherzo* im Lauf des 17. Jahrhunderts noch erwartungsgemäß auf Stücke zumindest vorwiegend komischen Inhalts bezog,⁶² wandte Pietro Antonio Bernardoni den Terminus auf *L'enigma del fato sciolto da Giove* an, eine 1703 entstandene Re-Interpretation einer Passage des ersten Buches der Ovid'schen *Metamorphosen*,⁶³ in welcher die Göttin Astrea den Göttervater Giove beknielt, gegen die auf dem Erdball ihr Unwesen treibenden, gierig Kronen und Szepter an sich raffenden Franzosen einzuschreiten – mithin auf ein von römischen Göttern bevölkertes Stück, das

⁵⁸ Soweit bekannt, sind dies: *L'Italia afflitta dalle sue disgrazie, consolata dal valore dell'invittissimo re de' Romani* anlässlich der siegreichen Rückkunft Josephs I. von der ersten Belagerung Landaus im Jahr 1702; *Alli giusti miei lamenti* anlässlich des Regierungsantritts Josephs I. (1705); *L'Ercole vincitor dell'invidia* zum Namenstag des Kaisers im Jahr 1706; *La fortuna, il valore, la giustizia* zum Namenstag „Karls III.“ im selben Jahr sowie die bislang unbekannte *Cantata per servizio di camera Il tempo, la memoria e l'eternità*, die für einen nicht mehr eindeutig feststellbaren Namenstag der Römischen Königin Amalia Wilhelmine zwischen 1700 und 1704 komponiert wurde. Vgl. Il Tempo | La Memoria, e l'Eternità. | Cantata | Per Servizio di Camera | Nel Giorno | Del Felicissimo Nome della Sacra Real | Maestà di Willelmina Amalia Regina | De' Romani. | Per Comando | Della Sacra Real Maestà di | Giuseppe P:^o Re de' Romani, e d'Vngheria etc., AT-OeStA/AVA FA Harrach 783.

⁵⁹ Zu diesen beiden Begriffen vgl. Andrea Zedler: *Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldara's Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom 5), S. 222–226.

⁶⁰ Bennett 2013, S. 7.

⁶¹ Vgl. Zedler 2020, S. 226.

⁶² Man denke etwa an [Nicolò Minato]: *LA | PATIENZA | DI | SOCRATE*, | Con due Mogli. | *Scherzo Dramatico | per Musica*. | Alle AUGUSTISS.^{me} | MAESTÀ | IMPERIALI. | Nel Carnouale | Dell' Anno M. DC. LXXX. | Posto in Musica dal Sr. ANTONIO DRAGHI, | Intendente delle Musiche Teatrali di S.M.C. & M. | di Cap. della Maestà dell'Imperatrice | ELEONORA. | Con l'Arie delli Balli, del Sr. GIO: HENRICO | SMELZER, M. di Cap. di S.M.C. | MICRO-PRAGHA, | Stampata per Giouann'Arnolto di Dobroslavina., A-Wn 28491-A; oder auch Nicolò Minato / Giovanni Battista Pederzuoli: *Scherzo Musicale*, in modo | di Scenica Rappresentatione | [...] Rappresentata delle dame delle M.^{ta} dell'Imperatrice | Eleonora vedoua nel Carnevale. Poes. di Nicolo Minati | Mus. del Pederzuoli [sic] | 1685, A-Wn Mus.Hs.16856.

⁶³ Verse 128–150.

zugegebenermaßen keineswegs vom Nimbus des Tragischen umfassen ist, dem es jedoch genauso wenig darum zu tun ist, das Publikum in zügelloses Gelächter zu versetzen.

Im Fall des *Enigma del fato* liegt der Verdacht nahe, dass die Bezeichnung *scherzo musicale* von Bernardoni gewählt wurde, um sich nicht dem Vorwurf der Häresie auszusetzen. Bernardoni wäre hier kein Einzelfall, denn um 1700 finden sich in Vorworten von literaturtheoretischen Traktaten und vor allem auch von in Venedig, Genua, Bologna, München und anderen Orten, in denen die italienische Oper heimisch war, aufgeführten musikdramatischen Werken an die „cari lettori“ gerichtete präventive Beschwichtigungsversuche, sie mögen doch bitte Ausdrücke wie „numi“, „dei“ – also „Götter“ im Plural – oder „fato“, „Schicksal“, nicht für bare Münze nehmen. Es handle sich hierbei schlechterdings um harmlose poetische Lizenzen, die von manchen Dichtern oder Theaterleuten euphemistisch als „ornamenti“,⁶⁴ von anderen abfällig als „bugie“⁶⁵ bezeichnet wurden, am häufigsten indes schlicht als harmlose „scherzi“ bagatellisiert wurden. Der Poet, so wird darauf stets pflichtschuldig festgehalten, sehe sich selbst, seines heidnischen, der Vielgötterei verdächtigen Vokabulars zum Trotz, naturgemäß als frommer Christ, der die Lehren der katholischen Kirche selbstredend unumschränkt anerkenne.

So wird der „generoso lettore“, der 1698 in Venedig das Textbuch von Silvio Stampiglias *Trionfo di Camilla* erstand, kurz und knapp auf die „già conosciuti scherzi poetici“⁶⁶ hingewiesen; denn kultivierte VenezianerInnen waren mit den Sujets und Stilemen des *dramma per musica* natürlich bestens vertraut. Zwei Jahre später finden sich im Libretto einer Genueser Aufführung der nämlichen Oper etwas ausführlichere Hinweise: „Da scherzo dunque, e non da senno usano le parole Fato, Sorte, Deità, e simili formole, quanto proprie d’una penna, che scrive versi, altrettanto disdicevoli al buon sentimento d’un cuore, che crede.“⁶⁷

⁶⁴ Giovan Mario Crescimbeni: LA BELLEZZA | DELLA VOLGAR | POESIA | DI GIO. MARIO CRESCIMBENI | Canonico in Santa Maria in Cosmedin, | e Custode Generale d’Arcadia. | *Riveduta, corretta, e accresciuta del Nono Dialogo* | dallo stesso Autore, e ristampata d’ordine della | *Ragunanza degli Arcadi*. | All’Eminentissimo, e Reverendissimo Principe | IL CARDINAL | LORENZO CORSINI. | IN ROMA, Per Antonio de’ Rossi alla Piazza di Cori. 1712. | *Con Licenza de’ Superiori*, I-Rn 204. 20.B.2, o. S.

⁶⁵ Im 1697 in Bologna aufgeführten *Apollo geloso* von Pier Jacopo Martello und Giacomo Antonio Perti wird zum Beispiel darauf hingewiesen, dass „Poeti non dicono mai questo, che sentono, e che le parole di Fato, di Dio, e simili mal applicate son tutte buggie di lingua Poetiche detestate da Cuori innalterabilmente Cattolici“ („Dichter nie das sagen, was sie fühlen, und dass die Wörter Schicksal, Gott und Ähnliches, wenn schlecht angewandt, alle poetische Lügen sind, die von unabänderlich katholischen Herzen verachtet werden“). Vgl. [Pier Jacopo Martello]: APOLLO | GELOSO | PER MVSICA | Nel Teatro Formagliari | L’Anno 1698. | ALLE DAME. | In Bologna, per l’Erede di Vittorio Benacci. | *Con licenza de’ Superiori*, I-Bu A.V.Tab.IX.Caps.XXI.18, S. 6.

⁶⁶ [Silvio Stampiglia:] CAMILLA | Regina | DE’ VOLSCI. | *DRAMA* | Da rappresentarsi in Musica nel | famoso Teatro Venda- | mino l’Anno 1698. | CONSACRATO | *All’Illustriss. & Eccellentiss. Sig.* | D. MARC’ANTONIO | BORGHESE | Principe di Rossano &c. | IN VENETIA, M. DC. XVIII. | Presso Girolamo Albrizzi. | *Con Licenza de’ Superiori*. | Si vende dal Nicolini in Spadaria., I-Rn 40. 9.F.17.3: „schon bekannten poetischen Scherze“.

⁶⁷ Vgl. [Silvio Stampiglia:] IL TRIONFO | DI CAMILLA | REGINA DE VOLSCI, | *DRAMA PER MVSICA* | DA RECITARSI | Questo Carneuale 1700. nel | Teatro del Falcone. | *DEDICATO* | ALLE DAME, | E CAVAGLIERI | DI GENOVA. | IN GENOVA, | Per Gio: Battista Scionico. *Con lice. de’ Sup.* | Si vendono dal medemo

Auch Pietro Antonio Bernardonis Textbücher sind gesäumt von Vorworten, die prophylaktische Warnungen vor blasphemischem Vokabular an leicht erschütterbare Gläubige richten. Schon in der Vorrede seines ersten Florilegiums an Gedichten, der 1694 in Bologna erschienenen *Fiori*, bittet er um Nachsicht hinsichtlich einiger zweifelhafter Ausdrücke, die eher dem „Ingegno Poetico“ als dem „cuore Cristiano“⁶⁸ entsprungen seien; und im 12 Jahre später erschienenen ersten Band seiner *Poemi drammatici* stimmt der Dichter, am Scheitelpunkt seiner Karriere, im Vorwort zu seiner das Druckwerk eröffnenden Sprechtragödie *Il Costantino* den „lettore cortese“ darauf ein, dass wenn „incontrerai le parole Fato, Numi, Sorte, Dei, Beare, e simili, sappile riconoscere per lumi, e scherzi [!], ma d'un ingegno però, che in ciò fare, si protesta di venerare, e difender sempre i Cattolici dogmi“.⁶⁹ Die Vorsicht begleitete Bernardoni bis in seine letzte Schaffensphase, denn auch noch in seinem späten, schon nicht mehr für Wien, sondern Rom entstandenen *dramma per musica L'Eraclio* werden die einschlägigen Begriffe zu „scherzi di Penna Poetica“⁷⁰ erklärt.

Die Bezeichnung *scherzo musicale* nimmt also sicherlich auf das Dilemma Bezug, dass in sich mit der antiken Mythologie und Historie befassenden Stücken nur schwerlich der dazumal vorherrschende Polytheismus ausgeklammert werden konnte. Der Titel *scherzo* war zudem bereits geläufig, wenn auch in anderer Bedeutung, da man um 1700, wie erwähnt, zumindest auf eine punktuell in der Karnevalszeit aufflammende Tradition an dramatischen und musikalischen *scherzi* zurückblicken konnte. Die Bezeichnung *scherzo musicale* fiel also zweifelsohne leichter ins Gehör als eine zumindest ebenso denkmögliche, Assoziationen mit Verstößen gegen die zehn Gebote auslösende *bugia musicale*. Der *scherzo* ist jedenfalls, wie zu vermuten steht, keine ominöse Gattungsbezeichnung, deren Bedeutung uns verlustig

Stampatore | per contro la Dogana., I-Rn 40. 7.B.36.3, S. 8: „Als Scherz also und nicht von Herzen werden die Wörter Fatum, Schicksal, Götter oder ähnliche Wendungen gebraucht, von einer Feder, die Verse zu Papier bringt, die ansonsten dem guten Gefühl eines Herzens widersprechen, das glaubt.“

⁶⁸ Pietro Antonio Bernardoni: I FIORI | PRIMIZIE POETICHE | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | Accademico Scomposto, ed' Acceso | DIVISE | In Rime Amorse, Eroiche, | Sagre, Morali, e Funebri. | CONSAGRATE | *All' Illustriss. e Reverendiss. Sig. Monsig.* | GIO. FRANCESCO | RVOTA | GOVERNATORE DI FANO. | In Bologna, per gli Eredi del Sarti, alla | Rosa. 1694. *Con licenza de' Superiori.*, GB-Lbl General Reference Collection 1062.a.13., S. 8: der „poetischen Neigung“, „christlichen Herzen“.

⁶⁹ Pietro Antonio Bernardoni: IL | COSTANTINO | TRAGEDIA., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE PRIMA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DEL SIGNOR | PRINCIPE | DI TOSCANA. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all' Insegna di S. Michele 1706. *Con lic. de' Superiori.* (=Bernardoni 1706b), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.1), S. 12: „du die Worte Schicksal, Gottheiten, Los, Götter, selig machen, und ähnliche antreffen wirst, nimm sie nur als Schimmer und Scherze wahr, eines Geistes, der, indem er solche Wörter benutzt, darauf besteht, stets den katholischen Glauben zu ehren und zu verteidigen.“

⁷⁰ Pietro Antonio Bernardoni: L' | ERACLIO | DRAMMA PER MUSICA | *Del Signor* | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *Rappresentato in Roma | l' Anno 1712.* | IN ROMA, Per Antonio de' Rossi | alla Chiavica del Bufalo. | *Con licenza de' Superiori.*, I-Rc COMM 461 5, S. 4: „Scherze einer poetischen Feder“.

gegangen ist, sondern vielmehr eine voraussetzende Rechtfertigung gegenüber potentiellen Anwürfen vonseiten des Klerus.

1. 4. Stampiglia und Bernardoni. Zwei komplementäre *poeti cesarei*⁷¹

Der *scherzo musicale* ist freilich eine unübliche Ausnahme von der Regel, einer Regel, die in der Regierungszeit Josephs I. von den routiniert und in regelmäßigen Abständen produzierten Stücken der beiden Hauptlibrettisten, Pietro Antonio Bernardoni⁷² und Silvio Stampiglia⁷³, dominiert wurde. Stampiglia und Bernardoni waren – wie es zu dieser Zeit für Dichter am Wiener Hof schon fast zum guten Ton gehörte –⁷⁴ Mitglieder der Accademia degli Arcadi, die komplett unterschiedliche Visionen davon hatten, wie ein *componimento per musica* auszusehen und zu funktionieren hatte; ein Umstand, der nur auf den ersten Blick erstaunt, ist

⁷¹ Eine erste Version dieses Kapitels findet sich in Konstantin Hirschmann: „HerrscherInnen-Lob zwischen Geburtstags-Opern und ‚Anagramm-Kränzchen‘. Librettisten und Panegyriker am Wiener Hof zu Beginn des 18. Jahrhunderts“, in: *Römische Historische Mitteilungen* 65 (2023), S. 154–160.

⁷² Zum aus Vignola gebürtigen Pietro Antonio Bernardoni (1672–1714) vgl.: Giovan Mario Crescimbeni: NOTIZIE ISTORICHE | *DEGLI* | ARCADI | MORTI | TOMO PRIMO. | *All'Eminentiss., e Reverendiss. Principe* | IL SIGNOR CARDINALE | GIUSEPPE | VALLEMANI. | In ROMA, Nella Stamperia di Antonio de Rossi. 1720. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*, A-Wn BE.6.Y.15-17.(Vol.1), S. 238f.; Girolamo Tiraboschi: „BERNARDONI PIETRO ANTONIO“, in: Ders., BIBLIOTECA MODENESE | O NOTIZIE DELLA VITA | E DELLE OPERE | DEGLI SCRITTORI | NATI DEGLI STATI | *DEL SERENISSIMO SIGNOR* | DUCA DI MODENA | RACCOLTE E ORDINATE DAL CAVALIERE | AB. GIROLAMO TIRABOSCHI | CONSIGLIERE DI S. A. S. | PRESIDENTE DELLA DUCAL BIBLIOTECA, E DELLA GALLERIA DELLE | MEDAGLIE, E PROFESSORE ONORARIO NELLA UNIVERSITA' | DELLA STESSA CITTA'. | TOMO I. | IN MODENA MDCCLXXXI. | PRESSO LA SOCIETA' TIPOGRAFICA. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*, A-Wn *43.F.26.(Vol.1), S. 246–249; Maria Luigia Nava: *P. A. Bernardoni e il melodramma*, Modena: Società Tipografica Modenese / Antica Tipografia Soliani 1927; Anna Burlini Calapaj: „Pietro Antonio Bernardoni“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983 (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 432–438; Mario Saccenti (Hrsg.): *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese. I. Documenti bio-bibliografici*, Modena: Mucchi 1988 (Società e cultura del Settecento in Emilia Romagna. Studi e ricerche), S. 30, 108f.

Dass Bernardoni auch fernab seiner Libretti als Dichter geschätzt wurde, beweist sein Aufscheinen in *Della Perfetta Poesia Italiana* seines Jugendfreundes Lodovico Antonio Muratori. Vgl. Lodovico Antonio Muratori: DELLA PERFETTA | POESIA ITALIANA | *SPIEGATA*, | E dimostrata con varie osservazioni, e con varj giudizi | sopra alcuni Componimenti altrui, | DA LODOVICO ANTONIO MURATORI | BIBLIOTECARIO | DEL SERENISSIMO SIG. DUCA DI MODENA, | Tomo Secondo. | *ALL'ILLUSTRISSIMO, ED ECCELLENTISSIMO* | SIG. MARCH. ALESSANDRO | BOTTA-ADORNO | March. del S. R. I. di Palavicino, Prato, e Calcababio, Conte dell'uno, | e dell'altro Silvano, di Castelletto Valdorba, Barone di Caprarica, | Signore di Borgo, Susola, Gordona, Pareto, Torre, Campoan- | tico, Cerendero, Cantalupo, Monteacuto, Costa di Mer- | lasmo, e della Fortezza della Pietra, Condomino di | Buzzala, e d'altri Feudi Imperiali nelle Valli | di Borbera, e Scrivia. | IN MODENA, | Nella Stampa di BARTOLOMEO SOLIANI | Stampator Ducale. | M. DCCVI. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*, A-Wn *35.P.61.(Vol.2), S. 310–314.

⁷³ Zum ab 1706 am Wiener Hof beschäftigten *poeta cesareo* Silvio Stampiglia vgl. den *elogio* seines Zeitgenossen Apostolo Zeno: „Elogio di SILVIO STAMPIGLIA | Romano“, in: GIORNALE | DE' | LETTERATI | D'ITALIA. | TOMO TRENTESIMOTTAVO | PARTE SECONDA. | *SOTTO LA PROTEZIONE* | DEL SERENISSIMO | GIO. GASTONE, | GRAN-DUCA DI TOSCANA | IN VENEZIA MD,CCXXXIII. Appresso Gio. Gabbriello Hertz. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI*, | *E CON PRIVILEGIO.*, I-Rn 5.A.22, S. 117–134; Erika Kanduth: „Silvio Stampiglia, poeta cesareo“, in: Muraro, Maria Teresa (Hrsg.), *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Firenze: Olschki 1990 (Studi di musica veneta 16), S. 43–63; sowie Gaetano Pitarresi (Hrsg.): *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa 2010.

⁷⁴ Stampiglia gehörte zum Kreis der Gründungsmitglieder, Bernardoni stieß bereits ein Jahr nach der Gründung, 1691, zu den Arkadiern. Der einzige (Gelegenheits-)Librettist am Hof Josephs I., der sich nicht mit einem arkadischen Pseudonym schmücken durfte, war Liborio Nicomede Cyni, der aber vermutlich zumindest einen der Arcadia angehörigen Bruder, Giacomo Filippo, vorzuweisen hatte. Zu den Brüdern Cyni vgl. Hirschmann 2023, S. 165–183.

die Geschichte der Arcadia doch von heftigen poetologischen Disputen gesäumt, wie nicht zuletzt jenem zwischen den beiden Gründungsmitgliedern Gianvincenzo Gravina und Giovan Mario Crescimbeni,⁷⁵ die ihre beiden disparaten Ansichten, wie das fantastisch-unregelmäßige *seicento*-Drama anhand klassischer Modelle, Strukturen und Sujets überwunden werden könnte, eloquent in theoretischen Schriften⁷⁶ und dramatischen Werken⁷⁷ verewigten.

Stampiglia und Bernardoni standen einander in ihren dramaturgischen Vorstellungen ebenso diametral gegenüber wie die beiden charismatischen Vordenker der frühen Arcadia: Für ein und dieselbe Sache, für elegant zwischen die Verse geflochtene HerrscherInnenideologie, für mit den Arien verwobenes KaiserInnenlob, waren am Wiener Hof, wie im Folgenden gezeigt wird, zwei völlig verschiedene Persönlichkeiten hauptverantwortlich. Die beiden *poeti cesarei* scheinen indessen nicht nur einander unvereinbar entgegenstehende dramaturgische und poetologische Ideen gehabt zu haben, auch das persönliche Verhältnis zwischen Bernardoni und Stampiglia gestaltete sich allem Anschein nach eher schwierig.

In den Briefen, die Bernardoni an seinen Jugendfreund, den Literaturreformer Lodovico Antonio Muratori, sandte, stößt man auf den Namen Stampiglia erstmals am 5. November 1705; hier alteriert sich Bernardoni, dass ihm nach dem Tod Donato Cupedas offenbar ein anderer, besser bezahlter Dichter zur Seite gestellt werden soll, wobei der einzige Name, den die Feder Bernardonis zu Papier bringt, Silvio Stampiglia ist. Der zu dieser Zeit in Florenz⁷⁸ weilende Stampiglia, zeigt sich Bernardoni freilich „certissimo“, „è stato assai savio per resistere alle tentazioni fattegli di venir qui, ed ha preso impegno di servire al serenissimo Gran Principe [Ferdinando de' Medici] per tutto almeno l'anno venturo“;⁷⁹ eine Prognose – oder vermutlich vielmehr: ein Wunsch –, der sich, wie so viele in Bernardonis Briefen getätigte Vorhersagen, schon bald als falsch herausstellen sollte. Als Stampiglia 1706 tatsächlich an den Kaiserhof

⁷⁵ Vgl. dazu die luzide Studie von Camilla Guaita *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni* (Guaita 2009).

⁷⁶ Gian Vincenzo Gravina: DI | VINCENZO GRAVINA | *DELLA TRAGEDIA* | *Libro Uno*. | AL | SERENISSIMO PRINCIPE | EUGENIO | DI SAVOJA. | IN NAPOLI M. DCC. XV. | Nella nuova Stamparia, vicino la Parrocchial | Chiesa di Santa Maria d'Ogni Bene, | per lo Stampatore Nicolò Naso. | *Con licenza de' Superiori.*, A-Wn BE.5.Q.43, beziehungsweise Crescimbeni 1702.

⁷⁷ Gian Vincenzo Gravina: DI | VINCENZO | GRAVINA | *TRAGEDIE* | CINQUE | IN NAPOLI | Nella Stamperia di Felice Mosca MDCCXII. | *Con licenza de' Superiori.*, A-Wn BE.10.W.21, beziehungsweise Giovan Mario Crescimbeni: „Elvio“, in: Guaita, Camilla, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma: Bulzoni 2009 (Le fonti dello spettacolo teatrale 15), S. 353–396.

⁷⁸ Vgl. Norbert Dubowy: „Stampiglia e Scarlatti a Firenze“, in: Pitarresi, Gaetano (Hrsg.), *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa 2010, S. 99–118.

⁷⁹ Pietro Antonio Bernardoni: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Vienna, 5 novembre 1705“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983d (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 518: „dass er schlaue genug war, den Lockungen, hierher zu kommen, zu widerstehen, und das Angebot akzeptiert hat, dem durchlauchtigen Großherzog [Ferdinando de' Medici] mindestens für das ganze kommende Jahr zu dienen“.

berufen und ihm ein höheres Einstiegsgehalt als Bernardoni versprochen wird, projiziert Bernardoni in seinen Briefen, da Neid und Missgunst sich schließlich schlecht mit dem *decorum* eines *gentiluomo* vereinbaren lassen, seine Verachtung dem aus dem Latium gebürtigen Dichter gegenüber auf Apostolo Zeno und den Grafen Paar, indem er Muratori aus Bologna mit diebischer Freude berichtet, dass

„Stampiglia ha disgustato nel suo passar per Venezia con la sua alterigia Apostolo Zeno, ma secondo le mie lettere di Vienna, non è fuor di pericolo di ricever egli qualche mala sodisfazione colà, essendo il conte di Paar irritatissimo contro di lui [...] per non avergli fatto motto ch'egli andasse a quella Corte“. ⁸⁰

Wenige Wochen später beklagt sich der sich lebenslang in Geldnot befindliche Bernardoni bei seinem Freund, sein Leid sei vor allem durch die Fortune Stampiglias bedingt, denn während dieser am Wiener Hof wohl traktiert werde, bekomme er, Bernardoni, nicht einmal das Gehalt seiner Vorgänger Minato und Cupeda. Sollte dieser Makel einmal beseitigt sein, „né a me importerà poi che lo Stampiglia sia meglio di me trattato“. ⁸¹ Nachdem der verdrossene Dichter schließlich sogar mit der Kündigung droht, lässt er sich gegen eine vom Kaiser versprochene Gehaltsaufbesserung zum Verbleib bis ins Jahr 1710 bewegen, nicht zuletzt auch unter der Bedingung, dass Stampiglias Gehalt um keinen Gulden aufgebessert wird. ⁸²

Sehr genau spürt man auch stets, wenn Stampiglia in den Briefen Bernardonis *nicht* erwähnt wird. Am 5. Dezember 1708 schreibt er an Muratori: „sans blesser la modestie, io non conosco in coteste vicinanze poeta che componga drammi migliori de' miei, toltone Apostolo Zeno“. ⁸³ Diese Aussage zeugt einerseits von der Überzeugung vom selbst eingeschlagenen dramaturgischen, poetologischen Weg, der, wie gezeigt werden soll, zuweilen doch relativ eigensinnig anmutet, andererseits auch von der Geringschätzung des geographisch am nächsten

⁸⁰ Pietro Antonio Bernardoni: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Bologna, 7 gennaio 1707“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983e (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 522: „Stampiglia bei seiner Durchfahrt durch Venedig Apostolo Zeno mit seinem Hochmut angewidert hat; aber gemäß den Briefen aus Wien läuft er noch immer Gefahr, eine böse Überraschung zu erleben, Graf Paar ist nämlich äußerst irritiert, da er ihm nicht bekannt gab, an diesen Hof zu kommen“.

⁸¹ Pietro Antonio Bernardoni: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Bologna, 21 marzo 1707“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983f (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 524: „wird es mich nicht mehr kümmern, dass Stampiglia besser als ich behandelt wird.“

⁸² Pietro Antonio Bernardoni: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Vienna, 5 novembre 1707“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983g (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 527.

⁸³ Pietro Antonio Bernardoni: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Vienna, 17 dicembre 1708“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983h (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 530: „ohne das Gebot der Bescheidenheit zu verletzen, aber ich kenne in der Umgebung keinen Dichter, der bessere *drammi* schreibt als ich, abgesehen von Apostolo Zeno.“

sich befindlichen Dichterkollegen Stampiglia und, drittens, vom Umstand, dass reformorientierte Librettisten einander auch aus der Ferne zu schätzen wussten, denn wie auch Apostolo Zeno gehört der heute weitaus weniger bekannte Bernardoni eindeutig der progressiven Seite der Operndichter an.

1. 4. 1. Chöre und Ensembles für das HerrscherInnenpaar

Stampiglia ist unterdes im Gegensatz zu seinem nur acht Jahre jüngeren Wiener Kollegen noch fest mit dem literarischen *seicento* verwachsen, außerdem verrät die ihm eigene Vorliebe für große Chor- und Ensemble-Szenen seine Prägung durch die monumental dimensionierten römischen⁸⁴ und neapolitanischen⁸⁵ *serenate*, die er bei seinen Aufenthalten in den beiden Städten in den 1690er-Jahren kennenlernte. Die „barocken“ Wurzeln Stampiglias treten vor

⁸⁴ Vgl. zum Beispiel Elena Tamburini: „Luoghi teatrali per la serenata nella Roma del Seicento. Il falso convito di Gian Lorenzo Bernini“, in: Maccavino, Niccolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 2, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 532f., oder Teresa Chirico: „Serenate alla corte romana del Cardinale Pietro Ottoboni (1667–1740) nell’epoca di Arcangelo Corelli: Storia e proteizzazione di un genere“, in: Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1), S. 137–192. In Rom verfasste Stampiglia in den frühen 1690er-Jahren einige als *serenata* bezeichnete Libretti, etwa *La nemica d’amore fatta amante* aus dem Jahr 1693, ein Werk, das sich hinsichtlich der Anzahl der geschlossenen Nummern zwar in die Reihe der Wiener *componimenti per musica* einreihen könnte, das aber thematisch und strukturell kaum etwas mit den knapp fünfzehn Jahre später am Kaiserhof verfassten Stücken zu tun hat (nur ein Duett und drei Figuren, keine implizite oder gar explizite Huldigung der Widmungsempfängerin, außer in den Paratexten). Diese Unterschiede bedeuten nun aber sicherlich nicht, dass Stampiglia unter einer *serenata* etwas strukturell anderes als unter einem *componimento* verstand, sie zeigen vielmehr, dass im Musiktheater eben nicht nur persönliche Vorlieben, sondern auch lokale Traditionen oder dem Geschmack der Zeit geschuldete Usancen ihren Niederschlag finden. Vgl. Silvio Stampiglia: *LA NEMICA | D’AMORE | FATTA AMANTE | SERENATA | DI SILVIO STAMPIGLIA | Trà gl’Arcadi Palemone Licurio*. | Posta in Musica | DA GIOVANNI BONONCINI. | *DEDICATA* | All’Illustrissima, ed Eccellentissima Signora | D. LORENZA | DELLA CERDA COLONNA, | Duchessa di Tagliacozzo, &c. e Gran | Contestabilessa del Regno di Napoli. | IN ROMA, Per Gio: Francesco Buagni. MDCXCIII. | *Con licenza de’ Superiori*., I-Rn MISC. VAL.697.4. Zu Stampiglias römischen *componimenti* vgl. Silvia Tatti: „Serenate e cantate nel sistema culturale romano del primo Settecento“, in: Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1), S. 119–121, 127–129.

⁸⁵ Zur neapolitanischen *serenata* vgl. Thomas Edward Griffin: *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples. A Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Dissertation University of California, Los Angeles 1983; Fabris 2007; Ausilia Magaùdda / Danilo Costantini: „Serenate e componimenti celebrativi nel regno di Napoli (1677–1754)“, in: Maccavino, Niccolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 1, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 73–235.

Zu Stampiglia in Neapel vgl. zudem Ausilia Magaùdda / Danilo Costantini: „Rappresentazioni operistiche di Silvio Stampiglia nella ‚Gazzetta di Napoli‘, con particolare attenzione al periodo del viceré Medinaceli“, in: Pitarresi, Gaetano (Hrsg.), *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell’età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa 2010, S. 173–209.

allem in seinen *drammi per musica*⁸⁶ und hier vor allem in den Karnevalsopern⁸⁷ zutage, deren Handlung er durch die Hinzufügung von tölpelhaften DienerInnenpaaren und durch die Anreicherung mit Elementen des *meraviglioso* aus den regelmäßigen Bahnen manövriert. Strukturell wirken aber auch seine *componimenti per musica* – vor allem, wenn neben jene seines Wiener Kollegen Bernardoni gestellt – deutlich bunter, variantenreicher und also rückwärtsgewandter. Angela Romagnoli verweist füglich auf die

„frequente rottura dell’alternanza recitativo – aria con da capo, con l’utilizzo di arie interrotte, refrain, recitativi destinati ad essere strumentati, insieme [...]. Altro tratto comune è la teatralità in senso lato: Stampiglia introduce molti elementi di sorpresa, e in tal senso è da intendere anche il ricorso a strutture non del tutto standardizzate. Si può leggere questo atteggiamento come un’eredità ‚barocca‘, ancora in linea con i libretti di pieno Seicento sul tipo di quelli di Nicolò Minato; tuttavia la forma del testo è più ordinata e razionale, la polimetrica considerevolmente ridotta, il meccanismo delle entrate e delle uscite regolarizzato rispetto ai decenni precedenti.“⁸⁸

Stampiglia lockert in seinen *componimenti per musica* also die späterhin dominante Abfolge Rezitativ-Soloarie oft und oft durch Ensembles bis zum Sextett auf,⁸⁹ durch Chöre⁹⁰, die nicht nur am Stückende, sondern auch in dessen Verlauf intoniert werden, und gibt sich regelmäßig seiner Vorliebe für die Konstruktion größerer Szenen hin, für Episoden, in denen der *coro* eine

⁸⁶ Zu den *drammi per musica* Stampiglias vgl. Angela Romagnoli: „Il ‚Turno Aricino‘ di Silvio Stampiglia nelle versioni musicali di Giovanni Bononcini e Francesco Mancini“, in: Caraci Vela, Maria / Cafiero, Rosa / Romagnoli, Angela (Hrsg.), *Gli affetti convenienti all’idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli: Edizione Scientifiche Italiane 1993 (Archivio del teatro e dello spettacolo 3), S. 21–87; Reinhard Strohm: „Giovanni Bononcini: Il trionfo di Camilla regina de’ volsci (Neapel 1696)“, in: Ders., *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, 2. Auflage, Wilhelmshaven: Noetzel 2006a (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), S. 50–62; die einschlägigen Beiträge in Pitarresi 2010; Piero Weiss: *L’opera italiana nel ’700*, hrsg. von Raffaele Mellace, Roma: Astrolabio 2013 („Adagio“. Collana di studi musicali), S. 23–37.

⁸⁷ Zur Karnevalsoper am Eingang des 18. Jahrhunderts in Wien vgl. Claudia Michels: *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740. Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Wien: Hollitzer 2019 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 41) sowie ergänzend dazu Konstantin Hirschmann: *Die Tragikommedia Pietro Pariatis und Francesco Contis und ihre Rezeption in Norddeutschland am Beispiel des Don Chisciotte in Sierra Morena*, Masterarbeit Universität Wien 2016. Komische Facetten in Stampiglias *drammi* werden außerdem beleuchtet in Alberto Beniscelli: „Tra storia e amori: una Virginia di fine seicento“, in: Pitarresi, Gaetano (Hrsg.), *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell’età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa 2010, S. 17–36, und Angela Romagnoli: „I Sacrifici di Silvio per la salute di Vienna, ossia La produzione viennese di Silvio Stampiglia“, in: Pitarresi, Gaetano (Hrsg.), *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell’età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa 2010, S. 138–144.

⁸⁸ Romagnoli 2010, S. 128. Vgl. ebenda auch die Beispiele auf S. 132f.

⁸⁹ Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass über ein Duett hinausgehende Ensembles von den ZeitgenossInnen als *coro* wahrgenommen wurden. Pier Jacopo Martello nennt in seinem satirischen Traktat *Della tragedia antica e moderna* jeden Zusammenklang von mehr als zwei Stimmen „chori“. Vgl. Pier Jacopo Martello: DELLA | TRAGEDIA | ANTICA E MODERNA | DIALOGO | DI | PIERJACOPO | MARTELLO. | IN BOLOGNA | Nella Stamperia di LELIO DALLA VOLPE | MDCCXXXV. | CON LICENZA DE’ SUPERIORI (OPERE | DI | PIERJACOPO | MARTELLO | TOMO PRIMO.), D-Mbs P.o.it. 606 d-1, S. 137.

⁹⁰ Diese sind in der Regel mit dem SolistInnen-*tutti* gleichbedeutend.

Art Ritornell- oder Refrain-Funktion⁹¹ einnimmt und Arien, Rezitative oder Ensembles umschließt oder zergliedert.⁹²

Ein paradigmatisches Beispiel hierfür ist der für den Geburtstag der Kaiserin im Jahr 1708 komponierte *Natale di Giunone festeggiato in Samo*.⁹³ Das von Beginn weg von Ensembles beziehungsweise Chören dominierte Stück, das wie üblich bei Stampiglia nach Art einer hypertrophen *licenza* modelliert ist und in der Hauptsache die Geburtstagsfeier der Göttermutter Giunone – lies: Kaiserin Amalia Wilhelmine – sowie deren Vorbereitung zum Inhalt hat, eröffnet mit einem *coro*: den A-Teil bestreiten die Hirtinnen Partenia und Aglaura, den darauffolgenden B-Teil die Hirten Siralgo und Uranio, bevor die vier *pastori* mit vereinten Kräften das *da capo* intonieren:

Partenia / Aglaura:

„Ninfe e pastori
e frondi e fiori
all'are intorno
dell'alta Giuno
sparga ciascuno
in questo dì.“

Siralgo / Uranio:

„Che qui bambina
in sì bel giorno
questa de' numi

⁹¹ Auch Calella 2001, S. 67, erachtet bezüglich der *componimenti* der Gluck-Zeit „Ensembles mit Chor-Refrains“ als konstitutiv.

⁹² Eine der wenigen ensemble- und chorlosen Ausnahmen ist sein letztes für den Wiener Hof verfasstes *componimento per musica*, *Enea in Caonia*, das noch aus einem weiteren Grund atypisch ist: es fußt nicht auf einem historischen Sujet, sondern auf einem Versepos, auf Vergils *Aeneis*. Vgl. Silvio Stampiglia: ENEA | IN CAONIA. | *Componimento per Musica* | Nel Giorno del gloriosissimo NOME | *Della S. C. R. Maestà* | DI | GIUSEPPE I. | IMPERADOR de' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | *Per Comando* | *Della S. C. R. Maestà* | DELL'IMPERADRICE | AMALIA | WILLELMINA, | L'ANNO M. DCCXI. | *Poesia del Sig.*^r Silv. Stampiglia, *trà gli Arcadi Palemone Licurio Poeta di S. M. C.* | *Musica del Sig.*^r Giovanni Bononcini, *in Servizio di S. M. C.* | VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di S. M. C., I-Vnm MISC 2649.018.

⁹³ Partitur: Silvio Stampiglia / Giovanni Bononcini: IL NATALE DI GIVNONE | FESTEGGIATO IN SAMO. | *Componimento Per Musica* | Rappresentato | Nel Felicissimo GIORNO NATALIZIO | della S: C: R: M:^{ia} | Dell'Imperatrice | AMALIA WILLELMINA, | L'Anno 1708. | *Poesia di Silvio Stampiglia.* | *Musica di Gio: Bononcini.*, A-Wn Mus.Hs.18271.

Libretto: Silvio Stampiglia: IL NATALE | DI | GIUNONE | FESTEGGIATO IN SAMO. | *Componimento per Musica* | RAPPRESENTATO | NEL FELICISSIMO | GIORNO NATALIZIO | DELLA S. C. R. M. | DELL'IMPERATRICE | AMALIA | WILLELMINA, | *Per Commando della S. C. R. M. di* | GIUSEPPE I. | IMPERATOR DE' ROMANI, | SEMPRE AUGUSTO. | L'ANNO M. DCCVIII. | *Poesia del Sig.* Silvio Stampiglia *trà gli Arcadi Palemone Licurio* | *Poeta di Sua Maestà Cesarea.* | *Musica del Sig.* Gio. Bononcini, *in Servizio di S. M. Cesarea.* | VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di S. M. C., I-Vnm MISC 2649.010.

Zu diesem *componimento per musica* vgl. die treffenden Beobachtungen von Romagnoli 2010, S. 148–154. Unter D-Ps S nv/La (b) 370 findet sich außerdem eine zeitgenössische deutschsprachige Übersetzung des Textbuchs, *Der in Samo begangene Geburts=Tag der Göttin Juno*.

donna e reina
i vaghi lumi
al sole apri.“

Alle:

„Ninfe e pastori &c.“⁹⁴

Nach einem Rezitativ des SolistInnen-Quartetts, in dem die Vorzüge Giunones – und damit auch jene der Kaiserin – gewürdigt werden, erklingt erneut der A-Teil des *coro*; die erste Szene des Stücks wird mithin durch eine weitgeschwungene, aus Chören formierte Klammer eingefasst.

Ganz ähnlich funktioniert der Beginn der zwei Jahre später ebenfalls für den Geburtstag der Kaiserin verfassten *Primavera sacra*,⁹⁵ eines bisher der Forschung entgangenen *componimento per musica*, das im Jahr 1710 mit Musik von Antonio Bononcini (verschollen) aufgeführt wurde.⁹⁶ Das Stück ist, was dramaturgische Anlage und Sujet betrifft, ein geradezu prototypisches Exempel eines Stampiglia-Librettos; der Dichter reichert hier abermals ein Minimum an Handlung – eine Festszene vor römischem, (pseudo-)historischem Hintergrund – mit souverän konstruierten bukolisch angehauchten Tableaus an, die Anfang und Ende des Stücks subtil miteinander verklammern.

In der *Primavera sacra* bezieht sich Stampiglia auf die Beschreibung des *ver sacrum* aus dem 22. Buch von Livius’ *Ab urbe condita* (IX,7–X,10), wobei er die kargen Informationen des römischen Historiographen der Pragmatik halber im Verlauf des Stücks mit anderen bei Livius erwähnten Votiv-Feiern vermengt und so zu einer opulenten Festszene auszuweiten vermag. Diktator Quintus Fabius Maximus gelobt bei Livius, nach gravierenden Niederlagen der Römer im Rahmen des zweiten Punischen Kriegs neben anderen Votiv-Maßnahmen einen „Weihefrühling“ samt „Großen Spielen“ abzuhalten, um den Zorn der Götter zu besänftigen. Der Senat übertrug, wie man beim römischen Geschichtsschreiber weiter erfährt, die Leitung dieser Angelegenheiten dem Praetor Marcus Aemilius Lepidus (Marco Emilio), der vom damaligen Pontifex Maximus Lucius Cornelius Lentulus (Lucio Cornelio) beraten wurde. Im Beisein des römischen Volkes sollten aus diesem Anlass alle im Frühling geborenen Tiere Iuppiter geopfert werden, um die Götter in den schweren Zeiten des Krieges mild zu stimmen.

⁹⁴ Stampiglia 1708, fol. 3r: Partenia / Auglaura: „Nymphen und Hirten, jeder verstreue an diesem Tag Laubzweige und Blumen um die Altäre der großen Iuno.“ Siralgo / Uranio: „Da hier das Mädchen, diese Herrin und Königin der Götter, an diesem schönen Tag ihre anmutigen Augen der Sonne gegenüber öffnete.“

⁹⁵ Silvio Stampiglia: *La Primavera Sacra. | Componimento per Musica | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: | Dell’Imperadrice | AMALIA WILLELMINA | L’anno 1710. | Poesia del sig: Silvio Stampiglia tra gli | Arcadi Palemone Licurio | Musica del sig: Antonio Bononcini, D-Dl MT.2547,misc.3.*

⁹⁶ Das *Wienerische Diarium* berichtet von einer aufgeführten „fürtrefflichen Serenata“ am 21. April 1710. Vgl. „Wienn/ vom 19. biß 22. April/ 1710“, in: *Wienerisches Diarium* 701 (1710), fol. 1v.

Parallelen zum 1710 herrschenden Spanischen Erbfolgekrieg, für den die Habsburger den Beistand des Allmächtigen erflehten, liegen auf der Hand.

Dramaturgisch zeigt sich der Beginn des Stücks abermals Stampigliaesk: Nach einer einleitenden Rede des Lucio Cornelio rückt der Chor ins Zentrum des Geschehens, der diesmal nicht wie im *Natale di Giunone* als Begrenzung der ersten Szene fungiert, sondern die einzelnen Teile des von der römischen Adelige Flavia und der Hirtin Silvia angestimmten Eröffnungsduetts untergliedert, indem er die jeweiligen Textabschnitte refrainartig wiederholt.

Flavia / Silvia:

„La Primavera
sparsa d’odori,
d’erbe, di fiori,
e bianchi e gialli,
e monti
e valli,
già rivestì.“

Coro:

„La Primavera etc.“

Flavia / Silvia:

„Di perle adorna
i suoi ricami
intorno ai fonti
e sovra i rami
quando ritorna
l’alba foriera
del nuovo dì.“

Coro:

„Di perle etc.“

Flavia / Silvia:

„La Primavera etc.“⁹⁷

Den dramaturgischen Kreis schließt der eher am großen Ganzen und der *elocutio* als an Details der *inventio* interessierte Stampiglia, indem er das Stück mit einer ähnlichen Ensemble-Chor-Konstruktion enden lässt. Nachdem die sibyllinischen, auf *translatio imperii*⁹⁸ und die Geburt

⁹⁷ Stampiglia 1710, fol. 3r–v: Flavia / Silvia: „Der mit Düften umwehte Frühling hat die Täler und Berge in Kräuter, in weiße und gelbe Blumen eingekleidet.“ „Mit Perlen schmückt er seine um die Quellen und über die Zweige verlaufenden Stickereien, wenn das sich ankündigende Morgengrauen des neuen Tages wiederkehrt.“

⁹⁸ Zur bestimmenden Ideologie der *componimenti per musica* am Hof Josephs I. (und auch bereits seines Vaters, Leopolds I), der *translatio imperii*, vgl. Kapitel 3.3.

der Kaiserin hinweisenden Prophetie-Bruchstücke des Oracolo di Giove – „Del mondo intero“ ... „Nel suol germano“ ... „Trono d’AMALIA“ ... „Avrà il NATALE“ – von den anwesenden RömerInnen ausgelegt wurden, konnten die adeligen ZuhörerInnen in der Hofburg das festlich intonierte Schlusstableau, das ähnlich wie jenes zu Beginn gleichsam zwischen vokalem *ripieno* und *concertino* abwechselt, gedanklich mit jenem zu Anfang erklungenen verknüpfen:

Coro:

„Che gioia, che fortuna
di quella bella età!“⁹⁹

Lucio / Emilio / Tirreno:

„La sacra primavera
più sacra allor sarà.“¹⁰⁰

Coro:

„Che gioia etc.“

Flavia / Silvia:

„Delle virtù la schiera
intorno alla sua CUNA
allor così dirà.
Che gioia, che fortuna
di questa bella età.“¹⁰¹

Coro:

„Che gioia etc.“

Nicht überraschend ist, dass Chöre und Ensembles auch in den auf die Ereignisse des Spanischen Erbfolgekrieges anspielenden *componimenti per musica* eine charakteristische Rolle spielen – klingen „All’armi“-Rufe schließlich doch deutlich martialischer, wenn sie nicht nur einer, sondern mehreren Kehlen entfahren. Zentral ist hier vor allem Stampiglias Dreigestirn *Napoli ritornata a’ Romani* (1707), *La presa di Tebe* (1708) und *Il Campidoglio ricuperato* (1709), eine Trias, die, wenngleich historisch gewandet, doch reichlich unverhohlen auf aktuelle Kriegsgeschehnisse anspielt.¹⁰²

Demonstrativ sollen einige Beobachtungen zu *Napoli ritornata a’ Romani*¹⁰³ angeführt werden. Stampiglias und Carlo Agostino Badias *componimento per musica* hält sich nicht länger als

⁹⁹ Stampiglia 1710, fol. 9r: „Welche Freude, welches Glück dieses schönen Zeitalters!“

¹⁰⁰ Stampiglia 1710, fol. 9r: „Der heilige Frühling wird also noch heiliger sein.“

¹⁰¹ Stampiglia 1710, fol. 9r–v: „Eine um ihre KRIPPE gruppierte Schar von Tugenden wird dies sagen. Welche Freude, welches Glück dieses schönen Zeitalters!“

¹⁰² Vgl. Kapitel 2.3.

¹⁰³ Silvio Stampiglia / Carlo Agostino Badia: NAPOLI RITORNATA | a’ ROMANI. | Componimento per Musica. | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della Maestà Cattolica | Di | CARLO TERZO | Monarca delle Spagne. | L’Anno 1707. | Poesia di Silvio Stampiglia. | Musica di Carlo Badia., A-Wn Mus.Hs.17673.

nötig bei der friedlichen Übergabe der Stadt Neapel an den Heil bringenden römischen Prokonsul Publio auf und geht stracks in die anlässlich der Befreiung veranstaltete Feier über, in welche der Dichter abermals mehrere Chor-Ensemble-Wechselgesänge inkorporiert. Im ersten umschließen zwei Chöre drei *arie cavate* – zwei Soloarien und ein Duett –, vorgetragen von den beiden neapolitanischen Damen Delia und Rosmene; verbindende Rezitativverse fehlen charakteristischerweise völlig. Das vom Joch der Unterdrücker befreite Volk schmückt die Stadt festlich und ruft seinem Befreier zu:

Coro:

„Veda Publio e veda Roma
l’alta nostra fedeltà.“¹⁰⁴

Delia / Rosmene:

„Noi portiamo alla sua chioma
palme verde e verde oliva.“¹⁰⁵

Delia:

„Ei per noi felice arriva,
e più chiaro e tutto lieto
il Sebeto
al mar sen va.“¹⁰⁶

Rosmene:

„Ed il mar con onde piene
di sirene
festeggiante udir si fà.“¹⁰⁷

Coro:

„Veda Publio etc.“

Nachdem zum Ende des Stücks hin Hirtinnen von einer die glänzende Herrschaft der Habsburger vorausahnenden Weissagung der Cumaeischen Sibylle berichten, präsentiert Stampiglia noch einmal ein ähnlich konstruiertes Tableau, diesmal zu Ehren des Befreiers der Iberischen Halbinsel, „Karls III.“:

Coro:

„Carlo viva e viva ancora

¹⁰⁴ Stampiglia / Badia 1707, fol. 47r: „Rom und Publio mögen unsere hohe Treue sehen.“

¹⁰⁵ Stampiglia / Badia 1707, fol. 54v: „Wir bringen für sein Haar grüne Palm- und Olivenzweige.“

¹⁰⁶ Stampiglia / Badia 1707, fol. 56r: „Er erreicht uns glücklich; der Sebeto mündet kristallklar und rundum fröhlich ins Meer.“

¹⁰⁷ Stampiglia / Badia 1707, fol. 58r: „Und das Meer lässt sich mit Wellen voll von Sirenen feiernd hören.“

quel bel giorno e quella età.“¹⁰⁸

Ninfeo / Carilao:

„Fortunata quell’aurora
che foriera ne sarà.“¹⁰⁹

Coro:

„Carlo viva etc.“

Delia:

„Chi di noi sorgesse allora
in sì chiaro e nobil dì,
che diria?“

Rosmene:

„Diria così,
con maggior felicità:
Carlo viva e viva ancora
questo giorno e questa età.“¹¹⁰

Coro:

„Carlo viva etc.“

Nicht jedes Libretto Silvio Stampiglias ist indes von derartigen Chor-Ensemble-Ausschweifungen geprägt; das Desinteresse des Librettisten an einer ausgeprägten Handlung bei gleichzeitiger Neigung zu exzentrischer Szenen-Architektur offenbart sich allerdings auch in *componimenti*, in denen dem Chor keine derart dominante Rolle zufällt.

Ein Stück, in dem allein die abschließende Nummer als *coro* bezeichnet wird, ist der für den Namenstag des Kaisers im Jahr 1709 entstandene *Mese di Marzo consecrato a Marte*¹¹¹. Die wie üblich bestenfalls rudimentäre Handlung, die sich aus in Ovids *Fasti* beziehungsweise bei Plutarch besprochenen, im März beziehungsweise Oktober dem Kriegsgott Mars zu Ehren abgehaltenen Feierlichkeiten speist,¹¹² wirkt wie ein Schwesterwerk der gut ein Jahr später

¹⁰⁸ Stampiglia / Badia 1707, fol. 110v: „Karl lebe wie auch jener schöne Tag und jenes Zeitalter.“

¹⁰⁹ Stampiglia / Badia 1707, fol. 116v: „Glücklich jenes Morgenrot, das davon künden wird.“

¹¹⁰ Stampiglia / Badia 1707, fol. 124r: Delia: „Was würde jemand aus unserem Kreis, der/die sich an solch einem strahlenden, edlen Tag erheben sollte, sagen?“ Rosmene: „Er/Sie würde mit größter Freude sagen: Karl lebe und auch dieser schöne Tag und dieses schöne Zeitalter mögen leben.“

¹¹¹ Silvio Stampiglia / Johann Joseph Fux: IL MESE DI MARZO | CONSECRATO À MARTE. | Componimento Per Musica | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME | Della S. C. R. M:^{ta} | Di | GIVSEPPE PRIMO | Imperator de’ Romani | Sempre Augusto. | L’anno 1709. | Poesia di Siluio Stampiglia. | Musica di Gio:^u Giuseppe Fux., A-Wn Mus.Hs.18038.

Vgl. auch die moderne Edition in der Fux-Gesamtausgabe: Johann Joseph Fux: *Il Mese di Marzo consecrato a Marte. Text von Silvio Stampiglia. K. 306*, hrsg. von Renate Groth, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1999 (Fux, sämtliche Werke V/4).

¹¹² Das Pferdeopfer für den Kriegsgott Mars entlehnt Stampiglia dem römischen Fest des „Equus October“, das am 15. Oktober stattfand und bei dem das stärkste Pferd in einem Wagenrennen ermittelt und anschließend dem Mars geopfert wurde (vgl. Hendrik Wagenvoort: „On the Magical Significance of the Tail“, in: Ders., *Pietas. Selected Studies in Roman Religion*, Leiden: Brill 1980 [Studies in Greek and Roman Religion 1], S. 147). Da das Stück aber, wie der Titel Auskunft gibt, ganz offensichtlich im dem Kriegsgott gewidmeten Monat März, in dem

entstandenen *Primavera sacra*, nur durch die Konzentration auf den Kriegsgott Mars deutlich „männlicher“ in der Thematik. Dieser Umstand lässt sich damit erklären, dass diesfalls nicht die Kaiserin, sondern der „Mars austriacus“, Joseph I., als Widmungsträger vorgesehen war. Auch im *Mese di marzo* stehen wie üblich zwei Liebespaare im Mittelpunkt, Cleria und Emilio beziehungsweise Sabina und Mezio, nicht weiter spezifizierte RömerInnen, vermutlich TempeldienerInnen, die zu Beginn des Frühlings Vorbereitungen für ein Tieropfer treffen. Stampiglia nimmt eine geschickte – implizite – Zweiteilung des Librettos vor, wobei die beiden voneinander geschiedenen Teile mit „Amore“ und „Marte“ (vielleicht auch mit dem Motto Josephs I., „Amore et Timore“) überschrieben werden könnten, denn in der ersten Hälfte werden Liebesfreud und -leid der beiden Paare verhandelt, während im zweiten das Opfer und die beiden Kriegsgötter Mars und Joseph I. im Zentrum stehen. Strukturebende Pfeiler des Textes sind diesmal keine Chöre (außer man fasst das zentrale Quartett als einen solchen auf), sondern Ensembles. Jeder der beiden impliziten Teile verfügt über ein Duett: In der der Liebe gewidmeten Hälfte wird dies von den beiden Damen gesungen, in der den Krieg verhandelnden von den Herren. Entzwei gespalten ist das Stück indes nicht nur durch die schleichend wechselnde Thematik, sondern auch formal durch ein präzise das Stück in zwei Hälften spaltendes Quartett.

In diesem treffsicher in der Mitte angebrachten Ensemble vollführt sich die textliche Synthese zwischen den beiden *componimento*-Teilen, zwischen Amor und Mars:

Cleria / Sabina:

„Son destinata
a servir Marte
innamorata
serva d'Amor.“

Emilio / Mezio:

„Son destinato
a servir Marte
innamorato
servo d'Amor.“

Cleria / Sabina:

„Egli già tiene

„the Salii, the warlike priests of Mars, were active, dancing and singing [...] and clashing and brandishing the sacred spears and shields of the god (*ancilia*)“ (William Warde Fowler: *The Religious Experience of the Roman People. From the Earliest Times to the Age of Augustus. The Gifford Lectures For 1909–10 delivered in Edinburgh University*, London: Macmillan 1911, S. 96), angesetzt ist, kann es sich bei den zu Ehren des Mars gefeierten (und Pferde beinhaltenen) Festlichkeiten nur um die *Equirria*, ein am 14. des Monats (sowie am 27. Februar) auf dem Marsfeld stattfindendes Wagenrennen handeln.

stretta in catene
la miglior parte
di questo cor.“

Emilio / Mezio:

„Egli già tiene etc.“

Alle:

„Son destinato/a etc.“¹¹³

1. 4. 2. Stampiglias antike Opferfeste

Abgesehen von diesen architektonischen Eigenheiten bieten sich Silvio Stampiglias *componimenti per musica* dem Publikum regelmäßig als ausufernde antike Festszenen und kultische Rituale dar, für die sich der Dichter typischerweise von Titus Livius' *Römischer Geschichte* inspirieren ließ.¹¹⁴ Der dadurch entstehende zeremoniell-rituelle Charakter rückte die Stücke in reizvolle Affinität zu den strikt durchinszenierten Gala-Tagen am Wiener Hof, deren Bestandteil sie waren. Die Handlung ist oft wenig ausgereift und in der Regel reichlich schematisch – obligat sind, wie gesagt, Liebesgeschichten, (Opfer-)Feste und deren Vorbereitungen sowie Prophetien –; Stampiglias *componimenti* wirken nicht selten wie aufgeblähte Schlusszenen von *drammi per musica*, die letztendlich in mit ideologischen Botschaften aufgeladenen Prophezeiungen kulminieren, in denen die glorreiche Herrschaft von Kaiser Joseph I. und seiner Gattin Amalia Wilhelmine auguriert wird.

In *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma* (1708) ruft der tugendreiche, wohlthätige erste König Roms, Romulus, in dem man sogleich einen Bühnenstellvertreter des Kaisers erkennt, sein Volk zusammen, um Opfer zum Wohl seiner jüngst gegründeten Stadt darzubringen; in *Il mese di Marzo consecrato a Marte* (1709) wohnt das Publikum der rituellen Schlachtung eines dem Kriegsgott Mars versprochenen Pferds bei; in *La primavera sacra* (1710) treffen einander *festum* und *sacrificium* im Opferfest des *ver sacrum*; *Il natale di Giunone festeggiato in Samo* (1708) entpuppt sich bereits im Rahmen der ersten Verse als ausladende Geburtstagsfeier für die Göttermutter; in *Napoli ritornata a' Romani* (1707) bereiten anmutige junge, im Angesicht des Vesuvs die Arenen mit Blumen schmückende Damen die Feierlichkeiten für die römischen

¹¹³ Stampiglia / Fux 1709, ab fol. 37v: „Ich, verliebte(r) Diener(in) Amors, bin dazu auserkoren, Mars zu dienen.“ / „Er hält den besten Teil dieses Herzens schon eng in Ketten.“ / „Ich, verliebte(r) Diener(in) etc.“

¹¹⁴ Ein gewisses Faible für die Vergil'sche *Aeneis* scheint auch vorhanden gewesen zu sein, wie sein letztes für Wien verfasstes *componimento per musica*, *Enea in Caonia* (1711), nahelegt. Auch der 1696 in Neapel aufgeführte *Trionfo di Camilla*, der später in Adaptionen in London Erfolge feiern sollte, speist sich aus Vergils Versepos. Rückgriffe auf mythologische Stoffe – *La gala delle antiche eroine* (1707), *Il natale di Giunone festeggiato in Samo* (1708) – und Sujets aus der griechischen Antike – *La presa di Tebe* (1708) – sind aber eher die Ausnahme.

Befreier vor; und in *Il Campidoglio ricuperato*¹¹⁵ (1709) ornamentieren die beiden Römerinnen Ottavia und Camilla zur Feier der Beseitigung des aufständischen Sabiners Appio Erdonio den Iuno- und Minerva-Tempel, während Iuppiter Lämmer geopfert werden.

Die Konzentration auf die römische Geschichte, die bei Stampiglia nicht immer derart stark ausgeprägt war, wie seine frühen (1690er) und späten (1720er) römischen, stärker aus dem unendlichen Reservoir des Mythos und der Bukolik schöpfenden *componimenti* dokumentieren,¹¹⁶ ist neben den obligaten, der Affektvarianz wegen instabilen Liebesrelationen vermutlich auch die einzige Gemeinsamkeit zwischen Stampiglia und seinem Wiener Dichterkollegen Pietro Antonio Bernardoni.¹¹⁷

Beide entfernen sich auffällig zügig von der zutiefst undramatischen *gara*- oder *contesa*-Form der *serenata*,¹¹⁸ in der typischerweise Göttinnen und Götter¹¹⁹ oder allegorische Figuren miteinander in Streit treten (einem Modell, das noch an der Jahrhundertwende unter Leopold I.

¹¹⁵ Silvio Stampiglia / Marc'Antonio Ziani: IL CAMPIDOGLIO RICUPERATO. | Festa per Musica | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: Di | GIVSEPPE PRIMO | Imperator De' Romani Sempre Augusto. | L'anno 1709. | Poesia di Silvio Stampiglia | Musica di Marc' Ant:º Ziani., A-Wn Mus.Hs.17596. In der SLUB Dresden hat sich außerdem ein handschriftliches Libretto erhalten: Silvio Stampiglia: Il Campidoglio ricuperato. | Componimento per Musica | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: | Di | GIVSEPPE I. | Imperador de' Romani | Sempre Augusto. | L'anno 1709. | Poesia del s:º Silvio Stampiglia tra gli Arcadi | Palemone Licurio. | Musica dels:º [sic] Marc'Antonio Ziani Vice-Maestro | di Capella di S: M: Ces:º, D-DI MT.2546,misc.5.

¹¹⁶ Zu Stampiglias römischen *serenate* vgl. Tatti 2018, S. 119–121, 127–129.

¹¹⁷ Auch Donato Cupeda, *poeta cesareo* unter Leopold I., bediente sich des Öfteren großer historischer Persönlichkeiten der römischen Geschichte.

¹¹⁸ Zur *gara* vgl. Talbot 2001 sowie De Feo 2015, S. 205–211.

¹¹⁹ Der Auftritt von Göttern auf der Opernbühne rückt notgedrungen die Frage nach dem Umgang mit dem *meraviglioso* ins Blickfeld: Laut Pierre Corneille, Gewährsmann nicht nur von Pietro Antonio Bernardoni, müsse sich der Theaterdichter bei der Erfindung von neuen Episoden den Regeln der Vorlage, also Leitlinien, in denen das *merveilleux* als wahrscheinlich gilt, unterwerfen: „Toute la *Métamorphose* d'Ovide est manifestement d'invention: on en peut tirer des Sujets de Tragédie, mais non pas inventer sur ce modèle, si ce n'est des Épisodes de même trempe“ (Pierre Corneille: „Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire“, in: Ders., *Trois discours sur le poème dramatique*, hrsg. von Bénédicte Louvat und Marc Escola, Paris: Flammarion 1999a, S. 113: „Die kompletten Ovid'schen *Metamorphosen* sind offenbar erfunden: man kann ihnen den Stoff für Tragödien entnehmen, aber nichts auf der Basis dieses Modells erfinden, außer Episoden vom gleichen Schlag.“ Vgl. auch im selben Band Fn 46, S. 181f.). Bei historischen Stoffen seien übernatürliche Ausschweifungen indes verboten. Auch dort müssen, gemäß Corneille und Aristoteles, Änderungen – „ornements de la vraisemblance“ („Auszierungen der Wahrscheinlichkeit“) – der Wahrscheinlichkeit und oder Notwendigkeit (zum Beispiel bezüglich der *trois unités*) entsprechen (Corneille 1999a, S. 119–124). Bei mythologischen Stoffen schließt die *verosimiglianza* unterdessen nicht den Auftritt von übernatürlichen Wesen oder zumindest deren Präsenz hinter (allerlei Ungeheuer) oder über (Götter) den Bühnen aus; so gesehen ist es keinerlei Regelübertretung, dass Bernardoni Aeneas in die Unterwelt zu seinem zum *eidolon* gewordenen Vater Anchises hinabsteigen lässt (*Enea negli Elisi*) oder Andromeda durch ein Meeresungeheuer bedroht wird (*Andromeda*): Stoffe der Mythologie werden auf der Bühne von Corneille explizit akzeptiert und gehorchen auch in Bezug auf die Wahrscheinlichkeit – es geht gleichsam um eine innere Stimmigkeit – bereits existierender sowie neu hinzu erfundener Episoden eigenen Gesetzen. Pierre Corneille hält demgemäß im ersten seiner Diskurse fest: „Il n'est ni vrai, ni vraisemblable, qu'Andromède exposée à un Monstre marin ait été garantie de ce péril par un Cavalier volant, qui avait des ailes aux pieds; mais c'est une erreur que l'Antiquité a reçue, et comme elle l'a transmise jusqu'à nous, personne ne s'en offense, quand il la voit sur le Théâtre“ (Pierre Corneille: „Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique“, in: Ders., *Trois discours sur le poème dramatique*, hrsg. von Bénédicte Louvat und Marc Escola, Paris: Flammarion 1999, S. 64: „Es ist weder wahr noch wahrscheinlich, dass die einem Meeresungeheuer ausgesetzte Andromeda von einem fliegenden Ritter aus dieser Gefahr gerettet wurde, der Flügel an seinen Füßen hatte; aber das ist ein Fehler, den die Antike begangen hat, und weil sie es bis zu uns weiterverbreitete, stört sich niemand daran, wenn er es auf der Bühne sieht.“)

alla moda war),¹²⁰ hin zu vorwiegend aus der römischen Historie¹²¹ herauspräparierten Sujets, die zum einen vermutlich eine Prädilektion des Kaisers offenbaren und zum andern *componimenti per musica* in nächste Nähe zum im *settecento* durch und durch historischen *dramma* manövrieren.

Der Rückbezug auf Texte klassischer Autoren steht zudem in engem Verhältnis zu den beinahe jede *componimento-licenza*¹²² beschließenden Prophezeiungen, die den beeindruckt lauschenden Bühnenfiguren sowohl wie dem nicht minder ergriffenen Publikum die glänzende Zukunft des Römischen Reichs verkünden, das dereinst seinen Scheitelpunkt in der Geburt der beiden Heilsfiguren Joseph und Amalia erreichen wird. Die Wurzeln derartiger Prophetien sind zuvörderst in den Texten Vergils zu finden – und hier nicht zuletzt in dessen *Aeneis*, wo der unwirtliche Weg, den der Protagonist, der Stammvater des *Imperium Romanum*, unter reichlichen Entbehrungen zurücklegen muss, mit Prophezeiungen gepflastert ist: Apoll weissagt dem Titelhelden in Delos das glückliche Los, das seinem Volk dereinst zuteil werde;¹²³ der Flussgott Tiberinus prophezeit ihm die Gründung der Vorgängerstadt Roms, Alba longas;¹²⁴ und in der Unterwelt wird Aeneas schließlich von seinem Vater Anchises in beispielloser Plastizität die Zukunft des Dardanerstamms bedeutet, das eigene Schicksal, das Fatum seiner Nachfahren sowie jenes der Stadt Rom und ihrer glorreichen Herrscher Romulus, Iulius Caesar und Augustus.¹²⁵ Längs dieser Vergil'schen Weissagungen hin drechselten Stampiglia und Bernardoni, daran besteht kein Zweifel, die zumeist recht schematisch ablaufenden *licenze* ihrer *componimenti per musica*.

¹²⁰ Komplette verschwand die *gara*-Form allerdings noch länger nicht, Antonio Caldara vertonte beispielsweise 1729 eine *cantata*, *Gara di Pallade, dea della virtù e Venere, dea d'Amore*, und Bernardo Pasquini und Giuseppe Bonno komponierten 1737 für den Geburtstag Maria Theresias *La gara del genio con Giunone*.

¹²¹ Die Grenzen zwischen Mythos und Historie waren um 1700 freilich fließend. Pierre Corneille schreibt in Bezug auf Oedipus und Theseus: „Je sais que l'un et l'autre sentent plus la Fable que l'Histoire, et que par conséquent leur aventure peut avoir été inventée, ou en tout, ou en partie; mais la Fable et l'Histoire de l'Antiquité sont si mêlées ensemble, que pour n'être pas en péril d'en faire un faux discernement, nous leur donnons une égale autorité sur nos Théâtres“ (Corneille 1999a, S. 113: „Ich weiß, dass der eine wie der andere eher nach Fabel als nach Historie schmeckt und ihr Abenteuer folglich erfunden worden sein könnte, entweder zur Gänze oder zum Teil; aber die antike Fabel und Historie sind miteinander vermischt, sodass wir, um nicht Gefahr zu laufen, ein falsches Urteil zu fällen, jener die nämliche Autorität auf unseren Theatern zugestehen wie dieser“).

¹²² *Licenze* beschließen auch die *drammi* der Zeit, allerdings nur jene, die für die Namens- oder Geburtstage der kaiserlichen Familie geschrieben wurden; diese werden oft von allegorischen Figuren bestritten. In den Faschingsopern der Zeit gibt es in der Regel keine *licenza*.

¹²³ Vergil: *Aeneis*. 12 *Gesänge*, unter der Verwendung der Übertragung Ludwig Neuffers üs. und hrsg. von Wilhelm Plankl, Stuttgart: Reclam 1974 (Universal-Bibliothek 221–224), III, 94–98 (S. 60f.).

¹²⁴ Vergil 1974, VIII, 36–65 (S. 201f.).

¹²⁵ Vergil 1974, VI, 756–886 (S. 165–170).

1. 4. 3. Bernardonis standhaft leidende Tragödin

Abgesehen von diesen geringen Schnittmengen sucht man weitere Gemeinsamkeiten zwischen den beiden *poeti cesarei* vergebens. Pietro Antonio Bernardonis *poemetti drammatici* laufen in der Regel strikt nach dem später „metastasianisch“ getauften Schema Rezitativ-Soloarie ab, in ihnen finden sich typischerweise nicht mehr als ein bis zwei Duette¹²⁶ und nicht mehr als ein Schlusschor;¹²⁷ zuweilen streicht Bernardoni sogar diesen und ersetzt ihn durch ein Duett. Die strikt eingehaltene Chorlosigkeit ist vermutlich dem Einfluss der ebenfalls chorlosen Tragödie der französischen Klassiker geschuldet.¹²⁸

¹²⁶ Ein *poemetto* wie *Marte placato* (1707; vgl. Kapitel 2. 1. und 6. 2. 1.) mit einem Quartett und zwei Duetten (das zweite allerdings anstelle des Schlusschors) ist für den Librettisten eine Ausnahme und vermutlich durch die nichtmenschlichen, allegorischen Figuren bedingt, die hier über Krieg und Frieden diskutieren; denn auch das einzige Terzett Bernardonis aus dieser Zeit ist in einem nichthistorischen Stoff, *Proteo sul Reno* (1703; vgl. Kapitel 2. 2.), zwischen dem Wind Zefiro, dem Waldgeist Flora und dem Fluss Reno, zu finden. In dem im Götterreich angesiedelten *Enigma del fato sciolto da Giove* (1703, vgl. Kapitel 2. 2.) sind außerdem immerhin drei Duette eingestreut. Auch ein Blick auf ein vor seiner Wiener Zeit entstandenes *dramma*, den 1699 zur Geburt des savoyischen Thronfolgers, Vittorio Amedeo, komponierten *Giulio Cesare in Torino* (Pietro Antonio Bernardoni: GIULIO CESARE | IN TORINO | DRAMMA PER MUSICA | IN OCCASIONE DELLA NASCITA | DEL | REAL PRINCIPE | DI PIEMONTE., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO BERNARDONI | POETA CESAREO, | Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso. | PARTE PRIMA | CONSAGRATA | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DEL SIGNOR | PRINCIPE | DI TOSCANA. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1706. Con lic. de' Superiori. [=Bernardoni 1706c], A-Wn BE.5.W.35.[Vol.1], S. 141–206), bestätigt den Verdacht, dass es nichtmenschlichen Charakteren eher erlaubt ist, im Ensemble zu singen, als menschlichen, denn dort wird der einzige Chor des Stücks im Prolog intoniert – und zwar von Göttern. Im restlichen Stück, das sich um den historischen Iulius Caesar dreht, findet sich kein einziger Chor. Ein *poemetto*, das eine ähnliche Lust an der Konstruktion von Tableaus an den Tag legt wie die meisten *componimenti* Stampiglias, gibt es jedenfalls nicht.

¹²⁷ Auch in Bernardonis *drammi* kommen in der Regel nur Schlusschöre vor, obwohl sich die vorhandenen Massenszenen für den vereinten Gesang durchaus anböten (eine Ausnahme ist der *Meleagro* [1706], in dessen erster Szene ein „Coro di Principi Greci“ eine entscheidende Rolle spielt; bei diesem Stück handelt es sich allerdings auch um Bernardonis einziges *dramma* für Wien, das sich eines mythologischen Sujets bedient). Chören gegenüber ist Bernardoni noch radikaler als Pietro Metastasio. Dieser gestattet Chöre immerhin „nei sacrificj, nei trionfi, nelle feste, ed in molte somiglianti occasioni, nelle quali, potendosi supporre, che si cantino cose premeditate, è naturalissimo, che molte persone convengano nei pensieri istessi, e nelle istesse parole. Anzi vi sono occasioni, nelle quali può verisimilmente il Coro accordarsi anche d'improvviso, e nei pensieri, e nelle espressioni; come, per cagion d'esempio, in una commozione o giudizio popolare, dove tutti dimandino o giustizia, o vendetta, o pietà, o guerra, o pace, o altro di qualunque sorte.“ (Pietro Metastasio: ESTRATTO | DELL'ARTE POETICA | D'ARISTOTILE | E | CONSIDERAZIONI SULLA MEDESIMA | DELL'AB. PIETRO | METASTASIO. [OPERE | DEL SIGNOR | AB. PIETRO | METASTASIO | POETA CESAREO. | NUOVA EDIZIONE | Coll'aggiunta della Vita, e di tutte | le opere inedite. | TOMO DECIMO. | VENEZIA, 1802. | PRESSO GIACOMO STORTI. | Con Approvazione.], A-Wn 396464-A.10, S. 142: „bei Opferungen, bei Triumphen, Festen und in vielen ähnlichen Situationen, in denen es – wenn man annimmt, dass man mit Vorbedacht geplante Dinge singt – ganz natürlich ist, dass viele Personen mit gleichen Gedanken und gleichen Worten zusammenkommen. Es gibt sogar Gelegenheiten, in denen sich ein Chor im Einklang mit der Wahrscheinlichkeit ganz plötzlich formieren kann, sowohl in den Gedanken als auch in den Gemütsbezeugungen; wie zum Beispiel in einer Erregung oder einem Urteil des Volkes, wo alle Gerechtigkeit, Rache, Gnade, Krieg, Frieden oder dergleichen fordern.“) In Bernardonis Sprechtragödien fehlt der Chor unterdes entweder völlig oder er setzt ihn im Sinne Gian Vincenzo Gravinas und der griechischen Tragödie an den Aktenden als nicht zur Handlung gehörigen, kommentierenden Chor ein (Vgl. im ersten Band seiner *Poemi drammatici* etwa die Tragödien *Il Costantino* [mit Chor] und *L'Aspasia* [ohne Chor]).

¹²⁸ Vgl. Corneille 1999, S. 65. Die Dramatiker der Arkadier, die sich wie Gravina eher an den antiken Vorbildern oder wie Crescimbeni an den Pastoralen von Guarini und Tasso orientierten, ließen die Akte sehr wohl mit Chören beschließen.

Bernardonis Ideal einer *serenata* scheint ein kleinformatiges *dramma per musica* zu sein, eine in Musik gekleidete Tragödie *en miniature*. In seinen Sujets nähert er sich der römischen Historie gern über deren trojanische Vergangenheit;¹²⁹ einen Schwerpunkt setzt er außerdem auf Herrscherinnen der Spätantike.¹³⁰ So er sich von der römischen Geschichte entfernt, dringt er in mythologische Gefilde vor,¹³¹ selten auch in die Sphäre der Bukolik;¹³² allegorische Debatten in der Tradition der *gara*¹³³ gehören zu den Ausnahmen. Die Quellen, derer Bernardoni sich bedient, sind nicht immer leicht zu eruieren, da Libretti oft fehlen oder sich über ihre *fontes* ausschweigen, was bedauerlich ist, da sich der aus Vignola gebürtige Dichter in seinen überlieferten Vorworten durchaus auskunftsfreudig hinsichtlich der Themen *verosimiglianza, costumi, locuzione* und *sentenze* zeigt.¹³⁴

Für Stoffe der (römischen) Geschichte scheint er sich an Tacitus (*Annales*¹³⁵), Suetons *De vita Caesareum*¹³⁶, Iustinus' *Epitoma historiarum Philippicarum*¹³⁷, der *Historia Romana*¹³⁸ des langobardischen Geschichtsschreibers Paulus Diaconus oder den Doppelbiographien Plutarchs¹³⁹ orientiert zu haben; bei mythologischen Stoffen greift er nachweislich auf Natale Contis *Mythologiae*¹⁴⁰ zurück, und auch die *Metamorphosen* des Ovid dienen ohne Zweifel als Inspirationsquelle¹⁴¹ für Bernardonis *poemetti*. Für *La Zenobia*¹⁴² gibt Bernardoni außerdem Trebellius Pollio, und zwar vermutlich dessen *Historia Augusta*, als Impuls an. Was sich an diesen fragmentarischen Angaben aber leicht ersehen lässt, ist, dass ihm ein deutlich breiteres Reservoir an Quellen zu Gebote stand als seinem Kollegen Stampiglia, für den kaum ein Weg an Livius' monumentalem Geschichtswerk vorbeiführte.¹⁴³

¹²⁹ Vgl. *Enea negli Elisi* (1702) oder *Iulo Ascanio* (1708).

¹³⁰ Vgl. *Placidia* (1705/9) und *Pulcheria* (1708).

¹³¹ Vgl. hier vor allem die beiden *Hercules-poemetti* *La più gloriosa fatica d'Ercole* (1703) und *Ercole vincitore di Gerione* (1708).

¹³² *La Flora* (1706); Pietro Antonio Bernardoni / Marc'Antonio Ziani: LA FLORA | Poemetto Drammatico Pastorale | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S. C. R. M.^{ta} Dell'Imperatrice | AMALIA WILLELMINA | L'Anno 1706 | Poesia del Pietro Antonio Bernardoni | Musica del Marc'Antonio Ziani., A-Wn Mus.Hs.18027.

¹³³ *Marte placato* (1707).

¹³⁴ Vgl. etwa das Vorwort zu seiner Tragödie *Aspasia* (1697) im ersten Band seiner *Poemi drammatici* (S. 77–79).

¹³⁵ *Arminio* (1706).

¹³⁶ *Giulio Cesare in Torino* (1699), *La clemenza d'Augusto* (1702).

¹³⁷ Etwa das *dramma Tigrane* (1710).

¹³⁸ *Pulcheria* (1705/9).

¹³⁹ Die Sprechtragödie *L'Aspasia* (1697), das *dramma per musica Giulio Cesare in Torino* (1699).

¹⁴⁰ *La più gloriosa fatica d'Ercole* (1703). Auch bei seiner *Andromeda* (1707) kann vermutet werden, dass er die bei Conti überlieferte Version der Perseus-Geschichte verwendete, da das Seeungeheuer in den *Metamorphosen* des Ovid nicht versteinert wird, bei Conti und Bernardoni aber schon.

¹⁴¹ Explizit verweist Bernardoni in seinem *dramma Meleagro* (1706) auf Ovid. Der Hilferuf der Astrea an den Göttervater Giove in *L'enigma del fato sciolto da Giove* (1702) bezieht sich außerdem ohne Zweifel auf das erste Buch (Verse 128–150) der *Metamorphosen*.

¹⁴² Pietro Antonio Bernardoni: *La Zenobia*. | Poemetto Drammatico | Nel felicissimo Giorno Natalizio | Della S. C. R. M.: | Dell'Imperatrice | ELEONORA, | MADDALENA, | TERESA | L'anno 1705., D-DI MT.2548,misc.2.

¹⁴³ So ist vermutlich auch Apostolo Zenos Aussage über Stampiglia zu verstehen, wenn er ihn als „più ingegnoso, che dotto“ bezeichnet und bemerkt, dass dieser „ne' suoi Drammi v'ha più di spirito, che di studio.“ (Apostolo

Bernardoni ist – um das zu erkennen, reicht schon ein Blick auf die Titel seiner *poemetti* – stark beeinflusst von der französischen Klassik; in seinen Briefen an den Bibliothekar der Este, Lodovico Antonio Muratori, berichtet er davon, den *Bajazet* Racines übersetzt¹⁴⁴ und das Œuvre Pierre und Thomas Corneilles komplett gelesen (Pierre) beziehungsweise zu lesen begonnen (Thomas) zu haben:

„Dal primo [Pietro] ho preso tanti lumi ed ho notato tante belle cose per imitarle che, senza presuntione, posso vantarmi che farei due tragedie mediocri ogni anno et una buona ogni due secoli. Dio voglia che io trovi altrettanto capitale in quelle che mi restano a leggere.“¹⁴⁵

Zwei Monate später berichtet er seinem Jugendfreund bereits von seiner Auseinandersetzung mit dem Œuvre Racines.¹⁴⁶ Auch im Vorwort seiner Sprechtragödie *Il Costantino* beruft er sich auf die „savissimi discorsi“ des „famoso Pietro Cornelio“¹⁴⁷, also die *Trois Discours* von Pierre Corneille. Entlarvend ist nicht zuletzt auch seine präferierte Bezeichnung für *componimenti per musica*, und zwar: *poemetti drammatici*, ein Terminus, der nichts anderes darstellt als das Diminutiv der wörtlichen Übersetzung des von den französischen Klassikern gebrauchten Begriffs *poèmes dramatiques*.

Bernardonis Frankophilie lässt sich zweifelsohne auf seinen Aufenthalt in Bologna in den 1690er-Jahren zurückführen, wo er sich dem dort ansässigen Arcadia-Ableger, der Colonia Renia,¹⁴⁸ anschloss; einem Kreis von Gelehrten, der sich anfänglich zuvörderst der

Zeno: „645. *Al medesimo. a Venezia. | Vienna 24. Febbrajo 1725.*“, in: Ders., LETTERE | DI | APOSTOLO ZENO | CITTADINO VENEZIANO | ISTORICO E POETA CESAREO | Nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'ISTO- | RIA LETTERARIA de' suoi tempi, e si ragiona di LI- | BRI, D'ISCRIZIONI, DI MEDAGLIE, e d'ogni | genere d'erudita ANTICHITA'. | SECONDA EDIZIONE | *In cui le Lettere già stampate si emendano, e molte | inedite se ne pubblicano.* | VOLUME QUARTO. | VENEZIA, | MDCCLXXXV. | APPRESSO FRANCESCO SANSONI | CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO., A-Wn 75.O.8.[Vol.4], S. 21: „eher kunstreich als gelehrt“, „in seinen *drammi* mehr Geist denn Fleiß erkennen lässt“).

¹⁴⁴ Pietro Antonio Bernardoni: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Villanuova, 17 luglio 1697“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983 (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 451.

¹⁴⁵ Pietro Antonio Bernardoni: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Villanuova, 30 luglio 1697“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983a (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 453: „Durch die Auseinandersetzung mit dem ersten [Pierre] habe ich viele Einfälle erhalten und schöne Dinge notiert, um sie nachzuahmen, sodass ich mich ohne Überheblichkeit rühmen kann, zwei mittelmäßige Tragödien jedes Jahr und eine gute alle zwei Jahrhunderte zu schreiben. Gott helfe, dass ich noch weiteres Material in jenen finde, die mir noch zu lesen bleiben.“

¹⁴⁶ Pietro Antonio Bernardoni: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Bologna, 11 settembre 1697“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983b (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 454.

¹⁴⁷ Bernardoni 1706b, S. 12: „weisen Abhandlungen“, „berühmten Pierre Corneille“.

¹⁴⁸ Zur Colonia Renia und den in und aus ihr fließenden geistigen Strömungen vgl. Saccenti 1988 beziehungsweise Mario Saccenti (Hrsg.): *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese. 2. Momenti e problemi*, Modena: Mucchi 1988a (Società e cultura del Settecento in Emilia Romagna. Studi e ricerche).

petrarkistischen Dichtung¹⁴⁹ verschrieb, um schließlich – so zumindest der Plan – an der Wende zum *settecento* auf dem Nährboden des französischen Regeldramas die darniederliegende italienische Literatur wie einen Phoenix aus der Asche ihrer selbst wiedererstehen zu lassen.¹⁵⁰ Letzteres Projekt wurde unter der Federführung von Pier Jacopo Martello und Eustachio Manfredi vorangetrieben, zweier Dichter, mit welchen Bernardoni in Korrespondenz stand. Vor allem Martello¹⁵¹ war eine der treibenden reformistischen Kräfte in der Renia:¹⁵² Nicht unbedingt ein Freund der französischen Literatur im Allgemeinen, wähnte er die Tragödie Corneilles und Racines doch der italienischen deutlich überlegen, übersetzte in Bologna mehrere Exemplare dieser „Königsgattung“¹⁵³, verfasste seine Trauerspiele *alla francese*, entwickelte den *verso martelliano* oder „Tragico italiano“¹⁵⁴, wie Martello ihn selbst nannte, das italienische Pendant zum französischen *vers alexandrin*, und heftete sich auf die Fahnen, „se non superare, almeno emulare i Franzesi“ – nicht zuletzt auch aus Pragmatismus, denn „[l]e Tragedie Franzesi rappresentate in prosa Italiana su’ nostri teatri hanno rapiti i cuori tutti degli ascoltanti“.¹⁵⁵

An Bernardonis Werken lassen sich diese in der Colonia Renia zirkulierenden geistigen Strömungen nachverfolgen. Sein erstes Libretto, *Il geloso di se medesimo*,¹⁵⁶ ein *dramma pastorale*, das er, wie er in einem in der Bibliothek des Archiginnasio in Bologna aufbewahrten Exemplar des Librettos mitteilt, mit knapp 20 verfasste, entstand im Fahrwasser der in Bologna

¹⁴⁹ Zum Petrarkismus in Bologna um 1700 vgl. Graziosi 1988.

¹⁵⁰ Vgl. Maria Grazia Accorsi: „Pastori e teatro: dal melodramma al dramma ebraico“, in: Saccenti, Mario (Hrsg.), *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell’Arcadia bolognese. 2. Momenti e problemi*, Modena: Mucchi 1988 (Società e cultura del Settecento in Emilia Romagna. Studi e ricerche), S. 270.

¹⁵¹ Zu Martello vgl. die Studie von Ilaria Magnani Campanacci: *Un Bolognese nella repubblica delle lettere. Pier Jacopo Martello*, Modena: Mucchi 1994 (Il vaglio. Studi e documenti di storia della cultura italiana 26). Dem sieben Jahre älteren Martello, „Mirtillo mio“, widmet Bernardoni auch in seinem ersten Gedichtband, *I Fiori*, eine sechsstrophige schwermütig-moralisierende Canzone, „Che il Tempo è egualmente pretioso in gioventù, ed in vecchiezza“ (Bernardoni 1694, S. 147).

¹⁵² Graziosi 1988, S. 80.

¹⁵³ Henning Krauß / Till R. Kuhnle / Hanspeter Plocher: „Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *17. Jahrhundert. Theater*, unveränderter Nachdruck der Auflage 2003, Tübingen: Stauffenburg 2009 (Französische Literatur / Stauffenburg Interpretation), S. 2.

¹⁵⁴ Pier Jacopo Martello: „DEL VERSO | TRAGICO“, in: Ders., *TEATRO | ITALIANO | DI | PIERJACOPO | MARTELLO | Parte Prima. | IN BOLOGNA | Nella Stamperia di LELIO DALLA VOLPE | M DCC XXXV. | CON LICENZA DE’ SUPERIORI.*, D-Mbs P.o.it. 606 d-2, S. XXXXVI.

¹⁵⁵ Martello 1735, S. II: „wenn schon nicht zu überragen, so die Franzosen doch wenigstens nachzuahmen“; „die französischen, in unseren Theatern in italienischer Prosa aufgeführten Tragödien haben sich der Herzen aller Zuhörer bemächtigt“.

¹⁵⁶ Pietro Antonio Bernardoni: *IL GELOSO | DI SE MEDESIMO. | FAVOLA PASTORALE | di Pietro Antonio Bernardoni | Accademico Arcade, Scomposto, Acceso, | & Animoso, | DEDICATA | ALL’ ILL.^{MO} SIGNORE, | IL SIG.^R MARCHESE | D. CESARE PAGANI, | DOTTOR COLLEGIATO | DI MILANO, | De’ Sessanta Decurioni della Città, | del Consiglio di S. M. Cattolica, | Regio Ducal Senatore, | & | INVIATO STRAORDINARIO | del Serenissimo Elettore Palatino. | IN MILANO, MDCC. | Nella Stampa di Giuseppe Malatesta. | Con licenza de’ Superiori.*, I-Bca 8. & V. 49 op. 04.

populären Pastoralen Francesco de Lemenes;¹⁵⁷ auf dieses folgten die Sprechtragödien *Irene* (*Costantino*) und *Aspasia*, bevor der Arkadier schließlich in Wien seine oft merklich der französischen Tragödie nachempfundenen, längs der aristotelischen Poetik, der *doctrine classique*,¹⁵⁸ hin verfertigten *drammi* und *poemetti* konzipierte.

Bernardonis Miniaturtragödien,¹⁵⁹ die exzentrischsten Exemplare seiner *poemetti drammatici per musica*, eröffnen mit großen monologischen *lamenti*, in welchen meistens tugendhafte Herrscherinnen ihr hartes Schicksal beweinen, Monarchinnen, deren Standhaftigkeit im Schmerz assoziativ auf die moralisch, sittlich Vorbildlichste – Kaiserin Amalia Wilhelmine – projiziert wird; denn, wie man in Traktaten über die weibliche Tugend der Frühen Neuzeit erfährt, sind es neben den keuschen vor allem die leidenden (Jung-)Frauen, denen eine besonders innige Beziehung zur *virtus* unterstellt wurde. Bernardonis Tragödiinnen – die zwei verlorenen Gatten nachtrauernde römische Prinzessin Placidia; die von einem Meeresungeheuer bedrohte äthiopische Prinzessin Andromeda; und die oströmische Kaiserin Pulcheria, die unter der Last der Regierung zuschanden zu gehen droht – wirken wie direkt den großen *tragédies* von Corneille und Racine entstiegen. Für sie, die noch an anderer Stelle ausführlich zu Wort kommen,¹⁶⁰ konstruiert Bernardoni große Eröffnungsnummern, die den festlichen (zumindest potentiellen) Massenszenen seines Kollegen Stampiglia die Gravität der monologischen *lamentatio* entgegenstellen.

Kaiser Joseph I. scheint sich jedenfalls keineswegs daran gestört zu haben, dass hier über den Bühneneingang die Kultur des Erzfeindes Frankreich in die Hauptstadt des Heiligen Römischen Reichs eingeschleust wurde, ebenso wenig wie er Anstoß an den französischen *ouvertures* genommen zu haben scheint, mit denen die Bononcini-Brüder oder Attilio Ariosti ihre *componimenti per musica* eröffnen ließen. In Wien scheint die Sprache der Aufführung maßgebend gewesen zu sein, und diese war sowohl in den Opern als auch im Sprechtheater zu Beginn des *settecento* durchwegs Italienisch.

¹⁵⁷ Zu den Pastoralen Lemenes vgl. Accorsi 1988, S. 293–296. In Wien wurde 1706 eine Bearbeitung von Lemenes *Endimione* im Schloss Schönbrunn aufgeführt, wobei im Vorwort entschuldigend auf die Änderungen im Text eingegangen wird, die der anonyme Bearbeiter, sicherlich der lange Zeit in Bologna residierende Bernardoni, auf höchsten Befehl durchführen musste. Vgl. Francesco de Lemene: ENDIMIONE | FAVOLA PER MUSICA. | Nel Giorno del gloriosissimo NOME | Della S. C. R. M. | DELL'IMPERATRICE | AMALIA, | WILLELMINA, | Per Comando | Della S. C. R. M. di | GIUSEPPE I. | IMPERATOR DE' ROMANI, | SEMPRE AUGUSTO. | Dell'Anno M. DCCVI. | Poesia del Sig. Francesco de Lemene Nobile | Lodigiano. | Musica del Sig. Giouanni Bononcini, Composi- | tore in Servizio di S. M. C. | Con l'Arie per i Balletti del Sig. Gio. Gioseffo | Hoffer, Violinista di S. M. C. | VIENNA d'AVSTRIA. | Appresso gli Heredi Cosmerouiani della Stam- | peria di S. M. C., A-Wn 407368-A. Adl. 1.

¹⁵⁸ Vgl. Krauß / Kuhnle / Plocher 2009, S. 16–20.

¹⁵⁹ Zu diesen sind auf jeden Fall die Trias *La Placidia* (1705/9), *Andromeda* (1707) und *Pulcheria* (1708) sowie *Ercole vincitore di Gerione* (1708) und *Hippolito* (1710) zu zählen.

¹⁶⁰ Vgl. Kapitel 4. 2.

1. 5. Publikum und Inszenierung. Räume und Anlässe

Auf welche Weise Bernardonis verkappte Tragödien und Stampiglias Opferfeste auf die Bühne gebracht wurden, ob szenisch oder konzertant, ist nicht immer klar. Auch hinsichtlich der Publikumszusammensetzung zeigen sich die Quellen bedauerlicherweise oft nicht sonderlich eloquent. Fakt ist, dass je nach Grad der Öffentlichkeit einer Aufführung unterschiedliche Zugangsbedingungen und -beschränkungen zu den Geburts- und Namenstags-Festlichkeiten der HerrscherInnenfamilie bestanden.¹⁶¹ Wenn sich der Hof wegen eines Todesfalls in Trauerfarben hüllte, waren entweder gar keine musikdramatischen Aufführungen vorgesehen oder diese wurden in die Privatgemächer des HerrscherInnenpaars verlegt, zu denen nur ein limitierter Personenkreis Zutritt hatte. Desgleichen, wenn der Adel oder gar ein Mitglied der kaiserlichen Familie in einer Aufführung mitwirkte. Diese exklusiven Stücke wirken folglich nicht nur bezüglich ihrer musikalischen Faktur zumeist deutlich duftiger, kammermusikalischer,¹⁶² sie präsentieren sich auch inhaltlich merklich weniger politisch und ideologisch, da auch der zu beeinflussende AdressatInnenkreis überschaubar war. Ähnliche Beschränkungen wie bei Trauerfällen konnte es bei zeremoniellen Bedenken geben,¹⁶³ etwa wenn Botschafterzwistigkeiten ohne Eklat umgangen werden sollten.

Typischerweise waren zu den Veranstaltungen zumeist „alle Cavagliri undt Dames, so komen wollen, zuegelassen“,¹⁶⁴ wie der kaiserliche Obersthofmeister Ferdinand Bonaventura Graf von Harrach anlässlich der Aufführung eines *componimento per musica* zum Geburtstag der damaligen Römischen Königin Amalia Wilhelmine im Jahr 1705 (vermutlich *La Placidia* von Bernardoni/Ariosti) in seinem Diarium festhielt. Wie Andrea Sommer-Mathis treffend zusammenfasst, heißt das nichts anderes, als dass zu derartigen größeren semi-öffentlichen Ereignissen „der gesamte Hofstaat, der hohe und der niedere Adel, die Geistlichkeit, die Botschafter und Gesandten sowie andere bedeutende ausländische Gäste Zutritt hatten“. ¹⁶⁵

Die Frage nach der Inszenierung von *componimenti per musica* lässt sich nicht *en bloc* beantworten, generell lässt sich nur konstatieren, dass sie in der Regel mit weniger szenischem Pomp aufgeführt wurden als ihre größeren Geschwister, die *drammi per musica*, zuweilen auch

¹⁶¹ Vgl. dazu auch Andrea Sommer-Mathis: „*Theatrum und Ceremoniale*. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Berns, Jörg Jochen / Rahn, Thomas (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 511–533, beziehungsweise Rode-Breymann 2010, S. 233–237.

¹⁶² Vgl. Kapitel 6. 4. 1.

¹⁶³ Vgl. Sommer-Mathis 1995, S. 515.

¹⁶⁴ Zit. n. Ferdinand Menčík: „Die letzten Tage Kaiser Leopolds I.“, in: *Mittheilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 19 (1898), S. 519.

¹⁶⁵ Sommer-Mathis 1995, S. 515.

rein konzertant.¹⁶⁶ Entscheidend war für das gesamte erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts außerdem, dass der Spanische Erbfolgekrieg klaffende Löcher ins Budget riss und das Geld aus Sicht mancher kaiserlicher Berater vermutlich besser in Mann und Munition als in Kostüm, Kulissen oder kunstvolle Beleuchtungen investiert werden sollte.¹⁶⁷ Ungeachtet aller finanzieller Nöte legen in Libretti oder Partituren auffindbare Didaskalien sowie Beschreibungen glänzender Bühnenbilder aus den Werkstätten der kaiserlichen Theatral-Ingenieure Lodovico Ottavio Burnacini, Francesco Galli Bibiena¹⁶⁸ oder Antonio Beduzzi¹⁶⁹ Zeugnis von bald mehr, bald weniger aufwendigen Inszenierungen ab. Mitunter beschreiben außerdem Textstellen die Szenerie so blumig, dass auch ohne explizite Hinweise auf ein Bühnenbild die Existenz eines solchen als Hintergrund für die SängerInnen angenommen werden kann.

Ein Beispiel für derartige Anspielungen im Text ist in Silvio Stampiglias *Il mese marzo consecrato a Marte* zu finden, in welchem die Tempeldienerin Cleria im Eingangsrezitativ¹⁷⁰ staunend auf gemalte Waffen, Kriegstrophäen und den Fluss Tiber Bezug nimmt:

„Emilio, o come adorna
d’armi dipinte e di trofei di guerra
in questa del bel Tebro inclita arena,

¹⁶⁶ Eine auf den ersten Blick vernünftige Überlegung Silke Leopolds, die im Tagungsbericht zu den 7. Arolser Barock-Festspielen überliefert ist, nicht inszenierte Werke erkenne man daran, dass die Arien keine Abgangsarien seien, lässt sich anhand von Wiener Beispielen, etwa dem eindeutig inszenierten *Romolo* (1708), in dem der Gründer Roms nach seinem verspäteten Auftritt schlicht nicht mehr die Bühne zu verlassen scheint, widerlegen. Für Leopolds Kommentar vgl. Claus Oefner: „Die ‚Serenata‘ als Eisenacher Sonderform des Musiktheaters im frühen 18. Jahrhundert“, in: Brusniak, Friedhelm (Hrsg.), *Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen. 7. Arolser Barock-Festspiele 1992. Tagungsbericht*, Köln: Studio 1993 (Arolser Beiträge zur Musikforschung 1), S. 79f.

¹⁶⁷ François Hédelin Abbé d’Aubignac hält in seiner 1657 erschienenen *Pratique du théâtre*, indem er sich nicht nur auf Versailles, sondern auch auf Wien bezieht, fest, dass die großen Höfe auch in Kriegszeiten Normalität vortäuschen müssten: Wien und Paris seien zwei große Städte, die im Krieg „par leurs Magnificences, par leurs Comedie, par leurs Ballets incomparables, & par tous leurs divertissemens superbes & pompeux, se sont efforcés de faire croire à tout le monde, que tous les événemens de la guerre sont indifferens à leur bonne ou à leur mauvaise Fortune.“ Vgl. François Hédelin: LA | PRATIQUE | DV | THEATRE | OEUVRE TRES-NECESSAIRE A | tous ceux qui veulent s’appliquer à la Composition | des Poèmes Dramatiques, qui font profession de les | Reciter en public, ou qui prennent plaisir d’en voir | les Representations. | A PARIS, | Chez ANTOINE DE SOMMAVILLE, au | Palais, sur le deuxième Perron, allant à la Sainte- | Chapelle, à l’Escu de France. | M. DC. LVII. | AVEC PRIVILEGE DV ROY., A-Wn 40.F.11, S. 4: „sich durch ihre Herrlichkeiten, durch ihre Schauspiele, durch ihre unvergleichlichen Ballette sowie durch ihre vorzüglichen und prunkvollen Unterhaltungen, bemüht haben, die ganze Welt glauben zu machen, dass jedwedes Kriegseignis keinerlei Einfluss auf ihr Schicksal habe.“

¹⁶⁸ Deanna Lenzi / Jadranka Bentini (Hrsg.): *I Bibiena. Una famiglia europea*, Venezia: Marsilio 2000 beziehungsweise Daniela Galligani (Hrsg.): *I Bibiena. Una famiglia in scena. Da Bologna all’Europa*, Firenze: Alinea 2002 (Saggi e documenti 188).

¹⁶⁹ Vgl. Wilhelm Georg Rizzi: „Antonio Beduzzi und die bolognesische Dekorationskunst in der Wiener Architektur um 1700“, in: Fillitz, Hermann u. a. (Hrsg.), *Wien und der europäische Barock*, Wien / Köln / Graz: Böhlau 1986 (Akten des Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 7), S. 55–63.

¹⁷⁰ Vgl. auch Groth 1999, S. VII.

Alles andere als mindestens ein gemaltes Bühnenbild im Hintergrund wäre hier – zumindest für phantasiearme Nachgeborene – doch reichlich seltsam.

Wenn Libretti überliefert sind, und das sind sie öfter in handschriftlicher als in gedruckter Form, geben mitunter nur sehr sparsam eingesetzte Didaskalien Auskunft über die szenischen Vorgänge, etwa in der *introduzione d'un balletto L'oracolo d'Apollo*¹⁷², in welcher die

¹⁷¹ Stampiglia / Fux 1709, fol. 6v: „Emilio, oh, wie herrlich geschmückt mit gemalten Waffen und Kriegstrophäen öffnet dieses majestätische Theater in dieser vortrefflichen Arena des schönen Tibers die Szene.“

¹⁷² [Silvio Stampiglia? /] Giovanni Bononcini: L'ORACOLO D'APOLLO. | Posto in Musica dal Sig:^r Giouanni Bononcini. | L'Anno 1707., A-Wn Mus.Hs.17588. Dieses musikalisch wie dramaturgisch interessante, von Balletten durchzogene Stück für (vermutlich) Solosopran, von dem, gemäß den Angaben auf der Titelseite der Partitur, nur zweifelsfrei feststellbar ist, dass es (auch) für das Jahr 1707 vorgesehen war, ordnen Alexander Weilen, Ludwig von Köchel, Otto Erich Deutsch und Joseph Mantuani einmal dem Geburtstag der Kaiserin-Witwe Eleonora Magdalena, einmal dem Geburtstag der regierenden Kaiserin Amalia zu. Das Libretto wird in den genannten Studien in der Regel Silvio Stampiglia zugeschrieben (zu diesem Hypothesen-Wirrwarr vgl. Bennett 2013, S.87). Dass das Stück, welches im Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek fälschlicherweise als Solo-Kantate mit Chor und Orchester geführt wird (über die Bezeichnung Kantate ließe sich diskutieren; dass ein Chor vorhanden ist, ist schlichtweg falsch), für die Mutter Josephs I. komponiert wurde, schließe ich aus mehreren Gründen aus: Es wäre das einzige Stück, das in der Regierungszeit Josephs I. anlässlich eines Festtages der Kaiserin-Witwe aufgeführt worden wäre. Der toskanische Gesandte Marco Martelli portraitiert Eleonora nach dem Dahinscheiden Leopolds I. außerdem mehrfach als allen weltlichen Vergnügungen abhold, und auch im *Wienerischen Diarium* wird regelmäßig darauf hingewiesen, dass die Kaiserin-Witwe sich an Gala-Tagen vor Beginn der Opernaufführungen zurückzog. Das *Wienerische Diarium* und der *Corriere ordinario* erwähnen auch am Geburtstag Eleonoras im Jahr 1707 keinerlei Musikdarbietungen (der Verweis auf den *Corriere* in Frank Huss: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Dissertation Universität Wien und Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien 2003, S. 183, ist also irreführend). Gegen eine Frau als Widmungsempfängerin spricht außerdem die über weite Strecken kriegerische Thematik des Stücks, und gegen die Aufführung an einem Geburts- oder Namenstag spricht die Tatsache, dass es absolut untypisch für Wien wäre, den Jubilar oder die Jubilarin im vertonten Text nicht explizit zu erwähnen. Es ist somit am wahrscheinlichsten, dass *L'oracolo d'Apollo* im Verlauf des Jahres 1707 für Joseph I. oder seinen Bruder, „Karl III.“, aufgeführt wurde. Da das Stück in einem in Dresden verwahrten handschriftlichen Libretto ([Silvio Stampiglia?:] L'Oracolo d'Apollo. | Introduzione d'un Balletto. [1707?], D-Dl MT.4.126.) als „Introduzione d'un Balletto“ bezeichnet wird und jeglicher Hinweis auf einen bestimmten Anlass fehlt, kann es auch sein, dass der *Oracolo* zur bloßen anlasslosen Unterhaltung komponiert wurde. Dass Stampiglia der Librettist des Stücks ist, scheint nicht unplausibel, da die spärliche Handlung – eine Priesterin bereitet Opfergaben im Apollo-Tempel vor, bevor der blonde Gott selbst durch das delphinische Orakel das Wort ergreift – eine durch und durch Stampiglia'sche ist. Um die Verwirrung noch zu vergrößern, sei mir allerdings gestattet, eine weitere Hypothese, die eher gegen die Verfasserschaft Stampiglias spräche, ins Spiel zu bringen, denn der Text dieses *componimento* lässt die Vermutung zu, dass das Jahr 1707 nicht das Jahr der Erstaufführung war und das apollinische Orakel bereits vor dem Jahr 1705 seine Prophezeiungen erstmals kundtat. Im letzten Rezitativ heißt es nämlich: „Le rapine e le stragi | avran pur fine; e degl'orrori invece | del sanguinoso Marte | al pacifico Giove uniti spande | il benefico Apollo i raggi suoi.“ ([Stampiglia? /] Bononcini 1707, S. 5f.: „Die Raubzüge und Blutbäder werden also ein Ende haben, und statt der Schrecken des blutdürstigen Mars breitet, vereint mit dem friedlichen Iuppiter, der gütige Apollo seine Strahlen aus“). Wenn man bedenkt, dass sich Leopold I. in ikonographischen Darstellungen um 1700 mit Vorliebe als Iuppiter abbilden ließ und sein Sohn, der Römische König Joseph I., als Phoebus-Apoll, als Gegen Sonnenkönig zu Louis XIV, gefeiert wurde (vgl. dazu Kap. 5. 1.), scheinen angesichts der zitierten Textpassage Überlegungen, das Kompositionsjahr des *Oracolo* auf die Jahre der Teilnahmen Josephs I. an den Belagerungen von Landau (1702/4) zurückzuverlegen, nicht völlig abwegig. Die durch und durch französische *ouverture* Giovanni Bononcinis würde für das Jahr 1704 sprechen, für die Zeit nach dessen Aufenthalt in der französisch gefärbten Kapelle der brandenburgischen Kurfürstin Sophie Charlotte in Berlin.

LeserInnen eingangs mit der fürs Verständnis nicht unbedingt fundamentalen Information „La Sacerdotessa Delfica giunta avanti | l'ara d'Apollo canta così“¹⁷³ konfrontiert werden.

Selten stößt man in den Textbüchern auf Angaben zu mehr als einem Bühnenbild, wobei bedacht werden muss, dass *componimenti per musica* in der Regel auch nur ein Drittel der Länge eines *dramma* ausmachten: In *La fuga dell'invidia* von Pietro Antonio Bernardoni und Marc'Antonio Ziani schweift der Blick der ZuschauerInnen über eine von Lodovico Burnacini erdachte

„Riva del Danubio, con la Città di Vienna in qualche distanza. E si vede comparire la gloria sopra un maestoso Carro tirato dal Tempo, e dalla Verità, che conduce seco incatenata l'Invidia. Poi molte nubi, in mezzo alle quali comparisce Lucina nel suo Carro, ed Apollo nel suo.“¹⁷⁴

Bernardonis und Badias *L'Arianna* aus dem Jahr 1702 wurde in „una parte orrida dell'Isola di Nasso“ angesiedelt, „la quale ad un cenno di Bacco diventò poscia un deliziosissimo Sito pieno di diverse piante, e particolarmente di viti sacre allo stesso Bacco“.¹⁷⁵

Dass das Bühnenbild zweimal gewechselt wurde, ist eine Ausnahme: *La clemenza d'Augusto* (1702) von Bernardoni und Fux führte das im Hoftheater untergebrachte Publikum auf eine „Piazza del Palazzo d'Augusto“, dessen „Anticamera“ und einen „Giardino del Palazzo d'Augusto su le rive del Tevere“;¹⁷⁶ in Donato Cupedas *La Deidamia*, einer wohl in der Zeit

¹⁷³ [Stampiglia? 1707], fol. 1r: „Die delphische Priesterin singt, angekommen am Altar des Apollo, Folgendes“.

¹⁷⁴ Pietro Antonio Bernardoni: LA | FVGA DELL'INVIDIA. | *POEMETTO DRAMMATICO*, | Nel Giorno | Del Gloriosissimo NOME | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | Dell'IMPERATORE | LEOPOLDO I. | SEMPRE AVGVSTO. | Per Comando | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | Dell'IMPERATRICE | ELEONORA, | MADDALENA, | TERESA. | L'Anno M. DCCI. | *Posto in Musica dal Sig.^r Marc' Antonio Ziani, Vice- | Maestro di Cappella di S. M. C.* | Appresso Susanna Cristina, Vedova di Matteo Cosmerouio, | Stampatore di S. M. C., US-Wc ML48 [S11187], fol. 3v: „Ufer der Donau, mit der Stadt Wien im Hintergrund. Und man sieht den Ruhm auf einem von der Zeit und der Wahrheit, die wiederum den angeketteten Neid mit sich führt, gezogenen majestätischen Wagen erscheinen. Danach viele Wolken, aus deren Mitte Lucina und Apollo mit ihren Wagen aufsteigen“.

In der Österreichischen Nationalbibliothek findet sich auch eine deutsche Ausgabe des Librettos (*Die Flucht deß Neyds*) unter der Signatur 406768-B.

¹⁷⁵ L'ARIANNA | *Poemetto Drammatico per Musica* | Nel Giorno del Gloriosissimo | NOME | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | DELL'IMPERATRICE | ELEONORA | MADDALENA | TERESA., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE PRIMA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DEL SIGNOR PRINCIPE | DI TOSCANA. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1706. Con lic. de' Superiori., A-Wn BE.5.W.35.(Vol.1), S. 238: „einem schrecklichen Teil der Insel Naxos“, „der sich danach auf ein Zeichen des Bacchus hin in eine wunderbare Gegend voller verschiedener Pflanzen und insbesondere heiliger Weinstöcke des Bacchus verwandelte“.

¹⁷⁶ Pietro Antonio Bernardoni: La Clemenza d'Augusto. | *POEMETTO DRAMMATICO* | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | DI | LEOPOLDO I. | IMPERATOR de' ROMANI | SEMPRE AVGVSTO. | Per Comando | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | DELL'IMPERATRICE | ELEONORA, | MADDALENA | TERESA. | L'Anno M. DCCII. | *Posto in Musica dal Sig.^r Gio: Giuseppe Fux, Compositore | di Musica in servizio di S. M. C.* | *Con L'Aria per un Balletto del Sig.^r Gio: Gioseffo Hoffer, | Violinista di S. M. C.* | VIENNA d'AVSTRIA. | Appresso gl'Heredi Cosmeroviani della Stamperia di S. M. C., I-Vnm MISC 2649.005, fol. 4v: „Platz des Palasts des Augustus“, „Garten des Palasts des Augustus an den Ufern des Tibers“.

zwischen 1701 und 1704 an einem Geburtstag der damaligen Römischen Königin Amalia aufgeführten *serenata*, findet sich die Titelfigur, die Geliebte des griechischen Heros Achille, auf einem „Campo Greco, nel mezzo del quale sarà il gran Padiglione d’Achille“ wieder, in einem „Bosco“ sowie den „Giardini Reali. Nel prospetto la facciata di sontuoso Palagio con una porta“.¹⁷⁷

Die am festlichsten in Szene gesetzten *componimenti* am Hof Josephs I. sind sicherlich *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma*, *Il natale di Giunone festeggiato in Samo* und *Gli ossequi della notte*. Dem Libretto zu *Gli ossequi della notte* ist eine vergleichsweise ausführliche Beschreibung der Szenerie vorangestellt: „Sopra la Peschiera del Cesareo Giardino della Favorita si vede un’Amfiteatro d’ingegnosa Architettura, adorno di vaghe Piramidi, e pomposamente illuminato.“¹⁷⁸ Bei diesen Ausführungen handelt es sich freilich um eine Übernahme aus dem Libretto desselben Stücks aus dem Jahr 1701, nur, dass diesmal vermerkt wird, das Bühnenbild stamme aus der Werkstatt des zweiten kaiserlichen Theatral-Ingenieurs, Antonio Beduzzis, und nicht vom bereits 1707 verstorbenen Lodovico Burnacini, der 1701 für die Szenerie verantwortlich zeichnete.

Generell offenbaren sich die Libretti, was Hinweise auf die Inszenierungen anlangt, auskunftsfreudiger als der diesbezüglich verschwiegene Notentext: Während die Partitur zu *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma* etwa nur magere Angaben zu einem im Augarten installierten Bühnenbild macht, einem „Luogo vicino alla Palude di Capre apparato | per Solenni Sacrifici, Altare da una Parte | Trono dall’altra“,¹⁷⁹ lässt das handschriftliche Libretto erahnen, um was für ein Spektakel es sich beim *Romolo* im Jahr 1708 gehandelt haben muss.

Zur *Clemenza* hat sich auch ein deutschsprachiges Libretto erhalten: Pietro Antonio Bernardoni: Die Mildigkeit deß Kayzers | Octavij Augusti. | An dem Glorwürdigsten | Nahmens=Tag | Der | Röm. Kayserl. Majestät | LEOPOLD | Deß Ersten/ | Auff Allergnädigsten Befehl | Ihrer Röm. Kayserl. Majestät | ELEONORA | MAGDALENA | THERESIA | Wälsch=gesungener vorgestellt | Im Jahr 1702. | Mit der Music zu denen Worten/ Herrn Johann Joseph | Fux/ der Röm. Kayserl. Mayest. Compositoren. | Zu dem Tantz/ Herrn Johann Joseph Hoffer/ der Röm. | Kayserl. Mayest. Cammer=Musici. | Gedruckt zu Wienn/ | Bey den Cosmerovischen Erben/ der R. K. M. Hof=Buchdruckerey. (=Bernardoni 1702a), D-Ps S nv/La (b) 370.

¹⁷⁷ Donato Cupeda: *La Deidamia* | Poesia di D: Donato Cupeda | Musica di Giouanni Bononcini [zw. 1701 u. 1704], D-Dl MT.4.104,misc.2., fol. 1v: „griechischen Platz, in dessen Mitte sich das große Zelt des Achill befindet“; „Wald“; „königlichen Gärten. Im Hintergrund die Fassade eines prächtigen Palastes mit einem Tor“.

¹⁷⁸ Donato Cupeda: *GLI OSSEQUI | DELLA NOTTE | AL GLORIOSISSIMO NOME | DELLA SAC. CES. REAL MAESTA’ | DELL’IMPERATRICE | AMALIA | WILLELMINA. | PER COMANDO | DELLA SAC. CES. REAL MAESTA’ | DI | GIUSEPPE I. | IMPERATOR DE’ ROMANI, | SEMPRE AUGUSTO. | L’ANNO M. DCCIX. | Posti in Musica dal Sig. Giuseppe Fux, Compositore in Servi- | zio di Sua Maestà Cesarea. | VIENNA D’AUSTRIA, | Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di S. M. C., I-Vnm MISC 2649.015., fol. 2v: „Auf dem Fischteich des Kaiserlichen Gartens der Favorita sieht man ein Amphitheater von ingenieüser Architektur, geschmückt mit anmutigen Pyramiden und prachtvoll beleuchtet.“*

¹⁷⁹ Silvio Stampiglia / Giovanni Bononcini: *LI SAGRIFICI DI ROMOLO* | per la Salute di Roma | Componimento per Musica | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S: C: R: M:^{ta} | Di | GIVSEPPE P:^{mo} | Imperator de Romani, | Sempre Augusto | L’Anno 1708. | Poesia di Silvio Stampiglia. | Musica di Gio: Bononcini., A-Wn Mus.Hs.18273., fol. 1v: „Ein für festliche Opferungen hergerichteter Platz in der Nähe des Ziegensumpfs; auf der einen Seite ein Altar, auf der anderen ein Thron.“

Das Textbuch berichtet von einer erklecklichen Anzahl an Komparsen, die an dem in weitere festliche Veranstaltungen im Augarten eingebetteten *componimento* mitwirkten: „Compare | Di | Cavalieri a cavallo. | Mazzieri. | Celeri. | Ninfe. | Pastori. | Sacerdoti. | Paggi | Mori | Scudieri“,¹⁸⁰ sowie von den prunkvollen Auftritten der SängerInnen; gleich zu Beginn heißt es: „Valeria, e Ostilio sopra un Carro tirato da quattro Cavalli“. ¹⁸¹ Auch die Römerinnen Emilia und Giulio betreten die Bühne des kaiserlichen Gartens in einer Quadriga; der Gründer Roms, Romolo, etwas später „a cavallo con Cavalieri, timpani | e trombe a Cavallo, e guardia di Mazzieri a piedi“. ¹⁸² Maschinen konnten bei diesem festlich in Szene gesetzten Stück keine zum Einsatz kommen, da der Augarten im Gegensatz zur Favorita über kein Theater verfügte. Somit ist *Il natale di Giunone* das einzige *componimento per musica* der Zeit Kaiser Josephs I., in dem auch Gebrauch von Maschinen gemacht wurde, „rara Invenzione del Sig. Antonio Beduzzi“. ¹⁸³ Zu bewundern waren im Verlauf des Stücks aus dem Meer emporsteigende Wagen der Gottheiten Nettuno und Teti, „Tirati da Cavalli Marini“, ¹⁸⁴ sowie über den Himmel ziehende *carri* von Giunone, Venere und Diana, „Sopra Globi di Nuvole“. ¹⁸⁵ Das Bühnenbild der *Giunone*, das von einer großen Zahl an „Ninfe, e Pastori“ bevölkert wurde, „[s]arà sempre una parte di Samo vicino al mare, festivamente adornata con quattro Statue differenti di Giunone in quattro Tempj“. ¹⁸⁶ Zudem konnten sich die Gäste im Hoftheater an einem vom „Maestro di Ballo“ Pietro Simone Levassori della Motta choreographierten Tanz von Hirten und Hirtinnen delectieren.

¹⁸⁰ Silvio Stampiglia: *Li Sacrificj di Romolo | Per la salute di Roma. | Componimento per Musica | Nel felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: | Di | GIVSEPPE P:^{mo} | Imperador de' Romani | Sempre Augusto. | L'anno 1708 | Poesia dels: [sic] Siluio Stampiglia trà gli Ar= | cadì Palemone Licurio (=Stampiglia 1708c), D-Dl MT.2546, misc.4, fol. 2v: „Als Komparsen: Ritter auf Pferden, Stabträger, Polizei, Nymphen (Mädchen), Hirten, Priester, Pagen, Mauren, Schildträger“.*

¹⁸¹ Stampiglia 1708c, fol. 3r: „Valeria und Ostilio auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen“.

¹⁸² Stampiglia 1708c, fol. 4v–5r: „auf einem Pferd, begleitet von Rittern, von Pauken und Trompeten auf Pferden und einer Wache Stabträger zu Fuß“.

¹⁸³ Stampiglia 1708, fol. 2r: „erlesene Erfindung des Herrn Antonio Beduzzi“.

¹⁸⁴ Ebd.: „gezogen von Seepferden“.

¹⁸⁵ Ebd.: „auf Wolken-Ballen“.

¹⁸⁶ Ebd.: „ist die ganze Zeit ein am Meer liegender Teil von Samos, festlich geschmückt mit vier verschiedenen Statuen der Iuno in vier verschiedenen Tempeln“.

1. 5. 1. Räume¹⁸⁷

Besagtes Hoftheater war der prachtvollste Innenraum, der in Wien für Opernaufführungen zur Verfügung stand. Für weniger aufwendig gestaltete Produktionen wich man zur Zeit Josephs I. in der Regel in den Saal vor dem Hoftheater oder gar in Privaträume des KaiserInnenpaars aus. Außerhalb der Burg wurde zuvörderst die Sommerresidenz Favorita bespielt – hier waren es vor allem der Theatersaal, die Galerie und einschlägige Orte im Garten, die als Spielstätten fungierten. Vereinzelt fanden auch Aufführungen im kaiserlichen Augarten statt.

Wo ein Geburts- oder Namenstag musikdramatisch begangen wurde, hing von mehreren Faktoren ab, vom Anlass, dem Zeremoniell und nicht zuletzt auch von der Jahreszeit. Johann Basilius Küchelbecker schreibt in seiner *Allerneuesten Nachricht vom Römisch=Käyserl. Hofe* über den jahreszeitbedingten Standortwechsel des Kaiserhauses:

„[z]u Anfang des Frühlings, und zwar im April, begiebt sich der regierende Kayserliche Hof ordentlich nach dem Lust=Schloß Laxenburg, allwo derselbe biß zu Anfang des Sommers verbleibet, und sich mit der Reiger=Beitze daselbst täglich *divertiret*. Von hier gehet derselbe in die, auf der Wieden bey Wien gelegene, Kayserliche *Favorita*, und verbleibet allda, biß zu Anfang des Herbsts, da denn nebst der Hirsch=Püsch und Scheiben=Schiessen, die Kayserliche Herrschafft noch auf verschiedene andere Art und Weise sich *divertiret*, und des angenehmen Sommers geniesset, biß dieselbe im October wiederum die Winter=Residentz in der Kayserlichen Burg beziehen, und den Winter hindurch daselbst verbleibet“.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Zu den Räumlichkeiten, in denen die HabsburgerInnen in und um Wien Musiktheater aufführen ließen, vgl. generell Franz Hadamowsky: *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*, Wien: Söxl 1955, S. 30–45; Robert Arthur Griffin: *High Baroque Culture and Theatre in Vienna*, Dissertation Ohio State University 1967; Seifert 1985, S. 387–427; Huss 2003, S. 78–90; Andrea Sommer-Mathis: „Lieux de représentation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVII^e siècle: de la salle à l’édifice“, in: Mazouer, Charles (Hrsg.), *Les Lieux du spectacle dans l’Europe du XVII^e siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004*, Tübingen: Narr 2006 (Biblio 17), S. 355–375; Rode-Breymann 2010, S. 363–387; Andrea Sommer-Mathis: „Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen“, in: Karner, Herbert (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014a (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg), S. 470–493; Dies.: „Theatralische Spielstätten am Hof von Joseph I. und Karl VI.“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016a (Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 457–462; Markus Jeitler: „Hunt, Amusement and Representation: The Viennese Hofburg and Its ‚Satellites‘ in the Seventeenth Century“, in: Dobalová, Sylva / Muchka, Ivan P. (Hrsg.), *Looking for Leisure. Court Residences and their Satellites, 1400–1700*, Praha: Palatium 2017, S. 274–280.

¹⁸⁸ Johann Basilius Küchelbecker: *Johann Basilius Küchelbeckers | I. V. D. | Allerneueste Nachricht | vom | Römisch= | Käyserl. Hofe | Nebst einer ausführlichen | historischen Beschreibung | der Kayserlichen | Residentz=Stadt Wien, | und | der umliegenden Oerter, | Theils aus den Geschichten, theils aus eigener Erfahrung | zusammen getragen und mit saubern Kupffern ans | Licht gegeben. | HANOVER, | Verlegt Nicolaus Förster und Sohn, 1730., A-Wn 112604-A, S. 253.*

Wenngleich so manche/-r Zeitzeuge/-in den habsburgischen Gemäuern in und um Wien nicht unbedingt den größten Charme attestierte, galt doch zumindest das unter Joseph I. zu besonders festlichen Anlässen bespielte Hoftheater als dem Oberhaupt des Heiligen Römischen Reichs würdig. Karl Ludwig Freiherr von Pöllnitz, Kulturreisender zur Regierungszeit von Kaiser Karl VI., erklärte bei seinem Wien-Aufenthalt 1729 das Hoftheater gar zur einzig sehenswerten Räumlichkeit in der kaiserlichen Burg: „In der Burg ist eine schöne Schau=Bühne, welches auch fast das einzige sehens=würdige daselbst, allermassen das ermeldte Kaiserl. Schloß eines der schlechtesten ist“.¹⁸⁹

Ursprung dieser „Schau=Bühne“¹⁹⁰, die sich an der Stelle des heutigen Großen Redoutensaals befand, war ein 45,5 x 19 Meter¹⁹¹ messender Tanzsaal¹⁹², der zwischen 1629 und 1631 vom Architekten Giovanni Battista Carlone für die Hochzeit von Ferdinand III. mit der spanischen Infantin Maria errichtet worden war und sich in seinem Umfang trotz einiger Um- und Einbauten durch Giovanni und Lodovico Ottavio Burnacini über die Jahrzehnte hinweg in seinen Ausmaßen kaum verändert haben dürfte.¹⁹³ 1698 begannen Erneuerungsarbeiten des offenbar arg baufälligen Saals,¹⁹⁴ die 1699 durch einen Brand unterbrochen wurden.¹⁹⁵ Wenig

¹⁸⁹ Carl Ludwig von Pöllnitz: Des Freyherrn | von | Pöllnitz | Brieffe | Welche | Das merckwürdigste von seinen Reisen | und die | Eigenschaften derjenigen Personen | woraus die vornehmsten | Höfe von Europa | bestehen, | in sich enthalten. | Aus der letzten vermehrten französischen | Auflage ins deutsche übersetzt. | Erster Theil. | Franckfurt am Mayn, | Gedruckt auf Unkosten der Gesellschaft, | M DCC XXXVIII., A-Wn BE.12.T.9-11.(Vol.1), S. 297.

Über die Favorita wusste Pöllnitz kaum Schmeichelhafteres zu berichten: „Die Kaiserl. Lust=Häuser sind eben nicht besser, als der Pallast in der Stadt. Das Schloß *Favorite* genannt [...] siehet einem grossen Capuciner=Kloster viel ähnlicher, als der Wohnung eines Ober=Hauptes so vieler regierenden Fürsten. Der Garten ist eben nicht prächtiger, als das Hauß, so daß dessen ganze Schönheit bloß in der Grösse besteht“ (Pöllnitz 1738, S. 298).

¹⁹⁰ Vgl. Sommer-Mathis 2014a, S. 474–483; Andrea Sommer-Mathis: „The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena“, in: *Music in Art* 42/1–2 (2017a), S. 71–96.

¹⁹¹ Zum Vergleich: Das Theater auf der Cortina, das anlässlich der Feierlichkeiten zur Hochzeit von Leopold I. mit der spanischen Infantin Margarita Teresa in Auftrag gegeben wurde, maß 57,8 x 23,8 x 12,64 Meter (Andrea Sommer-Mathis: „Das Theater auf der Kurtine“, in: Karner, Herbert [Hrsg.], *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014 [Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg], S. 422.

¹⁹² Vgl. Herbert Karner: „Vom Tanzsaal zum Saaltheater (Redoutensaaltrakt)“, in: Ders. (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014a (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg), S. 361–376, beziehungsweise Petra Kalousek / Anna Mader-Kratky: „Redoutensaaltrakt – bauliche Entwicklung, 1705–1835“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 292.

¹⁹³ Sommer-Mathis 2016a, S. 457.

¹⁹⁴ Karner 2014a, S. 371.

¹⁹⁵ Vgl. dazu Markus Jeitler: „Brände in der Hofburg“, in: Karner, Herbert (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie

später wurde der Theatersaal von Francesco Galli Bibiena in die Form gebracht, die er bis in die Zeit Maria Theresias behalten sollte.¹⁹⁶

Obwohl das Hoftheater bereits zuvor sporadisch bespielt wurde, war die offizielle Eröffnung erst für den Geburtstag von Kaiserin Amalia Wilhelmine und zwei im zeitlichen Umfeld stattfindende Hochzeiten im Jahr 1708 angesetzt. Das prachtvolle, größtenteils aus Holz gefertigte Theater ist auf zwei Radierungen¹⁹⁷ von Johann Andreas Pfeffel und Christian Engelbrecht aus dem Jahr 1716 in voller Pracht zu sehen; in der Kunstbibliothek Berlin ist auf einem Plan der Hofburg auch der Grundriss des Theaters abgebildet.¹⁹⁸ Die Graphiken offenbaren „ein Logentheater mit drei galerieartigen Rängen, einer Estrade über dem Parterre sowie einer geräumigen, über mehrere Geschoße reichenden Hofloge im Zentrum“.¹⁹⁹ Über dieser möglicherweise steinernen²⁰⁰ monumentalen Loge ist eine lateinische Inschrift angebracht, die verrät, dass sich Kaiser Leopold I. in diesem Saal zu erholen pflegte. Die Jahreszahl der Inschrift ist nicht einwandfrei erkennbar, der *Corriere ordinario* berichtet allerdings bereits im Jahr 1700 von Aufführungen im „nuovo Teatro del Palazzo“.²⁰¹ Der Grundriss gibt preis, dass der ZuschauerInnenraum weniger als die Hälfte des Saals einnahm; Herbert Karner gibt seine Ausmaße mit circa 20 Meter Länge, 19,3 Meter Breite und einer Höhe von rund 14 Metern an.²⁰²

„Über dem Bühnenportal war“, wie Andrea Sommer-Mathis beschreibt,

„das kaiserliche Wappen mit dem geteilten Schild für Österreich und Burgund angebracht, rechts und links davon befanden sich die sogenannten ‚Trompeterlogen‘ mit den Wappen der Königreiche Ungarn und Böhmen, von denen aus Herolde das Eintreffen des Kaisers und seiner Entourage zu den Opernaufführungen ankündigten.“²⁰³

der Wissenschaften 2014 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg), S. 36.

¹⁹⁶ Lieselotte Hanzl-Wachter / Petra Kalousek: „Die wechselvolle Ausstattungsgeschichte der Redoutensäle“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 408.

¹⁹⁷ [Johann Andreas Pfeffel / Christian Engelbrecht]: [Ansicht des Zuschauerraums des Wiener Hoftheaters] [1716], Deutsches Theatermuseum, Inv.-Nr.: VII 550; [Dies.]: [Das Kaiserliche Hoftheater in Wien mit Blick auf das Proszenium mit Hauptvorhang], Deutsches Theatermuseum, Inv.-Nr.: VII 549.

¹⁹⁸ Abgebildet in Karner 2014a, S. 375.

¹⁹⁹ Sommer-Mathis 2016a, S. 458.

²⁰⁰ Karner 2014a, S. 374.

²⁰¹ *Il Corriere Ordinario* 15 (1700), zit. n. Seifert 1985, S. 862.

²⁰² Karner 2014a, S. 375.

²⁰³ Sommer-Mathis 2016a, S. 458.

Das Deckengemälde des Theaters wurde höchstwahrscheinlich vom Architekten Andrea Pozzo, der schon im Auftrag Leopolds I. die Jesuitenkirche umbaute, entworfen.²⁰⁴ In Lione Pascolis *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1732) erfährt man, Joseph I. habe Pozzo beauftragt, „che dipingesse il suo maestoso teatro“.²⁰⁵ Die Deckenausmalung zeigte in gebotener Theatralik

„the Olympian gods surrounded by allegorical figures representing the arts. The latter were hunting a number of monstrous harpies whom, according to ancient mythology, they could transform into sweet sirens. They, in turn, were depicted on the front of the orchestra balustrade, alongside other mythological scenes referring to music and a scene in the middle that showed Apollo and the Muses. The theater curtain (in the drawn state) showed Mars, the god of war, and the allegorical figure representing Victory, receiving both weapons and symbols of the arts from a number of putti.“²⁰⁶

An das „Comoedihaus“ grenzte ein kleinerer Saal mit den Maßen 21,8 x 14,2 Meter,²⁰⁷ der in den Quellen mitunter als kleines Hoftheater²⁰⁸ oder auch als „grosser Saal“ bezeichnet und für kleinere musiktheatrale Aufführungen, oft *serenate*, genutzt wurde.²⁰⁹ Zusätzlich zu diesen Theatersälen wurden *componimenti per musica*, etwa wenn Joseph I. mitmusizierte oder man in Zeiten von Hoftrauer nicht komplett auf Unterhaltung verzichten wollte, auch in Privaträumen des Kaisers oder der Kaiserin aufgeführt, beispielsweise in der Antekammer Amalia Wilhelmines.²¹⁰

²⁰⁴ Vgl. zur Frage der Autorschaft Karner 2014a, S. 375f.

²⁰⁵ Lione Pascoli: VITE | DE' | PITTORI, SCULTORI, | ED | ARCHITETTI | MODERNI | SCRITTE, E DEDICATE | ALLA MAESTA' | DI | CARLO | EMANUEL | Re di Sardegna | DA LIONE PASCOLI | IN ROMA, MDCCXXXVI. | Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. [Volume secondo], A-Wn 165021-B.2, S. 266: „dass er sein majestätisches Theater ausmalte.“

²⁰⁶ Sommer-Mathis 2017a, S. 92.

²⁰⁷ Karner 2014a, S. 363.

²⁰⁸ Dieser Raum ist – festlich zur Tafel gedeckt – auf Kupferstich VII einer anlässlich der „Erb=Huldigung“ Kaiser Josephs I. erschienenen Publikation zu sehen. Vgl. Ludwig von Gülich: Erb=Huldigung/ | So | Dem Aller=Durchleuchtigst=Großmächtigst= | Und | Unüberwindlichsten | Römischen Käyser/ | Auch | Zu Hungarn/ und Böheimb König/ etc. etc. | Als | Ertz=Hertzogen zu Oesterreich | JOSEPHO | Dem Ersten/ | Von | Denen gesambten Nieder=Oesterreichischen Ständen von | Prælaten/ Herren/ Rittern/ und denen von Wienn/ auch Achtzehn | Mitleydendten Städt= und Märckten/ Zufolge den Allernädigsten Käyserlichen Zue= | Schreiben an dem/ auff den 22. deß Monats Septembris/ Anno 1705. angesetzten | Tag abgelegt/ und auff Einer Löbl. Nid. Oest. Landschafft Herren Verordneten | Fürkehrung umständlich/ und mit gründlichen deren Sachen Ereignungen/ | zusammen getragen worden | Durch | Erst= wohlermelter Nid. Oest. Landschafft | SYNDICUM, | Ludwig von Gülich/ Edlen zu Lilienburg/ | Deß Heil. Röm. Reichs Rittern. | Gedruckt zu Wienn in Oesterreich/ | Bey Johann Jacob Kürner/ Einer Hoch=Löblichen Nieder=Oesterreichischen | Landschafft=Buchdrucker., A-Wn 36.A.13.

²⁰⁹ Auf einem Grundriss, der um 1725 die Hofbibliothek und die diese umgebenden Gebäude abbildet, lassen sich auch die beiden Theatersäle erkennen. Vgl. Manuel Weinberger: „Die Hofbibliothek“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 66, Abb. 38.

²¹⁰ Zu einem Plan der Raumfolge des Kaisers und der Kaiserin vgl. Petra Kalousek: „Das Zeremoniell unter Joseph I. und Karl VI.“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die*

In der warmen Jahreszeit fanden die Festlichkeiten in der Regel in der Favorita statt, der habsburgischen *villeggiatura* auf der Wieden.²¹¹ „[Z]ur sommers=zeit [wurden] in denen kaiserlichen gärten/ unter freyem himmel/ so wohl bey tage ohne licht/ als bey nacht mit *illumination*, opern *præsenti*rt/ so wegen ihrer vortrefflichkeit fast ihres gleichen nicht gehabt“,²¹² erfährt man beim vermutlich nicht gänzlich sich der Objektivität verpflichtet fühlenden Kaiser-Biographen Eucharius Gottlieb Rinck. In der Favorita fanden bereits unter der Schirmherrschaft der zweiten Frau von Ferdinand II., der Importeurin der italienischen Oper nach Wien, Eleonora Gonzaga, ab 1622 immer wieder szenische Aufführungen unter Beteiligung des Hofadels statt.²¹³ Ab den 1630er-Jahren muss auch bereits ein Saal vorhanden gewesen sein, in dem sich Bühnenbildwechsel vornehmen ließen, da diese für eine 1633 stattfindende Aufführung von Lope de Vegas *El vellocino de oro* verlangt wurden.²¹⁴

Der Garten der Favorita barg verschiedene, regelmäßig genutzte Orte für Freiluftaufführungen. In seiner bestrickenden Szenerie, inmitten von „reiche[n] skulpturale[n] Ausstattungen, Grotten, Bosketts und exotische[n] Bäumen“,²¹⁵ auf der Bühne des Amphitheaters sowie auf dem schiffbaren Teich wurden in den Sommermonaten *drammi* und *componimenti per musica* aufgeführt. Auf einem Stich aus Matthäus Vischers *Topographia Archiducatus Austriae inferioris modernae*²¹⁶ sowie einer Zeichnung von Wolfgang Wilhelm Prämer²¹⁷, welche die

kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 321, Abb. 249.

²¹¹ Zu den Bühnen der Favorita vgl. Andrea Sommer-Mathis: „*La Favorita festeggiante*. The imperial summer residence of the Habsburgs as festive venue“, in: Mulryne, J. R. u. a. (Hrsg.), *Architectures of Festival in Early Modern Europe. Fashioning and Re-fashioning Urban and Courtly Space*, Abingdon / New York: Routledge 2017 (European Festival Studies: 1450–1700), S. 275–298, beziehungsweise Susanne Rode-Breymann: „Ein im Garten ‚aufgerichtetes theatrum‘. Opern zu den Geburts- und Namenstagen am Wiener Kaiserhof im späten 17. Jahrhundert“, in: Albersmeier, Sabine / Wolschke-Bulmann, Joachim (Hrsg.), *Von Herrenhausen in die Welt. Gärten und Gartenkultur im Spiegel der Sommerakademie Herrenhausen 2015 und 2016*, München: AVM 2018 (Herrenhäuser Schriften 8), S. 171–193. Zur Favorita allgemein vgl. Johann Schwarz: *Die kaiserliche Sommerresidenz Favorita auf der Wieden in Wien. 1615–1746*, Wien / Praha: Tempsky 1898; Eugen Guglia: *Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*, Wien: Schroll 1912; Erich Schlöss: *Das Theresianum. Ein Beitrag zur Bezirksgeschichte der Wieden*, Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien 1979.

²¹² Eucharius Gottlieb Rinck: Leopolds | des Grossen | Röm. Käysers | wunderwürdiges | Leben und Thaten | aus geheimen nachrichten | eröffnet | und | in vier theile getheilet | aufs neue gedruckt und um vieles vermehret. | Cölln | gedruckt im jahr 1713, D-Mbs Germ.g. 401 u-1/4, S. 125.

²¹³ Sommer-Mathis 2017, S. 278.

²¹⁴ Sommer-Mathis 2017, S. 279.

²¹⁵ Géza Hajós: „Kunsthistorische Betrachtungen zur Favorita“, in: Schlöss, Erich, *Das Theresianum. Ein Beitrag zur Bezirksgeschichte der Wieden*, Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien 1979 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 5), S. 62f.

²¹⁶ Georg Matthaeus Vischer: *Topographia Archiducatus Austriae inferioris modernae. 1672*, Nachdruck der Ausgabe von 1672, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Anton Leopold Schuller, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1976.

²¹⁷ Wolfgang Wilhelm Prämer: ARCHITECTVRIscher Schauplatz | Benendt | Die Tugendsamme Verwändtnus, | Worinen Sechs MATHEMATische Hauptpunten bayden | ARCHITECTVRen Zuersehen, und nothwendig erkennt das solche ieglicher Baumaister | und Liebhaber Zuwissen sich befeissen solle, | Allen dißer Kunst sich beliebenten Zu sonderbaren Nutzen | Auß VASALLischer schuldiger Trew aber | DEDICIRT | Dem

Favorita in ihrem Zustand vor der Türkenbelagerung zeigt, überblickt man die prächtige Gartenanlage, samt Turnierplatz und dem künstlichen Teich (95 x 19 Meter²¹⁸), auf dem eine Gondel verkehrte und um den sich auch zu besonders prunkvollen Anlässen MusikerInnen im Rahmen von spektakulären Inszenierungen versammelten, etwa für die Produktionen von *L'Euleo festeggiante*²¹⁹ zum Geburtstag des Römischen Königs, Josephs I., im Jahr 1699 oder für *Gli ossequi della notte* zum Geburtstag der regierenden Kaiserin im Jahr 1709.²²⁰

Nach der Zerstörung während der Türkenbelagerung wurde die Favorita ab 1687, wahrscheinlich unter der Leitung des Tessiner Architekten Giovanni Pietro Tencalla, wiederaufgebaut, vergrößert und die Innenräume von Peter Strudel ausgemalt;²²¹ der Garten wurde nach Plänen des Franzosen Jean Trehet wiederhergestellt. Der Zustand der Anlage nach dem 1690 abgeschlossenen²²² Wiederaufbau lässt sich auf einem Plan²²³ von Salomon Kleiner nachvollziehen. Neu hinzugekommen sind in den vorangegangenen Jahren das Freilufttheater und anstelle des alten Turnierplatzes ein Schießstand.²²⁴ Auf dem Kleiner'schen Stich lassen sich auf dem Grund des Theaters, das, Bühne und ZuschauerInnenraum zusammengerechnet, in etwa 42,6 x 34,14 Meter groß gewesen sein dürfte, perspektivisch gestaffelte Kulissenpaare erkennen. Es war

„built into a gently-inclined slope. The stage was slightly elevated with a space for musicians in front of it. The audience, with the imperial couple in the centre, was placed opposite to, and at a distance from, the stage. The central section of the stone-built rear-stage wall lay a little lower than the side sections of the stage and was accentuated with a grotto. This grotto could be completely integrated into the stage design, as can be seen in a drawing by Francesco Galli Bibiena designed for a pastoral opera in 1710“.²²⁵

Im *palazzo* diente einerseits die 1666²²⁶ erbaute ebenerdige Galerie, auch „sala lunga“ genannt,²²⁷ mitunter zu kleineren Opernaufführungen; die Favorita verfügte nicht zuletzt aber

Allerdurchleichtigist: Großmächtigist: und Unüberwündlichisten Röm: Kayser | LEOPOLDO dem Ersten | Von | Wolfgang Wilhelm Prämer Ritter | Z. Marcco, A-Wn Cod.ser.nov.365, fol. 216

²¹⁸ Sommer-Mathis 2017, S. 289.

²¹⁹ Vgl. Federico Lanzellotti: *L'Euleo festeggiante di Giovanni Bononcini. Studio ed edizione critica*, Tesi di laurea Università di Bologna 2017, beziehungsweise Ders.: „Sotto le ali della ‚grand’aquila‘. *L'Euleo festeggiante* di Giovanni Bononcini“, in: Vanscheeuwijck, Marc (Hrsg.), *I Bononcini. Da Modena all'Europa (1666–1747)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020, S. 241–273.

²²⁰ Vgl. Kapitel 6. 2. 1.

²²¹ Rode-Breymann 2018, S. 180.

²²² Sommer-Mathis 2017, S. 286.

²²³ Salomon Kleiner / Jakob Gottlieb Theolott: Plan | du Chateau et Jardin | de la Favorite | de S. M. Imp. et Cathl. | situé dans le fauxbourg | de Carinthie | a Vienne., A-Wn 175.127 - B.

²²⁴ Sommer-Mathis 2017, S. 289.

²²⁵ Sommer-Mathis 2017, S. 289f.

²²⁶ Jeitler 2017, S. 276.

²²⁷ Sommer-Mathis 2006, S. 359.

auch über einen Theatersaal im ersten Stock des nördlichen Quertrakts,²²⁸ der exklusive der Bühne eine Grundfläche von 15 x 32 und eine Höhe von 8,5 Metern aufwies.²²⁹

Vereinzelt – aber wenn, dann äußerst prachtvoll – wurden auch im kaiserlichen Augarten, der „Alten Favorita“, Opern aufgeführt.²³⁰ Hier konnte man, ebenso wie im Garten der „Neuen Favorita“, Opern und *serenate* mit anderen Lustbarkeiten wie Turnieren oder Rossballetten verbinden. Der im Augarten vorhandene Gebäudekomplex wurde so wie das Schwestergebäude auf der Wieden während der Türkenbelagerung zerstört,

„erst um 1705 erfolgte unter Kaiser JOSEPH I. für seine Mutter ELEONORE der Neubau eines Saaltraktes auf Resten des nordöstlichen Seitenflügels und die Neuanlage des Lustparks ab 1708 nach Plänen des kaiserlichen Gartenarchitekten Jean TREHET, der diese Arbeit für Kaiser KARL VI. bis 1713 fortsetzte.“²³¹

Für die *serenata* am Hof Josephs I. spielte er jedenfalls keine Rolle. Ebenso wenig wie das Schloss Schönbrunn, das nur einmal, nach der Aufhebung der für Leopold I. ausgerufenen Hoftrauer im Jahr 1706, Schauplatz für eine dreiaktige Pastorale wurde. Joseph I. begab sich zwar gern zur Jagd nach Laxenburg, *serenata* oder große Oper wurden dort in seiner Regierungszeit allerdings – soweit dies heute noch feststellbar ist – keine aufgeführt.

1. 5. 2. Anlässe. „Fürtreffliche Music“ für „herrliche Danck Feste“

Componimenti per musica waren, wie bereits dargelegt, Fix-Bestandteil der Geburts- und Namenstags-Feste am Kaiserhof, sie wurden aber auch zu einmalig stattfindenden Anlässen wie Hochzeitsfeierlichkeiten oder aus Anlass von politischen, kriegerischen Erfolgen aufgeführt. Demgemäß waren die Vorstellungen nicht selten in einen größeren, teils mehrere Tage umfassenden festlichen Zusammenhang integriert – vor allem in der warmen Jahreszeit fanden an den Tagen der Vorführungen Bälle, Illuminationen, Turniere, Karussells oder andere Veranstaltungen im Freien, meist in der kaiserlichen Sommerresidenz, der Favorita, statt.

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass die Geburts- und Namenstage der Familienmitglieder des HerrscherInnenhauses sogenannte Gala-Tage waren, an denen

²²⁸ Rode-Breymann 2010, S. 380.

²²⁹ Huss 2008, S. 192

²³⁰ Zum Augarten und seinen Gebäuden vgl. Günther Buchinger / Elisabeth Hudritsch / Paul Mitchell: „Das sogenannte Saalgebäude im Wiener Augarten. Erforschung und Sanierung eines kaiserlichen Lusthauses“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 65/4 (2011), S. 371–389.

²³¹ Eva Berger: *Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930. Band 3. Wien, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2004, S. 97.*

bestimmte luxuriöse Kleidungsvorschriften herrschten und die stets nach einem strikt eingehaltenen Muster und Zeremoniell abzulaufen hatten. Beschrieben werden diese Festtage regelmäßig und routiniert-schematisch in den beiden Wiener Periodika, dem *Wienerischen Diarium* und dem *Corriere ordinario*; subsidiär dazu können und sollten auch zur weiteren Erhellung der Ereignisse die bedauerlicherweise oft recht mageren Aussagen im Zeremonialprotokoll hinzugezogen werden sowie Botschafterberichte, deren Ausgiebigkeit naturgemäß stark von den Interessen des Botschafters beziehungsweise der Brotherren desselben abhängig war. Selten sind die Informationen derart ergiebig wie jene vom toskanischen Botschafter Neri Guadagni hinsichtlich der Neuvertonung von Donato Cupedas *Gli ossequi della notte* durch Johann Joseph Fux, die aus Anlass des Namenstags Amalia Wilhelmines im Jahr 1709 auf dem Teich der Favorita aufgeführt wurden.

Um die Namenstagsfeier²³² der Kaiserin herum wurden in diesem Jahr zwei *componimenti per musica* und zwei sogenannte „Kopf-Rennen“ gruppiert. Letztere waren Reiterturniere, bei denen mit Lanzen, Wurfspießen, Pistolen und Degen geschnitzte Köpfe anvisiert werden mussten. Wenn die Teilnehmer dabei verkleidet sowie Maschinen und/oder Triumphwägen Teil der Veranstaltung waren, firmierte das Spektakel unter der Bezeichnung „Carrousel“. ²³³ Das Kopf-Rennen wurde am 16. Juni öffentlich geprobt, indes laut Bericht des toskanischen Botschafters für nicht „interam:º all’ordine“²³⁴ befunden und also – keineswegs ein Einzelfall am Wiener Hof – schlankerhand verschoben. Am 21. wurde dann offiziell der Namenstag Amalias gefeiert:

²³² Am tatsächlichen Namenstag der Kaiserin, dem 4. Mai, konnte nie gefeiert werden, da er zu nah am Todestag Leopolds I., dem 5. Mai, lag.

²³³ Vgl. die Beschreibungen in Franz Philipp Florin: *FRANCISCI PHILIPPI FLORINI | OECONOMVS PRVDENS ET LEGALIS | CONTINVATVS*. | Oder | Grosser Herren Stands | Und | Adelicher | Haus-Vatter, | bestehend | In Fünf Büchern/ | Deren Erstes sieben Abtheilungen in sich begreiffet/ | Als: | Die I. Von grosser Herren Hofhaltungen insgemein. | Die II. Von Einrichtung eines Fürstlichen Hof=Staats. | Die III. Von einer vollkommenen Regierungs=Kunst. | Die IV. Was ein Fürstlicher Haus=Vatter in Ansehung des gantzen Reichs zu be= | obachten. | Die V. Was von dem Fürstlichen Haus=Vatter/ in seinem Lande in dem Politischen | Staat zu beobachten. | Die VI. Was von einem Fürstlichen Haus=Vatter in dem Kirchen=Staat zu beob= | achten. | Die VII. Was von einem Fürstlichen Haus=Vatter in dem Cameral=Staat und in der | *Oeconomie* zu beobachten. | Das II. Buch handelt von Pracht= und Staats=Gebäuden. | Das III. Buch von grosser Herren Pracht= und Lust=Gärten. | Das IV. Buch von der Ritter= und Reut=*Academie*. | Das V. Buch von dem Jagen und Weyd=Werck. | Ferner | Sind alle obige *Materien* mit Rechtlichen Anmerkungen auf allerhand | vorfallende Begebenheiten versehen/ | Durch | Herrn Johann Christoph Donauern/ *J. V. D. Hoch=Fürstl. Würtenber= | gischen/ wie auch verschiedener anderer Hohen= und Löbl. Ständen des H. Röm. | Reichs Rath/ und höchst. meritirten Consulanten* in Nördlingen. | Durchaus mit schönen und netten hierzu dienlichen/ sowohl eingedruckten/ als | Folio Kupfern versehen. | Mit Röm. Kais. Maj. und Ihro Churfl. Gnaden zu Maintz Allernädigsten *PRIVILEGIO*. | Nürnberg/ | Franckfurt und Leipzig/ in Verlegung Christoph Riegels seel. Wittib und Erben. | Gedruckt bey Johann Ernst Adelbulner. 1719., D-Mbs Res/2 Oecon. 41-2,1, S. 133.

²³⁴ Neri Guadagni: Bericht vom 22. Juni 1709, in: *Alemagna* | Sig:^r March:^{sc} Neri Guadagni | 1708 . 1709 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4428: nicht „völlig in Ordnung“.

„[T]utta la Nobilità, e Primi Ministrij, si portarono alla Favorita in Gran Gala, dove le Mtà loro hanno desinato in pubblico, al rimbombo di grandi strumenti; Vi assistè il Sig:^r Amb:^e di Venezia, che in passando felicità la Mtà Sua con un breve complimento in Nome della Repubblica; dopo desinare poi il Sig:^r Card:^{le} di Lamberg sodisfece in proprio all'istessa parte, e poi le Mtà loro insieme colle Sereniss:^e Arciduchesse, e i Principi di Lorena si portorono nella Gran Galleria, dove godettero del divertimento di una superba Cantata a più Voci, arricchita di Varj strumenti, si di fiato, come di Arco, che terminata cenarono tutti insieme in gran festa, e solo vi è mancata L'Imperatrice Madre, che per esser giorno di devozione non è solita di Comparire in Pubblico.“²³⁵

Mit sicherlich reichlichem Essen, üppig besetzter Instrumentalmusik, huldigenden Ansprachen und einer „cantata“, vermutlich Pietro Antonio Bernardonis und Attilio Ariostis *La Placidia*, wurde der Namenstag der Kaiserin unter großem Andrang von Publikum in der Favorita begangen.

Fünf Tage später wurde, wie Guadagni nach Florenz berichtet, in der Sommerresidenz ein „trattenimento in Musica“²³⁶ geprobt, bei dem es sich ohne Zweifel um *Gli ossequi della notte* handelt, sowie das offensichtlich noch immer nicht den Ansprüchen des Kaisers genügende Kopf-Rennen, das letztlich am 7. Juli in den Grenzen des Gartens der Favorita ausgetragen wurde. Das *Wienerische Diarium*, das eine Beschreibung des Ereignisses beilegte, berichtet ausführlich über das Reit-Spektakel. Unter majestätischem Trompetenschall, Paukendonner und den Augen von

„Ihrer Majest. der Regierenden Röm. Kayserin/ und Dero jüngsten Durchleuchtigsten Ertz=Hertzogin/ wie auch Ihrer Verwittibten Kayerl. Majestät Durchleuchtigsten Jungen Herrschafft/ ingleichen derer beeden Drl. Hertzogen von Lothringen/ und verschiedener in= und außländischer Ministern/ Cavallieren/ wie auch Damen/ nicht weniger vieler anderer hoch= und nideren Stands=Personen“²³⁷

²³⁵ Neri Guadagni: Bericht vom 22. Juni 1709, in: Alemagna | Sig:^r March:^{se} Neri Guadagni | 1708 . 1709 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4428: „Der ganze Adel und die ersten Minister begaben sich in großer Gala in die Favorita, wo die Majestäten zum prächtigen Klang von Instrumenten öffentlich speisten. Auch der venezianische Botschafter nahm teil, der im Vorübergehen im Namen der Republik der Majestät mit einer kleinen Höflichkeit aufwartete; nach dem Essen tat es ihm Kardinal Lamberg gleich, und danach begaben sich die Majestäten zusammen mit den durchlauchtigsten Erzherzoginnen und den Herzögen von Lothringen in die große Galerie, wo sie die Unterhaltung einer superben Kantate für mehrere Stimmen genossen, angereichert mit verschiedenen Streich- und Blas-Instrumenten. Als diese beendet war, speisten alle festlich zu Abend; es fehlte nur die Kaiserin-Mutter, die an Tagen andächtiger *exercitia* üblicherweise nicht an öffentlichen Auftritten teilnimmt.“

²³⁶ Neri Guadagni: Bericht vom 29. Juni 1709, in: Alemagna | Sig:^r March:^{se} Neri Guadagni | 1708 . 1709 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4428.

²³⁷ „Wienn/ vom 6. biß 9. Julii/ 1709“, in: *Wienerisches Diarium* 619 (1709), fol. 1v.

vermochte der Kaiser das „[herrliche] Turnier“²³⁸ mit der Lanze und Pistole für sich zu entscheiden.²³⁹

Gut eine Woche später folgte, sicherlich nach weiteren Proben, die prunkvolle Inszenierung von *Gli ossequi della notte* auf dem Teich der Favorita, eines *componimento per musica*, das mit seinem szenischen Aufwand und der mehrhörigen Anlage als eines der aufwendigsten der Regierungszeit Josephs I. gelten kann. Neri Guadagni berichtet von den vermutlich – wie seinerzeit bei der Aufführung des *Euleo festeggiante* Giovanni Bononcini im Jahr 1699 –²⁴⁰ die *peschiera* flankierenden Instrumentenmassen und der nicht unbeträchtlichen Dauer:

„Lunedì fu Gala alla Corte, per essersi poi fatta la sera nel Giardino della Favorita la Gran Festa di Musica, stata preparata per solennizzare il giorno dell’Imperatrice. Cominciò d:^a festa dopo le undici, e terminò verso le due dopo la mezza notte. Vi cantarono sei Musici, e 130. Strumenti, si d’arco, come di fiato, servirono alle Sinfonie; Il Teatro preparato per questa Festa era assai vago, arricchito poi d’una assai bella illuminazione.“²⁴¹

Das Kopf-Rennen wurde noch ein zweites Mal, am 18. Juli, ausgetragen,²⁴² die Feierlichkeiten zum Namenstag der Kaiserin somit nach gut einem Monat beschlossen.

Diese dichte Taktung sich über einen Monat hinziehender Veranstaltungen ist nicht wirklich repräsentativ für die Festtage am Wiener Hof. Ein durchschnittlicher Gala-Tag begann mit Glückwünschen, setzte sich in einem Kirchgang fort, der um ein Mittagessen erweitert wurde, und am Abend wurde in aller Regel dem Jubilar oder der Jubilarin mit einem *componimento*, seltener auch mit einem *dramma per musica*, aufgewartet. Auf einen Bericht über einen typischen Tagesablauf stößt man im *Wienerischen Diarium* vom 19.3.1708, dem Namenstag des Kaisers, an dem abends in der Burg Bernardonis und Fuxens *Iulo Ascanio* aufgeführt wurde. Das *Diarium* beschreibt den zumindest für die kalte Jahreszeit üblichen, im Vergleich zu den

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl. die Beschreibung im *Diarium* auf fol. 5r–v und auch jene im Zeremonialprotokoll: AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 780r–783r.

²⁴⁰ Herbert Seifert berichtet von Instrumentenmassen, von „mindestens 110 Instrumentalisten in zwei Chören, davon mindestens 50 Streicher, 40 Bläser und 30 Lauteninstrumente“ (Seifert 1985, S. 362, Fn 107).

²⁴¹ Neri Guadagni: Bericht vom 20. Juli 1709, in: Alemagna | Sig:^f March:^{sc} Neri Guadagni | 1708 . 1709 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4428: „Montag war große Gala am Hof, wobei am Abend im Garten der Favorita die große *festa di musica* aufgeführt wurde, die vorbereitet worden war, um den Tag der Kaiserin zu feiern. Die besagte *festa* begann nach elf und dauerte bis gegen zwei Uhr nach Mitternacht. Es sangen sechs Sängerinnen und Sänger, und 130 Instrumente, sowohl Bläser als auch Streicher, übernahmen die instrumentalen Stellen. Das für diesen Anlass vorbereitete Theater war sehr anmutig, ausgestattet mit einer sehr schönen Beleuchtung.“

²⁴² Neri Guadagni: Bericht vom 20. Juli 1709, in: Alemagna | Sig:^f March:^{sc} Neri Guadagni | 1708 . 1709 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4428, beziehungsweise AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 783r–784v.

vorgenannten Veranstaltungen eher unspektakulär anmutenden Ablauf von Kirchgang, Mittagsmahl und abendlicher „Serenada“:

„Heute/ als auff dem Fest des H. Josephs/ ist bey dem Käyserl. Hoff der Nahmens=Tag Ihrer Regierenden Käyserl. Majestät in kostbahrer Galla begangen/ und die gewöhnliche Glückwünsungen abgelegt [...]; selbigen Tag haben die gesambte Regierende Käyserl. Majestäten/ in prächtigster Begleitung derer Käyserl. Ministern und Cavallieren/ zu Pferd/ zu denen WW. EE. Closter=Frauen des Ordens derer Carmeliter=Barfüsserinnen/ zu Sanct Joseph genandt/ (allda sich inglichem Ihre Majestät/ die Verwittibte Käyserin/ benebens Dero Durchleuchtigsten Jungen Herrschafft/ und der Durchleuchtigsten Prinzessin/ Elisabetha Christina/ Hertzogin von Braunschweig=Wolffenbüttel/ etc. wie auch Ihro Hochfürstl. Durchl. Printz Carl von Lothringen/ Bischoffen zu Osnabrüg und Ollmütz/ Groß=Prior von Castillien/ etc. eingefunden/ und inzwischen der Predig des *A. R. P. Thomæ Winter S. J.* abgewartet) sich erhoben/ und allda dem Vor= und Nachmittägigen Gottes=Dienst/ davon jenen Ihro Hochfürstliche Gnaden/ der Herr Bischoff zu Wienn: diesen aber (Titl) Herr *Prælat* zum Schotten/ *Ord. S. Ben* versehen/ beygewohnet/ auch das Mittagmahl daselbsten eingenommen/ sodann wieder in die Kayserl. Burgg zuruck gekehret; alldorten des Abends allerhöchst besagter Kayserl. Majestät zu Ehren/ Ihre Majestät/ die regierende Kayserin/ eine fürtreffliche *Serenada*, bey welcher alle Hohe Herrschafften ebenfalls/ ausser Ihro verwittibten Kayserl. Majestät/ erschienen/ halten lassen.“²⁴³

Zuweilen konnten die Veranstaltungen und damit auch die Beschreibungen, je nach Anlass und Jahreszeit, indes auch deutlich variantenreicher ausfallen. Eine ungewöhnlich detaillierte Auflistung der Ereignisse ist für den 6. und 7. Juni 1706 überliefert, Tage, an denen als Reaktion auf die Nachricht von der Entsatzung Barcelonas durch pro-habsburgische Truppen ein ausuferndes „herrliches Danck Fest“ veranstaltet wurde.²⁴⁴

Teil der Feierlichkeiten war die Wiederaufnahme von Donato Cupedas und Attilio Ariostis *I gloriosi Presagi di Scipione Africano*. Das Zeremonialprotokoll vermerkt an diesem Tag einen jähen Sinneswandel des in der Favorita weilenden Kaisers, der einen ursprünglich für den 6. Juni vorgesehenen Besuch bei den Jesuiten um zwei Tage verschob, „weilen sie [die Käyl. Mäytt.] heünt daß danck fest wegen glücklich entsetzter Statt *Barcellona* ahngestellt.“²⁴⁵ Zur

²⁴³ „Wienn/ vom 17. biß 20. Mertz 1708“, in: *Wienerisches Diarium* 483 (1708), fol. 1v.

²⁴⁴ Begleitet wurden derartige Festtage auch in der Regel von Druckwerken wie in diesem Fall vom *Brachium dexteræ excelsi*, einem Hohelied auf „Karl III.“ und die Alliierten; vgl. Johann Valentin Neiner: *BRACHIUM | DEXTERÆ EXCELSI*, | Oder die | Durch der *Alliirten* Helden=Armb | Denen gerechten Waffen | Allzeit | Beystehende Hand Gottes/ | In der nicht allein | Sieghafften Entsetzung | *BARCELLONÆ*, | Sondern auch | Der wider die Frantzosen und Bayern erhaltenen herrlichen | *Victorie* bey dem Dorff Romelich unweit *Tillemont*, sambt ero= | berten Frantzösisch= und Spanischen Niederlanden/ Flandern | und Braband; | Als solche unter donnerndem Freuden=Geschütze und nächtlicher | *ILLUMINATION* | Der gantzen Stadt Wienn/ | Unter unbeschreiblichem Jubel Anno 1706. den 6. Junij/ höchst= | prächtig und Freuden=voll *celebrir*et wurde; | Allen Oesterreichisch=Treu=gesinnnten zu Lieb an Tag gegeben | Von | J. Neiner. | WIENN/ | Zu finden bey Christian Barthlmæ Pruckner/ *Academ.* Buchhandlern | auff der Brandstadt., A-Wn 33.H.62.

²⁴⁵ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 469v.

Feier der Entsatzung der strategisch wichtigen katalanischen Stadt wurde also, so gibt das Zeremonialprotokoll weiter Auskunft, „die *illumination* dieser *Residenz* Statt Wien auff heünt ahnbefohlen [...] Zu dem End Ihre Käyl. Mtt. auß der *favorita* herein kommen, und gegen 12. Uhr nach *St. Stephan* kommen, woh sie der Predig, dem Ambt, und dem *Te Deum laudamus* beÿgewohnt“.²⁴⁶ „[A]uff die nacht aber“, liest man weiter, ist der Kaiser „in gesamnten *Campagne* Kläidern von Gold und Silber=stück in der burgg zu Wien erschienen, woh ein *Ball* gehalten worden, so biß gegen den morgen gedauert“.²⁴⁷ Allein von dieser Auskunft, die sich – nicht unüblich für die Zeremonialprotokolle – mehr für die Kleidung der Herrschaften interessiert als für die eigentlichen Programmpunkte des Tages, könnte man noch nicht auf die Aufführung einer *serenata* schließen.

Das *Wienerische Diarium* schildert den Tag glücklicherweise etwas detaillierter: Beleuchtet werden weniger zeremonielle Details, vielmehr die äußeren festlichen Ereignisse, an denen sich diesmal – was keineswegs selbstverständlich ist – nicht nur die edle Hofdame im Rahmen von Musikvorführungen und Bällen zu delectieren, sondern auch der Pöbel zu vergnügen vermochte, der, durch die Gassen ziehend, die prächtige Illumination der Stadt bestaunen konnte:

„Heute wurde dahier auß allergnädigstem Befehl Ihre Kayserl. Majest. ein herrliches Danck Fest wegen vorgedachter von GOTT in Spanien und Nederland wider die Frantzosen erhaltener *Victorien* begangen; zu welchem Ende die beede regierende Kays. Majestäten/ in Begleitung deren inn= und außländischen Ministern und Cavallieren wie auch Dames/ worunter Ihre Königl. Majest. in Spanien Obriste Hofmeisterin/ Fürstin von Liechtenstein/ sich auch befunden/ in kostbahrister Galla/ nach der St. Stephans Dom=Kirchen/ so mit den prächtigen Zunfft=Fahnen außgezieret ware/ Sich erhoben; und allda der Lob=Danck= und Ehren=Predig/ welche bey unzählbarer Menge hoch= und nidern Stands/ der ordinari Dom=Prediger *A. R. P. Placidus Siess S. J.* in Anziehung dieses Bibel=Spruchs: Und nun so wahr der HErr lebt/ der mich bestätiget hat/ und mich auff den Thron meines Vatters David gesetzt. auß dem dritten Buch der Königen am 24. Vers des 2. Capitels/ gehalten: sodann dem von Ihre Hochf. Gnaden/ Hn. Bischoffen zu Wienn und *Coadjutorn* des Ertz=Stiffts Saltzburg verrichtetem Gottes=Dienst abgewartet/ unter welchem/ wie auch unter dem *Te DEUM Laudamus*, das grobe und kleine Geschütz dreymahl tapffer gelöset worden; nachdeme seynd Allerhöchst=besagte Kayserliche Majestäten wieder in Dero Burg zuruckgekehret/ und haben daselbst das Mittagmahl öffentlich eingenommen/ des Abends darauff in dem grossen Saal einer fürtrefflichen Music beygewohnet/ dabey sich auch Ihrer Majest. der verwittibten Kayserin/ Durchleuchtigste Princessinen/ sambt denen Durchleuchtigsten Gebrüdern auß dem Hauß von Lothringen/ als der Herr Bischoff von Osnabruck und Olmütz/ und dann der Printz Frantz Anton/ nebst vielen anderen Printzen/ Cavallieren und Damen eingefunden; des Nachts aber in der Burg/

²⁴⁶ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 470r.

²⁴⁷ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 470v.

wo ehedessen ihre Majestät/ der König CARL/ *residiret*/ mit einem Ball sich belustiget; wie dann auch die meiste anwesende *Cavalliers* und *Dames* während der Zeit bey höchst besagter Königlichen Spanischen Majestät/ CARL des Dritten/ Obrist=Hofmeisterin/ Fürstin von Liechtenstein/ auff das herrlichst und kostbareste *tractiert* worden; Und ware disen gantzen Tag nicht allein/ sondern auch die völlige Nacht/ als welche durch die Beleuchtung deren Fenstern gantz hell worden/ eine solche Freude gewesen/ so nicht zu beschreiben; inmassen auch nichts als das immerwährende Zuruffen: lang lebe König CARL der Dritte! von jederman/ zu hören gewesen.“²⁴⁸

Das *Diarium* berichtet also explizit von einer „fürtrefflichen Music“ im „grossen Saal“, die im Zeremonialprotokoll unterschlagen wurde; und diese vermutlich im (großen) Saal vor dem Theater aufgeführte Komposition war mit hoher Wahrscheinlichkeit *I gloriosi presagi di Scipione Africano*, ein Stück, in dessen Zentrum zwei historische Helden standen, Publius Cornelius Scipio Africanus Maior und Minor, die beide wie auch „Karl III.“ grandiose Spanienfeldzüge verantwortet hatten. In der in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Partitur verraten kleine textliche Retuschen eine zweite Aufführung, außerdem hat sich in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek ein bisher von der Forschung wenig beachtetes Libretto-Widmungsexemplar aus dem Jahr 1706 erhalten.²⁴⁹

Angesichts der Verkündigung der erfolgreichen Abwehr der Belagerung von Barcelona konnte verständlicherweise nicht wochenlang auf die Komposition einer neuen *serenata* gewartet werden, für deren Text allein die Librettisten in der Regel schon eine Woche Zeit hatten, wie man aus den Briefen Pietro Antonio Bernardonis weiß.²⁵⁰ Daher griff man auf ein bereits vorhandenes Stück mit Spanien-Bezug zurück. Die Erstaufführung von Cupedas und Ariostis *componimento* lag knapp zwei Jahre zurück, eine Wiederaufführung war also vertretbar, und die MusikerInnen konnten sich vermutlich zumindest noch vage an ihre Partien erinnern, weswegen keine allzu große Vorlaufzeit vonnöten war.

Auch der toskanische Botschafter Marco Martelli berichtet ausführlich über die Feierlichkeiten. Am Samstag, dem 5. Juni, wenige Tage nach Ankunft des die Frohbotschaft überbringenden Boten, vermeldet er:

²⁴⁸ „Wienn/ vom 5. biß 8. Junii/ 1706.“, in: *Wiennersches Diarium* 297 (1706), fol. 1v–2r.

²⁴⁹ Donato Cupeda: *I Gloriosi presagi di Scipione Africano*. | Trattenimento musicale | Per le gloriose Vittorie | Della S: R: M: | Di | CARLO III. | Rè delle Spagne. | L'anno 1706., D-DI MT.4.104, misc.1.

²⁵⁰ Die Behauptung Bernardonis, für die Verfertigung von *La concordia della virtù e della fortuna* nur 10 Stunden Zeit gehabt zu haben, ist wohl als Nettozeit und nicht als knapper Halbtage zu verstehen und kann naturgemäß auch dem Bescheidenheits-Topos geschuldet sein. Vgl. Pietro Antonio Bernardoni: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Vienna, 8 aprile 1702“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983c (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 490.

„In una solennissima festa si trova presentemente tutta questa Corte Imperiale per le gran nuove, che son venute in questa settimana, mentre Martedì su'l mezzo giorno comparisce qua dalla parte d'Italia il Sig. Barone Kezler spedito da Barcellona li 17. del Mese passato con la gioconda nuova della liberazione di quella Piazza dall'assedio“.²⁵¹

Martelli zeigte sich, wie er in weiteren Briefen kundtut, bestrebt, dem Kaiser seine Reverenz zu erweisen, indem er an seinem Haus eine solenne Beleuchtung applizierte sowie am Kirchgang, dem Ball und einer dem Anlass entsprechenden *festa di musica*, mit der sicherlich der *Scipione* gemeint ist, teilnahm:

„[E]ssendosi fatte qua domenica sera sontuosissime illuminazioni per festeggiare la liberazione di Barcellona, Io stimai debito del mio umilissimo rispetto verso la Mtà dell'Augustissimo Imperatore in concorrere con tutti gli altri, con fare una decente illuminazione alla mia Casa, et non solamente comparvi la mattina con tutti gli altri in gala al solenne Te Deum, che fu cantato alla presenza delle MMtà loro nella Cattedrale, ma intervenni di più la sera ad una Festa di Musica, che fu fatta sopra il soggetto, et perche la Mtà sua Cesarea ebbe la bontà di far dichiarare che tutti gli Inviati potevano essere la sera istessa dopo la cena, ben che incogniti, et senza alcun rango, o distinzione ad una gran Festa di Ballo, Io vi intervenni con molti altri Inviati, et mi vi trattenni fino alle tre ore dopo la mezza notte“.²⁵²

Zwei Tage später schickt Martelli noch ein paar Präzisierungen hinterher: Das die ehrwürdigen Mauern des Stephansdoms durchflutende Te Deum sei mehrchörig gewesen und der in der Hofburg veranstaltete Ball habe gar bis fünf Uhr früh gedauert. Auch auf die Beleuchtung der Stadt geht der Botschafter noch genauer ein, sie sei „con Torcie, Emblemi, et Inserizioni adequate al soggetto“²⁵³ geschmückt gewesen. In den Tagen danach erklangen, erfährt man weiter, in Wien mehrere von diversen Adligen in Auftrag gegebene Te-Deum-Vertonungen,

²⁵¹ Marco Martelli: Bericht vom 5. Juni 1706, in: Alemagna | Sig:^r Marco Martelli | 1706. | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4426: „Der hiesige kaiserliche Hof befindet sich momentan wegen der großen Neuigkeiten, die uns in dieser Woche erreicht haben, in einem pompösen Fest, weil Dienstag zu Mittag aus Italien der Herr Baron Kezler, der am 17. des vergangenen Monats aus Barcelona geschickt wurde, mit der Frohbotschaft der Befreiung von der Belagerung dieses Schauplatzes erschienen ist.“

²⁵² Marco Martelli: Bericht vom 10. Juni 1706, in: Alemagna | Sig:^r Marco Martelli | 1706. | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4426: „Da hier am Sonntag sehr prachtvolle Beleuchtungen angebracht wurden, um die Befreiung von Barcelona zu feiern, habe ich es als Schuld meines bescheidenen Respekts der erlauchten Majestät des Kaisers gegenüber empfunden, zusammen mit allen anderen eine anständige Beleuchtung an meinem Haus anzubringen und nicht nur am Vormittag mit allen anderen in Gala für ein festliches Te Deum zu erscheinen, das im Beisein der Majestäten in der Kathedrale gesungen wurde, sondern ich nahm auch am Abend teil an einer zum Anlass passenden *festa di musica*. Und weil seine kaiserliche Majestät die Güte hatte zu verkünden, dass alle Botschafter am selben Abend nach dem Abendessen – *incognito* und ohne jeden Rang oder Unterschied – an einem großen Ball anwesend sein durften, nahm ich mit vielen anderen Botschaftern teil und unterhielt mich dort bis drei Uhr früh.“

²⁵³ Marco Martelli: Bericht vom 12. Juni 1706, in: Alemagna | Sig:^r Marco Martelli | 1706. | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4426: „mit Fackeln, Emblemen und dem Anlass entsprechenden Themen“.

zusätzlich lud man in der Stadt zu weiteren privaten Maskenbällen. Der Kaiser und die Kaiserin verabschiedeten sich unterdes nach einer „Commedia di Ragazzi“ bei den Jesuiten am Donnerstag nach Laxenburg, „ove la Sera vi fu poi Ballo benché privata“.²⁵⁴

1. 5. 3. Die Feierlichkeiten des Jahres 1708. Romolo und Giunone als EhestifterInnen

Ähnlich dicht getaktet waren die Veranstaltungen im Jahr 1708, als sich das Haus Habsburg, eingerahmt von zwei knapp aufeinanderfolgenden *per-procurationem*-Hochzeiten, nicht zuletzt mithilfe des Musiktheaters der gespannten Öffentlichkeit als Geschlecht hehrer römischer Imperatoren und anmutiger olympischer Göttinnen in Szene setzen ließ. Die erste Trauung wurde am 23. April in der Pfarrkirche Maria Hietzing zwischen Joseph I. als Stellvertreter seines Bruders, „Karls III.“, und der aus Anlass der ehelichen Verbindung jüngst zum Katholizismus übergetretenen Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel vollzogen, wobei Letztere bereits im Frühjahr 1707 Richtung Wien aufgebrochen war, um sich am Kaiserhof mählich in die ungewohnte Rolle einer katholischen Prinzessin einschmiegen zu können.²⁵⁵ Schon zwei Tage vor der Hochzeit wurde der Geburtstag von Kaiserin Amalia Wilhelmine in Anwesenheit von hohen Gästen aus dem In- und Ausland mit einem besonders prächtig in Szene gesetzten *componimento per musica, Il natale di Giunone festeggiato in Samo* von Silvio Stampiglia und Giovanni Bononcini, gefeiert, wobei im Rahmen dieser Aufführung zugleich das bereits seit Anfang des Jahrhunderts fallweise bespielte neue Hoftheater offiziell und feierlich eröffnet wurde.

Das *Wienerische Diarium* berichtete am 21.4.1708:

„Heute wurde dahier Ihrer Majestät/ der regierenden Kayserin/ Geburts=Tag/ in schönster Galla begangen/ und die gewöhnliche Glückwünschung abgelegt/ auch/ Deroselben zu Ehren/ in dem neuen *Comædie*-Hauß das Erstemahl eine fürtreffliche Wälsche *Opera* (der in *Samo* begangene Geburts=Tag der Göttin *Juno* genannt) bey welcher die gesambte regierende Kayserl. Majestäten/ nebst der allseithigen Durchleuchtigsten jungen Herrschafft/ und Ihro Hochfürstl. Durchleucht/ der Printzeßin Elisabetha Christina/ wie auch Ihro Hochfürstl. Durchl. Printz Carl von Lothringen/ Bischoffen zu Oßnabrück und Ollmütz etc. Groß=Prior von Castillien/ etc. nebst einer Menge derer Cavalliren und Damen/ sich eingefunden/ gehalten.“²⁵⁶

²⁵⁴ Ebd.: „wo am Abend ein Ball stattfand, allerdings privatim“.

²⁵⁵ Zu dieser Hochzeit und den damit einhergehenden Feierlichkeiten vgl. auch Sommer-Mathis 1994, S. 11–30.

²⁵⁶ „Wienn/ vom 21. biß 24. April“, in: *Wienerisches Diarium* 493 (1708), fol. 1r.

Wenngleich kein Zweifel daran besteht, dass die im Zentrum des Stücks stehende Göttermutter Giunone nicht mit Elisabeth Christine, sondern mit Amalia Wilhelmine zu identifizieren ist, wird im Libretto Stampiglias doch immer wieder auf die kurz bevorstehende Hochzeit alludiert. Schon zu Beginn bekniert der Hirte Uranio die Göttin der Ehe und Geburt, sie möge die Verbindung mit seiner Angebeteten, Aglaura, besiegeln:

„Tu che pronuba sei
de’ pudichi Imenei, deh fa che mia
la bella Aglaura sia“. ²⁵⁷

Wo ein Heiratsbegehrt, da auch ein Kinderwunsch, und so fleht Siralgo, auch er Hirte auf der ägäischen Insel, auf der die Göttin am Ufer des Flusses Imbrasos unter einem Keuschlammbusch das Licht der Welt erblickte, Giunone an:

„Tu ch’ ai figli nascenti,
tu che alle madri in affannosa pena
porgi conforto e lena
con tua virtù divina
alle spose di Samo
assisti per pietà Giuno Lucina“. ²⁵⁸

Die Göttermutter erhört das Flehen der Verliebten, und als Vorwegnahme der beiden in Wien avisierten Hochzeiten reichen einander auf der Bühne des Hoftheaters zwei Brautpaare die Hände:

„Io che pronuba sono
de’ bei sponsali all’alta cura intesa,
all’onorata impresa ora m’accingo.
Unite palme a palme,
che le vostr’alme in lacci d’oro io stringo.“ ²⁵⁹

²⁵⁷ Stampiglia 1708, fol. 3r-v: „Du, die du Stifterin der schamerfüllten Ehen bist, ach, mach dass die schöne Aglaura mein sei.“

²⁵⁸ Stampiglia 1708, fol. 3v: „Du, die allen zur Welt kommenden Kindern, allen in Bedrängnis sich befindlichen Müttern Trost und Kraft spendest, stehe, um Himmels Willen, allen Bräuten von Samos mit deiner göttlichen Tugend bei, Iuno Lucina“.

²⁵⁹ Stampiglia 1708, fol. 9r: „Ich, die ich Ehestifterin der schönen Eheleute bin, rüste mich für die hohe Obhut, die ehrenwerte Aufgabe. Vereinigt eure Hände, da ich nun eure Seelen mit güldenen Fesseln umfange.“

Zwei Tage später tauschten schließlich die spanische Königin *in spe*, Elisabeth Christine, und Joseph I. in erlauchtem Rahmen würdevoll die Ringe aus. Nach weitschweifigen Vorbereitungen wurde die Hochzeit um zehn Uhr abends in der Kirche Maria Hietzing unter Kanonendonner, Musketenschüssen und den ehrwürdigen Klängen eines von Johann Joseph Fux in Musik gesetzten *Te Deum* vollzogen.²⁶⁰ Der venezianische Botschafter Daniele Dolfin berichtet:

„fu cantato al rimbombo di trentacinque cannoni trasportati in vicinanza della chiesa, di salva di moschettaria e di strepitoso concerto d'istromenti e di voci sollemnemente il Te Deum. Durò poco meno d'un'ora senza che mai li sposi s'allontanassero dal loro posto stando genuflessi avanti l'altare.“²⁶¹

Was bombastisch klingt, scheint allerdings realiter zumindest deutlich hinter der Opernaufführung zwei Tage zuvor zurückgeblieben zu sein; der Platz im alles andere als monumentalen Kirchenschiff von Maria Hietzing war nämlich derart begrenzt, dass der Kaiser und die Braut die ganze Zeremonie hindurch stehen mussten und Daniele Dolfin, als venezianischer Botschafter in der Regel bei allen Feierlichkeiten an vorderster Front dabei, nicht einmal eingeladen werden konnte:

„Non è intervenuto il loro Ministro all'accennata funzione delli sponsali. Nell'angustia della cappella non era facile trovargli posto adeguato, stando in piedi l'Imperatore et, con lo scabello l'Imperatrici, onde s'è preso il partito di considerare la funzione come privata, facendosi in picciola chiesa, di notte, fuori di Vienna.“²⁶²

In einer zeitgenössischen Beschreibung des Ereignisses ist unterdes von „vielen tausend Zuschauer[n] [...] ohne geringste Unordnung/ und besondere Ungelegenheit“²⁶³ die Rede, möglicherweise steckten hinter der fehlenden Einladung des Botschafters also eher

²⁶⁰ Vgl. die Beschreibung | Der den 23. April 1708. beschehenen | Vermählung/ | Zwischen | Ihrer Röm. Kayserl. Majestät/ | *JOSEPHO I.* | Als | *MANDATARIO* | Ihrer Cathol. Majestät/ | *CARL* des Dritten/ | Königs in Spanien/ etc. | Und | Der Durchleuchtigsten Princeßin/ | *ELISABETHA* | *CHRISTINA*, | Hertzogin von Braunschweig und Lüneburg/ | Wolffenhüttlicher Linie/ etc. | Sodann darauff erfolget | Abreyß nach Spanien. | Wien/ bey Joh. Baptist Schönwetter/ Kays. Hof= und Univ. Buchhandler., A-Wn 33.H.69.

²⁶¹ Daniele Dolfin: Bericht vom 28. April 1708, AT-OeStA/HHStA StAbt Venedig Dispacci di Germania 192: „unter dem Dröhnen von 35 ins Umfeld der Kirche gebrachten Kanonen, von Musketensalven und einem gewaltigen Zusammenspiel von Instrumenten und Stimmen wurde feierlichst das *Te Deum* gesungen. Es dauerte wenig mehr als eine Stunde, ohne dass die Eheleute, die kniend vor dem Altar blieben, je ihren Platz verließen.“

²⁶² Ebd.: „Ihr Minister hat an der erwähnten Trauung der Eheleute nicht teilgenommen. In der Enge der Kapelle war es nicht leicht, ihm einen adäquaten Platz zu finden, zumal der Kaiser stehen und die Kaiserinnen auf einem Schemel Platz nehmen musste, da man sich dazu entschieden hatte, die Trauung als privat veranstalten zu lassen, weswegen sie in einer kleinen Kirche, in der Nacht und außerhalb von Wien stattfand.“

²⁶³ *Beschreibung der den 23. April 1708. beschehenen Vermählung*, fol. 4r.

zeremonielle Überlegungen als Platzgründe, die der nicht uneitle venezianische Aristokrat in seinem Brief elegant zu umgehen bestrebt war.

Dem *Natale di Giunone* durfte Dolfin indessen selbstverständlich beiwohnen, die schriftlichen Auseinandersetzungen des Venezianers mit musikdramatischen Aufführungen bestehen allerdings mehrheitlich aus Desinteresse atmenden Formeln, deren Erwähnung hier wenig lohnenswert wäre; immerhin ringt sich der Botschafter zu einem knappen Lob für das neueröffnete Theater durch, dieses sei, so er, „assai magnifico“²⁶⁴ gewesen.

Gut zwei Monate später, am 8. Juli, war bereits die nächste Hochzeit angesetzt, diesmal wurden die Bande der Habsburger zum Königreich Portugal, das, obwohl zu Beginn des Krieges auf Seiten der Franzosen, 1703 einen Pakt mit den Habsburgern geschlossen hatte,²⁶⁵ enger geflochten. Die Schwester des Kaisers, Erzherzogin Maria Anna, sollte König João V ehelichen, die Trauung erfolgte diesfalls in Klosterneuburg, wieder mit Joseph I. als Stellvertreter.

Gefeiert wurde bereits ab dem 21. Juni, dem Namenstag der regierenden Kaiserin. Der Tag sollte mit einer abendlichen, im Garten der Favorita aufgeführten *serenata*, der von Bernardoni und Fux verfassten *Pulcheria*, sowie einem untertags stattfindenden Kopf-Rennen begangen werden. Die Kombination Turnier und *serenata* erfreute sich, wie auch bereits das Beispiel von *Gli ossequi della notte* zeigte, in der warmen Jahreszeit am Wiener Hof einer großen Beliebtheit.²⁶⁶

Im Jahr 1708 vereitelte das Wetter diese geschätzte Paarung indessen vorerst, wie sich dem Zeremonialprotokoll entnehmen lässt:

„Diesen nachmittag hat ein Kopf=Rennen in der *Favoritta* sein sollen, weilen es aber die vergangene Nacht und diesen Vormittag starck geregnet, und die Erde zu wäich gewesen, ist es verschoben = danach

²⁶⁴ Daniele Dolfin: Bericht vom 28. April 1708, AT-OeStA/HHStA StAbt Venedig Dispacci di Germania 192: „ziemlich großartig“.

²⁶⁵ Vgl. Matthias Schnettger: *Der Spanische Erbfolgekrieg. 1701–1713/14*, München: Beck 2014 (C. H. Beck – Wissen), S. 70–73.

²⁶⁶ Die erste höfische Unterhaltung nach abgelegter Trauer über das Dahinscheiden Leopolds I. war die Aufführung der Pastorale *Endimione*, der ein derartiges Kopf-Rennen in Schönbrunn vorangegangen war, über dessen Hergang nicht nur das Zeremonialprotokoll informiert, sondern auch die Joseph-Biographie Eucharius Gottlieb Rincks (Eucharius Gottlieb Rinck: *Josephs | des Sieghafften | Röm. Käysers | Leben und Thaten. | In zwey theile abgefasset, | und mit bildnißen gezieret. | Cölln, im jahr 1712, Band 2 [=Rinck 1712a], A-Wn 112660-A.2, S. 134–137). Zu diesem Ereignis hat sich auch das Fragment – das Titelblatt und einige wenige Anmerkungen – einer Beschreibung erhalten. Vgl. Beschreibung | Des herrlichen Turniers/ | Welches in dem Käyserlichen Lust=Pallast | Schönbrunn/ in allerhöchster Anführung Ihrer Röm. | Käyserlichen Majestät/ und Ihrer Hochfürstl. Durchl. Printz Max von | Hannover/ etc. bey allerhöchster Gegenwart Ihrer Majest. der regierenden Käyserin | und Ihrer Majest. der verwittibten Käyserin/ sämtlichen Ertz=Hertzoginnen/ Ihrer | Hochfürstl. Durchl. Printz Carl von Lothringen/ Bischoffen zu Oßnabrugg und | Ollmütz/ nebst vieler anderen Printzen/ Cavallieren und Damen/ wie auch | einer grossen Menge Volcks/ den 7. und 8. Julii 1706. | gehalten worden., D-Rs 999/Caps.114(23).*

aber, dah sich nachmittag daß Wetter wider guet ahngelaßen, beÿ der *Grotta* die *Serenata* gehalten worden“. ²⁶⁷

Explizit hingewiesen wird auch auf die Anwesenheit des außerordentlichen portugiesischen Botschafters, Fernão Teles da Silva, Conde de Vilar Maior, der schon seit Jänner in Wien weilte, dort die Ehegeschäfte abwickeln und am 7. Juni mit seinem prunkvollen Einzug die Kaiserstadt den Glanz des portugiesischen Hofes und seines Herren, König João V, erahnen lassen sollte.²⁶⁸ Auch das *Wienerische Diarium* hebt in seinem Bericht die Präsenz des ausländischen Ehrengastes hervor; die *serenata* habe

„in allerhöchster Gegenwart Ihrer Regierenden Kayserl. Majestäten/ und Dero Durchleuchtigsten jungen Herrschafft/ wie auch des Königl. Portugiesischen Herrn Botschafftern/ und vieler anderen/ sowohl inheimisch= als außländischer Ministern/ Cavallieren und Damen [stattgefunden]“. ²⁶⁹

Das den Launen des Wetters zum Opfer gefallene Turnier wurde zwei Tage später nachgeholt, abermals glänzte – wie sollte es auch anders sein? – der Kaiser, dessen unbestechliches Geschick im *Corriere ordinario* hervorgehoben wurde: vor einer Menge an „Prencipi, Dame, e Cavallieri, & altra Gente a folla“ „sopra tutti fu ammirata, & applaudita la destrezza della Maestà dell’Imperatore“. ²⁷⁰ Am 5. Juli wurde das Kopf-Rennen im Beisein des Portugiesischen Botschafters wiederholt,²⁷¹ erneut gewann bei dem „abermahlen in neulich vermeldtem stattlichen Aufzug/ und Ordnung gehaltenen herrlichen Turnier“²⁷² mit der Lanze „per la sua destrezza il premio la Maestà Sua“. ²⁷³

Der Ehevertrag zwischen Maria Anna und João V war zu diesem Zeitpunkt bereits fertig ausverhandelt und wurde am 27. Juni von Joseph I. und dem portugiesischen Botschafter unterzeichnet. Der venezianische Botschafter Daniele Dolfin und sein Nachfolger Lorenzo

²⁶⁷ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 693r.

²⁶⁸ Zu diesem feierlichen Einzug vgl. Beschreibung/ | Des sehr herrlichen | Einzugs/ | Welchen | Ihrer Majestät/ | Johannes/ des Fünfften/ | Königs in Portugall und Algarbien etc. | Geheimer Cammerer und Rath/ | Wie auch *Extraordinari* Botschaffter | An dem Kayserlichen Hof/ | (Titl.) | Herr/ Herr Ferdinand/ *Teles de Sylva*, | Graff *di Villarmayor*, *Comendador del Ordre Davis &c.* | In | Allhiesige Kayserliche Residentz=Stadt | Den 7. Junii 1708. gehalten; | Wie auch der des andern Tags bey dem Kayserl. Hof | gehabt | *AUDIENZ.* | Wienn/ bey Johann Baptist Schönwetter/ Kayserlichen Hof= | und *Universitäts=Buchhandlern* im rothen Ygel., A-Wn 303026-B.AdL.14.

²⁶⁹ „Wienn/ vom 20. biß 22. Junii 1708“, in: *Wienerisches Diarium* 510 (1708), fol. 1v.

²⁷⁰ „Foglio aggiunto all’Ordinario. 27. Giugno. 1708.“, in: *Il Corriere Ordinario* 51 (1708), fol. 106r: „Fürsten, Damen und Rittern und einer Vielzahl anderer Leute“, „wurde vor allem die Gewandtheit der Majestät des Kaisers bewundert und applaudiert“.

²⁷¹ Vgl. dazu die Angaben im Zeremonialprotokoll AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 705v–707r.

²⁷² „Wienn/ vom 4. biß 6. Julii 1708“, in: *Wienerisches Diarium* 514 (1708), fol. 2r.

²⁷³ „Foglio aggiunto all’Ordinario. 7. Luglio. 1708.“, in: *Il Corriere Ordinario* 54 (1708), fol. 114r: „aufgrund seiner Gewandtheit seine Majestät der Kaiser den Preis“.

Tiepolo, der zu dieser Zeit auch bereits in Wien sein Quartier bezogen hatte, meldeten nach Venedig: „Prestato l’assenso fu dato l’ segno di giubilo con una festa di Corte celebrata con molta pompa e nel giorno seguente il detto Ministro ne fece un’altra nella sua casa con grande magnificenza.“²⁷⁴ Im *Theatrum Europaeum* liest man dazu:

„Sothane neue Vermählung setzte den Kayserl. Hof in ungemeines Vergnügen/ so derselbe durch verschiedene dißfals angestellte Lustbarkeiten sattsam zu erkennen gab. Es legte mehrerwehnter Abgesandter auch das Seine nicht weniger an den Tag/ indem er unter das Volck Geld auswerffen/ und verschiedene *Fontainen* mit Wein springen liesse.“²⁷⁵

Bei der Feier im von Fernão Teles da Silva bezogenen Haus wurde vermutlich auch ein titelloser *componimento per musica* für vier Solostimmen und Chor aus der Feder des aus Padua gebürtigen, der Bologneser Accademia de’ Gelati angehörigen Librettisten Rocco Maria Rossi aufgeführt,²⁷⁶ in dem Marte, Amore, Fortuna und Fama in ungewohnter Eintracht das Brautpaar hochleben lassen.

Die Hochzeit fand schließlich am 9. Juli im Stift Klosterneuburg statt, wo nach dem gleichen zeremoniellen Muster wie auch zwei Monate zuvor in Maria Hietzing vorgegangen wurde. Unter weltlichem Kanonendonner, den zölestischen Klängen des Ambrosianischen Lobgesangs und Zurschaustellung der Gebeine des Heiligen Leopold traute Kardinal Christian August von Sachsen-Weitz Joseph I. als Stellvertreter des portugiesischen Königs und seine Schwester Maria Anna, die sich zwei Tage später Richtung neue Heimat aufmachen sollte.

²⁷⁴ Daniele Dolfin / Lorenzo Tiepolo: Bericht vom 30. Juni 1708, AT-OeStA/HHStA StAbt Venedig Dispacci di Germania 192: „Nach dem Abschluss der Übereinkunft wurde als Zeichen der Freude ein Hoffest mit festlichem Gepränge abgehalten, und am darauffolgenden Tag hielt auch der besagte Botschafter ein weiteres ab, in seinem Haus, mit großer Pracht.“

²⁷⁵ [Daniel Schneider:] *THEATRI | EUOPÆI* | Achtzehnder Theil. | Oder | Außführlich fortgeführte | Friedens= und Kriegs= | Beschreibung. | Und was mehr | Von denck= und merckwürdigsten Geschichten in Europa/ | vornemlich aber, in Hoch= und Nieder=Teutschland: bey Reichs= und | Crayß=Versammlungen: An Kayserl. auch Chur= und Fürstl. Höfen/ | So dann/ | In Franckreich, Spanien, Portugall, Groß=Brittannien, Italien, Schwe= | den, Dännemarck, Moscau, Pohlen, Preussen, und auch einige in der übrigen Welt= | Theilen: zu Wasser und Lande, vom 1707ten Jahr, biß zu Ausgang des 1709ten | vorgegangen/ und sich begeben haben. | Alles aus vertraulich *communicirten* Schrifften, und andern glaubwürdigen | *Documenten*/ auch aus der Sachen eigentlichen Verlauff/ mit Fleiß zusammen | getragen und beschrieben. | Wie auch | Mit unterschiedlicher Potentaten und berühmter Krieges=Helden Bildnüssen, danebenst | auch mit denen vornehmsten Kriegs=*Actionen*; als *Battailen*, *Campements*, Belagerungen, und See= | Schlachten/ und einiger neu=erbauten Palläste/ um dem Leser den Begriff der Historie anmuthiger und | gewisser zu machen/ mit annehmlichen Kupffern gezieret/ und verlegt | Durch | Weyland *Carl Gustav*. Merians Seel. Erben. | Franckfurth am Mayn, gedruckt bey Anton Heinscheidt. | Im Jahr Christi 1720., A-Wn 52.B.1.(Vol.18), S. 71 (1708).

²⁷⁶ Rocco Maria Rossi: NELLE FELICISSIME NOZZE | *DELLE* | SACRE REALI MAESTA’ | *DI* | DON GIOUANNI V. | Re di Portogallo, e di | Algarve, &c. | *E DI* | MARIA ANNA | Arciduchessa d’Austria. | POESIA PER MUSICA, | *CONSAGRATA A S. E. IL SIG.* | DON FERDINANDO | TELLES DE SYLVA, CONTE DE | VILLARMAYOR, | Amabasciadore Straordinario di Sua Maestà | Portoghese alla Corte Cesarea. | VIENNA, | Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Italiano di Corte di S. M. Cesarea 1708, I-Vnm MISC 2649.011.

Die Feierlaune in Wien kam freilich keineswegs zum Erliegen, ganz im Gegenteil: Am 28. Juli informiert der venezianische Botschafter Lorenzo Tiepolo seinen „serenissimo Principe“ von „due giorni in Galla celebrati in questa settimana con musica ed altri divertimenti“. ²⁷⁷ Nach den beiden mit eindrucklicher Prachtentfaltung ausgerichteten Hochzeiten und dem in erfolgreiche Bahnen gelenkten Spanischen Erbfolgekrieg fühlte sich Joseph I., unumschränkter Lenker des Heiligen Römischen Reichs, vermutlich am vorläufigen Zenit seiner Macht angekommen und lud aus Anlass seines am 26. Juli begangenen 30. Geburtstags den Wiener und auswärtigen Adel zu einer Freiluft-Inszenierung seiner Selbst als Universal-Sukzessor antiker Caesaren. Das *Wienerische Diarium* berichtet, die kaiserlichen Majestäten hätten sich nach ausschweifenden Kirchgängen am 26. Juli

„nebst denen allerseithig=Durchleuchtigsten Ertz=Hertzoginnen/ nach dem so genannten in der Leopold=Stadt gelegenen schönen Augarten sich begeben/ und allda/ in Gegenwart einer grossen Menge hoher und nidriger Stands-Persohnen/ mit einer fürtrefflichen Wälschen *Serenada*, bey einer alt Romanis. Aufführung etlicher Triumph=Wägen/ sich belustiget; darauff sambtliche Herrschafften/ ausser den jüngsten Durchleuchtigsten Erz-Hertzoginnen/ die gleich wieder/ nach Endigung der *Serenada*, in die Favorita gekehret/ in besagtem Augarten zu Nachts gespeiset“. ²⁷⁸

Anlässlich des kaiserlichen Geburtstags wurde also eine *serenata*, und zwar: *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma* von Silvio Stampiglia und Giovanni Bononcini, im Augarten aufgeführt, in welcher sich der generös-joviale erste König des frisch gegründeten zukünftigen Weltreichs Rom als Bühnenstellvertreter Josephs I. um das Wohl seines von ihm innig geliebten Volks kümmert. An Allusionen auf die kurz zuvor stattgefundenen Hochzeiten mangelt es auch im *Romolo* nicht, da der wohltätige Städtegründer den Paaren Emilia und Giulio respektive Valeria und Ostilio seinen Segen gibt, nachdem die beiden römischen Damen bei ihm vorgesprochen haben.

Romolo:

„Valeria, Emilia, intesi:
Andrete in questo giorno
ambe del vostro amor contente, e paghe.“

Emilia:

„O fortunate fiamme.“

²⁷⁷ Lorenzo Tiepolo: Bericht vom 28. Juli 1708, AT-OeStA/HHStA StAbt Venedig Dispacci di Germania 193: „zwei in Gala gefeierten Tagen mit Musik und anderen Unterhaltungen in dieser Woche“.

²⁷⁸ „Wienn/ vom 25. biß 27. Julii 1708“, in: *Wienerisches Diarium* 520 (1708), fol. 2r.

Valeria:

„O lacci, o piaghe.“

Ostilio:

„Tu mia sposa sarai?“

Giulio:

„Tu mia consorte?“

Ostilio:

„Che piacere!“

Giulio:

„Che sorte.“²⁷⁹

Diese Anspielungen auf die Hochzeiten sind allerdings kaum mehr als Nebengeräusche. Viel wichtiger ist die zentrale Thematik des Stücks und des ganzen Tages: eine Feier der *translatio imperii*, der Lehre, dass das Römische Reich unter Karl und Otto dem Großen Richtung Norden wanderte und in weiterer Folge die Habsburger sich – rechtlich gedeckt – Amtsnachfolger antik-römischer Imperatoren nennen durften.²⁸⁰

Eingerahmt wurde der *Romolo*, diese musikdramatische Metapher auf die gerechte Herrschaft Kaiser Josephs I., offenbar von verschiedenen, die vorgebliche römische Abstammung des Hauses Habsburg unterstreichenden Veranstaltungen. Das *Wienerische Diarium* spricht von einer Schau römischer Triumphwagen, die in den Weiten des Augartens präsentiert wurde. Beschreibungen im *Corriere ordinario* und dem Zeremonialprotokoll vermögen das Bild dieser antik-römischen Veranstaltungsreihe noch ein Stück weit zu verlebendigen. Der *Corriere* führt aus:

„la sera trasportatesi nel gran Giardino Cesareo in questo Sobborgo di S. Leopoldo nell’Isola, vi goderono [le Maestà Regnanti] un Divertimento nobilissimo d’una Comparsa di Carri trionfali, & altre Rappresentazioni di antichi Romani a Cavallo, sinfonia di squisitissima Musica, &c. con concorso di molta Nobiltà, e di altri Spettatori.“²⁸¹

²⁷⁹ Stampiglia 1708c, fol. 6r: Romolo: „Valeria, Emilia, so sei es: Ihr werdet noch an diesem Tag beide zufrieden und vergnügt durch eure Liebe dahingehen.“ / Emilia: „Oh glückliche Flammen.“ / Valeria: „Oh Fessel, oh Wunden.“ / Ostilio: „Du wirst meine Braut sein?“ / Giulio: „Du meine Ehegattin?“ / Ostilio: „Welche Freude!“ / Giulio: „Welch Schicksal.“

²⁸⁰ Zum *Romolo* als Musterbeispiel der in Verse umgeschmolzenen *translatio imperii* vgl. Kapitel 3. 2. 2.

²⁸¹ „Foglio aggiunto all’Ordinario. 28. Luglio. 1708“, in: *Corriere Ordinario* 60 (1708), fol. 129v: „am Abend delectierten sich die regierenden Majestäten, nachdem sie sich in den großen kaiserlichen Garten im Vorort Sankt Leopold auf der Insel begeben hatten, zusammen mit einer Vielzahl an Adeligen und anderen Zuschauerinnen an einer vorzüglichen Unterhaltung, die eine Vorstellung von Triumphwägen und andere Aufzüge antiker Römer auf Pferden sowie das Erklängen erlesenster Musik und Weiteres beinhaltete.“

Das Zeremonialprotokoll ergänzt:

„Auff den abend in dem Augarten, unterm freyen Himmel ein alt=Romanischer auffzug mit *Triumph*=wagen und dergleichen *repräsentirt* worden, wobey auch ein Roß=*Ballet* gewesen“.²⁸²

Die diversen Freiluft-Veranstaltungen, die am 26. Juli in der bestrickenden Kulisse des kaiserlichen Augartens stattfanden, scheinen also zu einer Art antik-römischen Thementag gebündelt worden zu sein, im Rahmen dessen der Kaiser nicht nur seinen Geburtstag feierte, sondern auch vor einer Vielzahl an einheimischen und auswärtigen Adeligen die vermeintlichen römischen Wurzeln seines Geschlechts mit spektakulären Aufzügen antiker Streitwagen, einem Rossballett, einem Joseph I. als römischen Herrscher in Szene setzenden *componimento per musica* und vermutlich noch einigen weiteren Programmpunkten fulminant zur Schau stellte. Die in ruhmreiche vergangene Zeiten verweisenden Kostüme und Charaktere, die prachtvollen *currus triumphales* und antikisierenden Bühnenbilder – funkelnde, sich fortbewegende, fleischgewordene Signifikanten, die nur eines im Schilde führten: den Kaiser als legitimen Herrscher über das Römische Reich qua Abstammung zu portraituren und die Rechtmäßigkeit der *translatio imperii* gleich der geflügelten Fama in die Welt hinauszuposaunen.

Dieses Translations-Fest war die glanzvoll-erlauchte Abrundung eines solennen Sommers, der dem gebannt auf die beiden Hochzeiten starrenden Europa Glanz und kompromisslos-unumschränkte Weltherrschaft der Habsburger vor Augen führen sollte; im Zentrum – sogar der beiden Hochzeiten – stand ein junger Kaiser mit einem zuvor nie derart spürbaren Selbstbewusstsein, der seinen staunenden Gästen mit nachdrücklicher Plastizität und festlichem Gepränge das an der Spitze des Heiligen Römischen Reichs stehende Paar vor Augen führte – eine fürsorgliche *mater imperii* göttlichen Antlitzes und einen wohlthätigen, sein Volk liebenden und von diesem vergötterten Imperator.

²⁸² AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 722v.

1. 6. Speculum principis, speculum belli, speculum pulchritudinis. Aufbau der Dissertation

Nachdem bisher die gattungstheoretischen, dramaturgischen und poetologischen Grundlagen der *serenata* dargelegt sowie die Räumlichkeiten und Anlässe ihrer Aufführungen vorgestellt wurden, sollen in den folgenden fünf Kapiteln bereits angedeutete, der Gattung inhärente Narrative aufgegriffen und zergliedert werden. Kapitel 2 bis 4 setzen sich zum Ziel, die Wiener *componimenti per musica* als Spiegel zu präsentieren, in dem die geschönten Antlitze der Mitglieder des HerrscherInnenhauses sowohl wie bedeutsame Ereignisse des frühen 18. Jahrhunderts ihren Widerschein finden. Kapitel 2 untersucht den Einfluss, den der alles überschattende Spanische Erbfolgekrieg auf die Opernproduktion in Wien hatte, und zwar nicht in materieller, finanzieller, sondern in thematischer Hinsicht. *Serenate* waren nämlich, nicht zuletzt durch die relativ kurze Vorlaufdauer ihrer Produktion, beinahe tagesaktuell in ihrer Thematik; Librettisten schmolzen aktuelle Kriegsgeschehnisse in Opernhandlungen um, drechselten viele Jahrhunderte in die Geschichte oder gar Jahrtausende in mythische Urzeiten zurückreichende *argomenti* auf der Basis von wenige hundert Kilometer von Wien entfernt stattfindenden militärischen Ereignissen. In ihnen werden die jüngsten Städteeroberungen musikdramatisch nacherzählt, Joseph I. tritt dem adeligen Publikum als in autoritätsheischender *lorica* eingerüsteter, lorbeerbekränzter Kriegskönig entgegen, während sein Bruder, der spanische Gegenkönig „Karl III.“, als keulenschwingender Halbgott die Iberische Halbinsel erobert.

Componimenti per musica zeichneten sich nicht nur durch ihre aktuelle Thematik, sondern auch durch ihre Personenzentriertheit aus; als Teil der herrscherlichen Repräsentation und Hofpropaganda betrieben sie einen kaum verhohlenen Personenkult und führten die vorgeblichen charakterlichen Vorzüge und Tugenden von Kaiserin und Kaiser den ZuschauerInnen als MonarchInnen-Ideal vor Augen. Die Joseph I. gewidmeten Exemplare, deren Libretti im 3. Kapitel analysiert werden, speisen sich thematisch aus der dem Umkreis der Habsburger entstammenden Fürstenspiegelliteratur und verleihen die in diesen *specula principis* diskursivierten Herrschertugenden dem Kaiser ein. Zudem bedienen sie sich bestimmter in Herrschergenealogien vorgefundener Abstammungsnarrative, welche die Wurzeln des Hauses Habsburg im antiken Rom, ja zuweilen sogar in mythischen Gefilden, beim Stammvater der RömerInnen, Aeneas, verorten.

Die der Kaiserin dedizierten *serenate* bedienen sich traditioneller Tugendkataloge, die vom späten Mittelalter bis ins frühe 17. Jahrhundert zwischen protofeministischen Frauen-Apologien und die sittsame Weiblichkeit glorifizierenden neoplatonischen Dialogen verhandelt

wurden. Als Nachhall dieser heterogenen philogynen Schriften wird, wie in Kapitel 4 argumentiert wird, in *componimenti per musica* die Vorstellung transportiert, die innere Schönheit einer Frau – Kaiserin Amalias – spiegle sich in ihrem Äußeren.

Im 5. Kapitel werden sodann im Rahmen einer kulturhistorischen vergleichenden Analyse die aus den Libretto-Untersuchungen destillierten Ergebnisse in das gesamte panegyrisch-propagandistische Panorama des Wiener Hofes und darüber hinaus des Heiligen Römischen Reichs eingebettet; es werden Panegyriker, Graphiken, Medaillen, Ehren- und Trauergerüste nach Verbindungslinien zu den in der *serenata* vorgefundenen Narrativen und Topoi abgesucht, um den Status von Letzteren als Hofpropaganda noch deutlicher herausarbeiten zu können.

Im letzten Kapitel wird schließlich die Rolle der Musik durch eine von moderner *topic theory* und frühneuzeitlicher Musiktheorie geschärfte Linse betrachtet, der Frage nachgespürt, ob die Musik der *serenata* fähig oder überhaupt daran interessiert ist, genauso politisch, propagandistisch zu sein wie die ihr zugrundeliegenden Textbücher, oder ob sie andere Strategien verfolgt, ob die Komponisten materiellen Gegebenheiten wie dem Aufführungsraum, an den die Kompositionen – zumindest in der Theorie – angepasst werden müssen, größere Bedeutung beimessen.

1. 6. 1. Quellen. Handschriftliche Libretti und amusische Gesandte

Als Quellen dienen zunächst alle erhaltenen Partituren und Libretti von *componimenti per musica*, die zwischen 1701, dem Beginn des Spanischen Erbfolgekrieges, und 1711, dem Tod Josephs I., entstanden sind. Die musikalische Überlieferung aus dieser Zeit ist erfreulich gut; den meisten Anlässen dieser Zeitspanne, in erster Linie Geburts- und Namenstagen des HerrscherInnenpaars, lassen sich – unter bedeutender Vorarbeit von Herbert Seifert,²⁸³ Frank Huss²⁸⁴ und Dagmar Glüxam,²⁸⁵ die wiederum auf den Listen von Alexander von Weilen²⁸⁶ und Franz Hadamowsky²⁸⁷ aufbauen konnten – Werke zuordnen. Die bei Seifert und Huss

²⁸³ Seifert 1985.

²⁸⁴ Huss 2003.

²⁸⁵ Dagmar Glüxam: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing: Schneider 2006 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikedokumentation 32), S. 669–770. Der Spielplan bei Glüxam ist allerdings mit Vorsicht zu genießen, sie versteht etwa Jahre, in welchen bestimmte Sammeldrucke erschienen, als Aufführungsjahre der darin abgedruckten Stücke, etwa die in den *Poemi drammatici* Pietro Antonio Bernardonis enthaltenen *poemetti*.

²⁸⁶ Alexander von Weilen: *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien: Hölder 1901 (Schriften des österreichischen Vereins für Bibliothekswesen).

²⁸⁷ Hadamowsky 1955.

etablierten Spielpläne konnten durch Miteinbeziehung einiger bisher wenig oder nicht beachteter Libretti um einige Stücke oder Wiederaufnahmen von Stücken ergänzt werden.²⁸⁸

Insgesamt umfasst das Reservoir an Quellen rund 50 *componimenti per musica*, von denen zumindest Partitur oder Libretto überliefert ist. Der Löwenanteil der Notenbände liegt in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt. Einzelne Handschriften sind zudem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden erhalten; an die Elbe gelangten diese im Gepäck von Erzherzogin Maria Josepha, die 1719 den sächsischen Kurprinzen Friedrich August II. heiratete.

Neben den erhaltenen *serenate* wird sporadisch auch auf einzelne der rund 15 *drammi per musica*, die in der Zeit komponiert wurden, und auf eine Handvoll von Kantaten verwiesen. Partitur-Reinschriften wurden in Wien – egal, ob für *drammi* oder *componimenti per musica* – stets für die kaiserliche Bibliothek angefertigt, gedruckte Textbücher wurden für Letztere deutlich seltener angefertigt als für Erstere; von 1705 bis 1711 sind gar nur für zwei Aufführungen Libretto-Drucke nachweisbar.²⁸⁹ Wie einige erhaltene Exemplare in der SLUB Dresden nahelegen, scheinen handschriftliche Textbücher für die Wiener *serenata* typischer gewesen zu sein.

Bezüglich des 5. Kapitels, das einen Exkurs in Hofpropaganda und über das Heilige Römische Reich verteilte „multiplizierende Imagepflege“ darstellt, wurden der Onlinekatalog der Österreichischen Nationalbibliothek (onb.ac.at) sowie der *Worldcat* (worldcat.org) systematisch auf zwischen 1700 und 1711 entstandene Schriften und Graphiken durchsucht. Mit Blick auf die bildende Kunst wurde zudem die Datenbank *Europeana* (europeana.eu) für die nämlichen zeitlichen Grenzen durchkämmt.

Als überaus relevant erwiesen sich zudem die im Archivio di Stato in Florenz verwahrten Depeschen des toskanischen Botschafters, sie wurden nach Hinweisen zu Aufführungen und Festlichkeiten am Wiener Hof abgesucht; als eher amüsich entpuppten sich indes die venezianischen Gesandten, von deren *dispacci* sich im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv Abschriften befinden.

²⁸⁸ *Il Tempo, la Memoria e l'Eternità* (anonym, zwischen 1700 und 1704, Namenstag Amalia), *La Deidamia* (Cupeda / G. Bononcini, zwischen 1701 und 1704, Geburtstag Amalia), *La contesa di quattro numi* (anonym, 1705, Geburtstag Amalia), *La Placidia* (Bernardoni/Ariosti, Erstaufführung: 1705, Geburtstag Amalia), *I gloriosi presagi di Scipione Africano* (Cupeda/Ariosti, Wiederaufnahme: 1706, Entsatzung Barcelonas), *La presa di Tebe* (Stampiglia / A. Bononcini, EA: zwischen 1705 und 1707), *La primavera sacra* (Stampiglia / A. Bononcini, 1710, Geburtstag Amalia). Die Transkriptionen der jeweiligen Titelblätter der Libretti oder – so sie erhalten sind – der Partituren finden sich im Literaturverzeichnis.

²⁸⁹ Stampiglia 1708, Cupeda 1709.

1. 6. 2. Stand der Forschung. „Kleine Bagatellen“ für den „vergessenen Kaiser“

Die rund sechsjährige Herrschaft Josephs I. ist von der Forschung bis in die jüngste Zeit hinein stets stiefmütterlich behandelt worden. Nicht nur die Musikhistoriographie, sondern auch die allgemeine Geschichtsschreibung neigte dazu, die Regierungszeit des jungen, jungverstorbenen Kaisers nur als matt schimmernden Mosaikstein des Spanischen Erbfolgekrieges wahrzunehmen. Die einzige vollwertige Biographie ist weiterhin Charles Ingraos *Josef I. Der „vergessene“ Kaiser*²⁹⁰ aus dem Jahr 1982, die sich vor allem politischen Fragestellungen widmet und über Kunst und Kultur am Kaiserhof nur wenige, notgedrungen an der Oberfläche verbleibende Zeilen verliert.²⁹¹

Um die Musik der Zeit ist es nicht wesentlich besser bestellt: Herbert Seiferts Grundlagenwerk *Die Oper am Wiener Kaiserhof*²⁹² erstreckt sich bezeichnenderweise nur bis zum Jahr 1705, dem Jahr, in dem Joseph I. den Kaiserthron erklomm, und auch Egon Wellesz' stilkritische Studie *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*,²⁹³ aus Altersgründen selbst schon eher Primär- denn Sekundärquelle, macht vor den ersten erhaltenen musikdramatischen Werken von Johann Joseph Fux im Jahr 1708 Halt. Eine Gesamtschau des musikdramatischen Schaffens in Wien vom Jahr 1705 bis 1711 existiert schlicht nicht; die Regierungszeit Josephs I. – und mit dieser das Operschaffen der Zeit – wurde zwischen den Langzeitregenten Leopold I. (1657–1705) und Karl VI. (1711–1740) zerrieben. Silvio Stampiglia und Pietro Antonio Bernardoni zerbröselten unter dem Gewicht der für teleologisch orientierte GeschichtsschreiberInnen attraktiveren „Reformer“ Apostolo Zeno und Pietro Metastasio; Komponisten wie die Bononcini-Brüder, Attilio Ariosti und Carlo Agostino Badia verschwanden im Schatten hypertropher Freiluftspektakel des späten Fux oder sich über zwei Tage erstreckender Opern-Kolosse Antonio Cestis. Die Bononcinis und Ariosti standen außerdem im Schatten ihrer selbst, da die Musikgeschichtsschreibung sie dringender als Händel-Konkurrenten in London benötigte.

Die sechs Jahre, die Joseph I. dem Heiligen Römischen Reich vorstand, scheinen auf den ersten Blick auch zugegeben etwas unattraktiv, herrscht in ihnen doch ein Mangel an monumentalen

²⁹⁰ Charles W. Ingraos: *Josef I. Der „vergessene“ Kaiser*, ins Deutsche übertragen von Uta und Gerald Szyzkowitz, Graz / Wien / Köln: Styria 1982. Die englische Originalversion erschien im Jahr 1979 unter dem Titel *In Quest and Crisis. Emperor Joseph I and the Habsburg Monarchy*. Eine zweite, zum 300. Todestag des Habsburgers erschienene Biographie, Roman Hans Gröger: *Joseph I. (1678–1711). Der außergewöhnliche Habsburger*, Horn: Berger 2011, vermag ihre Existenz kaum zu rechtfertigen.

²⁹¹ Daneben existiert eine als „Kulturgeschichte“ getarnte Arbeit von Frank Huss, die aufgrund ihrer Sensationslust eher unter die Rubrik Populärwissenschaft fällt. Vgl. Frank Huss: *Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II.*, Gernsbach: Katz 2008.

²⁹² Seifert 1985.

²⁹³ Egon Wellesz: *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, Leipzig / Wien: Breitkopf & Haertel / Artaria & Co. 1919 (Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 6).

Krönungs- und Hochzeitsopern²⁹⁴ oder -balletten, wie Cestis/Sbarras *Il pomo d'oro*, Bertallis/Sbarras *La contesa dell'aria e dell'acqua* beziehungsweise Fuxens/Pariatis *Costanza e Fortezza*.

Wenn Musik- oder TheaterwissenschaftlerInnen diese auf den zweiten Blick sehr wohl spannende Zeit – nach rund drei Dezennien Antonio Draghi und Nicolò Minato herrscht geradezu unbändiger Pluralismus, vor allem, was die Komponisten betrifft – doch gestreift haben, so in der Regel mit Spezialfragen wie jener nach dem Instrumentarium der Oper der damaligen Zeit,²⁹⁵ nach Herrschern als Widmungsträgern musikalischer Werke,²⁹⁶ einer Institutionengeschichte²⁹⁷ oder – ganz im Sinne der althergebrachten Auffassung der Musikgeschichte als Aufeinanderfolge von Tonheroen – mit (oft akademischen Abschluss-) Arbeiten wechselnder Qualität über das Œuvre einzelner Komponisten wie Giovanni und Antonio Bononcini,²⁹⁸ Carlo Agostino Badia,²⁹⁹ Johann Joseph Fux³⁰⁰ oder Attilio Ariosti.³⁰¹ Hinzu kommen vereinzelte, stets kenntnisreiche Aufsätze von Herbert Seifert,³⁰² Andrea

²⁹⁴ Vgl. Herbert Seifert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik. 1622–1699*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1988 (Dramma per musica 2); Andrea Sommer-Mathis: *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1994 (Dramma per musica 4); Herbert Seifert: „Die Feste zu den drei Hochzeiten Kaiser Leopolds I.“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014b (Summa summarum 2), S. 425–437; Ders.: „Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I.“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014c (Summa summarum 2), S. 413–424.

²⁹⁵ Glüxam 2006.

²⁹⁶ Elisabeth Hilscher: „...Dedicata alla Sacra Cesarea 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* 41 (1992), S. 95–177.

²⁹⁷ Huss 2003.

²⁹⁸ Vgl. Kurt Hueber: *Die Wiener Opern Giovanni Bononcinis von 1697–1710*, Dissertation Universität Wien 1955; Lowell Lindgren: *A Bibliographic Scrutiny of Dramatic Works Set by Giovanni and His Brother Antonio Maria Bononcini*, PhD Thesis Harvard University 1972; oder den Sammelband Marc Vanscheeuwijck (Hrsg.): *I Bononcini. Da Modena all'Europa (1666–1747)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020 (Studi e Saggi 31), in dem sich einige durchaus gelungene Beiträge finden.

²⁹⁹ Johann Steinecker: *Die Opern und Serenate von Carlo Agostino Badia*, Dissertation Universität Wien 1993.

³⁰⁰ John Henry van der Meer: *Johann Josef Fux als Opernkomponist*, 2 Bde., Balthoven: Creyghton 1961 (Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap 2).

³⁰¹ Ernst Rüdiger Voggenreiter: *Untersuchungen zu den Opern von Attilio Ariosti. (1666 – ca. 1729)*, Bonn / Bad Godesberg: Voggenreiter 1978.

³⁰² Vgl. vor allem die einschlägigen Texte in Herbert Seifert: *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014 (Summa summarum 2).

Sommer-Mathis,³⁰³ Angela Romagnoli³⁰⁴ und Livio Marcaletti,³⁰⁵ die schlaglichtartig einzelne Aspekte der Oper der Zeit beleuchten.

Der Status der italienischen Komponisten und Librettisten der ersten Dekade des Wiener *settecento* als Außenseiter der Musikhistoriographie und Literaturwissenschaft ist augenfällig: Als Italiener in Wien strahlten sie weder für die deutschsprachige noch die italienische Nationalgeschichtsschreibung besondere Attraktivität aus. Sie entsprachen, wie Alfred Noe über die aus Italien angeworbenen Wiener Librettisten vor Metastasio festhält, „nicht den Vorstellungen einer Nationalliteratur, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts definiert wurde, nämlich als Identifikationspotential einer Kulturgemeinschaft“.³⁰⁶ Außerdem „erfüllten [sie] eine Funktion, die von der romantisch geprägten modernen Vorstellung von Künstlertum weit entfernt ist: sie verfaßten Auftragswerke zum Lob der Herrscher“.³⁰⁷

Librettologische Studien für den behandelten Ort und Zeitraum sind demgemäß rar gesät; Überblickswerke haben Michael Ritter mit „*Man sieht der Sternen König glantzen*“³⁰⁸ beziehungsweise Alfred Noe mit seinem Grundlagenwerk über die *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*³⁰⁹ verfasst. Zu den im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts am Wiener Hof beschäftigten Librettisten gibt es entweder keine (Donato Cupeda, Giovanni Battista Ancioni), veraltete (Pietro Antonio Bernardoni)³¹⁰ oder kaum (Silvio Stampiglia,³¹¹ Liborio Nicomede Cyni³¹²) Sekundärliteratur.

³⁰³ Vgl. etwa Andrea Sommer-Mathis: „Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano“, in: Álvarez-Ossorio, Antonio / García García, Bernardo J. / León, Virginia (Hrsg.), *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes 2007, S. 181–198; oder Sommer-Mathis 2018.

³⁰⁴ Zum Beispiel Romagnoli 1993, 2010 sowie Dies.: „Per l’ammirabile armonia che spiegò con il flauto“. Antonio Bononcini, Giuseppe I, Vienna e il flauto dolce: su alcune cantate inedite“, in: Vanscheeuwijck, Marc (Hrsg.), *I Bononcini. Da Modena all’Europa (1666–1747)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020 (Studi e Saggi 31), S. 103–123.

³⁰⁵ Livio Marcaletti: „Le cantate con strumenti di Antonio Bononcini (Vienna 1708). Nuove prospettive su organici e prassi esecutiva per la cantata di primo Settecento“, in: Gialdroni, Teresa M. (Hrsg.), *La cantata da camera intorno agli anni italiani di Händel: problemi e prospettive di ricerca*, Roma: Accademia di Santa Cecilia 2009 (L’arte armonica 10), S. 169–182; Ders.: „Viennese-Flavored‘ Orchestration in Antonio Bononcini’s Stage Works for Emperor Joseph I: A Preliminary Inquiry“, in: Vanscheeuwijck, Marc (Hrsg.), *I Bononcini. Da Modena all’Europa (1666–1747)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020 (Studi e Saggi 31), S. 277–290.

³⁰⁶ Alfred Noe: „Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio“, in: Sommer-Mathis, Andrea / Hilscher, Elisabeth (Hrsg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000 (Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte 676), S. 28.

³⁰⁷ Noe 2000, S. 28.

³⁰⁸ Michael Ritter: „*Man sieht der Sternen König glantzen*“. *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien: Edition Praesens 1999.

³⁰⁹ Noe 2011.

³¹⁰ Nava 1927.

³¹¹ Pitarresi 2010.

³¹² Hirschmann 2023, S. 165–183.

Dass die Erforschung der *serenata* allgemein erst in jüngerer Zeit in Bewegung kam, mag mit an Pietro Metastasios despektierlichem Urteil gelegen sein, diese seien nichts anderes als „picciole fanfaluche“;³¹³ und während es, so Metastasio, bei den großen Opern aus früheren Zeiten, also etwa aus jener Josephs I., noch manches leidliche Exemplar gebe, so finde er unter den *serenate*, *feste* und Oratorien kein einziges auch nur halbwegs akzeptables Stück mehr. Ein Pionier dieser längste Zeit zugunsten der großen *opera seria* vernachlässigten Gattung ist Michael Talbot, der sich, was die *serenata* betrifft, in erster Linie auf Antonio Vivaldi und Venedig spezialisierte.³¹⁴ Den generellen Aufschwung in der Erforschung kleinformatiger Huldigungswerke in den letzten eineinhalb Jahrzehnten dokumentieren die Bände *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*,³¹⁵ *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*³¹⁶ beziehungsweise *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*,³¹⁷ die sich allesamt mit den äußerst heterogenen Formen von *componimenti per musica* an den unterschiedlichsten geographischen Orten und zu verschiedenen Zeiten befassen. Erstgenannter Band klammert freilich den Anfang des 18. Jahrhunderts aus, der zweite macht einen Bogen um Wien und kümmert sich zuvörderst um Freiluft-Aufführungen südlich der Alpen; im dritten findet sich immerhin ein sachverständiger Aufsatz³¹⁸ von Andrea Sommer-Mathis über den Wiener Hof am Eingang des 18. Jahrhunderts. In Hinblick auf Wien existiert zudem eine umfassende, wenngleich in der Methodik und theoretischen Unterfütterung deutlich veraltete Arbeit für die Zeit Leopolds I. von Ulrike Hofmann, *Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I. 1658–1705*;³¹⁹ gut erforscht sind – abgesehen von Studien zu den nicht repräsentativen Werken *Angelica vincitrice di Alcina* und *Costanza e fortezza* – erst wieder die „picciole fanfaluche“ aus der Feder Pietro Metastasios.³²⁰

³¹³ Pietro Metastasio: „Allo stesso“, in: Ders., LETTERE | DEL | SIGNOR ABATE | PIETRO | METASTASIO. | TOMO QUARTO. | IN NIZZA, | Presso la SOCIETÀ TIPOGRAFICA. | M. DCC. LXXXVII. | *Con permissione.*, A-Wn 210427-A.4, S. 260: „Kleine Bagatellen“.

³¹⁴ Vgl. etwa Michael Talbot: „The Serenata in Eighteenth-Century Venice“, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 18 (1982), S. 1–50; Ders.: „Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?“ (1982), in: Ders., *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, Aldershot u. a.: Ashgate 1999 (Variorum Collected Studies Series), S. 67–96; sowie Talbot 2007.

³¹⁵ Annarita Colturato / Andrea Merlotti: *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia. Atti del convegno internazionale di studi. Reggio di Venaria, 13–14 novembre 2009*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2011.

³¹⁶ Nicolò Maccavino (Hrsg.): *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16–17 maggio 2003)*, 2 Bde., Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9).

³¹⁷ Iskrena Yordanova / Paologiovanni Maione (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1).

³¹⁸ Sommer-Mathis 2018.

³¹⁹ Ulrike Hofmann: *Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I. 1658–1705*, Dissertation Universität Wien 1975.

³²⁰ Vgl. etwa Jacques Joly: *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*, Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand 1978 (Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II 3); Francesco Cotticelli: „Metastasio a

Die methodisch und theoretisch ambitionierte Abhandlung *Musiktheater eines Kaiserpaars*³²¹ von Susanne Rode-Breymann über das Musiktheater am Hof Leopolds I. erwies sich, obwohl einige Ergebnisse des Buches in der vorliegenden Dissertation korrigiert werden müssen, als wichtige Impulsgeberin für ebendieselbe. Rode-Breymann räumt den *serenate* des Wiener Hofes großen Raum ein und beschäftigt sich mit der Bedeutung, die diese für Image und Legitimation des HerrscherInnenhauses hatten. Die wichtigste Mahnung der Autorin ist, dass für Krönungs- und Hochzeitsfeierlichkeiten entstandene musikdramatische Hypertrophien keineswegs repräsentativ für die Oper am Kaiserhof waren und vielmehr kleiner dimensionierte Werke den Großteil der Aufführungen ausmachten. Eine ausschließlich der *serenata* am Wiener Hof gewidmete Monographie gibt es indes seit der erwähnten, ein Halbjahrhundert alten Dissertation von Ulrike Hofmann nicht. Ebenso wenig wie eine vergleichende Studie zur Repräsentation von Herrschaft, zu Propaganda und Imagepflege von und im Dienst von Joseph I.

Solche sind indes für Habsburger-Monarchen in der umliegenden Zeit vorhanden sowie für den Erzfeind des Kaisers, den ungleich besser erforschten Louis XIV. Joseph I. betritt in den betreffenden Abhandlungen höchstens als Sohn (von Leopold I.), Bruder (von Karl VI.) oder Gegner (von Louis XIV) die Bühne; Musik und Oper sind oft bloß in homöopathischen Dosen

Napoli. Vicende di *Orti esperidi*“, in: Sommer-Mathis, Andrea / Hilscher, Elisabeth (Hrsg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000 (Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte 676), S. 171–184; Rosy Candiani: „Il giovane Metastasio a Napoli: le feste teatrali del 1720–1722“, in: Sala Di Felice, Elena / Caira Lumetti, Rossana Maria (Hrsg.), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne 2001 (Collana di ricerche letterarie 4), S. 173–192; Raffaele Mellace: „Le feste teatrali Viennesi di Metastasio e Hasse“, in: Sala Di Felice, Elena / Caira Lumetti, Rossana Maria (Hrsg.), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne 2001 (Collana di ricerche letterarie 4), S. 467–492; Nicastro 2007; Gaetano Pitarresi: „Una serenata-modello: *Gli orti esperidi* di Pietro Metastasio e Nicola Porpora“, in: Maccavino, Nicolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 1, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 301–331; Andrea Chegai: „Configurazione scenica e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio“, in: Colturato, Annarita / Merlotti, Andrea (Hrsg.), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia. Atti del convegno internazionale di studi. Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2011, S. 3–29; Andrea Sommer-Mathis: „*Il Parnaso confuso* e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento“, in: Colturato, Annarita / Merlotti, Andrea (Hrsg.), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia. Atti del convegno internazionale di studi. Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2011, S. 31–51; Andrea Chegai: „L'isola disabitata di Metastasio ripresa per Maria Carolina (1768). Storia di un ripopolamento, fra canto e danza“, in: Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (*Specula Spectacula* 5 / *Cadernos de Queluz* 1), S. 505–523; Armando Fabio Ivaldi: „Un'ingegnosa congiunzione“. La serenata Tetide di Gluck per una pace asburgica europea (1760)“, in: Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (*Specula Spectacula* 5 / *Cadernos de Queluz* 1), S. 457–504; Silvia Tatti: „*La contesa de' numi* e gli ultimi anni romani di Metastasio“, in: Cotticelli, Francesco / Eisendle, Reinhard (Hrsg.), *Il giovane Metastasio. Der junge Metastasio*, Wien: Hollitzer 2021 (*Specula spectacula* 9), S. 107–119.

³²¹ Rode-Breymann 2010.

Teil der Untersuchungen. Nichtsdestoweniger standen einige dieser Bücher für meine Abschweifung in Hofpropaganda und multiplizierende Imagepflege zur Zeit Josephs I. Pate: In Bezug auf Louis XIV ist zuoberst Peter Burkes luzide Studie *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs* zu nennen, welche die symbolisch überfrachtete „Fabrikation“³²² des *Roy soleil* analysiert. Burkes Untersuchung lässt sich „als Versuch bezeichnen, herauszufinden, wer über Ludwig was zu wem gesagt hat, durch welche Kanäle und mit welchen Codes, in welcher Umgebung, mit welchen Intentionen und mit welchen Ergebnissen“.³²³ Der Kulturhistoriker beschäftigt sich, „modern formuliert, mit dem Verkauf Ludwigs XIV., mit der Verpackung des Monarchen, mit Ideologie, Propaganda und der Manipulation der öffentlichen Meinung“.³²⁴ Für den Wiener Hof erwies sich Jutta Schumanns³²⁵ mediengeschichtliche Studie *Die andere Sonne* als inspirierende Lektüre, in der die Historikerin mit Fortune die in großen Teilen auf die zeitgenössische Publizistik bezogenen Medienstrategien am Hof Leopolds I. durchleuchtet, die zur Vermittlung des erwünschten Kaiser-Images eingesetzt wurden. So fruchtbar die Auseinandersetzung mit Arbeiten wie diesen auch ist, sie sind in der Regel relativ musikfern, obwohl Hubert Ehalt bereits 1980 darauf hinwies, dass

„das Theater des Absolutismus auch die Ausdrucksform [sei], in der sich die Funktion des Hofes als Machtinstrument am deutlichsten zeigte. Die Theater- und die Kulturgeschichte haben sich unter dem Thema ‚Barocktheater‘ trotzdem kaum mit Fragen aus diesem Zusammenhang befaßt und blieben, wo sie es doch taten, weitgehend an der Erklärungsoberfläche.“³²⁶

20 Jahre später vermeint Rouven Pons in seiner die Repräsentation am Hof Leopolds I. analysierenden Studie *Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz*, die sich immerhin in einem rund vierzigseitigen Kapitel mit „Theater und Feste[n]“³²⁷ auseinandersetzt, politische Andeutungen in der Oper am Kaiser-Hof seien „blaß oder wenig raumgreifend“, weswegen „weder Raum noch Bedarf“ bestehe, „[a]uf die Werke der Wiener Opernliteratur jener Zeit im

³²² Peter Burke: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, 3. Auflage, aus dem Englischen von Matthias Fienbork, Berlin: Wagenbach 2009 (Wagenbachs Taschenbuch 412). Der mittlerweile geläufige Begriff der „Fabrikation“ (vgl. etwa Jörg Steigerwald: „Karl Albrechts Diarien oder: Was ist ein Reisetagebuch“, in: Zedler, Andrea / Zedler, Jörg [Hrsg.], *Prinzen auf Reisen. Die Italienreise von Kurprinz Karl Albrecht 1715/16 im politisch-kulturellen Kontext*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2017 [Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 86], S. 271–290) eines Herrschers bezieht sich auf den englischen Titel des Buches, *The Fabrication of Louis XIV.*

³²³ Burke 2009, S. 23.

³²⁴ Burke 2009, S. 12.

³²⁵ Jutta Schumann: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin: Akademie-Verlag 2003 (Colloquia Augustana 17).

³²⁶ Hubert Ch. Ehalt: *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, München: Oldenbourg 1980 (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 14), S. 147.

³²⁷ Rouven Pons: „Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz“. *Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I.*, Egelsbach u. a.: Hänsel-Hohenhausen 2001 (Deutsche Hochschulschriften), S. 185–226.

einzelnen einzugehen“;³²⁸ ein Urteil, das sich im Lauf der vorliegenden Arbeit, die doch immer wieder auch Abstecher zumindest in die letzten Regierungsjahre Leopolds I. unternimmt, als wenig fundiert entpuppen wird. Ein Jahr vor Pons' Abhandlung erschien bereits eine Publikation mit ähnlicher Zielsetzung, Maria Goloubevas *The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text*,³²⁹ eine zumindest dem Anspruch nach umfassende Untersuchung, welche die Wichtigkeit der Oper in Bezug auf die Herrschaftslegitimierung der HabsburgerInnen erkennt, diese als „favoured genre of the musical, literary and even visual self-expression of Leopold's court“³³⁰ in den Vordergrund rückt und die „ideological unity“³³¹ des kaum überblickbaren Operschaffens der Zeit betont.

Um Propaganda aus dem Haus Habsburg dreht sich außerdem Karl Vocelkas medienhistorische Studie über Rudolph II.,³³² das Verhältnis von Kunst und Propaganda zur Zeit Kaiser Karls VI. beleuchtet Franz Matsche in *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI.*³³³ Dass in Bezug auf Repräsentation, Propaganda und HerrscherInnen-Image am Wiener Hof tatsächlich die Oper, die Musik im Zentrum steht, ist allerdings nur selten der Fall, etwa in Herbert Seiferts Aufsatz „Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper“³³⁴ oder in zwei mit Fallbeispielen aus der Zeit von Joseph I. und seinem Bruder Karl VI. aufwartenden Beiträgen im Band *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur* von Adriana De Feo und Irena Veselá.³³⁵ Dass sich MusikwissenschaftlerInnen an umfassende vergleichende Studien wagen wie Schumann, Burke oder Goloubeva, hat Seltenheitswert und wird eigentlich nur ansatzweise in Andrew Weavers gelungener

³²⁸ Pons 2001, S. 212.

³²⁹ Maria Goloubeva: *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz: von Zabern 2000 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 184), S. 2.

³³⁰ Goloubeva 2000, S. 23.

³³¹ Ebd.

³³² Karl Vocelka: *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981 (Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 9).

³³³ Franz Matsche: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, Bd. 1, Berlin / New York: De Gruyter 1981 (Beiträge zur Kunstgeschichte 16). Zu diesem Thema vgl. auch Elisabeth Hilscher: „Hercules in armis – Hercules musarum. Karl VI. und das Programm des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek“, in: *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien. 1498–1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal, Wien I., Josefsplatz I, 11. Mai bis 10. November 1998*, Tutzing: Schneider 1998, S. 99–104.

³³⁴ Herbert Seifert: „Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014e (Summa summarum 2), S. 401–412.

³³⁵ Adriana De Feo: „Selbstdarstellung und höfische Repräsentation. Dramatische Sujets zur Glorifizierung der Habsburgerdynastie in der barocken Librettistik“, in: Telesko, Werner (Hrsg.), *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: Böhlau 2017, S. 115–134; Irena Veselá: „Venga quel di felice! Dynastisch-politische Botschaften in musikalischen Huldigungswerken für Karl VI. und Elisabeth Christine (1723)“, in: Telesko, Werner (Hrsg.), *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: Böhlau 2017, S. 135–157.

Monographie *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III.*³³⁶ erfüllt, in deren Mittelpunkt die Herrscherrepräsentation Ferdinands III. im Dreißigjährigen Krieg steht; Repräsentation durch geistliche Musik, durch Drucke mit Musik von Giovanni Felice Sances, aber auch durch andere Medien.

Die vorliegende Dissertation schließt also gleich mehrere Lücken, sie legt eine Studie über die *serenata* vor, ist zugleich Abhandlung über die Oper am Hof Josephs I. und bietet außerdem einen Überblick über das ganze kulturelle Umfeld am Wiener Hof in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts. Sie sollte mithin für Musik-, Theater- und LiteraturwissenschaftlerInnen genauso von Nutzen sein wie für ForscherInnen der allgemeinen Geschichte oder der Kunstgeschichte.

³³⁶ Andrew H. Weaver: *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III. Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War*, Farnham u. a.: Ashgate 2012.

2. *Componenti per musica* als Spiegel des Spanischen Erbfolgekrieges

Das politische Ereignis, das die Regierungszeit Kaiser Josephs I. dominierte – aber nicht nur die seine, sondern bereits das Ende derjenigen seines Vaters, Leopolds I., sowie auch den Beginn der Regentschaft seines Bruders, Karls VI. –, war der Spanische Erbfolgekrieg³³⁷ (1701–1713/4), der im Dahinscheiden Carlos' II, des letzten spanischen Habsburgerregenten, am 1. November 1700 in Madrid, seinen Ausgang nahm. Die Wurzel der Gegnerschaft³³⁸ um die Hegemonie in Europa zwischen dem Haus Habsburg und der französischen Krone reicht zurück bis zur Heirat Maximilians I. mit Maria von Burgund im Jahr 1477, die den Burgundischen Erbfolgekrieg (1477–1493) um das Erbe Karls des Kühnen nach sich zog.³³⁹ In Maximilians Enkel Karl V. liefen schließlich die österreichischen und die burgundisch-niederländischen Besitzungen sowie die Insignien seiner Großeltern mütterlicherseits, von Isabel I de Castilla und Ferrando II, zusammen.³⁴⁰ Mit dem Abtritt des österreichischen Erbes an seinen Bruder Ferdinand begründete Karl V. die spanische Linie der *Casa de Austria*.³⁴¹ Dem letzten dem Haus Habsburg entstammenden spanischen König, Carlos II, wurde 1665 – vierjährig – das zwar längst nicht mehr so mächtige, durch mannigfache wirtschaftliche, demographische und institutionelle Krisen gebeutelte, jedoch weiterhin über beträchtliche Gebiete verfügende spanische Reich übertragen.³⁴² Carlos war „erkennbar durch die Folgen der habsburgischen Verwandtenheiraten gezeichnet“, seine Mutter war nicht nur „die Gemahlin Philipps IV., sondern als Tochter seiner gleichnamigen Schwester zugleich seine Nichte. [...] Die Folgen dieser reduzierten genetischen Varietät waren bei Karl II. unübersehbar [...] Seine Körper- und Geisteskräfte waren gering.“³⁴³ Insofern war der König sicherlich nicht der bestgeeignete Herrscher, um Spanien zu altem Glanz zu verhelfen. Die „eigentliche Katastrophe [seiner] ‚Regierung‘“³⁴⁴ war jedoch seine Kinderlosigkeit.

³³⁷ Für eine knappe, aber gut strukturierte Übersicht über den Spanischen Erbfolgekrieg vgl. Schnettger 2014. Deutlich detaillierter ist die Studie von Stefan Smid: *Der Spanische Erbfolgekrieg. Geschichte eines vergessenen Weltkriegs (1701–1714)*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2011, die allerdings vor dem Erscheinen dringend noch eines eingehenden Lektorats bedurft hätte.

³³⁸ Zur künstlerisch dargestellten Gegnerschaft von Valois beziehungsweise Bourbonen und dem Haus Habsburg vgl. Friedrich B. Polleroß: „Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987), S. 239–256, 391–394.

³³⁹ Vgl. Hermann Wiesflecker: *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. I. Jugend, burgundisches Erbe und Römisches Königtum bis zur Alleinherrschaft. 1459–1493*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1971, S. 113–228.

³⁴⁰ Schnettger 2014, S. 9.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Vgl. Schnettger 2014, S. 11–13.

³⁴³ Schnettger 2014, S. 13.

³⁴⁴ Schnettger 2014, S. 15.

Nachdem Carlos am 1. November 1700 gestorben war, beanspruchten folglich sowohl die Bourbonen als auch die Habsburger den spanischen Königsthron.³⁴⁵ Die vorerst besseren Karten lagen in der Hand des *Roy soleil*, setzte Carlos auf Druck der Kirche in seinem letzten Testament doch Philippe d'Anjou, den Enkel von Louis XIV und der spanischen Infantin Maria Teresa, die allerdings selbst Erbverzicht geleistet hatte, als Thronerben ein.³⁴⁶ Leopold I. – wie auch Louis XIV Sohn einer spanischen Infantin –³⁴⁷ war indes von 1666 bis 1673 – in erster Ehe –³⁴⁸ mit Maria Teresas jüngerer Schwester, Margarita Teresa, vermählt, die ihrerseits berechtigt war, das spanische Erbe anzutreten. Felipe IV, der Vater des verstorbenen Carlos II, hatte außerdem in seinem Testament nach seinem Sohn und Margarita Teresa den österreichischen Habsburgern ein Erbfolgerecht eingeräumt, weswegen diese nun nicht säumten, ebendieses einzufordern.

Nachdem Leopold I. den temporären Plan, selbst die Erbfolge anzutreten, verworfen hatte – eine Strategie, die aus Gründen eines allenthalben gefürchteten Universalmachtsanspruchs international nur schwer durchsetzbar gewesen wäre –, verfolgte er nun den Plan, seinen zweitgeborenen Sohn, Erzherzog Karl, der eigentlich die geistliche Laufbahn einschlagen hätte sollen, als spanischen König, „Karl/Carlos III.“, zu installieren. Der Bruder Josephs I. wurde nach Abschluss des Vertrags von Lissabon am 16. Mai 1703, der Erzherzog Karl auf das spanische Festland drängte, sowie des Vertrags von Favoriten und des „Pactum mutuae successionis“ am 12. September 1703 in Wien zum spanischen König erklärt.³⁴⁹ Philippe d'Anjou war unterdessen bereits am 24. November (vorerst *in absentia*) in Madrid zum Herrscher über Spanien ausgerufen worden.³⁵⁰

Die Folge dieser Pattsituation war ein Konflikt, der zu einem Weltkrieg anwuchs, da Spanien bekanntermaßen auch in Übersee über Besitzungen verfügte. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der Kriegsressourcen wurde auch im Kampf um die Vorherrschaft in Norditalien eingesetzt – vor allem um das Herzogtum Mailand, ein „Reichslehen und Basis für eine kaiserliche Reichsitalienpolitik“,³⁵¹ wurde erbittert gekämpft; weiters um das Königreich Neapel und das mit diesem verbundene Sizilien sowie weite Teile der Niederlande. Gleichzeitig wurden die Habsburger im Osten, in Ungarn, beschäftigt, wo der von Ferenc Rákóczy geführte Kuruzzenaufstand beinahe bis an die Wiener Stadtgrenzen reichte. An der Seite der Habsburger

³⁴⁵ Daneben hatten außerdem der bayerische Kurprinz Joseph Ferdinand sehr gute und Vittorio Amedeo II von Savoyen weniger gute Chancen auf den spanischen Thron. Joseph Ferdinand starb allerdings im Jahr 1699.

³⁴⁶ Zur Erbfolgeregelung vgl. Schnettger 2014, S. 16–19.

³⁴⁷ María Ana de Austria (Leopold I.) beziehungsweise Ana de Austria (Louis XIV).

³⁴⁸ Diese blieb *nota bene* ohne männliche Nachkommen.

³⁴⁹ Vgl. Schnettger 2014, S. 33f., 73.

³⁵⁰ Vgl. Schnettger 2014, S. 26f.

³⁵¹ Schnettger 2014, S. 22.

kämpften im Rahmen der sogenannten Großen Haager Allianz neben den Seemächten England und den Niederlanden sukzessive auch „Portugal, Savoyen, Brandenburg-Preußen und verschiedene andere Reichsstände sowie Reichskreise“.³⁵²

³⁵² Schnettger 2014, S. 33

2. 1. „... io voglio che regni Marte“³⁵³

Dass die Kriegsgeschehnisse in einer hinsichtlich ihrer Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse beinahe tagesaktuellen Gattung wie der *serenata* in hohem Maß ihre Widerspiegelung fanden, darf angenommen werden und soll im Folgenden untersucht werden.³⁵⁴ Am Wiener Hof beginnt der Spanische Erbfolgekrieg mit einer „Cantata a 3 voci“, die anlässlich des Namenstags Josephs I. im Jahr 1701 aufgeführt wurde: Giovanni Domenico Filippeschis³⁵⁵ und Carlo Agostino Badias *La Pace e Marte supplicanti avanti al trono della Gloria*³⁵⁶. Der zentrale Teil dieses Werks besteht aus einer hitzigen Diskussion zwischen der Personifikation des Friedens, La Pace, und dem Kriegsgott Marte, darüber, wer von beiden mehr zum Ruhm der Habsburger beigetragen habe. Während La Pace, vor dem kaiserlichen Thron kniend, den Wunsch äußert, auf dem Haupt der Habsburger mögen neben Lorbeer- auch Ölzweige grünen, wirft Marte seinem Widerpart vor, er würde den noblen Flug der österreichischen Adler hemmen:

„Taci candido nume
ne raffrenare ingiusto

³⁵³ „... ich will, dass Mars regiert“.

³⁵⁴ Zum Thema des Musiktheaters als Spiegel des Spanischen Erbfolgekrieges in Wien liegen bereits vereinzelt Studien vor. Andrea Sommer-Mathis schreibt über ausgewählte, für die Höfe in Barcelona und Wien verfasste musikdramatische Werke, wobei die Zeit vor 1705 fast gänzlich ausgeklammert bleibt; vgl. Sommer-Mathis 2007. Außerdem haben sich Thomas Hochradner, Herbert Seifert und Adriana De Feo mit Spezialuntersuchungen dem Thema gewidmet. Vgl. Thomas Hochradner: „*La decima fatica d'Ercole*. Ein Componimento von Johann Joseph Fux und die Vision des Hauses Habsburg im Jahre 1710“, in: *Recerca Musicològica* 19 (2009), S. 135–157; Herbert Seifert: „Julo Ascanio [von Johann Joseph Fux]. Eine Allegorie auf den Spanischen Erbfolgekrieg“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014d (Summa summarum 2), S. 527–529; De Feo 2017.

Ein weiterer Schwerpunkt lässt sich für in Rom entstandene Kompositionen zur Zeit des Spanischen Erbfolgekrieges feststellen: Ursula Kirkendale untersuchte etwa die Auswirkungen des Sukzessionskonflikts auf die Werke Antonio Caldaras – Ursula Kirkendale: „The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara“, in: *Acta Musicologica* 36/4 (1964), S. 221–233. Vgl. außerdem Magdalena Boschung: „Antonio Caldaras *Serenata Il trionfo d'amore*: Frankreichrezeption im Dienste adeliger Selbstdarstellung“, in: Over, Berthold (Hrsg.), *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700*, Kassel: Merseburger 2016 (MARS. Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento), S. 295–326; Aneta Markuszewska: „Serenatas and Politics of Remembrance: Music at the Court of Marie Casimire Sobieska in Rome (1699–1714)“, in: Over, Berthold (Hrsg.), *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700*, Kassel: Merseburger 2016 (MARS. Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento), S. 269–294.

Über die musikalische Kriegsaufarbeitung in der Regierungszeit Leopolds I. sei außerdem auf Goloubeva 2000, S. 123–163, sowie Rode-Breymann 2010, S. 329–349, verwiesen.

³⁵⁵ Der Geistliche Filippeschi verfasste für den Wiener Hof zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Handvoll Libretti und weitere Huldigungsschriften. Neben dem allegorischen Textbuch *La Pace e Marte* sind drei Oratorienlibretti erhalten: *La decollazione di S. Giovanni Batista* (1709; A-Wn Mus.Hs.17066), *S. Geltrude* (1711; A-Wn Mus.Hs.17081) und *Il martirio di S. Lorenzo* (1724; A-Wn Mus.Hs.18163).

³⁵⁶ [Giovanni Domenico Filippeschi / Carlo Agostino Badia]: *La Pace, e Marte Supplicanti | auanti al Trono | della Gloria* [1701], A-Wn Mus.Hs.17725.

all’aquile dell’Austria il nobil volo“.³⁵⁷

Als Mediatorin schaltet sich letztendlich La Gloria höchstselbst ein, um zu entscheiden, wessen Beitrag zum habsburgischen Ruhm der Vorzug zu geben sei, und wenig überraschend lautet das Ergebnis im Jahr 1701, es sei Zeit für Krieg und nicht für Frieden:

„[...] io voglio
che regni Marte e ch’il nemico orgoglio
già vinto e prigioniero
pieghi d’Austria ai regnanti il collo altero.“³⁵⁸

Dass sechs Jahre später offenbar die Kriegsmüdigkeit am Wiener Hof – und nicht nur dort – die Oberhand gewonnen hatte, zeigt sich an *Marte placato*³⁵⁹, einem *poemetto drammatico* Pietro Antonio Bernardonis (Musik: Attilio Ariosti) mit ganz ähnlicher Figurenkonstellation, in welchem La Pace in Ketten liegt und Danubio, die personifizierte Donau als souveränes Sprachrohr der Habsburger, vom tobenden Kriegsgott selbstbewusst Frieden verlangt: „Pace da te dimando e pace attendo.“³⁶⁰ Denn:

„Tu de’ miei figli il crin
cingi di lauro ognor,
ma troppo il tuo favor
mi costa caro.
Comprai con tanto sangue
insino a questo dì
l’onor di trionfar,
che il trionfar così

³⁵⁷ [Filippeschi / Badia 1701], fol. 12v: „Schweig, schneeweißer Gott, und bändige nicht ungerechtfertigt den noblen Flug der österreichischen Adler“.

³⁵⁸ [Filippeschi / Badia 1701], fol. 35r.: „[...] ich will, dass Mars regiert und der hochmütige Feind, bereits besiegt und gefangen, den Regierenden Österreichs seinen stolzen Hals darbietet.“

³⁵⁹ Pietro Antonio Bernardoni / Attilio Ariosti: *Marte Placato*. | Poemetto Drammatico. | Nel Giorno del Gloriosissimo Nome | Della S. C. R. M. | Di | Giuseppe Primo. | Imperator de’ Romani. | Sempre Augusto. | L’anno 1707. | Poesia di Pietr’ Antonio Bernardoni | Musica del P: Attilio Ariosti., A-Wn Mus.Hs.19125. Das gedruckte Libretto hat sich in Bernardonis drittem Band der *Poemi drammatici* unter dem Titel *Il Danubio consolato* erhalten: Pietro Antonio Bernardoni: IL DANUBIO CONSOLATO. | *Poemetto Drammatico* | Nel giorno del gloriosissimo | NOME | Della Sac. Ces. R. Maestà | DI | GIUSEPPE I. | AUGUSTISSIMO IMPERA- | DOR DE’ ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico, Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso*. | PARTE TERZA | CONSAGRATA | A’ SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GIUSEPPE IGNAZIO | DEL SAC. ROM. IMP. | CONTE DI PAAR, | Barone in Hardtberg, e Krottenstein, | Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell’Eccelsa Camera Au- | lica, e Supremo Intendente della | Cucina, &c. &c. | VIENNA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Ital. | di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707 (=Bernardoni 1707c), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.3)., S. 123–136.

³⁶⁰ Bernardoni 1707c, S. 127: „Frieden verlange ich von dir und Frieden erwarte ich mir.“

mi sembra amaro.“³⁶¹

Worte aus dem Mund des österreichischen Hauptstroms, die von deutlicher Kriegsmüdigkeit künden. Von einer solchen beziehungsweise einem Abwägen von Leid und Blutvergießen auf der einen Seite sowie Ruhm und Ehre auf der anderen konnte zu Beginn der Kriegshandlungen noch keine Rede sein. Der Sukzessionskonflikt wurde in den *componimenti per musica*, die am Wiener Hof aufgeführt wurden, bald historisch gewandet, bald allegorisch bemäntelt und stets propagandistisch zugespitzt, ausgefochten. Blutige Spuren des Kriegs lassen sich in beinahe jedem säkularen Stück Vokalmusik, das einem der männlichen Mitglieder der Habsburgerfamilie zugeeignet wurde, finden. Aber sogar in auf den ersten Blick ideologisch unscheinbaren *divertissements* für die Kaiserin, wie etwa Silvio Stampiglias und Giovanni Bononcini's *Il natale di Giunone festeggiato in Samo*, wird auf den omnipräsenten Krieg angespielt. So will sich Göttermutter Giunone im Rahmen eines Wettkampfs, der anlässlich ihres Geburtstags stattfindet, in einen Blitze schleudernden Adler verwandeln:

„Vibrerei fulmini e foco
su quel loco
e su quell'armi
che fan guerra
della terra
al suo [dell'imperatrice] SPOSO invitto Giove.“³⁶²

Und auch Stücke, die auf martialisches Vokabular verzichten, gewinnen an Reiz durch implizite Bezugnahme auf die laufenden Kriegsgeschehnisse. Ein auf den ersten Blick bukolisch-beschauliches Stück wie Stampiglias *La primavera sacra*³⁶³ handelt den antiken Göttern gewidmete Zeremonien, die zu nichts anderem dienten, als himmlischen Beistand in Zeiten der Not, in Zeiten des Kriegs zu erflehen. Der dem Anlass, dem Geburtstag der Kaiserin, geschuldete freudige Ton, der in Stampiglias *componimento* vorherrscht, vermag nicht vollends die düstere Ausgangslage der in Livius' *Ab urbe condita* berichteten Episode zu überlagern: Lucius Cornelius Lentulus, Ranghöchster des römischen Priesterkollegiums, wendet sich dort

³⁶¹ Bernardoni 1707c, S. 127: „Du umwindest die Schläfen meiner Kinder zwar jederzeit mit Lorbeer, aber deine Gewogenheit kostet mich zu viel. Ich erstand bis zu diesem Tag mit viel Blut die Ehre zu triumphieren, sodass mir meine Triumphe bitter erscheinen.“

³⁶² Stampiglia 1708, fol. 7r: „Ich würde Blitze und Feuer auf diesen Ort, auf die Waffen schleudern, die Krieg auf Erden gegen ihren [Amalia Wilhelmines] Gatten, den unbesiegten Iuppiter, führen.“

³⁶³ Stampiglia 1710.

an das römische Volk, dessen Zustimmung er für den *ver sacrum*, den Weihefrühling, der die Götter mild stimmen soll, erbittet:

„Wenn der Staat des römischen Volkes der Quiriten in den nächsten fünf Jahren, so wie ich es wünsche und ersehne, heil aus diesen Kriegen hervorgeht, aus dem Krieg, den das römische Volk gegen die Karthager und aus den Kriegen, die es gegen die Gallier diesseits der Alpen führt, dann möge das römische Volk der Quiriten dem Iuppiter als Gabe alle Ferkel, Lämmer, Zicklein und Kälber spenden, die im Frühling geboren werden, und alles, was noch keinem anderen Gott geweiht ist“.³⁶⁴

Hinter den Liebesbanden, die zwischen Römern und Römerinnen, zwischen Hirten und Hirtinnen, geflochten werden; den pastoralen Tableaus, die von Stampiglia mit leichtem Pinselstrich gemalt werden, schimmern in *La primavera sacra* also stets die Bedrohung durch den Krieg und das an Gott gerichtete Flehen um Beistand durch.

Zumindest in den Joseph I. und seinem Bruder, Erzherzog Karl, gewidmeten Stücken wird das Kriegsgeschehen in der Regel aber deutlich plakativer ins Zentrum gerückt. Grob lassen sich diese in drei Themengebiete einteilen:

- 1) Stücke, die die Fabrikation³⁶⁵ des Thronfolgers, Josephs I., als *Re guerrier(o)*, als Kriegskönig, im Sinn haben, und zwar in erster Linie bevor und nachdem dieser als Oberkommandant an den beiden Eroberungen der Festungsstadt Landau in den Jahren 1702 und 1704 teilnahm.
- 2) *Componimenti*, die allgemein die Belagerung von Städten zum Inhalt haben, und
- 3) solche, denen – nach dem Aufstieg Josephs I. zum Kaiser – der Sinn danach stand, dessen Bruder, Erzherzog Karl, als herkulischen spanischen Gegenkönig, „Karl III.“, zu legitimieren.

³⁶⁴ Titus Livius: *Ab urbe condita. Liber XXII. Römische Geschichte. 22. Buch. (Der Zweite Punische Krieg). Lateinisch / Deutsch*, üs. und hrsg. von Ursula Blank-Sangmeister, Stuttgart: Reclam 2000, X, 2f. (S. 37).

³⁶⁵ Der Begriff des „Fabrikationsnarrativs“ wird verwendet in Steigerwald 2017. Jörg Steigerwald bezieht sich in seinem Beitrag wiederum auf Peter Burke (Burke 2009), dessen Studie über Louis XIV im Original die „Fabrication of Louis XIV“ zu analysieren trachtet.

2. 2. Joseph I., *Re guerriero*

Im Gegensatz zu seinem Vater, Leopold I., der nie bewaffnet ein Schlachtfeld betreten hatte, nahm Joseph I. – nominell als Oberbefehlshaber – an zwei Belagerungen der nach dem Westfälischen Frieden der Schutzmacht Frankreich überantworteten Reichsstadt Landau³⁶⁶ teil. Die nach Vauban'scher Manier gebaute Festung³⁶⁷ Landau lag im 17. Jahrhundert, als „äußerste[r] Wachtposten Frankreichs“,³⁶⁸ an einer strategisch wichtigen Stelle, weshalb sie im Lauf der Zeit immer wieder heiß umkämpft war und folglich auch mehrfach zwischen den gegnerischen Seiten, Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich, hin- und herwechselte. Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, Generalleutnant der Kaiserlichen Truppen, zeigte sich am Eingang des 18. Jahrhunderts davon überzeugt, dass sie „der Schlüssel ist, ferners in das Elsaß oder gegen die Saar zu penetrieren“. ³⁶⁹ Im Spanischen Erbfolgekrieg allein wurde Landau Schauplatz von vier Belagerungen. Zu zwei von diesen, in den Jahren 1702 und 1704, schickte Kaiser Leopold I. seinen Sohn, Joseph I., der – offiziell – den Oberbefehl über die Armee innehatte, während im Hintergrund weiterhin der erfahrene Stratege Ludwig Wilhelm von Baden die Fäden zog.

Gedanken darüber, den Römischen König zwecks Vermehrung seines Ruhms in den Krieg zu schicken, müssen bereits im Jahr 1701 in der Hofburg gewälzt worden sein.³⁷⁰ In einem *dramma per musica* aus diesem Jahr finden sich jedenfalls Indizien, die passgenau mit dieser Vorbereitungssituation abgestimmt scheinen, sodass ein Zufall unwahrscheinlich ist. *Gli affetti*

³⁶⁶ Am detailliertesten setzte sich Emil Heuser mit den Belagerungen Landaus am Beginn des 18. Jahrhunderts auseinander: vgl. Emil Heuser: *Die Belagerungen von Landau in den Jahren 1702 und 1703*, Landau: Kaußler 1894; Ders.: *Die dritte und vierte Belagerung Landaus im spanischen Erbfolgekrieg (1704 und 1713)*, Landau: Kaußler 1896; beziehungsweise die zusammenfassende, veränderte zweite Auflage: Ders.: *Die Belagerungen von Landau 1702, 1703, 1704 und 1713. Mit Festungs- und Belagerungsplänen*, zweite, verbesserte Auflage, Landau: Kaußler 1913.

³⁶⁷ Zum Aufbau der von Baumeister und General Sébastien Le Prestre de Vauban entworfenen Festung vgl. Heuser 1894, S. 13–17.

³⁶⁸ Heuser 1894, S. 3.

³⁶⁹ zit. n. Heuser 1894, S. 11.

³⁷⁰ Eucharius Gottlieb Rinck berichtet auch, dass Leopold I. seinen Sohn im Jahr 1701 mit einem „mit diamanten reich besetzte[n] *commando*-stab“ beschenkte (Eucharius Gottlieb Rinck: *Josephs | des Sieghafften | Röm. Käysers | Leben und Thaten. | In zwey theile abgefasset, | und mit bildnißen gezieret. | Cölln, im jahr 1712, Band 1, A-Wn 112660-A.1, S. 397).*

*più grandi vinti dal più giusto*³⁷¹ von Donato Cupeda³⁷² und Giovanni Bononcini, die zum Geburtstag Josephs I. im Jahr 1701 im Theatersaal der Favorita³⁷³ aufgeführt wurden, stellen gleichsam ein Vorspiel zu Josephs Teilnahme an den Kriegshandlungen dar. In der ersten Szene dieser dreiaktigen Oper wird das Publikum Zeuge einer Debatte zwischen Calavio, dem Vorsitzenden des Senats von Capua während des Zweiten Punischen Kriegs, und seinem Sohn Artabano. Calavio eröffnet seinem Sohn, dass er, Calavio, zu alt sei, um das Schwert in der Schlacht zu schwingen, und bittet diesen, ihn im Kampf gegen Hannibal und dessen Afrikanische Armee zu vertreten:

„Giunto è il tempo, o figlio,
che tal ti provi e le paterne palme
tu faccia rinverdir sulla tua fronte“.³⁷⁴

Der junge Nachfolger kann es kaum erwarten, sich die ersten Sporen in der Kunst des Krieges zu verdienen, worauf der Vater bereits die Unruhe im gegnerischen Heer zu vernehmen meint:

„[...] Già fremer sento
presso le nostre mura
l'esercito African. Vendica, o figlio,
dal minacciato giogo
la cara patria [...]“.³⁷⁵

³⁷¹ Donato Cupeda: GLI AFFETTI PIV' GRANDI, | VINTI DAL PIV' GIVSTO. | *DRAMA PER MUSICA* | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | *Della S. R. M.^{ta}* | DI | GIVSEPPE I. | RE' DE' ROMANI. | Per Comando | *Della S. R. M.^{ta}* | DI | AMALIA | WILLELMINA | REGINA DE' ROMANI. | L'Anno M. DCCI. | *Posto in Musica dal Sig.^r Giouanni Bononcini*, | *Virtuoso di S. M. C. Accademico Filarmonico*. | *Con l'Arie per li Balletti del Sig.^r Gio: Gioseffo* | Hoffer, *Violinista di S. M. C.* | VIENNA D'AVSTRIA. | Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, Stampatore di S. M. C. [1701], A-Wn 407363-A.AdI.2; der erste Akt der Partitur befindet sich ebenfalls in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Akt 2 und 3 sind verloren: Donato Cupeda / Giovanni Bononcini: GLI AFFETTI PIV' GRANDI, | VINTI DAL PIV' GIVSTO. | *Drama Per Musica* | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | *Della S. R. M.^{ta}* | DI | GIVSEPPE I. | RE' DE' ROMANI. | L'Anno M.DCCI., A-Wn Mus.Hs.18947.

³⁷² Zum Arkadier Cupeda (Sirasto Nedeatide) vgl. Herbert Seifert: „Cupeda, Donato“ (2002), in: *Grove Music Online*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008718>, letzter Zugriff: 21.07.2023, beziehungsweise Erika Kanduth: „Literarhistorische Einleitung“, in: Fux, Johann Joseph, *Gli Ossequi della Notte. Text von Donato Cupeda. K 305*, hrsg. von Klaus Winkler, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1994, S. IX. Kanduth bezieht sich hinwiederum in der Hauptsache auf die relativ vagen Angaben von Giovan Mario Crescimbeni *Notizie istoriche degli Arcadi morti*. Vgl. Giovan Mario Crescimbeni: NOTIZIE ISTORICHE | *DEGLI* | ARCADI | MORTI | TOMO SECONDO. | *All' Illustrissimo, e Reverendissimo Signore* | MONSIGNOR | GIROLAMO CRISPI | *Auditore della Sacra Ruota Romana*. | In ROMA, Nella Stamperia di Antonio de Rossi. 1720. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI*. (=Crescimbeni 1720a), A-Wn BE.6.Y.15-17.(Vol.2), S. 42f.

³⁷³ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 157r.

³⁷⁴ Cupeda 1701, S. 11: „Die Zeit ist gekommen, oh Sohn, dich zu beweisen und die väterlichen Palmen (Siege) an deiner Stirn ergrünen zu lassen.“

³⁷⁵ Cupeda 1701, S. 12: „Ich höre bereits das afrikanische Heer vor unseren Mauern zittern. Befreie, oh Sohn, das liebe Vaterland von dem angedrohten Joch.“

Wenn man nun also *Calavio* durch *Leopoldo* ersetzt, *l'esercito African* durch *l'esercito Francese* und davon ausgeht, dass die Mauern, auf die sich der Herrscher bezieht, nicht die des antiken Roms, sondern vielmehr die Grenzen des Heiligen Römischen Reichs sind, ist die präsumtive Situation am Wiener Hof, ungefähr ein Jahr bevor Joseph I. seine ersten Kriegserfahrungen sammeln konnte, in Verse gegossen.

Im Jahr darauf, wenige Monate vor dem Aufbruch des Römischen Königs zum Rhein, verfasste Pietro Antonio Bernardoni *L'enigma del fato sciolto da Giove*³⁷⁶ anlässlich des Namenstags des Kriegshelden *in spe*. In diesem in der „reggia di Giove“³⁷⁷ stattfindenden *scherzo musicale* bekniert die Göttin der Gerechtigkeit, Astrea, den Göttervater Giove (Iuppiter) und dessen Sohn Ercole (Hercules), die Welt von finsternen – allem Anschein nach: französischen – Mächten zu reinigen, die, von Habgier getrieben, durch Plünderungen, Mord und den Raub von fremden Szeptern Chaos auf Erden stiften.³⁷⁸ Gioves anfängliche Empörung schlägt alsbald in Gelassenheit um:

„Vicino è il dì, che doppiamente acerbo
ritrovi il suo castigo
l'ambizioso usurpator superbo.“³⁷⁹

³⁷⁶ Die Partitur ist verloren, das Libretto ist in Bernardonis gesammelten *Poemi drammatici* abgedruckt: Pietro Antonio Bernardoni: L'ENIGMA DEL FATO, | Sciolto da Giove. | SCHERZO MUSICALE, | Nel giorno del gloriosissimo | NOME | Della Sac. Real Maestà | Di | GIUSEPPE I. | RE DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | POETA CESAREO, | Et Accademico, Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso. | PARTE TERZA | CONSAGRATA | A' SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GIUSEPPE IGNAZIO | DEL SAC. ROM. IMP. | CONTE DI PAAR, | Barone in Hardtberg, e Krottenstein, | Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell'Eccelsa Camera Au- | lica, e Supremo Intendente della | Cucina, &c. &c. | VIENNA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Ital. | di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707e, A-Wn BE.5.W.35.(Vol.3)., S. 17–33.

³⁷⁷ Bernardoni 1707e, S. 22.

³⁷⁸ Bernardoni spielt hier auf das erste Buch (Verse 128–150) von Ovids *Metamorphosen* an, in dem die Vier Weltalter beschrieben werden. Die raffgierigen Franzosen stehen ganz offenkundig für das hereinbrechende „Eiserne Zeitalter“, die Degeneration des am Beginn stehenden „Goldenen Zeitalters“: „Als bald brach in das Zeitalter des schlechteren Metalls alle Sünde ein, es flohen Scham, Wahrheitsliebe und Treue; an ihre Stelle rückten Betrug, Arglist, Heimtücke, Gewalt und die frevelhafte Habgier. [...] Und die Schätze, die [die Erde] nah bei den Schatten der Styx verborgen hatte, gräbt man aus – Anreiz zu allem Bösen. Schon war das gefährliche Eisen erschienen und das Gold, das noch gefährlicher ist als Eisen. Da erscheint der Krieg, der beides zum Kampf verwendet und mit blutiger Hand klirrende Waffen schüttelt. Man lebt von Raub; kein Gastfreund ist vor dem Gastfreund sicher [...] Besiegt liegt die fromme Scheu darnieder; und die Jungfrau Astrea hat als letzte der Himmlischen die blutgetränkte Erde verlassen.“ Vgl. Ovid: *Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch*, üs. und hrsg. von Michael von Albrecht, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam 2019 (Reclams Universalbibliothek 1360), S. 15–17. In Vergils Vierter Ekloge (Vers 4–8) wird mit der Rückkehr der *virgo*, die keine andere als Astrea ist, die Rückkunft des Goldenen Zeitalters angekündigt. Vgl. Vergil: „Ecloga quarta“, in: Ders., *Bucolica. Hirtengedichte*, Studienausgabe, Lateinisch/Deutsch, Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort von Michael von Albrecht, korrigierte und bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam 2017, S. 36f.

³⁷⁹ Bernardoni 1707e, S. 25: „Der Tag ist nah, an dem der hochmütige Usurpator mit doppelter Gewalt seine Strafe erfahren wird.“

Der hochmütige, das Szepter unrechtmäßig an sich reißende Usurpator, dem Giove hier sein baldiges Ende prophezeit, ist, wie jedem und jeder damals im Publikum Anwesenden klar gewesen sein dürfte, Philippe d'Anjou, der seit Beginn des Jahres 1701 in Madrid als Felipe V den spanischen Thron okkupierte. Die Tranquilität des Göttervaters kommt nicht von ungefähr: Zum Tyrannenmord bedürfe es weder seiner Blitze noch der Hilfe Ercoles, denn wer brauche schon den Sohn des himmlischen Iuppiter, Hercules, wenn stattdessen der Sohn seines irdischen Pendants, König Joseph I., bereitsteht?

„[...] è LEOPOLDO il vero
Giove del suolo: ei stringe
armi al par delle mie gravi e temute,
è il suo ciel la sua reggia
[...]
E' il gran GIUSEPPE, il figlio suo reale,
l'eroe, che nacque a far beato il suolo,
e, senza Alcide, ei solo
de' Tiranni all'ardir sarà fatale.“³⁸⁰

In der nachfolgenden Arie besingt der Göttervater die überirdische Kampfeskraft des zukünftigen Kriegshelden:

„Più di cometa infesta
la spada sua funesta
agli empì ognor sarà.
E il fulmine severo
del brando suo guerriero
sui monti più superbi
più grave ognor cadrà.“³⁸¹

Unter den Gottheiten bricht darauf einhellige Begeisterung aus. Giunone (Iuno) entsinnt sich schwärmend, dass Josephs Schlafen bereits als Kind die Ungarische Krone zierte und der „re

³⁸⁰ Bernardoni 1707e, S. 27: „LEOPOLD ist der wahre Iuppiter der Erde: Er zieht Waffen, die den meinen schweren, gefürchteten, ebenbürtig sind; sein Reich ist sein Himmel [...] Es ist der große JOSEPH, sein königlicher Sohn, der Held, der geboren wurde, um die Erde glücklich zu machen, und ohne den Alkiden wird er allein dem Eifer der Tyrannen ein Verhängnis sein.“

³⁸¹ Bernardoni 1707e, S. 27f.: „Mehr noch als ein feindlicher Komet wird sich sein Schwert den Gottlosen als unheilbringend erweisen. Und der strafende Blitz seines Kriegsschwerds wird auf die höchsten Berge zerstörerisch einschlagen.“

fanciullo“ die ungarischen Rebellen sowie die Osmanen in die Flucht zu schlagen vermochte.³⁸² Durch die Vielzahl seiner Heldentaten ermüde er, so halten Ebe (Hebe) und Astrea fest,³⁸³ bereits Flug und Gesang der Fama. Ercole vernimmt schließlich ungewohnte Freudenlaute vom in letzter Zeit so traurig gestimmten Rhein, der sich freudig lachend aus seinen Wellen erhebt. Der Grund für den Stimmungswechsel des Flusses ist schnell gefunden: König Joseph I. hat sich auf den Weg gemacht, den Strom aus den Fängen der französischen Besatzer zu befreien. Giove fühlt sich zur Vorhersage bemüßigt:

„Sovra le rive sue [del Reno] vedrem le prime
prove del re guerrier.“³⁸⁴

Il re guerrier, ein Kriegskönig, war geboren; und dieser Schwerter schwingende, Blitzbündel schleudernde Titan, gleichsam ein Ebenbild von Max Webers³⁸⁵ archaischem „charismatischem Herrscher“, wurde als Oberbefehlshaber der Rheinarmee installiert, um die vom Nimbus der Uneinnehmbarkeit umgebene Festung Landau zu erobern.

Am 23. Mai 1702 schreibt Kaiser Leopold I. dem Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden, er habe den Entschluss gefasst, seinen Sohn nach Landau zu schicken:

„Nachdem ich so woll auf meines liebsten sohns des Romischen Königs Verlangen als anderer *allyrten*, auch Cur und Fürsten guttfinden mich Entschloßen, selbigen ins reich Zu schiken meine *armada* aldorten Zu *comendiren*, also habe ich E. L. auch hirvon nachricht geben wollen, in deme aber E. L. woll bekant, was an Erhaltung dessen *person* gelegen, also hab ich zu E. L. mein ganzes Vertrauen, sie auf selbiges absonderlige obsicht haben werden, ich ihne auch darzue anhalten werde, das er in allem von ihrer *direction dependiren* und Deroselben wollmeinende Erinnerung und raht folgen solle.“³⁸⁶

Ludwig Wilhelm, der bereits für den Kaiser die Osmanen in Schach gehalten und sich darob den Spitznamen „Türken-Louis“ erstritten hatte, soll dem Römischen König seinen Platz als Oberkommandant abtreten, ihm aber mit Rat und Tat zur Seite stehen. Im nächsten Brief avisiert der Kaiser die Ankunft seines Sohns für Ende Juni und bittet Ludwig einerseits, bereits

³⁸² Bernardoni 1707e, S. 29.

³⁸³ Bernardoni 1707e, S. 30.

³⁸⁴ Bernardoni 1707e, S. 31: „Auf seinen [des Rheins] Ufern werden wir die ersten Erfolge des Kriegskönigs sehen.“

³⁸⁵ Vgl. hierzu Max Weber: *Typen der Herrschaft*, hrsg. von Andrea Maurer, Stuttgart: Reclam 2019 (Reclams Universalbibliothek 19538), S. 70–89.

³⁸⁶ Leopold I.: „44. Der Kaiser an den Markgrafen. (Original.) Wien 23. Mai 1702.“, in: Röder von Diersburg, Phillip (Hrsg.), *Kriegs- und Staatsschriften des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden ueber den spanischen Erbfolgekrieg, aus den Archiven von Karlsruhe, Wien und Paris, mit einer geschichtlichen Einleitung und Facsimile*, Bd. 1, Karlsruhe: Müller 1850, S. 67.

die nötige Vorarbeit zu leisten, andererseits Joseph aber noch genug „occasionen“ vorfinden zu lassen, damit dieser die Chance habe, als Kriegsheld in Erscheinung zu treten:

„Selbiger [Joseph I.] wirdt seine hinauf reiß also befürdern, das er Zu ende *Juny* daroben wirdt sein können. Solte aber indessen ein *occasion* vorfallen was guetes Zu *operiren*, Sollen E. L. die gelegenheit nit auslassen desjenige vorzunehmen, was sie *a propo* finden werden, indeme die sachen also *disponiret*, das meinen Sohn *occasionen* genug überbleiben werden *Glorios Zu operiren*“.³⁸⁷

Der 25-jährige Römische König machte sich am 26. Juni 1702 von Wien aus auf den Weg nach Landau, als die Belagerung der von Kommandant Ezéchiél de Mélac geführten Festung bereits knapp zwei Wochen andauerte. Der 263 Mann und Frauen umfassende Tross, mit dem Joseph I. sich Richtung Landau bewegte, der Bedienstete vom „Kuchelinspektor“ bis hin zum „Ziergartengehilfen“ umfasste, vermochte sich vermutlich eher schwerfällig fortzubewegen, wie man anhand von Aufzeichnungen über „Das Gefolge und de[n] Hofstaat der Römischen Majestäten“³⁸⁸ imaginieren kann, zumal auch Gemahlin Amalia Wilhelmine mit 170 weiteren Personen hinterherfuhr. Am 27. Juli kam der Römische König in Landau an und schlug sein Lager in Impflingen – „außerhalb des Bereichs der französischen Geschütze“ –³⁸⁹ auf, während die Königin in Heidelberg seiner harrrte.³⁹⁰ Während seiner Anwesenheit berichtete Joseph I. seinem Vater abgeklärt von den Handlungen, die um die Festungsstadt gesetzt wurden, und – vernehmlich stolz – von den Befehlen, die er erteilte.³⁹¹

Die Belagerung endete aus Sicht der Habsburger schließlich auch erfolgreich und Festungskommandant Mélac sah sich am 10. September gezwungen, die Kapitulation zu unterzeichnen;³⁹² am 12. September zogen die Franzosen aus der Stadt ab. Auf einer

³⁸⁷ Leopold I.: „43. Der Kaiser an den Markgrafen. (Original.) Laxenburg 24. Mai 1702.“, in: Röder von Diersburg, Phillip (Hrsg.): *Kriegs- und Staatsschriften des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden ueber den spanischen Erbfolgekrieg, aus den Archiven von Karlsruhe, Wien und Paris, mit einer geschichtlichen Einleitung und Facsimile*, Bd. 1, Karlsruhe: Müller 1850, S. 66.

³⁸⁸ Abgedruckt bei Heuser 1894, S. 160–163. „Die Ordnung des Post=Marsches“ ist auch in Johann Christian Lünigs *Theatrum Ceremoniale* abgedruckt, vgl. Johann Christian Lünig: *THEATRUM | CEREMONIALE | HISTORICO-POLITICUM*, | Oder | Historisch= und Politischer | Schau=Platz | Aller | *CEREMONIEN*, | Welche | So wohl an Europäischen Höfen/ als auch sonstn | bey vielen *Illustren* Fällen beobachtet worden. | Anderer Theil/ | Nebst | Unterschiedlichen Hof=Ordnungen, Rang=*Reglementen*, | und anderen *curieusen Piecen*, | Wie auch | Dem Europäischen | Cantzley=*CEREMONIEL*, | *ELENCHIS* und Registern. | Ans Licht gegeben | Von | Johann Christian Lünig. | Leipzig, bey Moritz Georg Weidmann, Sr. Königl. Maj. in Pohlen | und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Buchhändlern, 1720, D-Mbs Res/2 J.publ.e. 26 a-2, S. 1274–1276.

³⁸⁹ Heuser 1913, S. 47.

³⁹⁰ Heuser 1913, S. 44.

³⁹¹ Joseph I.: „52. König Joseph an den Kaiser. (Koncept.) Vor Landau 8. August 1702.“, in: Röder von Diersburg, Phillip (Hrsg.), *Kriegs- und Staatsschriften des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden ueber den spanischen Erbfolgekrieg, aus den Archiven von Karlsruhe, Wien und Paris, mit einer geschichtlichen Einleitung und Facsimile*, Bd. 1, Karlsruhe: Müller 1850, S. 82–84.

³⁹² Heuser 1894, S. 85.

zeitgenössischen Radierung ist eine Szene³⁹³ verewigt, in welcher Joseph I. auf der Höhe von Impflingen vor seinem Zelt den Abzug der französischen Garnison überwacht und Kommandant Mélac erwartet, der ihm anschließend „seine Glückwünsche zur Einnahme der Festung aussprechen“³⁹⁴ sollte. Am 17. September holte der glorreiche Sieger seine Gemahlin aus Heidelberg ab, um mit ihr Landau zu besichtigen und alsbald die Heimreise anzutreten.³⁹⁵ In Wien wurde die Eroberung am 21. September mit einem *Te Deum* im Stephansdom und Kanonensalven gefeiert³⁹⁶; im ganzen Reich wurden Gedenkmünzen und Flugblätter zum Ruhm Josephs I. hergestellt.³⁹⁷ Anlässlich der Rückkehr der am 22. September in Wien mit „Trompetten Schal“³⁹⁸, Kanonendonner, *Te Deum*³⁹⁹ sowie das Abendmahl begleitender „Taffel Music“⁴⁰⁰ empfangenen Kriegshelden wurde auch, von Erzherzog Karl veranstaltet,⁴⁰¹ eine anonyme⁴⁰² Kantate mit dem sperrigen Titel *L'Italia afflitta dalle sue disgrazie, consolata dal valore dell'invittissimo re de' Romani, l'invita a soccorrerla*⁴⁰³ aufgeführt.⁴⁰⁴ Ein Erzähler,

³⁹³ Abgebildet bei Heuser 1894, S. 92f.

³⁹⁴ Heuser 1894, S. 88.

³⁹⁵ Heuser 1894, S. 89.

³⁹⁶ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 214v–215r.

³⁹⁷ Heuser 1894, S. 91.

³⁹⁸ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 215v.

³⁹⁹ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 216v.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Seifert 1985, S. 122.

⁴⁰² Robert Eitner weist die Kantate dem Mainzer Hofkapellmeister Johann Theodor Herold zu, der dem siegreich zurückkehrenden Römischen König seine Lautentabulatur *Harmonica quadripartita* widmete. Die Argumente sind allerdings entweder fragwürdig – unter anderem wird die gleiche Jahreszahl (1702) als Indiz angeführt – oder nicht mehr überprüfbar, da Eitner sich offenbar auf Ähnlichkeiten der beiden Titelblätter bezieht, wobei jenes der Kantate nicht mehr vorhanden ist. Vgl. Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 5, Leipzig: Breitkopf & Haertel 1901, S. 124. Das Manuskript von Herolds Tabulatur liegt in der Österreichischen Nationalbibliothek: Johann Theodor Herold: *Harmonia quadripartita* | *Serenissimi et Potentissimi Romanorum Regis auribus*, | in *Arce Suiccardiana suaviter insonans, post | felicem et gloriosam Landavý Expugnationem* | Anno quo | Rex JosephVs atqVe RegIna pLaVDente IMperIo | aVstrIaCas terras bonIs aVibVs repetVnt, A-Wn Mus.Hs.18760.

⁴⁰³ L'ITALIA AFFLITTA | DALLE SUE DISGRAZIE, | CONSOLATA DAL VALORE | DELL'INVITTISSIMO | RE de ROMANI, | L'INVITA A' SOCCORRERLA. | *Cantata per Musica per il felice ritorno dal | Reno all'Imperial Città di Vienna* | DELLA SUDETTA | SACRA REAL MAESTÀ. | VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso GIO. VAN GHELEN Stampatore Italiano di Corte di | Sua Maestà Cesarea. 1702., GB-Lbl 838.m.22.(97.)

Die Partitur wird – da titelblattlos: unter ihrem Textincipit – in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt: *Cetre amiche a un cor che langue* [*L'Italia afflitta dalle sue disgrazie*, 1702], A-Wn Mus.Hs.18758.

⁴⁰⁴ Ein weiteres in diesem Zusammenhang erwähnenswertes Vokalwerk findet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, ein *Applauso poetico* aus der Feder Joseph Paris Fecklers, eines in Salzburg ausgebildeten, später in Düsseldorf und Mainz tätigen Kapellmeisters, Musiktheoretikers und Kanonikus. Im Gegensatz zur Kantate gibt es von diesem inhaltlich verwandten Werk kein überliefertes Libretto-Exemplar, weswegen man sich bei der Annahme einer Aufführung auf sehr dünnes Eis begäbe. Das Stück scheint jedenfalls für den Namenstag des Römischen Königs 1703 vorbereitet worden zu sein. In ihm werden im Gespräch zwischen Gloria, Fama, Mars und Apollo die Ruhmestaten des Kriegshelden in Landau verhandelt. Es ist nicht auszuschließen, dass es Joseph I. auf einer der Reisen nach oder von Landau übergeben wurde. Vgl. Joseph Paris Feckler: *Applauso | Poetico | Al Giorno del Nome et alle Glorie della Sac: Maestà | di | Gioseppe | Gran Re dei Romani*, Mus.Hs.17641. Zu Feckler und seinem *Applauso* vgl. auch Adam Gottron: „Joseph Paris Feckler. Kurmainzer Hofkapellmeister 1728–1735“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 19–20/3–4 (1962/1963), S. 186–193.

den man wohl – wie in der 1705 entstandenen Kantate zur Thronbesteigung, *Alli giusti miei lamenti* – „Genio dell’Austria“ nennen könnte, wird darin durch die jäh von einer „Diva celeste“, der Fama, verkündete Rückkehr des „gran figlio d’Augusto“ aus seiner von Krieg, Tyrannei und Verlust der Freiheit genährten Melancholie gerissen. Der Lorbeer bekränzte Kriegsheimkehrer

„vinse l’invitta rocca e in sulle sponde
del Germanico Reno,
ove superbo soglio
alzò l’infido orgoglio,
col brando fulminò gl’empi Tifei.“⁴⁰⁵

Auch anlässlich seines Namenstags im Jahr 1703 wurde der heroischen Taten des Kriegshelden in Pietro Antonio Bernardoni und Giovanni Bononcini *Proteo sul Reno*⁴⁰⁶ gedacht. In diesem *poemetto drammatico* verarbeitet Bernardoni mit bemerkenswertem Mut zum Detail Schlachten an Rhein, Mosel und der spanischen Küste aus den Jahren 1702 und 1703 und bettet diese in ein arkadisch-mythologisches Umfeld ein. An den Ufern des gefrorenen Rheins treffen Flora, die Göttin der Blüte, und Windgott Zeffiro – arkadische EhegattInnen – aufeinander. Durch die bloße Anwesenheit Floras lösen sich die Gliedmaßen des Flusses aus dem Eis. Der stolze Strom leugnet markig, Gefangener des Eises sowohl wie der Franzosen zu sein: „Sono il Ren, non prigioniero“.⁴⁰⁷ Ein „re guerriero“, berichtet er den Umstehenden, wusste das zu verhindern; die zwei verbliebenen Bein-Fesseln erscheinen dem Flussgott im Vergleich zu seinem vorigen Zustand geradezu unbedeutend. Die Festungen in seinem Umfeld habe der tapfere Krieger von allen Feinden gesäubert; die „Idra in guisa“⁴⁰⁸, die maskierte Hydra, wurde bei der Schlacht von Kaiserswerth⁴⁰⁹ geschlagen; „[...] il vicin superbo | o muto freme o da

⁴⁰⁵ *L’Italia afflitta*, fol. 3v: „gewann die unbesiegte Festung; und an den Ufern des deutschen Rheins, wo der hochmütige Thron den abgefeimten Stolz wuchern ließ, schlachtete er mit seinem Schwert die gottlosen Typhäen.“

⁴⁰⁶ Als Libretto abgedruckt in: Pietro Antonio Bernardoni: PROTEO SUL RENO. | *Poemetto Drammatico* | Nel giorno del gloriosissimo | NOME | Della Sac. Real Maestà | DI | GIUSEPPE I. | RE’ DE’ ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | POETA CESAREO, | *Et Accademico, Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE TERZA | CONSAGRATA | A’ SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GIUSEPPE IGNAZIO | DEL SAC. ROM. IMP. | CONTE DI PAAR, | Barone in Hardtberg, e Krottenstein, | Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell’Eccelsa Camera Au- | lica, e Supremo Intendente della | Cucina, &c. &c. | VIENNA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Ital. | di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707 (=Bernardoni 1707f), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.3)., S. 79–90.

Partitur: Pietro Antonio Bernardoni / Giovanni Bononcini 1703: PROTEO SVL RENO. | *Poemetto Drammatico* | Nel Giorno del Gloriosiss[i]mo NOME | Della S. R. M.^{ta} | Di | GIVSEPPE PRIMO. | Poesia dal Sig.^R Pietr’ Antonio Bernardoni. | Posto in Musica dal Sig.^R Giouanni Bononcini. | L’Anno M. DCCIII, A-Wn Mus.Hs.16280.

⁴⁰⁷ Bernardoni 1707f, S. 82: „Ich bin der Rhein, kein Gefangener.“

⁴⁰⁸ Bernardoni 1707f, S. 84.

⁴⁰⁹ Dass es sich bei der „ostinata cittade“ um „Kaiservert“ handelt, erfährt man vermittels eines Verweises im Libretto, nicht in der Partitur.

lontan minaccia“.⁴¹⁰ Zu Beginn, so Reno, habe es noch gereicht, wenn Kaiser Leopold I. mit seinem allenthalben gefürchteten Namen drohte; als der majestätische Fluss aber in der größten Gefahr war,

„mandò per mia difesa il suo gran figlio.
Ed oh qual figlio, oh quale
e di regi e d’eroi specchio verace!“⁴¹¹

Würden Flora und Zeffiro die Feinde Josephs I. nach ihrem Bezwingen befragen, erhielten sie unweigerlich als Antwort,

„[...] che del suo ciglio il lampo
tremar faceva il difensor più forte;
ch’ei sprezzator di morte
di duce e di guerriero empìe gli uffici.“⁴¹²

Als schließlich nach deutlich mehr als der Hälfte des Stücks der titelgebende Meeresgott Proteo, begleitet von Idrena, einer mit dem Fluss Mosel assoziierten Nymphe, auftaucht, stimmt er in den Jubel ein und schließt eine Niederlage des Heiligen Römischen Reichs und dessen Speerspitze, Josephs I., kategorisch aus:

„D’opporsi al giusto impero
d’un re così guerriero
il fato ardir non ha.“⁴¹³

Bemerkenswert ist anschließend der Schwenk des Fokus vom Römischen König hin zu den Verbündeten der Habsburger, eine dramaturgische Volte Bernardonis, die hinsichtlich der Wiener *serenata* um 1700, die in aller Regel auf eine Person zurechtgeschnitten wurde, äußerst ungewöhnlich ist: Holländische und britische Truppen seien Idrena und der Mosel zu Hilfe geeilt, und auch Proteo lobt die alliierten Soldaten, die nach Episoden des Chaos im Reich die Ordnung wiederherzustellen vermochten:

⁴¹⁰ Bernardoni 1707f, S. 84: „der hochmütige Nachbar zittert stumm oder droht aus der Ferne.“

⁴¹¹ Ebd.: „schickte er zu meiner Verteidigung seinen großen Sohn. Oh welcher Sohn, oh welcher wahrhafter Spiegel der Könige und Helden!“

⁴¹² Bernardoni 1707f, S. 86: „dass er allein durch ein Blitzen in seinem Auge den stärksten Verteidiger zum Zittern brachte; dass er, Verächter des Todes, als Fürst und Krieger seine Dienste erfüllte.“

⁴¹³ Bernardoni 1707f, S. 87: „Sich dem gerechten Reich eines derart kriegerischen Königs entgegenzustellen, wird das Schicksal nicht wagen.“

[...] quante [rocche]
 colà pria ne rapì forza ed inganno,
 tante de' Prussi il vincitor regnante,
 tante il guerrier Britanno
 e l'irritata Olanda
 da' ceppi loro, in un balen, disciolse
 e la gran preda al predator ritolse.“⁴¹⁴

Frankreich, das gemäß dem Habsburgischen Narrativ vom notwendig gewordenen Verteidigungskrieg explizit als „l'autor dell'aspra orribil guerra“⁴¹⁵ bezeichnet wird, kündigt Proteo weitere Niederlagen an. Der unbesiegte Kaiser werde seine Feinde das Fürchten lehren, „ma tema più d'ogni fatal periglio | il nome sol dell'immortal suo figlio.“⁴¹⁶

Trotz der ungewöhnlichen geographischen Weitung des Blickfeldes, vermittelt derer Bernardoni neben den Habsburgern auch die Leistungen Preußens, der Briten und Holländer anerkennt, und einer Detailversessenheit im Bericht von den Kriegsgeschehnissen und -schauplätzen der vergangenen Jahre besteht kein Zweifel, dass auch diesfalls das Libretto zuvörderst die Absicht verfolgt, die Kriegstaten des Römischen Königs zu glorifizieren, der abermals zum *Guerriero re* stilisiert wird.

2. 2. 1. Il ritorno di Giulio Cesare

Die Franzosen eroberten gut ein Jahr nach ihrem Abzug, am 15. November 1703, die Festung Landau zurück;⁴¹⁷ im Jahr darauf, ab dem 12. September, war die noch von den Kriegsgeschehnissen der Vorjahre in Mitleidenschaft gezogene Festung⁴¹⁸ abermals von kampfbereiten alliierten Truppen umstellt. Auch diesmal ließ es sich König Joseph I. nicht nehmen, an der militärischen Aktion teilzunehmen. Er verließ Wien am 1. September⁴¹⁹ und kam drei Wochen später, nach Zwischenstationen in Pilsen und Nürnberg, am Ziel seiner Reise

⁴¹⁴ Bernardoni 1707f, S. 87f.: „wie viele [Festungen] dort zuerst mit Stärke und Täuschung geraubt worden waren, so viele konnten der regierende Sieger der Preußen, der britische Krieger und das gereizte Holland in einem Schwertstreich aus den Fesseln befreien und somit dem Räuber die große Beute entreißen.“

⁴¹⁵ Bernardoni 1707f, S. 88: „Urheber des harten, schrecklichen Kriegs.“

⁴¹⁶ Bernardoni 1707f, S. 89: „Aber mehr noch als jede verhängnisvolle Gefahr soll [der Feind] allein den Namen seines unsterblichen Sohns fürchten.“

⁴¹⁷ Vgl. Heuser 1913, S. 77–111.

⁴¹⁸ Heuser 1896, S. 21f.

⁴¹⁹ Wieder finden sich in Lünigs *Theatrum Ceremoniale* die Auflistungen der Mitgereisten. Vgl. Lünig 1720, S. 1276–1278.

an.⁴²⁰ Seine Gattin harnte diesmal in Wien seiner Rückkehr, ein Umstand, der, wie gezeigt wird, auch in der Musikdramatik seinen Niederschlag fand.

In Landau angekommen, wurde Joseph I. von den drei Heerführern, Ludwig Wilhelm von Baden, Prinz Eugen von Savoyen und dem Duke of Marlborough, empfangen, die ihn in sein vier Kilometer von der Festung entferntes Zelt in Ilbesheim geleiteten.⁴²¹ Nach wochenlangen Gefechten kapitulierten die Franzosen unter dem schwer verletzten Festungsgouverneur Yrieix Masgonthier de Laubanie am 23. November, einen Tag vor einem vom Römischen König befohlenen Generalsturm.⁴²²

In Wien wurden zur Feier der Einnahme wie üblich ein *Te Deum* intoniert und Kanonensalven abgefeuert.⁴²³ Der Kriegsheld ist nach einem kurzen Besuch beim Markgrafen Ludwig Wilhelm⁴²⁴ am 17. Dezember mit der ihm entgegengekommenen Königin „*per posta*“ dahier in Wienn zurück komen, und zum rothen Thurm herein durch die Statt gefahren, und haben die *postillons* beständig geblaßen; es ist selbigen und folgenden Tagß Gala geweßen“⁴²⁵, wie man im Zeremonialprotokoll nachlesen kann.

Was die dieses Ereignis einrahmenden *componimenti per musica* betrifft, verließ Joseph I. Wien als Heerführer Scipio Africanus und kehrte triumphal als Iulius Caesar zurück. In *I gloriosi presagi di Scipione Africano*⁴²⁶, einem von Donato Cupeda und Attilio Ariosti für den Namenstag des Thronfolgers verfassten *trattenimento musicale*, das zwei Jahre später auch anlässlich der Entsatzung von Barcelona – zu Ehren „Karls III.“ – wiederaufgenommen wurde,⁴²⁷ hofft Cornelio Scipione, an den sich die Nachwelt hauptsächlich als Scipione Africano (Scipio Africanus) erinnern wird, seinen Vater, den römischen Befehlshaber Publio Scipione,⁴²⁸ in der Schlacht gegen Richtung Rom vorrückende Afrikanischen Truppen unterstützen zu dürfen. Die Ausgangssituation ist ähnlich wie in Cupedas *Gli affetti più grandi vinti dal più giusto*: Vater und Sohn sind für die Verteidigung des Vaterlandes verantwortlich, wobei Publio deutlich weniger hinfällig scheint als Calavio im Jahr 1701 und zu Beginn allein in den Krieg ziehen möchte:

⁴²⁰ Heuser 1896, S. 28.

⁴²¹ Heuser 1896, S. 31.

⁴²² Heuser 1896, S. 94–96.

⁴²³ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 325r.

⁴²⁴ Heuser 1896, S. 97.

⁴²⁵ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 325v.

⁴²⁶ Donato Cupeda / Attilio Ariosti: I GLORIOSI PRESAGI, | DI SCIPIONE AFRICANO | Trattenimento Musicale | Nel Giorno del Gloriossis:^{mo} NOME | Della S. R. M:^{ta} | Di | GIVSEPPE PRIMO, | RE DE' ROMANI | L'Anno 1704. | Poesia di D. Donato Cupeda. | Musica dal P. Attilio Ariosti, A-Wn Mus.Hs.16276.

⁴²⁷ Ein handschriftliches Textbuch (Cupeda 1706) wurde für die Wiederaufnahme angefertigt.

⁴²⁸ Im Folgenden wird Publio Scipione wie auch in Partitur und Libretto „Publio“ genannt, sein Sohn „Scipione“.

„[...] Alla mia mano
il Senato Romano
sì grand'opra commette;
a me Roma affidò le sue vendette.“⁴²⁹

Die Tränen seiner Kinder vermögen ihn nicht von dem gefährlichen Unterfangen abzuhalten: „Un'altro amore al vostro amor mi toglie.“⁴³⁰ Diese andere Liebe ist naturgemäß die Liebe zum Vaterland, beziehungsweise auf die aktuelle Situation umgemünzt: die Liebe zum Heiligen Römischen Reich, in das die Franzosen vorgedrungen sind:

„Voi spargete, o figli, il pianto,
ma l'Italia sparge il sangue.
D'un romano è più bel vanto
il mirar dolenti figli,
che negl'ultimi perigli
il mirar la patria esangue.“⁴³¹

Scipione der Jüngere kann seinen Vater schließlich von den Vorteilen überzeugen, die die „scuola di Marte“⁴³², die Schule des Mars, für ihn hätte. Nur seine Geliebte, Emilia, will dies nicht wahrhaben. Die Vehemenz, mit welcher die Diskussionen der jungen Liebenden in Cupedas Libretto herausgearbeitet sind, könnte ein Hinweis darauf sein, dass es Widerstände von Königin Amalia Wilhelmine gab, ihren Gemahl von Neuem in den Krieg ziehen zu lassen. Emilia verfällt in bittere Vorwürfe:

„Crudel, se vuoi partir,
deh prima il cor mi rendi.
O se morir conviene
priva di te, mio bene,
l'ultimo mio sospir
teco deh prendi.“⁴³³

⁴²⁹ Cupeda 1706, S. 3: „Meiner Hand hat der Römische Senat dieses große Werk überantwortet, mir hat Rom seine Rache anvertraut.“

⁴³⁰ Ebd.: „Eine andere Liebe entzieht mich eurer Liebe.“

⁴³¹ Cupeda 1706, S. 4: „Ihr vergießt Tränen, oh Kinder, aber Italien vergießt Blut. Für einen Römer ist es ruhmreicher, die Kinder leidend als das Vaterland in den größten Gefahren blutleer zu sehen.“

⁴³² Ebd.

⁴³³ Cupeda 1706, S. 5: „Grausamer, wenn du abreisen möchtest, gib mir zuerst das Herz zurück. Oder wenn ich ohne dich sterben muss, mein Schatz, dann nimm meinen letzten Seufzer mit dir.“

Ein ähnliches Bild des herzerreißenden Abschieds eines Kriegers von seiner Geliebten zeichnet Cupeda in *La Deidamia*, einem *componimento per musica*, von dem das Entstehungsjahr nicht gesichert ist, dessen Aufführung, aufgrund der den Beginn dominierenden Abschiedsszene und der kriegerischen Anspielungen, wohl auch um die Zeit der beiden Belagerungen von Landau, also in den Jahren zwischen 1701 und 1704, vermutet werden kann. Mit Sicherheit war *Deidamia* für einen Jubeltag der Römischen Königin Amalia vorgesehen, der in der *licenza* zusammen mit ihrem Ehemann gehuldigt wird. Auch in diesem Stück leidet die Protagonistin, weil ihr geliebter Gemahl, der (beinah) unverwundbare griechische Heros Achille, ein Bühnenstellvertreter von König Joseph I.,⁴³⁴ in den Krieg gegen die Trojaner zieht: „Già spirando terror fuor delle mura | esce il Troian nemico“⁴³⁵, feuert sein Freund Patroclo den griechischen König an, worauf Deidamia in trotziges Selbstmitleid verfällt:

„Ah ria sventura!

[...]

Ahi fato acerbo!

[...]

Va pure Achille, a questo sen t'invola

un tempo a te sì caro,

io qui negletta e sola,

se non quanto ho compagno il duolo amaro,

di morte sarò preda.“⁴³⁶

Doch weder die Leiden der Deidamia noch jene der Emilia im *Scipione* vermögen den Kriegseifer der Liebhaber zu dämpfen. Scipione erinnert seine Geliebte an den „giogo straniero“,⁴³⁷ das fremde Joch, unter dem das zitternde Römische Volk und das schwankende Imperium ächzen. „Bella mia“, beginnt er liebevoll, nur um der derart Apostrophierten alsbald

⁴³⁴ In der *licenza* wird die Parallele zwischen den beiden Helden auch explizit gezogen: „Nella ventura etade Austriaco Achille | GIUSEPPE ei fia del Tebro il re possente, | di cui sarà costume | ad un solo girar di sue pupille | non che del braccio forte | vincer nemiche schiere“ (Cupeda [1701–1704], fol. 20r: „Im kommenden Zeitalter wird der österreichische Achill, Joseph, der mächtige König des Tibers sein, dessen Sitte es sein wird, mit einer schieren Bewegung seiner Augen und seines starken Arms die feindlichen Heerscharen zu bezwingen“).

⁴³⁵ Cupeda [1701–1704], fol. 2v–3r: „Schon rückt der trojanische Feind aus, indem er Schrecken außerhalb der Mauern verbreitet“.

⁴³⁶ Cupeda [1701–1704], fol. 3r–v: „Ach, boshafte Schicksal! [...] Ach, grimmiges Fatum! [...] Geh nur, Achille, stiehl dich fort von dem Busen, der dir einst so lieb war. Ich werde hier, vernachlässigt und einsam, Beute des Todes sein, wenn ich nicht den bitteren Schmerz zum Gefährten habe.“

⁴³⁷ Cupeda 1706, S. 7.

kundzutun, ihm liege mehr daran, Feindesblutbäder anzurichten, als bei ihr zu bleiben: „[...] lascia, ch’io vada | d’ostil sangue a sparger fiumi“. ⁴³⁸ Emilia hat letzten Endes ein Einsehen:

„Vincesti, o caro, anzi la patria ha vinto.
Va pure, o Publio, ove l’onor t’appella;
cedo a Roma il mio bene.“ ⁴³⁹

In der *licenza* erscheint Quirino ⁴⁴⁰ (Quirinus), der zum (Kriegs-)Gott gewordene Rom-Gründer Romolo (Romulus). Dieser schwört seine „Kinder“ zwar auf schwere, kriegsgeplagte Zeiten ein – „Ah figli! ah Roma cara! | Che pioggia di disastri | contro voi si prepara!“ ⁴⁴¹ –, beschwichtigt diese aber im nächsten Moment wieder:

„Ma pur’ un giorno gli astri
si volgeran felici e i dardi fieri
presto si volgeran contro gli arcieri“. ⁴⁴²

Dereinst werde, so prophezeit der Gott, Scipione von einem „più sublime eroe“ ⁴⁴³, einem noch erhabeneren Helden, übertrumpft, und zwar von

„GIUSEPPE, ei fia, che a pro del padre augusto
e a pro del patrio soglio,
con la sua spada abatterà l’orgoglio
d’ogni superbo usurpatore ingiusto.“ ⁴⁴⁴

Diesem zukünftigen Erretter des Römischen Reichs zu Ehren wurde nach seiner Rückkehr von der zweiten Belagerung im Dezember 1704 *Il ritorno di Giulio Cesare, vincitore della*

⁴³⁸ Cupeda 1706, S. 7: „lass mich gehen, damit ich Flüsse an Blut vergießen kann“.

⁴³⁹ Ebd.: „Du hast gewonnen, mein Lieber, oder vielmehr: Das Vaterland hat gewonnen. Geh nur, o Publio, wohin deine Ehre dich ruft. Ich trete meinen Geliebten an Rom ab.“

⁴⁴⁰ Vgl. hierzu etwa Plutarch: *Lebensbeschreibungen. Gesamtausgabe / erster Band*, München: Goldmann 1964 (Lebensbeschreibungen. Gesamtausgabe 1), S. 94, wo berichtet wird, dass Romulus im Anschluss an seine Apotheose dem Patrizier Iulius Proculus als „huldreicher Gott Quirinus“ erschien.

⁴⁴¹ Cupeda 1706, S. 18: „Ach Kinder, ach Rom! Welcher Sturm an Schrecknissen braut sich gegen euch zusammen!“

⁴⁴² Ebd.: „Aber eines Tages werden sich die Sterne zum Guten und die stolzen Pfeile gegen die Schützen wenden.“

⁴⁴³ Cupeda 1706, S. 19.

⁴⁴⁴ Cupeda / Ariosti 1704, fol. 101v–102r: „JOSEPH, er wird es sein, der für den kaiserlichen Vater und die Würde des Vaterlands mit seinem Schwert den Stolz eines jeden hochmütigen, ungerechten Usurpators niederstreckt.“ Im Libretto aus dem Jahr 1706 wurde die Passage auf „Karl III.“ angepasst: „CARLO sarà, che per valor salito | sopra del patrio soglio | con la sua spada abatterà l’orgoglio [...]“ („KARL, der durch seine Tugend den väterlichen Thron erklommen, wird mit seinem Schwert den Stolz eines jeden hochmütigen, ungerechten Usurpators niederstrecken.“); vgl. Cupeda 1706, S. 19.

*Mauretania*⁴⁴⁵ aufgeführt. Der Text entstammt abermals der Feder Donato Cupedas, der nur etwas mehr als eine Woche später, am 27.12., verstarb. Cupedas *festa per musica* liegen Kampfhandlungen des Römischen Bürgerkriegs zwischen Pompeius und Caesar in der Provinz Africa zugrunde, im Rahmen derer Ersterer sich mit dem König von Numidien, Iuba I., verbündet hatte. Während Pompeius bereits im Jahr 48 v. Chr. in Ägypten enthauptet wurde, schlug Caesar mit seinen Truppen König Iuba zwei Jahre später in der Schlacht bei Thapsus. Den Sohn Iubas, den späteren mauretanischen König Iuba II., nahm der künftige Alleinherrscher mit nach Rom, wo dieser erzogen wurde.

In der Eröffnungsszene des *Giulio Cesare* kann die Hellseherin Spurnia die Gemahlin Cesares, Calpurnia, die sehnsuchtsvoll und ängstlich auf den in Mauretanien kämpfenden Titelhelden wartet, beruhigen: „Ha vinto il forte“;⁴⁴⁶ Calpurnia werde diesen noch am gleichen Tag zu Gesicht bekommen. Auch Cesares Mitstreiter Marco Antonio verkündet die nahende Ankunft von „Cesare l’invitto, il grande“.⁴⁴⁷ Der siegreiche Feldherr, in dem unschwer das Alter Ego des Festungsbezwingers, König Josephs I., zu erkennen ist, betritt freilich erst kurz vor der Hälfte der *festa* die Bühne: mit dem in Ketten gelegten mauretanischen Prinzen Giuba an seiner Seite und einem vor Selbstvertrauen strotzenden Rezitativ in der Kehle:

„Già vinto il Mauritano,
ai tanti acquisti tuoi s’aggiunge, o Roma.
Colti dalla mia mano
ecco novelli allori ornan tua chioma.
Son tuoi trionfi i miei;
a te pugnai, per te, mia patria, io vinsi.
Già fra tanti trofei
più nemici non hai, tutti gl’estinsi.“⁴⁴⁸

Joseph I. tritt hier – in Caesar’scher *lorica* alleiniger Bezwingen des mauretanischen/französischen Feindes – so selbstbewusst und charismatisch wie nie zuvor in der Wiener *serenata* in Erscheinung. Nicht mehr ein „giovinetto illustre“,⁴⁴⁹ ein edler junger Mann,

⁴⁴⁵ Donato Cupeda / Giovanni Bononcini: IL RITORNO | DI GIULIO CESARE. | Vincitore della Mauritania. | Festa per Musica | Nel felicissimo Ritorno | Della S. R. M:^{ta} | Di | GIUSEPPE P:^{mo} | Rè de’ Romani | dal Conquistato | Dell’importantiss:^{ma} piazza di Landau. | L’anno 1704. | Poesia dal D: Donato Cupeda | Musica dal Giouanni Bononcini., A-Wn Mus.Hs.16019. Zu diesem Werk vgl. auch Rode-Breymann 2010, S. 344–349.

⁴⁴⁶ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 13v: „Der Tapfere hat gewonnen.“

⁴⁴⁷ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 17r: „Caesar, der Unbesiegte, der Große“.

⁴⁴⁸ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 39v–40r: „Schon ist Mauretanien besiegt. Es fügt sich in die Reihe deiner unzähligen Eroberungen ein, oh Rom. Dein Haar schmücken von meiner Hand gepflückte neue Lorbeeren. Meine Triumphe sind die deinigen; für dich kämpfte ich, für dich, oh Vaterland, siegte ich. Vor lauter Trophäen erblickt man keine Feinde mehr; ich habe sie sämtlich ausgelöscht.“

⁴⁴⁹ Als solcher wird der Titelheld in den *Gloriosi presagi di Scipione Africano* bezeichnet. Cupeda 1706, S. 4.

steht hier auf der Bühne, sondern ein lorbeer-dekorierter Kriegsheld und zukünftiger Alleinherrscher über das Heilige Römische Reich. In der anschließenden Arie widmet er seine Kriegstaten uneigennützig dem Vaterland; der Krieg diene nicht dem eigenen Ruhm, sondern der Verteidigung des *Imperium*:

„Con la tua stessa mano
contro de' tuoi nemici
le tue giuste vendette
io già portai.
Nell'atterrare al piano
le barbare cervici
furon tue le saette,
io le vibraì.“⁴⁵⁰

Und auch Marco Antonio feilt am Denkmal des Kriegers, indem er von den „monti de' feriti e degli estinti“⁴⁵¹ schwärmt, den Leichenbergen, die Cesare, der „Latin Marte“⁴⁵², in Mauretanien aufgetürmt hat.

Spurnia prophezeit indes, dass in ferner Zukunft eine Zeit kommen wird, „che di tue [Cesare] chiare glorie oscuri il lume“⁴⁵³: Erst unter der Ägide Josephs I. werde das leidgeplagte Reich Sicherheit und langanhaltenden Frieden finden:

„Nel veder così gran re
tra le stragi e tra le morti
la Germania tremerà.
Ma in mirar sotto il suo piè
cader rocche le più fort[i]
colmerà di gioia il petto
all'aspetto
della cara libertà.“⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 40r: „Mit deiner Hand habe ich deinen Feinden die gerechte Rache zugefügt. Beim Niederwerfen barbarischer Hälse waren es deine Blitze, die ich geschleudert habe.“

⁴⁵¹ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 76r: „den Bergen an Verletzten und Leichen“.

⁴⁵² Cupeda / Bononcini 1704, fol. 73r: „lateinischen Mars“.

⁴⁵³ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 104v: „welche das Licht deines strahlenden Ruhms verdunkeln wird.“

⁴⁵⁴ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 105v: „Angesichts dieses großen Königs wird Deutschland, zwischen Blutbädern und Toten, erzittern. Wenn dann allerdings unter seinem Fuß die stärksten Festungen fallen, wird sich die Brust, der lieben Freiheit angesichtig, mit Freude erfüllen.“

2. 2. 2. Die Rückkehr des blonden Heros vom Rhein

In die Zeit der beiden Landau-Belagerungen dürfte auch ein Stück fallen, das zwar mit Sicherheit nicht in Wien entstand, aber zumindest inhaltlich ganz eindeutig in Richtung Donau und König Joseph I. verweist. Es gelangte zu zweifelhafter Berühmtheit, als es im Jahr 2011 auf einer CD-Aufnahme unter dem Titel *Germanico*⁴⁵⁵ aus fragwürdigen Gründen Georg Friedrich Händel zugeschrieben wurde. Die Partitur dieser titelblattlosen *serenata*, die in Struktur und Inhalt den in Wien zu Beginn des 18. Jahrhunderts aufgeführten *componimenti* auffällig verwandt ist, deren Kopistenhand eine Wiener Erstellung aber ausschließt, wird in der Bibliothek des Conservatorio Luigi Cherubini in Florenz⁴⁵⁶ verwahrt. Dort wird sie von anonymer Hand „Händl“ beziehungsweise „Hendl“ zugeschrieben. Wann und von wem diese Zuschreibung erfolgt ist, lässt sich nicht mehr rekonstruieren.

Auffällig ist jedenfalls die Entlehnung von Arien aus Opern Giovanni Bononcini: „Chi tanto t’adora“⁴⁵⁷ ist über weite Strecken eine Parodie der Arie „Amore m’infiamma“⁴⁵⁸ des Polinesto aus Bononcini *Il trionfo di Camilla*. Außerdem ist „Ne’ miei trionfi“⁴⁵⁹ des *Germanico* eine Übernahme der Arie des Porsenna „Pupille amate“⁴⁶⁰ aus Bononcini *Muzio Scevola* (1695), einem *dramma*, das auf einem von Silvio Stampiglia bearbeiteten Nicolò-Minato-Libretto fußt.⁴⁶¹ Auch der Rest der Musik scheint stilistisch eher für Giovanni Bononcini beziehungsweise zumindest gegen Georg Friedrich Händel zu sprechen.⁴⁶²

Die *serenata* dreht sich um die Rom-Rückkehr des Feldherren Germanico (Germanicus) von der erfolgreich geführten Schlacht gegen Arminio (Arminius). Am Ende steht – wie auch in Wien stets in vergleichbaren Stücken – eine (implizite) *licenza* mit einer Prophezeiung aus dem Mund des Titelhelden, die keinen Zweifel lässt, wem dieses Stück ideell zugeeignet ist.⁴⁶³

⁴⁵⁵ Georg Friedrich Händel: *Germanico* (Il Rossignolo, Dirigent: Ottavio Tenerani), CD, Sony Music Entertainment 88697860452, 2011.

⁴⁵⁶ *Germanico* | di | Händl, I-Fc FPT 165.

⁴⁵⁷ *Germanico*, fol. 23v.

⁴⁵⁸ Silvio Stampiglia / Giovanni Bononcini: *Il Trionfo di Camilla* | *Dramma in Musica* | Del Sig. Gioanni Bononcini. [nach 1696], D-DI Mus.2193-F-1, S. 129.

⁴⁵⁹ *Germanico*, fol. 33r.

⁴⁶⁰ Vgl. Lindgren 1972, S. 815. Die Arie ist auch in einer in der Bibliothek des Conservatoire royal de Bruxelles verwahrten Sammlung enthalten: B-Bc 15321/54; vgl. RISM A II: 703002789.

⁴⁶¹ Leicht modifiziert verwendet Bononcini die Arie auch noch in der Wiener Version des *Muzio Scevola* aus dem Jahr 1710: [Nicolò Minato / Silvio Stampiglia] / Giovanni Bononcini: MVZIO SCEVOLA. | *Drama per Musica* | Nel Giorno del gloriosissimo NOME. | Della S. C. R. M. | Dell’Imperadrice. | AMALIA WILLELMINA. | L’anno 1710. | Posto in Musica di Gio: | Bononcini., Mus.Hs.18269/3, fol. 16v.

⁴⁶² Zu der Kontroverse um die Händel-Zuschreibung der *serenata* vgl. unter anderem Carlo Vitali: „G. F. Händel (attribuito a). *Germanico*. Serenata in due parti su libretto di anonimo“, in: *Philomusica on-line* 11 (2012), <http://dx.doi.org/10.6092/1826-9001.11.1436>, S. 67–72.

⁴⁶³ Im Gegensatz zum Usus in der Wiener *serenata* wird der Gehuldigte allerdings nicht explizit genannt.

„Del Reno accanto ai lidi
 [...]
 sognai gran cose e il sogno mio fu vero.
 [...]
 Porterà il trono suo nel suol germano
 l'alto Impero Romano.
 [...]
 Veder mi parve, maestoso in viso,
 il gran Romano Impero
 del Danubio guerriero
 presso le sponde in alto soglio assiso.
 [...]
 Così ben mel rammento,
 così parlar m'intesi:
 „Dopo cento anni e cento
 qui porrò la mia sede,
 questi sarà dei Cesari l'erede“,
 e in dir „questi sarà“, stese la mano
 sovra un garzon che rassembrava un nume
 e che in fronte tenea corona e piume.
 [...]
 alla sua destra accanto
 la Gloria componea serti d'allori,
 e bella Pace intanto
 intrecciava non lungi ulivi e fiori.
 [...]
 era biondo il suo crine
 qual si vede l'aurora
 che nel nascer si smalta e poi s'indora.“⁴⁶⁴

Die Indizien sind erdrückend: Am Rheinufer, wo auch Joseph I. seine ersten kriegerischen Erfolge feierte, ist Germanico das Römische Reich erschienen, das ihm mitteilte, das *Imperium* werde an die sich offenbar im Krieg befindliche Donau wandern, den Strom, an dem dereinst ein blonder junger Heros den Thron besteigen wird, der, wie dies in derartigen

⁴⁶⁴ *Germanico*, fol. 55r–57v: „An den Ufern des Rheins [...] träumte ich große Dinge und mein Traum wurde wahr [...] Das berühmte Römische Reich wird seinen Thron auf deutschen Boden verlegen. [...] Mir schien, als würde ich das große Imperium Romanum in majestätischer Gestalt auf einem hohen Thron sitzend an den Ufern der kriegerischen Donau erblicken. [...] So erinnere ich mich deutlich, so hörte ich es sprechen: ‚Nach aberhunderten Jahren werde ich meinen Sitz hierher verlegen; dieser wird der Erbe der Caesaren sein.‘ Und während es ‚Dieser wird‘ sagte, deutete es auf einen jungen Mann, der ein Gott schien und dessen Haupt eine Krone und eine Feder schmückten. [...] Sein Haar war blond, so wie die Morgenröte, die im Entstehen glasig schimmert und sich danach vergoldet.“

Huldigungswerken üblich ist, zweifelsohne in einer Ähnlichkeitsbeziehung mit dem vom Rhein nach Rom zurückkehrenden kriegesischen Titelhelden stehen soll. Es kann sich also kaum um jemand anderen als Joseph I. handeln, der, 1702 oder 1704, gerade von einer der beiden Landau-Belagerungen triumphierend nach Wien zurückkehrte. Ob diese *serenata*, dieses pro-habsburgische Propaganda-Stück, nun von einem kaiserlichen Botschafter im Ausland, in Rom, in Florenz, aufgeführt wurde oder von einem mit Wien in gutem Einvernehmen stehenden Hof, den der Kriegsheld womöglich nach vollbrachtem Werk auf der Rückreise von Landau passierte, lässt sich mit dem heutigen Wissensstand freilich nicht beantworten.

2. 2. 3. Der „Hercule successor“ besteigt den Kaiserthron

Nicht einmal ein halbes Jahr nach der Teilnahme des Römischen Königs an der zweiten Belagerung, am 5. Mai 1705, starb Leopold I. Auf den Tod des Kaisers wurde „große Hoff= und Land=Klag“⁴⁶⁵ ausgerufen, die bis zum 6. Juli 1706 andauerte. In dieser Zeit wurde gewohnheitsmäßig von aufwendigen musiktheatralen Produktionen abgesehen, weswegen sich für den Regierungsantritt des neuen Kaisers, der bekanntlich bereits 1690 in Augsburg vom Kurfürstenkollegium zum Römischen König und somit zum Nachfolger seines Vaters gewählt worden war, nur eine anonym überlieferte *cantata*, *Alli giusti miei lamenti*,⁴⁶⁶ findet.⁴⁶⁷

Darin erörtern die allegorischen Figuren Austria, Il Genio dell’Austria und Il Genio del Romano Impero die einschlägigen Probleme des Jahres 1705. In Eröffnungs-Arie und -Rezitativ beweint Austria die Schicksalsschläge der letzten Zeit: Nichts erblickt sie allenthalben als Blutvergießen, *castra doloris* und Szenen des Schreckens.

„Calca Gallico piede Itale rive,
l’Hebro, il Tibisco, il Po, l’Adda, il Ticino
portan tributo al mar d’onde cattive.“⁴⁶⁸

Der tränenumflorte Blick der Austria schweift über sämtliche Kriegsschauplätze; spanische, italienische und ungarische Flüsse tragen das von den Franzosen verursachte Leid auf ihren

⁴⁶⁵ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 351r.

⁴⁶⁶ *Alli giusti miei lamenti*, A-Wn Mus.Hs.18513. Im Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Bezeichnung „Cantata celebrans Iosephum I., sedem imperialem conscendentem“ eingetragen.

⁴⁶⁷ Eventuell handelt es sich bei dem Werk um die „Taffel=Music“, die während der Feierlichkeiten zur Erbhuldigung stattfand. Auf dem Kupferstich (vgl. Gülich 1705, zweiter doppelseitiger Stich zwischen S. 38 u. 39), der die „Kaÿserl: Taffel“ in der Ritterstube einfängt, sind Musiker der Hofkapelle abgebildet. Bei dreien scheint es sich tatsächlich, zur Kantate passend, um Vokalistinnen zu handeln; einzig die Trompeter sprachen dagegen.

⁴⁶⁸ *Alli giusti miei lamenti*, fol. 3v: „Der französische Fuß zermalmt italienische Ufer; der Ebro, die Theiß, der Po, die Adda und der Tessin zollen dem Meer mit üblen Wellen Tribut.“

Wellen. Diese bedrückende Stimmung vermag erst der Genio dell’Austria zu heben, indem er die Frohbotschaft überbringt, dass auf den verblichenen „Austriaco Giove“ der „Hercole successor [...] Giuseppe il grande, il saggio, il pio“⁴⁶⁹ folgen werde. Mit seinem blitzenden Schwert werde Joseph I. nicht nur ungarische Titanen in ihren auf karpatischen Steilhängen erbauten Burgen vernichten – ein Bild, das auf den Kuruzzenaufstand unter Ferenc Rákóczi anspielt, einem Adligen, der eine mehrere Jahre andauernde Rebellion gegen die Habsburger anführte –, sondern auch den „Franco Gereone“⁴⁷⁰, ein französisches dreileibiges Ungetüm, das fremde Reiche, Provinzen und nicht zuletzt auch spanische Szepter und Kronen im Visier habe. Der neue Kaiser wird vom Genio del Romano Impero – sicher nicht ohne hämischen Seitenblick auf den *Roy soleil* – als Sonne bezeichnet, die Licht in die düsteren Zeiten strahlt, als Herrscher, der, ganz seinem Motto „Amore et Timore“ gemäß, in einem Moment „un Marte fulminante“, im nächsten „tutto Amor“ sein kann.⁴⁷¹ Schließlich darf auch der Hinweis auf die Belagerungen von Landau nicht fehlen, wo der habsburgische Alkide der hochmütigen französischen Hydra die Köpfe abschlug:

„Già il suo valor t’è noto,
come il Franco furor forte respinse
e come di Landau l’Hidra superba,
egli novello Alcide,
con ferro e fuoco estinse.“⁴⁷²

Im Jahr 1705 hätte Joseph I. noch ein weiteres Mal in Deutschland am Feldzug gegen die Franzosen teilnehmen sollen;⁴⁷³ die Erkrankung des Vaters, die ihn zur Übernahme der Regierungsgeschäfte zwang, und dessen anschließender Tod verunmöglichten es ihm indes, diesen bereits weit gediehenen Plan in die Tat umzusetzen. Joseph I. sollte als Kaiser nie wieder ein Schlachtfeld betreten, weswegen es auch nicht verwundert, dass die Kriegersymbolik in den dem Kaiser gewidmeten *componimenti* der Folgejahre relativ abrupt auf ein Minimum zurückgefahren wurde. Der neue Herrscher wurde ab diesem Zeitpunkt vielmehr als souveräner Staatsmann inszeniert; einerseits durch Vergleiche mit dem Göttervater Iuppiter, andererseits durch die Betonung dynastischer Tradition, indem er mit herausragenden Exponenten des

⁴⁶⁹ *Alli giusti miei lamenti*, fol. 5r–v: „österreichischen Iuppiter“, „der herkulische Nachfolger [...], Joseph, der Große, der Weise, der Fromme“.

⁴⁷⁰ *Alli giusti miei lamenti*, fol. 8v: „französischen Geryon“.

⁴⁷¹ *Alli giusti miei lamenti*, fol. 16r: „ein Blitze schleudernder Mars“, „ganz Liebe“.

⁴⁷² *Alli giusti miei lamenti*, fol. 16v–17r: „Seine Tapferkeit ist dir schon bekannt, als er den französischen Furor entschieden zurückschlug und in Landau die hochmütige Hydra – er, der neue Alkide – mit Schwert und Feuer vernichtete.“

⁴⁷³ Ingrao 1982, S. 29.

(fiktiven) Habsburger-Stammbaums wie Aeneas, Iulus Ascanius⁴⁷⁴ oder dem sagenhaften Gründer Roms, Romulus, verglichen wurde.⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Herbert Seifert (Seifert 2014d) rechnet den *Iulo Ascanio* zu den Stücken, die den Erbfolgekrieg verhandeln, und das ist sicher bis zu einem gewissen Grad richtig, denn beinahe jedes Stück der Zeit setzt sich in dem einen oder anderen Vers mit den omnipräsenten Kriegsgeschehnissen auseinander. Meines Erachtens überwiegt in diesem Stück allerdings das dynastische Narrativ, insofern folgt eine Auseinandersetzung mit dem *Ascanio* in Kapitel 3. Auch De Feo 2017 zählt das Stück zu den den Spanischen Erbfolgekrieg verhandelnden Stücken; die Autorin interpretiert den *Ascanio* aber keineswegs bloß als Widerspiegelung der kriegerischen Geschehnisse der Zeit, sondern bettet ihn richtigerweise auch in den habsburgischen Tugendkodex und Dynastiegedanken ein.

⁴⁷⁵ Für diese dynastischen Stücke vgl. Kapitel 3. 3.

2. 3. Silvio Stampiglias Belagerungs-Triptychon

Der Nimbus des Kriegskönigs wurde nach der Thronbesteigung Josephs I. auf den spanischen König *in spe*, „Karl III.“, projiziert, der seit dem Jahr 1705 als Gegenmonarch zu Felipe V in Barcelona residierte und dessen Truppen zweimal, 1706 und 1710, wenn auch nur für kurze Zeit, gewaltsam Madrid erobern konnten. Die Dichter des Wiener Hofs beschworen den Krieger-Topos somit fürderhin an den Jubeltagen des Kaiser-Bruders. Zugleich lässt sich eine Häufung an *serenate* konstatieren, die Städte-Belagerungen in den Fokus rücken.

Eine auf den ersten Blick erstaunlich homogene Gruppe an derartigen Eroberungs- und Besatzungs-Stücken ist die Trias *Napoli ritornata a' Romani*⁴⁷⁶ (1707), *La presa di Tebe*⁴⁷⁷ (1708) und *Il Campidoglio ricuperato*⁴⁷⁸ (1709). Die teilweise verblüffende Ähnlichkeit bezüglich des formalen Aufbaus und der Dramaturgie dieser Werke ist jedoch schlechterdings der Tatsache geschuldet, dass sie alle aus der Feder des *poeta cesareo* Silvio Stampiglia stammen.

Teilweise werden die in diesen Stücken eroberten oder verteidigten Städte explizit genannt, wie Neapel, das im Jahr 1707 durch die von Philipp Graf Daun und Georg Adam Graf Martinitz angeführte kaiserliche Armee erobert⁴⁷⁹ und im selben Jahr in *Napoli ritornata a' Romani* auch musikdramatisch dem habsburgischen Territorium einverleibt wurde; zuweilen scheinen die Stücke eher allgemeines Kriegsgeschehen widerzuspiegeln, denn an belagerten Städten herrschte zu dieser Zeit kein Mangel. Ob *La presa di Tebe* nun auf die zeitgleich zur Aufführung stattfindende Eroberung von Lille (1708) anspielt, auf Schlachten um Turin (1706)⁴⁸⁰ oder Barcelona (1706) reagiert oder eher auf zukünftige Eroberungen einschwören möchte, lässt sich nicht mehr zweifelsfrei entscheiden.⁴⁸¹ In Bezug auf *Il Campidoglio ricuperato* scheint es indes

⁴⁷⁶ Stampiglia / Badia 1707.

⁴⁷⁷ Silvio Stampiglia: *La Presa di Tebe* | Componimento per Musica | Nel felicissimo Giorno Natalizio | Della S. Real Cattolica M:^{ta} | di | CARLO 3:^o Rè delle Spagne. | L'anno 1708. | Poesia del sig: Siluio Stampiglia trà gli | Arcadi Palemone Licurio [von anderer Hand:] Poeta di S. M. Ces^a | [wieder erste Hand:] Musica del sig: Ant:^o Bononcini. Ein Digitalisat des handschriftlichen Librettos aus dem Nachlass des Musikwissenschaftlers Renato Pagano wurde mir freundlicherweise von der Libreria Govi in Modena zur Verfügung gestellt. Wo sich das Exemplar momentan befindet, ist nicht bekannt.

⁴⁷⁸ Stampiglia 1709.

⁴⁷⁹ Pia Christina Wallnig: *Die österreichischen Vizeköniginnen von Neapel (1707–1734): Adelige Amtsträgerinnen im habsburgischen Südtalien*, Dissertation Universität Wien 2017, S. 44.

⁴⁸⁰ Das seit Mai 1706 belagerte Turin – Savoyen war seit November 1703 vertraglich als Bündnispartner an die Alliierten gebunden – wurde am 7. September in der Schlacht von Turin, an der Prinz Eugen von Savoyen federführend beteiligt war, befreit (Schnettger 2014, S. 55–58).

⁴⁸¹ Da auch das Alte Testament vor Belagerungen wimmelt, verwundert es kaum, dass die Belagerungsthematik auch im Oratorium aufgegriffen wurde. Zu nennen wäre hier zum Beispiel die 1705 erfolgte Aufführung von *La Profezia d'Eliseo nell'assedio di Samaria* (Giovanni Battista Neri / Attilio Ariosti). Vgl. Giovanni Battista Neri: *LA PROFEZIA | d'ELISEO | NEL ASSEDIO di SAMARIA. | ORATORIO. | CANTATO | Nell'Augustiss:^{ma} Cappella | Della S. C. R. M.^{ta} | Dell'IMPERATORE | LEOPOLDO I. | L'Anno M. DCCV. | Poesia del Dottore Gio: Battista Neri. | Posto in Musica del P. Attilio Ariosti. | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Appresso gli Heredi Cosmerouiani della Stamperia | di S. M. C., A-Wn 406747-B.AdL.28.*

nicht allzu vermessen anzunehmen, dass der Schauplatz Rom eine geographische Allusion auf die Auseinandersetzungen Josephs I. mit Papst Clemente XI ist. Dieser musste sich nämlich im Jänner des Aufführungsjahrs auf militärischen Druck der kaiserlichen Truppen hin verpflichten, „Karl III.“ als König von Spanien anzuerkennen.

Alle drei Stücke beginnen mit Zusammenkünften von Städtebelagerern oder potentiellen -befreierInnen. In *Napoli ritornata* sind es die Römer, in *La presa di Tebe* die Makedonier, die ihre Attacke vor den jeweiligen Stadtmauern vorbereiten. In *Il Campidoglio ricuperato* kommen tapfere RömerInnen zusammen, um mit der Unterstützung der Armee des befreundeten Tusculum den Sabiner Appio Erdonio, der mit einer Meute an Aufständischen das Kapitol besetzt, zu beseitigen.

Vor den Toren Neapels feuert der römische Prokonsul Publio Filone anlässlich des Geburtstags „Karls III.“, am 1. Oktober 1707, die ihm unterstehenden „schiere invitte“ und „gloriosi eroi“⁴⁸² an.⁴⁸³

„Generosi campioni,
di Partenope bella ecco le mura
e l’alta reggia è quella.
Là con forte ardimento
a trionfar si vada.
Quanto grande è il cimento,
tanto illustre sarà la vostra spada.“⁴⁸⁴

So wie auch im Jahr darauf, in *La presa di Tebe*, wo der makedonische König Demetrio mit „Rimbomba la tromba“⁴⁸⁵ zum Kampf bläst, soll auch vor den Mauern der „Partenope bella“ nach dem flammenden Eröffnungsrezitativ des Anführers der Verweis auf die kriegerische Trompete – „Tutta intesa a sì nobil impresa, | della fama vi chiama la tromba“ –⁴⁸⁶ die Soldaten auf den kurz bevorstehenden Angriff einstimmen. Von der siegesgewissen Brandrede Publios

⁴⁸² Stampiglia / Badia 1707, fol. 13v: „unbesiegten Heerscharen“, „glorreichen Helden“.

⁴⁸³ Die Römer belagerten im Jahr 327/6 vor der modernen Zeitrechnung laut Titus Livius die beiden Siedlungen Neapolis und Palaepolis. Vgl. Franz Luterbacher: „Einleitung“, in: Titus Livius, *Titi Livii Ab Urbe Condita. Liber VIII*, für den Schulgebrauch erklärt von Franz Luterbacher, Leipzig: Teubner 1889, S. 4. Stampiglia zieht die beiden Städte zu einer, Napoli, zusammen und handelt damit versehentlich historisch korrekt, da Palaepolis vermutlich nur eine Dependence von Neapel war. Vgl. Lukas Grossmann: *Roms Samnitenkriege. Historische und historiographische Untersuchungen zu den Jahren 327 bis 290 v. Chr.*, Düsseldorf: Wellem 2009 (Reihe Geschichte 1), S. 28–30.

⁴⁸⁴ Stampiglia / Badia 1707, fol. 13r–v: „Tapfere Kriegshelden, seht, hier sind die Mauern der schönen Partenope, und jener ist der ehrwürdige königliche Palast. Dort werden wir mit scharfer Kühnheit unseren Triumph erlangen. So groß das Wagnis auch ist, so edel wird euer Schwert sein.“

⁴⁸⁵ Stampiglia 1708b, fol. 3v.

⁴⁸⁶ Stampiglia / Badia 1707, fol. 14v: „Alles verstanden für die edle Heldentat, die Trompete der Fama ruft euch.“

sind die beiden *principes civitatis* Neapels, Carilao und Ninfio,⁴⁸⁷ bereits dermaßen eingeschüchtert, dass sie den Römern die Stadt kampflos überlassen. Publio zeigt sich erfreut, die beiden der metaphorischen „aspri catene“, der rauen Ketten – wie das zeitgenössische Publikum zweifelsohne verstand: der französischen Fremdherrschaft –, entledigen zu dürfen und Carilao an seine Brust zu drücken.

Publio und mit ihm die Habsburger werden von den BewohnerInnen Neapels als Befreier begrüßt: Anmutige junge Damen bereiten Feierlichkeiten vor, schmücken Arenen mit Blumen; im Rahmen eines Chors – „Veda Publio e veda Roma | l’alta nostra fedeltà“⁴⁸⁸ – werden die Bande zu den Freiheitsbringern geknüpft.

Auf den Tag genau ein Jahr später wurde in der Favorita des Abends die nächste Stadt eingenommen, diesmal handelte es sich um Theben. Silvio Stampiglia verarbeitete in *La presa di Tebe*⁴⁸⁹ die Belagerung der mythischen Stadt durch den makedonischen König Demetrios in den Jahren 292/1 vor unserer Zeitrechnung.⁴⁹⁰ In Stampiglias Libretto ist es aber vorerst nicht Demetrio, der seine Armee auf den Angriff einschwört, sondern sein Sohn Antioco, der sich und seine Soldaten als furchtlose Kämpfer in Szene setzt:

⁴⁸⁷ Charilaus und Nymphios sind zwei von Livius erwähnte *principes* von Palaepolis. Vgl. Titus Livius, *Titi Livii Ab Urbe Condita. Liber VIII*, für den Schulgebrauch erklärt von Franz Luterbacher, Leipzig: Teubner 1889, S. 59 (VIII, 25, 9).

⁴⁸⁸ Stampiglia / Badia 1707, fol. 61r: „Publio und Rom mögen unsere große Treue sehen.“

⁴⁸⁹ Bezüglich *La presa di Tebe* gibt es Spuren zu zwei verschiedenen Aufführungen. Bisher bekannt war nur jene, nach der die Partituren der SLUB Dresden und der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn Mus.Hs.18262) angefertigt wurden: Silvio Stampiglia / Antonio Bononcini: LA PRESA DI TEBE | Componimento per Musica | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S: R: Cattolica Msta | Di | CARLO Terzo | Monarca delle Spagne | L’anno 1708. | Poesia del Sig:º Silvio Stampiglia | Musica del Sig:º Antonio Bononcini., D-Dl Mus.2209-F-3.

Es existiert allerdings auch ein handschriftliches Libretto (Stampiglia 1708b), bei dem es sich vermutlich um ein Autograph Stampiglias handelt, das Korrekturen im Text vornimmt und nicht zuletzt auch zum Teil andere SängerInnenamen angibt als die Partitur (die vollständigen Namen lassen sich der Partitur in A-Wn entnehmen; das Dresdner Exemplar verschweigt die Besetzung der Irene). Nur Kunigunda Sutterin als Dalisa und Silvio Garghetti als Alceste nahmen offenbar an beiden Aufführungen teil, während statt Giuseppe Maria Boschi (Demetrio), Salvatore Mellini (Antioco) und Vincenzo Oliviciano (Irene) Rainero Borrini, Gaetano Orsini und Annamaria Lisi Badia sangen. Da der Schlusschor, der den Geburtstag „Karls III.“ besingt, nicht verändert wurde, kann als Aufführungsdatum nur ein Geburtstag des spanischen Gegenkönigs in Frage kommen. 1710 wurde Ancionis und Fux’ *Decima fatica d’Ercole*, 1707 *Napoli ritornata a’ Romani* aufgeführt; für die restlichen Jahre ist keine Geburtstagsoper für „Karl III.“ bekannt. Da die Korrekturen im Libretto die Version des Textes der Partitur 1708 wiedergeben, kann davon ausgegangen werden, dass *La presa di Tebe* bereits vor dem Jahr 1708 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Auch dass für Rainero Borrini nach 1708 keinerlei Aufführungen mehr nachweisbar sind (Dagmar Glüxam „Verzeichnis der Sänger in den Wiener Opern- und Oratoriumspartituren 1705–1711“, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 48 [2002], S. 302), spricht für diese Vermutung. Es kommen also nur die Jahre 1705 und 1706 in Frage, eine Zeit also, in der die Einnahme (1705) und Entsatzung (1706) Barcelonas beziehungsweise die Einnahme Madrids (1706) durch die kaiserlichen Truppen in unmittelbarer Nähe war. Die Korrekturen sowie die flüchtige Schrift lassen außerdem vermuten, dass es sich zumindest ursprünglich nicht um ein Widmungsexemplar handelte; das sauber mit hellerer Tinte geschriebene Titelblatt genauso wie *argomento* und Rollennamen auf der zweiten Seite lassen aber vermuten, dass es möglicherweise zur Aufführung 1708 zu einem solchen umfunktioniert wurde.

⁴⁹⁰ Vgl. Pat Wheatley / Charlotte Dunn: *Demetrius the Besieger*, Oxford: Oxford University Press 2020, S. 335–339.

„Macedoni guerrieri,
tutti vi chiamo a gloriosa impresa:
Tebe, è vero, è difesa
da schiere ardite e da feroci eroi,
ma temuti non già da me, da voi.
Se Demetrio è lontano
ecco d'Antiocho il petto, ecco la mano:
Vedrete, o forti squadre,
in ogn'alto periglio
eguale al cor del padre il cor del figlio.“⁴⁹¹

Die selbstbewussten Anfeuerungsrufe des Antiocho erinnern an Publios Schlachtenrufe im Jahr zuvor:

„Si prenda, s'abbatta,
si spiani sull'erba
l'altera superba
ribelle città.
Ogn'alma combatta
con fervido ardire,
sol tema morire
chi vincer non sa.“⁴⁹²

Als Demetrio, der gerade noch König Pyrrhus auf dem Schlachtfeld gegenüberstand, doch noch das Lager der Makedonier erreicht, feuert auch er seine Männer mit Verweis auf das schlechthinnige Kriegsinstrument, die Trompete, an:

„Rimbomba
la tromba,
all'armi, all'impresa
che Tebe cadrà.
Il brando baleni,
s'uccida, si sveni
chi farsi difesa

⁴⁹¹ Stampiglia 1708b, fol. 2r: „Makedonische Kämpfer, ich rufe euch zur ruhmreichen Tat: Theben, das ist wahr, wird von kühnen Truppen und mutigen Helden verteidigt, aber weder von mir noch von euch gefürchtet. Wenn Demetrius fern ist, sind Brust und Arm des Antiochos zur Stelle. Ihr werdet sehen, o tapferes Heer, in der großen Gefahr ist das Herz des Sohnes jenem des Vaters verwandt.“

⁴⁹² Stampiglia 1708b, fol. 2r: „Man möge die hochmütige, rebellische Stadt einnehmen, niederreißen und dem Erdboden gleich machen. Jede Seele möge mit inbrünstiger Kühnheit kämpfen; nur jene sollen fürchten zu sterben, die nicht fähig sind zu gewinnen.“

di quella vorrà.“⁴⁹³

Demetrios Heer geht siegreich aus der Schlacht hervor; der makedonische Herrscher lässt freilich seinen Kontrahenten, dem thebanischen Helden Alceste und dessen Gefolge, gegenüber, wie dies einem souveränen Sieger gut zu Gesicht steht, Milde walten. Alceste ist begeistert von derartiger Großmut und verkündigt, das Thebanische Volk werde sich freimütig vor dem Thron des neuen Herrschers niederknien. Für wen hier Demetrio als Platzhalter fungiert, ist spätestens klar, als der Priester im Tempel des Apoll dem Makedonier vom Geburtstag eines zukünftigen Kriegers berichtet:

„In questo [giorno] avrà il Natale
CARLO, dell’alto CESARE ROMANO
glorioso germano,
che al crin si cingerà serto reale.
Ei con brando guerriero
trionfator d’ogni nemico orgoglio
farà nel regno Ibero
ornato di trofei vedersi in soglio.“⁴⁹⁴

Die Ausgangssituation im dritten Stück ist von den ersten beiden etwas verschieden: Im 1709 zum Geburtstag Josephs I. aufgeführten *Campidoglio ricuperato* wird das Kapitol und die sogenannte *arx*, die „Burg“, „die nördliche Anhöhe des Kapitolhügels“, ⁴⁹⁵ vom Sabiner Appio Erdonio und einem Heer von aus Rom Verbannten und Sklaven besetzt; eine Episode aus dem Jahr 460 v. Chr., die von Livius⁴⁹⁶ in seiner *Römischen Geschichte* beschrieben wird. Dass schon allein beim Hören des Titels im Publikum Assoziationen zum von den Franzosen attackierten Heiligen Römischen Reich aufkamen, das gewaltsam und mit vereinten Kräften von den Feinden gesäubert werden konnte, ist anzunehmen.

Der Titel des Stücks – die Wiedererlangung des Kapitols und damit Roms – konnte im Jahr 1709 aber genauso als Anspielung auf den zuvor pro-bourbonisch eingestellten Papst,

⁴⁹³ Stampiglia 1708b, fol. 3v–4r: „Die Trompete dröhnt – an die Waffen, zu den Heldentaten; Theben möge fallen. Das Schwert möge blitzen, man töte und schlitze jene auf, die sich verteidigen wollen.“

⁴⁹⁴ Stampiglia 1708b, fol. 6v: „An diesem [Tag] wird KARL, ruhmreicher Bruder des hohen Römischen Kaisers, der sich die königliche Krone auf sein Haupt setzen wird, Geburtstag haben: Er, mit dem kriegerischen Schwert bewaffneter Gewinner über jeglichen feindlichen Hochmut, wird sich – trophäengeschmückt – im Iberischen Reich auf dem Thron niederlassen.“

⁴⁹⁵ Titus Livius: *Ab urbe condita. Libri I–V. Römische Geschichte. 1.–5. Buch. Lateinisch / Deutsch*, üs. von Robert Feger, Ludwig Fladerer und Marion Giebel, hrsg. von Marion Giebel, Stuttgart: Reclam 2019 (Reclams Universalbibliothek 18871), S. 1005f., Fn 21.

⁴⁹⁶ Livius 2019, III, 15–19.

Clemente XI, verstanden werden, der in diesem Jahr „Karl III.“ als Spanischen König anerkannte. Diesem Zugeständnis war eine jahrelange Fehde mit Joseph I. vorausgegangen; eine Auseinandersetzung, die Besetzungen päpstlicher Gebiete⁴⁹⁷ durch die kaiserliche Armee, einen Bann-Brief Clementes und dessen Widerlegung durch Joseph I. nach sich zog.⁴⁹⁸ Am 14. Jänner 1709 unterzeichnete der Papst schließlich einen Friedensvertrag, wobei ein geheimer Artikel desselben die Anerkennung „Karls III.“ als König von Spanien enthielt, die nach der Prüfung der Ansprüche beider Seiten durch eine Scheinkommission verkündet werden sollte.⁴⁹⁹ Die offizielle Anerkennung ließ noch bis zum 10. Oktober auf sich warten;⁵⁰⁰ das „zurückeroberte Kapitol“ konnte zum Geburtstag des Kaisers, am 26. Juli, freilich bereits als augenzwinkernder Hinweis zur Kenntnis genommen werden.

Wie auch in den vorangegangenen Belagerungstücken wird das Publikum gleich zu Beginn Zeuge einer Versammlung Kampfbereiter. Als Anführer erweisen sich in *Il Campidoglio ricuperato* die zwei Konsuln Publio Valerio und Claudio. Publio Valerio, der das Zaudern beim Bewaffnen des Volkes und schwelende Auseinandersetzungen zwischen Oberschicht und Plebs in Rom, von denen Livius berichtet, anspricht, wiegelt die Menge auf:

„Occupa il Campidoglio
 Appio Sabino e deponete i brandi?
 O mal cauti comandi
 de' tribuni di Roma!
 Incatenata e doma,
 se mirar non volete
 la nostra libertà, popoli all'armi.
 [...]
 Figli di Marte, e non v'armate ancora?“⁵⁰¹

⁴⁹⁷ So wurde etwa die Grafschaft Comacchio bei Ferrara, die vom Kaiser als Reichslehen angesehen wurde, im Mai 1708 eingenommen.

⁴⁹⁸ Zu den Streitigkeiten des Kaisers mit dem Papst vgl. Ingrao 1982, S. 114–137. Der „Bann-Brief“ und Josephs Widerlegung wurden zudem publiziert: Der durch | Ihre Röm. Kays. Majestät | *JOSEPHUM I.* | widerlegte | Apostolische Päbstliche | Bann=Briff/ | Welchen Seine Heiligkeit | *CLEMENS XI.* | Wider die von Kayserl. Majestät in denen | Herzogthümern *Parma* und *Placenza* genommene | Winter=Quartiere ergehen lassen/ wie solcher zu | Rom | an denen Thüren der Lateranischen Kirchen/ wie auch zu | S. Petro/ an der Apostolischen Cammer/ der Cantzley/ | aufm *Monte Citorio*, und andern gewöhnlichen Orten | der Stadt öffentlich angeschlagen und publici- | ret worden; | Anjetzo nach dem zu Wien gedruckten Lateinisch= | und Italiänischen *Exemplar* in das Hochteutsche | übersetzt/ und nebst einigen | Anmerckungen | heraus gegeben. | Anno 1708. im Monath Augusto., A-Wn 300137-B.

⁴⁹⁹ Zu den Einzelheiten des Vertrags vgl. Ingrao 1982, S. 129f.

⁵⁰⁰ Ingrao 1982, S. 132

⁵⁰¹ Stampiglia 1709, fol. 2r: „Der Sabiner Appio besetzt das Kapitol und ihr legt die Schwerter zur Seite? O unvorsichtige Befehle der römischen Tribune! Wenn ihr unsere Freiheit nicht in Ketten gelegt und bezwungen sehen wollt – Leute, an die Waffen! [...] Kinder des Mars, ihr bewaffnet euch noch nicht?“

Die Römer und Römerinnen zeigen sich gefechtsbereit, auch Ottavia und Camilla, zwei römische adelige Damen, verlangen mit Nachdruck Schwerter, um an der Seite der Männer in die Schlacht zu ziehen.

Manche Versuche Publios, das römische Volk wachzurütteln, könnte man durchaus als an den Vatikan gerichtet verstehen:

„Popoli a che si tarda?
Che dirà il mondo avvezzo
del valor vostro ad ascoltar le prove?
Dirà, che Roma diventò codarda.“⁵⁰²

Camilla sekundiert in diesem Sinne „con forza“:

„O vergogna, o sventura
delle Romane mura!“⁵⁰³

Die zum Kampf gerüsteten RömerInnen werden durch Trompeten- und Paukenlärm jäh aus dem Pläneschmieden gerissen, denn Lucio Manlio (Lucius Mamilius), der Diktator des mit Rom verbündeten Tusculum steht vor den Toren der Stadt, um der *città eterna* Sukkurs zu bieten. Dieser Umschwung in der Handlung lässt eine weitere Deutung zu: Appio Erdonio besetzt wie Felipe V unrechtmäßig eine Stadt – Rom beziehungsweise Madrid –; die EinwohnerInnen derselben erkennen zwar die Unrechtmäßigkeit der Besatzung, benötigen aber den erlösenden starken Arm Lucio Manlios, der hier wie „Karl III.“ vor den Toren von Madrid als strahlender Befreier, „[g]eneroso e forte“⁵⁰⁴, willkommen geheißen wird.

Erwartungsgemäß geht der blutige Kampf zuungunsten der Besatzer um Appio Erdonio aus, der die Schlacht nicht überlebt.⁵⁰⁵ „Nostra è la rocca eccelsa“⁵⁰⁶, „[e]cco ristorto | l’oppresso Campidoglio“⁵⁰⁷ – je nach Lesart hat also entweder der Papst eingelenkt und der Vatikan sich auf die Seite der Rechtschaffenen geschlagen oder König „Karl III.“ die Iberische Halbinsel unter seine Gewalt gebracht.

⁵⁰² Stampiglia 1709, fol. 2v: „Leute, worauf wartet ihr? Was wird die an euren Mut gewohnte Welt sagen, wenn sie Taten sehen will? Sie wird sagen, dass Rom feig geworden ist.“

⁵⁰³ Ebd.: „Oh Schande, oh Unglück der Römischen Mauern.“

⁵⁰⁴ Stampiglia 1709, fol. 5r: „großzügig und mutig“.

⁵⁰⁵ Im Gegensatz zu den von Livius geschilderten Ereignissen überlebt indes der Konsul Publio Valerio.

⁵⁰⁶ Stampiglia 1709, fol. 6r: „Der erhabene Felsen [die erhabene Burg] ist unser.“

⁵⁰⁷ Ebd.: „Das unterdrückte Kapitol ist auferstanden“.

In *Il Campidoglio ricuperato* laufen also mehrere Assoziationsfäden ineinander: Die Fehde des Kaisers mit dem Papst, der sich lange Zeit weigerte, „Karl III.“ als spanischen König anzuerkennen; die Abwehr der in das Heilige Römische Reich vordringenden Franzosen, die mit vereinten, alliierten Kräften wieder hinter die Grenzen gedrängt werden können; sowie der erlösende Heros „Carlos III“, der die unter den französischen Besatzern leidenden Spanier von der Tyrannei des Usurpators befreit.

Letzteres Narrativ findet sich nicht nur in dieser Trias an Belagerungs- respektive Entsatzungsstücken, sondern entwickelt sich mit Fortdauer des Krieges zu einem veritablen Sub-Topos der *componimenti per musica*, in dem „Karl III.“, auf den der Krieger-Nimbus seines kaiserlichen Bruders überging, als Hercules den spanischen Königsthron erobert.

2. 4. La sconfitta di Gerione in Spagna – „Karl III.“ als iberischer Hercules

Der Bruder des Römischen Königs, Josephs I., wurde in Wien am 12. September des Jahres 1703 zum spanischen König, „Karl III.“, proklamiert; eine Woche darauf, am 19. September, brach er mit Gefolge Richtung Portugal auf.⁵⁰⁸ Zu Ehren des *Neo-Rex* sind zwar diverse Publikationen⁵⁰⁹ entstanden, man scheint prächtig gespeist, sich an Tafelmusik delectiert zu haben; musikdramatische Aufführungen fanden aber offensichtlich nicht statt.⁵¹⁰ In den folgenden Jahren wurde aber nicht nur nach militärischen Erfolgen des Kaiserbruders innerhalb der Wiener Stadtmauern teilweise ausgiebig gefeiert, auch zu den Geburts- und Namenstagsfeierlichkeiten des spanischen Gegenkönigs wurden sukzessive *componimenti per musica* aufgeführt.

Neben den erwähnten Städteeroberungen und dem Auftreten spanisch konnotierter antiker Helden wie Scipio Africanus auf der höfischen Opernbühne,⁵¹¹ ist mit fortschreitender Kriegsdauer die vermehrte Gleichsetzung „Karls III.“ mit dem Halbgott Hercules auffallend. Dass habsburgische Kaiser und auch andere Herrscherdynastien sich mit dem Löwenfell des Alkiden schmückten, war keineswegs eine Neuerung des 18. Jahrhunderts;⁵¹² und auch für den

⁵⁰⁸ Die Abläufe dieser Woche und der Tross, der den König nach Spanien begleitete, sind aufgelistet in: Außführliche | *RELATION* | Alles dessen/ was sich sowohl bey der | Von | Ihrer Römisch=Käyserlichen | Und | Römisch=Königlichen Majest. | An des | Ertz=Hertzogen Carls Durchleucht | Beschehenen | *Cession* und *Declaration* wegen der Succession zur Spa= | nischen Monarchie/ | Als auch | Was inzwischen vor= und bey Ihro Königlichen Majest. | Abreiß in Spanien/ an dem hiesigen Käyserlichen Hof | und sonst sich zugetragen: | Mit Beyfügung deren unterschiedlich=getha= | nen Anreden/ und Glückwütschungen/ wie auch sinnrei= | chen/ die Jahr=Zahl zeichenden Aufschriften/ ingleichen curiosen Ab= | schieds= und Reiß=Gedichten; nicht weniger der Ordnung deß Kön. | Post=Marsch/ und vollständiger Verzeichnung der Königl. Hof= | statt/ so zur Spanischen Abreiß auff= und mitgenommen | worden. | *Cum Privilegio Sacrae Cæsareae Majestatis*. | Wienn | Verlegts Johann Baptist Schönwetter/ Universitätscher Buch= | händler im rothen Ygel/ 1703, A-Wn *35.E.374.

⁵⁰⁹ Vgl. etwa die beim Universitätsbuchdrucker Heyinger entstandene Publikation *SERENISSIMO* | AC | *POTENTISSIMO* | Hispaniarum ac Indiarum | NEO-REGI | CAROLO III. | *Archiduci Austriæ, &c. &c.* | PRINCIPI | AC | DOMINO DOMINO | *Suo Clementissimo* | Dum | Viennæ in Austriâ declaratus Regnum | adiret. | *VIENNÆ AUSTRIÆ*, | Typis ANDREÆ HEYINGERI, Universitat. Typographi, | Anno 1703, D-Ps S nv/a K (b) 2.

⁵¹⁰ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 278r–280v.

⁵¹¹ Der römische Feldherr Scipio Africanus schlug im 3. vorchristlichen Jahrhundert die Karthager in Spanien vernichtend (vgl. Richard A. Gabriel: *Scipio Africanus. Rome's Greatest General*, Washington, D. C.: Potomac 2008, S. 83–123). In *La conquista delle Spagne di Scipione Africano* (1707) lässt der Arkadier und Sekretär des Kaisers Paolo Antonio Del Nero den Kriegshelden in einem intimen Kammerstück mit der *Virtù militare* (militärischen Tapferkeit) und der *Sapienza* (Weisheit) in Dialog treten. Es ist dies das einzige Stück im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, das einem diskursiven Tugendsspiegel entspricht. Vgl. Paolo Antonio Del Nero / Antonio Bononcini: LA CONQVISTA DELLE SPAGNE | DI | Scipione Africano il Giovane | Componimento Dramatico | da Cantarsi | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME | Della Sacra Real Maestà | Di | CARLO TERZO | Rè delle Spagne. | Poesia di Don Paulo del Nero. | Musica di Antonio Bononcini. | L'Anno 1707., A-Wn Mus.Hs.18275.

Zu Paolo Antonio del Nero, einem Gründungsmitglied der Accademia dell'Arcadia, das auch 1713 das Oratorium *Santa Eufrosina* verfasste, vgl. Crescimbeni 1720a, S. 66–68.

⁵¹² Aus der Fülle an Literatur nicht nur zu den Habsburgern vgl. beispielsweise Guido Bruck: „Habsburger als ‚Herculier‘“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50 (1953), S. 191–198; Georg Braungart: „Mythos und Herrschaft: Maximilian I. als Hercules Germanicus“, in: Haug, Walter / Wachinger, Burghart (Hrsg.), *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, Niemeyer: Tübingen 1991 (Fortuna Vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert 5), S. 77–95; speziell zum Musiktheater in Wien

Wiener Hof war Hercules als Opernheld und/oder Bühnen-Stellvertreter für die regierenden Kaiser oder Thronfolger kein Unbekannter.⁵¹³ Schon der Vater Erzherzog Karls, Kaiser Leopold I., ging als Ercole in die Unsterblichkeit ein (*Ercole acquistatore dell'immortalità*, 1677; N. Minato / A. Draghi), und vor dessen elfjährigem Sohn, Erzherzog Joseph, verbeugte sich 1689 (*I doni heroici*, Minato / Draghi) neben Achille auch der keulenschwingende Halbgott, der dem kindlichen Heros anerkennend das erbeutete Fell des Nemeischen Löwen zu Füßen legte.

Hercules und Erzherzog Karl waren prädestiniert, im Gleichschritt den spanischen Thron zu erobern,⁵¹⁴ trug doch der bedeutende Namensvetter des Letzteren, Karl V., die Säulen des Hercules – die vom Halbgott markierte Grenze der Welt, über die sich der Kaiser hinauswagte – in seinem Wappen,⁵¹⁵ ein Umstand, der den Sohn des Iuppiter zum spanischen Emblem werden ließ. Zudem führte Hercules die zehnte Arbeit⁵¹⁶ des Dodekathlon, die darin bestand, dem dreileibigen Geryon seine Herde purpurroter Stiere zu entwenden, auf die von griechischen Autoren vor der Küste der Iberischen Halbinsel lokalisierte Insel Erytheia.⁵¹⁷ Dort tötete der Alkide seinen Kontrahenten mit einem im Blut der Hydra getränkten Pfeil.

Folgerichtig steht das Mythologem vom Kampf des Hercules gegen den Riesen Geryon auch im Zentrum zweier „Karl III.“ gewidmeter *componimenti per musica: Ercole vincitore di Gerione*⁵¹⁸ und *La decima fatica di Ercole*⁵¹⁹. Pietro Antonio Bernardonis *Ercole vincitore*

außerdem Andrea Sommer-Mathis: „Antiker Mythos auf dem Wiener Theater. Der Wandel des Herakles-Bildes in den musikdramatischen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: Dalfen, Joachim / Harrauer, Christine (Hrsg.), *Antiker Mythos. Erzählt und angewandt bis in die Gegenwart*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004 (Wiener Studien. Beiheft 28), S. 237–263.

⁵¹³ Vgl. Sommer-Mathis 2004.

⁵¹⁴ Zur Gleichsetzung „Karls III.“/VI. mit Hercules vgl. in erster Linie Matsche 1981, S. 343–371, beziehungsweise Hilscher 1998.

⁵¹⁵ Vgl. Fernando Checa Cremades: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid: Taurus 1987 (Ensayistas 275), S. 114–124.

⁵¹⁶ Zur zehnten Arbeit vgl. Reiner Abenstein: *Griechische Mythologie*, 4., aktualisierte Auflage, Paderborn: Schöningh 2016, S. 181.

⁵¹⁷ Maria Noussia-Fantuzzi: „A Scenario for Stesichorus' Portrayal of the Monster Geryon in the *Geryoneis*“, in: *Trends in Classics* 5/2 (2013), S. 236f.

⁵¹⁸ Pietro Antonio Bernardoni / Carlo Agostino Badia: ERCOLE | Vincitore di Gerione | Poemetto Dramatico. | Nel Giorno del Gloriosissimo Nome della | Maestà Cattolica di Carlo Terzo Monarca | della Spagna. | L'Anno 1708. | Poesia di Pietro Antonio | Bernardoni. | Musica di Carlo Agostino | Badia., A-Wn Mus.Hs.17701.

⁵¹⁹ Partitur: Giovanni Battista Ancioni / Johann Joseph Fux: La Decima Fatica d'Ercole | ouero | La sconfitta di Gerione in Spagna | Componimento Pastorale Eroico | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della Sacra Cattolica Real Maestà | Di | CARLO Terzo Rè delle Spagne | L'Anno 1710 | Poesia di Gio: Batta Ancioni Poeta di S: M: Ces:^a | Musica di Gio: Giuseppe Fux Comp:^{re} di S: M: Ces:^a, A-Wn Mus.Hs.17276.

Libretto: Giovanni Battista Ancioni: LA DECIMA FATICA | D'ERCOLE, | OVERO | LA SCONFITTA DI GERIONE IN SPAGNA. | Componimento Pastorale Eroico per Musica | *Cantato avanti le Sagre Cesaree Reali* | MAESTA', | Nel felicissimo giorno NATALIZIO | Della Sagra Cattolica Real | MAESTA' | DI | CARLO TERZO | RE' delle Spagne. | *Per Comando* | Della S. C. R. MAESTA' | DI | GIUSEPPE PRIMO, | IMPERADORE de' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | *L'Anno 1710*. | Poesia di GIAN BATTISTA ANCIONI, Poeta di S. M. Ces. | Musica del Sig. FUCHS, Compositore di S. M. Ces. | VIENNA d'AUSTRIA, | Appresso gli Heredi Cosmerouiani, della Stamperia di S. M. C., I-Vnm MISC 2649.016.

eröffnet als „König über einen Teil Spaniens“ – wie der Bezug zu Felipe V unzweideutig hergestellt wird – ein melancholischer Gerione. Das Reich, das er beherrscht, ist ihm zur Bürde geworden: Als „[d]ono crudel de’ cieli“, „scettro penoso“ und „diadema fatal“⁵²⁰ bezeichnet er seine Regentschaft und die Reichsinsignien, die er bereits, von einem Orakel prophezeit, als „preda [...] d’un uom straniero“⁵²¹ weiß. Auch die Götter hätten sich, wie er in der darauffolgenden Arie lamentiert, von ihm abgewandt:

„Io vi rendo il vostro regno,
fierì Dei, se a voi non piace
di lasciarmi più regnar.“⁵²²

Bernardoni, wie bereits dargelegt, ein Verehrer der klassischen französischen Tragödie, setzt seine Prädilektion für Eröffnungs-*lamenti* strategisch ein, um Gerione und somit Felipe V als schwachen Tyrannen zu zeichnen, der sich am Ende nicht nur seiner Unrechtsherrschaft, sondern auch seines Lebens weiß. Sein Wille ist gebrochen, in seinem Schloss wartet er auf die Ankunft des avisierten Helden, auf seinen Tod.

„Ah che tra tante colpe
la mia prima virtù purtroppo è spenta.
M’agita e mi spaventa
l’orror del sangue insin’ ad or versato
e il mio rimorso istesso
della morte, che temo, è più spietato.“⁵²³

Gerione erkennt Ercole, der vorübergehend bei ihm haust und beim spanischen Fürsten Almerio im Sold steht, als seinen Mörder, bringt es aber nicht übers Herz, schon wieder Blut zu vergießen:

„Dunque a difender questa
mia dignità funesta

⁵²⁰ Bernardoni / Badia 1708, fol. 7r–v: „grausames Geschenk des Himmels“, „schmerzliches Szepter“, „verhängnisvolle Krone“.

⁵²¹ Bernardoni / Badia 1708, fol. 7v: „Beute eines fremden Mannes“.

⁵²² Ebd.: „Ich gebe euch euer Reich zurück, stolze Götter, wenn es euch nicht mehr gefällt, mich regieren zu lassen.“

⁵²³ Bernardoni / Badia 1708, fol. 14v–15r: „Ach, nach den vielen Schicksalsschlägen ist meine Tapferkeit leider erloschen. Das bisher erfolgte Blutvergießen wühlt mich auf und erschreckt mich, und meine Angst vor dem Tod, den ich fürchte, ist noch gnadenloser.“

dovrò di nuovo sangue ancor bagnarmi?“⁵²⁴

Als Ercole von den Überlegungen seines Gastgebers, ihn ermorden zu lassen, erfährt, zeigt er sich zwar verwundert, kann Almerios Aufforderung zur Flucht allerdings wenig abgewinnen – „Non è nato a fuggir di Giove un figlio“⁵²⁵ – und hält im B-Teil der Arie „Quanto è grande il mondo intero“ unerschrocken fest:

„Io del re l'ira non temo
e vedremo
in questo dì
chi di noi sarà più forte.“⁵²⁶

Die Bescheidenheit des letzten Verses weicht indes im folgenden Rezitativ dem Selbstvertrauen eines habsburgischen Kriegers und Thronprätendenten: „È per me lieve impresa | il debellar tiranni“.⁵²⁷

Als Gerione zugetragen wird, die Wachen hätten den thebanischen Heros zwar umzingelt, dieser sei allerdings nicht unter Kontrolle zu bekommen, antwortet er abermals lebensmüde:

„[...] il tempo è giunto,
che l'oracol crudele in me s'adempia,
e già la morte mia scorgo vicina.“⁵²⁸

Gerione weiß um die Ausweglosigkeit seiner Situation und wartet, gleich Felipe V in Madrid – wie Pietro Antonio Bernardoni suggeriert –, auf einen fremden Krieger, der sein unentrinnbares Schicksal besiegelt. Ercole erweist sich nicht nur hinsichtlich seiner Tapferkeit als gelernter Habsburger, sondern auch ideologisch. Nach der Ermordung seines Kontrahenten beruft er sich auf Geriones Tochter, Celene, gegenüber auf Notwehr und bemüht damit ein Argument, das sich zur damaligen Zeit in fast jeder kaisertreuen Schrift findet: Die Bourbonen hätten den Krieg durch den Diebstahl der spanischen Krone begonnen; die Habsburger würden, zur Reaktion

⁵²⁴ Bernardoni / Badia 1708, fol. 22v: „Werde ich also, um diese meine unheilvolle Würde zu verteidigen, erneut im Blut baden müssen?“

⁵²⁵ Bernardoni / Badia 1708, fol. 56v: „Ein Sohn des Iuppiter ist nicht geboren, um zu fliehen“.

⁵²⁶ Bernardoni / Badia 1708, fol. 54r: „Ich fürchte den Zorn des Königs nicht; wir werden heute sehen, wer von uns beiden der Stärkere ist.“

⁵²⁷ Bernardoni / Badia 1708, fol. 56r: „Es ist für mich ein leichtes Unterfangen, Tyrannen zu bezwingen.“

⁵²⁸ Bernardoni / Badia 1708, fol. 66v: „die Zeit ist gekommen, dass sich das grausame Orakel in mir erfüllt, und schon sehe ich den Tod sich nähern.“

provoziert, durch ihr Eingreifen allein das zurückholen, was ihnen historisch zusteht. Aus dem Mund des Ercole klingt das folgendermaßen:

„In me l'autor [della morte del tuo padre] tu miri,
ma l'innocente autor delle tue pene.
Solo per mia difesa
contro di Gerion la clava io strinsi
e da lui provocato oggi l'estinsi.“⁵²⁹

Als Sohn des großen Iuppiter übernimmt der Tyrannenschlächter anschließend selbst die Funktion eines Orakels, das der Iberischen Halbinsel eine glorreiche Zukunft prophezeit:

„[B]eata Iberia il tuo destin vedrai.
Di bella gloria ardente,
Carlo, germe immortal d'invitti eroi,
qui un giorno stringerà gli scettri tuoi.
E quindi insieme amabile e temuto,
col cor guerriero e col saper profondo
darà leggi soavi a più d'un mondo.“⁵³⁰

2. 4. 1. Die zehnte Heldentat „Karls III.“

Im Vergleich zu diesem intimen, der französischen Klassik abgelauschten *poemetto drammatico* Bernardonis wirkt das letzte zu Lebzeiten Josephs I. in Wien aufgeführte Hercules-Stück deutlich prachtvoller. Es handelt sich um Giovanni Battista Ancionis⁵³¹ und Johann

⁵²⁹ Bernardoni / Badia 1708, fol. 82r–v: „In mir siehst du den Urheber [des Mordes an deinem Vater], aber den unschuldigen Urheber deiner Qualen. Nur zu meiner Verteidigung zog ich gegen Gerione das Schwert, nur weil er mich provozierte, tötete ich ihn heute.“

⁵³⁰ Bernardoni / Badia 1708, fol. 93v–94r: „Gelobte Iberische Halbinsel, dir wird nun dein Schicksal verkündet. Erfüllt von gleißendem Ruhm wird Karl, unsterblicher Spross unbesiegter Helden, eines Tages deine Szepter an sich reißen; außerdem wird er, der ebenso liebenswert wie gefürchtet ist, mit kriegerischem Herzen und profundem Wissen sanfte Gesetze für mehr als eine Welt erlassen.“

⁵³¹ Der aus Frascati gebürtige Giovanni Battista Ancioni war, wie es für einen Poeten am Wiener Hof zum guten Ton gehörte, Arkadier (Pseudonym: Lagisco Aulonio) und zeichnete unter der Herrschaft Josephs I. neben *La decima fatica di Ercole* noch für ein ebenfalls 1710 entstandenes Oratorium, *La Sapienza umana*, verantwortlich. Im Jahr davor verfasste er für den im Rahmen des sogenannten „Dreikönigstreffens“ stattfindenden Besuch des dänischen Königs Frederik IV. in Dresden *Gli amori di Circe con Ulisse*. Vgl. Giovanni Battista Ancioni: *Gl' Amori | Di | CIRCE con ULISSE | Dramma per Musica | con intreccio di Balli | rappresentato nel Teatro di Dresda | Fra gli magnifici divertimenti | Dati dalla Maesta del | Re AUGUSTO II. | Alla Maesta di FEDERICO | Re di Danimarca. | Poesia di Gian Battista Ancioni | Musica del Sig^r. Carlo Badia | Compositor di Camera di S. M. C. | Direttore dell' Opera è stato il Sig. | Baron Francesco Ballerini | Virtuoso di Cesare. | Dresda, Stampata da Giacomo Harpeter, 1709., I-Rn 35. 6.K.2.3.*

Ansonsten hat Ancioni kaum Spuren hinterlassen. Bemühungen um die Gunst Josephs I. und Karls VI., etwa mithilfe eines im Druck überlieferten *Panegirico* (vgl. Kapitel 5. 6. 4.) und einer Leichenrede auf Kaiser Joseph I.,

Joseph Fux' *La decima fatica d'Ercole*⁵³², ein *componimento pastorale eroico*, das zum Geburtstag „Karls III.“ im Jahr 1710 aufgeführt wurde, zu einer Zeit, als sich nicht nur Barcelona, sondern kurzzeitig auch Madrid, das im Sommer desselben Jahres eingenommen worden war, in der Hand der Alliierten befand. Wenige Tage vor der Aufführung des *Ercole*, am 28. September, war der von der Donau gesandte Gegenkönig in Madrid eingezogen.⁵³³

Die erste Hälfte der *Decima fatica* bestreiten arkadische Figuren, spanische Adelige, die sich auf der Flucht vor dem grausamen Gewaltherrscher Gerione in einen abgeschieden-beschaulichen Landstrich der Iberischen Halbinsel unter eine Schar von HirtInnen gemischt haben.⁵³⁴ Sie sehnen sich nach Frieden und Ruhe, wollen den „Marte impetuoso“⁵³⁵, den ungestümen Mars, der in der Heimat wütet, vergessen. Zu ihrer Begeisterung ereilt die friedliebenden ArkadierInnen die Fama, dass Ercole – lies: „Karl III.“ – mit einem bewaffneten Heer nach Spanien vorgerückt ist:

„È ver che il forte Alcide
con schiere armate a debellar qui venne
Gerione crudele empio tiranno,

scheinen wenig gefruchtet zu haben. Vgl. Giovanni Battista Ancioni: NELL'ESSEQUIE | DI | GIOSEPPE IL GENEROSO | RE DI GERMANIA, E ROMANO | IMPERADORE | ORAZIONE FVNEBRE PANEGIRICA | DI | GIAN BATTISTA ANCIONI | *Poeta Cesareo*. | *Con licenza de' Superiori*. | In Barcellona: Per Rafaele Figuerò, Stampatore del Rè | Nostro Signor. Anno 1711., I-Rc VOL MISC.2049 4.

Wenn Ancioni erwähnt wird, dann als Schüler und Freund des Arcadia-Mitbegründers Giovanni Vincenzo Gravina. So etwa in Lorenzo Giustiniani: MEMORIE | ISTORICHE | DEGLI | SCRITTORI LEGALI | DEL REGNO DI NAPOLI | *RACCOLTE* | DA | LORENZO GIUSTINIANI | TOMO II. | IN NAPOLI MDCCCLXXXVII. | NELLA STAMPERIA SIMONIANA. | *Con licenza de' Superiori*., A-Wn 61224-B.2, S. 129. In der 1714 von Gravinas Gefolgsleuten gegründeten Arcadia-Abspaltung, der Accademia de' Quirini, war er als *Edile* beschäftigt. Vgl. COMPONIMENTI | *DELLI SIGNORI* | ACCADEMICI QUIRINI | *IN LODE* | Del Serenissimo Principe | EUGENIO | DI SAVOJA | *Recitati nella Galleria dell'Eminentissimo* | CORSINI | *In occasione delle Vittorie d'Ungheria l'anno MDCCXVII*. | In ROMA, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri. | MDCCXVII. | *Con licenza de' Superiori*., A-Wn BE.11.L.47, S. 5–14.

Im Jahr 1713 gab er zudem eine dem Prinzen Eugen dedizierte Sammlung von Reden und kleineren Schriften Gravinas heraus. Vgl. Giovanni Battista Ancioni: JANI VINCENTII | GRAVINAE | *Jcti & Antecessoris Romani* | ORATIONES | ET | OPUSCULA, | Quorum series conspicitur post | praefationem. | TRAJECTI AD RHENUM, | Apud GULIELMUM vande WATER, | Acad. Typogr. CIO IO CCXIII, A-Wn BE.5.Z.6.

Vgl. auch Hirschmann 2023, S. 160–165, sowie die wenigen Hinweise bei Erika Kanduth: „Literarhistorische Einleitung“, in: Fux, Johann Joseph, *La Decima Fatica d'Ercole*. K. 307. Text von Giovanni Battista Ancioni, hrsg. von Hellmut Federhofer, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1996 (Fux, sämtliche Werke V/5), S. XI–XIV, und Helmut Oehler: *Prinz Eugen im Urteil Europas. Ein Mythos und sein Niederschlag in Dichtung und Geschichtsschreibung*, München: Bruckmann 1944, S. 243.

⁵³² Ancioni 1710 beziehungsweise Ancioni / Fux 1710. *La decima fatica d'Ercole* wurde auch in der Fux-Ausgabe ediert: Johann Joseph Fux: *La Decima Fatica d'Ercole*. K. 307. Text von Giovanni Battista Ancioni, hrsg. von Hellmut Federhofer, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1996 (Fux, sämtliche Werke V/5).

Vgl. Hochradner 2009.

⁵³³ Schnettger 2014, S. 123.

⁵³⁴ Man erkennt in diesem Kunstgriff Ancionis den Schüler Gian Vincenzo Gravinas; dieser erklärte nämlich in seinem Traktat *Della tragedia* den *Aminta* Torquato Tassos und den *Pastor fido* Giovanni Battista Guarinis für unwahrscheinlich, da die beiden Autoren die dort auftretenden Hirten viel zu komplex und hehr gezeichnet hätten (Guaita 2009, S. 76f.), ein Vorwurf, dem Ancioni entgeht, indem er die Hirten schlankerhand zu Adelligen macht.

⁵³⁵ Ancioni 1710, fol. 4r.

per noi sottrarre a servitute indegna
e por l'Iberia in libertade antica.
È ver che per fuggir l'insulto e danno
che l'aspro Gerione a noi minaccia
qui ne venimmo alla compagna aprica“.⁵³⁶

Ancioni entwirft einen „seltsame[n] Synkretismus“⁵³⁷, einen leicht fasslichen Kontrast zwischen pastoraler Idylle und dunkel dräuender Schreckensherrschaft. Die plakative Botschaft lautet: Außerhalb des Einflussbereichs von Felipe V liegt ein friedliches Arkadien, und „Karl III.“ obliegt es, mit Löwenfell und Keule ausgestattet, ganz Spanien in einen *locus amoenus* zu verwandeln.

Ein augenfälliger dramaturgischer Unterschied zwischen Bernardoni und Ancioni ist, dass der Usurpator Gerione nicht auftritt, sondern nur die Nachricht von seinem Tod überbracht wird. Sein Kampf gegen Ercole findet – wie bei an der griechischen Tragödie geschulten Autoren nicht ungewöhnlich – hinter der Bühne statt.

Nachdem bereits mehr als zwei Drittel der *serenata* verstrichen sind, betritt Ercole verrichteter Dinge und als strahlender Sieger die Bühne. Die Ankunft des Heilsbringers mit seiner Armee ist gleichbedeutend mit dem Eintritt des *componimento eroico-pastorale* in die heroische Sphäre. Die Tyrannen Gerione und Felipe V sind geschlagen, Ercole und sein Alter Ego „Karl III.“ bringen Spanien den ersehnten Frieden:

„Pace v'apporto e libertade: oppresso
Gerion dal mio braccio,
rasserenate il petto
di gioia e di diletto.
Non avaro talento
di ricchezze e di regno
qui mi condusse armato,
ma generoso impegno
di debellar l'orgoglio
di lui, che libertà, scettro ed impero
de' popoli innocenti ebbe usurpato.
Il ciel col favorir la grande impresa

⁵³⁶ Ancioni 1710, fol. 4r: „Es ist wahr, dass der tapfere Alkide mit bewaffneten Heerscharen hierherkam, um den grausamen Gerione, einen gottlosen Tyrannen, zu bezwingen, um uns vor der unwürdigen Sklaverei zu erretten und Iberien wieder in Freiheit zu setzen. Es ist wahr, dass wir, um der Beleidigung und dem Schaden zu entfliehen, mit dem uns der raue Gerione bedroht, hierher aufs sonnige Land kamen“.

⁵³⁷ Kanduth 1996, S. XIII.

la giustizia approvò del mio desio“.⁵³⁸

Die nachfolgende Arie spinnt die ideologische Botschaft des Rezitativs fort:

„Il valor e l'alto sdegno
degl'eroi non han per fine
stragi e pubbliche ruine,
ma la pace e libertà.
Di lor braccio il caldo impegno
sempre vince in gran tenzone,
reso invito da ragione,
da giustizia e da pietà.“⁵³⁹

Ercole und mit ihm die Habsburger legen in diesen tendenziösen Versen mithin ihre vermeintlichen Triebfedern für den Kriegseintritt offen. Ziel sei nicht persönliche Bereicherung, das Streben nach Herrschaft und Ländereien oder gar Blutvergießen gewesen; vielmehr gehe es den selbsternannten Befreiern, die ausschließlich von ihrer naturwüchsigen Veranlagung zu Vernunft, Gerechtigkeit und Gnade geleitet wurden, um nichts anderes, als dem spanischen Volk zu seiner Freiheit zu verhelfen.

Die ohnedies offenkundigen Parallelen zur politischen Situation im Jahr 1710 werden schließlich noch einmal durch eine Prophezeiung aus dem Mund des Titelhelden auf den Punkt gebracht: Die Iberische Halbinsel werde dereinst einer ähnlichen Gefahr wie der Tyrannei des Gerione ausgesetzt sein, aus der sie nur ein an der Donau geborener Heilsbringer retten werde können. „Karl III.“, „grande Austriaco figlio“, „gran monarca Ibero“, ⁵⁴⁰ werde – mit Blick auf sein Motto *constantia et fortitudine* – das spanische Reich mit „costante e forte impegno del suo braccio“⁵⁴¹ führen.

Ein halbes Jahr später war diese Prophezeiung bereits falsifiziert. Als Joseph I., einmaliger Kriegskönig in den Belagerungen von Landau und nachmaliger Herrscher über das Römische Reich, im April 1711 an den Pocken verendete, musste Erzherzog Karl seine spanischen

⁵³⁸ Ancioni 1710, fol. 9r–v: „Ich bringe euch Frieden und Freiheit. Gerione ist durch meinen Arm geschlagen, erheitert eure Brust mit Freude und Vergnügen. Nicht die Gier nach dem Reich oder Reichtümern haben mich bewaffnet hierhergeführt, sondern das großzügige Unterfangen, den Hochmut dessen zu bekämpfen, der Freiheit, Szepter und Reich von unschuldigen Völkern usurpiert hatte. Der Himmel hat, indem er mein großes Unternehmen förderte, die Gerechtigkeit meines Begehrs gebilligt.“

⁵³⁹ Ancioni 1710, fol. 9v: „Die Tapferkeit und der hohe Zorn der Helden haben weder Blutbäder noch öffentliche Verwüstung zum Ziel, sondern Frieden und Freiheit. Der heiße Eifer ihres Arms gewinnt stets in heftigen Auseinandersetzungen, da er durch Vernunft, Gerechtigkeit und Gnade unüberwindlich wird.“

⁵⁴⁰ Ancioni 1710, fol. 10r: „großer österreichischer Sohn“, „großer iberischer Monarch“.

⁵⁴¹ Ebd.: „mit standhaftem und starkem Einsatz seines Arms“.

Träume hintanstellen und sah sich gezwungen, seine Tapfer- und Standhaftigkeit von Wien aus für die Sache der Habsburger einzusetzen. Das erste Geburtstagsstück, das für den neuen Kaiser aufgeführt wurde, sechs Monate nach dem Frieden von Utrecht im Jahr 1713, war bezeichnenderweise abermals ein um Hercules kreisendes *componimento*, Pietro Pariatis und Stefano Fiorès *Ercole in cielo*.⁵⁴² Die Niederlage im Kampf um die Iberische Halbinsel sollte Karl VI. nie verwinden, er trug bis an sein Lebensende den Titel des „Mehrers des Reichs [auch in] Hispanien“ an seinen Namen angehängt. Aber anders als Hercules, anders als die Wiener *poeti cesarei* orakelten, konnte der Monarch seinen eigenen Gerione, Felipe V, nicht besiegen.

⁵⁴² Von der Aufführung 1713 kündigt vor allem das Libretto, die überlieferte Partitur scheint nicht von Wiener Kopistenhand zu stammen. Vgl. Pietro Pariati: ERCOLE IN CIELO. | *FESTA MUSICALE* | Nel Giorno del Gloriosissimo Natale | *DELLA* | Sacra Cesarea Real Cattolica | Maestà | DELL'IMPERATORE | CARLO VI. | *Per Commando* | Della Sacra Cesarea Real Cattolica | Maestà | DELL'IMPERATRICE | ELISABETTA | CRISTINA. | *Nel Suo Cesareo Palazzo* | L'Anno M.DCCXIII. | VIENNA d'AUSTRIA, Appresso gli Heredi Cosmeroviani, | Stampatore di S. M. C., A-Wgm 21|19.

Pietro Pariati / Andrea Stefano Fiorès: ERCOLE IN CIELO | Componimento da Camera | per Musica | nel festeggiarsi il Giorno Natalizio | DI SVA MAESTÀ CATTOLICA | CARLO TERZO | RÈ DELLE SPAGNE. | Poesia del Dottor Pietro | Pariati. | Musica di Andrea | Fiorès., A-Wn Mus.Hs.17259.

3. Wandelnder Tugendsspiegel, Scheitelpunkt der Dynastie: Das Bild Josephs I. in den *componimenti per musica* seiner Zeit

Der nahende Regierungswechsel in der Hauptstadt des Heiligen Römischen Reichs, der Joseph I. vom Römischen König zum Kaiser aufsteigen lassen würde,⁵⁴³ kündigte sich in der *serenata* am Wiener Hof, wie erläutert, bereits an der Wende zum Jahr 1705 an, und zwar im plastischen Charakterbild des Protagonisten in *Il ritorno di Giulio Cesare*. Nach dem Tod Leopolds I. ist die Änderung in der Darstellung Josephs I. in den ihm dedizierten Geburts- und Namenstagswerken vollends vollzogen: der neue Herrscher über das Heilige Römische Reich wird nicht mehr als erbarmungslose, aber eindimensionale Kampfmaschine präsentiert, als die er in den ab der Jahrhundertwende entstandenen *componimenti* portraitiert wurde; sein Bild wandelt sich vielmehr relativ abrupt vom *Re guerrier* zum *Pater patriae*, zum idealen Monarchen,⁵⁴⁴ dem Gipfelpunkt seiner Dynastie, der seine UntertanInnen liebt und von diesen im Gegenzug innig zurückgeliebt wird.⁵⁴⁵

Die Rädchen der Repräsentations- und Legitimationsmaschinerie⁵⁴⁶ am Wiener Hof schnurrten freilich keineswegs so effektiv, geschmeidig und zentralisiert wie jene am Hof des großen Kontrahenten, des Sonnenkönigs Louis' XIV:⁵⁴⁷ Die Herstellung des Kaiserimages wurde

⁵⁴³ Erzherzog Joseph wurde bekanntlich bereits 1690 zum Nachfolger seines Vaters, zum Römischen König, gewählt; 1705 musste er die 1690 in der Kapitulation enthaltenen Artikel dem Kurfürstenkollegium gegenüber nur noch einmal bekräftigen.

⁵⁴⁴ Das tatsächliche Bild, das Joseph I. am Hof abgab, das für die vorliegende Arbeit freilich unerheblich ist, scheint vom Idealbild des *princeps bonus* denkbar weit entfernt gewesen zu sein. Charles Ingrao hebt „bedenkliche Charaktereigenschaften“ und einen „leichtsinnigen Lebensstil“ (Ingrao 1982, S. 35) des jungen Monarchen hervor; dieser habe sich in erster Linie fürs Feiern, die Jagd und außereheliche Vergnügungen interessiert. Neben Liaisons mit der Witwe Catarina di Balbino, deren Tochter sowie der Tochter des ungarischen Ban, Marianne Pálffy, habe Joseph I. auch an Orgien mit Kammerdienern und dem Altkastraten Francesco Ballerini teilgenommen und aufgrund seiner Promiskuität seine Frau mit einer Geschlechtskrankheit angesteckt, die bei dieser offenbar zur Unfruchtbarkeit führte. Vgl. Ingrao 1982, S. 35f.; Hildegard Leitgeb: *Kaiserin Amalie Wilhelmine, geb. Prinzessin von Braunschweig-Lüneburg-Hannover (1673–1742), Gemahlin Kaiser Josephs I. Eine biographische Studie*, Dissertation Universität Wien 1984, S. 144–158; sowie Huss 2008, S. 52–55.

⁵⁴⁵ Inszenierungen des Kaisers als Mann des Volkes, der Pietät und der Demut seinen Untertanen gegenüber wurden auch abseits der Bühne vorgenommen, man denke an die alljährliche Fußwaschung von zwölf armen Männern am Gründonnerstag. Vgl. Lünig 1720, S. 996f.

⁵⁴⁶ Zur Herrschaftslegitimierung qua Musiktheater und Antikenrezeption zur Zeit Leopolds I. vgl. auch Rode-Breymann 2010, S. 242–263. Vgl. außerdem Sebastian Biesold / Philipp Kreisig: „Jenseits des Gattungsdenkens: Musikdramatische Werke und Herrschaft im Alten Reich“, *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, S. 1–14, urn:nbn:de:101:1-201609063281.

⁵⁴⁷ Zur Repräsentation am Hof des *Roy soleil* vgl. in erster Linie Burke 2009. Gewinnbringende Lektüren zur Repräsentation durch Musiktheater sind zudem Jean-Marie Apostolides: *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris: Édition de Minuit 1981 und Doris Kolesch: *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt am Main / New York: Campus 2006. Für eine vergleichende Studie zum Wiener und Versailler Hof vgl. Jeroen Duindam: *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2007 (New Studies in European History). Um die Größenordnung der beiden Höfe etwas zu verdeutlichen: Der Hofstaat in Wien umfasste unter Karl VI. 2175 Personen, während in Versailles unter Louis XIV schätzungsweise um die 20000 Leute dem Monarchen dienten

größtenteils aus pragmatischen und nicht zuletzt auch ökonomischen Gründen schlechterdings den in den Reichsstädten verstreuten Kunstschaaffenden und -handwerkern überlassen; eine Usance, für die Jutta Schumann in ihrer erhellenden Studie über die Repräsentationsstrategien unter Leopold I., *Die andere Sonne*, den Begriff der „multiplizierenden Imagepflege“⁵⁴⁸ eingeführt hat. Auf diese Weise konnten ideologische Botschaften der Habsburger – etwa die Unumstößlichkeit der *translatio imperii* –, die sich über die Jahrhunderte verselbständigt hatten, auf Medaillen, Graphiken oder in Büchern bis in die hintersten Winkel des Heiligen Römischen Reichs verbreitet werden.⁵⁴⁹

Im Gegensatz zur Verbreitung dieser Artefakte waren die von der am Wiener Hof aufgeführten *serenata* gezogenen Kreise überschaubar, da – etwa im Gegensatz zu Frankreich – keine Partituren gedruckt wurden und im Vergleich zu den in Wien aufgeführten *drammi per musica* oft auch Libretti nur handschriftlich vervielfältigt wurden. Besonders interessant sind diese Stücke aber deshalb, weil sie direkt dem kaiserlichen Einfluss unterstanden, somit zur unmittelbaren Hofpropaganda⁵⁵⁰ zu rechnen sind, die sich an einen kleineren, aber dafür umso wichtigeren AdressatInnenkreis von Hochadel und Diplomaten richtete.

Insofern waren diese einteiligen in Musik gesetzten Huldigungswerke hochpolitisch: Sie fungierten als Vehikel zur Verbreitung der Ideologie der HabsburgerInnen, der von den Untertanen akzeptierten *doxa*. In ihnen betraten idealisierte Versionen des Herrschers und der Herrscherin die Bühne, in deren (vorgeblich ikonischem) Abbild diese sich wiedererkennen konnten und deren Größe und Unfehlbarkeit die ZuschauerInnen glaubend verinnerlichen sollten.

(Ute Daniel: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 1995, S. 24).

⁵⁴⁸ Vgl. Schumann 2003, S. S. 36–38.

⁵⁴⁹ Vgl. hierzu auch Kapitel 5, das sich allgemein mit Hofpropaganda und multiplizierender Imagepflege zur Zeit Josephs I. beschäftigt. Ähnliches lässt sich außerdem, wenngleich in kleinerem Rahmen, bezüglich der Musik beobachten, denn auch vermittels dieser wurde in manchen Reichsstädten dem Kaiser gehuldet: Mühlhausen feierte den neuen Kaiser mit einer Kantate von Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach, *Josephs Neuer Kayser=Thron* (1705); die Hamburger Gänsemarkt-Oper versuchte ihre Bande zu Wien mit *Der Genius von Europa* (Feustking/Keiser, 1708), *Desiderius* (Feind/Keiser, 1709) und *Der Morgen des Europäischen Glückes* (Breymann/Keiser, 1710) zu stärken. Zu habsburgischen Kaisern auf der Hamburger Opernbühne vgl. Dorothea Schröder: *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 2), S. 83–173. Und auch die habsburgischen Gesandten trugen selbstredend vorteilhafte Visionen des Kaiserreichs in die Welt hinaus: In Rom wurde beispielsweise 1706 vom *plenipotenziario austriaco* Kaunitz die Kantate *Il Danubio festeggiante* anlässlich der Siege im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges in Auftrag gegeben (Tatti 2018, S. 118), und auch für den Namenstag von Kaiserin Elisabeth Christine wurden in der ewigen Stadt regelmäßig huldigende *componimenti* aufgeführt (vgl. Tatti 2018, S. 128–130).

⁵⁵⁰ Mit Alexander Heintzel: *Propaganda im Zeitalter der Reformation. Persuasive Kommunikation im 16. Jahrhundert*, St. Augustin: Gardez! 1998 (Publizistik im Gardez! 1), S. 5, verstehe ich unter Propaganda die „Verbreitung aufbereiteter Informationen unter dem Primäraspekt der zweckgebundenen und zielgerichteten Manipulation relevanter Teilöffentlichkeiten.“ Zur Propaganda in der Frühen Neuzeit vgl. auch Vöcelka 1981, S. 13–119

Als Denkhilfe zu diesem Sachverhalt lohnt sich ein Seitenblick auf die die Repräsentationsmechanismen am Hof Louis' XIV durchleuchtende Studie *Das Porträt des Königs (Le portrait du roi)*⁵⁵¹ des Philosophen und Semiotikers Louis Marin. Marin kennt zwei Arten der Repräsentation: jene in Abwesenheit und jene in Anwesenheit des/der Repräsentierten. Erstere definiert er in entwaffnender Schlichtheit wie folgt: „Etwas, das präsent war und es nicht mehr ist, wird jetzt repräsentiert. An der Stelle von etwas, das woanders präsent ist, ist hier etwas anderes präsent.“⁵⁵² Repräsentation habe die Macht, „das Abwesende und das Tote aufs neue und imaginär präsent, ja lebendig zu machen“.⁵⁵³ Eine Statue, ein Denkmal als Ebenbild, als Portrait des Herrschers etwa auf einem zentralen Platz einer Stadt angebracht, fungiert in diesem Fall als Zeichen⁵⁵⁴ der Macht des/der Abgebildeten, obwohl diese/r in der Regel nicht physisch präsent ist. Auch hinsichtlich musikalischer Ereignisse will diese Art der Repräsentation einleuchten, beispielsweise wenn dem spanischen Gegenkönig, „Karl III.“, am Wiener Hof *in absentia* mit der Aufführung eines *componimento per musica* gehuldigt wird.

In diesen Denkmälern, Gebäuden oder *componimenti per musica* wird Macht gespeichert. Macht versteht Marin als das Imstande-Sein, „auf etwas oder jemanden eine Wirkung auszuüben; [sie] meint nicht handeln oder tun, sondern das Vermögen dazu; meint, diese Kraft, zu tun oder zu handeln, zu *haben*.“⁵⁵⁵ Durch die Repräsentation werde nun, wie Marin ausführt, die herrschaftliche Gewalt auf Zeichen übertragen: „Sie ersetzt die äußere Handlung [...] durch Zeichen der Gewalt, die, damit die Gewalt *geglaubt* wird, bloß *gesehen* werden müssen. In ihren und durch ihre Zeichen repräsentiert die Repräsentation die Gewalt“.⁵⁵⁶

⁵⁵¹ Louis Marin: *Das Porträt des Königs*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, Berlin: diaphanes 2005 (Louis Marin Werkausgabe).

⁵⁵² Marin 2005, S. 10.

⁵⁵³ Marin 2005, S. 12.

⁵⁵⁴ Unter dem diffusen Begriff „Zeichen“ verstehe ich im Folgenden wie auch Umberto Eco – „der Bequemlichkeit halber“ – ein „Synonym von ‚Signifikant‘, d. h. [...], etwas, das für etwas anderes steht“ beziehungsweise, etwas spezifischer, im Anschluss an Charles Sanders Peirce: „*etwas, das für jemanden in irgendeiner Hinsicht oder aufgrund irgendeiner Fähigkeit für etwas anderes steht*. „In irgendeiner Hinsicht“ bedeutet, daß das Zeichen nicht die Totalität des Gegenstandes repräsentiert, sondern ihn – vermittelt unterschiedlicher Abstraktionen – *nur von einem bestimmten Gesichtspunkt aus* oder *im Hinblick auf einen bestimmten praktischen Zweck* vertritt.“ (Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, aus dem Italienischen übersetzt von Günter Memmert, 17. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [Edition Suhrkamp 895], S. 31; Hervorhebungen von Umberto Eco). Symbole verstehe ich als zeichenverwandte Begriffe (beziehungsweise auch Unterkategorien von Zeichen, nämlich unbestimmte; Eco 2016, S. 53), „deren Bedeutung häufig stark kodifiziert ist und die bei anderen Gelegenheiten [...] unter Ausnutzung der Überschneidung verschiedener Kodes in mehrdeutigem Sinn verwendet werden“ (Eco 2016, S. 55).

⁵⁵⁵ Marin 2005, S. 12.

⁵⁵⁶ Marin 2005, S. 13. In seinem letzten Buch, *Von den Mächten des Bildes*, ist Marin hier noch konkreter: „[Das Bild] vollzieht die Substitution der äußerlichen Manifestation, in der eine Kraft nur erscheint, um eine andere Kraft im Kampf um Leben und Tod zu vernichten, durch Zeichen der Kraft oder besser durch Signale und Indizien, die nur *gesehen, konstatiert, gezeigt*, dann *erzählt* und *rezitiert* werden müssen, damit die Kraft, deren Effekte sie sind, *geglaubt* wird.“ Vgl. Louis Marin: *Von den Mächten des Bildes*, aus dem Französischen von Till Bardoux, Zürich / Berlin: diaphanes 2007 (Louis Marin Werkausgabe), S. 18.

Durch diese vermittels Zeichen suggerierte Allgegenwart der Macht entstehe, so Marin weiter, eine „Institutions-, Autorisations- und Legitimationsmacht als Resultante des auf sich selbst reflektierten Funktionierens des Dispositivs.“⁵⁵⁷ Vermittels des repräsentativen Dispositivs,⁵⁵⁸ durch ubiquitäre, im Diskurs sich verflechtende Zeichen der Macht, gelingt es mithin, den Kaiser als absoluten Monarchen zu konstruieren, ihn mit dem trügerischen Nimbus der Allmacht zu umgeben.

Auch gut zweieinhalb Jahrhunderte zuvor dachten die Zeremonialwissenschaftler in eine ähnliche Richtung: Julius Bernhard von Rohr stellte demgemäß in seiner *Einleitung zur Ceremoniel=Wissenschaft* fest: „Sollen die Unterthanen die Majestät des Königes erkennen, so müssen sie begreifen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey“.⁵⁵⁹ Der „gemeine Mann“, so Rohr, „kan sich nicht allezeit recht vorstellen, was die Majestät des Königes ist, aber durch die Dinge, so in die Augen fallen, und seine übrigen Sinnen rühren, bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt.“⁵⁶⁰ Durch „dieses oder jenes [äusserliche] Zeichen, so in die Sinnen fällt“, mögen sich die Untertanen „gewisser Pflichten erinnern“.⁵⁶¹

Die am Hof Kaiser Josephs I. entstandenen *serenate* stehen unterdes naturgemäß nicht als gut sichtbares, ehrfurchtheischendes Monarchen-Surrogat auf weitläufigen Plätzen, sondern werden in bestimmten Räumlichkeiten der Burg, der Favorita oder diversen Örtlichkeiten unter freiem Himmel exklusiv und in Anwesenheit des Monarchen aufgeführt, weshalb Louis Marins Behandlung der Repräsentation in Anwesenheit des Repräsentierten schlagend wird. In diesem Fall lässt das repräsentative Dispositiv ein Subjekt erstehen, es erlaubt diesem, „sich als etwas repräsentierend zu präsentieren“.⁵⁶² Die Repräsentation konstituiere „ihr eigenes, legitimes und autorisiertes Subjekt [...], indem sie dem Sein Qualifikationen, Rechtfertigungen und Titel des Gegenwärtigen und des Lebendigen vorweist“.⁵⁶³ Das heißt mithin, dass vermittels herrschaftlicher Repräsentation ein fiktives, in aller Regel wohl idealisiertes Bild des

⁵⁵⁷ Marin 2005, S. 12.

⁵⁵⁸ Zum von Michel Foucault geprägten Begriff des Dispositivs vgl. zum Beispiel Michel Foucault: „Ein Spiel um die Psychoanalyse“, in: Ders., *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, 119–125. Hier (S. 119f.) definiert Foucault den Terminus als „heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“

⁵⁵⁹ Rohr 1729, S. 2.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Rohr 1729, S. 2f.

⁵⁶² Marin 2005, S. 11.

⁵⁶³ Marin 2005, S. 12.

Herrschers, der Herrscherin, einer übermenschlichen *persona ficta* geschaffen wird.⁵⁶⁴ Dieses utopische Portrait des allmächtigen, allgütigen Kaisers, der tugendhaften Kaiserin wird in den *componimenti per musica* ebenso kultiviert wie in anderen propagandistischen, imagebildenden Kunstsparten. So wie das gemeine Volk vor einer Reiterstatue des Souveräns in Ehrfurcht erstarren und die Macht des Regenten spüren soll, mögen auch die ZuschauerInnen einer *serenata* während der Aufführung die unantastbare, doch allgegenwärtige Aura der Macht, die sich um den Protagonisten – das deklamierende, singende idealisierte Portrait des Kaisers als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“⁵⁶⁵ – entspinnt, in aller Unterwürfigkeit erfahren.

Die *serenata* am Wiener Hof hilft mit – um es mit Louis Marin zu formulieren –, „die Ikone jenes absoluten Monarchen [zu konstruieren], der er so sehr sein will, daß er sich genau dann, wenn der Referent aus dem Porträt verschwindet, in ihm und mit seiner Hilfe wiedererkennt.“⁵⁶⁶ Etwas überspitzt formuliert: „Wahrhaftig König, will sagen Monarch, ist der König nur in Bildern.“⁵⁶⁷ Oder eben in *componimenti per musica*.

Diese, verstanden als Insignien der imperialen Macht, als kleines Zahnrad in der Repräsentations- und Propagandamaschinerie, ergeben vereint, diskursiv, als „Spiel der Zeichen“⁵⁶⁸, ein idealisiertes, fiktives Portrait, eine Ikone, von Joseph I. Dem Publikum wird in diesen ideologischen Musiktheaterstücken vor Augen geführt, warum der Kaiser und niemand anderer an den Schalthebeln der Macht sitzt; die streng hierarchisch aufgebaute Gesellschaft wird musikdramatisch affirmativ reproduziert.⁵⁶⁹

⁵⁶⁴ Marin 2007, S. 20f.: „In der Repräsentation, die Macht ist, in der Macht, die Repräsentation ist, bedeutet das Reale [...] nichts anderes als das Phantasiebild, in dem sich das Subjekt als absolut betrachtete.“

⁵⁶⁵ So definiert Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 7. Auflage, Berlin: Suhrkamp 2020 (Suhrkamp Taschenbuch 4196), S. 19, die Aura.

⁵⁶⁶ Marin 2005, S. 15.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Marin 2005, S. 55.

⁵⁶⁹ Zur Bestätigung der gesellschaftlichen Ordnung durch die *opera seria* vgl. auch Feldman 2011, S. 6, 18, 248.

3. 1. Durch *virtus* zur *auctoritas*

Aus diesen Überlegungen geht notgedrungen die Frage hervor, was man zur damaligen Zeit überhaupt unter einem idealen Herrscher verstand. Auskunft darüber geben Fürstenspiegel, die im Dunstkreis der Habsburger entstanden, insbesondere der anonyme *Princeps in compendio*.⁵⁷⁰ Dieses schmale, 21 Kapitel umfassende, 1632 im Umfeld Kaiser Ferdinands II. erstmals erschienene Bändchen ist als das für die Habsburger des 17. und 18. Jahrhunderts prototypische *speculum principis* anzusehen. Es erweist sich – ganz dem Zeitgeist entsprechend – als „Moral- und Erziehungslehre mit pädagogisch-didaktischen Absichten“⁵⁷¹ und setzt sich zum Ziel, den idealen *princeps christianus*, den *princeps optimus* zu formen. Der *Princeps* scheint zumindest bis in die Zeit Josephs II. hinein bekannt und zum Unterricht junger Erzherzöge gebraucht worden zu sein. In dem vom Präfekten der Wiener Hofbibliothek, Peter Lambeck, angeregten⁵⁷² Neudruck aus dem Jahr 1668 erfährt man von einer ursprünglichen, heute verschollenen Ausgabe aus dem Jahr 1632,⁵⁷³ die, wie gesagt, im Umfeld von Ferdinand II. entstanden sein dürfte. Die Vermutung Eucharius Gottlieb Rincks, des Biographen Leopolds I. und Josephs I., Ferdinand II. selbst habe die Abhandlung für seinen älteren Sohn, den Bruder Leopolds I., Ferdinand III., verfasst,⁵⁷⁴ ist heute freilich nicht mehr haltbar.⁵⁷⁵

Dass der *Princeps in compendio* bis ins 18. Jahrhundert aktuell war, zeigen außerdem Nachdrucke aus dem Jahr 1714 in Offenbach am Main⁵⁷⁶ beziehungsweise 1755 in Wien.⁵⁷⁷ Darüber hinaus existieren aus dieser Zeit zwei deutsche Übersetzungen: die eine⁵⁷⁸ gibt weder

⁵⁷⁰ Der *Princeps* ist in einer „Neuaufgabe“ aus dem Jahr 1668 überliefert: PRINCEPS IN | COMPENDIO. | *hoc est*, | PUNCTA | aliquot compen- | diosa, quæ circa guber- | nationem Reipub. ob- | servanda viden- | tur. | *Wiennæ Austriæ*, | Typis MATTHÆI COSMEROVII, | *Typographi Cæsarei*. | 1668., A-Wn *28.T.10. Eine Neuedition inklusive Einleitung findet sich in: Franz Bosbach (Hrsg.): „*Princeps in compendio*“, in: Repgen, Konrad (Hrsg.), *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert*, Münster: Aschendorff 1991 (*Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der neueren Geschichte* 19), S. 79–118. Zum *Princeps* allgemein vgl.: Oswald Redlich: „*Princeps in compendio*. Ein Fürstenspiegel vom Wiener Hofe aus dem XVII. Jahrhundert“, in: *Monatsblatt des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich* 3 (1906/1907), S. 105–124; Hans Sturmberger: „Der habsburgische ‚*Princeps in compendio*‘ und sein Fürstenbild“, in: Hantsch, Hugo / Voegelin, Eric / Valsecchi, Franco (Hrsg.), *Historica. Studien zum geschichtlichen Denken und Forschen*, Wien / Freiburg / Basel: Herder 1965, S. 91–116; beziehungsweise die Einleitung in Bosbach 1991.

⁵⁷¹ Rainer A. Müller „Die deutschen Fürstenspiegel des 17. Jahrhunderts. Regierungslehren und politische Pädagogik“, in: *Historische Zeitschrift* 240/3 (1985), S. 574.

⁵⁷² Bosbach 1991, S. 80.

⁵⁷³ *Princeps* 1668, S. 129.

⁵⁷⁴ Rinck 1713, S. 43.

⁵⁷⁵ Vgl. die schlüssige Argumentation in Sturmberger 1965.

⁵⁷⁶ Vgl. Bosbach 1991, S. 81.

⁵⁷⁷ PRINCEPS | IN | COMPENDIO. | *Hoc est*, | Puncta aliquot | compendiosa, quæ | circa gubernationem | Reipubl. observanda | videntur. | *Viennæ Austriæ*, | Typis AGHELEANIS. | Venit sub aurei velleris | insigni. | *M DCC LV.*, A-Wn 308666-A.

⁵⁷⁸ *PRINCEPS* | in *Compendio*, | Das ist: | Etliche kurtze zusammen= | gefaste | Puncte | oder | Reguln/ | Welche ein *Regent* bey seiner | Regierung zu beobachten | nöthig hat/ | Vormahlen in Lateinischer | Sprache von einem

Drucker noch Ort bekannt, die andere ist Teil der dritten, 1713 erschienenen Auflage von Eucharius Gottlieb Rincks Biographie von Leopold I.⁵⁷⁹ Rinck selbst behauptet nicht nur, dass der *Princeps* des Kaisers „hand=buch [...] seiner gantzen regierung“ gewesen sei, sondern bezeichnet diesen auch als „diejenige richt=schnur [...] wornach jetzund alle österreichische Printze in der regierungs=kunst unterwiesen werden.“⁵⁸⁰ All diese Indizien lassen also stark vermuten, dass auch Joseph I. den *Princeps in compendio* kannte und dieser vermutlich auch, zumindest subsidiär, für seine Erziehung eingesetzt wurde.

Neben knapp ausgeführten praktischen Regierungsanweisungen wird dem Fürsten im *Princeps in compendio* vor allem ein breitgefächertes Tugendspektrum⁵⁸¹ abverlangt – der Herrscher soll mit einer „durch ‚virtus‘ erworbenen ‚auctoritas‘“⁵⁸² regieren. Fürstenspiegel wie der *Princeps* beziehen sich stets, wenn schon nicht explizit, so doch zumindest implizit auf antike Überlegungen zur Ethik, zuvörderst auf jene des Aristoteles, der sich in der *Nikomachischen Ethik*, den *Magna Moralia* und der *Eudemischen Ethik* mit der „Lehre vom richtigen Verhalten oder vom Charakter [beschäftigt]. Der Politiker muss wissen, wie er die Bürger gut im Charakter macht, und um das zu wissen, muss er bereits selbst gut im Charakter sein und gut handeln.“⁵⁸³

Beim Streben nach Glück, das nach Aristoteles „das beste Gut“⁵⁸⁴ ist, spielen Tugenden, die der Autor in solche „des Denkens“ – wie Weisheit, Verständigkeit und Klugheit – respektive „des Charakters“ – beispielsweise Großzügigkeit und Mäßigkeit – aufspaltet,⁵⁸⁵ und ein aktives tugendreiches Handeln eine zentrale Rolle, denn „[d]as Größte und Beste dem Zufall anzuvertrauen“, so der hellenische Denker, „wäre allzu unpassend“.⁵⁸⁶ Die charakterlichen

unbekann= | den *Autore* heraus gegeben/ | Anitzo aber allen Liebhabern | zum Besten ins Teutsche | versetzt. | Gedruckt im Jahr 1701., D-Mbs Pol.g. 1135.

Ein Kuriosum dieser Übersetzung, das in den protestantischen Raum als Entstehungsort verweist, ist der Vermerk, der Fürst möge die „wahre Evangelische Religion“ (S. 7) erhalten, während im Original an dieser Stelle die Pflege der katholischen Religion eingemahnt wird. Vgl. hierzu auch Bosbach 1991, S. 81, Fn 13.

⁵⁷⁹ Rinck 1713, S. 44–74.

⁵⁸⁰ Rinck 1713, S. 44.

⁵⁸¹ Zu HerrscherInnentugenden im Musiktheater zur Zeit Leopolds I. vgl. Rode-Breymann 2010, S. 264–294. Zum Tugendkodex der Habsburger in der Musikdramatik vgl. außerdem Hilscher 1992, S. 96–101; Elisabeth Hilscher: „Herrscherbild, Tugendkodex und Zeremoniell als Grundlagen und Voraussetzung der höfischen Festkultur des Barock“, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis* 29 (1994), S. 25–32; sowie Dies.: „Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasio Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara“, in: Sommer-Mathis, Andrea / Dies. (Hrsg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaft 2000 (Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte 676), S. 63–72.

⁵⁸² Müller 1985, S. 577.

⁵⁸³ Ursula Wolf: „Einleitung“, in: Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, üs. und hrsg. von Ursula Wolf, 7. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018 (rowohlts enzyklopädie), S. 11.

⁵⁸⁴ Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, üs. und hrsg. von Ursula Wolf, 7. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018 (rowohlts enzyklopädie), S. 46.

⁵⁸⁵ Aristoteles 2018, S. 72.

⁵⁸⁶ Aristoteles 2018, S. 62.

Tugenden, die das erstrebte Mittel (*mesotes*) zwischen den Extremen von Übermaß und Mangel darstellen, listet Aristoteles in einer Tabelle auf, sie sind:

Tapferkeit	Stolz ⁵⁸⁷	Freundlichkeit
Mäßigkeit	Sanftmut	Schamhaftigkeit ⁵⁸⁸
Freigiebigkeit	Wahrhaftigkeit	berechtigte Entrüstung
Großzügigkeit ⁵⁸⁹	Umgänglichkeit	Gerechtigkeit

Zusammen ergeben sie eine Art „Gutheit“⁵⁹⁰ (*areté*). Daneben existieren außerdem die Vernunfttugenden:⁵⁹¹ Herstellungswissen, Wissenschaft, Klugheit⁵⁹², Weisheit, intuitives Denken, Wohlberatenheit, Verständigkeit und Einsicht. Der Glückliche werde, so Aristoteles, „mehr als alles andere [...] die Dinge tun und betrachten, die der Tugend entsprechen“.⁵⁹³ Die „praktische Vernunftfähigkeit“ gesteht Aristoteles nur derjenigen zu, die von Kindheit an auf die Charaktertugenden eingeschworen werden, „denn ohne diese Tugenden wird die Überlegung darüber, was zu tun richtig ist, verzerrt“.⁵⁹⁴

Einen speziellen Platz nimmt beim griechischen Philosophen die Tugend der Gerechtigkeit ein, die er als „Ausübung der ganzen Gutheit“⁵⁹⁵ bezeichnet und der er ein eigenes Buch, das fünfte,⁵⁹⁶ in der *Nikomachischen Ethik* widmet. Der gute Herrscher sei „der Wächter des Gerechten“, wofür er Ehre und Vorrang als Lohn erhält.⁵⁹⁷ Im Gegensatz zum Tyrannen, der in erster Linie auf das eigene Fortkommen schießt, suche jener den Nutzen für die Untertanen,⁵⁹⁸

⁵⁸⁷ „Als stolz (*megalopsychos*) gilt, wer sich selbst großer Dinge für wert hält und dies auch [wirklich] ist.“ (Aristoteles 2018, S. 141).

⁵⁸⁸ Bei der Besprechung der Scham meint Aristoteles allerdings, dass es sich bei ihr eher um keine Tugend, sondern einen Affekt handelt; vgl. Aristoteles 2018, S. 157 f.

⁵⁸⁹ Den Unterschied zwischen Freigiebigkeit und Großzügigkeit erläutert Aristoteles folgendermaßen: „[Die Großzügigkeit] erstreckt sich aber nicht wie die Freigiebigkeit (*eleutheriothés*) auf alle Handlungen in Vermögensangelegenheiten, sondern nur auf das Ausgeben, und da übertrifft sie die Freigiebigkeit durch die Größe [der Ausgaben] [...] Denn der Großzügige ist freigiebig, aber der Freigiebigste ist deshalb noch keineswegs großzügig“ (Aristoteles 2018, S. 137).

⁵⁹⁰ Vgl. Aristoteles 2018, S. 348, Fn 44. Ursula Wolf weist an dieser Stelle darauf hin, dass der Begriff Tugend in diesem Fall für *areté* zu wenig ist; der (etwas holprige) Begriff „Gutheit“ sei umfassender und treffsicherer.

⁵⁹¹ Vgl. Aristoteles 2018, S. 193–216.

⁵⁹² Die Klugheit nimmt bei Aristoteles auch einen entscheidenden Platz in der Verflechtung mit den Tugenden ein. Es sei klar, so der Autor, „dass man weder im eigentlichen Sinn gut sein kann ohne die Klugheit noch klug ohne die Tugend des Charakters“ (Aristoteles 2018, S. 216).

⁵⁹³ Aristoteles 2018, S. 65.

⁵⁹⁴ Wolf 2018, S. 15.

⁵⁹⁵ Aristoteles 2018, S. 165.

⁵⁹⁶ Vgl. Aristoteles 2018, S. 159–192.

⁵⁹⁷ Aristoteles 2018, S. 178.

⁵⁹⁸ Aristoteles 2018, S. 270.

weswegen ihm auch in Enkomien gehuldigt werden möge. Inhalt des Lobgedichts ist denn auch folgerichtig in erster Linie die umfassende *areté* des zu Lobenden.⁵⁹⁹

Im mit *praecepta* klassischer und humanistischer Autoren⁶⁰⁰ gespickten *Princeps in compendio* setzt sich diese „Gutheit“ des Herrschers, dem anonymen Autor gemäß, aus den folgenden Tugenden zusammen:

<i>Justitia</i> (Gerechtigkeit)	<i>Gravitas</i> (Ernsthaftigkeit)	<i>Humanitas</i> (Freundlichkeit)
<i>Clementia</i> (Güte)	<i>Auctoritas</i> (Autorität)	<i>Fortitudo</i> (Tapferkeit)
<i>Œconomia</i> (Haushalten)	<i>Constantia</i> (Standhaftigkeit)	<i>Ingenj cultus</i> (Gelehrsamkeit)
<i>Liberalitas</i> (Freigiebigkeit)	<i>Animi fortitudo</i> (Herzhaftigkeit)	
<i>Affabilitas</i> (Leutseligkeit)	<i>Prudentia</i> (Klugheit)	

Dass diese Tugenden auch noch am Eingang des 18. Jahrhunderts in einem gerechten Herrscher geschätzt wurden, lässt sich am Beispiel jener *virtutes* ablesen, die Eucharius Gottlieb Rinck im Jahr 1712 dem bereits im Vorjahr verbliebenen Joseph I. in seiner Biographie⁶⁰¹ zuspricht. Auf gut vierzig Seiten⁶⁰² entpuppt sich der Biograph als Panegyriker und bringt eine Huldigung des Charakters des Kaisers zu Papier, die man ob ihres Schematismus ebenso als eine Art Tugendspiegel lesen könnte. Rinck lobt als „tugenden, welche die religion und der staat erforderten“⁶⁰³ unter anderem den „eyffer zu Gott“⁶⁰⁴, die „großmuth“⁶⁰⁵, die „erbarmnütz“⁶⁰⁶,

⁵⁹⁹ Aristoteles 2018, S. 68 f. Die Lobrede ist, so der Autor in der *Rhetorik*, „die Rede, die die Größe der Tugend ans Licht bringt. Daher muss man an den Taten aufzeigen, dass sie ebenso sind. [Das Enkomion ist eine Rede über Taten,] das Umfeld macht diese glaubhaft, wie die edle Abkunft und gute Erziehung, denn es ist wahrscheinlich, dass von Guten Gute abstammen und einer, der trefflich erzogen worden ist, sich zu einem ebenso Trefflichen entwickelt“ (Aristoteles: *Rhetorik*, üs. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam 2018a [Reclams Universalbibliothek 19397], S. 89). Aristoteles unterteilt die Redegattungen in Beratungs-, Gerichts- und Festrede, wobei die Lobrede zur letzten Gattung gehört; vgl. Aristoteles 2018a, S. 33.

⁶⁰⁰ Vgl. Bosbach 1991, S. 82–84.

⁶⁰¹ Rinck 1712. Weitere zeitnahe Biographien entstammen den Federn von Johann Jacob Schmauß (unter dem Pseudonym Antonio Paullini), dessen etwas weniger emphatische Lebensbeschreibung bereits 1711 im Rahmen des *Curieusen Bücher=Cabinets* erschien, beziehungsweise von Johann Ehrenfried Zschackwitz, der allerdings eher eine zeitgeschichtliche Abhandlung unter dem Deckmantel der Biographie verfasste. Vgl. [Johann Jacob Schmauß]: *Curieuses | Bücher= | CABINET | Vierdter Eingang. | vorstellend | Das Leben des glorwürdigsten | Kaysers | JOSEPHI | Eröffnet | Von | ANTONIO PAULLINI. | Cölln und Franckfurth am Mayn. | Zu finden in Rengerischer Buchhandlung. | A. MDCCXI., D-Mbs Biogr.c. 250-1/5, respektive [Johann Ehrenfried Zschackwitz:] *Leben und Thaten | JOSEPHI I. | Römischen Käysers, sambt der unter Sr. Majestät | glorwürdigsten Regierung | vorgefallenen | Reich=Historie. | Alles | mit behörigen Documenten bekräftiget, | auch mit andern curieusen und nützlichen | Reichs=Materien | erläutert, | Als: I. Von den Wahl= und Crönungs= | Ceremonien eines Römischen Käysers; | II. Gründliche Nachricht von der Gülden | Bulle, die gantz mit eingerückt ist; III. Von denen | Reichs=Vicariis; IV. Von einem allgemeinen Reichs=Tage; | V. Von dem Reichs=Hoff=Rathe; und dann VI. | Von dem Reichs=Cammer=Gerichte | zu Wetzlar. | Leipzig, Im Verlag Johann Ludwig Gleditsch | und Moritz Georg Weidmanns, 1712., A-Wn BE.6.Z.51.**

⁶⁰² Rinck 1712, S. 49–93.

⁶⁰³ Rinck 1712, S. 82.

⁶⁰⁴ Rinck 1712, S. 49.

⁶⁰⁵ Rinck 1712, S. 53.

⁶⁰⁶ Ebd.

die „tapfferkeit“⁶⁰⁷, „güte und gnade“⁶⁰⁸, „mitleiden“⁶⁰⁹, seine „[milde] hand“⁶¹⁰, „moderation“⁶¹¹, die „Liebe zu seinen sämtlichen unterthanen“⁶¹², „frömmigkeit gegen Gott“⁶¹³, die „liebe gegen die gerechtigkeit“⁶¹⁴, „beständigkeit“⁶¹⁵ und außerdem den „verdienst bey denen militz=sachen und in dem krieg“⁶¹⁶ des Verstorbenen.

Mit ihren Tugendkatalogen stehen Rinck und der anonyme Autor des *Princeps in compendio* noch ganz in der Tradition antimachiavellistischer Schriften wie *Della ragione di stato*⁶¹⁷ des italienischen Staatstheoretikers Giovanni Botero,⁶¹⁸ der schlagkräftigsten Antwort der katholischen Kirche auf den *Principe*⁶¹⁹ von Niccolò Machiavelli. Während Machiavelli, wie Francis Bacon es in *De dignitate et augmentis scientiarum* trefflich zusammenfasst, in seiner Abhandlung beschreibt, was die Fürsten machen, nicht, was sie machen sollen,⁶²⁰ zeichnet der Theologe Botero ein utopisches Fürstenbild, wie es auch in der zeitgenössischen Fürstenspiegel-Literatur zu finden ist.

Machiavellis *principe* kommt entweder durch Tugend oder schlicht durch reines Glück an die Macht,⁶²¹ er ist ein den Genüssen⁶²² abholder Stratege und Leiter von Armee und Verwaltungsapparat; keineswegs sei es nötig, dass ihm alle Qualitäten, die von einem Herrscher erwartet würden, eignen, es müsse vielmehr nur so scheinen, als würde er über diese verfügen. Für den reibungslosen Ablauf der Staatsgeschäfte dürfe er zuweilen – mit „crudeltà [...] bene

⁶⁰⁷ Rinck 1712, S. 53.

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ Rinck 1712, S. 56.

⁶¹⁰ Rinck 1712, S. 57.

⁶¹¹ Rinck 1712, S. 63.

⁶¹² Rinck 1712, S. 68.

⁶¹³ Rinck 1712, S. 71.

⁶¹⁴ Rinck 1712, S. 77.

⁶¹⁵ Rinck 1712, S. 81.

⁶¹⁶ Rinck 1712, S. 82.

⁶¹⁷ Giovanni Botero: DELLA | RAGIONE | DI STATO, | LIBRI DIECI. | Con tre Libri delle Cause della grandezza delle Città. | DEL SIG. GIOVANNI BOTERO | BENESE. | *Di nuovo in questa impressione, mutati alcuni luoghi | dall'istesso Autore, & accresciuti di diversi Discorsi.* | Con due Tauole, l'vna delle materie, l'altra copiosissima di | tutte le cose Notabili. | CON PRIVILEGI. | IN VENETIA, APRESSO I GIOLITI | M D XCVIII. | *Con Licentia de' Superiori.*, A-Wn 35.Y.27.

⁶¹⁸ Von den spanischen Habsburgern ist überliefert, dass sie Boteros Traktat geschätzt und als Unterrichtsmaterial verwendet haben (Matsche 1981, S. 57, beziehungsweise Franz Matsche: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, Band 2, Berlin / New York: De Gruyter 1981a [Beiträge zur Kunstgeschichte 16], S. 446, Fn 10). Davon, dass das Buch auch den österreichischen Verwandten bekannt war, kann ausgegangen werden.

⁶¹⁹ Niccolò Machiavelli: *Il Principe*, hrsg. von Giorgio Inglese, Torino: Einaudi 2013/2014 (ET Classici).

⁶²⁰ Francis Bacon: FRANCISCI | BACONIS DE | VERULAMIO, | VICE-COMITIS | SANCTI ALBANI, | *De | DIGNITATE ET AUGMENTIS SCIENTIARUM*, | AD REGEM SUUM. | LIBRI IX. | *Nunc denuò editi, cum Indice Rerum ac Verborum Locupletissimo* | ARGENTORATI | Sumptibus JOHAN. JOACHIMI BOCKENHOFERI, | ANNO M. DC. LIV., A-Wn 74.L.112, S. 366.

⁶²¹ Vgl. Machiavelli 2013/2014, S. 34.

⁶²² „[Q]uando e' principi hanno pensato più alle delicatezze che alle arme, hanno perso lo stato loro“ („Wenn die Fürsten mehr an die süßen Seiten des Lebens dachten, haben sie ihren Staat verloren“, Machiavelli 2013/2014, S. 104.)

usate“⁶²³ – auch getrost gegen Treue, Mitleid, Menschlichkeit und sogar die Religion verstoßen.⁶²⁴ Der Fürst könne gar nicht alle Tugenden in sich vereinen, konstatiert Machiavelli staubtrocken; der eine sei freigiebig, der andere geizig, manch einer keusch und fromm, andere hinwiederum umtriebig und ungläubig.⁶²⁵ Von einem idealtypischen, von Tugendreichtum erfüllten *princeps bonus*, wie er sich in den überhöhenden *specula principis* spiegelt, ist der *principe* Machiavellis denkbar weit entfernt. Für Kritiker lauerte hinter der Schrift des Florentiners mithin nicht ganz zu Unrecht ein Freibrief zur Tyrannei.⁶²⁶ So auch für Giovanni Botero.

Dieser postuliert ganz im Gegensatz zu den zwischen Pragmatismus und Zynismus oszillierenden Ausführungen des Florentiners: „Il fondamento principale d’ogni Stato si è l’obedienza de’ sudditi al suo Superiore; e questa si fonda su l’eminenza della virtù del Prencipe“.⁶²⁷ Der Fürst herrscht also qua Tugend. Die verlangten Herrschertugenden teilt Botero in zwei Klassen ein:

„Quali virtù siano più atte a partorire amore, e riputatione. Ma benché ogni virtù sia atta a recar amore, e riputatione a chi n’è ornato; nondimeno alcune sono atte all’amore più, ch’alla riputatione: altre a rincontro. Nella prima classe mettiamo quelle virtù, che sono totalmente volte a beneficiare; quale è l’humanità, la cortesia, la clemenza, e le altre, che noi possiamo tutte ridurre alla Giustitia, et alla Liberalità: nella seconda poniamo quelle, che recano una certa grandezza, e forza d’animo, e d’ingegno, atta a grandi imprese, quali è la Fortezza, l’arte militare, e la politica, la constanza, il vigore dell’anim[o], [la] prontezza dell’ingegno, che noi abbracciamo tutte co’ nomi di Prudenza, e di valore.“⁶²⁸

⁶²³ Machiavelli 2013/2014, S. 64: „gut eingesetzte Grausamkeiten“.

⁶²⁴ Machiavelli 2013/2014, S. 126.

⁶²⁵ Machiavelli 2013/2014, S. 110 f. Auch die der Freigiebigkeit (*liberalità*) respektive dem Mitleid (*pietà*) gewidmeten Kapitel (Machiavelli 2013/2014, S. 112–115 bzw. 116–122) besagen keineswegs, dass der Herrscher in jeder Situation freigiebig oder mitleidend sein möge; Machiavelli steht diesen beiden Tugenden vielmehr erstaunlich skeptisch gegenüber. Er überlegt auch, ob es für den Fürsten vorteilhafter sei, gefürchtet oder geliebt zu werden, eine Frage, die er damit beantwortet, dass es zwar erstrebenswert sei, beides zu sein; wenn man sich allerdings entscheiden müsste, sei es freilich wichtiger, von den Untertanen gefürchtet als geliebt zu werden. Vgl. Machiavelli 2013/2014, S. 117–119.

⁶²⁶ Giorgio Inglese: „Introduzione“, in: Machiavelli, Niccolò, *Il Principe*, hrsg. von Giorgio Inglese, Torino: Einaudi 2013/2014 (ET Classici), S. VIII.

⁶²⁷ Botero 1598, S. 17: „Das Haupt-Fundament jedes Staates ist der Gehorsam der Untertanen ihren Herren gegenüber; und dieser basiert auf der Vortrefflichkeit der Tugenden des Fürsten.“

⁶²⁸ Botero 1598, S. 20: „Welche Tugenden sind besonders fähig, Liebe und Ansehen hervorzubringen. Obwohl jede Tugend dazu fähig ist, bei dem, der damit geschmückt ist, Liebe und Ansehen hervorzurufen, sind nichtsdestoweniger einige der Liebe dienlicher als dem Ansehen; bei anderen ist es umgekehrt. Die erste Klasse umfasst jene Tugenden, die darauf bedacht sind, Wohltaten zu erweisen; wie die Menschlichkeit, die Höflichkeit, die Milde, und die anderen, die wir alle auf die Gerechtigkeit und die Großzügigkeit zurückführen können. Der zweiten Klasse ordnen wir jene zu, die eine bestimmte Größe, eine Stärke des Herzens sowohl wie des Verstandes evozieren, eine Stärke, die zu großen Taten befähigt, wie die Tapferkeit, die Kriegs- und die Regierungskunst, die Standhaftigkeit, die Stärke der Seele, die Fertigkeit des Verstandes, die wir alle unter den Namen der Klugheit und der Stärke zusammenfassen können.“

Diese Passage zeigt, wie sehr die Ausführungen über den idealen Herrscher im *Princeps in compendio* noch vom Denken humanistischer Gelehrter wie Giovanni Botero oder auch der im *Princeps* zitierten iberischen Fürstenspiegel-Autoren wie Diego de Simancas und Jerónimo Osorio beeinflusst sind, die dem realitätsnäheren, gemäß den katholischen Autoren: „gottlosen“ Bild des *Principe* von Niccolò Machiavelli Kontra gaben.

Im *Princeps in compendio* wird den einzelnen *virtutes* unterschiedlich viel Platz eingeräumt. Zuweilen wird in dem dünnen Handbuch nüchtern darauf hingewiesen, dass bestimmte Tugenden nicht näher erläutert werden müssten, da den Lesenden sowieso klar sei, was sie bedeuten; mitunter werden aber auch knapp gehaltene Ausführungen sowie *praecepta* klassischer/humanistischer Autoren beigelegt. Mit Bezug auf die *affabilitas* etwa, die Leutseligkeit, führt der anonyme Autor aus, der Regent möge

„freundlich und gesprächig seyn/ und ieden mit geneigten und huldreichen Augen ansehen/ auch zuweilen mit ein und dem andern ein gnädiges Gespräch halten/ sinthema nicht zu sagen ist/ was ein einziger freundlicher Anblick oder ein gutes Wort eines Regenten bey denen Unterthanen vor grosse Gunst erwecket.“⁶²⁹

Der Herrscher soll, so heißt es weiter, seinen Untertanen „Liebe und Gunst“ entgegenbringen, „und derer Gemüther dergestaltt gewinne[n]/ daß sie ihn als einen Vater lieben und ehren.“⁶³⁰ Diese Vater-Kind-Metapher erscheint mehrfach im Verlauf des *Princeps in compendio*. Zum Beispiel: Der Herrscher möge bei aller

⁶²⁹ *Princeps* 1701, S. 27. Dass den Habsburgern die (Inszenierung der) *affabilitas* am Herzen lag, lässt sich unter anderem an öffentlich eingenommenen Mahlzeiten in der Ritterstube der Hofburg erkennen, von denen Johann Christian Lünig berichtet: Johann Christian Lünig: *THEATRUM | CEREMONIALE | HISTORICO-POLITICUM*, | Oder | Historisch= und Politischer | Schau=Platz | Aller | *CEREMONIEN* | Welche bey | Päbst= und Käyser= auch Königlichen Wahlen und Crönungen, | erlangten Chur=Würden, *Creirung* zu Cardinälen und Patriarchen, Ertz= und | Bischöflichen Einweyhungen, Niederlegung Cron und Scepters, Ernennung zum *Successoren*, | Erwehlung derer *Dogen* zu Venedig und Genua, grosser Herren Huldigungen, Lehns=Empfängnissen, | Kriegs= und Achts=Erklärungen/ *Conciliis*, Reichs=Wahl=Churfürstl. *Collegial-Deputations*= Cräyß= Fürsten= Grafen= | Ritter= Städte= Land= und andern Tügen, hohen Gerichten, auch andern ausser Teutschland üblichen öffent= | lichen Versammlungen, dann Friedens=*Tractaten* und Bündnissen, | Ingleichen bey | Grosser Herren und dero Gesandten Einholungen, Einzügen und Zusammen= | künfftten, Ertheilung *Audienzen*, *Visiten* und *Revisiten*, Rang=Streitigkeiten, Beylagern, | Tauffen und Begräbnissen, *Conferirung* Geist= und Weltlicher Ritter=Orden, Turnieren, Jagten, bey der | *Miliz*, zu Wasser und zu Lande, und andern an Europäischen Höfen und sonst, so wohl in *Ecclesiasticis*, als *Po-* | *liticis*, vorgegangenen *solemnem Actibus* beobachtet worden; | Auch wie | Käyser, Könige, Chur= und Fürsten, Grafen und Herren, | Dann | Freye *Republiquen*, Reichs= Staats= Kriegs= und andere Geist= und | Weltliche hohe und niedere *Collegia*, | Und endlich | Adel= und Unadeliche, Männ= und Weiblichen Geschlechts, heutiges Tages | einander in Briefen *tractiren*, | Nebst unterschiedlichen Hof=Ordnungen, Rang=Reglementen, und andern zum | Hof= und Cantzley=*CEREMONIEL* dienlichen Sachen, | Auch vielen nützlichen Anmerkungen, *Elenchis* und vollkommenen Registern. | Dem *Publico* zum Besten ans Licht gegeben | von | Johann Christian Lünig. | Leipzig, bey Moritz Georg Weidmann, Sr. Königl. Maj. in Pohlen | und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Buchhändlern, 1719., A-Wn 65.B.3.(Vol.1), S. 458f.

⁶³⁰ *Princeps* 1701, S. 25.

„Freundlichkeit die Ernsthaftigkeit nicht gar bey Seite setzen/ sondern zugleich freundlich und gravitatisch seyn; Denn gleichwie ein Regent von seinen Unterthanen muß geliebet/ also muß er auch gefürchtet werden/ wiewohl nicht mit knechtlicher/ sondern kindlicher Furcht.“⁶³¹

Beziehungsweise: „[Der Fürst] soll sich gegen [seine Untertanen] bezeugen als ein Vater/ und nicht als ein Tyrann.“⁶³² Diese Metapher, das sei nicht verschwiegen, ist bereits bei Aristoteles vorgeformt, der festhält: „Die Gemeinschaft des Vaters im Verhältnis zu den Söhnen hat die Form der Monarchie, da der Vater sich um die Kinder kümmert. Daher kommt es auch, dass Homer dem Zeus die Bezeichnung ‚Vater‘ gibt; denn die königliche Herrschaft will eine väterliche Herrschaft sein.“⁶³³

Der letzte ausführliche Punkt des *Princeps in compendio* ist den Kriegssachen gewidmet, ein nicht ganz unwichtiges Kapitel, denn die komplette Regierungszeit Josephs I. wurde, wie im vorigen Kapitel dargelegt, vom Spanischen Erbfolgekrieg überschattet. Der Autor hält diesbezüglich fest: Ein Herrscher müsse „nicht weniger durch Waffen als Gelehrsamkeit/ und nicht weniger zu Kriegs= als Friedens=Zeiten berühmt seyn“⁶³⁴. Er möge „jedoch die Waffen niemahln als im Nothfalle ergreifen/ wann ihme entweder von andern Orten her Krieg entsteht/ oder er die erlittene hefftige *Injurien* rächen muß.“⁶³⁵ So dieser Fall eintrete,

„soll er im Nahmen GOTTes fortfahren/ den Feind frisch angreifen/ und bey erfordertem Nothfall selbst in Person mitgehn/ sintemahl eines Regenten Gegenwart denen Soldaten einen überaus grossen Muth machet/ und zu des Kriegs desto glücklicher Beförderung viel beyträgt“⁶³⁶.

Außerdem möge er „zusehen/ daß er von seinen Soldaten geliebet und gefürchtet werde“⁶³⁷.

⁶³¹ *Princeps* 1701, S. 27.

⁶³² *Princeps* 1701, S. 52.

⁶³³ Aristoteles 2018, S. 271.

⁶³⁴ *Princeps* 1701, S. 82.

⁶³⁵ *Princeps* 1701, S. 84.

⁶³⁶ *Princeps* 1701, S. 85. Die Aufforderung, der Fürst möge selbst mit in die Schlacht ziehen, findet sich auch bei Machiavelli 2013/2014, S. 87.

⁶³⁷ *Princeps* 1701, S. 87.

3. 2. Vom *Re guerrier* zum *Pater patriae*

Dass in den Joseph I. huldigenden Vokalwerken bis zum Jahr 1705, also vor der Besteigung des Kaiserthrons, in erster Linie seine *fortitudo* verhandelt wird, sollte mit Blick auf das vorige Kapitel, das die Analyse der Fabrikation des Römischen Königs zum *Re guerrier* zum Inhalt hatte, klar geworden sein. Auf den zweiten Blick erkennt man aber auch damals schon hinter der Fassade dieses jeder Gefahr trotzens Heros, der mit einem Blitzen in den Augen die feindlichen Armeen in die Flucht schlägt, zumindest punktuell und *in nuce* einen mit verschiedenen im *Princeps in compendio* enthaltenen Tugenden dekorierten Feldherren.

In Pietro Antonio Bernardonis bereits erwähntem *Proteo sul Reno* lenkt der Librettist die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen dem kriegerischen König, der gerade in Landau Triumphe gefeiert hatte, und seinen Soldaten. Der als Zeuge der heroischen Taten des Oberbefehlshabers fungierende Fluss Reno (Rhein) tut kund, Joseph I. habe es verstanden, die Moral unter seinen Mitstreitern aufrechtzuerhalten und sich ihnen gegenüber gerecht, freigiebig und nicht zuletzt auch väterlich verhalten:

„Udirai, che in un re trovaro un padre
le Germaniche squadre,
ch’ei de’ feriti o stanchi
la virtù ristorò con la sua lode
e che di propria mano
versò tesori a chi trovò più prode.“⁶³⁸

Und nicht nur den eigenen Soldaten gegenüber verhielt sich Joseph I. vorbildlich, auch die feindlichen Truppen kamen in den Genuss der exorbitanten Gnade des Siegers: „Ne taceran l’alta clemenza i vinti | del grande ed immortale | lor vincitor“.⁶³⁹ Das Tugendspektrum fächert sich also zuweilen durchaus ein Stück weit auf, die einzelnen *virtutes* sind allerdings in der Regel eng mit jener der Tapferkeit verwoben.

Von der zweiten Belagerung in Landau kehrte Joseph I., wie bereits erwähnt, in der *lorica* des Iulius Caesar zurück nach Wien: Donato Cupeda schrieb zu seinen Ehren die *fiesta per musica Il ritorno di Giulio Cesare, vincitore della Mauritania*,⁶⁴⁰ ein Werk, in dem Joseph I. erstmals

⁶³⁸ Bernardoni 1707f, S. 86: „Du wirst hören, dass die deutschen Heere in einem König ihren Vater fanden, der den Verletzten und Müden die Tugend durch sein Lob zurückgab, der mit eigener Hand diejenigen mit Schätzen überhäufte, die die größten Heldentaten vollbrachten.“

⁶³⁹ Ebd.: „Die Besiegten werden auch nicht von der hohen Milde ihres großen und unsterblichen Siegers schweigen.“

⁶⁴⁰ Vgl. auch Kapitel 2. 2. 1.

hinsichtlich seiner Tugendpalette nicht mehr nur als tapferer junger Held, sondern als dreidimensionaler, reif-abgeklärter Souverän vor das Publikum tritt. Der angeschlagene Gesundheitszustand Leopolds I. mag den Verdacht und teils wohl auch die Hoffnung genährt haben, dass der aktuelle Kaiser bald durch seinen neuen, jungen und reformorientierten Nachfolger abgelöst würde.⁶⁴¹

Cesares Auftritt wird von Cupeda dramaturgisch gekonnt hinausgezögert.⁶⁴² Er erscheint schließlich als mit *gravitas* und *gloria* umkränzter Sieger, der seine kriegesischen Taten seinem Vaterland widmet:

„Già vinto il Mauritano,
ai tanti acquisti tuoi s’aggiunge, o Roma,
colti dalla mia mano
ecco novelli allori ornan tua chioma.
Son tuoi trionfi i miei;
a te pugnai, per te, mia patria, io vinsi.
Già fra tanti trofei
più nemici non hai, tutti gl’estinsi.“⁶⁴³

Wenn Cesares Gefährte Marco Antonio anschließend den charismatischen Imperator mit dem Epitheton „Latin Marte“⁶⁴⁴ schmückt, Antonios Frau, Fulvia, von den „monti de’ feriti, e degli estinti“⁶⁴⁵ schwärmt, die Cesare/Joseph in Mauretanien/Landau zurückgelassen hat, und Calpurnia, die Gemahlin des siegreich Zurückgekehrten dessen „gloria immortale“⁶⁴⁶ bewundert, wird der Gehuldigte verbal mit dem Nimbus von *fortitudo* und *auctoritas*

⁶⁴¹ Einzelne hoffnungsfrohe Stimmen lassen sich zu dieser Zeit jedenfalls vernehmen. Vgl. etwa die nicht nur in Bezug auf die Belagerungen von Landau Joseph I. huldigenden Worte in der *Relation von dem Käyserlichen Hofe zu Wien* des den Wiener Hof als eine Ansammlung von korrupten und intriganten Ministern skizzierenden französischen Benediktiners Casimir Freschot, der dem als lasch, ängstlich und nachsichtig beschriebenen Leopold I. relativ unverblümt nahelegt, endlich zurückzutreten und seinem energischeren Sohn Platz zu machen; nicht zuletzt, indem er feststellt, „daß man auch nichts mehr mit so viel eiffer verlanget/ als [Joseph] bald an dem steuer=ruder des reichs zu sehen“. „[D]iesem treuen Printzen“ mangle es nämlich an Gelegenheiten, „sich mit allen Käiserl. tugenden hervor zuthun.“ Vgl. [Casimir Freschot]: *RELATION* | Von dem | Käyserlichen | Hofe zu Wien/ | Worinnen | I Die Beschreibung der Stadt Wien. | II Der ietziige Staat des Hofes mit einigen An= | merckungen über des Käysers Leben für seine | Person an sich selbst. | III Anmerckungen über das Leben des Käysers in | Ansehung der Regierung. | IV Das *interesse* des Käyserlichen Hofes in Be= | trachtung des ietziigen Kriegs. | V Der ietziige Zustand der Käyserlichen Familie. | Aufgesetzt von einem Reisenden | im Jahr 1704. | Cölln/ | bey Wilhelm Stephan/ 1705., A-Wn 7340-A, S. 151.

⁶⁴² Cupeda / Bononcini 1704, fol. 39v.

⁶⁴³ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 39v–40r: „Schon ist Mauretanien besiegt. Es fügt sich in die Reihe deiner unzähligen Eroberungen ein, oh Rom. Dein Haar schmücken von meiner Hand gepflückte neue Lorbeeren. Meine Triumphe sind die deinigen; für dich kämpfte ich, für dich, oh Vaterland, siegte ich. Vor lauter Trophäen erblickt man keine Feinde mehr; ich habe sie sämtlich ausgelöscht.“

⁶⁴⁴ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 73r: „lateinischer Mars“.

⁶⁴⁵ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 76r: „Bergen an Verletzten und Leichen“.

⁶⁴⁶ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 85v: „unsterblichen Ruhm“.

umfängen; die klaffenden Wunden und der im Kampf vergossene Schweiß sind, von Calpurnia beklagt,⁶⁴⁷ Zeugen seiner *constantia* im Gefecht. Der Chor „Viva Cesare il grande, il saggio, il forte“⁶⁴⁸ des römischen Volks, das heraneilt, um dem tugendreichen Feldherrn zu applaudieren, flicht die Liebesbande zwischen dem Herrscher und seinen von ihm geschätzten Untertanen.

Marco Antonio berichtet von der aufopferungsvollen Tapferkeit Cesares, die ihm das Leben rettete: „[...] Ei col suo petto | al mio fè scudo e con virtù ben rara, | sprezzando i suoi perigli, accorse a' miei.“⁶⁴⁹ Der siegreiche Feldherr hat seine Heldentaten indes bereits zuvor mit einer jedem Fürsten gut anstehenden *modestia* in einem Handstreich abgetan, indem er die mindestens genauso große Tapferkeit seines Freundes, den „coraggio“, den „senno“ desselben in den Himmel hob.⁶⁵⁰ Seinen Feinden begegnet Cesare, nachdem er sie besiegt hat, mit Gnade. Dem mauretanischen Prinzen Giuba, den der Imperator als Kriegsgefangenen in die Heimat mitnahm, löst er – als ultimativen Beweis seiner Macht über ihn – mit ostentativer Generosität die Fesseln, worauf dieser die doppelgleisige *virtù* des Siegers bewundert: „[T]u col darmi catene e libertade | di valor, di bontade hai doppi pregi.“⁶⁵¹

Cesare zieht also leichtthin alle Register des fürstlichen Tugendarsenals: Nachdem er sich seiner im Diskurs erarbeiteten *auctoritas*, *gloria* und *fortitudo* – mithin seiner *reputatione*, wie Giovanni Botero sagen würde – gewiss ist, kümmert er sich um die Tugenden, die „sono totalmente volte a beneficiare“. Er kann es sich leisten, Bescheidenheit und Großzügigkeit gegen seinen Kumpan zu zeigen, seinen Feinden gegenüber Milde walten zu lassen und seine herrscherliche Liebe auf Frau, Untertanen und Vaterland aufzuteilen.

Diese Wohltätertugenden deuten bereits auf einen Umschwung im Bild Josephs I. hin; und als der König nach dem Tod seines Vaters⁶⁵² Kaiser wurde, wandelte sich sein Bild in den *componimenti per musica* vollends vom tapferen Krieger hin zu Persönlichkeiten, die sich unter dem Begriff des *Pater patriae* subsumieren lassen, tugendreichen Charakteren, die fest in der vermeintlichen Urgeschichte der Habsburger-Dynastie verwurzelt sind.

⁶⁴⁷ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 85r.

⁶⁴⁸ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 73v: „Es lebe Cesare, der Große, der Weise, der Starke.“

⁶⁴⁹ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 83r: „Seine Brust war mir Schild, und mit seltener Tugend trotzte er jeder Gefahr, während er mir zu Hilfe kam.“

⁶⁵⁰ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 75v–76r.

⁶⁵¹ Cupeda / Bononcini 1704, fol. 68v: „Dadurch, dass du mir Ketten angelegt und Freiheit gegeben hast, hat deine Güte doppelten Wert.“

⁶⁵² Auch dieser wurde in der Hofoper selbstredend als tugendreicher Monarch gefeiert. Vgl. Goloubeva 2000, S. 167–189.

3. 3. Enea – Romolo – Giuseppe. Joseph I. als tugendreicher Kulminationspunkt der Habsburger-Dynastie

Der junge Kaiser wird in den *componimenti per musica* nach dem Jahr 1705 also nicht mehr nur als Festungen im Alleingang einnehmende Kampfmaschine portraitiert, sondern zuvörderst mit väterlichen Figuren in Bezug gesetzt. Die *fortitudo* Josephs I., die auch weiterhin subkutan mitschwingt – der Sukzessionskonflikt um den spanischen Thron sollte ihn schließlich für den Rest seines Lebens begleiten –, wird in den Hintergrund gerückt und durch *prudencia*, *humanitas*, *justitia*, *constantia*, *clementia* und den, wie Eucharius Gottlieb Rinck ihn bezeichnen würde, „eyffer zu GOTT“ ersetzt. Auf des Kaisers Motto umgemünzt, ließe sich konstatieren, dass sich zum *timor* nun auch als mindestens gleichberechtigter Partner der *amor* hinzugesellt.

Zum einen wird der neue Kaiser mit dem Göttervater Iuppiter in Bezug gesetzt, etwa in der 1705 anlässlich seines Geburtstags aufgeführten *Nuova gara di Giunone e di Pallade terminata da Giove*⁶⁵³, in welcher der „re de’ numi“ – von Febo (Phoebus) zum obersten Richter ernannt – den nach dem Paris-Urteil erneut aufflammenden, von der Discordia (Zwietracht) befeuerten Streit zwischen Pallade (Pallas) und Giunone (Iuno) zu schlichten sucht. „[S]enz’odio e senz’amore“⁶⁵⁴ wälzt der Göttervater das Urteil nicht wie im Mythos auf den sterblichen Paris ab, sondern vermittelt als Hegemon der Gerechtigkeit zwischen den beiden Göttinnen und schlägt die maliziöse Discordia mit einem Handstreich in die Flucht.

Ein ähnliches Handlungsmuster bietet sich zwei Jahre später in *Il giudizio di Paride corretto dalla giustizia di Giove*⁶⁵⁵ dar, einem *componimento per musica*, das Liborio Nicomede Cyni⁶⁵⁶

⁶⁵³ Pietro Antonio Bernardoni: LA NVOVA GARA | Di Giunone, e di | Pallade, terminata | da Giove. | *POEMETTO DRAMMATICO* | Cantato nel felicissimo Giorno | NATALIZIO | DELLA S. C. R. M.^{TA} | DI | GIUSEPPE I. | AUGUSTISSIMO IMPERADOR | DE’ ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE SECONDA | *CONSAGRATA* | ALL’ ALTEZZA SERENISSIMA | DI | RINALDO I. | D’ESTE | Duca di Modona Reggio &c. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all’Insegna di S. Michele 1707. Con lic. de’ Superiori., A-Wn BE.5.W.35.(Vol.2), S. 211–223.

⁶⁵⁴ Bernardoni 1707, S. 220: „ohne Hass und ohne Liebe“.

⁶⁵⁵ Liborio Nicomede Cyni / Pietro Baldassari: IL GIVDIZIO DI PARIDE | Corretto | DALLA GIVSTIZIA DI GIOVE. | *Componimento per Musica* | Nel Giorno del gloriosissimo NOME | Della S. C. R. M. | DELL’IMPERATRICE | AMALIA WILELMINA. | dell’Anno 1707. | Musica di Pietro Baldasari | Poesia di Liborio Nicomede Cyni., A-Wn Mus.Hs.17677.

⁶⁵⁶ Zu den Brüdern Cyni, einem Panegyriker-Quartett, das zeitweilig intensive Beziehungen zum Wiener Kaiserhof unterhielt, vgl. Hirschmann 2023, S. 165–183. Liborio Nicomede Cyni, vermutlich aus Pergola gebürtig, gelangte allem Anschein nach mit seinen mutmaßlichen Brüdern Giacomo Filippo, Carlo Maria und Marco Giuseppe nach Wien. Zusammen mit Giacomo Filippo scheint er zumindest temporär in Wien eine Gelehrten-Akademie unterhalten zu haben, wovon eine in der Senate House Library in London aufbewahrte Schriftensammlung Zeugnis ablegt. Auch er scheint, so wie seine Brüder Giacomo Filippo und Marco Giuseppe, im Verfassen panegyrischer Schriften geübt gewesen zu sein. Davon gibt nicht nur *Il giudizio di Paride* Auskunft, sondern auch ein Prinzessin Maria Theresia Anna Felicitas von Liechtenstein, der Frau des Neffen von Prinz Eugen, gewidmeter Band zum Lob des Heiligen Johann Nepomuk: Liborio Nicomede Cyni: GHIRLANDA | POETICA | *TESSUTA* | ALLE GLORIE | *Del Gran Taumaturgo di Bohemia* | SAN | GIOVANNI | NEPOMUCENO, | *SOTTO GLI AUSPICJ* |

zum Namenstag von Amalia Wilhelmine verfasste. Darin delegiert Giove das Urteil zunächst ganz mythoskonform an den Hirten Paride (Paris), der als Richter zwischen den streitenden Göttinnen Venere (Venus), Giunone und Pallade fungieren soll. Als dieser Venere erwählt und die Göttinnen von Neuem aneinandergeraten, greift der enervierte Giove abermals ein und spricht ein Machtwort: Amalia, die Frau des Kaisers, übertreffe alle drei in jedweder Hinsicht und werde in ferner Zeit den Ruhm der Göttinnen in sich vereinen.

Interessanter als diese leicht ironisch gefärbten, in der Götterwelt angesiedelten Kammerspiele erweisen sich unterdes jene *componimenti*, die auf vermeintliche römisch-trojanische Ahnherren eines fiktiven habsburgischen Stammbaums rekurren. Zentral ist in diesen Fällen ein Narrativ, das auf Tradition, Dynastie und Abstammung baut⁶⁵⁷ und dessen Wichtigkeit Giovanni Botero, sich auf Aristoteles⁶⁵⁸ beziehend, in *Della ragione di stato* unterstreicht, indem er eine Suggestivfrage in den Raum stellt: „[L]a nobiltà è una certa virtù della schiatta, e del sangue; & è verisimile, che da' buoni naschino buoni, e da' migliori migliori?“⁶⁵⁹

Dieser Wendung eingedenk war es für jedes HerrscherInnenhaus unabdingbar, sich mit der eigenen Ahnengeschichte auseinanderzusetzen und Legionen hehrer historisch verbürgter Persönlichkeiten, mythologischer, zuweilen auch biblischer Figuren oder sogar Gottheiten über verschiedenste kreative Argumentationen, Gedankenspiele und Verrückungen geschichtlicher Zusammenhänge in den eigenen Stammbaum hinein zu reklamieren. Dass im Gelehrten Diskurs diese Abstammungskonstruktionen sukzessive als „Schmeicheley“ abgetan wurden, zeigt ein Kommentar des spitzzüngigen Übersetzers von Samuel von Pufendorfs *De statu imperii Germanici* (1667), der es als „lächerlich“ empfindet, „den Ursprung dieses Durchlauchtigen Hauses [der Habsburger] von Noa, oder gar von dem Stamm=Vater aller Menschen dem Adam“⁶⁶⁰ herzuleiten. Das hielt freilich weder Genealogen davon ab, sich weiterhin mit

DI | SUA ALTEZZA SERENISSIMA | LA SIGNORA | PRINCIPESSA | DI SAVOJA, E PIEMONTE, | MARCHESA DI SALUZZO, CONTESSA DI | SOISSONS, &c. &c. | NATA PRINCIPESSA | DI LIECHTENSTEIN, &c. &c. | DAL SIG. CONTE LIBORIO CYNI. | VIENNA appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maestà | Cesarea e Cattolica, 1729., I-TRsf ffm-IV 124.

⁶⁵⁷ Vgl. hierzu auch Romagnoli 2010, S. 144–154. Die Auseinandersetzung mit der geschönten Vergangenheit der Dynastie war natürlich kein Alleinstellungsmerkmal für den Wiener Hof. Wie diese beispielsweise am Bayerischen Hof vonstatten ging, erfährt man in Sebastian Werr: *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2010, S. 208–224, beziehungsweise Reinhard Strohm: „Die klassizistische Vision der Antike: Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64/1 (2007), v. a. S. 8–22.

⁶⁵⁸ „Der Geburtsadel aber ist Ansehen durch Vorfahren. Ihm ist es eigen, auch auf die, welche den eigenen Vorfahren gleichstehen, herabzusehen, weil weiter Zurückliegendes angesehen und zum Großtun besser geeignet ist als Gegenwärtiges. Der Begriff ‚adelig‘ bezieht sich auf die Vortrefflichkeit der Familie“ (Aristoteles 2018a, S. 229).

⁶⁵⁹ Botero 1598, S. 18: „Der Adel ist eine bestimmte Tugend der Abstammung und des Blutes; ist es ist also wahrscheinlich, dass aus Guten Gute hervorgehen und aus Besseren Bessere?“

⁶⁶⁰ Samuel von Pufendorf: Samuel Freyherrn. von Puffendorff | kurtzer doch | Gründlicher Bericht | von dem Zustande des H. R. Reichs | Teutscher Nation, vormahls in | Lateinischer Sprache | unter dem Titel | *SEVERIN* von *MONZAMBANO* | herausgegeben/ | anietzo aber ins Teutsche übersetzt/ und nach des | seel. Herrn *Autoris*

derartigen Schriften an Fürsten zu wenden, noch scheinen sich die kaiserlichen Dichter an derartigen Urteilen gestört zu haben; nicht ohne Grund, denn auf welchem Fundament basiert die Wiener *serenata*, wenn nicht auf „Schmeicheley“?

Für die HabsburgerInnen, deren weit verzweigte Stammbäume Marie Tanner in ihrer luziden Studie *The Last Descendant of Aeneas*⁶⁶¹ aufgearbeitet hat, war der Diskurs um die Verflechtung mit dem antiken Römischen Reich in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts vermutlich besonders relevant,⁶⁶² da Leopold I. und nach ihm sein Sohn Joseph I. im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges ihren Anspruch als Regenten über das sogenannte Reichsitalien verteidigen mussten, denn mit diesem, „dem Rest des alten *Regnum Italiae*, bestanden die aus dem Mittelalter herrührenden Lehnbindungen fort“.⁶⁶³

In früheren Zeiten wurden die genealogischen Linien unterdessen auch bis zu den Vorfahren der RömerInnen, bis zu Iason und den Argonauten, gezogen, zu einer trojanischen Vergangenheit, mit der sich auch die römischen Kaiser schmückten, wie sich an Vergils zum Lob des Augustus⁶⁶⁴ erdichteter *Aeneis* ersehen lässt, in welcher der römische Epiker die trojanische Frühzeit seines Volks in Hexameter gegossen hatte.⁶⁶⁵ Vergils in 12 Gesänge unterteiltes Versepos verselbständigte sich sukzessive, erfuhr eine christliche Umdeutung,⁶⁶⁶

eigenhändigen *Exemplar* eingerichtet/ | wie auch mit andern der besten *Editionen conferiret/* ingeleichen mit | den außerlesensten Anmerckungen der berühmtesten *Publicisten/* | nicht weniger mit gantz neuen *Remarquens* und nützlichen | Registern versehen. | Deme noch beygefüget | 1.) Die Historie von dem wunderlichen Lärmen und Tu= | mult/ welcher in der gelehrten Welt dieses Buchs wegen ent= | standen. | 2.) Des Hrn. *Autoris* Untersuchung/ von der Beschaffen= | heit eines *irregulieren* Staats. | 3.) *VITA, FAMA, & FATA LITERARIA PUFENDOR- | FIANA*, oder denckwürdige Lebens=*Memoire* des weltberuffe= | nen Herrn *AUTORIS*, worinne dessen seltsame *Fata*, und *con- | siderable* Händel/ welche er mit den Gelehrten gehabt/ &c. | vorgestellt werden. | LEIPZIG/ bey Johann Ludwig Gleditsch | und M. G. Weidmann. 1710., D-As Stw 5977, S. 107.

Ganz ähnlich äußert sich Eucharis Gottlieb Rinck in der Biographie Leopolds I., vgl. Rinck 1713, S. 9–23.

⁶⁶¹ Marie Tanner: *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven / London: Yale University Press 1993. Ergänzend vgl. auch Alphons Lhotsky „Apis Colonna, Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger“, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 55 (1944), S. 171–245, oder Anna Coreth: *Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit (1620-1740)*, Wien: Holzhausen 1950 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 37), S. 30–50.

⁶⁶² Das heißt nicht, dass sie zuvor irrelevant war. Im Jahr der Krönung Josephs I. zum Römischen König wurde, seinem neuen Titel angemessen, ein *componimento per musica* mit dem Bände sprechenden Titel *L'ossequio delli sette re di Roma* aufgeführt, in dem die ersten sieben Könige Roms, von Romulus bis zu Tarquinius Superbus, ihrem Nachfolger ihre Aufwartung machen. Vgl. Antonio Draghi: *L'OSSEQUIO | DELLI SETTE RE' | DI ROMA. | ALLA MAESTA' | DEL NVOVO RE' DE' | ROMANI | GIOSEFFO I. | RE' D'VNghERIA, ARCI- | DVCA D'AVSTRIA, | &c. | Compositione per Musica | Nell'Annale | DEL SVO FELICISSIMO DI' NATALIZIO, | L'ANNO M. DC. XC. | Posta in Musica dal S^r ANTONIO DRAGHI, | Maestro di Capella di S. M. C. | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosme- | rouio, Stampatore, di S. M. C., A-Wtm 792410-B.8,7.*

⁶⁶³ Schnettger 2014, S. 53. Vgl. auch Matthias Schnettger: „Das Alte Reich und Italien in der Frühen Neuzeit. Ein institutionengeschichtlicher Überblick“, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven* 79 (1999), S. 344–420.

⁶⁶⁴ Zur Gleichsetzung von Augustus mit Aeneas vgl. Tanner 1993, S. 19–22.

⁶⁶⁵ Tanner 1993, S. 1

⁶⁶⁶ Im 4. Jahrhundert interpretiert der Dichter Prudentius in seiner *Psychomachia* Jesus Christus beispielsweise als einen neuen Aeneas und Jerusalem als neues Rom; vgl. Tanner 1993, S. 30

wurde von den Herrschern im Frankenreich und in Burgund vereinnahmt und die Argonautenlegende schließlich mit Gewalt der Realität eingepasst, als Philipp der Gute, Herzog von Burgund, 1430 den Orden vom Goldenen Vlies⁶⁶⁷ als Kreuzzugsverein gründete, um in dessen Namen Richtung Jerusalem in See zu stechen, mit Gottes Beistand das Heilige Land zu erobern und die Ungläubigen hinzumorden. Nach dem Dahinscheiden Karls des Kühnen übernahm Maximilian I. den Orden und die Tochter des Vorgängers gleich dazu.⁶⁶⁸

Die Habsburger waren lang vor Maximilian, bereits zur Zeit Rudolfs I., damit beschäftigt, ihr Geschlecht als herrschaftstauglich zu legitimieren, indem sie genealogische Anstrengungen bis ins antike Rom beziehungsweise nach Troja unternahmen,⁶⁶⁹ teils über den Umweg durch das Reich der Franken. Maximilian I. und sein Enkel Karl V. ließen sich noch als Scheitelpunkte der Trojanischen Stammeslinie feiern;⁶⁷⁰ Leopold I. und vermutlich auch seinem Sohn gefiel in einer etwas realitätsnäheren Argumentation des Hofbibliothekars Peter Lambeck⁶⁷¹ die Rückverfolgung des Habsburgischen Geschlechts bis zu den römischen Familien Anicius und Pierleoni.⁶⁷²

Letztere beide Familien⁶⁷³ bargen für die Wiener *poeti cesarei*, die die Verflechtung mit dem antiken Rom ja bereits in ihrer Berufsbezeichnung trugen, aber offenbar zu wenig Legitimationskapital, weswegen Kaiser Leopold I. und nicht zuletzt auch sein Sohn, Joseph I., auf den Bühnen in und um Wien als Abkömmlinge des Dardanerstammes und Nachfahren

⁶⁶⁷ Zum Goldenen Vlies und dem nach ihm benannten Orden vgl. Tanner 1993, S. 146–161.

⁶⁶⁸ Tanner 1993, S. 154.

⁶⁶⁹ Tanner 1993, S. 98–100.

⁶⁷⁰ Vgl. Tanner 1993, S. 100–118.

⁶⁷¹ Lambeck, der Hofbibliothekar Leopolds I., argumentierte die Abstammung Rudolfs I. von Leo Anicius Perleonus, Graf vom Aventin. Vgl. Peter Lambeck: PETRI LAMBECII HAMBVRGENSIS, | SACRÆ CÆSAREÆ | MAIESTATIS | CONSILIARII, HISTORIOGRAPHI | AC BIBLIOTHECARII, | COMMENTARIORVM | DE AVGVSTISSIMA | BIBLIOTHECA | CÆSAREÆ | VINDOBONENSI | LIBER SECVNDVS. | VINDOBONÆ, Typis Matthæi Cosmerovij, Sac. Cæs. Majest. Typogr. | ANNO M. DC. LXIX., A-Wn BE.11.K.34.(Vol.2), S. 483.

⁶⁷² Rinck 1713, S. 15.

⁶⁷³ Für die im 15. beziehungsweise 16. Jahrhundert aufgekommene und weitverbreitete These der anicisch-pierleonischen Abstammung der Habsburger, die von Polyhistoren wie Heinrich Gundelfingen und Girolamo Bardi in Umlauf gebracht wurden, beziehungsweise die bereits um 1300 in habsburgischen Kreisen vertretene Ansicht, die Familie sei ein Nebenzweig der Colonna und damit Nachfahrin des Geschlechts der Julier, vgl. Lhotsky 1944, S. 181–203. Die Prädilektion dieser Abstammungstheorie, die das ganze 17. Jahrhundert hindurch in panegyrisch-genealogischen Schriften am Wiener Hof feststellbar ist, hat sich allerdings nicht in der Musikdramatik niedergeschlagen. Die einzige mir bekannte in Wien aufgeführte Oper mit einem Anicius als Protagonisten ist Apostolo Zenos und Pietro Pariatis (stark bearbeitetes) Libretto zu *Flavio Anicio Olibrio* (1707, Venedig), vertont von Andrea Bernasconi und im Jänner 1737 am Kärntnertortheater aufgeführt. Vgl. Andrea Bernasconi / Apostolo Zeno / Pietro Pariati: FLAVIO ANICIO | OLIBRIO. | ATTO PRIMO. | MUSICA DI ANDREA DE BERNASCONI | DILETTANTE MILANESE. | M D CC XXXVII., A-Wn Mus.Hs.18294/1-3. Ein Libretto liegt in der Wienbibliothek des Rathauses unter A-Wst Druckschriften Altes Buch A-68175. Vgl. auch Metoda Kokole: „Andrea Bernasconi’s Earliest Operatic Music on its Way North of the Alps“, in: *Musicologica Brunensia* 53/Supplementum (2018), v. a. S. 212–217.

römischer Imperatoren – als Aeneas und Iulus Ascanius, als Romulus und Iulius Caesar – in Szene gesetzt wurden.

Naheliegend war eine derartige Inszenierung aufgrund der Lehre von der *translatio imperii*⁶⁷⁴, der Theorie, dass das Heilige Römische Reich Rechtsnachfolger des *Imperium Romanum* war. Die Translationslehre fußt auf der zur damaligen Zeit bis in die untersten Schichten der Bevölkerung bekannten und akzeptierten⁶⁷⁵ „Vier-Reiche-Lehre“ aus dem Buch Daniel. Der Prophet Daniel deutet im Alten Testament (Daniel, II) einen Traum des neubabylonischen Königs Nebukadnezar, in dem diesem anhand eines aus vier verschiedenen Metallen bestehenden monumentalen Standbildes eine Folge von vier Königreichen vorausgesagt wird, wobei das erste mit dem seinigen gleichbedeutend sein soll. Über das vierte erfährt er, es werde „der Gott des Himmels ein Reich errichten, das in Ewigkeit nicht untergeht: dieses Reich wird alle jene Reiche zermalmen und endgültig vernichten; es selbst aber wird in alle Ewigkeit bestehen“ (II, 44).

Nach variantenreichen Deutungen diverser Bibelexegeten setzte sich im Anschluss an die Daniel-Kommentierung des Kirchenvaters Hieronymus sukzessive folgende Deutung durch: Auf das babylonische folgt das medisch-persische, dem griechischen folgt schlussendlich das Römische Reich.⁶⁷⁶ Durch die traditionell mit der Weltreichlehre verknüpfte Theorie der *translatio imperii*, die – so wurde es zumindest seit circa 1100 im deutschsprachigen Raum üblicherweise interpretiert – durch die Krönung Karls des Großen durch Leo III. im Jahr 800 beziehungsweise die Erneuerung des Kaisertums durch Otto den Großen schlagend wurde, konnte die Lehre von den vier Weltreichen auch von den Habsburgern, die sich somit als Rechtsnachfolger antiker Caesaren brüsten konnten, beansprucht werden; ja, sie konnten sich dadurch sogar in den göttlichen Heilsplan eingebunden präsentieren: „der Glaube an die gottgewollte Dauer des römischen Reichs [stellte] eine erstrangige ideologische Waffe im Kampf gegen innere und äußere Reichsfeinde“⁶⁷⁷ dar.

Völlig unumstritten war die Hieronymus-Deutung der vier Weltreiche freilich nicht. Der Geschichtslehrer Josephs I., Hanns Jacob Wagner von Wagenfels, lässt im letzten Kapitel⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ Vgl. Werner Goetz: *Translatio Imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Tübingen: Mohr 1958, v. a. S. 62–76.

⁶⁷⁵ Andreas Gestrich: *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 103), S. 21.

⁶⁷⁶ Vgl. Gertrude Lübke-Wolff: „Die Bedeutung der Lehre von den vier Weltreichen für das Staatsrecht des Römisch-Deutschen Reichs“, in: *Der Staat* 23/3 (1984), S. 369f.

⁶⁷⁷ Lübke-Wolff 1984, S. 371.

⁶⁷⁸ Hanns Jacob Wagner von Wagenfels: Ehren=Ruff | Teutschlands/ | Der | Teutschen/ | Und | Ihres Reichs. | Durch | Hannß Jacob Wagner von Wa= | genfels/ Rittern des Ordens Christi/ der Römi= | schen Königlichen Majestät *Historicum*, | und *Politicum*. | *Cum Gratia & Privilegio Sacrae Cæsareæ Majestatis*, | *Nec non cum*

seines frankophoben Geschichtswerks *Ehren=Ruff Teutschlands* interessanterweise auf die eine Einheit bildenden ersten beiden Reiche das griechische und das Römische Reich folgen und Letzteres mit der Absetzung Romulus August(us) durch Odacker (Odoaker) – den er zum Namensgeber des Dorfes Ottakring bei Wien macht –⁶⁷⁹ im Jahr 476 untergehen, um als viertes und letztes das deutsche, christliche Kaiserreich mit Karl dem Großen beginnen zu lassen. Die Translationstheorie wird von Wagner also geleugnet.

Dass diese, die zu Zeiten Josephs I. tatsächlich bereits durch progressive Gelehrte wie Samuel von Pufendorf oder Christoph Cellarius immer öfter in Frage gestellt wurde,⁶⁸⁰ bei Wagners *Eleven* unterdes auf fruchtbaren Boden fiel, darf angesichts der *licenze* der *componimenti per musica*, in denen, wie bereits angedeutet wurde und noch gezeigt werden soll, die Verlegung des Römischen Reichs an die Donau, mithin die *translatio imperii*, stets eine zentrale Rolle spielt, angenommen werden.

In einem einzigen *componimento per musica* aus der Regierungszeit Kaiser Josephs I., *Arminio*,⁶⁸¹ spiegelt sich – ob bewusst oder unbewusst, ist nicht mehr zu rekonstruieren – Wagners von Wagenfels Theorie über die Ablösung des Römischen durch das Deutsche Reich wider. In Bernardonis *poemetto drammatico* sind – und das ist singulär in dieser Zeit – die Römer die Gegner des Titelhelden, des Cherusker-Fürsten Arminio, der seinen Feinden in der Varus-Schlacht bereits eine gravierende Niederlage zugefügt hatte.⁶⁸² Als der römische Feldherr Germanico ankündigt, am nächsten Tag „di Varo aspra crudel vendetta“⁶⁸³ zu nehmen, antwortet der Titelheld, den Lauf der Geschichte auf Seiten „Teutschlands“ wissend:

„Non è forse ancor sicura
la tua vittoria; e se non mente antico
oracolo, che già sacro è tra noi,
non terrà sempre Roma il fren del mondo

consensu & approbatione antiquissimæ & ce- | leberrimæ Universitatis Viennensis. | Wienn in Oesterreich/ | Gedruckt bey Johann Jacob Mann/ Universität Buchdrucker. 1691., A-Wn 47.C.24, S. 606ff.

⁶⁷⁹ Wagner von Wagenfels 1691, S. 157f.

⁶⁸⁰ Goetz 1958, S. 361–366.

⁶⁸¹ Pietro Antonio Bernardoni: ARMINIO | *Poemetto Drammatico per Musica* | Nel felicissimo Giorno | NATALIZIO | Della Sac. Ces. Real Maestà | DI | GIUSEPPE I. | AUGUSTISSIMO | IMPERADOR DE' ROMANI, in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE PRIMA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DEL SIGNOR | PRINCIPE | DI TOSCANA. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1706. Con lic. de' Superiori. (=Bernardoni 1706a), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.1), S. 253–273. In der SLUB Dresden hat sich außerdem ein handschriftliches Libretto-Exemplar erhalten: Pietro Antonio Bernardoni: Arminio. | Poemetto Drammatico | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: | Di | GIUSEPPE I. | Imperator de' Romani | Sempre Augusto. | L'Anno 1706. (=Bernardoni 1706e), D-Dl MT.2546,misc.3.

⁶⁸² Vgl. Boris Dreyer: *Arminius und der Untergang des Varus. Warum die Germanen keine Römer wurden*, Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 119–148.

⁶⁸³ Bernardoni 1706a, S. 272: „für Varus harte, grausame Rache“.

e il ciel lo serba anche a' Germani eroi.
 Più dir ti voglio: Un sovrumano guerriero,
 che sul Danubio un giorno avrà la cuna,
 vincer deve in grandezza e in virtude
 quanti sul Tebro mai giunsero in prima
 alla suprema imperial fortuna.
 E di GIUSEPPE il forte,
 che tal sarà il suo nome,
 andrà per ogni lido
 in quell'età sempre immortale il grido.“⁶⁸⁴

Wenn schon ausnahmsweise ein Feind der Römer als Titelheld fungiert, dann wenigstens der große *liberator Germaniae*, mit dem schon Josephs Vater Leopold I. verglichen wurde, etwa in Daniel Casper von Lohensteins postum, im Jahr 1689, publiziertem Roman *Großmüthiger Feldherr Arminius*⁶⁸⁵ oder dem 1701 im Beisein der kaiserlichen Familie aufgeführten Stück des Jesuiten-Paters Johann Baptist Adolph (Musik: Johann Bernhard Staudt) *Amor Patriæ sive*

⁶⁸⁴ Bernardoni 1706a, S. 272f.: „Dein Sieg ist noch nicht gewiss; und wenn das alte Orakel, das bei uns schon als heilig gilt, nicht lügt, wird nicht immer Rom die Zügel der Welt in Händen halten, der Himmel verwahrt sie auch für Deutsche Helden. Vielmehr will ich dir sagen: Ein übermenschlicher Krieger, der eines Tages an der Donau geboren wird, soll mit Größe und Tugend genauso gewinnen wie jene, die es am Tiber zu kaiserlicher Größe gebracht haben. Und der in dieser Zeit von Ufer zu Ufer schallende Ruf der Unsterblichkeit wird JOSEPH – wie sein Name lauten wird – gebühren.“

⁶⁸⁵ Im „Vorbericht“ von Lohensteins Roman (der freilich nicht vom Autor selbst stammt) wird Leopold I. als „Allerdurchlauchtigste[r] Oesterreichische[r] Herrmann“, als „Beschirmer deutscher Freyheit“ titulierte. Vgl. Daniel Casper von Lohenstein: *Großmüthiger Feldherr | Arminius oder Herrman, | Als | Ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit/ | Nebst seiner | Durchlauchtigen | Thußnelda | In einer sinnreichen | Staats= Liebes= und Helden=Geschichte | Dem Vaterlande zu Liebe | Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge | In Zwey Theilen | vorgestellt/ | Und mit annehmlichen Kupffern gezieret. | Leipzig/ | Verlegt von Johann Friedrich Gleditschen Buchhändlern/ | und gedruckt durch Christoph Fleischern/ | Im Jahr 1689. | Unter Ihrer Röm. Kayserl. Majestät sonderbaren Begnadigung.*, A-Wn BE.10.P.9.(Vol.1), o. S.

Komplett als Schlüsselroman dechiffriert den *Arminius* Elida Maria Szarota: *Lohensteins Arminius als Zeitroman: Sichtweisen des Spätbarock*, Bern / München: Francke 1970. Zu weiteren literarischen beziehungsweise musikdramatischen Auseinandersetzungen mit dem Arminius-Stoff in der Barockzeit und deren oftmaligen Verflechtungen mit den Habsburgern vgl. Roger Christian Skarsten: *Singing Arminius, Imagining a German Nation. Narratives of the liberator Germaniae in Early Modern Europe*, Dissertation University of Minnesota 2012.

*Arminius Germaniæ Defensor*⁶⁸⁶, das bereits relativ deutlich auf den Spanischen Erbfolgekrieg Bezug nimmt.⁶⁸⁷

3. 3. 1. Rituelles musikdramatisches „regressus ad uterum“

In den übrigen Geburts- und Namenstagswerken, die dem Kaiser gewidmet sind, wird dieser indes als Nachfahre römisch-trojanischer Städtegründer und Imperatoren inszeniert. In den *componimenti per musica* dieser Zeit wird gleichsam der römisch-trojanische Gründungsmythos des Hauses Habsburg zelebriert. Es wird wie in jedem Mythos eine „heilige Geschichte“ erzählt, die, gemäß dem Religionswissenschaftler Mircea Eliade, in „der primordialen Zeit, der märchenhaften Zeit der ‚Anfänge‘ stattgefunden hat. [...] Es handelt sich also immer um die Erzählung einer ‚Schöpfung‘: es wird berichtet, wie etwas erzeugt worden ist und begonnen hat, zu *sein*.“⁶⁸⁸

In der *serenata* blicken die HabsburgerInnen durch die archaische Linse ihrer Mythographen⁶⁸⁹, der Hoflibrettisten, auf eine Jahrtausende alte Linie an charismatischen Herrschern zurück; auf Aeneas, auf Romulus, die nach dem Tod ihres „natürlichen Körpers“ ihren – um Ernst Kantorowicz zu zitieren – „symbolischen Körper“,⁶⁹⁰ die materielle wie auch die von Gott vergebene „immaterielle“⁶⁹¹ Krone auf ihre Nachfolger weitervererbten: *Dignitas non*

⁶⁸⁶ [Johann Baptist Adolph:] *AMOR PATRIÆ | Sive | ARMINIUS | Germaniæ Defensor. | Der Deutsche Hermann/ | Beschirmer seines Vatterlands. | In Scena Propositus | Coram | Augustißimis, Augustis, Cæsareis, Regiisq. Maje- | statibus, ac Serenissimis Austriæ Archi- | Ducibus | LEOPOLDO I. | ELEONORA, MAGDALENA, | THERESIA. | JOSEPHO I. | WILHELMINA AMALIA | CAROLO. | MARIA ELISABETHA. | MARIA ANNA. | MARIA JOSEPHA. | MARIA MAGDALENA. | A Gymnasio Cæsareo Domus Professæ Soc. JESU, Viennæ Austriæ, | Anno 1701, die 31. Julii. | Cùm eâdem Cæsareâ Munificentia Studiosæ ejusdem Gymnasii Juventuti | annua præmia distribuentur. | Musicam composuit | D. Bernardus Staudt, ejusdem Domus Professæ Capellæ Magister. | Saltus instruxit | D. Antonius Verlet, Universitatis Viennensis Privilegatus Lanista & Choragus. | Viennæ Austriæ, Typis Leopoldi Voigt, Univers. Typographi., A-Wn 100935-B.*

Text und Musik werden in der Österreichischen Nationalbibliothek auch in einer Handschrift mit *Dramata varia* der Wiener Jesuiten verwahrt, und zwar unter der Signatur: A-Wn Cod. 9809, fol. 26r–83r.

⁶⁸⁷ Vgl. Simon Wirthensohn: *Anton Claus. Leben und Werk. Studie zum späten Jesuitentheater*, Berlin / Boston: De Gruyter 2019 (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 221), S. 142f., beziehungsweise auch generell zum Jesuitentheater der Barockzeit in Wien: Kurt Adel: *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1960.

⁶⁸⁸ Mircea Eliade: *Mythos und Wirklichkeit*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Insel 1988, S. 15f.

⁶⁸⁹ Auch Martha Feldman spricht Pietro Metastasio mythographische Funktion am Hof Karls VI. zu. Vgl. Feldman 2011, S. 225.

⁶⁹⁰ Der Diskurs um die zwei im König vereinten Körper, den fragilen „body natural“ und den bedeutenderen, übermenschlichen „body politic“, der von Tudor-Juristen argumentiert wurde, ist Ausgangspunkt von Ernst Kantorowicz *The King's Two Bodies*. Vgl. Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2016 (Princeton Classics). Dieser Diskurs, wenngleich in ferner Vergangenheit entworfen, schwingt noch subkutan im Habsburgerreich um 1700 mit. Auch Franz Matsche spürt diese archaischen Ideen, die „stark mittelalterlich geprägte religiöse Staatsidee der Habsburger“ noch in der Regierungszeit Karls VI. (Matsche 1981, S. XII).

⁶⁹¹ Der aus Perugia gebürtige Jurist Baldus de Ubaldis bringt in den spätmittelalterlichen juristischen Diskurs den aus der Frühzeit des Römischen Reichs stammenden Glauben an eine zweite, immaterielle, von Gott dem Kaiser

moritur.⁶⁹² Der symbolische Körper des Romulus geht in Joseph I. auf, die von ihm getragene Krone sitzt als *corona invisibilis* auf dem Haupt des Kaisers. Der Gründungs-, der Ursprungsmythos des Heiligen Römischen Reichs wird reaktualisiert⁶⁹³ und, chiliastisch aufgeladen, auf den aktuellen Regenten, Joseph I., projiziert. Die idealisierte Vergangenheit, die „Vollkommenheit der Anfänge“⁶⁹⁴, ein fernes goldenes Zeitalter wird zur Gegenwart, zeitgleich aber von dieser übertroffen.

Mit diesen Überlegungen im Hinterkopf gleicht die Aufführung einer *serenata* einem archaischen Ritual,⁶⁹⁵ das die glorreiche Vergangenheit in eine noch glorreichere Gegenwart transportiert, die Helden vergangener Zeiten zu Zeitgenossen werden lässt; gleichsam einem rituellen „regressus ad uterum“⁶⁹⁶ des *Sacrum Romanum Imperium*, das zur Selbsterneuerung, der Selbstvergewisserung desselben dient.

Im Zentrum der Stücke steht der Kaiser als Max Webers „charismatischer Herrscher“, ein archaischer Prophet, Kriegsfürst und/oder Führer, der mit seinem Gefolge in „Liebes- bzw. Kameradschaftskommunismus“⁶⁹⁷ lebt, dessen „Gnadengaben (Charisma)“⁶⁹⁸ eine „[affektuelle] Hingabe“⁶⁹⁹ der UntertanInnen nach sich ziehen.

Die rituelle Verflechtung mit diesen charismatischen vorgeblichen Vorfahren des Hauses Habsburg nehmen beinahe alle in Wien entstandenen Libretti der Zeit vor, einerseits durch die Wahl der Protagonisten, die meist dem antiken Rom oder der Urzeit des Römischen Reichs entstammen, andererseits nicht zuletzt auch durch Prophezeiungen, die aus diesen mythischen Zeiten in die Gegenwart auf den aktuellen Kaiser verweisen.

aufs Haupt gesetzte oder innerhalb einer Dynastie automatisch weitervererbte Krone in Umlauf. Vgl. Kantorowicz 2016, S. 336–342. Auch er unterscheidet bereits hinsichtlich des Königs eine sterbliche *persona personalis* von einer unsterblichen *persona idealis*. Vgl. Kantorowicz 2016, S. 400.

⁶⁹² Kantorowicz 2016, S. 386.

⁶⁹³ Zur Reaktualisierung der Ursprünge als Teil des Mythos vgl. Eliade 1988, S. 27–29.

⁶⁹⁴ Eliade 1988, S. 56.

⁶⁹⁵ Zum Ritualgedanken wurde ich durch Martha Feldmans (Feldman 2011, v. a. S. 22–34) methodisch und theoretisch ambitionierte Studie *Opera and Sovereignty* inspiriert, in der sie, wenn auch nicht immer mit Fortune und fallweise geradezu verwirrend assoziativ, versucht, mit anthropologischem, von Victor Turner und Alfred Gell entlehntem Werkzeug der *opera seria* zu Leibe zu rücken.

⁶⁹⁶ Vgl. Eliade 1988, S. 80–86.

⁶⁹⁷ Weber 2019a, S. 73.

⁶⁹⁸ „Charisma“, so Weber, „soll eine als außeralltäglich [...] geltende Qualität einer Persönlichkeit heißen, um derentwillen sie als mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften oder Eigenschaften [begabt] oder als gottgesendet oder als vorbildlich und deshalb als ‚Führer‘ gewertet wird“ (Weber 2019a, S. 70). Es spiele dabei keine Rolle, ob der dergestalt bewunderten Persönlichkeit die zugeschriebenen Charakteristika tatsächlich eignen: „Wie die betreffende Qualität von irgendeinem ethischen, ästhetischen oder sonstigen Standpunkt aus ‚objektiv‘ richtig zu bewerten sein würde, ist natürlich dabei begrifflich völlig gleichgültig: darauf allein, wie sie tatsächlich von den charismatisch Beherrschten, den ‚Anhängern‘, bewertet wird, kommt es an“ (ebd.).

⁶⁹⁹ Max Weber: „Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. Eine soziologische Studie“, in: Ders., *Typen der Herrschaft*, hrsg. von Andrea Maurer, Stuttgart: Reclam 2019 (Reclams Universalbibliothek 19538), S. 16.

Aeneas, als Sohn der Venus Nachfahre des Göttervaters Iuppiter, der tapferste lebend aus der Schlacht um Troja hervorgegangene trojanische Krieger und künftige Stammvater der RömerInnen und also auch der HabsburgerInnen, betritt zwischen 1702 und 1711 gleich in drei *componimenti per musica* die kaiserliche Bühne. In *Enea negli Elisi*⁷⁰⁰ von Pietro Antonio Bernardoni und Carlo Agostino Badia begleitet das Publikum im Jahr 1702 den Titelhelden in die Unterwelt. Bernardoni paraphrasiert in seinem *poemetto* eine Episode aus dem sechsten Gesang (VI, 756–790) der Vergil’schen *Aeneis*. Dem in die Unterwelt hinabgestiegenen Aeneas eröffnet Anchises, der zum *eideolon* gewordene Vater des Titelhelden, die Geschicke seiner Nachfahren: „Nunmehr vernimm, welch Glanz einst folge dem Dardanerstamme, | Welche Enkel erwarten du darfst von italischer Abkunft“⁷⁰¹, beginnt Anchises seine Rede. Silvius, der Sohn des Aeneas und der Lavinia

„[...] wird unser Geschlecht zum Herren machen in Alba.
 Ihm der nächste ist Prokas, der Stolz des trojanischen Volkes,
 Kapys und Numitor auch und Aeneas Silvius, der dich
 Wiedergibt im Namen, so fromm wie berühmt in der Waffen
 Glanz, sofern er dereinst empfängt in Alba die Herrschaft.
 Was für Jünglinge, sieh, wie gewaltige Kräfte sie zeigen!
 [...]
 Selbst noch dem Ahn zum Gefährten erhebt sich der Sprößling des Kriegsgotts,
 Romulus, den aus Assarakus’ Blut die Mutter einst aufzieht,
 Ilia. [...]
 Sohn, von diesem gegründet, erhebt sich die glänzende Roma,
 [...]
 Sieben Hügel umschließt sie mit einer Mauer, gesegnet
 Durch das Geschlecht ihrer Helden. [...]
 Dorthin wende die Blicke nunmehr und sieh deine Römer,
 Dies erlauchte Geschlecht, den Caesar dort und des Julius
 Ganzen Stamm, der einst zu den Sternen des Himmels emporsteigt.“⁷⁰²

⁷⁰⁰ Pietro Antonio Bernardoni: ENEA NE GLI ELISI. | *Poemetto Drammatico* | Nel felicissimo Giorno | NATALIZIO | Della Sac. Ces. Real Maestà | DI | LEOPOLDO I. | AUGUSTISSIMO IMPERA- | DOR DE’ ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico, Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE TERZA | CONSAGRATA | A’ SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GIUSEPPE IGNAZIO | DEL SAC. ROM. IMP. | CONTE DI PAAR, | Barone in Hardtberg, e Krottenstein, | Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell’Eccelsa Camera Au- | lica, e Supremo Intendente della | Cucina, &c. &c. | VIENNA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Ital. | di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707d, A-Wn BE.5.W.35.(Vol.3), S. 65–78.

⁷⁰¹ Vergil 1974, VI, 756f. (S. 165).

⁷⁰² Vergil 1974, VI, 766–790 (S. 166).

Auch bei Bernardoni trifft der Titelheld, geleitet von der Sibylle von Cumae, nach einer für ihn unerquicklichen Begegnung mit der von ihm verschmähten Didone (Dido) auf den Schatten seines Vaters Anchise. Wie auch im Vergil'schen Versepos prophezeit dieser ihm das Fatum seiner Nachfahren; in Bernardonis Libretto gipfelt die Aufzählung der dem Enea nachfolgenden Herrscher nur nicht wie bei Vergil in Kaiser Augustus, sondern – nach erfolgter *translatio* des Reiches – in der glorreichen Regierung Leopolds I.:

„Sette, chi per virtude e chi per sangue
celeste, incliti regi
terran ne' suoi primi anni il fren di Roma,
sin che del fier Tarquinio
un di lei cittadin domi l'orgoglio
e del tiranno oppresso
la libertà romana ascenda il soglio.
Così poi lunga età del mondo intero,
non che d'Italia sola,
Roma godrà l'impero,
sino che a lei cagion d'alta ruina
sarà l'istessa ambizion latina.
[...]
Dall'avversa sorte
in un balen risorgerà più forte.
Toccherà al nostro sangue,
grande all'or per fortuna e per virtute,
l'onor di riparar le sue cadute.
Cesare, Ottavio e dopo lor ben cento
augusti eroi lo scettro avran di Roma.
Ed, o più che giammai Roma felice,
quando di LEOPOLDO in sulla chioma
l'imperiale allor verrà a posarsi!
In lui vedrà raccolti
quanti in mille altri eroi pregi fur sparsi“.⁷⁰³

⁷⁰³ Bernardoni 1702, S. 77f.: „Sieben – manche durch Tugend, manche durch himmlisches Blut – vortreffliche Könige werden in den ersten Jahren die Zügel Roms in Händen halten, bis ein römischer Bürger den Hochmut des stolzen Tarquinius zähmt und die Römische Freiheit den Thron des besiegten Tyrannen erklimmt. So wird Rom danach für lange Zeit die Herrschaft über die ganze Welt und nicht allein Italiens innehaben, bis derselbe lateinische Ehrgeiz der Grund für ihren [Roms] Ruin sein wird. [...] Aus den widrigen Umständen wird sie [Rom] in einem Streich stärker auferstehen. Unserem Blut – berühmt für sein Geschick und seine Tugend – wird die Ehre zuteil, ihren Fall ins Gegenteil zu verkehren. Caesar, Octavius und nach ihnen gut hundert kaiserliche Heroen werden das Szepter Roms in Händen halten. Schließlich, oh Rom, wirst du glücklicher denn je sein, wenn LEOPOLD kommen wird, um sich den kaiserlichen Lorbeer um die Schläfen zu winden! In ihm wird sie [Rom] die in tausenden anderen Helden verteilten Vorzüge vereint sehen“

Nach dem Tod Leopolds I. betrat Aeneas zunächst im Jahr 1707 erneut die Bühne. Silvio Stampiglia sah für ihn eine Nebenrolle in der für den Geburtstag der Kaiserin entstandenen *Gala delle antiche eroine*⁷⁰⁴ vor. Am Jubeltag Amalias legte der *poeta cesareo* freilich den Damen die gewichtigen Phrasen in den Mund. Die von Enea vormals zurückgewiesene Didone, die dem trojanischen Helden in den Elysischen Gefilden wiederbegegnet, analysiert die trojanisch-römisch-deutschen Verwandtschaftsverhältnisse und damit die *translatio imperii* messerscharf:

„Se da te [Enea] nacque il trono
dell’Impero Romano
e se di questo il soglio
passò dal Campidoglio
al suol Germano,
per te l’augusta Amalia,
di glorioso allor cinta la chioma,
oggi è il sol di Germania, è il sol di Roma.“⁷⁰⁵

Silvio Stampiglia war es auch, der Aeneas den letzten Auftritt am Hof Josephs I. bescherte. In *Enea in Caonia*⁷⁰⁶, dem letzten *componimento per musica*, das der Kaiser kurz vor seinem Tod miterleben konnte,⁷⁰⁷ steht der Stammvater der Römer- und somit auch der HabsburgerInnen ein letztes Mal im Zentrum des Geschehens. Aeneas⁷⁰⁸ ist aus dem gefallenem Troja geflohen und befindet sich auf der Reise nach Italien, wo er die Stadt Lavinium und sein Sohn, Iulus Ascanius, dereinst als Mutterstadt Roms Alba Longa gründen wird. So man den römischen und griechischen Geschichtsschreibern Glauben schenkt, wird – gemäß der wirkmächtigsten

⁷⁰⁴ Vgl. auch Romagnoli 2010, S. 145–148.

⁷⁰⁵ Silvio Stampiglia / Attilio Ariosti: LA GALA DELLE ANTICHE | EROINE NEI CAMPI ELISI | Nel felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S. C. R. M. | Dell’Imperatrice | AMALIA WILLELMINA. | L’Anno 1707: | Poesia di Silvio Stampiglia. | Musica del P. Attilio Ariosti., A-Wn Mus.Hs.17605, fol. 66r–v: „Wenn durch dich [Enea] der Thron des Römischen Reichs geboren wurde und wenn dessen königlicher Sitz vom Kapitol auf deutschen Boden übergang, ist für dich die erlauchte Amalia, deren Haar mit ruhmreichem Lorbeer umwuchert ist, heute die Sonne von Deutschland, die Sonne von Rom.“

⁷⁰⁶ Stampiglia 1711. Die Musik Giovanni Bononcini ist verloren.

⁷⁰⁷ Erika Kanduth (Kanduth 1990, S.62) zweifelt die Aufführung des Werks knapp einen Monat vor dem Tod Josephs I. an. Derartige Zweifel sind allerdings unbegründet. In den Zeremonialprotokollen findet sich kein Hinweis bezüglich einer Einschränkung der Festlichkeiten zum Namenstag des Kaisers; ganz im Gegenteil, am 19. Mai wird extra die Klage für die verblichene Herzogin von Modena abgelegt und darauf hingewiesen, dass „dieser Tag in grosser gala begangen“ wird; vgl. AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 7, fol. 36r. Die ersten gesundheitlichen Beschwerden des Kaisers scheinen erst bei einem Jagdausflug am 8. April aufgetreten zu sein. Vgl. ebd., fol. 39v.

⁷⁰⁸ Zur Frühgeschichte Roms und den trojanischen Vorfahren der RömerInnen vgl. auch Hans Jürgen Hillen: *Von Aeneas zu Romulus. Die Legenden von der Gründung Roms. Mit einer lateinisch-deutschen Ausgabe der Origo gentis Romanae*, Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler 2003.

Überlieferung⁷⁰⁹ – Generationen nach den beiden Städte-Gründungen Romulus, geboren von der vom Kriegsgott Mars geschändeten Rhea Silvia, die Stadt Rom errichten und ihr als erster König vorstehen. Die Kenntnis dieser Stammbaumverzweigungen konnte um 1700 in der gebildeten Schicht vorausgesetzt werden, waren diese doch von römischen und griechischen Historikern wie Livius und Plutarch detailliert aufgearbeitet worden.⁷¹⁰

Der *Enea Stampiglias* behandelt eine Episode des dritten Gesangs der *Aeneis*⁷¹¹, in welcher der Titelheld mit seinen Gefährten in Chaonien anlegt, einem Landstrich, den Helenus, der Sohn des trojanischen Königs Priamus, beherrscht; ihm zur Seite Andromache, die Frau des in der Schlacht gefallenen trojanischen Heros Hektor. Der Protagonist wohnt bei Vergil im Anschluss an ein Tieropfer des Königs im Phoebus-Tempel der Prophezeiung des hellsehenden Gastgebers bei, durch den der Sonnengott persönlich spricht. Darin wird Aeneas, der sich bereits in der Nähe der italischen Küste wähnt, eine noch lang andauernde, von Gefahren gesäumte Reise, aber auch eine Städtegründung, vorausgesagt.

Stampiglia übernimmt in konziser Form die Wahrsagung im Tempel, in der Apollo den seefahrenden Helden durch den Mund des Eleno als „gran semideo Troiano“ apostrophiert, als „großen trojanischen Halbgott“, für den der Himmel große Aufgaben bereithält, der allerdings noch einige Unannehmlichkeiten über sich ergehen lassen wird müssen. Eneas Nachfahren werden, so Eleno, die Stadt Rom errichten: „Coronata la chioma | quella città latina | sarà del mondo intier donna e regina.“⁷¹² Der größte Imperator wird denn allerdings von der Donau aus das Römische Reich überstrahlen:

„E con vanto maggiore
d’ogn’altro imperadore
del Roman Campidoglio
GIUSEPPE un dì risplenderà nel soglio.“⁷¹³

⁷⁰⁹ Für die Vielzahl an Gründungsmythen der ewigen Stadt vgl. Hillen 2003, S. 62–72.

⁷¹⁰ Vgl. etwa Livius 2019, I, 4–16 (S. 20–59), beziehungsweise die Romulus-Biographie in Plutarch 1964.

⁷¹¹ Vergil 1974, III, 292–505 (S. 67–74).

⁷¹² Stampiglia 1711, fol. 8r: „Das Haupt gekrönt, wird diese lateinische Stadt die Herrin, die Königin der ganzen Welt sein“.

⁷¹³ Ebd.: „Und mit größerem Stolz als jeder andere Kaiser des römischen Kapitols wird eines Tages JOSEPH auf dem Thron strahlen.“

3. 3. 2. „Discenderà da voi lunga serie di regi e regi eroi“⁷¹⁴

Das Jahr 1708 war am Wiener Hof, vom Standpunkt des Musiktheaters besehen, ein regelrechtes „Translationsjahr“. In der Hofburg und im kaiserlichen Augarten betraten tugendgepanzerte Wohltäter aus der Urgeschichte des Römischen Reichs die Bühnen, die sich bei näherem Hinsehen als Alter Egos des regierenden Kaisers entpuppen. Joseph I. zu Ehren wurden *componimenti per musica* über den Sohn des Aeneas, Iulus Ascanius, sowie den ersten König Roms, Romulus, aufgeführt. Ein erneuter Blick in die Vergil'sche *Aeneis* offenbart, dass die Jahrhunderte, die zwischen den beiden Herrschern liegen, gedanklich nicht viel weiter als ein Katzensprung sind. Im ersten Gesang prophezeit Iuppiter seiner Tochter Venus, der Mutter des Aeneas, die Geschieke der Nachfahren ihres Sohnes:

„Doch Ascanius wird, von nun an Iulus geheiß,
[...]
Dreißig Sonnenkreise der mondumrollenden Jahre
Dort als Herrscher erfüllen, das Reich von Laviniums Sitze
Nach Albalonga verlegen und dieses mit Mauern beschützen.
Drei Jahrhunderte lang wird dort verbleiben die Herrschaft
Unter Hektors Geschlecht, bis die königliche Vestalin,
Ilia, schwanger vom Mars, einst Zwillingsknaben geboren.
Stolz wird prangen im dunklen Felle der säugenden Wölfin
Romulus, erben das Reich und Mauern des Mars dort errichten
Und wird das Volk nach dem eigenen Namen ‚Römer‘ benennen.“⁷¹⁵

Diesem Ascanius, der die am Fuß des Berges Albanus liegende Stadt Alba Longa, aus der dereinst das große Rom hervorgehen sollte, gründete, wird in Pietro Antonio Bernardonis *Iulo Ascanio, re d'Alba*⁷¹⁶, einem zum Namenstag des Kaisers verfertigen *poemetto drammatico*, gleich zu Beginn ein Loblied gesungen.⁷¹⁷ *Fortitudo* und *gloria* geben ihn als Verwandten des aktuellen Kaisers zu erkennen:

⁷¹⁴ „Von euch wird eine lange Reihe an Königen und königlichen Heroen abstammen.“ (Bernardoni / Fux 1712, fol. 108v).

⁷¹⁵ Vergil 1974, I, 267–277 (S. 11f.)

⁷¹⁶ Pietro Antonio Bernardoni / Johann Joseph Fux: IVLO ASCANIO RE' D'ALBA | Poemetto Dramatico | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME. | Della S: C: R: M:^{ta}. | Di | GIVSEPPE P:^{mo}. | Imperator de Romani | Semper Augusto. | L'anno 1712 [ausgebessert] | Poesia di Pietro Antonio Bernardoni. | Musica di Gio:^v Giuseppe Fux., A-Wn Mus.Hs.17247. Die Jahreszahl auf dem Titelblatt der in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Partitur wurde auf 1712 ausgebessert, was auf eine Wiederaufnahme in diesem Jahr hindeutet. Die Uraufführung des Werkes fand, wie sich dem Buchrücken entnehmen lässt, im Jahr 1708 statt.

⁷¹⁷ Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch die durchaus verwandten Beobachtungen in De Feo 2017, S. 119–122. Zum *Ascanio* vgl. außerdem Marino Pessina: „Iulo Ascanio re d'Alba di Fux“, in: Salvetti, Guido (Hrsg.), *Intorno all'Ascanio in Alba di Mozart. Una festa teatrale a Milano*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, S. 137–145.

„Vola già di lido in lido
chiaro il grido
del tuo braccio e del tuo cor.
E la fama che lo canta
già ti vanta
assai più grande
del tuo grande genitor.“⁷¹⁸

Parallelen zur Gegenwart sind sicher intendiert: Bernardoni legt nahe, dass hier, dem Ruf der Fama gemäß, nicht nur Ascanio seinen Vater Enea, sondern nicht zuletzt auch Kaiser Joseph I. seinen Vater Leopold, den Großen, bereits an Ruhm überflügelt hat. Als sein Diener Teucro versucht, ihm Ratschläge in Sachen Liebe zu erteilen, herrscht Ascanio ihn an, er möge schweigen, schließlich spreche er mit dem Sohn des großen Enea.

„Dal ciel, dove riposa
cangiato in stella, il mio gran padre un guardo
volga ad Ascanio e miri
se ad imitar la sua virtude aspiri.“⁷¹⁹

Diesem Rezitativ lässt sich die dynastische Tradition im Kleinen wie im Großen entnehmen. Ascanio sieht sich in der Tradition seines großen Vaters Enea, dem es nachzueifern gilt, genauso wie Joseph I. versucht, in die Fußstapfen seines Vaters, aber auch in jene der großen Vorgänger Aeneas und Iulus Ascanius zu treten.

Ascanio wird das Stück hindurch von allen Seiten, nicht zuletzt auch von den von ihm in der Schlacht besiegten FeindInnen – vom arkadischen Fürsten Evrando⁷²⁰, dessen Mutter Carmenta⁷²¹ und der nach außen hin sich widerspenstig gerierenden Schwester Emilia, für die der Titelheld eine große Zuneigung verspürt –, als einerseits kühner Krieger gezeichnet, andererseits aber auch als mitleidsvoll-gnädiger Friedensbringer. Vor allem die Gnade, die Großzügigkeit gegenüber den Gefangenen wird mit Insistenz hervorgehoben. Der Protagonist möchte aus Liebe zu Emilia mit Evrando Frieden schließen und diesem sogar dessen Reich

⁷¹⁸ Bernardoni / Fux 1712, fol. 8v: „Schon fliegt der strahlende Ruf deines Arms und deines Herzens von Küste zu Küste. Und die Fama, die ihn erschallen lässt, hält dich bereits für größer als deinen großen Vater.“

⁷¹⁹ Bernardoni / Fux 1712, fol. 33v: „Vom Himmel, wo er sich – in einen Stern verwandelt – ausruht, möge mein großer Vater einen Blick auf Ascanio richten und beobachten, ob er es schafft, seiner Tugend gerecht zu werden.“

⁷²⁰ In Vergils *Aeneis* (in den Gesängen 8 bis 12) ist Euander, Sohn des Merkur und arkadischer König, ein griechischer Verbündeter des Aeneas, der die Stadt Pallanteum am Tiber gründete.

⁷²¹ Auch bei Livius ist Carmenta die Mutter des Euander; vgl. Livius 2019, I, 7 (S. 31). Plutarch berichtet, dass sie von manchen für eine Parze gehalten wurde, von anderen für die Frau des Euander; vgl. Plutarch 1964, S. 86.

zurückgeben. Als Emilia letztlich in die Ehe mit Ascanio einwilligt, auguriert ihr ihre Mutter, Carmenta, der laut Livius von den italischen Völkern prophetische Gaben nachgesagt wurden,⁷²² eine glorreiche Nachkommenschaft und verquickt diese Weissagung mit den Haupttugenden, die Ascanio/Joseph I. im Lauf des Stücks fortwährend zugesprochen wurden:

„Discenderà da voi
lunga serie di regi e regi eroi,
che per consiglio e per valor guerriero
terranno un dì nel mondo il sommo Impero.“⁷²³

In der darauffolgenden Arie wird die Idee der Tugendhaftigkeit qua Abstammung für die Nachkommen des Ascanio zum Prinzip erhoben:

„Il vincere superbi
e a' vinti il perdonar
fia vanto singolar
de' tuoi gran figli.“⁷²⁴

Die glorreiche Zukunft seiner Nachfahren, erinnert sich Ascanio, habe dem Enea auch schon sein Vater Anchise geweissagt. Joseph I. mag sich bei den folgenden Versen an das Jahr 1702, an den ebenfalls von Bernardoni verfassten *Enea negli Elisi* erinnern haben. So wie dem Titelhelden ist ihm dabei aber bestimmt auch sein Vater in den Sinn gekommen.

„Tanto ad Enea predisce
là negli Elisi il suo buon padre ed egli
più d'una volta poscia a me il ridisse.“⁷²⁵

Die Schluss-Prophezeiung der Carmenta verknüpft noch einmal die beiden ideologischen Stränge, der Tugend und der Dynastie, und spinnt diese bis zur Zeit Josephs I. weiter, der nach erfolgter *translatio imperii* der hehre Nutznießer dieser Jahrhunderte alten – von Ascanius über

⁷²² Livius 2019, I, 7 (S. 31). Auch Plutarch, der sie zwar für die Frau des Euander hält, weiß von prophetischen Gaben zu berichten, manche hielten sie für „eine Wahrsagerin, die in der Begeisterung Orakel in Versen erteilte“; mit ihr soll das Wort *carmen* verbunden sein (Plutarch 1964, S. 86).

⁷²³ Bernardoni / Fux 1712, fol. 108v: „Von euch wird eine lange Reihe an Königen und königlichen Heroen abstammen, die wegen ihrer Weisheit und ihrer Tapferkeit eines Tages die Herrschaft über die Welt innehaben werden.“

⁷²⁴ Bernardoni / Fux 1712, fol. 109r: „Die Hochmütigen zu besiegen und den Besiegten zu vergeben, wird der einzige Vorzug deiner großen Nachkommen sein.“

⁷²⁵ Bernardoni / Fux 1712, fol. 125v: „So hat es auch dem Enea sein Vater in den Elysischen Feldern vorhergesagt, und danach hat dieser es auch mir mehr als einmal erzählt.“

Romulus bis ins 18. Jahrhundert reichenden – Legierung von *origo* und *virtus* ist; ein milder, gerechter Herrscher, der, wenn es die Situation verlangt, auch kühner Kämpfer sein kann:

„Della stirpe di Iulo alta e famosa
il primiero uscirà,
che cinga il crine d'imperiale alloro
e in ver sarà ben degno
di fondar sovra il Tebro un nuovo regno.
Ma dopo lunga età più degno ancora
di lui sarà GIUSEPPE all'Istro in riva,
che gli cingan le chiome il lauro avito.
Egli, di core ardito,
prode di mano e in consiliar maturo,
egli, clemente e giusto,
d'ogni altro pria di lui famoso augusto
renderà col suo NOME il nome oscuro.“⁷²⁶

Eine ganz ähnliche Botschaft, wenngleich verquickt mit einem noch deutlich väterlicheren Bild des Kaisers, hält Silvio Stampiglias im gleichen Jahr entstandenes Geburtstagswerk *Li sagrifici di Romolo per la salute di Roma*⁷²⁷ bereit. Hier wird Joseph I. mit dem sagenhaften ersten König Roms, Romulus, in eins gesetzt. Das Stück war Teil eines regelrechten Translationsfestes im kaiserlichen Augarten,⁷²⁸ das nichts anderes im Sinn hatte, als den Kaiser als antiken Imperator in den Äther zu heben.

Schon allein der Titel des Stücks spricht Bände: Der mythische erste König Roms – dessen negativere Seiten wie der Brudermord und Frauenraub geflissentlich verschwiegen werden – bringt Opfer⁷²⁹ zum Wohl Roms und seiner UntertanInnen dar. Der Titelheld, der gerade erst die Fidenaten und Veienter souverän in der Schlacht besiegt hat, und mit ihm der aktuelle Kaiser, tritt als generöser, sein Volk liebender Herrscher unter dem Klang von Pauken und Trompeten vor die Menge:

⁷²⁶ Bernardoni / Fux 1712, fol. 125v–126v: „Aus dem hohen und berühmten Geschlecht des Iulus wird einer hervorgehen, dem das Haar mit kaiserlichem Lorbeer bekränzt wird, der für wahr würdig sein soll, am Tiber ein neues Reich zu gründen; aber nach langer Zeit wird sich am Ufer der Donau JOSEPH als noch würdiger erweisen, sodass sie auch ihm die Schläfen mit dem ererbten Lorbeer umflechten. Er wird flammenden Herzens, mit kühnem Arm und reifem Verstand; er wird, mild und gerecht, mit seinem NAMEN den Namen jedes früheren berühmten Kaisers in den Schatten stellen.“

⁷²⁷ Partitur: Stampiglia / Bononcini 1708. Libretto: Stampiglia 1708c.

⁷²⁸ Vgl. die Ausführungen ab S. 76.

⁷²⁹ Laut Plutarch entwickelte Romulus schon in seiner Jugend ein Faible für Opfer und das Wahrsagen, vgl. Plutarch 1964, S. 67.

„Eccomi amate e fide
suddite genti a porger voti al cielo,
al ciel che tanto arride
alla mia gloria ed alle vostre imprese“.⁷³⁰

Dass die nach ihm selbst benannte „novella mia città“ eines Tages „d’ogni città reina“⁷³¹ sein werde, geht dem Ruhmreichen leicht über die Lippen. Von seinem Volk wird er folgerichtig als „generoso e forte | signor de’ cori e vincitor dell’alme“⁷³² zurückgeliebt. „Aufwendungen für die Götter – Weihgaben, Gebäude und Opfer“⁷³³ zählt Aristoteles wohlgermerkt zu den hervorstechenden Kennzeichen eines mit „Großzügigkeit“ (*megaloprepeia*) beschlagenen Menschen: „[D]er Großzügige ist nicht für sich selbst spendabel, sondern für die Gemeinschaft (*ta koina*), die Geschenke aber haben Ähnlichkeit mit Weihgaben.“⁷³⁴ Es ist mithin offenkundig, dass Kaiser Joseph I. hier in der Maske des Romulus als Wohltäter für seine UntertanInnen in Szene gesetzt wird.

Die beiden römischen Damen Valeria und Emilia kommen mit ihren Liebesanliegen zum König, der – mit *affabilitas*/Leutseligkeit ausgestattet – stets ein offenes Ohr für die Anliegen seiner UntertanInnen hat und schließlich auch als Ehestifter⁷³⁵ in Erscheinung tritt: „Ecco scendo dal trono | e de’ vostri Imenei pronubio io sono.“⁷³⁶ Als Herrscher tritt er – gottesfürchtig –⁷³⁷ als Schnittstelle zwischen irdischer und göttlicher Sphäre in Erscheinung, als Regent, dessen Ruhm durch den Beistand des Schöpfers vergrößert wird.

Die *licenza* knüpft an eine von Livius und Plutarch beschriebene Episode⁷³⁸ einer Volksversammlung beim im Zentrum des Marsfelds gelegenen „Ziegensumpf“ an, in der Romulus nach einem schweren Gewitter wie vom Erdboden verschluckt war, was im Nachhinein von seinen ZeitgenossInnen als Apotheose des Königs ausgelegt wurde.⁷³⁹ Bei Stampiglia und Giovanni Bononcini erscheint während einer das Unwetter nachzeichnenden

⁷³⁰ Stampiglia 1708c, fol. 5r: „Hier bin ich, geliebte und treue Untertanen, um dem Himmel Opfer darzubringen, dem Himmel, der meinem Ruhm und euren Heldentaten zulächelt.“

⁷³¹ Ebd.: „meine neue Stadt“, „die Königin jeder Stadt“.

⁷³² Ebd.: „großzügiger und starker Herr der Herzen und Eroberer der Seelen“.

⁷³³ Aristoteles 2018, S. 138.

⁷³⁴ Aristoteles 2018, S. 139.

⁷³⁵ Die *serenata* wurde in zeitlicher Nähe zu zwei Hochzeiten in und um Wien aufgeführt. Vgl. Kapitel 1. 5. 3.

⁷³⁶ Stampiglia 1708c, fol. 7v: „Hiermit steige ich vom Thron herab, um als euer Ehestifter zu fungieren.“

⁷³⁷ Es ist dies eine der wenigen Gelegenheiten, wo in der Wiener *serenata* eine von der Forschung etwas überbetonte Haupttugend der Habsburger, die *pietas*, zur Geltung kommt, die ansonsten in der Oper der Zeit kaum eine Rolle spielt. Vgl. Anna Coreth: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, 2. erweiterte Auflage, München: Oldenbourg / Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1982 (Österreich-Archiv. Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde), und Matsche 1981, S. 78–212.

⁷³⁸ Livius 2019, I, 16 (S. 57); Plutarch 1964, S. 93f.

⁷³⁹ Auch ein plötzliches Verschwinden des Aeneas nach einer Schlacht gegen König Turnus und dessen Rutuler-Stamm wurde zu einer Apotheose umgedeutet. Vgl. Hillen 2003, S. 57.

sinfonia Giove (Iuppiter). Romolo, der Vater Roms, wird – ähnlich, wie Joseph I. als Stellvertreter Gottes auf Erden in Erscheinung tritt – zum Medium für den Göttervater, das den Untertanen den Aufstieg Roms und die dereinstige Geburt Kaiser Josephs I. verkündet.

„Ella [Roma] del mondo intero
sarà donna e reina
e stenderà l'impero
sin dove sorge e dove il sol declina.
E dopo tanti e tanti
re generosi e rinomati augusti
porterà sul Danubio il soglio altero.
Ivi, in questo quintile inclito mese,
entro cuna reale
GIUSEPPE avrà il natale
ed avrà tutti i pregi
d'imperadori e regi accolti in lui.
[...]
Roma e Germania allora,
fortunata così,
tutta superba andrà.' Disse e sparì.“⁷⁴⁰

Stampiglia gießt die *translatio imperii* mustergültig in *settenari* und *endecasillabi*: Das Römische Reich, Herrin über die Welt, verlagert ihren Thron an die Donau, wo eines Tages ein Kaiser herrschen wird, der alle seine römischen Vorgänger in den Schatten stellen wird. Auch der Schlusschor –

„Che gran Giove avrà l'Impero,
che gran sorte in quella età!
Di corona e di cimiero
porterà fregiato il crine,
sovra l'aquile latine
il suo nome volerà.“⁷⁴¹

⁷⁴⁰ Stampiglia 1708c, fol. 9r–v: „[Rom] wird Herrin und Königin der ganzen Welt sein und wird sich von dort, wo die Sonne aufgeht, bis dorthin, wo sie untergeht, erstrecken. Und nach vielen, vielen großzügigen Königen und berühmten Kaisern wird sie [Rom] den stolzen Thron an die Donau verlagern. Dort wird im glorreichen fünften Monat in der königlichen Wiege JOSPEPH geboren, der alle Vorzüge der Kaiser und Könige in sich vereinen wird. [...] Rom und Deutschland also, ihr Glücklichen, alles wird herrlich vonstatten gehen.' Sprach's und verschwand.“

⁷⁴¹ Stampiglia 1708c, fol. 10r: „Welch einen großen Iuppiter wird das Reich haben, welch großartiges Schicksal in jener Zeit. Sein Haar wird er mit Krone und Helmbusch geschmückt tragen, sein Name wird über lateinischen Adlern flattern.“

– duldet keinerlei Widerspruch: Joseph I. ist der Nachfahre antiker Caesaren; das Reich, dem er vorsteht, ist das Römische Reich, das er von Romulus, Iulius Caesar und Augustus, seinen glorreichen Amtsvorgängern, geerbt hat.

Im *Romolo* wie auch im *Ascanio* wird Joseph I., wie gezeigt wurde, als Summe herrscherlicher Tugenden portraitiert, als Gipfelpunkt einer Stammeslinie, die von den trojanischen Helden um Aeneas und Ascanius über die römischen Könige und Kaiser bis ins 18. Jahrhundert reicht – bis zu einem Herrscher, den seine Feinde, wenn man der Librettistik der Zeit Glauben schenken darf, vor der Thronbesteigung wegen seiner *fortitudo*, seinem *timor* fürchteten, der sich danach freilich zuvörderst als von *gloria*, *generositas*, *justitia* und *affabilitas* umkränzter Kaiser ganz im *amor* zu seinen UntertanInnen erging.

Dass Joseph nur in den ihm gewidmeten *componimenti per musica* wahrhaftig Monarch war, wie uns Louis Marin und seine Idee der Repräsentation von Macht suggeriert, führt vermutlich zu weit. Was sich allerdings festhalten lässt, ist, dass die *poeti cesarei* am Wiener Hof, so unterschiedlich ihre Herangehensweisen auch waren, ihre Libretti stets darauf zuspitzten, den Kaiser, diesen tugendreichsten Nachfahren des Aeneas, als legitimen Herrscher nicht nur über „Deutschland“, sondern auch über Rom und Italien darzustellen, qua Tugend und qua Abstammung.

4. Amalia Wilhelmines Schönheit des Herzens und des Angesichts

Während, wie im vorigen Kapitel gezeigt wurde, Fürstenspiegel ebenso wie *componimenti per musica* am Wiener Hof ein Bild des idealen männlichen Herrschers diskursiv hervorbringen, geben vom späten 14. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts unzählige philogyne Schriften Auskunft über die Vorzüge der Frauen. Aus diesem äußerst heterogenen Corpus an protofeministischen⁷⁴² Texten⁷⁴³, die sich in Vitensammlungen, Dialoge⁷⁴⁴ und Verteidigungsschriften aufspalten – wobei die Grenzen fließend sind –, lassen sich, ähnlich den auf die männlichen Adressaten zugeschnittenen Pendants, explizite sowohl wie implizite Kataloge weiblicher Tugenden herausdestillieren.

Die parallel geführten und doch fest ineinander verzahnten Diskurse um vergötterte wie perhorreszierte Weiblichkeit waren weit verbreitet; über positive wie auch negative Frauenbilder wurde in Paris und Köln genauso debattiert und publiziert wie in Florenz oder Wien; und auch der Umstand, dass beinahe ausnahmslos alle im Folgenden besprochenen Abhandlungen in der Österreichischen Nationalbibliothek vorhanden sind, legt nahe, dass diese in Wien um 1700 bestens bekannt waren und Librettisten wie Pietro Antonio Bernardoni und

⁷⁴² Der Terminus „protofeministisch“ wird in der einschlägigen Fachliteratur verwendet. Auch wenn es für heutige BetrachterInnen absurd erscheinen mag, die in derartigen Abhandlungen propagierten passiven Weiblichkeitsbilder als feministisch zu bezeichnen, sind diese doch in der Regel mit der Absicht verfasst worden, die Gleichberechtigung der Frau dem Mann gegenüber einzufordern oder gar die Überlegenheit derselben zu argumentieren. Der generelle Umgangston der Zeit Frauen gegenüber liest sich in der Regel so wie im *Principe* Machiavellis, in dem der Autor dem Fürsten nahelegt, sich nicht auf die Hilfe Gottes zu verlassen, sondern sein Schicksal so oft wie möglich in die eigene Hand zu nehmen, „perché la fortuna è donna, e è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla“ („denn Fortuna ist eine Frau, und wenn man sie unter seinen Fittichen halten möchte, muss man sie schlagen und stoßen“; Machiavelli 2013/2014, S. 182). Dessen eingedenk ist der Ausdruck „protofeministisch“ für die im Folgenden behandelten Schriften sicherlich vertretbar.

⁷⁴³ Aus der kaum überblickbaren Fülle an Literatur zu diesem Thema vgl. etwa Constance Jordan: *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca / London: Cornell University Press 1990; Pamela Joseph Benson: *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1992; Axel Erdmann: *My Gracious Silence. Women in the Mirror of 16th Century Printing in Western Europe*, Luzern: Gilhofer und Ranschburg 1999; Virginia Cox: *Women's Writing in Italy. 1400–1650*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2008; Dies.: *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2011; oder Sarah Gwyneth Ross: *The Birth of Feminism. Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Cambridge / London: Harvard University Press 2009. Einen guten Einstieg hinsichtlich der Primärquellen und deren AutorInnen bietet auch die Schriftreihe *Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung*, in der sich Editionen, Faksimileausgaben oder Paraphrasierungen von relevanter Primärliteratur finden. Auf die Einzelbände dieser Reihe wird im Verlauf dieses Kapitels auch immer wieder rekuriert.

⁷⁴⁴ Zur in der Renaissance besonders beliebten Form des längs der Modelle antiker Autoren wie Platon, Lukian und vor allem Cicero hin geformten Dialogs vgl. Virginia Cox: *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in Its Social and Political Contexts. Castiglione to Galileo*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1992 (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 2) beziehungsweise Dorothea Heitsch / Jean-François Vallé (Hrsg.): *Printed Voices. The Renaissance Culture of Dialogue*, Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press 2004.

Silvio Stampiglia die Möglichkeit hatten, diese zur Inspiration für ihr Kaiserinnenlob zu durchblättern.⁷⁴⁵ Denn der Kern dieser um 1700 bereits als *démodé* angesehenen Schriften ist, wie gezeigt werden soll, in der Monarchinnen dedizierten *serenata*, einem in Musik gesetzten Lob an die (sittsame) Weiblichkeit, ins 18. Jahrhundert hineingetragen worden. Entweder wurden Tugenden ganz explizit der Widmungsempfängerin in mystisch-allegorischen Diskursen einverleibt oder das von den Librettisten in der Brust der Protagonistinnen der *componimenti per musica* verortete Tugendarsenal wurde vom Publikum leichthin-assoziativ auf die Kaiserin projiziert.

⁷⁴⁵ In Anbetracht der Tatsache, dass die am Hof Josephs I. angestellten Librettisten ausschließlich Italiener waren, werde ich mich in der Hauptsache auf Publikationen beziehen, die in den Grenzen der Apenninen-Halbinsel verfasst wurden. Für eine Übersicht über französische Abhandlungen vgl. etwa Marc Angenot: *Les champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes. 1400–1800*, Montréal: Les Presses de l'université du Québec 1977.

4. 1. „... daß die Tugend eines Mannes und eines Weibes ein und ebendieselbe sei“

Die in gelehrten Debatten seit je sich vollziehende Konstruktion von Weiblichkeit verlief im Lauf der Jahrhunderte bald in konstanten Bahnen, bald war sie mehr oder minder großen Modifizierungen unterworfen; in der Regel gereichte freilich weder ersterer noch letzterer Modus den kaum stimmberechtigten im Diskurszentrum Stehenden je zum Vorteil. Während Platon (respektive sein Sprachrohr Sokrates) noch in der *Politeia* eine Polis imaginiert, in welcher der Frau die gleiche Erziehung wie dem Mann zuteil wird,⁷⁴⁶ in welcher den VertreterInnen beider Geschlechter dieselben Aufgaben in der Gesellschaft anvertraut werden,⁷⁴⁷ während auch Plutarch noch in der Einleitung zu seiner Schrift *Gynaikon Aretai* (*Die Tugend der Frau*) zumindest die Arbeitshypothese aufstellt, „daß die Tugend eines Mannes und eines Weibes ein und ebendieselbe sei“⁷⁴⁸, so wurde über Jahrhunderte hinweg das Bild der Frau geprägt durch die zum *locus classicus* gewordenen Verbote des Paulus, durch misogynie, sexualfeindliche Schriften christlicher Autoren wie Tertullian, Johannes Chrysostomos oder Augustinus,⁷⁴⁹ durch die physiologischen Beobachtungen des Mediziners Galenos von Pergamon,⁷⁵⁰ dessen bis ins 18. Jahrhundert fortwirkendes Ein-Geschlecht-Modell⁷⁵¹ die „kalten“ Frauen zur mangelhaften Variante des „warmen“ Mannes deklarierte, sowie nicht zuletzt durch die sich seit dem Hochmittelalter wie ein Lauffeuer verbreitenden Lehren des Aristoteles, die in der Erkenntnis mündeten, dass „die Minderwertigkeit der Frau auf allen Ebenen – der anatomischen, physiologischen, ethischen – eine systematische ist“.⁷⁵² Auf der Basis von neoplatonischem Gedankengut, unter dem Einfluss der Väter des Humanismus Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio und nicht zuletzt auch als Reaktion auf die Kluft zwischen Theorie und Praxis – denn immer wieder nahmen Frauen, bei temporärer

⁷⁴⁶ Giulia Sissa: „Platon, Aristoteles und der Geschlechterunterschied“, in: Schmitt Pantel, Pauline (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 1. Antike*, Frankfurt / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1993, S.72.

⁷⁴⁷ Sissa 1993, S. 79.

⁷⁴⁸ Plutarch: „Moralia“, in: *Allerlei Weltweisheit. Der vermischten Schriften Dritter Band*, nach der Übersetzung Kaltwasser neu herausgegeben, München / Leipzig: Müller 1911, S. 299, zit. n.: Pauline Schmitt Pantel: „Einleitung. Ein Faden der Ariadne“, in: Dies. (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 1. Antike*, Frankfurt / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1993, S. 21.

⁷⁴⁹ Vgl. etwa R. Howard Bloch: *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago / London: University of Chicago Press 1991.

⁷⁵⁰ Für den Einfluss der Autoren der Antike auf die Medizin und Biologie der Frühen Neuzeit vgl. Évelyne Berriot-Salvadore: „Der medizinische und andere wissenschaftliche Diskurse“, in: Farge, Arlette / Zemon Davis, Natalie (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 3. Frühe Neuzeit*, Frankfurt am Main / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994, S. 367–407.

⁷⁵¹ Zum Ein-Geschlecht-Modell vgl. Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, aus dem Englischen von H. Jochen Bußmann, Frankfurt am Main / New York: Campus 1992, S. 13–171.

⁷⁵² Sissa 1993, 72.

Absenz oder Tod des Regenten und Ehemanns, mit Fortune das Szepter in die Hand –⁷⁵³ bildete sich unter den Gelehrten sukzessive eine Gegenströmung, in deren Fahrwasser ab dem späten *quattrocento*, angefangen bei Bartolomeo Goggios *De laudibus mulierum* (1487) und Agostino Strozzi's *Defensio mulierum* (1501),⁷⁵⁴ hunderte Schriften entstanden, die es sich zur Aufgabe machten, das weibliche Geschlecht gegen die seit Jahrhunderten währenden Anwürfe zu verteidigen.

Sukzessive begannen zwischen den Schriften Topoi zu zirkulieren, wie etwa – oft als *prooemium* fungierend – frauenfreundliche Genesis-Exegesen. Die Überlegenheit der Frau begründete sich, so die Standard-Argumentation, durch „locus, ordo, nomen, materia“⁷⁵⁵: Eva, bei Tertullian noch das „Einfallstor des Teufels“⁷⁵⁶, ist gemäß der wohlwollenden Auslegung im Gegensatz zu Adam bereits im Paradies erschaffen worden, als zweiter erschaffener Mensch zudem vollkommener als der im ersten Versuch entstandene Adam; ihr Name bedeute auf Hebräisch „Leben“, derjenige Adams bloß „Erdling“, und nicht zuletzt sei Eva aus dem Mann, Adam, also bereits hochwertiger Materie, geschaffen worden, während dieser bloß aus Lehm geformt worden war. Diese bereits bei Christine de Pizan vorgeprägten⁷⁵⁷ und schließlich durch die vielfach übersetzte⁷⁵⁸ Abhandlung *De nobilitate et præcellentia fœminei sexus* (1509 geschrieben, 1529 publiziert)⁷⁵⁹ von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim verbreiteten Bibel-Exegesen gehören in Abhandlungen über das Primat des weiblichen Geschlechts wie das Amen zum Gebet.⁷⁶⁰

Die Ziele philogynen Schriften waren mannigfaltig: Sie hatten didaktisch-moralisierende Absichten, dienten zum Lob der Widmungsträgerin, zur Verfestigung der Beziehung zur

⁷⁵³ Cox 2008, S. 20.

⁷⁵⁴ Vgl. Benson 1992, S. 45–64.

⁷⁵⁵ Elisabeth Gössmann: „Einleitung. Die Gelehrsamkeit der Frauen im Rahmen der europäischen Querelle des Femmes“, in: Dies. (Hrsg.), *Das wohlgelahrte Frauenzimmer*, München: Iudicium 1984 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 1), S. 12.

⁷⁵⁶ Gössmann 1984, S. 11.

⁷⁵⁷ Gössmann 1984, S. 12.

⁷⁵⁸ Vgl. Jörg Jungmayr: „Einführung zu Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim, zu Valens Acidalius und der Gegenschrift von Gediccus sowie ... Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?“, in: Gössmann, Elisabeth (Hrsg.), *Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?*, 2. Auflage, München: Iudicium 1996 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 4), S. 47.

⁷⁵⁹ Jungmayr 1996, S. 46.

⁷⁶⁰ Hinsichtlich der Erschaffung Evas aus höherwertiger Materie liest sich das bei Agrippa in der deutschen Übersetzung Johann Basilius Herolds aus dem Jahr 1540 beispielsweise folgendermaßen: „[D]as weib vbertrifft den Mann an der Materi/ vnd dem gezeug des geschöpffs/ Darumb/ das sie ye nicht aus vnbesintlichen dingen/ als koth oder erden/ wie der man/ Sonder aus einer gereinigten Materi/ die da lebendig/ besinnt/ vernünfftig/ Ja auß dem gezeug/ der da ein Seel in ihme hat/ und theylhaftig war Göttliches gemüts erschaffen ist“. Vgl. Cornelius Agrippa von Nettesheim: *Vom Adel und Fürtref= | fen Weibliches geschlechts.*, [Frankfurt am Main: Christian Egenolff 1540], A-Wn 66.K.23.(6), fol. 8v–9r. Vgl. auch die moderne Ausgabe Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim: *„Vom Adel vnd Fürtreffen Weibliches geschlechts. 1540. Übersetzung von: Declamatio de nobilitate et præcellentia Foeminei sexus. 1529. Ediert und kommentiert von Jörg Jungmayr“*, in: Gössmann, Elisabeth (Hrsg.), *Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?*, 2. Auflage, München: Iudicium 1996 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 4), S. 72.

Selbigen beziehungsweise selbstredend auch bis zu einem gewissen Grad der Selbstinszenierung des seine rhetorischen Künste⁷⁶¹ unter Beweis stellenden Autors. Wenngleich, wie zur damaligen Zeit kaum anders zu erwarten, eine Männerdomäne, so beteiligten sich doch auch immer wieder Frauen – und zwar durchaus mit Erfolg – am Diskurs um das eigene Geschlecht. So entwarf etwa Christine de Pizan in ihrem *Livre de la Cité des Dames* (1405) „un nouvel royaume de Feminie“, die Utopie einer von Frauen beherrschten Stadt,⁷⁶² während zwei Jahrhunderte später humanistisch gebildete Frauen wie Moderata Fonte (*Il merito delle donne*, 1600) und Lucretia Marinella (*La nobiltà et l'eccellenza delle donne*, 1601) in ihren selbstbewussten Schriften ihr Geschlecht gegen Attacken aus dem frauenfeindlichen Lager⁷⁶³ verteidigten und sich mit dem Anprangern männlicher Makel revanchierten.⁷⁶⁴

⁷⁶¹ Ein Aspekt der Rhetorik seit Platon ist es, jede Position, sowohl die richtige als auch die falsche, einnehmen und virtuos argumentieren zu können (Cox 1992, S. 57). Insofern kann auch nicht ausgeschlossen werden, dass die Beweisführung in einer Abhandlung nichts weiter als eine intellektuell-rhetorische Übung bar jeglicher „innerer“ Überzeugung war.

⁷⁶² Vgl. Jacqueline Broad / Karen Green: *A History of Women's Political Thought in Europe. 1400–1700*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2009, S. 26–30.

⁷⁶³ Die Produktion frauenfeindlicher Schriften im frauenfreundlichen langen *cinquecento* soll hier keineswegs kleingeredet werden. In Schriften wie Giuseppe Passis Nachschlagewerk *I Donneschi Diffetti* etwa konnte der misogynie Interessent, der – wie zahlreiche Neuauflagen beweisen – durchaus nicht in der Minderzahl war, alles nachschlagen, was er schon immer über geizige, eitle, undankbare, verlogene Frauen wissen wollte. Passis 1599 erschienene *Diffetti* zogen ein letztes hünenhaftes Aufbäumen der ApologetInnen nach sich, in deren Zentrum eine Frau, Lucretia Marinella, stand, die mit *Della nobiltà et dell'eccellenza delle donne* (1601) eine souveräne Antwort – „Dio gli perdoni“ (S. 3) – auf den gelehrten Frauenfeind vorlegte und auch an anderen Autoritäten mit wohlthuender Polemik ihr Mütchen kühlte. Vgl. Giuseppe Passi: I DONNESCHI | DIFFETTI | *Nuouamente formati, e posti in luce.* | DA GIUSEPPE PASSI RAVENATE | Nell'Academia de' Signori Informi di Rauenna | L'ARDITO. | *Con tre Tauole; la prima delle cose contenute nell'opera, la seconda | de gli Autori, e la terza delle cose notabili.* | AL MOLTO ILLVSTRE | Signor mio sempre osseruandissimo. | IL SIG. COLONELLO MARIO RASPONI. | Con priuilegio, & Licenza de' Superiori. | IN VENETIA, M. D. XCIX. | Appresso Iacobo Antonio Somascho., A-Wn 74.H.67, beziehungsweise: Lucretia Marinella: LA | NOBILTÀ, | ET L'ECCELLENZA | DELLE DONNE, | CO' DIFFETTI, E MANCAMENTI | De gli Huomini. | *Discorso di LVCRETIA MARINELLA, | IN DVE PARTI DIVISO.* | Nella prima si manifesta la nobiltà delle Donne con forti | ragioni, & infiniti essempli, e non solo si distrugge l'opinion del Boccaccio, d'amendue i Tassi, dello Sperone, | di Monsig. di Namur, e del Passi; ma d'Aristot. il grande. | Nella seconda si conferma con vere ragioni, & con varij | essempli da innumerabili Historici antichi, & moderni | tratti, Che li diffetti de gli Huomini trapassano di | gran lunga quelli delle Donne. | *RICORRETTO, ET ACCRESCIVTO | in questa terza Impressione.* | Con licenza de' Superiori, e Priuilegio. | IN VENETIA, M D C XXI. | Presso Gio. Battista Combi., A-Wn 40.M.33.

Wer über Schriften wie jene Passis heutzutage zu Recht die Miene verzieht, sei daran erinnert, dass punktuell bis ins 20. Jahrhundert hinein den Frauen das Menschsein abgesprochen wurde. 1910 erschien zum Beispiel ein vom deutschen Autor Max Funke verfasster später, unter Rekurs auf Bibel und Aristoteles abenteuerliche Thesen aufstellender Appendix zur *querelle des femmes* unter dem Titel *Sind die Weiber Menschen? Mulieres homines non sunt*. Vgl. Elisabeth Gössmann: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?*, 2. Auflage, München: Iudicium 1996 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 4), S. 29f.

⁷⁶⁴ Zu Moderata Fonte (bürgerlich: Modesta Pozzo), die zudem eine der ersten Frauen war, die sich mit *I tredici canti del Floridoro* (1581) an das Genre des Ritterepos wagte, vgl. Paola Malpezzi Price: *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-Century Venice*, Madison / Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press 2003; zu Lucretia Marinella vgl. Paola Malpezzi Price / Christine Ristaino: *Lucrezia Marinella and the „Querelle des Femmes“ in Seventeenth-Century Italy*, Madison / Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press 2008.

Gesellschaftliche Veränderungen wie das Fehlen prominenter Regentinnen als Mäzeninnen sowie die Verlagerung der kulturellen Produktion von sich im Niedergang befindlichen weltlichen Fürstenhöfen (Ferrara, Urbino, Mantua), an denen (halb-)öffentliche Betätigungen für Frauen gestattet waren,⁷⁶⁵ hin zu keine Frauen in öffentlichen Positionen duldenden Republiken wie Genua und Venedig oder dem päpstlichen Hof,⁷⁶⁶ spiegelten sich notgedrungen in der Literatur sowie der Zusammensetzung der LeserInnenschaft wider und führten dazu, dass nach dem ersten *seicento*-Drittel das Lob an die Weiblichkeit beinahe komplett zum Erliegen kam. Virginia Cox skizziert in ihrem Buch *Women's Writing in Italy* eindrücklich die Wende zu einem „misogynistic turn“ am Anfang des 17. Jahrhunderts,⁷⁶⁷ durch den sukzessive frauenfeindliche Schriften, an denen es freilich auch in den vorigen Jahrhunderten nicht mangelte, wieder vermehrt in Druck gelangten.

Der Bruch ist tatsächlich kaum zu übersehen, denn von den etwas mehr als ein Halbjahrhundert zuvor noch im Überfluss vorhandenen protofeministischen Abhandlungen fehlt mancherorts in der zweiten *seicento*-Hälfte jede Spur. Einzig das Genre der weiblichen Vitensammlungen (mit mehr oder weniger umfangreichen allgemeinen Einleitungen) scheint die potentiellen InteressentInnen zumindest noch punktuell zur Lektüre verleitet zu haben. Davon kündeten in Italien etwa Giovanni Palazzis *La virtù in gioco overo dame patritie di Venetia*⁷⁶⁸ (1681) sowie Antonio Lupis' *La donna forte*⁷⁶⁹ (1684) beziehungsweise im deutschsprachigen Raum die Schrift *Hundert hohe/ heilige/ Keyserliche/ Königliche und Fürstliche Frawen*⁷⁷⁰ (1660) des Franziskanerpaters Felix Reineck, eine im Druck erschienene Predigt⁷⁷¹ von Abraham a Sancta

⁷⁶⁵ Natalie Zemon Davis: „Frauen, Politik und Macht“, in: Farge, Arlette / Zemon Davis, Natalie (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 3. Frühe Neuzeit*, Frankfurt am Main / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994, S. 192.

⁷⁶⁶ Vgl. Cox 2008, S. 184f.

⁷⁶⁷ Cox 2008, S. 166–227.

⁷⁶⁸ Giovanni Palazzi: LA VIRTU' | IN GIOCO. | Oureo | Dame Patritie di Venetia. | Famose per nascita, per lettere, per | armi, per costumi. | CONSECRATA | Alla Sacra Cesarea Regal Maestà. | D' - | ELEONORA | IMPERADRISSIMA ROMANA | Nata Principessa di Mantoua, e | Monferrato. | Stampato da Giouanna Parè Libraro all'In. | segna della Fortuna in Venetia 1681. | Con Licenza, e Priuilegio., A-Wn 43709-A.

⁷⁶⁹ Antonio Lupis: LA | DONNA | FORTE | Descritta | DA ANTONIO | LVPIS | E | Dal medesimo | CONSEGRATA | All' Illustrissimo Signor Conte | MVTIO | BERRETTI. | VENETIA MDCLXXXIV. | Appresso Nicolò Pezzana. | Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio., A-Wn BE.10.Y.66.

⁷⁷⁰ Felix Reineck: Hundert hohe/ heilige/ Keyserliche/ | Königliche und Fürstliche | Frawen. | Das ist: | Leben und Tu= | gend hundert auß Keyser= | lichen/ Königlichen/ und Fürstlichen | hohen Geschlechtern/ (deren Herkommen/ | Auffnehmung/ und Wolverhaltung mit schönen | vnd in vnser Teutschen Sprach zuvor nicht verzeich= | neten Historien beschriben wird) gebornen Frawen/ | welche in dem andern vnd dritten Orden S. | Francisci recht vnd heilig | gelebt. | Zusammen getragen vnd ans | Licht geben | Durch | P. Fr. FELICEM REINECCIVM | Ordin. Min. Reform. Hoffpredigern | zum heiligen Creutz. | Ynsprugg/ | Gedruckt vnd verlegt durch Michael | Wagner/ 1660., A-Wn 33.F.34.

⁷⁷¹ Abraham a Sancta Clara: Lob und Prob | Der | Herzlichen Tugenden/ | So | Auch bey dem Weiblichen Geschlecht zu finden. | Das ist eine | Kurtze Predig | Von der | Heil. Alexandrinischen Jungfrauen | und Martyrin | CATHARINA, | Welche | In der Kayserl. Spittal=Kirchen zu | Wienn an dero Hoch=Feyrlichen Fest=Tag | gehalten worden | Von | Pr. Abraham Augustiner Baarfüsser/ | Kays. Prediger/ Anno 1696. | Gedruckt zu Wienn/ bey Joh. Van Ghelen., A-Wn 302772-B.

Clara über die Heilige Katharina (einschließlich einer Liste anderer tugendvoller Frauen) aus dem Jahr 1696, Johann Caspar Eberts Nachschlagewerk *Eröffnetes Cabinet Deß Gelehrten Frauen=Zimmers*⁷⁷² (1706) oder Georg Christian Lehms *Teutschlands Galante Poetinnen*⁷⁷³ aus dem Jahr 1715.⁷⁷⁴

4. 1. 1. Die verschämt errötende Palastdame

Auch knapp dreieinhalb *saecula* zuvor begann alles mit einer Vitensammlung. Als Ausgangspunkt des als *querelle des femmes* in die Geschichte eingegangenen Diskurses, einer humanistischen Infragestellung der Minderwertigkeit der Frau also, kann Giovanni Boccaccios 1361/2 entstandene Schrift *De mulieribus claris*⁷⁷⁵ angesehen werden. Boccaccios mehr als hundert Lebensbeschreibungen beinhaltende, als Vorbild und Steinbruch für eine Vielzahl an frauenfreundlicher Literatur der folgenden Jahrhunderte dienende Vitensammlung ist als Reaktion auf Petrarcas *De viris illustribus* entstanden und vermutlich auch durch einen an Kaiserin Anna gerichteten Brief desselben beeinflusst worden, in welchem Petrarca der gerade

⁷⁷² Johann Caspar Ebert: *Eröffnetes Cabinet | Deß | Gelehrten | Frauen=Zimmers/ | Darinnen | Die Berühmtesten dieses Ge= | schlechtes umbständlich vorge= | stellet werden | Durch | JOHANN CASPAR EBERTI, | Neokirchensem Silesium. | Franckfurth und Leipzig/ | Bey Michael Rohrlachs sel. Wittib und Erben. | Anno 1706., A-Wn BE.6.Y.46.*

⁷⁷³ Georg Christian Lehms: *Teutschlands | Galante | Poetinnen | Mit | Ihren sinnreichen und netten | Proben; | Nebst einem Anhang | Ausländischer Dames/ | So sich gleichfalls durch | Schöne Poesien | Bey der curieusen Welt bekannt gemacht, | und einer Vorrede. | Daß das Weibliche Geschlecht so | geschickt zum Studieren/ als das | Männliche/ | ausgefertigt | Von | Georg Christian Lehms. | Franckfurt am Mayn/ | Zu finden bey Samuel Tobias Hocker. | Gedruckt bey Anton Heinscheidt/ Anno 1715, A-Wn 223912-B. Teile einer Faksimileausgabe finden sich in Georg Christian Lehms: „Teutschlands Galante Poetinnen. 1715. Anhang Ausländischer Dames. 1714. Vorgestellt von Elisabeth Gössmann“, in: Gössmann, Elisabeth (Hrsg.), *Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?*, 2. Auflage, München: Iudicium 1996 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 4), S. 202–264.*

⁷⁷⁴ Daneben finden sich – vor allem im deutschsprachigen Raum – Wiederauflagen, etwa von Agrippas *De nobilitate*, das noch 1798 neu ins Deutsche übersetzt wurde (Jungmayr 1996, S. 47), oder dem „lustig Gespräch“ *Ob die Weiber Menschen seyn oder nicht?* (1617) zwischen Benediktiner-„Bruder Endres/ genant Weiberfeind“ und dem Jesuiten-„Pater Eugenius, mit dem Zunamen Weiberfreund“, das bis ins Jahr 1720 unterhalten zu haben scheint. Vgl. Gründ= und probierliche Beschreibung/ | *Argument* und Schluß-*Articul*, sampt beyge= | fügten außführlichen Beantwortungen: | Belangend die Frag/ | Ob die Weiber Men= | schen seyn/ oder nicht? | Meisten theils auß heiliger Schrifft/ das | vbrige auß andern *Scribenten* vnd der *Experi-* | entz selbstn zusammen getragen/ zuuor Teutsch | in Truck nie gesehen: Anjetzo aber zu merck= | licher guter Nachrichtung/ | Beurab dem weiblichen Geschlecht/ zu gebürli= | ch = Verantwortung/ Gesprächsweiß lustig | verfasst vnd *publicirt*. | Durch einen besondern Liebhaber der Lieb und | Bescheidenheit Anno 1617. | Getruckt im Jahr/ M DC XVIII., A-Wn 31.S.76. Vgl. auch die moderne Ausgabe „Gründ= und probierliche Beschreibung ... Belangend die Frag, Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht? 1618. 1660 u. ö.“, in: Gössmann, Elisabeth (Hrsg.), *Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?*, 2. Auflage, München: Iudicium 1996 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 4), S. 101–124.

⁷⁷⁵ Vgl. hierzu etwa Stephen D. Kolsky: *The Genealogy of Women. Studies in Boccaccio's „De mulieribus claris“*, New York u. a.: Lang 2003 (Studies in the Humanities 62) beziehungsweise Ricarda Müller: *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios De mulieribus claris*, Stuttgart: Steiner 1992 (Palingenesia. Monographien und Texte zur klassischen Altertumswissenschaft 40).

Mutter einer Tochter gewordenen Regentin eine Aufzählung herausragender Frauen als günstige Vorbedeutung mitteilt.⁷⁷⁶

Boccaccios *mulieres* verhalten sich im Gegensatz zu jenen, die in der Folgezeit als mit *virtus* gesegnet gepriesen werden sollten, keineswegs ausschließlich vorbildhaft, denn auch Negativbeispiele wie Medea sind *clarae*, berühmt, aber nicht notgedrungen tugendreich. Die tugendreichen wiederum, die sich durch Intellekt, politische oder militärische Verdienste die Aufnahme in das Kompendium verdient haben, zeichnen sich, wie Virginia Cox plausibel macht, dadurch aus, dass sie zu Ausnahmeerscheinungen zählen, die „transcend their sex“; es handle sich um Frauen, denen „masculine‘ *virtus*“ eignet.⁷⁷⁷

Im Verlauf der folgenden Jahrhunderte spielt diese Beobachtung meines Erachtens unterdes eine untergeordnete Rolle, denn obgleich sich gewisse Tugenden der vornehmen Dame mit jenen des männlichen Gegenübers überschneiden, gibt es doch, wie nicht verwundern wird, einen eigenen weiblichen Tugendkanon, der die ideale Frau skizziert. In Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano*, dem Inbegriff der humanistischen Gesprächskultur, wird im dritten Buch, das sich dem Entwurf der idealen Palastdame widmet, genau über dieses Thema debattiert. Obgleich es sich bei Castigliones Dialog nicht um ein Buch zum Lob der Frau handelt, sind vor allem die Beobachtungen von Giuliano de’ Medici, einem der Teilnehmer der erlauchten Gesprächsrunde, die Castiglione im Palazzo Ducale in Urbino ansiedelt, als Einstieg im Diskurs um (ideale, idealisierte) Weiblichkeit und weibliche Tugend in der Frühen Neuzeit durchaus aufschlussreich:

„benché alcune qualità siano comuni e così necessarie all’omo come alla donna, sono poi alcun’altre che più si conuengono alla donna che all’omo, ed alcune convenienti all’omo dalle quali essa deve in tutto esser aliena. [...] ma sopra tutto parmi che nei modi, maniere, parole, gesti e portamenti suoi, debba la donna essere molto dissimile dall’omo; perché come ad esso conviene mostrar una certa virilità soda e ferma, così alla donna sta ben aver una tenerezza molle e delicata, con maniera in ogni suo movimento di dolcezza femminile“⁷⁷⁸.

⁷⁷⁶ Ein naheliegendes Vorbild, die *Mulierum virtutes* von Plutarch, ist als Inspiration für Boccaccio ausgeschlossen, da die Plutarch-Rezeption zu dieser Zeit im Westen erst in den Kinderschuhen steckte und somit auch kaum Schnittmengen zwischen Plutarchs und Boccaccios *mulieres* bestehen (Müller 1992, S. 24, Fn. 15).

⁷⁷⁷ Cox 2008, S. 19.

⁷⁷⁸ Baldassar Castiglione: *Il libro del cortegiano*, hrsg. von Giulio Carnazzi, 7. Auflage, Milano: BUR Rizzoli 2015, S. 209: „obwohl einige Eigenschaften dem Mann sowohl wie der Frau gemein und also notwendig sind, gibt es einige andere, die eher der Frau als dem Mann ziemen, sowie einige, die ihr alles in allem fremd sein sollten. [...] aber es scheint mir vor allem, dass die Frau in ihrer Art, in den Manieren, den Worten, Gesten, ihrer Haltung dem Mann sehr unähnlich sein sollte, denn so wie es ihm ziemt, eine feste und entschlossene Männlichkeit zu zeigen, schickt es sich für eine Frau, eine weiche und delikate Zärtlichkeit ihr Eigen zu nennen, in einer Art und Weise, die in jeder Bewegung von der weiblichen Süße zeugt.“

Trotz einiger Gemeinsamkeiten besteht Giuliano, der dem weiblichen Geschlecht – im Gegensatz zu anderen Gesprächspartnern, die, an Aristoteles anknüpfend, von Frauen als „animali imperfettissimi“, also unvollkommenen Lebewesen, sprechen – durchaus positiv gesinnt ist und vermutlich die Position des Autors vertritt,⁷⁷⁹ also darauf, dass die Frau sich in *habitus* und *hexis* vom Mann deutlich unterscheidet.

Mann und Frau hätten, so Giuliano, Tugenden wie *prudenzia*, *magnanimità* und *continenzia* gemein, auf Frauen generell fiele die Pflicht, „esser bona e discreta, il saper governar le facultà del marito e la casa sua e i figlioli quando è maritata, e tutte quelle parti che si richieggono ad una bona madre di famiglia“⁷⁸⁰; während sich für die Dame des Hofes zuvörderst „una certa affabilità piacevole“ zieme,

„per la quale sappia gentilmente intertenere ogni sorte d’omo con ragionamenti grati ed onesti, ed accomodati al tempo e loco ed alla qualità di quella persona con cui parlerà [...] Non deve tampoco, per mostrar d’esser libera e piacevole, dir parole disoneste, né usar una certa domestichezza intemperata e senza freno e modi da far creder di sé quello che forse non è; ma ritrovandosi a tai ragionamenti, deve ascoltarli con un poco di rossore e vergogna.“⁷⁸¹

Das höfische Ideal ist also – trotz der Aufforderung zur wohldosiert eingesetzten *affabilità* – die stets auf Mäßigung bedachte, verschämt errötende Dame. Die Literatur über die *nobiltà delle donne* nutzt dieses von weiten Teilen der Gesellschaft mit Schwäche und Fehlerhaftigkeit in Verbindung gebrachte Frauenbild und verkehrt es ins Positive, erhebt es zum moralisch höherwertigen.

4. 1. 2. Die innere Schönheit spiegelt sich im Äußeren

Als Inbegriff höfisch-makelloser Weiblichkeit mussten folgerichtig auch Herrscherinnen in Szene gesetzt werden, so wurde auch Kaiserin Amalia Wilhelmine in ihr gewidmeten Artefakten stets als Ausbund der Tugendhaftigkeit gefeiert, nicht zuletzt auch in den an ihren Geburts- und Namenstagen aufgeführten *componimenti per musica*. Typisch für

⁷⁷⁹ Diese Meinung vertritt auch Cox 1992, S. 159, Fn 18.

⁷⁸⁰ Castiglione 2015, S. 209f.: „gut und bescheiden zu sein, sich um das Haus, das Vermögen des Ehemanns und die Kinder zu kümmern, so sie verheiratet ist, und all jene Dinge, die man von einer braven Familienmutter erwartet“.

⁷⁸¹ Castiglione 2015, S. 210: „eine gewisse heitere Leutseligkeit, mit der sie jede Art von Mensch auf liebenswerte Weise mit angenehmen, ehrlichen Gesprächen unterhalten soll, die auf Zeit, Ort und Stand der Person, mit der sie spricht, abgestimmt sein sollen. [...] Sie darf aber auch nicht, um frei und heiter zu wirken, unehrenhafte Wörter verwenden, eine zügellose Vertrautheit befördern oder sich in einer Art und Weise verhalten, die anderen Grund gibt, sie für etwas zu halten, was sie gar nicht ist. Wenn sie sich aber in solchen Gesprächen wiederfindet, soll sie mit leichtem Erröten und ein wenig Scham zuhören.“

Herrscherinnen huldigende Vokalwerke sind erwartungsgemäß Lobgesänge auf deren Schönheit, vor allem in der abschließenden *licenza*. So wird beispielsweise die Überlegenheit Amalia Wilhelmines gegenüber der Protagonistin in Pietro Antonio Bernardonis *La Placidia*⁷⁸², Aelia Galla Placidia, der Tochter des römischen Kaisers Theodosius I., unter anderem mit ihrer Schönheit argumentiert:

„AMALIA, il fior di quante
ebbe il Tebro giammai reine eccelse,
per bellezza di core e di sembiante:
AMALIA, onor del tuo bel sesso, è quella
che al scintillar dell'alme sue virtù
farà parer la tua [Placidia] virtù men bella“.⁷⁸³

Das Entscheidende ist hier nicht allein der Begriff der Schönheit, der *bellezza*, eines Wortes, das den Librettisten im *sei-* und *settecento* schnell einmal aus der Feder floss, sondern der Zusammenhang von „bellezza di sembiante“ und „bellezza di core“, von äußerer und innerer Schönheit. Dieser Zusammenhang war typisch für den humanistischen Diskurs um Schönheit, der das Äußere als Spiegel der moralischen Verfasstheit der Trägerin auffasste.⁷⁸⁴

Je tugendhafter eine hohe Dame, und Kaiserin Amalia Wilhelmine wird in den ihr gewidmeten Libretti als die Tugendhafteste überhaupt portraitiert, desto anmutiger auch ihr Äußeres. Und das Äußere wurde bei Frauen erwartungsgemäß als deutlich wichtiger als bei Männern eingestuft, wie erwünschte Merkmale der attraktiven Frau auflistende Abhandlungen über die Schönheit oder auch Traktate über Kosmetik der Frühen Neuzeit bezeugen.⁷⁸⁵ Auch in

⁷⁸² Pietro Antonio Bernardoni: PLACIDIA | *Poemetto Drammatico per Musica* | Nel felicissimo Giorno | NATALIZIO | Della Sac. Ces. Real Maestà | DI | AMALIA | VVILLELMINA | REGINA DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE PRIMA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DEL SIGNOR | PRINCIPE | DI TOSCANA. | In BOLOGNA, per Costantino Pissari, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1706d. Con lic. de' Superiori. (=Bernardoni 1706d), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.1), S. 275–294. Aus dem Jahr 1709 hat sich außerdem ein handschriftliches Libretto erhalten: Pietro Antonio Bernardoni: Placidia | *Poemetto Drammatico* | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME | Della S: C: R: M: | Dell'Imperadrice | AMALIA | WILLELMINA | L'anno 1709. | Poesia delsg:^R [sic] Pietr'Antonio Bernardoni | Musica del P: Attilio Ariosti, D-DI MT.2547,misc.2.

⁷⁸³ Bernardoni 1706d, S. 293: „AMALIA, durch die Schönheit ihres Herzens und jene ihres Angesichts, Blüte unzähliger herausragender, am Tiber hervorgebrachter Königinnen; ja, AMALIA, Ehre des schönen Geschlechts, ist es, die durch das Funkeln ihrer löblichen Seele deine [Placidias] Tugenden weniger schön scheinen lassen wird“.

⁷⁸⁴ Sara F. Matthews Grieco: „Körper, äußere Erscheinung und Sexualität“, in: Farge, Arlette / Zemon Davis, Natalie (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 3. Frühe Neuzeit*, Frankfurt am Main / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994, S. 73.

⁷⁸⁵ Vgl. Matthews Grieco 1994, S. 73–78. Vgl. auch Véronique Nahoum-Grappe: „Die schöne Frau“, in: Farge, Arlette / Zemon Davis, Natalie (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 3. Frühe Neuzeit*, Frankfurt am Main / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994, S. 103–118.

Castigliones *Cortegiano* äußert sich Giuliano de' Medici demgemäß: „Parmi ben che in lei sia poi più necessaria la bellezza che nel cortegiano, perché in vero molto manca a quella donna a cui manca la bellezza.“⁷⁸⁶

Lucretia Marinella bezeichnet in *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* die Schönheit als Licht der Seele, das wiederum auf die Gestalt des Körpers zurückwirkt; sie hält fest,

„che il corpo delle donne sia più nobile, & più degno di quello de' maschi ce lo dimostra la delicatezza, & la propria complessione, o temperata natura sua, & la bellezza: anchor che la bellezza sia una gratia, o splendore risultante dall'anima, & dal corpo: perciocché la beltà senza dubbio è un raggio, & un lume dell'anima, che informa quel corpo, in cui ella si ritrova“.⁷⁸⁷

Ein Autor, bei dem sich die Ansicht, die innere Schönheit spiegle sich im Äußeren, besonders deutlich manifestiert, ist der venezianische Gelehrte Giuseppe Betussi⁷⁸⁸, der mit *La Leonora*⁷⁸⁹ einen Dialog über die Schönheit verfasste und sich mit einem weiteren Zwiegespräch, *Gli imagini del tempio della signora donna Giovanna Aragona*⁷⁹⁰, auch in die Phalanx der humanistischen Apologeten der Frauen einzureihen vermochte. Die 1556 entstandenen *Imagini* sind eines der interessantesten Beispiele für ein Florilegium weiblicher Tugenden. Darin gedenken die allegorischen Figuren Verità und Fama, einen zu Ehren von Giovanna d'Aragona Colonna, einer prominenten Mäzenin und Herzogin von Tagliacozzo, errichteten Tempel⁷⁹¹ mit 24 *immagini* beziehungsweise Statuen von ebenso vielen adligen Frauen – „delle più rare Madonne c'hoggi di habbia tutta Europa“ –⁷⁹² auszustaffieren, die idealtypisch eine besondere

⁷⁸⁶ Castiglione 2015, S. 209: „Es scheint mir, dass bei [der Palastdame] die Schönheit wichtiger ist als beim Hofmann, da es einer Frau, der es an Schönheit mangelt, tatsächlich an vielem gebricht.“

⁷⁸⁷ Marinella 1621, S. 19: „dass der Körper der Frauen nobler und edler sei als jener der Männer, zeigt uns seine Feinheit, sein Teint, seine ausgeglichene Natur und Schönheit; außerdem, dass die Schönheit eine Gnade oder ein Glanz ist, der von der Seele und dem Körper her kommt. Daher ist die Schönheit zweifelsohne ein Strahl und ein Licht der Seele, das dem Körper Gestalt verleiht, in dem es sich wiederfindet“.

⁷⁸⁸ Zum Humanisten Betussi, der vor allem aufgrund einer Übersetzung und Erweiterung von Giovanni Boccaccios *De mulieribus claris* bekannt ist, vgl. Lucia Nadin Bassani: *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padova: Antenore 1992.

⁷⁸⁹ Giuseppe Betussi: LA LEONORA | RAGIONAMENTO | sopra la uera | bellezza | DI M. GIVSEPPE | Betussi. | Allo Illustriss. Signore. | Il S. Gio. Federigo | Madruccio. | IN LVCCA | APPRESSO VINCENZO BVSDRAGO. | M D LVII., A-Wn 40.Mm.61.

⁷⁹⁰ Giuseppe Betussi: LE IMAGINI | DEL TEMPIO | DELLA SIGNORA | DONNA GIOVANNA | ARAGONA, | DIALOGO DI M. GIVSEPPE | BETVSSI. | ALLA ILLUSTRISS. | S. DONNA VITTORIA | COLONNA DI | TOLLEDO. | Con priuilegio. | IN FIORENZA | M D LVI, D-Mbs P.o.it. 132; vgl. zu Betussis Dialog auch Federica Pich: „„Con la propria mia voce parli“. Literary Genres, Portraits, and Voices in Giuseppe Betussi's *Imagini del tempio* (1556)“, in: *Italian Studies* 69/1 (2014), S. 51–74.

⁷⁹¹ Betussi bezieht sich hier auf eine im Jahr zuvor von Girolamo Ruscelli zu Ehren von Giovanna d'Aragona publizierte Gedichtsammlung. Vgl. Girolamo Ruscelli: DEL | TEMPIO ALLA DIVINA | SIGNORA DONNA GIOVAN- | NA D'ARAGONA, FABRICATO | da tutti i più gentili Spiriti, & in | tutte le lingue principali | del mondo, | PRIMA PARTE | ALL'ILLVSTRISSIMO, ET REVERENDIS. | Signore, Il Signor CRISTOFORO MA- | DRVCCIO, Cardinal di Trento. | Con Priuilegio della Illustriss. Sig. di Venetia, | & d'altri Principi, per anni XV. | IN VENETIA, PER PLINIO | PIETRASANTA, M. D. LV., A-Wn *38.S.97.

⁷⁹² Betussi 1556, S. 20: „den erlesensten Damen, die Europa heute vorzuweisen hat“.

weibliche Tugend verkörpern. Als zusätzliche Zierde fungieren die Namen berühmter Dichter, die den zu Statuen umgeschmolzenen Damen gehuldt haben und mit deren panegyrischen Sonetten Betussi jeweils die entsprechenden Abschnitte seines Dialogs beschließt. Die 24 vereinten Tugenden der Frauen sollen, so schwebt es Betussi und seinen beiden Diskutantinnen vor, schließlich das Bild der Giovanna d’Aragona ergeben und verewigen, das Portrait der idealen Frau, der idealen Herrscherin.⁷⁹³

Es ist wohl nicht allzu verwegen, den Librettisten des Wiener Hofes zu unterstellen, Ähnliches im Schilde zu führen, nämlich aus der Zusammenschau der den Protagonistinnen ihrer *componimenti per musica* angedichteten *virtutes* ein Tugendgemälde der Kaiserin zu skizzieren.

Die Tugenden in Giuseppe Betussis *Imagini*.

Gratia	Pudicitia	Modestia
Temperantia	Bellezza (d’anima, di corpo)	Gloria
Liberalità	Virtù	Constantia
Sapientia	Prudentia	Humanità
Speranza	Castità	Religione
Magnanimità	Cortesia	Riverentia
Fede	Benignità	Humiltà
Honestà	Fama	Clementia

Im von Betussi verbal ausgeschmückten Tempel finden sich in der Hauptsache passive Eigenschaften, fein schattiert und vorsichtig verbrämt mit wenigen Tugenden (*sapientia*, *prudentia*), die man zur damaligen Zeit eher Männern zugesprochen hätte. So breitgefächert sich dieses Panoptikum der weiblichen *virtù* auf den ersten Blick auch darbietet, deuten letzten Endes doch alle Pfeile Richtung der *bellezza*. Schon bei der markanten Hervorhebung der *castità*, von der es in den *Imagini* heißt, sie lasse ihre Trägerin strahlen, „come un nuovo Sole;

⁷⁹³ Die Idee der kumulierten Tugendhaftigkeit basiert auf der Legende des griechischen Malers Zeuxis von Heraklea, der aus den schönsten Frauen Griechenlands ein Bildnis der Helena (Betussi schreibt fälschlicherweise der Venus) fertigte. Vgl. Betussi 1556, S. 21. Federica Pich (Pich 2014) vollzieht zudem detektivisch die verschiedenen literarischen Einflüsse nach, die sich in Betussis Werk intertextuell bündeln – von Ariostos *Orlando furioso*, wo Rinaldo im 42. *canto* (LXXVIII–XCVI) einen mit Statuen tugendreicher Frauen (Lucrezia Borgia, Elisabetta Gonzaga etc.) umgebenen Brunnen betrachtet (vgl. Ludovico Ariosto: *Orlando furioso*, hrsg. von Lanfranco Caretti, Bd. 2, Torino: Einaudi 2015 [ET Classici], S. 1253–1259), bis hin zu Gian Giorgio Trissinos Lukians *Eikones* nachgeformtem Dialog *I ritratti* (1524), in dem Vincenzo Magrè und Pietro Bembo Isabella d’Este anhand von Körperteilen respektive charakterlichen Eigenschaften verschiedener berühmter Frauen aus Geschichte und Mythologie beschreiben. Vgl. Gian Giorgio Trissino: „I RITRATTI | DI | GIOVAN GIORGIO | TRISSINO.“, in: Ders., TUTTE LE OPERE | DI | GIOVAN GIORGIO | TRISSINO | GENTILUOMO VINCENTINO | NON PIU’ RACCOLTE | TOMO SECONDO | CONTENENTE LE PROSE | IN VERONA. | PRESSO JACOPO VALLARSI. | CON LICENZA DE’ SUPERIORI 1729., D-Mbs 4 P.o.it. 363-2, S. 269–277.

& la rende riguardevole fin dove a pena Febo co' suoi raggi arriva“⁷⁹⁴, deutet die Verità die Quintessenz des Gesprächs über die weibliche *virtù* an: Die Keuschheit sei nämlich eine Bedingung der Schönheit.⁷⁹⁵ Als gegen Ende des Dialogs schließlich noch eine 25. Statue einer anonymen adeligen Dame in den Fokus rückt, deren Sockel der Name Betussis zierte, nimmt der Autor diese zum Anlass, metaphorisch die Verflechtungen zwischen der Schönheit des Geistes und des Körpers zu beschreiben.⁷⁹⁶ Auch in seinem Dialog *La Leonora* lässt Betussi die titelgebende Gestalt verlauten, sie werde nur auf die äußerliche Schönheit der Frau zu sprechen kommen, wenn diese vonnöten sei, um die „interne bellezze“ besser beschreiben zu können.⁷⁹⁷ In den *Imagini* bleibt Betussi diesem Grundsatz treu:

„Ha le ciglia sottili in modo della quarta parte d'un breve circolo, che le coprono gli occhi non in tutto neri: onde si viene a palesare la schifezza d'ogni viltà, & a scuoprire un libero segno di modesta prontezza. [...] Et talhora ne' bei lumi la bella Imagine mostra temperata letitia, & hor paziente dolore con pietose accoglienze. Le candide guancie mescolate d'un certo honesto fiammeggiare, scuoprono una primavera di ligustri, & di iacinti. Le labbra quasi vivi coralli formano il riso giocondamente honesto, & honestamente giocondo. Indi si veggiono due filze di perle raccolte; onde ogni cosa allegramente ride. Il mento gratoso con ogni vaghezza accompagna tutte le parti del volto. La candida gola egualmente corrisponde al tutto. Tacerò del bel petto, & delle due mammelle, l'uno, & l'altre date in guardia della santa Honestà.“⁷⁹⁸

Aus dieser längeren Passage wird ersichtlich, was Pietro Antonio Bernardoni vorgeschwebt sein mag, als er die auf den ersten Blick unscheinbare Wendung von der „bellezza di core e di sembiante“ der Kaiserin zu Papier brachte.⁷⁹⁹

⁷⁹⁴ Betussi 1556, S. 64: „wie eine neue Sonne und sie lässt sie leuchten bis an jene Orte, die kaum Phoibos mit seinen Strahlen erreicht.“

⁷⁹⁵ Betussi 1556, S. 65. Im Zweifelsfall ist die innere Schönheit jedoch die weitaus wichtigere, wie Betussi in den beiden erwähnten Dialogen sowie in *Il Raverta*, einem Dialog über die Liebe, festhält. Vgl. Giuseppe Betussi: *IL RAVERTA, | DIALOGO DI MESSER | GIVSEPPE BETVSSI, | NEL QVALE SI RAGIONA | D'AMORE, ET DEGLI | EFFETTI SVOI. | Con Gratia & Priuilegio | In Vinetia Appresso Gabriel | Giolito di Ferrarii. | M D XLIII.*, A-Wn 28703-A.

⁷⁹⁶ Vgl. hierzu auch Pich 2014, S. 65–68, wo die Verschränkung der beiden Arten von Schönheit mit der treffenden Formulierung „spiritualized anatomy“ beschrieben wird.

⁷⁹⁷ Betussi 1557, S. 30f.

⁷⁹⁸ Betussi 1556, S. 114f.: „Sie hat feine Wimpern, so duftig wie ein Viertel eines kleinen Kreises, die ihr die dunklen Augen bedecken. Dort offenbart sich der Widerwillen gegen jede Bosheit und eine bescheiden bleibende Fertigkeit des Geists. [...] Bald zeigt das schöne Bild in den anmutigen Augen gemäßigte Fröhlichkeit, bald geduldigen Schmerz und barmherzige Bewillkommungen. Die weißen Wangen, verbrämt mit einem gewissen ehrlichen Funkeln, entdecken einen Frühling voll von Liguster und Hyazinthen. Die Lippen, beinahe lebende Korallen, formen ein Lächeln von heiterer Ehrlichkeit und ehrlicher Heiterkeit. Sodann erblickt man zwei Reihen versammelter Perlen, von denen jede einzelne fröhlich lacht. Das graziöse Kinn begleitet mit Anmut alle Teile des Gesichts. Der weiße Hals fügt sich ebenso ins große Ganze nahtlos ein. Von dem schönen Busen und den zwei Brüsten, die eine wie die andere unter die Aufsicht der heiligen Ehrlichkeit gestellt, werde ich schweigen.“

⁷⁹⁹ Ein weiteres Beispiel wäre etwa bei Heinrich Cornelius Agrippa (Agrippa 1540, fol. 9r.) zu finden: „Dieweil aber die Schöne nicht annderst ist/ dann ein Schein Göttlichs angesichts vnd liechts/ den dingen eingepflantz/ aus

Ein ähnliches Beispiel einer „spiritualized anatomy“⁸⁰⁰ findet sich in Cristofano Bronzini's der Florentiner Großherzogin Maria Maddalena d'Austria gewidmetem Monumentaldialog *Della dignità e nobiltà delle donne*⁸⁰¹ aus den Jahren 1622 bis 1632⁸⁰², einem Höhepunkt des breitgefächerten Genres protofeministischer Literatur.⁸⁰³ In diesem ursprünglich 24-teilig angelegten, über 24 Tage sich erstreckenden Gespräch, von dem allerdings nur acht Bände tatsächlich in Druck gelangten,⁸⁰⁴ ergeht sich das Alter Ego des Autors – Onorio, *difensore delle donne* – mit ostentativer *modestia* und *sprezzatura* in seitenlangen mit gelehrten Zitaten ornamentierten Monologen, die von den Tugenden der Frauen sowie klassischen, biblischen und mythologischen *exempla* derselben handeln. Sie sollen beweisen, „[c]he la Dignità, e Nobiltà della Donna, sia maggiore di quella dell’Huomo.“⁸⁰⁵ Bronzini lädt zu Gesprächsrunden im *locus amoenus* des Gartens der Villa Medici in Rom, dort treffen einander – versammelt um Onorio – der misogyne Querulant Tolomei, ein nicht weiter namentlich spezifizierter toskanischer „principe“ sowie die adeligen Damen Margherita, Vittoria und (ab dem siebten Tag) Leonora sechsmal in der Woche, um die Vortrefflichkeit der Frauen zu erörtern. Die Diskussion wird nominell von einer Frau, der römischen Adligen Margherita, geführt; im Gesprächsverlauf erkennt man indessen schnell eindeutige gendertypische Verhaltensregeln, welche die weibliche Ägide zur rein formellen werden lassen. Denn während die Männer die

den schönen leiben widerglastende/ so ist gewiß/ das Gott die weiber jhme zu einer wonung/ ja sie zuerfüllen mit sein gnaden/ vor männlichem bildet erwölt vnd erkorn.“

⁸⁰⁰ Pich 2014, S. 66.

⁸⁰¹ Cristofano Bronzini: DELLA | DIGNITÀ, & NOBILTÀ | DELLE DONNE. | *DIALOGO* | DI CRISTOFANO BRONZINI | D'ANCONA. | *Diuiso in Quattro Settimane; E ciascheduna di esse | in Sei Giornate*. | Alla Serenissima Arciduchessa d'Austria | MARIA MADDALENA, | Gran Duchessa di Toscana. | *Settimana Prima, e Giornata Prima*. | IN FIRENZE, | Per Zanobi Pignoni, 1622. *Con Licenza de' Superiori*, A-Wn 40.F.55.(Vol.1–3).

⁸⁰² Xenia von Tippelskirch: „Die Indexkongregation und die Würde der Frauen: Cristofano Bronzini, ‚Della dignità e nobiltà delle donne‘“, in: Bonnet, Anne-Marie / Schellewald, Barbara (Hrsg.), *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2004a (ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 1), S. 244.

⁸⁰³ Zu Bronzini und der *Dignità e nobiltà delle donne* vgl. Tippelskirch 2004a beziehungsweise auch Xenia von Tippelskirch: „Cristofano Bronzini – ‚Advokat der Frauen‘ oder: Die Indexkongregation und die *Querelle des Femmes*“, in: Helm, Gisela (Hrsg.), *Geschlechterstreit am Beginn der europäischen Moderne: Die Querelle des femmes*, Königshausen / Taunus: Helmer 2004 (Kulturwissenschaftliche Gender Studies 7), S. 108–121; sowie Suzanne G. Cusick: *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago / London: The University of Chicago Press 2009 (Women in Culture and Society), eine äußerst interessante Studie über Francesca Caccini, die erste Komponistin einer abendfüllenden Oper, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1625), beziehungsweise, um der Terminologie der Zeit zu entsprechen: eines *balloetto composto in musica*. Cusick rekurriert in ihrem Buch, zumal wenn es um frühneuzeitlich diskursivierte Weiblichkeit im von Cristina di Lorena und ihrer Schwiegertochter Maria Maddalena d'Austria geführten Großherzogtum Florenz geht, immer wieder auf die Schrift Bronzini's.

⁸⁰⁴ Von den nicht gedruckten Bänden liegen handschriftliche Entwürfe vor. Vgl. Tippelskirch 2004a, S. 237, Fn 6.

⁸⁰⁵ Bronzini 1622, giornata prima, S. 15: „dass die Würde und der Adel der Frau größer ist als jene des Mannes.“ Obwohl Aussagen wie diese zum Inventar vieler philogynen Traktate vom *quattro-* bis zum Ende des *cinquecento* gehörten, wurde Bronzini daraus ein Strick gedreht, sein Werk vom Markt genommen, der Drucker verhaftet und die *Dignità e nobiltà delle donne* erst wieder 1624 in einer gesäuberten Version in Umlauf gebracht. Vgl. Tippelskirch 2004a, S. 247–261. Cox 2008, S. 190, führt diese neue Empfindlichkeit nicht ohne Grund auf ein Umschwenken der öffentlichen Meinung hinsichtlich protofeministischer Abhandlungen zurück.

Gesprächsrunde dominieren, gefallen sich die Frauen als Zuhörerinnen.⁸⁰⁶ Paradigmatisch dafür steht die Antwort Onorios auf eine der Frechheiten Tolomeis in Richtung der Damen: „Risponderò per hora io in vece di quelle, che per modestia tacessero“.⁸⁰⁷

Ähnlich der Argumentation in Giuseppe Betussis *Imagini* führt Onorio/Bronzini aus, dass die Tugenden der Damen in einem vorteilhaften Äußeren ihren Widerschein fänden:

„E perciò la Natura [...] ha le Donne in tutto alla pace, & alla concordia naturalmente formate, e datole primieramente l'Aspetto non spaventevole [...] ma grato, e giocondo, in segno di benevolenza, e di amicizia: gli occhi pieni d'amore, [...] la Bocca [...] colma di pace, [...] il riso in segno di allegrezza, le lagrime, che dimostrano in loro pietà, e clemenza [...] La voce non minaccevole, non formidabile, ma amichevole, e soave“.⁸⁰⁸

Neben dem üblichen Arsenal an weiblichen, vorzugsweise: passiven, Tugenden, mit denen der Autor die LeserInnen – feinst schattiert, aber ohne wirkliche Systematik – geradezu überflutet, werden die hohen Damen von Bronzini in deutlich erhöhter Frequenz auch mit männlich konnotierten Attributen in Verbindung gebracht; er spricht ihnen etwa *eloquenza*, *fortezza*, *ardire* und *dottrina* zu.⁸⁰⁹ Damit im Einklang, rückt Bronzini zudem eine außerordentlich große Zahl an Regentinnen ins Zentrum der Gespräche.

Mit Blick auf die äußeren Gegebenheiten hängt dieser Umstand zweifelsohne damit zusammen, dass nach dem Ableben des Herzogs Cosimo II das Großherzogtum Toskana seit 1621 weiblich, und zwar von Cristina di Lorena und ihrer Schwiegertochter Maria Maddalena d'Austria regiert wurde und die beiden temporären Herrscherinnen sich mit gezielt propagandistisch eingesetzten Mitteln der Kunst, der Literatur, Musik und Malerei eine ideologische Grundlage für ihre immerhin acht Jahre währende Herrschaft schaffen ließen.⁸¹⁰ Bronzini/Onorio führt

⁸⁰⁶ Einzig die spitzzüngige Vittoria erdreistet sich zuweilen, provokante Äußerungen wie Giftpfeile in Richtung Tolomei zu schießen.

⁸⁰⁷ Bronzini 1622, giornata prima, S. 48: „Vorerst werde ich anstatt derer antworten, die aus Bescheidenheit schweigen.“

⁸⁰⁸ Bronzini 1622, giornata prima, S. 26f.: „Und daher hat die Natur [...] die Frauen ganz gemäß dem Frieden und der Eintracht natürlich geformt und ihnen zuvörderst ein nicht furchterregendes Aussehen [...], sondern vielmehr ein dankbares und heiteres, als Zeichen des Wohlwollens und der Freundschaft. Die Augen voll von Liebe [...], der Mund [...] von Frieden erfüllt, [...] das Lachen als Zeichen der Fröhlichkeit, die Tränen, die ihr Mitleid offenbaren, und die Milde. [...] Die Stimme, nicht bedrohlich, nicht grausam, sondern freundschaftlich und angenehm.“

⁸⁰⁹ Vgl. hierzu etwa die Aufzählung am fünften Tag der ersten Woche: Cristofano Bronzini: DELLA | DIGNITÀ, & NOBILTA' | DELLE DONNE. | *DIALOGO* | DI CRISTOFANO BRONZINI | D'ANCONA. | *Diuiso in Quattro Settimane; E ciascheduna di esse | in Sei Giornate.* | Alla Serenissima Arciduchessa d'Austria | MARIA MADDALENA | Gran Duchessa di Toscana. | *Settimana Prima, e Giornata Quarta.* | IN FIRENZE, | *Nella Stamperia di Zanobi Pignoni.* 1625. Con Licenza de' Sup., I-Nn, SALA FARN. 42. F 34 (0002), giornata quinta, S. 68.

⁸¹⁰ Bezüglich der Musik, des Musiktheaters vgl. Cusick 2009, v. a. S. 39–60, 191–211, und Kelly Harness: *Echoes of Women's Voices. Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, Chicago / London: The University of Chicago Press 2006. Aus kunstgeschichtlicher Warte beleuchtet Ilaria Hoppe: „Räume von und für

demgemäß immer wieder Beispiele von Witwen ins Treffen, die nach dem Tod des regierenden Gemahls die Herrschaft übernahmen, oder von Müttern, die anstatt ihres noch minderjährigen Sohnes das Szepter ergriffen. So berichtet er der ZuhörerInnenschaft am zweiten Tag von Fania, der Witwe des Fürsten von Dardanien – „guerreggiò anch’ella, e governò prudentemente il Reame; si trovò in più fatti d’arme; guidava coraggiosamente gli Esserciti; ordinava le squadre“⁸¹¹ –, oder von der verwitweten Artemisia, einerseits „Regina magnanima, & esempio grandissimo d’intatta, e castissima Vedovità, e d’amore grandissimo verso il suo amatissimo Consorte“⁸¹², andererseits „amica di guerra“⁸¹³, vor der den Feinden die Knie schlotterten. Und nicht zuletzt widmet Onorio dem Beispiel der Matilde (Mathilde von Canossa) und ihrer Mutter Beatrice (Beatrix von Lothringen), die mit Sitz auf der Burg Canossa zusammen über weite Gebiete in Ober- und Mittelitalien herrschten, im Verlauf des zweiten Tags seiner verkappten Vorträge beinahe dreißigseitige Ausführungen.⁸¹⁴ Auch am dritten Tag monologisiert das Alter Ego des Autors zuvörderst über Herrscherinnen; seine Ausführungen gipfeln schließlich über den Umweg der Margherita d’Austria (Margarita de Austria-Estiria) in einem zwanzigseitigen der Maria Maddalena d’Austria gewidmeten Panegyrikos.⁸¹⁵ Die Intention hinter diesen unmissverständlichen Passagen, die Parallelen der *exempla* zu Cristina di Lorena und Maria Maddalena d’Austria sind kaum zu übersehen.

Die männliche Färbung – die „female masculinity“,⁸¹⁶ wie man mit Jack Halberstam sagen könnte – exzellenter Frauen, die Bronzini derart augenfällig in den Vordergrund rückt, lässt sich aber auch theoretisch, nämlich mit einem Seitenblick auf Torquato Tassos *Discorso della virtù femminile e donnesca*⁸¹⁷ aus dem Jahr 1582 erklären, dem weiblichen Pendant zu seinem im gleichen Jahr erschienenen *Discorso della virtù heroica et della charità*⁸¹⁸. Tasso geht hier zu Beginn von einem stark aristotelisch geprägten Geschlechterdiskurs mit binären

Frauen? Die Gemächer der Maria Magdalena von Österreich in der Villa Poggio Imperiale bei Florenz“, in: Bonnet, Anne-Marie / Schellewald, Barbara (Hrsg.), *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, Köln / Wien / Weimar: Böhlau 2004 (ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 1), S. 213–234, die Ausgestaltung der Villa Poggio Imperiale mit Szenen aus dem Leben berühmter Regentinnen und Heiligen.

⁸¹¹ Bronzini 1622, giornata seconda, S. 81: „auch sie führte Krieg und regierte das Reich mit Umsicht, sie fand sich mehrfach in bewaffneten Konflikten wieder, führte mutig die Heere, befahl die Truppen“.

⁸¹² Ebd.: „Großmütige Königin und hervorragendes Beispiel unberührter und keuschesten Witwenschaft sowie großer Liebe ihrem geliebten Gemahl gegenüber“.

⁸¹³ Bronzini 1622, giornata seconda, S. 83: „Freundin des Kriegs“.

⁸¹⁴ Bronzini 1622, giornata seconda, S. 100–128.

⁸¹⁵ Bronzini 1622, giornata terza, S. 54–74.

⁸¹⁶ Vgl. Judith/Jack Halberstam: *Female masculinity*, 6. Auflage, Durham / London: Duke University Press 2004.

⁸¹⁷ Torquato Tasso: DISCORSO | DELLA VIRTU’ | FEMINILE, E | DONNESCA, | DEL SIG. TORQVATO TASSO. | ALLA | SERENISSIMA SIG. DVCHessa | Di Mantoua, &c. | IN VENETIA, | Appresso Bernardo Giunti, e fratelli. | M D LXXXII., A-Wn *35.Q.82. Vgl. auch Cox 2008, S. 168–172.

⁸¹⁸ Torquato Tasso: DISCORSO | DELLA VIRTU’ | HEROICA, ET DELLA | CHARITA’ | DEL SIG. TORQVATO TASSO. | AL | SERENISS. SIG. MONSIEG. | il Cardinale Cesareo. | IN VENETIA, | Appresso Bernardo Giunti, e fratelli. | M D LXXXII. (=Tasso 1582a), A-Wn *35.Q.83.

Oppositionen aus, in welchem den Männern die aktive, den Frauen die passive Rolle eingeschrieben wird. Die Natur habe, so er, Männer und Frauen in unterschiedlicher Temperatur und Körperbeschaffenheit hervorgebracht, daher rührten die Unterschiede der beiden Geschlechter und deren Fähigkeiten zu verschiedenen Tätigkeiten:

„l’uomo come più robusto ad alcuni è disposto, e la donna come più delicata ad alcuni altri; onde [...] conchiude Aristotele, che la virtù dell’uomo, e della femina non sian la medesima; perciocché la virtù dell’uomo sarà la forza, e la liberalità, e la virtù della donna la pudicitia; e come piacque a Gorgia, così il silentio è virtù della donna, come l’eloquenza dell’uomo“.⁸¹⁹

„Ma a chi scriv’io della feminil virtù?“⁸²⁰, durchkreuzt der Autor jäh die eigenen neoaristotelischen Argumentationslinien mit einer rhetorischen Frage, die an seine primäre Leserin, die Herzogin von Mantua, Eleonora Gonzaga, gerichtet ist:

„non già ad una Cittadina, o ad una Gentildonna privata, né ad una industriosa madre di famiglia: ma ad una nata di sangue Imperiale, & Heroico, la qual con le proprie virtù agguaglia le virili virtù di tutti i suoi gloriosi Antecessori: dunque non più la feminil virtù, ma la donnesca virtù si consideri“.⁸²¹

Torquato Tasso unterscheidet mithin in einem statusabhängigen Modell die *virtù donnesca* der großen Herrscherdynastien entstammenden Damen, denen deutlich männlichere Färbungen eignen, von der *virtù fem(m)inile*, die in den restlichen, zu Gehorsam verpflichteten Frauen zur Entfaltung kommt. Mit *virtù donnesca* gesegneten Damen ist es erlaubt, die der *virtù femminile* gesteckten Grenzen zu missachten:

„[La virtù donnesca] nelle Donne Heroiche è virtù heroica, che con la virtù heroica dell’uomo contende & delle donne dotate di questa virtù non più la pudicitia, che la forza, o che la prudenza è propria, né alcuna distintione d’opere, e d’uffici fra loro, e gli huomini Heroici si ritrova“.⁸²²

⁸¹⁹ Tasso 1582, fol. 3v: „der Mann ist als der Robustere zu einigen besser geeignet, die Frau als die Zartere zu einigen anderen; daraus [...] schließt Aristoteles, dass die Tugend des Mannes und der Frau nicht die gleiche ist. Daher wird die Tugend des Mannes die Stärke sein sowie die Freigiebigkeit, die Tugend der Frau hingegen die Schamhaftigkeit. Und wie es Gorgias gefiel, ist die Stille Tugend der Frau so wie die Eloquenz Tugend des Mannes ist“.

⁸²⁰ Tasso 1582, fol. 5v: „Aber wem schreibe ich über die weibliche Tugend?“

⁸²¹ Ebd.: „nicht einer Bürgerin oder einer privaten Edelfrau, auch nicht einer fleißigen Familienmutter, sondern einer aus kaiserlichem und heroischem Geblüt Hervorgegangenen, die mit den ihr eigenen Tugenden die männlichen Tugenden all ihrer ruhmreichen Vorfahren egalisiert. Es scheint also geboten, nicht die Tugend der Frau, sondern die Tugend der Dame eingehend zu betrachten“.

⁸²² Tasso 1582, fol. 7r: „[Die Tugend der Dame] ist in heroischen Frauen heroische Tugend, die mit der heroischen Tugend des Mannes wetteifert; und den mit dieser Tugend begabten Frauen eignet nicht mehr die Schamhaftigkeit, sondern die Stärke und die Klugheit. Es lässt sich auch kein Unterschied in den Taten oder Aufgaben zwischen diesen und den heroischen Männern finden“.

So könne etwa niemand Semiramis oder Cleopatra mangelnde Schamhaftigkeit oder Zurückhaltung vorwerfen, genauso wenig wie Dido ein Vorwurf gemacht werden dürfe, nach längeren Kämpfen mit ihrem Gewissen das Keuschheitsgebot der Witwenschaft missachtet zu haben. Als *donne heroiche* seien all diese schließlich den Männern gleichgestellt.⁸²³

⁸²³ Tasso 1582, fol. 6v–7r.

4. 2. Amalia Willelmina, *donna heroica*

Ein derartiger Fall findet sich auch in der bereits erwähnten *Placidia*, einem *poemetto drammatico* Pietro Antonio Bernardonis, das höchstwahrscheinlich bereits 1705⁸²⁴ uraufgeführt und im Jahr 1709 wiederaufgenommen wurde. Als Inbegriff der keuschen Witwe hält Placidia ihrem verbliebenen Mann, dem Goten-König Ataulfo, auch nach dessen Ableben die Treue. Auch als Placidias Bruder, der weströmische Kaiser Onorio, seinen ehemaligen Schwager mit Flüchen bedenkt – „Ataulfo era un tiranno, | un barbaro, un nemico | di Roma e ingiurioso“⁸²⁵ –, hält sie diesem standhaft die Treue und weigert sich, dem Befehl, den Feldherren Costanzo zu ehelichen, Folge zu leisten. Erst als sich dieser gegen Ende als nicht nur mit *gloria*, sondern auch für sich einnehmender *modestia* ausgestattet erweist, lenkt die Protagonistin ein. Als mit *virtù donnesca* gesegneter *donna heroica* ist ihr moralisch erlaubt – Widerstand gegen männliche Befehle zu leisten, weibliche Gebote zu missachten –, was sich etwa für eine gewöhnliche Adelige nicht schicken würde.⁸²⁶

⁸²⁴ Auf dem Titelblatt der in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten Partitur (Pietro Antonio Bernardoni / Attilio Ariosti: LA PLACIDIA. | Poemetto Dramatico. | Nel Giorno del gloriosissimo | NOME | Della S. C. R. M. | Dell'Imperatrice | AMALIA | WILLELMINA | L'anno 1709. | Poesia di Pietro Antonio | Bernardoni. | Musica di Attilio Ariosti., A-Wn Mus.Hs.18216) wird zwar das Jahr 1709 als Aufführungsjahr vermerkt, der Buchrücken verrät allerdings: LA | PLACIDIA | SERENATA | L'ANNO | 1705. Dieser scheinbare Widerspruch, der bisher in der Literatur unbemerkt geblieben ist – weder in Huss 2003 noch in Seifert 1985 finden sich Hinweise auf eine zweite Aufführung –, lässt sich leicht lösen, da *La Placidia* als des Artikels entkleidete *Placidia* bereits in Bernardonis 1706 erschienenem ersten Band seiner gesammelten *poemi drammatici* aufscheint, und zwar als Geburtstagswerk (mit dementsprechender textlicher Änderung) für die „Regina [!] de' Romani“. Das Jahr 1705 scheint also als Jahr der Erstaufführung durchaus wahrscheinlich. Eine Absage, die man wegen des alsbaldigen Todes Kaiser Leopolds vermuten könnte, lässt sich mithilfe eines Blicks in die Zeremonialprotokolle ausräumen: Der Kaiser habe sich, so steht dort geschrieben, zwar bereits am 17. April „übel auff befunden, und keinen *Appetit* gehabt“ und am Sonntag auch die Messe in St. Stephan verpasst, sein Zustand scheint sich aber temporär gebessert zu haben, weshalb am 26. April festgehalten wird, dass „ahn Ihrer Mtt. der Königin geburths= und *Galla* Tag mit einer *Serenata*“ aufgewartet wurde. Vgl. AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 331r. Dass die erwähnte *serenata* (*La*) *Placidia* geheißen hat, ist mehr als wahrscheinlich. Auch der Kaiserliche Obersthofmeister, Graf Ferdinand Bonaventura Harrach, hielt eine Aufführung in seinem Diarium für den 21. April fest. Dort ist allerdings auch ausdrücklich vermerkt, dass zuerst in Anwesenheit des Kaisers eine von Adelligen ausgeführte Musikdarbietung stattfand und danach ohne Leopold „in dem Saal vor dem Theatro ein andere Music, worzue alle Cavagliri undt Dames, so komen wollen, zugelassen worden“ (zit. n. Menčík 1898, S. 519), aufgeführt wurde. Auch hier ist es sehr wahrscheinlich, dass Harrach sich auf die *Placidia* bezog. Die vor der *Placidia* gegebene „Music, welche die Gr. von Aursberg undt Martinitz, und Marchese Pio undt Don Angelo Grimaldi gesungen, undt Ihr königliche Majestet mit Dero Kamerherren darzue mit Flauten undt Insrumenten accompagnirt“ (zit. nach Menčík 1898), wird vermutlich die bisher der Forschung nicht bekannte *festa di musica La Contesa di quattro numi* gewesen sein, von deren Libretto sich eine Abschrift im Familienarchiv Harrach befindet. Vgl. *La Contesa di quattro Numi*. | Festa per Musica | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della S: R: M: | Di | AMALIA | WILLELMINA | Regina de' Romani | L'Anno 1705., AT-OeStA/AVA FA Harrach 783. Zum adeligen Musizieren am Wiener Hof der Barockzeit vgl. außerdem Herbert Seifert: „Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014f (Summa summarum 2), S. 503–509.

⁸²⁵ Bernardoni 1706d, S. 287: „Ataulfo war ein Tyrann, ein Barbar, ein Feind Roms und verachtenswert.“

⁸²⁶ Vgl. dazu etwa die Ausführungen im Verhaltensmanual Giovanni Battista de Luca: IL CAVALIERE | E | LA DAMA | OVERO | Discorsi familiari nell' ozio Tusculano | autunnale dell'anno 1674. | DI | GIO. BATTISTA | DE LVCA | *Sopra alcune cose appartenenti a Causalieri, & alle | Dame, così nella legge scritta, come in quella*

La Placidia gehört zu einem auf den ersten Blick eher seltsam anmutenden Triptychon an *poemetti*, das Pietro Antonio Bernardoni für die Kaiserin verfasste. In diesen drei Stücken, in denen der Corneille- und Racine-Verehrer Bernardoni sich so nah an die Tragödien der französischen Klassik wagt wie sonst nie,⁸²⁷ stehen vom Schicksal gebeutelte Protagonistinnen im Zentrum des Geschehens: die bereits erwähnte römische Prinzessin Placidia (1705/9), die gleich zwei Ehemänner verlor; die von einem Seeungeheuer bedrohte äthiopische Königstochter Andromeda (1707) sowie die von der Last der Regierung erdrückte Oströmische Kaiserin Pulcheria (1708). Beinahe jährlich derart zerknirschte Persönlichkeiten in den Mittelpunkt einer dem Kaiser, also einem Mann, gewidmeten *serenata* zu stellen, wäre kaum möglich gewesen.

Dass standhaft leidende Frauen in der Gunst der Tugendliebenden augenscheinlich weit oben standen, offenbart ein Blick auf die Schrift *Le glorie immortali de' trionfi et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque donne illustri*⁸²⁸ (1609) des spanischen Geistlichen Pedro Pablo de Ribera, einen Gipfelpunkt der weiblichen Vitensammlung, in dem die charakterlichen Vorzüge von 845 tugendreichen Frauen vorgestellt werden. Bereits auf dem Titelblatt listet der Autor die Tugenden der besprochenen Damen demonstrativ auf, nämlich ihre „Santità, Virginità, Penitenza, Digijuni, Vigilie, Orationi, Meditationi, Martirio, Costanza, Pietà, Carità, Lealtà, Castimonia, e Magnanimità“. Wirkt das Spektrum weiblicher *virtù* an dieser Stelle noch einigermaßen breitgefächert, offenbart sich den LeserInnen im Inneren des Buches unterdes ein eher monothematisches Bild. Riberas Hauptaugenmerk gilt nämlich, das merkt man bereits beim Durchblättern des nicht zufällig einer Äbtissin – der Vorsteherin des Benediktinerinnenklosters La Cella in Triest, Valeria Bonomi – gewidmeten Traktats recht schnell, jungfräulichen Märtyrerinnen, Frauen, die mit „gran costanza“ heroisch jedwedes Leid

della | conuenienza, contenute negli argomenti | registrati nell' annesso indice. | IN ROMA | Per il Dragondelli M. DC. LXXV. | Con Licenza de' Superiori., A-Wn 74.H.95, S. 525f.

⁸²⁷ Das einzige für den Kaiser verfasste *poemetto*, das stark an die französische Tragödie angelehnt ist, ist der 1710 entstandene *Hippolito* (Pietro Antonio Bernardoni / Antonio Bononcini: HIPPOLITO | Poemetto Drammatico. | Nel Giorno del gloriosissimo NOME | Della S. C. R. M.^{tà} | Di | GIUSEPPE P.^{mo} | Imperator de' Romani Sempre Augusto. | L'anno 1710. | Poesia di Pietr' Antonio Bernardoni. | Musica di Antonio Bononcini., A-Wgm IV 44320 [Q 1204]). Der Titelheld dieses wohl unpolitischsten an den Kaiser gerichteten Stücks aus der Feder Bernardonis ist ähnlich zerknirscht wie seine weiblichen Pendants Placidia, Pulcheria und Andromeda, allerdings nicht aus Überforderung oder Hilflosigkeit, sondern weil er seine geliebte Aricia tot wähnt.

⁸²⁸ Pietro Paolo di Ribera: LE GLORIE | IMMORTALI | DE' TRIONFI | ET HEROICHE IMPRESE | D'ottocento quarantacinque Donne Illustri antiche, | e moderne, dotate di conditoni, e scienze segnalate: | Cioè in sacra Scrittura, Teologia, Profetia, Filosofia, Retorica, Gramatica, | Medicina, Astrologia, Leggi Ciuili, Pittura, Musica, Armi, | & in altre virtù principali. | Tra le quali vi sono molte versate in Santità, Virginità, Penitenza, Digijuni, Vigilie, Orationi, Meditationi, Martirio, Costanza, Pietà, Carità, Lealtà, Castimonia, e Magnanimità; sonoui molte tra esse viue, e morte, di cui fin'hora | niun'Autore n'hà fatto mentione. | Sonoui alquante Inuentrici di varie scienze, e mestieri all'vso humano necessarij, dalle quali si | possono cauare copiosi esempi, ed auuertimenti vtilissimi a tutte le conditioni di persone. | Composte da D. PIETRO PAOLO DI RIBERA VALENTIANO, | Canonico Regolare Lateranense. | CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET PRIVILEGIO. | IN VENETIA, M DC IX. | Apresso Euangelista Deuchino., A-Wn 19.G.47. Vgl. auch Cox 2008, S. 143f.

erdulden. Mehr als die Hälfte der Abhandlung ist explizit Märtyrerinnen, Jungfrauen oder jungfräulichen Märtyrerinnen gewidmet.⁸²⁹ Von der Heiligen Agnes von Rom, „verGINE, e martire“⁸³⁰, die sich auch unter Androhung der Vergewaltigung nicht zur Ehe verpflichten ließ, über Daphne, die mit „maravigliosa costanza“⁸³¹ den Avancen Apolls widerstand, bis hin zu namenlosen Witwen und Müttern, die das Martyrium ihrer für Gott in den Tod gegangenen Söhne mit an Selbstaufgabe grenzender Tapferkeit ertrugen. Und auch in der zweiten Buchhälfte wird Ribera nicht müde, die Keuschheit, Jungfräulichkeit und Standhaftigkeit im Leid der sich auch durch andere Tugenden auszeichnenden Damen herauszustreichen.

Mit dieser Schrift im Hinterkopf erscheint die Entscheidung Pietro Antonio Bernardonis, regelmäßig – nämlich in sechs Jahren vier Mal – für die Freudentage Amalias verfertigte *poemetti drammatici* mit Monologen standhaft leidender Jungfrauen oder Witwen zu eröffnen, deutlich weniger merkwürdig;⁸³² die Tugendhaftigkeit dieser tapferen, leidensfähigen Frauen konnte von den ZuschauerInnen leichthin assoziativ auf die gefeierte Kaiserin übertragen werden.

Andromeda, so wusste das gebildete Publikum dazumal aus dem fünften Buch der *Metamorphosen* des Ovid respektive den mythographischen Werken des Hyginus und Apollodoros,⁸³³ wird nach dem Urteilsspruch des Orakels von Ammon als Opfer für ein vom

⁸²⁹ Zum Bild der Jungfrau und Märtyrerin in der Frühen Neuzeit vgl. Elisja Schulte van Kessel: „Jungfrau und Mütter zwischen Himmel und Erde. Frauen im frühmodernen Christentum“, in: Farge, Arlette / Zemon Davis, Natalie (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 3. Frühe Neuzeit*, Frankfurt am Main / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994, S. 151–188.

⁸³⁰ Ribera 1609, S. 41.

⁸³¹ Ribera 1609, S. 132.

⁸³² Verwiesen sei auch auf Bernardonis *Arianna*, die ebenso mit einem aus Arie und Rezitativ zusammengesetzten klagenden Monolog der dem ihr untreu gewordenen Theseus nachtrauernden Titelheldin beginnt. Bernardoni bezieht sich auch hier, sicher nicht zufällig, auf ein Sujet der französischen Klassik, Thomas Corneilles *Ariane*. Vgl. Bernardoni 1706. Und nicht nur Bernardoni bediente sich des Topos der leidenden Frau, auch sein von ihm nicht sonderlich geschätzter Kollege Silvio Stampiglia ließ in seinem ersten für den Wiener Kaiserhof geschriebenen *componimento*, *La gala delle antiche eroine*, gleich eine ganze Schar an klagenden Frauen auftreten. Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 6. 5.

⁸³³ Bernardonis Quelle für *Andromeda* ist zwar mangels eines Verweises des Autors im Libretto nicht mehr zu rekonstruieren, die *Metamorphosen* des Ovid können es aber nicht gewesen sein, da Perseo das Monster im *poemetto* versteinert zurücklässt. Diese Variante des Andromeda-Mythos, in dem Perseus den Ketos mittels des von ihm abgetrennten Gorgonenhauptes petrifiziert und nicht „konventionell“ schlachtet, ist eine spätere Hinzudichtung, die sich erst im 2. Jahrhundert nach Christus unter anderem bei Antiphilus und Lukian findet. Vgl. Daniel Ogden: *Perseus*, London / New York: Routledge 2008 (Gods and Heroes of the Ancient World), S. 92. Es könnte auch sein, dass Bernardoni schlechterdings zu Sekundärliteratur griff. Es ist belegt, dass der Librettist zuweilen Natale Contis *Mythologiae* als Inspirationsquelle verwendete, wie er in der Leopold I. dedizierten *Più gloriosa fatica d'Ercole* angibt. Und Conti überliefert den Andromeda-Mythos tatsächlich in der Version, in welcher Perseus das Monster mithilfe des Medusenhauptes versteinert. Vgl. Natale Conti: NATALIS COMITIS | MYTHOLOGÆ, | SIVE EXPLICATIONVM FABVLARVM | LIBRI DECEM. | IN QVIBVS OMNIA PROPE | Naturalis & Moralis Philosophiæ dogmata sub anti- | quorum fabulis contenta fuisse | Demonstratur. | CVM LOCVPLETISSIMIS INDICIBVS | eorum scriptorum, qui in his libris citantur, rerumque | notabilium, & multorum nominum | ad fabulas pertinentium | explicationibus. | OPVS NON TANTVM HVMANARVM, | sed etiam sacrarum literarum & Philosophiæ studiosis | perutile, ac propè necessarium. | CVM PRIVILEGIO. | VENETIIS | M D L XVIII., A-Wn 79.Cc.363, S. 211, beziehungsweise Pietro Antonio Bernardoni: LA PIÙ GLORIOSA | FATICA D'ERCOLE. | POEMETTO DRAMMATICO | Cantato nel Giorno del Gloriosissimo | NOME | DELLA

durch den Hochmut ihrer Mutter Cassiopeia erzürnten Meeresgott gesandtes Monster an einen Felsen geschlagen. Der griechische Heros Perseus, Spross von Iuppiter und der Danae, errettet die schöne Jungfrau schließlich im Tausch gegen ihre Hand.

Bernardoni blendet die Handlung seiner *Andromeda* kurz vor der Ankunft des Medusa-Bezwingers ein: Elend, aber furchtlos an einen Felsen gekettet, eröffnet die Titelheldin das nach ihr benannte *poemetto* mit den Worten:

„Fier sembiante di morte,
non sei sì fier per chi nemici ha i fati,
né per gli sventurati
dura impresa fu mai morir da forte.
Aspro il morir può rassemble a un alma,
ch'entro placida calma i giorni mena,
non al mio core afflitto,
che finora passò di pena in pena.“⁸³⁴

In der darauffolgenden Arie, in der die Protagonistin todessehnsüchtig ihr Martyrium besingt, geht Andromeda sogar noch einen Schritt weiter: Aus dem Sich-Abfinden mit dem Dahinscheiden wird nun ein aktiver Wunsch, endlich durch den Tod von ihren Qualen erlöst zu werden:

„Il più bel de' giorni miei
è per me quel del morir.
Né la morte a questo core
può recar tema o dolore,

S. C. R. M.^{TA'} | DI | LEOPOLDO I. | AUGUSTISSIMO IMPERADOR | DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE SECONDA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DI | RINALDO I. | D'ESTE | Duca di Modona Reggio &c. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1707. Con lic. de' Superiori. (=Bernardoni 1707a), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.2), S. 164.

⁸³⁴ Pietro Antonio Bernardoni: ANDROMEDA | *Poemetto Drammatico* | Nel giorno del gloriosissimo | NOME | Della Sac. Ces. R. Maestà | Dell'Imperadrice | AMALIA | WILLELMINA., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico, Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE TERZA | *CONSAGRATA* | A' SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GIUSEPPE IGNAZIO | DEL SAC. ROM. IMP. | CONTE DI PAAR, | Barone in Hardtberg, e Krottenstein, | Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell'Eccelsa Camera Au- | lica, e Supremo Intendente della | Cucina, &c. &c. | VIENNA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Ital. | di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707 (=Bernardoni 1707b), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.3), S. 139: „Kühnes Antlitz des Todes, du bist nicht so kühn für jene, denen das Schicksal feindlich gesinnt ist; für die Unglücklichen war es nie schwierig, tapfer zu sterben. Einer Seele, die in sanfter Ruhe ihre Tage fristet, kann der Tod rau erscheinen, aber nicht meinem kummervollen Herzen, das bisher von einer Qual in die nächste taumelte.“

se dà fine al mio martir.“⁸³⁵

Weniger akut lebensbedrohlich erweist sich ein Jahr später die Situation einer weiteren von Bernardoni portraitierten *donna heroica*, der byzantinischen Kaiserin Pulcheria, die unter der Last der Herrschaft zuschanden zu gehen droht:

„O de' miseri regnanti
sorte rea, fato infelice!
Un momento di contento
non si trova in cima al trono;
e chi è nato in basso stato
è assai più d'un re felice!“⁸³⁶

Bernardonis Titelheldin Pulcheria eignet sich nicht nur ihrer Leidenschaft wegen vorzüglich als Modell weiblicher Tugend, vom historischen Vorbild, Aelia Pulcheria, ist zudem nicht bloß eine tiefe Religiosität, sondern vor allem auch ein damit zusammenhängendes, beinah fanatisches Beharren auf ihrer Keuschheit überliefert.⁸³⁷ Im Jahr 415 soll sie öffentlich ihr lebenslanges Festhalten an ihrer Unbeflecktheit verkündet haben und auch mit ihrem nachmaligen Gatten Markian soll sie in weißer Ehe gelebt haben.⁸³⁸ In gewissen Situationen spielt Bernardonis Pulcheria auch auf ihre Enthaltsamkeit an;⁸³⁹ sie verkündet, dass ihr Friede und Wohlergehen ihres Reiches mehr am Herzen liegen als das hübsche Gesicht eines

⁸³⁵ Bernardoni 1707b, S. 139: „Der schönste meiner Tage wird jener sein, an dem ich sterbe. Und der Tod kann diesem Herzen weder Furcht noch Schmerz bereiten, wenn er nur meinem Martyrium ein Ende gibt.“

⁸³⁶ Johann Joseph Fux: *Pulcheria. K 303. Text von Pietro Antonio Bernardoni*, hrsg. von Hellmut Federhofer und Wolfgang Suppan, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967 (Fux, sämtliche Werke V/2), S. 155: „Oh grausames Schicksal, unglückliches Fatum elender Regierender! Nicht einen Moment der Zufriedenheit findet man auf dem Thron; wer in bescheidenen Verhältnissen geboren wurde, ist deutlich glücklicher als ein König.“ Zu Pulcheria hat sich in der SLUB Dresden außerdem ein handschriftliches Libretti erhalten: Pietro Antonio Bernardoni: *Pulcheria* | Poemetto Dramatico | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME | Della S: C: R: M: | Dell'Imperadrice | AMALIA WILLELMINA | L'anno 1708., D-DI MT.2547, misc.1.

⁸³⁷ Vgl. Christine Angelidi: *Pulcheria. La castità al potere (c. 399 – c. 455)*, aus dem Französischen ins Italienische übersetzt von Daniela Serman, Milano: Jaca Book 1998 (Donne d'orient e d'occidente 5), v. a. S. 87–112.

⁸³⁸ Angelidi 1998, S. 9. Auch Pierre Corneille behandelt dieses Thema in seiner *Pulchérie*. Die Protagonistin junktimiert in der *comédie heroïque* das an Martian gerichtete Angebot der Heirat mit der Forderung, an ihrer Jungfräulichkeit festhalten zu dürfen. Vgl. Pierre Corneille: *PULCHERIE* | COMEDIE | HEROIQUE. | A PARIS, | Chez GUILLAUME DE LUYNE, Libraire | Juré, au Palais, dans la Salle des Merciers, sous | la montée de la Cour des Aydes, | à la Justice. | M. DC. LXXIII. | *AVEC PRIVILEGE DV ROY.*, F-Pn Rés. Yf-4130, V, 3. Ich danke Alfred Noe herzlich für den Hinweis.

⁸³⁹ Vgl. dazu auch Leopold Ergens: „Literarhistorische Einleitung“, in: Fux, Johann Joseph, *Pulcheria. K 303. Text von Pietro Antonio Bernardoni*, hrsg. von Hellmut Federhofer und Wolfgang Suppan, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967 (Fux, sämtliche Werke V/2), S. IX.

potentiellen Ehemanns.⁸⁴⁰ Und nachdem der Freier Antemio ihr seine Liebe bekundet hat, antwortet die asketische Regentin staubtrocken: „Io non conosco amore“.⁸⁴¹

Ein Zuviel an Gattenliebe ist unterdessen das harte Los der Protagonistin in *La Placidia*. Die unglückliche Prinzessin, nachmalige De-facto-Herrscherin des Weströmischen Reichs, dominiert den schwermütigen Beginn des Stücks. Gleich zweifach hat das Schicksal Placidia, „dotata egualmente d’una gran virtù, e d’una gran bellezza“⁸⁴², indem es ihr zwei Angetraute entriss, das Herz gebrochen. Eine geplante Heirat zwischen der historischen Aelia Galla Placidia (um 390–450) und ihrem Verlobten, ihrem Cousin Eucherius, kam nie zustande, da Letzterer umgebracht wurde;⁸⁴³ ihr späterer Ehemann, der gotische König Athaulf (Ataulfo), von dem Placidia ursprünglich als Geisel gehalten worden war, wurde weniger als zwei Jahre nach der Hochzeit ermordet.⁸⁴⁴ Bernardoni verfasst für Placidia eine Auftrittsarie, in der sie, die Morgenröte erblickend, ihrem Weltschmerz freien Lauf lassen kann:

„Già dal ciel cade ogni stella
e di bella
nuova luce ei già s’indora.
Sol non è
sorta per me
rilucente oggi l’aurora,
e l’orror
del mio dolor
al mio cor fa notte ancora.“⁸⁴⁵

Der Schmerz der Protagonistin wird zur großen monologischen Szene fortgesponnen, die elegische Melancholie der Eröffnungsarie schwenkt im darauffolgenden gleich zur zweiten Arie überleitenden *recitativo* in eine heftige *Leiden*-schaft der Protagonistin um, die sich als von Geburt an vom Schicksal übel misshandelte Märtyrerin präsentiert:

„Principessa infelice e più infelice
regina! Or che giovommi

⁸⁴⁰ Fux 1967, S. 156.

⁸⁴¹ Fux 1967, S. 155: „Ich kenne die Liebe nicht.“

⁸⁴² Bernardoni 1706d, S. 277: „gleichermaßen gesegnet mit einer großen Tugend und einer ebensolchen Schönheit“.

⁸⁴³ Vgl. Hagith Sivan: *Galla Placidia. The Last Roman Empress*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2011 (Women in Antiquity), S. 12.

⁸⁴⁴ Vgl. Sivan 2011, S. 9–37.

⁸⁴⁵ Bernardoni 1706d, S. 279: „Schon fallen alle Sterne vom sich durch neues Licht vergoldenden Himmel. Nur ist die strahlende Morgenröte nicht für mich aufgestiegen; der Schauer meines Schmerzes lässt es in meinem Herzen wieder Nacht werden.“

nascer in regio stato,
 s'ebbi sin dalla cuna
 inimica fortuna e il cielo irato?
 Amai, misera!, amai,
 [...]

E, sebben con dispetto,
 per altro amore il primo amor lascai.
 Né più felice io fui
 nel nuovo amor col mio real consorte;
 sposo ed amante in lui
 perdei ben tosto e me rapì la morte.“⁸⁴⁶

Die zweite Arie –

„Sventurata!
 Non son nata
 per amar,
 né per regnar.
 Un baleno
 di sereno
 mi scopriro amore e sorte,
 ma la morte
 in funesta
 atra tempesta
 quel seren venne a cangiar.“⁸⁴⁷

– schließt den aufwühlenden ersten Auftritt der Placidia ab, einer großen Tragödin aus der Feder Bernardonis, die sich wie ihre Schwestern im Geiste, Andromeda und Pulcheria, als standhaft ihren Schicksalsschlägen trotzende, tugendreiche *donna heroica* erweist, gleichsam als säkularisierte Version des Idealbilds der Frau, das Pedro Pablo de Ribera in seinen *Glorie immortali* ein Jahrhundert zuvor entworfen hatte.

⁸⁴⁶ Bernardoni 1706d, S. 279: „Unglückliche Prinzessin und noch unglücklichere Königin! Was nützt es mir, von königlichem Geblüt zu sein, wenn mir seit der Wiege das Schicksal feindlich und der Himmel erzürnt gegenüberstehen. Ich liebte, Elende!, ich liebte. [...] Und obwohl mit Missvergnügen, ließ ich meine erste Liebe für eine andere hinter mir. In der neuen Liebe zu meinem königlichen Gemahl war ich nicht viel glücklicher, in ihm verlor ich Ehemann und Geliebten allzu schnell, der Tod raubte ihn mir.“

⁸⁴⁷ Bernardoni 1706d, S. 280: „Unglückliche! Ich bin weder geboren, um zu lieben noch um zu regieren. Einen Augenblick der Ruhe haben mir Liebe und Schicksal gewährt, aber der Tod hat diese Ruhe in einen tiefdunklen Sturm verwandelt.“

4. 3. Amalia Wilhelmine, Obdach der Tugenden⁸⁴⁸

Generell offenbart sich die *serenata* am Wiener Hof freilich nicht immer als derart streng und asketisch, sondern deutlich variantenreicher. In ihrem letzten Monat als Römische Königin wurde Amalia zum Geburtstag im Jahr 1705 *La contesa di quattro numi*⁸⁴⁹ gewidmet. In dieser in einem anonymen handschriftlichen Libretto überlieferten *fiesta per musica* treten die vier allegorischen Figuren Fato (Schicksal), Virtù (Tugend), Amore (Liebe) und Bellezza (Schönheit) nach altbewährter *gara*-Manier in einen Wettstreit, um zu eruieren, wer von ihnen die bedeutendste Macht auf Erden darstellt, wer „la legge al mondo intero“⁸⁵⁰ oktroyiert und damit *conditio sine qua non* für die anderen drei Kräfte ist. Als Schiedsrichterin wird schließlich eine Person erkoren, „chi uniti al volto, al core | ha virtude, beltà, fato ed amore“.⁸⁵¹ Virtù erklärt schließlich, an wen sie dabei gedacht hat: Es ist, wenig überraschend, Königin Amalia Wilhelmine, die just am heutigen Tag ihr Wiegenfest feiert:

„E' questo appunto il giorno,
in cui succhiò le prime aure di vita
l'alma più grande al più bel corpo unita.
Esempio di virtù, chiaro portento
di natura, ornamento
del trono; e che più resta:
la regina del Tebro, AMALIA è questa.“⁸⁵²

Die darauffolgende Arie durchbricht die Grenzen zur Metaphysik, Virtù entsinnt sich der zölestischen Erschaffung Amalias, dieses tugendreichen Gott-Wesens, das exemplarisch die Vermählung von äußerer und innerer Schönheit demonstriert:

„Mille stelle in una stella
ciel benefico nascose
e poi l'alma ne compose,

⁸⁴⁸ Als „delle virtudi asilo“, als „Obdach der Tugenden“, wird die Kaiserin in Donato Cupedas und Johann Joseph Fux' *Ossequi della notte* bezeichnet. Vgl. Cupeda 1709, fol. 7v.

⁸⁴⁹ Diese bisher von der Forschung nicht beachtete *fiesta* wird im Harrach-Archiv unter der Signatur AT-OeStA/AVA FA Harrach 783 verwahrt. Die Musik ist verloren, die Ausführung oblag vermutlich adeligen Damen und Herren, wobei der Römische König Joseph I. vor den Augen seines bereits von schwerer Krankheit gezeichneten Vaters an der Blockflöte zu erleben war. Vgl. dazu auch die Fn 824.

⁸⁵⁰ *La contesa di quattro numi*, fol. 2r: „das Gesetzt der ganzen Welt“.

⁸⁵¹ *La contesa di quattro numi*, fol. 6v: „die in ihrem Antlitz, ihrem Herzen Tugend, Schönheit, Schicksal und Liebe vereint“.

⁸⁵² Ebd.: „Dies ist just der Tag, an dem die mit dem schönsten Körper vermählte größte Seele die ersten Lebenshauche einsog. Ein Beispiel an Tugend, ein glänzendes Wunder der Natur, Zierde des Throns, und was bleibt sonst noch? – die Königin des Tibers, AMALIA, ist es.“

che del mondo è meraviglia.
Mai non scese idea più bella
in un corpo più vezzoso,
se non quella del suo sposo,
che nel tutto li somiglia.“⁸⁵³

Darauf stimmen auch die anderen allegorischen Figuren in das Lob der Königin ein und entpuppen sich als ihre Bewunderer. Fama pflichtet bei: „E’ ver: sin da che nacque | tanto e tanto mi piacque, | che m’impegnai per sempre a secondarla.“⁸⁵⁴ Amore bewundert Keuschheit und Gattenliebe der Jubilarin: „Ben la conosco: pria | fu nemica d’amore, ora ama tanto | il suo real consorte“.⁸⁵⁵ Und Bellezza schwärmt von ihr als ihrem Spiegelbild: „Tanta beltà da me li fu concessa, | che, specchiandomi in lei, miro me stessa.“⁸⁵⁶

Die Tugenden, die der Römischen Königin in *La contesa di quattro numi* zugeschrieben werden, sind zwar gewiss respektabel, das Stück wirkt allerdings bestenfalls wie ein schmeichlerisches *capriccio* im Vergleich zum thematisch verwandten, aber unvergleichlich prächtigeren Namenstagswerk für die mittlerweile regierende Kaiserin Amalia aus dem Jahr

⁸⁵³ *La contesa di quattro numi*, fol. 6v: „Tausend Sterne versteckte der gütige Himmel in einem einzigen Stern. Und daraus setzte er danach die Seele zusammen, die ein Weltenwunder ist. Nie stieg eine schönere Idee in einen anmutigeren Körper hinab; außer jene ihres Gemahls, der ihr in allem ähnelt.“

⁸⁵⁴ *La contesa di quattro numi*, fol. 7r: „Es ist wahr, seit sie geboren ist, gefällt sie mir so sehr, dass ich mich verpflichtete, ihr immer zu folgen.“

⁸⁵⁵ Ebd.: „Ich kenne sie gut: zuerst war sie Feindin der Liebe, jetzt liebt sie ihren königlichen Gespons über die Maßen“.

⁸⁵⁶ Ebd.: „So viel Schönheit ist ihr von mir gewährt worden, dass ich mich in ihr, einem Abbild meiner selbst, erblicke.“

1709, *Gli Ossequi della notte*⁸⁵⁷. In diesem vermutlich von Donato Cupeda⁸⁵⁸ verfassten *componimento per musica*, das in seinem Tugendspektrum an Giuseppe Betussis Giovanna d'Aragona gewidmeten *Tempio* erinnert, finden sich La Notte, die Muse Urania, die Grazie Pasitea und die Personifikationen Architettura (Architektur), Sonno (Schlaf) und Silenzio (Ruhe/Schweigen) ein, um die Vorzüge der Gefeierten zu besingen. Wie in der *fiesta* aus dem Jahr 1705 wohnt man auch in den *Ossequi* der Erschaffung der Seele Amalia Wilhelmines bei, diesmal vollführt durch den Göttervater. Urania erinnert enthusiastisch an dieses fantastische Ereignis:

„Più che mai liete e belle
splendean del ciel nella più eccelsa parte
le benefiche stelle.
[...]
Allor la destra eterna
del genitor tonante
dalle maggiori idee
alma cavò la più sublime e pura,
che mai facesse insuperbir natura.“⁸⁵⁹

⁸⁵⁷ Es handelt sich dabei um eine Neuvertonung eines Librettos aus dem Jahr 1701. Während damals noch Marc'Antonio Ziani den zu Ehren Kaiserin Eleonore Magdalenes verfassten Text in Musik gesetzt hatte, zeichnete diesmal Johann Joseph Fux für die musikalische Ausdeutung verantwortlich. Für die Partitur vgl. Donato Cupeda / Johann Joseph Fux: GLI OSSEQUI DELLA NOTTE. | Al Gloriosissimo NOME della | Sac: Ces: Real Maestà. | Dell'IMPERATRICE. | AMALIA WILLELMINA. | L'anno 1709. | Musica di Gio: Gioseffo Fux., A-Wn Mus.Hs.17998, beziehungsweise die moderne Ausgabe, Johann Joseph Fux: *Gli Ossequi della Notte. Text von Donato Cupeda. K 305*, hrsg. von Klaus Winkler, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1994.

Ein Exemplar des Librettos liegt in der Biblioteca Marciana in Venedig verwahrt, eines in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel (D-W Textb. 160): Cupeda 1709. In der Österreichischen Nationalbibliothek hat sich außerdem ein Exemplar des Librettos von der Aufführung im Jahr 1701 erhalten: Donato Cupeda: GLI OSSEQUI DELLA NOTTE | Al Gloriosissimo NOME | Della Sac. Ces. Real Maestà | Dell'IMPERATRICE | ELEONORA MADDALENA, | TERESA | Per Comando | Della Sac. Ces. Real Maestà | DI | LEOPOLDO I. | IMPERATOR de' ROMANI | SEMPRE AVGVSTO. | L'Anno M. DCCI. | *Posti in Musica dal Sig.^r Marc' Antonio Ziani, Vice-Maestro di Cappella di S. M. C.* | Appresso Susanna Cristina, Vedova di Matteo Cosmerouio, | Stampatore di S. M. C. (=Cupeda 1701a), A-Wn 406762-B. Das Libretto von 1701 unterscheidet sich vom acht Jahre später veröffentlichten Textbuch vor allem im letzten Drittel, wo zwei Arien und ein Rezitativ ausgetauscht wurden. Einerseits erforderte der Namenswechsel – zum Beispiel von „AUGUSTA MADDALENA“ auf „AMALIA“ respektive „AUGUSTA SPOSA“ – (Cupeda 1701a, fol. 8v; Cupeda 1709, fol. 7v) – Retuschen im Text, andererseits wurde ein in der Arie „Di Cesare al valor“ (Cupeda 1701, fol. 10v) enthaltener Verweis auf den Krieg der frommen Kaiserin an der Seite ihres Mannes gegen die Barbaren, will heißen: die Osmanen, wohl als anachronistisch empfunden, da der Krieg um die spanische Krone im Jahr 1709 deutlich aktueller war. Der Arientext wurde freilich nicht der aktuellen politischen Realität eingepasst, sondern schlankerhand durch einen neuen bedeutungsneutralen („Io tra l'ombre de' riposi“, Cupeda 1709, fol. 9v) ersetzt.

⁸⁵⁸ So wird dies zumindest behauptet in Lione Allacci: DRAMMATURGIA | DI | LIONE ALLACCI | ACCRESCIUTA | E CONTINUATA | FINO ALL'ANNO MDCCCLV. | IN VENEZIA | MDCCCLV. | Presso GIAMBATTISTA PASQUALI. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI*, A-Wn 395871-B, Sp. 588.

⁸⁵⁹ Cupeda 1709, fol. 6r–v: „Fröhlicher und schöner als je zuvor glänzten die wohlthätigen Sterne vom erhabensten Teil des Himmels. [...] Nun zog die ewige Rechte des donnernden Vaters aus den prächtigsten Ideen die feinste und reinste Seele heraus, welche die Natur je stolz werden ließ.“

Pasitea liefert anschließend einen berauschten Augenzeugenbericht, in dem für die ZuhörerInnen die immaterielle Erschaffung der Kaiserin durch umherschwirrende Tugenden erfahrbar gemacht wird:

„A spettacol sì caro
presente io fui. Tutte d’intorno a lei
le più belle virtù vidi occuparsi.
[...]
Questa lucido specchio
le presentava al viso e quella il seno
le munia d’adamante. Una tra i lampi
d’imperial diadema
sbandiva dal suo ciglio
il fascino del fasto. Altra le apriva
dell’inopia in soccorso
o in mercede del merto
pronte le mani. Una severa impulso
dava al brando d’Astrea,
l’altra allo stesso brando il fil togliea.
Di forma così rara
e del suo bel corteggio
stupiano i numi; e tra timore e brama,
tra invidia e tra diletto
la richiedean fra loro
e delle muse e delle grazie il coro.“⁸⁶⁰

Nach diesem dichten, in beinahe erotisch aufgeladener Plastizität den Tugendreichtum der Kaiserin veranschaulichenden literarischen Höhepunkt des Stücks – sicherlich einem der bestrickendsten Momente im Œuvre Donato Cupedas – sind die charakterlichen Vorzüge der Kaiserin allerdings noch keineswegs restlos entdeckt. L’Architettura zeigt sich vor allem von der Bescheidenheit der Kaiserin verzückt:

„D’immortal ne’ marmi

⁸⁶⁰ Cupeda 1709, fol. 6v–7r: „Ich war bei diesem köstlichen Ereignis dabei. Um sie herum sah ich die schönsten Tugenden sich beschäftigen. [...] Diese hielt ihr einen glänzenden Spiegel vors Gesicht, während jene ihr die Brust mit Diamanten schmückte. Eine vertrieb zwischen den Strahlen der kaiserlichen Krone von ihren Augen den Reiz des Prunks. Eine andere öffnete ihr die Arme, bereit, um den Mittellosen zu Hilfe zu eilen oder um Verdienste zu belohnen. Eine gab dem Schwert der Astrea einen heftigen Stoß, die andere nahm demselben Schwert die Schneide. Über eine derart außergewöhnliche Gestalt, über ihr anmutiges Verhalten staunten die Götter; und zwischen Furcht und Begierde schwankend, zwischen Neid und Vergnügen, begehrte sie sowohl der Chor der Musen als auch jener der Grazien.“

le glorie del suo NOME
non cura, no, la generosa AUGUSTA.
Dell'egittie regnanti o dell'assire
non la consiglia ad emular gli esempi
fastosa ambizion.“⁸⁶¹

Doch auch wenn sie ihn zu fliehen versucht – die naturwüchsige Verbindung einer derart bezaubernden Seele mit dem Ruhm lässt sich nur schwer kappen: „Van desire di gloria non ha, | ma fuggire la gloria non può“.⁸⁶² Silenzio schwärmt indessen, wie zu erwarten, vom Stillschweigen, einer der weiblichen Schlüsseltugenden, sowie der Beherrschtheit der Kaiserin, zugleich aber auch vom zeitweiligen Brechen des Schweigens, in dem sich Eloquenz offenbart:

„Nelle saggie sue labbra
non frange mai le mie severe leggi
di femminil loquacità l'abuso,
non di venen maledicenza aspersa,
non grave di minaccie ira feroce.
Gli accenti non mai scioglie,
ch'agli encomi del merto,
ch'a difesa del giusto,
che d'illustre valor, d'egregia fede
a meritati applausi. E sempre mai,
come in labbro real sempre far denno,
parlan per le sue labbra il zelo e il senno.“⁸⁶³

Zum Abschluss zeigt sich noch einmal Urania von der „sublime attività d'ingegno“, der „alma pudica“, dem „candor più severo“ und den „saggi suoi costumi“⁸⁶⁴ der Jubilarin begeistert. In diesen kurzen Abschnitt – im Libretto sind es schmale fünf Seiten –, dem dichten Höhepunkt dieses an äußerer Handlung armen Stücks, werden der Kaiserin mithin mindestens die

⁸⁶¹ Cupeda 1709, fol. 7r: „Die großzügige Kaiserin kümmert sich nicht darum, dass ihr ruhmreicher Name in Marmor verewigt wird. Die Beispiele der ägyptischen oder assyrischen Herrscher nachzuahmen, rät ihr keine Prunksucht.“

⁸⁶² Cupeda 1709, fol. 7v: „Eitles Verlangen nach Ruhm kennt sie nicht, gleichwohl kann sie dem Ruhm nicht entkommen.“

⁸⁶³ Ebd.: „Ihre weisen Lippen brechen nie durch den Missbrauch der weiblichen Geschwätzigkeit meine harten Gesetze, genauso wenig durch ausgestoßene giftige Flüche oder durch wilde, zornige Drohungen. Das Stillschweigen verletzt sie nur zum Lob der Ehre, zur Verteidigung des Gerechten, zur Beglückwünschung des glänzenden Werts und der erlauchten Treue. Und stets sprechen ihre Lippen, wie es sich für majestätische Lippen geziemt, mit Eifer und Verstand.“

⁸⁶⁴ Cupeda 1709, fol. 8r: „erhabenen Tätigkeit des Geistes“, „keuschen Seele“, der „ernsten Reinheit“, „klugen Sitten“.

folgenden Tugenden zugeschrieben, die sich größtenteils mit jenen in den Schriften von Betussi, Bronzini und deren KollegInnen besprochenen decken.

Bellezza	Modestia	Fede
Misericordia	Liberalità	Senno
Giustizia	Gloria	Pudicizia
Clemenza	Humiltà	Costumi
Cortesie	Taciturnità	Castità
Prudentia	Temperanza	
Fama	Magnanimità	

Die Flut an philogynen Schriften des (langen) *cinquecento* verebbte nach den 1630er-Jahren sukzessive, ihr Gedankengut wurde in an Frauen gerichteten Panegyriken – die sich in der Hauptsache auf Hochzeiten beschränkten –, in Leichenreden und vor allem, wie gezeigt wurde, in *componimenti per musica* weiter gepflegt. Diese huldigten am Wiener Hof einer Kaiserin, deren moralische Schönheit sich in ihrem Äußeren spiegelte, um deren Gunst sich Grazien und Musen stritten, mit deren Erschaffung dem Schöpfergott ein Meisterstück geglückt war. Als Hort der Tugend, als ideales Bild weiblicher Sittlichkeit und heroischer Weiblichkeit war sie prädestiniert, an der Seite Kaiser Josephs I. zu thronen und mit diesem legitimen Nachfahren hehrer römisch-trojanischer Heroen das *Sacrum Romanum Imperium* in eine Apollinische Ära, ein neues Augusteisches Zeitalter zu führen.

5. Sonnengott, Augustus-Spross und österreichischer Lorbeerbaum – das Bild Josephs I. in Hofpropaganda und multiplizierender Imagepflege

Nachdem die Narrative und Topoi der zur Zeit Josephs I. aufgeführten *componimenti per musica* in den vorangegangenen Kapiteln *en détail* durchleuchtet wurden, gilt es in diesem Abschnitt zu überprüfen, ob diese ausschließlich Charakteristika des huldigenden Musiktheaters sind oder ob vom Wiener Hof und mit diesem affilierten Trägerkreisen zumindest halb bewusst ein roter Faden zwischen den unterschiedlichsten Medien und Kommunikationsformen wie Oper, Malerei, Bildhauerei, Architektur und Literatur⁸⁶⁵ gelegt wurde; ob zwischen diesen gleichsam intertextuelle Bezüge bestehen, welche in einem Ideen-, einem Signifikanten-Geflecht Joseph I. als kriegerischen König, sein Volk liebenden Regenten, als tugendreichen Nachfahren römischer Imperatoren erstehen lassen.

Im Folgenden soll also der Vermutung nachgegangen werden, dass im Rahmen Legitimität spendender propagandistischer, imagebildender Maßnahmen – semiotisch ausgedrückt – interpretationsbedürftige, künstliche kommunikative Zeichen⁸⁶⁶ verbreitet wurden, die von den rezipierenden, vor allem oberen Schichten der Gesellschaft dechiffriert werden konnten,⁸⁶⁷ und dass diese denen im Musiktheater vorgefundenen entsprechen. Eine Bestätigung dieser Hypothese würde die auf den vorangegangenen Seiten aufgestellte Behauptung stützen, die *serenata* sei eines der, obzwar keineswegs effektivsten, so doch unmittelbarsten, weil direkt vom Kaiser und der Kaiserin in Auftrag gegebenen, Werkzeuge des Wiener Hofes zur Generierung von Legitimationskapital.

⁸⁶⁵ Gedruckte Zeitungen wie das *Wienerische Diarium* werden im Folgenden ebenso wenig Berücksichtigung finden wie obrigkeitliche Verordnungen, da sie aus dem Rahmen der panegyrischen Schriften fallen. Das noch junge, periodisch erscheinende Medium Zeitung zeichnete sich im Gegensatz etwa zu anlassbezogenen propagandistischen Flugschriften und Einblattdrucken eher durch nüchtern-knappe Berichterstattung der laufenden Ereignisse aus. Vgl. dazu auch Schumann 2003, S. 51–53, sowie Gestrich, S. 168–180. Zur Frühzeit der Zeitung vgl. Kurt Koszyk: *Vorläufer der Massenpresse. Ökonomie und Publizistik zwischen Reformation und Französischer Revolution. Öffentliche Kommunikation im Zeitalter des Feudalismus*, München: Goldmann 1972 („Das wissenschaftliche Taschenbuch“, Abteilung Geisteswissenschaft), S. 43–54. Außerdem spielen Portraits in den folgenden Ausführungen kaum eine Rolle, da sie in der Regel ikonographisch wenig ergiebig sind. Joseph I. wird dort typischerweise mit Allongeperücke im Krönungsornat – mit Reichsapfel, Szepter und Schwert in Griffweite –, im hermelinbesetzten Kaisermantel, die Toisonkette um den Hals geschlungen, oder im Feldherrenharnisch mit Kommandostab abgebildet. In seiner Umgebung lässt sich zudem üblicherweise das „Amore et Timore“ bedeutende kaiserliche Symbol eines vom Ölweig umwachsenen Schwerts finden, zuweilen beobachtet vom Auge Gottes.

⁸⁶⁶ Zur Unterscheidung von künstlichen/natürlichen beziehungsweise kommunikativen/expressiven Zeichen vgl. Eco 2016, S. 42–45.

⁸⁶⁷ Ich orientiere mich hier an der Feststellung in Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, 9. unveränderte Auflage von 2002, Paderborn u. a.: Fink 2017 (UTB 105), S. 19, „daß alle Kommunikationsformen als Sendung von Botschaften auf der Grundlage von zugrundeliegenden Codes funktionieren, d. h. daß jeder Akt von kommunikativer ‚performance‘ sich auf eine schon bestehende ‚competence‘ stützt.“

So wie *componimenti per musica* routinemäßig zu Geburts- und Namenstagen der HerrscherInnenfamilie sowie zu dynastischen Ereignissen komponiert wurden, wurden aus Anlass von militärischen Erfolgen, Krönungen oder Heiraten Medaillen, Kupferstiche oder panegyrische Schriften produziert, die diese Begebenheiten – meist idealisierend oder mythologisch-allegorisch überhöhend – dokumentierten. Derartige Artefakte wurden von den Herrschenden in ganz Europa eingesetzt, um ihre Ideen oder ein gewisses Bild von sich selbst zu transportieren; ihnen eignete daher ein rhetorisch-argumentatives, ja sogar bis zu einem gewissen Grad narratives Potential, dessen sich die Fürsten bedienten, um mit ihren Untertanen zu kommunizieren.

Genau wie eine Rede sich zur Aufgabe macht, „die Zuhörer [...] durch die Art der Rede zu veranlassen, zum Gegenstand der Rede eine bestimmte Einstellung und Haltung einzunehmen [...], den dargestellten Gegenstand in einem bestimmten Licht zu sehen [und] eine persönliche Haltung, Wertung oder Sichtweise zu erzeugen“⁸⁶⁸, hat ein Gemälde, ein auf einem Ehrengerüst angebrachtes Emblem oder das Relief einer Medaille den Zweck, „mit visuellen Darstellungsmitteln einen argumentativen Zusammenhang“⁸⁶⁹ herzustellen und die BetrachterInnen von einer bestimmten Idee zu überzeugen. Das politisch stets tendenziöse Gelegenheitskunstwerk offenbart also durch zumeist typisiert-kodifizierte⁸⁷⁰ Einzelteile,

⁸⁶⁸ Lambert Wiesing: „Zur Rhetorik des Bildes“, in: Knape, Joachim (Hrsg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden: Koerner 2007 (Saecvla Spiritalia 45), S. 37.

⁸⁶⁹ Klaus Sachs-Hombach / Maic Masuch: „Können Bilder uns überzeugen?“, in: Knape, Joachim (Hrsg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden: Koerner 2007 (Saecvla Spiritalia 45), S. 49.

⁸⁷⁰ Vor allem Abbildungen von Abstrakta wie Allegorien oder Tugenden waren stark typisiert und an bestimmten Attributen erkennbar: die Waage in der Hand einer Frau konnotiert *Iustitia*, der Spiegel einer andern *Prudentia*, während die (abgebrochene) Säule einer dritten *Fortitudo* symbolisiert. KünstlerInnen benutzten bis ins 18. Jahrhundert Nachschlagewerke wie Cesare Ripas *Iconologia* oder Vincenzo Cartaris *Imagini delli dei degl'antichi* beziehungsweise Symbol- und Impresen-Enzyklopädien wie Filippo Picinellis *Mondo simbolico* als Inspirationsquelle. Diese Werke sind nicht zuletzt auch für das heutige Verständnis von allegorisch-emblematischen Zusammenhängen unerlässlich.

Vgl. Cesare Ripa / Giovanni Zarantino Castellini: *ICONOLOGIA* | DI | CESARE RIPA | PERVGINO | Cauallier de' Santi Mauritio, & Lazaro, | *DIVISA IN TRE LIBRI*: | Ne i quali si esprimono varie Imagini di Virtù, Vitij, Passioni humane, | Affetti, Atti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, | Prouincie d'Italia, Fiumi, & altre materie infinite | vtili ad ogni stato di Persone. | *AMPLIATA DAL SIG. CAV*: | GIO: ZARATINO CASTELLINI ROMANO; | In questa vltima editione di Imagini, & Discorsi, con Indici | copiosi, & ricorretta. | IN VENETIA, M. DC. LXIX | Appresso Nicolò Pezzana. | *CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET PRIVILEGIO.*, A-Wn 251841-B.

Vincenzo Cartari / Lorenzo Pignoria: *IMAGINI* | *DELLI DEI DE GL'ANTICHI* | DI VICENZO CARTARI REGGIANO. | Ridotte da capo à piedi alle loro reali, & non più per l' | adrieto osservate simiglianze. | *Cauate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, & altre memorie antiche; con* | *esquisito studio, & particolare diligenza* | DA LORENZO PIGNORIA PADOANO. | *Aggionteui le Annotationi del medesimo sopra tutta l'opera, & vn Discorso intorno* | *le Deità dell'Indie Orientali, & Occidentali, con le loro Figure tratte* | *da gl'originali, che si conseruano nelle Galerie de' Principi, & ne' Musei delle persone priuate.* | Con le Allegorie sopra le Imagini di CESARE MALFATTI Padoano, | migliorate, & accresciute nouamente. | *Et vn Catalogo di cento più famosi Dei della Gentilità.* | Con l'aggiunta d'vn'altro Catalogo de gl'Autori Antichi, & Moderni, che hanno | trattato questa materia, ordinato, & raccolto dal medesimo Pignoria, che | hà accresciute le Annotationi, & aggiunte molte Imagini. | *In questa vltima Impressione reuista, e corretta da molti errori.* | IN VENETIA, M. CD. LXXIV. | Appresso Nicolò Pezzana., A-Wn 44.G.52.

Signifikanten oder Symbole⁸⁷¹, die miteinander in Kontakt treten, miteinander kommunizieren, „eine Wirklichkeit in einer Art [...], welche für den Betrachter dieses Werkes zu einer lebendigen Option für eine Sichtweise, die Welt zu sehen, wird.“⁸⁷²

Der Herrscher wird in ein für ihn persönlich zurechtgezimmeres, „identitätsstiftendes“⁸⁷³ Narrativ eingebunden, das natürlich nicht *ex nihilo* geschaffen wird, sondern sich aus bereits bestehenden Narrativen speist, aus Kanones an „Themen, Topoi und Narrativen“, die „in bildender Kunst, Architektur und Musik gleichermaßen verbreitet wurden“.⁸⁷⁴ Diese Topoi wurden von den verschiedenen Ausführenden, den Architekten, Bildhauern, Panegyrikern und Librettisten je spezifisch ausgedeutet, zerstückelt und neu zusammengeschweißt, um sie an die jeweiligen politischen Umstände, die jeweiligen RegentInnen anzupassen.

Der Historiker Andreas Gestrich stellt zwar „bis weit ins 18. Jahrhundert hinein eine hohe, im wesentlichen religiös vermittelte ‚Basislegitimität‘ monarchischer Herrschaftsformen“ fest, die sich aus dem „Glaube[n] an die Heiligkeit des königlichen Blutes und [der] Lehre vom Gottesgnadentum der bestehenden Herrschaftsordnung“ speiste; „[a]ber ganz ausgeschaltet werden konnte dadurch der Zwang zur Darstellung und Begründung von Herrschaftshandeln nicht“.⁸⁷⁵ Daraus folgend war, so Gestrich weiter, „jede Herrschaft auf eine kontinuierliche Legitimierung ihrer Handlungen durch bestimmte Formen der Kommunikation zwischen Herrschenden und Beherrschten angewiesen“⁸⁷⁶; die Legitimität musste „in einem ständigen Prozeß der Kommunikation zwischen Herrschern und Untertanen aufgebaut, stabilisiert und

Filippo Picinelli: MONDO | SIMBOLICO | FORMATO D'IMPRESE | SCELTE, SPIEGATE, ED ILLVSTRATE | *Con sentenze, ed eruditioni, Sacre, e Profane; che somministrano à gli Oratori, | Predicatori, Accademici, Poeti, &c. infinito numero di concetti.* | In questa impressione da mille, e mille parti AMPLIATO. | STUDIOSI DIPORTI | DELL' ABBATE | D. FILIPPO PICINELLI | MILANESE | NE I CANONICI REGOLARI LATERANESI | *Teologo, Lettore di Sacra Scrittura, e Predicatore priuilegiato.* | CON INDICI COPIOSISSIMI. | VENETIA, Presso Combi, & La Noú, M. DC. LXX. | *CON LICENZA DE' SVPERIORI, E PRIVILEGIO.*, A-Wn 74.B.30.

⁸⁷¹ Unter Symbol verstehe ich eine Unterkategorie des Zeichens, und zwar: ein unbestimmtes Zeichen. Dieses hat „einen unbestimmten und auf Anspielung beruhenden Zusammenhang mit einer nicht festgelegten Reihe von Signifikaten“ (Eco 2016, S. 53). „Ein Symbol in der bildenden Kunst ist ein Gegenstand (im weiteren Sinn), [...] dem in einem bestimmten Kontext eine (tiefere) Bedeutung zukommt. [...] Zusammenfassend muß man also davon ausgehen, daß ein Symbol dazu dient, den Betrachter eines Kunstwerks an etwas anderes denken zu lassen als an den abgebildeten Gegenstand“ (Roelof van Straten: *Einführung in die Ikonographie*, aus dem Niederländischen von Rahel E. Feilchenfeldt, 3. überarbeitete Auflage, Berlin: Reimer 2004, S. 57).

⁸⁷² Wiesing 2007, S. 43.

⁸⁷³ Michael Rössner: „Repräsentation aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Sieben Annäherungen an einen diffusen Begriff“, in: Gruber, Gernot / Mokre, Monika (Hrsg.), *Repräsentation(en). Interdisziplinäre Annäherungen an einen umstrittenen Begriff*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Philosophisch-historische Klasse Denkschriften 485; Kulturforschungen 2), S. 12.

⁸⁷⁴ Werner Telesko / Alexander Rausch: „Sektion I: Themen und Medien der Repräsentation“, in: Telesko, Werner (Hrsg.), *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: Böhlau 2017, S. 13.

⁸⁷⁵ Gestrich 1994, S. 26.

⁸⁷⁶ Gestrich 1994, S. 25.

auch den nachfolgenden Generationen einsichtig gemacht werden.“⁸⁷⁷ „Der ‚Innenraum‘ der absolutistischen Gesellschaft war also [...] ein hochpolitisches und außerordentlich vielschichtiges Kommunikationssystem mit einer prekären Balance zwischen verbalen und nonverbalen, diskursiven und symbolisch verdichteten Formen der Herrschaftslegitimierung.“⁸⁷⁸ In den Worten des Politikwissenschaftlers Kielmansegg könnte man auch sagen: „Eine Herrschaftsordnung ist nicht legitim, sie wird es ständig.“⁸⁷⁹

Auch die Habsburger waren, nicht zuletzt, da sie *de iure* zu Kaisern gewählt werden mussten, stets bemüht, ihre Herrschaft in der Öffentlichkeit als legitim und naturwüchsig darzustellen. Im engen Kreis des Wiener Hofes ließ sich dies bis zu einem gewissen Maß sicherlich unterstützend durch das Musiktheater bewerkstelligen; ganz Wien oder schon gar das komplette Heilige Römische Reich erreichte man damit freilich nicht. Legitimität wurde um 1700 einerseits durch majestätische Prunkentfaltung geschaffen. Jacques Bénigne Bossuet, französischer Bischof und Panegyriker Louis' XIV, hält demgemäß fest: „Les dépenses de magnificence & de dignité, ne sont pas moins nécessaires à leurs manieres, pour le soutien de la Majesté, aux yeux des peuples, & des étrangers“;⁸⁸⁰ der Hof eines Königs müsse „éclatante, & magnifique“ sein, „pour imprimer aux peuples un certain respect“.⁸⁸¹

Andererseits wurde Legitimität durch „Geheiminszenierung“, wie Andreas Gestrich sie nennt, generiert.⁸⁸² Diese zeichnete sich dadurch aus, dass HerrscherInnen sich „gewissermaßen als lebendige Bilder in allegorischen und emblematischen Verweisungszusammenhängen“⁸⁸³ bewegten. Der Fürst, die Fürstin konnte durch allegorisch-emblematisch verbrämten Prunk, durch Ehrengerüste, die zu seinen/ihren Ehren errichtet wurden, durch an fremde Höfe versandte Druckgraphiken und Medaillen, die von gerade eingeweihten Prunkgebäuden oder militärischen Erfolgen kündeten, seine/ihre Ideologie unter das Volk und in das Ausland bringen und sich dadurch Legitimitätskapital erwirtschaften. Unterschiedliche Medien

⁸⁷⁷ Gestrich 1994, S. 26.

⁸⁷⁸ Gestrich 1994, S. 27f.

⁸⁷⁹ Peter Graf Kielmansegg: „Legitimität als analytische Kategorie“, in: *Politische Vierteljahresschrift* 12/3 (1971), S. 373.

⁸⁸⁰ Jacques Bénigne Bossuet: POLITIQUE | TIRÉE | DES PROPRES PAROLES | DE | L'ECRITURE-SAINTES. | A MONSIEUR LE DAUPHIN. | OUVRAGE POSTHUME | De Messire JACQUES-BENIGNE BOSSUET, | Evêque de Meaux, Conseiller du Roi en ses Con- | seils, & Ordinaire en son Conseil d'Etat, Précep- | teur de Monsieur LE DAUPHIN, premier | Aumonier de Madame la Dauphine, & de Ma- | dame la Duchesse de Bourgogne. | Nouvelle Edition revue & corrigée. | SECONDE PARTIE. | A BRUXELLES. | Chez JEAN LEONARD, Libraire & Imprimeur | rue de la Cour. 1721. | AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTÉ', A-Wn 37.Z.21.(Vol.2), S. 235: „Die Ausgaben der Pracht und Dignität sind auf ihre Art nicht weniger nötig [als jene für den Krieg], als Stütze der Majestät, in den Augen des Volks sowie der Ausländer“.

⁸⁸¹ Bossuet 1721, S. 237: „prangend und prachtvoll“, „um den Menschen einen gewissen Respekt abzuverlangen“.

⁸⁸² Gestrich 1994, S. 45.

⁸⁸³ Ebd.

vermochten dabei differente AdressatInnen, diverse Öffentlichkeiten⁸⁸⁴ anzusprechen, zuweilen auch gleichzeitig auf unterschiedliche Weise:

„Diejenigen Zuschauer, die die jeweilige Botschaft [eines Emblems, einer Allegorie] nicht entschlüsseln konnten (und das waren wohl die meisten), verstanden doch zumindest, daß es eine solche gab. Denn Emblem und Allegorie hatten neben ihrem verschlüsselten Inhalt immer noch die allgemeine Mitteilung an alle, daß es Geheimnisse gab, die nicht für jedermann bestimmt waren [...] Die Embleme sollten gerade nicht von jedem verstanden werden. Der ‚gemeine Pöfel‘ hatte sich mit ihrer Außenansicht zu begnügen. Das war für alle verständlich. Es wurde in der Regel damit auch die gewünschte Wirkung der Verbreitung von Ehrfurcht erzielt, weil das Geheimnis und das Wirken verborgener Kräfte ein so zentraler Teil der frühneuzeitlichen Weltanschauung darstellte“.⁸⁸⁵

Von der Elite, „der Interpretationsgemeinschaft vor allem des Adels und des gebildeten Bürgertums“,⁸⁸⁶ sollten die Embleme und Allegorien⁸⁸⁷, die sich auf Radierungen oder in Details von *arcus triumphales* und *castra doloris* fanden, allerdings sehr wohl entschlüsselt werden können. Diesen oberen Gesellschaftsschichten, denen diese emblematisch-allegorische Grammatik ähnlich vertraut war wie die eigene Landessprache, sollte vermittels der enigmatischen Verweisungszusammenhänge, die sich vor ihren Augen getrennt und doch ineinander verschlungen darboten, die Größe des Monarchen / der Monarchin sowie die Notwendigkeit der Tatsache vor Augen geführt werden, dass ebendiese/-r und niemand anders an den Hebeln der Macht sitzt.

Im Vergleich zu *componimenti per musica*, die direkt vom Kaiser oder der Kaiserin in Auftrag gegeben wurden und an denen sich eine vergleichsweise kleine höfische Elite delectieren konnte, wurden die nachfolgenden Artefakte, die zwischen zwei Buchdeckel gepressten, in epideiktische Rhetorik gekleideten, aus Marmor, vergänglichem Material oder Edelmetallen geformten Informationsträger und Kommunikationsmittel, oft für eine teils sehr breite Öffentlichkeit geschaffen und nicht direkt vom Hof lanciert. Triumphbögen oder Skulpturen am Eingang zum Schloss Schönbrunn sprachen auch das staunende „gemeine“ Volk auf affektiver, prälogischer Ebene an, Medaillen und Kupferstiche konnten jederzeit an fremde

⁸⁸⁴ Zum Begriff der Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit vgl. Gestrich 1994, Schumann 2003, S. 16–27, beziehungsweise Jürgen Habermas’ Studie *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, dessen einseitig-eindimensionales Konzept der „repräsentativen Öffentlichkeit“ in der Frühen Neuzeit in der Forschung längst nicht mehr unumstritten ist (Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 13. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013 [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 891]; zu den Kritikpunkten vgl. Gestrich 1994, S. 28–33).

⁸⁸⁵ Gestrich 1994, S. 45.

⁸⁸⁶ Gestrich 1994, S. 46.

⁸⁸⁷ Unter Allegorie verstehe ich mit Roelof van Straten die „Darstellung einer Personifikation in Verbindung mit einer oder mehreren anderen Personifikationen und/oder mit einer oder mehreren anderen Personen oder Figuren“ (Straten 2004, S. 49).

Höfe verschickt werden;⁸⁸⁸ Zeitungen und Einblattdrucke wurden auch interessierten AnalphabetInnen im Wirtshaus vorgelesen.⁸⁸⁹ Es wird sich allerdings zeigen, dass der weithin überwiegende Teil der besprochenen Kunstprodukte kaum je von den Unterschichten hätte entziffert werden können, sondern ganz im Gegenteil an politisch einflussreiche Schichten der ständischen Gesellschaft gerichtet war.⁸⁹⁰ Panegyrische Schriften waren außerdem, auch wenn sie in größerer Auflage gedruckt wurden, zuvörderst für *einen* Leser bestimmt, und zwar für den Gehuldigten, den Kaiser selbst.

In seinem Grundlagenwerk über die politische Funktion bildender Kunst zur Zeit Karls VI., *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, stellt Franz Matsche Folgendes fest:

„Bei [Karl VI.] ist Kunstpolitik zu verstehen als Politik durch künstlerische Objekte; die Werke der Architektur und bildenden Kunst sind selbst *Politica* als die Ergebnisse und Zeugnisse seiner herrscherlichen Eignung. Dieses beinhaltet, daß bei diesem Programm und den einzelnen Objekten die Tugenden des Herrschers im Mittelpunkt stehen. [...] Der politische Demonstrationswille Karls VI. machte sich die Kunst als Propagandainstrument und ihre Werke als Manifestationsobjekte, als Beweismittel für sein ideales Herrschertum, sein Amtsethos und seine Amtstätigkeit zunutze, er sorgte dafür, daß die politischen Ideale, Bestrebungen und Ansprüche des Monarchen durch die Kunst eine anschauliche und publikumswirksame Gestaltwerdung, ja ihre materielle Verwirklichung in entsprechenden Werken erfuhren und damit Tatsachencharakter erhielten.“⁸⁹¹

Es handelt sich also, wie das Zitat Matsches unterstreicht, zu Beginn des 18. Jahrhunderts bei Malerei, Architektur, Dichtung oder auch Historiographie⁸⁹² ebenso wenig um autonome Kunstwerke wie bei der *serenata*. Als politisch-ideologische Gelegenheitswerke stehen die Hervorbringungen dieser künstlerischen Gattungen vielmehr im Dienst zweier Teilbereiche der Kommunikation, deren Grenzen zuweilen ineinanderfließen: einerseits der Propaganda⁸⁹³, der

⁸⁸⁸ Zur „Publizität der kaiserlichen Baupolitik“ durch Druckgraphik und Medaille vgl. Friedrich Polleroß: „Repräsentation und Reproduktion. Der ‚Kaiserstil in den zeitgenössischen ‚Massenmedien‘“, in: Telesko, Werner (Hrsg.), *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: Böhlau 2017, S. 38–61.

⁸⁸⁹ Schumann 2003, S. 20. Zum Zeitunglesen (lassen) vgl. auch Gestrich 1994, S. 130–134.

⁸⁹⁰ Jutta Schumann stellt für die Regierungszeit Leopolds I. fest, dass „Wien sich über weite Strecken [...] stark an den politisch relevanten Schichten orientierte, wenn es durch publizistische Kommunikationsmittel versuchte, Meinungen zu beeinflussen“ (Schumann 2003, S. 236).

⁸⁹¹ Matsche 1981, S. X.

⁸⁹² Die Geschichtsschreibung der Zeit ist von einer zumindest angestrebten Objektivität und Unparteilichkeit denkbar weit entfernt. Peter Burke bezeichnet sie nicht ohne Grund als „Prosa-Äquivalent des Epos“ (Burke 2009, S. 38). Zur Bedeutung der Historiographie im barocken Wien vgl. auch Noe 2011, S. 208–214.

⁸⁹³ Der Begriff „Propaganda“ für die Frühe Neuzeit ist wegen struktureller Mängel in der damaligen Gesellschaft, etwa des Fehlens von Massenmedien oder der hohen AnalphabetInnenrate, in der Forschung keineswegs unumstritten (vgl. Schumann 2003, S. 33–36; Heintzel 1998, S. 2f.). Der Historiker Karl Vocelka setzt sich für eine Verwendung des Begriffs auch in der Frühen Neuzeit ein: „[Die Inhalte der Propaganda] werden grundsätzlich in allen einer Zeit zur Verfügung stehenden Mitteln (Medien) verbreitet, heute eben durch Fernsehen, Rundfunk,

„persuasiven Kommunikation“ als „Mittel der Beeinflussung auch durch gezielt falsche Informationen“⁸⁹⁴, andererseits der „Imagepolitik als Ausdruck vertrauensbildender Tätigkeit“⁸⁹⁵.

Panegyrische Werke, etwa *componimenti per musica* oder anlässlich von Hochzeiten oder Krönungen errichtete Triumphpforten, konnten – als „Auftragspropaganda“ – von Mitgliedern der HerrscherInnenfamilie in Auftrag gegeben werden oder sie wurden dem HerrscherInnenpaar explizit oder ideell von außen, von Institutionen wie Kirchen oder Universitäten, die Louis Althusser unter dem Begriff „ideologische Staatsapparate“⁸⁹⁶ subsumieren würde, oder von UnternehmerInnen aus dem Reich gewidmet, wofür Jutta Schumann in ihrer mediengeschichtlichen Studie *Die andere Sonne* im Gegensatz zur „Auftragspropaganda“ den Begriff der „multiplizierenden Imagepflege“⁸⁹⁷ eingeführt hat. Für die im Gegensatz zu Frankreich bei Weitem nicht so zentralisierte, bis in die Zeiten Leopolds I. hinein *in puncto* Propaganda mitunter sogar eher phlegmatisch anmutende Habsburgermonarchie war es ein mehr als gangbarer Weg, sich auf diese multiplizierenden Faktoren verlassen zu können, da die Imagepflege im Reich, zumindest in für den Kaiser vorteilhaften Zeiten, mehr oder weniger selbständig vor sich hin arbeitete. Mit Jutta Schumann kann festgehalten werden,

„daß der propagandistische Aufwand Wiens sich in Grenzen hielt und eher von Sparsamkeit oder teilweise sogar von einer gewissen Willkürlichkeit geprägt war. Vergleicht man die Bemühungen des Hofes um eine positive Darstellung des Kaisers in der Öffentlichkeit mit den Anstrengungen anderer

Presse, Plakate, Flugblätter, Werbegeschenke etc. Diese politische Propaganda wird grundsätzlich immer betrieben [...] Alle diese Wesensmerkmale sind nun unter Berücksichtigung der fundamentalen Unterschiede in der Gesellschaftsform anwendbar auf die frühe Neuzeit.“ (Vocelka 1981, S. 14). Demgemäß äußert sich der Kulturhistoriker Peter Burke in seiner Studie über Louis XIV: „Wird der Begriff Propaganda breit genug definiert, beispielsweise als ‚Versuch, gesellschaftliche und politische Wertvorstellungen zu vermitteln‘, dann dürfte kaum etwas dagegen einzuwenden sein, diesen Begriff auf das siebzehnte Jahrhundert anzuwenden.“ (Burke 2009, S. 13).

Anderer Meinung sind Ute Daniel / Wolfram Siemann: „Historische Dimensionen der Propaganda“, in: Dies. (Hrsg.), *Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung (1789–1989)*, Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 7–20. Hier wird der Begriff Propaganda erst für die Zeit ab der Französischen Revolution geduldet: „In diesem Zeitraum [...] entwickelten sich aus den politischen und sozialen Möglichkeiten und Herausforderungen die Maßnahmen der Meinungslenkung, und es entstand nach und nach das Ensemble von Massenmedien, das ihre gesellschaftliche Breitenwirkung ermöglichte“ (Daniel / Siemann 1994, S. 10).

⁸⁹⁴ Heintzel 1998, S. 5. Etwas ausführlicher definiert Heintzel (ebd.) die Propaganda als „Verbreitung aufbereiteter Informationen unter dem Primäraspekt der zweckgebundenen und zielgerichteten Manipulation relevanter Teilöffentlichkeiten.“

⁸⁹⁵ Ebd.

⁸⁹⁶ Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. 1. Halbband*, 3., unveränderte Auflage, Hamburg: VSA 2019 (Louis Althusser Gesammelte Schriften).

⁸⁹⁷ Schumann 2003, S. 36–38. Schumann spaltet diese darüber hinaus in eine mit dem Hof in Abhängigkeit stehende und eine völlig freie „multiplizierende Imagepflege“. Ob die so entstandenen Werke in der Hoffnung auf Belohnung, aus innerlicher Überzeugung oder aus der Erwartung, Absatz auf dem freien Markt zu finden, verfasst wurden, spielt für die vorliegende Arbeit keine weitere Rolle, da sich dadurch nichts am multimedial sich zusammensetzenden Bild des Kaisers ändert.

Fürstenhöfe im Reich, so fällt keineswegs ein besonders intensives Engagement Wiens auf, das der kaiserlichen Sonderstellung gerecht werden würde.“⁸⁹⁸

Neben notorischer finanzieller Knappheit, die Sparsamkeit erforderte, wusste der Wiener Hof vermutlich schlechterdings, dass im Reich ohnedies regelmäßig Gunstbezeugungen in Form von visuellen beziehungsweise schriftlichen Medien produziert wurden. Das positive Bild der HabsburgerInnen konstituierte sich also zu einem Gutteil aus freiwilliger multiplizierender Imagepflege von über das Heilige Römische Reich verstreuten Institutionen, (gelehrten) Privatpersonen und UnternehmerInnen – DruckerInnen, VerlegerInnen oder MedailleurInnen –, die aus eigenem Antrieb, aus finanziellen, politischen oder beruflichen Ambitionen tätig wurden.⁸⁹⁹ Mit Antonio Gramsci könnte man diese als sich autonom wahnende (traditionelle) Intellektuelle respektive als intellektuelle „Angestellte“/„Gehilfen“ („commessi“) bezeichnen, welche die gesellschaftliche Hegemonie der Habsburger in das Heilige Römische Reich hineinvermittelten beziehungsweise aufrechterhielten und dergestalt auf „sanfte“ Art und Weise (im Gegensatz zum Zwang des Staatsapparats) einen aus der prestigeträchtigen Stellung der HerrscherInnen erwachsenden „spontanen“ Konsens („consenso „spontaneo“) in der Bevölkerung, den Glauben an die rechtmäßige und unumstößliche Herrschaft der Habsburger erreichten.⁹⁰⁰

Im Folgenden soll also – mit den Ergebnissen der Libretto-Analysen im Hinterkopf – aus den unterschiedlichsten Informationsmedien, aus Druckgraphik, panegyrischen Texten, aus Leichenrede, Skulptur oder Ehrenpforte,⁹⁰¹ die den Untertanen vermittelte kommunikative Essenz, die ideologische Botschaft herausdestilliert werden. Ein davon kaum trennbares Ziel ist es außerdem, wie auch Peter Burke es in Bezug auf Louis XIV im Schilde führte, „das königliche [kaiserliche] Bild als Ganzes zu betrachten“, ⁹⁰² das Image des Kaisers, das am Wiener Hof und auch in Territorien fremder Fürsten verbreitet wurde. Vorweggenommen kann dabei werden, dass im Gegensatz zu den Ergebnissen, die Jutta Schumann für die ungleich längere Regierungszeit Leopolds I. herausgearbeitet hat,⁹⁰³ so gut wie kaum dem Kaiser

⁸⁹⁸ Schumann 2003, S. 305.

⁸⁹⁹ Polleroß 2017, S. 56.

⁹⁰⁰ Zu Gramscis Intellektuellen-Begriff vgl. in erster Linie Antonio Gramsci: *Quaderni del carcere. 3. Quaderni 12–29. (1932–1935). Edizione critica dell'Istituto Gramsci*, hrsg. von Valentino Gerratana, Torino: Einaudi 2014 (ET Biblioteca), S. 1513–1524. Für einen kompakten Überblick vgl. Thomas Barfuss / Peter Jehle: *Antonio Gramsci zur Einführung*, 3. Auflage, Hamburg: Junius 2021, S. 60–84.

⁹⁰¹ Die Malerei wurde von den HabsburgerInnen ganz im Gegensatz zu den Franzosen kaum politisch genutzt (Schumann 2003, S. 286).

⁹⁰² Burke 2009, S. 10.

⁹⁰³ Vgl. Schumann 2003, etwa S. 164–169, wo deutliche Kritik an den ausgehandelten Bedingungen zum Frieden von Nimwegen (1678/9) analysiert wird.

widersprechende Stimmen im erstaunlich uniformen künstlerisch-reichspatriotischen⁹⁰⁴ Polylog aufzufinden waren.

⁹⁰⁴ Zum Reichspatriotismus, der gerade in Zeiten drohender Angriffe der Franzosen ein Zusammenhaltsgefühl für das territorial und konfessionell zersplitterte Heilige Römische Reich stiftete, vgl. Gestrich 1994, S. 21.

5. 1. Joseph I. als Gegen-Sonnenkönig

Als Sonne, Sonnenkönig oder Sonnengott wurde Joseph. I. vor allem vor der Jahrhundertwende von Panegyrikern, Bildhauern und Architekten in Szene gesetzt – vom Wiener Hof, aber auch von dem Wiener Hof nahestehenden Kreisen. Man versuchte hier offensichtlich, einen Gegen-Sonnenkönig zum französischen *Roy soleil*, Louis XIV, aufzubauen. Die Sonne als Insignie der Herrschaft war bereits unter den antiken römischen Imperatoren populär und die Habsburger bedienten sich dieses Symbols nicht erst zu Zeiten, in denen es galt, der französischen Krone Kontra zu geben.⁹⁰⁵ So ließ sich auch Leopold I., der in der Regel – auch was musikalische/musikdramatische Werke betrifft – als Göttervater Iuppiter gefeiert wurde, zuweilen als „andre Sonne“⁹⁰⁶, als „Sonnengott inmitten der Planeten“⁹⁰⁷ oder als Apolls *quadriga* steuernder Weltenlenker⁹⁰⁸ in Szene setzen. Die Sonnen-Ikonographie ging allerdings sukzessive vom Kaiser auf seinen Nachfolger über.⁹⁰⁹ Auf einem Kupferstich findet sich Leopold I. vorerst noch gemeinsam mit seinem Sohn, Erzherzog Joseph, im Sonnenwagen unter dem Motto „DV PLO SOLE“ ein;⁹¹⁰ 1690, anlässlich der Krönung zum *Rex Romanorum*, und 1699, aus Anlass seiner Hochzeitsfeierlichkeiten, wurde der Römische König schließlich auf *arcus triumphales* als alleiniger Sonnengott verherrlicht.

Im neuen Jahrhundert kam der Sonnen-Topos allerdings *peu à peu* außer Gebrauch, und, wie aus den vorangegangenen Kapiteln ersichtlich, spielt er in der *serenata* des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhundert so gut wie keine Rolle.⁹¹¹ Ein letztes merkbare Aufflackern erlebt die Assoziation der – nunmehr untergehenden – Sonne mit Joseph I. schlussendlich anlässlich seines Todes. In mehreren in Druck überlieferten Leichenpredigten wurde der Tod des Kaisers mit einer Sonnenfinsternis gleichgesetzt.⁹¹² Um das Schließen dieses Kreises vom juvenilen Sonnengott zum verglimmenden Zentralgestirn besser nachverfolgen zu können, sollen an dieser Stelle, wenngleich die Ereignisse außerhalb des von mir in den vorangegangenen Kapiteln untersuchten Zeitraums liegen, in gebotener Kürze einige Stationen beleuchtet werden, die für die Stilisierung Josephs I. zum österreichischen Sonnenkönig bedeutsam waren. Markante Akzente sind hier ausnahmsweise in der Architektur zu finden, die ansonsten bei Joseph I. und seinem Vater Leopold I. in Propaganda und Imagebildung eine untergeordnete

⁹⁰⁵ Vgl. Polleroß 1987.

⁹⁰⁶ Schumann 2003, S. 99.

⁹⁰⁷ Polleroß 1987, S. 245.

⁹⁰⁸ Vgl. den bei Burke 2009, S. 210, abgebildeten Stich.

⁹⁰⁹ Polleroß 1987, S. 252.

⁹¹⁰ Polleroß 1987, S. 252f.

⁹¹¹ Einzige Ausnahme ist *L'oracolo d'Apollo*. Vgl. [Stampiglia? /] Bononcini 1707.

⁹¹² Vgl. dazu Kapitel 5.8.1.

Rolle spielte. Architektonische Projekte waren unter Leopold I. aufgrund der gravierenden Verschuldung und der horrenden Kriegskosten nur wenige in Angriff genommen werden.⁹¹³ Die Strategie der Habsburger stand in diesem Bereich weniger unter dem Stern der persuasiven Kommunikation, sondern vielmehr der Pragmatik. So musste man sich in erster Linie damit begnügen, die von den Osmanen hinterlassenen Verwüstungen zu sanieren und Arbeiten an der Wiener Stadtbefestigung vorzunehmen.

In Bezug auf das Image des Thronfolgers am Ausgang des 17. Jahrhunderts sind allerdings bemerkenswerterweise vor allem ein Prachtbau, das Schloss Schönbrunn, und die beiden genannten Ehrenpforten von Bedeutung. Die stets mit politischer Bedeutung aufgeladenen Triumph- und Ehrenpforten oder Festgerüste gehören wie auch ihre betäubten Varianten, die Trauergerüste oder *castra doloris*, zu der in der Barockzeit überaus beliebten architektonischen Gattung der ephemeren Huldigungsmonumente. Diese aus vergänglichem Material⁹¹⁴ angefertigten architektonischen Formen⁹¹⁵ bargen durch ihre Verbindung mit Plastik, Malerei und – im Rahmen von Inschriften und Emblemen – geschriebenem Wort ein erzählendes, argumentatives Potential in sich und stellten einen nicht zu unterschätzenden Bestandteil der *repraesentatio maiestatis* dar. Mit diesen vergänglichen Denkmälern konnte nicht zuletzt

⁹¹³ Zur Architektur als Kommunikationsmittel unter Leopold I. vgl. Schumann 2003, S. 271–282.

⁹¹⁴ Etwa Holz, Leinwand, Gips, Papier und Textilien.

⁹¹⁵ Während derartige *arcus triumphales* ihren Teil zum Image der habsburgischen HerrscherInnen im In- und Ausland beitrugen, fällt das Fehlen permanenter Denkmäler auf (vgl. Matsche 1981, S. 65f.). Die einzigen in Wien aufgestellten, mehr oder minder öffentlich zugänglichen Herrscher abbildenden Statuen der Zeit sind tatsächlich die halböffentliche Statue Karls VI. in der Hofbibliothek beziehungsweise der kniende, also in einen devot-religiösen Kontext eingebettete Leopold I. am Fuß der Dreifaltigkeitssäule. Reiterstandbilder wurden zwar zuweilen angedacht, tatsächlich entstanden sind freilich nicht mehr als zwei Kaiser Leopold und König Joseph abbildende elfenbeinerne Reiterstatuetten des Bildhauers Matthias Steindl aus den 1690er-Jahren (vgl. dazu Leonore Pühringer-Zwanowetz: „Ein Triumphdenkmal aus Elfenbein: Die Reiterstatuetten Kaiser Leopolds I. und König Josephs I. von Matthias Steinl“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19 [1962], S. 88–164). Diese Sparsamkeit an permanenter Selbstverherrlichung, die vermutlich schlechterdings finanziellen Nöten oder anderen äußeren Umständen, wie dem vorzeitigen Tod Josephs I., geschuldet war, wurde von den Ideologen der Kaiser gekonnt als Demut und Frömmigkeit des HerrscherInnengeschlechts verkauft. In Schriften von Eucharius Gottlieb Rinck, Carl Gustav Heraeus oder Johann Basilius Küchelbecker wurde regelmäßig die *pietas* und *humilitas* der HabsburgerInnen hervorgestrichen und zum selbstverliebten Größenwahn Louis' XIV in Kontrast gesetzt (etwas naiv: Matsche 1981, S. 24); Tugenden, die es den Kaisern verboten, sich in dauerhaften Denkmälern zu verewigen. Ganz im Einklang damit weist Gabriele Paleotti, Kardinal und Erzbischof von Bologna, prominente Figur der Gegenreformation sowie Theoretiker bildender Kunst, beispielsweise in seinem *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* darauf hin, dass das Errichten von Statuen, die einen selbst darstellen, von der Christenheit nicht gern gesehen werde, basiere das christliche Bekenntnis doch auf der „humiltà, la quale aborrisce ogni segno di propria eccellenza, & di humana gloria.“ Vgl. Gabriele Paleotti: DISCORSO | INTORNO ALLE | IMAGINI SACRE | ET PROFANE | diuiso in cinque Libri. | *Doce si scuoprono varj abusi loro*, | Et si dichiara il vero modo che christianamente | si doueria osseruare nel porle nelle chiese, | nelle case, & in ogni altro luogo. | *Raccolto & posto insieme ad vtile delle anime | per commiſsione di Monsignore Illustriſſ. | & Reuerendiſſ. Card. Paleotti | Vescouo di Bologna.* | Al popolo della Città & Diocese sua. | M D LXXXII., I-Rn 71. 3.D.44, fol. 146r: „Demut, welche jedes Anzeichen eigener Exzellenz und menschlichen Ruhms verabscheut“.

auch – im Unterschied zu Opernaufführungen – das „gemeine“, schaulustige Volk erreicht werden.⁹¹⁶

Andreas Gestrich merkt an, dass die

„Kommunikation zwischen den Herrschern und dem Volk [...] sich in der Frühen Neuzeit zu einem nicht unwesentlichen Teil [...] über visuelle Symbole [vollzog]. In ihnen kam die unterschiedliche Verteilung der Macht und die soziale Gliederung der Gesellschaft sinnfällig zum Ausdruck.“⁹¹⁷

Der Hallenser Gelehrte Christian Wolff, ein Zeitgenosse Josephs I., schreibt demgemäß in seinen *Vernünfftigen Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben*:

„Wenn die Untertanen die Majestät des Königes erkennen sollen, so müssen sie erkennen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey [...] Der gemeine Mann, welcher bloß an den Sinnen hanget, und die Vernunft wenig gebrauchen kan, vermag auch nicht zu begreifen, was die Majestät des Königes ist: aber durch die Dinge, so in die Augen fallen und seine übrige Sinnen rühren, bekommet er einen obzwar undeutlichen, doch klaren Begriff von seiner Majestät, oder Macht und Gewalt.“⁹¹⁸

Zu den „Dingen, so in die Augen fallen“, von denen der „Pöbel“ einen „obzwar undeutlichen, doch klaren Begriff von seiner Majestät“ bekommt, zählen zweifelsohne die Triumphtore. Allein die schiere Monumentalität, mit der diese an zuvor nicht verbauten Orten relativ plötzlich aus dem Boden wuchsen und ebenso jäh wieder verschwanden, muss der nicht in die *arcana* der Regierung Einblick habenden Bevölkerung einigermaßen unbegreiflich gewesen sein. „Undeutlich“ war der „Begriff“, den sie sich von den Pforten machte, da diese mit einer Fülle von unverständlichen Symbolen, mystischen Figuren und Ornamenten⁹¹⁹ versehen waren;

⁹¹⁶ Hinsichtlich der HabsburgerInnen vgl. etwa Alois Trost: „Wiener Triumphbogen und Trauergerüste auf Stichen“, in: *Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der „Graphischen Künste“* [24]/2 (1900), S. 9–13; Herta Haselberger-Blaha: „Die Triumphtore Fischers von Erlach“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 17 (1956), S. 63–85; Marina Dimitrieva-Einhorn: „Triumphbogen für den Kaiser. Die rudolfinischen Motive in der Residenzstadt von Vespasiano Gonzaga“, in: Konečný, Lubomír Jan (Hrsg.), *Rudolf II, Prague and the World*, Praha: Artefactum 1998, S. 31–39; Marion Philipp: *Ehrenpforten für den Kaiser Karl V. Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation*, Berlin: LIT 2011 (Kunstgeschichte 90).

⁹¹⁷ Gestrich 1994, S. 117.

⁹¹⁸ Christian Wolff: Vernünfftige | Gedanken | Von dem | Gesellschaftlichen | Leben | der Menschen | Und insonderheit | Dem gemeinen Wesen | Zu | Beförderung der Glückseligkeit | des menschlichen Geschlechtes/ | Den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet | Von | Christian Wolff/ | Königl. Schwed. Hochfürstl. Heß. Regieruns=Rathe und Math. & | Philos. Prof. Primario zu Marburg, Prof. honorario zu St. Petersburg, | der Königl. Academie der Wissenschaften zu Paris, ingleichen der | Königl. Groß=Brittannischen, wie auch der Königl. Preuß. | Societät der Wissenschaften Mitglied. | Die vierte Auflage. | Mit Königl. Pohn. und Churfürstl. Sächs. allergn. PRIVILEGIO. | Franckfurt und Leipzig, 1736., A-Wn 278386-A, S. 504f.

⁹¹⁹ In der Regel wurden die Programme für allegorisch-symbolische bildende Kunst von Gelehrten – von Historikern wie dem Hofhistoriographen Leopolds I. und Josephs I., Giovanni Battista Comazzi, von Numismatikern wie dem Hof-Antiquar Carl Gustav Heraeus oder den über die Stadt verteilten Jesuiten – entworfen, während die Künstler anschließend für die Ausgestaltung verantwortlich zeichneten. Zu einem prominenten Beispiel eines Programm-Konzeptionisten, dem Gelehrten Conrad Adolph von Albrecht, der für eine

„klar“ insofern, als auch AnalphabetInnen vermuten konnten, dass der Mann, dem dieser enigmatische, und trotzdem (oder gerade deswegen?) Staunen machende Koloss gewidmet war, zumindest innerlich ebenso kolossal sein musste wie der für ihn aus dem Boden gestampfte *arcus*, dieses imposante Symbol seiner Majestät.

Architektonische Werke wurden zur damaligen Zeit bis in die Details hinein mit Bedeutung aufgeladen. Carl Gustav Heraeus schreibt anlässlich der Erneuerung des Burgtores im Jahr 1711, das der „Medaillen=Inspector“ zusammen mit Johann Lucas von Hildebrandt entwarf, dass dieser Umstand auf die alten Römer zurückzuführen sei, mit deren kultureller Hinterlassenschaft sich der humanistisch gebildete Schwede wie kaum ein Zweiter auskannte: „Die Zierathen dieses Thors [...] hat man nach dem Exempel andrer Pforten nicht wollen ohne Bedeutung seyn lassen/ um die Steine/ wie bey alter Römer=Zeit/ so wol durch Figuren/ als durch Schriften redend zumachen“.⁹²⁰

Die solcherart „redenden“ Ehrenpforten sollten dem anwesenden Publikum oder den BetrachterInnen der in Kupferstichen gebannten Festgerüste erzählen, wie sie den Gefeierten wahrnehmen sollten. Im Zentrum der aus Anlass der Krönung des elfjährigen Thronfolgers von den „Niederlegern“, will heißen: den auswärtigen Händlern in Wien, in Auftrag gegebenen Pforte⁹²¹ prangt der kindliche Monarch vor dem von den vier Erdteilen getragenen Erdball als Phoebus-Apoll⁹²² – die Welt huldigt dem frisch gekrönten Sonnenkönig. Nur Kaiser und Kaiserin, die zuoberst als Iuppiter und Iuno thronen, sind ihm (noch) übergeordnet; unter dem jugendlichen Sonnengott legen hünenhafte Statuen vom Drachentöter Hercules und Löwenbezwinger Samson Zeugnis von der Tapferkeit und Stärke des Elfjährigen ab.

1699 wurden anlässlich der Hochzeit Josephs I. mit Amalia Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg abermals drei Triumphpforten – zwei von Fischer von Erlach, eine von Lukas von

erleckliche Zahl an unter Karl VI. entworfenen Dekorationen und Malereien allegorische Programme fertigte, vgl. die in Details nicht immer zuverlässige, aber als Übersicht zu Konzeptionisten von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert brauchbare Dissertation von Edwin Porter Garretson – Edwin Porter Garretson: *An Austrian Programmer of the Baroque. The Life and Work of Conrad Adolph von Albrecht*, Dissertation University of Chicago 1975. Eine Sammlung an derartigen Programmen findet sich übrigens im sogenannten *Albrecht-Codex* der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn Cod. 7853).

⁹²⁰ Carl Gustav Heraeus: *Vermischte Neben=Arbeiten/ | Hn. CARL GUSTAFS HERÆI, | Käyserl. Raths und Antiquitäten=Inspectors. | Samt einer Zugabe etlicher anderwärtig von ihm | verfassten Gedichten. | Wegen Abgang derer einzelnen Exemplarien zusammen gesucht/ | und in Wienn zum Druck befördert | Durch | Andreas Heyinger/ Universit. Buchdrucker/ 1715., A-Wn *44.R.49., o. S. Zu diesen „redenden Steinen“ vgl. auch Friedrich Polleroß: „Von redenden Steinen und künstlich-erfundenen Architekturen. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner *conceptus imaginatio*“, in: *Römische Historische Mitteilungen* 49 (2007), S. 375.*

⁹²¹ Vgl. auch die Beschreibungen in Hellmut Lorenz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich / München / London: Verlag für Architektur 1992 (Studio Paperback), S. 70. Siehe außerdem Haselberger-Blaha 1956, S. 66–70. Insgesamt wurden drei Ehrenpforten in Auftrag gegeben, zwei davon bei Johann Bernhard Fischer von Erlach, eine bei Peter Strudel.

⁹²² Das ikonographische Konzept wurde vom Domkanoniker Karl Joseph de la Bresche erdacht (Lorenz 1992, S. 70).

Hildebrandt –⁹²³ aufgestellt (Wollzeile, Stock-im-Eisen-Platz, Kohlmarkt), durch welche das von der Favorita kommende Brautpaar „unter Zuschauung einer unbeschreiblichen Menge Volcks“, wie es in der mit zahlreichen Kupferstichen versehenen Publikation *Erfreutes Wienn*⁹²⁴ heißt, Einzug hielt, bevor es in der Hofkirche St. Augustin die „Copulations=*Benediction*“ erhielt. Während auf der von der Bürgerschaft Fischer von Erlach anvertrauten Pforte die Römische Königin als Iuno im Pfauenwagen präsentiert wurde, stellte das von den „Niederlegern“ in Auftrag gegebene, von herkulischen Atlanten getragene Tor⁹²⁵ in der Wollzeile Joseph I. als „sonnenumstrahlte[n] Triumphator“⁹²⁶ dar. Der Römische König reitet auf dem Festgerüst, das sich als Kupferstich in Fischers *Entwurf einer historischen Architektur*⁹²⁷ erhalten hat, als Legierung von Sonnengott und Römischem Feldherren,

⁹²³ Lorenz 1992, S. 113

⁹²⁴ *Erfreutes Wienn/ | Welches denen | Allerdurchleuchtigst=Großmächtigsten | Röm. und Ungarischen Königl. | Mayestätten | JOSEPHO I. | Vom Allerdurchleuchtigsten Ertzhauß | Oesterreich/ etc. etc. | Und | WILHELMINÆ | AMALIÆ, | Gebornen Hertzogin von Braunschweig= | Lüneburg/ etc. etc. | Zur schuldigsten Jubel=vollen Ehren=Bezeugung drey Ruhm= | und Ehren=Porten auffgericht/ und mit dem Einzug der Königl. Gesponß | den 24. Februarij dieses 1699. Jahrs beglückseeliget worden. | Das ist/ | Eine Beschreibung alles dessen/ was Denckwürdiges | vor vnd nach Dero Pomposen Einzug vnd Königl. Vermäh= | lung zu sehen ist gewesen. Alles mit Kupffer=Stichen auß= | gezieret/ vnd zum Druck verfertigt/ | Von | Johann Ferdinand Xaverio Fachner/ Bibliopola | Universitatis Antiquissimæ. | Wienn in Oesterreich/ gedruckt bey Susanna Christina Cos= | merovin Kayserl. Hoff=Buchdruckerin., D-Dl Hist.Germ.D.182.m.*

Auch drei weitere Reise-, Umzugs- und Festbeschreibungen geben einen weniger detaillierten Überblick über die Geschehnisse: Außführlicher Bericht/ | Von dem prächtigen Einzug | Ihro Majestät JOSEPHI, | Römisch= und Hungarischen Königs/ etc. | Mit | Ihro Majestät/ | WILHELMINA AMALIA, | Röm. Königin/ als Königl. Gespons/ etc. | So den 24. Februarii 1699. zwischen 4. und 5. Uhr/ un= | weit der Kayserlichen Favorita hineinwärts über die Steinerne | Brucken/ nächst der Stadt vorbey/ durch das Stuben=Thor/ die | Wohlzeil hinauf/ beym Bischoff=Hoff vorüber/ beym Stock am | Eisen vorbey/ über den Graben und Kohlmarckt/ nach der Käyserli= | chen Hoff=Kirchen/ in wolgestellter schönsten Ordnung/ unter Zu= | schauung einer unbeschreiblichen Menge Volcks/ hoher und niederer | Stauds[sic]=Personen/ auch bey angezündeten viel tausend weiß= | wachsenen Fackeln/ gehalten worden. [s. l., s. p. 1699], A-Wn 307382-B; Kurtzer Bericht/ | Welchergestalten die Römisch=Königl. Braut | anfänglich von Ihrer Majestät dem Römischen König/ | und dann deß Herrn Ertzherzogs Durchleucht/ nachmals | auch von beyden Käyserlichen Majestäten selbst in aller= | höchster Persohn empfangen/ und darauf mit prächtigsten | Einzug den 24. Februarii 1699. in die Käyserliche | Haupt= und Residentz=Stadt Wien ein= | geholet worden [s. l., s. p. 1699], A-Wn 307383-B; Pomposer Einzug | Ihro Königl. Mayest. | JOSEPHI | Römisch: und Hungarischen | Königs/ etc. | Mit | Ihro Mayestätt | WILHELMINA | AMALIA, | Röm. Königin/ | Als | Königl. Gesponß/ etc. | So | Den 24. Februarij 1699. zwischen 4. und 5. | Uhr/ unweit der Kayserl. Favoritta hereinwärts über die | Steinerne Brucken/ nechst der Statt vorbey/ durch das Stuben= | Thor/ die Wohlzeil hinauff/ beym Bischoff=Hoff vorüber/ beym Stock am Eisen vorbey/ über den Graben und Kohlmarkt nach der | Kayserl. Hoffkirchen/ in wohlgestellter schönsten Ordnung/ unter | Zuschauung einer unbeschreiblichen Menge Volcks Hoher= als | Niedern=Standts=Persohnen/ auch bey angezündeten | vieler 1000. weiß=wachsenen Fackeln/ | gehalten worden [s. l., s. p. 1699], A-Wn 303026-B.Ad1.1.

⁹²⁵ Siehe auch Haselberger-Blaha 1956, S. 70f.

⁹²⁶ Lorenz 1992, S. 113.

⁹²⁷ Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurf | Einer Historischen ARCHITECTUR, | In Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, | des Alterthums und fremder Völcker, | Umb aus den Geschicht=büchern, Gedächtnuß=münzen, RUINEN, und | eingeholten wahrhafften Abrißen, vor Augen zu stellen. | In dem Ersten Buche. | Die von der Zeit vergrabene Bau=arten der alten Juden, Egýptier, Sýrer, Perser, und Griechen. | In dem Andren. | Alte unbekante Römische. | In dem Dritten. | Einige fremde in= und außer=Europäische, als der Araber, und Türcken, etc. auch | neue Persianische, Siamische, Sinesische, und Japonesische Gebäude. | In dem Vierten. | Einige Gebäude von des AUTORIS Erfindung und Zeichnung. | Alles mit großer Mühe gezeichnet, und auf eigene Unkosten herausgegeben, von | S:^{er} Kaiserl: Maj: Ober=Bau Inspector, Johann Bernhard Fischers, von Erlachen. | Auch kurtzen Teutschen und Frantzösischen Beschreibungen. | Wien, MDCCXXI., 4. Buch, Tafel I, A-Wn

umschwirrt von verzückten *putti*, flankiert von seinen ewigen Begleitern *Amor* und *Timor*,⁹²⁸ durch die Säulen eines *tempietto*, auf dem Hymenaios die Hochzeitsfackel schwenkt.

In ungleich größere Dimensionen wagte man sich mit dem Bau des Schlosses Schönbrunn⁹²⁹ vor. Bezeichnenderweise musste das Prestigeprojekt eines Jagd- und Lustschlosses für den Römischen König, das alsbald zu einem Bau mit residentiellem Charakter aufgewertet wurde,⁹³⁰ aufgrund der prekären Finanzen bis in die Zeit Maria Theresias seiner Fertigstellung harren.⁹³¹

Der von Johann Bernhard Fischer von Erlach ausgeführte Neubau⁹³² des Schlosses wurde von Leopold I. in Auftrag gegeben und sollte ein repräsentativer Bau werden, auf dessen Grund der junge Thronfolger seiner Liebe zur Jagd frönen konnte, wobei der reine Jagdschlosscharakter vermutlich um die Zeit von Josephs Heirat in Richtung eines Residenzcharakters erweitert wurde.⁹³³ Von Fischer ist außerdem ein erster, nicht realisierter und in seinen Anflügen von Größenwahn vermutlich auch nie als realisierbar angesehener erster Entwurf für das Prunkgebäude enthalten,⁹³⁴ für den der Architekt unter dem mittleren Bogen des

268697-C. Dieser Stich ist jenem im *Erfreuten Wienn* in der Ausführung deutlich überlegen. Letzterer ist, wie auch die anderen in der Festbeschreibung enthaltenen, zur detaillierten Analyse unbrauchbar.

⁹²⁸ Albert Ilg: *Die Fischer von Erlach. I. Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters*, Wien: Carl Konegen 1895, S. 371, meint, es seien Mars und Minerva, Letztere vermutlich wegen ihrer Funktion als Göttin der Handwerker. Der Analogschluss zu anderen Kupferstichen und Gemälden lässt allerdings keinen Zweifel daran, dass es sich hier nicht um Minerva, sondern um Amor handelt.

⁹²⁹ Die umfassendste Studie zum Joseph I. gewidmeten Schlossbau ist, trotz einiger überholter Thesen, immer noch Oskar Raschauer: *Schönbrunn. Eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte. Der Schloßbau Kaiser Josephs I.*, Wien: Schroll 1960 (Studien zur österreichischen Kunstgeschichte 2). Vgl. außerdem Elfride Iby (Hrsg.): *Schloß Schönbrunn. Zur frühen Baugeschichte*, Wien: Schloß Schönbrunn Kultur und BetriebsgesmbH 1996 (Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2).

⁹³⁰ Vgl. Hellmut Lorenz: „Das Ausführungsprojekt ‚Schönbrunn II‘ im Schaffen Johann Bernhard Fischers von Erlach“, in: Iby, Elfride (Hrsg.), *Schloß Schönbrunn. Zur frühen Baugeschichte*, Wien: Schloß Schönbrunn Kultur und BetriebsgesmbH 1996 (Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2), S. 63.

⁹³¹ Die Bauarbeiten wurden ab 1705 aus finanziellen Gründen – der Spanische Erbfolgekrieg trieb die HabsburgerInnen beinahe in einen Staatsbankrott – gedrosselt; nur der Mitteltrakt war tatsächlich bewohnbar (Raschauer 1960, S. 99). Joseph I. fand sich in seinem Schloss regelmäßig ein, wenn er in und um Schönbrunn einer seiner Lieblingstätigkeiten, der Jagd, frönte (vgl. Elisabeth Hassmann: *Von Katterburg zu Schönbrunn. Die Geschichte Schönbrunn bis Kaiser Leopold I.*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2004, S. 521). Nach dem Tod des Kaisers, ab 1712, verbrachte Amalia Wilhelmine mit ihren Töchtern die Sommer in Schönbrunn (vgl. Raschauer 1960, S. 101–104; Leitgeb 1984, S. 281), bis sie im Jahr 1728 aus der nach ihr benannten „Amalienburg“ in das von ihr gegründete Salesianerinnen-Kloster am Rennweg umzog (vgl. Leitgeb 1984, 261–288). Erst unter Maria Theresia nahmen die Arbeiten am Schloss im Rahmen radikaler Umstrukturierungen unter dem Leiter des Hofbauamtes, Nicolaus Pacassi, wieder Fahrt auf (Franz Sauer: „Archäologische Untersuchungen im Schloß Schönbrunn“, in: Iby, Elfride (Hrsg.), *Schloß Schönbrunn. Zur frühen Baugeschichte*, Wien: Schloß Schönbrunn Kultur und BetriebsgesmbH 1996 [Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2], S. 26).

⁹³² Das für den österreichischen Sonnenkönig Joseph I. erdachte Schloss wurde – ein architektonischer Phoenix aus der Asche – auf den Überresten eines 1683 von den Türken zerstörten, als Sitz der Kaiserinnenwitwen Eleonora Gonzaga und Eleonora Magdalena Gonzaga dienenden Lustschlosses erbaut, dessen Vorgängerbauten (am prominentesten seit dem 16. Jahrhundert das Lusthaus zu Katterburg) bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgbar sind. Vgl. Elisabeth Hassmann: „Das Lusthaus zu Katterburg, der Vorgängerbau der Schlossanlage Fischers von Erlach. Archivalischer Beitrag zu den Ausgrabungen in Schönbrunn“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 55 (2001), S. 435–452, beziehungsweise Hassmann 2004.

⁹³³ Lorenz 1996, S. 66.

⁹³⁴ Vgl. Fischer von Erlach 1721, 4. Buch, Tafel II.

Aufsatzgeschoßes des Schlosses eine Statue des römischen Königs als Phoebus-Apoll im Sonnenwagen vorsah.⁹³⁵

Der Baubeginn ist spätestens für die Jahre 1695/6 anzusetzen, und bis zum Jahr 1700 war das zentrale Corps de Logis zum größten Teil errichtet, ein Umstand, der ausgiebig gefeiert wurde.⁹³⁶ Aus Anlass der rudimentären Fertigstellung wurde auch eine Medaille geprägt, mit dem Römischen König auf dem Avers sowie seinem Prachtbau und der Bezeichnung des Regenten als „SOL ROMANVS“ auf dem Revers.⁹³⁷ Etwa zur gleichen Zeit ließ Fischer beim Augsburger Kupferstecher Kraus einen ersten Druck anfertigen, der an das Salzburger Domkapitel, die steirischen Landstände, den Abt des Klosters St. Lambrecht sowie an Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha und König Friedrich I. von Preußen geschickt wurde.⁹³⁸ Abgesehen von den bekannten zu Josephs Lebzeiten von Fischer „invenierten“ Drucken findet sich auch in Eucharius Gottlieb Rincks Leopold-Biographie eine Radierung⁹³⁹ des Schlosses, über das der Autor schreibt:

„Der käyserliche ober=land=baumeister Johann Bernhard Fischer von Erlach/ hat die kräfte seiner reichen erfindung hier angewendet/ und unserm Deutschland so viel ehre damit zu wege gebracht/ daß dessen prächtigen prospect vielen vollkommner vorkommt/ als Versailles selbst“.⁹⁴⁰

Medaillen und Kupferstiche sind *nota bene* die mechanisch reproduzierbaren Repräsentations-Medien⁹⁴¹ *par excellence*, um das Ansehen eines Monarchen oder seines Geschlechts an auswärtige Höfe zu tragen. Die Schlossanlage hatte also zweifelsohne die Funktion, von der Größe des Königs zu künden, entweder dem staunenden Volk vor Ort oder den befreundeten und verfeindeten Fürsten an fremden Höfen in Form eines Kupferstichs, einer Medaille. Schönbrunn war für Joseph I. so wie Versailles für Louis XIV „ein Symbol seines Besitzers, eine Verlängerung seiner Persönlichkeit, ein Instrument seiner Selbstdarstellung“.⁹⁴²

⁹³⁵ Vgl. Matsche 1981, S. 9, beziehungsweise Matsche 1981a, S. 431, Anm. 18.

⁹³⁶ Dagmar Sachsenhofer / Hellmut Lorenz: „Tafel 18. Schloß Schönbrunn“, in: Lorenz, Hellmut / Weigl, Huberta (Hrsg.), *Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach*, Petersberg: Imhof 2007, S. 102.

⁹³⁷ Die Rückseite der Medaille ist abgebildet in Burke 2009, S. 212.

⁹³⁸ Polleroß 2017, S. 44. Der Stich wurde außerdem im Dezember im *Corriere ordinario* angekündigt; Schönbrunn, „Belfonte“, wurde dort als „Edifizio pomposo, e deliziosissimo“ („prachtvolles und äußerst exquisites Gebäude“) angepriesen. Vgl. „Foglio aggiunto all’Ordinario. 26. Decembre. 1699“, in: *Il Corriere Ordinario* 103 (1699), fol. 2r.

⁹³⁹ Eucharius Gottlieb Rinck: Leopolds | des Grossen/ | Röm. Käysers/ | wunderwürdiges | Leben und Thaten, | aus geheimen nachrichten | eröffnet/ | und | in vier Theile getheilet. | Der andere druck/ um vieles vermehret. | Leipzig/ | bey Thomas Fritschen/ 1709., A-Wn 217772-A.1.2, S. 92f.

⁹⁴⁰ Rinck 1709, S. 93

⁹⁴¹ Drucke, von der Radierung bis zum Mezzotinto, waren billiger als Medaillen, weswegen Erstere einen deutlich weiteren Verbreitungsradius hatten als Letztere. Vgl. Burke 2009, S. 28.

⁹⁴² Burke 2009, S. 30.

Den Eingang hätte man gemäß dem ersten Entwurf Fischers nur durch zwei trajanische Säulen, die wohl auch als Hercules-Säulen zu interpretieren sind, beschriften.⁹⁴³ In „Schönbrunn II“ wurden diese Triumphpfeiler schließlich zu Obeliskten umgestaltet, auf deren Spitzen Adler thronen. Neben und zwischen diesen auf das antike Rom verweisenden architektonischen Markern finden sich vier Hercules-Statuen⁹⁴⁴, die den Halbgott variantenreich präsentieren – als Hydra-Bezwinger und Kerberos-Bändiger sowie als Abbild des Ercole Farnese – und für die Eintretenden oder Vorbeispazierenden ein *caveat* darstellen, dass sie das Gebiet eines mit *fortitudo* gesegneten Königs betreten oder passieren. Im ersten Entwurf Fischers finden sich auf dem Turnierhof des Schlosses zudem zwei mit Plastiken ornamentierte Brunnen, der erste veranschaulicht das über die anderen Weltreiche triumphierende Römische Reich – eine Verbildlichung der im Anschluss an den Propheten Daniel konzeptualisierten Weltmonarchie- oder Vier-Reiche-Lehre⁹⁴⁵ –; auf dem anderen zeigt sich Sonnengott Apollo als Python-Schlächter, dem von Victoria der Lorbeerkrantz um die Schläfen gewunden wird.⁹⁴⁶ Mit den Brunnen hätten also einerseits das Reich und damit die Regenten des Reichs, die Dynastie der Habsburger, andererseits Joseph I., der österreichische Sonnengott, als Bezwinger des – wie zu vermuten steht: französischstämmigen – Python gefeiert werden sollen.

Während auswärtige Höfe und die ortsansässigen Untergebenen über derartige Pracht aus der Ferne in Staunen versetzt werden sollten, gehörte das Innere des Schlosses dem Monarchen ganz allein. Hier konnte er sich seiner Majestät, seiner Rolle, seiner Selbst versichern und auch in die Vergangenheit seiner Dynastie eintauchen. Das Gebäude war, wie man einem Inventar aus dem Jahr 1728 entnehmen kann, mit lebensgroßen HerrscherInnenportraits ausgestaffiert:⁹⁴⁷ In der ersten und zweiten *Antecamera*⁹⁴⁸ hingen dreizehn beziehungsweise elf, im Spiegelsaal

⁹⁴³ Vgl. die Abbildung des Stichts in Fischer von Erlach 1721, 4. Buch, Tafel II, oder bei Lorenz 1996, S. 61. Vgl. auch Matsche 1981, S. 349.

⁹⁴⁴ Diese sind am besten erkennbar auf dem „Nidere[n] Prospect des Eingangs zu Schönbrunn“, der überliefert ist im vierten Buch der handschriftlichen Version der *Historischen Architectur* Fischers von Erlach aus dem Jahr 1712 (A-Wn Cod. 10791) sowie in: [Joseph Emanuel Fischer von Erlach / Johann Adam Delsenbach:] Anfang | Einiger Vorstellungen der Vornehmsten Gebäude | so wohl innerhalb der Stadt als in denen Vorstädten von Wien | wovon mit der Zeit das abgehende nachfolgen soll. | Commencement | De Veuës et de façades principales dans | la Ville et aux fauxbourgs de Vienne: | dont le public aura à attendre la Suite avec le tems. | Cum Priv. Sac. Cæs. Maj., Hauptbibliothek III-141751 Universität Wien. Vgl. dazu auch Hellmut Lorenz / Huberta Weigl (Hrsg.): *Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach*, Petersberg: Imhof 2007, S. 97.

⁹⁴⁵ Vgl. S. 155.

⁹⁴⁶ Vgl. hierzu auch Matsche 1981, S. 349f., beziehungsweise die Abbildungen 28 und 29 in Matsche 1981a.

⁹⁴⁷ Raschauer 1960, S. 83. Manfred Koller vermutet, dass auch von den Brüdern Strudel verantwortete lebensgroße Habsburger-Statuen für das Schloss Schönbrunn angefertigt wurden. Vgl. Manfred Koller: *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck / Wien: Tyrolia 1993, S. 75, beziehungsweise Ders.: „Strudeliana – Neues zum Werk von Peter und Paul Strudel“, in: *Barockberichte* 55/56 (2011), S. 568.

⁹⁴⁸ Zur Einbettung der Räume Schönbrunns ins Zeremoniell vgl. Raschauer 1960, S. 81f.

weitere dreizehn Gemälde von KaiserInnen und ErzherzogInnen aus dem habsburgischen Geschlecht.⁹⁴⁹

Über das Aussehen des von Johann Michael Rottmayr gefertigten Deckengemäldes des großen Saals – der 1746 umstrukturiert wurde – ist man durch einen 1744 Maria Theresia, der Nichte Josephs I., dedizierten, vom Jesuiten Anton Gropper in Versen abgefassten Rundgang⁹⁵⁰ durch die „*arx* Schönbrunn“ und ihre Gärten informiert.⁹⁵¹ Auf diesem Gemälde erflehte die Personifikation der Austria vom Göttervater Iuppiter Hilfe gegen die feindlichen, vermutlich französischen Mächte; eine Szene, wie sie leicht abgewandelt auch in Pietro Antonio Bernardonis *L'enigma del fato sciolto da Giove*⁹⁵² zu finden ist. Während dort Joseph I. gegen die französischen Diadem-Diebe in die Schlacht geschickt wird, beordert der Donnerer bei Rottmayr – weniger zeitbezogen – die Nemesis gegen die feindlichen Aggressoren ins Feld.

Das vermutlich um die Landau-Belagerung 1702 herum entstandene, im ursprünglichen Speisesaal angebrachte Deckenfresko⁹⁵³ von Sebastiano Ricci⁹⁵⁴, das heute über der Blauen Stiege schwebt, ist hingegen personen- und zeitbezogen und nicht auf die gesamte Dynastie umlegbar: Auf ihm wird Joseph I., der römische Sonnenkönig, als tugendvoller, vergöttlichter Krieger glorifiziert. Eingerahmt ist das Fresko von Schlachtenszenen zu Wasser und zu Land, an denen auch Joseph I., der auf seinem Streitross die Feinde in die Flucht schlägt, teilnimmt. Ringsum wird die Schlacht des kriegerischen Königs allegorisch im zölestischen Kampf von Gut gegen Böse gespiegelt. Obwohl den tugendhaften Thronfolger ein Satyr zu weltlichen Genüssen verführen möchte, wählt der junge Regent wie Herakles am Scheideweg die *virtus*, den Pfad, der ihm von einem wohlmeinenden Engel bedeutet wird. Auf einer schmalen Wolkenbrücke wird ihm in gleißendem Himmelslicht, unter dem staunend-verzückten Blick von *putti* und anderen Himmelswesen, der Weg zum ihm von *Aeternitas* dargereichten Siegeslorbeer bedeutet, während die Fama seinen Ruhm in die Welt hinausbläst.

⁹⁴⁹ Raschauer 1960, S. 83.

⁹⁵⁰ Anton Gropper: TEMPE REGIA | MARIE THERESIE | AUGUSTÆ | CARMINE ADUMBRATA, | Et | HONORIBUS | *Perillustrum, Reverendorum, | Prænobilium, Nobilium, ac Eruditorum* | DOMINORUM, DOMINORUM | NEO- | BACCALAUREORUM, | *Cum in Antiquissima, ac Celeberrima* | UNIVERSITATE VIENNENSI, | *PROMOTORE* | R. P. ANTONIO GROPPER, | E Societate JESU, | AA. LL. & Philosophiæ Doctore, | ejusdemque Professore Ordinario, | Prima AA. LL. & Philosophiæ Laurea | ornarentur, | *Ab Illustrissima Poesi Viennensi* | Inscripta, | Anno M. DCC. XLIV. Mense Majo, Die VII. | VIENNÆ AUSTRIÆ. | Typis Leopoldi Joannis Kaliwoda, Univ. Typogr., A-Wn 39.Z.53, S. 18–20.

⁹⁵¹ Vgl. Raschauer 1960, S. 85–87.

⁹⁵² Zum *Enigma del fato* vgl. die Ausführungen auf S. 99–101.

⁹⁵³ Vgl. Raschauer 1960, S. 87–89.

⁹⁵⁴ Zum venezianischen Maler Ricci, der in den Jahren 1701/2 in Wien weilte, vgl. Francesca Flores d'Arcais: „Sebastiano Ricci e Vienna“, in: Pavanello, Giuseppe (Hrsg.), *Sebastiano Ricci. 1659–1734. Atti del convegno internazionale di studi. 14–15 dicembre 2009. Venezia, Fondazione Cini*, Verona: Scripta 2012, S. 249–260.

5. 2. Joseph I. als Kriegskönig

Das Fresko des in den Jahren 1701/2 in Wien tätigen Sebastiano Ricci dürfte kurz vor der ersten Teilnahme Josephs I. an der Belagerung von Landau entstanden sein. Für diese Zeit, die Zeit des Beginns des Spanischen Erbfolgekrieges, lässt sich in den dem Römischen König zugeeigneten *componimenti per musica*⁹⁵⁵ ganz zweifelsfrei der Plan ersehen, den jungen Monarchen zu einem Kriegskönig, einem *Re guerriero*, zu stilisieren, vor dem die in Landau stationierten Franzosen zitterten. Untersucht man nun die Parallelkünste, lässt sich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, ein ähnliches Bild skizzieren. Das Hauptaugenmerk der Imagepflege im Reich liegt auf der künstlerischen Begleitung der Rhein-Feldzüge des kampfbereiten *Rex Romanorum*.

Die von Erfolg gekrönten Feldzüge des Römischen Königs in den Jahren 1702 und 1704 wurden nicht nur in musikdramatischen Huldigungskompositionen gefeiert, Joseph I. wurde auch in diversen Publikationen, auf Medaillen oder Druckgraphiken als martialischer Gottmensch verewigt. Die propagandistischen, imagebildenden Maßnahmen scheinen durchaus Früchte getragen zu haben, denn auch in dem Habsburgerimperium gegenüber feindselig gesinnten Publikationen wie der 1705 erschienenen *Relation von dem Käyserlichen Hofe zu Wien* des französischen Benediktiners Casimir Freschot wird der Thronfolger – in krassem Gegensatz zu seinem Vater – mit Lob überhäuft; kein Wunder, hat doch der „Römische König auff seiner seit nichts als tapfferkeit und feuer“.⁹⁵⁶

In reichspatriotischen Schriften fiel der Beifall für den tapferen Krieger erwartungsgemäß noch um einiges überwältigender aus. Im *Neu=eröffneten historischen Bildersaal*,⁹⁵⁷ einer 1692 von Andreas Lazarus von Imhof gegründeten, bis zum Ende des 18. Jahrhundert erscheinenden (zeit-)geschichtlichen Buchreihe mit zumindest fahlem objektivem Anstrich, erfahren die LeserInnen, das Kommando vor den Toren Landaus sei einem König übertragen worden,

„dessen Tapfferkeit und Eyffer vor das Vatterland sich durchaus nicht abhalten lassen wollte/ in eigener Person den Krieg in Teutschland den Anfang zu machen. Es hatte seither *Ferdinando III.* kein Kayserlicher Printz ein *Commando* übernehmen können/ weil man wegen dero geheiligten Person

⁹⁵⁵ Vgl. Kapitel 2. 2.

⁹⁵⁶ Freschot 1705, S. 152.

⁹⁵⁷ Neu=eröffneten | Historischen | Bilder=Saals/ | Sechster Teil. | Das ist: | Kurtze/ deutliche und *unpassionirte* | Beschreibung | Der | HISTORIÆ UNIVERSALIS, | Enthaltend | die Geschichten/ so annoch unter dem | glorwürdigsten Kaiser *LEOPOLDO I.* biß | auf die Regierung Kaisers | *JOSEPHI I.* | *Europa*, auch sonst in der Welt/ sich hin und | wieder zugetragen. | Alles mit vielen Kupffern ausgezieret und vorge= | stellt; samt einem vollständigen doppelten *Indice*, der | erste *Rerum & Verborum*, der andere *Materiarum*. | Mit Röm. Kaiserl. Majest. allergnäd. Freyheit nicht nachzudrucken. | Nürnberg/ | Verlegt Johann Leonhard Buggel. | Druckts Melchior Gottfried Hein. | *ANNO MDCCX.*, A-Wn 51.L.8.(Vol.6).

allzusehr in Sorgen gestanden/ angesehen das grosse Hauß nur auf wenig *Descendenten* und herab stammenden männlichen Erben beruhet; Aber alle diese Ursachen waren bey unserm grossen Helden nicht gültig/ ihn von seinem großmüthigen Vorhaben abzuhalten“. ⁹⁵⁸

Während der Gefechte, in denen „der Römische König/ sein erstes Glück im Kriege“ unter Beweis stellte, wird in der nämlichen Publikation schließlich nicht nur regelmäßig „Tapfferkeit“ und „Helden=Muth“ des Generalissimus betont und anhand von Kupferstichen anschaulich dargestellt, sondern auch seine Fürsorglichkeit den Soldaten gegenüber unterstrichen, ein Topos, der auch in *serenate* der Zeit wie dem besprochenen *Proteo sul Reno* gepflegt wurde. ⁹⁵⁹ Die Soldaten schätzten ihn, wird im *Historischen Bilder=Saal* ausgeführt, nicht nur wegen seines

„Helden=Muths und allergnädigsten Zuspruchs [...] / sondern auch/ wegen seiner Königlichen Freygebigkeit/ [...] weil er zum öfftern Wein und Brod unter sie austheilen ließ. Nicht weniger trug er vor die Hospitälere Sorge/ damit die Krancken nicht verwahrloset würden. Denen/ die sich wohl hielten/ ließ er Geschenke austheilen. [...] Unserm König aber waren seine Soldaten so lieb/ als die Vestung/ und er erwiese hierbey/ wiewol er zu einer Zeit sein *Symbolum: Amore & timore*, bewerkstelligen könne/ dann er führte die *Attaque* mit Liebe gegen seine Soldaten/ und mit Furcht gegen die Feinde.“ ⁹⁶⁰

Wenn diese an der Grenze zum Enkomion stehenden Passagen noch zuweilen versuchen, eine gewisse Unparteilichkeit zu wahren, kann dies von den folgenden Schriften und Artefakten nicht mehr behauptet werden. Anlässlich des im ganzen Reich publizistisch begleiteten Ereignisses erschienen oft mit Kupferstichen versehene panegyrische Schriften, den König vor den Gefechten abbildende Radierungen, Medaillen, Reisebeschreibungen; weiters Periochen von Joseph I. zu Ehren aufgeführten Theaterstücken, Landkarten von der Festungsstadt und

⁹⁵⁸ *Neu=eröffneter historischer Bildersaal*, S. 357.

⁹⁵⁹ Vgl. S. 148.

⁹⁶⁰ *Neu=eröffneter historischer Bildersaal*, S. 387–389.

ihrer Umgebung sowie diverse Einblattdrucke⁹⁶¹. Während Reisebeschreibungen⁹⁶² oder nüchterne Berichte⁹⁶³ über die Belagerungen wenig Aufschlussreiches zum Image des Römischen Königs beizutragen imstande sind, lässt sich aus panegyrischen Publikationen erwartungsgemäß deutlich mehr Erhellendes herausarbeiten.

In Wien kam anlässlich der ersten Belagerung im Jahr 1702 ein vom Universitätsbuchdrucker Johann Baptist Schönwetter verantworteter *Applausus Emblematicus*⁹⁶⁴ auf den Markt. Die

⁹⁶¹ Diese reichen von Beschreibungen und dem König huldigenden Gedichten bis hin zur Publikation der Abmachungen, der „Accords=Puncta“, die hinsichtlich der Übergabe Landaus getroffen wurden, und sind stets mit Stichen von Landau geziert, die bald unmittelbar das Kriegsgeschehen, bald nüchtern, aus der Vogelperspektive die Festung abbilden. Vgl. etwa: 1) Warhaffte Vorstellung und eigendlicher Abriß der nach einiger | Belagerung endlich erfolgten gütlichen Übergab | Landau [...] Augspurg/ zu finden bey Albrecht Schmid/ Formschneider und Brieffmahler., US-Wc LOT 14117, no. 178 (H) [P&P].

2) *Accords=Puncta der Stadt und Vestung Landau* [...], [Augsburg:] Maystädter [1704], US-Wc LOT 14117, no. 177 (H) [P&P].

3) Höchst=erfreuliche Vorstellung und beglaubte Victori/ so die Kayserliche | Alliierte in Eroberung Landau erhalten. | [...] Augspurg/ bey Albrecht Schmid/ Formschneider und Brieffm., US-Wc LOT 14117, no. 176 (H) [P&P].

4) Die *Accurateste* Fürstellung der Belägerungs Arbeit vor | LANDAU | Wie solche im Sept. 1704 zu infestirn Anfangen | und den 25. Nov: zu unsterblicher | Glorie ihrer Maÿ: des Röm: | Königs erobert | worden. [...] J: Christian Marchand [...] Noribergae [1704], US-Wc LOT 14117, no. 180 (H) [P&P].

5) Allererfreulichste Vorstellung und Beschreibung | der durch glücklich siegreiche Kayserl. und Aliirten Waffen eroberten Welt=berühmten | Stadt und Vestung Landau. [s. l., s. p. 1704], US-Wc LOT 14117, no. 179 (H) [P&P].

⁹⁶² Ein kleines anonymes Bändchen mit dem Titel *Kurtze Beschreibung/ Ihrer Römisch=Königlichen Majestäten Glückliche Reiß In das Feld* beschreibt zum Beispiel – Tag für Tag – die verschiedenen Reisestationen, die der Römische König und sein Tross von Wien nach Landau und retour passierten, und liefert im Anhang ein „Verzeichnuß/ Aller Hochfürstlichen Persohnen/ so sich mit Ihro Röm. Königl. Majestät in dem Lager vor Landau und Armee eingefunden.“ Keineswegs die bestrickendste Lektüre, aber auch Publikationen wie diese zeigen, welch multimedial verarbeitetes Event die Teilnahme Josephs I. an der Belagerung von Landau war. Vgl. Kurtze | Beschreibung/ | Ihrer Römisch=Königlichen | Majestäten | Glückliche Reiß | In das Feld/ | Und/ Gott Lob/ wider | Glorreiche Zuruckkunfft | Nacher Wienn., [s. l. 1702], A-Wn 303026-B.Ad1.6.

Außerdem geben kurze Beschreibungen oder panegyrische Schriften über die Ankunft des Königs in auf dem Weg liegende Städte Auskunft, wie etwa ein für Josephs und Amalias Einzug in Wonsiedel (Wunsiedel) produziertes Bändchen beweist. Vgl. Johann Georg Pertsch: Das/ | Über den | Majestätischen Einzug/ | Deß | Allerdurchleuchtigsten und Großmächtigsten | Römisch= und Ungarischen Königs/ | JOSEPHI deß Ersten/ | Und dessen | Allerdurchleuchtigsten und Großmächtigsten | Frauen Gemahlin/ | WILHELMINÆ | AMALIÆ, | Erfreute Wonsiedel/ | Leget am Tage deß Einzugs/ | So da war der *Jul.* 1702. | Aus aller unterthänigstem Gehorsam/ | Seine Freude und Wuntsch am Tage/ | Durch | Seinen *Pastorem* und *Superintendenten* | D. Johann Georg Pertschen/ | In der Blumen=Genossenschaft/ *Menalcas* benahmet. | BAYREUTH/ | Gedruckt bey Johann Georg Ammelungs/ Hoch=Fürstl. Brandenb. Hoff= | Buchdruckers Seel. Wittib., A-Wn 305763-C.

⁹⁶³ Vgl. etwa die trotz ihres etwas reißerischen Titels über weite Strecken um Sachlichkeit bemühte Schrift über die Besitzwechsel der Festungsstadt in den Jahren 1702 bis 1704: Das zu den Füßen | Sr. Röm. Königl. Maj. | sich *submittirende* | LANDAU/ | Oder | *Curieuse* Relation dessen/ was diese | Haupt=Festung/ in der dreymaligen scharffen | Belagerung/ drey Jahr hinter einander vor ent= | setzliches Ungemach und Ruin aus= | gestanden. | Nach den *accuratesten* Nachrichten beschrieben. | Leipzig/ bey JOH. THEODORO BOETIO, auff dem | Auctions-Platz/ 1705., D-Mbs Res/4 Eur. 390,34.

⁹⁶⁴ JOSEPHO | PRIMO | AUGUSTO ROM. | ET | HUNGARIÆ | REGI, | In expeditione ad Rhenum | LANDAVIA RECEPTA | TRIUMPHATORI | IN URBEM REDUCI | APPLAUSUS | EMBLEMATICUS. || Auff des | Allerdurchleuchtigsten Großmächtig= | sten Fürstens und Herrn/ Herrn | JOSEPHI I. | Römischen und Hungarischen | Königs/ | Als Überwinders | Der | Vestung Landau | Glückliche Zuruckkunfft | In die Kayserliche Residentz= | Stadt Wienn | Sinnbilder. [Wienn/ | Zu finden bey Johann Baptist Schönwetter/ | Universitätschen Buchhändler/ im Rothen | Ygel/ 1702.], A-Wn *35.E.268.

Vom Universitätsbuchdrucker Schönwetter liegen noch andere emblematische, nur wenige Seiten starke Werke über die damaligen Kriegsgeschehnisse vor, etwa eine ELOGIA | HEROUM | CÆSAREORUM | IN | ITALIA. || Sinn=Bilder/ | Über die | Kayserliche | Helden | In | Welschland, [Wienn/ | Zu finden bey Johann Baptist Schönwetter/ | Universitätschen Buchhändler/ im Rothen | Igel/ 1702.], A-Wn 303026-B.Ad1.3.

teils bildliche, teils literarische Kunstform des Emblems⁹⁶⁵, die in Andrea Alciatis *Emblematum Liber* (1531) ihren Ausgang nahm,⁹⁶⁶ besteht in aller Regel aus drei Elementen, drei Signifikanten, die „eine bestimmte abstrakte (moralisch-didaktische) Idee oder einen allgemeineren Gedanken“⁹⁶⁷ als Signifikat ergeben: aus der *pictura* (*icon*, *imago*, *symbolon*) als bildlichem Blickfang; der darüber oder darin angebrachten, zumeist lateinischen *inscriptio* (*motto*, *lemma*), die die LeserInnen mit Zitaten antiker Autoren, Sentenzen aus der Bibel oder Sprichwörtern konfrontiert; sowie der darunter positionierten *subscriptio*, die das Bild auslegt und oft in Form eines Epigramms, zuweilen auch eines längeren Prosatexts verfasst ist. Vereinzelt kann der epigrammatischen *subscriptio* auch zusätzlich ein Prosatext beigelegt sein. Die Dreifaltigkeit des Emblems bedingt ein stetiges Wechselspiel von Darstellen, Bedeuten und Auslegen, das Emblem ist mithin eine Art „gelehrtes Rätsel“⁹⁶⁸, das mit dem Nimbus des Geheimen, des Ambigen und Rätselhaften, der *arcana*, die in der Frühen Neuzeit für Herrschaft und Gelehrtentum zentrale Rollen spielten,⁹⁶⁹ umgeben ist. Für die BetrachterInnen, die über die Kenntnis eines spezifischen (gelehrten, aus Erfahrung gespeisten, konnotativen, beispielsweise ikonographischen) „Codes“ – also „eine[r] Reihe von Regeln, die [jedem] Zeichen eine Bedeutung zuordnen“⁹⁷⁰ – verfügen müssen, gilt es, diese enigmatische Verflechtung von Bild und Schrift zu lösen. Im spannungsgeladenen Verhältnis zwischen *pictura*, *inscriptio* und *subscriptio*, die im Zusammenspiel – je nach Komplexitätsgrad des Rätsels – in verschiedene neue Bedeutungs-„Kosmoi“ verweisen, entsteht ein Signifikat – ein im Fall des *Applausus*: mentales Bild von Joseph I. als einem von antiken Caesaren abstammenden tapferen Krieger –, das es vermittels eines hermeneutischen Interpretationsakts zu eruieren gilt.

Der *Applausus emblematicus* setzt sich aus acht Emblemata zusammen, die verschiedene Stationen Josephs I. im Rahmen der Eroberung Landaus abbilden beziehungsweise den Römischen König mit mythologischen Heroen in Bezug setzen; Heroen, die der *Rex romanorum* im Einklang mit dem in der Panegyrik der Zeit ubiquitären „Überbietungstopos“⁹⁷¹

⁹⁶⁵ Vgl. Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, zweite, überarbeitete und ergänzte Auflage, München: Beck 1968, S. 18–26, beziehungsweise Straten 2004, S. 71–80.

⁹⁶⁶ vgl. Straten 2004, S. 73f.

⁹⁶⁷ Straten 2004, S. 71.

⁹⁶⁸ Gestrich 1994, S. 44.

⁹⁶⁹ Zum spannungsvollen Verhältnis von Geheimnis, Absolutismus und Legitimität in der Frühen Neuzeit vgl. Gestrich 1994, S. 34–74.

⁹⁷⁰ Eco 2016, S. 26.

⁹⁷¹ Franz Römer / Elisabeth Klecker: „Rezeption antiker Mythologie in barocken Huldigungsemlen“, in: Dalfen, Joachim / Harrauer, Christine (Hrsg.), *Antiker Mythos. Erzählt und angewandt bis in die Gegenwart*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004 (Wiener Studien. Beihefte 28), S. 141. Bereits Aristoteles 2018b, S. 91, empfiehlt dem Lobredner, Vergleiche des Gelobten mit berühmten Personen vorzunehmen, „denn erhebend ist es und schön, wenn jemand noch besser ist als bereits geachtete Menschen.“

leichthin an Größe überflügelt. Unter den Bildern finden sich Zitate von antiken Autoren wie Aristoteles, Livius, Thukydides, Ovid oder Vergil sowie lateinische *motti* und je eine von anonymer Hand verfasste deutsche *subscriptio*.

Zusammen ergeben die Einzelteile der Emblemata durch Querverweise untereinander ein beinahe lebendiges, weil sich wechselseitig befruchtendes, im Verweis sich konstituierendes Bild, das dem einer Opern- oder Theaterszene nicht so unähnlich ist. Die Topoi und Narrative der *componimenti* finden sich, wie man schnell erkennt, auch im *Applausus* wieder: Joseph, der Siegreiche, der mit überirdischen Kräften ausgestattete Krieger, nimmt die als uneinnehmbar geltende, nach Vauban'schem Modell errichtete Festung Landau im Alleingang ein. So heißt es in der mit Hyperbel und Synekdoche⁹⁷² operierenden *subscriptio* des fünften Emblems:

„Was bey der Festungs=Kunst der Menschen Witz erdacht/
hat Vauban, wie man glaubt/ bey *Landau* angebracht;
Was war dann rühmlicher? als daß dem Wunder=Wercke
Von Franckreichs Festungen *JOSPEHI* Helden=Stärke
Die Ohnmacht zeigte an; dann so trifft es recht ein:
Was *JOSEPH* zwingt/ muß sonst unüberwindlich seyn.“

Eröffnet wird dieses Emblem mit einem vermeintlichen Tacitus-Zitat, das eigentlich aus der Alexander-Biographie des Plutarch stammt, aus einer Passage (Kapitel 58, 2, 3), in welcher sich der makedonische König anschickt, die uneinnehmbare Felsenburg des sogdianischen Herrschers Sisimithres einzunehmen: „Nihil audentibus inexpugnabile, nihil satis munitum contra animosos“,⁹⁷³ heißt es bei Plutarch. Die Strategie des anonymen Verfassers der Emblemsammlung ist es also, den Gehuldigten, Joseph, ohne auch nur den Namen Alexanders des Großen zu erwähnen, mit diesem in Verbindung zu bringen. Durch Zitate wie dieses – die im Idealfall auch noch richtig ausgeschrieben sind – werden auf subtile, spielerische Weise diskursive Querverbindungen aufgebaut zwischen dem Gehuldigten und bedeutenden Persönlichkeiten der Geschichte, ganz ähnlich wie dies auch im Musiktheater der Zeit geschieht.⁹⁷⁴

Als „Mars Alemannus“ zeigt Joseph I. den LeserInnen des schmalen enkomiaistischen Bändchens zur Eröffnung, dozierend den Zeigestab in seiner Rechten führend, die bereits von

⁹⁷² In dem Sinn, dass Joseph I. die Tat, die eigentlich von Kommandanten und Soldaten ausgeführt wurde, allein zugeschrieben wird. Der König steht als Teil für das Ganze. Vgl. Burke 2009, S. 39.

⁹⁷³ „Nichts ist den Kühnen unauslöschbar; nichts gut genug befestigt gegen die Mutigen.“

⁹⁷⁴ Man denke etwa an Pietro Antonio Bernardonis *Iulo Ascanio* (vgl. Kapitel 3. 3. 2.), in dem der Librettist den Herrscher von Alba longa ehrfurchtsvoll an seinen großen Vater Aeneas denken lässt und somit gekonnt ein Verweisungsgeflecht zwischen Aeneas, Iulus Ascanius, Leopold I. und Joseph I. erstehen lässt.

Truppen umzingelte und vom Kanonenfeuer umnebelte Festung Landau (Emblem 1); als auf dem gefiederten Pegasus einherreitender „Perseus Austriacus“ errettet er das wie Andromeda in „Gallica Vincla“, in gallischen Fesseln, an den Felsen gekettete personifizierte Fräulein Landau vor dem Ketos, dem französischen Ungetüm (Emblem 2). Als Himmelsstürmer Phaethon, dem es gelingt, Phoibos seinen von Feuerrössern gezogenen Sonnenwagen unversehrt zu retournieren (Emblem 6), kehrt Joseph I. lorbeerbekrönt zu seinem Vater Leopold I. zurück: „Ein grosser König bringt nun einem grossen Kayser/ Dem Vatter bringt der Sohn die Teutsche Sieges Reiser.“

Ein weiterer berühmter Sohn, Hercules, Spross des Iuppiter, reißt mit Siegerlächeln den Schriftzug „Non plus ultra“ von den nach ihm benannten Säulen (Emblem 7) – Grenzen, die dem Halbgott Hercules gesteckt sind, sind für Joseph den Siegreichen obsolet. Und auch der Vergleich mit dem größten Vorläufer aus dem habsburgischen Geschlecht, mit „Teuschlands Fünffte[m] Carl“, dem letzten Habsburger, der über ein ungeteiltes (!) Reich gebot, fehlt im *Applausus* nicht (Emblem 4). Die dazugehörige *pictura* veranschaulicht den übermenschlichen Heldenmut, die überirdische Kraft, die Joseph I. von seinem berühmten Blutsverwandten vererbt wurde, durch einen mit Kriegsbeil bewaffneten Soldaten, der das Stadttor von Landau mit einem Fußtritt in Trümmer schlägt.

5. 3. Joseph I. als keulenschwingender Halbgott

Im *Applausus* lässt sich mithin bereits die auch in der *serenata* der Zeit vorgefundene imagebildende Strategie erkennen, die Joseph I. in die Tradition vor Kraft strotzender antiker, mythologischer Heroen stellt. Die *fortitudo* erweist sich hier wie dort als die dem Römischen König unterstellte Haupttugend und steht im Mittelpunkt der überwiegenden Zahl der die Belagerungen begleitenden panegyrischen Artefakte.

In einem *Panegyricus applausus* des in Wien ansässigen gebürtigen Iren William O’Kelly of Aughrim, der an der Ritterakademie der Niederösterreichischen Landstände als Professor für Philosophie, Geschichte und Heraldik beschäftigt war⁹⁷⁵ und Joseph I. anlässlich seiner ersten Waffentat eine diverse panegyrische lyrische Texte umfassende Publikation⁹⁷⁶ widmete, wird der Römische König als mit flirrenden Blitzen in den Händen durch die gegnerischen Lager fliegender, die Franzosen in Schrecken versetzender „Mars novus“ dargestellt;⁹⁷⁷ eine Graphik⁹⁷⁸ der in Wien tätigen Kupferstecher Christian Engelbrecht und Johann Andreas Pfeffel, die den selbstbewusst vor der eroberten Festung posierenden Joseph zeigt, bewundert in einem darunter angebrachten Gedicht, „wie Martis Feür aus [Josephs] Augen blitzet“. Joseph I., österreichischer Kriegsgott, dessen „Königs=Faust“ sich als der „Feinde Schreck und graus“ entpuppt, wird den ZeitgenossInnen mithin allerorts als habsburgische Wunderwaffe gegen die französischen Feinde vor Augen geführt.

⁹⁷⁵ James Ware: THE | WORKS | OF | Sir JAMES WARE | CONCERNING | IRELAND | REVISED and IMPROVED. | VOL. III. Containing, | THE WRITERS of IRELAND. | IN TWO BOOKS. | I. of such WRITERS who were born in IRELAND. | II. Of such WRITERS, who, though Foreigners, enjoyed | Preferments or Offices in IRELAND, or had their | Education in it. | Written in Latin by Sir James Ware, Knight; now newly translated | into English, revised, and improved with many material Additions; | and continued down to the beginning of the Present Century. | DUBLIN: | Printed by A. REILLY, for the AUTHOR. | M,DCC,XLVI. 1746, A-Wn 18.N.17.(Vol.3), S. 287f.

⁹⁷⁶ William O’Kelly of Aughrim: JOSEPHO I. | AUGUSTO ROMANORUM, | ET | APOSTOLICO HUNGARIÆ | REGI, | ARCHIDUCI AUSTRIÆ &c. | SUBJECTORUM AMORI, HOSTIUM TIMORI. | CAPTA LANDAVIA | DE | HOSTIBUS PPIMUM TRIUMPHANTI, | SEMPER TRIUMPHATURO, | Cum virtute fortunam, cum re- | petita à tot Cæsaribus origine Reli- | gionem conjugenti. | Cujus in Consilio sapientia, in Im- | perio modestia, in jure tuendo constantia, in occupando | popularium amore felicitas, in expeditione celeritas, | & denique in rebus hactenus gestis gloria, om- | nium animos in admirationem rapiunt. | ACADEMIA NOBILIUM VIENNENSIS, | ab Inclutis Inferioris Austriæ STATIBUS erecta, sequenti- | bus applausit carminum generibus: Anno, quô | LanDoa Lætata est Magno CessIsse IOSEPHO, | Et ego | Dante NiCoLao, Metra LatIna fero. | GUIL. ð KELLY DE AGHRIM EQUES HIBERNUS; | AA. LL. & Phil. DOCTOR, J. U. LICENTIATUS, & in præfata | Academia Philosophiæ, & Heraldicæ PROFESSOR. | VIENNÆ AUSTRIÆ, | Typis Annæ Rosinæ Sichovvizin, Universit. Typogr., A-Wn 79.Bb.28.

⁹⁷⁷ Höhepunkt von O’Kellys Schrift ist eine Ekloge, ein – im Gegensatz zu den antiken Exemplaren etwa Vergils – lyrisch-dramatisches Hirtengedicht, dessen rudimentäre Handlung wie der Prototyp zu Giovanni Battista Ancionis 1710 mit Musik von Fux aufgeführter *Decima fatica d’Ercole* (vgl. Kapitel 2. 4. 1.) wirkt, in welcher der spanische Adel vor dem Tyrannen Geryon flieht und schließlich die freudige Nachricht von der Niederlage des Usurpators gegen Hercules („Karl III.“) erhält. Bei O’Kelly befinden sich die *pastores* Damon und Ægon ob der französischen Verwüstung längs des Rheins hin in tiefer Verzweiflung, bis sie die Frohbotschaft von der Einnahme der Vauban’schen Festung durch Joseph I., den „Pan noster“, ereilt.

⁹⁷⁸ Christian Engelbrecht / Johann Andreas Pfeffel: [Joseph I. als Sieger vor den Toren Landaus], [1702], A-Wn PORT_00047022_01.

Eine Fundgrube sind diesbezüglich nicht zuletzt auch Medaillen.⁹⁷⁹ Die kunstvoll in Gold, Silber, Bronze oder Zinn geprägte Medaille⁹⁸⁰, ein „kleines, reliefplastisches, zweiseitiges Kunstwerk“, ein „zu vervielfältigende[s] [Denkmal] [...] zu Ruhm, Ehre und Reputation des Dargestellten“, ⁹⁸¹ war ein „ideales Medium, um Persönlichkeit sowie Programm der Dargestellten zu vermitteln“⁹⁸² und galt vor allem aufgrund ihrer Langlebigkeit als in besonderem Maß fähig, den Nachruhm des/der Abgebildeten zu sichern.⁹⁸³ Das bringt auch der in Wien tätige Medailleur Johann Färber zum Ausdruck, indem er in einem Privilegansuchen an Kaiser Leopold I. den Zweck seines Handwerks dahingehend beschreibt, „die unter Eu. Kay. May. Regierung sich ereignende glor- und Gedächtnus würdigste Thaten und Begebenheiten, nachdem Exempel Unßer Vorfahren, auch bey der posterität unsterblich zumachen.“⁹⁸⁴

Die Produktion dieser Erinnerungsstücke wurde vom Wiener Hof in erster Linie an Medailleure/Stempelschneider in Nürnberg und Augsburg ausgelagert, die bereits seit dem 16. Jahrhundert über kaiserliche Medaillenprivilegien verfügten:

⁹⁷⁹ Eine Fundgrube für Medaillen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und deren Beschreibung ist Joachim Negeleins *Thesaurus numismatum*. Vgl. Joachim Negelein: *THESAURVS | NVMISMATVM MODERNORVM | HVIVS SECVLI, | Sive | NVMISMATA MNEMONICA | ET | ICONICA | Quibus | PRAECIPIVI EVENTVS ET RES GESTAE AB ANNO MDCC. | illustrantur, | FIGVRIS AENEIS EXPRESSA, | addita | LATINA ET GERMANICA EXPLICATIONE. | NORIMBERGAE, | Sumtibus & typis Joh. Andr. Endteri p. m. | Filii & Hæredum. || Historische | Gedächtnuß=Münzen | des gegenwärtigen SECVLI, | Gedächtnuß= und Schau=Pfenninge/ | Welche auf die | fürnehmsten Begebenheiten und Vorfälle von Anno 1700. an | sind geprägt worden/ | in Kupffer gebracht/ | samt beygefügt | Lateinischen und Teutschen Erklärung. | Nürnberg/ | Gedruckt und verlegt durch Joh. Andreä Endters Seel. | Sohn und Erben [1711–1717]., A-Wn 44.D.15.*

Aus dem Jahr 1702 hat sich außerdem eine Publikation erhalten, die anlässlich der Eroberung, zu Ehren von König Joseph I., Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden und Prinz Eugen von Savoyen geprägte Medaillen abbildet. Vgl. Sehenswürdige Vorstellung | Deren Sinnreichst= und Denckwürdigsten | *METAILLEN*, | Welche | Zu schuldigsten Ehrn=Bezeugungen | Ihro Röm. Königl: | Majestät | *JOSEPHO | PRIMO* | Wegen Siegreichster Eroberung | *Der importanten* | Vestung Landau/ | Auch glücklichst= zum erstenmahl verrichten | Feldzug/ | Seynd Gemünztet worden. | 1702., D-Dl Hist.Germ.D.27,18.w.

Einige Medaillen anlässlich der Eroberungen der Festung aus den Jahren 1702 und 1704 sind außerdem in Emil Heusers Studien über die Belagerungen Landaus abgebildet und beschrieben. Vgl. Heuser 1894, S. 187–198, [211–214], beziehungsweise Heuser 1896, S. 289–300, [327–329].

⁹⁸⁰ Das Potential des Zahlungsmittels „Münze“ als propagandistisches Medium, das eine noch größere Reichweite abdecken konnte als die als Schau- und Erinnerungsstück dienende Medaille, ist unterdessen keineswegs ausgeschöpft worden. Die auf Münzen abgebildeten Motive waren generisch und variantenarm, weshalb sie in der vorliegenden Untersuchung auch nur eine untergeordnete Rolle spielen. Vermutlich ging man davon aus, dass die unteren Bevölkerungsschichten die auf den Medaillen vorgefundenen komplexen Botschaften ohnedies nicht verstünden. Zu Abbildungen auf Münzen in der Frühen Neuzeit vgl. Wolfgang Hess: „Reichsikonographie auf Münzen der Neuzeit“, in: Müller, Rainer A. (Hrsg.), *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994*, Sigmaringen: Thorbecke 1997 (Irseer Schriften 4), S. 169–187.

⁹⁸¹ Lore Börner: „Einleitung“, in: *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin. Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450–1750)*, bearbeitet von Lore Börner, Berlin: Mann 1997 (Berliner numismatische Forschungen. Neue Folge 5), S. 11.

⁹⁸² Michael Alram: „Vorwort“, in: Winter, Heinz (Hrsg.), *Glanz des Hauses Habsburg. Die Habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*, Wien: Kunsthistorisches Museum Wien 2009 (Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums 5; Kunsthistorisches Museum Wien. Münzkabinett. Kataloge der Medaillensammlung 1), S. 9.

⁹⁸³ Matsche 1981, S. 67.

⁹⁸⁴ AT-OeStA/HHStA Wien, Reichshofrat, Gewerbeprivilegien Fasz. 2, fol. 12–20, zit. n. Schumann 2003, S. 336.

„Wegen des Fehlens geeigneter Stempelschneider und mangelnder technischer Ausrüstung übernahmen bis in das beginnende 18. Jahrhundert vor allem Nürnberger und zum Teil Verleger, die auf eigene Rechnung produzierten und verkauften, Aufträge des Hofes, wo durchaus Interesse an der Medaille bestand.“⁹⁸⁵

Für die Medaille, die bereits in der Antike als Informationsmedium und Propagandamittel in Umlauf gebracht wurde,⁹⁸⁶ gilt das Nämliche, was über Emblemata gesagt wurde, und zwar, dass hier Avers und Revers, *scriptio*, Randschriften und *motti* als Signifikanten zusammenwirken und, kombiniert, Bedeutungen, „komplexe Botschaften“⁹⁸⁷ offenbaren, die aus den isoliert betrachteten Elementen nicht abgeleitet werden könnten.⁹⁸⁸

Joachim Negelein berichtet in seinem Medaillen-Kompendium *Thesaurus Numismatum* seinen LeserInnen – zwar etwas zeitversetzt, aber doch noch mit der Unmittelbarkeit des zumindest medialen Zeitzeugen – in der Einleitung zu einer Reihe von Joseph I. gewidmeten Medaillen davon, dass „Ihro Majestät der Römische König JOSEPHVS das Ober=Commando der Kayserl. und Reichs=Armee an dem Rheinstrom für dieses Jahr 1702 großmütigst auf sich genommen“, um bei der Belagerung trotz erheblicher Gegenwehr der Franzosen „unzählliche Proben dero Königlichen Helden=Muts/ Klugheit/ Leutseligkeit und Güte“⁹⁸⁹ abzuliefern.

Die auf Negeleins Ausführungen folgenden Medaillen geben in erster Linie Auskunft über den „Königlichen Helden=Mut“, die *fortitudo* oder *virtus*⁹⁹⁰, mit welcher der *Rex Romanorum* die

⁹⁸⁵ Heinz Winter: „Die Habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums“, in: Ders. (Hrsg.), *Glanz des Hauses Habsburg. Die Habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*, Wien: Kunsthistorisches Museum Wien 2009 (Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums 5; Kunsthistorisches Museum Wien. Münzkabinett. Kataloge der Medaillensammlung 1), S. 21.

⁹⁸⁶ Vgl. auch Schumann 2003, S. 321–339, und Vocelka 1981, S. 36–55.

⁹⁸⁷ Schumann 2003, S. 322.

⁹⁸⁸ Die Verwandtschaft von Emblem und Medaille war naturgemäß auch den Zeitgenossen Josephs I. bewusst. Der am Wiener Hof beschäftigte *Medaillen-Inspector* Carl Gustav Heraeus bestätigt etwa, dass die „Sinnbilder“, will heißen: Emblemata, des 1711 in der Augustinerkirche für den verstorbenen Kaiser errichteten *castrum doloris* „durch Bildungen nach Art der Schau=Müntzen“ funktionieren. Vgl. Carl Gustav Heraeus: Trauer=Pracht / | Mit welcher | Dem Weiland Allerdurchleuchtig= | sten/ Großmächtigsten/ und Un= | überwindlichsten | Römisch. Käyser | JOSEPHO I. | Glorwürdigsten Andenckens | Bey dessen öffentlichen *Exequien* in der Augustiner | Hof=Kirchen im Monath Jun. Anno M. DCC. XI. die | letzte Ehre erwiesen worden/ | Auf Allergnädigsten Befehl | Ihrer Verwittibten Röm. Käys. Maj. | unserer dermahligten Allergnädigsten *Regentin* | ELEONOR. MAGDALENÆ | THERESIAE, &c. &c. | Zweyer Grosser Helden Würdigsten Mutter. | Dieses Werck ist *inventirt* und aufgeführt worden von (Tit.) Herrn | Johann Bernhard Fischers von Erlach S. K. M. | Ober=Bau=Inspector/ | Die Aufschriften und Sinnbildungen/ samt gegenwertiger kurtzen Latei= | nischen und Teutschen Beschreibung seynd von Carl Gustav Heræus | S. K. M. *Antiquiteten Inspector*. | Wienn / gedruckt bey Johann Van Ghelen / Käyserl. Hof=Buchdruckern. 1711., A. Wn 307714-C, fol. 21v.

⁹⁸⁹ Negelein [1711–1717], S. 191.

⁹⁹⁰ Die *virtus* ist hier nicht mit „Tugend“, sondern „Tapferkeit“ zu übersetzen. Die Wortwahl der Umschriften und Sinnsprüche auf Medaillen gehorcht eigenen Gesetzen, nicht zuletzt, weil diese oft als Chronogramme oder Chronostichen fungieren und also Jahreszahlen ergeben müssen, etwa 1702, das Jahr der ersten Belagerung Landaus. Joachim Negelein übersetzt in seinem *Thesaurus numismatum* zudem jedes auch nur annähernd der *fortitudo* entsprechende Wort mit „Tapferkeit“.

Festungsstadt Landau einnahm. Eine Medaille aus dem Jahr 1704, dem Jahr der zweiten Belagerung, veranschaulicht das wie keine zweite: Sie portraitiert den Römischen König als Prototyp des tapferen Kriegers, als den mit Löwenfell bedeckten „Hercules romanus augustus“⁹⁹¹, der, die Keule drohend schwingend, dem feuerspeienden Riesen Cacus nachjagt, der dem Halbgott die Rinder des Geryon geraubt hatte. Der darüber prangende Sinnspruch „SPEM CVSTODITA FEFELLIT“⁹⁹² spielt einerseits auf die trügerische Hoffnung an, in der sich die in der vermeintlich uneinnehmbaren Festung Landau befindlichen Soldaten wogen; andererseits führt er die Gedankengänge der BetrachterInnen in die Vergil'sche *Aeneis*, der die Umschrift entstammt. Dort erzählt der arkadische König Euander anlässlich eines dem Sohn Iuppiters zugedachten Opferfestes dem Aeneas die Episode, in welcher der Alkide den Cacus erschlug, der sich im mit den Gebeinen seiner Opfer ausgestaffierten Dunkel seiner „unermeßlichen Höhle“⁹⁹³ sicher wähnte:

„Jetzt entbrannte von rasender Wut dem Alkiden in schwarzer
Galle der Schmerz, da ergriff er die Wehr, der knotigen Keule
Schwere Last, und rannte zur luftigen Höhle des Berges.
Damals sahen zuerst die Unsrigen zittern den Cacus
Und im Blick verwirrt; rasch flieht er, noch schneller als Eurus,
läuft nach der Felsenhöhle, die Furcht beflügelt die Füße:
[...]
Jetzt da er [Cacus] wider Erwarten so plötzlich im Lichte ertappt stand,
Rings gefangen vom hohen Gestein, und fürchterlich brüllte,
Greift der Alkide von oben ihn an, macht alles zur Waffe
Schleudert Stämme nach ihm und unermeßliche Felsen.
[...]
Dort ergreift er den Cacus, der zwecklos Glut in dem Dunkel
Immer noch speit, und umschlingt ihn fest und preßt ihn und würgt ihn,
Bis ihm das Auge entquoll und blutlos keuchte die Kehle.“⁹⁹⁴

Die Bilder, die aufgrund des Impulses des *Aeneis*-Zitats in einer kleinen theatralen Szene vor dem inneren Auge der humanistisch gebildeten BetrachterInnen ablaufen sollten, sind unschwer zu erraten: Joseph I. attackiert als Bäume und Felsen schleudernder Übermensch das als unbezwingbar verschriene Ungetüm der Vauban'schen Festung und bezwingt den

⁹⁹¹ Heuser 1896, Tafel II, Nr. 5; Negelein [1711–1717], S. 430.

⁹⁹² „Die beschützte Hoffnung war betrogen.“

⁹⁹³ Vergil 1974, VIII, 241 (S. 208).

⁹⁹⁴ Vergil 1974, VIII, 219–261 (S. 208f.).

französischen Feind, der zwar keine fremden Rinder, dafür aber deutsche Festungen und die spanische Krone an sich gerissen hat, mit Bravour.

Nicht von ungefähr erscheint zur Zeit der ersten Belagerung Landaus eine Publikation mit dem Titel *Hercules Austriacus*⁹⁹⁵, eine von Franz Hochenburger verantwortete Festschrift der Grazer Universität. Diese Joseph I. dedizierte Schrift ist eine Sammlung von zehn Gedichten, die aus jeweils die Jahreszahl 1702 ergebenden Chronodistischen zusammengesetzt sind. Vorangestellt ist jedem Gedicht ein mit diesem in Beziehung stehendes, den Römischen König als modernen Hercules verherrlichendes Emblem, das entscheidende Situationen (von der *Nativitas Herculis* bis zum *Herculis Hymenæus*) aus Josephs Leben darstellt oder spezifische Eigenschaften und Tugenden des Römischen Königs präsentiert. Auf dem Frontispiz ist die Büste Josephs I., in deren Richtung zwei *putti* einen Lorbeerkranz manövrieren, von allegorischen Figuren – der *Fortitudo* und *Prudentia*, der *Fides* und *Justitia*, von *Amor* und *Timor* – umgeben. Über allen schwebt die den Ruhm des Monarchen in die Welt hinaustragende *Fama*. Auf den *picturae* der Emblemata begleitet man Joseph I. durch die Jahre 1678 bis 1702. Der *Rex Romanorum* präsentiert sich durchwegs in herkulischer Aufmachung, mit Löwenfell und Keule ausgestattet, als Drachen tötender Krieger und Bären nachstellender Jäger, als frühreifer Weiser und gottbegnadeter Schlangentöter oder schlicht fromm vor dem Altar kniend. Einmal sitzt er, sich mit dem Göttervater beratend, auf einer dem Iuppiter gegenüberliegenden Wolke – so wie Adam in Michelangelos *Creazione di Adamo* gegenüber Gott –; ein andermal präsentiert er den BetrachterInnen, keck auf seine Keule gelehnt, sein jüngst eingeweihtes Schloss Schönbrunn.

⁹⁹⁵ Franz Hochenburger: HERCULES | AUSTRIACUS, | SIVE | JOSEPHUS I. | Augustus Romanorum, & | Ungariæ Rex versu chronostico | adumbratus | ET | Honori Illustrissimorum, Perillustrium, Reve- | rendorum, Religiosorum, Prænobilium, Nobilium, ac Erudito- | rum Dominorum Dominorum | NEO-BACCALAUREORUM | Cùm | In Alma, ac Celeberrima Uni- | versitate Græcensi primâ Philoso- | phiæ Laureâ condecorarentur. | PROMOTORE, | R. P. FRANCISCO HOCHEN- | BURGER, è Soc. JESU, AA. LL. & | Philosophiæ Doctore, ejusdémque | Professore ordinario. | OBLATUS | à | Poësi ACaDeMICa. | GEÆCIJ, Apud Hæredes Widmanstadij. [1702], A-Wn *43.H.217.

5. 4. Joseph I. als Nachfahre des Ascanius und Augustus

Neben die *fortitudo*, die dem Königlichen Oberbefehlshaber in Schriften, auf Emblemen und Medaillen allenthalben unterstellt wird, tritt ein weiterer bereits aus den *componimenti per musica* bekannter Topos: die Parallelsetzung Josephs I. mit seinen ideellen römisch-trojanischen Vorfahren. Dieser Abstammungsdiskurs wird zuvörderst durch den Rückgriff auf antike Schriftsteller, durch Zitate aus der *Aeneis*, der vierten Ekloge der Vergil'schen *Bucolica* oder mithilfe von um Augustus kreisenden Texten des Ovid in Gang gesetzt. Besonders fruchtbringend ist hier abermals ein Blick auf die anlässlich der Feldzüge entstandenen Medaillen.

Auf dem Avers der bereits erwähnten „Hercules Romanus“-Medaille⁹⁹⁶ prangt über dem lorbeerbekränzten Brustbild des *Rex Romanorum* ein leicht abgewandeltes Zitat aus dem achten Gesang (Vers 36) der *Aeneis*: „O SATE GENTE DEVM GERMANAM EX HOSTIBVS VRBEM BIS REVEHIS NOBIS.“⁹⁹⁷ In der das Zitat umrahmenden Episode aus dem Vergil'schen Versepos erscheint dem Aeneas unmittelbar vor dem Treffen mit dem arkadischen König Euander der Flussgott Tiberinus, der dem trojanischen Heros die Gründung einer Stadt am Tiber aufträgt: „Dort ist der Platz für die Stadt, dort sichere Rast nach der Mühsal, | Wo Askanius einst nach dreißig kreisenden Jahren | Baut eine Stadt und nennt mit herrlichem Namen sie Alba.“⁹⁹⁸ Die Stadt Alba longa wurde, wie bereits erwähnt, schon von den antiken Römern als Vorgängerstadt Roms angesehen, und das *Imperium Romanum* wurde, wie nicht nur die Librettisten am Wiener Hof im Einklang mit der Translationslehre nicht müde wurden zu betonen,⁹⁹⁹ nach dem Untergang des weströmischen Reichs und der Erneuerung des Reichs durch Karl und Otto den Großen schlussendlich (und bis in alle Zeiten) an die Donau verlegt. Der versteckte Hinweis auf Rom und seine Vorgängerstadt zielt auf nichts anderes ab, als Joseph I. und seinen Vater als legitime Erben römischer Imperatoren zu inszenieren. Mit diesem kurzen der *Aeneis* entnommenen Zitat werden die Pforten zum von den Habsburgern sorgsam gehegten Translations- und Abstammungskosmos aufgestoßen, zu Legitimitätsdiskursen, die vom Wiener Hof, etwa in *componimenti per musica*, ganz offensichtlich forciert und im Reich von dem Kaiserhaus willfährigen KünstlerInnen im Rahmen multiplizierender Imagepflege vorangetrieben wurden.

⁹⁹⁶ Heuser 1896, Tafel II, Nr. 5; Negelein [1711–1717], S. 430.

⁹⁹⁷ „Oh Spross göttlichen Ursprungs, von den Feinden bringst du uns zweimal eine deutsche Stadt wieder.“

⁹⁹⁸ Vergil 1974, VIII, 46–48 (S. 201).

⁹⁹⁹ Vgl. Kapitel 3. 3.

Auf einer weiteren Medaille¹⁰⁰⁰ prangt als Randschrift ein Vergil-Zitat aus der vierten Ekloge (Vers 49) der *Bucolica*: „CHARA DEVM SOBOLES MAGNVM IOVIS INCREMENTVM.“¹⁰⁰¹ In diesem Werk des augusteischen Dichters wird bekanntlich die Geburt eines Sohnes mit der Prophezeiung von der Rückkehr des Goldenen Zeitalters verwoben, wobei der besagte Sohn traditionell mit Augustus, dem ersten römischen Kaiser, in Verbindung gebracht wurde. Durch einen einzigen Vers wird hier also leichthin ein assoziatives Feld zwischen den Punkten Joseph/Augustus – Leopold/Iuppiter/Gott – Regierung Josephs I. / Goldenes Zeitalter aufgespannt. Joseph I., der von Gott eingesetzte Thronfolger und Befreier „Teuschlands“ vom Joch der Franzosen, Sohn Leopolds des Großen, wird dem Heiligen Römischen Reich ein neues Goldenes Zeitalter, den ersehnten Frieden wiederbringen.

Die Vater-Sohn-Thematik ist für den „Spross Iuppiters“ eine stete Begleiterin auf seinen Feldzügen. Die Randschrift¹⁰⁰² einer den Bombenhagel der Alliierten auf die Festung abbildenden Medaille¹⁰⁰³ hält eine (leicht modifizierte) Passage aus den *Tristia* Ovids (*Tristia* 2, 229–230) bereit: „O LEOPOLDE, NVNC TE PROLE TVA IVVENEM GERMANIA SENTIT, BELLAQUE PRO MAGNO CAESARE CAESAR AGIT.“¹⁰⁰⁴ Die *proles*, die hier angesprochen wird, ist Tiberius, der Adoptivsohn und Nachfolger des Augustus. Tiberius, designierter römischer Thronfolger, zog im Rahmen des „Immensum bellum“ als Oberbefehlshaber der rheinischen Legionen nach Germanien, um dort im Namen des Augustus die aufständischen Stämme zu unterwerfen. Die Parallelen sind auch hier offenkundig: Fast genau siebzehn Jahrhunderte nach Tiberius zieht der Römische König, Thronfolger Joseph I., an seines Vaters statt an den Rhein, wo er als Oberbefehlshaber die Führung der kaiserlichen Truppen übernimmt und die französischen Besatzer niederschlägt.¹⁰⁰⁵

¹⁰⁰⁰ Heuser 1894, Tafel III, Nr. 11; Negelein [1711–1717], S. 197.

¹⁰⁰¹ „Teurer Göttersohn, großer Sproß Iuppiters“ (Vergil 2017, S. 41).

¹⁰⁰² Vgl. Heuser 1894, S. 188.

¹⁰⁰³ Tafel II, Nr. 6, Heuser 1894; Negelein [1711–1717], S. 197.

¹⁰⁰⁴ „Oh Leopold, nun fühlt Deutschland durch deinen Spross die Tapferkeit deiner Jugend, und ein Caesar führt den Krieg für einen anderen mächtigen Caesar.“

¹⁰⁰⁵ Die Vater-Sohn-Thematik wurde auch in anderen Medien aufgegriffen: In Heidelberg, wo Amalia Wilhelmine 1702 ihres Gatten harnte, wurde das Jesuitendrama *Jonathas* auf die Bühne gebracht. In diesem dreiaktigen Metadrama wird auf dem Parnass Joseph I. zu Ehren ein Stück über den Feldzug Jonathans gegen die Philister aufgeführt. Wie auch Kaiser Leopold I. hat König Saul seinen Sohn, Jonathan, im Kampf den Vortritt gelassen; wie der eine „Filius Regis“, so geht auch der andere siegreich aus der Schlacht hervor. Die Zwischenspiele des Stücks wurden von mythologischen und allegorischen Figuren bestritten, unter anderem von „Liebe“ und „Furcht“, die zusammengesetzt Josephs Devise „Amore et Timore“ ergeben. Eine Perioche zu *Jonathas* hat sich in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten: JONATHAS | Filius Regis, superatâ Philistinorum firmissimâ | statione Victor, | IMAGO | JOSEPHI I. | AUGUSTI ROMANORUM | ET | HUNGARIAE REGIS, | EXPUGNATA LANDAVIA, | Fortissimo hostium propugnaculo, | Victoriarum primitias reportantis, | SCHOLIS HUMANIORIBUS SOCIETATIS JESU | In Scenam datus Ludis Autumnalibus, | In quibus ejusdem AUGUSTI REGIS Symbolici Genii | AMOR & TIMOR. | Bellicæ expetitionis Duces, Victoriæ Auspices | Pro Choris inducebantur | SUB AUSPICIIIS | Serenissimi ac potentissimi Principis ac Domini | D. JOANNIS WILHELMI, | COMITIS PALATINI RHENI, S. R. J. | Architesaurarii & Electoris, Bavariæ, Juliæ, Cliviæ ac Montium | Ducis, Comitum Veldentiae, Sponhemii, Marchiæ, | Ravensburgi, ac Mœrsiæ, Domini in Ravenstein, &c. | *Principis*

Neben antiken Zitaten wurden auch solche aus der Heiligen Schrift herangezogen, um zwischen Joseph I. und biblischen, unter dem Schutzschirm Gottes stehenden Helden Verweisketten zu schmieden. Der Römische König konnte somit als Krieger von Gottes Gnaden portraitiert werden.

Auf einer in Negeleins *Thesaurus* abgebildeten Medaille¹⁰⁰⁶ wird den BetrachterInnen auf der Vorderseite das geharnischte Brustbild von „IOSEPHVS REX“ präsentiert, der von Sonne, Mond und elf Sternen sowie einer dem ersten Buch Mose (Kapitel 37, 9) entnommenen Umschrift, „SOL ET LVNA ET STELLAE ADORABVNT EVM“,¹⁰⁰⁷ umgeben wird. *Pictura* und Sinnspruch beziehen sich auf einen Traum des biblischen Joseph, in dem sich Sonne, Mond und elf Sterne (Josephs elf Brüder) vor ihm verneigen. Der Gedankensprung von der Sonne zum Sonnenkönig Louis XIV, der sich vor Joseph I. verneigen wird, ist kein allzu waghalsiger;¹⁰⁰⁸ der Mond hingegen könnte von ZeitgenossInnen einerseits mit den Osmanen, andererseits aber auch mit Philippe d’Anjou, der wie der Erdtrabant nur von den Strahlen der Sonne erleuchtet wird,¹⁰⁰⁹ assoziiert worden sein. Die Randschrift der Medaille zitiert aus dem

Electoris ac Domini nostri Clementissimi | Literariis certaminibus præmia principali Munificentia | Largientis. | HEYDELBERGÆ Die Octobris M. DCC II | HEIDELBERGÆ, Typis JOANNIS MAYERI, Aulæ Elect. & Universitatis Typographi., A-Wn 305765-C.

In Heidelberg sind außerdem zwei *serenate* zu Ehren des königlichen Paares aufgeführt worden: zu Beginn der Belagerung *Il Marte Romano* als *servizio di camera* für vier Solisten und Chor sowie nach der Einnahme die als *serenata teatrale* bezeichneten bukolischen *Pregi della rosa* im Garten der Heidelberger Residenz. Der Text ist wohl in beiden Fällen Giorgio Maria Rapparini zuzuschreiben. Der Name des/der Komponisten ist nicht überliefert; vermutet wird, dass es sich um Johann Hugo von Wilderer handeln könnte (Vgl. Gerhard Steffen: *Johann Hugo von Wilderer [1670 bis 1724]. Kapellmeister am kurpfälzischen Hofe zu Düsseldorf und Mannheim*, Köln: Volk 1960 [Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 40], S. 36, 108). Libretti zu beiden Werken werden in der Bibliothek der Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim verwahrt (Sign.: T 135+136). Vgl. Friedrich Walter: *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1898 (Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz 1), S. 64f., sowie Gerhard Croll: „Agostino Steffani (1654–1728). Studien zur Biographie. Bibliographie der Opern und Turnierspiele. (Münster i. W. 1961). Gerhard Crolls Habilitationsschrift“, in: Ders., *Agostino Steffani. Musiker, Politiker und Kirchenfürst. Schriften von Gerhard Croll*, hrsg. von Waltraut Anna Kautz-Lach, Wien: Hollitzer 2018, S. 140f.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Negelein [1711–1717], S. 195f., beziehungsweise auch Heuser 1984, S. 187, 190f.

¹⁰⁰⁷ „Sonne, Mond und Sterne werden ihn anbeten“.

¹⁰⁰⁸ Nicht nur die Sonne wurde als Louis XIV verhöhnendes Symbol verwendet, sondern auch der Hahn. Auf einer vom Münzmeister Georg Friedrich Nürnberger und dem Stahlschneider Georg Hautsch gefertigten Medaille ist die auf der Rückseite angebrachte bestrickende Stadtansicht Landaus vom provokanten Schriftzug „CAESAREO AVSPICIO REGIS VIRTUTE BADENSIS | FELICI DVCTV GALLO EST EX VNGE RETRACTA“ („Unter kaiserlichem Kommando, durch des Königs Tapferkeit und des Badensers glückliche Fügung ist sie dem Hahn wieder aus der Kralle entrissen worden“) umgeben. Zu gegen den *Roy soleil* gerichteten Parodien, Pamphleten und Artefakten vgl. auch Burke 2009, S. 163–180, beziehungsweise Polleroß 1987, S. 255f.

¹⁰⁰⁹ Dieses Bild verwendet zumindest der in Linz predigende Jesuit Andreas Pichler in einer propagandistischen Predigt aus dem Jahr 1709. Vgl. Andreas Pichler: Danck=Predig | Bey der öffentlichen Andacht/ | Da auß Allernädigster Verordnung | Ihro Römischen Kayserlichen | Und Königlichen Majestät | *JOSEPHI I.* | Wegen so vieler herrlichen im vorigen Jahr | von GOTT ertheilten | Sieg vnd Victorien | Der *Ambrosianische Hymnus* | *TE DEUM LAUDAMUS*, | Unter Leutung aller Kirchen=Glocken/ auch | Lösung deß grossen vnd kleinen Geschütz in *Dominica* | *Sexagesimæ*, als den 3. Febr. An. 1709. | Auß schuldigster Danckbarkeit mit möglicher | *Solemnitet* gesungen wurde. | In Gegenwarth vieler Hoch=Adelichen Geistlich= | vnd Weltlichen Standts=Personen/ auch andern Zahl= | reichen Zuhörern in der Löbl. Pfarrkirchen der Kayserl. | Haubt=Statt Lintz deß Ertz=Hertzogthumbs Oesterreich | ob der Ennß von der Cantzel vorgetragen | Durch | *P. ANDREAM PICHLER*,

Buch Josua: „TECVM EST DOMINVS DEVS TVVS IN OMNIBVS AD QVÆVNQUE PERREXERIS.“¹⁰¹⁰ Der alttestamentarische Ephraimiter Josua führte auf Gottes Geheiß, als Heerführer und Nachfolger Mose die IsraelitInnen Richtung Gelobtes Land: „Niemand wird dir Widerstand leisten können, solange du lebst. Wie ich mit Mose war, will ich auch mit dir sein. Ich lasse dich nicht fallen und verlasse dich nicht“, ¹⁰¹¹ spricht Gott zu Josua (Kapitel 1, 5). Der Allerhöchste steht also, wie die Medaille suggeriert, dem Römischen König auf die gleiche Weise bei wie dessen biblischen Brüdern im Geist. Joseph, Heerführer von Gottes Gnaden, zieht in die Schlacht um Landau und „[n]iemand wird [ihm] Widerstand leisten können.“

der *Societet JESU or-* | *dinari* Sonntag= vnd Fasten=Prediger in wohl=bemelter | Statt=Pfarr=Kirchen. | *Superiorum Permissu.* | Typis Joannis Rædlmayr, Stat. superioris Aust. Typogr., A-Wn 305082-C, S. 4–6.

¹⁰¹⁰ „Denn mit dir ist der Herr, dein Gott, in allem, worin du weiter machst.“

¹⁰¹¹ *Die Bibel. Vollständige Schulausgabe*, [s. l.] Österreichisches Katholisches Bibelwerk 1986, S. 222.

5. 5. Kriegsheld bis in den Tod

Josephs I. Teilnahme an den Belagerungen von Landau begleitete ihn lebenslang ideell, kaum ein in seiner Regierungszeit entstandenes künstlerisches Erzeugnis, das nicht auf die eroberte Festung alludierte. Der Nimbus des Kriegshelden, der die Franzosen am Rhein bezwang, begleitete ihn sogar über seinen Tod hinaus, denn die Feldzüge spielten sowohl in den von den Jesuiten gehaltenen Leichenpredigten als auch in den Programmen der über das ganze Reich verteilten Trauergerüste eine zentrale Rolle. Außerdem nahm Josephs erste Waffentat einen prominenten Part in der Gestaltung seines in der Kaisergruft der Kapuzinerkirche aufbewahrten Sarkophags ein.¹⁰¹²

Den aus Zinn gegossenen Prachtsarkophag¹⁰¹³ ließ Karl VI. 1712 – mit den beeindruckenden Maßen von 3,15 x 1,35 x 1 Meter und einem Gewicht von 420 Kilogramm – für seinen verblichenen Bruder anfertigen.¹⁰¹⁴ Entworfen wurde er vom Kaiserlichen Hofingenieur Johann Lucas von Hildebrandt, gegossen von den Erzgießern und Hofkupferstechern Christian Engelbrecht und Johann Andreas Pfeffel. Der mit lorbeerbekränzten, geflügelten

¹⁰¹² Zur Kaiser- oder Kapuzinergruft, in welcher ab dem Jahr 1633 (Kaiser Matthias und Kaiserin Anna) 145 Mitglieder des Hauses Habsburg – in der Regel exklusive ihrer Eingeweide (Fürstengruft, St. Stephan) und Herzen (Loretokapelle, St. Augustin) – beigesetzt wurden, vgl. Magdalena Hawlik-van de Water: *Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien*, 2. Auflage, Freiburg / Basel / Wien: Herder 1993 beziehungsweise Cölestin Wolfsgruber: *Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien*, Wien: Hölder 1887.

¹⁰¹³ Vgl. Wolfsgruber 1887, S. 163–168, beziehungsweise Hawlik-van de Water 1993, S. 138–145. Der Sarkophag wird auch im 19. Teil des *Theatrum Europaeum* beschrieben (vgl. [Daniel Schneider:] *THEATRI | EUROPÆI* | Neunzehender Theil. | Oder | Außführlich fortgeführte | Friedens= und Kriegs= | Beschreibung. | Und was mehr | Von denck= und merckwürdigsten Geschichten in Europa/ | vornemlich aber, in Hoch= und Nieder=Teutschland: bey Reichs= und | Crayß=Versammlungen: An Kayserl. auch Chur= und Fürstl. Höffen/ | So dann/ | In Franckreich, Spanien, Portugall, Groß=Brittannien, Italien, Schwe= | den, Dännemarck, Moscau, Pohlen, Preussen, und auch einige in der übrigen Welt= | Theilen: zu Wasser und Lande vom 1710ten Jahr, biß zu Außgang des 1712ten | vorgegangen und sich begeben haben. | Alles auß vertraulich *communicirten* Schrifften, und andern glaubwürdigen | *Documenten*/ auch auß der Sachen eigentlichen Verlauff/ mit Fleiß zusammen | getragen und beschrieben. | Wie auch | Mit unterschiedlicher Potentaten und berühmter Kriegs=Helden Bildnüssen, danebenst | auch mit denen vornehmsten Kriegs=Actionen; als *Battallien*, *Campements*=Belagerungen, und See= | Schlachten/ und einiger neu=erbauten Palläste/ um dem Leser den Begrieff der Historie anmuthiger und | gewisser zu machen, mit annehmlichen Kupffern gezieret, und verleget | Durch | Weyland *Carl Gustav*. Merians Seel. Erben. | Franckfurth am Mayn, gedruckt bey Anton Heinscheidt. | Im Jahr Christi 1723., A-Wn 52.B.1.[Vol.19], S. 538f.) und ist im zweiten Teil des vierten Bands von Marquard Hergotts (bearbeitet von Martin Gerbert) *Tapographia* abgebildet. Vgl. Marquard Herrgott / Martin Gerbert: *TAPOGRAPHIA | PRINCIPIUM AUSTRIÆ, | IN QUA | MARCHIONUM, DUCUM, ARCHIDUCUM- | QUE AUSTRIÆ, UTRIUSQUE SEXUS, | MONUMENTA FUNERA, OMNIS GENERIS, PLERAQUE | TYPIS ÆNEIS EXPRESSA, PROFERUNTUR. | OPUS IN DUAS PARTES TRIBUTUM, | MONUMENTORUM | AUG. DOMUS AUSTRIACÆ | TOMUS IV. & ULTIMUS. | POST MORTEM | RR. PP. MARQUARDI HERRGOTT, & RUSTENI HEER, | O. S. B. PRINC. CONGREGATIONIS AD S. BLASIUM IN SILVA NIGRA CAPI- | TULL. NEC NON S. C. R. A. MAIEST. CONSILL. & HISTORIOGRAPHORUM. | RESTITUIT, NOVIS ACCESSIONIBUS AUXIT, & AD HÆC USQUE | TEMPORA DEDUXIT | MARTINUS GERBERTUS, | EIUSDEM CONGREGATIONIS ABBAS, | S. Q. R. I. P. | PARS POSTERIOR | CONTINET | PRÆMISSO SINGULARI, LIBRUM ULTIMUM, DE URNIS | EXTORUM, & CORDIUM, AUCTARIUM DIPLOMATUM, CUM INDICE, AC | TABULAS, ÆRE EXPRESSAS, NUM. CXVIII. | TYPIS SAN-BLASIANIS | MDCCLXXII., A-Wn BE.8.B.13.(Vol.4,2), Tab. LXXX.*

¹⁰¹⁴ Wolfsgruber 1887, S. 166.

Totenschädeln, mit breitschwingigen Adlern, dem ans Kreuz genagelten Erlöser, Kriegsinstrumentarium und allerlei Ruhmes- und Ewigkeits-Insignien reich ornamentierte, auf vier behelmt, über einen halben Meter sich erstreckenden Schädeln ruhende Sarkophag ist der chronologisch erste in der Kaisergruft aufbewahrte, auf dem zusätzlich zu dieser überladenen Toten- und Herrschaftssymbolik historische Ereignisse abgebildet wurden.¹⁰¹⁵ Diese sind in Form von aufwendig gestalteten, bewegt-lebendigen Reliefs mit den ihnen zugehörigen Inschriften an des Kaisers letztem Ruheort angebracht: Auf den Längsseiten wird der siegreichen Schlachten in den Niederlanden (Ramillies) und Turin gedacht, zu Füßen der Entsatzung Barcelonas im Jahr 1706, während die Haupt-Seite des metallenen Kolosses eine silberne Inschrifttafel samt einer Szene aus der Belagerung von Landau ziert, auf der sich die Feinde vor dem habsburgischen Oberbefehlshaber verneigen: „VICTORIA PRIMIGENIA | LANDAVIAM BIS EXPVGNANS | MDCCI [recte: MDCCII] | ET. | MDCCIV.“¹⁰¹⁶ Der „allererste Sieg“ als Stolz über den Tod hinaus.

Auch die Inschriften an den für den verstorbenen Kaiser errichteten Trauergerüsten¹⁰¹⁷ versäumten es nicht, in bisweilen – man merkt, es herrschte weiterhin Krieg – geradezu aggressivem Tonfall¹⁰¹⁸ an die in Landau vollbrachten Heldentaten des dazumal Römischen Königs zu erinnern. So heißt es auf einer *inscriptio* des von Carl Gustav Heraeus beschriebenen, in der Augustinerkirche aufgestellten *castrum doloris*:

„Der Gerechten Tapferkeit deß Käysers/
Welchen *Europa* durch so viel Gelübde mitten
in der zunehmenden Ehrsucht von
Franckreich erbethen/
Als einen künfftigen Rächer.
Welcher auch die erste Königliche Cronen
ohne Lorber nicht tragen wollen/
Biß er durch zweymahlige Eroberung
von *Landau*
Die erste Proben seiner Tapferkeit
abgelegt.
Damit ihn Teutschland eher vor einen Sieger/
Als vor einen Käyser zu verehren hätte.“¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁵ Vgl. „Kaiser Joseph I.“, <https://kapuzinergruft.com/kaiser-joseph-i>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

¹⁰¹⁶ Wolfgruber 1887, S. 166: „Der allererste Sieg | Landau zweimal ausgelöscht | 1701 [recte: 1702] | und | 1704.“

¹⁰¹⁷ Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 5. 8.

¹⁰¹⁸ Auch Michael Brix: „Trauergerüste für die Habsburger in Wien“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 26/1 (1973), S. 239, bemerkt die „kriegerische[n] Parolen, die hier so nachdrücklich wie in keiner anderen Trauerdekoration verkündet werden“.

¹⁰¹⁹ Heraeus 1711, fol. 16v.

Auch in den auf den Kaiser gehaltenen Leichenpredigten bietet sich den LeserInnen ein ähnliches Bild dar. In der in der Hofkirche St. Augustin gehaltenen Predigt des Jesuiten Christoph Zennegg wird Josephs Expedition nach Landau metaphernreich beschrieben. Die Topoi sind bekannt, aus *componimenti per musica* und panegyrischen Schriften, von Medailleninschriften und Emblemata: Dem Römischen König werden übermenschliche Kräfte nachgesagt, die uneinnehmbare Festung erobert er im Alleingang, die Feinde fürchten ihn, seine Soldaten lieben ihn wie einen Vater.

Zennegg beginnt: „*ut Gigas*, wie ein Rise/ oder *ut Fortis*, wie ein Starcker“ habe sich Joseph I. nach Landau aufgemacht, „nach dem Frantzösischen Jericho auff Teutschen Boden“. ¹⁰²⁰

„Nemblichen ein solcher Platz müste es seyn/ woran seine Risen=Krafft prüfen sollte unser Gesalbter: Kan auch nicht beschriben werden/ was verwunderliche Proben seiner Klugheit und Tapfferkeit/ seiner Liebe und Forcht Er allhier von sich gegeben: Er ware der gekrönte allerhöchste Befehlsgeber/ zugleich aber Soldat mit/ in allen Gefahren: Er ware ein Schröcken denen Belägerten/ eine lautere Liebe aber/ und nur ein Vatter seines Sighafften Volcke: Er ware auff *Scipions*-Arth ein Blitz dem feindlichen Heere/ welches Zeit=wehrender Belagerung unter die Augen zu treten/ sich nicht erkühnen dörrfte; Er ware aber denen Zahlreich=anwesenden Reichs=Fürsten und Befehlshabern ein lauterer Gnaden=Blicke/ deren Hertze Er mit den Banden seiner Annehmlichkeit besser/ dann der Gallicanische Hercules/ gefangen [...] [D]ann unser Allerdurchleuchtigster König *exultavit*, *ut Gigas*, machte Sich auff/ wie ein Rise/ zoge mehrmahlen darvor/ und obwohlen es mit allem Überfluß eines allseithigen Vorraths sambt einen Kern von erfarnester Mannschaft versehen ware/ eroberte Er [Landau] zum zweyten mahl/ ein doppelter Überwinder/ der zweymahl den Degen gezuckt/ zweymahl auch denselben mit Ehren eingestecket.“ ¹⁰²¹

Auch Jacob Lupperger schlägt in seiner Predigt in die gleiche Kerbe und lässt keine Gelegenheit aus, die *fortitudo* des Verstorbenen unter die versammelte Gemeinde zu bringen:

„Jetzt erkennen und betrauen wir erst in *JOSEPHO* einen starckmütigsten Kriegs=Helden und siegreichsten Kayser/ als Der von kleiner Kindheit auff grösten Lust und Freud zum Waffnen getragen/ in derer Kunst=Übung Er all=gleichjähriger Jugend den Vorzug abgewonnen; in denen Turniren/ als Vorbildungen der alt=teutschen Tapferkeit und künfftigen Kriegs=Thaten/ jederzeit/ nach gantz unpartheyischem Urteil=Spruch/ das erste Siegpfind davon getragen; Zwischen denen *Privat*-Mauren also

¹⁰²⁰ Christoph Zennegg: Risen=Schritte | Deß | Grossen Kayzers | JOSEPHS | Von | Der Bahne Irdischer Ehren | zur unverwelcklichen | Himmels=Crone. | Bey | Seiner höchstgedachten Kayserlichen | und Königlichen Majest: drey=täglichen Leich= | Besingnuß in der Kayserlichen Hof=Kirchen | vor einem herrlichen | Trauer=Gerüste | Abgemessen | An dem Ersten Tage | Durch | *R. P. CHRISTOPHORUM ZENNEGG* | auß der Gesellschaft JESU/ Ihro Kayserl. und Königl. | Majestät gewöhnlichen Hof=Predigern. | Gedruckt zu Wienn/ | Bey den Cosmerovischen Erben/ der Kayserl. Hof=Buchdruckerey/ | Im Jahr 1711., A-Wn 173249-C, fol. 6r.

¹⁰²¹ Zennegg 1711, fol. 6r–v.

Heldenmütig außgeübt/ zoge *JOSEPHUS*, nunmehr gekrönter Römischer König/ im Jahr 1702. eigenpersönlich zu Feld; fürchtet euch alle Feinde: *JOSEPHUS* hat schon bey seiner Welt=Geburt in Finger gebissen/ und euch hiermit bedrohet/ alle Unbild seines Allerdurchleuchtigsten Ertz=Hauß grimmigist zustraffen und zurächen: Dessen erster Prob und Schau=Platz die Haupt=Vestung Landau ware; auf dero Pforten der Frantzösische Hochmut die Jahrdeutige Überschrift einhauen lassen: *hæC neMinI CeDet*; daß es unüberwindlich seye; nachdem aber die Belagerung vorgenommen/ *JOSEPHUS* den 27. July darbey angelangt/ noch selbe Nacht und alle folgende Tage/ als ein emsigst= und hertzhafftester Feld=Fürst/ die Lauffgräben und Schantzen besucht/ die Arbeiter mit Wort und Geld angetrieben/ die Soldaten auffgemundet/ aus 42. halben Cartanen und 21. Mörsern zufeuren befohlen/ hat sich die stoltzbrallige Überschrift in eben selbe Jahr=Deutung umgekeret: *CessIt tanDeM CæsarI*; und diese Haupt=Vestung den 9. September sich *JOSEPHO*, als rechtmässigen Herrn/ unterworfen und überwunden geben; Diese übergewältigte Haupt=Vestung ware das erste Sieg=Zeichen des *JOSEPHI*nischen Helden=Muts“. ¹⁰²²

Noch etwas dramatischer äußert sich der 1711 in Graz predigende Jesuit Heinrich Kellerhaus, der zu bedenken gibt, dass das „Teutsche *Troja*“ Landau wohl noch lange in französischer Hand geblieben wäre,

„wann es nicht vnser Keyser noch als Römischer König in eigener Person mit seinem Helden=Arm zweymal angegriffen/ zweymal auch bezwungen. Nicht zu beschreiben ist/ wie viel klare Proben eines Königlichen Heldenmuts vnser Monarch allhier habe spüren lassen. Er war in Gefahren vnerschrocken/ heldenmässig im Angriff/ vnverdrossen in allen Kriegs=Bemühungen. Man sahe an disem gekröntem Haupt früh und spat/ hier vnd dort bey fliegenden Kuglen/ vnd donnerenden Stucken einen vnzerstörlichen Befehl=Geber/ vnd zugleich einen streitenden Kriegs=Mann. Der Soldat bedörfte keiner Trommel/ weder Trompeten=Schals zum Anlauff/ wann er disen König in Waffen sahe: hörte er schon dessen Stimme nicht/ sahe er doch seine Thaten. Seine Augen hatten einen so durchdringenden Glantz/ daß man sie weniger als die Sonne vertragen konte; Sein Geist aber ware noch viel lebhafter: mit beyden nahm Er der Feindlichen Besatzung das Hertz/ vnd gab es den Seinigen/ daß sie mit einem zweyfachen gegen die/ welche keines hatten/ gefochten“. ¹⁰²³

¹⁰²² Jacob Lupperger: *ECLIPSIS SOLIS* | *SVB* | *IPSA MERIDIE* | TraVergrosse Sonn=VerflnsterVng an | XVII. April-Tag naCh X. Vhr Mittag= | StVnD zV WIenn. | Das ist: | Klag=schmerzlichster Todfall | *IOSEPHI I.* | Allerdurchleuchtigsten Römi= | schen Kayser/ Königs in Hungarn und Böh= | men/ Ertz=Hertzogens zu Oesterreich etc. etc. | Bey | Denen drey=tägigen in der Kirchen des Kay= | serlichen Profeß=Hauß der Gesellschaft *JESU* am Hoff | gehaltenen Leich=Begängnissen/ Seel= und Lob=Aemtern/ wie | auch herrlichst beleuchten | Trauer=Gerüst/ | In zwey=tägiger Lob= und Ehren=Predig/ den 25. und 26. | Juny 1711. vorgestellt: | Vom | P. *JACOBO LUPPERGER*, vorgemeldter | Gesellschaft *JESU* und Kirchen gewöhnlichem | Sonntag=Prediger. | WIENN/ | Bey Johann Baptist Schönwetter/ Ihrer Majestät/ der Verwittibten | Kayserin/ *Eleonora Magdalena Theresia*, Hoff= und Universitäts | Buchhandler., A-Wn 305768-C, fol. 6v.

¹⁰²³ Heinrich Kellerhaus: Viel=Färbiger | Tugend=Geschmuck | Der | Römisch=Keyserlichen auch in | Hungarn und Böhmen Königlichen | Majestät etc. etc. | *JOSEPHI* | Des Ersten/ | Nach dem Selbiger den 17. April dieses 1711. Jahrs in | GOTT Seligst entschlaffen. | In jenem vielfärbigen Kleid | Des *Ægyptischen* Josephs | Vorgebildet | Vnd | Bey Drey=Tägiger Leich=Begängnus | Seiner Majestät/ | Als dise von den Hochansehnlichen vnd Hochlöblichen | Weyland Keyserl. J. Oe. Stellen | Gehalten wurde/ | In der *Academischen* Hoff=Kirch der Gesellschaft *JESU* | Den 19. May gedachten Jahrs | In einer Lob= und Traur=Rede | Vorgestellt | Von | P.

In den 1711 gehaltenen Reden auf den einstigen Kriegshelden werden also einige narrative Stränge der in den Jahren 1702 bis 1704 in Umlauf gebrachten, den Römischen König verherrlichenden Publikationen und Artefakte ein letztes Mal gebündelt: Joseph I. wird, wie ein knappes Jahrzehnt zuvor in gedruckten Panegyrikoi, auf Medaillen oder Emblemen, zum antiken Heroen verwandten Kriegskönig stilisiert, der, mit herkulischer Kraft gesegnet, durch ein schieres Blitzen in den Augen und mit dem unumschränkten Beistand Gottes Landau gleichsam auf eigene Faust einnahm. Ein vielerorts, trotz allen Staunens ob der erbrachten Leistung, durchaus etwas eindimensionales Portrait, das in den Jahren nach der Thronbesteigung zum dreidimensionalen Herrscherrelief anschwellen sollte.

5. 6. Von Tugenden umringter Nachfahre antiker Caesaren

Da Erzherzog Joseph bereits 1690, im Alter von 11 Jahren, durch das Kurfürstenkollegium¹⁰²⁴ zum Römischen König gewählt worden war, begann nach dem Dahinscheiden Leopolds I. kein zähes Ringen um die Nachfolge; der Regierungsantritt folgte – ohne neuerliche Krönung – direkt auf den Tod seines Vaters. Die Zeiten des Regierungswechsels waren ob des bereits vier Jahre währenden, die Bevölkerung sowohl wie die Finanzen strapazierenden Spanischen Erbfolgekrieges für freischaffende Panegyriker nicht die besten. Dessen waren sich naturgemäß nicht zuletzt auch jene Schriftsteller, Maler, Stempelschneider und Kupferstecher bewusst, die im Reich auf eigene Kosten ihre enkomiaistischen Werke herstellten. Johann Christoph Kolb etwa entschuldigt sich in seiner dem Kaiser¹⁰²⁵ zugeeigneten Publikation *Cor laetificans* beinah dafür, dass er in Zeiten von Bombenhagel und Massenmord die Muße hat, biblische Emblemata auf den Markt zu bringen:

„Es hat zwar der unerforschliche Rath deß Allerweisesten Himmel=*Monarchen* Euer Maj. die Allerhöchste Kayserl. Regierung zu einer solchen Zeit antreten lassen/ in welcher nicht nur das werthe Teutschland/ sondern fast gantz *Europa* ein *Castrum Doloris* und *Thetrum Belli*, eine Trauer=Bühne oder Kriegs-Schau=Platz vorstellet/ da fast von allen Enden der unter dem Donner=Knallen der Carthaunen das *Martialische* Feld=Geschrey erschallet/ und erstaunendes Entsetzen verursacht/ so daß nach dem bekandten Sprichwort:

Inter arma silent leges;
Bey erhitztem Streit und Kriegen
Müssen alle Künsten ligen/

auf freye Wissenschaften und *galante Studia* bey so rauhen Läuften und mißlichen *Conjuncturen* an meisten Orthen wenig *Reflexion*, will geschweigen *Aestim* und Hochachtung/ will und kan gemacht werden.“¹⁰²⁶

¹⁰²⁴ Die österreichischen Erblande fielen den Habsburgern traditionell durch Geburtsrecht und Gottesgnadentum zu, während die restlichen Herrschaftsbereiche durch Wahl angeeignet wurden. Vgl. Matsche 1981, S. 237.

¹⁰²⁵ Auch das Frontispiz setzt sich mit dem neuen Kaiser auseinander. Die *Religio* präsentiert darauf den BetrachterInnen ein Medaillon des Kaisers.

¹⁰²⁶ Johann Christoph Kolb: *Cor laetificans* | *Castrum Doloris* | *Christo Redemptori*S [sic] | Oder: | Hertz=erquickende | Trauer=Bühne/ | Dem | Erlöser | Menschlichen Geschlechts | Christo JESU | Zu ewigem Preiß/ Danck und Ehren | in dem Hertzens-Tempel andächtiger Christen | in 26. erbaulichen | Passions=Sinn=Bildern | vorgestellt/ | in Kupffer gestochen und verlegt | Von | Johann Christoph Kolb/ | Kupfferstechern | in Augspurg/ | Anno 1708. | Mit Römisch. Kaiserl. Majest. allergnädigst ertheiltem *Privilegio*, | Gedruckt daselbst/ durch Andreas Maschenbauer/ Stadt=Buchdruckern., D-Mbs Res/2 B.hist. 26., o. S. Zu Kolbs Werk vgl. Peter Stoll: „Johann Christoph Kolbs *Hertz-erquickende Trauer-Bühne*. Eine barocke Emblemserie zur Passion Christi“, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-3769>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Über einen Mangel an huldigenden Schriften konnte sich der neue Kaiser nichtsdestoweniger kaum beklagen, und das, obwohl nicht nur die Zeiten des Krieges, sondern auch die Übergangszeit vom einen Kaiser zum nächsten für Panegyriker generell durchaus eine delikate war. Nach dem Tod des Monarchen wurde stets, wie auch im Fall von Leopold I., die „große Hoff= und Land=Klag“¹⁰²⁷ ausgerufen, die bekanntlich das weltliche kulturelle Leben brachliegen ließ. In Wien wurde

„durch öffentliche *Patenta* alle und jede Fröhlichkeiten/ alle Musiquen/ Trompeten/ Jäger=Horn so wohl in Zimmern als auff denen Gassen/ wie auch die Fecht=Schulen/ Comœdien/ Tantz und alle andere dergleichen Freuden=Spiel und äusserliche Erzeugungen bey denen Hoch= und Mahlzeiten/ auch andern Zusammenkünfften/ so wohl bey Tag als Nacht/ heimlich oder öffentlich ein gantzes Jahr hindurch bey unnachlässlicher schwärer Bestrafung der Ubertreter durchgehends verboten.“¹⁰²⁸

Offiziell herrschte also im gesamten Reich große Trauer, während einem neuen Herrscher gehuldt werden sollte. Musikalisch ist dieser Zwiespalt in der besprochenen¹⁰²⁹ Kantate *Alli giusti miei lamenti* mustergültig gelöst worden: Sie beginnt mit einem *lamento* der allegorischen Figur der Austria, das sich ob des neuen Kaisers, des „Hercole successor“, jedoch alsbald in Jubel auflöst.

Im Allgemeinen überwiegt in schriftlichen und visuellen Medien zwar die dem neuen Kaiser entgegengebrachte ostentative Freude, es lassen sich unterdes, wie gezeigt werden soll, mancherorts auch Strategien beobachten, die jener des anonymen Textdichters der Krönungskantate ähneln. Artefakte, die sich voll und ganz der Trauer über das Ableben Leopolds I. verschreiben, sind indes – wenn man von *castra doloris* und Leichenpredigten absieht – in der Minderzahl.¹⁰³⁰

5. 6. 1. Joseph I., Empfänger des symbolischen Herrscherkörpers

Aber sogar bei *eo ipso* Unmut ausstrahlenden Medien wie der Leichenpredigt oder dem Trauergerüst findet sich zuweilen ein hoffnungsfroher Blick in Richtung Zukunft, denn das Weiterbestehen der Dynastie, so die ideologisch gefärbte Botschaft der Jesuiten und Programm-Konzeptionisten, garantiert schließlich die Fortdauer der gerechten, tugendhaften Herrschaft. An der Spitze eines vom Trientiner Architekten Andrea Pozzo im Auftrag der Jesuiten

¹⁰²⁷ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6, fol. 351r.

¹⁰²⁸ „Wienn/ vom 9. biß 12. May/ 1705“, in: *Wienerisches Diarium* 185 (1705), fol. 1r.

¹⁰²⁹ Vgl. S. 115f.

¹⁰³⁰ Aus Anlass des Trauerfalls produzierte Medaillen, die zu besprechen hier der Platz fehlt, finden sich etwa bei Negelein [1711–1717], S. 489–492.

entworfenen überdimensionalen Prospekts¹⁰³¹, auf dem ein monumentales Kenotaph mit der Reiterstatue des verstorbenen Leopold abgebildet ist, vermochte die Trauergemeinde etwa einer zwischen Trauer und Freude mediierenden Szene beizuwohnen: In höchster Höhe streiten sich dort die Personifikationen des „Österreichischen Glücks“ und der „Beständigen Herrschaft“ um ein für „Leopoldus“ stehendes „L“, das unter der Einwirkung der beiden Abstrakta entzwei bricht und zum für „Iosephus“ stehenden „I“ wird. Leopold lebe in Joseph fort, heißt es auf dem die Szene kommentierenden Spruchband.

Auf einer in Joachim Negeleins *Thesaurus numismatum* abgebildeten Medaille¹⁰³² bietet sich den BetrachterInnen ein ähnliches Bild dar: Während auf dem Avers der Sarg des verstorbenen Kaisers zu sehen ist, neben dem das personifizierte Heilige Römische Reich seine Tränen vergießt, führt auf dem Revers die *Gloria* ein Brustbild Leopolds, das in einen Ewigkeit symbolisierenden Schlangenkreis eingefasst ist, gen Himmel und bedeutet dem trauernden Reich sowie einem wie verloren hinter ihm stehenden Adler¹⁰³³ den Weg zu Joseph I., der in festlichem Krönungsornat den beiden die Hand entgegenstreckt. Darüber steht geschrieben: „LEOPOLDVS IN IOSEPHO IMMORTALIS“¹⁰³⁴. Die Randschrift schlägt in die nämliche Kerbe: „VIVIS ereptVs patriae pater DIVVs LeopoldVs, In Iosepho filio reDIVIVVs“.¹⁰³⁵ Der „symbolische Herrscherkörper“, dessen Weitergabe Ernst Kantorowicz in *The King's Two Bodies* beschreibt,¹⁰³⁶ die von Gott vergebene „immaterielle“ Krone der Habsburger, wandert nach dem Tod des „natürlichen Körpers“ des Vorgängers zum Nachfolger. Gleich dem Phoenix vereinen sich Vorgänger und Nachfolger in einer Person, in einem Geschlecht, in *dignitas* und *officium* des Kaisers.¹⁰³⁷

Das retrospektive Lob für den Vorgänger, das mit dem *Pro-futuro*-Lob für den Nachfolger gepaart wird, fehlt auch in 1705 erschienenen Schriften nicht: in Leichenpredigten, die das Gros der einschlägigen Publikationen darstellen, Anagrammsammlungen¹⁰³⁸ und Panegyriker.

¹⁰³¹ Vgl. dazu Brix 1973, S. 220f., und die dazugehörige Abbildung 222.

¹⁰³² Negelein [1711–1717], S. 492.

¹⁰³³ Es könnte sich auch um einen Phoenix handeln, das schlechthinnige Symbol der Ewigkeit. Joseph I. steigt aus der Asche Leopolds I., der Vater lebt im Sohn weiter, beide werden eins, die Dynastie setzt ihren Lauf fort.

¹⁰³⁴ „Leopold bleibt in Joseph unsterblich.“

¹⁰³⁵ „Der aus dem Leben gerissene Vater des Vaterlands, der göttliche Leopold, ist in seinem Sohn Joseph wieder lebendig geworden.“

¹⁰³⁶ Vgl. Kantorowicz 2016.

¹⁰³⁷ Zur Metapher des sagenhaften Vogels, der sein eigener Sohn, sein eigener Vater ist, als Erklärung der dynastischen Sukzession vor allem im Mittelalter vgl. Kantorowicz 2016, S. 385–401.

¹⁰³⁸ Vgl. etwa IN | OBITUM | VEL. IPSO | GOTTHARDI DIE | FATALI | OMINOSUM | UT. QVE. IMMATURUM. AC. INTEMPESTIVUM | SIC. BONIS OMNIBUS. DURUM | INTEMPESTUM. AC. SUMME. LUCTUOSUM | TITULOS. OMNES. SUPERGRESSI | IMPERATORIS. ROM. GERMAN. | DIVI | LEOPOLDI. M. | PRINCIPIS. SINE. EXEMPLO. PII. CLEMENTIS. JUSTI. | INDE. QVE. FELICIS. ET. VERE. SEMPER. AUGUSTI | ATQVE. AD. FATA. USQVE. INVICTI | POST SEMISECULARIA. IMO. SEculo. AMPLIORA | ET. OMNI. PRAECONIO. MAJORA | IN. REMPUBL. UNIVERSAM. MERITA | D. V. MAJI. QVI. IN. FASTIS. GOTTHARDI. EST | ANNO CIO IO CCV. QVEM. NOMEN. ET. DIGNITAS | LEOPOLDVS. CAESAR.

Als besonders interessant erweist sich ein anonym erschienenenes *Templum gloriae*¹⁰³⁹, das anlässlich der Huldigungsfeierlichkeiten für den neuen Kaiser in Nürnberg entstanden ist. Das multimediale Werk, das öffentliche Dekrete und Ausschnitte aus Predigten genauso wie Parentationen, Panegyrikoï, Festreden, Liedtexte und Kupferstiche beinhaltet, ist beiden Monarchen, Leopold I. sowohl wie Joseph I., gewidmet und errichtet dem Vorgänger einen Tempel der Erinnerung, dem Nachfolger einen auf die zukünftigen Siege verweisenden Triumphbogen; nicht nur in sprachlicher Hinsicht, denn die beiden Bauwerke sind in der Reichsstadt auch tatsächlich als ephemere Fest- respektive Trauergerüste errichtet und der Publikation als Kupferstiche beigegeben worden.¹⁰⁴⁰

Der für Leopold I. errichtete Ruhmestempel alludiert mit seinen ubiquitären Fackeln auf das Konzept des antiken *rogus*, des Scheiterhaufens, auf dem die römischen Imperatoren im Rahmen ihrer Gottwerdung verbrannt wurden. Emblemata weisen auf die Tugenden und Erfolge des Verstorbenen hin, zu Füßen des Kenotaphs kauert eine kümmerliche Gestalt, die vermutlich das Heilige Römische Reich symbolisieren soll.

Auf dem *arcus triumphalis*, der für den neuen Kaiser errichtet wurde, prangen Medaillons mit den Brustbildern von Joseph I., Amalia Wilhelmine und „Karl III.“ Die drei MonarchInnen werden vermittelt gelehrter Zitate mit König David (Joseph I.), Iulia Augusta (Amalia Wilhelmine) und Iason („Karl III.“) in Verbindung gebracht. Die Tugenden *Prudentia*, *Fortitudo*, *Temperantia* und *Iustitia*, auf die sich der Kaiser fürderhin im Regierungsalltag verlassen wird können, sind zwischen Säulen stehend oder auf Voluten sitzend angebracht; *Gloria*, *Victoria*, *Abundantia*, *Aeternitas* und *Fama* stellen die BetrachterInnen auf die ruhm- und siegreiche, Überfluss bringende und ewig währende Herrschaft Josephs I. ein. Manche der allegorischen Figuren halten Schilde in Händen, die den Kaiser als Hydra erschlagenden Hercules, als Triumphator in Landau oder als Etrusker metzelnden Horatius Cocles präsentieren

ROM. | OSTENDIT | VIENNAE. AUSTR. SVA. MORTE. PIF [sic]. DEFUNCTI | ORBI. CHRISTIANO. AC. IMPERIO. ORBO | RFLIGIONE [sic]. CONDOLENTIA | NEC. NON. DE | SUCCESSORE. FELICITER. PATRISSANTE | JOSEPHO | AUGUSTISSIMO | DEVOTISSIME. GRATULANTIA | EXILIA. QVAEDAM | INTER. PLANCTVS. AC. PLAVSVS. QVASI. DIVORTIVM | NATA | ANAGRAMMATA | FIDELISSIMI. CIVIS | PRVSSO-HALLENSIS. | AD | OMN. SERENISS. AUGUSTAM. NUNC. VIDUAM | LUCTU LANGVENTEM., D-B 33 in: 4" Ay 57.

¹⁰³⁹ TEMPLVM GLORIAE | DIVIS | MAGNI | LEOPOLDI | MANIBVS | DICATVM; | ET | ARCVS TRIVMPHALIS | IN HONOREM | AVGVSTISSIMI INVICTISSIMQVE | IOSEPHI | CAESAREVM IN SOLIVM DIVINITVS | EVECTI | PISSIMA MENTE MANVQVE ADORNATVS. | HOC EST | VARIA OB MOESTISSIMVM SOLIS IMPERII OCCASVM | PVBLICI LVCTVS | OB EJVSDEMQVE AVSPICATISSIMVM IN IOSEPHO ORTVM | RESTITVTVMQVE JVBAR | VNIVERSALIS LAETITIAE ET APPLAVSVS | DOCVMENTA | SVMMA VENERATIONE AC FIDE IN LVCEM EDITA | A DEVOTISSIMA | GLORIOSISSIMAE DOMVI | AVSTRIACAE | REPVBICA NORIMBERGENSI. | A. O. R. CIO IO CCV. | NORIMBERGAE APVD MARTINVM ENDTERVM, | ET ALTDORFII APVD HENRICVM MEYERVM, VNIVERSIT. TYPOGR., A-Wn 74.C.48.

¹⁰⁴⁰ Vgl. *Templvm gloriae* 1705, S. 116–119.

und also seine *fortitudo* unterstreichen. Zuoberst prangt ein Kruzifix mit der wehenden Schrift „Mea sunt quæ Sceptra Rudolphi.“, einer Anspielung auf Rudolph I., den ersten habsburgischen Herrscher über das Heilige Römische Reich, der sich der Überlieferung nach bei seiner Krönung statt des verlegten Szepters eines Kreuzes bedient haben soll. Durch dieses Detail werden sowohl die *pietas* als auch die erlauchte Abstammung des neuen Kaisers hervorgestrichen.

Außerdem sind im *Templum gloriæ* Abbildungen von Medaillen¹⁰⁴¹ abgedruckt. Die eine lässt Leopold I. auf einem Adler gen Himmel schweben, ein Bild, das wiederum auf den *rogus* anspielt, den römischen Scheiterhaufen, auf dem Leopolds Amtsvorgänger, die antiken Caesaren, *in effigie* verbrannt wurden; denn von dort, so wollte es die Tradition, wurde der Verstorbene von einem Adler zu den Sternen geleitet. Umrahmt ist die Medaille von Zitaten aus Vergils fünfter Ekloge („MIRATVR LIMEN OLYMPI | SVB PEDIBVSQVE VIDET NVBES ET SIDERA.“¹⁰⁴², Vers 56f.) und dem 15. Buch von Ovids *Metamorphosen*, um genau zu sein: der Apotheose des Caesar („ORBE RELICTO, ACCESSIT COELO.“¹⁰⁴³, Vers 869f.). Auf einer der Joseph I. gewidmeten Medaillen tritt der neue Kaiser den BetrachterInnen als Hercules entgegen, auf der anderen ist neben dem obligaten Brustbild des Gefeierten die Stadt Nürnberg abgebildet, die dem jungen Herrscher Glück wünscht und zugleich Schutz von ihm fordert.

Zu guter Letzt findet sich in der festlichen Publikation der offenbar vom Kaiserlichen Rat Christoph Fürer von Haimendorf verfasste Text¹⁰⁴⁴ zu einem „bey einer *convenablen* Music abgesungenen“¹⁰⁴⁵ Lied. Auch dieses ist zweigeteilt, wobei Teil eins mit „Kaiserlicher Ehren-Tempel“, der zweite Teil mit „Kaiserliche Ehren-Pforte“ überschrieben ist. In den beiden Strophenliedern baut die Stadt Nürnberg, einmal unter Seufzern, einmal mit Frohlocken, die für Leopold I. und seinen Sohn entworfenen Trauer- beziehungsweise Ehrengerüste auf, wobei die ephemeren Bauten mit ihren Emblemen und Inschriften bis ins Detail poetisch beschrieben werden.

Das Konzept Fürers und der gesamten aufwendigen Publikation erinnert damit stark an eine andere, aufgrund ihres Verfassers, Dieterich Buxtehude, weitaus bekanntere Huldigungsmusik, nämlich die am 2. und 3. Dezember 1705 im Rahmen der Abendmusiken in der Lübecker Marienkirche aufgeführten Werke *Castrum doloris* (für Leopold I.) und *Templum honoris* (für

¹⁰⁴¹ *Templvm gloriæ* 1705, S. 114–116.

¹⁰⁴² *Templvm gloriæ* 1705, S. 114: „Er sieht den Himmel an mit äuserstem Vergnügen/ | da Wolken/ Sonne/ Mond und Sterne unten liegen.“

¹⁰⁴³ Ebd.: „Weg Erde! gönn Ihm seine Ruh/ | Er fliegt nunmehr dem Himmel zu.“

¹⁰⁴⁴ *Templvm gloriæ* 1705, S. 118–124.

¹⁰⁴⁵ *Templvm gloriæ* 1705, S. 117.

Joseph I.).¹⁰⁴⁶ Das *Castrum doloris* wurde, wie man dem Libretto entnehmen kann, doppelhörig und mit durchwegs sordinierten Instrumenten vor einem reich illuminierten Trauergerüst mit Kenotaph aufgeführt. In Arien, *lamenti*, Instrumentalstücken (*lamento chiaconetta*) und Chören von allegorischen Figuren und Klageweibern wird das Dahinscheiden des Kaisers beklagt. Auch der Ehrentempel für Joseph I. diente nicht nur als poetischer Titel, sondern wurde aus vergänglichem Material errichtet, „Schön ausgeziehret und *illuminiret* | [...] Mit einer starcken *Gvardie* von tapffern Helden | Umgeben. | Der Weg zum Tempel/ auf beyden Seiten/ | Mit Tugenden und Wissenschaftten | besetzt.“¹⁰⁴⁷ Und dem Anlass gemäß wurde im *Templum honoris* der neue Kaiser mit 25 Violinen, zwei Chören von Pauken und Trompeten sowie zwei von Waldhörnern und Oboen gebührend in seinem Amt empfangen.

5. 6. 2. Josephs I. blutsverwandte und mythische Vorgänger

Die Trauer über den verstorbenen Kaiser wurde schnell abgelegt, und die Panegyriker im Reich versuchten in den folgenden Jahren, einander im Lob des Nachfolgers zu überbieten. Die verfolgten Strategien ähneln stark jenen, die in den vorigen Kapiteln bei den Librettisten Silvio Stampiglia und Pietro Antonio Bernardoni, des Kaisers Haus- und Hofideologen, beobachtet wurden. Legitimität für den Herrscher wird durch Hervorstreichung seiner Tugenden und seiner hehren Abstammung erreicht.

In puncto Abstammung standen den Huldigenden verschiedene Optionen offen. Während Stampiglia und Bernardoni sich in der Hauptsache auf römische und trojanische Herrscher, mithin mythische sowohl wie geschichtlich verbürgte Amtsvorgänger des Kaisers des Heiligen Römischen Reichs, beschränkten – woraus sich wohl eine persönliche Prädilektion Josephs I. ablesen lässt –, wurden von anderen im Reich ansässigen Trägerkreisen, ideologischen Staatsapparaten, Panegyrikern und Genealogen Abstammungslinien zu spezifischen römischen Familien oder zu fränkischen Herrschern gezogen. Im Rahmen einer realitätsnäheren Variante des Abstammungsnarrativs konnte Joseph I. auch in eine Reihe mit seinen blutsverwandten habsburgischen Vorfahren gestellt werden.

¹⁰⁴⁶ Die Musik Buxtehudes ist verschollen, die Libretti sind (zusammengebunden) erhalten. Vgl. Dieterich Buxtehude: *CASTRUM DOLORIS*, | Dero in GOTT Ruhenden | Röm. Käyserl. auch Königl. | Majestäten | LEOPOLD | Dem Ersten/ | Zum Glorwürdigsten Andecken | In der Käyserl. Freyen Reichs=Stadt | Lübecks | Haupt=Kirchen zu St. Marien/ | Zur Zeit gewöhnlicher Abend=Music/ | Aus Aller=Unterthänigster Pflicht | Musicalisch vorgestellt | Von | Diterico Buxtehuden/ | Organisten daselbst. | LÜBECK/ | Gedruckt und zu bekommen bey Sehl. Schmalhertzens Wittwe/ | Anno 1705., D-LÜh Lub. M 133-3.
Vgl. dazu auch Georg Karstädt: „Das Textbuch zum ‚Templum Honoris‘ von Buxtehude“, in: *Die Musikforschung* 10/4 (1957), S. 506–508.

¹⁰⁴⁷ Buxtehude 1705, fol. 5v.

Nach dem Regierungsantritt Josephs I. fanden über das ganze Reich verteilt Huldigungsfeierlichkeiten statt. Zentral sind hier die zwecks Aneinanderbindung von Herrscher und Volk abgehaltenen Erbhuldigungen¹⁰⁴⁸ – in Wien, aber auch in den Reichsstädten, wo sie von Vertretern des Kaisers in Empfang genommen wurden. Es handelte sich hierbei um minutiös durchorganisierte Huldigungsakte mit Einzügen, Gottesdiensten, der symbolischen Übergabe der Stadttorschlüssel, Festgerüsten, Tafeln, Reden, Illuminationen, Musik, Kanonenfeuer, Glockenläuten und „Vivat-Josephus“-Rufen, aus deren Anlass aufwendige begleitende Publikationen¹⁰⁴⁹, Medaillen¹⁰⁵⁰ und Münzen produziert wurden.

In Wien fanden die Feierlichkeiten zur Erbhuldigung¹⁰⁵¹ der Niederösterreichischen Stände statt, ein aufwendig in Szene gesetzter Huldigungs-*actus*, der die Bande zwischen dem Kaiser und den vier Ständen des Erzherzogtums Österreich unter der Enns festigen sollte. Im Zentrum der für den 22. September 1705 angesetzten Festlichkeiten, für die der von Kaiser Maximilian gestiftete Erzherzogshut standesgemäß in einer Sänfte vom Stift Klosterneuburg nach Wien transportiert wurde, standen ein mit festlichem Gepränge absolvierter Zug durch die Stadt, ein Hochamt in St. Stephan sowie ein ausladendes Bankett mit Tafelmusik in der Hofburg. Auf dem Graben flossen – als Vorgeschmack auf das bevorstehende Goldene Zeitalter unter dem

¹⁰⁴⁸ Vgl. Gestrich 1994, S. 118–120.

¹⁰⁴⁹ Beschreibungen derartiger Huldigungs-*actus* haben sich einige erhalten. Für Regensburg vgl. Verlauff/ | Der | An die Röm. Käys. Majestät | *JOSEPHI* | Von Dero/ und des Heil. Röm. | Reichs=Statt Regensburg den 19. Nov. | 1705. abgelegter | Huldigung., D-Rs 999/4Hist.pol.541(10.

Für eine knappe Beschreibung einer derartigen Feierlichkeit in der Reichsstadt Goslar, in der Albert Anton von Schwarzburg-Rudolstadt die Huldigungen entgegen nahm, vgl. den „Kurtzen Bei=Bericht“ im Anhang zu PANEGYRIS | SACRATISSIMO ROMANORUM | IMPERATORI | JOSEPHO | PIO, FELICI, AVGVSTO, | CVM EJVSDEM MANDATO | *ILLVSTRISSIMVS COMES AC DOMINVS* | DOMINVS ALBERTVS | ANTONIVS, | Quatuor-vir Imperii, Comes de Schwarzburg & Hohenstein, | Dynasta in Arnstadt, Sonderhausen, Leutenberg, | Lohra & Klettenberg, &c. | FIDEI SACRAMENTVM | a | Civitate Goslariensi Libera & Imperiali | Ipsis Nonis Novembris CIO IOCC V. | CLEMENTISSIME EXEGERET, | *auctoritate & suffragio* | DECANI, SENIORIS & CAPITVLI | Imp. Liberæ & exemptæ Ecclesiæ SS. Simonis & Iudæ | in ipsa hac Imperiali Basilica | *Publico Sermone celebrata* | JO. MICH. HEINECCIO. | *FRANCOFURTI AD MOENUM* | EX OFFICINA GENSCHIANA., D-Mbs 2 Germ.sp. 70#Beibd.3.

Aus Esslingen, wo sich Franz Maximilian Eusebius, Graf von Königsegg und Aulendorf, einfand, hat sich ein Jubelgesang („Laß Esslingen heute dein *Vivat* erklingen“) erhalten, der anlässlich der Erbhuldigung im Rahmen einer Tafelmusik erklang. Vgl. Eßlingisches Zuruffendes | *VIVAT* | Als Der | Allerdurchleuch= | tigste Großmächtigste und un= | überwindlichste Fürst und HERR/ | Herr *JOSEPHUS*, | Erwählter Römischer Keyser | Zu allen Zeiten Mehrer deß Reichs &c. &c. | Durch | Den Hochgebohrnen Reichs= | Graffen und Herrn/ Herrn Frantz | *Maximilian Eusebium* Graffen von Königseck und Ro= | tenfels/ Herrn zu Aulendorff und Stauffen/ Ihro Röm. Keys. | Majest. würcklicher Geheimen Rath/ Cammerer und Land= | Vogten/ in Ober= und Nieder=Schwaben. | In des Heyl. Röm. Reichs | Statt Esslingen die Huldigungs= | Pflicht einziehen lassen. | Zu allerunterthänigsten/ auch unterthänigen Ehren | in einer Tafel=Music abgesungen | Den 13. *Septemb.* 1705. | Esslingen/ druckts Heinrich Moll., D-Sl HBFC 6076.

Außerdem hat Johann Christian Lünig Huldigungsreden derartiger *actus* für die Reichsstädte Regensburg und Köln in seiner Sammlung von berühmten Reden aufgenommen. Vgl. Grosser Herren/ | vornehmer Ministren/ | und anderer | berühmten Männer | gehaltene | Reden. | Erster Theil. | LEIPZIG/ | bey Thomas Fritschen/ | 1707., D-Mbs P.o.germ. 884-1/2, S. 454–474.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Negelein [1711–1717], S. 501–512.

¹⁰⁵¹ Vgl. die Ausführungen bei Rinck 1712a, S. 8–30. Auch Johann Christian Lünig beschreibt die Huldigungs-*actus* in seinem *Theatrum Cereemoniale*. Vgl. Lünig 1720, S. 894–899.

neuen Kaiser – auf einem „mit grünen Thannen=Reissen gezierten *Theatro*“, wie es in einer *Außfürlichen Beschreibung* der Festivitäten heißt, Rot- und Weißwein-Bäche in Strömen; das herbeieilende Volk wurde mit „eine[r] Anzahl Capauner/ Hünen/ Tauben/ und andere[m] Gebradene[n]/ nebst Brod“¹⁰⁵² verköstigt.

Die prachtvollste Publikation, die zu diesem Anlass erschien, ist die mit mehreren Kupferstichen versehene, vom niederösterreichischen Landsyndikus Ludwig von Gülich, Edlen zu Lilienburg, herausgegebene *Erb=Huldigung*¹⁰⁵³, die administrative, aufgrund des Regierungswechsels sich ergebende Angelegenheiten, Teilnehmerlisten, Reden, Sitzordnungen und zeremonielle Abläufe hinsichtlich der Festlichkeiten auf knapp hundert Seiten festhält.

Während die meisten darin enthaltenen Graphiken realistische Momentaufnahmen der Festivitäten festhalten, etwa die feierliche Prozession über den Graben, das Hochamt im Stephansdom oder den „Huldigungs *Actus*“ (im engeren Sinn) in der für öffentliche Zeremonialhandlungen vorgesehenen Ritterstube der Hofburg, bildet das vom Architekten Matthias Steinl entworfene Frontispiz ein allegorisches Gruppenbild der Habsburgerherrscher mit dem frisch gekrönten Kaiser inmitten.

¹⁰⁵² Vgl. Außfürliche | Beschreibung | Aller | *Ceremonien* und *Solennitäten*/ | So bey der | Dem Allerdurchleuchtigst= Großmächtigst= und | Unüberwindlichsten Fürsten/ und Hrn. Herrn | *JOSEPHO I.* | Erwöhlten Röm: Käyser/ | Zu allen Zeiten Mehrern deß Reichs/ in Germanien/ zu | Hungarn/ Böhheim/ Dalmatien/ Croatien/ und Slavonien/ etc. König/ | Ertz=Hertzog zu Oesterreich/ Hertzog zu Burgund/ zu Braband/ zu Steyer/ und | Kärnthen/ zu Crain/ zu Lützenburg/ zu Würtemberg/ Ober= und Nieder=Schlesien/ Fürst zu | Schwaben/ Marggraff deß H. R: Reichs zu Burgau/ in Mähren/ Ober= und Nieder=Lauß= | nitz/ gefürsteten Grafen zu Habsburg/ zu Tyrol/ zu Pfirdt/ zu Küburg und Görtz/ Land= | Grafen in Elsaß/ Herrn auff der Windis. Marck/ zu Portenau und zu Salins/ etc. | Von den getreüen vier N: Oe: Land=Ständen/ | Den 22. *Septembris*, 1705. geleisten | Erb=Huldigung | Vorbey gangen. | Zu finden/ bey Johann Paul Sedlmayr/ Universitätischen Buchhändlern [...], A-Wn 307035-C, fol. 3r.

¹⁰⁵³ Gülich 1705.



Abb. 1: Erb=Huldigung (Gulich 1705), Frontispiz, A-Wn 36.A.13.

Joseph I. thront hier im Krönungsornat in einem *tempietto* zehn Stufen über den Schlange stehenden niederösterreichischen Adeligen, den Reichsapfel in der Rechten, das Szepter in der Linken. Flankiert wird er von *Amor* und *Timor*, seinen treuen Gefährten; dicht hinter ihm stehen *Iustitia* und *Prudentia*, etwas weiter außen *Spes* und *Fortitudo*. Über den mit Kompositkapitellen ausgestatteten Säulen schrauben sich Kuppel sowohl wie *arcus triumphales* andeutende geschwungene Voluten und Bögen majestätisch in die Höhe. Ein *opaion* im kuppelähnlichen Gewölbe sorgt dafür, dass auch der Herrscher des Himmels dem Spektakel beiwohnen kann. Vor einem aus Voluten geformten Vierpass bläst die Fama den Ruhm Josephs I. in die Welt hinaus, darüber und daneben wachen, wohlmeinend von den ihnen zugedachten Piedestalen herablächelnd, gleichsam als habsburgische Schutzengel, die Vorfahren des neuen Kaisers über ebendiesen. Im Zentrum der Ehrenriege steht, zwei Adler an seiner Seite, der erste römisch-deutsche König habsburgischen Geschlechts, Rudolph I.; neben ihm und darunter finden sich die weiteren vierzehn Könige und Kaiser aus dem Haus Habsburg, von Albrecht I. bis zu Leopold I. ein, um Joseph I. die Ehre zu erweisen. Der neue Kaiser nimmt auf dem Kupferstich in einem Legitimationstempel Platz, einem seit zweieinhalb Jahrhunderten stabil an der Spitze des Reichs stehenden Tempel des habsburgischen Geschlechts, der auf den Fundamenten von Tugend und hehrer Abstammung gebaut wurde. Von den sechs Tugenden und fünfzehn Vorfahren begleitet, so suggeriert die Graphik, ist Joseph I. gewappnet, „mit Liebe und Forcht“ zu regieren, seinem Volk ein fürsorglicher Vater des Vaterlandes zu sein und das *Sacrum Romanum Imperium* durch die Gefahren des die kaiserlichen Lande nach wie vor aus allen Himmelsrichtungen beschäftigenden Spanischen Erbfolgekrieges zu führen. Das Interesse für die legitimitätsspendende Geschichte der eigenen Dynastie wurde Joseph I. gleichsam in die Wiege gelegt. Ein Jahr nach seiner Geburt, im Jahr 1679, wurde unter der Ägide seines Vaters, Leopolds I., vom Hofbibliothekar und -historiographen Peter Lambeck ein Werk herausgegeben, das sechsvierzig Kupferstiche der HabsburgerherrscherInnen von Rudolph I. bis zu Leopold I. enthält.¹⁰⁵⁴ Das Bedürfnis, sich seiner Vorgänger auch bildlich und sogar haptisch vergewissern zu können,¹⁰⁵⁵ gipfelte in einer gut fünfzehn Jahre später von

¹⁰⁵⁴ Peter Lambeck: PETRI LAMBECCI HAMBVRGENSIS, | SACRÆ CÆSAREÆ | MAIESTATIS | CONSILIARII, HISTORIOGRAPHI, | AC BIBLIOTHECARI, | APPARATVS | PRIMVS | AD AVGVSTISSIMÆ HISTORIÆ | AVSTRIACÆ ANNALES, | POSTHAC, VOLENTE DEO, EX VARIIS VETVSTIS- | SIMIS PROBATISSIMISQVE MONVMENTIS INEDITIS | OPTIMA FIDE IN LVCEM EDENDOS. | VINDOBONÆ, Typis Joannis Christophori Cosmerovij, Sac. Cæs. Majest. | Typographi Aulici, A MDC LXXIX; | CVM S. CÆS. MAIESTATIS PRIVILEGIO | SPECIALI ET PERPETVO., A-Wn 47.Ee.4.

¹⁰⁵⁵ Aus der Zeit Leopolds I. stammt auch das sogenannte *Alchemistische Medaillon*, auf dessen Revers um das Portrait des Kaisers und seiner Gemahlin Eleonore Magdalene „in drei konzentrischen Folgen die Brustbilder von tatsächlichen wie von erfundenen Vorfahren des Kaisers angeordnet sind“ (Winter 2009, S. 22). Auch ein vom Nürnberger Kupferstecher Johann Jakob Sandrart entworfener Stich, das Frontispiz zu Johann Christoph Beers genealogischem Werk *Der Durchleuchtigsten Erz-Herzogen zu Oesterreich Leben/ Regierung und Groß-Thaten*, zeigt die auf Wolken schwebenden Tugenden *Caritas*, *Iustitia*, *Prudentia* und *Sapientia*, die den BetrachterInnen

Leopold I. in Auftrag gegebenen Ahnengalerie von 31 lebensgroßen weißmarmornen Statuen¹⁰⁵⁶, die bis zum Jahr 1715 von den Bildhauer-Brüdern Peter¹⁰⁵⁷, Paul und Dominik Strudel fertiggestellt wurde.¹⁰⁵⁸ Das Endergebnis sollte, wie zu vermuten steht, in Richtung eines das Herrschergeschlecht respektive die Reichsidee mit Bildnissen oder Plastiken verherrlichenden „Kaiser-“ beziehungsweise „Habsburgersaals“ gehen, wie sie über das Reich verteilt auch in verschiedenen fürstlichen Palästen, Klöstern und Stiften realisiert wurden.¹⁰⁵⁹

monumentale Medaillons von Leopold I. und seinem älteren Sohn entgegen halten. Darüber tragen Siegespalmen in Händen haltende *putti* kleinere Medaillen der habsburgischen Vorfahren des Kaisers. Vgl. Johann Christoph Beer: Der Durchleuchtigsten | Erz-Herzogen zu Oesterreich | Leben/ Regierung und Groß-Thaten: | Von dem allerpreiswürdigsten Urheber | dieses höchst-löblichsten | Erzhauses | *RUDOLPHO*, | Grafen von Habsburg/ so wol aus diesem Haus/ | als dieses Nahmens/ | Erstem | Römischen Kayser | an/ | biß in die höchst-glückselige Regierung der | Römischen Kayserlichen Majestät | *LEOPOLDI*, | und der | Römischen Königlichen Majestät | *JOSEPHI*. | Aus bewährten Geschichtsschriften verfasst/ mit denen hierzu | dienlichen Conterfäßen gezieret/ in gewisse Capitel eingetheilet/ | und mit einem vollkommenen Register versehen/ | von | J. C. B. | Nürnberg/ In Verlegung Martin Endters. | Im Jahr Christi/ 1695., A-Wn 47.Nn.229.(Vol.1).

¹⁰⁵⁶ Die Statuen stehen heute teils im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, teils in der Franzensburg in Laxenburg. Wo genau sie ursprünglich aufgestellt werden sollten, ist nicht mehr rekonstruierbar. Laut Dehio-Handbuch standen sie im sogenannten „Paradeisgartl“ der Hofburg, während Manfred Koller vermutet, die Statuen seien für das Schloss Schönbrunn vorgesehen gewesen. Vgl. Bundesdenkmalamt (Hrsg.): *Wien. I. Bezirk – Innere Stadt*, Horn / Wien: Berger 2003 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), S. 435, respektive Koller 1993, S. 75, sowie Koller 2011, S. 568. Relativ eindeutig sind die Quellen aus der Regierungszeit Josephs I. beziehungsweise seines Bruders Karls VI.: 1710 standen die bereits fertiggestellten Statuen im Gewölbe unter der Schatzkammer, allerdings „wahrscheinlich zur bloßen Aufbewahrung“, wie Herbert Karner festhält (Herbert Karner: „Galerie, Kunstkammergebäude und Ballhaus, 1620–1705“, in: Ders. [Hrsg.], *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014 [Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg], S. 238). Möglich ist, dass die Strudel'schen Statuen als dynastische Ergänzung zu Büsten antiker Imperatoren gedacht waren, die in einem gewölbten Gang, einer Art Galerie, im Komödiensaaltrakt ausgestellt waren (Karner 2014, S. 238f.). Auch im Jahr 1717 wurden sie vom Minoriten Georg König „in einer Art Sala terrena unter den Schatzkammergewölben im Erdgeschoß der Hofburg“ gesehen (Anna Bürgler: „Zur Identifizierung der Marmorstatuen der Brüder Strudel im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien und im Habsburgersaal der Franzensburg in Laxenburg“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 55/1–2 [2001], S. 43).

¹⁰⁵⁷ Von Peter Strudel stammten auch 148 für die Appartements Josephs I. angefertigte, um das Thema des tugendhaften Herrschers kreisende (Decken-)Gemälde mit allegorischen Darstellungen aus dem Jahr 1699, die bedauerlicherweise den Umbauarbeiten unter Maria Theresia zum Opfer fielen (Vgl. Koller 1993, S. 140–149, und Koller 2011, S. 569). Strudel habe laut eigenen Angaben bei der Bewältigung dieser Mammutaufgabe „quasi perduta la vista e 'l cervello“ („fast Augenlicht und Gehirn verloren“) (zit. n. Herbert Karner: „Der Leopoldinische Trakt 1660–1705“, in: Ders. [Hrsg.], *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014b [Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg], S. 401, Fn 2341). Zu den königlichen Appartements vgl. Karner 2014b, S. 400–411.

¹⁰⁵⁸ Der ursprüngliche Auftrag ging an Paul Strudel, der bis zu seinem Tod im Jahr 1708 acht Statuen fertigstellte, sieben weitere in seiner Werkstatt stehen und vier bereits „in zimlich gueten Standt gebracht“ hatte. Letztere und zwölf weitere Statuen wurden bis ins Jahr 1714 von seinen Brüdern Peter und Dominik vollendet und waren anschließend (vorerst) im Erdgeschoß der Hofburg unter der Schatzkammer zu bewundern. Vgl. Bürgler 2001, S. 43.

¹⁰⁵⁹ Zu den Kaiser-, Reichs- und Habsburgersälen vgl. Franz Matsche: „Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen“, in: Müller, Rainer A. (Hrsg.), *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994*, Sigmaringen: Thorbecke 1997 (Irseer Schriften 4), S. 323–355.

Als Vorbild könnte der 1688/9 fertiggestellte Ahnensaal der Familie Althann im Schloss Frain (Vranov) an der Thaya gedient haben (Koller 2011, S. 568). Vgl. Friedrich Polleroß: „Virtutum exercitia sunt gradus ad gloriam“.

In dieser Strudel'schen *Genealogia Caesarum* sind die herausragenden Repräsentanten des Habsburgergeschlechts von Rudolph I. bis hin zum spanischen Gegen-König und späteren Kaiser Karl „III.“/VI. vertreten. Durch diese vermochten sich Leopold I. und nach ihm Joseph I., der die Vollendung des Zyklus ebenso wenig wie sein Vater erlebte, der Geschichte ihrer Dynastie, der großen Kaiser, Könige und Erzherzoge,¹⁰⁶⁰ die ihnen vorangegangen waren, zu vergewissern. Joseph I. konnte sich inmitten dieser Ahnenreihe ein (was ihre *hexis* und Kleidung betrifft: durch und durch zeitgenössisches) Bild von Maximilian I. oder Karl V. machen und sich selbst als zur *auctoritas* ausstrahlenden Statue erstarrtes Glied in der Reihe dieser lorbeerbekränzten, imposant eingerüsteten Heroen-Standbilder erkennen.

Verherrlichungen der Habsburger-Dynastie fanden Joseph I. und die gelehrte Öffentlichkeit selbstverständlich auch in schriftlicher Form vor, etwa in der dem Kaiser gewidmeten Publikation *Sapientia politica symbolica*¹⁰⁶¹ aus dem Jahr 1707. Darin werden alle Herrscher aus dem Haus Habsburg – vom „Proto-parens“ Rudolph I. bis hin zu Joseph I. – sowie deren Tugenden und Symbole aus verschiedenen Blickwinkeln panegyrisch ausgeleuchtet. In den aufwendiger gestalteten Ausgaben¹⁰⁶² stehen zu Beginn der jeweiligen Kapitel mit geistlichen respektive weltlichen Herrschaftssymbolen überfrachtete Mezzotinto-Emblemata, welche in der Regel die Kerntugend eines jeden Herrschers darstellen. Den Joseph I. gewidmeten Abschnitt eröffnet die sich gegen ihre bereits am Boden kauernenden Feinde zur Wehr setzende Austria, „Pacis, Bellique Domina“,¹⁰⁶³ flankiert von *putti*, die von den siegreichen Schlachten in Landau, der Lombardei und Neapel künden. Auf die Embleme folgen stets eine kurze historische Einordnung, eine zum Lob des jeweiligen Kaisers verfasste Ode sowie mit dem Motto des Betreffenden verflochtene philosophische sowohl wie politische Überlegungen und Argumentationen. Der Zweck dieser rhetorisch-panegyrischen Übung ist nichts anderes, als die

Zum ‚Concetto‘ des Ahnensaales in Frain an der Thaya“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 51 (1998), S. 105–114.

¹⁰⁶⁰ In die Reihe wurden ausschließlich Männer aufgenommen, was zur Folge hatte, dass in ihr nur die Väter von für die Dynastie wichtigen Frauen (auch wenn diese keine Habsburger waren) figurierten, zum Beispiel Graf Meinhard II., Vater der Gemahlin Albrechts I., Elisabeths von Görz und Tirol (Bürgler 2001, S. 46).

¹⁰⁶¹ Paul Stockher / Friedrich Thomas Engel von Wagrain: *SAPIENTIA | POLITICA SYMBOLICA*, | Hoc est, | *VIRTUTES ET SYMBOLA* | Cæsarum Austriacorum | *Emblematis, Thesibus Philosophicis, & Politicis explicata*, | ET | *IMMORTALIBUS* | IOSEPHI I. | Augustissimi Romanorum | IMPERATORIS, | &c. &c. &c. | *HONORIBUS CONSECRATA*, | AC | In Alma & Archi-Episcopali Benedictina Univer- | sitate Salisburgensi | AB | *Illustrissimo & Generosissimo Domino* | FRANCISCO FRIDERICO THOMA | Engl de Wagrain, Austriaco, L. B. Domino Dominiorum | Seisenburg, Pötenbach, Müllbach, Fels, Schlikhenreith, | AA. LL. ac Philosophiæ Magistro, & Institutionum Imperialium Studioso, | ex Collegio Virgiliano, | *Propugnata*, | *PRÆSIDE* | P. PAULO STOCKHER, ORD. S. BENED. | ad S. Paulum in Carinthia Professo, AA. LL. & Philosophiæ | Doctore, ejusdémque Professore Ordinatio, ac p. t. Decano. | *Anno à partu Virgineo M. DCC. VII. Die Augusti*, | *Horis ante- & post-meridianis*. | *SALISBURGI*, Typi Joannis Josephi Mayr, Aulico Academici Typographi., D-Mbs 2 Diss. 176.

¹⁰⁶² Das in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrte Exemplar (A-Wn 79.Bb.101) verfügt etwa über keine Embleme.

¹⁰⁶³ Stockher 1707, S. 110f.: „Herrin des Friedens und des Kriegs“.

Tugendhaftigkeit der habsburgischen Dynastie zu untermauern, die den aktuellen Herrscher, Joseph I. – „Divinae Providentiae Filium, Europae vacillantis columnen, Germaniae fluctuantis anchoram, Imperii dimicantis clypeum, Hostium *Timorem*, subditorum, Mundique adorantis *Amorem*“ –¹⁰⁶⁴, zu dem monarchischen Unikat werden ließ, das er ist.

Neben den blutsverwandten Amtsvorgängern wurden im Rahmen von Hofpropaganda und multiplizierender Imagepflege auch präsumtive, mythische Vorfahren des Kaisers beschworen. In Augsburg entstand in der Werkstatt von Philipp Heinrich Müller¹⁰⁶⁵ eine Medaille¹⁰⁶⁶, auf deren Rückseite Hercules abgebildet ist, in der Linken seine Keule, in der Rechten die Weltkugel. Umgeben ist der Halbgott – der titanische *Salvator mundi* Joseph – von einem Zitat aus dem ersten Buch der *Fasti* des Ovid: „PONDERA COELESTI MENTE PATERNA FERET.“¹⁰⁶⁷ Diese Stelle stammt aus Ovids Beschreibung der Carmentalia, zweier Festtage im Jänner, die jährlich zu Ehren der Göttin der Geburt und Prophetie, Carmenta, begangen wurden. Sicherlich nicht zufällig wird mit diesem Zitat eine Verbindung Josephs I. in die Urzeit des *Sacrum Romanum Imperium* gelegt: Carmenta ist nämlich niemand anders als die Mutter des arkadischen Königs Euander, eines Gefährten des Aeneas, der auf dem Gebiet des späteren Roms die Stadt Pallanteum gründete. Der zitierte Vers entstammt einer Prophezeiung der hellsehenden Carmenta, in welcher die Geschicke des Landstrichs, der später den Namen Rom tragen wird, auguriert werden:

„Seid begrüßt [...], ihr Götter des ersehnten Landes und du Erde, die uns neue Götter vom Himmel schenken wird [...] Täusche ich mich, oder werden einst diese Anhöhen zu riesigen Mauern, wird die übrige Welt von diesem Land sich ihr Recht sprechen lassen? Diesen Hügeln wird für die Zukunft der ganze Erdkreis verheißen. [...] Schon bald wird der fromme Aeneas Troias Heiligtümer und, heilig auch er, seinen Vater hierher bringen [...]; und bei den Nachkommen des Augustus wird der Schutz des Vaterlandes verbleiben: Es ist diesem Haus bestimmt, die Zügel des Reiches in Händen zu halten. Später wird der Enkel und Sohn eines Gottes die Lasten des Vaters göttlichen Sinnes tragen; und wie mir, Carmentis, einst immerfort an den Altären geopfert wird, so wird dann auch Iulia Augusta eine neue Gottheit sein.“¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁴ Stockher 1707, S. 111: „den Sohn göttlicher Herkunft, die Stütze des wankenden Europas, den Anker des hin- und herwogenden Deutschlands, den Brustschild des kämpfenden Reichs, die Furcht der Feinde, die Liebe der Untertanen und der Hilfe erfliehenden Welt“.

¹⁰⁶⁵ Zu Müllers Medaillen vgl. Albert Forster: *Die Erzeugnisse der Stempelschneidekunst in Augsburg und Ph. H. Müller's, nach meiner Sammlung beschrieben, und die Augsburger Stadtmünzen*, Leipzig: Hiersemann 1910, S. 85–132.

¹⁰⁶⁶ Negelein [1711–1717], S. 493.

¹⁰⁶⁷ „Er wird die väterliche Last mit himmlischem Geist tragen.“

¹⁰⁶⁸ Ovid: *Fasti. Der römische Festkalender. Lateinisch / Deutsch*, üs. und hrsg. von Gerhard Binder, Stuttgart: Reclam 2014 (Reclams Universalbibliothek), I, 509–536 (S. 31).

Durch dieses nur auf den ersten Blick sich auf den Vater Josephs I. beziehende Zitat tut sich abermals ein ganzer Abstammungskosmos auf, der Jahrtausende zurückreicht in die Frühzeit jenes Reiches, dem der Kaiser nun vorsteht. Aeneas, Augustus, dessen Frau Iulia Augusta und deren Nachfahren sind die illustren Vorfahren des neuen Römischen Imperators, aus deren hehren Taten dieser Legitimität schöpfen kann.

Auch durch andere Medien werden die gleichen Botschaften lanciert. Auf einer nach einem Portrait des am Wiener Hof tätigen Antwerpener Malers Frans van Stampart gefertigten Radierung¹⁰⁶⁹ ist das Brustbild des Kaisers in einem Rahmen aus Lorbeer eingefasst. Links darunter eröffnet ein Adler den BetrachterInnen ein Buch, in dem geschrieben steht: „HIC aurea condet Sæcula“¹⁰⁷⁰. Das Zitat aus dem sechsten Gesang (Vers 791f.) von Vergils *Aeneis* – in voller Länge: „Dies ist der Mann, er ist’s, der so oft vom Schicksal verheiße | Caesar Augustus, des Göttlichen Sohn, der das goldene Alter | Wieder nach Latium bringt, dort, wo vor Zeiten Saturnus | König gewesen“¹⁰⁷¹ – bezieht sich auf den ersten Römischen Kaiser Augustus und im übertragenen Sinn auf Joseph I., seinen Rechtsnachfolger, den neuen Bringer des Goldenen Zeitalters. Auffällig ist wiederum, dass die vier Worte einer Passage entnommen sind, die gleichsam einen Stammbaum aus der Urzeit des römischen Reichs bis zu Augustus wachsen lassen, einem Abschnitt, der am Wiener Hof um 1700 wohlbekannt war, hat Pietro Antonio Bernardoni diesen doch 1702 zu seinem Leopold I. gewidmeten *Enea negli Elisi*¹⁰⁷² umgedichtet. Bei Vergil eröffnet Anchises, der zum *eideolon* gewordene Vater des in die Unterwelt hinabgestiegenen Aeneas, seinem Sohn die Geschicke seiner Nachfahren – und somit auch der ideellen Vorfahren des das Goldene Zeitalter wiederbringenden neuen Kaisers: „Nunmehr vernimm, welch Glanz einst folge dem Dardanerstamme, | Welche Enkel erwarten du darfst von italischer Abkunft“¹⁰⁷³, beginnt Anchises seine Rede. Silvius, der Sohn des Aeneas und der Lavinia

„[...] wird unser Geschlecht zum Herren machen in Alba.
Ihm der nächste ist Prokas, der Stolz des trojanischen Volkes,
Kapus und Numitor auch und Aeneas Silvius, der dich
Wiedergibt im Namen, so fromm wie berühmt in der Waffen
Glanz, sofern er dereinst empfängt in Alba die Herrschaft.

¹⁰⁶⁹ Frans van Stampart / Andreas Wolff / Johann Georg Wolfgang: [Joseph I. mit weiblicher allegorischer Figur], [s. l., s. a.], Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. II,413,132.

¹⁰⁷⁰ „Dieser wird das Goldene Zeitalter wiederbringen.“

¹⁰⁷¹ Vergil 1974, VI, 791–794 (S. 166f.).

¹⁰⁷² In Bernardonis *poemetto* kulminiert die von Enea ausgehende Stammeslinie in der Geburt Kaiser Leopolds I. Vgl. Kapitel 3. 3. 1. beziehungsweise Bernardoni 1707d.

¹⁰⁷³ Vergil 1974, VI, 756f. (S. 165).

Was für Jünglinge, sieh, wie gewaltige Kräfte sie zeigen!
 [...]
 Selbst noch dem Ahn zum Gefährten erhebt sich der Sprößling des Kriegsgotts,
 Romulus, den aus Assarakus' Blut die Mutter einst aufzieht,
 Ilia. [...]
 Sohn, von diesem gegründet, erhebt sich die glänzende Roma,
 [...]
 Sieben Hügel umschließt sie mit einer Mauer, gesegnet
 Durch das Geschlecht ihrer Helden. [...]
 Dorthin wende die Blicke nunmehr und sieh deine Römer,
 Dies erlauchte Geschlecht, den Caesar dort und des Julius
 Ganzen Stamm, der einst zu den Sternen des Himmels emporsteigt.“¹⁰⁷⁴

Abermals offenbaren sich den humanistisch geschulten BetrachterInnen durch einen von wenigen Worten ausgelösten Impuls Assoziationsräume, die suggerieren, dass die Habsburger-Dynastie auf eine sich über Jahrtausende erstreckende Phalanx an Heroen zurückblicken kann, eine Stammeslinie, die nun mit Joseph I., dem Bringer der *aurea saecula*, an ihren Zenit gelangt.

Während derartige genealogische Konstruktionen, die in früheren Jahrhunderten noch als glaubwürdig angesehen worden waren, um 1700 vielerorts bereits verächtlich gemacht wurden, bemühten sich manche Panegyriker um realistischere und trotzdem kaum weniger glorreiche Abstammungstheorien für das Haus Habsburg.

5. 6. 3. Joseph I., Nachfahre Faramunds

„Unter allen Häusern der gantzen Welt/ wird kein älteres/ kein vornehmeres/ und kein gottsförchtigeres gefunden/ als das Haus Habsburg/ welches sein erstes Herkommen von *Pharamundo I.* der Orientalischen Francken/ König in Teutschland/ durch *Sigebertum Continentem*, des Austrasischen Königs *Sigberti* Sohn/ herführet/ so der erste Graf zu Habsburg gewesen ist/ und den Habsburgischen Stammen durch *Ottopertum*, *Ottopertus* durch *Babonem*, *Babo* durch *Rotherium*, *Rotherius* durch *Hetoprechtum*, *Hetoprechtus* durch *Ramprechtum*, *Ramprechtus* durch *Luithardum*, *Luithardus*, durch *Guntramum I.* *Guntramus I.* durch *Hunfridum*, *Hunfridus* durch *Guntramum II.* des *Belzonis* Vatter fortgepflantzet hat: woraus erscheinet/ daß schon dazumahl das Habsburgische Geschlecht Königlichen Herkommens gewesen seye“.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷⁴ Vergil 1974, VI, 766–790 (S. 165f.).

¹⁰⁷⁵ [Johann Christoph Beer]: *MEMORIA GLORIOSA | REGIÆ STIRPIS HABSPURGICÆ*. | Das ist: | Ausführlich=Curieuse Beschreibung | Derer aus dem Höchstlöbl. Ertz=Haus | Oesterreich | Entsprungen Helden/ | Dapffermütigsten Verrichtungen und Preiß= | würdigsten Tugenden. | Dabey sonderlich Ihro Röm. Kay= | serl. Majestät | *LEOPOLDI MAGNI* | Glorwürdigsten Angedenckens/ Rühmlichst= | geführter Lebens=Lauff/ und Höchst=seeliger | Abschied/ | Ingleichen Ihro itzund glücklichst=re= | gierenden | Kayserl. Majestät | *JOSEPHI I.*

Mit diesen vertrackten Zeilen führt der Nürnberger Gelehrte Johann Christoph Beer¹⁰⁷⁶ in seine *Memoria gloriosa regiae stirpis Habsburgicae* ein, eine Joseph I. gewidmete Legierung aus Stammbaum, Biographie und habsburgischem Tugendspiegel. Beer dichtet den Habsburgern, deren Ursprung er im Frankenreich sieht,¹⁰⁷⁷ heilende Kräfte an, preist ihren Tugendreichtum – von der Gottesfurcht bis zur „Heldenmüthige[n] Kriegs=Dapfferkeit“¹⁰⁷⁸ – und verquickt diesen mit den „15. regierende[n] Käyser[n]/ sechs Könige[n] in Hispanien/ zehen in Hungarn/ eilff in Böhheim/ und zwey in Pohlen“¹⁰⁷⁹, welche die Habsburger in ihrer glorreichen Geschichte hervorgebracht haben. Während die Vorfahren von Leopold I. auf knapp dreißig Seiten abgehandelt werden und die Lebensbeschreibung des Vaters Josephs I. immerhin rund siebenzig Seiten beansprucht, gipfelt die Schrift in einer 200-seitigen Biographie des aktuellen Kaisers, des hehrsten Nachfahren Faramunds I., des (sagenhaften) ersten fränkischen Königs. Dass den Franken ab dem 7. Jahrhundert eine Abstammung von den Trojanern unterstellt wurde, von der sogenannten Fredegar-Chronik sowohl wie dem *Liber Historiae Francorum*, lässt Beer *nota bene* unerwähnt.¹⁰⁸⁰ Ebenso wie eine zweite während der kurzen Regierungszeit

| Erfreulichste Geburt/ Wachsthum/ | Krönung/ Vermählung/ Regierung und | Groß Thaten/ wider Dero und des Reichs Feinde | umständlich abgehandelt befindlich/ und dem ge | neigten Leser mit wahrhaftiger Feder beschrie= | ben/ mitgetheilet werden. | Franckfurt und Leipzig/ | Verlegts Johann Leonhard Buggel., A-Wn 297553-A, o. S.

¹⁰⁷⁶ Die Zuschreibung an Beer ergibt sich aus Christian Gottlieb Jöcher: Allgemeines | Gelehrten= | *LEXICON*, | Darinne | die Gelehrten aller Stände | sowohl männ= als weiblichen Geschlechts, | welche vom Anfange der Welt bis auf ietzige Zeit | gelebt, und sich der gelehrten Welt bekannt | gemacht, | Nach ihrer Geburt, Leben, merckwürdigen Ge= | schichten, Absterben und Schrifften | aus den glaubwürdigsten Scribenten | in alphabetischer Ordnung beschrieben werden. | Erster Theil | A–C | heraus gegeben von Christian Gottlieb Jöcher, | der H. Schrifft Doctore, und der Geschichte öffentlichem Lehrer auf der hohen | Schule zu Leipzig. | LEIPZIG, | in Johann Friedrich Gleditschens Buchhandlung. | *M D C C L.*, A-Wn 394373-C.1, Sp. 909.

¹⁰⁷⁷ Auch der zweiten Frau Leopolds I., Claudia Felicitas, wurden vom Panegyriker Franz Adam von Brandis *Frucht=bringend Oesterreichische Lorbeer=Zweig* gewidmet, die die Habsburger im Anschluss an Théodore Piespordius, den Sekretär von Erzherzog Albrecht VII., Regenten der spanischen Niederlande, bis auf Faramund zurückverfolgen. Vgl. Franz Adam von Brandis: *Frucht=bringend | Oesterreichische | Lorbeer=Zweig/ | Das ist / | Aller=Kürzeste Erzählung | Der | Denk=würdigsten Begebenheiten | so sich mit dem | Hoch=Löblichsten König= | lich=Franck=Haabspurg=Oesterrei= | chischen ERZ=Hauß/ von Pharamundo | an/ biß auff jetzige Zeit | ereignet. | Auß Unterschiedlich=Glaubwürdigen Ge= | schicht=Schreibern zusammen gesetzt | VON | Frantz Adamen/ des Hl. | R. R. Graffen von Brandis. | Gedrukt und Verlegt bey Johann Weh/ | Buchhandlern in Augstburg. | 1675., A-Wn 43882-A.*

Vgl. außerdem: Théodore Piespordius: SERENISSIMORVM | POTENTISSIMORVMQVE | PRINCIPVM | HABSBVRGI-AVSTRIACORVM | STEMMA. | ORIGO. RES GESTÆ. | Quatuor Schematibus à PHARAMVNDIO | Francorum Rege ad hæc vsque tempora | deductæ. | Iconibus, Emblematibus, Insignibus | illustratæ. | Studio ac labore THEODERICI PIESPORDII | Serenissimis Belgarum Principibus à Secretis. | Sumptibus eiusdem & THEODERICI MERCELII | Serenissimarum Celsitudinum suarum domestici. | *BRVXELLÆ CVM GRATIA ET PRIVILEGIO.*, D-KBrb K 2033 SOM.

¹⁰⁷⁸ Beer 1706, S. 26.

¹⁰⁷⁹ Beer 1706, S. 3.

¹⁰⁸⁰ Interessanterweise wurde damals nicht eine – zumindest späterhin als prestigeträchtiger angesehene – Abstammung von Aeneas reklamiert, sondern die Stammeslinie bis zum letzten König, Priamos, gezogen, der in einer kreativen Auslegung der Geschichte bis in die Zeit Kaiser Valentinians (viertes nachchristliches Jahrhundert) hinein lebte. Aeneas hingegen wird in der Fredegar-Chronik mit dem Titel *tyrannus* bedacht. Vgl. Alheydis Plassmann: *Origo gentis. Identitäts- und Legitimitätsstiftung in früh- und hochmittelalterlichen*

Josephs I. auf den Markt gelangte Publikation, die das Haus Habsburg bis zu den Franken zurückverfolgt, eine 1708 anonym in Ulm erschienene *Historisch-Genealogische Beschreibung*, die in reichspatriotischer Manier den Ursprung des HerrscherInnengeschlechts nicht in Rom, sondern in „Teutschland“ verortet. Die HabsburgerInnen stammten „von denen allten Hertzogen im Elsaß/ deß uralten *Agilolfingischen* Stammens [ab]/ deren Stamm=Vatter *ERKEMBALD*, *Major Domus*, oder Groß=Hoff=Meister/ deß Fränckischen Königs *Chlodovæi II.* gewesen/ dessen Vatter *Æga* diese hohe *Charge* gleichfalls bedient/ und *anno* 646. gestorben.“¹⁰⁸¹

Die These, die Habsburger seien die Erben der Franken (und damit über Umwege von trojanischen Heroen), ist allerdings keineswegs eine Erfindung Johann Christian Beers oder eines seiner Zeitgenossen: Zu Zeiten Maximilians I. wurde der Mythos von der fränkischen (und dadurch trojanischen) Herkunft zeitweilig sogar als wichtiger angesehen als die Abstammung vom antiken Rom.¹⁰⁸² Und noch Johann Basilius Küchelbecker, der zwar die Genealogen – „einfältige *Flateurs*“ – zur Zeit Maximilians I. verächtlich macht und auch die genealogischen Anstrengungen des Hofbibliothekars Leopolds I., Peter Lambecks, für entbehrlich hält, möchte im Jahr 1730 nicht ausschließen, dass die Habsburger von Sigibert I., dem Sohn des Frankenkönigs Chlotar I., abstammen.¹⁰⁸³

Die fränkische Abstammung der Habsburger spielt in der Regierungszeit Josephs I. ansonsten allerdings eine untergeordnete Rolle, wie schon die Libretto-Analysen der *componimenti per musica* vermuten haben lassen. Nicht als Faramondo oder Clodoveo, sondern als Giulio Cesare und Romolo ist Joseph I. seinen ZuschauerInnen dort entgegengetreten.¹⁰⁸⁴ Die Vernachlässigung des vermeintlich fränkischen Erbes bei gleichzeitiger Konzentration auf das

Herkunftserzählungen, Berlin: Akademie 2006 (Orbis mediaevalis. Vorstellungswelten des Mittelalters 7), S. 175–179.

¹⁰⁸¹ Historisch=Genealogische | Beschreibung | deß | Großmächtigsten Ertz=Hauses | Oesterreich/ | Worinnen | Desselben Ursprung/ Wachs= | thumb/ und jetziger Flor durch alle | Stamm=Glieder/ | samt denen | Bey Geburten/ Vermählungs= und To= | des=Fällen/ auch andern zu Kriegs= und Frie= | dens=Zeiten/ in Kirchen= und *Policey*-Wesen vor= | gegangenen vornehmsten Geschichten und denckwürdigsten | Thaten nicht nur aller | Oesterreichis. Käyser/ Kö= | nige/ Ertz=Hertze/ etc. | sondern auch deren | Durch Heyrath mit diesem Ertz=Hauß | verbundenen | Außwärtigen hohen Potenta= | ten Lebens=Beschreibung/ | Biß auf jetzige Zeit nach Art der *Annalium* mit | darzu gehörigen *Genealogischen* Tabellen in 4 Theilen | vorgestellt werden. | ULM/ in Verlag Georg Wilhelm Küh= | nen/ Buchhändlers/ 1708., A-Wn 38.M.11.(Vol.1), S. 1.

¹⁰⁸² Gerd Althoff: „Studien zur habsburgischen Merowingersage“, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 87 (1979), S. 75. Erstmals thematisiert wurde die Abstammung der HabsburgerInnen vom fränkischen Geschlecht der Merowinger, das sich wiederum bis zum letzten trojanischen König und „angeblich ersten Herzog der Franken“ (Althoff 1979, S. 77), Priamos, zurückverfolgen ließ, in Jakob Mennels *Cronica Habsburgensis nuper rimatice edita* aus dem Jahr 1507.

¹⁰⁸³ Küchelbecker 1730, S. 7.

¹⁰⁸⁴ Der alte Tanz- und Theatersaal der Hofburg war allerdings laut Bericht des Jesuiten Johann Ludwig Schönleben um 1650 als *sala dipinta* mit Bildern der Vorfahren Rudolfs II. beziehungsweise Ferdinands II. ausgestattet, und unter diesen fanden sich auch fränkische Könige. Vgl. Karner 2014, S. 368.

römische Vermächtnis war dem Kaiser von väterlicher Seite allerdings auch bereits in die Wiege gelegt worden.

Leopold I. wurden – zumindest ideell – mehrere Werke zugeeignet, die einen roten Faden von den antiken Caesaren bis zu den HabsburgerInnen im 17. Jahrhundert nachverfolgten: So stellt etwa der aus Nürnberg gebürtige Schulrektor Simon Bornmeister der lesefähigen Öffentlichkeit in seinem *Schau=Platz der Römisch= und Teutschen Käiser*¹⁰⁸⁵ (in der zweiten, drei Jahre später und erstmals mit dem Namen des Autors versehenen Auflage sind es *Römisch=Teutsche Käiser*)¹⁰⁸⁶, einem Prachtstück der „im Humanismus blühende[n] Gattung der Kaiserbiographik“¹⁰⁸⁷, 119 „römische“ Imperatoren von Iulius Caesar bis Leopold I. vor.¹⁰⁸⁸ Neben historischen Kontextualisierungen besteht das Werk vor allem aus Lebensbeschreibungen der einzelnen Kaiser, denen um *motti* und Sentenzen ergänzte Brustbilder vorangestellt werden. Den Abschluss bildet der aktuelle erste Mann im Reich, Leopold I. Diesem wünscht Bornmeister, der „[höchste] Himmels=Käyser“ möge bewirken,

„daß Ihre Käyserl. Majestät mit dero Käyserlichen Gemahlin/ mögen in wärender Regirung alle Glückseligkeiten ihrer glorwürdigen Vorfahren an sich selbst sehen/ und den höchstlößlichen Ertz=Stammen fortpflanzen/ so wird das Röm. Reich auch in vollem Flor blühen ohne ENDE.“¹⁰⁸⁹

Der Autor fasst die 17 Jahrhunderte umfassende Reihe an Herrschern also als einen Stamm auf, und da das Werk in mehreren Auflagen erschien und 1675 als *Neu=eröffneter Schau=Platz*¹⁰⁹⁰ noch um ein Erkleckliches erweitert wurde, kann man davon ausgehen, dass die Nachfrage nach derartigen Kaiserbiographien und genealogischen Publikationen groß gewesen sein muss und die Ideologie vom Kaiser als zumindest *De-iure*-Nachfahren antiker Imperatoren die

¹⁰⁸⁵ [Simon Bornmeister:] *Schau=Platz | der | Römisch= und Teutschen | Käiser/ | in welchen von | J. Cæsare an/ biß auf gegen= | wärtigen | LEOPOLDUM I. | Deren Verrichtungen und | Absterben | kürztlich | vor Augen gestellet wird/ | Wie dann auch alle derselben Con= | trafeiten in Kupffer mit | beygefüget | von B. M. K. P. | Zufinden bey Johann Hoffmann/ | Kunsthändl. in Nürnberg/ 1669., A-Wn 278949-A.*

¹⁰⁸⁶ Vgl. das Exemplar D-Mbs Germ.g. 46.

¹⁰⁸⁷ Flemming Schock: „Simon Bornmeister: *Schau-Platz der Römisch-Teutschen Käiser*“, in: *Welt und Wissen auf der Bühne. Theatrum-Literatur der Frühen Neuzeit*, <http://www.theatra.de/repertorium/ed000126.pdf>, letzter Zugriff: 21.07.2023, S. 6.

¹⁰⁸⁸ Die oströmischen („morgenländischen“) Herrscher nach Konstantin VI. werden von Bornmeister nicht mehr in eigenen Kapiteln berücksichtigt. Nach misogynen Ausfällen gegen die oströmische Kaiserin Irene, die Mutter Konstantins, schwenkt der Autor wieder in den Westen, wo Karl der Große zum Römischen Kaiser gekrönt wurde und somit die *translatio imperii* vonstatten ging.

¹⁰⁸⁹ [Bornmeister] 1669, S. 451 [recte: 461].

¹⁰⁹⁰ Simon Bornmeister: *Neu=eröffneter | Schau=Platz/ | Der/ | von C. J. Cæsare, bis auf jetzt | regirenden | LEOPOLDUM, | Römisch=Teutschen/ wie | auch Morgenländischen | Käiser: | Auf welchen/ | nach der Jahr=hundert=Ordnung/ | nebens allerhand Politisch/ und andern | nothwendigen Discursen/ dero Lebens= | Verrichtungen fürstellig gemacht; | und dabey/ sowol vielfältig der alten | Teutschen/ als auch andere merck= | würdige Begebenheiten/ eingeführet | werden/ | von | M. Simon Bornmeister/ Rector | zum Heiligen Geist. | Nürnberg/ | In Verlegung Johann Hofmanns/ Buch= | und Kunsthändlers. | Daselbst gedruckt bey Andreas Knorzen. | Im 1678. Christ=Jahr., A-Wn 38.Y.18.*

Gelegenheit hatte, in immer weitere Schichten der Bevölkerung zu sickern. In der Österreichischen Nationalbibliothek hat sich zudem ein gegen Ende hin etwas gekürztes, knapp tausendseitiges handschriftliches Exemplar¹⁰⁹¹ von Bornmeisters Buch erhalten, bei dem die Titelseite und das Portrait Iulius Caesars verlustig gegangen sind. Das Besondere an diesem Manuskript ist, dass die Tuschzeichnungen der Imperatoren¹⁰⁹², die sich diesfalls farbig den Augen der LeserInnen darbieten, um ein weiteres Portrait, nämlich jenes von Joseph I., ergänzt wurden.

5. 6. 4. Alle genealogischen Wege führen nach Rom

Eine weitere Chronik der Herrscher des Römischen Reichs bis hin zu Leopold I. wurde dem Kaiser mit der *Aquila Romana*¹⁰⁹³ von Johann Michael Fuchs von Herrnau 1683 gewidmet; während die spanische Linie der HabsburgerInnen zur selben Zeit in *L'Austria Anicia*¹⁰⁹⁴ des arretinischen Grafen Cipriano Boselli bis auf die römische Familie Anicius zurückverfolgt wurde. Der Abstammung der HabsburgerInnen von den antiken römischen Familien der Anicier und Pierleoni habe Leopold I., Eucharius Gottlieb Rinck zufolge, „auf überreden des *Lambeckii*¹⁰⁹⁵/ und anderer Italiäner [...] am meisten beygestimmt“.¹⁰⁹⁶

So verwundert es kaum, dass der *gens Anicia* auch in der Regierungszeit Josephs I. die Ehre zuteil wurde, als präsumtive Vorfahrin des Kaisers zu dienen, etwa in einem Panegyrikos¹⁰⁹⁷ Giovanni Battista Ancionis, in dem der Arkadier der Diskussion der *translatio imperii* großen

¹⁰⁹¹ Cod. Ser. n. 39627.

¹⁰⁹² Auch die *signa* der einzelnen Herrscher wurden, im Gegensatz zu den Drucken, in welchen sie entweder fehlen (1669) oder klein zum Brustbild gedruckt wurden, jeweils seitengroß abgebildet.

¹⁰⁹³ Johann Michael Fux von Herrnau: AQVILA ROMANA | SEV | VIVA ROMANORUM CÆSARUM | IDÆA. | AUGUSTISSIMO, AC GLORIOSISSIMO | ROMANORUM IMPERATORI | LEOPOLDO I. | HUNGARIÆ, BOHEMIÆQ; REGI, &c. &c. | ARCHIDVCI AVSTRIÆ, &c. &c. | CONSECRATA. | Cum Licentia Superiorum. | OENIPONTI, apud Benedictum Carolum Reisacher Anno 1683., A-Wn 38.S.41.

¹⁰⁹⁴ Cipriano Boselli: L'AVSTRIA ANICIA | NELLA | MAESTA' CATTOLICA | DELL'IBERO MONARCA | CARLO II. | CON | LA MAGGIORANZA DELLA GLORIA | DERIVATA. | LIBRI QVATTRO | DI D. CIPRIANO DE' CONTI BOSELLI DI BERGAMO | NOBILE ARETINO &c. | SVPERIORE MONT-VLIVETANO | DELLA BADIA DI S. BERNARDO D'AREZZO, | PRIMO HISTORICO, | ANTIQVARIO, CRONOGRAFO &c. | DELLA NOBILISSIMA ACCADEMIA DE GLI SPASSIONATI | DI FIORENZA. | VOLVMI DVE CRITICI | D'IMMENZA ERVDITONE, | DI PERPETVO COMBATTIMENTO PACIFICO, | E DI CONTINVE VITTORIE DI FALANGI DI SCRITTORI, | In nvova gvisa da nivno Historico, ed Antiqvario &c. | attentata. | IN MILANO, MDCLXXX. | Nella Regia Ducal Corte, per MARC' ANTONIO PANDOLFO MALATESTA | Stampator Regio Camerale. | CON LICENZA DE' SVPERIORI. | CON PRIVILEGIO DI SVA MAESTA', A-Wn 229150-C.1.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Lambeck 1669, S. 483.

¹⁰⁹⁶ Rinck 1713, S. 15.

¹⁰⁹⁷ Giovanni Battista Ancioni: PANEGIRICO | DI | GIAN BATTISTA ANCIONI | A' | GIOSEPPE I. | RE DI GERMANIA, | E IMPERADORE | ROMANO, | TRIONFATORE AUGUSTO. | VIENNA d'AUSTRIA, | Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Italiano di Corte di Sua Maestà Cesarea, | Anno 1708., A-Wn 80.B.16.

Platz einräumt.¹⁰⁹⁸ Durch den Einfall der Goten und Langobarden, führt Ancioni in seiner Huldigungsschrift aus, wäre der Name des Römischen Reichs beinah ausgelöscht worden, doch gelangte er durch den „eroico valore di Carlo Magno“¹⁰⁹⁹ von Neuem zu altem Glanz; eines Herrschers, der die Langobarden verjagt habe und füglich unter dem Applaus des römischen Volks zum Römischen Kaiser gekrönt wurde. Mit Otto dem Großen wanderten schließlich Name, Insignien und Gewalt des *Imperium Romanum* in die „Nazione Germanica“, wo sie nun in der „inclita Prosapia Austriaca, feconda progenitrice di Monarchi, e d'Eroi, e rediviva Progenie degli antichi Cesari“¹¹⁰⁰ ruhen. Für Ancioni besteht also kein Zweifel: Die Habsburger sind die legitimen Nachfahren römischer Caesaren; ihr Reich ist das Richtung Norden gewanderte Römische, weshalb nicht nur „Deutschland“, sondern – was hinsichtlich der an Italien gerichteten Begehrlichkeiten der Habsburger im Spanischen Erbfolgekrieg eine relativ unmissverständliche Ansage ist – genauso Rom und ganz Italien Joseph I. zujubelt: „Dio Immortale! In quali eccessi di contenti, e d'acclamazioni Roma proruppe nell'esaltazione del suo Cesare, l'Italia del suo Liberatore, la Germania del suo Re, e la Republica Christiana del suo vero, e legittimo Protettore!“¹¹⁰¹

Die unermessliche Tugend, die Ancioni dem Kaiser attestiert, ist eine dem Haus Habsburg eigene, sie werde seit der Zeit der römischen Imperatoren jeweils vom Vater an den Sohn weitergegeben:¹¹⁰²

¹⁰⁹⁸ Auch Innozenz Engelsperger, Prediger am Stift St. Emmeram in Regensburg, bezeichnet Joseph I. 1711 in seiner auf diesen gehaltenen Leichenrede als „grünendes und blühendes Zweig der uhr=alt Kayserlich=Königlich=Fürstlich= ja heiligen *Anicischen* und dann Habsburgischen *Famili*, so aus allen die ältiste/ edliste und höchste/ ja heiligste in dem H. *Benedicto* ihrem Blutes=Verwandten übersattsam geheiligt“ (S. 2). Die These, dass zwischen den Aniciern und den Habsburgern auch noch der Heilige Benedikt als Blutsverwandter anzusehen ist, lässt sich bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, zum Benediktinermönch Arnold Wion zurückverfolgen (vgl. Lhotsky 1944, S. 198). Nicht nur eine *translatio imperii* scheint also am Anfang des 18. Jahrhundert die zumindest offizielle Meinung gewesen zu sein, sondern die direkte Verbindung nach Rom. Vgl. Innozenz Engelsperger Ausbündige | Zierde und Schönheit | Von | Freunden geliebt von Feinden bestritten | *JOSEPHI I.*^{mi} | Des Sieg=reichens/ | Weyland in Gott seeligst abgelebten Allerdurchleuchtigst= | Großmächtigst= und Unüberwindlichsten | Römischen Kayzers/ | In | Germanien/ Ungarn/ Böhme/ Dalmatien/ Croatien | und Slavonien Königs/ Ertz=Hertzogens in | Oesterreich etc. etc. | Höchst= und Wildseeligster Gedächtnus/ | In Gegenwart eines auf wehrenden Reichstag | Höchst= und Hochansehlichsten *Auditorij*, | Bey Deroselben | Trauer=Gerüst | Und dreytägigen *solehnen* | *EXEQUIEN*, | In dem Kayserlich=gefreiten Reichs=Stift S. *Emmerami* | des Heil. *Benedicti* Ordens/ den 22. *Junij* auff öffentlicher | Cantzl vorgestellt | Von | P. *INNOCENTIO ENGELSPERGER* Profess alda/ | dermahlen *Priore* und Pfarr=*Vicario* allhiesiger obern Stadt= | Pfarr=Kirchen S. *Ruperti*, wie auch *Ordinari*-Predigern. | Aus Anbefehlung der Obern. | REGENSPURG/ | Gedruckt bey Johann Baptist Lang/ Bischöfl. Hoff=Buchdruckern/ Anno 1711., D-Mbs 2 Or.fun. 242, S. 2.

¹⁰⁹⁹ Ancioni 1708, fol. 5r: „heroische Tugend Karls des Großen“.

¹¹⁰⁰ Ebd.: „vortrefflichen österreichischen Geschlecht, der fruchtbaren Erzeugerin von Monarchen und Helden, dem wieder lebendig gewordenen Stamm antiker Caesaren“.

¹¹⁰¹ Ancioni 1708, fol. 5v: „Unsterblicher Gott! In welch überschwängliche Vergnügtheit, in welch begeisterte Zustimmung wurde Rom beim Jubel über seinen Caesar, Italien über seinen Befreier, Deutschland über seinen König und die christliche Republik über ihren wahren und legitimen Beschützer versetzt!“

¹¹⁰² Vgl. zur Frage der Weitervererbung von Tugend auch Matsche 1981, S. 233–239.

„E perché la vera nobiltà altro non è che virtù inveterata in una famiglia per derivazione da padre in figlio, perciò la vostra Augusta, e Romana Prosapia, in cui albergando, come in proprio, e nativo domicilio, il valore, & il senno, ha sempre felicemente germogliato in Augusti Eroi; mentre l'inelita Stirpe Giulia già Regia nella sua origine, progenitrice de' primi Cesari, e d'invitti Imperadori nel suo aumento, cangiata nel nome d'Anicia nelle traversie, vestita di fortezza ne' Pierleoni, e ritornata al fine ne' sublimi & Imperiali fulgori sotto l'Augustissimo Nome dell'Austria, ha sempre mostrato e nell'origine sublimità di genio, nell'aumento insuperabile vastità di mente, nelle traversie intrepidezza maravigliosa, magnanimità ne' cangiamenti, & inclito ardor di spirito, e munificenza impareggiabile nella rinovata Imperial Grandezza“.¹¹⁰³

Ancioni überbrückt hier in diesem bemerkenswerten Satz alle Diskontinuitäten und Krisen des Römischen Reichs – von der Verlegung der Residenzstadt durch Konstantin den Großen nach 324 bis hin zum Untergang der westlichen Reichshälfte im Jahr 476 – durch einen vagierenden symbolischen Herrscherkörper, eine teleologisch sich weitervererbende immaterielle Herrscherkrone, die sich von den Juliern auf die Familien Anicius und Pierleoni verlagert, um schließlich auf den Häuptern der Habsburger zu landen, die somit durch mystische Translationsverhältnisse *de iure* Erben des Iulus Ascanius sind.

Doch nicht nur die aus der fernen Antike Legitimität spendenden Ahnen lassen Joseph I. als den strahlenden Herrscher erscheinen, als den ihn Ancioni portraitiert; eine nicht minder wichtige Rolle spielen seine unmittelbaren habsburgischen Vorfahren:

„Preoccupati ciascuno dall'immortal memoria de' vostri grand'Avi presagivano redivive in Voi la felicità dell'armi, & invito valore di Carlo Quinto, la prudenza, e sagacità di mente di Ferdinando Secondo, il magnanimo splendore di Massimiliano, la destrezza di Federico Terzo, la sapienza, e pietà di Rodolfo, e la clemenza, rettitudine, celeste bontà, e mente religiosa di Leopoldo Pio vostro Augustissimo Genitore.“¹¹⁰⁴

¹¹⁰³ Ancioni 1708, fol. 6r: „Und weil der wahre Adel nichts anderes ist als die durch Weitergabe vom Vater an den Sohn in einer Familie tief verwurzelte Tugend, hat euer vortreffliches und römisches Geschlecht, in dem – wie in der eigenen, heimischen Wohnung – die Tapferkeit und der Verstand hausen, immer aufs Glücklichsie hervorragende Helden sprießen lassen. Während das schon in seinem Ursprung königliche, vortreffliche Geschlecht der Julier, Gebärerin der ersten Caesaren und in weiterer Folge unbesiegter Kaiser, das sich angesichts von Widrigkeiten in den Namen der Anicier und, in Tapferkeit gewandet, der Pierleoni verwandelte und letzten Endes unter dem erlauchtesten Namen Österreichs wieder in erhabenen, kaiserlichen Glanz einging; während dieses Geschlecht der Julier also bereits in seinen Ursprüngen stets Erhabenheit der Art bewiesen hat, stellte es im weiteren Verlauf eine unerreichte Großmächtigkeit des Geistes zur Schau, in widrigen Zeiten bewunderungswürdige Furchtlosigkeit, Großmut in den Phasen des Wechsels sowie vortreffliche Kühnheit des Geistes und unvergleichliche Großzügigkeit in der Zeit der erneuerten kaiserlichen Herrlichkeit.“

¹¹⁰⁴ Ancioni 1708, fol. 5v–6r: „Eingenommen vom unsterblichen Gedächtnis eurer großen Vorfahren sah jeder in euch das Glück in den Waffen und die unbesiegte Tapferkeit Karls V. aufs Neue lebendig geworden; die Klugheit und den Scharfsinn des Geistes von Ferdinand II., den großmütigen Glanz Maximilians, die Geschicklichkeit Friedrichs III., die Weisheit und Frömmigkeit Rudolphs sowie die Milde, Rechtschaffenheit, himmlische Güte, den religiösen Geist von Leopold dem Frommen, eurem herrlichen Vater.“

Seine breitgefächerte Tugendhaftigkeit und somit Legitimität zog Joseph I. – diesen Ausführungen gemäß – mithin aus der Amalgamierung der vortrefflichsten Charaktereigenschaften diverser tugendreicher Geschlechter: der Julier, der Anicier und Pierleoni sowie der Habsburger.

Während die Abstammung von den Aniciern, wie dargelegt, offenbar die bevorzugte These der Habsburger am Ausgang des 17. Jahrhunderts war, so scheint die Einreihung Josephs I. in die Riege römischer Herrscher aus grauer Vorzeit, in sogenannten Kaiserchroniken, ein zumindest ebenso probates Mittel gewesen zu sein, dem Kaiser zu schmeicheln. Im Jahr 1707 veröffentlichte der aus Salzburg gebürtige Polygraph Johann Joseph Pock einen *Lebens=Spiegel der Römischen König/ Burgermeister/ und Kayser*¹¹⁰⁵, der nichts weniger im Schilde führt, als eine Biographie des Heiligen Römischen Reichs auf mehr als 1300 Seiten vorzulegen, von Romulus bis Joseph I. Pock beginnt seine Geschichte des *Imperium Romanum* mit dessen *origo*: der Anfang des ersten Buches ist dem Mythos von Romulus und Remus (deren trojanische Vorfahren ab Aeneas werden nur erwähnt) und der Stadtgründung Roms gewidmet. Darauf folgen in ihre historischen Kontexte eingebettete Biographien der römischen Könige und Konsuln („Burgermeister“) bis zu Iulius Caesar, der als erster römischer Kaiser das zweite Buch eröffnet.¹¹⁰⁶ Pock legt darauf eine Verbindungslinie von Augustus über den ersten christlichen Kaiser, Konstantin den Großen, bis hin zu Karl dem Großen, dem „Ersten [Kayser] von Teutschem Geblüth“.¹¹⁰⁷ Das siebte Buch, das mehr als zwei Drittel des Geschichtswerks einnimmt, ist schließlich den Habsburger-Herrschern gewidmet – „Von *Rudolpho* von Habsburg/ biß auf den annoch Glorwürdigst regierenden Kayser *JOSEPHUM I.*“¹¹⁰⁸ Die beiden

¹¹⁰⁵ [Johann Joseph Pock:] *Lebens=Spiegel | Der | Römischen | König/ Burgermeister/ | und Kayser/ | Das ist/ | Nach einer kurtzen Anmerckung | von Anfang und Herkommen deß | Römischen Reichs; | Eine kurtze/ doch gründliche Be= | schreib= und Entwerffung | Deren | Römischen Königen/ Burgermei= | ster/ und Kaysern vornehmster Verrichtun= | gen/ so wohl zu Friedens= als Kriegs=Zeiten/ dann deren | Tugend= und Untugenden/ wie auch deren Vermäh= | lungen/ und erzeugten Kindern | Biß auf | Dermahlen Glorwürdigst regieren= | den Kayser JOSEPHUM den Ersten/ worinnen | sonderbahr auch dieser letztere annoch wehrende blutige Krieg bis auf diese Stund außführlich | beschriben ist. | Gestellet durch | J. J. P. U. J. D. | AUGSPURG/ | Zu finden bey Georg Schlüter/ und Martin | Happach/ im Jahr 1707., A-Wn 38.M.12.*

Dass Pock Autor des *Lebens=Spiegels* ist, ergibt aus einem Blick in Clemens Alois Baader: „Pock (Johann Joseph)“, in: Ders., *Lexikon verstorbener Baierischer Schriftsteller des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts*, Band 1, Teil 2, Augsburg: Jenisch / Leipzig: Stage 1824, S. 148f.

¹¹⁰⁶ [Pock] 1707, S. 83ff.

¹¹⁰⁷ [Pock] 1707, S. 177. Pock springt, wie dies in derartigen Kaiserchroniken Usus ist, relativ nonchalant von Konstantin VI. beziehungsweise dessen Frau Irene, die von 797 bis 802 in der Nachfolge ihres Gatten Kaiserin des Byzantinischen Reichs war, zu Karl dem Großen: „Irene regirte nach ihrem Sohn noch 5. Jahr/ und obwohlen anjetzo die *Linea* der Griechischen Kayser noch weiter fortgehet/ so lassen wir sie doch auß/ weilen sie eigentlich unser Teutsches Reich nichts angehet“ ([Pock] 1707, S. 218). Dass das Byzantinische Reich von Irene bis zu Konstantin XI. noch rund sechseinhalb Jahrhunderte von Kaisern beherrscht wurde, die sich in der Nachfolge des Römischen Reichs sahen, ist für Pock von geringem Interesse. „[D]as *agentliche* [Hervorhebung K. H.] Römische Reich [ist] *Carolo* dem Grossen und seinen Erben aufgetragen worden“ (S. 224).

¹¹⁰⁸ [Pock] 1707, S. 426.

letzten, am ausführlichsten beschriebenen¹¹⁰⁹ Herrscher sind Leopold I. und sein Sohn Joseph I., der zur Zeit der Abfassung des Buches regierende, laut Johann Joseph Pock: 128. Kaiser¹¹¹⁰ seit Iulius Caesar.

Das Frontispiz dieses gigantomanischen Werks fasst den Inhalt des in mitunter derber Plastizität verfassten Buches bereits zusammen: Das Brustbild Josephs I. steht in einem lorbeerumwucherten Medaillon im Zentrum einer tempelartigen Anlage. Links von ihm posiert Karl der Große mit Reichsapfel in der Rechten und Krone auf dem Haupt; auf dem ihm unterstellten Sockel steht geschrieben: „Hinc Teutonum Gloria“.¹¹¹¹ Zur Rechten Josephs präsentiert Iulius Caesar Kommandostab und einen mit „S. P. Q. R.“ beschrifteten Schild. Die Inschrift seines Sockels lautet: „Hinc Cæsaris Nomen.“¹¹¹² Unter den beiden Helden ist eine *pictura* angebracht, welche die von einer Wölfin gesäugten Zwillinge Romulus und Remus vor den Stadtmauern Roms zeigt: „Hinc venit origo.“¹¹¹³ Die Aussage ist unzweideutig und fasst die Thesen, die Pock und auch Ancioni in seinem *Panegirico* untermauern wollten, bildlich zusammen: Joseph I. ist der Scheitelpunkt einer Linie römischer Herrscher, die sich von Romulus über Karl den Großen bis zu den Habsburgern erstreckt. Das *Imperium Romanum* und dessen immaterielle, den Herrschern von Gott aufs Haupt gesetzte Krone wanderten mit Karl und Otto dem Großen Richtung Norden und ruhen nun an der Donau bei Joseph I., in dem die tugendreichen Stränge der Julier, Anicier, Pierleoni und Habsburger zusammenlaufen.

¹¹⁰⁹ S. 879ff.

¹¹¹⁰ Pock zählt zu den Kaisern auch einige Könige.

¹¹¹¹ „Von hier der Ruhm Deutschlands.“

¹¹¹² „Von hier der Name Caesars.“

¹¹¹³ „Von hier kommt der Ursprung.“

5. 7. „Ma niuna lode è più acconcia ad un Imperadore, che quella delle virtù.“¹¹¹⁴

Ein weiteres für die *serenata* konstitutives Narrativ, die Präsentation Josephs I. als Tugendvollsten unter den Tugendreichen, ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll, auch ein Eckpfeiler anderer der panegyrischen Imagewerbung verschriebener Medien. Wie die Analysen der diversen Abstammungsnachweise und -hypothesen gezeigt haben, stellen Dynastie und Tugend nur schwer voneinander trennbare Topoi dar; nichtsdestoweniger soll hier noch einmal anhand einiger weniger Beispiele veranschaulicht werden, welche entscheidende Rolle zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Narrativ vom tugendreichen Kaiser in der Panegyrik respektive im Rahmen von imagebildenden Maßnahmen spielte.

In seinem *Panegirico* eröffnet Giovanni Battista Ancioni seinen LeserInnen, dass „niuna lode è più acconcia ad un Imperadore, che quella delle virtù“. Angesichts der noblen Herkunft Josephs I. nimmt es auch kaum wunder, dass der Autor in ihm „l’Idea perfetta delle più eroiche virtù“¹¹¹⁵ verwirklicht sieht. Ausgangspunkt aller Größe, aller Majestät und Tugend seien Josephs Amtsvorgänger, die römischen Imperatoren, gewesen:

„Et in vero chi non contempla con mente di maraviglia il militare ardore di Cesare, l’arti regie d’Augusto, la profonda & arcana mente di Tiberio, l’economia di Vespasiano, l’amabili virtù di Tito, l’eroica bontà di Trajano? Chi non ammira la varia, e multiplice letteratura d’Adriano, la clemenza & equità d’Antonino, la sapienza di Marco Aurelio, la severa disciplina di Pertinace, la feroce, e versuta simulazione di Settimio Severo? Che dirò dell’altezza d’animo di Diocleziano, dell’eccelsa pietà, e sorte vittoriosa del Gran Costantino, dello spirito perspicace di Giuliano, della tolleranza, religione, e parsimonia di Teodosio, e di tante virtù, e somme prerogative degli altri Imperadori Romani [...]“¹¹¹⁶

Joseph I. stehe diesen antiken Vorläufern laut Ancioni allerdings in nichts nach. Der Arkadier lobt die *affabilità*, *prudenza* und *beneficenza* des Kaisers sowie seinen *senno*; seine *clemenza* „quasi divina“¹¹¹⁷ und *giustizia* seien originäre Tugenden seiner Seele, in ihm schlummernde Charaktervorzüge, die seine Lehrer im Kindesalter nur erwecken mussten, da sie einem

¹¹¹⁴ Ancioni 1708, fol. 6r: „Aber kein Lob ist einem Kaiser mehr angemessen als jenes der Tugenden.“

¹¹¹⁵ Ancioni 1708, fol. 6v: „die perfekte Idee heroischer Tugend“.

¹¹¹⁶ Ancioni 1708, fol. 2v: „Und wahrlich, wer betrachtet nicht mit Staunen das militärische Feuer Caesars, die königlichen Künste Augustus’, den tief sinnigen und verborgenen Verstand Tiberius’, die Sparsamkeit Vespasians, die liebenswerten Tugenden des Titus, die heroische Güte Traians? Wer bewundert nicht die vielfältige, mannigfaltige Gelehrtheit Hadrians, die Milde und Gerechtigkeit Antoninus’, die Weisheit des Marc Aurel, die strenge Ordnung des Pertinax, die stolze, listige Verstellung des Septimius Severus? Was werde ich von der moralischen Größe des Diocletian erzählen, was von der vortrefflichen Frömmigkeit und dem siegreichen Schicksal des Großen Konstantin, dem scharfsinnigen Geist Julians, der Geduld, dem Glauben und der Sparsamkeit des Theodosius sowie den vielen Tugenden und vornehmsten Gaben der anderen römischen Kaiser [...]“.

¹¹¹⁷ Ancioni 1708, fol. 7r: „beinah göttlich“.

zölestischen Wesen wie Joseph I. bereits von Gott in die Wiege gelegt worden waren. Seine lodernde *fortezza*, die er in Landau unter Beweis stellte, werde, wie Ancioni ausführt, durch die Musik ausgeglichen, zu welcher der Kaiser ein inniges Verhältnis pflege und die ihm unvergleichlichen Geschmack, Sitte und Güte beschere: „Addolcisce l’accerbezze dello spirito in Voi la soavità della musica, e di virile severità vi riempie la mente l’esercizio della caccia.“¹¹¹⁸ Musik und Jagd sorgen also für eine jedem Herrscher gut anstehende *temperantia*. Nach emotionalen Ausführungen über die im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges ausgefochtenen Schlachten fasst Ancioni noch einmal den reichen Tugendschatz des Monarchen zusammen:

„Noi miriamo intanto AUGUSTISSIMO CESARE nel fiore di Vostra età le spiritose idee delle più belle virtù fiammeggiarvi divinamente nell’animo, la Clemenza colmarvi di bontà, la Giustizia di rettitudine, e coronarvi la Religione d’onestà pietà, e di santo zelo. Vi miriamo munifico co’ valorosi, prudente co’ Ministri, affabile co’ sudditi, magnanimo co’ Principi, benefico co’ supplici, terribile, vittorioso, & insuperabile co’ nemici. [...] [V]edremo IL GRAN GIOSEPPE doppo guerre sì atroci trionfalmente assiso su’l sagro Trono Imperiale moderare gl’arbitrii dell’universo qual Trajano doppo le sue vittorie, e come Augusto nel tempo delle sue virtù.“¹¹¹⁹

Die hier von Ancioni aufgezählten *virtutes* wurden Joseph I. auch regelmäßig in bildlichen Darstellungen zur Seite gestellt. Weit verbreitet waren Allegorien, die den Kaiser inmitten einer Schar von personifizierten Tugenden abbilden. Dem die prägenden Ereignisse der Jahre 1700 bis 1705 zusammenfassenden sechsten Teil des *Neu=eröffneten Historischen Bilder=Saals*¹¹²⁰ ist etwa ein Frontispiz beigegeben, das eine Allegorie auf den im Jahr 1705 gerade an die Macht gekommenen Kaiser darstellt.

¹¹¹⁸ Ancioni 1708, fol. 11v–12r: „Die Lieblichkeit der Musik versüßt in euch die Bitternis des Gemüts, und die Ertüchtigung der Jagd erfüllt euren Geist mit männlicher Strenge.“

¹¹¹⁹ Ancioni 1708, fol. 15v–16r: „Wir sehen unterdes, vortrefflichster Caesar, wie in der Blüte eurer Zeit die schönsten Tugenden in eurem Geist züngeln, die Milde euch mit Güte erfüllt, die Gerechtigkeit mit Rechtschaffenheit, und wie euch die Religion mit ehrlicher Frömmigkeit und heiligem Eifer krönt. Wir sehen euch freigiebig mit den Tapferen, umsichtig mit den Ministern, leutselig mit den Untergebenen, großmütig mit den Fürsten, wohlthätig den Flehenden, schrecklich, siegreich und unüberwindbar den Feinden gegenüber. [...] Nach grauenhaften Kriegen werden wir den GROSSEN JOSEPH triumphierend auf dem heiligen Kaiserthron sitzen sehen, wie er die Willkür des Universums mäßigen wird, gleich Traian nach seinen Siegen, wie Augustus in den Zeiten seiner Tugend.“

¹¹²⁰ *Neu=eröffneten Historischen Bilder=Saals/ Sechster Teil* 1710.



Abb. 2: Neu-eröffneten Historischen Bilder=Saals/ Sechster Teil (1710), Frontispiz, A-Wn 51.L.8.(Vol.6).

Joseph I. posiert dort in einem seinen Tugenden geweihten Tempel,¹¹²¹ in welchem ihm in Anwesenheit der *Religio* von *Victoria* der Lorbeer um die Schläfen gewunden wird. Im Hintergrund lässt sich ein Ewigkeitstempel erspähen, in dem drei *putti* ein Medaillon von Leopold I. platzieren. Der Vater geht in die Ewigkeit der Dynastie ein und wacht aus der *aeternitas* über die Geschicke seines Sohns. Die ständigen Begleiter des Kaisers sind forthin seine Tugenden, und so verwundert es keineswegs, wenn man auf dem Joseph I. überdachenden Rundbogen die Personifikationen der *Prudentia*, *Fides*, *Spes*, *Mansuetudo*, *Caritas* und *Fortitudo* erkennt, tugendhafte Gefährtinnen, die dem Kaiser im Hier und Jetzt, bei seinen täglichen Regierungsgeschäften zur Seite stehen.

Ein ähnliches Bild bietet sich auf einem Kupferstich dar, der Teil von Franz Pelzhoffers der *arcana*-Literatur¹¹²² zuzurechnender Staatslehre *Arcanorum status*¹¹²³ ist: Im Zentrum eines Joseph I. gewidmeten Ehrentempels prangt ein übergroßes Medaillon mit dem Brustbild des regierenden Kaisers. Darüber wacht ein das Heilige Römische Reich symbolisierender kolossaler doppelköpfiger Adler als mit Schwert und Szepter ausgestatteter Schutzengel über den Monarchen. Während unter dem Kaiser auf sein Motto „Amore et Timore“ anspielende Emblemata das Gebäude zieren, gruppieren sich um ihn herum die Herrschertugenden *Prudentia*, *Iustitia*, *Providentia* und *Fortitudo*.

Die Tugenden, die Joseph I. von seinen hehren Vorfahren qua Blutsverwandtschaft oder symbolischem Herrscherkörper weitervererbt wurden, die von Kindesbeinen an in ihm ruhten und nur darauf warteten, wachgeküsst zu werden, waren, wenn man Panegyrikern, Malern, Kupferstechern und Stempelschneidern vom Anfang des 18. Jahrhunderts Glauben schenken möchte, die ewigen Weggefährtinnen des Kaisers; kein Frontispiz, kein Ehrengerüst, auf dem er nicht von einer Schar von Tugenden umzingelt war, kein Panegyrikos, der ihm nicht die *virtutes* der antiken Welt zuschrieb. *Prudentia* und ihre Schwestern ließen den ersten Mann im Heiligen Römischen Reich als prädestiniert erscheinen, über Europa und die Welt zu herrschen. Es überrascht daher auch nicht, diesen seinen Gefährtinnen auf seinem letzten Weg zu begegnen.

¹¹²¹ „Templum Iosephi Augusti virtutibus consecratum“.

¹¹²² Zur Debatte um die *arcana imperii*, die Geheimnisse des Reiches und ihrer Herrscher, vgl. Gestrich 1994, S. 54–62.

¹¹²³ Franz Albert Pelzhoffer: ARCANORUM | STATUS | LIBRI DECEM. | AUTHORE | FRANCISCO ALBERTO | PELZHOFFER, | S. R. I. Lib. Barone de Schönau, Nobili Domino | de Schnekenpichel, Sagoriz, & Schwarzenbach; Sacrae Cæ- | sareæ Majestatis Consiliario Provinciali, Inclyti Ducatus Car- | niolæ Prætorium Judiciorum Assessore, Testium | Commissario, ac olim Deputato | Statuum. | CUM LICENTIA SUPERIORUM. | LABACI, | Typis, Joannis Georgij Mayr, Inclytæ Provinciæ Carniolæ | Typogr. & Bibliopolæ, Anno M. DCC. IX., A-Wn 53.W.63(Vol.1–3).

5. 8. Die Apotheose Josephs I.

Die Regierung Josephs I. wurde jäh beendet. Am 8. April 1711 habe sich der Kaiser nach einer seiner Lieblingstätigkeiten, der Jagd, „übl auf befunden“¹¹²⁴, wie man in den Zeremonialprotokollen nachlesen kann. Nach einem Tag im Bett und einer „üblen Nacht“ wurde offensichtlich der Ernst der Lage erkannt und der Beichtvater des Kaisers, der bereits selbst bettlägerige Jesuitenpater Engelbert Bischoff, in die Burg herangetragen. Am gleichen Tag offenbarten sich am Körper des Monarchen die ersten Anzeichen der Blattern. Die von der Kaiserin angeordneten tagelangen Gebete¹¹²⁵ brachten nicht das gewünschte Ergebnis; Joseph I. habe Tage lang „gebrühet“ und musste am 17. April 1711 vom Beichtvater seiner Gemahlin, Carlo Granelli, das *viaticum* entgegennehmen sowie anschließend die Letzte Ölung empfangen. Kurze Zeit später starb er.

Tags darauf wurde sein Körper für die Entnahme von Herz und Eingeweiden geöffnet, einbalsamiert und, wie man in einer beim Universitätsbuchdrucker Johann Baptist Schönwetter erschienenen Beschreibung¹¹²⁶ erfährt, eingekleidet in ein

„schwarz=seydenes mit schwarzen Spitzen bebramtes Hof=Mantel=Kleyd/ mit einer blunten Parocken und schwarzen Hut auff dem Haupt/ dan einen Degen an der Seiten/ wie auch den kleinen guldenen Vlies an dem Halß habend [...] und in einem von feinem [...] Sammet gefütterten Sarch/ in welchem ein dergleichen sammete Madratz ausgebreitet/ auch unterm Haupt eben ein solches sammetes Polster/ und darauff ein kleines Carmesin=sammetes Küssen zu sehen ware/ mit tieffester Ehrerbietsamkeit/ eingelegt/ so fort mit einem schwarzen Goldstuck bedeckt/ des Abends gegen 8 Uhr [...] mit üblichen Kirchen=*Ceremonien* in die so genante schwarz behenckte Ritterstuben getragen/ auch allda auff einer darzu bereiteten hohen *Parada*-Bühne außgestellt; Diese Bühn ware drey Staffel hoch erhöchet/ und mit einem schwarzen Gold=stuck überzogen/ und stunde unter einem schwarz=sammeten *Baldaquin*, mit schwarz=seydenen Frantzen gezieret/ an dem Ort/ wo sonst Ihre Kayserl. Majest. gesessen/ als Sie die Huldigung von denen N. Oe. Herren Land=Ständen empfangen/ auch sonst einige hohe Verrichtungen in ihrer Lebzeit vollbracht; zu beeden Seiten/ wie auch unten an der Bühn waren Staffelweyß sehr viele/ groß= und kleine Leuchter mit brennenden weissen Wachs=Liechtern gesetzt; Vor Ihro Kayserl. Majestät ware ein grosses silbernes Krucifix/ und darneben ein silberner Weyh=Kessel mit Weyhwasser; gleich dabey/ auff der rechten Seiten/ lage die Kayserliche Kron/ der Reichs=Apffel= und Zepter mit dem

¹¹²⁴ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 7, fol. 39v.

¹¹²⁵ Auflistungen, wer wann im Rahmen der tagelangen zwecks der Gesundung Josephs gehaltenen Gebete seine innigen Bitten an Gott zu richten hatte, finden sich in Johann Baptist Schönwetter: Umständliche | Beschreibung | Von | Weyland Ihrer Majestät/ | Joseph/ | Dieses Namens des Ersten/ | Römischen Kayser/ | Auch zu Hungarn und Böhheim | König/ etc. | Ertz=Hertzogen zu Oesterreich/ etc. etc. | Glorwürdigsten Angedenckens/ | Ausgestandener Krankheit/ | höchst=seeligstem | Ableiben/ | Und dann erfolgter Prächtigsten | Leich=Begängnuß/ | Zusammen getragen/ und verlegt durch Johann Baptist Schön= | wetter/ Ihrer Majest. der verwittibten Röm. Kayserin/ und dermal= | gen Regentin/ Hof= und Universitäts=Buchhandlern., A-Wn 66795-B.

¹¹²⁶ Schönwetter [1711].

guldenen Vließ auff einem guldenen Küssen/ zur lincken Seiten aber die Königliche Hungarisch= und Böhmishe Kronen/ ebenmässig auff einem guldenen Küssen. Auff der Seiten des Kays. Leichnam stunde nicht weit davon da Kays. Hertz und die Zungen in einem silbernen Becher [...] Und gleich/ neben dem Becher/ ware der Kessel mit dem Kays. Hirn/ Augen und Eingeweyd/ welcher Kessel/ wie auch der Becher mit einem schwartzen Taffet bedeckt gewesen“.¹¹²⁷

Aus diesen Zeilen, die teilweise noch detailversessener als das Zeremonialprotokoll von den bei Begräbnissen im Haus Habsburg herrschenden Usancen berichten, lässt sich ersehen, wie minutiös, nach welch striktem Zeremoniell auch der Tod eines Regenten durchgeplant und in Szene gesetzt war.¹¹²⁸ Das kaiserliche Herz und seine Zunge wurden, ganz nach Tradition, in der Loretokapelle der Augustinerkirche untergebracht; Hirn, Augen und Eingeweide im Stephansdom beigesetzt, während die sterbliche Hülle der kaiserlichen Majestät ihre letzte Ruhe in der ebenfalls dem Anlass entsprechend präparierten Kapuzinergruft fand.

In Frieden ruhen durfte Joseph I. freilich noch nicht, die Inszenierung des Kaisers als mit *virtus* gesegneter Fürst aus erlauchtem Geschlecht war zu diesem Zeitpunkt beinahe noch wichtiger als zu seinen Lebzeiten, da es nun galt, einen neuen, aus der gleichen Dynastie entstammenden Regenten, Josephs Bruder, Erzherzog Karl, zu installieren, für den glaubhaft gemacht werden musste, dass er wie sein(e) Vorgänger ebenso mit naturwüchsiger Tugend begabt sei. Der natürliche Körper Josephs I. war tot, doch der dynastische Herrscherkörper ging seiner Wege. Über die nächsten Monate wurden folglich typischerweise je drei Tage dauernde Exequien in den verschiedenen Kirchen Wiens und den Städten im Reich gefeiert, bei denen Leichenpredigten im Angesicht von – je nach finanziellen Möglichkeiten – mehr oder weniger aufwendig gestalteten Trauergerüsten gehalten wurden. Die *orationes funebres* und *castra doloris* hatten nicht nur die Aufgabe, dem Verstorbenen zu huldigen, sondern sollten in gleichem Maß die unsterbliche Dynastie der Habsburger glorifizieren.

Zunächst sollen die in den Wiener Kirchen aufgebauten Trauergerüste¹¹²⁹ – „sichtbar gemachte Herrscherideologie“¹¹³⁰ aus Holz, Leinwand, Gips, Papier und Textilien¹¹³¹ wie auch ihre architektonischen Schwestern, die Ehrenpforten – unter die Lupe genommen werden. Sie waren

¹¹²⁷ Schönwetter [1711], fol. 7r–v.

¹¹²⁸ Vgl. dazu Hawlik-van de Water 1993, S. 15–19.

¹¹²⁹ Vgl. Brix 1973; Liselotte Popelka: „Das Trauergerüst der Wiener Universität für Kaiser Joseph I. Neue Aspekte im Werk von Johann Bernhard Fischer von Erlach“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/1 (1970), S. 239–250; Dies.: *Castrum Doloris oder „Trauriger Schauplatz“*. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1994 (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 2); Dies.: „Trauer-Prunk und Rede-Prunk. Der frühneuzeitliche Trauerapparat als rhetorische Leistung auf dem Weg zur virtuellen Realität“, in: Boge, Birgit / Bogner, Ralf Georg (Hrsg.), *Oratio Funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1999 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30), S. 9–80.

¹¹³⁰ Matsche 1981, S. 23.

¹¹³¹ Popelka 1994, S. 24.

Teil des „Trauerapparats“, wie Liselotte Popelka ihn nennt, dessen typische Komponenten die folgenden waren:

- „a) das (liturgisch bedingte) *Castrum doloris*
- b) die an diesem Gerüst angebrachten Wappen, Fahnen, Inschriften, Figuren und Bilder (standesbedingt)
- c) die im ganzen Kirchenraum angebrachten Inschriften und Emblemata sowie die figürlichen Darstellungen von Personen, Eigenschaften/Tugenden, Ereignissen, Örtlichkeiten
- d) die ‚Trauerkleidung‘ der Kirche / des Raumes in Form textiler schwarzer oder brauner Behänge und die Verhüllung der Altäre sowie die schwarzen Meßornate (liturgisch bedingt)“¹¹³²

Castra doloris der Barockzeit, in deren Mitte sich ein Kenotaph, eine Tumba des Verstorbenen befand, hatten wenig mit in sich gekehrter *vanitas* und schon gar nichts mit *modestia* zu tun, obgleich die habsburgischen Ideologen nicht müde wurden, die Bescheidenheit und Frömmigkeit der KaiserInnen zu betonen. Von „Architekten, Maler[n], Bildhauer[n], Kunsthandwerker[n], Vergolder[n], Stukkateure[n], Schneider[n], Sticker[n] und Wachszieher[n]“¹¹³³ in einer Gemeinschaftsleistung zum Leben erweckt, waren sie – nicht weniger als die verschwisterten *arcus triumphales* – pompöse, oft auch theatralische¹¹³⁴ Darstellungen herrscherlicher Tugend und dynastischer Vervollkommnung:

„Der Ruhm der Dynastie war zum alles überstrahlenden Inhalt des Programms geworden. Über die verstorbene Einzelperson hinaus wurde das ‚Sacrum Imperium‘ verherrlicht, das von den Habsburgern verkörperte Gotteskaisertum; und so bedeuteten diese Feiern zugleich Glorifikation des abgelebten und Legitimation des nachfolgenden Herrschers. Die Casa d’Austria, jahrhundertlang Träger der höchsten Krone der Christenheit, gab hier mehr oder weniger verschlüsselte Definitionen ihrer Herrschaftsauffassung und ihres Sendungsbewußtseins. [...] Wie an keinem anderen Fürstenhof hatte man in Wien die Totenfeier zu einem Akt machtpolitischer Demonstration profaniert.“¹¹³⁵

Mit sechs derartigen „Decorationen des Augenblicks“¹¹³⁶, deren *inventio* wie auch jene der Ehrenpforten in der Regel Gelehrten, oft jesuitischen Rhetorikern oblag,¹¹³⁷ wurde des

¹¹³² Popelka 1999, S. 14.

¹¹³³ Popelka 1999, S. 11.

¹¹³⁴ Der liturgische Ort wurde nicht selten in Beschreibungen als „Schauplatz“ bezeichnet, was im zeitgenössischen Sprachgebrauch ein Verweis auf die Opernbühne war. Nicht selten handelte es sich bei den Entwerfern von *castra doloris* auch um Theaterarchitekten. Vgl. dazu Popelka 1999, S. 23–36. Der für den Stephansdom von Johann Bernhard Fischer von Erlach angefertigte Katafalk wird in der dazugehörigen Beschreibung auch als „Theatrum gloriae“ bezeichnet.

¹¹³⁵ Brix 1973, S. 221.

¹¹³⁶ Trost 1900, S. 9.

¹¹³⁷ Vgl. Popelka 1999, S. 42–51.

verblichenen Kaisers in fünf Wiener Kirchen gedacht:¹¹³⁸ in der Augustinerkirche (18. bis 20. Juni), der Kirche am Hof (25. bis 27. Juni), im Stephansdom (30. Juli bis zum 2. August sowie 31. August bis zum 2. September), in der Jesuiten- (25. bis 27. August) sowie der Michaelerkirche (5. bis 7. Dezember).¹¹³⁹ Einzig das *castrum doloris* aus der Kirche am Hof, von dem ein zeitgenössischer Bericht verrät, es habe an Pracht vermissen lassen,¹¹⁴⁰ ist nicht im Druck überliefert; zu den restlichen liegen Radierungen und zumeist auch Beschreibungen¹¹⁴¹ vor.

Das Trauergerüst ist, wie Liselotte Popelka es auf den Punkt bringt, ein „Emblem im Großen“¹¹⁴². In diesem entsteht, ebenso wie auf Medaillen oder zwischen *componimenti per musica*, im Diskurs der Einzelteile die Ikone des verblichenen Kaisers oder, wie der Jesuit Ignaz Reiffenstuel in seiner im Stephansdom vor einem von Peter Schubart von Ehrenberg entworfenen *castrum doloris* gehaltenen Predigt formuliert: in ihm wird „das wahre Eben=Bild JOSEPHI unsers in GOTT seelig entschlaffenen großmächtigsten Römischen Kayzers vorgestellt“.¹¹⁴³

Zwei der fünf überlieferten Katafalke wurden bei Johann Bernhard Fischer von Erlach in Auftrag gegeben: eines vom Hof, das andere von der Universität.¹¹⁴⁴ Jenes vom Hof, von Josephs Mutter, der Kaiserinwitwe Eleonore Magdalene, bestellte¹¹⁴⁵ und im Juni in der Augustinerkirche errichtete, zuhöchst theatralische *castrum doloris* wurde von Fischer im Verein mit dem kaiserlichen „Medaillen- und Antiquitäteninspektor“ Carl Gustav Heraeus entworfen. Das Programm konnte und kann man in einem ins Detail gehenden Exequienbuch

¹¹³⁸ Sie blieben zuweilen nach den dreitägigen Exequien noch einige Zeit zur Betrachtung aufgestellt (Popelka 1999, S. 59).

¹¹³⁹ Brix 1973, S. 261–263.

¹¹⁴⁰ Brix 1973, S. 262f. Das Gerüst wird in der Trauerrede des Jesuitenpaters Jacob Lupperger (Lupperger 1711) erwähnt.

¹¹⁴¹ Exequienbücher, die im 17. Jahrhundert wohl in der Regel eine Auflage von wenigen hundert Stück erreicht haben dürften (teilweise weiß man allerdings auch von deutlich höheren, bis 4000 Exemplare umfassenden Auflagen, etwa für eine Leichenrede anlässlich des Todes von Prinz Eugen), konnten auch zeitversetzt, mit Verspätungen von bis zu einem Jahr, auf den Markt gelangen (Popelka 1999, S. 59–66).

¹¹⁴² Popelka 1994, S. 97.

¹¹⁴³ Ignaz Reiffenstuel: Reichs=Herrschende | Bild=Saule/ | Auß | Gold/ und Silber/ und Eisen/ | Zu | Staub der Erden zermalet. | Das ist: | Betrübteter Todtsfahl | Ihro | Römisch Kayserlichen/ auch zu Hungarn und Böhaimb | Königlichen Majestät; | Ertz=Hertzogen zu Oesterreich/ etc. etc. | *JOSEPHI I.* | Bey dessen | Von einem Löblichen Wienerischen Stadt= | *Magistrat*, und gesambten Burgerschafft gehaltener | schuldigster drey=Tägiger Leich=Besingnuß/ und anse= | hentlichen Trauer=Gerüst in gewöhnlicher | St. Stephans Dom=Kirche | Unter disen | Schrifft=bewehrten Sinn=Bild | Vorgestellt | Von *P. IGNATIO REIFFENSTUEL* der Gesell= | schafft *JESU* Priestern/ und alldasigen *ordinari* | Dom=Predigern. | Wienn/ gedruckt und zu finden bey Andreas Heyinger/ *Universit.* Buch=Drucker. 1711. (=Reiffenstuel 1711a), A-Wn 75533-C.

¹¹⁴⁴ Zu den Trauergerüsten Fischers vgl. auch Brix 1973, S. 238–244, sowie Popelka 1970.

¹¹⁴⁵ Ein Exemplar des Stichts findet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek. Vgl. Johann Bernhard Fischer von Erlach / Johann Adam Delsenbach: *Rogus Funebris Solemnibus Exequiis Divi Imp: JOSEPHI. I.* ..., Wien 1711, A-Wn 166.694-B. Das prachtvolle *castrum doloris* Fischers wurde auch im *Theatrum Europaeum* abgebildet und beschrieben. Vgl. [Schneider] 1723, S. 536–538.

nachlesen.¹¹⁴⁶ Fischers und Heraeus' Trauergerüst stellt, wie Michael Brix es prägnant zusammenfasst, „eine triumphale Darstellung der Kaiserentrückung und darüber hinaus ein Sinnbild der ‚Roma aeterna‘“¹¹⁴⁷ dar. Räumlich eingegrenzt wird das *castrum doloris* von vier schwebenden Obelisksen und ebenso vielen monumentalen, das von einem zölestischen Baldachin¹¹⁴⁸ verhangene Kenotaph umgebenden Rundsäulen. Dazwischen findet sich eine erkleckliche Zahl an quasi-szenisch miteinander interagierenden Details, deren Gesamtkonzept, der *conchetto*, *grosso modo* von Fischer stammen dürfte: Er habe das Werk „invenirt und aufgeführt“, wie auf dem Titelblatt des schmalen Bandes zu lesen ist. Von Heraeus stammen „die Aufschriften und Sinnbildungen“, also, wie zu vermuten steht, die angebrachten Inschriften und Emblemata. Die im Exequienbuch nicht gerade rar gesäten Verweise auf antike Medaillen lassen allerdings vermuten, dass der „Medaillen-Inspector“ Heraeus auch seinen Anteil an der *inventio* hatte.

Während das Büchlein den Titel *Trauer=Pracht* trägt, findet sich auf dem von Johann Adam Delsenbach ausgeführten Kupferstich, der ohne die von Heraeus beschriebene Farbenpracht des Trauergerüsts auskommen muss, der Titel *Rogus Funebris*, was in der deutschen Übersetzung eher vage mit dem neutralen Ausdruck *Trauer Gerüste* übersetzt wird. Das Wort *rogus* bezieht sich auf die im Rahmen der *consecratio*¹¹⁴⁹ – der inszenierten Vergöttlichung eines verstorbenen Kaisers – auf dem Marsfeld aufgebauten Scheiterhaufen, auf denen die verstorbenen römischen Imperatoren *in effigie* verbrannt wurden. Mit diesem Ritual wurden die Herrscher in die Reihe der Staatsgötter aufgenommen.¹¹⁵⁰ Schon der Name des gigantischen in der Augustinerkirche aufgebauten ephemeren Monuments verweist also ins antike Rom und gleichzeitig auf die Gottwerdung Josephs I.

¹¹⁴⁶ Heraeus 1711. Abbildung des Trauergerüsts und (lateinische) Beschreibung finden sich außerdem in Carl Gustav Heraeus: CAROLI GVSTAVI HERAEI | INSCRIPTIONES | ET | SYMBOLA | VARIIS ARGVMENTI. | Noribergæ, | Apud. Petr. Conr. Monath A. MDCCXXI., A-Wn BE.12.Q.26, S. 195–218; die lateinische Beschreibung außerdem unter den *Epitaphia* in Heraeus 1715.

Auch Eucharis Gottlieb Rinck in seiner Joseph-Biographie und Johann Christian Lünig in seinem *Theatrum Ceremoniale* beschreiben das *castrum* Fischers, wenngleich deutlich prägnanter. Vgl. Rinck 1712a, S. 603–608; Lünig 1720, S. 696.

Außerdem wird das *castrum doloris* in der Leichenpredigt von Franz Xaver Brean erwähnt und manches Detail beschrieben. Vgl. Franz Xaver Brean: Leich= und Lob=Rede | Der | Römisch=Kayserlichen/ auch zu | Hungarn und Böhmeib | Königlichen | Majestät/ | Ertzherzogens von Oesterreich etc. etc. | JOSEPHS | Deß Ersten/ | Da | Seiner Kayserlichen Majestät Leich=Besing= | nuß in Dero Hof=Kirchen bey herrlichen Trauer= | Gerüst gehalten worden/ | Vor | Ihro Verwittibten Kayserlichen Majestät | *ELEONORA*, | Dermahligen Allergnädigsten | Regentin/ | Und denen Durchleuchtigsten Ertz= | Hertzoginnen von Oesterreich | Vorgetragen | Von *P. FRANCISCO XAVERIO BREAN*, | der Gesellschaft *JESU* Priestern | Wienn in Oesterreich/ | Gedruckt bey Johann Georg Schlegel/ Universitätschen Buchdrucker/ | Anno 1711., A-Wn 75534-C, fol. 3r.

¹¹⁴⁷ Brix 1973, S. 213.

¹¹⁴⁸ Heraeus nennt ihn „Trauer=Himmel“ (Heraeus 1711, fol. 4v).

¹¹⁴⁹ Vgl. Popelka 1994, S. 79–82.

¹¹⁵⁰ Popelka 1994, S. 82–84.

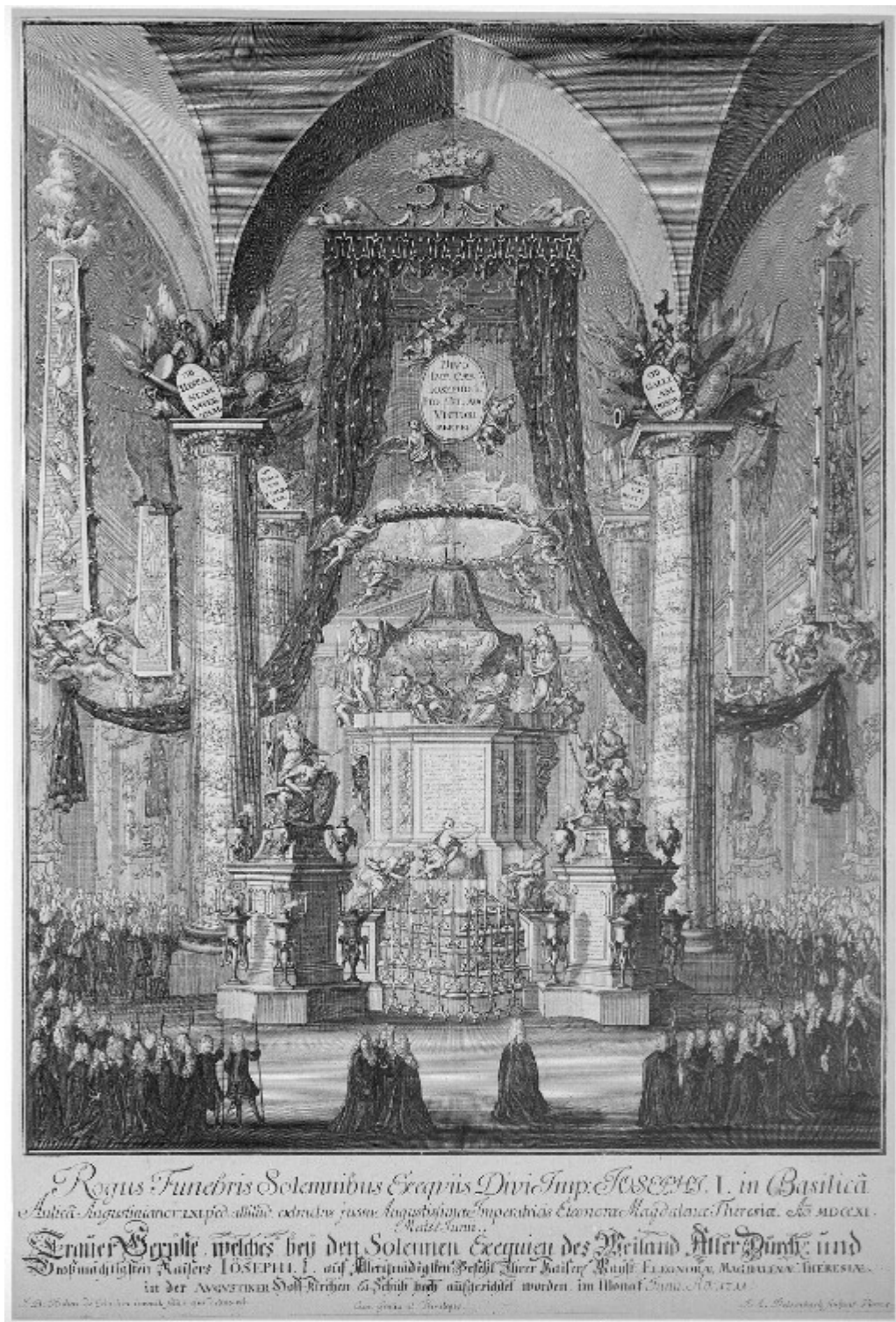


Abb. 3: *Rogus Funebris* (Fischer von Erlach / Delsenbach 1711), A-Wn 166.694-B.

Das gleiche führt eine Reihe an programmatischen Details und antikisierenden Architekturziten im Schilde, etwa die den Katafalk eingrenzenden, mit ihren spiralförmig aufsteigenden Reliefdarstellungen an die Traians- oder Antoninus-Pius-Säulen gemahnenden

kolossalen Trauer- und Triumphpfeiler dorischer Ordnung.¹¹⁵¹ Auch die am äußeren Rand der Konstruktion schwebenden Obelisk – architektonische Formen als „Sinnbild des Entrückungswunders“¹¹⁵² – verweisen auf den Titel des *castrum doloris*; aus ihnen steigen Flammen auf, die zweifelsohne auf den antiken *rogus* alludieren. Die zur damaligen Zeit gebräuchliche Klassifizierung der Obelisk als Pyramiden¹¹⁵³ deutet ebenfalls in den Bereich des Scheiterhaufens, da das Wort „Pyramide“, das auch stets mit Himmlischem in Verbindung gebracht wurde, das 17. Jahrhundert hindurch fälschlicherweise vom griechischen Präfix „pyr“ für Feuer (beziehungsweise vom lateinischen *pyra* für „Scheiterhaufen“) hergeleitet wurde.¹¹⁵⁴ Obwohl am Trauergerüst detailverliebt mannigfache Trauersymbole wie geflügelte Totenschädel an den Kapitellen der Säulen, Klageweiber am Kenotaph oder Adler, die einesteils mit weit aufgerissenem Schnabel wehklagen, andernteils resigniert die Köpfe hängen lassen, angebracht sind, überwiegt doch bei Weitem der triumphale Charakter des Apparats, welcher der heldischen Taten des Verstorbenen gedenkt und zugleich in Erinnerung ruft, dass das Geschlecht der Habsburger, die unsterbliche Dynastie weiterlebt. Die Reliefs der Triumphsäulen künden von den *res gestae*, den „Glorreiche[n] Thaten S. K. M.“¹¹⁵⁵: eine ist den Schlachten auf dem spanischen Festland gewidmet, eine zweite legt Zeugnis von den Siegen gegen die Franzosen ab, die dritte berichtet von „Welschlands Befreyung“, die vierte von „der Niederlande Wiederbringung“.¹¹⁵⁶ Sie alle glorifizieren Joseph als kriegerischen Triumphator, als militärischen Strategen, der alle Schauplätze des Spanischen Erbfolgekrieges siegreich verlassen hat.¹¹⁵⁷

Im Zentrum des Gerüsts, über dem auf einem wuchtigen Sockel ruhenden, von Kruzifix und Kaiserkrone gezierten Kenotaph, schwebt in einem von den göttlichen Tugenden – *Amor Divinus*, *Spes*, *Resignatio*, *Patientia* und *Fides* – getragenen Zypressenkranz der Gehuldigte: Joseph I., seiner Apotheose gewärtig und den Blick ins Jenseits gerichtet, wird, lorbeerbekrönt und als römischer Imperator gewandet, in einer *biga*¹¹⁵⁸ von zwei Adlern in den Himmel

¹¹⁵¹ Heraeus weist explizit auf diese beiden Vorbilder hin. Vgl. Heraeus 1711, fol. 3v.

¹¹⁵² Brix 1973, S. 240.

¹¹⁵³ Auch das Exequienbuch Heraeus' macht hier keinen Unterschied.

¹¹⁵⁴ Popelka 1994, S. 69. Auch Carl Gustav Heraeus stimmt im von ihm verfassten Exequienbuch in diese etymologische Fehldeutung ein, er verweist auf „eine feurige *Pyramide*, die mit Todten=Lampen besetzt. Weil die *Pyramiden* ohne dem ihren Nahmen vom Feuer/ und die Gestalt von der Flamme haben“ (Heraeus 1711, fol. 13v).

¹¹⁵⁵ Heraeus 1711, fol. 3v.

¹¹⁵⁶ Heraeus 1711, fol. 3v–4v.

¹¹⁵⁷ Leopold I. ist auf seinen Trauergerüsten ebenfalls als Sieger gegen die Türken gefeiert worden (Brix 1973, S. 235). Bei Joseph I. tritt das Kriegelement allerdings noch deutlicher in den Vordergrund.

¹¹⁵⁸ Brix 1973, S. 214, weist darauf hin, dass auf antiken Konsekrationsmünzen, die oft und oft als Inspirationsquelle für die Programme von Trauergerüsten dienten, der vergöttlichte Verstorbene in einer *biga* oder *quadriga* in den Himmel gezogen wurde. Laut Liselotte Popelka ist der *currus triumphalis* in der Frühen Neuzeit erstmals für das Trauergerüst Ferdinands des Katholischen 1516 nachweisbar; er spielt allerdings in der Folgezeit

gezogen. Auch hier ist der Bezug zum römischen *rogus* mehr als deutlich: Der Kaiser wird, gleich den auf den Scheiterhaufen *in effigie* verbrannten Imperatoren, zur Gottheit erhoben; der Adler fungiert, auch das eine Parallele zur römischen *consecratio*,¹¹⁵⁹ als Begleiter des Verstorbenen in den Himmel. Auf den dieses anmutige Schauspiel flankierenden Obeliskens steigen unterdessen zwei gold-purpurne Phoenixe¹¹⁶⁰ aus ihrer eigenen Asche, Symbole nicht nur der Ewigkeit, sondern auch der Apotheose, wie römische Konsekrationsmünzen belegen.¹¹⁶¹

Ringsumher, wohin das Auge schweift, alte Wegbegleiter des verblichenen Kaisers – Tugenden, allegorische Figuren und zur Person gewordene territoriale Herrschaftsbereiche, die Joseph I. die letzte Ehre erweisen. Über dem Kaiser präsentieren *Gloria*, *Victoria* und *Virtus*¹¹⁶² ein Medaillon, auf dem die Milde, die Glückseligkeit des unüberwindlichen *Augustus*, des allzeitigen „Mehrers des Reichs“, gepriesen wird. Um die *urna* herum gruppiert sind seine mannigfaltigen Tugenden und weitere Abstrakta, die im Verein mit den ihnen zugeordneten Inschriften gleichsam dreidimensionale Emblemata ergeben: Auf einer Säulenbasis finden sich *Securitas*, *Libertas* und *Concordia* ein; auf einer anderen *Prudentia* und *Providentia*; *Tempus* präsentiert den *Heroicas Res Gestas* seine ausgelaufene Sanduhr, diese halten ihrem Gegenüber wiederum den *Perennitas* bedeutenden Schlangenring entgegen; *Iuventus* beklagt die abgelaufene Zeit, woraufhin *Aeternitas* ihr als Gegenbeweis den Phoenix darreicht; *Iustitia* zeigt Waagschale und *Gladium imperii*, *Abundantia* ihr Füllhorn; Kriegsgott Mars gibt *Felicitas* ihren Glück bedeutenden Schlangenstab, denn an Glück gebrach es dem „Mars Austriacus“ Joseph in den Waffen nie; *Mors*, der Tod, wird vom Herzen *Amors* obsiegt; *Fama* bläst ein letztes Mal den Ruhm des Verstorbenen in die Welt hinaus; *Clementia* und *Liberalitas* komplettieren das auch in Inschriften ringsum besungene Tugendspektrum, mit welchem Fischer und Heraeus den verblichenen Kaiser ornamentierten.

Auffällig ist einerseits die Aussparung des andernorts in der Repräsentation Josephs I. ubiquitären Mottos „Amore et Timore“ sowie die Nichtberücksichtigung antiker Vorfahren unter den Plastiken.¹¹⁶³ Die historische Kontinuität des Habsburgerreichs zum antiken Rom

eine eher untergeordnete Rolle. Umso auffälliger ist, dass für Joseph I. gleich zwei von sechs *castra doloris* (Augustiner- und Michaelerkirche) mit diesem Motiv arbeiten. Vgl. Popelka 1994, S. 86f.

¹¹⁵⁹ Popelka 1994, S. 81.

¹¹⁶⁰ In der deutschen Übersetzung wird von Adlern statt Phoenixen berichtet, die lateinische Version und der Kupferstich meinen aber eindeutig den Phoenix. Vgl. Heraeus 1711, fol. 13r–13v.

¹¹⁶¹ Popelka 1994, S. 87.

¹¹⁶² In der deutschen Übersetzung wird die *virtus*, wie auch bereits in Bezug auf manchen Medaillen festgestellt wurde, zur Tapferkeit. Vgl. Heraeus 1711, fol. 5v.

¹¹⁶³ Dass dies durchaus im Bereich des Möglichen gewesen wäre, zeigt ein sechs Jahre zuvor von Andrea Pozzo verantwortetes *castrum doloris* für Leopold I., an dem zu Füßen des bewegten Reiterdenkmals für den Verstorbenen mit Karl I., Konstantin I., Theodosius I. und Otto I. illustre Vorgänger stehen. Vgl. Brix 1973, S. 221, 236–238.

wurde also weniger durch explizite Erwähnung oder Abbildung einiger exemplarischer Helden der Vergangenheit angestrebt, sondern vielmehr durch das große Ganze, durch den ideellen Rückgriff auf römische Bestattungs- und Vergöttlichungspraktiken: den (artifizierten) Scheiterhaufen und die apotheotische Szene an der Spitze des *rogus funebris*. Ringsum sind Strategien der Darstellung Josephs I. erkennbar, die aus der *serenata* und anderen zuvor besprochenen panegyrischen Medien bekannt sind: Den staunenden BetrachterInnen werden heroische Taten im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges sowie der schier uferlose Tugendreichtum des römischstämmigen „Vatters deß Vatterlandes“¹¹⁶⁴ vor Augen geführt.

Acht Wochen später wurde im Stephansdom des Dahingegangenen gedacht. Wieder zeichnete Fischer von Erlach für den Katafalk verantwortlich, diesmal in weniger dynamischer, konziserer Art und Weise.¹¹⁶⁵ Das denkmalartige Trauergerüst¹¹⁶⁶ wurde von der Wiener Universität respektive dem damaligen Rektor, Ernst Berger, der zugleich auch Propst von Klosterneuburg war, in Auftrag gegeben.¹¹⁶⁷ Blickfang ist ein 62 Fuß hoher Obelisk, der abermals die Assoziation zum antiken *rogus* aufbauen soll, er trägt eine von einem Adler getragene Medaille mit dem Brustbild des Kaisers darauf. Auch hier ist die Allusion klar: Der Vogel eskortiert die Seele des vergöttlichten Verstorbenen ins Jenseits, ist Signifikant der Apotheose, wie er es bei der antik-römischen *consecratio* war, auf die hier mit sparsamsten Mitteln verwiesen wird. Zuoberst halten zwei Adler (Phoenixe?) einen Lorbeerkranz in ihren Schnäbeln, über ihnen fliegt die *Aeternitas*, die Sternenkronen – gleichsam den Lorbeerkranz für die Ewigkeit – in Händen haltend. Um die Pyramide herum stehen auf mit geflügelten Totenschädeln verzierten Sockeln die Personifikationen der vier Fakultäten, der theologischen, der juridischen, der medizinischen und philosophischen; durch sie zollt die Universität dem Verblichenen Tribut. Gesäumt wird die ganze Konstruktion von rauchenden Urnen – auch sie Symbole des *rogus*, des verbrannten Leichnams.

¹¹⁶⁴ Heraeus 1711, fol. 12v.

¹¹⁶⁵ Auch in diesem Fall hat sich ein Exequienbuch erhalten, das eine Predigt des Jesuiten Albert Purgstall sowie die lateinischen Inschriften des Trauergerüsts – und damit auch einen Schlüssel zur Deutung des Programms – überliefert: Albert Purgstall: THEATRUM | GLORIÆ | IOSEPHI I. | Romanorum Imperatoris | Hungariæ, Bohemiæque Regis, | Archiducis Austriæ, Styriæ, &c. &c. | Semper Augusti, | DUM | In Basilica D. STEPHANI Proto-Martyris | Piis Ejusdem Manibus solennes adornaret Exequias | ANTIQUISSIMA, AC CELEBERRIMA | VIENNENSIS UNIVERSITAS | Sub Rectoratu | Reverendissimi, Perillustris, Magnifici, ac Amplissimi | DOMINI, DOMINI | ERNESTI, | ORDIN. Canon. Regul. S. Augustini, Celeberrimæ & | Antiquissimæ Collegiatæ Ecclesiæ ad D. Virginem Claustro- | Neoburgi Præpositi, &c. Sacrosanctæ Theologiæ Doctoris, &c. Sac. Cæs. | Majest. Consiliarii, nec non Inclytorum Statuum Provincialium | Inferioris Austriæ à Rationibus Actualis Deputati, &c. | FUNEBRI CELEBRATUM DICTIONE | Per | R. P. ALBERTUM PURGSTALL è Soc. JESU, | SS. Theologiæ Doctorem, ac in præfata Celeberrima, & An- | tiquissima Universitate in Moralibus Professorem Ordinarium. | Anno Salutis M. D. CC. XI. Pridie Calendas & Calendis Septembris. | VIENNÆ AUSTRIÆ, typis Ignatii Dominici Voigt, Universitatis Typographi., A-Wn 219618-C.

¹¹⁶⁶ Vgl. in erster Linie Popelka 1970. Ein Kupferstich hat sich in der Albertina erhalten. Vgl. [Johann Bernhard Fischer von Erlach]: *Funeralis pyramis* [...], [Wien: 1711], Albertina Wien DG2018/144.

¹¹⁶⁷ Popelka 1970, S. 239.

Die Tugenden des Kaisers werden, vermutlich aus Kostengründen, diesmal nicht als Plastiken dargestellt, sondern nur in (vorgeblichen) Stein gehauen kommemoriert: Mit seiner *affabilitas*, *modestia* und *benignitas* habe Joseph I., wie auf Inschriften geschrieben steht, Traian und Titus in den Schatten gestellt. Auf der einen Seite des Obeliskens wird der „Pater Patriæ“ als „Gaudium universæ Terræ“, als Freude der gesamten Welt, beschworen, auf der anderen als Kriegsherr, der mit *fortitudo* und *gloria* die Völker der Erde vor Ehrfurcht erstarren ließ. Durch Inschriften, die auf den Piedestalen der Personifizierungen der Fakultäten angebracht sind, wird schließlich noch einmal die *pietas*, *iustitia* und *clementia*, *liberalitas* und *sapientia* des Kaisers herausgearbeitet.

Trotz der radikal anderen Form, die geradezu wie eine nüchterne Antithese zu dem in der Augustinerkirche aufgestellten theatralen Katafalk wirkt, vermutlich aber schlechterdings auf unterschiedliche finanzielle Mittel zurückzuführen ist,¹¹⁶⁸ ist die Aussage des zweiten Trauergerüsts derjenigen des ersten mehr als nur affin: Joseph I. wird als tugendreicher Kriegsheld und Vater des Vaterlands gepriesen, die Form und das Programm verweisen abermals in die Antike.

Auch in der Michaelerkirche konnte im Dezember der Apotheose des verstorbenen Kaisers beigewohnt werden. Der aus Bologna gebürtige Hof- und Theatral-Architekt und – nebenbei bemerkt auch – Schwiegersohn von Hofkapellmeister Marc’ Antonio Ziani, Antonio Beduzzi, der bereits für Leopold I. ein Trauergerüst entworfen hatte,¹¹⁶⁹ bedient mit seinem von der Spanischen Bruderschaft in Auftrag gegebenen *castrum doloris*¹¹⁷⁰ die gleichen Themen wie auch Fischer in den seinigen. Abermals steht im Mittelpunkt eine flammenumloderte Pyramide, auf deren Spitze Joseph I. unter den Augen des Phoenix als strahlenumkränzter Phoebus-Apoll in einer von Reichsadlern gezogenen *biga* der den Ewigkeit bedeutenden Schlangenring in der Linken haltenden *Aeternitas* die Hand reicht. Der kunstvoll in Falten gelegte Baldachin, ein typisches Accessoire von Trauergerüsten, wird von den Klauen mehrerer Adler gehalten, gleich einem Theatervorhang, der geöffnet wird, um den ZuschauerInnen das Schauspiel der Apotheose des Kaisers zu präsentieren. Die Deutung der übrigen Figuren muss teilweise im Dunkeln bleiben, da sich eine Beschreibung nicht erhalten zu haben scheint.¹¹⁷¹ *Iustitia* und *Concordia*¹¹⁷² flankieren jedenfalls den rauchenden *rogus*; der römische Feldherr im Zentrum

¹¹⁶⁸ Für eine etwas romantischere Sicht der Dinge vgl. Popelka 1970.

¹¹⁶⁹ Vgl. Brix 1973, S. 234f.

¹¹⁷⁰ Antonio Beduzzi / Benjamin Kenckel: *Obitum IOSEPHI I.* [...] 1711, Albertina Wien DG2018/200. Vgl. dazu Brix 1973, S. 235f.

¹¹⁷¹ Diese gab es aber mit großer Wahrscheinlichkeit, da Buchstaben an den betreffenden Orten als Verweise auf ein schriftliches Programm angebracht sind. Vgl. dazu auch Brix 1973, S. 262.

¹¹⁷² Brix 1973, S. 235, Fn 112, meint, *Gloria*, nicht *Concordia* zu erkennen.

ist, wie zu vermuten steht, mit dem Verstorbenen gleichzusetzen; auf dem stilisierten Kenotaph gedenken Flussgottheiten, wie üblich als alte Männer dargestellt, des Verstorbenen, während ringsum die Personifikationen von Rom, Ungarn und Böhmen um den Verlust des Kaisers trauern.¹¹⁷³

In der Jesuitenkirche wurde bereits im August ein Prospekt¹¹⁷⁴ des Andrea-Pozzo-Schülers Christoph Tausch ausgestellt, der im Vergleich zu den dynamischeren Katafalken von Fischer und Beduzzi ein relativ statisch anmutendes Trauergerüst abbildet.¹¹⁷⁵ Um den die Tumba des Verstorbenen umgebenden *tempietto* stehen in Tauschs illusionistischem Prospekt *Iustitia*, *Fides*, *Abundantia* und *Prudentia*, während Personifikationen territorialer Herrschaftsbereiche nebst Klageweibern auf den Stufen um den Verstorbenen trauern. Brennende Vasen spielen abermals auf den antik-römischen *rogus* an.

In St. Stephan (Exequien: 30. Juli bis 2. August) schließlich wurde noch ein zweites, vom Magistrat der Stadt Wien gewidmetes *castrum doloris*¹¹⁷⁶ aufgebaut, das von Peter Schubart von Ehrenberg entworfen worden war. In einem Exequienbuch, das den überladenen Katafalk als „Virtutum Cæsarearum theatrum“, als Theater der kaiserlichen Tugenden, bezeichnet, lässt sich das Programm detailgetreu bis in die verschiedenen Farben, Materialien und Materialimitate des Katafalks nachverfolgen.¹¹⁷⁷ Das mit Ewigkeits- und Todes-Symbolen, mit Insignien der Macht und des Krieges überfrachtete, mit seinem von herkulischen Atlanten

¹¹⁷³ Ebd.

¹¹⁷⁴ Auch dieser ist auf einem Kupferstich erhalten: Christoph Tausch / Franz Ambros Dietel: [Castrum doloris für Joseph I.], Wienn: Heyinger [1711], Albertina Wien DG2018/203.

¹¹⁷⁵ Der Prospekt von Tausch mag zwar anämisch und einfalllos wirken, das Urteil Michael Brix' (Brix 1973, S. 238), es handle sich dabei um eine „Kopie“ von Andrea Pozzos Darstellung der Hochzeit zu Kana, die in dessen *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693) abgebildet ist, ist freilich nur bedingt nachvollziehbar.

¹¹⁷⁶ Peter Schubart von Ehrenberg / Benjamin Kenckel: *Monimentum Venerationis Posthumæ* [...], [Wien 1711], Albertina Wien DG2018/202.

¹¹⁷⁷ MEMORIA | POSTHUMA | AUGUSTISSIMI, & INVICTISSIMI | IOSEPHI | PRIMI | ROMANORUM IMPERATORIS. | HUNGARIÆ, ET BOHEMIÆ | REGIS, &c. | Archi-Ducis Austriæ, &c. &c. | In magnifico Cæsarearum Virtutum monumento | Adumbrata. | DUM | OPTIMO PRINCIPI | Immaturô funere erepto | INCLYTUS | VIENNENSIIUM SENATUS | INTER | COMMUNEM CIVIUM MOESTITIAM | *Triduanis Exequijs* | In Principe Urbis ad D. Stephanum Basilica | Debitâ Veneratione parentaret. | *Mense Julio Die 29. M. DCC. XI.* | VIENNÆ AUSTRIÆ, Typis Andreæ Heyinger Universit. Typogr., A-Wn 167698-C.

Vgl. auch Veronika Decker / Markus Jeitler: „Habsburgische Trauerkultur im Stadtraum am Beispiel Wiens in der frühen Neuzeit“, in: Kühtreiber, Thomas u. a. (Hrsg.), *Leben mit dem Tod. Der Umgang mit Sterblichkeit in Mittelalter und Neuzeit*, Wien: Österreichische Gesellschaft für Mittelalterarchäologie 2020 (Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich 35), S. 341f.

Auch eine Übersetzung der Gerüstbeschreibung ist in Druck erschienen: Ehren=volle Nach=Gedächtnuß | Des | Allerdurchleuchtigsten und Unüberwindlichsten | Römischen Kayzers | Josephs des Ersten/ | Auch zu | Hungarn und Böhaimb Königs/ etc. | Ertz=Hertzogens zu Oesterreich/ etc. etc. | In einem herrlichen Denckmahl Dessen Kayserlichen | Tugenden | Vorgestellt. | Da | Dem fruhezzeitig Verblichenen | Mildesten Lands=Fürsten | Ein Wohl=Verordneter | Rath der Stadt Wienn/ | Unter | Allgemeiner Trauer der gesambten Burgerschaft | Durch | Drey=Tägig=Schmerz=volle Leich=Besingnus in der | allhiesigen St. Stephans Dom=Kirchen die letzte | Trauer=Pflicht abstattete. | In dem Monath *Julio* den 29. Anno 1711. | Wienn in Oesterreich/ | Gedruckt und zu finden bey Andreas Heyinger/ *Universit.* Buch=Drucker., A-Wn 167700-C.

Die Predigt, die Ignaz Reiffenstuel im Schatten des *castrum doloris* Schubarts hielt, wurde ebenfalls publiziert: Vgl. Reiffenstuel 1711.

getragenen Ziborium und den sich zu den Rippen einer Kuppel¹¹⁷⁸ biegenden Voluten relativ konservativ anmutende Gerüst spielt wie auch Fischer und Beduzzi mit apotheotischen Symbolen. Zuoberst hält dem betrachtenden Auge die *Immortalitas* ein von der Sternenkrone der Unsterblichkeit umgebenes „I“ entgegen; einem wehenden Schriftzug entnimmt man ein Zitat aus dem achten Buch der Metamorphosen des Ovid – „Sumptam de fronte coronam | Immisit cælo“¹¹⁷⁹ –, das der Sternwerdung der Ariadne entnommen ist: „Die Verstoßene und unablässig Klagende rettete Liber mit seiner Umarmung; um sie durch ein ewig sichtbares Gestirn berühmt zu machen, nahm er ihr die Krone vom Haupte und warf sie gen Himmel.“¹¹⁸⁰ Auch Joseph I. wird, den antiken Imperatoren und HeldInnen der Mythologie gleich, zu den Sternen getragen, vergöttlicht.¹¹⁸¹

Hienieden fließen unterdes noch die Tränen: Das Gehäuse des Trauergerüsts birgt ein Kenotaph, zu dessen Füßen die vier seit Platon (*Politeia*, *Nomoi*) mehr oder weniger unverrückten Kardinaltugenden *Prudentia*, *Justitia*, *Temperantia* und *Fortitudo* kauern und auf dessen Sockel sich des Kaisers ewige Begleiter *Amor* und *Timor* in Szene setzen. Zur Rechten der Tumba, an der zerknirscht „Urbs Vienna“, die Stadt Wien, lehnt, wird der *Religio*, *Prudentia* und *Clementia* des Monarchen gedacht; zur Linken wird der Kriegsheld gefeiert, der in Italien, Spanien und Deutschland für übermenschliche Siege verantwortlich zeichnete. Chronogramme berichten von *Religio* und *Pietas*, von *Magnanimitas* und *Fortitudo*, von *Clementia* und *Amor* sowie von *Timor*, *Prudentia* und *Gloria* des Verblichenen.

Mit Inschriften und Zitaten werden konkrete Anspielungen auf erlauchte Vorfahren der Habsburger-Dynastie getätigt: Durch das geflügelte Motto „Ex utrôque Cæsar“¹¹⁸² – durch beides, *ars* und *Mars*, Kaiser/Caesar –¹¹⁸³ wird Joseph I. mit Iulius Caesar in Verbindung gesetzt. Aus der *sphragis* des vierten Buches (Vers 562) der *Georgica* des Vergil, eines Lehrgedichts über die Bienenkunde, das kunstvoll mit dem Aristaeus-, Proteus- und Orpheus-

¹¹⁷⁸ Dass die Voluten die Rippen einer Kuppel formen, ist in Wien ab der Mitte des 17. Jahrhunderts populär. Vgl. Popelka 1994, S. 33.

¹¹⁷⁹ *Memoria posthuma* 1711, fol. 5r: „Die Krone von den Schläfen genommen, warf er sie in den Himmel.“

¹¹⁸⁰ Ovid 2019, VIII, 176–179 (S. 415).

¹¹⁸¹ Auf einem der unzähligen Schilder, die auf dem und um den Katafalk angebracht sind, wird das Konzept der römischen *consecratio*, des Adlers, der die Seele des verstorbenen Caesar in den Himmel trägt, erklärt. Daneben steht ein Zitat aus der Apotheose des Caesar aus dem 15. Buch (Vers 846) der *Metamorphosen* – „Animam cælestibus intulit astris“ („Sie trug die Seele zu den himmlischen Sternen“) –, einem Abschnitt, in welchem Venus dem ermordeten Caesar die „Seele noch frisch den Gliedern entriß, ihr nicht erlaubte, sich in Luft aufzulösen, und sie zum Sternenhimmel trug.“ (Ovid 2019, XV, 845f. [S. 865]).

¹¹⁸² *Memoria posthuma* 1711, fol. 4v.

¹¹⁸³ Dieses Motto sollte sich bekanntlich sein Bruder, Karl VI., als Kaiser auf die Fahnen heften lassen. Franz Matsche bemerkt dazu: „In diesem Sinn wurde Karl VI. in der Wiener Hofbibliothek, in deren Mitte seine mit ‚Hercules Musarum‘ bezeichnete Statue steht, im Kuppelfresco als Musagetes und in allen Künsten und Wissenschaften des Friedens und des Krieges („Arte et Marte“) erfahrenes Staatsoberhaupt und ausgesprochenermaßen als Princeps philosophus verherrlicht“ (Matsche 1981, S. 58). Bei Joseph I. ist dieses Bild des kriegerischen und kunstsinnigen Herrschers also bereits *in nuce* vorgebildet.

Mythos verklammert wird, wurde das Zitat „Viam affectat olympo“¹¹⁸⁴ entnommen. Die komplette Passage (559–562) lautet bei Vergil: „Soviel sang ich [Vergil] von der Pflege der Fluren und des Viehs und von den Bäumen, während der große Caesar am tiefen Euphrat im Krieg Blitze schleudert, als Sieger bei willigen Völkern Recht spricht und sich den Weg zum Olympus bahnt.“ Durch den Impuls des Zitats wird Joseph I. mit der Waffengewalt und der gerechten Herrschaft des Augustus (respektive damals noch: Octavians) geschmückt; zugleich wird ihm der Aufstieg zum Olymp, die Apotheose gewährt.¹¹⁸⁵

Ein letztes Zitat, „Hic Pietatis honos“, ¹¹⁸⁶ entstammt dem ersten Cantus der *Aeneis* und eröffnet abermals die Tore zum genealogischen Kosmos des Hauses Habsburg. Die drei Worte sind Antwort auf die an den Göttervater gerichtete trotzige Frage „Hic pietatis honos?“ der Venus, die, „in Tränen gebadet die glänzenden Augen“, ¹¹⁸⁷ um das Leben ihres durch einen von Iuno entfachten Seesturm bedrohten Sohnes Aeneas fürchtet. Das in der Stephanskirche aufgebaute *castrum doloris* gibt dem trauernden Volk also die Antwort: Ja, das ist der Frömmigkeit Dank! Joseph I. steigt nicht zuletzt seiner *Pietas* wegen die Himmelsleiter empor. Auch Iuppiter besänftigt seine trauernde Tochter in der angeführten Stelle der *Aeneis* sicher nicht zufällig mit dem Ausblick auf die Apotheose des Aeneas und die glorreichen Geschicke seiner Nachkommen:

„Laß, meine Tochter, die Furcht, nie wird sich der Deinigen Schicksal
Wandeln; du wirst die Stadt und Laviniums verheißene Mauern
Sehen dereinst und erheben den hochgemuten Aeneas
Hoch zu den Sternen des Himmels, den Sinn hat nichts mir geändert.
[...]
Doch Askanius wird, von nun an Julius heißen,
[...]
Dreißig Sonnenkreise der mondumrollenden Jahre
Dort als Herrscher erfüllen, das Reich von Laviniums Sitze
Nach Albalonga verlegen und dieses mit Mauern beschützen.
Drei Jahrhunderte lang wird dort verbleiben die Herrschaft
Unter Hektors Geschlecht, bis die königliche Vestalin,
Ilia, schwanger vom Mars, einst Zwillingsknaben geboren.
Stolz wird prangen im dunklen Felle der säugenden Wölfin
Romulus, erben das Reich und Mauern des Mars dort errichten

¹¹⁸⁴ *Memoria posthuma* 1711, fol. 5r.: „Er stieg den Pfad zum Olympus hinauf.“

¹¹⁸⁵ Auch auf einer Inschrift wird Joseph I. als dem Augustus, Traian und Titus überlegen dargestellt. Vgl. *Memoria posthuma* 1711, fol. 7r.

¹¹⁸⁶ *Memoria posthuma* 1711, fol. 4v: „Dies ist der Frömmigkeit Dank.“

¹¹⁸⁷ Vergil 1974, I, 228 (S. 10).

Und wird das Volk nach dem eigenen Namen ‚Römer‘ benennen.“¹¹⁸⁸

Den mit der *Aeneis* vertrauten Trauernden wird sich, durch den Reiz des Vergil’schen Halbverses ausgelöst, im Geist eine geschlossene Formation dargeboten haben, die von Aeneas bis Joseph I. Heros an Heros aneinanderreihet. Auch der Nachfolger des Kaisers wird, so der tröstende Gedanke, dieser Dynastie, die in der Vergangenheit eine Vielzahl vorzüglicher Helden hervorgebracht hat, entstammen und somit ein gütiger und gerechter Herrscher sein.

5. 8. 1. Der Untergang der allerdurchlauchtigsten Reichssonne

Den zweiten Höhepunkt der Exequien neben dem optischen Blickfang des Trauergerüsts bildeten die *orationes funebres*¹¹⁸⁹, die vor allem den Jesuiten Gelegenheit boten, sich ihrer in den Kollegien erlernten rhetorischen Fähigkeiten zu bedienen.¹¹⁹⁰ In der Frühen Neuzeit, in der Analphabetismus und Religionshörigkeit des überwiegenden Teils der Gesellschaft strukturelle Tatsachen waren, stellte die Predigt eines der wichtigsten Kommunikationsmittel dar.¹¹⁹¹ Bei der gedruckten Leichenpredigt handelt es sich indes um ein „literarisches Kommunikationsmedium der Eliten“.¹¹⁹² An die Obrigkeit gerichtete Predigten waren in der Frühen Neuzeit in der Regel

„„Auftragsarbeiten“ zu bestimmten Anlässen. Die Prediger mußten mit ihrem geistlichen Kommentar die Zäsuren im Lebenslauf der fürstlichen Familien ebenso begleiten wie die weltgeschichtlichen Ereignisse: Die Geburten und Geburtstage, Hochzeiten, Krankheiten und Todesfälle im Herrscherhause, die verlorenen Schlachten, Siege und Friedensschlüsse wurden in jeder Dorfkirche des Landes der Bevölkerung mit speziellen Predigten und Gebeten mitgeteilt und als Zeichen der Strafe oder der Güte Gottes interpretiert.“¹¹⁹³

Die im Folgenden besprochenen *orationes* sind weniger Predigten im engeren Sinn, wie sie dies etwa zur gleichen Zeit im protestantischen Raum waren, sie lassen sich vielmehr als eine

¹¹⁸⁸ Vergil 1974, I, 257–277 (S. 11f.).

¹¹⁸⁹ Einen ersten Überblick über die katholische Leichenpredigt verschafft man sich am besten mit Birgit Boge / Ralf Georg Bogner (Hrsg.): *Oratio Funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1999 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30). Auf den Seiten 521 bis 534 finden sich Informationen zu dreizehn auf Joseph I. gehaltenen *orationes*.

¹¹⁹⁰ Zur jesuitischen Rhetorik vgl. Popelka 1999, S. 16–23.

¹¹⁹¹ Zu (panegyrischen) Predigten zur Zeit Leopolds I. vgl. Schumann 2003, S. 339–354; allgemein zu Predigten und Gebeten in der Frühen Neuzeit vgl. Gestrich 1994, S. 151–156.

¹¹⁹² Birgit Boge / Ralf Georg Bogner: „Leichenpredigtforschung auf Abwegen? Zu den Gründen für die bisherige Ignoranz gegenüber einer Gattung frühneuzeitlicher katholischer Gebrauchsliteratur“, in: Dies. (Hrsg.), *Oratio Funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1999 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30), S. 5.

¹¹⁹³ Gestrich 1994, S. 151.

christlich-panegyrische, von aristotelischer Tugendlehre durchsetzte Rede definieren, in welcher der Text der Heiligen Schrift kaum mehr als gelehrte Zierde ist, ähnlich einem Platon- oder Cicero-Zitat in einer weltlichen Rede. „Die römisch-katholische Lehre von der meritorischen Relevanz der guten Werke“, hält der Theologe Johann Anselm Steiger demgemäß fest, „erlaubt [der katholischen Leichenpredigt] eine recht ungebrochene Rezeption der antiken Gattung der Lobrede“.¹¹⁹⁴ In Rhetorik-Traktaten der Zeit werden folgerichtig auch griechische Rhetoren wie Dionysius von Halikarnassos als Kronzeugen für die *oratio funebris* angeführt.¹¹⁹⁵ Und wie sich den einschlägigen Leitfäden für den *orator* entnehmen lässt, geht es in diesen mit biblischen Zitaten ornamentierten Reden zuvörderst um dreierlei: die Trauer über das Dahinscheiden der Verstorbenen auszudrücken, diese in höchsten Tönen zu loben und schlussendlich die Hinterbliebenen zu trösten.¹¹⁹⁶

Aufgrund der Fülle an Leichenreden,¹¹⁹⁷ die im Jahr 1711 im Heiligen Römischen Reich und diesem freundlich gesinnten Gebieten wie Barcelona oder Lissabon in Druck gingen, werde ich mich, von wenigen Ausritten Richtung Norden abgesehen, in der Hauptsache auf in Wien gedruckte Exemplare beschränken. Dabei sollen vor allem Schlaglichter auf Topoi geworfen werden, die auch, zumindest theoretisch, für das Musiktheater in Frage kämen; typisierte

¹¹⁹⁴ Johann Anselm Steiger: „Oratio panegyrica versus Homilia consolatoria. Ein exemplarischer Vergleich zwischen einer römisch-katholischen Trauerrede (Wolfgang Fuchs) und einer lutherischen Leichenpredigt (Johann Gerhard)“, in: Boge, Birgit / Bogner, Ralf Georg (Hrsg.), *Oratio Funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1999 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30), S. 130.

¹¹⁹⁵ Otto Aicher: ITER ORATO- | RIUM, | Quo | INTRA SEPTEM DIES TO- | TA ARS RHETORICA | ABSOLVITUR: | *Præceptis, & Exemplis, instructum*, | Occurrentibus passim rationibus, ob- | jectionibus ac solutionibus, | In Gratiam Oratoriæ Facul- | tatis Studiosorum, eorum præser- | tim, quibus Cypriani Rhetori- | ca prælegitur: FACILI METHODO MONSTRATUM | à | P. OTTONE AICHER, | Benedictino ad S. Vitum, in Alma | & Archiepiscopali Universitate Bene- | dictino-Salisburgensi Rhetorices Profes- | sore, ac Schol. Præfecto. | *SALISBURGI*, | Typis JOANNIS BAPTISTÆ MAYR, | Typographi, Aulico-Academici. | 1675, D-Mbs L.eleg.g. 3, S. 272.

¹¹⁹⁶ Vgl. etwa Michael Radau: ORATOR EXTEMPORANEUS | *Seu* | ARTIS ORATORIÆ | BREVIARUM | BIPARTITUM, | Cujus | *Prior pars præcepta continet generalia*, | Posterior praxin ostendit in triplici dicendi | genere, præsentim Demonstrativo; | *Nec non suppellectilem Oratoriam, Sententias, | Historias, Apophthegmata, Hieroglyphica* | suppeditat | AUCTORE | R. P. MICHAELE RADAU Societatis | JESU S. Theologiæ Doctore & Profess. | *Nunc* | *Tertiò emendatius, & tertiâ parte auctius, | editum, & ab Auctore correctum, ac a rapina* | Georgii Beckheri vindicatum, | *Per* | ADAMUM MOTKOWSKY | gratum discipulum admodum R. Patris. | *AMSTELODAMI*, | Apud JANSSONIO-WAESBERGIOS, | CIO IOC LXXXIV., A-Wn *38.Bb.80, S. 271.

¹¹⁹⁷ Mancherorts wurden sogar Leichenpredigten-*Best-Ofs* herausgegeben, etwa von jenen, die in sechs verschiedenen Kirchen Nürnbergs gehalten wurden. Vgl. SVPREMAE PIETATIS | MONIMENTA | DIVIS MANIBVS | *AVGVSTISSIMI INVICTISSIMIQUE* | *PRINCIPIS AC DOMINI* | DOMINI | IOSEPHI | GLORIOSISSIMI ROMANORVM | IMPERATORIS GERMANIAE HVNGARIAE BOHE- | MIAE DALMATIAE CROATIAE ET SCLAVONIAE | REGIS ARCHIDVCIS AVSTRIAE DVCIS | BVRGVNDIAE ET RELIQA | CAESARIS OLIM AC DOMINI SVI | OMNIVM CLEMENTISSIMI | D. XVII APRIL. A. R. S. CIO IOCCXI | *REBVS HVMANIS EREPTI* | DEMISSISSIMA VENERATIONE | MOESTISSIMISQVE ANIMIS | CONSECRATA | TANTAE MAIESTATI | *AETERNVM DEVOTISSIMA* | REPUBLICA NORIMBERGENSI. | *ALTDORFFII & NORIMBERGAE, LITTERIS KOHLESII, ACADEMIAE TYPOGRAPHI.*, A-Wn 39.O.2, ab fol. 7r. Zudem findet sich in diesem Sammelband auch ein Kupferstich eines Joseph I. gewidmeten Obelisken, ein dieses Monument aufgreifendes Gedicht von Christoph Fürer von Hammendorf sowie einige dem verbliebenen Kaiser zu Lebzeiten gewidmete Medaillen.

Beschreibungen der letzten Lebenstage und -stunden Josephs I., wie sie allenthalben berichtet werden, sind somit nicht von Interesse.

Der einzige in den Leichenpredigten gehäuft und vor allem außerhalb der Wiener Stadtmauern auftretende Topos, der in den *componimenti per musica* der Zeit fast¹¹⁹⁸ völlig fehlt, ist das Sonnen(könig)-Motiv, das Josephs I. Image, wie ausgeführt,¹¹⁹⁹ vor allem bis um die Jahrhundertwende begleitete. Dieses scheint den *oratores* in den meisten Fällen allerdings nicht tragfähig genug, um als Dreh- und Angelpunkt einer gesamten Rede zu fungieren;¹²⁰⁰ einzelne Abschnitte von Predigten – oft handelt es sich um das *exordium* – werden unterdes nicht selten vom Kaiser als untergegangener Reichssonne dominiert.¹²⁰¹

Bei einer derartigen Titulierung schwang zu dieser Zeit zweifelsohne stets die Gegnerschaft zwischen Joseph I. und Louis XIV mit, ein Umstand, der die Sonnenmetapher zuweilen auch Negatives konnotieren ließ; sie konnte also ebenso eingesetzt werden, um den größten politischen Feind des Habsburgerreichs verächtlich zu machen. Der Wiener Hofprediger Heinrich Kellerhaus¹²⁰² verfällt etwa in beißende Häme, wenn die Rede auf den vermeintlichen Sonnenkönig Ludwig fällt:

¹¹⁹⁸ Eine Ausnahme ist *L'oracolo d'Apollo* ([Stampiglia? /] Bononcini 1707). Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 52, Fn 172.

¹¹⁹⁹ Vgl. dazu das Kapitel 5. 1.

¹²⁰⁰ Ausnahmen sind die Predigten Johann Heinrich Neudecks, eines schlesischen Kanonikus, und des in Wien tätigen Jesuiten Jacob Lupperger, deren Reden von der Sonnenmetaphorik als *idée fixe* durchzogen sind. Vgl. Lupperger 1711 beziehungsweise Johann Heinrich Neudeck: Der | Allerdurchlauchtigsten | Reichs=Sonne/ | *JOSEPHI I.* | Unsers Weyland | Allergnädigsten Kayzers/ | Und Landes=Fürsten | frühzeitiger Untergang | und | Eingang in den Schatten des Todes | *Cum licentia Superiorum.* | Groß Glogau | Druckts Johann Julius Hunoldt., A-Wn 310204-B.

¹²⁰¹ Das gilt übrigens auch für andere, zu Lebzeiten des Kaisers vorgetragene Festpredigten. In einer anlässlich der Eröffnung der vom kaiserlichen Hofbaumeister Johann Lucas von Hildebrandt erbauten Peterskirche im Jahr 1708 (Bruno Grimschitz: *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien / München: Herold 1959, S. 47–51) gehaltenen Rede adressiert der Jesuit Christoph Zennegg den Kaiser als „neu=[auffgehende] Reichs=Sonne“, die so hell strahlt, „daß nunmehr Winckl und Finsternuß suchet die Untreu/ die vorher mit hellen Brand=Fackeln fast bis an die Stadt=Thor getrotzet.“ Vgl. Christoph Zennegg: Haupt=Veste | Von der Stadt Wienn/ | Oder | Peters=Burg. | Daß ist: | Die nach dem Römischen *VATICAN* neu= | erbaute herrliche Peters=Kirch/ | Aus allen Wienerischen Boll=Wercken das aller=vestiste. | Da | Ermeldte herrliche St. Peters=Kirch den 22. | Sonntag nach Pfingsten zum erstenmahl eröffnet/ und | allda Ihre Regierende Römische Kayserliche | Majestäten Majestäten | *JOSEPHUS* und *AMALIA* | Dem ersten Gottes=Dienst andächtigst beywohnten/ | In kurtzer | Ehren=Rede | Vorgetragen von | *R. P. CHRISTOPHORO ZENNEGG Soc. JESU.* | Ihre Römischen Kayserl. Maj. Ordinari Hoff=Predigern. | *ANNO* 1708. den 28. *Octobris.* | Wienn in Oesterreich/ gedruckt bey Andreas Heyinger/ Univ. Buchdr., A-Wn 220364-B, S. 3f.

¹²⁰² Der Jesuit Kellerhaus (1670–1731) predigte in Wien, Graz und Linz und war unter anderem auch acht Jahre am Hof der verwitweten Kaiserin Amalia Wilhelmine tätig, wie die kurze Biographie in den gesammelten Predigten Kellerhaus' verrät. Vgl. die Vorrede zu Heinrich Kellerhaus: SAAMEN | Des | Göttlichen Worts | Durch | Nutzliche und Sinnreiche | PREDIGTEN | ausgeworffen, | Auf | Alle Sonntäg des Jahrs | eingetheilet, | Vormahls dem Volck vorgetragen | Von | *R. P. HENRICO KELLERHAUS*, | Der Gesellschaft Jesu Priestern. | *TOMUS I.* | *EDITIO II.* | *CUM PRIVILEGIO CAESAREO*, | ET | *SUPERIORUM APPROBATIONE.* | Augspurg und Grätz, | Verlegts/ Philipp und Martin Veith/ und Johannis seel. Erben. | *MDCCXXXVI.*, D-Mbs 2 Hom. 218-1, und auch Bernhard Duhr: *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im 18. Jahrhundert*, München / Regensburg: Manz 1928 (Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge 4/2), S. 159–163.

„So rühme dann Franckreich deinen grossen Ludwig/ richte ihm von achtzig tausend Pfund Metall eine Ehren=Säule auff/ nenne ihn *Victorem perpetuum*, einen ewigen Obsieger/ vergleiche ihn mit der Sonne/ die ohne gleichen ist. Grösser ist vnser vnvergleichlich grosse Keyser; dann Er disen Grossen hat Klein gemacht: Er hat besieget disen ewigen Obsieger/ vnd verdienet darum ein ewiges Ehren=Mal/ nicht auß Metall/ sondern auß Diamant.“¹²⁰³

Mit Bezug auf den biblischen Joseph, vor dem sich in einem Traum Sonne, Mond und Sterne verneigen, fährt Kellerhaus in ähnlich spöttischem Tonfall fort: „Für vnsern *JOSEPH*, hat sich neigen müssen dise Sonne nicht im Traum/ sondern in der That/ vnd der zuvor eine Welt allein zu eng war/ ihre Stralen außzubreiten/ ist kaum vermögend mehr ein Land zu erleuchten.“¹²⁰⁴ In der überwiegenden Zahl der Fälle wird das Zentralgestirn unterdes mit dem verblichenen Kaiser assoziiert: „*QVOD IN COELIS SOL, HOC IN TERRA CAESAR EST!*“, ruft am Todestag Josephs I. Andreas Mühldorf in das Kirchenschiff der Sebalduskirche in Nürnberg:

„Unser Josephus ist viel holdseeliger und lieblicher einher gegangen/ als die irrdische Sonne; deßen Majestätisches Angesicht also geleuchtet/ die Freundlich=blitzende Augen solche Majestät Strahlen von Sich geworffen/ daß diese Hohe Person/ niemand ohne innerste demütigste Hertzens *veneration* anschauen kunte. Aber diese Sonne ist zu Schatten gangen. [...] Wer wird aber dir/ Du Heiliges Römisches Reich/ nun Liecht und Hitze mittheilen? Der erstaunungs=volle Untergang Deiner Kaisers=Sonne verkündigt die erschrockliche Nacht/ eine grausende Finsternuß; Finsternuß bedeckt nun das Erdreich und Dunckel die Völeker.“¹²⁰⁵

In den meisten Reden, in welchen der Tod des Monarchen mit einer Sonnenfinsternis gleichgesetzt wird, sind Parallelen zur Sonnenverdunkelung offenkundig, die den synoptischen Evangelien zufolge bei der Kreuzigung Jesu aufgetreten sein soll. Explizit nicht auf diese Verfinsterung anlässlich des Todes des Gottessohns bezieht sich der in Regensburg tätige evangelische Prediger Georg Ludwig Pfaffreuter. Er beginnt sein anlässlich der Trauer=*actus* in der Residenzstadt unters Volk gebrachtes *Praesagium*¹²⁰⁶ mit der alttestamentarischen

¹²⁰³ Kellerhaus 1711, fol. 9r.

¹²⁰⁴ Ebd.

¹²⁰⁵ SVPREMAE PIETATIS, fol. 8v–9r.: „Was im Himmel die Sonne, ist auf Erden der Kaiser (Caesar)!“

¹²⁰⁶ Georg Ludwig Pfaffreuter: *PRÆSAGIUM JOSEPHI PROPRIÆ MORTIS | ET RELICTORUM SUORUM FATORUM*, | Des Patriarchen Josephs von seinem eigenen in= | stehenden Tod/ und seiner Hinterlassenen künftigen Zu= | stand Verkündigung/ | Nach dessen eigenen Worten/ auß dem I. Buch Mose *Cap. L. v. 24.* | Und Joseph sprach zu seinen Brüdern: Ich sterbe/ und Gott | wird euch heimsuchen/ etc. | Bey allgemeinem *Luctu*, des H. Röm. Reichs und besonderem | angestellten *solemnem* | Trauer=*ACTU*, | Über dem allzufrühen höchstbedauerlichen Abgang | auß dieser Zeitlichkeit/ | Des weylant Allerdurchleuchtigsten und Großmäch= | tigsten Käysers und Herrn/ | Herrns | *JOSEPHI*, | Des Ersten/ *verè Augusti*, | Allezeit Mehrern des Reichs/ auch zu Hungarn | und Böhm beliebten Königs/ Ertzhertzogs in Oesterreich/ | Glorwürdigsten Andenkens/ | In des H. Römischen Reichs Käyserlichen freyen Stadt | Regensburg/ auf Oberherrliche hochweise Verordnung bey der H. Sonn= | tags=Feyer und andächtigen *Celebrirung* des reinen Evangel. Gottesdiensts/ *Dominica* | *III. Trinitatis*, den 21. *Junii*, Anno 1711. zu frühe in der Neuen Pfarr/ unter | hochansehnlicher volkreichen Versammlung/ vor= und

Weissagung des Propheten Amos (Buch Amos, VIII, 9ff.) über eine auf ein Erdbeben folgende Sonnenfinsternis, die von Theologen traditionell als Vision von der den Tod Jesu begleitenden Eklipse verstanden wurde. In der Heiligen Schrift heißt es:

„An jenem Tage – Spruch Gottes, des Herrn – / lasse ich am Mittag die Sonne untergehen und breite am hellichten Tag / über die Erde Finsternis aus. Ich verwandle eure Feste in Trauer / und all eure Lieder in Totenklage. Ich lege allen ein Trauergewand um / und schere alle Köpfe kahl. Ich bringe Trauer über das Land / wie die Trauer um den einzigen Sohn, und das Ende wird sein / wie der bittere Tag (des Todes).“¹²⁰⁷

Pfaffreuters Deutung der Prophezeiung entpuppt sich als eigenwillig, denn Amos habe sich nicht auf die Kreuzigung Jesu bezogen, sondern auf eine Bestrafung „des sündigen Königreichs Israel/ welches in einen kläglichen Zustand soll gesetzt werden/ es sollte alles voll Noth und Tod/ und auch voll Klage und Trauren werden.“¹²⁰⁸ Der aktuelle Trauerfall veranlasst den Prediger allerdings zu einer Neudeutung der Vision:

„Wollte GOtt/ und aber wollte GOtt! daß ich diese Weissagung Amos nicht heute auf gewisse Weise wiederholen und auf uns *appliciren* durffte. Allein wie kann ich anders? Diese unsere traurige und hochbetrübte höchst=ansehnliche/ volckreiche Versammlung ist darum angestellt/ weil der weyland Allerdurchlauchtigste/ Großmächtigste/ und Unüberwindlichste Fürst und Herr/ Herr *JOSEPHUS I.* erwählter Römischer Käyser/ allezeit mehrer deß Reichs/ unser allernädigster Käyser und Herr/ glorwürdigsten Andenckens/ als der allgemeinen Christenheit und deß gantzen Heil. Röm. Reichs hellerscheinende Sonne leider im Mittag! in der Helffte der Tage/ im 33. Jahr seines Alters/ und da wir Ihrer am besten zu geniessen gedachten/ am hellen Tag unter und zu Gnaden gangen [...] darüber das gantze Land finster und betrübt worden“.¹²⁰⁹

Pfaffreuter verflucht anschließend Details der Prophetie mit dem Trauerfall, indem er der versammelten Gemeinde zu bedenken gibt, dass

„unsere Feyertäge/ sonderlich unser heutiger Sonntag in Trauern/ und alle unsere Lieder in Wehklage verwandelt werden. Es trauert in unserer Kirchen im Schwarzen Habit/ Cantzel/ Altar/ Tauffstein/ mit einigen andern Stellen/ sammt der gantzen Gemeine/ und also ist über alle unsere Lenden ein Sack

auf ver= | schiedenes Ansinnen in Druck gestellet/ | Von | Georg Ludwig Pfaffreuter/ *Consen. & Consistoriali.* | Nebst zweyen *Panegyricis* von beeden studirenden Söhnen/ | auch einigen *Medaillen.* | Leipzig/ in Verlegung Johann. Theodor. Boëtii., D-Dl Hist.Germ.D.36,24.p.

In der Publikation finden sich, wie auf dem Titelblatt angedeutet, zusätzlich zur Predigt Abbildungen von drei anlässlich des Kaisertods geprägten Medaillen sowie Panegyrikoi zweier Söhne Pfaffreuters, Johann Georgs und Christoph Heinrichs.

¹²⁰⁷ Buch Amos, VIII, 9f.

¹²⁰⁸ Pfaffreuter 1711, S. 3.

¹²⁰⁹ Pfaffreuter 1711, S. 3f.

gebracht worden; Alle unsere Köpffe sind kahl gemacht worden/ indeme unser allgemeines Oberhaupt dahin. Es ist bey uns alle eine Trauer/ als über einen einigen Sohn/ das ist/ ein sehr grosses ungemeines Leydwesen.“¹²¹⁰

Doch nicht nur der Untergang des kaiserlichen Himmelskörpers tritt den Predigten-LeserInnen entgegen; einschneidende Lebensabschnitte wie die Geburt oder der Regierungsantritt Josephs I. werden regelmäßig dazu auserkoren, den Monarchen als Sonne aufgehen zu lassen. Demgemäß lässt abermals Georg Ludwig Pfaffreuter einer Sonne die nächste folgen:

„Als Anno 1705. den 5. *Maij* der Herr Vatter *LEOPOLDUS I.* Glorwürdigsten Andenckens/ im Tode die Augen geschlossen/ das Römisch Reich dardurch nicht eine geringe *Ecclypsin solarem* oder Sonnen=Finsternüß erlitten/ ist bald darauf diese hellglänzende Sonne am Regiments=Himmel hervor gebrochen/ und unser Teutsches Reich mit grossen Weisheit=Glanz und Glück=Strahlen/ wie wohl nicht gar 6. Jahr beleuchtet. Bey ihren Untergang hat sie noch einen ungemeinen höchstersprißlichen Glücks=Schein hinter sich gelassen“.¹²¹¹

Ein anonym in Wien erschienenes *Mausoleum Josephi*¹²¹², das vermutlich in keiner Kirche vorgetragen wurde, also *sensu stricto* keine Leichenpredigt, sondern eine Trauerrede darstellt, bedient sich ebenfalls des Tagesverlaufs der Sonne als Metapher für den Verlauf des Lebens:

„Ein Sinnreicher Mann liesse über eine Sonnen=Uhr nachfolgende Worte schreiben: gegen Auffgang der Sonnen stunde: Auff diese Weiß gehen wir auff: gegen Mittag; Also gehen wir fort: gegen Abend: Also sterben wir. Ich falle durch diese Schrifft in die Gedancken zu sagen. Er ist gewesen/ hat gelebt/ und ist gestorben der Allerdurchlächtigste Käyser und König *JOSEPHUS* ist/ was Seiner Majestät hohe Geburt oder daß/ Er ist gewesen/ belanget/ an dem Morgen seiner hohen Ankunfft/ als eine helleuchtende Sonne/ Anno 1678. an St. Anna Tag/ wann die *firmamentische* Sonne uns den fruchtreichen Sommer den Anfang giebt [...] in der Weltberühmten Käyserlichen Residentz=Stadt Wienn/ zu Trost des gantzen *Europæ*, an das Liecht kommen.“¹²¹³

Abschließend sei auf ein in Breslau aufgeführtes Stück hingewiesen, bei dem es sich zwar um keine Leichenpredigt, sondern um „Musicalische *Concerte*“¹²¹⁴ handelt, die, gleichsam als

¹²¹⁰ Pfaffreuter 1711, S. 4.

¹²¹¹ Pfaffreuter 1711, S. 10f.

¹²¹² *MAUSOLEUM* | Deß | Aller=Durchleuchtigsten und | Großmächtigsten Monarchen und | Herrn/ Herrn | *JOSEPHI I.* | Des | Heiligen Römischen | Reichs | Käyser/ | Und | Der Königreichen Hungarn und Böhmeimb | Königs/ | Welchen der frühzeitige Todt/ zur höchsten Betrüb- | nuß der Vasallen und Unterthanen/ am 17. Aprilis | dises 1711. Jahrs in die Ewigkeit versetzt hat. | WIENN/ | Gedruckt bey Christoph Lercher/ *Academischen* Buchd. 1711. | Zu finden bey Adam Damer im Zwettelhof., A-Wn 167701-C.

¹²¹³ *Mausoleum* 1711, fol. 1v.

¹²¹⁴ Musicalische *CONCERTE*, | Welche | Bey dem deutschen *ACTU* | von dem | unterthänigsten Thränen=Opfer | Der | Schlesischen Musen | über | Dem allzufrühen Absterben | Des Allerdurchlauchtigsten/ Großmächtigsten |

intermezzi, in andere am dortigen Magdalenen-Gymnasium aufgeführte Stücke eingegliedert wurden. Auch in diesen wurde der verstorbene Kaiser als Sonne des Reichs verherrlicht. In den knapp gehaltenen Einlagen finden sich neben einem an das Haus Österreich gerichteten Musen-Lob und der vermutlich einzigen Arie der Musikgeschichte über die Blattern,¹²¹⁵ mehrere *lamenti* – unter anderem eine von Orpheus intonierte Klage, in welcher der thrakische Sänger den Tag beweint, „[w]enn JOSEPHS Sonne muß mit Blattern untergehen“.¹²¹⁶

5. 8. 2. Josephs vielfarbiger Tugendschmuck

Während der Sonnentopos in der Regel nicht mehr als ein Ornament der Predigten darstellt, erweist sich das Lob auf den Tugendreichtum des Verblichenen als ein Eckpfeiler derselben und damit ganz im Einklang mit den *componimenti per musica* und anderen panegyrischen Artefakten. Der Jesuitenpater Heinrich Kellerhaus, späterer Hofprediger der Witwe Josephs I., Amalia Wilhelmines, eröffnet seine *argumentatio* in diesem Sinn mit einer rhetorischen Frage:

„Ich beschuldige die Grausamkeit des Tods/ vnd erwege nicht die Unsterblichkeit der Tugend? Gestorben ist vnser grosse Monarch/ vnd mit disem hat er die Schuld der Natur bezahlet: zu bewundern aber hat er der Nach=Welt hinterlassen seine Tugend=Thaten/ vnd mit disen hat er sich vnsterblich gemacht.“¹²¹⁷

Die Strategie der meisten Prediger der *Societas Jesu* besteht mithin schlechterdings darin, das Gotteshaus mit einer Welle des charakterlichen Lobs auf den Verstorbenen zu durchfluten.¹²¹⁸

Der Jesuit Christoph Zennegg¹²¹⁹ stellt demgemäß an den Beginn seiner in der

und Unüberwindlichsten | Römischen Kayzers | JOSEPHI I. | Unsers allergnädigsten Kayzers/ | Königes und Erb=Herrens/ | Auf dem *Theatro* des *Magdaleneischen Gymnasii* zu Breßlau | von der daselbst studirenden Jugend | Den 8. 9. und 10. Sept. A. 1711 | Zwischen andern Vorstellungen | abgesungen werden sollen., D-Ju HZ: 4 Bud.Polon.41(44).

¹²¹⁵ „Zittert! Zittert! sichre Länder/ | Wenn der Fürst an Blattern kranck. | Blattern stürzten plötzlich nieder/ | Blattern sind ein Gifft der Glieder/ | Und des Hertzens Folterbanck“ (fol. 2r).

¹²¹⁶ fol. 2v.

¹²¹⁷ Kellerhaus 1711, fol. 2v.

¹²¹⁸ Die Aufzählungen der Tugenden muten mitunter ebenso typisiert an wie Abbildungen auf Druckgraphiken oder Ehrenpforten; selten, dass ein Prediger sich an eine über *fortitudo*, *prudentia* oder *pietas* hinausgehende *virtus* wagt. Eine Ausnahme stellt der Hofprediger Franz Xaver Brean (vgl. Duhr 1928, S. 459–462) dar, der als Einziger lange Exkurse über Josephs stark ausgeprägte Marienfrömmigkeit unternimmt: „[Joseph] wuste/ FERDINAND der Anderte hatte MARIAM vor eine Feld=Obriste seiner Kriegs=Heeren/ FERDINAND der Dritte vor eine Schutz=Frau seiner Landen und Königreichen/ LEOPOLD der Erste vor seine gevollmächtigte Gewalts=Tragerin in allen Geschäften; er hatte sie mit unaußsetzlichen Vertrauen vor alles dieses erklärt. JOSEPH stritte sicher unter dem Fahnen der jenigen/ in welcher das Göttliche Zeugnuß ein wohlgeordnetes Heer=Lager vorgestellt. Hierzu hat ihn CARL der Fünffte/ und Streitbahreste auß allen Kaysern gelaitet. Vor der Schlacht bey Tunis ergrieffe CARL die Bildnuß seines Geceutzigten: dieser/ sagte er/ dieser ist mein Heer=Führer/ ich allein dessen Waffen=Trager. CARL hat den Sohn/ JOSEPH die Mutter GÖttes zu seiner Heerführerin erwählet/ unter dero Anführung hat er seine zwey Feld=Züg angefangen/ und auch unter diesen Siegreich vollendet“ (Brean 1711, fol. 11r).

¹²¹⁹ Vgl. Duhr 1928, S. 163.

Augustinerkirche gehaltenen Leichenpredigt¹²²⁰ die Behauptung auf, Joseph I. sei schon als Kind dem jungen Alexander dem Großen, was seine Tugend betrifft, in nichts nachgestanden:

„Seine Hertzhaftigkeit und ungemeiner Helden=Geist in seinem noch unerwachsenem Leibe/ zeigten schon den jungen Alexander/ vor dessen grossen Muth und Fähigkeit mehrer/ dann nur eine Welt/ zu wünschen ware. Hirn und Hertz/ Feder und Degen/ beede in Vollkommenheit/ waren seine erste Bunds=Genossene/ zu Unterstützung seiner künftigen Throne; vor allen aber die Tugend.“¹²²¹

Als Fundament des Josephinischen Tugendgebäudes nennt Zennegg die Tugenden der Tapferkeit, der Liebe, der Gottesfurcht und der Weisheit:

„Kurtz zu sagen/ gründet sich der Ehren=Tempel unseres Monarchen auff vier Haupt=Säulen/ bey derer ersten sich darstellt ein geharnischtes Martis=Bild/ und zeigt mit seinem blancken Degen auff die zahlreiche Lorber=Zweige/ welche die gekrönte JOSEPHINische Forcht reichlich eingeerndnet/ und in selbigem der günstige Himmel fast niemahls ein unfruchtbares Jahr gegeben: Bey der andern findet sich das Bildnuß *Hymenæi* deß liebeichen Freyungs=Gotts/ der mit seinem Pfeile hinaus deutet auff die zwey Königliche Beyläger so wohl Seines Durchleuchtigsten Herrn Bruders CAROLI deß Dritten Königs in Spanien/ als seiner Durchleuchtigsten Frauen Schwester Königin in Portugall/ als welches lauter Ehren=reiche Sorgen und Geschäfte waren der gekrönten JOSEPHINischen Liebe. Bey der Dritten last sich sehen der Arth=Geist der Gottseeligkeit/ und zeigt hierseiths auff die neu=auffgeführte herrliche Gottes=Häuser in= und vor der Stadt/ zu welchen JOSEPHUS den ersten Steine gelegt/ und auch den kostbaren Baue mit namhafter Geld=Hülffe befördert [...] Endlichen bey der vierdten Saule stehet das Bildnuß der Weißheit/ und zeigt auff JOSEPHI durchtringenden Geist; seltsambste Behändigkeit/ in Fassung und Begreiffung aller Sachen“.¹²²²

Etwas origineller als die oft bemühten architektonischen Metaphern – die *nota bene* auch in zeitgenössischen Rhetoriktraktaten empfohlen werden – erweist sich die *oratio* des Dompredigers in St. Stephan, Ignaz Reiffenstuels, der in seiner zweiten¹²²³ auf Joseph I.

¹²²⁰ Zennegg 1711.

¹²²¹ Zennegg 1711, fol. 5r.

¹²²² Zennegg 1711, fol. 8v–9r.

¹²²³ Die erste hielt er kurz nach dem Tod des Monarchen. Vgl. Ignaz Reiffenstuel: DAS | Verwaißte/ Getröste/ und Unterwisene | Österreicherische Schäflein | Das ist: | Trauer= Trost= vnd Lehr=Predig/ | Uber | Den Gottseeligsten Hintritt | JOSEPHI I. | Weiland | Röm. Kayser/ Königs zu Hungarn/ vnd Bö= | heimb/ Ertz=Hertzogens zu Oesterreich/ etc. etc. | Vnsers | Allerdurchleuchtigsten/ unüberwündlichsten/ vnd | Allergnädigsten Herrns Herrns vnd Lands=Fürstens/ | Am | Anderten Sonntag nach Ostern/ | Auß Gelegenheit deß darin gewöhnlich lauffenden H. Evan= | geliums von Guten Hirten/ in allhiesiger Wienerischen Dom= | Kirchen bey St. Stephan zu gewöhnlicher Zeit einer betrübtsten Stadt= | Gemeinde/ sambt andern allen andächtigen Hoch= vnd Niedern | Stands=Zuhörern von öffentlicher Cantzel vorgetragen. | Nunmehr aber | Auff mehr widerholtes eyffriges Ansuchen in Druck gegeben/ | Vnd | Einem gesambten Löblichen | Wienerischen Stadt=Magistrat | In unterthäniger geistlichen Ehr=Gebühr zugewidmet | Von P. Ignatio Reiffenstuel, der Gesellschaft Jesu Priestern/ | vnd ordinari Dom=Predigern allda. | Lintz/ gedruckt bey Johann Rädlmayr/ Einer Löbl. Ober Oesterr. Landschafft | Buchdruckern/ 1711., A-Wn 221718-B.Adl.26.

gehaltenen Leichenpredigt die Tugendhaftigkeit des Kaisers mit der für die Weltreichlehre grundlegenden Traumdeutung des Propheten Daniel (Buch Daniel II, 31–35) verklammert. Im Traum, der von Daniel als die Aufeinanderfolge vierer Königreiche gedeutet wird, erschien dem babylonischen König Nebukadnezar eine aus verschiedenen Metallen zusammengesetzte Statue, die schlussendlich unter einem Stein zermalmt wurde. In den emphatischen Worten Reiffenstuels:

„Siehe! Es war gleich wie ein grosses Bild da: Dises Bilds Haupt war von allerbesten Gold/ aber seine Brust und Armben waren von Silber/ sein Bauch und Lenden waren von Ertz/ die Schenckel aber waren von Eisen: aber seine Füß waren eines Theils Eisen/ und eines Theils von Haffners=Erden. [...] Da ward das Eisen/ und die Erd/ das Ertz/ Silber und Gold miteinander zermalet/ und ward gleich wie Staub auff den Tenn im Sommer/ den der Wind hinweg führet: und wird für sie keine Statt mehr gefunden.“¹²²⁴

Die Passage lässt sich einerseits als eine Anspielung auf das von Schubart von Ehrenberg entworfene Trauergerüst lesen, das während der Predigt hinter dem Jesuiten stand, dessen Plastiken, Schilde und Ornamentierungen mit Gold, Silber und Kupfer überzogen waren; andererseits münzt Reiffenstuel den Traum des Nebukadnezar auf den verblichenen Kaiser um: Die beschriebene Statue stelle den verstorbenen Joseph I. dar, der unter der Wucht seines Grabsteins zu Staub zerfallen sei. Doch dem nicht genug: Die erwähnten (Edel-)Metalle sowie die Kupfer-Zinn-Legierung Bronze werden vom Prediger alsbald mit den Kardinaltugenden, die im Kaiser naturwüchsig angelegt waren, in Verbindung gebracht. So stehe

„das goldene Haupt unter der Farb seiner höchsten Klugheit; die silberne Brust/ und Armen unter der Farb seiner mildesten Mässigkeit; die Erine Lenden unter der Farb seiner unüberwündlichen Stärke; die Eiserne Schenckel unter der Farb seiner gleich=gewichtigsten Gerechtigkeit“.¹²²⁵

Diesen Einzelteilen der Statue und des Tugendspektrums des Kaisers sind die diversen Kapitel der Predigt gewidmet, in deren Verlauf sich die Haupttugenden sukzessive und fein verästelt in Nebentugenden aufspalten. Seine Klugheit stellte Joseph I. bereits als frühreifer Knabe unter Beweis, in ihm hatte man „in der Dicht=kunst einen *Apollinem*, in der Red=Kunst einen *Ciceronem*, in der *Mathematic* einen *Archimedes*, in der Philosophie einen *Aristoteles*, in denen Historien einen *Livium*, und *Tacitum*, in den Rechten einen *Justinianum*“.¹²²⁶ Ein Ausbund der „Mässigkeit“,

¹²²⁴ Reiffenstuel 1711, fol. 2v.

¹²²⁵ Reiffenstuel 1711, fol. 5r.

¹²²⁶ Reiffenstuel 1711, fol. 7v.

„ein Adler ware Er/ der in der rechten Klau das Schwerdt/ in der lincken den Oel=Zweig truge/ weilen er wohl wuste die Schärpffe mit der Bescheidenheit also zu vermitteln/ daß jederman seine Gerechtigkeit eines Theils fürchten/ andern Theils aber an seiner Güte hoffen könnte“. ¹²²⁷

Mit seinen „eisernen Schenckeln“ habe er für Gerechtigkeit im Reich gesorgt, indem er überrenitente Fürsten die Acht sprach ¹²²⁸ und „denen wenigsten durch sein ordentliches Stadt= und Land=Gericht schuldig befundenen *Malefiz*en Gnad ertheilet/ die meiste aber durch Feuer/ Strick/ und Schwerdt von Leben zum Todt hat hinrichten lassen.“ ¹²²⁹ Trotz der subtilen Aufspaltung der charakterlichen Qualitäten, lässt Reiffenstuel die weitverzweigten Tugendstränge oft und oft in der Mäßigung zusammenlaufen; er argumentiert also ganz im Sinne der Aristotelischen *mesotes*-Lehre, die im sechsten Kapitel des zweiten Buches der *Nikomachischen Ethik* die Tugend als „Mitte“ definiert:

„Sie ist die Mitte zwischen zwei Lastern, von denen das eine auf Übermaß, das andere auf Mangel beruht. Sie ist auch in dem Sinn eine Mitte, dass die einen Laster in den Affekten und Handlungen hinter dem Gesollten (*to deon*) zurückbleiben, die anderen über es hinausgehen, während die Tugend das Mittlere sowohl findet wie wählt. Daher ist die Tugend ihrem Wesen (*ousia*) nach, das heißt nach der Definition, die angibt, was es hieß, dies zu sein (*to ti ên einai*), eine Mitte; im Hinblick darauf aber, was das Beste (*ariston*) und das gute Handeln (*eu*) ist, ist sie ein Extrem.“ ¹²³⁰

Die eherne Lende („Stärcke“) der Statue verweise schließlich, Reiffenstuel gemäß, auf die mannigfachen Siege im Krieg um die Spanische Krone und nicht zuletzt die im Rahmen der Belagerungen von Landau davongetragenen Triumphe:

„Zweymahl zoge *Iosephus* in eigner hoher Persohn vor seine Landauische Vestung: beedes mahl biethete sie Ihme/ wie eine neue Stadt Troja/ oder Carthago dem Trotz/ dann sie vermeinte/ daß sie so wohl wegen ihrer inwendigen Veste/ als außwendigen Feld=Macht auch wider einen Römischen König unüberwindlich da stehen könnte. Es hätte ihr auch also gelingen können/ wofern nicht unser noch stärkerer *Alexander* mit *Julio Cæsare* hätte sagen können/ *Veni, Vidi, Vici*.“ ¹²³¹

¹²²⁷ Reiffenstuel 1711, fol. 10v.

¹²²⁸ Gemeint sind hier der bayerische Kurfürst Maximilian II. Emanuel und dessen Bruder Joseph Klemens, Erzbischof von Köln.

¹²²⁹ Reiffenstuel 1711, fol. 17v.

¹²³⁰ Aristoteles 2018, S. 85.

¹²³¹ Reiffenstuel 1711, fol. 13v.

Mit seiner alttestamentarischen Metaphorik ist Reiffenstuel erwartungsgemäß kein Einzelfall. Beliebt unter den Patres war der Vergleich des Kaisers mit seinem biblischen Namensvetter, dem traumdeutenden Joseph¹²³² aus dem Buch Genesis.¹²³³ Am kreativsten erweist sich der Hofprediger Heinrich Kellerhaus¹²³⁴, wenn er den Tugendreichtum Josephs I. mit dem „vielfarbigen Kleid“ des Sohns Jakobs vergleicht. „Solchemnach“, eröffnet der Jesuit seine Rede,

„nehme ich zum Inhalt meiner vorhabenden Traur= vnd Lob=Rede jenes viel=färbige Kleid/ mit welchem Jacob der Alt=Vatter seinen geliebten Joseph gekleidet hat/ meinem angezogenen Vorspruch gemäß: *Israël autem diligebat Joseph, -fecitque ei tunicam polymitam*, *Israël* aber hatte Joseph lieb/ vnd machte ihm ein viel=färbiges Kleid. *Rupertus* verstehtet durch dis viel=färbige Kleid vielerley Tugenden/ *Philo* der gelehrte Jud mancherley Staats=Klugheit/ die ein Fürst nach Unterschid der Zeit/ vnd Beyspil des Egyptischen Josephs Land vnd Leuth zu regiren muß anwenden. GOTT und die Natur haben auch ihren geliebten *JOSEPH*, vnsern im Leben Allernädigsten Land=Fürsten mit mancherley Tugend=Gaben zur höchsten Regirung der Welt außgezieret. Dieses viel=färbige Tugend=Kleid dann bin ich gesinnet allen vorzustellen.“¹²³⁵

¹²³² Ein Einzelfall ist Albert Prez' beharrlicher Vergleich Josephs I. mit dem alttestamentarischen jüdischen König Josaphat. Vgl. Albert Prez: *Das GottseLIge RegIeren/ LehrreIChe ErMahren/ | frVhzeItIge HInfahren/ | Des | In dem Alt=Testamentischen Gottseligen König | Josaphat | vorgestellten | Weyland Allerdurchläuchtigst=Großmächtigst= und | Unüberwindlichsten Fürsten und Herrn/ | HERRN | JOSEPHI | Dieses Namens des Ersten/ | Erwählten Römischen Käysers/ | auch Hungar= und Böhmischen | Königs/ etc. etc. | Welcher im Jahr 1678. den 26. Julii, auf diese Welt gebohren/ und | Anno 1711. den 17. April. zwischen 10. und 11. Uhr um den Mittag/ | höchstselig in GOTT entschlaffen/ | Durch gegenwärtige | Leich= und Lob=Predig/ | zu der Käys. Stiffts=Kirchen ad S. Bartholomæum in Franckfurt/ | bey der den 18. May allda angestellten | Ehren= und Leich=Begängnüß/ | Einem Höchst=ansehnlich= und Volck=reichen Auditorio | vorgetragen/ | von | ALBERTO PREZ, MissIonarlo ApostoLICO, | Vorgesagten Stiffts PreDiger. | IM Jahr Vnsers Liebsten HeILanDs ChrIstI. | Cum Permissu Superiorum. | Franckfurt am Mäyn/ | Zu finden bey Joann Georg Henneberger/ Not. p. t. des Käys. | Stiffts S. Barthol. Bacc. am Pfarreysen. | Dasselbsten gedruckt bey Johann Bauern., A-Wn 220164-C.Adl.1.*

¹²³³ Die Parallelsetzung mit dem biblischen Joseph war unter Predigern nicht erst nach dem Tod des Monarchen *à la mode*: 1709 erschien beispielsweise in Linz eine Predigt des Jesuiten Andreas Pichler, die aus Anlass der großen Erfolge der kaiserlichen Truppen im Jahr zuvor gehalten wurde. Pichler beginnt seine Rede mit einem auf die Traumdeutung des alttestamentarischen Joseph bezugnehmenden Zitat (Genesis 37,9): „Ich hab in Traum gesehen/ als wann mich Sonn vnd Mond/ vnd eyloff Stern anbetteten.“ Pichler legt die Bibelstelle – mit der Zeit entsprechender martialischer Rhetorik – auf die aktuellen Geschehnisse um: „Unüberwindlicher Triumphirenter/ mit dem heil. Oel gesalbter vnd zweymahl geheiligter Römischer Kayser Joseph der erste! du/ du bist nicht weniger ein hochfliegender/ helleüchtender/ von villen hell=glanzenden Alljrten=Stern zusamb gefügter Adler/ nicht zwar in der Milch= sondern in der mit häufig=vergoßnen Blut deiner Feinden gefärbten Strassen: der du von Sonn vnd Mond/ vnd viel tausend andern Stern/ deren ich doch nur eyloff für heunt sehe/ verehret vnd angebetet wirst!“ (Pichler 1709, S. 2). Das Sonne-Mond-und-Sterne-Motiv wird im Lauf der Rede noch mehrfach in den Dienst habsburgischer Propaganda gestellt: „Dann ich sihe würrklich schon zwey hellglantzende Liechter auff Erden/ ein Sonne vnd ein Mond. Wer seyn dise? [...] *Ludovicus* der 14. dises Nahmens ist ja nicht nur einmahl/ sondern über tausendmahl von den Seinigen als ein helleichtende Sonne deß Europäischen Himmels geprisen worden? vnd wer ist der Mond? jener/ der seinen Glantz von diser Sonnen empfanget/ der *Duc d'Anjou*, oder *Philippus* der Fünffte nach seinen selbst aignen Belieben genannt. Wie hell beyde ein Zeither vor andern grossen Welt=Liechtern geglantzet/ ist keinem vnbekandt: Doch geduncket mich/ als fiengen sie allgemach an eine Finsternis zu leyden. [...] Unterdessen vermercke ich nicht ohne grosse Verwunderung/ wie dise Sonn/ vnd der Mond sich allgemach gegen den grossen Adler=Gestirn/ vnd allen seinen Alljrten Stern/ ob schon vnghern/ zunaigen/ vnd fridsame Anblick zu begehren entschlossen seyn“ (Pichler 1709, S. 4f.).

¹²³⁴ Kellerhaus 1711.

¹²³⁵ Kellerhaus 1711, fol. 3v.

Zum Ende hin, nachdem das reiche Spektrum an Tugendfarben vor den Augen der LeserInnen *en détail* ausgebreitet wurde, fasst Kellerhaus noch einmal zusammen:

„So schaue dann an Durchläuchtigstes Hauß von Oesterreich dis viel=färbige Tugend=Kleid deines geliebten JOSEPHS! *Vide num tunica filii tui sit* rede ich dich an/ wie die Brüder des *Ægyptischen JOSEPHS* ihren Vatter Jacob: Schaue Durchläuchtigstes Hauß/ ob dises nicht jenes viel=färbige Kleid/ welches du auß so vielen dir angeborenen Tugenden ihme gemacht hast? Mich gedunckt ich höre die Antwort Jacobs: *Tunica filii mei est*, ach! es ist das Kleid meines geliebten *JOSEPHS*“.¹²³⁶

Diese Passage der Kellerhaus'schen Rede kündigt abermals von der Tatsache, dass die Tugend eines Herrschenden schwerlich ohne die dazugehörige Dynastie gedacht werden konnte; das „Durchläuchtigste Hauß von Oesterreich“ habe Joseph I. das ihm auf den Charakter geschneiderte Tugendkleid „auß so vielen [dem Hauß] angeborenen Tugenden“ gewoben. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, wird in den auf den Monarchen gehaltenen Leichenpredigten regelmäßig das Tugend- mit dem Abstammungsnarrativ engmaschig verflochten; auch dies eine Vorgehensweise, die Silvio Stampiglia, Pietro Antonio Bernardoni und ihre Kollegen, wie bereits dargelegt, in ihren Geburts- und Namenstags-Libretti weidlich nutzten, indem sie den Kaiser als furchtlosen römischen Feldherrn, als seinen Feinden gegenüber gnädigen antiken Imperator oder als wohlwollend-fürsorglichen Rom-Gründer vor den Vorhang treten ließen.

5. 8. 3. Der Glorwürdigste Oesterreichische Lorbeerbaum

Der Bamberger Jesuitenpater Michael Göz macht diese panegyrische Strategie wie kaum ein Zweiter für sich fruchtbar, er vergleicht den verstorbenen Monarchen mit einem Lorbeerbaum, an dem die vorzüglichsten, im Keim in einzelnen Habsburgerherrschern angelegten Tugenden sprossen:

„[A]n diesem Glorwürdigsten Oesterreichischen Lorbeerbaum grünte und blühete die Andacht und Gottseligkeit *Rudolphi* des ersten/ die Hertzhaftigkeit *Maximiliani* des ersten/ die Behendig= und Glückseligkeit *Caroli* des fünfften/ die Weißheit *Ferdinandi* des ersten/ die Freygebigkeit gegen die Wohlverdiente/ *Friderici* des dritten/ die Standhaftigkeit in schwehren Unternehmungen *Ferdinandi* des zweyten/ die Friedbegierigkeit *Ferdinandi* des dritten/ und dann die Treu und Aufrichtigkeit in Friedens=Schlüssen und Verträgen *Leopoldi* seines allergottseligsten Herrn Vatters. Und zwar diese Tugenden alle nicht nur in einem geringen/ sondern in einem hohen und *eminenten* Grad. In JOSEPHO

¹²³⁶ Kellerhaus 1711, fol 13v.

haben wir nicht nur erneuert gesehen das preißwürdigste und uhralte Exempel der Andacht und Gottseligkeit gegen das hochwürdigste Sacrament des Altars *Rudolphi* des ersten/ indem derselbe nicht nur einmal/ sondern mehrmalen mit Verwunderung und Erstaunen ist gesehen worden/ von der Reis und Jagt allbereit ermüdet eylfertig von dem Pferd herabspringen/ das zu Krancken und schlechten Personen getragene Hochwürdigste Guth bis in das Haus des Bettlägerigen zu begleiten; sondern noch weit andere und gantz ungemeine Probstück und Beweißthumb der sowohl Vätterlich ererbter/ als mit der Muttermilch eingetrunkener Oesterreichischen Ertz=Hertzoglichen Frombkeit und Gottseligkeit.“¹²³⁷

Auch in der bereits erwähnten, in der Augustinerkirche gehaltenen *oratio*¹²³⁸ des Hofpredigers Christoph Zennegg werden den LeserInnen die habsburgischen Ahnen als Wegbereiter Josephs I. vorgestellt. Eingeleitet wird der wehmütige Blick in die Vergangenheit durch eine Ineinssetzung des Kaisers mit antiken Heroen. Auf die Parallelisierung des Frühverstorbenen mit dem ebenso jung dahingeschiedenen Alexander dem Großen folgen Vergleiche mit den römischen Amtsvorgängern Traian, Tarquinius, Theodosius und Valentinianus, wobei der *orator* Zennegg sich selbst nobilitiert, indem er sich in eine Reihe mit den beiden Plinii sowie dem spätantiken Kirchenlehrer Ambrosius stellt, Gelehrten, die dazu ausersehen waren, die vorgenannten römischen Helden *coram publico* zu verabschieden.

Danach konzentriert sich der Jesuit auf die blutsverwandten Legitimitätsspenden des Kaisers. Nicht nur der Vater, Leopold I., sondern auch der erste dem habsburgischen Geschlecht entstammende römisch-deutsche König, Rudolph I., habe „annoeh in *JOSEPHO* glückseeligst gelebet“:¹²³⁹

„Wer siehet aber hier nicht Rudolphum in unsern *JOSEPHO*, den grossen Stammen= und Cronen=Vatter in dem gantz gleich=artigen und Grossen Enickel/ der bestens verstunde/ wie eben durch jenes sein

¹²³⁷ Michael Göz: Wehmütigste | Treu= und Liebs=Bezeigung/ | über den | Allerschmerzlichen und Unvermuthen | Todts=Fall/ | Weyland | Des Allerdurchleuchtigsten/ Gros= | mächtigsten und Unüberwindlichsten Fürsten | und HERRN HERRN | *IOSEPHI* | Erwählten Römischen Käysers/ | Königs in Hungarn/ Böhheim/ Dalmatien/ | Croatien und Slavonien etc. Ertz=Hertzogen zu Oesterreich etc. | Welcher den 17. April 1711. Mittags zwischen 10. und 11. | Uhr zu allgemeinem Leydwesen Höchst=Christlich verschieden. | Als | Aus Gnädiger Verordnung | Des Hochwürdigsten Fürsten und Herrn/ Herrn | *LOTHARII FRANCISCI* | Des heiligen Stuhls zu Mayntz Ertz=Bischoffen/ | des heiligen Römischen Reichs durch *Germanien* Ertz=Cantzlern und | Chur=Fürsten/ Bischoffen zu Bamberg etc. | Unsers gnädigsten Churfürsten und Herrn | In dem Hohen= und Käyserlichen Domb=Stiefft zu Bamberg den 18. May mehrer= | wehnden Jahrs für Seine Kayserliche Majestät höchst=seligsten Andenckens bey einem sehr präch= | tig=auffgerichten Todten und Trauer=Gerüst/ die gewöhnliche *Exequien* gehalten wurden. | Vorgestellt von | *P. MICHAELE GÖZ, Societastis JESU*, Obgemeldten Hohen= und | Käyserlichen Domb=Stiffts *Ordinari*-Predigern. | Gedruckt zu Bamberg/ in der Hochfürstl. Druckerey bey Johann Gerhard Kurtz. 1711., A-Wn 718174-C, S. 11.

Als Anhang an die Leichenpredigt sind die Inschriften abgedruckt, die auf dem im Bamberger Stift aufgebauten Trauergerüst angebracht waren.

¹²³⁸ Zennegg 1711.

¹²³⁹ Zennegg 1711, fol. 7v.

Durchleuchtigstes Ertz=Hause immer müste bestehen und erhalten werden/ durch was es erstlich groß worden/ und so hoch gewachsen.“¹²⁴⁰

Im Anschluss an die Freilegung der Wurzel offenbart Zennegg den ZuhörerInnen einen veritablen Tugend-Stammbaum des Hauses Habsburg, wobei er die Epitheta der erwähnten Herrscher dem Verstorbenen einverleibt. Er parallelisiert Joseph I. mit Albrecht I., der „den Bey=Nahmen *Triumphatoris*, eines Triumphirers bey der erkantlichen Welt erworben [...]; wer solte in Abrede stehen/ daß *JOSEPHUS* den Nahmen eines Triumphirers verdient“.¹²⁴¹ Darauf folgt Friedrich III.,

„der wegen trefflicher Leibs=Gestalte/ und freundlichen Leuth= und Holdseeligkeit *Pulcher*, der Schöne/ und *Affabilis*, der Leicht=Besprechliche und Angenehme/ benambset worden. Ach/ kein Ay ist hier dem andern so gleich/ als wir disen Fridericum finden in unserm Durchleuchtigsten *JOSEPHO*.“¹²⁴²

Genauso sei Joseph I. Albrecht III., mit dem Beinamen „*Honorificus*, der Ehrenreiche“¹²⁴³, und Friedrich IV., genannt *Pacificus*, verwandt gewesen, „und mag man wohl in Wahrheit sagen/ daß den Friden niemand mehrer geliebet/ ob schon niemand desselbigen auch weniger genossen/ dann *JOSEPH*.“¹²⁴⁴ Die Tugenden Maximilians I., des *Hercules prudens*, spiegelten sich, so Zennegg, im Verstorbenen wider: „Es gebrache [*JOSEPHO*] nicht an Macht und Tapfferkeit/ noch weniger/ so die Seele der Waffen ist/ an der Klugheit.“¹²⁴⁵ Und hätte Gott ihm ein längeres Leben geschenkt, der Kaiser hätte sogar den unvergleichlichen Glanz Karls V. egalisiert. Wie Ferdinand I. sei Joseph I. gerecht gewesen, scharfsinnig und weise wie Maximilian II. und Rudolph IV., voll von Eifer wie Matthias, mild und freigiebig wie Ferdinand II. sowie fromm wie sein Großvater Ferdinand III. und sein Vater Leopold. Zennegg fasst zusammen: Joseph I. habe

„in seiner Sechs=Jährigen Kayserlichen Thron=Besitzung alle vormahlige Ehren=Titel seines gekrönten Ertz=Hauses erreicht/ und Ihme eigen gemacht: mithin [sei er] ein zartister Anbeter gewesen deß Hochwürdigen Guths mit *Rudolpho*; ein Triumphirer mit *Alberto I.* der Schöne und Leuthseelige mit *Friderico III.* der Ehrenvolle mit *Alberto II.* der Fridliebende mit *Friderico IV.* ein verständiger *Hercules* mit *Maximiliano I.* der Sigreiche mit *Carolo V.* der Gerechte mit *Ferdinando I.* der Gelehrte und Weise

¹²⁴⁰ Zennegg 1711, fol. 7r.

¹²⁴¹ Zennegg 1711, fol. 7v.

¹²⁴² Zennegg 1711, fol. 8r.

¹²⁴³ Zennegg 1711, fol. 8v.

¹²⁴⁴ Zennegg 1711, fol. 9r.

¹²⁴⁵ Zennegg 1711, fol. 10r.

mit *Maximiliano II.* und *Rudolpho II.* ein Seelen=Eyfferer mit *Mathia*; der Freygebigste mit *Ferdinando II.* der Fromme und Andächtige mit *Ferdinando III.* und *Leopoldo I.*“¹²⁴⁶

Tugendreich und von edelstem Geblüt war Joseph I. also, wie sich in diesem die herrschende Ideologie des Hauses Habsburg interdisziplinär ausleuchtenden Exkurs vom Musiktheater gezeigt hat. In dieser die Funktion der Huldigungsopern am Hof Josephs I. nur noch weiter verdeutlichenden Abschweifung wurden die Parallelen zwischen den in *componimenti per musica* auftretenden Herrschertopoi und jenen aus anderen panegyrisch-propagandistischen Medien herausgearbeitet, und es stellte sich heraus, dass die Quintessenz der *serenata* – eines der unmittelbarsten, wenngleich sicherlich nicht effizientesten Propaganda- und Huldigungsinstrumente, die dem Kaiser zu Gebote standen – dem Substrat der übrigen vom Wiener Hof oder anderen Trägerkreisen im Reich ausgehenden imagebildenden Kommunikationsmittel mehr als verwandt ist.

Die UntertanInnen und auswärtigen Höfe sollten überzeugt werden, dass Joseph I., der Oberbefehlshaber der Kaiserlichen Truppen – ein von Gott beschirmter, herkulischer Übermensch –, sich den Franzosen als martialische Nemesis entpuppen würde und dass ebendieser einige Jahre später, als Vater des Vaterlands, ob seines Tugendreichtums und seiner unbestechlichen genetischen Veranlagung prädestiniert war, das Heilige Römische Reich in ein neues Goldenes Zeitalter zu führen. Der Kaiserthron stand ihm nicht zuletzt deshalb zu, da er einer Dynastie entstammte, die sich brüsten konnte, zumindest *de iure* Nachfolgerin antiker Caesaren zu sein, und deren Blut bereits in den Adern altehrwürdiger römischer *nobilitas* floss. Grundlage dieser für die Herrschaftslegitimierung unabdingbaren Ansichten war die Lehre von der *translatio imperii*, die in den *licenze* der *serenate* besungen wurde und auf die jedes Medaillenrelief, jede für den Kaiser errichtete Ehrenpforte in gelehrt-enigmatischer Form anspielte. Unabdingbar war zudem ein impliziter Glaube an ein teleologisches Voranschreiten der Dynastie, einen Richtung Gegenwart strebenden symbolischen Herrscherkörper, der den aktuellen, von Gottes Gnaden erwählten Potentaten zum geeignetsten Regenten machte, den Fortbestand der Dynastie gewährleistete und das Anrecht derselben auf die Kaiserkrone untermauerte.

Joseph I., Nachfahre von fränkischen Königen und römischen Imperatoren, Blutsverwandter der Anicier und Pierleoni, Seelenverwandter Rudolphs und Maximilians I., Perzipient der sich in ihm vereinigenden vortrefflichsten habsburgischen Charakterzüge, trat seinen von ihm geliebten UntertanInnen als strahlender Sonnenkönig entgegen, als drohend seine Keule

¹²⁴⁶ Zennegg 1711, fol. 14v.

schwingender Alkide, als die *temperantia* zu seiner Maxime ausrufender Monarch inmitten einer Schar von Herrschertugenden. Zu seinen Lebzeiten konnte es keinen für das Herrscheramt Qualifizierteren geben; nach seinem Tod, seiner Apotheose, war jedermann und -frau aller Trauer zum Trotz bewusst, dass die immaterielle habsburgische Tugendkrone auf das Haupt seines Nachfolgers, Karls VI., übergehen würde, der wie auch sein Bruder die hehre Vergangenheit des Jahrtausende alten, ehrwürdigen Geschlechts in sich vereinigen würde. Die sterbliche Hülle geht in die Ewigkeit auf, die Dynastie und mit ihr das Heilige Römische Reich lebt bis an den jüngsten Tag fort.

6. Wie politisch, wie panegyrisch ist die Musik der Wiener *serenata*?

Nach diesen durch und durch politischen Ergebnissen, die aus den vorangegangenen Kapiteln hervorgegangen sind, drängt sich notgedrungen die Frage auf, wie politisch die Musik – diese im Vergleich zum geschriebenen, literarischen Text doch einigermaßen polyseme Entität – in *componimenti per musica* sein kann, respektive: ob sie das überhaupt sein möchte. In Anlehnung an Louis Marin, der hinsichtlich der königlichen Repräsentation am Hof Louis' XIV von „Zeichen der Gewalt“ spricht, „die, damit die Gewalt *geglaubt* wird, bloß *gesehen* werden müssen“, ¹²⁴⁷ bietet sich die Untersuchung der Frage an, ob auch musikalische Zeichen der herrscherlichen, politischen Gewalt existieren, die, damit sie geglaubt werden, von kundigen ZuhörerInnen bloß *gehört* werden müssen, und ob diese Zeichen sich in feststellbarer Regelmäßigkeit in einer Art panegyrisch-politischem Topos vereinen.

Darüber, dass Musik eine nicht zu unterschätzende Macht über die ZuhörerInnen ausüben konnte, waren sich Theoretiker von der Antike bis ins 18. Jahrhundert einig, schließlich habe diese die Menschen nicht zuletzt in gewisse Affekte versetzen können; ¹²⁴⁸ ein Einsatz zur Verstärkung des politischen Inhalts der *componimenti per musica* hätte sich also fraglos angeboten.

¹²⁴⁷ Marin 2005, S. 13.

¹²⁴⁸ Für eine Übersicht über die beschriebenen Wirkungen der Musik von der Antike bis ins 18. Jahrhundert vgl. Dagmar Glüxam: „*Aus der Seele muß man spielen ...*“. *Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation*, Wien: Hollitzer 2020, S. 51–85.

6. 1. Auratisches Psalmodieren

Die erste Einschränkung hinsichtlich der musikalischen Hervorhebung politischer Passagen wird deutlich, wenn man die literarischen, oder vielmehr: die propagandistischen Höhepunkte der Libretti, die *licenza*, beobachtet – die Prophezeiungen, die auf die fürderhin immerwährende Habsburger-Hegemonie verweisen. Diese sind nämlich keineswegs deckungsgleich mit den musikalischen Höhepunkten der Partituren. Das expliziteste Lob des HerrscherInnenhauses wird nämlich in der Regel rezitativisch verhandelt. Der politische Impetus der Texte, der sich aus der reinen Libretto-Lektüre geradezu aufdrängt, verpufft beim Hören relativ schnell in schmucklosen *recitativi semplici*. Ironischerweise wurden die betreffenden Verse, wie zu vermuten steht, gerade deshalb in akkordisch begleitete Rezitative umgeschmolzen, um die Aussage derselben klar hervortreten zu lassen und diese nicht durch zu viel musikalisches Beiwerk zu verdunkeln.

Schlüsselwörter wie „Giuseppe“ oder – je nach Anlass – „Nome“/„Natale“ werden oft subtil musikalisch hervorgehoben, beispielsweise durch Spitzentöne, markante Sprünge auf- oder abwärts, rhythmische Dehnung oder vereinzelt sogar durch zum Hinhören animierende Dissonanzen. Was außerdem auffällt, ist, dass der Ambitus der SängerInnen, je näher diese dem Höhepunkt, will heißen: der Weissagung, kommen, oft signifikant enger wird. Im Extremfall verharren sie gleichsam auf einem Rezitationston. So lässt etwa Carlo Agostino Badia die Singstimme des Anchise in *Enea negli Elisi* nach durchaus bewegtem Rezitieren über die Erben des Enea vor Ehrfurcht auf dem kleinen *g* erstarren, als die Rede auf „LEOPOLDO“¹²⁴⁹ fällt; eine Setzweise, die im Grunde der (Vokal-)Musiktheorie der Zeit zuwiderläuft.¹²⁵⁰

¹²⁴⁹ Pietro Antonio Bernardoni / Carlo Agostino Badia: ENEA NEGLI ELISI. | Poemetto Dramatico. | Nel felicissimo Giorno NATALIZIO della | Sac: Ces: Real M:^{ta} | DI | LEOPOLDO PRIMO | Imperator de' Romani | Sempre Augusto | L'Anno 1702. (=Bernardoni / Badia 1702a), A-Wn Mus.Hs.18506, fol. 63r.

¹²⁵⁰ Vgl. etwa Wolfgang Caspar Printz: *PHRYNIDIS | MYTILENÆI* | Oder des | Satyrischen Componisten | Ander Theil/ | So | in sich hält | Mancherley Musicalische Discurse/ | Als von denen | *Proportionibus*, denen *Requisitis* eines guten | *Componisten/ de Variationibus*, vom *Ge- | neral-Bass* und dergleichen/ | Denen *Cantoribus*, *Organisten* und Kunst=Pfeif= | fern zu beliebigen Gefallen aufgesetzt und | ans Licht gegeben | von | Wolffgang Caspar Printzen/ von Waldthurn/ | Reichs=Gräfflichen Promnitzischen *Directore Musices* | und *Cantore* der Stadt Sorau. | Dreßden und Leipzig/ | Verlegts Joh. Christoph Mieth und Joh. Christ. Zimmermann/ | druckts Joh. Riedel/ E. G. Hoff=Buchdrucker. 1696., A-Wn SA.73.B.51.(Vol.2), S. 61.

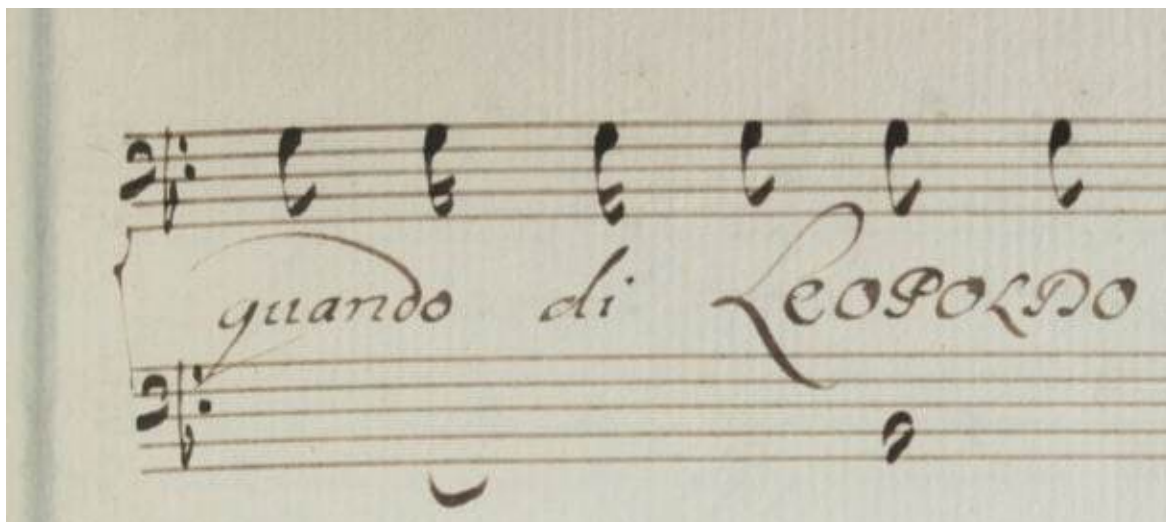


Abb. 4: *Enea negli Elisi* (Bernardoni / Badia 1702), A-Wn Mus.Hs.18506, fol. 63r.

Durch diesen melodischen Quasi-Stillstand entsteht eine Art auratisch-mystisches Psalmodieren, das an auf Streichinstrumenten mit Bogenvibrato exekutierte Tonrepetitionen erinnert, die um 1700 unter dem Terminus *tremolo* oder *tremulo*¹²⁵¹ bekannt waren und eingesetzt wurden, um einerseits das Zittern des Orgeltremulanten nachzuahmen, andererseits, um in Beschwörungs-, in *ombra*-Szenen eine geheimnisvolle, übernatürliche Atmosphäre zu evozieren.

Diese kurzzeitige Verringerung des Tonvorrats als Topos verkaufen zu wollen, scheint allerdings etwas wohlfeil, auch wenn man darauf verweisen könnte, dass es sich bei erwähntem Psalmodieren um einen aus der Kirche ins Theater transferierten Stil handelt, ein Merkmal, das in die Sphäre der *topic theory* verweist.

¹²⁵¹ Vgl. etwa Sébastien de Brossard: „*TREMOLO*, ou *Tremulo*“, in: Ders., *DICTIONAIRE | DE MUSIQUE, | CONTENANT UNE EXPLICATION | Des Termes Grecs, Latins, Italiens & François*, les | plus usitez dans la Musique. | A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus | curieux & de plus necessaire à sçavoir; | Tant pour l'Histoire & la Theorie, que pour la Composition, & | la Pratique Ancienne & Moderne de la Musique Vocale, In- | strumentale, Plaine, Simple, Figurée &c. | ENSEMBLE, | Une Table Alphabetique des Termes François qui sont dans le | corps de l'Ouvrage, sous les Titres Grecs, Latins & Italiens, | pour servir de Supplement. | Un Traité de la maniere de bien prononcer, sur tout en chantant, | les Termes Italiens, Latins & François. | Et un Catalogue de plus de 900. Auteurs, qui ont écrit sur la | Musique, en toutes sortes de Temps, de Pays & de Langues. | Par M. SEBASTIEN DE BROSSARD, cy-devant Préhendé | Député & Maître de Chapelle de l'Eglise Cathedrale de | Strasbourg; Maintenant Grand Chapelain & Maître | de Musique de l'Eglise Cathedrale de Meaux. | SIXIEME EDITION. | A AMSTERDAM, | Chez PIERRE MORTIER Libraire sur le Vygen- | dam, chez qui l'on trouve un assortiment | general de toute sorte de Musique., A-Wn 396011-B, S. 191; oder auch Johann Gottfried Walther: „*Tremolo* oder *Tremulo* (ital.)“, in: Ders., *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [Leipzig 1732], Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001, S. 553.

6. 2. Panegyrisch-politische „types“ und „styles“?

Im Umkreis der rezitativischen HerrscherInnen-Huldigung finden sich freilich Arien und Chöre zuhauf, denen man – vermittelt der modernen Toposforschung – versuchen könnte, zu Leibe zu rücken, um etwa zu erörtern, ob gewisse musikalische Muster an bestimmten Stellen der Partituren wiederkehren und den politischen, huldigenden Text in quasirhetorischer Manier unterstützen.

Unter einem musikalischen Topos versteht Leonard Ratner,¹²⁵² der Ahnherr der *topic theory*,¹²⁵³ zuvörderst „types“ und „styles“ – also Genres wie Tänze und Märsche beziehungsweise etwa im türkischen, im Militär- oder Jagdstil komponierte Stücke –, die aus ihrem Kontext in einen anderen verfrachtet werden und mit denen bestimmte Assoziationen verbunden sind. Dieses ursprüngliche Konzept, das auch wirkmächtig von Danuta Mirka im *Oxford Handbook of Topic Theory* vertreten wird,¹²⁵⁴ ist passgenau auf die Instrumentalmusik der Wiener Klassik zurechtgeschneidert und bezieht sich zuvörderst auf musikalische Formen und Maximen von Musiktheoretikern um 1800; hier lässt es sich trefflich über das *decorum* der in Mozart-Symphonien wiedererstandenen gravitatischen Sarabande¹²⁵⁵ oder die Konnotationen von türkischen Märschen in Instrumentalwerken Ludwig van Beethovens debattieren.¹²⁵⁶

Bis zu einem gewissen Grad lässt sich sicher auch mit dieser starren Konzeption Ratners und seiner NachfolgerInnen mit Blick auf die Oper des frühen 18. Jahrhunderts arbeiten. Überlegenswert wäre etwa, ob die möglicherweise auf die *tragédie lyrique* Lullys verweisenden französischen Ouvertüren, ob im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts omnipräsente *concerto-grosso*-Passagen oder die fallweise im nämlichen Zeitraum auftretende Polychoralität – Kompositionstechniken, die aus den gigantomanischen Festaufführungen in Rom um 1700 entlehnt wurden – ähnlich wie etwa in symphonische Musik der Wiener Klassik eingeflochtene

¹²⁵² Vgl. Leonard G. Ratner: *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer 1980.

¹²⁵³ Aus der schier unerschöpflichen Fülle an Literatur zur *topic theory* vgl. etwa Robert S. Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2004 (Musical Meaning and Interpretation); Ders.: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2004a (Musical Meaning and Interpretation); Raymond Monelle: *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2006; Kofi Agawu: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2009 (Oxford Studies in Music Theory); Wye Jamison Allanbrook: *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*, hrsg. von Mary Ann Smart und Richard Taruskin, Oakland: University of California Press 2014; Danuta Mirka (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016.

¹²⁵⁴ Danuta Mirka: „Introduction“, in: Dies. (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016a, S. 2.

¹²⁵⁵ Mirka 2016a, S. 37.

¹²⁵⁶ Hatten 2004a, S. 81f.

Tänze „a level of content, social, historical, and associative“¹²⁵⁷ in sich tragen und an der Donau Assoziationen mit besonderer Festlichkeit – in Versailles, auf der Piazza Navona oder in San Marco und San Petronio – evozierten.

Zuallererst scheint die Annahme, die HabsburgerInnen hätten mit gleichsam oktroyierten punktierten Eröffnungssätzen positive Assoziationen mit dem Erzfeind Frankreich, mit Paris und Versailles, im Publikum des Hoftheaters oder des Amphitheaters im Garten der Sommerresidenz Favorita wecken wollen, schon aus politischen Überlegungen mehr als fragwürdig. Zudem scheint die Mode, Wiener Opern mit einer französischen Ouvertüre zu eröffnen, vor allem durch die Aufenthalte der Bononcini-Brüder und Attilio Ariosti¹²⁵⁸ in Berlin forciert worden zu sein.¹²⁵⁹

¹²⁵⁷ Raymond Monelle: „The Search for Topics“, in: Ders., *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2000, S. 29.

¹²⁵⁸ Zu Attilio Ariosti vgl. Alfred Ebert: *Attilio Ariosti in Berlin. (1697–1703). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am Hofe König Friedrichs I. von Preußen*, Leipzig: Giesecke & Devrient 1905; Voggenreiter 1978; Lowell Lindgren: „Six Newly Discovered Letters of Attilio Ariosti, O. S. M. (1666–1729)“, in: *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria* 30 (1980), S. 125–138; Ders.: „Ariosti's London Years. 1716–1729“, in: *Music & Letters* 62/3–4 (1981), S. 331–351; Beatrice Barazzoni: *Le cantate da camera di Attilio Ariosti (1666–1729) nel contesto coevo. Con l'edizione dei testi*, Roma: Aracne 2007.

¹²⁵⁹ In Berlin waren Ariosti und auch die Bononcini-Brüder Teil eines Musikerzirkels, mit dem sich Sophie Charlotte umgab, die preußische Herrscherin, die aus ihrem Elternhaus in Hannover, bei Kurfürst Ernst August und Kurfürstin Sophie, bekanntlich eine stark französisch geprägte Hofkapelle um den Konzertmeister Jean-Baptiste Farinelli gewohnt war (zur Musikpflege in Hannover in den 80er- und 90er-Jahren vgl. Croll 2018, S. 79–90). Auch in Berlin wurden Ouvertüren, *entrées* und Tänze *à la françaises* in die meistens italienischsprachigen Opern eingeflochten; im Orchester traf man auf französische Oboisten und Lautenisten und in den Spitzenpositionen auf in Frankreich ausgebildete Musiker wie den später auch in Dresden als Konzertmeister fungierenden Geigenvirtuosen Jean-Baptiste Woulmyer/Volumier, den „wichtigste[n] Vermittler französischer Orchesterkultur in Deutschland nach G. Muffat und Joh. Kusser, die er an Einfluß übertraf“ (Kai Köpp: „Woulmyer, Volumier, Voulmier, Volümier, Voulumier, Jean Baptiste“ (2007), in: *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16792>, letzter Zugriff: 21.07.2023. Zur Opernpflege am Hof von Friedrich III. [I.] und Sophie Charlotte vgl. Curt Sachs: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin: Bard 1910, S. 91–129). So nimmt es auch kaum wunder, wenn man über Ariosti, der ab 1697 als Gast der Kurfürstin mit dieser regelmäßig in der Kammer musizierte und fünf musikdramatische Werke sowie ein Textbuch (*Polifemo*, G. Bononcini) komponierte (Fritz Bose: „Ariosti und Bononcini am Berliner Hof. Anmerkungen zu zwei Gemälden im Schloß Charlottenburg“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 22/1 [1965], S. 58f.), in *Des Herrn von B. Schriften*, dem Diarium des Oberzeremonienmeisters und Geheimen Rats Johann von Besser, erfährt, dass der Bologneser Geistliche sich in seinen Opern, die er als „Capellmeister“ der Kurfürstin verfasste, „der Französischen Manier in vielen bequemet; die Art und Eigenschafft des Italiänischen Satzes hingegen, mit grossem Nachdruck vorstellte“ (Johann von Besser: *Des | Herrn von B. | Schriften, | Beydes | in gebundener und ungebundener Rede; | So viel man derer, | theils aus ihrem ehemahligen Drucke, theils auch | aus guter Freunde schriftlichen Communication, | zusammen bringen können. | Leipzig, | bey Johann Friedrich Gleditsch und Sohn, | Im Jahr 1711., A-Wn *38.J.2, S. 380). Der Aufführung des *Polifemo* wohnte übrigens auch Georg Philipp Telemann bei, der in Matthesons *Ehren=Pforte* berichtet, dass das Orchester zu dieser Zeit „grossen Theils mit Capell= und Concert=Meistern besetzt war, als nemlich: Padre Attilio Ariosti; die Gebrüder Antonio und Giovanni Bononcini; der Obercapellmeister Rieck; Ruggiero Fedeli; Volümier; Conti; La Riche; Forstmeister. etc.“ Vgl. Georg Philipp Telemann: „Telemann.“, in: Mattheson, Johann, *Grundlage | einer | Ehren=Pforte, | woran der | Tüchtigsten Capellmeister, | Componisten, Musikgelehrten, | Tonkünstler etc. | Leben, Wercke, | Verdienste etc. | erscheinen sollen. | Zum fernern Ausbau angegeben | von | Mattheson. | HAM- | BURG. | 1740. | In Verle= | gung | des | Verfassers, A-Wn 60187-B, S. 359.**



Abb. 5: Overture, *L'Oracolo d'Apollo* ([Stampiglia?]/ G. Bononcini 1707), A-Wn Mus.Hs.17588, fol. 1v.

Giovanni Bononcini schrieb zwar schon vor seinem Aufenthalt am Hof von Kurfürstin Sophie Charlotte punktierte Eröffnungssätze, denen allerdings eher steifer Marschcharakter als die federnde Majestät eines französischen *entrées* eignete, wie sie den HörerInnen etwa exemplarisch in Bononcinis mit charismatischen Schleiferfiguren übersäter Overture zu *L'oracolo d'Apollo*¹²⁶⁰ entgegentritt. Absolute *conditio sine qua non* am Beginn eines jeden *componimento per musica* aus der Feder der Bononcini-Brüder war die Overture indes erst ab deren Rückkunft nach Wien.¹²⁶¹

Dass punktierte *entrées* und *ouvertures*, in das Umfeld der Wiener Oper transferiert, für besondere Festlichkeit standen, lässt sich aber tatsächlich mit Blick auf die beiden Festaufführungen *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma* im Wiener Augarten und *Il natale di Giunone festeggiato in Samo* zur Eröffnung des Hoftheaters vermuten. Hier fallen

¹²⁶⁰ [Stampiglia?]/ Bononcini 1707.

¹²⁶¹ Zu den Bononcinis in Wien vgl. Lowell Lindgren: „Vienna, the ‚natural centro‘ for Giovanni Bononcini“, in: Colzani, Alberto (Hrsg.), *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno Internazionale sulla Musica Italiana nei Secoli XVII–XVIII. Loven di Menaggio (Como). 15–17 luglio 1997*, Como: A.M.I.S. 1999 (Contributi musicologici del Centro ricerche dell'A.M.I.S. 12), S. 363–420, sowie die einschlägigen Beiträge in Vanscheeuwijck 2020.

zusätzlich zur Ouvertüre auffällig viele Nummern, vor allem Chöre, ins Auge, die Punktierungen aufweisen.

Beim *Romolo* sind es vier von vierzehn Vokalnummern, von denen vor allem die beiden großen Chöre hervorzuheben sind; mit der Ouvertüre verfügt also beinahe ein Drittel der Nummern zumindest über *entrée*-Charakter. In der *Giunone* sind es auch immerhin vier von 19 Vokalnummern, ebenfalls inklusive zweier Chöre, wobei zum Schlusschor sogar getanzt wurde; ein Umstand, der ebenfalls einen Seitenblick nach Versailles durchaus als nicht unplausibel erscheinen lässt. Der Chor „Vieni a questo lido, o gran nume“¹²⁶² fungiert außerdem tatsächlich als *entrée*, wie es der französischen Oper der Zeit entstammen könnte, da hier die beiden Meeresgottheiten Nettuno und Teti unter grandiosem Einsatz der Hoftheatermaschinerie auf ihren Wägen aus dem Meer emporsteigen. Das Beispiel dieser beiden Opern ist allerdings ein isoliertes und auf zwei Werke eines einzigen Komponisten beschränktes, da derartige französisierende Prunk-Marker in die Wiener Oper ansonsten – abgesehen vom relativ häufigen Einsatz der französischen Ouvertüre – kaum Eingang fanden. Ein Topos kann hier mithin nur schwer argumentiert werden.

Die *concerto-grosso*-Technik¹²⁶³ ist indes eine Mode, die ab 1697 in beinahe jedem Stück eingesetzt wird: In diesem Jahr lässt sich relativ plötzlich in Ferdinand Tobias Richters *Le promesse degli dei*¹²⁶⁴ ein Alternieren zwischen konzertierenden Solisten und vollem Orchester

¹²⁶² Stampiglia / Bononcini 1708, fol. 39r.

¹²⁶³ Unter *concerto grosso* verstehe ich mit Agnese Pavanello eine „composizione caratterizzata dall’alternanza tra due gruppi strumentali diversi per numero e ruolo: un concertino di solisti e il concerto grosso, ovvero il ripieno orchestrale“ (Agnese Pavanello: *Il „concerto grosso“ romano. Questioni di genere e nuove prospettive storiografiche*, Turnhout: Brepols 2006 [Specvlvm mvsciae 11], S. 1: „eine Komposition, die sich durch ein Abwechseln zweier in Anzahl und Aufgabe verschiedener instrumentaler Gruppen charakterisiert: ein *concertino* aus Solisten und ein *concerto grosso* oder *ripieno* des Orchesters“).

Zum *concerto grosso* in Wien zu Beginn des 18. Jahrhunderts vgl. Glüxam 2006, S. 185–212, und Marcaletti 2020. Zu den Musik-Beziehungen zwischen Wien und Rom um 1700 vgl. außerdem Herbert Seifert: „Musical Relations Between Rome and Vienna Around 1700“, in: Over, Berthold (Hrsg.), *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700*, Kassel: Merseburger 2016 (MARS. Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento), S. 81–90.

¹²⁶⁴ Richter fügt dort den dem *concertino* angehörenden Instrumenten, etwa in der Sonata auf fol. 12r, das Kürzel „Conc:“ oder „Concert:“ bei, während das *ripieno* als „Violino del Coro grosso“ bezeichnet wird (Nicolò Minato / Ferdinand Tobias Richter: [*Le promesse degli dei*. Trattenimento per musica. 1697], A-Wn Mus.Hs.16875, fol. 12r). Richter war ab 1679, noch als Organist am Stift Heiligenkreuz, zu Studienzwecken für knapp vier Jahre (Seifert 2016, S. 83) in Rom, um dann bei seiner Rückkunft von Leopold I. als Hoforganist in Dienst genommen zu werden. In Rom studierte er Anfang der 1680er-Jahre zusammen mit Georg Muffat bei Bernardo Pasquini (Herbert Seifert: „Richter, Ferdinand Tobias“ [2016b], in: *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/58012>, letzter Zugriff: 21.07.2023); insofern stellt sich unweigerlich die Frage, warum es 16 Jahre dauerte, um gewisse Kompositionsprinzipien auch in der Heimat anzuwenden. Es kann freilich davon ausgegangen werden, dass Richter, genauso wie sein zeitgleich in Salzburg tätiger Organistenkollege, die *concerto-grosso*-Praxis aus nächster Nähe kennenlernte und keine Vermittlung über den in der Literatur immer wieder als Importeur des *concerto grosso* in Wien genannten Carlo Agostino Badia bedurfte. Ein Rom-Aufenthalt Badias oder die Ankunft der Bononcini-Brüder hat wohl bereits in Wien bekanntes, aber nicht angewandtes Wissen reaktiviert. Giovanni Bononcini fächerte die ihm zur Verfügung stehenden Streicher nämlich auch bereits

beobachten.¹²⁶⁵ In der Oper spielte dieses Abwechseln zweier ungleich großer Ensembles bis in die 1720er-Jahre hinein eine kaum zu überschätzende Rolle der Arienbegleitung.¹²⁶⁶ Wie auch in Rom¹²⁶⁷ oder Bologna wurde in Wien regelmäßig die Unterscheidung zwischen *concertino* und *ripieno* „in gruppi orchestrali tanto di modesta entità quanto di dimensioni ,colossali“¹²⁶⁸ vorgenommen, wobei jeder Komponist seine eigene Bezeichnung für die unterschiedlich großen Ensembles in den Partituren verwendete.

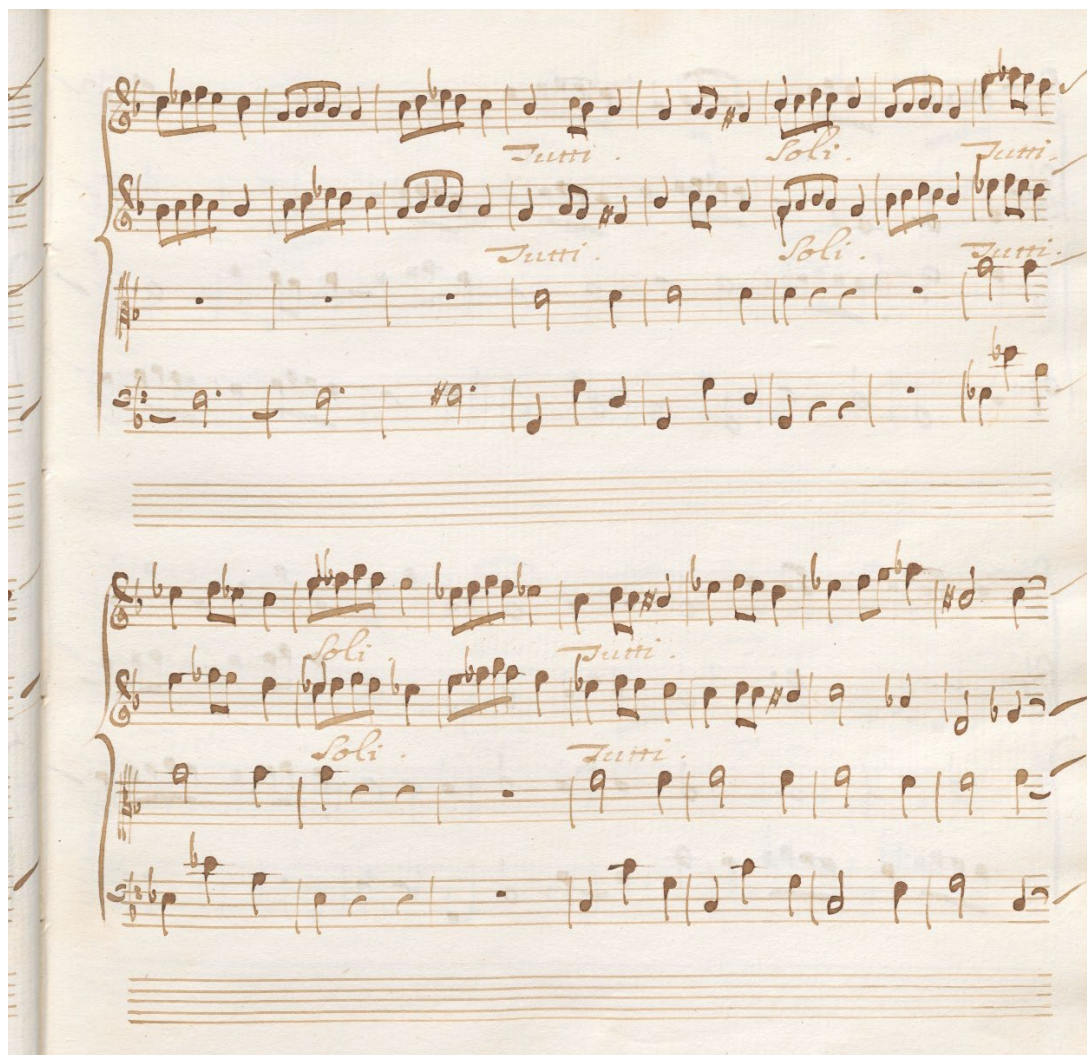


Abb. 6: Overture, *Il ritorno di Giulio Cesare* (Cupeda / G. Bononcini 1704), A-Wn Mus.Hs.16019, fol. 5r.

in seiner römischen Zeit auf, etwa in seiner *serenata La nemica d'amore fatta amante*, wo die Angaben *solì* und *tutti* als *concertino* und *concerto grosso* zu verstehen sind (Pavanello 2006, S. 59; Marcaletti 2020, S. 278).

¹²⁶⁵ Glüxam 2006, S. 201.

¹²⁶⁶ Glüxam 2006, S. 185–212.

¹²⁶⁷ In Rom lässt sich dieses Kompositions- und Aufführungsprinzip ab den späten 1660er-Jahren bei Alessandro Stradella beobachten, bei dem in Vokalwerken das *concertino* vor allem zur Gesangsbegleitung eingesetzt wird (Pavanello 2006, S. 53), und später, in den 80er-Jahren, im großen Stil bei Arcangelo Corelli (Peter Allsop: *Arcangelo Corelli und seine Zeit*, hrsg. von Birgit Schmidt, aus dem Englischen von Oliver Steinert-Lieschied, Laaber: Laaber 2009 [Große Komponisten und ihre Zeit], S. 200–217). In Drucken zeigt sich die Bezeichnung *concerti grossi* allerdings erst zeitgleich mit dem Auftreten in Wien, nämlich in Giovanni Lorenzo Gregoris 1698 erschienenem op. 2 (Pavanello 2006, 92–97).

¹²⁶⁸ Pavanello 2006, S. 25.

Dass in Wien die Aufspaltung in verschieden große instrumentale Kräfte (römischen) Prunk konnotierte, darf allerdings bezweifelt werden, da eine Analyse der Partituren nur zu dem Ergebnis kommen kann, dass sie in der weitaus überwiegenden Zahl der Fälle aus rein musikalischen Überlegungen zum Einsatz kam. Die Gründe für das temporäre Verkleinern des Orchesterapparats sind mannigfach: Einerseits dient das Aufteilen in ein großes und kleines Ensemble – ganz pragmatisch – dazu, die SängerInnen bei der Gesangsbegleitung nicht zu übertönen,¹²⁶⁹ andererseits dazu, dynamische Kontraste, Abstufungen (*crescendi*, *decrescendi*) und stereophone Klangwirkungen hervorzurufen.¹²⁷⁰ Selten wird die jähe Verkleinerung der Besetzung auch in den Dienst der Wortausdeutung gestellt, wenn etwa in Johann Joseph Fux' *Ascanio* für das Wort *sospiri* („Seufzer“) die Textur des Orchesters für die kurze Dauer eines Takts komplett auf die Instrumentalsolisten ausgedünnt wird.¹²⁷¹ Ebenfalls selten werden Solisten abgespalten, wenn die betreffenden *sol*i wohl zu anspruchsvoll für das komplette *ripieno* gewesen wären.¹²⁷²

Neben diesen vornehmlich musikalischen Zwecken, die das *concerto-grosso*-Prinzip zu übernehmen hatte, muss die Doppel-¹²⁷³ respektive Mehrchörigkeit, die mit jener teils verzahnt war, etwas differenzierter betrachtet werden, schon allein deshalb, weil eine der prunkvollsten Aufführungen am Hof Josephs I., *Gli ossequi della notte*, in dieser Manier dargeboten

¹²⁶⁹ Für Dagmar Glüxam ist dies der Hauptgrund: „Die Reduktion des Begleitorchesters auf *Violini soli* bzw. *Concertino* lässt sich in den Wiener Opernpartituren vor allem bis ca. 1714 vorwiegend während der Gesangsbegleitung feststellen.“ (Glüxam 2006, S. 186).

¹²⁷⁰ Vgl. dazu auch Marcaletti 2020, S. 278–281.

¹²⁷¹ Bernardoni / Fux 1712, fol. 56r.

¹²⁷² Als Beispiele vgl. etwa die beiden virtuoson *concertino*-Violinen, die der Singstimme der Egeria in *Hippolito*, in der Arie „Già misere, or beate bell'alme innamorate“ (Bernardoni / Bononcini 1710, S. 92), die Schau stehlen, oder die gelenkig diminuierten Violin-Variationen in der *ciacona* „Occhi belli“ aus *Il ritorno di Giulio Cesare* (Cupeda / Bononcini 1704, fol. 47v).

¹²⁷³ Gioseffo Zarlino nannte diese Technik *coro spezzato*, vgl. Gioseffo Zarlino: ISTITVTIONI | HARMONICHE | DEL REV. MESSERE | GIOSEFFO ZARLINO | DA CHIOGGIA, | Maestro di Capella della Serenissima SIGNORIA di VENETIA: di | nuouo in molti luoghi migliorate, & di molti belli secreti | nelle cose della Prattica ampliate. | *Nelle quali; oltre le materie appartenenti alla MVSICA; si trouano dichiarati | molti luoghi di Poeti, Historici, & di Filosofi; si come nel | leggerle si potrà chiaramente vedere.* | Con due Tauole; l'vna che contiene le Materie principali: & l'altra | le cose più notabili, che nell'Opera si ritrouano | IN VENETIA, | Appresso Francesco de i Franceschi Senese. | M. D. LXXIII., A-Wn 60170-C, S. 329: „sono ordinati & divisi in due o più Chori; ne i quali cantano Quattro o più voci; & li chori si cantano hora uno hora l'altro a vicenda; & alcune volte (secondo il proposito) tutti insieme; maßimamente nel fine; il che sta molto bene“ („sie sind in zwei oder mehr Chöre zu je vier Stimmen oder mehr geordnet und geteilt, und sie singen abwechselnd, einmal der eine, ein andermal der andere Chor; und manchmal (je nach Belieben) singen beide zusammen, vorzüglich am Ende – eine Sache, die sich sehr schickt“). Detailliert aufgearbeitet wird dieses musikalische Phänomen in Anthony F. Carver: *Cori spezzati. 1. The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2009.

Zur Frage der räumlichen Aufteilung der Wiener Musiker, die vermutlich auch aus Rom übernommen wurde vgl. Glüxam 2006, S. 186–188. Als Zeuge der Verräumlichung in der Blütezeit der Polychoralität sei Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, Bd. 3, hrsg. von Arno Forchert, 2. Auflage, Kassel u. a.: Bärenreiter 2013, zum Beispiel S. 197, angeführt.

wurde.¹²⁷⁴ Eine Gleichsetzung von Prunk/Panegyrik und Doppelchörigkeit scheint somit zumindest überprüfenswert, auch wenn Dagmar Glüxam „den Blütezeitbeginn der Doppelchörigkeit in Wien“¹²⁷⁵ erst mit *Angelica vincitrice di Alcina* (1716) ansetzt.

6. 2. 1. Polychoraler Pomp

Fuxens *Ossequi*, zum Geburtstag der Kaiserin im Jahr 1709 aufgeführt, wollten mit ihrer mehrchörigen, von Trompeten durchsetzten Anlage und den verwendeten Instrumentenmassen wohl kaum etwas anderes darstellen als eine musikdramatische Machtdemonstration des Hauses Habsburg, für die sich 130 Musiker um den Teich der kaiserlichen Favorita versammelten.¹²⁷⁶ Die Vielzahl an Musikern ist zweifelsohne ein Signifikant für musikalischen Pomp – das war in Rom um 1700 so, und auch die HabsburgerInnen ließen sich zu politisch wichtigen Anlässen von monumentalen Klängen elevieren; man denke an die Prager Krönungsoper *Costanza e fortezza* im Jahr 1723 oder ein Halbjahrhundert zuvor das prachtvoll ausstaffierte Rossballett zur Heirat Leopolds I. mit Margarita Teresa, *La contesa dell'aria e dell'acqua*, dessen *sinfonia*

„von über 100 Saiteninstrumenten, dazu Flöten, Trompeten und anderen Blasinstrumenten gespielt [wurde]. Die als Intrada fungierende Corrente, die Follia als mittleren der fünf Tänze und die Sarabanda am Ende, alle sechsstimmig, führten 24 Trompeten und zwei Paar Pauken aus, die Giga vier Clarini, die zweistimmig mit dem doppelchörigen Streichorchester konzertierten, und die Allemanda nur die Streicher.“¹²⁷⁷

Wenn man nun mit einigem Recht davon ausgeht, dass eine derartige Anhäufung von Musikern besonderen Prunk konnotiert – auch wenn sie allein keinen musikalischen Topos formieren kann –, ließe sich auch vermuten, dass die mehrchörige Anlage der *Ossequi*, zu der sich die große Anzahl an Instrumenten ja eignet, für besonderen musikalischen Glanz stehen könnte.

¹²⁷⁴ Doppelchörige Teile von Opern gab es am Wiener Hof immer wieder, man findet sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in *La contesa dell'aria e dell'acqua*, in Werken von Draghi (etwa der Sonata aus *Il sacrificio d'amore* aus dem Jahr 1685) und Pederzuoli sowie um die Jahrhundertwende bei Badia, wobei in *Le gare dei beni* (1700) das Orchester gar auf vier Chöre aufgeteilt wird (vgl. Glüxam 2006, S. 577f.). Dass Solisten und/oder Chöre einander gegenüberstanden, war in den Werken europäischer Musik des 17. Jahrhunderts durchaus kein Einzelfall; derartige Praktiken finden sich in Stücken von Ludovico da Viadana, der *Missa Salisburgensis*, in der Bologneser Kirchenmusik von Perti (Anne Schnoebelen: „Performance Practices at San Petronio in the Baroque“, in: *Acta Musicologica* 41/1–2 [1969], S. 39, 53), der französischen *Grand motet*, dem englischen *Anthem*.

¹²⁷⁵ Glüxam 2006, S. 264.

¹²⁷⁶ Neri Guadagni, Bericht vom 20. Juli 1709, in: Alemagna, Sig:^r March:^{se} Neri Guadagni, 1708–1709, Lettere e Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4428.

¹²⁷⁷ Seifert 1985, S. 144.

Ein gleichsam stilistischer Topos, der Assoziationen zum Gepränge festlicher Aufführungen im Rom Arcangelo Corellis hervorruft.

Gleich im ersten Satz der sechsteiligen italienischen *sinfonia* stehen einander zwei zweistimmige, C-Dur-Akkorde brechende Trompeten-¹²⁷⁸ beziehungsweise Violinchöre (+Oboen) gegenüber – sicherlich jeweils auf den einander gegenüberliegenden Seiten des Teichs des Gartens der Favorita platziert –, die einander zu Beginn, gleichsam als abruptes an die ZuschauerInnen gerichtetes *attentum parare*, halbtaktig Fanfaren-Motive zuwerfen.

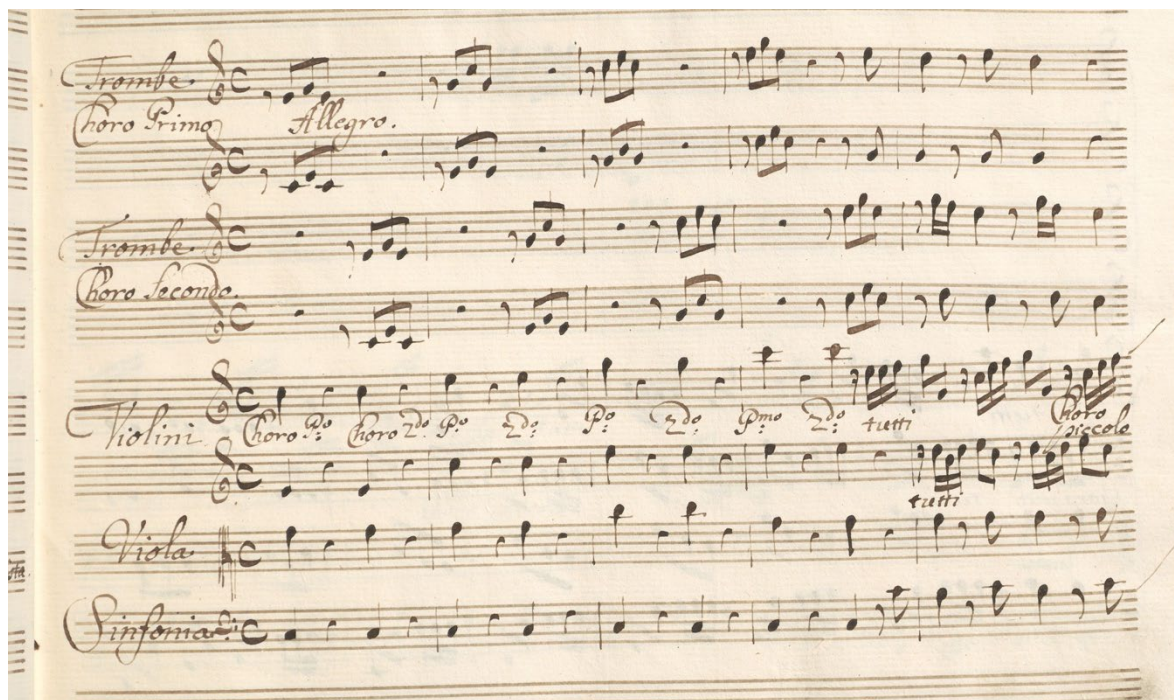


Abb. 7: *Sinfonia, Gli ossequi della notte* (Cupeda / Fux 1709), A-Wn Mus.Hs.17998, fol. 2r.

Während sich die Trompeten den Satz hindurch in Imitationen ergehen, verschmelzen die Violinen einen Halbtakt lang zum von um Oboen verstärkten *tutti*, aus dem sich unterdes alsbald in *concerto-grosso*-Manier ein *coro piccolo*,¹²⁷⁹ der ebenfalls zuweilen *colla parte*

¹²⁷⁸ Im Verlauf der Partitur werden die Trompeten einmal als *trombe*, einmal als *clarini* bezeichnet, ohne dass ein Unterschied im Tonumfang zu erkennen wäre (vgl. Glüxam 2006, S. 554); ganz im Gegensatz zu späteren Zeiten: Johann Ernst Altenburg hält in seiner Trompetenschule fest: „Wir verstehn unter Clarin oder unter einer Clarinstimme ungefähr das, was unter den Singstimmen der Discant ist, nemlich eine gewisse Melodie, welche größtentheils in der zweygestrichenen Oktave, mithin hoch und hell geblasen wird.“ (Johann Ernst Altenburg: Versuch einer Anleitung | zur | heroisch=musikalischen | Trompeter= und Pauker=Kunst, | zu mehrerer Aufnahme derselben | historisch, theoretisch und praktisch beschrieben | und mit Exempeln erläutert | von | Johann Ernst Altenburg. | Zwey Theile. | Halle, | gedruckt und verlegt bey Joh. Christ. Hendel. | 1795., A-Wn 735767-B, S. 95).

¹²⁷⁹ Auch in der französischen Oper der Zeit war das Orchester in einen *grand* und einen *petit chœur* aufgeteilt. Vgl. James R. Anthony: *French Baroque Music. From Beaujoyeux to Rameau. Revised and Expanded Edition*, Portland, Oregon: Amadeus 1997, S. 123f.

spielende Oboen beinhaltet,¹²⁸⁰ löst und für dynamisch kontrastierte Wechselspiele mit den *tutti*-Violinen sorgt.

Der *coro piccolo* muss aus mehr als vier Violinen zusammengesetzt gewesen sein, da Fux in der Arie der Urania „Con lei di lieta sorte“¹²⁸¹ in drei Stimmen explizit auf einen auf 4° Violini verkleinerten kleinen Chor hinweist. Außerdem erfährt man aus dieser Arie, dass noch zusätzlich jeder der beiden großen Chöre über einen solchen *coro piccolo* verfügt haben muss, da die einander gegenüberstehenden Instrumentenmassen ebenhier zwecks klanglicher Differenzierung zu einem kleinen Ensemble aus vier Violinen schrumpfen.



Abb. 8: Drei *cori piccoli* in „Con lei di lieta sorte“, *Gli ossequi della notte* (Cupeda / Fux 1709), A-Wn Mus.Hs.17998, fol. 98v.

Die Arie ist also aufgeteilt auf fünf Chöre: drei kleine zu je vier Violinen sowie zwei große. Dass sich im Verlauf der *Ossequi* vom *coro piccolo* zuweilen auch noch ein *concertino* abspaltet,¹²⁸² lässt den Komplexitätsgrad und Reiz der Komposition noch ein Stück weit steigen. Fux sorgt also gleich zu Beginn dieses hypertrophen *componimento* für ein Maximum

¹²⁸⁰ Das lässt sich im Umkehrschluss aus dem Zusatz „senza Hautbois“ schließen. Vgl. zum Beispiel Cupeda / Fux 1709, fol. 10r.

¹²⁸¹ Cupeda / Fux 1709, fol. 98v.

¹²⁸² Cupeda / Fux 1709, fol. 47v.

an klanglicher und dynamischer Differenzierung: Vom 130 Musiker umfassenden *tutti* bis hin zu zumindest teilweise solistisch besetzten Kleingruppierungen des Orchesters – eine Doppelchörigkeit, die sich, legiert mit dem *concerto-grosso*-Prinzip, zur bedarfsorientierten, variablen Polychoralität transformiert.¹²⁸³

Dass diese schon auf dem Papier eindrucksvolle Mehrchörigkeit nun Prunk und Lob des HerrscherInnenhauses signifiziert, mag zwar naheliegen; ein generelles Muster lässt sich daraus freilich keineswegs ableiten. Denn einerseits finden sich am Kaiserhof zur gleichen Zeit auch Stücke in kleinerem Rahmen, in denen das Orchester bisweilen in zwei gleich große Formationen aufgeteilt wird; andererseits gab es auch anlässlich herausragender Festivitäten aufgeführte *componimenti per musica*, die zumindest in weiten Teilen auf dieses Kompositionsprinzip fast zur Gänze verzichten.

Der schlagende Beweis, dass Mehrchörigkeit nicht unbedingt mit Instrumentenmassen und also vordergründigem Prunk gleichgesetzt wurde, ist Attilio Ariostis zum Namenstag des Kaisers im Jahr 1707 aufgeführter *Marte placato*, ein im Vergleich zu Fuxens *Ossequi* geradezu intimes Kammerstück, in dessen Zentrum vier allegorische Figuren beziehungsweise Gottheiten – Pace, Marte, Danubio und Venere – stehen.

In der einleitenden *sinfonia* werden im ersten, in Da-capo-Form aufgebauten Satz die insistierenden, „presto e battuto“ zu spielenden B-Dur-Akkordbrechungen von zwei jeweils Violine I und II, Viola und Fagotte umfassenden Instrumental-Chören exekutiert; eine zusätzliche *basso*-Stimme bietet mit ihren sekundweise auf- und abwärtssteigenden Viertelnoten beiden Chören rhythmische Orientierung. Aus den beiden Chören schälen sich, wie zuvor auch bereits bei den *Ossequi*, zwecks Kontrastierung Soli heraus, zuerst aus den ersten Violinen, danach aus den zweiten.

¹²⁸³ Auch in einigen weiteren Arien bietet sich dem Publikum ein ähnlich eindrucksvolles musikalisches Bild dar. Die von La Notte gesungene erste Arie des Stücks, die anschließend in einen Chor mündende „Di donna reale dal nome immortale s’applauda“ (Cupeda / Fux 1709, fol. 17r), wird von einem doppelchörigen Ritornell (Trompeten vierstimmig, Violinen zweistimmig) eingeleitet; in einem Instrumentalritornell (Cupeda / Fux 1709, fol. 44v) spalten sich die vorhandenen Blechbläser auf zwei Stimmen auf; in einem *coro* (Cupeda / Fux 1709, fol. 117v) stehen einander zwei Trompeten-Formationen auf einem *battaglia*-Fundament gegenüber; und im Schlusschor (Cupeda / Fux 1709, fol. 153r) werden die *trombe* ein letztes Mal auf zwei Chöre und bis zu vier Stimmen aufgefächert.

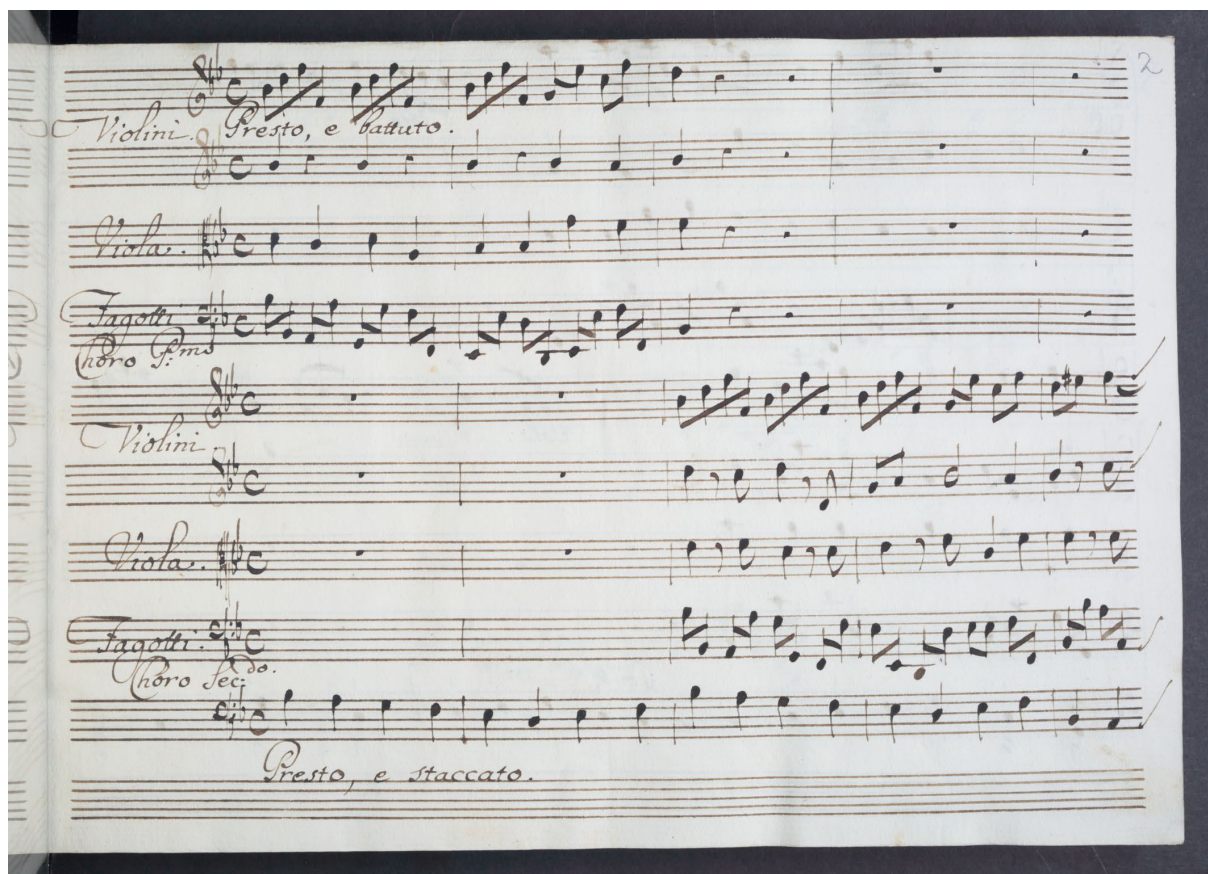


Abb. 9: 1. Satz, *sinfonia, Marte placato* (Bernardoni / Ariosti 1707), A-Wn Mus.Hs.19125, fol. 2r.

Während die abgesetzten, persistierenden Akkordbrechungen dem Lärm, den der Kriegsgott Mars auf der Erde verursacht, abgelauscht scheinen, trifft man im zweiten Satz¹²⁸⁴ auf idyllische Klänge aus der Sphäre der Pace, des Friedens. Die Instrumentation – hier treffen Chalumeaux¹²⁸⁵, Oboen, zwei Alt-Gamben¹²⁸⁶ und ein Bass-Chalumeau als Fundament aufeinander –, der wiegende menuettartige Dreiertakt und die wellenförmigen, *grosso*-ähnlichen Verzierungen verweisen allerdings nicht nur auf behagliche Zustände, die während des Spanischen Erbfolgekrieges herbeigesehnt wurden, sondern auch weit weg vom Freiluft-Prunk der *Ossequi della notte*, hin in die intime Kammer.

¹²⁸⁴ Bernardoni / Ariosti 1707, fol. 8r.

¹²⁸⁵ Zu diesem am Wiener Hof häufig gebrauchten Instrument vgl. Albert R. Rice: *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, 2. Auflage, Oxford: Oxford University Press 2020, S. 1–79.

¹²⁸⁶ Zum Einsatz der Gambe am Wiener Hof vgl. Marc Strümper: *Die Viola da gamba am Österreichischen Kaiserhof. Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hofmusikkapelle im 17. und 18. Jahrhundert*, Dissertation Universität Wien 2001.

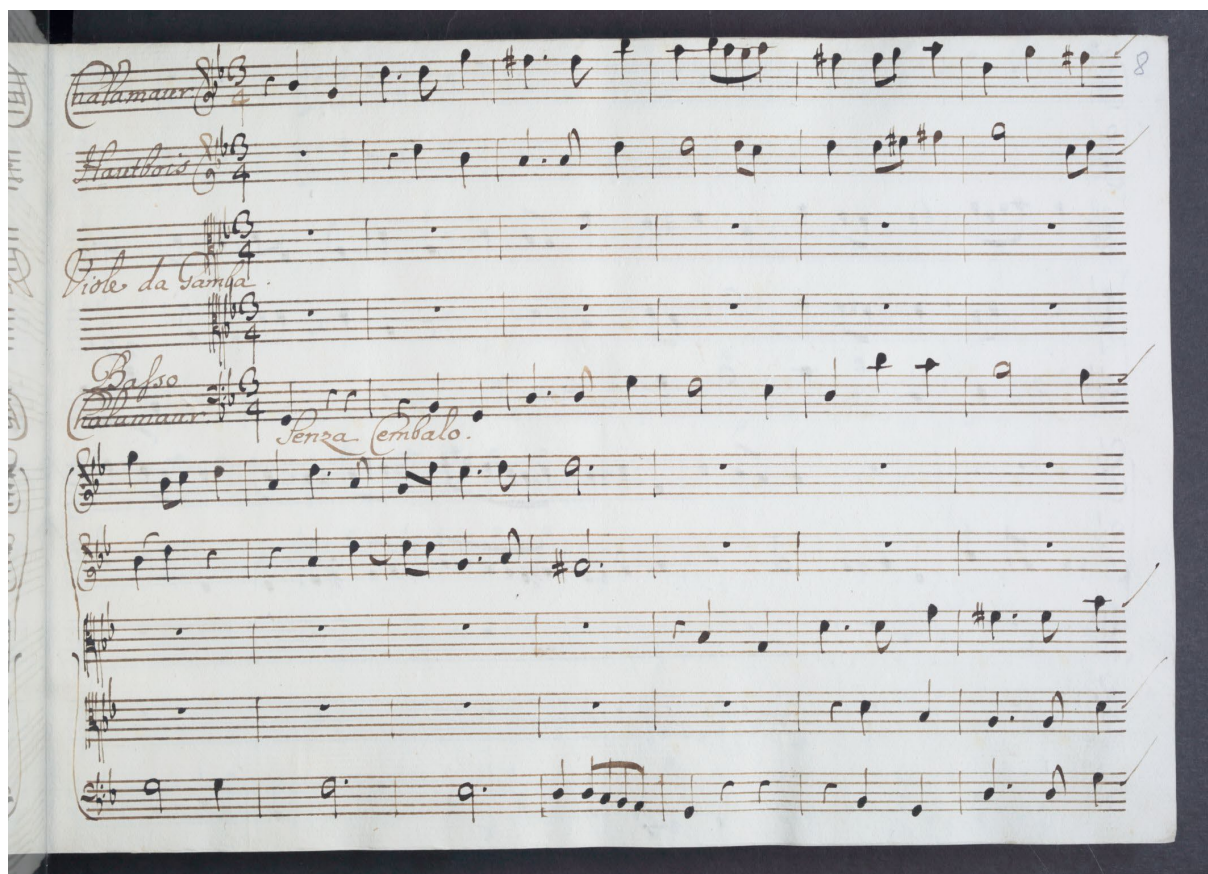


Abb. 10: 2. Satz, *sinfonia*, *Marte placato* (Bernardoni / Ariosti 1707), A-Wn Mus.Hs.19125, fol. 8r.

Der dritte Satz¹²⁸⁷ präsentiert sich mit seiner auf der Stelle tretenden Motivik und den musikalischen Fluss irritierenden punktierten Noten wieder deutlich unruhiger. Nach These und Antithese folgt hier die Synthese der vorangegangenen Sätze: Die Instrumentation wechselt zwischen der kriegesischen, doppelchörigen des ersten Satzes und der idyllischen, bläserdominierten des zweiten; das Zwiegespräch zwischen Krieg und Frieden, das sich für das Stück als zentral erweisen wird, wird in diesem Instrumentalsatz vorweggenommen.

Die Doppelchörigkeit kann durchaus als strukturgebendes Prinzip des *Marte placato* bezeichnet werden; sie bleibt nur im Gegensatz zu den *Ossequi della notte* auf Streicher und Holzbläser beschränkt. Ariosti scheint die Doppelchörigkeit, wie dies schon in der *sinfonia* augenfällig ist, vor allem dem semantischen Feld des Kriegs zuzuordnen, denn die beiden einander gegenüberstehenden Klangkörper werden etwa dazu eingesetzt, onomatopoetisch Schlachtenlärm¹²⁸⁸ nachzuzeichnen oder Joseph I. als kriegserprobten Heroen zu feiern.¹²⁸⁹

Während die vom *continuo* begleiteten Arien circa im Wiener Schnitt der Zeit liegen (6 von 15 Arien), zeigt die teils sehr dünne Instrumentation indes, dass hier innerhalb der Mauern der

¹²⁸⁷ Bernardoni / Ariosti 1707, fol. 10v.

¹²⁸⁸ Zum Beispiel: Bernardoni / Ariosti 1707, fol. 20v.

¹²⁸⁹ Vgl. Bernardoni / Ariosti 1707, fol. 120v.

Hofburg musiziert wurde. Manche instrumentatorischen Entscheidungen scheinen außerdem gewisse Bedeutungsschichten des Textes illustrieren zu wollen; und, so viel sei hier schon vorweggenommen, semantische Codierungen des Instrumentariums sind ebenso wie der jeweilige Aufführungsraum zwei Voraussetzungen, die Komponisten in ihrer Entscheidungsfreiheit deutlich einschränkten. Durch das Überlappen von Raum-Frage und Instrumenten-Konnotationen sind regelmäßig weite Teile des Charakters eines Stücks bereits vorgegeben.

Marte placato präsentiert sich somit großteils als eine für einen geschlossenen Raum, vermutlich den Saal vor dem Hoftheater, konzipierte Komposition, zu deren Kammercharakter zuweilen auch noch gedämpfte Affekte wie Trauer und Liebe hinzutreten; der Tonfall des Stücks ist also über weite Strecken denkbar weit von vordergründigem politischem Prunk entfernt. Die wehmütige Arie „Se le madri e se le spose lagrimose tu rimiri“ wird zum Beispiel von allesamt im tiefen Register musizierenden Violinen, Alt-Gamben und *violette*, also Diskantgamben, im Bass übernommen,¹²⁹⁰ die hier ihre melodischen Linien wie Tränenströme ineinanderfließen lassen.

Der feingliedrige Charakter des Stücks tritt insbesondere in Arien mit obligaten Instrumenten, wie „Se tu m’amassi ancor“¹²⁹¹ der Venere, hervor. Diese Arie im Rhythmus einer *giga* wird von einer obligaten Mandoline begleitet, dem Instrument der Ständchen, das hier eine kleine „*serenata*“ der Göttin Venere (Venus) begleitet, die ihren Geliebten, Marte (Mars), ihrer Zuneigung versichert. Die Partie enthält kaum diffizile Passagen, keinerlei idiomatische Abschnitte, etwa Akkordspiel, vertrackte Arpeggien oder *tremoli*, wie man sie beispielsweise aus Michel Correttes Mandolinen-Traktat kennt;¹²⁹² man könnte sie bis auf wenige tiefe *b* genauso auf einer Tenorblockflöte spielen. Ariosti verwendet das Instrument hier also als reine Farbe, als Bedeutungsträger.

Ähnlich geht Ariosti mit der Viola d’amore um, die er wohlgemerkt vortrefflich beherrschte, wie an den dutzenden von ihm komponierten Sonaten für dieses Instrument ersichtlich ist: In der *air en rondeau* „Sa il destin“¹²⁹³ der Venere, in der die Göttin der Liebe das Schicksal lobt, das keinen besseren Feldherren und Friedensbringer als Joseph I. erwähnen hätte können, trifft

¹²⁹⁰ Bernardoni / Ariosti 1707, fol. 64r.

¹²⁹¹ Bernardoni / Ariosti 1707, fol. 90v.

¹²⁹² Michel Corrette: NOUVELLE METHODE, | Pour apprendre à Jouer en très peu de tems | la *Madoline* [sic], ou les principes sont démontrés | si clairement, que ceux qui Jouent du Violon | peuvent apprendre deux mêmes. | Plus la Tablature du *Cistre* en Musique à 5. a 6. | et à 7. rangs de Cordes, avec des Preludes, Menuets | Allemandes, Marches et Sonates. avec la Basse | pour ces deux Instruments. | par M^r CORRETTE. | Chev.^{er} de l’Ordre de Christ. | Prix 6^{rs}. | avec privilege du Roi. | A Paris, A Lion et à Dunkerque aux adresses ordinaires de Musique., F-Pn RES VMB-64.

¹²⁹³ Bernardoni / Ariosti 1707, fol. 113r.

man nicht etwa auf zwei Trompeten, die miteinander wetteifern, sondern auf Chalumeaux, Oboen und besagte Viola d'amore. Die Viola ist völlig ihrer Idiomatik entkleidet und begleitet die Chalumeaux *colla parte*, ist also nichts anderes als Farbgeberin in einem technisch anspruchslosen Satz im 2er-Takt, der wohl kaum der Finesse des Solisten Attilio Ariosti bedurft hätte. Vermutlich zählt einzig das Wort „d'amore“, das hier zusammen mit dem idyllischen Klang des Chalumeau und der pastoral tönenden Oboe den durch Joseph I. bald wiederhergestellten Frieden oder die im B-Teil der Arie beschworene „alma clemente“¹²⁹⁴ des Kaisers musikalisch evozieren sollte. Im Schlussritornell gesellen sich zum erwähnten Instrumentarium noch zwei ebenfalls nicht gerade prototypische Freiluftinstrumente, zwei Viole da Gamba, hinzu.

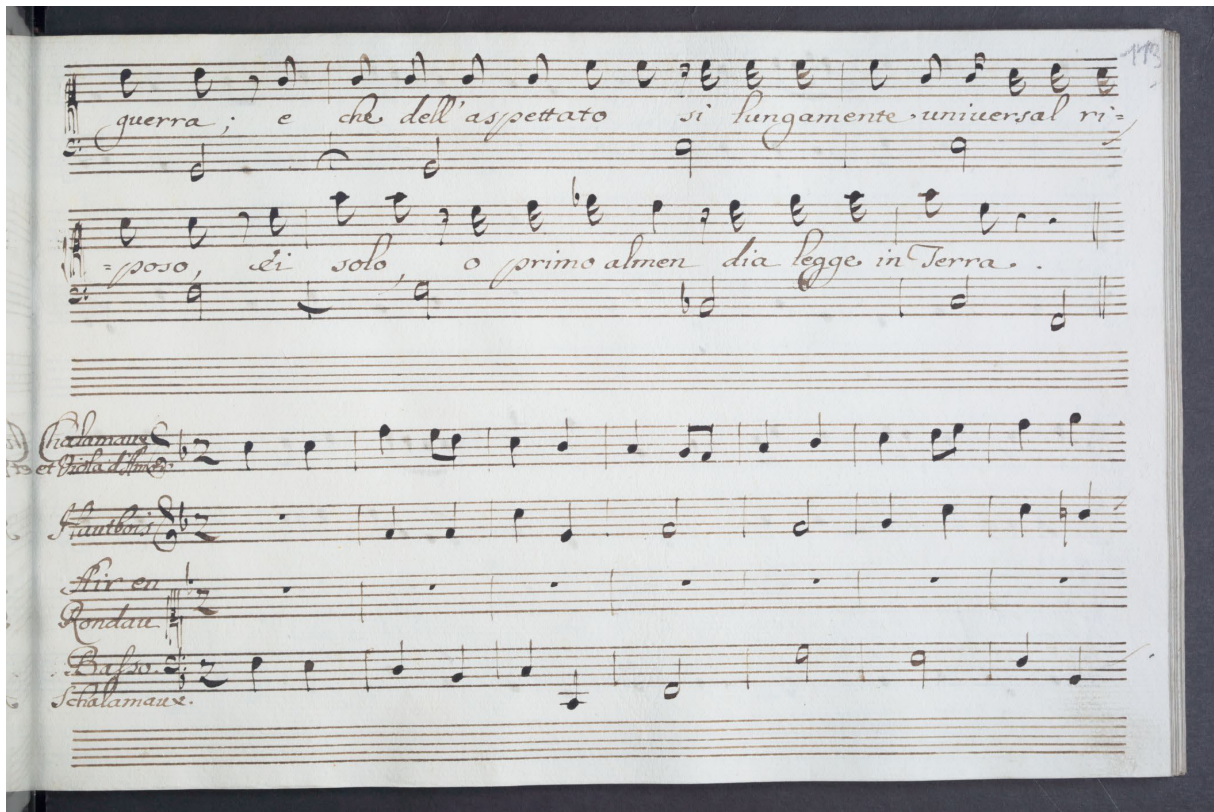


Abb. 11: „Sa il destin“, *Marte placato* (Bernardoni / Ariosti 1707), A-Wn Mus.Hs.19125, fol. 113r.

Deutlich idiomatischer wirkt das Solo eines anderen Kammermusikinstrument, des Baryton,¹²⁹⁵ das in der Arie „Sa il crudel per uso antico“¹²⁹⁶ der Pace mit auf- und abwärtssequenzierenden 32stel-Halbzirkelfiguren, triolischen Akkordbrechungen sowie

¹²⁹⁴ „Milde Seele“.

¹²⁹⁵ Es ist das einzige Mal, dass dieses Instrument in der Regierungszeit Josephs I. in einem *componimento per musica* in Erscheinung tritt. Abgesehen davon verwendet es nur noch Francesco Bartolomeo Conti in seinem 1711 aufgeführten *dramma pastorale Il trionfo dell'amicizia e dell'amore* (Glüxam 2006, S. 369).

¹²⁹⁶ Bernardoni / Ariosti 1707, fol. 95v.

charakteristischen Arpeggio-Abschnitten aufwartet. Desgleichen die Solo-Blockflöte, die in der Arie „Al suono lusinghier d’una fatal beltà“¹²⁹⁷ in einem 33 Takte langen Anfangsritornell vornehmlich durch chromatisch an- beziehungsweise absteigende 32stel-Arpeggien den angesprochenen „suono lusinghier“, den schmeichlerischen Ton, erzeugt.

Marte placato zeigt also zweierlei: Die Vielzahl an leisen Instrumenten und deren Kombination ist – trotz der fallweisen Verwendung von Chalumeaux und Gamben auch im Freien – ein starker Indikator für eine Aufführung in einem kleineren Saal der Hofburg. Und zweitens zeigt Ariosti, dass instrumentale Doppelchörigkeit nicht nur unter massivem Aufgebot von Musikern zu bewältigen war, sondern auch im kleineren Rahmen effektiv eingesetzt werden konnte. Dass mit Lauten-Ständchen und schmerzlichen Gamben-Kantilenen Massen an ZuhörerInnen für die Propaganda der Habsburger begeistert werden konnten oder auch nur sollten, ist unterdes zu bezweifeln.

6. 2. 2. Spröder Prunk von Giovanni Bononcini

Umgekehrt konnte musikdramatischer Prunk offenbar auch weitgehend ohne Mehr- oder Doppelchörigkeit auskommen, das bezeugen Giovanni Bononcinis *Sagrifici di Romolo per la salute di Roma*. Hier betritt der Gründer Roms und musikdramatische Doppelgänger Josephs I., Romolo, die Kulisse des Augartens, von tönenden herrschaftlichen Markern umgeben – „a cavallo con Cavalieri, timpani | e trombe a Cavallo, e guardia di Mazzieri a piedi“.¹²⁹⁸

Abgesehen vom majestätischen Blech, das den Titelhelden akkompagniert, ist der *Romolo* allerdings auf den ersten Blick relativ unspektakulär und im Vergleich etwa zu Ariostis kammermusikalischen Farbmischungen oder Fuxens Blech-Exzessen nachgerade eintönig instrumentiert: Arien und Chöre (die wie meistens bei Stampiglia-Libretti auch im Verlauf des Stücks erklingen) werden – abgesehen vom obligaten Drittel an *continuo*-Arien – vom dazumal üblichen vierstimmigen Streichersatz mit verstärkenden Oboen beziehungsweise Fagotten¹²⁹⁹ begleitet. Von der bei Fux wohl als Mittel zum Prunk eingesetzten Mehrchörigkeit macht Bononcini zumindest *expressis verbis* keinen Gebrauch. Was sich allerdings sehr wohl feststellen lässt, ist, dass schon im schnellen Satz der Ouvertüre und danach in einigen Arien sowie dem Schlusschor klangliche Kontraste, Stereoeffekte durch bis zu halbtaktiges Wechseln von Instrumentengruppen – von Violinen und Oboen beziehungsweise dem *tutti* – angestrebt

¹²⁹⁷ Bernardoni / Ariosti 1707, fol. 106r.

¹²⁹⁸ Stampiglia 1708c, 4v–5r: „auf einem Pferd, begleitet von Rittern, von Pauken und Trompeten auf Pferden und einer Wache Stabträger zu Fuß“.

¹²⁹⁹ Diese sind zuweilen mit den Violoncelli in einer vom *basso* verschiedenen Stimme notiert.

werden; ähnlich wie man dies aus Frankreich vom *trio des hautbois* kennt. Von einer doppel- oder mehrhörigen Anlage des gesamten Stücks kann aber keine Rede sein.

Die doch etwas spröde anmutende Instrumentierung lässt sich einerseits damit erklären, dass die SängerInnen, wie das handschriftliche Libretto verrät, zum Teil mit Trompetern – und zweifelsohne von diesen improvisierten Fanfaren – im Schlepptau die Bühne des Augartens betraten; vermutlich aber auch damit, dass am Tag der Aufführung des *Romolo* auch noch andere musikalisch untermalte Programmpunkte wie ein Turnier und ein Rossballett aufgeführt wurden und für diese Unterhaltungen vermutlich die Blechbläser und Pauker den Löwenanteil der Aufgaben übernehmen mussten, wie dies etwa für Johann Heinrich Schmelzers Musik zum in der Regierungszeit Leopolds I. aufgeführten Rossballett *La contesa dell'aria e dell'acqua*¹³⁰⁰ oder für andere auch unter Joseph I. ausgetragene Turniere überliefert ist. Die hauptsächlich auf Streicher fokussierte *serenata* wäre somit als klanglicher Kontrapunkt zu den anderen *divertissements* anzusehen.

Dass die Gleichsetzung von Prunk mit Doppelchörigkeit verlockend, aber zu einfach ist, lässt sich auch an einer anderen exponierten Pracht-*serenata* aus der Feder Giovanni Bononcini erkennen, der Geburtstagsoper für Amalia Wilhelmine *Il natale di Giunone festeggiato in Samo*, die zugleich als Hochzeitsoper¹³⁰¹ fungierte. Durch das Herausstellen verschiedener Klangschichten – in der *presto* zu spielenden französischen Ouvertüre präsentieren zuerst die Streicher mitsamt der *colla parte* mitgehenden Holzbläser das Hauptthema, bevor dieses von den Trompeten und Pauken übernommen wird, um dann gegen Ende des ersten Satzes vereint die ganze Pracht der Hofmusikkapelle zeigen zu können – ergibt sich allerdings temporär eine implizite Doppelchörigkeit. Auch das Abwechseln von Passagen, die ausschließlich von den Violinen respektive den Oboen vorgetragen werden, deutet darauf hin, dass auch fernab von strikter Polychoralität im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die „[antiphonale] Gegenüberstellung kontrastierender Klanggruppen“¹³⁰² omnipräsent ist, wie Dagmar Glüxam dies in ihrer Habilitationsschrift treffend feststellt.

Auch das restliche Stück spielt teilweise mit diesem Konzept: Im Eröffnungsschor „Ninfe e pastori“¹³⁰³ schalten sich Trompeten (plus Pauke) immer wieder mit in Terzparallelen

¹³⁰⁰ Vgl. Johann Heinrich Schmelzer: ARIE | PER IL | BALLETO à CAVALLO, | Nella festa rappresentata | PER LE GLORIOSISSIME NOZZE | DELLE | SS. CC. MM.^{ta} | DI | LEOPOLDO | PRIMO, | IMPERATORE AUGUSTISSIMO, | ET DI | MARGHERITA | INFANTA DI SPAGNA. | *Composte* | DALL | GIOANNE ENRICO SCHMELZER, | Musico di Camera di S. M. C. | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, l'Anno 1667, D-Mbs 4 Mus.pr. 31047.

¹³⁰¹ Für die *per-procurationem*-Hochzeit zwischen „Karl III.“ und Elisabeth Christine.

¹³⁰² Glüxam 2006, S. 658.

¹³⁰³ Stampiglia / Bononcini 1708, fol. 11r.

aufsteigenden *circoli mezzi*¹³⁰⁴ ebenso wie Oboen und Violinen als autonome Klanggruppen oder mit vereinten Kräften ein.

In der Arie „Su, su, lieti che forte rimbomba la tromba“¹³⁰⁵ sind den zwei „Trombe“ auch zwei „Trombe eco“ beigelegt, die, sicherlich räumlich getrennt, Motivfragmente der ersten Trompete als Widerhall reproduzieren.¹³⁰⁶ Und auch im gigueartigen Schlusschor beziehungsweise -tanz mischen sich die zweigeteilten Trompeten, nachdem das Thema von den Violinen und/oder Oboen mehrfach vorgestellt worden ist, für den letzten Durchlauf von Vorder- und Nachsatz mit ins Geschehen ein und lassen das Stück festlich ausklingen.

Eine gewisse Vorliebe für kontrastierende Klanggruppen lässt sich also relativ durchgängig für das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Wien konstatieren. Dass Kompositionen allerdings um das Prinzip der Doppelchörigkeit aufgebaut wurden, wie dies bei *Marte placato* und *Gli ossequi della notte* der Fall ist, ist die Ausnahme und kann etwa für Giovanni Bononcini nicht konstatiert werden. Wenn im Kopf des Kaisers also musikalischer Prunk mit Doppel- oder Mehrchörigkeit gleichgesetzt gewesen wäre, hätte er Bononcini vermutlich beauftragt, in dieser Art zu komponieren. Dass sich der Komponist gegen diese Kompositionsweise versperrt hätte, scheint unwahrscheinlich, da er als junger Mann als Sänger und Instrumentalist Mitglied der *Capella di San Petronio* in Bologna war,¹³⁰⁷ wo nachweislich nicht nur in *concerto-grosso*-Manier,¹³⁰⁸ sondern auch doppelchörig¹³⁰⁹ musiziert wurde.

Wenn man also die Doppelchörigkeit und das *concerto-grosso*-Prinzip auf ihre Eignung als kompositionstechnische Topoi untersucht, die aus dem römischen oder bolognesischen Umfeld nach Wien transferiert wurden, gelangt man in Sackgassen, da die Doppelchörigkeit zu inkonsequent und die *concerto-grosso*-Technik vor allem aus musikinhärenten Gründen eingesetzt wurde und somit mit großer Wahrscheinlichkeit keine wie auch immer gearteten semantischen Assoziationen wecken sollten.

¹³⁰⁴ Wolfgang Caspar Printz: *Musica Modulatoria Vocalis*, | Oder | Manierliche und zierliche | Sing=Kunst/ | In welcher | Alles/ was von einem guten Sänger er= | fordert wird/ gründlich und auf das deutlichste | gelehret und vor Augen gestellet wird/ | Allen *Studiosis Musicæ Modulatoriæ* | *Vocalis*, sonderlich aber seinen *Discipulis* zu Nutz | und beliebigen Gefallen ans Liecht | gegeben | Von | Wolfgang Caspar Printzen/ von Wald= | thurn/ aus der Ober=Pfaltz/ Reichs=Gräflichen | Promnitzischen *Directore Musices* und *Cantore* | zu Sorau. | Schweidnitz/ | In Druck und Verlag Christian Okels/ | Im Jahr 1678., A-Wn 396023-B, S. 49f.

¹³⁰⁵ Stampiglia / Bononcini 1708, fol. 71v.

¹³⁰⁶ Stampiglia / Bononcini 1708, fol. 77r–v.

¹³⁰⁷ Angela Romagnoli: „Bononcini, Giovanni“ (2000), in: *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/378365>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

¹³⁰⁸ Pavanello 2006, S. 71f.

¹³⁰⁹ Schnobelen 1969, S. 39, 53.

6. 3. Freudige, prächtige und kriegerische Trompeten

Die ohnedies naheliegende Gleichsetzung von Trompete mit festlichem Gepränge und Majestät scheint sich indes mit Blick auf die bisherigen Exempel als durchaus tragfähig zu erweisen, da die groß angelegten, zu politisch wichtigen Ereignissen stattfindenden *serenate* samt und sonders Trompeten an dramaturgisch wichtigen Stellen der Partituren einsetzten.

Dass gewisse Instrumente bestimmte Stimmungen und Affekte konnotierten, erfährt man in Traktaten der Zeit allerorts. Sébastien de Brossard schreibt diesbezüglich:

„Et comme chaque Instrument a son effet particulier, il y a aussi différens Stiles. Le Stile des *Violons*, par exemple, est ordinairement *gay*; celui des *Flûtes* sur tout *Traversieres* est *triste*, *languissant*, &c. celui des *Trompettes* est *animé*, *gay*, *guerrier*, &c.“¹³¹⁰

Johann Mattheson weist folgerichtig im Sinne des Straßburger Domkapellmeisters Brossard den verschiedensten Instrumenten in seinem *Neu=eröffneten Orchestre* gewisse Charakteristika zu, die außerdem auch oft zumindest implizit Auskunft über die Räumlichkeiten geben, in denen diese mit Vorliebe eingesetzt wurden. So sei die Laute zum Exempel „schmeichelnd“¹³¹¹ und offenbar für größere Räumlichkeiten völlig ungeeignet, denn „[w]as einer in Cammer=*Music* mit dem *General-Bass* auff der Laute *præstiren* kan/ mag wol gut seyn/ wenn mans nur hörete.“¹³¹² Die Viola d’amore wolle ganz ähnlich „viel *languissantes* und *tendres* ausdrücken“,¹³¹³ während „[d]ie säuselnde *Viola di gamba* [...] ein schönes *delicates Instrument*“¹³¹⁴ sei.

Am anderen Ende der dynamischen Skala stehen die Trompeten, bei denen es sich um „[d]as allerstärkste und am weitesten schallende *Instrument*“ handle, das „denn auch im weiten

¹³¹⁰ Sébastien de Brossard: „*STILO*. Veut dire, *STILE*.“, in: Ders., *DICTIONNAIRE | DE MUSIQUE, | CONTENANT UNE EXPLICATION | Des Termes Grecs, Latins, Italiens & François*, les | plus usitez dans la Musique. | A l’occasion desquels on rapporte ce qu’il y a de plus | curieux & de plus necessaire à sçavoir; | Tant pour l’*Histoire* & la *Theorie*, que pour la *Composition*, & | la *Pratique Ancienne & Moderne* de la Musique *Vocale*, *In- | strumentale*, *Plaine*, *Simple*, *Figurée* &c. | ENSEMBLE, | Une Table Alphabetique des *Termes François* qui sont dans le | corps de l’Ouvrage, sous les Titres *Grecs, Latins & Italiens*, | pour servir de *Supplement*. | Un *Traité* de la maniere de bien *prononcer*, sur tout en chantant, | les Termes *Italiens, Latins & François*. | Et un Catalogue de plus de 900. *Auteurs*, qui ont écrit sur la | Musique, en toutes sortes de *Temps*, de *Pays* & de *Langues*. | Par M. SEBASTIEN DE BROSSARD, cy-devant *Préhendé | Député & Maître de Chapelle de l’Eglise Cathedrale de | Strasbourg; Maintenant Grand Chapelain & Maître | de Musique de l’Eglise Cathedrale de Meaux*. | SIXIEME EDITION. | A AMSTERDAM, | Chez PIERRE MORTIER Libraire sur le Vygen- | dam, chez qui l’on trouve un assortiment | general de toute sorte de Musique., A-Wn 396011-B, S. 136: „Und so wie jedes Instrument seinen je eigenen Effekt hat, gibt es auch verschiedene Stile. Der Stil der Violinen ist zum Beispiel für gewöhnlich fröhlich; jener der Flöten, insbesondere der Traversflöten, ist traurig, sehnsüchtig etc. Derjenige der Trompeten ist lebhaft, fröhlich, kriegerisch etc.“

¹³¹¹ Mattheson 2007, S. 274.

¹³¹² Mattheson 2007, S. 277.

¹³¹³ Mattheson 2007, S. 282.

¹³¹⁴ Mattheson 2007, S. 283f.

Felde und bey *Solennitäten*“¹³¹⁵ eingesetzt werde. Trompeten konnotieren also einerseits Militär, andererseits Prunk und Festlichkeit, also durchaus im weiteren Sinn Politik, Zeremoniell und Panegyrik. Auch die ewigen instrumentalen Begleiterinnen der Trompeten deuten in die nämliche Richtung: Mattheson¹³¹⁶ und Johann Philipp Eisel berichten fast wortgleich von den „heroischen Paucken“, die „im Felde bey der *Cavallerie*, in Kirchen= *Oper*- und andren *solennen Musiqven* gebraucht werden. Sie sind das ordentliche *Accompagnement* der Trompeten, und dienen denselben zum *Fundament*, oder *Basse*.“¹³¹⁷

Johann Adolph Scheibe kommen demgemäß beim Einsatz von Pauken und Trompeten folgende Attribute in den Sinn: „Die Pracht der Höfe, die Frölichkeit der Festtage, die freudigen Begebenheiten, welche man besingen will, oder auch das Ansehen und rühmliche Gedächtniß des Heiligen, oder auch der hohen Person, welches man verehren will.“¹³¹⁸ „[F]reudig, prächtig und kriegerisch“¹³¹⁹ seien die Klänge von Trompeten.¹³²⁰

Zuletzt rückt auch Friedrich Wilhelm Marburg in einem Beitrag über den Ursprung der Trompete diese, Bezug nehmend auf eine Abhandlung des Orientalisten Antoine Galland, in die Richtung von Krieg, Heroentum und Zeremoniell:

„Es war ein alter Gebrauch bey den Römern, die Stadtmauren bey Trompetenschalle zu schleifen. Ein anderer besonderer Gebrauch der geraden Trompete aber, war, daß sie im Felde den Soldaten die Zeichen zu ihren verschiedenen Verrichtungen erteilte. Unter dem Schalle eben dieser Trompeten, hielten auch die Dictatores, Consuls, Prätores und andere Heerführer, ihr Siegesgepränge. Sie giengen vor diesen feyerlichen Aufzügen her, und erfüllten die Luft mit einem Geklirre, welches die Freude des Volks verdoppelte [...] Die Römer bedienten sich derselben, so wie die Griechen thaten, bey der Feyer einiger ihrer heiligen Spiele, und unter andern auch, bey den floralischen Spielen.“¹³²¹

¹³¹⁵ Mattheson 2007, S. 265.

¹³¹⁶ Mattheson 2007, S. 272.

¹³¹⁷ [Johann Philipp Eisel]: *MUSICUS* αυτοδιδάκτορ, | Oder | Der sich selbst *informirende* | *MUSICUS*, | bestehend | Sowohl in *Vocal*- als üblicher *Instrumental-Musiqve*, | Welcher | über 24. Sorten sowohl mit Saiten bezogener als | blasender und schlagender *Instrumente* beschreibt, | Die ein jeder, nach Beschaffenheit sei= | nes *Naturells*, sonder grosse Mühe, in kurtzer Zeit, | nach denen *Principiis fundamentalibus* erlernen kan. | Allen Liebhabern | Dieser Edlen Kunst | Zum besten ans Licht gestellet, | Und | Mit vielen darzu dienlichen Figuren und Hand= | griffen erläutert | Von einem | Der *in praxi* erfahren. | ERFURT, | Verlegt von Johann Michael Funcken, Buchhändler und | *Universitæts*=Buchdrucker, 1738, A-Wn SA.73.E.43, S. 66.

¹³¹⁸ Johann Adolph Scheibe: Johann Adolph Scheibens, | Königl. Dänis. Capellmeisters, | Critischer | *MUSIKUS*. | Neue, | vermehrte und verbesserte | Auflage. | Leipzig, | bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745., A-Wn SA.73.E.40, S. 172.

¹³¹⁹ Ebd.

¹³²⁰ Generell liest man bei Scheibe 1745, S. 269, mit Blick auf die Instrumentation: „Nicht weniger muß man auch darauf sehen, daß man solche Instrumente erwählet, welche der Gemüthsbewegung gemäß sind, die man ausdrucket, und welche die Leidenschaften, oder auch andere vorkommende Umstände am besten vorzustellen, abzubilden und zu entwerfen geschickt sind. Ferner muß man solche Instrumente zugleich und zusammen spielen lassen, die sich zusammen schicken, und davon nicht etwa das eine das andere schwächet, oder dämpfet.“

¹³²¹ Friedrich Wilhelm Marburg: Historisch=Kritische | Beyträge | zur | Aufnahme der Musik | von | Friedrich Wilhelm Marburg. | II. Band. | Erstes Stück. | Berlin, | Verlegts Gottlieb August Lange. | 1756., A-Wn SA.72.F.38.(2), S. 42.

Mit diesen Aussagen im Hinterkopf tut sich also ein topisches Feld zwischen militärischer Sphäre sowie höfischem und möglicherweise auch theatralem Pomp auf,¹³²² der es wert scheint, am Beispiel der Wiener *serenata* um 1700 untersucht zu werden. Die Trompete könnte also ein strukturbildendes Merkmal eines in die Partituren der Geburts- und Namenstags-Kompositionen eingeschriebenen Musters darstellen.

Man könnte nun die Topos-Konzeption in der Musik nicht so eng wie Ratner und seine NachfolgerInnen fassen und stattdessen einen Blick auf Konzepte anderer *topic*-TheoretikerInnen werfen. Kofi Agawu erkennt in *topoi* generell „easily recognized conventional codes“,¹³²³ „commonplaces incorporated into musical discourses and recognizable by members of an interpretive community“. ¹³²⁴ Für das 18. Jahrhundert geht er noch einen Schritt weiter und bezeichnet sie als „stylized conventions [...] the intention being always to speak a language whose vocabulary was essentially public“. ¹³²⁵ Robert Hatten definiert an einer Stelle einen musikalischen Topos auch relativ breit als „familiar style type with easily recognizable musical features“. ¹³²⁶ Und Raymond Monelle hält, indem er sich auf Begrifflichkeiten des Semiotikers Charles Saunders Peirce beruft, fest, musikalische *topoi* seien „culturally enshrined icons or indices“¹³²⁷ (also Zeichen, die relativ getreu abbilden oder auf kulturelle Assoziationen hinweisen), Symbole, deren „iconic or indexical features [are] governed by convention and thus by rule“, ¹³²⁸ „the ‚meaning‘ of a given musical syntagm always casts shadows in literature, society, and the world“. ¹³²⁹ Das in der Musik Dargestellte wecke also soziale, kulturelle, historische oder die Natur betreffende Assoziationen.

Monelle spricht nicht nur implizit, sondern sogar explizit die von Johann David Heinichen behandelten *loci topici* an, dem Hofkapellmeister Augusts des Starken, den er unter die „early topic theorists“¹³³⁰ subsumiert und dessen Lehre er als eine „imbrication of musical and poetic topics in the composition of italian arias“¹³³¹ bezeichnet. Der Generalbass-Theoretiker Heinichen empfiehlt dem komponierenden Leser seiner massiven Generalbassschule¹³³²,

¹³²² Vgl. Andrew Haringer: „Hunt, Military, and Pastoral“, in: Mirka, Danuta (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016, S. 203.

¹³²³ Agawu 2009, S. 48.

¹³²⁴ Agawu 2009, S. 43.

¹³²⁵ Agawu 2009, S. 48.

¹³²⁶ Robert Hatten: „The Troping of Topics in Mozart’s Instrumental Works“, in: Mirka, Danuta (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016, S. 514.

¹³²⁷ Monelle 2000, S. 15.

¹³²⁸ Monelle 2000, S. 17.

¹³²⁹ Monelle 2000, S. 19.

¹³³⁰ Monelle 2000, S. 20.

¹³³¹ Ebd.

¹³³² Johann David Heinichen: Der | *GENERAL-BASS* | in der | *COMPOSITION*, | Oder: | Neue und gründliche | Anweisung/ | Wie | Ein *Music*-Liebender mit besonderm Vortheil, durch | die *Principia* der *Composition*, nicht

vermittels der aus der Rhetorik entlehnten *loci topici* seine Fantasie zu beflügeln: „Unsere Gedancken aber auff gute *Ideen* zu leiten/ und die natürliche *Fantasie* auffzumuntern/ solches kan meines erachtens nicht besser geschehen/ als durch die *Oratorischen Locos Topicos*“,¹³³³ und zwar in Hinblick auf die „*Antecedentia, Concomitantia, & Consequentia Textus*“,¹³³⁴ also sinngemäß mit Blick auf den Gehalt der Arie selbst sowie auf dieser vorangehende beziehungsweise nachfolgende Textabschnitte. Johann Mattheson kritisiert nicht zu Unrecht, dass Heinichen sich eigentlich nur eines von fünfzehn *loci topici* bedient, des *locus circumstantiarum*, bei dem „die Umstände der Zeit, des Ortes, der vorhergegangenen, begleitenden, folgenden und andrer Sachen dabey in Erwegung gezogen werden müssen“,¹³³⁵ und behauptet, eine Abhandlung über diesen *locus* müsste die Blätter eines ganzen Buches ausfüllen.¹³³⁶ Heinichen braucht immerhin knapp 60 Seiten.¹³³⁷

Bei Examination der zu vertonenden Verse möge, so Heinichen, der Tonsetzer den Text nach eben jenen besprochenen Gemeinplätzen absuchen, er möge „die dabey *concurrierenden* Umstände der Person/ der Sache/ des Wesens/ des Ursprungs/ der Arth und Weise/ des Entzweckes/ der Zeit / des Ortes ec. wohl erwegen“, und nie werde es ihm an der „*Expression* beliebter *Ideen*, oder deutlicher zu reden: an geschickten *Inventionibus* fehlen“. ¹³³⁸ Die „heroische Entschließung“ einer Opern-Heldin, die er nicht aus der vom Textdichter unangenehm neutral gehaltenen Arie, sondern aus dem dieser vorangehenden Rezitativ herausfiltert, vertont Heinichen etwa auf „allerhand *pompöse* Arth“, ¹³³⁹ will heißen: mit fanfarenartigen Dreiklangsbrechungen, weiten Sprüngen und aufwärts jagenden Tiraten, mithin Motiven, die jeder Händel-Heroine gut anstünden.

Sofern die bisher angebotenen Ratschläge zur Stimulierung der Kreativität noch nicht zum Ziel geführt haben sollten, möge man, so Heinichen, die im Text vorkommenden „*Special-*

allein den *General-Bass* | im Kirchen= Cammer= und *Theatralischen Stylô* vollkommen, & in *altiori* | *Gradu* erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der *Composition* selbst, wichtige | *Profectus* machen könne. | Nebst einer Einleitung | Oder | *Musicalischen Raisonement* | von der *Music* überhaupt, und vielen besondern | *Materien* der heutigen *Praxeos*. | Herausgegeben | von | Johann David Heinichen, | Königl. Pohln. und Churfl. Sächs. Capellmeister. | In Dreßden bey dem *Autore* zu finden. 1728., A-Wn SA.71.D.54.

Bezüglich der ästhetischen Anschauungen in Heinichens Generalbassschule vgl. auch Laurenz Lütteken: „Die Natur der Musik. Kompositorischer Prozeß und ästhetisches Urteil bei Johann David Heinichen“, in: De Angelis, Simone / Gelzer, Florian / Gisi, Lucas Marco (Hrsg.), „*Natur*“, *Naturrecht und Geschichte. Aspekte eines fundamentalen Begründungsdiskurses der Neuzeit (1600–1900)*, Heidelberg: Winter 2010 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 283), S. 321–334.

¹³³³ Heinichen 1728, S. 30.

¹³³⁴ Ebd.

¹³³⁵ Mattheson 2008, S. 217 (131).

¹³³⁶ Ebd.

¹³³⁷ Heinichen 1728, S. 30–89.

¹³³⁸ Heinichen 1728, S. 30.

¹³³⁹ Heinichen 1728, S. 39.

Expressiones“¹³⁴⁰ unter die Lupe oder auf bestimmte Reizwörter Bezug nehmen, die sich zur Vertonung anböten: „Wollte man auff *Special Expressiones* gehen/ so geben die Wörter *faville*, *pupille*, *l'ardore*, *lo sqvardo* [sic], unserer *Fantasie* allerhand Gelegenheit zu angenehmen und gleichsam spielenden *Inventionibus*.“¹³⁴¹ „[D]as brennende Liebes=Feuer“ vertont Heinichen darauf plastisch durch mit Sprüngen kombinierte züngelnde 16tel-Noten. Und hier sieht man spätestens, dass Raymond Monelle das Siegel „topos“ deutlich leichtfertiger vergibt als Leonard Ratner oder Danuta Mirka, wenn er festhält: „the topos of fire is present both in text and in music, as a conventional literary symbol of passionate emotion and a madrigalian portrayal of flickering flames“.¹³⁴²

Der Feuer-Topos wäre in diesem Fall wohl sowohl als ikonisch, indem er die Flammen des Feuers nachzeichnet, als auch indexikalisch zu bezeichnen, indem er auf die flammende Liebe verweist. Diese Peirce'schen Überlegungen wälzt Heinichen naturgemäß noch nicht, er konzentriert sich auf die *inventio*, deren Räderwerk von gewissen Wörtern im Text zum Surren gebracht werden soll. Angesichts des Wortes „fortuna“ (Schicksal, Glück) könne man

„bald das uns stets verfolgende/ bald das wandelbahre/ und unbeständige/ das rasende/ das flüchtige/ das *opiniatre* und *contraire*, ja endlich das Leid bringende Glück auff unterschiedene Arth vorstellig machen/ es geschehe nun durch starcke *concertirende Harmonie* durch *Violin* und *Bass-Themata*/ oder durch *à propos* erwählte einzelne *Instrumenta*.“¹³⁴³

In den darauffolgenden Beispielen führt Heinichen den LeserInnen verblüffend viele Arten vor Augen, wie man „fortuna“ in Musik setzen könnte,¹³⁴⁴ musikalische Syntagmata, die als solche zu dechiffrieren heute wohl kaum noch jemandem in den Sinn käme.

Bei geglückten, also vom Librettisten schon mit Blick auf die Vertonung verfassten Texten werde die Fantasie allerdings ohnedies wie von allein beflügelt. Der Text „Vo cercando il vero nume, | che sospira la mia fè. | Qual farfaletta intorno al lume | fra quest'ombre aggiro il piè.“ gibt Heinichen „so gleich *primo intuitu* zu 6. 8. und mehr ganz *differenten Inventionibus* Anlaß“.¹³⁴⁵ Die „*Tentresse*“ [sic] des A-Teils könne man in Form einer *siciliana* vertonen, „welche Arth der *Composition* gern etwas *lanquissantes* bey sich führet“,¹³⁴⁶ die im Text inhärente „seufftzende Liebe“ pausendurchfurcht und mit geschleiften fallenden

¹³⁴⁰ Heinichen 1728, S. 32.

¹³⁴¹ Heinichen 1728, S. 51.

¹³⁴² Monelle 2000, S. 21.

¹³⁴³ Heinichen 1728, S. 41.

¹³⁴⁴ Heinichen 1728, S. 41–47.

¹³⁴⁵ Heinichen 1728, S. 61.

¹³⁴⁶ Heinichen 1728, S. 62.

Intervallen.¹³⁴⁷ Zudem könne man den ängstlichen Aminta, dem diese Arie in die Kehle gelegt wurde, „in eine[m] *bizarren*/ mit *syncopationibus* und *semitoniis* angefüllten *Themate* vorzustellen sich bemühen.“¹³⁴⁸ Nach einigen weiteren Vorschlägen, wie man A- und B-Teil der Arie in Musik setzen könnte, lautet Heinichens Fazit,

„daß auff diese Arth ein *exercirter* Meister sich gar wohl *obligiren* könnte/ eine jedwede *Aria*, und folgbahr eine gantze *Opera*, wenn es eine Wette gelten solte/ 5/ 6/ und mehr mahl nach Gelegenheit des *Textes* anders zu *componiren*/ ohne daß eine einzige *Aria* der vorigen *Composition* in geringsten ähnlich sey: welches ein mehr als zu starcker Beweiß ist/ daß uns die *Loci Topici* die schönste Gelegenheit zur *Invention* geben/ und eben das in der *Music* nutzen/ was sie in der *Oratorie* thun“.¹³⁴⁹

Wenn man nun also einen Musik-Topos als konventionalisiertes Zusammenwirken mehrerer musikalischer Parameter versteht, wie Monelle dies offenbar zumindest zulässt, dann könnte man, um diesen Exkurs in die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts zu verlassen, für einen panegyrisch-politischen Topos die Trompete und die ihr regelmäßig anvertraute Motivik und Gestik als Grundbausteine annehmen.

Ein panegyrischer Topos in der Musik könnte demgemäß also der Heinichen'schen „heroischen Entschließung“ verwandt sein, sich zusammensetzen aus der in der Frühen Neuzeit exklusiv dem Herrscher beigeordneten¹³⁵⁰ Trompete als Signifikanten des Heroischen, der Fanfare – selbst einem aus der Militärmusik in die Kunstmusik verfrachteten Topos –, raumgreifender Melodik und Gestik – „allerhand prächtig klingende[n] Figuren“¹³⁵¹ also, wie Johann Mattheson es formulieren würde.

Diesem Muster entsprechende Arien finden sich in der *serenata* am Wiener Hof selbstredend einige, auch an exponierten Stellen, längs der *licenza* hin verteilt. Wenn Halbgott Ercole, der, woran kein Zweifel besteht, als Stellvertreter „Karls III.“ die Bühne betritt, in *La decima fatica d'Ercole* in der Arie „Per gl'orrori di tempeste“¹³⁵² dem iberischen Adel nach einer Zeit der Tyrannenherrschaft in gleißendem C-Dur die Eroberung des Throns und damit eine goldene

¹³⁴⁷ Heinichen 1728, S. 64.

¹³⁴⁸ Heinichen 1728, S. 66.

¹³⁴⁹ Heinichen 1728, S. 88.

¹³⁵⁰ Vgl. Monelle 2000, S. 38.

¹³⁵¹ Mattheson 2008, S. 70 (18). Mattheson erklärt an dieser Stelle, wie er den „Stoltz, de[n] Hochmuth, [die] Hoffart“ in Musik setzen würde – Begriffe also, die um den Themenkreis der Herrschaft, der Huldigung und *maiestas* kreisen –, und zwar mit „allerhand prächtig klingende[n] Figuren [...] die eine besondere Ernsthaftigkeit und hochtrabende Bewegung erfordern; niemahls aber viel flüchtiges und fallendes zulassen, sondern immer steigen wollen.“ Etwas verklausuliert findet der Leser / die Leserin hier also bestimmte Angaben zur Frage des Tempos, zur rhythmischen, melodischen und implizit wohl auch zur dynamischen Gestaltung. Zudem drängen sich gedanklich sogleich bestimmte Tanzformen (Sarabande, Loure) oder Genres (Ouverture) auf, die in Matthesons Angaben mitschwingen.

¹³⁵² Ancioni / Fux 1710, fol. 113v.

Zukunft verheißt, stellt ihm Johann Joseph Fux eine Solo-Trompete und die gebündelte Kraft von *unisono*-Oboen und -Violinen zur Seite:

„Per gl'orrori di tempeste,
fra le stragi più funeste
strada al trono si farà.
Lunga pace al suo gran regno
col costante e forte impegno
del suo braccio al fin darà.“¹³⁵³

Die Trompete ergeht sich in flink auszuführenden heroischen 16tel-Wechselnoten, aufwärts sequenzierenden Figurationen, markigen 8el-Sprüngen sowie langgezogenen Dominant-Trillern und *-messe-di-voce*, während der Tenorist Silvio Garghetti als Alkide mit mehrere Takte umspannenden Melismen eine vokale Brillanz offenbart, die sich leichthin-assoziativ auf die ebenso virtuoson Fertigkeiten „Karls III.“ in Krieg und Herrschaft übertragen lassen.

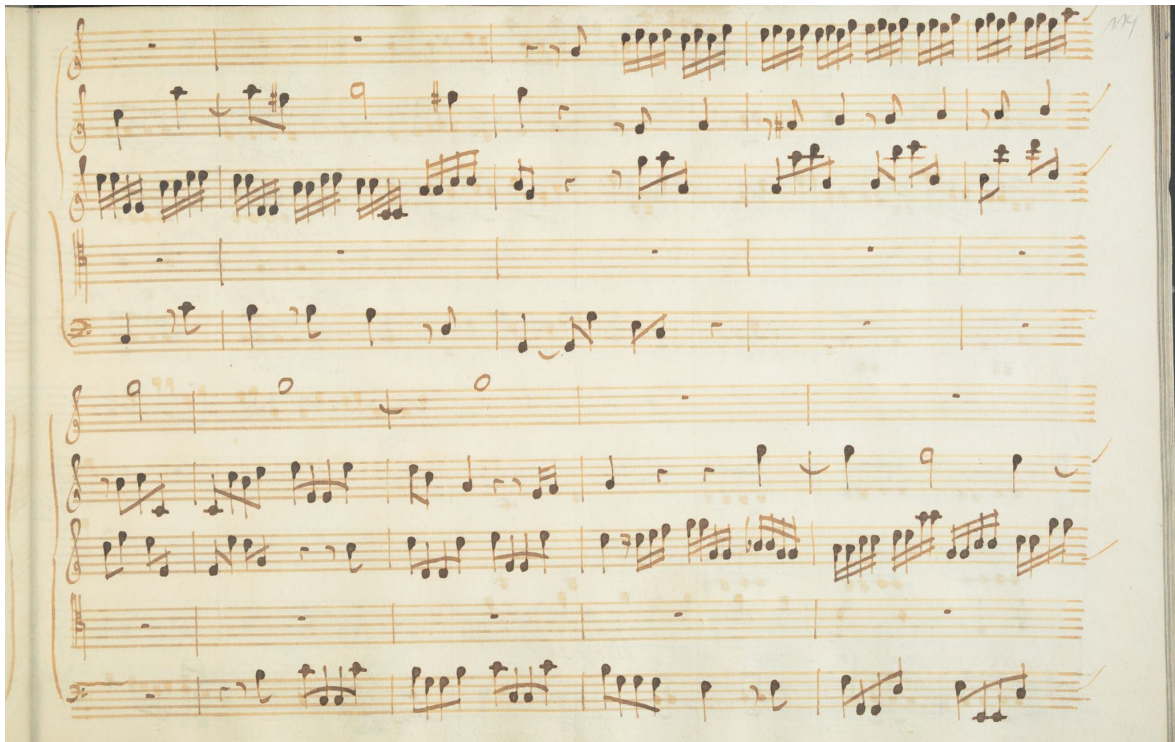


Abb. 12: Die Trompete in der Oberstimme von „Per gl'orrori di tempeste“, *La decima fatica d'Ercole* (Ancioni / Fux 1710), A-Wn Mus.Hs.17276, fol. 114v.

¹³⁵³ Ancioni / Fux 1710, fol. 113v: „Durch die Schrecken der Stürme, inmitten der dunkelsten Blutbäder wird er sich den Weg zum Thron bahnen. Letzten Endes wird er seinem Reich mit den beständigen, den starken Anstrengungen seines Armes langen Frieden bescheren.“

Wenn derartige Arien stets am Ende eines *componimento per musica* erklingen, könnte man aus den Bestandteilen derselben mühelos einen Topos dreheln, möge man ihn nun huldigend oder auch im weiteren Sinn politisch nennen.¹³⁵⁴ Der Konjunktiv verrät, dass dies nur leider keineswegs so leicht ist, denn die bereits hinsichtlich der Textbücher diskutierte Heterogenität von in Wien entstandenen *componimenti per musica* durchwirkt, wie kaum verwundern wird, auch die musikalische Sphäre. Bezüglich der Musik spielen außerdem, wie bereits angedeutet, noch andere formale sowohl wie inhaltliche Zwänge und nicht zuletzt auch potentielle Möglichkeiten eine Rolle, welche das Greifbarmachen eines bestimmten, immer wiederkehrenden, fest umrissenen Topos schwer möglich erscheinen lassen.

¹³⁵⁴ Die Unterscheidung zu einem heroischen, kriegerischen Topos müsste allerdings auch gewährleistet werden.

6. 4. Raum- und Konnotations-Zwänge

Neben gewissen Instrumenten-Konnotationen, die, wie noch gezeigt wird, den Kreativitätsradius der Komponisten ein Stück weit limitierten, hatten sich die Einrichtungen der Partituren außerdem nach der Räumlichkeit zu richten, in der das Stück aufgeführt wurde; ein Umstand, der auch die Wahl des Instrumentariums bis zu einem gewissen Grad einschränkte. Raum ist, wie der französische Soziologe Henri Lefebvre, Vordenker des vom Stadtforscher Edward Soja¹³⁵⁵ ausgerufenen kulturwissenschaftlichen *spatial turn*,¹³⁵⁶ schon in den 1970er-Jahren in seiner einflussreichen Studie *La production de l'espace* kundtat, „more than the theatre, the disinterested stage or setting, of action“;¹³⁵⁷ „its role is less and less neutral, more and more active, both as instrument and as goal, as means and as end“.¹³⁵⁸ Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann konstatiert demgemäß, „dass historisches Geschehen nicht nur in Räumen stattfindet, sondern sich mit ihnen auch verschränkt und von ihnen wesentlich mitbestimmt ist.“¹³⁵⁹

Der Raum ist zwar für die vorliegende Arbeit tatsächlich in der Regel „the theatre“, „stage or setting“, allerdings nicht bloß als „Behälter“, als „Container“¹³⁶⁰ zu verstehen, in dem ein Ereignis stattfindet, sondern vielmehr als Medium, das, so die Hypothese, in den Kompositionsprozess maßgeblich eingreift, bevor es zum Klingen gebracht – oder, um mit Lefebvre zu sprechen: produziert – wird, sich in die Komposition einschreibt und diese zu einem nicht unbeträchtlichen Teil determiniert. Dadurch entsteht, schon auf dem Papier erkennbar und schließlich im performativen Akt des Musizierens, wie Susanne Rode-Breymann es auf den Punkt bringt, „[k]omponierend geschaffener Raum“.¹³⁶¹ Was Lefebvre

¹³⁵⁵ Edward W. Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, 4. Auflage, London / New York: Verso 1995, S. 39. Zu Soja als Schöpfer dieses Begriffs vgl. Jörg Döring / Tristan Thielmann: „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen“, in: Dies. (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, 2. Auflage, Bielefeld: transcript 2009 (Sozialtheorie), S. 7.

¹³⁵⁶ Interdisziplinäre Überblicke bieten etwa: Jörg Döring / Tristan Thielmann (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, 2. Auflage, Bielefeld: transcript 2009 (Sozialtheorie); Moritz Csáky / Christoph Leitgeb (Hrsg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘*, Bielefeld: transcript 2009 (Kultur- und Medientheorie).

¹³⁵⁷ Henri Lefebvre: *The Production of Space*, üs. von Donald Nicholson-Smith, Malden, MA / Oxford / Carlton, Victoria: Blackwell 1991, S. 410.

¹³⁵⁸ Lefebvre 1991, S. 411.

¹³⁵⁹ Aleida Assmann: „Geschichte findet Stadt“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.), *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘*, Bielefeld: transcript 2009 (Kultur- und Medientheorie), S. 15. Die Unterscheidung Assmanns zwischen zukunftsgerichteten Räumen und vergangenheitsgerichteten Räumen scheint mir für meine Zwecke indes nicht von Bedeutung. Vgl. dazu Assmann 2009, S. 16.

¹³⁶⁰ Zu diesem Raumverständnis vgl. Sighard Neckel: „Felder, Relationen, Ortseffekte: Sozialer und physischer Raum“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.), *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘*, Bielefeld: transcript 2009 (Kultur- und Medientheorie), S. 46.

¹³⁶¹ Rode-Breymann 2010, S. 388.

über die „räumliche Praxis“ sagt, lässt sich auch auf die Komposition ummünzen – „it propounds and presupposes it, in a dialectical interaction“.¹³⁶²

Über die Raumwahl am Wiener Hof entschieden die Herrschaften beziehungsweise nicht zuletzt auch der Kalender, denn warmes Wetter begünstigte Freiluft-Aufführungen. Komponisten mussten also, so zumindest die Hypothese, auf die Größe des Aufführungsraums hinsichtlich des Instrumentariums und der Schreibart reagieren. Und Räumlichkeiten für Opernaufführungen gab es in und um Wien einige, wie bereits dargelegt wurde.¹³⁶³

Was antworten also die Theoretiker der Zeit, wenn man die Raumfrage an sie richtet? Musikschriftsteller von Mattheson bis hin zu Quantz, die sich *nota bene* großteils schon anderen Zeitstilen zugehörig fühlten, verweisen zunächst auf unterschiedliche Schreibarten für diverse Räume. Der Flötenlehrer Friedrichs des Großen merkt etwa an: „An einem großen Orte, wo es stark schallet, und wo das Accompagnement sehr zahlreich ist, machet eine große Geschwindigkeit mehr Verwirrung als Vergnügen“.¹³⁶⁴ Quantz empfiehlt, in großen Räumen Werke aufzuführen, die

„prächtig gesetzt, und mit vielem Unison vermischt sind; Concerte, bey denen sich die harmonischen Sätze nur immer zu ganzen oder zu halben Tacten ändern. Der an großen Orten allezeit entstehende Wiederschall verlieret sich nicht so geschwind; sondern verwickelt die Töne, wenn sie gar zu geschwinde mit einander abwechseln, dergestalt unter einander, daß sowohl Harmonie als Melodie unverständlich wird.“¹³⁶⁵

Im „kleinen Zimmer, wo wenig Instrumente zur Begleitung da sind“, plädiert er für Stücke, „die eine galante und lustige Melodie haben, und worinnen die Harmonie sich geschwinder ändert [...] Diese lassen sich geschwinder spielen, als jene.“¹³⁶⁶

Johann Adolph Scheibe, der Quantz zeitlich etwas vorausgeht, bekräftigt diese Ansicht; in der Kammer müsse generell anders komponiert werden als im Theater:

„Der Kammerstyl erfordert überhaupt eine gute und geschickte Verbindung der Melodie und der Harmonie; daher müssen auch alle solche Arien mit mehrerm harmonischen Fleiße gesetzt werden, als man wohl in der theatralischen Schreibart nöthig hat. Man sieht also in unsern vorhabenden Arien nicht allein auf den Vorzug der Singestimmen, sondern auch auf eine bündige Arbeit und vollständige Harmonie. In scherzhaften und verliebten Sachen ist es etwas anders. In diesen ist freylich nicht

¹³⁶² Lefebvre 1991, S. 38.

¹³⁶³ Vgl. Kapitel 1. 5. 1.

¹³⁶⁴ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, 5. Auflage, Kassel u. a.: Bärenreiter 2011, S. 170.

¹³⁶⁵ Ebd.

¹³⁶⁶ Ebd.

sonderlich auf eine starke Harmonie zu sehen, sondern vielmehr auf eine deutliche und fließende Melodie: dahero thut man auch besser, wenn man sich in dergleichen Sachen der theatralischen Schreibart bedienet.“¹³⁶⁷

In Letzterer solle man sich indes, so Scheibe,

„aller Fugenarbeit enthalten, und folglich nicht durch ein beständiges, arbeitsames und harmonisches Gewebe der Instrumenten und der Singestimmen den Gesang schwülstig und undeutlich machen. Es können auf dem Theater nicht so, wie in der Kirche, Bindungen, concertirende Sätze, Contrapuncte und andere künstliche, ernsthafte und eingeschränkte Gänge statt finden; weil solche der Freyheit und der natürlichen und lebhaften Melodie, die auf die Schaubühne eigentlich gehöret, widersprechen.“¹³⁶⁸

Dass in der Kammer ein kontrapunktischer, im Theater ein begleitender Stil walten sollte, scheint also einhellige Meinung gewesen zu sein. Ähnliches vermeldet auch Johann Mattheson, der in seinem *Beschützten Orchestre* in der Besprechung des Theatral- und Kammerstils auch die Raumfrage streift:

„Bey dem [Theatralischen Styl] muß uns die Natur zu Musicalischen Mahlern machen; unser *Genius* allezeit was neues anschaffen/ und dem *Gout* der Zuhörer vor allen/ allen Dingen Folge geleistet werden. Bey dem [Cammer=Styl] muß die gründliche Erkänntniß/ und wenns seyn kan/ die eigenhändige *Praxis* der vornehmsten Instrumenten dem Componisten die besten Dienste thun und seine Arbeit *distinguiren*. Die Sing=Sachen *per Camera* leiden grössere Weitläufftigkeiten und Ausdehnung/ auch mehr *fugirtes*/ künstliches und schwerers/ als das *Theatrum*, weil in *Camera* alles aus der *Charteque* und nicht auswendig gesungen wird“.¹³⁶⁹

Im *Vollkommenen Capellmeister* ergänzt er außerdem Jahrzehnte später:

„Es erfordert sonst dieser Styl in der Kammer weit mehr Fleiß und Ausarbeitung, als sonst, und will nette, reine Mittel-Partien haben, die mit den Ober-Stimmen beständig, und auf eine angenehme Art gleichsam um den Vorzug streiten. Bindungen, Rückungen, gebrochene Harmonien, Abwechslungen mit *tutti* und *solo*, mit *adagio* und *allegro etc.* sind ihm solche wesentliche und eigene Dinge, daß man sie meistentheils in Kirchen und auf dem Schau-Platz vergeblich sucht: weil es daselbst immer mehr auf die Hervorragung der Menschen-Stimmen ankömmt, und der Instrument-Styl nur ihnen zu Gefallen und zur Begleitung oder Verstärkung da ist; wogegen er in den Kammer schier die Herrschaft behauptet; ja, wenn auch gleich

¹³⁶⁷ Scheibe 1745, S. 433.

¹³⁶⁸ Scheibe 1745, S. 274.

¹³⁶⁹ Johann Mattheson: *Das Beschützte Orchestre*, Reprint der Ausgabe Hamburg, 1713, mit einer Einführung (deutsch/englisch) von Dietrich Bartel, 3. Auflage, Laaber: Laaber 2007a (Johann Mattheson. Die drei Orchestre-Schriften 2; Laaber-Reprint 3/2), S. 140f.

die Melodie bisweilen ein wenig darunter leiden sollte, will er doch daselbst allemahl aufgeputzt, verbrämt und sprudelnd erscheinen.“¹³⁷⁰

Im gleichen Atemzug relativiert Mattheson allerdings, keineswegs nur verkopfter Theoretiker, sondern auch durch und durch wider den Stachel löckender Praktiker, alles Gesagte wieder:

„Denn ob man gleich in Sälen und Zimmern auch wol Kirchen-Sachen und dramatische Dinge aufführen kan; so werden doch durch die Veränderung des Ortes die Schreib-Arten eben so wenig verändert, als eine Predigt, die nimmer zum Gedichte wird, ob man sie gleich im Cabinet hält.“¹³⁷¹

Mit Blick auf die in Wien aufgeführten Stücke lässt sich auch tatsächlich festhalten, dass sich entgegen den weitschweifigen Einlassungen, in denen sich die Theoretiker ergehen, der Stil für Freiluftkompositionen und solchen, die in größeren oder auch kleineren geschlossenen Räumen aufgeführt wurden, in der Regel nur marginal unterscheidet und Komponisten zuweilen sogar – allerdings als eindeutig markierte¹³⁷² Abweichung von der Norm – entgegengesetzt zur zeitgenössischen Musiktheorie handeln, monumentale Freiluft-Fugen setzen oder heisere Sologamben unterm Sternenhimmel zum Klingen bringen.

So lässt etwa Giovanni Bononcini seine Ouvertüre zu *Il natale di Giunone* – einem prachtvollen, monumental besetzten Werk zur festlichen Eröffnung des Hoftheaters, das vier Trompetenstimmen beinhaltet – mit einer *presto*-Ouvertüre beginnen, einer Vortragsbezeichnung, die verwundert, da französische Ouvertüren in aller Regel bekanntlich *grave* beginnen. In diesem Eröffnungssatz ging es Bononcini (und dem Kaiserhaus) augenscheinlich darum – darauf deuten auch die ebenfalls für PuristInnen in einer französischen Ouvertüre deplatziert wirkenden solistisch hervortretenden Instrumente hin – zu zeigen, dass die Hofkapelle auch als Koloss im Blechpanzer atemberaubend beweglich und virtuos sein konnte. Eine hypertrophe Besetzung in einem geschlossenen Raum scheint also, sofern der Anlass der richtige und die Ausführenden die geeigneten sind, keineswegs schnelles Tempo zu verbieten.

Darüber hinaus lassen sich bei den verschiedenen am Wiener Hof tätigen Komponisten auch stets, zumindest in Ansätzen, persönliche Vorlieben erkennen. Während man bei Johann Joseph Fux und Attilio Ariosti auch im Garten der Favorita ein zumeist dicht gewobenes polyphones Stimmengeflecht mit geschäftigen Mittelstimmen erwarten darf, vertraut Giovanni Bononcini bei größer wie auch kleiner besetzten Werken einer deutlich homophoneren Satzweise, einem

¹³⁷⁰ Mattheson 2008, S. 163f. (91).

¹³⁷¹ Mattheson 2008, S. 163 (91).

¹³⁷² Zum semiotischen Begriff der „markedness“ in Bezug auf Musik vgl. Hatten 2004a, S. 34–44.

Orchesterapparat, der mehr als Stütze der Singstimmen, denn als deren aktiver Gegenspieler fungiert.¹³⁷³ Sein Bruder Antonio setzt *unisono*-begleitete Arien genauso auffällig oft in der Antekammer der Kaiserin wie auch im Freien ein. Und allen Wiener Komponisten der Zeit ist gemein, dass nur vom *continuo* akkompagnierte Arien – egal ob drinnen oder draußen – relativ stabil bei einem Drittel bis knapp der Hälfte liegen;¹³⁷⁴ ein Umstand, der sich gut an Antonio Bononcini's *Arminio* exemplifizieren lässt, der 1706 bei der Grotte im Garten der Favorita aufgeführt wurde.

Einerseits zeigt dieses *poemetto drammatico*, dass Werke im Freien keineswegs stets derart gigantomanisch ausfielen wie *Gli ossequi della notte*, denn diesfalls fehlt zum Beispiel jeglicher Hinweis auf einen Einsatz von Blechbläsern.¹³⁷⁵ Das Orchester war freilich sicherlich groß besetzt, wie sich unter anderem daran ablesen lässt, dass Bononcini beinahe in jeder Arie, die auch über ein *concerto grosso* verfügt, wie er das *ripieno* einmal explizit nennt,¹³⁷⁶ zwei *concertini* zu je vier Violinen verlangt.¹³⁷⁷ Die kleinen Ensembles verfügten mithin schon über eine nicht unbeträchtliche Zahl von acht Violinen. Nichtsdestoweniger positioniert Bononcini an dramaturgisch wichtigen Stellen – ohne ihm hierbei allerdings semantische Strategien unterstellen zu wollen – *continuo*-Arien, teilweise sogar mehrere, die aufeinanderfolgen. So lässt er die Oper im Anschluss an eine – wie üblich: majestätisch-französisierende – Ouvertüre mit gleich zwei *continuo*-Arien beginnen. Auch der Titelheld, dessen charismatischer Auftritt

¹³⁷³ Sogleich kommt einem/-r ein Passus über die italienische Musik in Scheibe 1745, S. 145, in den Sinn: Diese „liebet einen weit ausgedehnten, doch aber fließenden Gesang, der aber keine starke harmonische Begleitung verträgt; diese soll vielmehr schwach oder mittelmäßig seyn. Sie ist reich, fremde und kühn in ihren Erfindungen, und diesen ertheilet sie sehr oft eine heftige, und auch wohl rauhe Auszierung, die aber dennoch gefällt. Man siehet also, daß sie mehr Gesang, als Harmonie erfordert. Der Gesang befindet sich auch allemal in der Hauptstimme, und man wird nicht leicht finden, daß eine Nebenstimme auch etwas singen sollte, vielmehr muß diese nur einer nachlässigen Begleitung wegen vorhanden seyn.“

¹³⁷⁴ Nur beim ältesten unter den Wiener Komponisten, dem 1653 geborenen Marc'Antonio Ziani, überragt die Anzahl an Generalbass-Arien zuweilen noch jene mit Orchesterbegleitung, etwa in seinem *Caio Popilio* (16 von 25) aus dem Jahr 1704. Zianis Alter macht sich zudem an der Kürze der Arien und deren fallweise noch strophischer Anlage sowie den mitunter eingestreuten *arie cavate* bemerkbar. Vgl. Donato Cupeda / Marc'Antonio Ziani: CAIO POPILIO. | Trattenimento Musicale. | Nel Felicissimo DÌ NATALIZIO | Della Sac: Ces: Real Maestà, | DI | LEOPOLDO I | Imperatore de' Romani | Sempre Augusto. | L'Anno 1704. | Poesia di D. Donato Cupeda. | Musica di Marc'Antonio Ziani., A-Wn Mus.Hs.18850.

¹³⁷⁵ Bei der Grotte konnten aber natürlich sehr wohl Trompeten eingesetzt werden, und das sogar massiv, wie das Beispiel von Fuxens 1719 komponierter, doppelchöriger *Elisa* zeigt: Pietro Pariati / Johann Joseph Fux: Elisa. | Componimento Teatrale per Musica da cantarsi | nel giardino dell'Imperiale Favorita | festeggiandosi il felicissimo | Giorno Natalizio | Della Sac: Ces:e Catt: Real Maestà di | Elisabetta Cristina. | Imperatrice Regnante. | L'anno 1719. | Poesia del Pietro Pariati. | Musica del Gio: Gios: Fux., A-Wn Mus.Hs.17228/1-2.

¹³⁷⁶ In der Arie „Tu mi dicesti un dì“, Pietro Antonio Bernardoni / Antonio Bononcini [vom Titelblatt fehlt in etwa das rechte Drittel; die offensichtlich fehlenden Buchstaben werden ergänzt]: ARMINIO | Poemetto Dramatico | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S: C: R: M: | Di | GIVSEPPE PRIMO | Imperator de' Romani | Sempre Augusto. | L'Anno 1706 | Poesia di Pietro Antonio Bernardoni | Musica di Antonio Bononcini., A-Wn Mus.Hs.17647, fol. 100r.

¹³⁷⁷ Von den je vier Violinen spalten sich zuweilen noch einzelne Solisten ab. Vgl. etwa die Arie des Germanico „Per sentier di bassa frode“, Bernardoni / Bononcini 1706, fol. 40r. Livio Marcaletti vermutet nicht ohne Grund örtlich differenzierte Streicher (Marcaletti 2020, S. 283).

als Verkünder der künftigen Habsburger-Hegemonie merklich lang hinausgezögert wird, stellt sich dem Publikum mit einer nur vom *basso* begleiteten Arien vor,¹³⁷⁸ bevor er sich kurz darauf mit dem kompletten Orchester messen darf.¹³⁷⁹

Ähnlich konsequent und bei allen Komponisten wird die bereits behandelte *concerto-grosso*-Praxis in der Wiener Oper in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts angewandt; sie ist zu dieser Zeit ebenso wie die *continuo*-Arie offenbar völlig unhinterfragt eingesetzt worden, war nur nicht derart langlebig wie diese. Auch hier war völlig unerheblich, ob mit 130 oder zehn Musikern gespielt wurde; allein die Größe des *concertino* wurde angepasst.

Am deutlichsten lässt sich der Unterschied zwischen Freiluft und Innenraum doch noch am verwendeten Instrumentarium ablesen. Die *serenata* konnte, wie erwähnt, in den unterschiedlichsten Räumlichkeiten, vom intimen Privatraum der kaiserlichen Familie bis hin zu den weitläufigsten Arealen von Wien aufgeführt werden. Insofern lassen sich sehr wohl Muster, zumindest in Bezug auf diese beiden Extreme, erkennen. Es gibt aber auch hier Graubereiche, Widersprüchlichkeiten und Anomalien, die nicht alle *en détail* aufgelistet werden können, sowie offensichtliche kompositorische Prädilektionen – Fux und vor allem Ariosti sind bezüglich der Besetzung von obligaten Instrumenten deutlich experimentierfreudiger als etwa die Bononcini-Brüder und halten sich auffällig regelmäßig an bestimmte Klangcharakteristiken dieser Instrumente.

Cum grano salis lässt sich festhalten, dass Komponisten ihr Instrumentarium der Größe des Aufführungsraumes anpassten. Dass man zwei Trompetenstimmen in den Appartements der Kaiserin einsetzt, war – auch wenn Sébastien de Brossard von Trompetern berichtet, die ihrem Instrument einen derart delikaten Ton entlockten, dass sie nicht nur in großen Räumen, sondern auch in der Kammer spielen konnten –¹³⁸⁰ ebenso undenkbar, wie es schwer möglich war, auf dem Teich der Favorita den Gesang von SolistInnen mit einem Alt-Blockflöten-Solo zu

¹³⁷⁸ Bernardoni / Bononcini 1706, fol. 86v.

¹³⁷⁹ Bernardoni / Bononcini 1706, fol. 93r.

¹³⁸⁰ Sébastien de Brossard: „*TROMBA*.“, in: Ders., *DICTIONNAIRE | DE MUSIQUE, | CONTENANT UNE EXPLICATION | Des Termes Grecs, Latins, Italiens & François, les | plus usitez dans la Musique. | A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus | curieux & de plus nécessaire à sçavoir; | Tant pour l'Histoire & la Theorie, que pour la Composition, & | la Pratique Ancienne & Moderne de la Musique Vocale, In- | strumentale, Plaine, Simple, Figurée &c. | ENSEMBLE, | Une Table Alphabetique des Termes François qui sont dans le | corps de l'Ouvrage, sous les Titres Grecs, Latins & Italiens, | pour servir de Supplement. | Un Traité de la maniere de bien prononcer, sur tout en chantant, | les Termes Italiens, Latins & François. | Et un Catalogue de plus de 900. Auteurs, qui ont écrit sur la | Musique, en toutes sortes de Temps, de Pays & de Langues. | Par M. SEBASTIEN DE BROSSARD, cy-devant Prêhéndé | Député & Maître de Chapelle de l'Eglise Cathedrale de | Strasbourg; Maintenant Grand Chapelain & Maître | de Musique de l'Eglise Cathedrale de Meaux. | SIXIEME EDITION. | A AMSTERDAM, | Chez PIERRE MORTIER Libraire sur le Vygen- | dam, chez qui l'on trouve un assortiment | general de toute sorte de Musique., A-Wn 396011-B, S. 225. Auch Johann Ernst Altenburg gibt in seiner Trompetenschule zu bedenken, dass gute Musiker sich auch an die Raumverhältnisse anpassen konnten. „[B]ey vielen Instrumenten oder unter freyem Himmel kann man das Instrument mehr angreifen, als bey einer schwachen Besetzung oder in einem Zimmer, wo der Klang mehr moderirt werden muß.“ Vgl. Altenburg 1795, S. 99.*

begleiten. Also muss auch die zuvor vorsichtig geäußerte Vermutung, bei musikalischen Festlichkeiten am Wiener Hof gehörten Trompeten und Pauken zur Standardausrüstung, eingeschränkt werden. Das verbieten nämlich gar nicht selten die zugeteilten Räumlichkeiten und mitunter auch gewisse inhaltliche Vorgaben beziehungsweise musikalische Konnotationen, die auf diese verweisen. Während im Sommer in den kaiserlichen Gärten *serenate* unter Trompetenschmettern und Paukendonner dargebracht wurden, fand sich in den Gemächern der Kaiserin in der kühlen Jahreszeit zuweilen sogar der Kaiser an der „modesten“¹³⁸¹ Blockflöte,¹³⁸² nebst einem aus Adelligen zusammengesetzten kammermusikalischen Ensemble.

Wenn die erwähnten, am Teich der Favorita oder im Augarten aufgeführten *componimenti per musica* typisch für prunkvolle Aufführungen in den Sommermonaten scheinen, so sind es für Aufführungen in den Privatgemächern des HerrscherInnenpaars *La concordia della virtù e della fortuna* und *Andromeda*.

6. 4. 1. Der Kaiser musiziert in der Kammer

In krassem Gegensatz zu den bisher besprochenen, in prachtvollem Rahmen aufgeführten Stücken finden sich unter den Geburts- und Namenstags-*componimenti* auch solche mit durchgehend kammermusikalischer Faktur, mit gedämpftem Klangbild. Solche Stücke konnten aus Gründen der Witterung (Winter) komponiert werden, wegen verhängter Hoftrauer, aufgrund finanzieller Engpässe (Krieg) oder des Zeremoniells und der dadurch eingeschränkten Öffentlichkeit, die an einer Aufführung beiwohnen durfte, etwa wenn der Kaiser zusammen im Kreis von anderen Adelligen musizierte.

In *La concordia della virtù e della fortuna*¹³⁸³ (1702) und *Andromeda*¹³⁸⁴ (1707), zwei Stücken, die mit hoher Wahrscheinlichkeit in den Privatgemächern Kaiserin (Königin) Amalias aufgeführt wurden, wurden sogar die Oboen ausgespart und an ihrer statt Blockflöten eingesetzt, die denn auch übliche Aufgaben der mit Vorliebe für Freiluftmusik (Militärkapellen) eingesetzten Doppelrohrblattinstrumente übernehmen, etwa das *colla-parte*-Spiel. *La concordia* und *Andromeda* sind vom Standpunkt der Besetzung her in hohem Grad verwandte Werke; beide fallen durch ihre kammermusikalische Faktur und den nachgerade

¹³⁸¹ Mattheson 2007, S. 270.

¹³⁸² Vgl. Romagnoli 2020.

¹³⁸³ Bernardoni / Badia 1702a.

¹³⁸⁴ Pietro Antonio Bernardoni / Antonio Bononcini: ANDROMEDA. | Poemetto Dramatico. | Nel Giorno del gloriosissimo NOME. | Della S: C: R: M: | dell'Imperatrice | AMALIA WILLELMINA | L'Anno 1707. | Poesia del Sig:† Pietro Antonio Bernardoni | Musica del Sig:† Antonio Bononcini, D-Dl Mus.2209-F-2.

exzessiven Einsatz von Blockflöten auf, die hier nicht wie sonst zu dieser Zeit als semantische Marker, sondern oft aufgrund von rein musikalischen Überlegungen eingesetzt werden.

Für Badias *Concordia* ist überliefert, dass Joseph I. mehrere Instrumente spielte,¹³⁸⁵ sicherlich auch eine der Blockflötenstimmen; es kann also füglich angenommen werden, dass sich auch bei der *Andromeda* der Kaiser, der zudem die Eröffnungsarie der Protagonistin, „Il più bel de’ giorni miei“, komponierte, als Holzbläser engagierte.¹³⁸⁶ Die technischen Ansprüche der beiden Stücke an die *flaut(t)i* sind moderat, bergen kaum Gefahren, durch die man die kaiserliche Unfehlbarkeit verletzen hätte können; sie warten mit Fiorituren auf, die beim akkuraten Musizieren virtuoser, diffiziler klingen, als sie tatsächlich zu greifen sind – mit sekundaufwärts steigenden Triolen, von Oktavsprüngen unterbrochenen Achtel-Girlanden, abwärts gerichteten 16tel-Läufen oder sequenzierenden Halbzirkelfiguren und Walzen, die meist in angenehmer Lage (ein Ambitus vom f’ bis zum ungefährlich zu spielenden d’’) zu blasen sind und also von guten, nicht bloß exzellenten Dilettanten gemeistert werden können.¹³⁸⁷ Die vom Solo-*flauto*, den man sich hier wohl in Händen des Kaisers vorstellen darf, begleitete Arie „Più non versate pianti“¹³⁸⁸ aus *Andromeda* ist eine *affetuoso* vorzutragende *siciliana*, bei der wohl die größte Schwierigkeit ist, Ausdruck durch Artikulation und Agogik zu generieren.

Die Ouvertüre miteinbezogen, partizipieren die Blockflöten in *Andromeda* in acht von dreizehn Nummern (Schlussritornelle eingerechnet); sie sind den Violinen im Verlauf des Stücks völlig gleichgestellt. Außerdem weisen einzelne Takte¹³⁸⁹ darauf hin, dass zumindest fallweise auch Bassblockflöten den *basso* verstärkt haben könnten, da sich in diesen raren Fällen die beiden explizit mit „Flautti“ überschriebenen Blockflötenstimmen in jeweils zwei Zweige aufspalten,¹³⁹⁰ wobei die tiefsten Noten nicht einmal von regulären Tenorinstrumenten gespielt werden könnten und somit nur Bassinstrumente in Frage kommen.

¹³⁸⁵ Seifert 1985, S. 573, 882.

¹³⁸⁶ Derartige adelige Musikrunden, die an den Gala-Tagen Kantaten oder auch *serenate* musizierten, waren nichts Ungewöhnliches: Für das Jahr 1705 ist eine ebensolche für den Geburtstag von (noch) Königin Amalia Wilhelmine bezeugt, als *La contesa di quattro numi* aufgeführt wurde (vgl. S. 189, Fn 824); und für das Jahr 1699 hat sich eine Handschrift erhalten, die Kantaten Carlo Agostino Badias für den Namenstag Leopolds I. bereithält, wobei auf dem Titelblatt vermerkt ist, dass sich unter den Aufführenden Joseph I., Erzherzog Karl und die Erzherzoginnen befanden. Vgl. Donato Cupeda / Carlo Agostino Badia: *Musica di Camera per il giorno di S. Leopoldo, Nome | della S. C. R. M. fatta della S. M. del Re de’ Romani Archiducha [sic] | et Arciduchesse con caualieri e’ Dame | L’anno 1699. | poes: di Donato Cupeda*. Mu: Carl. Ago. Badia, A-Wn Mus.Hs.16308. Weitere Beispiele finden sich in Seifert 1985, S. 116, 126.

¹³⁸⁷ Das deckt sich auch mit dem Urteil, das Angela Romagnoli über die Flötenkünste Josephs I. fällt (Romagnoli 2020, S. 110).

¹³⁸⁸ Bernardoni / Bononcini 1707, S. 69.

¹³⁸⁹ Vgl. etwa die Takte 27–29 des Schlusschors in Bernardoni / Bononcini 1707, S. 116f.

¹³⁹⁰ Auf S. 123 wird die tiefe Stimme allerdings von Violinen ausgeführt, es ist also nicht ausgeschlossen, dass dem Kopisten ein Fehler unterlaufen ist. Es singen hier allerdings im Gegensatz zur vergleichbaren Stelle zuvor auch vier Personen statt nur einer.

Im punktierten und mit Schleiferfiguren durchsetzten g-Moll-Largo der *ouverture* sind die Alt-Blockflöten an die 1. beziehungsweise 2. Violine gekoppelt; im folgenden, im $\frac{3}{4}$ -Takt stehenden Allegro schreiten sie bald in Terzparallelen voran, bald nehmen sie an kanonischen oder *fugato*-Abschnitten teil, bevor sie sich für den wiederkehrenden langsamen Teil abermals *colla parte* an die Violinen heften. Abgerundet wird die Ouvvertüre von einem Menuett, das abwechselnd einmal von den Violinen, einmal von den Blockflöten vorgetragen wird. An der Eröffnung dieses Stücks lässt sich also schon die dominante Funktion dieser leiseren Schwester der Oboe erahnen, die sich hier gleichberechtigt mit den Violinen als tragendes Melodieinstrument in Szene setzt und Stützfunktionen übernimmt, die normalerweise der Oboe obliegen.



Abb. 13: *Ouverture, Andromeda* (Bernardoni / A. Bononcini 1707), D-DI Mus.2209-F-2, S. 3.

In der zweiten Arie, „Sangue avrà, se sangue chiede“¹³⁹¹ der Cassiope, spielen die *flauti* meist in den *tutti*-Ritornellen mit, treten aber zuweilen auch als in parallelen Terzen sich ergehendes oder kontrapunktisch verflochtenes reines Holzbläser-Akkompagnement solistisch hervor; mitunter werden sie aber auch als Klangblock von den ebenfalls bisweilen sich verselbständigenden Violinen abgesetzt, was eine Scheinpolychoralität hervorruft, die

¹³⁹¹ Bernardoni / Bononcini 1707, S. 20.

einerseits Assoziationen zu mehrchöriger Kammermusik aus dem Wiener *seicento* hervorruft, etwa Tafelmusik von Giovanni Valentini oder Johann Heinrich Schmelzer, aber natürlich auch zeitgenössischen mehrchörigen Mammutwerken wie Fuxens *Ossequi della notte* affin ist.

Die erste Arie des Cefeo, „Un raggio di speme“, ¹³⁹² ist überhaupt nur von den beiden kanonisch einsetzenden und danach parallel geführten, imitierend Motive hin- und herwerfenden, Melismen aus der Singstimme vorwegnehmenden oder aufgreifenden Blockflöten begleitet. Und sogar Heros Perseo wird in seiner Auftrittsarie, „Più non versate piante dal ciglio“, ¹³⁹³ von einer Solo-Blockflöte begleitet. Das mag angesichts seines letzten Rezitativverses, „Già quel mostro crudel fatto è uno scoglio“, ¹³⁹⁴ zumindest atypisch wirken, da dem männlichen Helden nach vollendeter Schlacht in der Regel zumindest ein Oboen-Paar an die Seite gestellt wurde; die Raumverhältnisse einerseits und der Textinhalt der Arie, in welcher der Retter der Erretteten vokal die Tränen trocknet, bedienen sich allerdings der Assoziation der Blockflöte mit Liebe und Trauer, wobei der *siciliana*-Rhythmus diesen Eindruck noch potenziert. Wahrscheinlich ist außerdem, dass Joseph I. in dieser Arie solistisch in Erscheinung trat und somit die Verbindung Perseus–Joseph hergestellt werden konnte.

In Perseos „Io desio da te, ben mio“ ¹³⁹⁵ sind Violinen und *flauti* zunächst wieder aneinandergespleißt, abermals teilen sie sich im Verlauf der Arie in einen Bläser- und einen Violinen-Chor auf, indem sie die beiden für die Instrumentalstimmen charakteristischen Motive der Arie – eine punktierte Figur mit Triller und eine abwärtsgerichtete *tirata* – einander gegenüberstellen, um anschließend klanglich wieder zusammenzufinden. ¹³⁹⁶ Und auch im Schlusschor ¹³⁹⁷ erklingen Blockflöten bald im Verein mit Violinen, bald getrennt von diesen.

¹³⁹² Bernardoni / Bononcini 1707, S. 40.

¹³⁹³ Bernardoni / Bononcini 1707, S. 69.

¹³⁹⁴ „Schon ist dieses grässliche Monster zu Stein erstarrt.“

¹³⁹⁵ Bernardoni / Bononcini 1707, S. 91.

¹³⁹⁶ Vgl. etwa Bernardoni / Bononcini 1707, S. 96.

¹³⁹⁷ Bernardoni / Bononcini 1707, S. 110.



Abb. 14: „Io desio da te, ben mio“, *Andromeda* (Bernardoni / A. Bononcini 1707), D-DI Mus.2209-F-2, S. 96.

Insgesamt zeichnet sich die Schreibweise Bononcinis oft durch polyphon verwobene, mit Überbindungen und Vorhaltsketten übersäte, einander imitierende Vokal- und Instrumentalstimmen aus, wobei Letztere einander auch immer wieder in kleinen (vermutlich 2+2 Flöten und ebenso viele Violinen) Klanggruppen gegenüberstehen. Zuweilen setzen die Flöten sogar im Kanon ein.¹³⁹⁸ *Andromeda* wirkt allerdings längst nicht so schulmeisterlich wie das von der Besetzung her vermutlich kleinste *componimento*, das im behandelten Zeitraum entstanden ist, Carlo Agostino Badias *La concordia della virtù e della fortuna*.¹³⁹⁹

In diesem Werk, einem der 1702 bereits langsam aus der Mode kommenden *gara-componimenti*, in dem sich die Tugend mit Schicksal und Vorsicht einen Wettstreit liefert, bietet sich den LeserInnen ein ähnliches Bild wie in der fünf Jahre später aufgeführten *Andromeda* dar. Auch dieses Stück ist Amalia, dazumal noch *Regina de' romani*, gewidmet, diesfalls gibt es keinerlei Zweifel, dass ihr Gemahl an der Aufführung als Blockflötist teilnahm.¹⁴⁰⁰ Die schmale Partitur umfasst zehn Arien, von denen je vier zumindest mit Blockflöten oder Violinen (*unisoni*, geteilt oder als Solo-Violine) besetzt sind. Die Besetzung

¹³⁹⁸ Bernardoni / Bononcini 1707, S. 40.

¹³⁹⁹ Pietro Antonio Bernardoni / Carlo Agostino Badia: LA CONCORDIA | DELLA VIRTU', e della FORTVNA. | Poemetto Dramatico | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della Sac: Real M.^{te} | Di | AMALIA WILLELMINA | Regina de' Romani. | Musica di Carlo Agostino Badia. | L' Anno MD.CC.II., A-Wn Mus.Hs.16009.

¹⁴⁰⁰ Seifert 2014f, S. 506, schreibt: „die Sängerinnen waren drei adelige Damen, die Instrumentalisten Cavaliere und [Joseph I.] selbst, der verschiedene Instrumente spielte“.

Nach zwei nur vom *basso* begleiteten Arien schalten sich die Blockflöten das erste Mal in der Arie der Providenza, „Va di fiori e va di fronde“, ¹⁴⁰¹ ein, die mit einem *fugato* zwischen den beiden Violinen und Blockflöten beginnt, wobei die beiden Violinstimmen kanonisch einsetzen.



Es ist dies bereits ein Anzeichen, dass Badia hier im Einklang mit den vordem geäußerten Ansichten der Musiktheoretiker im *stylus cubicularis* komponiert, der besonders viel „Fugenartiges“ verlangt. So findet sich kontrapunktisches Rankenwerk vom Schluss-Ritornell der ersten Arie bis hin zum Passepied-artigen Finale. In den einzelnen Nummern trifft man zu Beginn oft auf *fugati* zwischen den Violinen,¹⁴⁰² *flauti*¹⁴⁰³ oder den jeweils *unisono*

¹⁴⁰³ Bernardoni / Badia 1702, fol. 32r.

musizierenden Instrumentengruppen,¹⁴⁰⁴ zum Teil sogar auf temporäre Doppelfugen;¹⁴⁰⁵ strikte Kompositionsweisen, die sich indes nach einigen Takten auflösen, um alsbald den Weg für parallele Terzen oder Sexten frei zu machen oder für Motivik, die zwischen den Stimmen hin- und hergeschoben wird.

Auch die beiden *poemetti drammatici* *Proteo sul Reno* und *Hippolito* wurden nachweislich in Räumlichkeiten¹⁴⁰⁶ der Römischen Königin/Kaiserin Amalia aufgeführt, allerdings von professionellen MusikerInnen. In ihnen herrscht zwar keine derartige Dominanz der Blockflöten vor, die Instrumentation ist aber alles andere als extravagant. In Giovanni Bononcini's *Proteo* überwiegen vom *basso* begleitete Arien, die die Hälfte aller Nummern ausmachen. Die restlichen Nummern sind mit Streicherbegleitung versehen, aus der sich zuweilen ein Solist pro Stimme herauschält; Oboen werden nur in einer Arie explizit verlangt.¹⁴⁰⁷

Ähnlich unauffällig instrumentiert ist der *Hippolito*.¹⁴⁰⁸ Antonio Bononcini besetzt hier alle Nummern, die nicht nur vom *basso* begleitet werden – das sind neun von 15 Gesangsnummern –, mit Violinen und/oder Oboen in den Oberstimmen, während in der *continuo*-Gruppe fallweise Fagotte hervortreten. Für Solisten wurde in der Kammer, wie es scheint, bisweilen virtuoser geschrieben, da die Partien der zwei *concertino*-Violinen in der Arie „Già misere, or beate bell'alme innamorate“¹⁴⁰⁹ mit ihrem halsbrecherischen Passagenwerk bis zum e'''', waghalsigen, instrumental übersteigerten *canto-di-sbalzo*-Abschnitten, insistierenden Bariolage-Figuren und Akkordbrechungen zum Diffizilsten gehören, was in der Musikdramatik am Hof Josephs I. erklang, und die Gesangsstimme schon vor ihrem ersten Einsetzen im 41-taktigen Eingangsritornell zur absoluten Nebendarstellerin degradieren.

Die Enge des Raumes stand also, wie sich anhand der präsentierten Beispiele zusammenfassen lässt, zuweilen einer vordergründig prunkvoll-panegyrischen Vertonung im Weg. Wobei festgehalten werden muss, dass die Wahl des Raumes natürlich nicht naturgegeben war, sondern von oberster Stelle vorgegeben wurde und gegebenenfalls auch geändert werden hätte

¹⁴⁰⁴ Bernardoni / Badia 1702, fol. 56v.

¹⁴⁰⁵ Bernardoni / Badia 1702, fol. 42v.

¹⁴⁰⁶ Hinsichtlich des *Proteo* vgl. Seifert 1985, S. 576; in Bezug auf den *Hippolito* berichtet Neri Guadagni: Bericht vom 22. März 1710, in: Germania | Sig.^f March:^e Neri Guadagni | 1710 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4429: „Ritornata poi [dalle Monache di S. Giuseppe] alla Corte, fu fatta una superba Musica, nell'Appartam.^{to} dell'Imp.^{ce} Reg.^{te}, alla quale cantarono cinque de i Primi Virtuosi“ („Als man zurück an den Hof kam, wurde im Appartement der regierenden Kaiserin eine superbe Musik aufgeführt, wobei fünf der größten Virtuosen sangen“).

¹⁴⁰⁷ Bernardoni / Bononcini 1703, fol. 18r.

¹⁴⁰⁸ Bernardoni / Bononcini 1710.

¹⁴⁰⁹ Bernardoni / Bononcini 1710, fol. 92r.

können; schließlich hätte man auch statt der Antekammer der Kaiserin das Hoftheater bespielen können. Für manche Anlässe war es mithin offenkundig weniger wichtig als für andere, die *gloria* des Kaiserhauses und deren Ideologie an eine größere Zahl von Menschen zu vermitteln, und in diesen Fällen begnügte man sich eher mit Musiktheater als traditionellem *divertissement*.

6. 4. 2. Gampen-Schlaf und Holzbläser-Leid

Neben dem Raum-Zwang müssen auch bestimmten Instrumenten anhaftende Konnotations-Konventionen berücksichtigt werden, die es teils verunmöglichten, ausschließlich gleißende Pracht walten zu lassen: Holzbläser wurden etwa mit Trauer, Schmerz und Klage verbunden, Gampen mit gedämpften Affekten. In der zuvor besprochenen Arie¹⁴¹⁰ aus *La decima fatica d'Ercole*, „Per gl'orrori di tempeste“,¹⁴¹¹ assoziierte Fux die Trompete ganz offenbar mit der heroischen Tugend Ercoles / „Karls III.“, die sich gegen die finstere Tyrannenherrschaft durchzusetzen vermochte. Die Trompete und die von ihr ausgeführten virtuoson Figurationen konnotieren hier also Heros, Huldigung und Habsburgische Streit- und Allmacht; die Interpretation des Textes ist mithin eine durchaus politische. Die Fux'sche Deutung klingt zwar naheliegend, der Komponist hätte sich aber genauso anders, für eine naturalistischere Auslegung des Textes entscheiden können: Die Metapher des „schrecklichen Sturms“, der für die Herrschaft von Gerione / Felipe V erwählt wurde, hätte ebenso „ikonisch“ mit reinem Streicher-Ensemble als *moto-perpetuo*-Satz, mit flirrenden *tremoli*, hinabfahrenden, abgerissenen *tirate*, rasenden arpeggierten Akkorden einer Solo-Violine und/oder „tropfenden“ *pizzicati* vertont werden können. In ähnlichen Kontexten entscheiden sich die Komponisten am Wiener Hof – auch Fux –, wie noch gezeigt wird, unterdes tatsächlich nicht selten für eine völlig apolitische Vertonung eines panegyrisch-politischen Textes.

Bei allem instrumentalen Glanz, in dem Stücke zu besonderen Anlässen am Wiener Hof schwelgen, werden doch zuweilen auch in Prunk-*componimenti* wie Fuxens *Ossequi della notte* leisere Töne angeschlagen. Der erste Auftritt des Sonno¹⁴¹² (Schlafes) wird als *accompagnato* von lang gezogenen *piano piano* zu spielenden Akkorden über einem Orgelpunkt des *coro piccolo* ohne Oboen eingesetzt. Auf diese dicht gewebte Akkord-Decke, welche die träumenden ErdenbewohnerInnen einhüllt, folgt eine duftig instrumentierte *sonatina*¹⁴¹³, in der ein verschlafen tönendes Chalumeau zusammen mit den Violinen des *coro piccolo* konzertiert.

¹⁴¹⁰ Vgl. S. 321f.

¹⁴¹¹ Ancioni / Fux 1710, fol. 113v.

¹⁴¹² Cupeda / Fux 1709, fol. 45v.

¹⁴¹³ Cupeda / Fux 1709, fol. 47v.

Die *sonatina* fungiert als Eingangs- und Schlussritornell einer im wiegenden 3er-Takt gesetzten Arie, „Sul mortal che stanco giace“,¹⁴¹⁴ in der zudem weitere flüsternde Instrumente hinzutreten, und zwar vier Gamben, prototypische Instrumente für die Kammer – „säuselnd“ beziehungsweise „*delicat*“¹⁴¹⁵, wie Mattheson uns wissen lässt. Mit aufwärtsstrebenden, eine Sext umspannenden Glissandi, mit denen die heiser-näselnden Gamben immer wieder auf sich aufmerksam machen, stellt Fux, der „gestischste“ Komponist, der zu dieser Zeit am Kaiserhof angestellt war, vermutlich das Schnarchen der schlafenden Sterblichen dar, deren Nachtruhe nicht zu stören Sonno erbittet. Den Schlaf assoziiert Johann Joseph Fux also ganz offensichtlich mit leisen Instrumenten, die man eher mit solistischer Kammermusik – man denke an die unzähligen Gamben-Sonaten, -Fantasien oder Charakterstücke, die zu dieser Zeit im deutschen und französischen Sprachraum entstanden – in Verbindung bringen würde. Allerdings handelt es sich *nota bene* nicht um eine einzelne Gambe, sondern um deren vier.



Abb. 16: „Sul mortal che stanco giace“, *Gli ossequi della notte* (Cupeda / Fux 1709), A-Wn Mus.Hs.17998, fol. 48v.

¹⁴¹⁴ Cupeda / Fux 1709, fol. 48v.

¹⁴¹⁵ Mattheson 2007, S. 283f.

Die Arie „Caro mio ben“¹⁴¹⁶ des Sonno ist mit konzertierender Viola d’amore und abermals zwei Gamenstimmen (Tenor und Alt) versehen, wobei weder für das eine noch das andere Instrument besonders idiomatisch geschrieben wurde, was zeigt, dass Fux hier weniger musikalisch, sondern vielmehr semantisch dachte. Die Viola d’amore,¹⁴¹⁷ deren Schneck e bekanntlich oft durch den geschnitzten Kopf des blinden Liebesgottes ersetzt wurde, verweist hier zweifelsohne auf die „amore“, die Sonno für seine in der Arie adressierte Geliebte, die Grazie Pasitea, empfindet. Auch Johann Mattheson deutet in Bezug auf dieses Instrument in seinem *Neu=eröffneten Orchestre* in diese Richtung: „Die verliebte *Viola d’Amore* [...] führet den lieben Nahmen mit der That/ und will viel *languissantes* und *tendres* ausdrücken [...] Ihr Klang ist *argentin* oder silbern/ dabey überaus angenehm und lieblich.“¹⁴¹⁸ Und was Leopold Mozart noch Jahrzehnte später schreibt, lässt das Instrument für die Arie des personifizierten Schlafs prädestiniert erscheinen: Diese „besondere Art der Geigen“ klinge nämlich „sonderheitlich bey der *Abendstille* [Hervorhebung K. H.], recht lieblich“.¹⁴¹⁹ Die letzte Arie¹⁴²⁰ des Sonno, ein schwerfälliges Menuett in h-Moll, kommt überhaupt nur mit Begleitung des *basso continuo* aus.

Was bei Sonno also die Stille ist, ist bei La Notte die Dunkelheit: In der Arie „Gli spazi del mondo facciam rimbombar d’applausi festivi“¹⁴²¹ wird die Begleitung des nächtlichen Festgesangs einer Cembalo-Stimme, einer Stimme „Tutti Fagotti | Violoncelli“ und einer dritten mit „Tutti Violoni“ überschriebenen zugewiesen. Die hämmernde *battaglia*-Rhythmik lässt Fux hier von dunklen, perkussiv tönenden Instrumenten vortragen, die, wie zu vermuten steht, wie gigantischer Trommelwirbel klingen und augenscheinlich auch einen Kommentar zur dunklen Nacht abgeben sollen.

Am Beispiel weniger auf *Gli ossequi della notte* geworfener Schlaglichter zeigt sich mithin deutlich, dass ein Hofkomponist der Zeit also nicht nur musikalische Pracht – wie gezeigt, ein vermehrtes Auftreten von Pauken, Trompeten und ein so prunkvolles wie ausgeklügeltes Konzept von Doppel- beziehungsweise Mehrchörigkeit – umzusetzen hatte, sondern auch gewissen inhaltlichen (Schlaf – leise, Nacht – dunkel, Liebe – Viola d’amore) Konventionen *nolens volens* ausgeliefert war.

¹⁴¹⁶ Cupeda / Fux 1709, fol. 76v.

¹⁴¹⁷ Vgl. Rachael Durkin: *The Viola d’Amore: Its History and Development*, London / New York: Routledge 2021.

¹⁴¹⁸ Mattheson 2007, S. 282f.

¹⁴¹⁹ Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Faksimile-Reprint der 1. Auflage 1756, hrsg. von Greta Moens-Haenen, Kassel u. a.: Bärenreiter 1995, S. 4.

¹⁴²⁰ Cupeda / Fux 1709, fol. 138r.

¹⁴²¹ Cupeda / Fux 1709, fol. 113r.

6. 5. Sittsames Leiden ist stilles Leiden

Einem Huldigungs-Topos und damit einer musikalisch-politischen Deutung der Stücke stehen außerdem jene Akteure im Weg, die für die politische Aufladung der *componimenti per musica* hauptverantwortlich sind: die Librettisten. Da die Textbücher sich, wie in den vorangegangenen Kapiteln analysiert, als äußerst heterogen erweisen, sollte es nicht verwundern, dass die Partituren kaum weniger polymorph vor ihre LeserInnen treten. Man denke nur etwa an die Dichotomie von Silvio Stampiglias antiken Festszenen und Pietro Antonio Bernardonis klassisch inspirierten Tragödien, in deren Mittelpunkt leidende Herrscherinnen stehen. Dass die Textbücher den Einsatz unterschiedlicher musikalischer Topoi und teils beträchtlich voneinander abweichende Besetzungen erzwingen, sollte also nicht überraschen.

Doch nicht einmal in Stampiglias Textbüchern, in denen, wie etwa in der *Giunone* oder dem *Romolo*, regelmäßig vordergründige Enkomiaistik im Zentrum steht, ist alles eitel Wonne. Den Beginn des ersten *componimento per musica*, das der *poeta* für den Wiener Hof verfasste, *La gala delle antiche eroine*¹⁴²² (1707), konzipierte er um eine Dreizahl an leidenden Frauen aus der griechischen Mythologie.

Die „antiche eroine“, die hier im Palast der Favorita die Bühne betreten,¹⁴²³ sind alle erprobt im Leid, allesamt wurden sie von ihren Männern verschmäht, ertragen ihre darob entstandenen seelischen Schmerzen allerdings – wie sich das für *donne heroiche* ziemt – mit großer Standhaftigkeit. Die Musik richtet sich nach einer C-Dur-*sinfonia* mit vier Trompetenstimmen, die auf den zweiten, jubilierenden Teil des *componimento* vorzugreifen scheint, nach den Vorgaben des Librettos. In der ersten Arie, „Pur ti sento amor tradito“,¹⁴²⁴ erklingen die Kantilenen von Blockflöten, welche einerseits vermutlich die etwas klagende, aber doch gedämpfte Stimmung der den ihr untreuen Enea besingenden Didone sowie andererseits die durch den wiegenden 3/4-Takt und die Tonart F-Dur verstärkte pastorale Atmosphäre in den elysischen Gefilden, in denen die Handlung angesetzt ist, untermalen sollen. In einer Bemerkung an die sie bemitleidende Penelope, die ein ähnliches Schicksal zu beweinen hat, werden Instrumentation, Ton- und Taktart als pastorale Marker und Liebesklagen-Signifikanten

¹⁴²² Stampiglia / Ariosti 1707.

¹⁴²³ Marco Martelli: Bericht vom 11. Juni 1707, in: Alemagna | Sig:^r Marco Martelli | 1707 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4427: „Il giorno Natalizio dell’Aug:^{ma} Imperatrice Regnante, che cadde nel Giovedì Santo fu solennizzato Lunedì con sontuosa gala alla Corte, et il giorno dopo pranzo fu fatto alla Favorita un bell Carosello nel quale operò alla Testa di molti Cavalieri l’Aug:^{mo} Imperatore stesso, et la Sera vi fu rappresentazione in musica a Palazzo“ („Der Geburtstag der durchlauchtigsten regierenden Kaiserin, der auf den Gründonnerstag fiel, wurde Montag am Hof mit prächtiger Gala begangen; an diesem Tag wurde nach dem Mittagessen ein schönes Turnier abgehalten, wobei an vorderster Front der durchlauchtigste Kaiser sein Können zeigte; und am Abend wurde im Palast eine musikalische Vorstellung gegeben“).

¹⁴²⁴ Stampiglia / Ariosti 1707, fol. 24v.

bestätigt: „intorno a queste | sempre amene foreste | gioia non ho maggiore | del mio fedel ma sventurato amore.“¹⁴²⁵ Die Adressatin erwidert wissend: „So che dentro gli Elisi | nulla turba il piacer, nulla il riposo.“¹⁴²⁶

Auch die erste Arie der Penelope, die sich der Treue ihres Ulisse nicht gewiss ist, „Sempre con bel desio“,¹⁴²⁷ wird von schmeichelnden Chalumeaux-Ritornellen umweht. Beide Arien stehen im 3er-Takt und in der pastoralen Tonart F-Dur; die beigelegten Holzblasinstrumente sollen also vermutlich dem gefassten Leiden der beiden Nobeldamen einen etwas klagenden, einen pastoralen Anstrich verleihen. In der Auftrittsarie¹⁴²⁸ der Nymphe Enone, deren Liebesschmerzen hinwiederum Paride hervorgerufen hat, finden sich schließlich Chalumeaux und Blockflöten vereint; die Arie steht wie ihre Schwesternstücke in F-Dur, nur wird diesfalls das Pastorale noch durch ausgiebige Orgelpunkte und den *siciliana*-Rhythmus, in dem die von Ulisse als „[l]eggiadra pastorella“¹⁴²⁹ apostrophierte Dame singt, untermalt. Die besonders duftige Instrumentierung wird noch durch *a-capella*-Stellen und solche mit Begleitung vom *bassetto di viole* unterstrichen.

Die zweite Hälfte des Stücks widmet sich denn aber der Huldigung der Kaiserin, die Handlung kommt völlig zum Erliegen und der Einsatz eines mit Trompeten gepanzerten „Viva-Amalia“-Chors wird gegen Ende derart dominant, dass ihm nachgerade Ritornellcharakter eignet.¹⁴³⁰ Bei der ersten Intonation dieses Chors erklingt auch ein erklärungsbedürftiger B-Teil¹⁴³¹, denn Ariosti konstruiert hier über dem Text „E d’un giorno illustre tanto | l’alto vanto | scorra intorno in ogni riva | viva Amalia viva viva“¹⁴³² eine großangelegte Chorfolge, die noch dazu durch einen massiven Texturwechsel heraussticht: Nicht nur die Trompeten, sondern alle Instrumente bis auf den *basso* schweigen zu Beginn; späterhin treten verhaltene Streicherklänge hinzu. Dieses Stück im gelehrten Stil, der hier von Ariosti als Topos aus der Kirche in die weltliche Musik verfrachtet wird und Assoziationen wie Kirche und *stile antico* weckt, ist zweifelsohne ein Stilbruch.¹⁴³³ Johann Adolph Scheibe äußert sich, wie bereits angedeutet, ablehnend zu Fugen auf der Theaterbühne:

¹⁴²⁵ Stampiglia / Ariosti 1707, fol. 24r–v: „in diesen immer schönen Wäldern habe ich keine größere Freude als meine treue, aber unglückliche Liebe“.

¹⁴²⁶ Stampiglia / Ariosti 1707, fol. 24v: „Ich weiß, dass in den Elysischen Gefilden nichts die Lust, nichts die Ruhe stört.“

¹⁴²⁷ Stampiglia / Ariosti 1707, fol. 33v.

¹⁴²⁸ Stampiglia / Ariosti 1707, fol. 53v.

¹⁴²⁹ Stampiglia / Ariosti 1707, fol. 56v: „anmutige Hirtin“.

¹⁴³⁰ Stampiglia / Ariosti 1707, fol. 57v.

¹⁴³¹ Stampiglia / Ariosti 1707, fol. 59r.

¹⁴³² „Und eines schönen Tages möge der glorreiche Ruhm an jedes Ufer strömen, es lebe Amalia, sie lebe.“

¹⁴³³ Zu den verschiedenen „gelehrten Stilen“ im 18. Jahrhundert vgl. Keith Chapin: „Learned Style and Learned Styles“, in: Mirka, Danuta (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016, S. 301–329.

„Man soll sich [auf dem Theater] aller Fugenarbeit enthalten [...] Es können auf dem Theater nicht so, wie in der Kirche, Bindungen, concertirende Sätze, Contrapuncte und andere künstliche, ernsthafte und eingeschränkte Gänge statt finden; weil solche der Freyheit und der natürlichen und lebhaften Melodie, die auf der Schaubühne eigentlich gehöret, widersprechen.“¹⁴³⁴

Die abschließende Frage Scheibes lautet: „Wie lächerlich würde nicht die Vermischung der Opernsätze mit solchen Sätzen lassen, die ganz kirchenmäßig klingen würden?“¹⁴³⁵

Und wenngleich die Musik Ariostis etwa im Gegensatz zu jener Giovanni Bononcini in der Regel nicht nur in einzelnen Sätzen über allerlei „Bindungen, concertirende Sätze, Contrapuncte“ verfügt, so ist eine strenge Fuge auch für den Bologneser Geistlichen doch äußerst ungewöhnlich und als „markiert“ mit Bedeutung aufgeladen. Vermutlich trifft Scheibes Diktum vom „wie in der Kirche“ beziehungsweise „kirchenmäßig“ genau ins Schwarze, denn so groß ist der Unterschied denn auch wieder nicht: Während in der Kirche Gott, dem Allmächtigen, mit ehrwürdiger Fugenarbeit die Aufwartung gemacht wird, ist es diesfalls die gottgleiche, die Tugenden der „antiche eroine“ in sich vereinigende Kaiserin, die mit diesem strengen, weihevollen, durchaus als nicht minder „antico“ als die im Zentrum des Stücks stehenden Damen zu bezeichnenden Satz in den Himmel gehoben wird.

Während also bei Stampiglia in der Regel doch der festliche, weihevoller Charakter bei Weitem überwiegt, der zu prunkvoller, huldiger Musik einlädt, nehmen die Leiden der heroischen Damen bei Pietro Antonio Bernardoni, wie bereits ausgeführt,¹⁴³⁶ in bemerkenswerter Regelmäßigkeit größeren Raum in Anspruch. Hier hatten die Komponisten also bereits ein Handlungsgerüst, das gewisse Einschränkungen hinsichtlich des kompositorischen Materials vorgab.

In *La Placidia* etwa, vermutlich bereits 1705 im Saal vor dem Hoftheater und vier Jahre später in der Galerie der Favorita wieder aufgeführt – beides mittelgroßen Räumlichkeiten, die regelmäßig für Musiktheateraufführungen genutzt wurden –, wird die große monologische Eröffnungsszene der Protagonistin von Attilio Ariosti verhalten in Gestus und Instrumentation und in die Sphären von Kammer und Klage verweisend vertont. Nach einer nur vom *basso* begleiteten *aria cavata* der Titelheldin teilt Ariosti jedem Zweizeiler der Arie „Sventurata, non son nata per amar“¹⁴³⁷ unterschiedliche Instrumente zu: Der erste, in B-Dur stehende, mit *piano piano* überschriebene Achttakter wartet mit geteilten Violinen, Viola und *basso* „senza

¹⁴³⁴ Scheibe 1745, S. 274.

¹⁴³⁵ Ebd.

¹⁴³⁶ Vgl. Kapitel 4. 2.

¹⁴³⁷ Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 7r.

Cembalo“ auf, der zweite in g-Moll wird von zwei Gamben bestritten, die den klagenden Gesang der Prinzessin begleiten. In den Außenstimmen des dritten Teils erklingen Blockflöten, unterstützt von einem Fagott, bevor Ariosti für den letzten Teil zur Ausgangsinstrumentierung zurückkehrt.

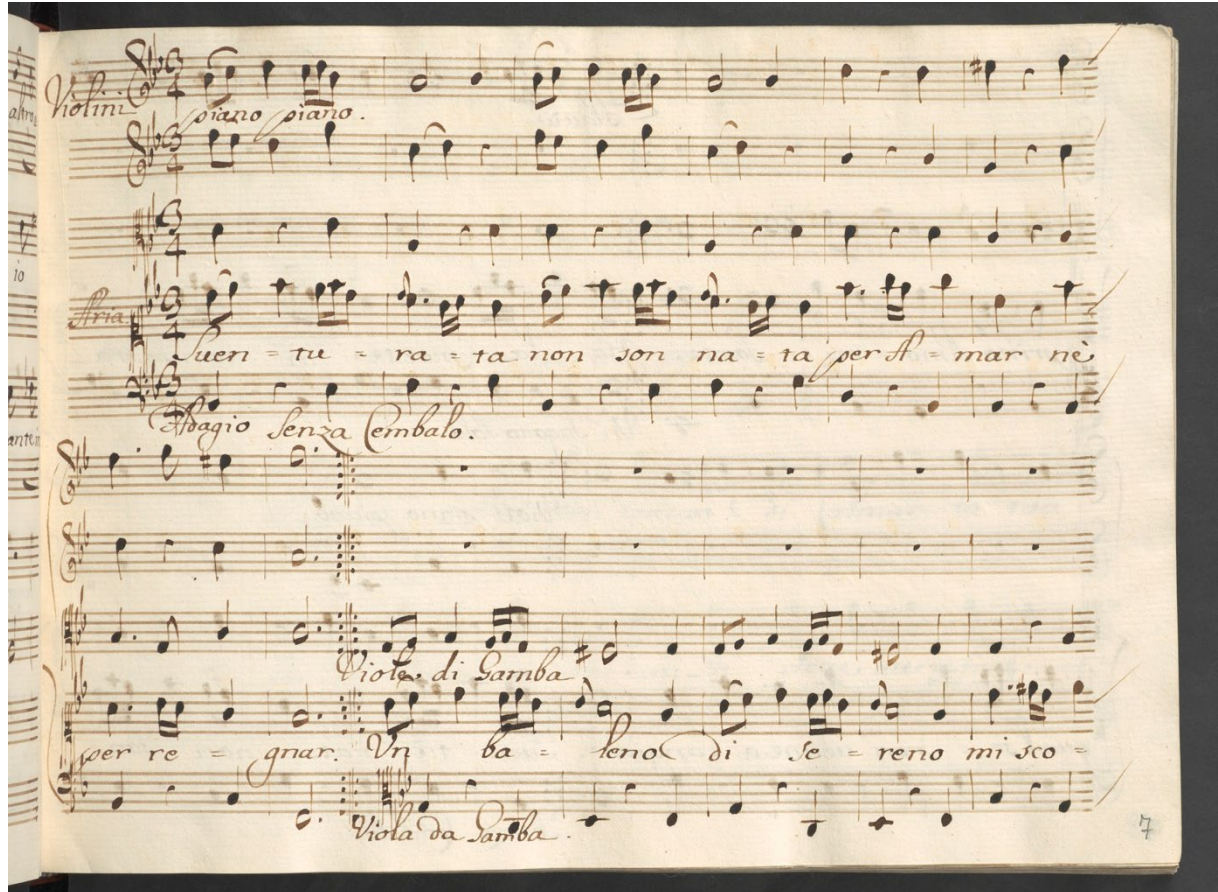


Abb. 17: „Sventurata, non son nata per amar“, *La Placidia* (Bernardoni / Ariosti 1709), A-Wn Mus.Hs.18216, fol. 7r.

Ariostis Vorliebe für Arien mit obligaten Instrumenten, die zuweilen auch innerhalb der Arie gewechselt werden, ist in *La Placidia* ubiquitär; die verwendeten Instrumente konnotieren, wenn schon nicht in sich gekehrte Trauer, so doch zumindest alles andere als gellenden Jubel: Die SängerInnen werden von einem Paar von Gamben,¹⁴³⁸ geteilten Chalumeaux und sordinierten Violinen,¹⁴³⁹ zwei obligaten Fagotten,¹⁴⁴⁰ konzertierenden Cembali,¹⁴⁴¹ einer

¹⁴³⁸ „Un cor che senza speme“, Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 19r.

¹⁴³⁹ „Sento il cor“, Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 39r.

¹⁴⁴⁰ „Ama e pena“, Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 45v.

¹⁴⁴¹ „Di quel trono, ond'io discesi“, Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 53v.

Laute und einer Bassgambe,¹⁴⁴² mehreren Lauten und *pizzicato* spielenden Violinen,¹⁴⁴³ einer konzertierenden Oboe¹⁴⁴⁴ begleitet.

Aber nicht nur die Instrumente tragen zum oftmals klagenden Duktus der Arien bei, manche Nummern sind übersät mit Signifikanten, die Schmerz und Klage konnotieren; und zwar nicht nur jene der Protagonistin. In der c-Moll-Arie des Costanzo, „Per voi vissi o luci vaghe“,¹⁴⁴⁵ ist nicht nur die Solo-Oboe, die abwechselnd schmerzlich-chromatische, von Synkopen durchzogene, mit dem Bass und der Singstimme sich reibende Kantilenen bläst, Emanation der seelischen Qualen des Costanzo, sondern auch die von Trauer-Markern eingehüllte polyphone f-Moll-Passage,¹⁴⁴⁶ die Ariosti über die Worte „voglio morire“ wie einen Trauerschleier ausbreitet, in dem horizontal *saltus duriusculi* und die melodischen Linien kontundierende Chromatizismen sowie vertikal sich aneinander reibende Septakkorde und neapolitanische Sextakkorde auf engstem Raum klaustrophobisch ineinander verwoben werden. Diese Trauer- oder Klage-Topoi sind in den *poemetti* Bernardonis deutlich prominenter eingesetzt als vordergründige musikalische Panegyrik.

6. 5. 1. Hirten- statt Huldigungsmusik

Ein Stück, in dem die panegyrische Botschaft von Takt 1 an zugunsten von vordergründiger Libretto-Ausmalung in den Hintergrund gedrängt wird, ist die im Theatersaal der Favorita 1710 aufgeführte *Decima fatica d'Ercole*,¹⁴⁴⁷ deren Bezeichnung als *componimento pastorale eroico* Johann Joseph Fux die kompositorische Richtung vorgab.

Nach einer mit Andeutungen einer Doppelfuge beginnenden *sinfonia* lassen Fux und sein Librettist Ancioni das Stück mit einem ausladenden Chor von Hirten und Hirtinnen beginnen, der hier ausnahmsweise tatsächlich größer als die Kumulierung der SolistInnen ist:¹⁴⁴⁸ „Alle ninfe ed ai pastori“. ¹⁴⁴⁹ Der eindeutig pastorale Charakter des Texts wird in der Komposition ikonisch widergespiegelt: in dem eine fließende Melodik begünstigenden wiegenden 12/8-Takt, der Tonart G-Dur, den prominent gesetzten Tonika- und Dominant-Orgelpunkten, die sich längs des Basses und der Oberstimmen hinziehen und eine betont einfache, statische Harmonik

¹⁴⁴² „Oh felici miei martiri / Oh beati miei sospiri“, Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 81v.

¹⁴⁴³ „Più che tra rie procelle“, Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 110v.

¹⁴⁴⁴ „Per voi vissi o luci vaghe“, Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 59r.

¹⁴⁴⁵ Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 59r.

¹⁴⁴⁶ Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 61r.

¹⁴⁴⁷ Ancioni / Fux 1710.

¹⁴⁴⁸ Das Textbuch listet explizit einen „Coro di Pastori“ (Ancioni 1710, fol. 2v) zusätzlich zu den Charakteren auf; und auch in der Partitur finden sich Hinweise auf einen Wechsel zwischen Chor und SolistInnen (vgl. etwa Ancioni / Fux 1710, fol. 95v).

¹⁴⁴⁹ Ancioni / Fux 1710, fol. 7r.

ermöglichen, und nicht zuletzt auch in den reich besetzten Holzbläsern, wo Oboen mit aneinandergesetzten Chalumeaux und Traversflöten¹⁴⁵⁰ changieren. Letztere sollen zweifelsohne, da ihnen beinahe stets das harmonische Fundament unter den Füßen weggezogen wird, die „vagli augelli“, die hübschen Vögel, imitieren, die hier wohl bereits allein als indexikalisch¹⁴⁵¹ wahrzunehmen wären, da sie nicht nur Laute der Vögel denotieren, sondern Frühlings- und arkadische Assoziationen wecken.



Abb. 18: „Alle ninfe ed ai pastori“, *La decima fatica d'Ercole* (Ancioni / Fux 1710), A-Wn Mus.Hs.17276, fol. 7r.

All diese musikalischen Marker stellen Signifikanten des Pastoralen, eines HirtInnen-Idylls, dar, das von Fux in bestrickender Weise heraufbeschworen wird. Es ist die gute, heile Welt, die Welt fernab des grausamen Tyrannen Gerione / Felipe V, die der tapfere Ercole / „Karl III.“ auf ganz Spanien auszudehnen gedenkt. Die Musik von Fux ist so gesehen durchaus politisch interpretierbar; den bisherigen Analysen zufolge ist es aber eher wahrscheinlich, dass der spätere kaiserliche Hofkapellmeister bei der Komposition des Chors weniger an Propaganda als eben an Hirten, Nymphen und Drehleiern dachte.

¹⁴⁵⁰ Die jungen Traversflöten sind zu dieser Zeit am Wiener Hof stets an Chalumeaux gekoppelt.

¹⁴⁵¹ Vgl. Monelle 2000, S. 17.

Während die Instrumentierung in den folgenden Nummern gemäß dem Prinzip *variatio delectat* im üblichen Rahmen wechselt – in den Oberstimmen alternieren oder verschmelzen Violinen unterschiedlicher Zahl mit Oboen; zuweilen schalten sich obligate Partien für Gambe, Chalumeaux und Theorbe ein –, bleiben doch strukturelle pastorale Marker – die schlichte Harmonik, Bordunbässe und wiegende Rhythmen oder *musette*-Anklänge – auch in den Arien und intonierten Chören aufrechterhalten, denn anders wüssten sich die bukolischen Figuren Clori, Mirene und Elpino, die der Erlösung durch Ercole harren, auch kaum zu verständigen. Erst in der zweiten Hälfte des Stücks gesellt sich zur Sphäre des Pastoralen das Heroische, als Ercole, der Tyrannenschlächter, unter Aufwartung eines reichen Orchesterapparats, der neben den üblichen Streichern und Bläsern auch Pauken sowie je zwei Trompeten-, aber auch Blockflötenstimmen (!) beinhaltet, die Bühne betritt.¹⁴⁵² In einer musikalischen Synthese werden nun Versatzstücke von heroischen und pastoralen Signifikanten miteinander vermengt: Während die Paukenstimme eisern einen *battaglia*-Rhythmus vorgibt und die zweite Trompete immerhin bisweilen mit ihren Tonrepetitionen – wie ein Nachhall – an den bereits zugunsten des Halbgottes entschiedenen Kampf von Hercules und Geryon erinnert, so wirkt die andere, sich an der Melodik der Blockflöten (!) orientierende Stimme mit ihren geschleiften Achtel-Sprüngen eher wie die Parodie einer Trompetenstimme. Die zwitschernden Triller-Figuren der Blockflöten – abermals ohne Generalbass-Begleitung gleichsam in der Luft schwebend – sowie die in Viola und *basso* sich langziehenden Orgelpunkte verraten, dass die Schreckensherrschaft des Gerione beendet und Ercole/Karl als musikalisches Frühlingserwachen das Paradies auf Erden installiert hat.

¹⁴⁵² Ancioni / Fux 1710, fol. 92v.



Abb. 19: *Preludio, La decima fatica d'Ercole* (Ancioni / Fux 1710), A-Wn Mus.Hs.17276, fol. 92v.

Der Befreier kommt also durchaus bewaffnet, allerdings mit Trompeten, die nicht furchteinflößende Fanfaren schmettern, sondern die süßen Klänge des *flauto dolce* imitieren. Diese stellen ebenso wenig Gefahr für die spanischen Adligen dar wie der zwischen der jubelnden Menge einerschreitende Krieger. Der Kampf um die Iberische Halbinsel ist gewonnen; umgeben vom schnarrenden Bordunbass und den pastoralen Wellenbewegungen der Streicher und Bläser, bricht für die Geflüchteten ein neues glorreiches Zeitalter an. Die adeligen Arkadier drücken im darauffolgenden Chor ihr Vertrauen in Ercole / „Karl III.“ aus: „Vieni o forte e il nostro canto | pegno sia di bella fede“.¹⁴⁵³ Und auch in diesem werden die Einwürfe der Trompeten im vollstimmigen A-Teil durch Blockflöten und Oboen im B-Teil abgefedert.

6. 5. 2. Textoberfläche statt übertragene Bedeutungsebene

Insgesamt fällt auf, dass die Komponisten dieser Zeit nur selten die Oberfläche des Textes, den vordergründigen, wörtlichen Sinn verlassen, um semantische Ebenen zu erschließen, die hinter diesem liegen. Sie zeigen sich mithin hauptsächlich an der buchstäblichen Bedeutung der Worte interessiert, die zumeist in einem Zusammenspiel von topischen Feldern und

¹⁴⁵³ Ancioni / Fux 1710, fol. 94v.

konventionalisierten Gesten vertont wird, und weniger an den Bedeutungsebenen, die hinter dieser – oft nicht einmal sehr subtil – verborgen sind.

Dass sich Tonsetzer zu Beginn des 18. Jahrhunderts von gewissen Reizwörtern inspirieren ließen und es gewisse Signifikate – das Pastorale, das Tragische, die Unterwelt – gab, zu denen jeder Opernkomponist die passenden Signifikanten im Köcher hatte, ist keine neue Erkenntnis. Man braucht sich nur Johann David Heinichens Erläuterungen der bereits erwähnten *loci topici* beziehungsweise des *locus circumstantiorum* in Erinnerung zu rufen, in welchen der Dresdner Hofkapellmeister Leitfäden anbietet, wie der komponierende Leser auf der Ebene der *inventio* seine Kreativität zu beflügeln vermag.

Und so trifft man auch in der Wiener Oper der Zeit allenthalben auf mehr oder weniger traditionell vertonte Szenen: Für das Gespräch der Titelheldin mit ihrem verstorbenen Gatten¹⁴⁵⁴ bedient sich Attilio Ariosti in *La Placidia* verschiedener Figuren, die unter dem Schlagwort *ombra* subsumierbar sind;¹⁴⁵⁵ etwa horizontal fallender, Tetrachorde ausschreitender *tremolo*-Figuren, die sich – durch schroffe, irreguläre Sprünge zerrissen – vertikal zu Septakkorden harmonisieren lassen. Während die Protagonistin ihren „sposo real“, den „königlichen Gatten“, anruft, wechseln sich die wabernden Bogenvibrato-Figuren, die sich über die Stimmen verteilt über mehr als vier Oktaven erstrecken (Violine I e’’; basso C), mit schneidend dissonanten Liegenoten ab.

In der Arie „Sì vendetta io voglio far“¹⁴⁵⁶ aus *Iulo Ascanio* lässt Johann Joseph Fux den musikalischen Fluss im von rasenden 16tel-Läufen und aggressiven Sprüngen dominierten A-Teil auf dem Wort „sospiri“¹⁴⁵⁷ abrupt abreißen: Die vollstimmige Textur bricht zusammen, vom vierstimmigen Streichorchester bleiben neben der Singstimme nur zwei *concertato*-Violinen sowie die Violastimme über; die raumgreifende Gestik, die den Zorn von Ascanios Geliebter Emilia symbolisiert, gerät melodisch ins Stocken und zieht sich zu seufzenden, kleinen Sekunden zusammen, als ob der weiblichen Protagonistin des Stücks das Wort die Kehle zuschnürte und die *esprits animaux*,¹⁴⁵⁸ die zuvor ihren Körper durchfluteten, jäh ihren Antrieb verloren hätten.

¹⁴⁵⁴ Bernardoni / Ariosti 1709, fol. 79v.

¹⁴⁵⁵ Vgl. Clive McClelland: *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lanham u. a.: Lexington 2013; Ders.: „Ombra and Tempesta“, in: Mirka, Danuta (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016, S. 279–300.

¹⁴⁵⁶ Bernardoni / Fux 1712, fol. 54v.

¹⁴⁵⁷ Bernardoni / Fux 1712, fol. 56r: „Seufzer“.

¹⁴⁵⁸ Zur Diskussion der Cartesianischen „Lebens-Geister“ bei Mattheson vgl. Mattheson 2008, S. 67 (16). Zu den *spiritus animales* allgemein vgl. René Descartes: *Die Passionen der Seele*, üs. u. hrsg. von Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2014 (Philosophische Bibliothek 663).

Im in der Varianttonart g-Moll stehenden B-Teil weben die Instrumente schließlich im Verein an einem regelrechten musikalischen Trauerflor, den VertreterInnen der *topic theory* vermutlich als *pianto*¹⁴⁵⁹ bezeichnen würden. Die 1. *concertato*-Violine ergeht sich in einer Aneinanderreihung von geschleiften *sospiraciones*, während die 2. Violine darunter einen *tremolo*-Teppich ausbreitet – auch dies in der Musik der Zeit ein unzweideutiges Zeichen für schmerzlichen Ausdruck. Dem Fagott und dem Violoncello, die in der ausgedünnten Besetzung des B-Teils den *basso* formieren, kann man in der Partitur nicht nur beim betretenen Schweigen (Pausen), sondern auch rein visuell beim konsterniert seufzenden Ein- und Ausatmen zusehen.

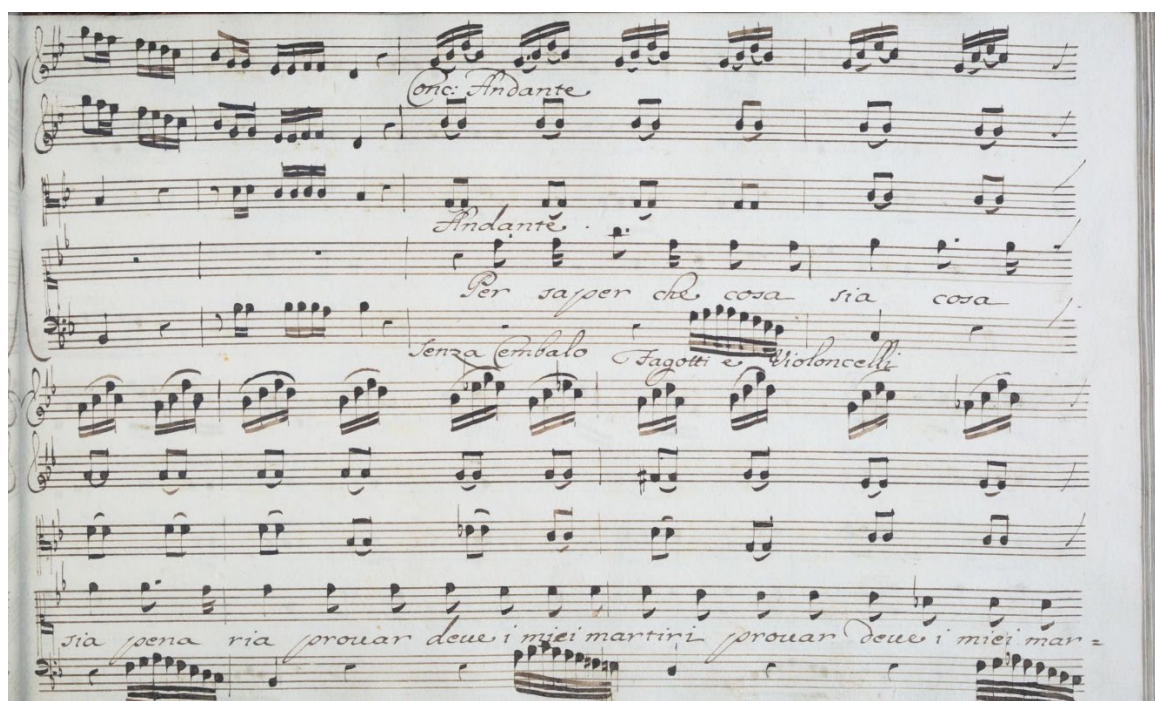


Abb. 20: B-Teil der Arie „Sì, vendetta io voglio far“, *Iulo Ascanio, re d'Alba* (Bernardoni / Fux 1712 [1708]), A-Wn Mus.Hs.17247, fol. 57r.

Die Fixiertheit auf einzelne (apolitische) Worte stellt – genauso wie die räumlichen Verhältnisse oder gewisse Vorgaben im Libretto – einen Hemmschuh für eine Musik dar, die ohne unterlegten Text als huldigend oder politisch charakterisiert werden könnte. Den Komponisten stand nämlich die Möglichkeit offen, sich beispielsweise zu entscheiden, eine *aria di paragone* nicht im übertragenen Sinn, sondern strikt mimetisch zu vertonen.

Den generell eher duftiger instrumentierten *Iulo Ascanio*, der entweder im Saal vor dem Theater oder gar in den kaiserlichen Appartements aufgeführt wurde, lässt Johann Joseph Fux

¹⁴⁵⁹ Vgl. Mirka 2016a, S. 36.

beispielsweise mit einer ausschließlich mit obligatem Cembalo¹⁴⁶⁰ und Gambe als *basso* begleiteten Arie der Carmenta, „Qual ciglio de’ fiori“,¹⁴⁶¹ ausklingen, wobei die Wiederholung des A-Teils zu einem thematisch mit der Arie verwandten Chor anschwillt. Der Text und nicht zuletzt auch der präsumtive Aufführungsort rechtfertigen die eher nobel-elegant als prunkvoll-heroisch anmutende, kammermusikalische Besetzung von Cembalo und Gambe: „Qual giglio de’ fiori | e allor delle piante | tal d’ogni regnante | ei gloria sarà.“¹⁴⁶² Joseph I. wird hier vom Textdichter Pietro Antonio Bernardoni nicht nur mit den Herrschern des Erdkreises, deren Ruhm er in sich vereint, sondern auch mit der Lilie und dem Lorbeer verglichen, ihres Zeichens Zier der Blumen respektive der Pflanzenwelt. Die bemerkenswerte französisierende Instrumentierung, die eher an *Pièces de viole* von Antoine Forqueray denn an die italienische Oper um 1700 denken lässt, könnte man zwar als Spitze gegen Louis XIV werten, auch eingedenk der Tatsache, dass die im Text mit dem Kaiser verglichene *fleur-de-lys* in der Heraldik mit dem französischen Königshaus assoziiert war.¹⁴⁶³ Die relativ ziellos in Achteln hinauf und hinunter verlaufende melodische Linie des Cembalos, das noch dazu im mit Boreas, dem Nordwind, assoziierten *tempo di borè* voranschreitet, legt indes nahe, dass sich Fux beim Setzen der Arie vor seinem inneren Auge aber vor allem das Blätterrauschen des Lorbeers und die Bewegung der Lilie im Wind vorstellte, also eher Botanik als Panegyrik im Sinn hatte. Ähnlich verhält es sich bei der letzten Arie aus Antonio Bononcini’s *Arminio*, in der Tusnelda, die Angetraute des Titelhelden, ein Loblied auf Joseph I. anstimmt, der zuvor bereits vom Cheruskerfürsten als „sovruman guerriero“¹⁴⁶⁴ portraitiert wurde:

„Ei sull’orme del padre famoso
dolci più d’un tranquillo riposo
stimerà le fatiche e i perigli.
E scolpite ne’ bronzi e ne’ marmi
le ammirande
chiare imprese d’un alma sì grande
saran sprone al valore de’ figli.“¹⁴⁶⁵

¹⁴⁶⁰ Dass ein Cembalo mit konzertierenden Aufgaben bedacht wird, ist zu dieser Zeit in der Wiener Oper ungewöhnlich. Weitere Beispiele finden sich in Giovanni Bononcini’s *L’Etearco* (1707) und Ariostis *Placidia* (1709). In Giovanni Bononcini’s *Mario fuggitivo* (1708) ist außerdem einem *spinettino* ein Solo-Part zugeteilt. Vgl. Glüxam 2006, S. 603–606.

¹⁴⁶¹ Bernardoni / Fux 1712, fol. 126v.

¹⁴⁶² „Wie es die Lilie für die Blumen und der Lorbeer für die Pflanzen ist, so wird [Joseph I.] Ruhm für alle Regenten sein.“

¹⁴⁶³ Für diesen Hinweis danke ich Andrea Zedler herzlich.

¹⁴⁶⁴ Bernardoni / Bononcini 1706, fol. 142v: „übermenschlicher Krieger“.

¹⁴⁶⁵ Bernardoni / Bononcini 1706, fol. 143r: „In den Fußstapfen des berühmten Vaters wird er die Mühen und Gefahren als süßer erachten als eine ruhige Erholung. In Bronze und Marmor gehauen, werden die

Auch hier böte sich eine Begleitung mit Trompeten, fanfarenartige Melodik, virtuose Gestik und die Tonart D-Dur an, die sich auf den „Padre famoso“ und die „alma sì grande“ des Sohnes, deren Ruhm dereinst in Bronze und Marmor gehauen wird, beziehen würden. Bononcini wählt indessen überraschenderweise eine (beinah) reine Holzbläser-Besetzung: zwei Solo-Oboen sowie Fagott und Kontrabass als Fundamentstimme. Die Tonart ist – wie auch jene des darauffolgenden Schlusschors – d-Moll; die Melodik, in einen wiegenden 3er-Takt eingepasst, besteht zunächst vorwiegend aus Sekundschritten und pastoral anmutenden Legato-Triolen. Die beiden Oboen bahnen sich wie zwei beschauliche Ströme durch saftige Wiesen in parallelen Terzen den Weg, als ob sie eher den „tranquillo riposo“ als die Hoheit der Habsburger abbilden wollten. Als Tusnelda schließlich auf die „fatiche“ und „perigli“, die „Mühen“ und „Gefahren“, zu sprechen kommt, die den unbesiegbaren Krieger Joseph sinngemäß nicht viel mehr als ein müdes Lächeln kosten, reichert Bononcini die Musik jäh mit Synkopen, Vorhalten und schmerzlichen Dissonanzen an. Auf die Gesamtaussage des Textes bezogen, ist man fast versucht, von einer Themenverfehlung des Komponisten zu sprechen; pastorale und *pianto*-Topoi in der Musik überlagern einen panegyrischen Topos in der Dichtung. Es muss hier aber schlicht akzeptiert werden, dass Bononcini die Gesamtaussage der Arie offenbar weniger interessiert hat als einzelne Reizwörter, die er in Pietro Antonio Bernardonis Text vorfand. Der Librettist spricht von großen Fürsten, der Komponist von großen Mühen. Und der Kaiser scheint sich daran nicht gestört zu haben.

bewunderungswürdigen, herrlichen Taten einer derart großen Seele stets Ansporn für die Tugend der Nachkommen sein.“

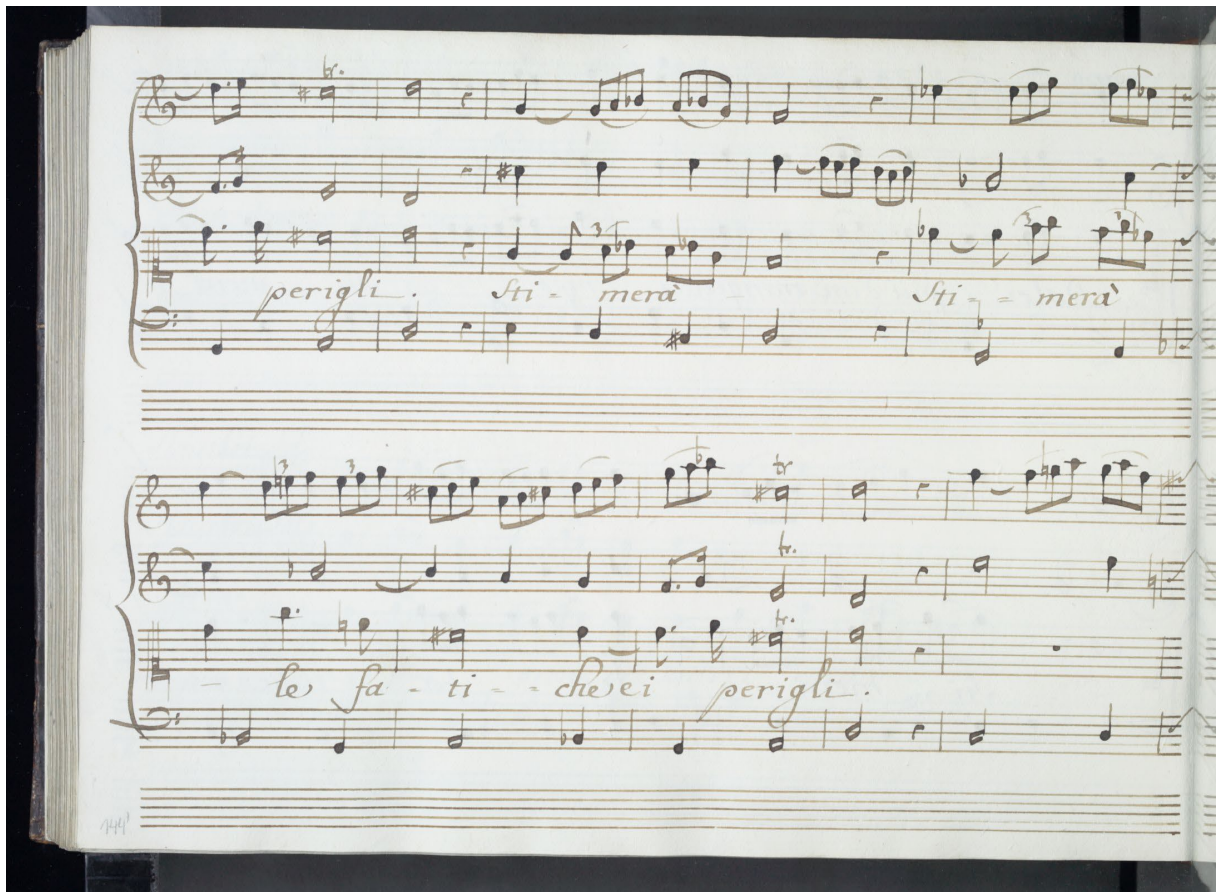


Abb. 21: „Ei sull’orme del padre famoso“, *Arminio* (Bernardoni / A. Bononcini), A-Wn Mus.Hs.17647, fol. 144v.

Die Beantwortung der zu Beginn dieses Kapitels gestellten Frage, ob die Musik der *componimenti per musica* am Wiener Kaiserhof zu Beginn des 18. Jahrhunderts genauso politisch wie die ihnen zugrundeliegenden Textbücher ist, muss also differenziert ausfallen. Manchmal ist sie es, manchmal kann sie dahingehend interpretiert werden, erstaunlich oft ist sie an Politik aber relativ uninteressiert, auch beim Vertonen hochpolitischer Stellen der Libretti. Dies hängt mit mehreren Faktoren zusammen: Einerseits wurden die Schlüsselstellen weitgehend rezitativisch vertont, andererseits unterlagen die Komponisten zwei Zwängen, dem Raum-Zwang und einem gewissen Instrumenten anhaftenden Konnotations-Zwang, die beide die Wahl des zur Verfügung stehenden Instrumentariums teils erheblich einschränkten. Drittens stand ihnen die Möglichkeit offen, verschiedene Bedeutungsebenen des Texts zu vertonen, wobei der übertragene Sinn, der in der Regel eine politische Botschaft bereithielt, regelmäßig nicht unbedingt die erste Wahl war. Nicht selten bewegten sich die Komponisten von Reizwort zu Reizwort oder orientierten sich an die Oberfläche schmückenden, leicht erkennbaren Topoi, die eher zur realistisch-naturalistischen Vertonung im Rahmen der *imitatio naturae* einluden. Im Zusammenwirken dieser einschränkenden und Möglichkeiten eröffnenden Faktoren konstituierten sich hochgradig disparate musikalische, zuhöchst oder zutiefst – je nach

Sichtweise – pragmatische Konzepte der *serenata*, die von extravertiert-hypertrophen Freiluft-Werken bis hin zu in sich gekehrten solistisch besetzten Kammer-Stücken reichten.

Dass die ephemeren Klänge der Musik nicht *eo ipso* politisch oder huldigend waren, war nebensächlich, sie erwiesen sich dafür als markant flexibler als die doch deutlich starrereren Konzeptionen der Textbücher; sie passten sich dem Anlass und Aufführungsort an, bald umgaben sie heroische Habsburgerherrscher auf der Bühne mit ehrfurchtheischender Blech-Aura, bald begnügten sie sich damit, das Rauschen der Blätter oder das Murmeln der Flüsse zu illustrieren. Doch da die Blätter oft und oft jene des Lorbeerbaums waren, aus dessen Zweigen die Kränze gewunden wurden, welche die habsburgischen Schläfen schmückten, und die Flüsse jene, die sich durch das von kaiserlichen oder königlichen Heroen errichtete Arkadien schlängelten, nahm die Musik, auch wenn sie sich noch so sehr der Nachahmungsästhetik verschrieben hatte, doch immer auch ein Stück weit an der politischen Aussage der Stücke teil.

7. Conclusio. „Picciole fanfaluche“ zum Lob des KaiserInnenhauses

„Queste piccole fanfaluche sono più difficili per l'invenzione che non sono le grandi: e se ne volete una pruova: osservate che fra le opere antiche se ne ritrova pure alcuna soffribile: ma fra tutta l'antichità teatrale non v'è ne pure una serenata, una festa, un oratorio che non sia insopportabile.“¹⁴⁶⁶

Generationen von ForscherInnen scheuten sich vor der Beschäftigung mit der *serenata*, den „kleinen Bagatellen“, vor deren Banalität sie der von der Musikhistoriographie zum Hofdichterfürsten des 18. Jahrhunderts erhobene Pietro Metastasio mit eindringlichen Worten gewarnt hatte. Aus Sicht des prominenten *poeta cesareo* ist diese Geringschätzung durchaus nachvollziehbar, schließlich ging es bei der Komposition eines *componimento per musica* nur nachrangig darum, besondere Kunstfertigkeit im Schürzen eines Handlungsknotens, Virtuosität im Umsetzen der von Aristoteles vorgegebenen Regeln, Kreativität im Erdenken von Exposition, Peripetie, Anagnorisis oder *dénouement* unter Beweis zu stellen. Im Kern ging es beim Verfassen um nichts weiter, als einem Herrscher / einer Herrscherin mit schmeichelnden Versen seine/ihre vorgebliche Größe und Unfehlbarkeit vor Augen zu führen, um eine musikdramatische Bekräftigung der gesellschaftlichen Strukturen und nicht zuletzt auch darum, die prädominante, das HerrscherInnenhaus legitimierende Ideologie in Verse einzuarbeiten. Dass diese Prämissen zu einem gewissen Schematismus, zu Routine einluden und die Kreativität nicht unbedingt beflügelten, legen auch bereits vormetastasianische, am Wiener Hof entstandene Textbücher, etwa jene aus der Feder Silvio Stampiglias, nahe, die sich tatsächlich kaum für die *inventio* der Handlung, geschweige denn für einen allfälligen Umschwung, zu interessieren scheinen und in der Regel auf bereits vom Dichter selbst und von anderen ausgeschrittenen Pfaden wandeln.

Lag die Eroberung einer wichtigen Stadt in zeitlicher Nähe, ließ Stampiglia auf der Bühne Heerscharen vor feindlichen, dem Untergang geweihten Stadtmauern auflaufen; sollte der Geburts- oder Namenstag des Kaisers durch ein abendliches *componimento* verfeinert werden, konstruierte der Dichter, der die römischen Massenspektakel aus der Zeit Arcangelo Corellis erlebt hatte, ausladende Festszenen, in deren Mitte der/die Gehuldigte in der Maske einer der römischen Historie oder dem unerschöpflichen Reservoir des Mythos entnommenen Berühmtheit seiner/ihrer unbändigen Tugendhaftigkeit freien Lauf lassen konnte.

¹⁴⁶⁶ Metastasio 1787, S. 260f.: „Diese kleinen Bagatellen sind hinsichtlich der Erfindung schwieriger als die großen. Und wenn Ihr einen Beweis wollt: beobachtet, dass sich unter den alten Opern noch ein paar erträgliche finden lassen. Im ganzen Theaterfundus der Alten findet sich indes nicht einmal eine einzelne *serenata*, eine *festa*, die nicht unaushaltbar ist, ebensowenig ein Oratorium.“

Rein vom künstlerischen Standpunkt besehen sind nicht wenige *componimenti per musica* also vermutlich tatsächlich nicht viel mehr als „picciole fanfaluche“, routiniert von Textdichtern, Komponisten, Bühnenbildnern und SängerInnen an den Geburts- und Namenstagen der kaiserlichen Familie in Szene gesetzte kleine Aufwartungen, die schmeicheln, unterhalten und im Idealfall die wohlwollenden Vorstellungen der dem Kaiserhaus zugetanen ZuschauerInnen bekräftigen und die feindseligen Ansichten der herrschenden Familie ablehnend gegenüberstehenden Diplomaten zumindest irritieren sollten. Die Frage nach Qualität und Originalität ist indes eine nebensächliche, wenn nicht sogar uninteressante. Als deutlich lohnender erweist sich, der Funktionalität der Stücke nachzugehen, die, von Kaiser und Kaiserin in Auftrag gegeben, Teil der unmittelbaren Hofpropaganda waren.

Auf den vorangegangenen rund 350 Seiten wurde ein Streifzug durch ein Jahrzehnt panegyrisch-propagandistischen Musiktheaters unternommen, im Zuge dessen Schlaglichter auf die musikdramatische Verarbeitung kriegerischer Ereignisse, auf tendenziöse Allegorisierungen von Hochzeits- und Geburtstagsfesten, auf idealisierende Zurschaustellungen von MonarchInnen-Antlitzen geworfen wurden. Besagte „kleine Bagatellen“, Zier der Gala-Tage der HabsburgerInnen seit den 1660er-Jahren, entpuppten sich bei näherem Hinsehen als ideologisch verzerrende Spiegel, in denen Ereignisse, Persönlichkeiten, Diskurse und Ideologien ihren verklärten Widerschein fanden.

Umgangssprachlich wurden diese einteiligen, politisch aufgeladenen, enkomiastischen Werke, über deren gattungstheoretische Einordnung und Unterteilungen sich die Nachgeborenen zweifelsohne deutlich öfter den Kopf zerbrachen als die ZeitgenossInnen, in Wien und andernorts zumeist als „serenata“ (oder Varianten davon) bezeichnet; die maßgeblichen Akteure derselben, die Textdichter, legten sich indes oft eigene Begrifflichkeiten zurecht, gleichsam als Trademark. So und nicht anders ist es zu erklären, dass Geburts- und Namenstage in der Regierungszeit Kaiser Josephs I. von *componimenti* und *poemetti drammatici per musica* dominiert wurden, denn genau das waren die Bezeichnungen, welche die beiden Hauptlibrettisten der Zeit, Silvio Stampiglia und Pietro Antonio Bernardoni, von den Titelseiten ihrer Textbücher prangen ließen.

Der Verdacht, dass derlei Termini unterschiedliche Gattungen meinen könnten, ist in der vorliegenden Dissertation im Keim erstickt worden. Unterschiede zwischen *componimenti* und *poemetti* liegen einzig und allein in den diversen Poetiken und Dramaturgien begründet, denen sich die beiden *poeti cesarei*, Stampiglia und Bernardoni, verschrieben hatten und die sich wiederum aus disparaten, zeitlich und örtlich bedingten Regelsystemen speisten. Bezüglich ihrer Wertigkeit stehen die Begriffe *componimento*, *poemetto*, *serenata* und zumeist auch *festa*

einander als Äquivalenzen gegenüber. Die verschiedenen Begriffe geben – um 1700 in Wien – typischerweise keine Auskunft über Anlass und Ort der Aufführung und schon gar nicht über das Geschlecht der WidmungsträgerInnen, für die sie komponiert wurden.

Dass *componimenti per musica* in Wien zur Zeit Josephs I. trotz der Gleichwertigkeit ihrer Bezeichnungen von konträrer Faktur waren, hing von mehreren Faktoren ab, nicht zuletzt den unterschiedlichen musikdramatischen Visionen Silvio Stampiglias und Pietro Antonio Bernardonis. Während Ersterem prachtvolle antike Festszenen als *serenata*-Ideal vorschwebten, schnitt Letzterer seine *poemetti* nicht selten zu Miniatur-drammi, zu kleinformatigen Tragödien zurecht. Aller offenkundigen Auffassungsunterschiede der beiden Dichter zum Trotz, verfolgte die *serenata* am Kaiserhof doch stets das gleiche Ziel: das Enkomion auf Kaiser und Kaiserin in Verse zu gießen und – gerade in den politisch volatilen Zeiten des Spanischen Erbfolgekrieges – die Ideologie des Hauses Habsburg in Umlauf zu bringen.

Der Sukzessionskonflikt, der sich um den spanischen Thron entspann, ist in den *componimenti per musica* der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts ubiquitär zu vernehmen. Selbst Stücke, die auf den ersten Blick von der Aura launiger Geburtstagsfeiern umfungen scheinen, sind selten um Allusionen auf aktuelle Kriegsgeschehnisse verlegen. Zuweilen fungiert der Krieg als Hintergrund der rudimentären Handlungen, etwa in Silvio Stampiglias *Primavera sacra*, wo das antike Fest des *ver sacrum* dramatisiert wird, das zu nichts anderem diente, als die Götter in Zeiten des Krieges mild zu stimmen; nicht selten steht der Krieg aber auch exponiert im Vordergrund und Anspielungen auf aktuelle Ereignisse und Personen offenbaren sich unverhohlen und omnipräsent an der Oberfläche. Stampiglia lässt etwa, nachdem Neapel von den kaiserlichen Truppen eingenommen worden war, die Stadt in *Napoli ritornata a' Romani* noch einmal musikdramatisch an die HabsburgerInnen fallen; in Pietro Antonio Bernardonis *Marte placato* fungiert die personifizierte Donau als Sprachrohr des friedliebenden Kaiserhauses, das vom Kriegsgott Mars bestimmt eine Ende der Schrecknisse verlangt – der bloß aus Notwehr geführte Krieg habe schon genug Opfer gefordert.

Neben derartiger Kriegspropaganda wurde von den Hofideologen der HabsburgerInnen, den *poeti cesarei*, vor allem Personenkult betrieben: In den Jahren 1701 bis 1704, zur Zeit seiner Partizipation an den Belagerungen der Festungsstadt Landau, wurde der Römische König, Joseph I., in *componimenti per musica* zum titanischen Kriegskönig, zum *Re guerrier*, stilisiert. Bald tragen Flüsse und Winde Erzählungen von seinen ehrfurchtheischenden Heldentaten durch Europa, bald staunt die olympische Götterwelt über den Eroberer uneinnehmbarer Festungen; ein andermal tritt er, die *lorica* römischer Feldherren übergestreift und den Feind

als in Ketten gelegte Kriegsbeute neben sich führend, vor das Publikum, um seine Triumphe bescheiden dem Vaterland zu widmen, das Lob seines Heldenmuts indes den umherstehenden Augenzeugen zu überlassen.

Während der Bruder Josephs I., der spanische Gegenkönig, „Karl III.“, nach der Einnahme von Barcelona die Bühnen des Wiener Hofes regelmäßig als Tyrannenschlächter Hercules beehrte, ließ der neue Kaiser sein einstiges kriegerisches Image ruhen und sich zum tugendvollen *pater patriae* stilisieren, einer Vaterfigur für seine UntertanInnen, die ihre qua *translatio imperii* verdienten antik-römischen Wurzeln auf der Bühne stolz zur Schau trug. Die *componimenti per musica* nach 1705 gleichen folgerichtig einerseits einer rituellen Rückschau in die Urzeit des *Imperium Romanum*, andererseits entpuppen sie sich als Dramatisierungen von Fürstenspiegeln, deren Herrschertugenden dem Kaiser wie leicht verdiente Orden um den Hals gehängt werden.

Joseph I. nimmt sich als Wohltäter Romulus mit Freude der Anliegen seiner UntertanInnen an; als Iulus Ascanius, Gründer der Mutterstadt Roms, Alba longa, ist er auf dem besten Weg, seinen Vater Aeneas an Tugend zu überflügeln und selbst Ausgangspunkt einer Stammeslinie zu werden, die, so die Seherin Carmenta, eine über Jahrtausende sich erstreckende Reihe an Helden hervorbringen wird. Überhaupt gipfelt die *serenata* der Zeit regelmäßig in mehr oder weniger ausführlichen Weissagungen von SeherInnen oder Göttern, welche die *translatio imperii*, die Verlegung des Römischen Reichs an die Donau, und das vom aktuellen Kaiser geschaffenen Goldene Zeitalter augurieren. Die beinahe obsessive Auseinandersetzung mit der Translationslehre, der vermeintlichen römischen Vergangenheit der HabsburgerInnen, prägt die *componimenti per musica* der Zeit wie kaum ein anderes Narrativ.

Das lässt sich noch deutlicher wahrnehmen, wenn man sie in die gesamte Bandbreite der Hofpropaganda und „multiplizierenden Imagepflege“ (Jutta Schumann) – also der kaiserlichen Imagebildung von aus eigenem Trieb aktiv werdenden AutorInnen, KünstlerInnen und HandwerkerInnen – eingliedert. Auch auf Medaillen der Zeit, auf Graphiken und *arcus triumphales*, in Abhandlungen und Panegyrikoï werden zumeist die gleichen Topoi aufgegriffen, die in der *serenata* verhandelt werden. Über die Jahre lässt sich auch hier der Wandel Josephs I. vom unerbittlichen Krieger zum abgeklärten Souverän nachverfolgen, auf dessen römisch-trojanische Amtsvorgänger typischerweise spielerisch, verrätselt verwiesen wird, durch Zitat-Bruchstücke von Ovid und Vergil, die Stammbaum-Zweige vom 18. Jahrhundert in die Antike sprießen lassen.

Dass Joseph I., gemäß diesem den ZeitgenossInnen vermittelten Bild, in erster Linie römischer Imperator war, offenbaren auch die Trauergerüste, die 1711 anlässlich seines Todes in den

Kirchen Wiens errichtet wurden. Auf diesen wird der jung Verblichene in apotheotischen Szenen wie einstens die Caesaren von Adlern in den Himmel geleitet, während sich personifizierte Tugenden trauernd um sein Grab scharen, um den zu beweinen, der kurz zuvor noch, maskiert als Romulus, Iulius Caesar und Ascanius, mit ihrer Unterstützung die Götter durch Opferfeste gnädig zu stimmen suchte.

Die Amalia Wilhelmine gewidmeten *componimenti per musica* rücken Göttinnen oder *donne heroiche* aus der römischen Historie ins Zentrum, deren Tugendhaftigkeit assoziativ auf die Kaiserin übertragen werden. Die der ersten Frau im Heiligen Römischen Reich solcherart zugeschriebenen *virtutes* decken sich in weiten Teilen mit jenen, die sich aus profemunistischer Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts herausfiltern lassen, aus neoplatonischen Abhandlungen und philogynen Dialogen der Renaissance, in denen die Gleich- oder nicht selten sogar Höherwertigkeit der Frau gegenüber dem Mann argumentiert wird.

Nicht ganz selbsterklärend ist ein Triptychon an Stücken aus der Feder Pietro Antonio Bernardonis, dessen Einzelteile bemerkenswerterweise mit *lamenti* von Herrscherinnen beginnen: Placidia, Pulcheria und Andromeda erdulden ihr hartes Schicksal standhaft und entsprechen damit dem (naturgemäß von Männern) kodifizierten Schönheitsideal der Frühen Neuzeit, denn, wie man etwa aus der Lektüre von Abhandlungen wie *Le glorie immortali de' trionfi et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque donne illustri* des Geistlichen Pedro Pablo de Ribera erfährt, wurden jene Frauen als besonders tugendreich erachtet, die Standhaftigkeit im Leid unter Beweis stellten.

Das geistige Klima hatte sich um 1700 allerdings bereits gewandelt, noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verschwanden die zuvor weit verbreiteten Apologien der Frauen; ein „misogynistic turn“¹⁴⁶⁷ ist in der Literatur erkennbar. Lobenswerte Frauen wurden zu Spezialphänomenen eines lasterhaften Geschlechts deklariert, wie der in Wien ansässige Prälat und Panegyriker Giacomo Filippo Cyni in einer Lobrede auf die Schwägerin Amalias, Elisabeth Christine, kundtut: „Scilicet una omnium diluit flagitia: una omnium expiavit dedecora, Austriaca Elisabeth“¹⁴⁶⁸ – eine gebe es, die die Unreinheiten der Restlichen wegwäscht. Ähnliches hätten vermutlich Stampiglia und Bernardoni auch von Amalia behauptet, von einer „donna heroica“, wie sie in Torquato Tassos *Discorso della virtù femminile e donnesca* plastisch herausgearbeitet wird, einem Exempel der Tugend, deren innere Schönheit sich, den Ansichten der Neoplatoniker der Renaissance gemäß, in ihrem Äußeren spiegelt. Dieses

¹⁴⁶⁷ Cox 2008, S. 184f.

¹⁴⁶⁸ Giacomo Filippo Cyni: *Festiva | Aggratulatione*, in: Ders. / Cyni, Liborio Nicomede, *Messis Accademica | a Liborio Nicomede Comite Cyni | collecta*, Senate House Library GB 0096 MS 518, S. 81.

gottgleiche Wesen, deren himmlischer Erschaffung man nicht nur in einem *componimento per musica* der Zeit beizuwohnen die Ehre hatte, war die passende Frau an der Seite des ersten Mannes im Reich, des tugendreichen Nachfahren des Aeneas.

Mit dieser ideologischen Überfrachtung im Hinterkopf verwundert es denn doch ein Stück weit, dass die Musik sich zu den politischen Aussagen der Dichtung doch eher distanziert, bisweilen nachgerade teilnahmslos verhält. Die mit dem Rüstzeug der modernen *topic theory* unternommene Suche nach panegyrisch-politischen Topoi in der Musik führt relativ schnell in Sackgassen, da die musikalische Faktur der Stücke, noch mehr als die der Textbücher, äußerst heterogen ist. Auch über den Umweg von Johann David Heinichens *loci topici* ergeben sich nicht viel mehr als andernorts bereits vorformulierte Gemeinplätze des Heroischen in der Musik, die sich etwa neben solchen der Klage behaupten müssen, denn Tugend muss keineswegs immer laut und strahlend sein, sondern kann – wie das Beispiel von Bernardonis leidenden Frauen lehrt – auch in sich gekehrt, chromatisch gefärbt, dissonant und in dunkle Holzbläserklänge gekleidet sich äußern. Als kompositorische Muster verhindernder Faktor haben sich zudem die regelmäßig wechselnden Aufführungsräume erwiesen, denn *componimenti per musica* wurden je nach Jahreszeit und zur Verfügung stehenden Mitteln, je nach Anlass und zugelassener Öffentlichkeit, in Räumen von stark differierender Größe aufgeführt – von den Privatgemächern der Kaiserin bis hin zu weitläufigen Freiluft-Arealen im Augarten.

Während in der „Kammer“ an entscheidenden Stellen der Partituren Gamben und Chalmesaux solistisch eingesetzt und zum Teil sogar die andernorts allgegenwärtigen Oboen ausgespart und durch Blockflöten substituiert wurden, fanden sich im Freien unter reicher Blechbläserbeteiligung bis zu 130 Instrumentalisten – dem Trend der Zeit zum *concerto-grosso*-Musizieren folgend: aufgeteilt in mehrere kleinere und größere Ensembles –, um in Momenten des *ripieno* dem Kaiser und der Kaiserin mit größtmöglichem Bombast ganz vordergründig die Ehre zu erweisen.

Als letztes Hindernis für zwischen den Stücken sich formierende Muster erweist sich die Komponisten offenstehende Möglichkeit, Textbuch-Passagen, beispielsweise *arie di paragone*, wörtlich oder im übertragenen Sinn aufzufassen oder sich schlechterdings an im Libretto vorgefundenen Reizwörtern zu orientieren. Wenn der Kaiser als Lorbeerbaum unter den Pflanzen gezeichnet wird, obliegt es dem Komponisten, ob er die von botanischen Metaphern ummantelte Herrlichkeit des Monarchen instrumental durch majestätische Figuren und prächtige Instrumentation hervorkehren möchte oder sich durch den Reiz der erwähnten Pflanze zu einer pastoralen Komposition inspirieren lässt.

Diese scheinbaren klanglichen „Dissonanzen“ wurden sicherlich nicht als solche wahrgenommen, sie stehen völlig im Einklang mit der zeitgenössischen Musiktheorie, der *imitatio naturae* oder Heinichens *loci topici*. Und sie vermögen keineswegs die propagandistisch-politische Ausrichtung der *serenata* um 1700 in der Kaiserstadt zu verwässern, die ich mich bemüht habe, in dieser Arbeit zu skizzieren.

8. Literaturverzeichnis

Primärquellen

Handschriftliche Partituren

Alli giusti miei lamenti, A-Wn Mus.Hs.18513. [Im Katalog von A-Wn unter der Bezeichnung *Cantata celebrans Iosephum I., sedem imperialem conscendentem* eingetragen.]

Ancioni, Giovanni Battista / Fux, Johann Joseph: La Decima Fatica d'Ercole | ouero | La sconfitta di Gerione in Spagna | Componimento Pastorale Eroico | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della Sacra Cattolica Real Maestà | Di | CARLO Terzo Rè delle Spagne | L'Anno 1710 | Poesia di Gio: Batta Ancioni Poeta di S: M: Ces:^a | Musica di Gio: Giuseppe Fux Comp:^{re} di S: M: Ces:^a, A-Wn Mus.Hs.17276,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14316067>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio / Badia, Carlo Agostino: LA CONCORDIA | DELLA VIRTU', e della FORTVNA. | Poemetto Dramatico | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della Sac: Real M.^{ta} | Di | AMALIA WILLELMINA | Regina de' Romani. | Musica di Carlo Agostino Badia. | L'Anno MD.CC.II., A-Wn Mus.Hs.16009,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14258832>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio / Badia, Carlo Agostino: ENEA NEGLI ELISI. | Poemetto Dramatico. | Nel felicissimo Giorno NATALIZIO della | Sac: Ces: Real M.^{ta} | DI | LEOPOLDO PRIMO | Imperator de' Romani | Sempre Augusto | L'Anno 1702. (=Bernardoni / Badia 1702a), A-Wn Mus.Hs.18506,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14258835>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio / Bononcini, Giovanni: PROTEO SVL RENO. | Poemetto Dramatico | Nel Giorno del Gloriosiss[i]mo NOME | Della S. R. M.^{ta} | Di | GIVSEPPE PRIMO. | Poesia dal Sig:^R Pietr'Antonio Bernardoni. | Posto in Musica dal Sig:^R Giouanni Bononcini. | L'Anno M. DCCIII, A-Wn Mus.Hs.16280,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14261170>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio / Bononcini, Antonio [vom Titelblatt fehlt in etwa das rechte Drittel; die offensichtlich fehlenden Buchstaben werden ergänzt]: ARMINIO | Poemetto Dramatico | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S: C: R: M: | Di | GIVSEPPE PRIMO | Imperator de' Romani | Sempre Augusto. | L'Anno 1706 | Poesia di Pietro Antonio Bernardoni | Musica di Antonio Bononcini., A-Wn Mus.Hs.17647,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14261177>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio / Ziani, Marc'Antonio: LA FLORA | Poemetto Drammatico Pastorale | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S. C. R. M.^{ta} Dell'Imperatrice | AMALIA WILLELMINA | L'Anno 1706 | Poesia del Pietro Antonio Bernardoni | Musica del Marc'Antonio Ziani., A-Wn Mus.Hs.18027.

Bernardoni, Pietro Antonio / Bononcini, Antonio: ANDROMEDA. | Poemetto Dramatico. | Nel Giorno del gloriosissimo NOME. | Della S: C: R: M: | dell'Imperatrice | AMALIA WILLELMINA | L'Anno 1707. | Poesia del Sig:^r Pietro Antonio Bernardoni | Musica del Sig:^r Antonio Bononcini, D-Dl Mus.2209-F-2, <http://digital.slib-dresden.de/id37625470X>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio / Ariosti, Attilio: Marte Placato. | Poemetto Drammatico. | Nel Giorno del Gloriosissimo Nome | Della S. C. R. M. | Di | Giuseppe Primo. | Imperator de' Romani. | Sempre Augusto. | L'anno 1707. | Poesia di Pietr' Antonio Bernardoni | Musica del P: Attilio Ariosti., A-Wn Mus.Hs.19125, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14257850>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio / Badia, Carlo Agostino: ERCOLE | Vincitore di Gerione | Poemetto Dramatico. | Nel Giorno del Gloriosissimo Nome della | Maestà Cattolica di Carlo Terzo Monarca | della Spagna. | L'Anno 1708. | Poesia di Pietro Antonio | Bernardoni. | Musica di Carlo Agostino | Badia., A-Wn Mus.Hs.17701, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14258836>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio / Ariosti, Attilio: LA PLACIDIA. | Poemetto Dramatico. | Nel Giorno del gloriosissimo | NOME | Della S. C. R. M. | Dell'Imperatrice | AMALIA | WILLELMINA | L'anno 1709. | Poesia di Pietro Antonio | Bernardoni. | Musica di Attilio Ariosti., A-Wn Mus.Hs.18216, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14257851>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio / Bononcini, Antonio: HIPPOLITO | Poemetto Drammatico. | Nel Giorno del gloriosissimo NOME | Della S. C. R. M.^{ta} | Di | GIUSEPPE P:^{mo} | Imperator de' Romani Sempre Augusto. | L'anno 1710. | Poesia di Pietr' Antonio Bernardoni. | Musica di Antonio Bononcini., A-Wgm IV 44320 (Q 1204).

Bernardoni, Pietro Antonio / Fux, Johann Joseph: IVLO ASCANIO RE' D'ALBA | Poemetto Dramatico | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME. | Della S: C: R: M:^{ta}. | Di | GIVSEPPE P:^{mo}. | Imperator de Romani | Semper Augusto. | L'anno 1712 [ausgebessert] | Poesia di Pietro Antonio Bernardoni. | Musica di Gio:^v Giuseppe Fux., A-Wn Mus.Hs.17247, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14316047>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cetre amiche a un cor che langue [L'Italia afflitta dalle sue disgrazie, 1702], A-Wn Mus.Hs.18758.

Cupeda, Donato / Badia, Carlo Agostino: Musica di Camera per il giorno di S. Leopoldo, Nome | della S. C. R. M. fatta della S. M. del Re de' Romani Archiducha [sic] | et Archiduchesse con caualieri e' Dame | L'anno 1699. | poes: di Donato Cupeda. Mu: Carl. Ago. Badia, A-Wn Mus.Hs.16308, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14258857>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cupeda, Donato / Bononcini, Giovanni: GLI AFFETTI PIV' GRANDI, | VINTI DAL PIV' GIVSTO. | Drama Per Musica | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S. R. M.^{ta} | DI | GIVSEPPE I. | RE' DE' ROMANI. | L'Anno M.DCCI., A-Wn Mus.Hs.18947,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14261152>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cupeda, Donato / Ziani, Marc'Antonio: CAIO POPILIO. | Trattenimento Musicale. | Nel Felicissimo DÌ NATALIZIO | Della Sac: Ces: Real Maestà, | DI | LEOPOLDO I | Imperatore de' Romani | Sempre Augusto. | L'Anno 1704. | Poesia di D. Donato Cupeda. | Musica di Marc'Antonio Ziani., A-Wn Mus.Hs.18850,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14301371>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cupeda, Donato / Ariosti, Attilio: I GLORIOSI PRESAGI, | DI SCIPIONE AFRICANO | Trattenimento Musicale | Nel Giorno del Glorioss:^{mo} NOME | Della S. R. M.^{ta} | Di | GIVSEPPE PRIMO, | RE DE' ROMANI | L'Anno 1704. | Poesia di D. Donato Cupeda. | Musica dal P. Attilio Ariosti, A-Wn Mus.Hs.16276,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14004927>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cupeda, Donato / Bononcini, Giovanni: IL RITORNO | DI GIULIO CESARE. | Vincitore della Mauritania. | Festa per Musica | Nel felicissimo Ritorno | Della S. R. M.^{ta} | Di | GIUSEPPE P.^{mo} | Rè de' Romani | dal Conquisto | Dell'importantiss:^{ma} piazza di Landau. | L'anno 1704. | Poesia dal D: Donato Cupeda | Musica dal Giouanni Bononcini., A-Wn Mus.Hs.16019,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14004926>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cupeda, Donato / Fux, Johann Joseph: GLI OSSEQUI DELLA NOTTE. | Al Gloriosissimo NOME della | Sac: Ces: Real Maestà. | Dell'IMPERATRICE. | AMALIA WILLELMINA. | L'anno 1709. | Musica di Gio: Gioseffo Fux., A-Wn Mus.Hs.17998,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14316191>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cyni, Liborio Nicomede / Baldassari, Pietro: IL GIVDIZIO DI PARIDE | Corretto | DALLA GIVSTIZIA DI GIOVE. | Componimento per Musica | Nel Giorno del gloriosissimo NOME | Della S. C. R. M. | DELL'IMPERATRICE | AMALIA WILELMINA. | dell'Anno 1707. | Musica di Pietro Baldasari | Poesia di Liborio Nicomede Cÿni., A-Wn Mus.Hs.17677,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14258888>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Del Nero, Paolo Antonio / Bononcini, Antonio: LA CONQVISTA DELLE SPAGNE | DI | Scipione Africano il Giovane | Componimento Dramatico | da Cantarsi | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME | Della Sacra Real Maestà | Di | CARLO TERZO | Rè delle Spagne. | Poesia di Don Paulo del Nero. | Musica di Antonio Bononcini. | L'Anno 1707., A-Wn Mus.Hs.18275,
<http://data.onb.ac.at/rec/AC14261179>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Feckler, Joseph Paris: Applauso | Poetico | Al Giorno del Nome et alle Glorie della Sac: Maestà | di | Gioseppe | Gran Re dei Romani, Mus.Hs.17641.

Filippeschi, Giovanni Domenico / Badia, Carlo Agostino: La Pace, e Marte Supplicanti | auanti al Trono | della Gloria, A-Wn Mus.Hs.177725,

<http://data.onb.ac.at/rec/AC14258849>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Germanico | di | Händl, I-Fc FPT 165.

Herold, Johann Theodor: Harmonia quadripartita | Serenissimi et Potentissimi Romanorum Regis auribus, | in Arce Suiccardiana suaviter insonans, post | felicem et gloriosam Landavÿ Expugnationem | Anno quo | Rex JosephVs atqVe RegIna pLaVDente IMperIo | aVstrlaCas terras bonIs aVibVs repetVnt, A-Wn Mus.Hs.18760.

Minato, Nicolò / Pederzuoli, Giovanni Battista: Scherzo Musicale, in modo | di Scenica Rappresentatione | [...] Rappresentata delle dame delle M.^{ta} dell'Imperatrice | Eleonora vedoua nel Carnevale. Poes. di Nicolo Minati | Mus. del Pedrezuoli [sic] | 1685, A-Wn Mus.Hs.16856,

<http://data.onb.ac.at/rec/AC14286178>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Minato, Nicolò / Richter, Ferdinand Tobias: [*Le promesse degli dei*. Trattenimento per musica. 1697], A-Wn Mus.Hs.16875.,

<http://data.onb.ac.at/rec/AC14289870>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Minato, Nicolò / Stampiglia, Silvio] / Bononcini, Giovanni: MVZIO SCEVOLA. | Drama per Musica | Nel Giorno del gloriosissimo NOME. | Della S. C. R. M. | Dell'Imperatrice. | AMALIA WILLELMINA. | L'anno 1710. | Posto in Musica di Gio: | Bononcini., Mus.Hs.18269/1–3,

<http://data.onb.ac.at/rec/AC14261168>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Pariati, Pietro / Fiorè, Andrea Stefano: ERCOLE IN CIELO | Componimento da Camera | per Musica | nel festeggiarsi il Giorno Natalizio | DI SVA MAESTÀ CATTOLICA | CARLO TERZO | RÈ DELLE SPAGNE. | Poesia del Dottor Pietro | Pariati. | Musica di Andrea | Fiorè., A-Wn Mus.Hs.17259,

<http://data.onb.ac.at/rec/AC14318390>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Stampiglia, Silvio / Bononcini, Giovanni: Il Trionfo di Camilla | Dramma in Musica | Del Sig. Gioanni Bononcini. [nach 1696], D-Dl Mus.2193-F-1,

<http://digital.slub-dresden.de/id448848953>, letzter Zugriff: 21.07. 2023.

Stampiglia, Silvio / Ariosti, Attilio: LA GALA DELLE ANTICHE | EROINE NEI CAMPI ELISI | Nel felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S. C. R. M. | Dell'Imperatrice | AMALIA WILLELMINA. | L'Anno 1707: | Poesia di Silvio Stampiglia. | Musica del P. Attilio Ariosti., A-Wn Mus.Hs.17605.

Stampiglia, Silvio / Badia, Carlo Agostino: NAPOLI RITORNATA | a' ROMANI. | Componimento per Musica. | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della Maestà Cattolica | Di | CARLO TERZO | Monarca delle Spagne. | L'Anno 1707. | Poesia di Siluio Stampiglia. | Musica di Carlo Badia., A-Wn Mus.Hs.17673,

<http://data.onb.ac.at/rec/AC14258846>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Stampiglia, Silvio?] / Bononcini, Giovanni: L'ORACOLO D'APOLLO. | Posto in Musica dal Sig:^r Giouanni Bononcini. | L'Anno 1707., A-Wn Mus.Hs.17588.

Stampiglia, Silvio / Bononcini, Giovanni: IL NATALE DI GIVNONE | FESTEGGIATO IN SAMO. | Componimento Per Musica | Rappresentato | Nel Felicissimo GIORNO NATALIZIO | della S: C: R: M:^{ta} | Dell'Imperatrice | AMALIA WILLELMINA, | L'Anno 1708. | Poesia di Silvio Stampiglia. | Musica di Gio: Bononcini., A-Wn Mus.Hs.18271.

Stampiglia, Silvio / Bononcini, Antonio: LA PRESA DI TEBE | Componimento per Musica | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S: R: Cattolica Msta | Di | CARLO Terzo | Monarca delle Spagne | L'anno 1708. | Poesia del Sig:^r Silvio Stampiglia | Musica del Sig:^r Antonio Bononcini., D-Dl Mus.2209-F-3, <http://digital.slub-dresden.de/id434531405>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Stampiglia, Silvio / Bononcini, Giovanni: LI SAGRIFICI DI ROMOLO | per la Salute di Roma | Componimento per Musica | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | Della S: C: R: M:^{ta} | Di | GIVSEPPE P:^{mo} | Imperator de Romani, | Sempre Augusto | L'Anno 1708. | Poesia di Silvio Stampiglia. | Musica di Gio: Bononcinj. (=Stampiglia / Bononcini 1708a), A-Wn Mus.Hs.18273.

Stampiglia, Silvio / Ziani, Marc'Antonio IL CAMPIDOGLIO RICVPERATO. | Festa per Musica | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: Di | GIVSEPPE PRIMO | Imperator De' Romani Sempre Augusto. | L'anno 1709. | Poesia di Silvio Stampiglia | Musica di Marc:^r Ant:^o Ziani., A-Wn Mus.Hs.17596, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14301372>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Stampiglia, Silvio / Fux, Johann Joseph: IL MESE DI MARZO | CONSECRATO À MARTE. | Componimento Per Musica | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME | Della S. C. R. M:^{ta} | Di | GIVSEPPE PRIMO | Imperator de' Romani | Sempre Augusto. | L'anno 1709. | Poesia di Siluio Stampiglia. | Musica di Gio:^u Giuseppe Fux., A-Wn Mus.Hs.18038.

Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro / Bernasconi, Andrea: FLAVIO ANICIO | OLIBRIO. | ATTO PRIMO. | MUSICA DI ANDREA DE BERNASCONI | DILETTANTE MILANESE. | M D CC XXXVII., A-Wn Mus.Hs.18294/1-3, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14260022>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Gedruckte Partituren

Fux, Johann Joseph: *Pulcheria. K 303. Text von Pietro Antonio Bernardoni*, hrsg. von Hellmut Federhofer und Wolfgang Suppan, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967 (Fux, sämtliche Werke V/2).

Fux, Johann Joseph: *Gli Ossequi della Notte. Text von Donato Cupeda. K 305*, hrsg. von Klaus Winkler, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1994 (Fux, sämtliche Werke V/3).

Fux, Johann Joseph: *La Decima Fatica d'Ercole. K. 307. Text von Giovanni Battista Ancioni*, hrsg. von Hellmut Federhofer, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1996 (Fux, sämtliche Werke V/5).

Fux, Johann Joseph: *Il Mese di Marzo consecrato a Marte. Text von Silvio Stampiglia. K. 306*, hrsg. von Renate Groth, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1999 (Fux, sämtliche Werke V/4).

Schmelzer, Johann Heinrich: ARIE | PER IL | BALLETO à CAVALLO, | Nella festa rappresentata | PER LE GLORIOSISSIME NOZZE | DELLE | SS. CC. MM.^{tà} | DI | LEOPOLDO | PRIMO, | IMPERATORE AUGUSTISSIMO, | ET DI | MARGHERITA | INFANTA DI SPAGNA. | *Composte* | DALL | GIOANNE ENRICO SCHMELZER, | Musico di Camera di S. M. C. | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, l'Anno 1667, D-Mbs 4 Mus.pr. 31047,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00087106>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Gedruckte Libretti und Theaterstücke

[Adolph, Johann Baptist:] AMOR PATRIÆ | *Sive* | ARMINIUS | Germaniæ Defensor. | Der Deutsche Hermann/ | Beschirmer seines Vatterlands. | *In Scena Propositus* | Coram | *Augustißimis, Augustis, Cæsareis, Regiisq. Maje-* | *statibus, ac Serenißimis Austriæ Archi-* | *Ducibus* | LEOPOLDO I. | ELEONORA, MAGDALENA, | THERESIA. | JOSEPHO I. | WILHELMINA AMALIA | CAROLO. | MARIA ELISABETHA. | MARIA ANNA. | MARIA JOSEPHA. | MARIA MAGDALENA. | *A Gymnasio Cæsareo Domus Professæ Soc. JESU, Viennæ Austriæ, | Anno 1701, die 31. Julii. | Cùm eâdem Cæsareâ Muniscentiâ Studiosæ ejusdem Gymnasii Juventuti | annua præmia distribuentur. | Musicam composuit* | D. Bernardus Staudt, ejusdem Domûs Professæ Capellæ Magister. | *Saltus instruxit* | D. Antonius Verlet, Universitatis Viennensis Privilegatus Lanista & Choragus. | Viennæ Austriæ, Typis Leopoldi Voigt, Univers. Typographi., A-Wn 100935-B, <http://data.onb.ac.at/rep/103395E6>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ancioni, Giovanni Battista: *Gl' Amori* | Di | CIRCE con ULISSE | Dramma per Musica | con intreccio di Balli | *rappresentato nel Teatro di Dresda* | Fra gli magnifici divertimenti | Dati dalla Maesta del | Re AUGUSTO II. | Alla Maesta di FEDERICO | *Re di Danimarca*. | Poesia di Gian Battista Ancioni | Musica del Sig^f. Carlo Badia | Compositor di Camera di S. M. C. | Direttore dell' Opera è stato il Sig. | *Baron Francesco Ballerini* | Virtuoso di Cesare. | Dresda, Stampata da Giacomo Harpeter, 1709., I-Rn 35. 6.K.2.3, <https://books.google.at/books?id=G9Nw0QwLqK0C&hl=de&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ancioni, Giovanni Battista: LA DECIMA FATICA | D'ERCOLE, | OVERO | LA SCONFITTA DI GERIONE IN SPAGNA. | Componimento Pastorale Eroico per Musica | *Cantato avanti le Sagre Cesaree Reali* | MAESTA', | Nel felicissimo giorno NATALIZIO | Della Sagra Cattolica Real | MAESTA' | DI | CARLO TERZO | RE' delle Spagne. | *Per Comando* | Della S. C. R. MAESTA' | DI | GIUSEPPE PRIMO, | IMPERADORE de' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | *L'Anno 1710*. | Poesia di GIAN BATTISTA ANCIONI, Poeta di S. M. Ces. | Musica del Sig. FUCHS, Compositore di S. M. Ces. | VIENNA d'AUSTRIA, | Appresso gli Heredi Cosmerouiani, della Stamperia di S. M. C., I-Vnm MISC 2649.016.

Bernardoni, Pietro Antonio: IL GELOSO | DI SE MEDESIMO. | FAVOLA PASTORALE | di Pietro Antonio Bernardoni | *Accademico Arcade, Scomposto, Acceso, | & Animoso, | DEDICATA* | ALL' ILL.^{MO} SIGNORE, | IL SIG.^R MARCHESE | D. CESARE PAGANI, | DOTTOR COLLEGIATO | DI MILANO, | De' Sessanta Decurioni della Città, | del Consiglio di S. M. Cattolica, | Regio Ducal Senatore, | & | INVIATO STRAORDINARIO | del Serenissimo Elettor Palatino. | IN MILANO, MDCC. | Nella Stampa di Giuseppe Malatesta. | Con licenza de' Superiori., I-Bca 8. & V. 49 op. 04, <http://badigit.comune.bologna.it/books/corago/reader/08-&0549-4.htm>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: LA | FVGA DELL'INVIDIA. | *POEMETTO DRAMATICO*, | Nel Giorno | Del Gloriosissimo NOME | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | Dell'IMPERATORE | LEOPOLDO I. | SEMPRE AVGVSTO. | Per Comando | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | Dell'IMPERATRICE | ELEONORA, | MADDALENA, | TERESA. | L'Anno M. DCCI. | *Posto in Musica dal* Sig.^r. Marc' Antonio Ziani, *Vice- | Maestro*

di Cappella di S. M. C. | Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, | Stampatore di S. M. C., US-Wc ML48 [S11187],

<https://lccn.loc.gov/2010665996>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: La Clemenza d'Augusto. | *POEMETTO DRAMMATICO* | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | DI | LEOPOLDO I. | IMPERATOR de' ROMANI | SEMPRE AVGVSTO. | Per Comando | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | DELL'IMPERATRICE | ELEONORA, | MADDALENA | TERESA. | L'Anno M. DCCII. | *Posto in Musica dal Sig.^r Gio: Giuseppe Fux, Compositore* | *di Musica in servizio di S. M. C.* | *Con L'Aria per un Balletto del Sig.^r Gio: Gioseffo Hoffer, Violinista di S. M. C.* | VIENNA d'AVSTRIA. | Appresso gl'Heredi Cosmeroviani della Stamperia di S. M. C., I-Vnm MISC 2649.005.

Bernardoni, Pietro Antonio: Die Mildigkeit deß Kayzers | Octavij Augusti. | An dem Glorwürdigsten | Nahmens=Tag | Der | Röm. Kayserl. Majestät | LEOPOLD | Deß Ersten/ | Auff Allergnädigsten Befehl | Ihrer Röm. Kayserl. Majestät | ELEONORA | MAGDALENA | THERESIA | Wälsch=gesungener vorgestellt | Im Jahr 1702. | Mit der Music zu denen Worten/ Herrn Johann Joseph | Fux/ der Röm. Kayserl. Mayest. Compositoren. | Zu dem Tantz/ Herrn Johann Joseph Hoffer/ der Röm. | Kayserl. Mayest. Cammer=Musici. | Gedruckt zu Wienn/ | Bey den Cosmerovischen Erben/ der R. K. M. Hof=Buchdruckerey. (=Bernardoni 1702a), D-Ps S nv/La (b) 370, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11342089>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: L'ARIANNA | *Poemetto Drammatico per Musica* | Nel Giorno del Gloriosissimo | NOME | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | DELL'IMPERADRICI | ELEONORA | MADDALENA | TERESA., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE PRIMA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DEL SIGNOR | PRINCIPE | DI TOSCANA. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1706. Con lic. de' Superiori., A-Wn BE.5.W.35.(Vol.1), S. 233–251, <http://data.onb.ac.at/rep/10596B23>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: ARMINIO | *Poemetto Drammatico per Musica* | Nel felicissimo Giorno | NATALIZIO | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | DI | GIUSEPPE I. | AUGUSTISSIMO | IMPERADOR DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE PRIMA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DEL SIGNOR | PRINCIPE | DI TOSCANA. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele. Con lic. de' Superiori. (=Bernardoni 1706a), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.1), S. 253–273.

Bernardoni, Pietro Antonio: IL | COSTANTINO | TRAGEDIA., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE PRIMA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DEL SIGNOR | PRINCIPE | DI TOSCANA. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1706. Con lic. de' Superiori. (=Bernardoni 1706b), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.1), S. 9–74, <http://data.onb.ac.at/rep/10596B23>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: GIULIO CESARE | IN TORINO | *DRAMMA PER MUSICA* | IN OCCASIONE DELLA NASCITA | DEL | REAL PRINCIPE | DI PIEMONTE., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE PRIMA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DEL SIGNOR | PRINCIPE | DI TOSCANA. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1706. Con lic. de' Superiori. (=Bernardoni 1706c), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.1), S. 141–206.

Bernardoni, Pietro Antonio: PLACIDIA | *Poemetto Drammatico per Musica* | Nel felicissimo Giorno | NATALIZIO | Della Sac. Ces. Real Maestà | DI | AMALIA | VVILLELMINA | REGINA DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE PRIMA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DEL SIGNOR | PRINCIPE | DI TOSCANA. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1706. Con lic. de' Superiori. (=Bernardoni 1706d), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.1), S. 275–294.

Bernardoni, Pietro Antonio: LA NVOVA GARA | Di Giunone, e di | Pallade, terminata | da Giove. | *POEMETTO DRAMMATICO* | Cantato nel felicissimo Giorno | NATALIZIO | DELLA S. C. R. M.^{TA'} | DI | GIUSEPPE I. | AUGUSTISSIMO IMPERADOR | DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE SECONDA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DI | RINALDO I. | D'ESTE | Duca di Modona Reggio &c. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1707. Con lic. de' Superiori., A-Wn BE.5.W.35.(Vol.2), S. 211–223,
<http://data.onb.ac.at/rep/10596B1A>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: LA PIÙ GLORIOSA | FATICA D'ERCOLE. | *POEMETTO DRAMMATICO* | Cantato nel Giorno del Gloriosissimo | NOME | DELLA S. C. R. M.^{TA'} | DI | LEOPOLDO I. | AUGUSTISSIMO IMPERADOR | DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE SECONDA | *CONSAGRATA* | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DI | RINALDO I. | D'ESTE | Duca di Modona Reggio &c. | In BOLOGNA, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole | all'Insegna di S. Michele 1707. Con lic. de' Superiori. (=Bernardoni 1707a), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.2), S. 161–177.

Bernardoni, Pietro Antonio: ANDROMEDA | *Poemetto Drammatico* | Nel giorno del gloriosissimo | NOME | Della Sac. Ces. R. Maestà | Dell'Imperadrice | AMALIA | WILLELMINA., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico, Arcade, Gelato, | Scomposto, Animoso, & Acceso.* | PARTE TERZA | *CONSAGRATA* | A' SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GIUSEPPE IGNAZIO | DEL SAC. ROM. IMP. | CONTE DI PAAR, | Barone in Hardtberg, e Krottenstein, | Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell'Eccelsa Camera Au- | lica, e Supremo Intendente della | Cucina, &c. &c. | VIENNA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Ital. | di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707 (=Bernardoni 1707b), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.3), S. 137–147,

Bernardoni, Pietro Antonio: IL DANUBIO CONSOLATO. | *Poemetto Drammatico* | Nel giorno del gloriosissimo | NOME | Della Sac. Ces. R. Maestà | DI | GIUSEPPE I. | AUGUSTISSIMO IMPERA- | DOR DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico, Arcade, Gelato*, | *Scomposto, Animoso, & Acceso*. | PARTE TERZA | CONSAGRATA | A' SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GIUSEPPE IGNAZIO | DEL SAC. ROM. IMP. | CONTE DI PAAR, | Barone in Hardtberg, e Krottenstein, | Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell'Eccelsa Camera Au- | lica, e Supremo Intendente della | Cucina, &c. &c. | VIENNA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Ital. | di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707 (=Bernardoni 1707c), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.3), S. 123–136.

Bernardoni, Pietro Antonio: ENEA NE GLI ELISI. | *Poemetto Drammatico* | Nel felicissimo Giorno | NATALIZIO | Della Sac. Ces. Real Maestà | DI | LEOPOLDO I. | AUGUSTISSIMO IMPERA- | DOR DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico, Arcade, Gelato*, | *Scomposto, Animoso, & Acceso*. | PARTE TERZA | CONSAGRATA | A' SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GIUSEPPE IGNAZIO | DEL SAC. ROM. IMP. | CONTE DI PAAR, | Barone in Hardtberg, e Krottenstein, | Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell'Eccelsa Camera Au- | lica, e Supremo Intendente della | Cucina, &c. &c. | VIENNA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Ital. | di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707 (=Bernardoni 1707d), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.3), S. 65–78.

Bernardoni, Pietro Antonio: L'ENIGMA DEL FATO, | Sciolto da Giove. | SCHERZO MUSICALE, | Nel giorno del gloriosissimo | NOME | Della Sac. Real Maestà | Di | GIUSEPPE I. | RE DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico, Arcade, Gelato*, | *Scomposto, Animoso, & Acceso*. | PARTE TERZA | CONSAGRATA | A' SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GIUSEPPE IGNAZIO | DEL SAC. ROM. IMP. | CONTE DI PAAR, | Barone in Hardtberg, e Krottenstein, | Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell'Eccelsa Camera Au- | lica, e Supremo Intendente della | Cucina, &c. &c. | VIENNA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Ital. | di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707 (=Bernardoni 1707e), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.3), S. 17–33.

Bernardoni, Pietro Antonio: PROTEO SUL RENO. | *Poemetto Drammatico* | Nel giorno del gloriosissimo | NOME | Della Sac. Real Maestà | DI | GIUSEPPE I. | RE' DE' ROMANI., in: Ders., POEMI | DRAMMATICI | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *POETA CESAREO*, | *Et Accademico, Arcade, Gelato*, | *Scomposto, Animoso, & Acceso*. | PARTE TERZA | CONSAGRATA | A' SUA ECCELLENZA | IL SIGNOR | GIUSEPPE IGNAZIO | DEL SAC. ROM. IMP. | CONTE DI PAAR, | Barone in Hardtberg, e Krottenstein, | Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell'Eccelsa Camera Au- | lica, e Supremo Intendente della | Cucina, &c. &c. | VIENNA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Ital. | di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707 (=Bernardoni 1707f), A-Wn BE.5.W.35.(Vol.3), S. 79–90.

Bernardoni, Pietro Antonio: L' | ERACLIO | DRAMMA PER MUSICA | *Del Signor* | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | *Rappresentato in Roma* | l'Anno 1712. | IN ROMA, Per Antonio de' Rossi | alla Chiavica del Bufalo. | *Con licenza de' Superiori.*, I-Rc COMM 461 5,
<http://books.google.com/books?vid=IBCR:BC000054334>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Buxtehude, Dieterich: *CASTRUM DOLORIS*, | Dero in GOTT Ruhenden | Römis. Käyserl. auch Königl. | Majestäten | LEOPOLD | Dem Ersten/ | Zum Glorwürdigsten Andecken | In der Käyserl. Freyen Reichs=Stadt | Lübecks | Haupt=Kirchen zu St. Marien/ | Zur Zeit gewöhnlicher Abend=Music/ | Aus Aller=Unterthänigster Pflicht | *Musicalisch* vorgestellet | Von | *Diterico* Buxtehuden/ | *Organisten* daselbst. | LÜBECK/ | Gedruckt und zu bekommen bey Sehl. Schmalhertzens Wittwe/ | Anno 1705., D-LÜh Lub. M 133-3,
[urn:nbn:de:gbv:48-1-2077743](http://nbn:de:gbv:48-1-2077743), letzter Zugriff: 21.07.2023.

Corneille, Pierre: PULCHERIE | COMEDIE | HEROIQUE. | A PARIS, | Chez GUILLAUME DE LUYNE, Libraire | Juré, au Palais, dans la Salle des Merciers, sous | la montée de la Cour des Aydes, | à la Justice. | M. DC. LXXIII. | *AVEC PRIVILEGE DV ROY.*, F-Pn Rés. Yf-4130,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70455s>, letzter Zugriff: 21. 07.2023.

Crescimbeni, Giovan Mario: „Elvio“, in: Guaita, Camilla, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma: Bulzoni 2009 (Le fonti dello spettacolo teatrale 15), S. 353–396.

Cupeda, Donato: GLI AFFETTI PIV' GRANDI, | VINTI DAL PIV' GIVSTO. | *DRAMA PER MVSICA* | Nel Felicissimo Giorno NATALIZIO | *Della S. R. M.^{ia}* | DI | GIVSEPPE I. | RE' DE' ROMANI. | Per Comando | *Della S. R. M.^{ia}* | DI | AMALIA | WILLELMINA | REGINA DE' ROMANI. | L'Anno M. DCCI. | *Posto in Musica dal Sig.^r Giouanni Bononcini*, | *Virtuoso di S. M. C. Accademico Filarmonico*. | *Con l'Arie per li Balletti del Sig.^r Gio: Gioseffo* | Hoffer, *Violinista di S. M. C.* | VIENNA D'AVSTRIA. | Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, Stampatore di S. M. C. [1701], A-Wn 407363-A.Ad1.2,
<http://data.onb.ac.at/rep/10558C4E>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cupeda, Donato: GLI OSSEQUI | DELLA NOTTE | Al Gloriosissimo NOME | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | Dell'IMPERATRICE | ELEONORA MADDALENA, | TERESA | Per Comando | *Della Sac. Ces. Real Maestà* | DI | LEOPOLDO I. | IMPERATOR de' ROMANI | SEMPRE AVGVSTO. | L'Anno M. DCCI. | *Posti in Musica dal Sig.^r Marc' Antonio Ziani, Vice- | Maestro di Cappella di S. M. C.* | Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, | Stampatore di S. M. C. (=Cupeda 1701a), A-Wn 406762-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/105940E6>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cupeda, Donato: GLI OSSEQUI | DELLA NOTTE | AL GLORIOSISSIMO NOME | DELLA SAC. CES. REAL MAESTA' | DELL'IMPERATRICE | AMALIA | WILLELMINA. | PER COMANDO | DELLA SAC. CES. REAL MAESTA' | DI | GIUSEPPE I. | IMPERATOR DE' ROMANI, | SEMPRE AUGUSTO. | L'ANNO M. DCCIX. | *Posti in Musica dal Sig. Giuseppe Fux, Compositore in Servi- | zio di Sua Maestà Cesarea*. | VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di S. M. C., I-Vnm MISC 2649.015.

Draghi, Antonio: L'OSSEQVIO | DELLI SETTE RE' | DI ROMA. | *ALLA MAESTA'* | DEL NVOVO RE' DE' | ROMANI | GIOSEFFO I. | RE' D'VNGHERIA, ARCI- | DVCA D'AVSTRIA, | &c. | Compositione per Musica | Nell'Annuale | DEL SVO FELICISSIMO DI' NATALIZIO, | *L'ANNO M. DC. XC.* | *Posta in Musica dal S.* ANTONIO DRAGHI, | *Maestro di Capella di S. M. C.* | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosme- | rouio, Stampatore, di S. M. C., A-Wtm 792410-B.8,7, <http://data.onb.ac.at/rep/103A8F5A>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Gravina, Gian Vincenzo: DI | VINCENZO | GRAVINA | *TRAGEDIE* | CINQUE | IN NAPOLI | Nella Stamperia di Felice Mosca MDCCXII. | *Con licenza de' Superiori.*, A-Wn BE.10.W.21, <http://data.onb.ac.at/rep/109CEAB9>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

L'ITALIA AFFLITTA | DALLE SUE DISGRAZIE, | CONSOLATA DAL VALORE | DELL'INVITTISSIMO | RE de ROMANI, | L'INVITA A' SOCCORRERLA. | *Cantata per Musica per il felice ritorno dal | Reno all'Imperial Città di Vienna* | DELLA SUDETTA | SACRA REAL MAESTÀ. | VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso GIO. VAN GHELEN Stampatore Italiano di Corte di | Sua Maestà Cesarea. 1702., GB-Lbl 838.m.22.(97.), <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLL01019528586>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

JONATHAS | Filius Regis, superatâ Philistinorum firmissimâ | statione Victor, | *IMAGO* | JOSEPHI I. | AUGUSTI ROMANORUM | ET | HUNGARIAE REGIS, | *EXPUGNATA LANDAVIA*, | Fortissimo hostium propugnaculo, | Victoriarum primitias reportantis, | SCHOLIS HUMANIORIBUS SOCIETATIS JESU | *In Scenam datus Ludis Autumnalibus*, | In quibus ejusdem AUGUSTI REGIS Symbolici Genii | *AMOR & TIMOR.* | Bellicæ expetitionis Duces, Victoriæ Auspices | Pro Choris inducebantur | *SUB AUSPICIIS* | Serenissimi ac potentissimi Principis ac Domini | D. JOANNIS WILHELMI, | COMITIS PALATINI RHENI, S. R. J. | Architectaurarii & Electoris, Bavariae, Juliae, Cliviae ac Montium | Ducis, Comitis Veldentiae, Sponhemii, Marchiae, | Ravensburgi, ac Moersiae, Domini in Ravenstein, &c. | *Principis Electoris ac Domini nostri Clementissimi* | Literariis certaminibus præmia principali Munificentia | Largientis. | HEYDELBERGÆ Die Octobris M. DCC II | HEIDELBERGÆ, Typis JOANNIS MAYERI, Aulæ Elect. & Universitatis Typographi., A-Wn 305765-C, <http://data.onb.ac.at/rep/10379CA8>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Lemene, Francesco de: ENDIMIONE | FAVOLA PER MUSICA. | Nel Giorno del gloriosissimo NOME | *Della S. C. R. M.* | DELL'IMPERATRICE | AMALIA, | WILLELMINA, | Per Comando | *Della S. C. R. M.* di | GIUSEPPE I. | IMPERATOR DE' ROMANI, | SEMPRE AUGUSTO. | Dell'Anno M. DCCVI. | *Poesia del Sig.* Francesco de Lemene *Nobile | Lodigiano.* | *Musica del Sig.* Giouanni Bononcini, *Composi- | tore in Servizio di S. M. C.* | *Con l'Arie per i Balletti del Sig.* Gio. Gioseffo | Hoffer, *Violinista di S. M. C.* | VIENNA d'AVSTRIA. | Appresso gli Heredi Cosmerouiani della Stam- | peria di S. M. C., A-Wn 407368-A.Ad1.1, <http://data.onb.ac.at/rep/10558B8F>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Martello, Pier Jacopo]: APOLLO | GELOSO | PER MVSICA | Nel Tetaro Formagliari | L'Anno 1698. | ALLE DAME. | In Bologna, per l'Erede di Vittorio Benacci. | *Con licenza de' Superiori.*, I-Bu A.V.Tab.IX.Caps.XXI.18, <http://corago.unibo.it/esemplare/BUB0000167/DPC0000969>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Minato, Nicolò]: *LA | PATIENZA | DI | SOCRATE, | Con due Mogli. | Scherzo Dramatico | per Musica. | Alle AUGUSTISS.^{me} | MAESTÀ | IMPERIALI. | Nel Carnouale | Dell' Anno M. DC. LXXX. | Posto in Musica dal Sr. ANTONIO DRAGHI, | Intendente delle Musiche Teatrali di S.M.C. & M. | di Cap. della Maestà dell'Imperatrice | ELEONORA. | Con l'Arie delli Balli, del Sr. GIO: HENRICO | SMELZER, M. di Cap. di S.M.C. | MICRO-PRAGHA, | Stampata per Giouann'Arnolto di Dobroslavina., A-Wn 28491-A,*
<http://data.onb.ac.at/rep/1055878E>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Musicalische *CONCERTE*, | Welche | Bey dem deutschen *ACTU* | von dem | unterthänigsten Thränen=Opfer | Der | Schlesischen Musen | über | Dem allzufrühen Absterben | Des Allerdurchlauchtigsten/ Großmächtigsten | und Unüberwindlichsten | Römischen Kayzers | *JOSEPHI I.* | Unsers allergnädigsten Kayzers/ | Königes und Erb=Herrens/ | Auf dem *Theatro* des *Magdaleneischen Gymnasii* zu Breßlau | von der daselbst studirenden Jugend | Den 8. 9. und 10. *Sept. A.* 1711 | Zwischen andern Vorstellungen | abgesungen werden sollen., D-Ju HZ: 4 Bud.Polon.41(44),
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:urmel-697bb2e2-3a02-4eb5-9f19-99cfb641e79f4>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Neri, Giovanni Battista: *LA PROFEZIA | d'ELISEO | NEL ASSEDIO di SAMARIA. | ORATORIO. | CANTATO | Nell'Augustiss.^{ma} Cappella | Della S. C. R. M.^{ta} | Dell'IMPERATORE | LEOPOLDO I. | L'Anno M. DCCV. | Poesia del Dottore Gio: Battista Neri. | Posto in Musica del P. Attilio Ariosti. | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Appresso gli Heredi Cosmerouiani della Stamperia | di S. M. C., A-Wn 406747-B.Ad1.28,*
<http://data.onb.ac.at/rec/AC10154633>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Pariati, Pietro: *ERCOLE IN CIELO. | FESTA MUSICALE | Nel Giorno del Gloriosissimo Natale | DELLA | Sacra Cesarea Real Cattolica | Maestà | DELL'IMPERATORE | CARLO VI. | Per Commando | Della Sacra Cesarea Real Cattolica | Maestà | DELL'IMPERATRICE | ELISABETTA | CRISTINA. | Nel Suo Cesareo Palazzo | L'Anno M.DCCXIII. | VIENNA d'AUSTRIA, Appresso gli Heredi Cosmeroviani, | Stampatore di S. M. C., A-Wgm 21|19.*

Rossi, Rocco Maria: *NELLE FELICISSIME NOZZE | DELLE | SACRE REALI MAESTA' | DI DON GIOUANNI V. | Re di Portogallo, e di | Algarve, &c. | E DI | MARIA ANNA | Arciduchessa d'Austria. | POESIA PER MUSICA, | CONSAGRATA A S. E. IL SIG. | DON FERDINANDO | TELLES DE SYLVA, CONTE DE | VILLARMAYOR, | Amabasciadore Straordinario di Sua Maestà | Portoghese alla Corte Cesarea. | VIENNA, | Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Italiano di Corte di S. M. Cesarea 1708, I-Vnm MISC 2649.011.*

Stampiglia, Silvio: *LA NEMICA | D'AMORE | FATTA AMANTE | SERENATA | DI SILVIO STAMPIGLIA | Trà gl'Arcadi Palemone Licurio. | Posta in Musica | DA GIOVANNI BONONCINI. | DEDICATA | All'Illustrissima, ed Eccellentissima Signora | D. LORENZA | DELLA CERDA COLONNA, | Duchessa di Tagliacozzo, &c. e Gran | Contestabilessa del Regno di Napoli. | IN ROMA, Per Gio: Francesco Buagni. MDCXCIII. | Con licenza de' Superiori., I-Rn MISC. VAL.697.4,*

<https://books.google.at/books?id=xdLSY-jiffkC&hl=de&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Stampiglia, Silvio:] CAMILLA | Regina | DE' VOLSCI. | *DRAMA* | Da rappresentarsi in Musica nel | famoso Teatro Vendra- | mino l'Anno 1698. | CONSACRATO | *All' Illustriss. & Eccellentiss. Sig.* | D. MARC' ANTONIO | BORGHESE | Principe di Rossano &c. | IN VENETIA, M. DC. XVIII. | Presso Girolamo Albrizzi. | *Con Licenza de' Superiori.* | Si vende dal Nicolini in Spadaria., I-Rn 40. 9.F.17.3,

<https://books.google.at/books?id=CiNVLhG5GXUC&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Stampiglia, Silvio:] IL TRIONFO | DI CAMILLA | REGINA DE VOLSCI, | *DRAMA PER MUSICA* | DA RECITARSI | Questo Carneuale 1700. nel | Teatro del Falcone. | *DEDICATO* | ALLE DAME, | E CAVAGLIERI | DI GENOVA. | IN GENOVA, | Per Gio: Battista Scionico. *Con lice. de' Sup.* | Si vendono dal medemo Stampatore | per contro la Dogana., I-Rn 40. 7.B.36.3,

<https://books.google.at/books?id=puTpcZCdEikC&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Stampiglia, Silvio: IL NATALE | DI | GIUNONE | FESTEGGIATO IN SAMO. | *Componimento per Musica* | RAPPRESENTATO | NEL FELICISSIMO | GIORNO NATALIZIO | DELLA S. C. R. M. | DELL'IMPERATRICE | AMALIA | WILLELMINA, | *Per Commando della S. C. R. M. di* | GIUSEPPE I. | IMPERATOR DE' ROMANI, | SEMPRE AUGUSTO. | L'ANNO M. DCCVIII. | *Poesia del Sig. Silvio Stampiglia trà gli Arcadi Palemone Licurio | Poeta di Sua Maestà Cesarea. | Musica del Sig. Gio. Bononcini, in Servizio di S. M. Cesarea.* | VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di S. M. C., I-Vnm MISC 2649.010.

Stampiglia, Silvio: Silvio Stampiglia: ENEA | IN CAONIA. | *Componimento per Musica* | Nel Giorno del gloriosissimo NOME | *Della S. C. R. Maestà* | DI | GIUSEPPE I. | IMPERADOR de' ROMANI | SEMPRE AUGUSTO, | *Per Comando | Della S. C. R. Maestà* | DELL'IMPERADRICE | AMALIA | WILLELMINA, | L'ANNO M. DCCXI. | *Poesia del Sig.^r Silv. Stampiglia, trà gli Arcadi Palemone Licurio Poeta di S. M. C. | Musica del Sig.^r Giovanni Bononcini, in Servizio di S. M. C.* | VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di S. M. C., I-Vnm MISC 2649.018.

Stampiglia, Silvio: *L'ARRIVO* | *Della Gran Madre degli Dei* | *in Roma.* | *COMPONIMENTO PER MUSICA* | *RAPPRESENTATO* | Nel felicissimo arrivo in Milano | DELLA SACRA CESAREA CATTOLICA | REAL MAESTA' | DELL'IMPERATRICE | ELISABETTA | L'Anno 1713. | *Poesia del Sig. Silvio Stampiglia fra gli Arcadi | Palemone Licurco [sic] | Musica del Sig. Giovanni Bononcino ambedue in servizio | di sua Maestà Cesarea e Cattolica.* | IN MILANO, | Nella Regia Ducal Corte, per Marc' Antonio Camerale, A-Wgm 21| 19.

Handschriftliche Libretti

Bernardoni, Pietro Antonio: La Zenobia. | Poemetto Dramatico | Nel felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: | Dell'Imperatrice | ELEONORA, | MADDALENA, | TERESA | L'anno 1705., D-DI MT.2548,misc.2.,
<http://digital.slub-dresden.de/id175921051X>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: Arminio. | Poemetto Dramatico | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: | Di | GIVSEPPE I. | Imperator de' Romani | Sempre Augusto. | L'Anno 1706. (=Bernardoni 1706e), D-DI MT.2546,misc.3.,
<http://digital.slub-dresden.de/id349005060>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: Pulcheria | Poemetto Dramatico | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME | Della S: C: R: M: | Dell'Imperatrice | AMALIA WILLELMINA | L'anno 1708., D-DI MT.2547,misc.1.,
<http://digital.slub-dresden.de/id1759201944>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: Placidia | Poemetto Drammatico | Nel Giorno del Gloriosissimo NOME | Della S: C: R: M: | Dell'Imperatrice | AMALIA | WILLELMINA | L'anno 1709. | Poesia delsg:^R [sic] Pietr'Antonio Bernardoni | Musica del P: Attilio Ariosti, D-DI MT.2547,misc.2,
<http://digital.slub-dresden.de/id1759202673>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

La Contesa di quattro Numi. | Festa per Musica | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della S: R: M: | Di | AMALIA | WILLELMINA | Regina de' Romani | L'Anno 1705., AT-OeStA/AVA FA Harrach 783.

Cupeda, Donato: La Deidamia | Poesia di D: Donato Cupeda | Musica di Giouanni Bononcini [zw. 1701 u. 1704], D-DI MT.4.104,misc.2,
<http://digital.slub-dresden.de/id1759325791>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cupeda, Donato: I Gloriosi presagi di Scipione Africano. | Trattenimento musicale | Per le gloriose Vittorie | Della S: R: M: | Di | CARLO III. | Rè delle Spagne. | L'anno 1706., D-DI MT.4.104,misc.1,
<http://digital.slub-dresden.de/id1759324779>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Stampiglia, Silvio?:] L'Oracolo d'Apollo. | Introduzione d'un Balletto. [1707?], D-DI MT.4.126,
<http://digital.slub-dresden.de/id1738731332>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Stampiglia, Silvio: La Presa di Tebe | Componimento per Musica | Nel felicissimo Natalizio | Della S: Real Cattolica M:^{ta} | di | CARLO 3:^o Rè delle Spagne. | L'anno 1708. | Poesia del sign: Siluio Stampiglia trà gli | Arcadi Palemone Licurio [von anderer Hand:] Poeta di S. M. Ces^a | [wieder erste Hand:] Musica del sig: Ant:^o Bononcini (= Stampiglia 1708b). Modena, Libreria Govi, Nachlass Renato Pagano.

Stampiglia, Silvio: Li Sacrificj di Romolo | Per la salute di Roma. | Componimento per Musica | Nel felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: | Di | GIVSEPPE P:^{mo} | Imperador de' Romani | Sempre Augusto. | L'anno 1708 | Poesia del s:^r [sic] Siluio Stampiglia trà gli Ar= | cadi Palemone Licurio (=Stampiglia 1708c), D-Dl MT.2546,misc.4.,

<http://digital.slub-dresden.de/id1759197149>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Stampiglia, Silvio: Il Campidoglio recuperato. | Componimento per Musica | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: | Di | GIVSEPPE I. | Imperador de' Romani | Sempre Augusto. | L'anno 1709. | Poesia del s:^r Siluio Stampiglia tra gli Arcadi | Palemone Licurio. | Musica del s:^r [sic] Marc'Antonio Ziani Vice-Maestro | di Capella di S: M: Ces:^a, D-Dl MT.2546,misc.5,

<http://digital.slub-dresden.de/id175919980X>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Stampiglia, Silvio: La Primauera Sacra. | Componimento per Musica | Nel Felicissimo Giorno Natalizio | Della S: C: R: M: | Dell'Imperadrice | AMALIA WILLELMINA | L'anno 1710. | Poesia del sig: Siluio Stampiglia tra gli | Arcadi Palemone Licurio | Musica del sig: Antonio Bononcini, D-Dl MT.2547,misc.3,

<http://digital.slub-dresden.de/id1759204048>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Il Tempo | La Memoria, e l'Eternità. | Cantata | Per Servizio di Camera | Nel Giorno | Del Felicissimo Nome della Sacra Real | Maestà di Willelmina Amalia Regina | De' Romani. | Per Comando | Della Sacra Real Maestà di | Giuseppe P:^o Re de' Romani, e d'Vngheria etc., AT-OeStA/AVA FA Harrach 783.

Andere gedruckte wortsprachliche Primärquellen

Abraham a Sancta Clara: Lob und Prob | Der | Herzlichen Tugenden/ | So | Auch bey dem Weiblichen Geschlecht zu finden. | Das ist eine | Kurtze Predig | Von der | Heil. *Alexandrinischen* Jungfrauen | und Martyrin | *CATHARINA*, | Welche | In der Kayserl. Spittal=Kirchen zu | Wienn an dero Hoch=Feyrlichen Fest=Tag | gehalten worden | Von | *Pr. Abraham* Augustiner Baarfüsser/ | Kays. Prediger/ Anno 1696. | Gedruckt zu Wienn/ bey Joh. Van Ghelen., A-Wn 302772-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/1035CDEB>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Accords=Puncta der Stadt und Vestung Landau [...], [Augsburg:] Maystädter [1704], US-Wc LOT 14117, no. 177 (H) [P&P],
<https://lccn.loc.gov/2016646786>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Die *Accurateste* Fürstellung der Belägerungs Arbeit vor | *LANDAU* | Wie solche im Sept. 1704 zu infestirn Anfangen | und den 25. Nov: zu unsterblicher | Glorie ihrer Maÿ: des Röm: | Königs erobert | worden. [...] J: Christian Marchand [...] Noribergae [1704], US-Wc LOT 14117, no. 180 (H) [P&P],
<https://lccn.loc.gov/2016647033>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Agrippa von Nettesheim, Henricus Cornelius: „Vom Adel vnd Fürtreffen Weibliches geschlechts. 1540. Übersetzung von: *Declamatio de nobilitate et praecellentia Foeminei sexus*. 1529. Ediert und kommentiert von Jörg Jungmayr“, in: Gössmann, Elisabeth (Hrsg.), *Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?*, 2. Auflage, München: Iudicium 1996 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 4), S. 63–100.

Aicher, Otto: ITER ORATO- | RIUM, | *Quo* | INTRA SEPTEM DIES TO- | TA ARS RHETORICA | ABSOLVITUR: | *Præceptis, & Exemplis, instructum*, | Occurrentibus passim rationibus, ob- | jectionibus ac solutionibus, | In Gratiam Oratoriæ Facul- | tatis Studiosorum, eorum præser- | tim, quibus Cypriani Rhetori- | ca prælegitur: FACILI METHODO MONSTRATUM | à | P. OTTONE AICHER, | Benedictino ad S. Vitum, in Alma | & Archiepiscopali Universitate Bene- | dictino-Salisburgensi Rhetorices Profes- | sore, ac Schol. Præfecto. | *SALISBURGI*, | Typis JOANNIS BAPTISTÆ MAYR, | Typographi, Aulico-Academici. | 1675, D-Mbs L.eleg.g. 3,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10572867>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Allacci, Lione: DRAMMATURGIA | DI | LIONE ALLACCI | ACCRESCIUTA | E CONTINUATA | FINO ALL'ANNO MDCCLV. | IN VENEZIA | MDCCLV. | Presso GIAMBATTISTA PASQUALI. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI*, Sp. 588., A-Wn 395871-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/104214B6>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Allererfreulichste Vorstellung und Beschreibung | der durch glücklich siegreiche Kayserl. und Aliirten Waffen eroberten Welt=berühmten | Stadt und Vestung Landau. [s. l., s. p. 1704], US-Wc LOT 14117, no. 179 (H) [P&P],
<https://lccn.loc.gov/2016646788>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Altenburg, Johann Ernst: Versuch einer Anleitung | zur | heroisch=musikalischen | Trompeter= und Pauker=Kunst, | zu mehrerer Aufnahme derselben | historisch, theoretisch und praktisch beschrieben | und mit Exempeln erläutert | von | Johann Ernst Altenburg. | Zwey Theile. | Halle, | gedruckt und verlegt bey Joh. Christ. Hendel. | 1795., A-Wn 735767-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/103D5412>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ancioni, Giovanni Battista: PANEGIRICO | DI | GIAN BATTISTA ANCIONI | A' | GIOSEPPE I. | RE DI GERMANIA, | E IMPERADORE | ROMANO, | TRIONFATORE AUGUSTO. | VIENNA d'AUSTRIA, | Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore Italiano di Corte di Sua Maesà Cesarea, | Anno 1708., A-Wn 80.B.16,
<http://data.onb.ac.at/rep/109216DF>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ancioni, Giovanni Battista: NELL'ESSEQVIE | DI | GIOSEPPE IL GENEROSO | RE DI GERMANIA, E ROMANO | IMPERADORE | ORAZIONE FVNEBRE PANEGIRICA | DI | *GIAN BATTISTA ANCIONI* | *Poeta Cesareo.* | *Con licenza de' Superiori.* | In Barcellona: Per Rafaele Figuerò, Stampatore del Rè | Nostro Signor. Anno 1711., I-Rc VOL MISC.2049 4.,
<https://books.google.at/books?id=ct2SEB5A7Y4C&hl=de&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ancioni, Giovanni Battista: JANI VINCENTII | GRAVINAE | *JCti & Antecessoris Romani* | ORATIONES | ET | OPUSCULA, | Quorum series conspicitur post | praefationem. | TRAJECTI AD RHENUM, | Apud GULIELMUM vande WATER, | Acad. Typogr. CIO IO CCXIII, A-Wn BE.5.Z.6,
<http://data.onb.ac.at/rep/10B4C226>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*, hrsg. von Lanfranco Caretti, Bd. 2, Torino: Einaudi 2015 (ET Classici).

Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, üs. und hrsg. von Ursula Wolf, 7. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018 (rowohlts enzyklopädie).

Aristoteles: *Rhetorik*, üs. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam 2018a (Reclams Universalbibliothek 19397).

Außführliche | Beschreibung | Aller | *Ceremonien* und *Solennitäten*/ | So bey der | Dem Allerdurchleuchtigst= Großmächtigst= und | Unüberwindlichsten Fürsten/ und Hrn. Herrn | *JOSEPHO I.* | Erwöhlten Röm: Käyser/ | Zu allen Zeiten Mehrern deß Reichs/ in Germanien/ zu | Hungarn/ Böhheim/ Dalmatien/ Croatien/ und Slavonien/ etc. König/ | Ertz=Hertzog zu Oesterreich/ Hertzog zu Burgund/ zu Braband/ zu Steyer/ und | Kärnthen/ zu Crain/ zu Lützenburg/ zu Würtemberg/ Ober= und Nieder=Schlesien/ Fürst zu | Schwaben/ Marggraff deß H. R: Reichs zu Burgau/ in Mähren/ Ober= und Nieder=Lauß= | nitz/ gefürsteten Grafen zu Habsburg/ zu Tyrol/ zu Pfirdt/ zu Küburg und Görtz/ Land= | Grafen in Elsaß/ Herrn auff der Windis. Marck/ zu Portenau und zu Salins/ etc. | Von den getreüen vier N: Oe: Land=Ständen/ | Den 22. *Septembris*, 1705. geleisten | Erb=Huldigung | Vorbey gangen. | Zu finden/ bey Johann Paul Sedlmayr/ Universitätschen Buchhandlern [...], A-Wn 307035-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/10366C6B>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Außführlicher Bericht/ | Von dem prächtigen Einzug | Ihro Majestät *JOSEPHI*, | Römisch= und Hungarischen Königs/ etc. | Mit | Ihro Majestät/ | *WILHELMINA AMALIA*, | Röm. Königin/ als Königl. Gespons/ etc. | So den 24. Februarii 1699. zwischen 4. und 5. Uhr/ un= | weit der Kayserlichen Favorita hineinwerts über die Steinerne | Brucken/ nächst der Stadt vorbey/ durch das Stuben=Thor/ die | Wohlzeil hinauf/ beym Bischoff=Hoff vorüber/ beym Stock am | Eisen vorbey/ über den Graben und Kohlmarckt/ nach der Käyserli= | chen Hoff=Kirchen/ in wolgestellter schönsten Ordnung/ unter Zu= | schauung einer unbeschreiblichen Menge Volcks/ hoher und niederer | Stauds[sic]=Personen/ auch bey angezündeten viel tausend weiß= | wachsenen Fackeln/ gehalten worden. [s. l., s. p. 1699], A-Wn 307382-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/1036469D>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Außführliche | *RELATION* | Alles dessen/ was sich sowohl bey der | Von | Ihrer Römisch=Käyserlichen | Und | Römisch=Königlichen Majest. | An des | Ertz=Hertzen Carls Durchleucht | Beschehenen | *Cession* und *Declaration* wegen der Succession zur Spa= | nischen Monarchie/ | Als auch | Was inzwischen vor= und bey Ihro Königlichen Majest. | Abreiß in Spanien/ an dem hiesigen Käyserlichen Hof | und sonsten sich zugetragen: | Mit Beyfügung deren unterschiedlich=getha= | nen Anreden/ und Glückwüntsungen/ wie auch sinnrei= | chen/ die Jahr=Zahl zeichenden Aufschriften/ ingleichen curiosen Ab= | schieds= und Reiß=Gedichten; nicht weniger der Ordnung deß Kön. | Post=Marsch/ und vollständiger Verzeichnung der Königl. Hof= | statt/ so zur Spanischen Abreiß auff= und mitgenommen | worden. | *Cum Privilegio Sacrae Caesareae Majestatis*. | Wienn | Verlegts Johann Baptist Schönwetter/ Universitätischer Buch= | händler im rothen Ygel/ 1703, A-Wn *35.E.374,
<http://data.onb.ac.at/rep/1057177C>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bacon, Francis: FRANCISCI | BACONIS DE | VERULAMIO, | VICE-COMITIS | SANCTI ALBANI, | *De* | DIGNITATE ET AUGMEN- | TIS SCIENTIARUM, | AD REGEM SUUM. | LIBRI IX. | *Nunc denuò editi, cum Indice Rerum ac Verbo-* | *rum Locupletissimo* | *ARGENTORATI* | Sumptibus JOHAN. JOACHIMI BOCKENHOFERI, | ANNO M. DC. LIV.,
<http://bve.opac.almavivaitalia.it/opac2/BVE/dettaglio/documento/BVEE070680>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Beer, Johann Christoph: Der Durchleuchtigsten | Erz-Hertzen zu Oesterreich | Leben/ Regierung und Groß-Thaten: | Von dem aller-preiswürdigsten Urheber | dieses höchst-löblichsten | Erzhauses | *RUDOLPHO*, | Grafen von Habsburg/ so wol aus diesem Haus/ | als dieses Nahmens/ | Erstem | Römischen Kayser | an/ | biß in die höchst-glückseelige Regierung der | Römischen Kayserlichen Majestät | *LEOPOLDI*, | und der | Römischen Königlichen Majestät | *JOSEPHI*. | Aus bewährten Geschichtsschriften verfasst/ mit denen hierzu | dienlichen Conterfäthen gezieret/ in gewisse Capitel eingetheilet/ | und mit einem vollkommenen Register versehen/ | von | J. C. B. | Nürnberg/ In Verlegung Martin Endters. | Im Jahr Christi/ 1695., A-Wn 47.Nn.229.(Vol.1),
<http://data.onb.ac.at/rep/109442D4>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Beer, Johann Christoph]: *MEMORIA GLORIOSA* | *REGLÆ STIRPIS HABSPURGICÆ*. | Das ist: | Ausführlich=Curieuse Beschreibung | Derer aus dem Höchstlöbl. Ertz=Haus | Oesterreich | Entsprössnen Helden/ | Dapffermütigsten Verrichtungen und Preiß= | würdigsten Tugenden. | Dabey sonderlich Ihro Röm. Kay= | serl. Majestät | *LEOPOLDI MAGNI* | Glorwürdigsten Angedenckens/ Rühmlichst= | geführter Lebens=Lauff/ und

Höchst=seeliger | Abschied/ | Ingleichen Ihro itzund glücklichst=re= | gierenden | Kayserl. Majestät | *JOSEPH I.* | Erfreulichste Geburt/ Wachsthum/ | Krönung/ Vermählung/ Regierung und | Groß Thaten/ wider Dero und des Reichs Feinde | umständlich abgehandelt befindlich/ und dem ge | neigten Leser mit wahrhafftiger Feder beschrie= | ben/ mitgetheilet werden. | Franckfurt und Leipzig/ | Verlegts Johann Leonhard Buggel., A-Wn 297553-A, <http://data.onb.ac.at/rep/10A67EEF>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: I FIORI | PRIMIZIE POETICHE | DI | PIETRO ANTONIO | BERNARDONI | Accademico Scomposto, ed' Acceso | DIVISE | In Rime Amorse, Eroiche, | Sagre, Morali , e Funebri. | CONSAGRATE | *All' Illustriss. e Reverendiss. Sig. Monsig.* | GIO. FRANCESCO | RVOTA | GOVERNATORE DI FANO. | In Bologna, per gli Eredi del Sarti, alla | Rosa. 1694. *Con licenza de' Superiori.*, GB-Lbl 1062.a.13., <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLL01017781431>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bernardoni, Pietro Antonio: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Villanuova, 17 luglio 1697“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983 (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 451f.

Bernardoni, Pietro Antonio: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Villanuova, 30 luglio 1697“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983a (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 452f.

Bernardoni, Pietro Antonio: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Bologna, 11 settembre 1697“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983b (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 454f.

Bernardoni, Pietro Antonio: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Vienna, 8 aprile 1702“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983c (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 490.

Bernardoni, Pietro Antonio: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Vienna, 5 novembre 1705“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983d (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 518f.

Bernardoni, Pietro Antonio: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Bologna, 7 gennaio 1707“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983e (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 521f.

Bernardoni, Pietro Antonio: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Bologna, 21 marzo 1707“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983f (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 524f.

Bernardoni, Pietro Antonio: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Vienna, 5 novembre 1707“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983g (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 526f.

Bernardoni, Pietro Antonio: „[Brief an Lodovico Antonio Muratori] Vienna, 17 dicembre 1708“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983h (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 529–531.

Beschreibung | Der den 23. April 1708. beschehenen | Vermählung/ | Zwischen | Ihrer Röm. Kayserl. Majestät/ | JOSEPHO I. | Als | *MANDATARIO* | Ihrer Cathol. Majestät/ | CARL des Dritten/ | Königs in Spanien/ etc. | Und | Der Durchleuchtigsten Princeßin/ | *ELISABETHA* | *CHRISTINA*, | Hertzogin von Braunschweig und Lüneburg/ | Wolfenbüttlicher Linie/ etc. | Sodann darauff erfolgter | Abreyß nach Spanien. | Wien/ bey Joh. Baptist Schönwetter/ Kays. Hof= und Univ. Buchhandler., A-Wn 33.H.69,
<http://data.onb.ac.at/rep/10B4A67D>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Beschreibung/ | Des sehr herrlichen | Einzugs/ | Welchen | Ihrer Majestät/ | Johannes/ des Fünfften/ | Königs in Portugall und Algarbien etc. | Geheimer Cammerer und Rath/ | Wie auch *Extraordinari* Bottschaffter | An dem Kayserlichen Hof/ | (Titl.) | Herr/ Herr Ferdinand/ *Teles de Sylva*, | Graff *di Villarmayor*, *Comendador del Ordre Davis &c.* | In | Allhiesige Kayserliche Residentz=Stadt | Den 7. Junii 1708. gehalten; | Wie auch der des andern Tags bey dem Kayserl. Hof | gehalten | *AUDIENZ.* | Wienn/ bey Johann Baptist Schönwetter/ Kayserlichen Hof= | und *Universitäts=Buchhandlern* im rothen Ygel., A-Wn 303026-B.Ad1.14,
<http://data.onb.ac.at/rep/10A055E3>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Beschreibung | Des herrlichen Turniers/ | Welches in dem Käyserlichen Lust=Pallast | Schönbrunn/ in allerhöchster Anführung Ihrer Röm. | Käyserlichen Majestät/ und Ihrer Hochfürstl. Durchl. Printz Max von | Hannover/ etc. bey allerhöchster Gegenwart Ihrer Majest. der regierenden Käyserin | und Ihrer Majest. der verwittibten Käyserin/ sämtlichen Ertz=Hertzoginnen/ Ihrer | Hochfürstl. Durchl. Printz Carl von Lothringen/ Bischoffen zu Oßnabrug und | Ollmütz/ nebst vieler anderen Printzen/ Cavallieren und Damen/ wie auch | einer grossen Menge Volcks/ den 7. und 8. Julii 1706. | gehalten worden., D-Rs 999/Caps.114(23,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11299651>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Besser, Johann von: Des | Herrn von B. | Schrifften, | Beydes | in gebundener und ungebundener Rede; | So viel man derer, | theils aus ihrem ehemaligen Drucke, theils auch | aus guter Freunde schrifttlichen *Communication*, | zusammen bringen können. | Leipzig, | bey Johann Friedrich Gleditsch und Sohn, | Im Jahr 1711., A-Wn *38.J.2,
<http://data.onb.ac.at/rep/10810DD4>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Betussi, Giuseppe: IL RAVERTA, | DIALOGO DI MESSER | GIVSEPPE BETVSSI, | NEL QVALE SI RAGIONA | D'AMORE, ET DEGLI | EFFETTI SVOI. | *Con Gratia & Priuilegio* | *In Vinetia Appresso Gabriel* | *Giolto di Ferrarii.* | M D XLIII., A-Wn 28703-A,
<http://data.onb.ac.at/rep/108814F8>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Betussi, Giuseppe: LE IMAGINI | DEL TEMPIO | DELLA SIGNORA | DONNA GIOVANNA | ARAGONA, | DIALOGO DI M. GIVSEPPE | BETVSSI. | *ALLA ILLUSTRISS. | S. DONNA VITTORIA | COLONNA DI* | TOLLEDO. | *Con priuilegio.* | IN FIORENZA | M D LVI, D-Mbs P.o.it. 132,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10189735>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Betussi, Giuseppe: LA LEONORA | *RAGIONAMENTO | sopra la uera | bellezza* | DI M. GIVSEPPE | *Betussi.* | Allo Illustriss. Signore. | Il S. Gio. Federigo | Madruccio. | *IN LVCCA* | APPRESSO VINCENZO BVSDRAGO. | M D LVII., A-Wn 40.Mm.61,
<http://data.onb.ac.at/rep/107BFFAF>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Bornmeister, Simon:] Schau=Platz | der Römisch= und Teutschen | Käiser/ | in welchen von | *J. Cæsare* an/ biß auf gegen= | wärtigen | *LEOPOLDUM I.* | Deren Verrichtungen und | Absterben | kürzlich | vor Augen gestellet wird/ | Wie dann auch alle derselben Con= | trafeiten in Kupffer mit | beygefüget | von B. M. K. P. | Zufinden bey Johann Hoffmann/ | Kunsthändl. in Nürnberg/ 1669., A-Wn 278949-A,
<http://data.onb.ac.at/rep/106ED141>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bornmeister, Simon: Neu=eröffneter | Schau=Platz/ | Der/ | von *C. J. Cæsare*, bis auf jetzt | regirenden | *LEOPOLDUM*, | Römisch=Teutschen/ wie | auch Morgenländischen | Käiser: | Auf welchen/ | nach der Jahr=hundert=Ordnung/ | nebens allerhand Politisch/ und andern | nothwendigen Discursen/ dero Lebens= | Verrichtungen fürstellig gemacht; | und dabey/ sowol vielfältig der alten | Teutschen/ als auch andere merck= | würdige Begebenheiten/ eingeführet | werden/ | von | M. Simon Bornmeister/ *Rector* | zum Heiligen Geist. | Nürnberg/ | In Verlegung Johann Hofmanns/ Buch= | und Kunsthändlers. | Daselbst gedruckt bey Andreas Knorzen. | Im 1678. Christ=Jahr., A-Wn 38.Y.18,
<http://data.onb.ac.at/rep/10A19D7D>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bosbach, Franz (Hrsg.): „Princeps in compendio“, in: Repgen, Konrad (Hrsg.), *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert*, Münster: Aschendorff 1991 (*Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der neueren Geschichte* 19), S. 79–118.

Boselli, Cipriano: L'AVSTRIA ANICIA | NELLA | MAESTA' CATTOLICA | DELL'IBERO MONARCA | CARLO II. | CON | LA MAGGIORANZA DELLA GLORIA | DERIVATA. | LIBRI QVATTRO | DI D. CIPRIANO DE' CONTI BOSELLI DI BERGAMO | NOBILE ARETINO &c. | SVPERIORE MONT-VLIVETANO | DELLA BADIA DI S. BERNARDO D'AREZZO, | PRIMO HISTORICO, | ANTIQVARIO, CRONOGRAFO &c. | DELLA NOBILISSIMA ACCADEMIA DE GLI SPASSIONATI | DI FIORENZA. | VOLVMI DVE CRITICI | D'IMMENZA ERVDITIONE, | DI PERPETVO COMBATTIMENTO PACIFICO, | E DI CONTINVE VITTORIE DI FALANGI DI SCRITTORI, | *In nvova gvisa da nivno Historico, ed Antiqvario &c.* | *attentata.* | IN MILANO, MDCLXXX. | Nella Regia Ducal Corte, per MARC' ANTONIO PANDOLFO MALATESTA | Stampator Regio Camerale. | *CON LICENZA DE' SVPERIORI.* | CON PRIVILEGIO DI SVA MAESTA'. A-Wn 229150-C.1,
<http://data.onb.ac.at/rep/10803BFC>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bossuet, Jacques Bénigne: POLITIQUE | TIRÉE | DES PROPRES PAROLES | DE | L'ECRITURE-SAINTE. | *A MONSEIGNEUR | LE DAUPHIN. | OUVRAGE POSTHUME | De Messire JAKES-BENIGNE BOSSUET, | Evêque de Meaux, Conseiller du Roi en ses Con- | seils, & Ordinaire en son Conseil d'Etat, Précep- | teur de Monseigneur LE DAUPHIN, premier | Aumonier de Madame la Dauphine, & de Ma- | dame la Duchesse de Bourgogne. | Nouvelle Edition revûe & corrigée. | SECONDE PARTIE. | A BRUXELLES. | Chez JEAN LEONARD, Libraire & Imprimeur | ruë de la Cour. 1721. | AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE', A-Wn 37.Z.21.(Vol.2),
<http://data.onb.ac.at/rep/109A6715>, letzter Zugriff: 21.07.2023.*

Botero, Giovanni: DELLA | RAGIONE | DI STATO, | LIBRI DIECI. | Con tre Libri delle Cause della gran- | dezza delle Città. | DEL SIG. GIOVANNI BOTERO | BENESE. | *Di nuovo in questa impressione, mutati alcuni luoghi | dall'istesso Autore, & accresciuti di diversi Discorsi.* | Con due Tauole, l'vna delle materie, l'altra copiosissima di | tutte le cose Notabili. | CON PRIVILEGI. | IN VENETIA, APRESSO I GIOLITI | M D XCVIII. | *Con Licentia de' Superiori.*, A-Wn 35.Y.27,
<http://data.onb.ac.at/rep/10B695F7>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Brandis, Franz Adam von: Frucht=bringend | Oesterreichische | Lorbeer=Zweig/ | Das ist / | Aller=Kürzeste Erzählung | Der | Denk=würdigsten Begebenheiten | so sich mit dem | Hoch=Löblichsten König= | lich=Franck=Haabspurg=Oesterrei= | chischen ERZ=Hauß/ von *Pharamundo* | an/ biß auff jetzige Zeit | ereignet. | Auß Unterschiedlich=Glaubwürdigen Ge= | schicht=Schreibern zusammen gesetzt | VON | Frantz Adamen/ des HL. | R. R. Graffen von Brandis. | Gedruckt und Verlegt bey Johann Weh/ | Buchhandlern in Augstburg. | 1675., A-Wn 43882-A,
<http://data.onb.ac.at/rep/1077F62B>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Brean, Franz Xaver: Leich= und Lob=Rede | Der | Römisch=Kayserlichen/ auch zu | Hungarn und Böheimb | Königlichen | Majestät/ | Ertzhertzogens von Oesterreich etc. etc. | JOSEPHS | Deß Ersten/ | Da | Seiner Kayserlichen Majestät Leich=Besing= | nuß in Dero Hof=Kirchen bey herrlichen Trauer= | Gerüst gehalten worden/ | Vor | Ihro Verwittibten Kayserlichen Majestät | *ELEONORA*, | Dermahligen Allergnädigsten | Regentin/ | Und denen Durchleuchtigsten Ertz= | Hertzoginnen von Oesterreich | Vorgetragen | Von *P. FRANCISCO XAVERIO BREAN*, | der Gesellschaft *JESU* Priestern | Wienn in Oesterreich/ | Gedruckt bey Johann Georg Schlegel/ Universitätschen Buchdrucker/ | Anno 1711., A-Wn 75534-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/1033E468>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bronzini, Cristofano: DELLA | DIGNITA, & NOBILTA | DELLE DONNE. | *DIALOGO* | DI CRISTOFANO BRONZINI | D'ANCONA. | *Diuiso in Quattro Settimane; E ciascheduna di esse | in Sei Giornate.* | Alla Serenissima Arciduchessa d'Austria | MARIA MADDALENA, | Gran Duchessa di Toscana. | *Settimana Prima, e Giornata Prima.* | IN FIRENZE, | Per Zanobi Pignoni, 1622. *Con Licenza de' Superiori.*, A-Wn 40.F.55.(Vol.1–3),
<http://data.onb.ac.at/rep/107C051D>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Bronzini, Cristofano: DELLA | DIGNITÀ, & NOBILTA' | DELLE DONNE. | *DIALOGO* | DI CRISTOFANO BRONZINI | D'ANCONA. | *Diuiso in Quattro Settimane; E ciascheduna di esse | in Sei Giornate.* | Alla Serenissima Arciduchessa d'Austria | MARIA MADDALENA | Gran Duchessa di Toscana. | *Settimana Prima, e Giornata Quarta.* | IN FIRENZE, | *Nella Stamperia di Zanobi Pignoni.* 1625. Con Licenza de' Sup., I-Nn, SALA FARN. 42. F 34 (0002),

<https://books.google.at/books?id=VAOWy8g8OmIC&hl=de&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Brossard, Sebastien de: „*STILO.* Veut dire, STILE.“, in: Ders., DICTIONNAIRE | DE MUSIQUE, | CONTENANT UNE EXPLICATION | Des Termes *Grecs, Latins, Italiens & François*, les | plus usitez dans la Musique. | A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus | curieux & de plus necessaire à sçavoir; | Tant pour l'*Histoire & la Theorie*, que pour la *Composition*, & | la *Pratique Ancienne & Moderne* de la Musique *Vocale, Instrumentale, Plaine, Simple, Figurée &c.* | ENSEMBLE, | Une Table Alphabétique des *Termes François* qui sont dans le | corps de l'Ouvrage, sous les Titres *Grecs, Latins & Italiens*, | pour servir de *Supplement.* | Un Traité de la maniere de bien *prononcer*, sur tout en chantant, | les Termes *Italiens, Latins & François.* | Et un Catalogue de plus de 900. *Auteurs*, qui ont écrit sur la | Musique, en toutes sortes de *Temps*, de *Pays & de Langues.* | Par M. SEBASTIEN DE BROSSARD, cy-devant *Préehendé | Député & Maître de Chapelle de l'Eglise Cathedrale de* | Strasbourg; *Maintenant Grand Chapelain & Maître | de Musique de l'Eglise Cathedrale de Meaux.* | SIXIEME EDITION. | A AMSTERDAM, | Chez PIERRE MORTIER Libraire sur le Vygen- | dam, chez qui l'on trouve un assortiment | general de toute sorte de Musique., A-Wn 396011-B, S. 135–136, <http://data.onb.ac.at/rep/105E615F>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Brossard, Sebastien de: „*TREMOLO*, ou *Tremulo*“, in: Ders., DICTIONNAIRE | DE MUSIQUE, | CONTENANT UNE EXPLICATION | Des Termes *Grecs, Latins, Italiens & François*, les | plus usitez dans la Musique. | A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus | curieux & de plus necessaire à sçavoir; | Tant pour l'*Histoire & la Theorie*, que pour la *Composition*, & | la *Pratique Ancienne & Moderne* de la Musique *Vocale, Instrumentale, Plaine, Simple, Figurée &c.* | ENSEMBLE, | Une Table Alphabétique des *Termes François* qui sont dans le | corps de l'Ouvrage, sous les Titres *Grecs, Latins & Italiens*, | pour servir de *Supplement.* | Un Traité de la maniere de bien *prononcer*, sur tout en chantant, | les Termes *Italiens, Latins & François.* | Et un Catalogue de plus de 900. *Auteurs*, qui ont écrit sur la | Musique, en toutes sortes de *Temps*, de *Pays & de Langues.* | Par M. SEBASTIEN DE BROSSARD, cy-devant *Préehendé | Député & Maître de Chapelle de l'Eglise Cathedrale de* | Strasbourg; *Maintenant Grand Chapelain & Maître | de Musique de l'Eglise Cathedrale de Meaux.* | SIXIEME EDITION. | A AMSTERDAM, | Chez PIERRE MORTIER Libraire sur le Vygen- | dam, chez qui l'on trouve un assortiment | general de toute sorte de Musique., A-Wn 396011-B, S. 191.

Brossard, Sébastien de: „*TROMBA*“, in: Ders., DICTIONNAIRE | DE MUSIQUE, | CONTENANT UNE EXPLICATION | Des Termes *Grecs, Latins, Italiens & François*, les | plus usitez dans la Musique. | A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus | curieux & de plus necessaire à sçavoir; | Tant pour l'*Histoire & la Theorie*, que pour la *Composition*, & | la *Pratique Ancienne & Moderne* de la Musique *Vocale, Instrumentale, Plaine, Simple, Figurée &c.* | ENSEMBLE, | Une Table Alphabétique des *Termes François* qui sont dans le | corps de l'Ouvrage, sous les Titres *Grecs, Latins & Italiens*, | pour servir de *Supplement.* | Un Traité de la maniere de

bien *prononcer*, sur tout en chantant, | les Termes *Italiens, Latins & François*. | Et un Catalogue de plus de 900. *Auteurs*, qui ont écrit sur la | Musique, en toutes sortes de *Temps*, de *Pays & de Langues*. | Par M. SEBASTIEN DE BROSSARD, cy-devant *Préhendé* | *Député & Maître de Chapelle de l'Eglise Cathedrale de* | Strasbourg; *Maintenant Grand Chapelain & Maître* | *de Musique de l'Eglise Cathedrale de Meaux*. | SIXIEME EDITION. | A AMSTERDAM, | Chez PIERRE MORTIER Libraire sur le Vygen- | dam, chez qui l'on trouve un assortiment | general de toute sorte de Musique., A-Wn 396011-B, S. 225–226.

Cartari, Vincenzo / Pignoria, Lorenzo: IMAGINI | DELLI DEI DE GL'ANTICHI | DI VINCENZO CARTARI REGGIANO. | Ridotte da capo à piedi alle loro reali, & non più per l' | adrieto osseruate simiglianze. | *Cauate da'* *Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, & altre memorie antiche; con* | *esquisito studio, & particolare diligenza* | DA LORENZO PIGNORIA PADOANO. | *Aggionteui le Annotationi del medesimo sopra tutta l'opera, & vn Discorso intorno* | *le Deità dell'Indie Orientali, & Occidentali, con le loro Figure tratte* | *da gl'originali, che si conseruano nelle Galerie de' Principi, & ne' Musei delle persone priuate*. | Con le Allegorie sopra le Imagini di CESARE MALFATTI Padoano, | migliorate, & accresciute nouamente. | *Et vn Catalogo di cento più famosi Dei della Gentilità*. | Con l'aggiunta d'vn'altro Catalogo de gl'Autori Antichi, & Moderni, che hanno | trattato questa materia, ordinato, & raccolto dal medesimo Pignoria, che | hà accresciute le Annotationi, & aggiunte molte Imagini. | *In questa vltima Impression reuista, e corretta da molti errori*. | IN VENETIA, M. CD. LXXIV. | Appresso Nicolò Pezzana., A-Wn 44.G.52, <http://data.onb.ac.at/rep/1085B78F>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Castiglione, Baldassar: *Il libro del cortegiano*, hrsg. von Giulio Carnazzi, 7. Auflage, Milano: BUR Rizzoli 2015.

COMPONIMENTI | DELLI SIGNORI | ACCADEMICI QUIRINI | IN LODE | Del Serenissimo Principe | EUGENIO | DI SAVOJA | *Recitati nella Galleria dell'Eminentissimo* | CORSINI | *In occasione delle Vittorie d'Ungheria l'anno MDCCXVII*. | In ROMA, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri. | MDCCXVII. | *Con licenza de' Superiori*., A-Wn BE.11.L.47, <http://data.onb.ac.at/rep/107FFD9D>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Conti, Natale: NATALIS COMITIS | MYTHOLOGÆ, | SIVE EXPLICATIONVM FABVLARVM | LIBRI DECEM. | IN QVIBVS OMNIA PROPE | Naturalis & Moralis Philosophiæ dogmata sub anti- | quorum fabulis contenta fuisse | Demonstratur. | CVM LOCVPLETISSIMIS INDICIBVS | eorum scriptorum, qui in his libris citantur, rerumque | notabilium, & multorum nominum | ad fabulas pertinentium | explicationibus. | OPVS NON TANTVM HVMANARVM, | sed etiam sacrarum literarum & Philosophiæ studiosis | perutile, ac propè necessarium. | CVM PRIVILEGIO. | VENETIIS | M D L XVIII., A-Wn 79.Cc.363, <http://data.onb.ac.at/rep/10973CA0>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Corneille, Pierre: „Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique“, in: Ders., *Trois discours sur le poème dramatique*, hrsg. von Bénédicte Louvat und Marc Escola, Paris: Flammarion 1999, S. 63–94.

Corneille, Pierre: „Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire“, in: Ders., *Trois discours sur le poème dramatique*, hrsg. von Bénédicte Louvat und Marc Escola, Paris: Flammarion 1999a, S. 95–132.

Corrette, Michel: NOUVELLE METHODE, | Pour apprendre à Jouer en très peu de tems | la *Madoline* [sic], ou les principes sont démontrés | si clairement, que ceux qui Jouent du Violon | peuvent apprendre deux mêmes. | Plus la Tablature du *Cistre* en Musique à 5. a 6. | et à 7. rangs de Cordes, avec des Preludes, Menuets | Allemandes, Marches et Sonates. avec la Basse | pour ces deux Instruments. | par M^r CORRETTE. | Chev.^{er} de l'Ordre de Christ. | Prix 6''. | avec privilege du Roi. | A Paris, A Lion et à Dunkerque aux adresses ordinaires de Musique., F-Pn RES VMB-64,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45000675>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Crescimbeni, Giovan Mario: COMMENTARJ | DI | GIO. MARIO DE' CRESCIMBENI | Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina, | e Custode d'Arcadia | INTORNO ALLA SUA ISTORIA | DELLA | VOLGAR POESIA. | VOLUME PRIMO | *Contenente l'ampliacione, e il supplimento, e varie | correzioni del Primo Libro dell'Istoria.* | ALLA SANTITA' DI N. S. PAPA | CLEMENTE XI. | IN ROMA, Per Antonio de Rossi alla Piazza de Ceri. 1702. | *Con Licenza de' Superiori.*, A-Wn *35.D.88.(Vol.1).,

<http://data.onb.ac.at/rep/10961863>, letzter Zugriff: 21. 7. 2023.

Crescimbeni, Giovan Mario: LA BELLEZZA | DELLA VOLGAR | POESIA | DI GIO. MARIO CRESCIMBENI | Canonico in Santa Maria in Cosmedin, | e Custode Generale d'Arcadia. | *Riveduta, corretta, e accresciuta del Nono Dialogo | dallo stesso Autore, e ristampata d'ordine della | Ragunanza degli Arcadi.* | All'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe | IL CARDINAL | LORENZO CORSINI. | IN ROMA, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Cori. 1712. | *Con Licenza de' Superiori*, I-Rn 204. 20.B.2,

<http://bve.opac.almavivaitalia.it/opac2/BVE/dettaglio/documento/RAVE005754>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Crescimbeni, Giovan Mario: NOTIZIE ISTORICHE | DEGLI | ARCADI | MORTI | TOMO PRIMO. | *All'Eminentiss., e Reverendiss. Principe* | IL SIGNOR CARDINALE | GIUSEPPE | VALLEMANI. | In ROMA, Nella Stamperia di Antonio de Rossi. 1720. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*, A-Wn BE.6.Y.15-17.(Vol.1),

<http://data.onb.ac.at/rep/10A9DA77>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Crescimbeni, Giovan Mario: NOTIZIE ISTORICHE | DEGLI | ARCADI | MORTI | TOMO SECONDO. | *All'Illustrissimo, e Reverendissimo Signore* | MONSIGNOR | GIROLAMO CRISPI | *Auditore della Sacra Ruota Romana.* | In ROMA, Nella Stamperia di Antonio de Rossi. 1720. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.* (=Crescimbeni 1720a), BE.6.Y.15-17.(Vol.2),

<http://data.onb.ac.at/rep/10A9DA6E>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Cyni, Liborio Nicomede: GHIRLANDA | POETICA | TESSUTA | ALLE GLORIE | *Del Gran Taumaturgo di Bohemia* | SAN | GIOVANNI | NEPOMUCENO, | *SOTTO GLI AUSPICJ* | DI | SUA ALTEZZA SERENISSIMA | LA SIGNORA | PRINCIPESSA | DI SAVOJA, E PIEMONTE, | MARCHESA DI SALUZZO, CONTESSA DI | SOISSONS, &c. &c. | NATA PRINCIPESSA | DI LIECHTENSTEIN, &c. &c. | DAL SIG. CONTE LIBORIO

CYNI. | VIENNA appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maestà | Cesarea e Cattolica, 1729., I-TRsf bzw. ffm-IV 124.

Das zu den Füßen | Sr. Röm. Königl. Maj. | sich *submittirende* | LANDAU/ | Oder | *Curieuse Relation* dessen/ was diese | Haupt=Festung/ in der dreymaligen scharffen | Belagerung/ drey Jahr hinter einander vor ent= | setzliches Ungemach und Ruin aus= | gestanden. | Nach den *accuratesten* Nachrichten beschrieben. | Leipzig/ bey JOH. THEODORO BOETIO, auff dem | Auctions-Platz/ 1705., D-Mbs Res/4 Eur. 390,34, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10892895s>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

De Luca, Giovanni Battista: IL CAVALIERE | E | LA DAMA | OVERO | Discorsi familiari nell' ozio Tusculano | autunnale dell'anno 1674. | DI | GIO. BATTISTA | DE LVCA | *Sopra alcune cose appartenenti a Cavalieri, & alle | Dame, così nella legge scritta, come in quella della | conuenienza, contenute negli argomenti | registrati nell' annesso indice.* | IN ROMA | Per il Dragondelli M. DC. LXXV. | *Con Licenza de' Superiori.*, A-Wn 74.H.95, <http://data.onb.ac.at/rep/1039FFD7>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Der durch | Ihre Röm. Kays. Majestät | JOSEPHUM I. | widerlegte | Apostolische Päbstliche | Bann=Brieffe/ | Welchen Seine Heiligkeit | CLEMENS XI. | Wider die von Kayserl. Majestät in denen | Herzogthümern *Parma* und *Placenza* genommene | Winter=Quartiere ergehen lassen/ wie solcher zu | Rom | an denen Thüren der Lateranischen Kirchen/ wie auch zu | S. Petro/ an der Apostolischen Cammer/ der Cantzley/ | aufm *Monte Citorio*, und andern gewöhnlichen Orten | der Stadt öffentlich angeschlagen und publici- | ret worden; | Anjetzo nach dem zu Wien gedruckten Lateinisch= | und Italiänischen *Exemplar* in das Hochteutsche | übersetzt/ und nebst einigen | Anmerckungen | heraus gegeben. | Anno 1708. im Monath Augusto., A-Wn 300137-B, <http://data.onb.ac.at/rep/10A14481>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Descartes, René: *Die Passionen der Seele*, üs. u. hrsg. von Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2014 (Philosophische Bibliothek 663).

Ebert, Johann Caspar: Eröffnetes Cabinet | Deß | Gelehrten | Frauen=Zimmers/ | Darinnen | Die Berühmtesten dieses Ge= | schlechtes umbständlich vorge= | stellet werden | Durch | JOHANN CASPAR EBERTI, | Neokirchensem Silesium. | Franckfurth und Leipzig/ | Bey Michael Rohrlachs sel. Wittib und Erben. | Anno 1706., BE.6.Y.46, <http://data.onb.ac.at/rep/10A9D841>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ehren=volle Nach=Gedächtnuß | Des | Allerdurchleuchtigsten und Unüberwindlichsten | Römischen Kayzers | Josephs des Ersten/ | Auch zu | Hungarn und Böhaimb Königs/ etc. | Ertz=Hertzogens zu Oesterreich/ etc. etc. | In einem herrlichen Denckmahl Dessen Kayserlichen | Tugenden | Vorgestellet. | Da | Dem fruhezeitig Verblichenen | Mildesten Lands=Fürsten | Ein Wohl=Verordneter | Rath der Stadt Wienn/ | Unter | Allgemeiner Trauer der gesamnten Burgerschafft | Durch | Drey=Tägig=Schmerz=volle Leich=Besingnus in der | allhiesigen St. Stephans Dom=Kirchen die letzte | Trauer=Pflicht abstattete. | In dem Monath *Julio* den 29. Anno 1711. | Wienn in Oesterreich/ | Gedruckt und zu finden bey Andreas Heyinger/ *Universit.* Buch=Drucker., A-Wn 167700-C, <http://data.onb.ac.at/rep/1033E446>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Eisel, Johann Philipp]: *MUSICUS* αὐτοδιδάκτοσ, | Oder | Der sich selbst *informirende* | *MUSICUS*, | bestehend | Sowohl in *Vocal*- als üblicher *Instrumental-Musique*, | Welcher | über 24. Sorten sowohl mit Saiten bezogener als | blasender und schlagender *Instrumente* beschreibt, | Die ein jeder, nach Beschaffenheit sei= | nes *Naturells*, sonder grosse Mühe, in kurtzer Zeit, | nach denen *Principiis fundamentalibus* erlernen kan. | Allen Liebhabern | Dieser Edlen Kunst | Zum besten ans Licht gestellet, | Und | Mit vielen darzu dienlichen Figuren und Hand= | griffen erläutert | Von einem | Der *in praxi* erfahren. | ERFURT, | Verlegt von Johann Michael Funcken, Buchhändler und | *Universitäts*=Buchdrucker, 1738, A-Wn SA.73.E.43, <http://data.onb.ac.at/rep/10596EBC>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

ELOGIA | HEROUM | CÆSAREORUM | IN | ITALIA. || Sinn=Bilder/ | Über die | Kayserliche | Helden | In | Welschland, [Wienn/ | Zu finden bey Johann Baptist Schönwetter/ | Universitätschen Buchhändler/ im Rothen | Igel/ 1702.], A-Wn 303026-B.Ad1.3, <http://data.onb.ac.at/rep/10A0569A>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Engelsperger, Innozenz: Ausbündige | Zierde und Schönheit | Von | Freunden geliebt von Feinden bestritten | *JOSEPHI*.^{mi} | Des Sieg=reichens/ | Weyland in GOtt seeligst abgelebten Allerdurchleuchtigst= | Großmächtigst= und Unüberwindlichsten | Römischen Kaysers/ | In | Germanien/ Ungarn/ Böhheim/ Dalmatien/ Croatien | und Slavonien Königs/ Ertz=Hertzogens in | Oesterreich etc. etc. | Höchst= und Wildseeligster Gedächtnus/ | In Gegenwart eines auf wehrenden Reichstag | Höchst= und Hochansehlichsten *Auditorij*, | Bey Deroselben | Trauer=Gerüst | Und dreytägigen *solehnen* | *EXEQUIEN*, | In dem Kayserlich=gefreysten Reichs=Stift *S. Emmerami* | des Heil. *Benedicti* Ordens/ den 22. *Junij* auff öffentlicher | Cantzl vorgestellt | Von | *P. INNOCENTIO ENGELSPERGER Profess alda*/ | dermahlen *Priore* und Pfarr=*Vicario* allhiesiger obern Stadt= | Pfarr=Kirchen *S. Ruperti*, wie auch *Ordinari*-Predigern. | Aus Anbefehlung der Obern. | REGENSPURG/ | Gedruckt bey Johann Baptist Lang/ Bischöfl. Hoff=Buchdruckern/ Anno 1711., D-Mbs 2 Or.fun. 242, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10497862>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Erfreutes Wienn/ | Welches denen | Allerdurchleuchtigst=Großmächtigsten | Röm. und Ungarischen Königl. | Mayestätten | *JOSEPHO I.* | Vom Allerdurchleuchtigsten Ertzhauß | Oesterreich/ etc. etc. | Und | *WILHELMINÆ* | *AMALIÆ*, | Gebornen Hertzogin von Braunschweig= | Lüneburg/ etc. etc. | Zur schuldigsten Jubel=vollen Ehren=Bezeugung drey Ruhm= | und Ehren=Porten auffgericht/ und mit dem Einzug der Königl. Gesponß | den 24. Februarij dieses 1699. Jahrs beglückseeliget worden. | Das ist/ | Eine Beschreibung alles dessen/ was Denckwürdiges | vor vnd nach Dero Pomposen Einzug vnd Königl. Vermäh= | lung zu sehen ist gewesen. Alles mit Kupffer=Stichen auß= | gezieret/ vnd zum Druck verfertigt/ | Von | Johann Ferdinand Xaverio Fachner/ *Bibliopola* | *Universitatis Antiquissimæ*. | Wienn in Oesterreich/ gedruckt bey Susanna Christina Cos= | merovin Kayserl. Hoff=Buchdruckerin., D-Dl Hist.Germ.D.182.m, <http://digital.slub-dresden.de/id333127498>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Eßlingisches Zuruffendes | *VIVAT* | Als Der | Allerdurchleuch= | tigste Großmächtigste und un= | überwindlichste Fürst und HERR/ | Herr *JOSEPHUS*, | Erwählter Römischer Keyser | Zu allen Zeiten Mehrer deß Reichs &c. &c. | Durch | Den Hochgebornen Reichs= | Graffen und Herrn/ Herrn Frantz | *Maximilian Eusebium* Graffen von

Königseck und Ro= | tenfels/ Herrn zu Aulendorff und Stauffen/ Ihro Röm. Keys. | Majest. würcklicher Geheimen Rath/ Cammerer und Land= | Vogten/ in Ober= und Nieder=Schwaben. | In des Heyl. Röm. Reichs | Statt Esslingen die Huldigungs= | Pflicht einziehen lassen. | Zu allerunterthänigsten/ auch unterthänigen Ehren | in einer Tafel=Music abgesungen | Den 13. *Septemb.* 1705. | Esslingen/ druckts Heinrich Moll., D-Sl HBFC 6076, <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz488811279>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Fischer von Erlach, Johann Bernhard: Entwurff | Einer Historischen *ARCHITECTUR*, | In Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, | des Alterthums und fremder Völcker, | Umb aus den Geschicht=büchern, Gedächtnuß=münzen, *RUINEN*, und | eingeholten wahrhafften Abrißen, vor Augen zu stellen. | In dem Ersten Buche. | Die von der Zeit vergrabene Bau=arten der alten Jüden, Egyp̃tier, Syrer, Perser, und Griechen. | In dem Andren. | Alte unbekante Römische. | In dem Dritten. | Einige fremde in= und außer=Europäische, als der Araber, und Türcken, *etc.* auch | neue Persianische, Siamische, Sinesische, und Japonische Gebäude. | In dem Vierten. | Einige Gebäude von des *AUTORIS* Erfindung und Zeichnung. | Alles mit großer Mühe gezeichnet, und auf eigene Unkosten herausgegeben, von | S:^{er} Kaiserl: Maj: Ober=Bau *Inspector*n, Johann Bernhard Fischers, von Erlachen. | Auch kurtzen Teutschen und Frantzösischen Beschreibungen. | Wien, MDCCXXI., A-Wn 268697-C, <http://data.onb.ac.at/rec/AC06610081>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Fischer von Erlach, Joseph Emanuel / Delsenbach, Johann Adam:] Anfang | Einiger Vorstellungen der Vornehmsten Gebäude | so wohl innerhalb der Stadt als in denen Vorstädten von Wien | wovon mit der Zeit das abgehende nachfolgen soll. | *Commencement* | De Veuës et de façades principales dans | la Ville et aux faubourgs de Vienne: | dont le public aura à attendre la Suite avec le tems. | Cum Priv. Sac. Cæs. Maj., Hauptbibliothek III-141751 Universität Wien, <http://phaidra.univie.ac.at/o:60127>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Florin, Franz Philipp: *FRANCISCI PHILIPPI FLORINI | OECONOMVS PRVDENS ET LEGALIS | CONTINVATVS.* | Oder | Grosser Herren Stands | Und | Adelicher | Haus-Vatter, | bestehend | In Fünf Büchern/ | Deren Erstes sieben Abtheilungen in sich begreiffet/ | Als: | Die I. Von grosser Herren Hofhaltungen insgemein. | Die II. Von Einrichtung eines Fürstlichen Hof=Staats. | Die III. Von einer vollkommenen Regierungs=Kunst. | Die IV. Was ein Fürstlicher Haus=Vatter in Ansehung des gantzen Reichs zu be= | obachten. | Die V. Was von dem Fürstlichen Haus=Vatter/ in seinem Lande in dem Politischen | Staat zu beobachten. | Die VI. Was von einem Fürstlichen Haus=Vatter in dem Kirchen=Staat zu beob= | achten. | Die VII. Was von einem Fürstlichen Haus=Vatter in dem Cameral=Staat und in der | *Oeconomie* zu beobachten. | Das II. Buch handelt von Pracht= und Staats=Gebäuden. | Das III. Buch von grosser Herren Pracht= und Lust=Gärten. | Das IV. Buch von der Ritter= und Reut=*Academie*. | Das V. Buch von dem Jagen und Weyd=Werck. | Ferner | Sind alle obige *Materien* mit Rechtlichen Anmerkungen auf allerhand | vorfallende Begebenheiten versehen/ | Durch | Herrn Johann Christoph Donauern/ *J. V. D.* Hoch=Fürstl. Würtenber= | gischen/ wie auch verschiedener anderer Hohen= und Löbl. Ständen des H. Röm. | Reichs Rath/ und höchst. *meritirten Consulenten* in Nördlingen. | Durchaus mit schönen und netten hierzu dienlichen/ sowohl eingedruckten/ als | Folio Kupfern versehen. | Mit Röm. Kais. Maj. und Ihro Churfl. Gnaden zu Maintz Allergnädigsten *PRIVILEGIO*. | Nürnberg/ | Franckfurt und Leipzig/ in Verlegung Christoph Riegels seel. Wittib und Erben. | Gedruckt bey Johann Ernst Adelbulner. 1719., D-Mbs Res/2 Oecon. 41-2,1, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10870033>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Foglio aggiunto all’Ordinario. 26. Decembre. 1699“, in: *Il Corriere Ordinario* 103 (1699),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_ico_16991226.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Foglio aggiunto all’Ordinario [...]“, in: *Il Corriere Ordinario* 15 (1700).

„Foglio aggiunto all’Ordinario. 27. Giugno. 1708.“, in: *Il Corriere Ordinario* 51 (1708),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_ico_17080627.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Foglio aggiunto all’Ordinario. 7. Luglio. 1708.“, in: *Il Corriere Ordinario* 54 (1708),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_ico_17080707.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Foglio aggiunto all’Ordinario. 28. Luglio. 1708“, in: *Corriere Ordinario* 60 (1708),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_ico_17080728.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Foglio aggiunto all’Ordinario. 17. Luglio. 1709“, in: *Il Corriere Ordinario* 57 (1709),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_ico_17090717.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Freschot, Casimir]: *RELATION* | Von dem | Käyserlichen | Hofe zu Wien/ | Worinnen | I Die Beschreibung der Stadt Wien. | II Der ietziige Staat des Hofes mit einigen An= | merckungen über des Käysers Leben für seine | Person an sich selbst. | III Anmerckungen über das Leben des Käysers in | Ansehung der Regierung. | IV Das interesse des Käyserlichen Hofes in Be= | trachtung des ietziigen Kriegs. | V Der ietziige Zustand der Käyserlichen Familie. | Aufgesetzt von einem Reisenden | im Jahr 1704. | Cölln/ | bey Wilhelm Stephan/ 1705., A-Wn 7340-A,
<http://data.onb.ac.at/rep/104AE027>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Fuchs von Herrnau, Johann Michael: *AQVILA ROMANA* | *SEV* | *VIVA ROMANORUM CÆSARUM* | *IDÆA*. | *AUGUSTISSIMO*, *AC GLORIOSISSIMO* | *ROMANORUM IMPERATORI* | *LEOPOLDO I.* | *HUNGARIÆ*, *BOHEMIÆ*; *REGI*, &c. &c. | *ARCHIDVCI AVSTRIÆ*, &c. &c. | *CONSECRATA*. | *Cum Licentia Superiorum*. | *OENIPONTI*, apud Benedictum Carolum Reisacher Anno 1683., A-Wn 38.S.41,
<http://data.onb.ac.at/rep/10A721A1>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Giustiniani, Lorenzo: *MEMORIE* | *ISTORICHE* | *DEGLI* | *SCRITTORI LEGALI* | *DEL REGNO DI NAPOLI* | *RACCOLTE* | *DA* | *LORENZO GIUSTINIANI* | *TOMO II.* | *IN NAPOLI MDCCLXXXVII.* | *NELLA STAMPERIA SIMONIANA.* | *Con licenza de’ Superiori.*, A-Wn 61224-B.2,
<http://data.onb.ac.at/rep/103E735C>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Göz, Michael: *Wehmütigste* | *Treu= und Liebs=Bezeigung/* | *über den* | *Allerschmerzlichen und Unvermuthen* | *Todts=Fall/* | *Weyland* | *Des Allerdurchleuchtigsten/ Gros=* | *mächtigsten und Unüberwindlichen Fürsten* | *und HERRN HERRN* | *IOSEPHI* | *Erwöhlten Römischen Käysers/* | *Königs in Hungarn/ Böhemb/ Dalmatien/* | *Croatien und Slavonien etc.* *Ertz=Hertzogen zu Oesterreich etc.* | *Welcher den 17. April 1711. Mittags zwischen 10. und 11.* | *Uhr zu allgemeinem Leydwesen Höchst=Christlich verschieden.* | *Als* | *Aus Gnädiger Verordnung* |

Des Hochwürdigsten Fürsten und Herrn/ Herrn | *LOTHARII FRANCISCI* | Des heiligen Stuhls zu Mayntz Ertz=Bischoffen/ | des heiligen Römischen Reichs durch *Germanien* Ertz=Cantzlern und | Chur=Fürsten/ Bischoffen zu Bamberg etc. | Unsers gnädigsten Churfürsten und Herrn | In dem Hohen= und Käyserlichen Domb=Stiefft zu Bamberg den 18. May mehrer= | wehnden Jahrs für Seine Kayserliche Majestät höchst=seligsten Andenckens bey einem sehr präch= | tig=auffgerichten Todten und Trauer=Gerüst/ die gewöhnliche *Exequien* gehalten wurden. | Vorgestellt von | *P. MICHAELE GÖZ, Societastis JESU*, Obgemeldten Hohen= und | Käyserlichen Domb=Stiffts *Ordinari*-Predigern. | Gedruckt zu Bamberg/ in der Hochfürstl. Druckerey bey Johann Gerhard Kurtz. 1711., A-Wn 718174-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/107E0DF5>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Gravina, Gian Vincenzo: DI | VINCENZO GRAVINA | *DELLA TRAGEDIA* | *Libro Uno*. | AL | SERENISSIMO PRINCIPE | EUGENIO | DI SAVOJA. | IN NAPOLI M. DCC. XV. | Nella nuova Stamparia, vicino la Parrocchial | Chiesa di Santa Maria d'Ogni Bene, | per lo Stampatore Nicolò Naso. | *Con licenza de' Superiori*., A-Wn BE.5.Q.43,
<http://data.onb.ac.at/rep/10B52026>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Gropper, Anton: TEMPE REGIA | *MARIÆ THERESIÆ* | *AUGUSTÆ* | *CARMINE ADUMBRATA*, | Et | HONORIBUS | *Perillustrium, Reverendorum, | Prænobilium, Nobilium, ac Eruditorum* | DOMINORUM, DOMINORUM | NEO- | BACCALAUREORUM, | *Cum in Antiquissima, ac Celeberrima* | UNIVERSITATE VIENNENSI, | *PROMOTORE* | R. P. ANTONIO GROPPER, | E Societate JESU, | AA. LL. & Philosophiæ Doctore, | ejusdemque Professore Ordinario, | Prima AA. LL. & Philosophiæ Laurea | ornarentur, | *Ab Illustrissima Poesi Viennensi* | Inscripta, | Anno M. DCC. XLIV. Mense Majo, Die VII. | VIENNÆ AUSTRIÆ. | Typis Leopoldi Joannis Kaliwoda, Univ. Typogr., A-Wn 39.Z.53,
<http://data.onb.ac.at/rep/1045CCBA>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Gründ= und probierliche Beschreibung/ | *Argument* und Schluß-*Articul*, sampt beyge= | fügten außführlichen Beantwortungen: | Belangend die Frag/ | Ob die Weiber Men= | schen seyn/ oder nicht? | Meisten theils auß heiliger Schriff/ das | vbrige auß andern *Scribenten* vnd der *Experi*- | entz selbstn zusammen getragen/ zuuor Teutsch | in Truck nie gesehen: Anjetzo aber zu merck= | licher guter Nachrichtung/ | Beuorab dem weiblichen Geschlecht/ zu gebürli= | ch = Verantwortung/ Gesprächsweiß lustig | verfasst vnd *publicirt*. | Durch einen besondern Liebhaber der Lieb und | Bescheidenheit Anno 1617. | Getruckt im Jahr/ M DC XVIII., A-Wn 31.S.76,
<http://data.onb.ac.at/rep/10680CE1>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Gründ= und probierliche Beschreibung ... Belangend die Frag, Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht? 1618. 1660 u. ö.“, in: Gössmann, Elisabeth (Hrsg.), *Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?*, 2. Auflage, München: Iudicium 1996 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 4), S. 101–124.

Gülich, Ludwig von: Erb=Huldigung/ | So | Dem Aller=Durchleüchtigst=Großmächtigst= | Und | Unüberwindlichsten | Römischen Käyser/ | Auch | Zu Hungarn/ und Böhemb König/ etc. etc. | Als | Ertz=Hertzogen zu Oesterreich | *JOSEPHO* | Dem Ersten/ | Von | Denen gesambten Nider=Oesterreichischen Ständen von | Proelaten/ Herren/ Ritttern/ und denen von Wienn/ auch Achtzehn | Mitleydendten Städt= und

Märckten/ Zufolge den Allernädigsten Käyserlichen Zue= | Schreiben an dem/ auff den 22. deß Monats Septembris/ Anno 1705. angesetztten | Tag abgelegt/ und auff Einer Löbl. Nid. Oest. Landschafft Herren Verordneten | Fürkehrung umbständlich/ und mit gründlichen deren Sachen Ereignungen/ | zusammen getragen worden | Durch | Erst= wohltermelter Nid. Oest. Landschafft | *SYNDICUM*, | Ludwig von Gülich/ Edlen zu Lilienburg/ | Deß Heil. Röm. Reichs Ritters. | Gedruckt zu Wienn in Oesterreich/ | Bey Johann Jacob Kürner/ Einer Hoch=Löblichen Nider=Oesterreichischen | Landschafft=Buchdrucker., A-Wn 36.A.13,
<http://data.onb.ac.at/rep/10417344>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Hédelin, François: LA | PRATIQUE | DV | THEATRE | *OEUVRE TRES-NECESSAIRE A | tous ceux qui veulent s'appliquer à la Composition | des Poëmes Dramatiques, qui font profession de les | Reciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir | les Representations.* | A PARIS, | Chez ANTOINE DE SOMMAVILLE, au | Palais, sur le deuxième Perron, allant à la Sainte- | Chapelle, à l'Escu de France. | M. DC. LVII. | *AVEC PRIVILEGE DV ROY*, A-Wn 40.F.11,
<http://data.onb.ac.at/rep/10A61FCA>, letzter Zugriff: 21. 07. 2023.

Heinichen, Johann David: Der | *GENERAL-BASS* | in der | *COMPOSITION*, | Oder: | Neue und gründliche | Anweisung/ | Wie | Ein *Music*-Liebender mit besonderm Vortheil, durch | die *Principia* der *Composition*, nicht allein den *General-Bass* | im Kirchen= Cammer= und *Theatralischen Stylô* vollkommen, & in *altiori* | *Gradu* erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der *Composition* selbst, wichtige | *Profectus* machen könne. | Nebst einer Einleitung | Oder | *Musicalischen Raisonement* | von der *Music* überhaupt, und vielen besondern | Materien der heutigen *Praxeos*. | Herausgegeben | von | Johann David Heinichen, | Königl. Pohln. und Churfl. Sächs. Capellmeister. | In Dreßden bey dem *Autore* zu finden. 1728., A-Wn SA.71.D.54,
<http://data.onb.ac.at/rep/1051AC10>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Heraeus, Carl Gustav: Trauer=Pracht / | Mit welcher | Dem Weiland Allerdurchleuchtig= | sten/ Großmächtigsten/ und Un= | überwindlichsten | Römisch. Käyser | *JOSEPHO I.* | Glorwürdigsten Andenckens | Bey dessen öffentlichen *Exequien* in der Augustiner | Hof=Kirchen im Monath Jun. *Anno M. DCC. XI.* die | letzte Ehre erwiesen worden/ | Auf Allernädigsten Befehl | Ihrer Verwittibten Röm. Käys. Maj. | unserer dermahligen Allernädigsten *Regentin* | *ELEONOR. MAGDALENÆ | THERESIÆ, &c. &c.* | Zweyer Grosser Helden Würdigsten Mutter. | Dieses Werck ist *inventirt* und aufgeführt worden von (*Tit.*) Herrn | Johann Bernhard Fischers von Erlach S. K. M. | Ober=Bau=*Inspector*/ | Die Aufschriften und Sinnbildungen/ samt gegenwertiger kurtzen Latei= | nischen und Teutschen Beschreibung seynd von Carl Gustav Heræus | S. K. M. *Antiquiteten Inspector.* | Wienn / gedruckt bey Johann Van Ghelen / Käyserl. Hof=Buchdruckern. 1711., A. Wn 307714-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/10379CF5>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Heraeus, Carl Gustav: Vermischte Neben=Arbeiten/ | Hn. *CARL GUSTAFS HERÆI*, | Käyserl. Raths und *Antiquitäten=Inspectors*. | Samt einer Zugabe etlicher anderwärtig von ihm | verfassten Gedichten. | Wegen Abgang derer einzeln *Exemplarien* zusammen gesucht/ | und in Wienn zum Druck befördert | Durch | Andreas Heyinger/ *Universit.* Buchdrucker/ 1715., A-Wn *44.R.49.,
<http://data.onb.ac.at/rep/1033E43D>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Heraeus, Carl Gustav: CAROLI GVSTAVI HERAEI | INSCRIPTIONES | ET | SYMBOLA | VARII ARGVMENTI. | *Noribergæ*, | Apud. Petr. Conr. Monath A. MDCCXXI., BE.12.Q.26,
<http://data.onb.ac.at/rep/1033D386>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Herrgott, Marquard / Gerbert, Martin: TAPOGRAPHIA | PRINCIPIUM AUSTRIÆ, | *IN QUA* | MARCHIONUM, DUCUM, ARCHIDUCUM- | QUE AUSTRIÆ, UTRIUSQUE SEXUS, | MONUMENTA FUNERA, OMNIS GENERIS, PLERAQUE | TYPIS ÆNEIS EXPRESSA, PROFERUNTUR. | OPUS IN DUAS PARTES TRIBUTUM, | MONUMENTORUM | AUG. DOMUS AUSTRIACÆ | TOMUS IV. & ULTIMUS. | *POST MORTEM* | RR. PP. MARQUARDI HERRGOTT, & RUSTENI HEER, | O. S. B. PRINC. CONGREGATIONIS AD S. BLASIUM IN SILVA NIGRA CAPI- | TULL. NEC NON S. C. R. A. MAIEST. CONSILL. & HISTORIOGRAPHORUM. | RESTITUIT, NOVIS ACCESSIONIBUS AUXIT, & AD HÆC USQUE | TEMPORA DEDUXIT | MARTINUS GERBERTUS, | EIUSDEM CONGREGATIONIS ABBAS, | S. Q. R. I. P. | PARS POSTERIOR | *CONTINET* | PRÆMISSO SINGULARI, LIBRUM ULTIMUM, DE URNIS | EXTORUM, & CORDIUM, AUCTIONARIUM DIPLOMATUM, CUM INDICE, AC | TABULAS, ÆRE EXPRESSAS, NUM. CXVIII. | TYPIS SAN-BLASIANIS | MDCCLXXII., A-Wn BE.8.B.13.(Vol.4,2),
<http://data.onb.ac.at/rep/10A899B0>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Historisch=*Genealogische* | Beschreibung | deß | Großmächtigsten Ertz=Hauses | Oesterreich/ | Worinnen | Desselben Ursprung/ Wachs= | thumb/ und jetziger Flor durch alle | Stamm=Glieder/ | samt denen | Bey Geburten/ Vermählungs= und To= | des=Fällen/ auch andern zu Kriegs= und Frie= | dens=Zeiten/ in Kirchen= und *Policey*-Wesen vor= | gegangenen vornehmsten Geschichten und denckwürdigsten | Thaten nicht nur aller | Oesterreichis. Käyser/ Kö= | nige/ Ertz=Hertzege/ etc. | sondern auch deren | Durch Heyrath mit diesem Ertz=Hauß | verbundenen | Außwärtigen hohen Potenta= | ten Lebens=Beschreibung/ | Biß auf jetzige Zeit nach Art der *Annalium* mit | darzu gehörigen *Genealogischen* Tabellen in 4 Theilen | vorgestellt werden. | ULM/ in Verlag Georg Wilhelm Küh= | nen/ Buchhändlers/ 1708., A-Wn 38.M.11.(Vol.1),
<http://data.onb.ac.at/rep/107C2AC5>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Hochenburger, Franz: HERCULES | AUSTRIACUS, | *SIVE* | JOSEPHUS I. | Augustus Romanorum, & | Ungariæ Rex versu chronostico | adumbratus | *ET* | *Honori Illustrissimorum, Perillustrium, Reve-* | *rendorum, Religiosorum, Prænobilium, Nobilium, ac Erudito-* | *rum Dominorum Dominorum* | NEO-BACCALAUREORUM | *Cùm* | In Alma, ac Celeberrima Uni- | versitate Græcensi primâ Philoso- | phiæ Laureâ condecorarentur. | *PROMOTORE*, | R. P. FRANCISCO HOCHEN- | BURGER, è Soc. JESU, AA. LL. & | Philosophiæ Doctore, ejusdémque | Professore ordinario. | *OBLATUS* | à | Poësl ACaDeMiCa. | *GEÆCIJ, Apud Hæredes Widmanstadij.* [1702], A-Wn *43.H.217,
<http://data.onb.ac.at/rep/105DAE02>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Höchst=erfreuliche Vorstellung und beglaubte Victori/ so die Kayserliche | Alliierte in Eroberung Landau erhalten. | [...] Augspurg/ bey Albrecht Schmid/ Formschneider und Brieffm., US-Wc LOT 14117, no. 176 (H) [P&P],
<https://lccn.loc.gov/2016646785>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

IN | OBITUM | VEL. IPSO | GOTTHARDI DIE | FATALI | OMINOSUM | UT. QVE. IMMATURUM. AC. INTEMPESTIVUM | SIC. BONIS OMNIBUS. DURUM | INTEMPESTUM. AC. SUMME. LUCTUOSUM | TITULOS. OMNES. SUPERGRESSI | IMPERATORIS. ROM. GERMAN. | DIVI | LEOPOLDI. M. | PRINCIPIIS. SINE. EXEMPLO. PII. CLEMENTIS. JUSTI. | INDE. QVE. FELICIS. ET. VERE. SEMPER. AUGUSTI | ATQVE. AD. FATA. USQVE. INVICTI | POST SEMISECULARIA. IMO. SECULO. AMPLIORA | ET. OMNI. PRAECONIO. MAJORA | IN. REMPUBL. UNIVERSAM. MERITA | D. V. MAJI. QVI. IN. FASTIS. GOTTHARDI. EST | ANNO CIO IO CCV. QVEM. NOMEN. ET. DIGNITAS | LEOPOLDVS. CAESAR. ROM. | OSTENDIT | VIENNAE. AUSTR. SVA. MORTE. PIF [sic]. DEFUNCTI | ORBI. CHRISTIANO. AC. IMPERIO. ORBO | RFLIGIONE [sic]. CONDOLENTIA | NEC. NON. DE | SUCCESSORE. FELICITER. PATRISSANTE | JOSEPHO | AUGUSTISSIMO | DEVOTISSIME. GRATULANTIA | EXILIA. QVAEDAM | INTER. PLANCTVS. AC. PLAVSVS. QVASI. DIVORTIVM | NATA | ANAGRAMMATA | FIDELISSIMI. CIVIS | PRVSSO–HALLENSIS. | AD | OMN. SERENISS. AUGUSTAM. NUNC. VIDUAM | LUCTU LANGVENTEM., D-B 33 in: 4" Ay 57,

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001C44C00000000>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Jöcher, Christian Gottlieb: Allgemeines | Gelehrten= | *LEXICON*, | Darinne | die Gelehrten aller Stände | sowohl männ= als weiblichen Geschlechts, | welche vom Anfange der Welt bis auf ieszige Zeit | gelebt, und sich der gelehrten Welt bekannt | gemacht, | Nach ihrer Geburt, Leben, merckwürdigen Ge= | schichten, Absterben und Schrifften | aus den glaubwürdigsten Scribenten | in alphabetischer Ordnung beschrieben werden. | Erster Theil | A–C | heraus gegeben von Christian Gottlieb Jöcher, | der H. Schrifft Doctore, und der Geschichte öffentlichem Lehrer auf der hohen | Schule zu Leipzig. | LEIPZIG, | in Johann Friedrich Gleditschens Buchhandlung. | *M DCC L.*, A-Wn 394373-C.1,

<http://data.onb.ac.at/rep/1072B297>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Joseph I.: „52. König Joseph an den Kaiser. (Konzept.) Vor Landau 8. August 1702.“, in: Röder von Diersburg, Phillip (Hrsg.), *Kriegs- und Staatsschriften des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden ueber den spanischen Erbfolgekrieg, aus den Archiven von Karlsruhe, Wien und Paris, mit einer geschichtlichen Einleitung und Facsimile*, Bd. 1, Karlsruhe: Müller 1850, S. 82–84.

JOSEPHO | PRIMO | AUGUSTO ROM. | ET | HUNGARLÆ | REGI, | In expeditione ad Rhenum | LANDAVIA RECEPTA | TRIUMPHATORI | *IN URBEM REDUCI* | APPLAUSUS | EMBLEMATICUS. || Auff des | Allerdurchleuchtigsten Großmächtig= | sten Fürstens und Herrn/ Herrn | *JOSEPHI I.* | Römischen und Hungarischen | Königs/ | Als Überwinders | Der | Vestung Landau | Glückliche Zuruckkunfft | In die Kayserliche *Residentz*= | Stadt Wienn | Sinnbilder. [Wienn/ | Zu finden bey Johann Baptista Schönwetter/ | *Universitätschen* Buchhändler/ im Rothen | Ygel/ 1702.], A-Wn *35.E.268,

<http://data.onb.ac.at/rep/109618F3>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Kellerhaus, Heinrich: Viel=Färbiger | Tugend=Geschmuck | Der | Römisch=Keyserlichen auch in | Hungarn und Böhmen Königlichen | Majestät etc. etc. | *JOSEPHI* | Des Ersten/ | Nach dem Selbiger den 17. April dieses 1711. Jahrs in | GOTT Seligst entschlaffen. | In jenem vielfärbigen Kleid | Des *Ægyptischen* Josephs | Vorgebildet | Vnd | Bey Drey=Tägiger Leich=Begängnus | Seiner Majestät/ | Als dise von den Hochansehnlichen vnd Hochlöblichen

| Weyland Keyserl. J. Oe. Stellen | Gehalten wurde/ | In der *Academischen Hoff=Kirch* der Gesellschaft JESU | Den 19. May gedachten Jahrs | In einer Lob= und Traur=Rede | Vorgestellt | Von | *P. HENRICO KELLERHAUS* | *Societatis JESU*, | In gemelter Kirch gewöhnlichen Sonntag=Prediger. | Gedruckt zu Grätz/ bey denen Widmanstätterischen Erben., A-Wn 293181-D,
<http://data.onb.ac.at/rep/1029E7FE>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Kellerhaus, Heinrich: SAAMEN | Des | Göttlichen Worts | Durch | Nutzliche und Sinnreiche | PREDIGTEN | ausgeworffen, | Auf | Alle Sonntäg des Jahrs | eingetheilet, | Vormahls dem Volck vorgetragen | Von | *R. P. HENRICO KELLERHAUS*, | Der Gesellschaft Jesu Priestern. | *TOMUS I. | EDITIO II. | CUM PRIVILEGIO CÆSAREO*, | ET | *SUPERIORUM APPROBATIONE*. | Augspurg und Grätz, | Verlegts/ Philipp und Martin Veith/ und Johannis seel. Erben. | *MDCCXXXVI.*, D-Mbs 2 Hom. 218-1,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10329829>, letzter Zugriff: 21.07. 2023.

Kolb, Johann Christoph: *Cor lætificans* | *Castrum Doloris* | *Christo RedemptoriS* [sic] | Oder: | Hertz=erquickende | Trauer=Bühne/ | Dem | Erlöser | Menschlichen Geschlechts | Christo JESU | Zu ewigem Preiß/ Danck und Ehren | in dem Hertzens-Tempel andächtiger Christen | in 26. erbaulichen | Passions=Sinn=Bildern | vorgestellt/ | in Kupffer gestochen und verlegt | Von | Johann Christoph Kolb/ | Kupfferstechern | in Augspurg/ | Anno 1708. | Mit Römisch. Keyserl. Majest. allergnädigst ertheiltem *Privilegio*, | Gedruckt daselbst/ durch Andreas Maschenbauer/ Stadt=Buchdruckern., D-Mbs Res/2 B.hist. 26,
<https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078076-8>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Küchelbecker, Johann Basilius: Johann Basilii Küchelbeckers | I. V. D. | Allerneueste Nachricht | vom | Römisch= | Käyserl. Hofe | Nebst einer ausführlichen | historischen Beschreibung | der Kayserlichen | Residentz=Stadt Wien, | und | der umliegenden Oerter, | Theils aus den Geschichten, theils aus eigener Erfahrung | zusammen getragen und mit saubern Kupffern ans | Licht gegeben. | HANOVER, | Verlegts Nicolaus Förster und Sohn, 1730., A-Wn 112604-A,
<http://data.onb.ac.at/rep/10AD042C>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Kurtze | Beschreibung/ | Ihrer Römisch=Königlichen | Majestäten | Glückliche Reiß | In das Feld/ | Und/ Gott Lob/ wider | Glorreiche Zuruckkunfft | Nacher Wienn., [s. l. 1702], A-Wn 303026-B.Adl.6.,
<http://data.onb.ac.at/rep/10A0566F>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Kurtzer Bericht/ | Welchergestalten die Römisch=Königl. Braut | anfänglich von Ihrer Majestät dem Römischen König/ | und dann deß Herrn Ertzherzogs Durchleucht/ nachmals | auch von beyden Käyserlichen Majestäten selbst in aller= | höchster Persohn empfangen/ und darauf mit prächtigsten | Einzug den 24. *Februarii* 1699. in die Käyserliche | Haupt= und *Residentz*=Stadt Wien ein= | geholet worden [s. l., s. p. 1699], A-Wn 307383-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/10364684>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Lambeck, Peter: PETRI LAMBECHII HAMBVRGENSIS, | SACRÆ CÆSAREÆ | MAIESTATIS | CONSILIARII, HISTORIOGRAPHI | AC BIBLIOTHECARII, | COMMENTARIORVM | DE AVGVSTISSIMA

| BIBLIOTHECA | CÆSAREA | VINDOBONENSI | LIBER SECVNDVS. | *VINDOBONÆ, Typis Matthæi Cosmerovij, Sac. Cæs. Majest. Typogr.* | ANNO M. DC. LXIX., A-Wn BE.11.K.34.(Vol.2),
<http://data.onb.ac.at/rep/107FF0CB>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Lambeck, Peter: PETRI LAMBECII HAMBVRGENSIS, | SACRÆ CÆSAREÆ | MAIESTATIS | CONSILIARII, HISTORIOGRAPHI, | AC BIBLIOTHECARII, | APPARATVS | PRIMVS | AD AVGVSTISSIMÆ HISTORIÆ | AVSTRIACÆ ANNALES, | POSTHAC, VOLENTE DEO, EX VARIIS VETVSTIS- | SIMIS PROBATISSIMISQVE MONVMENTIS INEDITIS | OPTIMA FIDE IN LVCEM EDENDOS. | *VINDOBONÆ, Typis Joannis Christophori Cosmerovij, Sac. Cæs. Majest. | Typographi Aulici, A M DC LXXIX;* | CVM S. CÆS. MAIESTATIS PRIVILEGIO | SPECIALI ET PERPETVO., A-Wn 47.Ee.4,
<http://data.onb.ac.at/rep/108B6A3F>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Lehms, Georg Christian: Teutschlands | *Galante* | Poetinnen | Mit | Ihren sinnreichen und netten | Proben; | Nebst einem Anhang | Ausländischer Dames/ | So sich gleichfalls durch | Schöne Poesien | Bey der *curieusen* Welt bekannt gemacht, | und einer Vorrede. | Daß das Weibliche Geschlecht so | geschickt zum Studieren/ als das | Männliche/ | ausgefertigt | Von | Georg Christian Lehms. | Franckfurt am Mayn/ | Zu finden bey Samuel Tobias Hocker. | Gedruckt bey Anton Heinscheidt/ Anno 1715, A-Wn 223912-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/104E34C6>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Lehms, Georg Christian: „Teutschlands Galante Poetinnen. 1715. Anhang Ausländischer Dames. 1714. Vorgestellt von Elisabeth Gössmann“, in: Gössmann, Elisabeth (Hrsg.), *Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?*, 2. Auflage, München: Iudicium 1996 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 4), S. 202–264.

Leopold I.: „43. Der Kaiser an den Markgrafen. (Original.) Laxenburg 24. Mai 1702.“, in: Röder von Diersburg, Phillip (Hrsg.), *Kriegs- und Staatsschriften des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden ueber den spanischen Erbfolgekrieg, aus den Archiven von Karlsruhe, Wien und Paris, mit einer geschichtlichen Einleitung und Facsimile*, Bd. 1, Karlsruhe: Müller 1850, S. 66f.

Leopold I.: „44. Der Kaiser an den Markgrafen. (Original.) Wien 23. Mai 1702.“, in: Röder von Diersburg, Phillip (Hrsg.), *Kriegs- und Staatsschriften des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden ueber den spanischen Erbfolgekrieg, aus den Archiven von Karlsruhe, Wien und Paris, mit einer geschichtlichen Einleitung und Facsimile*, Bd. 1, Karlsruhe: Müller 1850, S. 67f.

Livius, Titus: *Titi Livii Ab Urbe Condita. Liber VIII*, für den Schulgebrauch erklärt von Franz Luterbacher, Leipzig: Teubner 1889.

Livius, Titus: *Ab urbe condita. Liber XXII. Römische Geschichte. 22. Buch. (Der Zweite Punische Krieg). Lateinisch / Deutsch*, üs. und hrsg. von Ursula Blank-Sangmeister, Stuttgart: Reclam 2000.

Livius, Titus: *Ab urbe condita. Libri I–V. Römische Geschichte. 1.–5. Buch. Lateinisch / Deutsch*, üs. von Robert Feger, Ludwig Fladerer und Marion Giebel, hrsg. von Marion Giebel, Stuttgart: Reclam 2019 (Reclams Universalbibliothek 18871).

Lohenstein, Daniel Casper von: Großmüthiger Feldherr | Arminius oder Herrman, | Als | Ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit/ | Nebst seiner | Durchlaughtigen | Thußnelda | In einer sinnreichen | Staats=Liebes= und Helden=Geschichte | Dem Vaterlande zu Liebe | Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge | In Zwey Theilen | vorgestellt/ | Und mit annehmlichen Kupffern gezieret. | Leipzig/ | Verlegt von Johann Friedrich Gleditschen Buchhändlern/ | und gedruckt durch Christoph Fleischern/ | Im Jahr 1689. | Unter Ihrer Röm. Kayserl. Majestät sonderbaren Begnadigung., A-Wn BE.10.P.9.(Vol.1),
<http://data.onb.ac.at/rep/109A9AC8>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Lünig, Johann Christian: Grosser Herren/ | vornehmer Ministren/ | und anderer | berühmten Männer | gehaltene | Reden. | Erster Theil. | LEIPZIG/ | bey Thomas Fritschen/ | 1707., D-Mbs P.o.germ. 884-1/2,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10114187>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Lünig, Johann Christian: Johann Christian Lünig: *THEATRUM | CEREMONIALE | HISTORICO-POLITICUM*, | Oder | Historisch= und Politischer | Schau=Platz | Aller | *CEREMONIEN* | Welche bey | Päbst= und Käyser= auch Königlichen Wahlen und Crönungen, | erlangten Chur=Würden, *Creirung* zu Cardinälen und Patriarchen, Ertz= und | Bischöfflichen Einweyhungen, Niederlegung Cron und Scepters, Ernennung zum *Successoren*, | Erwehlung derer *Dogen* zu Venedig und Genua, grosser Herren Huldigungen, Lehns=Empfängnissen, | Kriegs= und Achts=Erklärungen/ *Conciliis*, Reichs=Wahl=Churfürstl. *Collegial-Deputations=* Cräyß= Fürsten= Grafen= | Ritter= Städte= Land= und andern Tügen, hohen Gerichten, auch andern ausser Teutschland üblichen öffent= | lichen Versammlungen, dann Friedens=*Tractaten* und Bündnissen, | Ingleichen bey | Grosser Herren und dero Gesandten Einholungen, Einzügen und Zusammen= | künfftten, Ertheilung *Audienzen*, *Visiten* und *Revisiten*, Rang=Streitigkeiten, Beylagern, | Tauffen und Begräbnissen, *Conferirung* Geist= und Weltlicher Ritter=Orden, Turnieren, Jagten, bey der | *Miliz*, zu Wasser und zu Lande, und andern an Europäischen Höfen und sonsten, so wohl in *Ecclesiaticis*, als *Po- | liticis*, vorgegangenen *solehnen Actibus* beobachtet worden; | Auch wie | Käyser, Könige, Chur= und Fürsten, Grafen und Herren, | Dann | Freye *Republiquen*, Reichs= Staats= Kriegs= und andere Geist= und | Weltliche hohe und niedere *Collegia*, | Und endlich | Adel= und Unadeliche, Männ= und Weiblichen Geschlechts, heutiges Tages | einander in Briefen *tractiren*, | Nebst unterschiedlichen Hof=Ordnungen, Rang=Reglementen, und andern zum | Hof= und Cantzley=*CEREMONIEL* dienlichen Sachen, | Auch vielen nützlichen Anmerkungen, *Elenchis* und vollkommenen Registern. | Dem *Publico* zum Besten ans Licht gegeben | von | Johann Christian Lünig. | Leipzig, bey Moritz Georg Weidmann, Sr. Königl. Maj. in Pohlen | und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Buchhändlern, 1719., A-Wn 65.B.3.(Vol.1), S. 458f.,
<http://data.onb.ac.at/rep/1059EAF3>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Lünig, Johann Christian: *THEATRUM | CEREMONIALE | HISTORICO-POLITICUM*, | Oder | Historisch= und Politischer | Schau=Platz | Aller | *CEREMONIEN*, | Welche | So wohl an Europäischen Höfen/ als auch sonsten | bey vielen *Illustren* Fällen beobachtet worden. | Anderer Theil/ | Nebst | Unterschiedlichen Hof=Ordnungen, Rang=Reglementen, | und anderen *curieusen Piecen*, | Wie auch | Dem Europäischen | Cantzley=*CEREMONIEL*,

| *ELENCHIS* und Registern. | Ans Licht gegeben | Von | Johann Christian Lünig. | Leipzig, bey Moritz Georg Weidmann, Sr. Königl. Maj. in Pohlen | und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Buchhändlern, 1720, D-Mbs Res/2 J.publ.e. 26 a-2,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10869245>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Lupis, Antonio: LA | DONNA | FORTE | Descritta | DA ANTONIO | LVPIS | E | Dal medesimo | CONSEGRATA | *All' Illustrissimo Signor Conte* | MVTIO BERRETTI. | VENETIA MDCLXXXIV. | Appresso Nicolò Pezzana. | *Con Licenza de' Superiori, e Priuilegio.*, A-Wn BE.10.Y.66,
<http://data.onb.ac.at/rep/10864EBC>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Lupperger, Jacob: *ECLIPSIS SOLIS* | *SVB* | *IPSA MERIDIE* | TraVergrosse Sonn=VerflinsterVng an | XVII. April-Tag naCh X. Vhr Mittag= | StVnD zV WIenn. | Das ist: | Klag=schmerzlicher Todfall | *IOSEPHI I.* | Allerdurchleuchtigsten Römi= | schen Kaysers/ Königs in Hungarn und Böh= | men/ Ertz=Hertzogens zu Oesterreich etc. etc. | Bey | Denen drey=tägigen in der Kirchen des Kay= | serlichen Profeß=Hauß der Gesellschaft *JESU* am Hoff | gehaltenen Leich=Begängnussen/ Seel= und Lob=Aemtern/ wie | auch herrlichst beleuchten | Trauer=Gerüst/ | In zwey=tägiger Lob= und Ehren=Predig/ den 25. und 26. | Juny 1711. vorgestellt: | Vom | *P. JACOBO LUPPERGER*, vorgemeldter | Gesellschaft *JESU* und Kirchen gewöhnlichem | Sonntag=Prediger. | WIENN/ | Bey Johann Baptist Schönwetter/ Ihrer Majestät/ der Verwittibten | Kayserin/ *Eleonora Magdalena Theresia*, Hoff= und Universitäts | Buchhandler., A-Wn 305768-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/10379C7E>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Machiavelli, Niccolò: *Il Principe*, hrsg. von Giorgio Inglese, Torino: Einaudi 2013/2014 (ET Classici).

Marinella, Lucretia: LA | NOBILTÀ, | ET L'ECCELLENZA | DELLE DONNE, | CO' DIFFETTI, E MANCAMENTI | De gli Huomini. | *Discorso di LVCRETIA MARINELLA*, | *IN DVE PARTI DIVISO*. | Nella prima si manifesta la nobilità delle Donne con forti | ragioni, & infiniti essempli, e non solo si distrugge l'opi- | nione del Boccaccio, d'amendue i Tassi, dello Sperone, | di Monsig. di Namur, e del Passi; ma d'Aristot. il grande. | Nella seconda si conferma con vere ragioni, & con varij | essempli da innumerabili Historici antichi, & moderni | tratti, Che li diffetti de gli Huomini trapassano di | gran lunga quelli delle Donne. | *RICORRETTO, ET ACCRESCIUTO* | *in questa terza Impressione*. | Con licenza de' Superiori, e Priuilegio. | IN VENETIA, M D C XXI. | Presso Gio. Battista Combi., A-Wn 40.M.33,
<http://data.onb.ac.at/rep/107BF9B1>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Historisch=Kritische | Beyträge | zur | Aufnahme der Musik | von | Friedrich Wilhelm Marpurg. | II. Band. | Erstes Stück. | Berlin, | Verlegts Gottlieb August Lange. | 1756., A-Wn SA.72.F.38.(2),
<http://data.onb.ac.at/rep/103797DF>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Martello, Pier Jacopo: DELLA | TRAGEDIA | ANTICA E MODERNA | DIALOGO | DI | PIERJACOPO | MARTELLO. | IN BOLOGNA | Nella Stamperia di LELIO DALLA VOLPE | MDCCXXXV. | CON LICENZA DE' SUPERIORI (OPERE | DI | PIERJACOPO | MARTELLO | *TOMO PRIMO.*), D-Mbs P.o.it. 606 d-1,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10756737>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Martello, Pier Jacopo: „DEL VERSO | TRAGICO“, in: Ders., TEATRO | ITALIANO | DI | PIERJACOPO | MARTELLO | Parte Prima. | IN BOLOGNA | Nella Stamperia di LELIO DALLA VOLPE | M DCC XXXV. | CON LICENZA DE' SUPERIORI., D-Mbs P.o.it. 606 d-2, S. I–L,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10756738>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Mattheson, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Reprint der Ausgabe Hamburg, 1713, mit einer Einführung (deutsch/englisch) von Dietrich Bartel, 3. Auflage, Laaber: Laaber 2007 (Die drei Orchestre-Schriften 1; Laaber-Reprint 3/1).

Mattheson, Johann: *Das Beschützte Orchestre*, Reprint der Ausgabe Hamburg, 1713, mit einer Einführung (deutsch/englisch) von Dietrich Bartel, 3. Auflage, Laaber: Laaber 2007a (Johann Mattheson. Die drei Orchestre-Schriften 2; Laaber-Reprint 3/2).

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, 2. Auflage, Kassel u. a.: Bärenreiter 2008.

MAUSOLEUM | Deß | Aller=Durchleuchtigsten und | Großmächtigsten Monarchen und | Herrn/ Herrn | *JOSEPHI I.* | Des | Heiligen Römischen | Reichs | Käyser/ | Und | Der Königreichen Hungarn und Böhmeim | Königs/ | Welchen der frühzeitige Todt/ zur höchsten Betrü- | ß der Vasallen und Unterthanen/ am 17. Aprilis | dises 1711. Jahrs in die Ewigkeit versetzt hat. | WIENN/ | Gedruckt bey Christoph Lercher/ *Academischen* Buchd. 1711. | Zu finden bey Adam Damer im Zwettelhof., A-Wn 167701-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/107C4115>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

MEMORIA | POSTHUMA | *AUGUSTISSIMI, & INVICTISSIMI* | IOSEPHI | PRIMI | ROMANORUM IMPERATORIS. | HUNGARIE, ET BOHEMIE | REGIS, &c. | Archi-Ducis Austriæ, &c. &c. | *In magnifico Cæsarearum Virtutum monumento* | Adumbrata. | DUM | OPTIMO PRINCIPI | Immaturô funere erepto | INCLYTUS | VIENNENSIIUM SENATUS | INTER | COMMUNEM CIVIUM MOESTITIAM | *Triduanis Exequijs* | In Principe Urbis ad D. Stephanum Basilica | Debitâ Veneratione parentaret. | *Mense Julio Die 29. M. DCC. XI.* | VIENNÆ AUSTRIÆ, Typis Andreæ Heyinger Universit. Typogr., A-Wn 167698-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/107C40FF>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Metastasio, Pietro: „Allo stesso“, in: Ders., LETTERE | DEL | *SIGNOR ABATE* | PIETRO | METASTASIO. | *TOMO QUARTO.* | *IN NIZZA*, | Presso la SOCIETÀ TIPOGRAFICA. | M. DCC. LXXXVII. | *Con permissione.*, A-Wn 210427-A.4, S. 258–263,
<http://data.onb.ac.at/rep/1094E0A4>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Metastasio, Pietro: ESTRATTO | *DELL'ARTE POETICA* | D'ARISTOTILE | E | CONSIDERAZIONI SULLA MEDESIMA | *DELL'AB. PIETRO* | METASTASIO. (OPERE | *DEL SIGNOR* | AB. PIETRO | METASTASIO | POETA CESAREO. | NUOVA EDIZIONE | Coll'aggiunta della Vita, e di tutte | le opere inedite. | TOMO DECIMO. | VENEZIA, 1802. | PRESSO GIACOMO STORTI. | *Con Approvazione.*), A-Wn 396464-A.10,

<http://data.onb.ac.at/rep/1053D2FB>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Faksimile-Reprint der 1. Auflage 1756, hrsg. von Greta Moens-Haenen, Kassel u. a.: Bärenreiter 1995.

Muratori, Lodovico Antonio: DELLA PERFETTA | POESIA ITALIANA | *SPIEGATA*, | E dimostrata con varie osservazioni, e con varj giudizj | sopra alcuni Componimenti altrui, | DA LODOVICO ANTONIO MURATORI | BIBLIOTECARIO | DEL SERENISSIMO SIG. DUCA DI MODENA, | Tomo Secondo. | *ALL'ILLUSTRISSIMO, ED ECCELLENTISSIMO* | SIG. MARCH. ALESSANDRO | BOTTA-ADORNO | March. del S. R. I. di Palavicino, Prato, e Calcababio, Conte dell'uno, | e dell'altro Silvano, di Castelletto Valdorba, Barone di Caprarica, | Signore di Borgo, Susola, Gordona, Pareto, Torre, Campoan- | tico, Cerendero, Cantalupo, Monteacuto, Costa di Mer- | lasmo, e della Fortezza della Pietra, Condomino di | Buzzala, e d'altri Feudi Imperiali nelle Valli | di Borbera, e Scrivia. | IN MODENA, | Nella Stampa di BARTOLOMEO SOLIANI | Stampator Ducale. | M. DCCVI. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*, A-Wn *35.P.61.(Vol.2),
<http://data.onb.ac.at/rep/10B0E385>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Negelein, Joachim: THESAURVS | NVMISMATVM MODERNORVM | HVIVS SECVLI, | *Sive* | NVMISMATA MNEMONICA | ET | ICONICA | *Quibus* | PRAECIPIVI EVENTVS ET RES GESTAE AB ANNO MDCC. | *illustrantur*, | FIGVRIS AENEIS EXPRESSA, | *addita* | LATINA ET GERMANICA EXPLICATIONE. | *NORIMBERGAE*, | Sumtibus & typis Joh. Andr. Endteri p. m. | Filii & Hæredum. || Historische | Gedächtnuß=Müntzen | des gegenwärtigen *SECVLI*, | Gedächtnuß= und Schau=Pfenninge/ | Welche auf die | fürnehmsten Begebenheiten und Vorfälle von *Anno* 1700. an | sind gepräget worden/ | in Kupffer gebracht/ | samt beygefüget | Lateinischen und Teutschen Erklärung. | Nürnberg/ | Gedruckt und verlegt durch Joh. Andreä Endters Seel. | Sohn und Erben [1711–1717]., A-Wn 44.D.15,
<http://data.onb.ac.at/rep/106CF3DB>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Neiner, Johann Valentin: *BRACHIUM* | *DEXTERÆ EXCELSI*, | Oder die | Durch der *Alliirten* Helden=Armb | Denen gerechten Waffen | Allzeit | Beystehende Hand Gottes/ | In der nicht allein | Sieghafften Entsetzung | *BARCELLONÆ*, | Sondern auch | Der wider die Frantzosen und Bayern erhaltenen herrlichen | *Victorie* bey dem Dorff Romelich unweit *Tillemont*, sambt ero= | berten Frantzösisch= und Spanischen Niederlanden/ Flandern | und Braband; | Als solche unter donnerndem Freuden=Geschütze und nächtlicher | *ILLUMINATION* | Der gantzen Stadt Wienn/ | Unter unbeschreiblichem Jubel Anno 1706. den 6. Junij/ höchst= | prächtig und Freuden=voll *celebrir*et wurde; | Allen Oesterreichisch=Treu=gesinnten zu Lieb an Tag gegeben | Von | J. Neiner. | WIENN/ | Zu finden bey Christian Barthlmæ Pruckner/ *Academ.* Buchhandlern | auff der Brandstadt., A-Wn 33.H.62,
<http://data.onb.ac.at/rep/10B4A6EB>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Neudeck, Johann Heinrich: Der | Allerdurchlauchtigsten | Reichs=Sonne/ | *JOSEPHI I.* | Unsers Weyland | Allernädigsten Kayzers/ | Und Landes=Fürsten | frühzeitiger Untergang | und | Eingang in den Schatten des Todes | *Cum licentia Superiorum.* | Groß Glogau | Druckts Johann Julius Hunoldt., A-Wn 310204-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/106FD3A3>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Neu=eröffneten | Historischen | Bilder=Saals/ | Sechster Teil. | Das ist: | Kurtze/ deutliche und *unpassionirte* | Beschreibung | Der | HISTORIÆ UNIVERSALIS, | Enthaltend | die Geschichten/ so annoch unter dem | glorwürdigsten Kaiser *LEOPOLDO I.* biß | auf die Regierung Kaisers | *JOSEPHI I.* | *Europa*, auch sonst in der Welt/ sich hin und | wieder zugetragen. | Alles mit vielen Kupffern ausgezieret und vorge= | stellt; samt einem vollständigen doppelten *Indice*, der | erste *Rerum & Verborum*, der andere *Materiarum*. | Mit Röm. Kaiserl. Majest. allergnäd. Freyheit nicht nachzudrucken. | Nürnberg/ | Verlegts Johann Leonhard Buggel. | Druckts Melchior Gottfried Hein. | *ANNO MDCCX.*, A-Wn 51.L.8.(Vol.6),
<http://data.onb.ac.at/rep/106C1009>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

O'Kelly of Aghrim, William: JOSEPHO I. | AUGUSTO ROMANORUM, | *ET* | APOSTOLICO HUNGARIÆ | REGI, | ARCHIDUCI AUSTRIÆ &c. | SUBJECTORUM *AMORI*, HOSTIUM *TIMORI*. | CAPTA LANDAVIA | DE | HOSTIBUS PPIMÛM TRIUMPHANTI, | SEMPER TRIUMPHATURO, | *Cum virtute fortunam, cum re- | petita à tot Cæsaribus origine Reli- | gionem conjugenti.* | Cujus in Consilio sapientia, in Im- | perio modestia, in jure tuendo constantia, in occupando | popularium amore felicitas, in expeditione celeritas, | & denique in rebus hactenus gestis gloria, om- | nium animos in admirationem rapiunt. | *ACADEMIA NOBILIUM VIENNENSIS*, | *ab Inclytis Inferioris Austriæ STATIBUS erecta, sequenti- | bus applausit carminum generibus: Anno, quô | LanDoa Lætata est Magno CessIsse IOSEPHO, | Et ego | Dante NiCoLao, Metra LatIna fero.* | GUIL. ô KELLY DE AGHRIM EQUES HIBERNUS; | AA. LL. & Phil. DOCTOR, J. U. LICENTIATUS, & in præfata | Academia Philosophiæ, & Heraldicæ PROFESSOR. | VIENNÆ AUSTRIÆ, | Typis Annæ Rosinæ Sichovvizin, Universit. Typogr., A-Wn 79.Bb.28,
<http://data.onb.ac.at/rep/10944765>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ovid: *Fasti. Der römische Festkalender. Lateinisch / Deutsch*, üs. und hrsg. von Gerhard Binder, Stuttgart: Reclam 2014 (Reclams Universalbibliothek 19272).

Ovid: *Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch*, üs. und hrsg. von Michael von Albrecht, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam 2019 (Reclams Universalbibliothek 1360).

Palazzi, Giovanni: LA VIRTU' | IN GIOCCO. | Ouero | Dame Patritie di Venetia. | Famose per nascita, per lettere, per | armi, per costumi. | CONSECRATA | *Alla Sacra Cesarea Regal Maestà.* | D'- | ELEONORA | IMPERADRICE ROMANA | Nata Principessa di Mantoua, e | Monferrato. | Stampato da Giouanna Parè Libraro all'In. | segna della Fortuna in Venetia 1681. | Con Licenza, e Priuilegio., A-Wn 43709-A,
<http://data.onb.ac.at/rep/106F1D82>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Paleotti, Gabriele: DISCORSO | INTORNO ALLE | IMAGINI SACRE | ET PROFANE | diuiso in cinque Libri. | *Doue si scuoprono varj abusi loro,* | Et si dichiara il vero modo che christianamente | si doueria osseruare nel porle nelle chiese, | nelle case, & in ogni altro luogo. | *Raccolto & posto insieme ad vtile delle anime | per commiſsione di Monsignore Illustriſſ. | & Reuerendiſſ. Card. Paleotti | Vescouo di Bologna.* | Al popolo della Città & Diocese sua. | M D LXXXII., I-Rn 71. 3.D.44,
<http://bve.opac.almavivaItalia.it/opac2/BVE/dettaglio/documento/RMLE005943>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

PANEGYRIS | SACRATISSIMO ROMANORUM | IMPERATORI | JOSEPHO | PIO, FELICI, AVGVSTO, | CVM EJVSDEM MANDATO | *ILLVSTRISSIMUS COMES AC DOMINUS* | DOMINUS ALBERTUS | ANTONIUS, | Quatuor-vir Imperii, Comes de Schwarzburg & Hohenstein, | Dynasta in Arnstadt, Sonderhausen, Leutenberg, | Lohra & Klettenberg, &c. | FIDEI SACRAMENTVM | a | Civitate Goslariensi Libera & Imperiali | Ipsis Nonis Novembris CIO IOCC V. | CLEMENTISSIME EXEGERET, | *auctoritate & suffragio* | DECANI, SENIORIS & CAPITVLI | Imp. Liberæ & exemtæ Ecclesiæ SS. Simonis & Iudæ | in ipsa hac Imperiali Basilica | *Publico Sermone celebrata* | JO. MICH. HEINECCIO. | *FRANCOFURTI AD MOENUM* | EX OFFICINA GENSCHIANA., D-Mbs 2 Germ.sp. 70#Beibd.3,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10938303>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Pascoli, Lione: VITE | DE' | PITTORI, SCULTORI, | ED | ARCHITETTI | MODERNI | SCRITTE, E DEDICATE | ALLA MAESTA' | DI | CARLO | EMANUEL | Re di Sardegna | DA LIONE PASCOLI | IN ROMA, MDCCXXXVI. | Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. [Volume secondo], A-Wn 165021-B.2,
<http://data.onb.ac.at/rep/10ACE9DB>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Passi, Giuseppe: I DONNESCHI | DIFFETTI | *Nuouamente formati, e posti in luce.* | DA GIVSEPPE PASSI RAVENATE | Nell'Academia de' Signori Informi di Rauenna | L'ARDITO. | *Con tre Tauole; la prima delle cose contenute nell'opera, la seconda | de gli Auttori e la terza delle cose notabili.* | AL MOLTO ILLVSTRE | Signor mio sempre osseruandissimo. | IL SIG. COLONELLO MARIO RASPONI. | Con priuilegio, & Licenza de' Superiori. | IN VENETIA, M. D. XCIX. | Appresso Iacobo Antonio Somascho., A-Wn 74.H.67,
<http://data.onb.ac.at/rep/1039FE7F>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Pelzhoffer, Franz Albert: ARCANORUM | STATUS | LIBRI DECEM. | *AUTHORE* | FRANCISCO ALBERTO | PELZHOFFER, | S. R. I. Lib. Barone de Schönau, Nobili Domino | de Schneckepichel, Sagoriz, & Schwarzenbach; Sacræ Cæ- | sareæ Majestatis Consiliario Provinciali, Inclyti Ducatus Car- | nioliæ Prætorialium Judiciorum Assessore, Testium | Commissario, ac olim Deputato | Statuum. | *CUM LICENTIA SUPERIORUM.* | *LABACI*, | Typis, Joannis Georgij Mayr, Inclytæ Provinciæ Carniolæ | Typogr. & Bibliopolæ, Anno M. DCC. IX., A-Wn 53.W.63(Vol.1–3),
<http://data.onb.ac.at/rep/105D11FC>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Pertsch, Johann Georg: Das/ | Über den | Majestätischen Einzug/ | Deß | Allerdurchleuchtigsten und Großmächtigsten | Römisch= und Ungarischen Königs/ | *JOSEPHI* deß Ersten/ | Und dessen | Allerdurchleuchtigsten und Großmächtigsten | Frauen Gemahlin/ | WILHELMINÆ | AMALIÆ, | Erfreute Wonsiedel/ | Leget am Tage deß Einzugs/ | So da war der *Jul.* 1702. | Aus aller unterthänigstem Gehorsam/ | Seine Freude und Wuntsch am Tage/ | Durch | Seinen *Pastorem* und *Superintendenten* | D. Johann Georg Pertschen/ | In der Blumen=Genossenschaft/ *Menalcas* benahmet. | BAYREUTH/ | Gedruckt bey Johann Georg Ammelungs/ Hoch=Fürstl. Brandenb. Hoff= | Buchdruckers Seel. Wittib., A-Wn 305763-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/10379CCA>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Pfaffreuter, Georg Ludwig: *PRÆSAGIUM JOSEPHI PROPRIÆ MORTIS | ET RELICTORUM SUORUM FATORUM*, | Des Patriarchen Josephs von seinem eigenen in= | stehenden Tod/ und seiner Hinterlassenen künftigen Zu= | stand Verkündigung/ | Nach dessen eigenen Worten/ auß dem I. Buch Mose *Cap. L. v. 24.* | Und Joseph sprach zu seinen Brüdern: Ich sterbe/ und Gott | wird euch heimsuchen/ etc. | Bey allgemeinem *Luctu*, des H. Röm. Reichs und besonderem | angestellten *solemnem* | Trauer=*ACTU*, | Über dem allzufrühen höchstbedauerlichen Abgang | auß dieser Zeitlichkeit/ | Des weyland Allerdurchleuchtigsten und Großmäch= | tigsten Käysers und Herrn/ | Herrns | *JOSEPHI*, | Des Ersten/ *verè Augusti*, | Allezeit Mehrern des Reichs/ auch zu Hungarn | und Böhm beliebten Königs/ Ertzhertzogs in Oesterreich/ | Glorwürdigsten Andenckens/ | In des H. Römischen Reichs Käyserlichen freyen Stadt | Regensburg/ auf Oberherrliche hochweise Verordnung bey der H. Sonn= | tags=Feyer und andächtigen *Celebrirung* des reinen Evangel. Gottesdiensts/ *Dominica | III. Trinitatis*, den 21. *Junii*, Anno 1711. zu frühe in der Neuen Pfarr/ unter | hochansehnlicher volkreichen Versammlung/ vor= und auf ver= | schiedenes Ansinnen in Druck gestellet/ | Von | Georg Ludwig Pfaffreuter/ *Consens. & Consistoriali.* | Nebst zweyen *Panegyricis* von beeden studirenden Söhnen/ | auch einigen *Medaillen.* | Leipzig/ in Verlegung *Johann. Theodor. Boëtii.*, D-Dl Hist.Germ.D.36,24.p,
<http://digital.slub-dresden.de/id428309364>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Pichler, Andreas: Danck=Predig | Bey der öffentlichen Andacht/ | Da auß Allernädigster Verordnung | Ihro Römischen Kayserlichen | Und Königlichen Majestät | *JOSEPHI I.* | Wegen so vieler herrlichen im vorigen Jahr | von GOTT ertheilten | Sieg vnd Victorien | Der *Ambrosianische Hymnus* | *TE DEUM LAUDAMUS*, | Unter Leutung aller Kirchen=Glocken/ auch | Lösung deß grossen vnd kleinen Geschütz in *Dominica | Sexagesimæ*, als den 3. *Febr. An.* 1709. | Auß schuldigster Danckbarkeit mit möglicher | *Solemnitet* gesungen wurde. | In Gegenwarth vieler Hoch=Adelichen Geistlich= | vnd Weltlichen Standts=Personen/ auch andern Zahl= | reichen Zuhörern in der Löbl. Pfarrkirchen der Kayserl. | Haupt=Stadt Lintz deß Ertz=Hertzogthumbs Oesterreich | ob der Ennß von der Cantzel vorgetragen | Durch | *P. ANDREAM PICHLER*, der *Societet JESU or- | dinari* Sonntag= vnd Fasten=Prediger in wohl=bemelter | Statt=Pfarr=Kirchen. | *Superiorum Permissu.* | Typis Joannis Rædlmayr, Stat. superioris Aust. Typogr., A-Wn 305082-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/103800B6>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Picinelli, Filippo: MONDO | SIMBOLICO | FORMATO D'IMPRESE | SCELTE, SPIEGATE, ED ILLVSTRATE | *Con sentenze, ed eruditioni, Sacre, e Profane; che somministrano à gli Oratori, | Predicatori, Accademici, Poeti, &c. infinito numero di concetti.* | In questa impressione da mille, e mille parti AMPLIATO. | STVDIOSI DIPORTI | DELL' ABBATE | D. FILIPPO PICINELLI | MILANESE | NE I CANONICI REGOLARI LATERANESI | *Teologo, Lettore di Sacra Scrittura, e Predicatore priuilegiato.* | CON INDICI COPIOSISSIMI. | VENETIA, Presso Combi, & La Noué, M. DC. LXX. | *CON LICENZA DE' SVPERIORI, E PRIVILEGIO.*, A-Wn 74.B.30,
<http://data.onb.ac.at/rep/1030FE67>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Piespordius, Théodore: SERENISSIMORVM | POTENTISSIMORVMQVE | PRINCIPVM | HABSBVRGI-AVSTRIACORVM | STEMMA. | ORIGO. RES GESTÆ. | Quatuor Schematibus à PHARAMVND0 | Francorum Rege ad hæc vsque tempora | deductæ. | Iconibus, Emblematibus, Insignibus | illustratæ. | Studio ac labore THEODERICI PIESPORDII | Serenissimis Belgarum Principibus à Secretis. | Sumptibus eiusdem &

THEODERICI MERCELI | Serenissimarum Celsitudinum suarum domestici. | *BRVXELLÆ CVM GRATIA ET PRIVILEGIO.*, D-KBrIb K 2033 SOM,
urn:nbn:de:0128-1-49893, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Plutarch: „Moralia“, in: *Allerlei Weltweisheit. Der vermischten Schriften Dritter Band*, nach der Übersetzung Kaltwasser neu herausgegeben, München / Leipzig: Müller 1911.

Plutarch: *Lebensbeschreibungen. Gesamtausgabe / erster Band*, München: Goldmann 1964 (Lebensbeschreibungen. Gesamtausgabe 1).

[Pock, Johann Joseph:] Lebens=Spiegel | Der | Römischen | König/ Burgermeister/ | und Kayser/ | Das ist/ | Nach einer kurtzen Anmerckung | von Anfang und Herkommen deß | Römischen Reichs; | Eine kurtze/ doch gründliche Be= | schreib= und Entwerffung | Deren | Römischen Königen/ Burgermei= | ster/ und Kaysern vornehmster Verrichtun= | gen/ so wohl zu Friedens= als Kriegs=Zeiten/ dann deren | Tugend= und Untugenden/ wie auch deren Vermäh= | lungen/ und erzeugten Kindern | Biß auf | Dermahlen Glorwürdigst regieren= | den Kayser JOSEPHUM den Ersten/ worinnen | sonderbahr auch dieser letztere annoch wehrende blutige Krieg bis auf diese Stund außführlich | beschriben ist. | Gestellet durch | *J. J. P. U. J. D.* | AUGSPURG/ | Zu finden bey Georg Schlüter/ und Martin | Happach/ im Jahr 1707., A-Wn 38.M.12,
<http://data.onb.ac.at/rep/107C2AF0>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Pöllnitz, Carl Ludwig von: Des Freyherrn | von | Pöllnitz | Brieffe | Welche | Das merckwürdigste von seinen Reisen | und die | Eigenschaften derjenigen Personen | woraus die vornehmsten | Höfe von Europa | bestehen, | in sich enthalten. | Aus der letzten vermehrten französischen | Auflage ins deutsche übersetzt. | Erster Theil. | Franckfurt am Mayn, | Gedruckt auf Unkosten der Gesellschaft, | M DCC XXXVIII., A-Wn BE.12.T.9-11.(Vol.1),
<http://data.onb.ac.at/rep/1078F6A9>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Pomposer Einzug | Ihro Königl. Mayest. | *JOSEPHI* | Römisch: und Hungarischen | Königs/ etc. | Mit | Ihro Mayestätt | *WILHELMINA* | *AMALIA*, | Röm. Königin/ | Als | Königl. Gesponß/ etc. | So | Den 24. Februarij 1699. zwischen 4. und 5. | Uhr/ unweit der Kayserl. Favoritta hereinwerts über die | Steinerne Brucken/ nechst der Statt vorbey/ durch das Stuben= | Thor/ die Wohlzeil hinauff/ beym Bischoff=Hoff vorüber/ beym Stock am Eisen vorbey/ über den Graben und Kohlmarkt nach der | Kayserl. Hoffkirchen/ in wohlgestellter schönsten Ordnung/ unter | Zuschauung einer unbeschreiblichen Menge Volcks Hoher= als | Niedern=Standts=Persohnen/ auch bey angezündeten | vieler 1000. weiß=wachsenen Fackeln/ | gehalten worden [s. l., s. p. 1699], A-Wn 303026-B.Adl.1,
<http://data.onb.ac.at/rep/10A056BB>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Prämer, Wolfgang Wilhelm: ARCHITECTVRIscher Schauplatz | Benendt | Die Tugendsamme Verwändtnus, | Worinen Sechs MATHEMATische Hauptpuncten baÿden | ARCHITECTVRen Zuersehen, und nothwendig erkennt das solche ieglicher Baumaister | und Liebhaber Zuwissen sich befeissen solle, | Allen dißer Kunst sich beliebenten Zu sonderbaren Nutzen | Auß VASALLischer schuldiger Trew aber | DEDICIRT | Dem Allerdurchleichtigist: Großmächtigist: und Unüberwündlichisten Röm: Kayser | LEOPOLDO dem Ersten | Von | Wolffgang Wilhelm Prämer Ritter | Z. Marcco, A-Wn Cod.ser.nov.365,

<http://data.onb.ac.at/rec/AC14006995>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*, Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, Bd. 3, hrsg. von Arno Forchert, 2. Auflage, Kassel u. a.: Bärenreiter 2013.

Prez, Albert: *Das GottseLIge RegIeren/ LehrreIChe ErMahren/ | frVhzeItIge HInfahren/ | Des | In dem Alt=Testamentischen Gottseligen König | Josaphat | vorgestellten | Weyland Allerdurchläuchtigst=Großmächtigst= und | Unüberwindlichsten Fürsten und Herrn/ | HERRN | JOSEPHI | Dieses Namens des Ersten/ | Erwählten Römischen Käysers/ | auch Hungar= und Böhmischen | Königs/ etc. etc. | Welcher im Jahr 1678. den 26. Julii, auf diese Welt gebohren/ und | Anno 1711. den 17. April. zwischen 10. und 11. Uhr um den Mittag/ | höchstselig in GOTT entschlaffen/ | Durch gegenwärtige | Leich= und Lob=Predig/ | zu der Käys. Stiffts=Kirchen ad S. Bartholomæum in Franckfurt/ | bey der den 18. May allda angestellten | Ehren= und Leich=Begängnüss/ | Einem Höchst=ansehnlich= und Volck=reichen Auditorio | vorgetragen/ | von | ALBERTO PREZ, MissIonarlo ApostoLICO, | Vorgesagten Stiffts PreDIger. | IM Jahr Vnsers Liebsten HeILanDs ChrIstI. | Cum Permissu Superiorum. | Franckfurt am Mäyn/ | Zu finden bey Joann Georg Henneberger/ Not. p. t. des Käys. | Stiffts S. Barthol. Bacc. am Pfarreysen. | Daselbst gedrukt bey Johann Bauern., A-Wn 220164-C.Adl.1,
<http://data.onb.ac.at/rep/10904772>, letzter Zugriff: 21.07.2023.*

PRINCEPS IN | COMPENDIO. | *hoc est*, | PUNCTA | aliquot compen- | diosa, quæ circa guber- | nationem Reipub. ob- | servanda viden- | tur. | *Viennæ Austriæ*, | Typis MATTHÆI COSMEROVII, | *Typographi Cæsarei*. | 1668., A-Wn *28.T.10,
<http://data.onb.ac.at/rep/107F91B8>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

PRINCEPS | in Compendio, | Das ist: | Etliche kurtze zusammen= | gefaste | Punkte | oder | Reguln/ | Welche ein Regent bey seiner | Regierung zu beobachten | nöthig hat/ | Vormahlen in Lateinischer | Sprache von einem unbekann= | den Autore heraus gegeben/ | Anitzo aber allen Liebhabern | zum Besten ins Teutsche | versetzt. | Gedrukt im Jahr 1701., D-Mbs Pol.g. 1135,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10771643>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

PRINCEPS | IN | COMPENDIO. | *Hoc est*, | Puncta aliquot | compendiosa, quæ | circa gubernationem | Reipubl. observanda | videntur. | *Viennæ Austriæ*, | Typis AGHELEANIS. | Venit sub aurei velleris | insigni. | *M DCC LV.*, A-Wn 308666-A,
<http://data.onb.ac.at/rep/1034F3B9>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Printz, Wolfgang Caspar: *Musica Modulatoria Vocalis*, | Oder | Manierliche und zierliche | Sing=Kunst/ | In welcher | Alles/ was von einem guten Säng er= | fordert wird/ gründlich und auf das deutlichste | gelehret und vor Augen gestellet wird/ | Allen *Studiosis Musicæ Modulatoriæ | Vocalis*, sonderlich aber seinen *Discipulis* zu Nutz | und beliebigen Gefallen ans Liecht | gegeben | Von | Wolfgang Caspar Printzen/ von Wald= | thurn/ aus der Ober=Pfaltz/ Reichs=Gräflichen | Promnitzischen *Directore Musices* und *Cantore* | zu Sorau. | Schweidnitz/ | In Druck und Verlag Christian Okels/ | Im Jahr 1678., A-Wn 396023-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/1041FCF5>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Printz, Wolfgang Caspar: *PHRYNIDIS | MYTILENÆI* | Oder des | Satyrischen Componisten | Ander Theil/ | So | in sich hält | Mancherley Musicalische Discurse/ | Als von denen | *Proportionibus*, denen *Requisitis* eines guten | *Componisten/ de Variationibus*, vom *Ge- | neral-Bass* und dergleichen/| Denen *Cantoribus*, *Organisten* und *Kunst=Pfeif=* | fern zu beliebigen Gefallen aufgesetzt und | ans Licht gegeben | von | Wolfgang Caspar Printzen/ von Waldthurn/ | Reichs=Gräflichen Promnitzischen *Directore Musices* | und *Cantore* der Stadt Sorau. | Dreßden und Leipzig/ | Verlegts Joh. Christoph Mieth und Joh. Christ. Zimmermann/ | druckts Joh. Riedel/ E. G. Hoff=Buchdrucker. 1696., A-Wn SA.73.B.51.(Vol.2),
<http://data.onb.ac.at/rep/103DCDE4>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Pufendorf, Samuel von: Samuel Freyhrrn. von Puffendorff | kurtzer doch | Gründlicher Bericht | von dem Zustande des H. R. Reichs | Teutscher *Nation*, vormahls in | Lateinischer Sprache | unter dem Titel | *SEVERIN* von *MONZAMBANO* | herausgegeben/ | anietzo aber ins Teutsche übersetzt/ und nach des | seel. Herrn *Autoris* eigenhändigen *Exemplar* eingerichtet/ | wie auch mit andern der besten *Editionen conferiret/* ingeleichen mit | den äußersten Anmerckungen der berühmtesten *Publicisten/* | nicht weniger mit ganz neuen *Remarquen* und nützlichen | Registern versehen. | Deme noch beygefüget | 1.) Die Historie von dem wunderlichen Lärmen und Tu= | mult/ welcher in der gelehrten Welt dieses Buchs wegen ent= | standen. | 2.) Des Hrn. *Autoris* Untersuchung/ von der Beschaffen= | heit eines *irregulieren* Staats. | 3.) *VITA, FAMA, & FATA LITERARIA PUFENDOR-* | *FIANA*, oder denckwürdige Lebens=*Memoire* des weltberuffe= | nen Herrn *AUTORIS*, worinne dessen seltsame *Fata*, und *con-* | siderable Händel/ welche er mit den Gelehrten gehabt/ &c. | vorgestellt werden. | LEIPZIG/ bey Johann Ludwig Gleditsch | und M. G. Weidmann. 1710., D-As Stw 5977,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11282872>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Purgstall, Albert: *THEATRUM | GLORIÆ | IOSEPHI I. | Romanorum Imperatoris | Hungariæ, Bohemiæque Regis, | Archiducis Austriæ, Styriæ, &c. &c. | Semper Augusti, | DUM | In Basilica D. STEPHANI Proto-Martyris | Piis Ejusdem Manibus solennes adornaret Exequias | ANTIQUISSIMA, AC CELEBERRIMA | VIENNENSIS UNIVERSITAS | Sub Rectoratu | Reverendissimi, Perillustris, Magnifici, ac Amplissimi | DOMINI, DOMINI | ERNESTI, | ORDIN. Canon. Regul. S. Augustini, Celeberrimæ & | Antiquissimæ Collegiæ Ecclesiæ ad D. Virginem Claustro- | Neoburgi Præpositi, &c. Sacrosanctæ Theologiæ Doctoris, &c. Sac. Cæs. | Majest. Consilarii, nec non Inclytorum Statuum Provincialium | Inferioris Austriæ à Rationibus Actualis Deputati, &c. | FUNEBRI CELEBRATUM DICTIONE | Per | R. P. ALBERTUM PURGSTALL è Soc. JESU, | SS. Theologiæ Doctorem, ac in præfata Celeberrima, & An- | tiquissima Universitate in Moralibus Professorem Ordinarium. | Anno Salutis M. D. CC. XI. Pridie Calendas & Calendis Septembris. | VIENNÆ AUSTRIÆ, typis Ignatii Dominici Voigt, Universitatis Typographi., A-Wn 219618-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/1090463B>, letzter Zugriff: 21.07.2023.*

Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, 5. Auflage, Kassel u. a.: Bärenreiter 2011.

Radau, Michael: *ORATOR EXTEMPORANEUS | Seu | ARTIS ORATORIÆ | BREVIARUM | BIPARTITUM, | Cujus | Prior pars præcepta continet generalia, | Posterior praxin ostendit in triplici dicendi | genere, præsentim*

Demonstrativo; | *Nec non supellectilem Oratoriam, Sententias, | Historias, Apophthegmata, Hieroglyphica | suppeditat* | AUCTORE | R. P. MICHAELE RADAU Societatis | JESU S. Theologiæ Doctore & Profess. | *Nunc | Tertio emendatius, & tertiâ parte auctius, | editum, & ab Auctore correctum, ac a rapina | Georgii Beckheri vindicatum, | Per | ADAMUM MOTKOWSKY | gratum discipulum admodum R. Patris. | AMSTELODAMI, | Apud JANSSONIO-WAESBERGIIOS, | CIO IOC LXXXIV., A-Wn *38.Bb.80,*
<http://data.onb.ac.at/rep/107EECCC>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Reiffenstuel, Ignaz: Reichs=Herrschende | Bild=Saule/ | Auß | Gold/ und Silber/ und Eisen/ | Zu | Staub der Erden zermalet. | Das ist: | Betrübtester Todtsfahl | Ihro | Römisch Kayserlichen/ auch zu Hungarn und Böheimb | Königlichen Majestät; | Ertz=Hertzogen zu Oesterreich/ etc. etc. | *JOSEPHI I.* | Bey dessen | Von einem Löblichen Wienerischen Stadt= | *Magistrat*, und gesambten Burgerschaft gehaltenen | schuldigster drey=Tägiger Leich=Besingnuß/ und anse= | hentlichen Trauer=Gerüst in gewöhnlicher | St. Stephans Dom=Kirche | Unter disen | Schrifft=bewehrten Sinn=Bild | Vorgestellet | Von *P. IGNATIO REIFFENSTUEL* der Gesell= | schafft *JESU* Priestern/ und alldasigen *ordinari* | Dom=Predigern. | Wienn/ gedruckt und zu finden bey Andreas Heyinger/ *Universit.* Buch=Drucker. 1711., A-Wn 75533-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/10AACFB0>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Reiffenstuel, Ignaz: DAS | Verwaißte/ Getröste/ und Unterwisene | Österreichische Schäflein | Das ist: | Trauer= Trost= vnd Lehr=Predig/ | Uber | Den Gottseeligsten Hintritt | *JOSEPHI I.* | Weiland | Röm. Kayser/ Königs zu Hungarn/ vnd Bö= | heim/ Ertz=Hertzogens zu Oesterreich/ etc. etc. | Vnsers | Allerdurchleuchtigsten/ unüberwündlichsten/ vnd | Allernädigsten Herrns Herrns vnd Lands=Fürstens/ | Am | Anderten Sonntag nach Ostern/ | Auß Gelegenheit daß darin gewöhnlich lauffenden H. Evan= | geliums von Guten Hirten/ in allhiesiger Wienerischen Dom= | Kirchen bey St. Stephan zu gewöhnlicher Zeit einer betrübtesten Stadt= | Gemeinde/ sambt andern allen andächtigen Hoch= vnd Niedern | Stands=Zuhörern von öffentlicher Cantzel vorgetragen. | Nunmehr aber | Auff mehr widerholtes eyffriges Ansuchen in Druck gegeben/ | Vnd | Einem gesambten Löblichen | Wienerischen Stadt=*Magistrat* | In unterthäniger geistlichen Ehr=Gebühr zugewidmet | Von *P. Ignatio Reiffenstuel*, der Gesellschaft Jesu Priestern/ | vnd ordinari Dom=Predigern allda. | Lintz/ gedruckt bey Johann Rädlmayr/ Einer Löbl. Ober Oesterr. Landschaft | Buchdruckern/ 1711. (=Reiffenstuel 1711a), A-Wn 221718-B.Adl.26,
<http://data.onb.ac.at/rep/10A9BDCA>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Reineck, Felix: Hundert hohe/ heilige/ Keyserliche/ | Königliche und Fürstliche | Frawen. | Das ist: | Leben und Tu= | gend hundert auß Keyser= | lichen/ Königlichen/ und Fürstlichen | hohen Geschlechtern/ (deren Herkommen/ | Auffnehmung/ und Wolverhaltung mit schönen | vnd in vnser Teutschen Spraach zuvor nicht verzeich= | neten Historien beschriben wird) gebornen Frawen/ | welche in dem andern vnd dritten Orden S. | *Francisci* recht vnd heilig | gelebt. | Zusammen getragen vnd ans | Licht geben | Durch | *P. Fr. FELICEM REINECCIVM* | *Ordin. Min. Reform.* Hoffpredigern | zum heiligen Creutz. | Ynsprugg/ | Gedruckt vnd verlegt durch Michael | Wagner/ 1660., A-Wn 33.F.34,
<http://data.onb.ac.at/rep/10B1B370>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ribera, Pietro Paolo di: LE GLORIE | IMMORTALI | DE' TRIONFI | ET HEROICHE IMPRESE | D'ottocento quarantacinque Donne Illustri antiche, | e moderne, dotate di conditoni, e scienze segnalate: | *Cioè in sacra Scrittura, Teologia, Profetia, Filosofia, Retorica, Gramatica, | Medicina, Astrologia, Leggi Ciuili, Pittura, Musica, Armi, | & in altre virtù principali.* | Tra le quali vi sono molte versate in Santità, Virginità, Penitenza, Digiuini, Vigilie, Orationi, Meditationi, Martirio, Costanza, Pietà, Carità, Lealtà, Castimonia, e Magnanimità; sonoui molte tra esse viue, e morte, di cui fin'hora | niun'Autore n'hà fatto mentione. | *Sonoui alquante Inuentrici di varie scienze, e mestieri all'vso humano necessarij, dalle quali si | possono cauare copiosi esempli, ed auuertimenti vtilissimi a tutte le conditioni di persone.* | Composte da D. PIETRO PAOLO DI RIBERA VALENTIANO, | Canonico Regolare Lateranense. | *CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET PRIVILEGIO.* | IN VENETIA, M DC IX. | Apresso Euangelista Deuchino., A-Wn 19.G.47, <http://data.onb.ac.at/rep/105EF692>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Rinck, Eucharius Gottlieb: Leopolds | des Grossen/ | Röm. Käysers/ | wunderwürdiges | Leben und Thaten, | aus geheimen nachrichten | eröffnet/ | und | in vier Theile getheilet. | Der andere druck/ um vieles vermehret. | Leipzig/ | bey Thomas Fritschen/ 1709., A-Wn 217772-A.1.2., <http://data.onb.ac.at/rep/1072983A>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Rinck, Eucharius Gottlieb: Josephs | des Sieghafften | Röm. Käysers | Leben und Thaten. | In zwey theile abgefasset, | und mit bildnißen gezieret. | Cölln, im jahr 1712, Band 1, A-Wn 112660-A.1, <http://data.onb.ac.at/rep/10B566A3>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Rinck, Eucharius Gottlieb: Josephs | des Sieghafften | Röm. Käysers | Leben und Thaten. | In zwey theile abgefasset, | und mit bildnißen gezieret. | Cölln, im jahr 1712, Band 2 (=Rinck 1712a), A-Wn 112660-A.2, <http://data.onb.ac.at/rep/10B5669B>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Rinck, Eucharius Gottlieb: Leopolds | des Grossen | Röm. Käysers | wunderwürdiges | Leben und Thaten | aus geheimen nachrichten | eröffnet | und | in vier theile getheilet | aufs neue gedruckt und um vieles vermehret. | Cölln | gedruckt im jahr 1713, D-Mbs Germ.g. 401 u-1/4, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10016996>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ripa, Cesare / Castellini, Giovanni Zaratino: ICONOLOGIA | DI | CESARE RIPA | PERVGINO | Cauallier de' Santi Mauritio, & Lazaro, | *DIVISA IN TRE LIBRI:* | Ne i quali si esprimono varie Imagini di Virtù, Vitij, Passioni humane, | Affetti, Atti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, | Prouincie d'Italia, Fiumi, & altre materie infinite | vtili ad ogni stato di Persone. | *AMPLIATA DAL SIG. CAV:* | GIO: ZARATINO CASTELLINI ROMANO; | In questa vltima editione di Imagini, & Discorsi, con Indici | copiosi, & ricorretta. | IN VENETIA, M. DC. LXIX | Appresso Nicolò Pezzana. | *CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET PRIVILEGIO.*, A-Wn 251841-B, <http://data.onb.ac.at/rep/103504BD>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Rohr, Julius Bernhard von: Einleitung | zur | *CEREMONIEL-* | Wissenschaft | Der großen Herren/ | Die in vier besondern Theilen | Die meisten *Ceremoniel*-Hand=/ | lungen/ so die Europäischen *Puissancen* | überhaupt/ und

die Teutschen Landes=Für= | sten insonderheit, so wohl in ihren Häusern, in Ansehung | ihrer selbst, ihrer *Familie* und Bedienten, als auch | gegen ihre Mit=Regenten, und gegen ihre Unter= | thanen bey Krieges= und Friedens=Zei= | ten zu beobachten pflegen, | Nebst den mancherley Arten der *Diver- | tissemens* vorträgt/ sie so viel als möglich in | allgemeine Regeln und Lehr=Sätze einschließt, und hin | und wieder mit einigen historischen Anmerckungen | aus dem alten und neuen Geschichten erläutert, | ausgearbeitet von | Julio Bernhard von Rohr. | Berlin, bey Joh. Andreas Rüdiger, 1729., A-Wn 36.Z.43.,
<http://data.onb.ac.at/rep/10802A24>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Ruscelli, Girolamo: DEL | TEMPIO ALLA DIVINA | SIGNORA DONNA GIOVAN- | NA D'ARAGONA, FABRICATO | *da tutti i più gentili Spiriti, & in | tutte le lingue principali | del mondo, | PRIMA PARTE | ALL'ILLVSTRISSIMO, ET REVERENDIS. | Signore, Il Signor CRISTOFORO MA- | DRVCCIO, Cardinal di Trento. | Con Priuilegio della Illustriss. Sig. di Venetia, | & d'altri Principi, per anni XV. | IN VENETIA, PER PLINIO | PIETRASANTA, M. D. LV., A-Wn *38.S.97,
<http://data.onb.ac.at/rep/1083E2D1>, letzter Zugriff: 21.07.2023.*

Scheibe, Johann Adolph: Johann Adolph Scheibens, | Königl. Dänis. Capellmeisters, | Critischer | MUSIKUS. | Neue, | vermehrte und verbesserte | Auflage. | Leipzig, | bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745., A-Wn SA.73.E.40,
<http://data.onb.ac.at/rep/103799AA>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Schmauß, Johann Jacob]: *Curieuses* | Bücher= | *CABINET* | Vierdter Eingang. | vorstellend | Das Leben des glorwürdigsten | Kayzers | *JOSEPHI* | Eröffnet | Von | *ANTONIO PAULLINI*. | Cölln und Franckfurth am Mayn. | Zu finden in Rengerischer Buchhandlung. | A. MDCCXI., D-Mbs Biogr.c. 250-1/5,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10070676>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Schneider, Daniel:] *THEATRI | EUOPÆI* | Achtzehnder Theil. | Oder | Außführlich fortgeführte | Friedens= und Kriegs= | Beschreibung. | Und was mehr | Von denck= und merckwürdigsten Geschichten in Europa/ | vornemlich aber, in Hoch= und Nieder=Teuschland: bey Reichs= und | Crayß=Versammlungen: An Kayserl. auch Chur= und Fürstl. Höfen/ | So dann/ | In Franckreich, Spanien, Portugall, Groß=Brittannien, Italien, Schwe= | den, Dännemarck, Moscau, Pohlen, Preussen, und auch einige in der übrigen Welt= | Theilen: zu Wasser und Lande, vom 1707ten Jahr, biß zu Ausgang des 1709ten | vorgegangen/ und sich begeben haben. | Alles aus vertraulich *communicirten* Schrifften, und andern glaubwürdigen | *Documenten*/ auch aus der Sachen eigentlichen Verlauff/ mit Fleiß zusammen | getragen und beschrieben. | Wie auch | Mit unterschiedlicher Potentaten und berühmter Krieges=Helden Bildnüssen, danebenst | auch mit denen vornehmsten Kriegs=Actionen; als *Battailen, Campements*, Belagerungen, und See= | Schlachten/ und einiger neu=erbauten Palläste/ um dem Leser den Begriff der Historie anmuthiger und | gewisser zu machen/ mit annehmlichen Kupffern gezieret/ und verleget | Durch | Weyland *Carl Gustav*. Merians Seel. Erben. | Franckfurth am Mayn, gedruckt bey Anton Heinscheidt. | Im Jahr Christi 1720., A-Wn 52.B.1.(Vol.18),
<http://data.onb.ac.at/rep/107249A6>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Schneider, Daniel:] *THEATRI | EUROPÆI* | Neunzehender Theil. | Oder | Außführlich fortgeführte | Friedens= und Kriegs= | Beschreibung. | Und was mehr | Von denck= und merckwürdigsten Geschichten in Europa/ | vornemlich aber, in Hoch= und Nieder=Teutschland: bey Reichs= und | Crayß=Versammlungen: An Kayserl. auch Chur= und Fürstl. Höffen/ | So dann/ | In Franckreich, Spanien, Portugall, Groß=Brittannien, Italien, Schwe= | den, Dännemarck, Moscau, Pohlen, Preussen, und auch einige in der übrigen Welt= | Theilen: zu Wasser und Lande vom 1710ten Jahr, biß zu Außgang des 1712ten | vorgegangen und sich begeben haben. | Alles auß vertraulich *communicirten* Schrifften, und andern glaubwürdigen | *Documenten*/ auch auß der Sachen eigentlichen Verlauff/ mit Fleiß zusammen | getragen und beschrieben. | Wie auch | Mit unterschiedlicher Potentaten und berühmter Kriegs=Helden Bildnüssen, danebenst | auch mit denen vornehmsten Kriegs=*Actionen*; als *Battallien*, *Campements*=Belagerungen, und See= | Schlachten/ und einiger neu=erbauten Palläste/ um dem Leser den Begrieff der Historie anmuthiger und | gewisser zu machen, mit annehmlichen Kupffern gezieret, und verlegt | Durch | Weyland *Carl Gustav*. Merians Seel. Erben. | Franckfurth am Mayn, gedruckt bey Anton Heinscheidt. | Im Jahr Christi 1723., A-Wn 52.B.1.[Vol.19],
<http://data.onb.ac.at/rep/107249BF>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Schönwetter, Johann Baptist: Umständliche | Beschreibung | Von | Weyland Ihrer Majestät/ | Joseph/ | Dieses Namens des Ersten/ | Römischen Kayser/ | Auch zu Hungarn und Böheim | König/ etc. | Ertz=Hertzogen zu Oesterreich/ etc. etc. | Glorwürdigsten Angedenckens/ | Ausgestandener Krankheit/ | höchst=seeligstem | Ableiben/ | Und dann erfolgter Prächtigsten | Leich=Begängnuß/ | Zusammen getragen/ und verlegt durch Johann Baptist Schön= | wetter/ Ihrer Majest. der verwittibten Röm. Kayserin/ und dermal= | gen Regentin/ Hof= und Universitäts=Buchhandlern., A-Wn 66795-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/1033E471>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Sehenswürdige Vorstellung | Deren Sinnreichst= und Denckwürdigsten | *METAILLEN*, | Welche | Zu schuldigsten Ehrn=Bezeugungen | Ihro Röm: Königl: | Majestät | *JOSEPHO* | *PRIMO* | Wegen Siegreichster Eroberung | Der *importanten* | Vestung Landau/ | Auch glücklichst= zum erstenmahl verrichten | Feldzug/ | Seynd Gemüntzet worden. | 1702., D-Dl Hist.Germ.D.27,18.w,
<http://digital.slub-dresden.de/id376305886>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

SERENISSIMO | AC | *POTENTISSIMO* | Hispaniarum ac Indiarum | NEO-REGI | CAROLO III. | *Archiduci Austriæ*, &c. &c. | PRINCIPI | AC | DOMINO DOMINO | *Suo Clementissimo* | Dum | Viennæ in Austriâ declaratus Regnum | adiret. | *VIENNÆ AUSTRIÆ*, | Typis ANDRÆ HEYINGERI, Universitat. Typographi, | Anno 1703, D-Ps S nv/a K (b) 2,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11348068>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Stockher, Paul / Engel von Wagrain, Friedrich Thomas: SAPIENTIA | POLITICA SYMBOLICA, | Hoc est, | *VIRTUTES ET SYMBOLA* | Cæsarum Austriacorum | *Emblematis*, *Thesibus Philosophicis*, & *Po- | liticis explicata*, | ET | IMMORTALIBUS | IOSEPHI I. | Augustissimi Romanorum | IMPERATORIS, | &c. &c. &c. | *HONORIBUS CONSECRATA*, | AC | In Alma & Archi-Episcopali Benedictina Univer- | sitate Salisburgensi | AB | *Illustrissimo & Generosissimo Domino* | FRANCISCO FRIDERICO THOMA | Engl de Wagrain, Austriaco, L. B. Domino Dominiorum | Seisenburg, Pötenbach, Müllbach, Fels, Schlikhenreith, | AA. LL. ac Philosophiæ Magistro, &

Institutionum Imperialium Studioso, | ex Collegio Virgiliano, | *Propugnata*, | *PRÆSIDE* | P. PAULO STOCKHER, ORD. S. BENED. | ad S. Paulum in Carinthia Professo, AA. LL. & Philosophiæ | Doctore, ejusdémque Professore Ordinatio, ac p. t. Decano. | *Anno à partu Virgineo M. DCC. VII. Die Augusti*, | *Horis ante- & post-meridianis*. | *SALISBURGI*, Typi Joannis Josephi Mayr, Aulico Academici Typographi., D-Mbs 2 Diss. 176.,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10930031>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

SVPREMAE PIETATIS | MONIMENTA | DIVIS MANIBVS | *AVGVSTISSIMI INVICTISSIMI QVE* | *PRINCIPIS AC DOMINI* | DOMINI | IOSEPHI | GLORIOSISSIMI ROMANORVM | IMPERATORIS GERMANIAE HVNGARIAE BOHE- | MIAE DALMATIAE CROATIAE ET SCLAVONIAE | REGIS ARCHIDVCIS AVSTRIAE DVCIS | BVRGVNDIAE ET RELIQA | CAESARIS OLIM AC DOMINI SVI | OMNIVM CLEMENTISSIMI | D. XVII APRIL. A. R. S. CIO IOCCXI | *REBVS HVMANIS EREPTI* | DEMISSISSIMA VENERATIONE | MOESTISSIMISQVE ANIMIS | CONSECRATA | TANATAE MAIESTATI | *AETERNVM DEVOTISSIMA* | REPVBICA NORIMBERGENSI. | *ALTDORFFII & NORIMBERGAE, LITTERIS KOHLESII, ACADEMIAE TYPOGRAPHI.*, A-Wn 39.O.2,
<http://data.onb.ac.at/rep/1081707A>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Tasso, Torquato: DISCORSO | DELLA VIRTU' | FEMINILE, E | DONNESCA, | DEL SIG. TORQVATO TASSO. | ALLA | *SERENISSIMA SIG. DVCHessa* | *Di Mantoua, &c.* | IN VENETIA, | Appresso Bernardo Giunti, e fratelli. | M D LXXXII., A-Wn *35.Q.82,
<http://data.onb.ac.at/rep/103BB770>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Tasso, Torquato: DISCORSO | DELLA VIRTU' | HEROICA, ET DELLA | CHARITA' | DEL SIG. TORQVATO TASSO. | AL | SERENISS. SIG. MONSIG. | *il Cardinale Cesareo*. | IN VENETIA, | Appresso Bernardo Giunti, e fratelli. | M D LXXXII. (=Tasso 1582a), A-Wn *35.Q.83,
<http://data.onb.ac.at/rep/109C21D8>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Telemann, Georg Philipp: „Telemann.“, in: Mattheson, Johann, Grundlage | einer | Ehren=Pforte, | woran der | Tüchtigsten Capellmeister, | Componisten, Musikgelehrten, | Tonkünstler etc. | Leben, Wercke, | Verdienste etc. | erscheinen sollen. | Zum fernern Ausbau angegeben | von | Mattheson. | HAM- | BURG. | 1740. | In Verle= gung | des | Verfassers, A-Wn 60187-B, S. 354–369,
<http://data.onb.ac.at/rep/103790AF>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

TEMPLVM GLORIAE | DIVIS | MAGNI | LEOPOLDI | MANIBVS | DICATVM; | *ET* | ARCVS TRIVMPHALIS | IN HONOREM | *AVGVSTISSIMI INVICTISSIMI QVE* | IOSEPHI | CAESAREVM IN SOLIVM DIVINITVS | ERECTI | PISSIMA MENTE MANVQVE ADORNATVS. | *HOC EST* | VARIA OB MOESTISSIMVM SOLIS IMPERII OCCASVM | PVBLICI LVCTVS | OB EJVSDemQVE AVSPICATISSIMVM IN IOSEPHO ORTVM | RESTITVTVMQVE JVBAR | VNIVERSALIS LAETITIAE ET APPLAVSVS | DOCUMENTA | SVMMA VENERATIONE AC FIDE IN LVCEM EDITA | A DEVOTISSIMA | GLORIOSISSIMAE DOMVI | AVSTRIACAE | REPVBICA NORIMBERGENSI. | *A. O. R. CIO IO CCV.* | *NORIMBERGAE* APVD MARTINVM ENDTERVM, | *ET ALTDORFFII* APVD HENRICVM MEYERVM, VNIVERSIT. TYPOGR., A-Wn 74.C.48,

<http://data.onb.ac.at/rep/103128C8>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Tiraboschi, Girolamo: „BERNARDONI PIETRO ANTONIO“, in: Ders., BIBLIOTECA MODENESE | O NOTIZIE DELLA VITA | E DELLE OPERE | DEGLI SCRITTORI | NATII DEGLI STATI | *DEL SERENISSIMO SIGNOR* | DUCA DI MODENA | RACCOLTE E ORDINATE DAL CAVALIERE | AB. GIROLAMO TIRABOSCHI | CONSIGLIERE DI S. A. S. | PRESIDENTE DELLA DUCAL BIBLIOTECA, E DELLA GALLERIA DELLE | MEDAGLIE, E PROFESSORE ONORARIO NELLA UNIVERSITA' | DELLA STESSA CITTA'. | TOMO I. | IN MODENA MDCCLXXXI. | PRESSO LA SOCIETA' TIPOGRAFICA. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI*., A-Wn *43.F.26.(Vol.1), S. 246–249,

<http://data.onb.ac.at/rep/108F0EFC>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Trissino, Gian Giorgio: „I RITRATTI | DI | GIOVAN GIORGIO | TRISSINO.“, in: Ders., TUTTE LE OPERE | DI | GIOVAN GIORGIO | TRISSINO | GENTILUOMO VINCENTINO | NON PIU' RACCOLTE | TOMO SECONDO | CONTENENTE LE PROSE | IN VERONA. | PRESSO JACOPO VALLARSI. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI* 1729., D-Mbs 4 P.o.it. 363-2, S. 269–277,

<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10687038>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Vergil: *Aeneis. 12 Gesänge*, unter der Verwendung der Übertragung Ludwig Neuffers üs. und hrsg. von Wilhelm Plankl, Stuttgart: Reclam 1974 (Universal-Bibliothek 221–224).

Vergil: „Ecloga quarta“, in: Ders., *Bucolica. Hirtengedichte*, Studienausgabe, Lateinisch/Deutsch, Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort von Michael von Albrecht, korrigierte und bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart: Reclam 2017 (Reclams Universal-Bibliothek 18133), S. 36–41.

Verlauff/ | Der | An die Röm. Käys. Majestät | *JOSEPHI* | Von Dero/ und des Heil. Röm. | Reichs=Statt Regensburg den 19. Nov. | 1705. abgelegter | Huldigung., D-Rs 999/4Hist.pol.541(10,

<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11063540>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Vischer, Georg Matthaeus: *Topographia Archiducatus Austriae inferioris modernae. 1672*, Nachdruck der Ausgabe von 1672, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Anton Leopold Schuller, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1976.

Wagner von Wagenfels, Hanns Jacob: Ehren=Ruff | Teutschlands/ | Der | Teutschen/ | Und | Ihres Reichs. | Durch | Hannß Jacob Wagner von Wa= | genfels/ Rittern des Ordens Christi/ der Römi= | schen Königlichen Majestät *Historicum*, | und *Politicum*. | *Cum Gratia & Privilegio Sacrae Cæsareae Majestatis*, | *Nec non cum consensu & approbatione antiquissimæ & ce- | leberrimæ Universitatis Viennensis*. | Wienn in Oesterreich/ | Gedruckt bey Johann Jacob Mann/ Universität Buchdrucker. 1691., A-Wn 47.C.24,

<http://data.onb.ac.at/rep/109DD6BE>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Walther, Johann Gottfried: „*Serenata* (ital.) *Serenade* (gall.)“, in: Ders., *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [Leipzig 1732], Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001, S. 509.

Walther, Johann Gottfried: „*Tremolo* oder *Tremulo* (ital.)“, in: Ders., *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [Leipzig 1732], Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001, S. 553.

Ware, James: THE | WORKS | OF | Sir *JAMES WARE* | CONCERNING | IRELAND | REVISED and IMPROVED. | VOL. III. Containing, | THE WRITERS of IRELAND. | IN TWO BOOKS. | I. of such WRITERS who were born in *IRELAND*. | II. Of such WRITERS, who, though Foreigners, enjoyed | Preferments or Offices in *IRELAND*, or had their | Education in it. | Written in *Latin* by Sir *James Ware*, Knight; now newly translated | into *English*, revised, and improved with many material Additions; | and continued down to the beginning of the Present Century. | *DUBLIN*: | Printed by A. REILLY, for the AUTHOR. | M,DCC,XLVI. 1746, A-Wn 18.N.17.(Vol.3),

<http://data.onb.ac.at/rep/103CAC9C>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Warhafft Vorstellung und eigendlicher Abriß der nach einiger | Belagerung endlich erfolgten göttlichen Übergab | Landau [...] Augspurg/ zu finden bey Albrecht Schmidt/ Formschneider und Brieffmahler., US-Wc LOT 14117, no. 178 (H) [P&P],

<https://lccn.loc.gov/2016646787>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Wienn/ vom 9. biß 12. May/ 1705“, in: *Wienerisches Diarium* 185 (1705),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_wrz_17050509.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023

„Wienn/ vom 5. biß 8. Junii/ 1706.“, in: *Wienerisches Diarium* 297 (1706),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_wrz_17060605.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Wienn/ vom 17. biß 20. Mertz 1708“, in: *Wienerisches Diarium* 483 (1708),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_wrz_17080317.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Wienn/ vom 21. biß 24. April“, in: *Wienerisches Diarium* 493 (1708),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_wrz_17080421.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Wienn/ vom 20. biß 22. Junii 1708“, in: *Wienerisches Diarium* 510 (1708),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_wrz_17080620.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Wienn/ vom 4. biß 6. Julii 1708“, in: *Wienerisches Diarium* 514 (1708),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_wrz_17080704.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Wienn/ vom 25. biß 27. Julii 1708“, in: *Wienerisches Diarium* 520 (1708),

https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_wrz_17080725.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Wienn/ vom 6. biß 9. Julii/ 1709“, in: *Wienerisches Diarium* 619 (1709),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_wrz_17090710.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

„Wienn/ vom 19. biß 22. April/ 1710“, in: *Wienerisches Diarium* 701 (1710),
https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_wrz_17100419.pdf, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Wolff, Christian: Vernünfftige | Gedanken | Von dem | Gesellschaftlichen | Leben | der Menschen | Und insonderheit | Dem gemeinen Wesen | Zu | Beförderung der Glückseeligkeit | des menschlichen Geschlechtes/ | Den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet | Von | Christian Wolffen/ | Königl. Schwed. Hochfürstl. Heß. Regierungs=Rathe und *Math. & | Philos. Prof. Primario* zu Marburg, *Prof. honorario* zu St. Petersburg, | der Königl. *Academie* der Wissenschaften zu Paris, ingleichen der | Königl. Groß=Brittannischen, wie auch der Königl. Preuß. | Societät der Wissenschaften Mitglied. | Die vierte Auflage. | Mit Königl. Pohn. und Churfürstl. Sächs. allergn. *PRIVILEGIO*. | Franckfurt und Leipzig, 1736., A-Wn 278386-A,
<http://data.onb.ac.at/rep/10741C53>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Zarlino, Gioseffo: ISTITVTIONI | HARMONICHE | DEL REV. MESSERE | GIOSEFFO ZARLINO | DA CHIOGGIA, | Maestro di Capella della Serenissima SIGNORIA di VENETIA: di | nuouo in molti luoghi migliorate, & di molti belli secreti | nelle cose della Prattica ampliate. | *Nelle quali; oltra le materie appartenenti alla MVSICA; si trouano dichiarati | molti luoghi di Poeti, Historici, & di Filosofi; si come nel | leggerle si potrà chiaramente vedere.* | Con due Tauole; l’vna che contiene le Materie principali: & l’altra | le cose più notabili, che nell’Opera si ritrouano | IN VENETIA, | Appresso Francesco de i Franceschi Senese. | M. D. LXXIII., A-Wn 60170-C,
<http://data.onb.ac.at/rep/10379B2E>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Zennegg, Christoph: Haupt=Veste | Von der Stadt Wienn/ | Oder | Peters=Burg. | Daß ist: | Die nach dem Römischen *VATICAN* neu= | erbaute herrliche Peters=Kirch/ | Aus allen Wienerischen Boll=Wercken das aller=vestiste. | Da | Ermeldte herrliche St. Peters=Kirch den 22. | Sonntag nach Pfingsten zum erstenmahl eröffnet/ und | allda Ihro Regierende Römische Kayserliche | Majestäten Majestäten | *JOSEPHUS* und *AMALIA* | Dem ersten Gottes=Dienst andächtigst beywohnten/ | In kurtzer | Ehren=Rede | Vorgetragen von | *R. P. CHRISTOPHORO ZENNEGG Soc. JESU.* | Ihro Römischen Kayserl. Maj. Ordinari Hoff=Predigern. | *ANNO* 1708. den 28. *Octobris*. | Wienn in Oesterreich/ gedruckt bey Andreas Heyinger/ Univ. Buchdr., A-Wn 220364-B,
<http://data.onb.ac.at/rep/10A8FFF8>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Zennegg, Christoph: Risen=Schritte | Deß | Grossen Kaysers | *JOSEPHS* | Von | Der Bahne Irdischer Ehren | zur unverwelcklichen | Himmels=Crone. | Bey | Seiner höchstgedachten Kayserlichen | und Königlichen Majest: drey=täglichen Leich= | Besingnuß in der Kayserlichen Hof=Kirchen | vor einem herrlichen | Trauer=Gerüste | Abgemessen | An dem Ersten Tage | Durch | *R. P. CHRISTOPHORUM ZENNEGG* | auß der Gesellschaft *JESU*/ Ihro Kayserl. und Königl. | Majestät gewöhnlichen Hof=Predigern. | Gedruckt zu Wienn/ | Bey den Cosmerovischen Erben/ der Kayserl. Hof=Buchdruckerey/ | Im Jahr 1711., A-Wn 173249-C,

<http://data.onb.ac.at/rep/109A3631>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Zeno, Apostolo: Elogio di SILVIO STAMPIGLIA | Romano, in: GIORNALE | DE' | LETTERATI | D'ITALIA. | TOMO TRENTESIMOTTAVO | PARTE SECONDA. | SOTTO LA PROTEZIONE | DEL SERENISSIMO | GIO. GASTONE, | GRAN-DUCA DI TOSCANA | IN VENEZIA MD,CCXXXIII. Appresso Gio. Gabbriello Hertz. | CON LICENZA DE' SUPERIORI, | E CON PRIVILEGIO., I-Rn 5.A.22, S. 117–134, <http://bve.opac.almavivaitalia.it/opac2/BVE/dettaglio/documento/TO00185038>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Zeno, Apostolo: „645. Al medesimo. a Venezia. | Vienna 24. Febbrajo 1725.“, in: Ders., LETTERE | DI | APOSTOLO ZENO | CITTADINO VENEZIANO | ISTORICO E POETA CESAREO | Nelle quali si contengono molte notizie attenenti all'ISTO- | RIA LETTERARIA de' suoi tempi, e si ragiona di LI- | BRI, D'ISCRIZIONI, DI MEDAGLIE, e d'ogni | genere d'erudita ANTICHITA'. | SECONDA EDIZIONE | In cui le Lettere già stampate si emendano, e molte | inedite se ne pubblicano. | VOLUME QUARTO. | VENEZIA, | MDCCLXXXV. | APPRESSO FRANCESCO SANSONI | CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO., A-Wn 75.O.8.(Vol.4), S. 21f., <http://data.onb.ac.at/rep/105C450E>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Zschackwitz, Johann Ehrenfried:] Leben und Thaten | IOSEPHI I. | Römischen Käysers, sambt der unter Sr. Majestät | glorwürdigsten Regierung | vorgefallenene | Reich=Historie. | Alles | mit behörigen Documenten bekräftiget, | auch mit andern curieusen und nützlichen | Reichs=Materien | erläutert, | Als: I. Von den Wahl= und Crönungs= | Ceremonien eines Römischen Käysers; | II. Gründliche Nachricht von der Güldenene | Bulle, die gantz mit eingerückt ist; III. Von denen | Reichs=Vicariis; IV. Von einem allgemeinen Reichs=Tage; | V. Von dem Reichs=Hoff=Rathe; und dann VI. | Von dem Reichs=Cammer=Gerichte | zu Wetzlar. | Leipzig, Im Verlag Johann Ludwig Gleditsch | und Moritz Georg Weidmanns, 1712., A-Wn BE.6.Z.51, <http://data.onb.ac.at/rep/10AEBC22>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Handschriftliche wortsprachliche Primärquellen

Cyni, Giacomo Filippo: Festiva | Aggratulatio, in: Ders. / Cyni, Liborio Nicomede, Messis Accademica | a Liborio Nicomede Comite Cyni | collecta, Senate House Library GB 0096 MS 518, S. 79–91.

Dolfín, Daniele: Bericht vom 28. April 1708, AT-OeStA/HHStA StAbt Venedig Dispacci di Germania 192.

Dolfín, Daniele / Tiepolo, Lorenzo: Bericht vom 30. Juni 1708, AT-OeStA/HHStA StAbt Venedig Dispacci di Germania 192.

Färber, Johann: [Privilegansuchen], AT-OeStA/HHStA Wien, Reichshofrat, Gewerbeprivilegien Fasz. 2, fol. 12–20.

Guadagni, Neri: Bericht vom 22. Juni 1709, in: Alemagna | Sig:^r March:^{se} Neri Guadagni | 1708 . 1709 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4428.

Guadagni, Neri: Bericht vom 29. Juni 1709, in: Alemagna | Sig:^r March:^{se} Neri Guadagni | 1708 . 1709 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4428.

Guadagni, Neri: Bericht vom 20. Juli 1709, in: Alemagna | Sig:^r March:^{se} Neri Guadagni | 1708 . 1709 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4428.

Guadagni, Neri: Bericht vom 22. März 1710, in: Germania | Sig:^r March:^e Neri Guadagni | 1710 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4429.

Martelli, Marco: Bericht vom 5. Juni 1706, in: Alemagna | Sig:^r Marco Martelli | 1706. | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4426.

Martelli, Marco: Bericht vom 10. Juni 1706, in: Alemagna | Sig:^r Marco Martelli | 1706. | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4426.

Martelli, Marco: Bericht vom 12. Juni 1706, in: Alemagna | Sig:^r Marco Martelli | 1706. | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4426.

Martelli, Marco: Bericht vom 11. Juni 1707, in: Alemagna | Sig:^r Marco Martelli | 1707 | Lettere, è Minute, Firenze, Archivio Mediceo del principato, filza 4427.

Prothocollum | In Cæremonialibus aulicis | de Anno | 1700., AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 6,
<https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=21964>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Prothocollum Aulicum | in Cæremonialibus de Anno | 1710. | 1711. | et | 1712., AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 7,
<https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=21965>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Tiepolo, Lorenzo: Bericht vom 28. Juli 1708, AT-OeStA/HHStA StAbt Venedig Dispacci di Germania 193.

Kupferstiche, Radierungen

Beduzzi, Antonio / Kenckel, Benjamin: *Obitum IOSEPHI I.* [...] [Wien 1711], Albertina Wien DG2018/200, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG2018/200\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG2018/200]&showtype=record), letzter Zugriff: 21.07.2023.

Engelbrecht, Christian / Pfeffel, Johann Andreas: [Joseph I. als Sieger vor den Toren Landaus], [1702], A-Wn PORT_00047022_01, <http://data.onb.ac.at/rec/baa4817729>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Fischer von Erlach, Johann Bernhard]: *Funeralis pyramis* [...], [Wien 1711], Albertina Wien DG2018/144, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG2018/144\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG2018/144]&showtype=record), letzter Zugriff: 21.07.2023.

Fischer von Erlach, Johann Bernhard / Delsenbach, Johann Adam: *Rogus Funebris Solemnibus Exequiis Divi Imp: JOSEPHI. I.* ..., Wien 1711, A-Wn 166.694-B, <http://data.onb.ac.at/rec/baa10130096>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Kleiner, Salomon / Theolott, Jakob Gottlieb: Plan | du Chateau et Jardin | de la Favorite | de S. M. Imp. et Cathl. | situé dans le fauxbourg | de Carinthie | a Vienne., A-Wn 175.127 - B, <http://data.onb.ac.at/rec/baa9311756>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Pfeffel, Johann Andreas / Engelbrecht, Christian]: [Ansicht des Zuschauerraums mit Hofloge des Wiener Hoftheaters] [1716], Deutsches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: VII 550, <https://www.bavarikon.de/object/bav:DTM-BTH-00000000000F1316?lang=de>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

[Pfeffel, Johann Andreas / Engelbrecht, Christian]: [Das Kaiserliche Hoftheater in Wien mit Blick auf das Proszenium mit Hauptvorhang] [1716], Deutsches Theatrumuseum, Inv.-Nr.: VII 549, <https://www.bavarikon.de/object/bav:DTM-BTH-00000000000F1317?lang=de>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Schubart von Ehrenberg, Peter / Kenckel, Benjamin: *Monimentum Venerationis Posthumæ* [...], [Wien 1711], Albertina Wien DG2018/202, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG2018/202\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG2018/202]&showtype=record), letzter Zugriff: 21.07.2023.

Stampart, Frans van / Wolff, Andreas / Wolfgang, Johann Georg: [Joseph I. mit weiblicher allegorischer Figur], [s. l., s. a.], Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. II,413,132, <https://www.portraitindex.de/bilder/zoom/co-ii-413-132>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Tausch, Christoph / Dietel, Franz Ambros: [Castrum doloris für Joseph I.], Wienn: Heyinger [1711], Albertina Wien DG2018/203,

[https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG2018/203\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG2018/203]&showtype=record), letzter Zugriff: 21.07.2023.

Sekundärliteratur

Abenstein, Reiner: *Griechische Mythologie*, 4., aktualisierte Auflage, Böhlau u. a.: Wien u. a. 2016

Accorsi, Maria Grazia: „Pastori e teatro: dal melodramma al dramma ebraico“, in: Saccenti, Mario (Hrsg.), *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell’Arcadia bolognese. 2. Momenti e problemi*, Modena: Mucchi 1988 (Società e cultura del Settecento in Emilia Romagna. Studi e ricerche), S. 267–359.

Adel, Kurt: *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1960.

Agawu, Kofi: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2009 (Oxford Studies in Music Theory).

Allanbrook, Wye Jamison: *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*, hrsg. von Mary Ann Smart und Richard Taruskin, Berkeley: University of California Press 2014.

Allsop, Peter: *Arcangelo Corelli und seine Zeit*, hrsg. von Birgit Schmidt, aus dem Englischen von Oliver Steinert-Lieschied, Laaber: Laaber 2009 (Große Komponisten und ihre Zeit).

Aram, Michael: „Vorwort“, in: Winter, Heinz (Hrsg.), *Glanz des Hauses Habsburg. Die Habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*, Wien: Kunsthistorisches Museum Wien 2009 (Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums 5; Kunsthistorisches Museum Wien. Münzkabinett. Kataloge der Medailiensammlung 1), S. 9.

Althoff, Gerd: „Studien zur habsburgischen Merowingersage“, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 87 (1979), S. 71–100.

Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. 1. Halbband*, 3., unveränderte Auflage, Hamburg: VSA 2019 (Louis Althusser Gesammelte Schriften).

Angelidi, Christine: *Pulcheria. La castità al potere*, aus dem Französischen ins Italienische übersetzt von Daniela Serman, Milano: Jaca Book 1998 (Donne d’oriente e d’occidente 5).

Angenot, Marc: *Les champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes. 1400–1800*, Montréal: Les Presses de l’université du Québec 1977.

Anthony, James R.: *French Baroque Music. From Beaujoyeux to Rameau. Revised and Expanded Edition*, Portland, Oregon: Amadeus 1997.

Apostolidès, Jean-Marie: *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris: Édition de Minuit 1981.

Assmann, Aleida: „Geschichte findet Stadt“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.), *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘*, Bielefeld: transcript 2009 (Kultur- und Medientheorie), S. 13–27.

Baader, Clemens Alois: „Pock (Johann Joseph)“, in: Ders., *Lexikon verstorbener Baierischer Schriftsteller des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts*, Band 1, Teil 2, Augsburg: Jenisch / Leipzig: Stage 1824, S. 148f.

Barazzoni, Beatrice: *Le cantate da camera di Attilio Ariosti (1666–1729) nel contesto coevo. Con l'edizione dei testi*, Roma: Aracne 2007.

Barfuss, Thomas / Jehle, Peter: *Antonio Gramsci zur Einführung*, 3. Auflage, Hamburg: Junius 2021.

Beniscelli, Alberto: „Tra storia e amori: una Virginia di fine seicento“, in: Pitarresi, Gaetano (Hrsg.), *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa 2010, S. 17–36.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 7. Auflage, Berlin: Suhrkamp 2020 (Suhrkamp Taschenbuch 4196).

Bennett, Lawrence: *The Italian Cantata in Vienna. Entertainment in the Age of Absolutism*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2013 (Publications of the Early Music Institute).

Benson, Pamela Joseph: *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1992

Bergamini, Maria Grazia: „Dai Gelati alla Renia (1670–1698). Appunti per una storia delle accademie letterarie bolognesi“, in: Saccenti, Mario (Hrsg.), *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese. 2. Momenti e problemi*, Modena: Mucchi 1988 (Società e cultura del Settecento in Emilia Romagna. Studi e ricerche), S. 5–52.

Berger, Eva: *Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930. Band 3. Wien*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2004.

Berriot-Salvadore, Évelyne: „Der medizinische und andere wissenschaftliche Diskurse“, in: Farge, Arlette / Zemon Davis, Natalie (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 3. Frühe Neuzeit*, Frankfurt am Main / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994, S. 367–407.

Bloch, R. Howard: *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago / London: University of Chicago Press 1991.

Börner, Lore: „Einleitung“, in: *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin. Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450–1750)*, bearbeitet von Lore Börner, Berlin: Mann 1997 (Berliner numismatische Forschungen. Neue Folge 5), S. 11–17.

Boge, Birgit / Bogner, Ralf Georg (Hrsg.): *Oratio Funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1999 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30).

Boge, Birgit / Bogner, Ralf Georg: „Leichenpredigtforschung auf Abwegen? Zu den Gründen für die bisherige Ignoranz gegenüber einer Gattung frühneuzeitlicher katholischer Gebrauchsliteratur“, in: Dies. (Hrsg.), *Oratio Funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1999 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30), S. 3–8.

Boschung, Magdalena: „Antonio Cladaras *Serenata Il trionfo d'amore*: Frankreichrezeption im Dienste adeliger Selbstdarstellung“, in: Over, Berthold (Hrsg.), *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700*, Kassel: Merseburger 2016 (MARS. Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento), S. 295–326.

Bose, Fritz: „Ariosti und Bononcini am Berliner Hof. Anmerkungen zu zwei Gemälden im Schloß Charlottenburg“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 22/1 (1965), S. 56–64.

Braungart, Georg: „Mythos und Herrschaft: Maximilian I. als Hercules Germanicus“, in: Haug, Walter / Wachinger, Burghart (Hrsg.), *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, Niemeyer: Tübingen 1991 (Fortuna Vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert 5), S. 77–95.

Brewer, Charles E.: *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*, London / New York: Routledge 2016.

Brix, Michael: „Trauergerüste für die Habsburger in Wien“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 26/1 (1973), S. 208–266.

Broad, Jacqueline / Green, Karen: *A History of Women's Political Thought in Europe. 1400–1700*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2009

Bruck, Guido: „Habsburger als ‚Herculier‘“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien* 50 (1953), S. 191–198.

Buchinger, Günther / Hudritsch, Elisabeth / Mitchell, Paul: „Das sogenannte Saalgebäude im Wiener Augarten. Erforschung und Sanierung eines kaiserlichen Lusthauses“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 65/4 (2011), S. 371–389.

Bürgler, Anna: „Zur Identifizierung der Marmorstatuen der Brüder Strudel im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien und im Habsburgersaal der Franzensburg in Laxenburg“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 55/1–2 (2001), S. 43–58.

Bundesdenkmalamt (Hrsg.): *Wien. I. Bezirk – Innere Stadt*, Horn / Wien: Berger 2003 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs).

Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, 3. Auflage, aus dem Englischen von Matthias Fienbork, Berlin: Wagenbach 2009 (Wagenbachs Taschenbuch 412).

Burlini Calapaj, Anna: „Pietro Antonio Bernardoni“, in: Muratori, Lodovico Antonio, *Carteggi con Bentivoglio ... Bertacchini*, hrsg. von Anna Burlini Calapaj, Firenze: Olschki 1983 (Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori 6), S. 432–438.

Calella, Michele: „Kleinere szenische Gattungen („componenti drammatici“)“, in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 63–74.

Candiani, Rosy: „Il giovane Metastasio a Napoli: le feste teatrali del 1720–1722“, in: Sala Di Felice, Elena / Caira Lumetti, Rossana Maria (Hrsg.), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne 2001 (Collana di ricerche letterarie 4), S. 173–192.

Carver, Anthony F.: *Cori spezzati. I. The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2009.

Chapin, Keith: „Learned Style and Learned Styles“, in: Mirka, Danuta (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016, S. 301–329.

Checa Cremades, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid: Taurus 1987 (Ensayistas 275).

Chegai, Andrea: „Configurazione scenica e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio“, in: Colturato, Annarita / Merlotti, Andrea (Hrsg.), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia. Atti del convegno internazionale di studi. Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2011, S. 3–29.

Chegai, Andrea: „L’isola disabitata di Metastasio ripresa per Maria Carolina (1768). Storia di un ripopolamento, fra canto e danza“, in: Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1), S. 505–523.

Chirico, Teresa: „Serenate alla corte romana del Cardinale Pietro Ottoboni (1667–1740) nell’epoca di Arcangelo Corelli: Storia e proteizzazione di un genere“, in: Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1), S. 137–192.

Colturato, Annarita / Merlotti, Andrea: *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d’Italia. Atti del convegno internazionale di studi. Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2011.

Coreth, Anna: *Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit (1620–1740)*, Wien: Holzhausen 1950 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 37).

Coreth, Anna: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, 2. erweiterte Auflage, München: Oldenbourg / Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1982 (Österreich-Archiv. Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde).

Coticelli, Francesco: „Metastasio a Napoli. Vicende di *Orti esperidi*“, in: Sommer-Mathis, Andrea / Hilscher, Elisabeth (Hrsg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000 (Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte 676), S. 171–184.

Cox, Virginia: *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in Its Social and Political Contexts. Castiglione to Galileo*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1992 (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 2).

Cox, Virginia: *Women’s Writing in Italy. 1400–1650*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2008.

Cox, Virginia: *The Prodigious Muse. Women’s Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2011

Croll, Gerhard: „Agostino Steffani (1654–1728). Studien zur Biographie. Bibliographie der Opern und Turnierspiele. (Münster i. W. 1961). Gerhard Crolls Habilitationsschrift“, in: Ders., *Agostino Steffani. Musiker, Politiker und Kirchenfürst. Schriften von Gerhard Croll*, hrsg. von Waltraut Anna Kautz-Lach, Wien: Hollitzer 2018, S. 21–260.

Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum Kulturwissenschaften nach dem „Spatial Turn“*, Bielefeld: transcript 2009 (Kultur- und Medientheorie).

Cusick, Suzanne G.: *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago / London: The University of Chicago Press 2009 (Women in Culture and Society).

Daniel, Ute / Siemann, Wolfram: „Historische Dimensionen der Propaganda“, in: Dies. (Hrsg.), *Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung (1789–1989)*, Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 7–20.

Daniel, Ute: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 1995.

Decker, Veronika / Jeitler, Markus: „Habsburgische Trauerkultur im Stadtraum am Beispiel Wiens in der frühen Neuzeit“, in: Kührtreiber, Thomas u. a. (Hrsg.), *Leben mit dem Tod. Der Umgang mit Sterblichkeit in Mittelalter und Neuzeit*, Wien: Österreichische Gesellschaft für Mittelalterarchäologie 2020 (Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich 35), S. 331–349.

De Feo, Adriana: „Venedig und Salzburg als Traditionsstätten der Serenata. Selbstdarstellung als Verbindung von irdischer und göttlicher Macht“, in: Ammerer, Gerhard / Hanneschläger, Ingonda / Hochradner, Thomas (Hrsg.), *Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers. Bericht einer Tagung der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“ im Centro Tedesco di Studi Veneziani, 24. bis 26. Oktober 2013*, Wien: Hollitzer 2015 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform „Salzburger Musikgeschichte“ 3), S. 201–222.

De Feo, Adriana: „Selbstdarstellung und höfische Repräsentation. Dramatische Sujets zur Glorifizierung der Habsburgerdynastie in der barocken Librettistik“, in: Telesko, Werner (Hrsg.), *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: Böhlau 2017, S. 115–134.

Dimitrieva-Einhorn, Marina: „Triumphbogen für den Kaiser. Die rudolfinischen Motive in der Residenzstadt von Vespasiano Gonzaga“, in: Konečný, Lubomír Jan (Hrsg.), *Rudolf II, Prague and the World*, Praha: Artefactum 1998, S. 31–39.

Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, 2. Auflage, Bielefeld: transcript 2009 (Sozialtheorie).

Döring, Jörg / Thielmann, Tristan: „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen“, in: Dies. (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, 2. Auflage, Bielefeld: transcript 2009 (Sozialtheorie), S. 7–45.

Dreyer, Boris: *Arminius und der Untergang des Varus. Warum die Germanen keine Römer wurden*, Stuttgart: Klett-Cotta 2009.

Dubowy, Norbert: „Stampiglia e Scarlatti a Firenze“, in: Pitarresi, Gaetano (Hrsg.), *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa 2010, S. 99–118.

Duhr, Bernhard: *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im 18. Jahrhundert*, München / Regensburg: Manz 1928 (Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge 4/2).

Duindam, Jeroen: *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2007 (New Studies in European History).

Durkin, Rachael: *The Viola d'Amore: Its History and Development*, London / New York: Routledge 2021.

Ebert, Alfred: *Attilio Ariosti in Berlin. (1697–1703). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am Hofe König Friedrichs I. von Preußen*, Leipzig: Giesecke & Devrient 1905.

Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, aus dem Italienischen übersetzt von Günter Memmert, 17. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 (Edition Suhrkamp 895).

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, 9. unveränderte Auflage von 2002, Paderborn u. a.: Fink 2017 (UTB 105).

Ehalt, Hubert Ch.: *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, München: Oldenbourg 1980 (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 14).

Eitner, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 5, Leipzig: Breitkopf & Haertel 1901.

Eliade, Mircea: *Mythos und Wirklichkeit*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Insel 1988.

Erdmann, Axel: *My Gracious Silence. Women in the Mirror of 16th Century Printing in Western Europe*, Luzern: Gilhofer und Ranschburg 1999.

Ergens, Leopold: „Literarhistorische Einleitung“, in: Fux, Johann Joseph, *Pulcheria. K 303. Text von Pietro Antonio Bernardoni*, hrsg. von Hellmut Federhofer und Wolfgang Suppan, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967, S. IX–XI.

Fabris, Dinko: „La serenata a Napoli prima di Alessandro Scarlatti“, in: Maccavino, Nicolò (Hrsg.), *La Serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 1, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“).

Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Supplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 15–71.

Feldman, Martha: *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Taschenbuchausgabe, Chicago / London: University of Chicago Press 2011.

Flores d'Arcais, Francesca: „Sebastiano Ricci e Vienna“, in: Pavanello, Giuseppe (Hrsg.), *Sebastiano Ricci. 1659–1734. Atti del convegno internazionale di studi. 14–15 dicembre 2009. Venezia, Fondazione Cini*, Verona: Scripta 2012, S. 249–260.

Foucault, Michel: „Ein Spiel um die Psychoanalyse“, in: Ders., *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, S. 118–175.

Fowler, William Warde: *The Religious Experience of the Roman People. From the Earliest Times to the Age of Augustus. The Gifford Lectures For 1909–10 delivered in Edinburgh University*, London: Macmillan 1911.

Gabriel, Richard A.: *Scipio Africanus. Rome's Greatest General*, Washington, D. C.: Potomac 2008.

Gallingani, Daniela (Hrsg.): *I Bibiena. Una famiglia in scena. Da Bologna all'Europa*, Firenze: Alinea 2002 (Saggi e documenti 188).

Garretson, Edwin Porter: *An Austrian Programmer of the Baroque. The Life and Work of Conrad Adolph von Albrecht*, Dissertation University of Chicago 1975.

Gestrich, Andreas: *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 103).

Glüxam, Dagmar: „Verzeichnis der Sänger in den Wiener Opern- und Oratoriumspartituren 1705–1711“, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 48 (2002), S. 269–319.

Glüxam, Dagmar: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing: Schneider 2006 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikedokumentation 32).

Glüxam, Dagmar: „Aus der Seele muß man spielen ...“. *Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation*, Wien: Hollitzer 2020.

Gössmann, Elisabeth: „Einleitung. Die Gelehrsamkeit der Frauen im Rahmen der europäischen Querelle des Femmes“, in: Dies. (Hrsg.), *Das wohlgelahrte Frauenzimmer*, München: Iudicium 1984 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 1), S. 7–20.

Gössmann, Elisabeth: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?*, 2. Auflage, München: Iudicium 1996 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 4), S. 9–45.

Goez, Werner: *Translatio Imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Tübingen: Mohr 1958.

Goloubeva, Maria: *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz: von Zabern 2000 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 184).

Gottron, Adam: „Joseph Paris Feckler. Kurmainzer Hofkapellmeister 1728–1735“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 19–20/3–4 (1962/1963), S. 186–193.

Gramsci, Antonio: *Quaderni del carcere. 3. Quaderni 12–29. (1932–1935). Edizione critica dell'Istituto Gramsci*, hrsg. von Valentino Gerratana, Torino: Einaudi 2014 (ET Biblioteca).

Graziosi, Elisabetta: „Vent'anni di petrarchismo (1690–1710)“, in: Saccenti, Mario (Hrsg.), *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese. 2. Momenti e problemi*, Modena: Mucchi 1988 (Società e cultura del Settecento in Emilia Romagna. Studi e ricerche), S. 71–266.

Griffin, Robert Arthur: *High Baroque Culture and Theatre in Vienna*, Dissertation Ohio State University 1967.

Griffin, Thomas Edward: *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples. A Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Dissertation University of California, Los Angeles 1983.

Grimschitz, Bruno: *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien / München: Herold 1959.

Gröger, Roman Hans: *Joseph I. (1678–1711). Der außergewöhnliche Habsburger*, Horn: Berger 2011.

Grossmann, Lukas: *Roms Samnitenkriege. Historische und historiographische Untersuchungen zu den Jahren 327 bis 290 v. Chr.*, Düsseldorf: Wellem 2009 (Reihe Geschichte 1).

Groth, Renate: „Zum vorliegenden Band“, in: Fux, Johann Joseph, *Il Mese di Marzo consecrato a Marte. Text von Silvio Stampiglia. K 306*, hrsg. von Renate Groth, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1999 (Fux, sämtliche Werke V/4), S. VII.

Guaita, Camilla: *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma: Bulzoni 2009 (Le fonti dello spettacolo teatrale 15).

Guglia, Eugen: *Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*, Wien: Schroll 1912.

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 13. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 891).

Hadamowsky, Franz: *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*, Wien: Sendl 1955.

Haenen, Greta: „Die (dramatische Musik in der) *Schlafkammerbibliothek* Kaiser Leopolds I.: Sammeltätigkeit, Ordnung und Einflüsse auf einen kaiserlichen Komponisten“, in: Scharrer, Margret / Laß, Heiko / Müller, Matthias (Hrsg.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2020 (Höfische Kultur interdisziplinär. Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur 1), S. 423–448.

Hajós, Géza: „Kunsthistorische Betrachtungen zur Favorita“, in: Schlöss, Erich, *Das Theresianum. Ein Beitrag zur Bezirksgeschichte der Wieden*, Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien 1979 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 5), S. 58–70.

Halberstam, Judith/Jack: *Female masculinity*, 6. Auflage, Durham / London: Duke University Press 2004.

Hanzl-Wachter, Lieselotte / Kalousek, Petra: „Die wechselvolle Ausstattungsgeschichte der Redoutensäle“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 405–415.

Haringer, Andrew: „Hunt, Military, and Pastoral“, in: Mirka, Danuta (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016, S. 194–213.

Harness, Kelly: *Echoes of Women's Voices. Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, Chicago / London: The University of Chicago Press 2006.

Haselberger-Blaha, Herta: „Die Triumphtore Fischers von Erlach“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 17 (1956), S. 63–85.

Hassmann, Elisabeth: „Das Lusthaus zu Katterburg, der Vorgängerbau der Schlossanlage Fischers von Erlach. Archivalischer Beitrag zu den Ausgrabungen in Schönbrunn“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 55 (2001), S. 435–452.

Hassmann, Elisabeth: *Von Katterburg zu Schönbrunn. Die Geschichte Schönbrunn bis Kaiser Leopold I.*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2004.

Hatten, Robert: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2004 (Musical Meaning and Interpretation).

Hatten, Robert: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2004a (Musical Meaning and Interpretation).

Hatten, Robert: „The Troping of Topics in Mozart’s Instrumental Works“, in: Mirka, Danuta (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016, S. 514–536.

Hawlik-van de Water, Magdalena: *Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien*, 2. Auflage, Freiburg / Basel / Wien: Herder 1993.

Heintzel, Alexander: *Propaganda im Zeitalter der Reformation. Persuasive Kommunikation im 16. Jahrhundert*, St. Augustin: Gardez! 1998 (Publizistik im Gardez! 1).

Heitsch, Dorothea / Vallé, Jean-François (Hrsg.): *Printed Voices. The Renaissance Culture of Dialogue*, Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press 2004.

Hengerer, Mark: „Die Zeremonialprotokolle und weitere Quellen zum Zeremoniell des Kaiserhofes im Wiener Haus-, Hof und Staatsarchiv“, in: Pauser, Josef / Scheutz, Martin / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch*, Wien / München: Oldenbourg 2004 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 44), S. 76–93.

Henze-Döhring, Sabine: Art. „Ascanio in Alba. Festa teatrale. Ascanius in Alba“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München / Zürich: Piper 1991, S. 284–285.

Hess, Wolfgang: „Reichsikonographie auf Münzen der Neuzeit“, in: Müller, Rainer A. (Hrsg.), *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994*, Sigmaringen: Thorbecke 1997 (Irseer Schriften 4), S. 169–187.

Heuser, Emil: *Die Belagerungen von Landau in den Jahren 1702 und 1703*, Landau: Kaußler 1894.

Heuser, Emil: *Die dritte und vierte Belagerung Landaus im spanischen Erbfolgekrieg (1704 und 1713)*, Landau: Kaußler 1896.

Heuser, Emil: *Die Belagerungen von Landau 1702, 1703, 1704 und 1713. Mit Festungs- und Belagerungsplänen*, zweite, verbesserte Auflage, Landau: Kaußler 1913.

Hillen, Hans Jürgen: *Von Aeneas zu Romulus. Die Legenden von der Gründung Roms. Mit einer lateinisch-deutschen Ausgabe der Origo gentis Romanae*, Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler 2003.

Hilscher, Elisabeth: „...Dedicata alla Sacra Cesarea 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* 41 (1992), S. 95–177.

Hilscher, Elisabeth: „Herrscherbild, Tugendkodex und Zeremoniell als Grundlagen und Voraussetzung der höfischen Festkultur des Barock“, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis* 29 (1994), S. 25–32.

Hilscher, Elisabeth: „Hercules in armis – Hercules musarum. Karl VI. und das Programm des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek“, in: *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien. 1498-1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal, Wien I., Josefsplatz I, 11. Mai bis 10. November 1998*, Tutzing: Schneider 1998, S. 99–104.

Hilscher, Elisabeth: „Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex. Metastasios Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara“, in: Sommer-Mathis, Andrea / Dies. (Hrsg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaft 2000 (Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte 676), S. 63–72.

Hirschmann, Konstantin: *Die Tragicommedia Pietro Pariatis und Francesco Contis und ihre Rezeption in Norddeutschland am Beispiel des Don Chisciotte in Sierra Morena*, Masterarbeit Universität Wien 2016.

Hirschmann, Konstantin: „HerrscherInnen-Lob zwischen Geburtstags-Opern und ‚Anagramm-Kränzchen‘. Librettisten und Panegyriker am Wiener Hof zu Beginn des 18. Jahrhunderts“, in: *Römische Historische Mitteilungen* 65 (2023), S. 151–184.

Hochradner, Thomas: „*La decima fatica d'Ercole*. Ein Componimento von Johann Joseph Fux und die Vision des Hauses Habsburg im Jahre 1710“, in: *Recerca Musicològica* 19 (2009), S. 135–157.

Hochradner, Thomas (Hrsg.): *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (? 1660–1741). (FuxWV). Völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872)*, Bd. 1, Wien: Hollitzer 2016.

Hoppe, Ilaria: „Räume von und für Frauen? Die Gemächer der Maria Magdalena von Österreich in der Villa Poggio Imperiale bei Florenz“, in: Bonnet, Anne-Marie / Schellewald, Barbara (Hrsg.), *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2004 (ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 1), S. 213–234.

Hueber, Kurt: *Die Wiener Opern Giovanni Bononcini von 1697–1710*, Dissertation Universität Wien 1955.

Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Dissertation Universität Wien und Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien 2003.

Huss, Frank: *Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II.*, Gernsbach: Katz 2008.

Iby, Elfride (Hrsg.): *Schloß Schönbrunn. Zur frühen Baugeschichte*, Wien: Schloß Schönbrunn Kultur und BetriebsgesmbH 1996 (Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2)

Ilg, Albert: *Die Fischer von Erlach. 1. Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters*, Wien: Carl Konegen 1895.

Inglese, Giorgio: „Introduzione“, in: Machiavelli, Niccolò, *Il Principe*, hrsg. von Giorgio Inglese, Torino: Einaudi 2013/2014 (ET Classici), S. V–XXXV.

Ingrao, Charles W.: *Josef I. Der „vergessene“ Kaiser*, ins Deutsche übertragen von Uta und Gerald Szyszkowitz, Graz / Wien / Köln: Styria 1982.

Ivaldi, Armando Fabio: „Un'ingegnosa congiunzione“. La serenata Tetide di Gluck per una pace asburgica europea (1760)“, in: Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1), S. 457–504.

Jeitler, Markus: „Brände in der Hofburg“, in: Karner, Herbert (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg), S. 35–37.

Jeitler, Markus: „Hunt, Amusement and Representation: The Viennese Hofburg and Its ‚Satellites‘ in the Seventeenth Century“, in: Dobalová, Sylva / Muchka, Ivan P. (Hrsg.), *Looking for Leisure. Court Residences and their Satellites, 1400–1700*, Praha: Palatium 2017, S. 274–280.

Joly, Jacques: *Les fêtes théatrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*, Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand 1978 (Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II 3).

Jordan, Constance: *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca / London: Cornell University Press 1990.

Jungmayr, Jörg: „Einführung zu Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim, zu Valens Acidalius und der Gegenschrift von Gediccus sowie ... Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?“, in: Gössmann, Elisabeth

(Hrsg.), *Ob die Weiber Menschen seyn, oder nicht?*, 2. Auflage, München: Iudicium 1996 (Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 4), S. 46–62.

Kalousek, Petra / Mader-Kratky, Anna: „Redoutensaaltrakt – bauliche Entwicklung, 1705–1835“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 292–298.

Kalousek, Petra: „Das Zeremoniell unter Joseph I. und Karl VI.“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 320–325.

Kanduth, Erika: „Silvio Stampiglia, poeta cesareo“, in: Muraro, Maria Teresa (Hrsg.), *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Firenze: Olschki 1990 (Studi di musica veneta 16), S. 43–63.

Kanduth, Erika: „Literarhistorische Einleitung“, in: Fux, Johann Joseph, *Gli Ossequi della Notte. Text von Donato Cupeda. K 305*, hrsg. von Klaus Winkler, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1994 (Fux, sämtliche Werke V/3), S. IX–XI.

Kanduth, Erika: „Literarhistorische Einleitung“, in: Fux, Johann Joseph, *La Decima Fatica d'Ercole. K. 307. Text von Giovanni Battista Ancioni*, hrsg. von Hellmut Federhofer, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1996 (Fux, sämtliche Werke V/5), S. XI–XIV.

Kantorowicz, Ernst H.: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2016 (Princeton Classics).

Karner, Herbert: „Galerie, Kunstkammergebäude und Ballhaus, 1620–1705“, in: Ders. (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg), S. 214–240.

Karner, Herbert: „Vom Tanzsaal zum Saaltheater (Redoutensaaltrakt)“, in: Ders. (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014a (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg), S. 361–376.

Karner, Herbert: „Der Leopoldinische Trakt 1660–1705“, in: Ders. (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014b (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg), S. 377–421.

Karstädt, Georg: „Das Textbuch zum ‚Templum Honoris‘ von Buxtehude“, in: *Die Musikforschung* 10/4 (1957), S. 506–508.

Kielmansegg, Peter Graf: „Legitimität als analytische Kategorie“, in: *Politische Vierteljahresschrift* 12/3 (1971), S. 367–401.

Kirkendale, Ursula: „The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara“, in: *Acta Musicologica* 36/4 (1964), S. 221–233.

Kokole, Metoda: „Andrea Bernasconi’s Earliest Operatic Music on its Way North of the Alps“, in: *Musicologica Brunensia* 53/Supplementum (2018), S. 207–226.

Kolesch, Doris: *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt am Main / New York: Campus 2006.

Koller, Manfred: *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck / Wien: Tyrolia 1993.

Koller, Manfred: „Strudeliana – Neues zum Werk von Peter und Paul Strudel“, in: *Barockberichte* 55/56 (2011), S. 557–572.

Kolsky, Stephen D.: *The Genealogy of Women. Studies in Boccaccio’s „De mulieribus claris“*, New York u. a.: Lang 2003 (Studies in the Humanities 62).

Koszyk, Kurt: *Vorläufer der Massenpresse. Ökonomie und Publizistik zwischen Reformation und Französischer Revolution. Öffentliche Kommunikation im Zeitalter des Feudalismus*, München: Goldmann 1972 („Das wissenschaftliche Taschenbuch“, Abteilung Geisteswissenschaft).

Krauß, Henning / Kuhnle, Till R. / Plocher, Hanspeter: „Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *17. Jahrhundert. Theater*, unveränderter Nachdruck der Auflage 2003, Tübingen: Stauffenburg 2009 (Französische Literatur / Stauffenburg Interpretation), S. 1–34.

La Face Bianconi, Giuseppina: „Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana“, in: *Acta Musicologica* 66/1 (1994), S. 1–21.

Lanzellotti, Federico: *L'Euleo festeggiante di Giovanni Bononcini. Studio ed edizione critica*, Tesi di laurea Università di Bologna 2017.

Lanzellotti, Federico: „Sotto le ali della ‚grand’aquila‘. *L'Euleo festeggiante* di Giovanni Bononcini“, in: Vanscheeuwijck, Marc (Hrsg.), *I Bononcini. Da Modena all'Europa (1666–1747)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020, S. 241–273.

Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, aus dem Englischen von H. Jochen Bußmann, Frankfurt am Main / New York: Campus 1992.

Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, üs. von Donald Nicholson-Smith, Malden, MA / Oxford / Carlton, Victoria: Blackwell 1991.

Leitgeb, Hildegard: *Kaiserin Amalie Wilhelmine, geb. Prinzessin von Braunschweig-Lüneburg-Hannover (1673–1742), Gemahlin Kaiser Josephs I. Eine biographische Studie*, Dissertation Universität Wien 1984.

Lenzi, Deanna / Bentini, Jadranka (Hrsg.): *I Bibiena. Una famiglia europea*, Venezia: Marsilio 2000.

Lhotsky, Alphons: „Apis Colonna, Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger“, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 55 (1944), S. 171–246.

Lindgren, Lowell: *A Bibliographic Scrutiny of Dramatic Works Set by Giovanni and His Brother Antonio Maria Bononcini*, PhD Thesis Harvard University 1972.

Lindgren, Lowell: „Six Newly Discovered Letters of Attilio Ariosti, O. S. M. (1666–1729)“, in: *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria* 30 (1980), S. 125–138.

Lindgren, Lowell: „Ariosti's London Years. 1716–1729“, in: *Music & Letters* 62/3–4 (1981), S. 331–351.

Lindgren, Lowell: „Vienna, the ‚natural centro‘ for Giovanni Bononcini“, in: Colzani, Alberto (Hrsg.), *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno Internazionale sulla Musica Italiana nei Secoli XVII–XVIII. Loven di Menaggio (Como). 15–17 luglio 1997*, Como: A.M.I.S. 1999 (Contributi musicologici del Centro ricerche dell'A.M.I.S. 12), S. 363–420.

Lorenz, Hellmut: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich / München / London: Verlag für Architektur 1992 (Studio Paperback).

Lorenz, Hellmut: „Das Ausführungsprojekt ‚Schönbrunn II‘ im Schaffen Johann Bernhard Fischers von Erlach“, in: Iby, Elfride (Hrsg.), *Schloß Schönbrunn. Zur frühen Baugeschichte*, Wien: Schloß Schönbrunn Kultur und BetriebsgesmbH 1996 (Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2), S. 60–67.

Lorenz, Hellmut / Weigl, Huberta (Hrsg.): *Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach*, Petersberg: Imhof 2007.

Lübbe-Wolff, Gertrude: „Die Bedeutung der Lehre von den vier Weltreichen für das Staatsrecht des Römisch-Deutschen Reichs“, in: *Der Staat* 23/3 (1984), S. 369–389.

Lütteken, Laurenz: „Die Natur der Musik. Kompositorischer Prozeß und ästhetisches Urteil bei Johann David Heinichen“, in: De Angelis, Simone / Gelzer, Florian / Gisi, Lucas Marco (Hrsg.), *„Natur“, Naturrecht und Geschichte. Aspekte eines fundamentalen Begründungsdiskurses der Neuzeit (1600–1900)*, Heidelberg: Winter 2010 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 283), S. 321–334.

Luterbacher, Franz: „Einleitung“, in: Titus Livius, *Titi Livii Ab Urbe Condita. Liber VIII*, für den Schulgebrauch, erklärt von Franz Luterbacher, Leipzig: Teubner 1889, S. 3–4.

Maccavino, Nicolò (Hrsg.): *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, 2 Bde., Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9).

Magaudda, Ausilia / Costantini, Danilo: „Serenate e componimenti celebrativi nel regno di Napoli (1677–1754)“, in: Maccavino, Nicolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 1, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 73–235.

Magaudda, Ausilia / Costantini, Danilo: „Rappresentazioni operistiche di Silvio Stampiglia nella ‚Gazzetta di Napoli‘, con particolare attenzione al periodo del viceré Medinaceli“, in: Pitarresi, Gaetano (Hrsg.), *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell’età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa 2010, S. 173–209.

Magnani Campanacci, Ilaria: *Un Bolognese nella repubblica delle lettere. Pier Jacopo Martello*, Modena Mucchi 1994 (Il vaglio. Studi e documenti di storia della cultura italiana 26).

Malpezzi Price, Paola: *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-Century Venice*, Madison / Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press 2003.

Malpezzi Price, Paola / Ristaino, Christine: *Lucrezia Marinella and the „Querelle des Femmes“ in Seventeenth-Century Italy*, Madison / Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press 2008.

Marcaletti, Livio: „Le cantate con strumenti di Antonio Bononcini (Vienna 1708). Nuove prospettive su organici e prassi esecutiva per la cantata di primo Settecento“, in: Gialdroni, Teresa M. (Hrsg.), *La cantata da camera*

intorno agli anni italiani di Händel: problemi e prospettive di ricerca, Roma: Accademia di Santa Cecilia 2009 (L'arte armonica 10), S. 169–182.

Marcaletti, Livio: „Viennese-Flavored‘ Orchestration in Antonio Bononcini’s Stage Works for Emperor Joseph I: A Preliminary Inquiry“, in: Vanscheeuwijck, Marc (Hrsg.), *I Bononcini. Da Modena all’Europa (1666–1747)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020 (Studi e Saggi 31), S. 277–290.

Marin, Louis: *Das Porträt des Königs*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, Berlin: diaphanes 2005 (Louis Marin Werkausgabe).

Marin, Louis: *Von den Mächten des Bildes*, aus dem Französischen von Till Bardoux, Zürich / Berlin: diaphanes 2007 (Louis Marin Werkausgabe).

Markuszevska, Aneta: „Serenatas and Politics of Remembrance: Music at the Court of Marie Casimire Sobieska in Rome (1699–1714)“, in: Over, Berthold (Hrsg.), *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700*, Kassel: Merseburger 2016 (MARS. Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento), S. 269–294.

Matsche, Franz: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, Bd. 1, Berlin / New York: De Gruyter 1981 (Beiträge zur Kunstgeschichte 16).

Matsche, Franz: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, Band 2, Berlin / New York: De Gruyter 1981a (Beiträge zur Kunstgeschichte 16).

Matsche, Franz: „Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen“, in: Müller, Rainer A. (Hrsg.), *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994*, Sigmaringen: Thorbecke 1997 (Irseer Schriften 4), S. 323–355.

Matthews Grieco, Sara F.: „Körper, äußere Erscheinung und Sexualität“, in: Farge, Arlette / Zemon Davis, Natalie (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 3. Frühe Neuzeit*, Frankfurt am Main / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l’Homme 1994, S. 61–101.

McClelland, Clive: *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lanham u. a.: Lexington 2013

McClelland, Clive: „Ombra and Tempesta“, in: Mirka, Danuta (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016, S. 279–300.

Meer, John Henry van der: *Johann Josef Fux als Opernkomponist*, 2 Bde., Bithoven: Creighton 1961 (Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap 2).

Mellace, Raffaele: „Le feste teatrali Viennesi di Metastasio e Hasse“, in: Sala Di Felice, Elena / Caira Lumetti, Rossana Maria (Hrsg.), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne 2001 (Collana di ricerche letterarie 4), S. 467–492.

Menčík, Ferdinand: „Die letzten Tage Kaiser Leopolds I.“, in: *Mittheilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 19 (1898), S. 518–520.

Michels, Claudia: *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740. Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Wien: Hollitzer 2019 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 41).

Mirka, Danuta (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016.

Mirka, Danuta: „Introduction“, in: Dies. (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2016a, S. 1–57.

Monelle, Raymond: „The Search for Topics“, in: Ders., *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2000, S. 14–40.

Monelle, Raymond: *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2006.

Müller, Rainer A.: „Die deutschen Fürstenspiegel des 17. Jahrhunderts. Regierungslehren und politische Pädagogik“, in: *Historische Zeitschrift* 240/3 (1985), S. 571–598.

Müller, Ricarda: *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios De mulieribus claris*, Stuttgart: Steiner 1992 (Palingenesia. Monographien und Texte zur klassischen Altertumswissenschaft 40).

Nadin Bassani, Lucia: *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padova: Antenore 1992.

Nahoum-Grappe, Véronique: „Die schöne Frau“, in: Farge, Arlette / Zemon Davis, Natalie (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 3. Frühe Neuzeit*, Frankfurt am Main / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994, S. 103–118.

Nava, Maria Luigia: *P. A. Bernardoni e il melodramma*, Modena: Società Tipografica Modenese / Antica Tipografia Soliani 1927.

Neckel, Sigward: „Felder, Relationen, Ortseffekte: Sozialer und physischer Raum“, in: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hrsg.), *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘*, Bielefeld: transcript 2009 (Kultur- und Medientheorie), S. 45–55.

Nicastro, Guido: „Temi e forme nelle ‚serenate‘ di Pietro Metastasio“, in: Maccavino, Nicolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 1, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Supplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 237–246.

Noe, Alfred: „Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio“, in: Sommer-Mathis, Andrea / Hilscher, Elisabeth (Hrsg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2000 (Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte 676), S. 27–35.

Noe, Alfred: *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. 1. Von den Anfängen bis 1797*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011.

Noussia-Fantuzzi, Maria: „A Scenario for Stesichorus’ Portrayal of the Monster Geryon in the *Geryoneis*“, in: *Trends in Classics* 5/2 (2013), S. 234–259.

Oefner, Claus: „Die ‚Serenata‘ als Eisenacher Sonderform des Musiktheaters im frühen 18. Jahrhundert“, in: Brusniak, Friedhelm (Hrsg.), *Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen. 7. Arolser Barock-Festspiele 1992. Tagungsbericht*, Köln: Studio 1993 (Arolser Beiträge zur Musikforschung 1), S. 73–80

Oehler, Helmut: *Prinz Eugen im Urteil Europas. Ein Mythos und sein Niederschlag in Dichtung und Geschichtsschreibung*, München: Bruckmann 1944.

Ogden, Daniel: *Perseus*, London / New York: Routledge 2008 (Gods and Heroes of the Ancient World).

Pavanello, Agnese: *Il „concerto grosso“ romano. Questioni di genere e nuove prospettive storiografiche*, Turnhout: Brepols 2006 (Specvlvm mvsicae 11).

Pessina, Marino: „Julo Ascanio re d’Alba di Fux“, in: Salvetti, Guido (Hrsg.), *Intorno all’Ascanio in Alba di Mozart. Una festa teatrale a Milano*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, S. 137–145.

Philipp, Marion: *Ehrenpforten für den Kaiser Karl V. Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation*, Berlin: LIT 2011 (Kunstgeschichte 90).

Pich, Federica: „„Con la propria mia voce parli“. Literary Genres, Portraits, and Voices in Giuseppe Betussi’s *Imagini del tempio* (1556)“, in: *Italian Studies* 69/1 (2014), S. 51–74.

Pitarresi, Gaetano: „Una serenata-modello: *Gli orti esperidi* di Pietro Metastasio e Nicola Porpora“, in: Maccavino, Nicolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 1, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 301–331.

Pitarresi, Gaetano (Hrsg.): *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa 2010.

Plassmann, Alheydis: *Origo gentis. Identitäts- und Legitimitätsstiftung in früh- und hochmittelalterlichen Herkunftserzählungen*, Berlin: Akademie 2006 (Orbis mediaevalis. Vorstellungswelten des Mittelalters 7).

Polleroß, Friedrich: „Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987), S. 239–256, 391–394.

Polleroß, Friedrich: „Virtutum exercitia sunt gradus ad gloriam“. Zum ‚Concetto‘ des Ahnensaales in Frain an der Thaya“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 51 (1998), S. 105–114, 203–206.

Polleroß, Friedrich: „Von *redenden Steinen* und *künstlich-erfundenen Architekturen*. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner *conceptus imaginatio*“, in: *Römische Historische Mitteilungen* 49 (2007), S. 319–396.

Polleroß, Friedrich: „Repräsentation und Reproduktion. Der ‚Kaiserstil in den zeitgenössischen ‚Massenmedien‘“, in: Telesko, Werner (Hrsg.), *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: Böhlau 2017, S. 38–61.

Pons, Rouven: „*Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz*“. *Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I.*, Egelsbach u. a.: Hänsel-Hohenhausen 2001 (Deutsche Hochschulschriften).

Popelka, Liselotte: „Das Trauergerüst der Wiener Universität für Kaiser Joseph I. Neue Aspekte im Werk von Johann Bernhard Fischer von Erlach“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/1 (1970), S. 239–250.

Popelka, Liselotte: *Castrum Doloris oder „Trauriger Schauplatz“*. *Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1994 (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 2).

Popelka, Liselotte: „Trauer-Prunk und Rede-Prunk. Der frühneuzeitliche Trauerapparat als rhetorische Leistung auf dem Weg zur virtuellen Realität“, in: Boge, Birgit / Bogner, Ralf Georg (Hrsg.), *Oratio Funebris. Die*

katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien, Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1999 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30), S. 9–80.

Pühringer-Zwanowetz, Leonore: „Ein Triumphdenkmal aus Elfenbein: Die Reiterstatuetten Kaiser Leopolds I. und König Josephs I. von Matthias Steinl“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19 (1962), S. 88–164.

Raschauer, Oskar: *Schönbrunn. Eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte. Der Schloßbau Kaiser Josephs I.*, Wien: Schroll 1960 (Studien zur österreichischen Kunstgeschichte 2).

Ratner, Leonard G.: *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer 1980.

Redlich, Oswald: „Princeps in compendio. Ein Fürstenspiegel vom Wiener Hofe aus dem XVII. Jahrhundert“, in: *Monatsblatt des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich* 3 (1906/1907), S. 105–124.

Reimer, Erich: *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven: Noetzel 1991 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 112).

Rice, Albert R.: *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, 2. Auflage, Oxford: Oxford University Press 2020.

Ritter, Michael: „Man sieht der Sternen König glantzen“. *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien: Edition Praesens 1999.

Rizzi, Wilhelm Georg: „Antonio Beduzzi und die bolognesische Dekorationskunst in der Wiener Architektur um 1700“, in: Fillitz, Hermann u. a. (Hrsg.), *Wien und der europäische Barock*, Wien / Köln / Graz: Böhlau 1986 (Akten des Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 7), S. 55–63.

Rode-Breymann, Susanne: *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2010.

Rode-Breymann, Susanne: „Ein im Garten ‚aufgerichtetes theatrum‘. Opern zu den Geburts- und Namenstagen am Wiener Kaiserhof im späten 17. Jahrhundert“, in: Albersmeier, Sabine / Wolschke-Bulmahn, Joachim (Hrsg.), *Von Herrenhausen in die Welt. Gärten und Gartenkultur im Spiegel der Sommerakademie Herrenhausen 2015 und 2016*, München: AVM 2018 (Herrenhäuser Schriften 8), S. 171–193.

Römer, Franz / Klecker, Elisabeth: „Rezeption antiker Mythologie in barocken Huldigungsemlen“, in: Dalfen, Joachim / Harrauer, Christine (Hrsg.), *Antiker Mythos. Erzählt und angewandt bis in die Gegenwart*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004 (Wiener Studien. Beihefte 28), S. 133–155.

Rössner, Michael: „Repräsentation aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Sieben Annäherungen an einen diffusen Begriff“, in: Gruber, Gernot / Mokre, Monika (Hrsg.), *Repräsentation(en). Interdisziplinäre Annäherungen an*

einen umstrittenen Begriff, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Philosophisch-historische Klasse Denkschriften 485; Kulturforschungen 2), S. 5–14.

Romagnoli, Angela: „Il ‚Turno Aricino‘ di Silvio Stampiglia nelle versioni musicali di Giovanni Bononcini e Francesco Mancini“, in: Caraci Vela, Maria / Cafiero, Rosa / Romagnoli, Angela (Hrsg.), *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli: Edizione Scientifiche Italiane 1993 (Archivio del teatro e dello spettacolo 3), S. 21–87.

Romagnoli, Angela: „I Sacrifici di Silvio per la salute di Vienna, ossia La produzione viennese di Silvio Stampiglia“, in: Pitarresi, Gaetano (Hrsg.), *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5–6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa 2010, S. 119–157.

Romagnoli, Angela: „Per l'ammirabile armonia che spiegò con il flauto“. Antonio Bononcini, Giuseppe I, Vienna e il flauto dolce: su alcune cantate inedite“, in: Vanscheeuwijck, Marc (Hrsg.), *I Bononcini. Da Modena all'Europa (1666–1747)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020 (Studi e Saggi 31), S. 103–123.

Ross, Sarah Gwyneth: *The Birth of Feminism. Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Cambridge / London: Harvard University Press 2009.

Saccenti, Mario (Hrsg.): *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese. 1. Documenti bio-bibliografici*, Modena: Mucchi 1988 (Società e cultura del Settecento in Emilia Romagna. Studi e ricerche).

Saccenti, Mario (Hrsg.): *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese. 2. Momenti e problemi*, Modena: Mucchi 1988a (Società e cultura del Settecento in Emilia Romagna. Studi e ricerche).

Sachs, Curt: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin: Bard 1910.

Sachsenhofer, Dagmar / Lorenz, Hellmut: „Tafel 18. Schloß Schönbrunn“, in: Lorenz, Hellmut / Weigl, Huberta (Hrsg.), *Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach*, Petersberg: Imhof 2007, S. 100–103.

Sachs-Hombach, Klaus / Masuch, Maic: „Können Bilder uns überzeugen?“, in: Knape, Joachim (Hrsg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden: Koerner 2007 (Saecvla Spiritualia 45), S. 49–70.

Sauer, Franz: „Archäologische Untersuchungen im Schloß Schönbrunn“, in: Iby, Elfride (Hrsg.), *Schloß Schönbrunn. Zur frühen Baugeschichte*, Wien: Schloß Schönbrunn Kultur und BetriebsgesmbH 1996 (Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2), S. 18–27.

Schlöss, Erich: *Das Theresianum. Ein Beitrag zur Bezirksgeschichte der Wieden*, Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien 1979.

Schmitt Pantel, Pauline: „Einleitung. Ein Faden der Ariadne“, in: Dies. (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 1. Antike*, Frankfurt / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l’Homme 1993, S. 21–28.

Schnettger, Matthias: „Das Alte Reich und Italien in der Frühen Neuzeit. Ein institutionengeschichtlicher Überblick“, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven* 79 (1999), S. 344–420.

Schnettger, Matthias: *Der Spanische Erbfolgekrieg. 1701–1713/14*, München: Beck 2014 (C. H. Beck – Wissen).

Schnoebelen, Anne: „Performance Practices at San Petronio in the Baroque“, in: *Acta Musicologica* 41/1–2 (1969), S. 37–55.

Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, zweite, überarbeitete und ergänzte Auflage, München: Beck 1968.

Schröder, Dorothea: *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 2).

Schulte van Kessel, Elisja: „Jungfrau und Mütter zwischen Himmel und Erde. Frauen im frühmodernen Christentum“, in: Farge, Arlette / Zemon Davis, Natalie (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 3. Frühe Neuzeit*, Frankfurt am Main / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l’Homme 1994, S. 151–188.

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

Schwarz, Johann: *Die kaiserliche Sommerresidenz Favorita auf der Wieden in Wien. 1615–1746*, Wien / Praha: Tempsky 1898.

Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, Tutzing: Schneider 1985 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25).

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

Seifert, Herbert: „Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit“, in: Frobenius, Wolf / Schwindt-Gross, Nicole / Sick, Thomas (Hrsg.), *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag*, Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag 1993 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft; Neue Folge 7), S. 215–223.

Seifert, Herbert: *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014 (Summa summarum 2).

Seifert, Herbert: „Die Aufführungen der Wiener Opern und Serenate mit Musik von Johann Joseph Fux“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014a (Summa summarum 2), S. 487–502.

Seifert, Herbert: „Die Feste zu den drei Hochzeiten Kaiser Leopolds I.“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014b (Summa summarum 2), S. 425–437.

Seifert, Herbert: „Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I.“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014c (Summa summarum 2), S. 413–424.

Seifert, Herbert: „Julo Ascanio [von Johann Joseph Fux]. Eine Allegorie auf den Spanischen Erbfolgekrieg“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014d (Summa summarum 2), S. 527–529.

Seifert, Herbert: „Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014e (Summa summarum 2), S. 401–412.

Seifert, Herbert: „Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux“, in: Ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014f (Summa summarum 2), S. 503–509.

Seifert, Herbert: „Musical Relations Between Rome and Vienna Around 1700“, in: Over, Berthold (Hrsg.), *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700*, Kassel: Merseburger 2016 (MARS. Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento), S. 81–90.

Sissa, Giulia: „Platon, Aristoteles und der Geschlechterunterschied“, in: Schmitt Pantel, Pauline (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. I. Antike*, Frankfurt / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1993, S. 67–102.

Sivan, Hagith: *Galla Placidia. The Last Roman Empress*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2011 (Women in Antiquity).

Skarsten, Roger Christian: *Singing Arminius, Imagining a German Nation. Narratives of the liberator Germaniae in Early Modern Europe*, Dissertation University of Minnesota 2012.

Smid, Stefan: *Der Spanische Erbfolgekrieg. Geschichte eines vergessenen Weltkriegs (1701–1714)*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2011.

Soja, Edward W.: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, 4. Auflage, London / New York: Verso 1995.

Sommer-Mathis, Andrea: *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1994 (Dramma per musica 4).

Sommer-Mathis, Andrea: „*Theatrum und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. Und 18. Jahrhundert*“, in: Berns, Jörg Jochen / Rahn, Thomas (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 511–533.

Sommer-Mathis, Andrea: „Antiker Mythos auf dem Wiener Theater. Der Wandel des Herakles-Bildes in den musikdramatischen Werken des 17. und 18. Jahrhundert“, in: Dalfen, Joachim / Harrauer, Christine (Hrsg.), *Antiker Mythos. Erzählt und angewandt bis in die Gegenwart*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004 (Wiener Studien. Beiheft 28), S. 237–263.

Sommer-Mathis, Andrea: „Lieux de représentation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVIIIe siècle: de la salle à l'édifice“, in: Mazouer, Charles (Hrsg.), *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIIe siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVIIIe siècle européen, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 11–13 mars 2004*, Tübingen: Narr 2006 (Biblio 17), S. 355–375.

Sommer-Mathis, Andrea: „Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano“, in: Álvarez-Ossorio, Antonio / García García, Bernardo J. / León, Virginia (Hrsg.), *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes 2007, S. 181–198.

Sommer-Mathis, Andrea: „*Il Parnaso confuso e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento*“, in: Colturato, Annarita / Merlotti, Andrea (Hrsg.), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia. Atti del convegno internazionale di studi. Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2011, S. 31–51.

Sommer-Mathis, Andrea: „Das Theater auf der Kurtine“, in: Karner, Herbert (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-

historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg), S. 422–427.

Sommer-Mathis, Andrea: „Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen“, in: Karner, Herbert (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2014a (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg), S. 470–493.

Sommer-Mathis, Andrea: „Akademien, Kantaten und Serenaten am Wiener Kaiserhof. Zwischen akademischer Konversation, höfischem Zeremoniell und musikalischer Unterhaltung“, in: Over, Berthold (Hrsg.), *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700*, Kassel: Merseburger 2016 (MARS. Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento. Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento), S. 385–403.

Sommer-Mathis, Andrea: „Theatralische Spielstätten am Hof von Joseph I. und Karl VI.“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016a (Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 457–462.

Sommer-Mathis, Andrea: „*La Favorita festeggiante*. The imperial summer residence of the Habsburgs as festive venue“, in: Mulryne, J. R. u. a. (Hrsg.), *Architectures of Festival in Early Modern Europe. Fashioning and Re-fashioning Urban and Courtly Space*, Abingdon / New York: Routledge 2017 (European Festival Studies: 1450–1700), S. 275–298.

Sommer-Mathis, Andrea: „The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena“, in: *Music in Art* 42/1-2 (2017a), S. 71–96.

Sommer-Mathis, Andrea: „Festa teatrale e serenata alla corte imperiale di Vienna nella prima metà del Settecento“, in: Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1), S. 61–82.

Steffen, Gerhard: *Johann Hugo von Wilderer (1670 bis 1724). Kapellmeister am kurpfälzischen Hofe zu Düsseldorf und Mannheim*, Köln: Volk 1960 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 40).

Steiger, Johann Anselm: „Oratio panegyrica versus Homilia consolatoria. Ein exemplarischer Vergleich zwischen einer römisch-katholischen Trauerrede (Wolfgang Fuchs) und einer lutherischen Leichenpredigt (Johann Gerhard)“, in: Boge, Birgit / Bogner, Ralf Georg (Hrsg.), *Oratio Funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1999 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30), S. 103–130.

Steigerwald, Jörg: „Karl Albrechts Diarien oder: Was ist ein Reisetagebuch“, in: Zedler, Andrea / Zedler, Jörg (Hrsg.), *Prinzen auf Reisen. Die Italienreise von Kurprinz Karl Albrecht 1715/16 im politisch-kulturellen Kontext*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2017 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 86), S. 271–290.

Steinecker, Johann: *Die Opern und Serenate von Carlo Agostino Badia*, Dissertation Universität Wien 1993.

Straten, Roelof van: *Einführung in die Ikonographie*, aus dem Niederländischen von Rahel E. Feilchenfeldt, 3. überarbeitete Auflage, Berlin: Reimer 2004.

Strohm, Reinhard: „Giovanni Bononcini: Il trionfo di Camilla regina de' volsci (Neapel 1696)“, in: Ders., *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, 2. Auflage, Wilhelmshaven: Noetzel 2006 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), S. 50–62.

Strohm, Reinhard: „Die klassizistische Vision der Antike: Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64/1 (2007), S. 1–22, 77–104.

Strümper, Marc: *Die Viola da gamba am Österreichischen Kaiserhof. Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hofmusikkapelle im 17. und 18. Jahrhundert*, Dissertation Universität Wien 2001.

Sturmberger, Hans: „Der habsburgische ‚Princeps in compendio‘ und sein Früstenbild“, in: Hantsch, Hugo / Voegelin, Eric / Valsecchi, Franco (Hrsg.), *Historica. Studien zum geschichtlichen Denken und Forschen*, Wien / Freiburg / Basel: Herder 1965, S. 91–116.

Szarota, Elida Maria: *Lohensteins Arminius als Zeitroman: Sichtweisen des Spätbarock*, Bern / München: Francke 1970.

Talbot, Michael: „The Serenata in Eighteenth-Century Venice“, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 18 (1982), S. 1–50.

Talbot, Michael: „Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?“ (1982), in: Ders., *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, Aldershot u.a.: Ashgate 1999 (Variorum Collected Studies Series), S. 67–96.

Talbot, Michael: „‚Loving Without Falling in Love‘. Pietro Paolo Bencini's Serenata *Li due volubili*“, in: Maccavino, Nicolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003)*, Bd. 2, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Sopplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 373–395.

Tamburini, Elena: „Luoghi teatrali per la serenata nella Roma del Seicento. Il falso convito di Gian Lorenzo Bernini“, in: Maccavino, Niccolò (Hrsg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*.

Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), Bd. 2, Reggio Calabria: Laruffa 2007 (Conservatorio di Musica „Francesco Cilea“. Istituzione di Alta Cultura. Reggio Calabria. Supplimenti musicali. Serie I. Documenti e studi musicologici 9), S. 523–546.

Tanner, Marie: *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven / London: Yale University Press 1993.

Tatti, Silvia: „Serenate e cantate nel sistema culturale romano del primo Settecento“, in: Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1), S. 113–136.

Tatti, Silvia: „*La contesa de' numi* e gli ultimi anni romani di Metastasio“, in: Cotticelli, Francesco / Eisendle, Reinhard (Hrsg.), *Il giovane Metastasio. Der junge Metastasio*, Wien: Hollitzer 2021 (Specula spectacula 9), S. 107–119.

Telesko, Werner / Rausch, Alexander: „Sektion I: Themen und Medien der Repräsentation“, in: Telesko, Werner (Hrsg.), *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: Böhlau 2017, S. 13–20.

Tippelskirch, Xenia von: „Cristofano Bronzini – ‚Advokat der Frauen‘ oder: Die Indexkongregation und die *Querelle des Femmes*“, in: Helm, Gisela u. a. (Hrsg.), *Geschlechterstreit am Beginn der europäischen Moderne: Die Querelle des femmes*, Königshausen / Taunus: Helmer 2004 (Kulturwissenschaftliche Gender Studies 7), S. 108–121.

Tippelskirch, Xenia von: „Die Indexkongregation und die Würde der Frauen: Cristofano Bronzini, ‚Della dignità e nobiltà delle donne‘“, in: Bonnet, Anne-Marie / Schellewald, Barbara (Hrsg.), *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2004a (ATLAS. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 1), S. 235–262.

Trost, Alois: „Wiener Triumphbogen und Trauergerüste auf Stichen“, in: *Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der „Graphischen Künste“* [24]/2 (1900), S. 9–13.

Vanscheeuwijck, Marc (Hrsg.): *I Bononcini. Da Modena all'Europa (1666–1747)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020 (Studi e Saggi 31).

Veselá, Irena: „Venga quel di felice! Dynastisch-politische Botschaften in musikalischen Huldigungswerken für Karl VI. und Elisabeth Christine (1723)“, in: Telesko, Werner (Hrsg.), *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: Böhlau 2017, S. 135–157.

Vocelka, Karl: *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981 (Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 9).

Voggenreiter, Ernst Rüdiger: *Untersuchungen zu den Opern von Attilio Ariosti. (1666 – ca. 1729)*, Bonn / Bad Godesberg: Voggenreiter 1978.

Wagenvoort, Hendrik: „On the Magical Significance of the Tail“, in: Ders., *Pietas. Selected Studies in Roman Religion*, Leiden: Brill 1980 (Studies in Greek and Roman Religion 1), S. 147–165.

Wallnig, Pia Christina: *Die österreichischen Vizeköniginnen von Neapel (1707–1734): Adelige Amtsträgerinnen im habsburgischen Süditalien*, Dissertation Universität Wien 2017.

Walter, Friedrich: *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1898 (Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz 1).

Weaver, Andrew H.: *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III. Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War*, Farnham u. a.: Ashgate 2012.

Weber, Max: „Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. Eine soziologische Studie“, in: Ders., *Typen der Herrschaft*, hrsg. von Andrea Maurer, Stuttgart: Reclam 2019 (Reclams Universalbibliothek 19538), S. 5–25.

Weber, Max: „Die Typen der Herrschaft“, in: Ders., *Typen der Herrschaft*, hrsg. von Andrea Maurer, Stuttgart: Reclam 2019a (Reclams Universalbibliothek 19538), S. 27–153.

Weilen, Alexander von: *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien: Hölder 1901 (Schriften des österreichischen Vereins für Bibliothekswesen).

Weinberger, Manuel: „Die Hofbibliothek“, in: Lorenz, Hellmut / Mader-Kratky, Anna (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 (Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 445; Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 14; Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 3), S. 62–74.

Weiss, Piero: *L'opera italiana nel '700*, hrsg. von Raffaele Mellace, Roma: Astrolabio 2013 („Adagio“. Collana di studi musicali).

Wellesz, Egon: *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708*, Leipzig / Wien: Breitkopf & Haertel / Artaria & Co. 1919 (Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 6).

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

Wheatley, Pat / Dunn, Charlotte: *Demetrius the Besieger*, Oxford: Oxford University Press 2020.

Wiesflecker, Hermann: *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. I. Jugend, burgundisches Erbe und Römisches Königtum bis zur Alleinherrschaft. 1459–1493*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1971.

Wiesing, Lambert: „Zur Rhetorik des Bildes“, in: Knappe, Joachim (Hrsg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden: Koerner 2007 (Saecula Spiritalia 45), S. 37–48.

Winkler, Klaus: „Zum vorliegenden Band“, in: Fux, Johann Joseph, *Gli Ossequi della Notte. Text von Donato Cupeda. K 305*, hrsg. von Klaus Winkler, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1994 (Fux, sämtliche Werke V/3), S. VII–VIII.

Winter, Heinz: „Die Habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums“, in: Ders. (Hrsg.), *Glanz des Hauses Habsburg. Die Habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*, Wien: Kunsthistorisches Museum Wien 2009 (Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums 5; Kunsthistorisches Museum Wien. Münzkabinett. Kataloge der Medaillensammlung 1), S. 11–31.

Wirthensohn, Simon: *Anton Claus. Leben und Werk. Studie zum späten Jesuitentheater*, Berlin / Boston: De Gruyter 2019 (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 221).

Wolf, Ursula: „Einleitung“, in: Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, üs. und hrsg. von Ursula Wolf, 7. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018 (rowohlts enzyklopädie), S. 9–22.

Wolfsgruber, Cölestin: *Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien*, Wien: Hölder 1887.

Yordanova, Iskrena / Maione, Paologiovanni (Hrsg.): *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, Wien: Hollitzer 2018 (Specula Spectacula 5 / Cadernos de Queluz 1).

Zedler, Andrea: *Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldara's Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2020 (Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom 5).

Zemon Davis, Natalie: „Frauen, Politik und Macht“, in: Farge, Arlette / Zemon Davis, Natalie (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. 3. Frühe Neuzeit*, Frankfurt am Main / New York: Campus, Paris: Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme 1994, S. 189–206.

Wissenschaftliche Onlinequellen

Biesold, Sebastian / Kreisig, Philipp: „Jenseits des Gattungsdenkens: Musikdramatische Werke und Herrschaft im Alten Reich“, *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, S. 1–14,
[urn:nbn:de:101:1-201609063281](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-201609063281), letzter Zugriff: 21.07.2023.

Köpp, Kai: „Woulmyer, Volumier, Voulmier, Volümier, Voulumier, Jean Baptiste“ (2007), in: *MGG online*,
<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16792>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Romagnoli, Angela: „Bononcini, Giovanni“ (2000), in: *MGG online*,
<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/378365>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Schock, Flemming: „Simon Bornmeister: Schau-Platz der Römisch-Teutschen Käiser“, in: *Welt und Wissen auf der Bühne. Theatrum-Literatur der Frühen Neuzeit*, S. 1–7,
<http://www.theatra.de/repertorium/ed000126.pdf>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Seifert, Herbert: „Cupeda, Donato“ (2002), in: *Grove Music Online*,
<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008718>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Seifert, Herbert: „Richter, Ferdinand Tobias“ (2016b), in: *MGG online*,
<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/58012>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Stoll, Peter: „Johann Christoph Kolbs *Hertz-erquickende Trauer-Bühne*. Eine barocke Emblemserie zur Passion Christi“,
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-3769>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Talbot, Michael: Art. „Serenata (It., from *sereno*: ‚clear night sky‘)“ (2001), in: *Grove Music Online*,
<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.25455>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Vitali, Carlo: „G. F. Händel (attribuito a). *Germanico*. Serenata in due parti su libretto di anonimo“, in: *Philomusica on-line* 11 (2012), S. 67–72,
<http://dx.doi.org/10.6092/1826-9001.11.1436>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Onlinequellen

„Kaiser Joseph I.“, <https://kapuzinergruft.com/kaiser-joseph-i>, letzter Zugriff: 21.07.2023.

Audioquellen

Händel, Georg Friedrich: *Germanico* (Il Rossignolo, Dirigent: Ottavio Tenerani), CD, Sony Music Entertainment 88697860452, 2011.

9. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: *Erb=Huldigung* (Gülich 1705), Frontispiz, A-Wn 36.A.13.
- Abb. 2: *Neu=eröffneten Historischen Bilder=Saals/ Sechster Teil* (1710), Frontispiz, A-Wn 51.L.8.(Vol.6).
- Abb. 3: *Rogus Funebris* (Fischer von Erlach / Delsenbach 1711), A-Wn 166.694-B.
- Abb. 4: Rezitativ, *Enea negli Elisi* (Bernardoni / Badia 1702), A-Wn Mus.Hs.18506, fol. 63r.
- Abb. 5: *Ouverture, L'Oracolo d'Apollo* ([Stampiglia?] / G. Bononcini 1707), A-Wn Mus.Hs.17588, fol. 1v.
- Abb. 6: *Ouverture, Il ritorno di Giulio Cesare* (Cupeda / G. Bononcini 1704), A-Wn Mus.Hs.16019, fol. 5r.
- Abb. 7: *Sinfonia, Gli ossequi della notte* (Cupeda / Fux 1709), A-Wn Mus.Hs.17998, fol. 2r.
- Abb. 8: Arie „Con lei di lieta sorte“, *Gli ossequi della notte* (Cupeda / Fux 1709), A-Wn Mus.Hs.17998, fol. 98v.
- Abb. 9: 1. Satz, *sinfonia, Marte placato* (Bernardoni / Ariosti 1707), A-Wn Mus.Hs.19125, fol. 2r.
- Abb. 10: 2. Satz, *sinfonia, Marte placato* (Bernardoni / Ariosti 1707), A-Wn Mus.Hs.19125, fol. 8r.
- Abb. 11: Arie „Sa il destin“, *Marte placato* (Bernardoni / Ariosti 1707), A-Wn Mus.Hs.19125, fol. 113r.
- Abb. 12: Arie „Per gl'orrori di tempeste“, *La decima fatica d'Ercole* (Ancioni / Fux 1710), A-Wn Mus.Hs.17276, fol. 114v.
- Abb. 13: *Ouverture, Andromeda* (Bernardoni / A. Bononcini 1707), D-Dl Mus.2209-F-2, S. 3.
- Abb. 14: Arie „Io desio da te, ben mio“, *Andromeda* (Bernardoni / A. Bononcini 1707), D-Dl Mus.2209-F-2, S. 96.
- Abb. 15: Arie „Va di fiori e va di fronde“, *La concordia della Virtù e della Fortuna* (Bernardoni / Badia 1702), A-Wn Mus.Hs.16009, fol. 15r–v.
- Abb. 16: Arie „Sul mortal che stanco giace“, *Gli ossequi della notte* (Cupeda / Fux 1709), A-Wn Mus.Hs.17998, fol. 48v.
- Abb. 17: Arie „Sventurata, non son nata per amar“, *La Placidia* (Bernardoni / Ariosti 1709), A-Wn Mus.Hs.18216, fol. 7r.
- Abb. 18: Chor „Alle ninfe ed ai pastori“, *La decima fatica d'Ercole* (Ancioni / Fux 1710), A-Wn Mus.Hs.17276, fol. 7r.
- Abb. 19: *Preludio, La decima fatica d'Ercole* (Ancioni / Fux 1710), A-Wn Mus.Hs.17276, fol. 92v.
- Abb. 20: B-Teil der Arie „Sì, vendetta io voglio far“, *Iulo Ascanio, re d'Alba* (Bernardoni / Fux 1712 [1708]), A-Wn Mus.Hs.17247, fol. 57r.
- Abb. 21: Arie „Ei sull'orme del padre famoso“, *Arminio* (Bernardoni / A. Bononcini), A-Wn Mus.Hs.17647, fol. 144v.

10. Abstract

An den Galatagen, den Geburts- und Namenstagen des HerrscherInnenpaars, wurden am Wiener Hof am Eingang des 18. Jahrhunderts in der Regel kleinere musikdramatische Werke aufgeführt, die unter Bezeichnungen wie *componimento per musica / drammatico*, *poemetto drammatico*, *festa per musica* oder *serenata* firmierten, Werke, denen aus Gründen des Aufbaus, des Inhalts oder der Länge nicht der Status eines *dramma per musica* zugedacht wurde. Diese Stücke werden in vorliegender Dissertation für die Zeit Josephs I. (1705–1711) aus den verschiedensten kulturwissenschaftlich und interdisziplinär ausgeleuchteten Blickwinkeln untersucht.

Nach einer Gattungsbeschreibung dieser enkomiasischen Gelegenheitswerke sowie dramaturgischen und poetologischen Beobachtungen zur *serenata* am Wiener Hof in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts wird in librettobezogenen Studien der Funktionalität der Stücke als Teil der etwas schwerfälligen Repräsentations- und Propagandamaschinerie der Habsburger nachgespürt. *Componimenti per musica* werden als idealisierende Widerspiegelung der Ereignisse des Spanischen Erbfolgekriegs analysiert, die Joseph I. dedizierten Werke im Spannungsfeld von Huldigung, Ideologie und Legitimität durchleuchtet, während die der Kaiserin, Amalia Wilhelmine, gewidmeten Stücke als Nachhall neoplatonischer, proföeministischer Schriften der Renaissance neu gelesen werden.

Anschließend werden die in den Textbüchern vorgefundenen Narrative und Topoi in das Panorama panegyrisch-propagandistischer Künste am Wiener Hof und im Heiligen Römischen Reich eingebettet, um einen zwischen *serenata*, persuasiv kommunizierender Kunst und über das Reich verteilter „multiplizierender Imagepflege“ (Jutta Schumann), einen zwischen Festgerüst, Katafalk und Medaille aufgespannten roten Faden nachverfolgen zu können.

Im Spannungsfeld von moderner *topic theory* und zeitgenössischer Musiktheorie, unter Berücksichtigung von die Komposition beeinflussenden Faktoren wie dem Aufführungsraum (Freiluft – Theater – Kammer) und bestimmten gewissen Instrumenten anhaftenden Konnotationen, wird schließlich untersucht, wie politisch, wie panegyrisch die Musik sich präsentiert; ob sie an den durch die Libretti erzeugten Narrativen teilzuhaben vermag oder ob die Komponisten am Wiener Hof andere Strategien verfolgten.